



Visy Beatrix

Súlyos határsértés





MŰÚT-KÖNYVEK 052





Visy
Beatrix

SÚLYOS
HATÁRSÉRTÉS
TANULMÁNYOK

műt könyvek

MISKOLC, 2023





© Visy Beatrix, 2023
ISBN 978-615-5355-42-4
ISSN 2061-4314





TARTALOM

Határkő	8
Amnézia, emlékezet, fénykép a közép-európaiság kontextusában (Mészöly Miklós, Lengyel Péter, Nádas Péter)	13
Csoportkép H. nélkül – Fénykép, emlékezet, elbeszélés <i>Az atléta halálában</i>	23
A fenntartható táj – táj, természet, mozgás Mészöly Miklós <i>Az atléta halála</i> című regényében	31
Füstképek a szöveg láthatárán – rögzített kép, képlékeny emlékezet (Mészöly Miklós: <i>Megbocsátás</i>)	40
Filmgyári capriccio – Mándy Iván (nosztalgia, vágy, kép, film transzmediális lehetőségei <i>A régi idők...</i> és a <i>Zsámboky mozijában</i>)	50
Valamennyi táj. Nádas Péter és a horizont	69
A prímsszámok könyve – sors, idegenség, szegénység Borbély Szilárd <i>Nincstelenek</i> című regényében	80
Trauma, test, nyelv – Borbély Szilárd <i>A testhez</i> című kötetének traumaértelmezése	102





„Eltűnni csak” – A halál mint kánon- és kultuszformáló Borbély Szilárd életművében	113
Kötéltánc. Trauma és traumatikus emlékezet megszólaltathatóságának narrációs esélyei (Kertész Imre <i>Sorstalanság</i> , Lengyel Péter <i>Cseréptörés</i> , W. G. Sebald <i>Austerlitz</i> és Borbély Szilárd <i>Nincstelenek</i> című regényeinek összevetése)	124
Száműzetések – a belső emigráció formái Kertész Imre prózájában	139
	
„melyik a csont és melyik a márvány” – A <i>Világpor</i> két kiadásáról, avagy homo totus a malomban	152
„ <i>Hullani kezdtek hullani a semmi stukatúrjai</i> ” – A poézis örleménye Tolnai Ottó <i>Világpor</i> című kötetében	161
Nyelvpiercingek szögesdrótból Tolnai Ottó: <i>Szeméremékszerek</i>	171
Súlyos határsértés – Határhely(zet)ek, identitáshatárok Tolnai Ottó <i>Szeméremékszerek</i> című regényében	177
„immár nem ő a vadász, immár ő a nyuszi ott a hálóban” – Az alteregók hálózata Tolnai Ottó <i>Szeméremékszerek</i> című regényében	187
	





Szvoren Edina összegyűjtött versei	196
A talpas pohár görbülete (<i>Pertu</i>)	
Van, és legyen is (<i>Nincs, és ne is legyen</i>)	
Próbababák találkozása tilos (<i>Az ország legjobb hóhéra</i>)	
„Ez már volt, ez már megesett” (<i>Verseim</i>)	
Admirare necesse est (<i>Mondatok a csodálkozásról</i>)	
	
<i>And what's your story?</i> – Autofikció és hibriditás	231
	
Arany János a kortárs költészetben. A palimpszeszt formái	260
Tóth Krisztina és Parti Nagy Lajos verseiben	
Egyetemes reménytan – Takács Zsuzsa: <i>A Vak Remény</i> ,	274
<i>Összegyűjtött és új versek</i>	
Gilgames a Nílusig megy – A 60 éves Kemény Istvánnak	283
(Kemény folyóverseiről)	
Kerberiáda – Kerber Balázs: <i>Conquest</i>	295





Határkő

*„ne játszd meg a naivat, nem látod, kisénekes, nem
tövisbokorba, az országhatár szögesdrótjába
gabalyodtál.”*

(Tolnai Ottó: *Szeméremékszerek*)

*„A határok és a határsértés játékát láthatóan egyszerű
makacsság vezérli: a határsértés újra meg újra neki-
veselkedik, hogy áthágjon egy vonalat, amely azonmód
összezárul mögötte, emlékét is alig őrizve az elbizony-
talanodásnak, s amely újra visszavonul, egészen az
áthághatatlanság horizontjáig.”*

(Michel Foucault: *Előszó a határsértéshez*)

Határhoz érkezni – megállni, átlépni, esetleg visszafordulni – sok esetben hangsúlyos, rendszerint reflektált mozzanat. A határ lehet szimbolikus vonal, természeti forma, sorompóval, táblával jelzett átkelő, de lehet szögesdrót, vasfüggöny, fegyveres őrkkel felügyelt kiemelt helyszín, terület. Egy határhoz érkezni nem mindig kézenfekvő, mindennapos esemény, egy határon átkelni nem mindig könnyű vagy zökkenőmentes tett; feszültség, bizonytalanság, izgatottság, félelem, kiszolgáltatottság és még számos érzélem övezheti, különféle taktikák, stratégiák, viselkedésmódok kísérhetik. De mindennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy mi egyáltalán a határsértés, sőt, mi maga a határ. Foucault megállapítása szerint „nem létezik határ, amely tökéletesen áthághatatlan volna; ugyanakkor üres hivatkozás lenne a határsértés, amely csupán egy illuzórikus vagy árnyyszerű határt hágná át. Ám létezik-e igazán a határ azon a gesztuson kívül, amely diadalmasan átmetszi és megtagadja? [...] Vajon nem merül-e ki a határsértés abban a pillanatban, amikor áthágja a határt, hiszen az idő eme pontján kívül sehol sem létezik?”¹ Már csak ezek a felvetések is érzékeltetik, hogy a határ és a hozzá kapcsolódó állapotok,

¹ Michel Foucault, *Előszó a határsértéshez* = Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 74.





tevékenységek – határlét, határhelyzet, határátlépés, határsértés – egyáltalán nem kézenfekvő fogalmak, s maguk a konkrét határok is elég sok fejtörést, bonyodalmat, sőt tragikus konfliktusokat okoztak már a történelemben. A határhoz, a határ átlépéséhez számtalan konkrétabb és elvontabb jelentés kapcsolódik, a metaforák, hasonlatok szinte a végtelenségig kiterjeszthetők, bonyolíthatók, működtethetők. A legáltalánosabb értelemben a határon-lét aktuális és általános érvényűvé emelt emberi tapasztalatokat közvetít. A kiélezett helyzetekben az idegenségérzet, a kiszolgáltatottság, az ideiglenesség állapota felerősödik, s ez nem egy esetben az emberi identitás határait is próbára teszi.

Ezért nincs is különösebb meglepetés abban, hogy az irodalmi művek is gyakran határokba, határsávokba bonyolódnak, a határ, határon-lét, határsértés témája és motívuma a gazdag jelentésmezőnek köszönhetően ezerarcúnak mutatkozik, s ezt a sokféleséget e kötet rendezőelve és címe is mohón kihasználja. Mert határok bárhol lehetnek, s ha meglátjuk ezeket, vannak is.

A *Súlyos határsértés*ben olyan tanulmányokat rendeztem organikusan kanyargó folyamba, amelyekkel kapcsolatban a határ, a határhoz érkezés, a határhelyzet, a határátlépés, sőt határszegés fogalmai zökkenőmentesen érvényesülhetnek. Mert a szövegek esetenként épp olyan művekről íródtak, amelyek konkrétan, a határon átkelés helyzetéből bontják ki – áttételesebb – témáikat, jelentéseiket, mint például a Tolnai Ottó és Kertész Imre műveiről írt tanulmányok, vagy a vasfüggönnyel, szögesdróttal elválasztott régió ideológiai, társadalmi, emberi, mentális bezártságát, áthatolhatatlanságát ábrázolják, vagy éppen azt, hogy milyen – külső-belső – migrációs- vagy transzlehetőségek kínálkoznak ilyen helyzetekben. Gyakran a történelmi események mint életutak, sorsok határai, fordulópontjai, határhelyzetei képeznek olyan akadályokat, töréspontokat, amelyek az emlékezet, felejtés, amnézia, száműzetés, idegenség kérdéseit vagy a történelmi kataklizmák által megélt traumát és annak utólagos elmondhatóságát, szépirodalmi formájú elbeszélhetőségét állítják középpontba. S mindezek a konkrét és jelentésekkel felruházható események, jelenségek, élethelyzetek nemcsak az emberi, alkotói, nemzeti identitás





megkérdőjeleződéséhez, problematikájához vezetnek, s nemcsak az identitáshatárok kérdéseit feszegetik nagy erővel, valamint nem is csak az emberi kiszolgáltatottság, elveszettség otthontalansággal, hajléktalansággal, egyetemes hontalansággal plasztikussá tehető érzéseit, állapotait viszik színre, hanem mindezek a narrációval, a próza- és lírapoétikák alakulásával, határaival, határsértéseivel vagy kifejezett „normaszegésével” is összefüggésben állnak.

Az írások jó része e poétikai határátlépéseket (is) vizsgálja, különösen a huszadik század második felében „prózaforulatnak” nevezett prózai átalakulás előfutárai vagy beteljesítői közé sorolt alkotók és műveik esetében. Ezen belül hangsúlyos szerepet kapnak a különböző médiumokat, mediális (át)hatásokat ábrázoló és tematizáló, úgynevezett inter- és transzmediális műveket elemző írások. Mándy Iván, Mészöly Miklós, Lengyel Péter, Nádas Péter szövegei kapcsán rendszerint a kép, a film és a fotó narrációba hatolását, hatását és ábrázolásmódjait vizsgálom szoros összefüggésben az emlékezet, a történelmi amnézia, a gyerekkor–felnőttkor, a múlt és jelen, az identitás, valamint a valóság(ábrázolás), a történetek (re)konstruálhatóságának, ebeszélhetőségének kérdéseivel.

Az új beszédmódokkal, kifejezőkészlettel való kísérletezés, a poétikai határsértés, szubverzió szinte minden jelentős, valódi tétellel birkózó műnek sajátja. S ez nemcsak a prózai (mint például Szvoren Edina novellisztikája), de a lírai művekre, kötetekre, életművekre is igaz. S bár Tolnai *Világpor*, Borbély Szilárd *A testhez* című verseskötetei tematikusan is kapcsolódnak a fentiekhez, sajátos poétikát teremtenek témájuk, gondolatviláguk kifejezéséhez. De éppen a lírai megszólalás, a versnyelv egyediségének, egy-egy – határhelyzetek sokaságát felvonultató – költői életmű eddigi egészének vizsgálata történhetett meg például a Takács Zsuzsáról vagy Kemény Istvánról szóló írásokban. Kerber Balázs *Conquest* című kötete kapcsán pedig azt próbálom megragadni, hogy miként reflektál Kerber versnyelvet megújító, szubverzív poétikája a valós és virtuális világok átjárhatóságára.





Ha komoly szavakat akarunk találni a cím *súlyos* jelzőjéhez, s választ arra, mi is az elemzések, gondolatmenetek kihívása: nem más, mint megérteni és értelmezni „a megfogalmazás és létezés közt meredő vasfüggönyt, az elbeszélő és hallgatósága közt meredő vasfüggönyt, az ember és ember közt meredő vasfüggönyt s végül az ember és önmaga, az ember és a saját élete közt meredő, átjárhatatlan vasfüggönyt.” (Kertész Imre: *Az angol lobogó*) Ám tudjuk, hogy a megértésnek is vannak határai. A *Súlyos határsértés* szerzőkön, évtizedeken (az 1960-as évektől napjainkig), műfajokon, műformákon átutazó válogatás, vonalvezetése talán egy térképen látható szabálytalanul tekergő határvonalhoz hasonlítható. Sokfelé indulhatunk, sok irányba lépkedhetünk, de talán mégsem teljesen mindegy, hogy éppen a határ melyik oldalán állunk. Mi – most – éppen itt.

Visy Beatrix







Amnézia, emlékezet, fénykép a közép-európaiság kontextusában

Mészöly Miklós, Lengyel Péter, Nádas Péter

„A háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent.” Az idézet származhatna akár Lengyel Péter, Nádas Péter, de akár W.G. Sebald, Heinrich Böll és még további szerzők életművéből is. Történetesen Mészöly Miklós *Atlétájában*² szerepel. A második világháború olyan töréspont Európa és az európai kultúra számára, amely minden országnak, nemzetnek, népnek máig feldolgozhatatlan traumákat okozott eltérő mértékben és módokon. Ezen belül Közép-Európa térségében és kis nemzetei számára e töréspont és következményei hasonló sors történeteket eredményeztek mind politikai, nemzeti, társadalmi léptékben, mind az egyes emberek szintjén. Abban a térségben, ahol a tizenkilencedik század második felétől felívelően a huszadik század első felére olyan polgári, városi(as) életmód, olyan szellemi, kulturális javak, eszmék, irányzatok váltak utol- és elérhetővé, amelyek a mindig óhajtott nyugati kultúrához való felzárkózás lehetőségét reális közelségbe hozták. A magyarokat érintően ennek az időszaknak szellemi, kulturális felfutásához hozzájárult a soknemzetiségű állam – ideértve a különböző mértékben asszimilálódott zsidóságot is – nemzeti, etnikai identitásformáinak és identitástudatainak termékeny, ugyanakkor feszültségeket is generáló kölcsönhatása, valamint a vallási, eszmei, ideológiai pluralitás együttmozgása. E sokarcúságból is fakadó szintetizáló képesség mellett ugyanakkor az ellentmondásosság, látszat és valóság, utópia és realitás kettőssége, a törekenység és az átmenetiség tapasztalata is jellemzi. Mégis, a második világháborút megelőzően valamiféle értékrenddel, történelem- és identitástudattal rendelkezettek az itt élő emberek, a családi, történelmi hagyomány élő formái, kapaszkodói a nyilvánosságban is jelen voltak.

Mindezeket, a hagyományként, valamint vallási, etnikai, politikai, szellemi kötődésként értelmezhető mentalitás- és identitásformákat – melynek részét képezte a középosztály és az értelmiség körében a korabeli tudományos, szellemi, művészeti áramlatokhoz való kapcsolódás,

2 Mészöly Miklós, *Az atléta halála*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 61.





felzárkózás, gazdasági jólét (jobb lét) tudata is – nemcsak a fasizmus, majd a háború és a holokauszt törte szilánkokra, hanem ezek romjait a szovjet uralom alatt álló kommunista diktatúra múltat eltörlő, feledésbe veszejtő emlékezetpolitikája semmisítette meg végképp.³ A háború előtt, de leginkább a háború éveiben született nemzedék tagjai, felnövekedvén, önmaguk és nemzedékük identitásvesztettségével szembesültek a hatvanas–hetvenes évek tájékán. E nemzedék tagjai rálátnak a saját sorstalanságuk és az államhatalom által kreált, hamis és fikcionalizált történelemkép közti szakadéokra, miközben a hatalom leginkább a jövőre irányuló utópikus tudat megszilárdítását szorgalmazta. Az ideológiailag, retorikailag simára csiszolt, lekerekített múlttörténet a nyelvvel és a történetek elbeszélhetőségével kapcsolatos alkotói bizonytalanságokat, kételeyeket is előhívta, felerősítette.

Ugyanakkor e kérdés összetettségének érzékeltetése miatt fontos megemlíteni történelem és emlékezet elkülönítésének Pierre Nora⁴ által képviselt gondolatát, valamint a kollektív emlékezet Halbwachs és Assmann által jellemzett fogalmát. Ám a korabeli, hazug történelemképen és az árván, családi emlékezet nélkül maradt nemzedék identitásválságán a fogalmi distinkciók jelen esetben nem sokat segítenek.

Nemes Z. Márió a *Világoló részletek* kapcsán ír a háború idején született alkotók léttörténeti kríziséről az 1944-es születésű Sebald és az 1942-es Nádas összefüggésében. Egyiküknek sincsenek valós élményei a háború előtről, születésük, saját idejük, felnövésük, életútjuk elválaszthatatlan „az idő megbomlásának krízisétől”, ami szinoptikus látásmódot is eredményez, a különböző idősíkok párhuzamos, mellérendelő

3 1956 és 1968 pedig ezt az állapotot konzerválta, s a közép-európai nemzetek, emberek sors történeteit még inkább közelítette egymáshoz.

4 Pierre Nora szerint a történelemmel szemben az emlékezet működésének fontos eleme, hogy mindig az emlékező egyén (közösség) személyes sorsához, érzéseihez kötődik, identitásformáló szerepe, téjé van, a történelem ezzel szemben „mindenkihez és senkihez” sem tartozik, és „mivel intellektuális és világi tevékenység, elemző és kritikus diskurzust kíván. Az emlékezet szentségbe ágyazza az emléket, a történelem kiszorítja, folytonosan prózáivá teszi azt.” A már nem létezővel (történelem) szemben „[a]z emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll, kiteve az emlékezés és felejtés dialektikájának, nem törődve szükségszerű deformációjával, védtelen minden használat és manipuláció ellen, hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre.” Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3, 142–157, 143. Az emlékezet identitásalakító funkciója elhanyagolhatatlan, mivel a múlt és jelen összekapcsolásával létrejövő időbeli kontinuitás megteremti (megteremthetné!) azokat a léthez való kapcsolódási pontokat, „élményeket”, amelyek konstituálják és megerősítik egy egyén vagy csoport önazonosságát, valamint megteremtik a másoktól való elkülönülés lehetőségét.





kezelését, hiszen a múlt eseményeit, helyszíneit a pusztulás felől nézik, számukra nem létezik katasztrófa előtti idő. Ezért kaphat rendkívüli szerepet Nádasnál a Margit-híd felrobbantása az ostrom idején,⁵ nem csupán az esemény, hanem az értelemellenes „Der Brückenkopf” („hídfo”) szó idegenségének gyermeki tudatba csapódása miatt is. „A szó itt maga is a katasztrófa materiális eleme, – ahogy Nemes Z. írja – nem csupán valamiféle mimetikus nyaláb, hanem empaticusan megragadott és magával ragadó revelációs mozzanat.”⁶ A híd pusztulását az elbeszélő az érvessztés katartikus eseményeként írja le, ami paradox módon az én önértékelésének alapító pillanata is.⁷

A „háború általi születés” alakzata Lengyel Péter életművét, viszonyulását is meghatározza, a szerző maga 1939. szeptember elején, a *Cseréptörés* főhőse egyenesen szeptember elsején született. Ez a regényben szintén kitüntetett figyelmet kap egy, az apai fényképeken túl felidézett fénykép által, amely a második világháború kitörését dokumentálja. A német acélsisak megtalált darabja prousti módon hívja elő a közismert fénykép látványát az elbeszélőben: „német katonák borítják fel rajta a gdanski lengyel határsorompót. A Danzigi Korridornál, úgy hívják a történelemkönyvekben azt a helyet. [...] Jól látni a német katonák lendületét, amellyel meg se állnak majd, amíg ötvenmillió halott nincs – abból tízmillió a német. Ezerkilencszázharminckilenc szeptember elsején készült a felvétel.”⁸ A *Cseréptörés* még Nádas művénel is explicitebben tárja fel a hiányzó identitás traumáját, a Don-kanyarban fogságba esett, örökre eltűnt apa az alig néhány éves gyerek emlékezetéből is értelemszerűen kihullott. A pusztulás időszakában született nemzedék árvaságtapasztalata

5 „Der Brückenkopf, der Brückenkopf, ordították egymásnak a menekülő, oldalkocsis motorjaikba ugráló náciak. Már négyévesen elteltem a szavakkal, a hangzással, a gesztusokkal, a rohanó folyó látványával, a sűrű, sárgásszürke emulzió hatalmas tömegének sebességével és roppant erejének tudatával. Mindent elragad. Ez a minden, a magam kis mindensége, nem mimetikus, hanem empaticusan ragadott magával és kötött le mindörökre. Nem én tettem magamévá a szavakat, az információkat, az emóciókat vagy a jelenségeket, hanem a szavak és a jelenségek sodortak magukkal engem.” NÁDAS Péter, *Világoló részek I.*, Budapest, Jelenkor, 2017, 180. (Továbbiakban: *Világoló részek*, oldalszám)

6 NEMES Z. Márió, *Trauma és utópia*, Műút, 2017, 62, 52–58.

7 „Érvessztő volt az érvessztés élménye. Az ember énje, azaz tulajdonságainak együttese olyan, mint a föld valamelyest kihűlt, vékonyka kérge, alatta azonban a magma tisztán fizikai birodalma izzik és reng.” Nádas, *Világoló részek* uo.

8 Az idézet így folytatódik: „S ezen jól kivethető a rohamsisakok felhajló pereme. Őrzi ezt a hajlást a recsehártyánk, későbbi náci csapatbevonulásokból is, a megszállásból negyvennégy márciusából, és a megszálláson belüli megszállásból októberből, ahogy őrzi harminckilencből a lengyeleké, ezerkilencszáznegyvenből a dánoké.” LENGYEL Péter, *Cseréptörés*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 180. (Továbbiakban: *Cseréptörés*, oldalszám)





közös (közép-európai) sorsként mutatkozik, ennek kapcsán akár Sebald *Austerlitz* című regényére, akár Böll *Csoportkép hölgyel* című művének fiújára gondolhatunk, aki Köln lebombázásának napján látja meg a napvilágot egy temető kriptájában. Az identitásvesztettség szembetűnő jegyeit a *Cseréptörés* felütésének hiánylistája fogja össze: „Bárán János nem ismerte az apját. Nem ismerte a saját életét sem. Nem az övé volt az arca. Nem alakult ki a kézírása. Nem volt beszélő viszonyban az anyjával. Úgy festett a dolog huszonnyolc éves korában: az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés. Megfogalmazott és megfogalmazatlan hiányérzetei halmozódtak. Úgy érezte, hogy még nem tett rendet magában.”⁹

Ahogy Lengyel regényének, Nádas emléklapjainak, úgy Mészöly *Atlétájának* középpontjában is a hiányzó élettörténet, hiányos identitás áll, amit a regény elbeszélője, Hildi, Őze Bálint „megözvegyült” élettársa igyekszik (re)konstruálni a rendelkezésére álló információkból, a férfi saját múltjáról elmondott történeteiből, a közösen töltött idő emlékeiből. Vállalkozásának képtelensége azonban már a mű első mondataiban felsejlik: az Állami Sportkiadó „valami emlékezéséfére” kéri fel az elbeszélőt, „ne hosszút és főképp ne túlságosan szakszerűt.” A sportoló életéről készülő könyv pedig „*Lírai emlékezés...*” alcímmel láthatna napvilágot. Hildi azonban a tárgyilagosság, az oknyomozás módszerét választja a líraisággal szemben, már csak azért is, hogy saját elfogultságát, szubjektivitását háttérbe szorítva minél hitelesebb, pontosabb képet nyújthasson szerelméről.

Mészöly regénye is hordozza azt az ellentétet, amely a hivatalos ideológiai szövegek és az egyén által megélt, megtapasztalt világ között feszül, ez esetben az Állami Sporthivatal és a sportoló életét közvetlen közelről figyelő nő nézőpontja, dokumentarista, oknyomozó közelítésmódja között; mindez a szocialista realista prózával, elbeszélésmóddal szembeni fenntartásokat is jelzi, hiszen Hildi elutasítja egy „*Lírai emlékezés*” műfajába simított propagandisztikus legenda megírását. A huszadik század utolsó harmadának prózafordulatát megelőlegező és azt végrehajtó szerzők és műveik a hivatalos nagytörténelem és az egyéni emlékezet összeegyeztethetetlenségét nemcsak explicit módon tematizálják, hanem ezt a szembenállást az elbeszélés formai szintjén, prózapoétikai jegyek által is nyilvánvalóvá teszik.

⁹ *Cseréptörés*, 9.





A falszifikáló nagytörténelem elbeszélésformáival szembeni bizalmatlanság, sőt kiábrándultság nemcsak az egyéni emlékezet szükségességét szorgalmazza, melynek szubjektivitását hitelesebbnek tartja, hanem ezt kiegészítve, a biztos pontok megragadása érdekében közös vonás az emlékek utáni megszállott nyomozás, melynek során a szereplők objektívnak tekintett dokumentumokban, tárgyakban, konkrét helyszíneken, helyekben találják meg a múlt bizonyítékértékű nyomait. A hiányzó emlékképek meg- vagy visszaszerzése mind a *Cseréptörés* szereplőjének, mind a *Világító részletek* írójának létfontosságú késztetése.¹⁰ A felszámolt, eltörölt múlt rekonstruálásának kísérlete a saját sors folytathatóságának, egy élettörténet elrendezhetőségének feltétele, amit mindkét kulcsfigura a saját kisgyerekkori emlékezetének visszamenőleges megnyújtásával, a tudatalatti emlékképek – pszichológiai módszerekkel történő – felszínre hívásával igyekszik kiegészíteni. Ám mindezekkel együtt az emlékezet és emlékezés a tárgyalt művek mindegyikében erősen problematikus és sokrétűen reflektált. Mészöly elbeszélőjének olyan emlékeket kell elsajátítania, amelyek nem a sajátjai, amelyeket Bálint mesélt, játszott el neki még életében, s az emlékek pontos felidézése, elmondása szintén nehézségekbe ütközik mindkét emlékező fél, Bálint és Hildi részéről is. Lengyel szereplője, Bárán János „abból a néhány tárgyból” próbálja összerakni apját, ami megmaradt tőle. Nyomozásának célja, hogy visszaszerezze apja életét, „az ezerkilencszáznegyvenhármas évet, és azt a helyet a német keleti fronton, minden pillanatát és minden centiméterét.”¹¹ Nádas két kötötté duzzadó „szabad rendezésű” emléklapjai pedig kifejezetten az emlékezetet, érzéki tapasztalatát, tettenérhetőségét kutatják. Műve „az érzéki emlékeket

10 „Az emlékezet már nem egyszerűen annak a mentális »képességnek« a megnevezése, mely a jelen idő három módja közül a jelenlegi jelentől és a jövőbeli jelentől különválasztható elmúlt jelen felé fordul. Az emlékezet a jövőre irányul, és a jelen jelenlétét képezi.” (Kiemelés V.B.) Jacques DERRIDA, *A mémoires művészete* = Jacques DERRIDA, *Mémoires Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, [Budapest], Józsefvég Műhely Kiadó, 1998, 72. Az emlékezet aktusában jelen és múlt nem szakadhat el egymástól, az emlékezés folyamata minden esetben a jelen meghatározottságából történik, rekonstruktív jellegét csakis a jelen síkjából nézve nyerheti el. A *Cseréptörés* főhőse, Bárán János képtelen jelenét továbbélni, elviselni mindaddig, amíg rá nem jön, hogy azt ideiglenesen kérlelhetetlenül fel kell függesztenie ahhoz, hogy múltjával szembenézzen, és az ily módon fellelt múlt segítségével identifikálja magát (a jelenben).

11 Folytatás: „Akkor befejeződik számomra is a második világháború. Visszaszerzem az apám életét. Elmegyek vele az útja végéig, a kereséssel megváltoztatom az úgynevezett tényeket. Akkor már van apám. Hát ez csak elég gyakorlati dolog.” *Cseréptörés*, 15.





egyrészt szépirodalmi képzelettel elegyítő, másrészt fogalmi következetességgel elemző, harmadrészt korabeli dokumentumokkal és utólagos te-repmunkákkal ellenőrző, továbbá a családi emlékezetben rögzült válto-zatokkal összevető”¹² írásfolyam. A *Világló részletek* e komplex jellemzése is rámutat az emlékezet, s így a memoár megírásának problematikussá-gára. Az egyéni emlékezet kereteit Nádas is kitérít, önmegértésének, történetének megalkothatóságához saját emlékeinél jóval korábbra kell visszamerészkednie a múltba. Míg Lengyel regénye mindössze apja fia-talkoráig, az 1930-as évekig, Nádas „története” a tizenkilencedik század második feléig lép vissza.

Szintén közös vonás, hogy e művekben a múlt helyszíneinek felkere-sése is nélkülözhetetlen része a múlt (re)konstrukciójának. Hildi az atléta kamaszkori lakhelyét, Tardost keresi fel; Böll oknyomozó szerzője minden fontosabb helyszínt, ahol vizsgált szereplője, Leni a világháború előtt és alatt megfordult; Bárány János a rasszijszki fogolytáborba utazik; Nádas Franciaországban, Le Vernet-ben nyomoz nagybátyja után; e két utóbbi mű Semprun és Sebald helyszíneket bejáró nyomozásaival is összevethető.

A hatvanas évektől kezdődően a cserépdarabokból szerveződő törté-netek vagy történetrekonstrukciók gyakori és jelentőségüket tekintve növekvő eleme a fénykép, amely a huszadik század második felében egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak részévé, elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és eszközévé vált. Ám amennyire kézen-fekvő tárgynak, a valóság bizonyítékának, illetve az egyéni (és kollektív) emlékezet hordozófelületének tűnik, a fotográfiának mind valóságtük-röző szerepe, mind az emlékezethez való viszonya vitatott és fontos elmé-leti kérdéseket vet fel.¹³ A korabeli irodalmi művek fényképhasználatá általánosan épp ezeket a kérdéseket teszi láthatóvá e vizuális tárgyak prózába írásával, miközben maguk sem tudnak szabadulni a fotók magával ragadó, a múlt megállított pillanatait jelenné tévő varázsától, hiszen a hiányzó múlt, a hiányzó történet (meg)létének bizonyítékaként, azt igazoló lánc-zemeként tűnnek fel.

12 BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter*, Budapest, Jelenkor, 2018, 579.

13 Fénykép és emlékezet viszonya kapcsán elég például Barthes ismert művére, a *Világokamra* utalni (Roland BARTHES, *Világokamra*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 1985.) amelyben a szerző részletesen tárgyalja a megállított pillanatot, ismert alapvetései az *ott és akkor* percepcióját emelik ki, mely egy újfajta tér-idő tapasztalattal szembesít a fényképek szemlélése során: a képen itt van, itt áll előttem a *korábban*. Ezt a fotón látható újfajta tér-időt Barthes szerint *itt és haddan* illo-gikus összekapcsolódása eredményezi, amely a fotó reális irrealitásának kulcsa: „irrealitása az ittből





A fényképek az emlékek helyettesítőjeként is funkcionál(hat)nak, átveszik mentális képeink helyét és szerepét. Ez utóbbiak mulandóságához, anyagtalanságához, sérülékenységéhez képest a képek, fotók kézzel-foghatónak, megbízhatónak tűnnek, kívül(ünk) állnak, a maguk saját médiumában, anyagi hordozójában. A sikeres képleírások ebben a kívülségben, képtartalom és hordozófelület együttesében mutatják meg a képet, függetlenítik a testtől, tudatállapottól, e távolsága által biztosítják létét, stabilitását és jelentőségét. Az ekphraszisz tehát – látszólag – ellentart az elmosódásnak és a felejtésnek, ami a mentális képeket fenyegeti. Ám mindez ellentmondásban áll a fotóesztétika ismert meglátásával, miszerint a fénykép éppen az emlékezet eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény)kép áll, a rögzített látvány a keret nélküli, gomolygó, képlekeny emlékképeket törli el, s végül a képre emlékezünk inkább, nem magára az emlékre.¹⁴ Ezt a feszültséget Nádas emlékirata részletezi, kiegészítve a fogalmi gondolkozás és a nyelv problémájával, ahogy látni fogjuk.

De mire és hogyan használják a fotót a tárgyalt művek? *Az atléta halálában* a fényképek az imaginárius világ reális tárgyai, kellékei, ahogy Lengyel Péternél is. A fényképek többes funkciót kapnak: egyfelől Őze Bálint saját múltját, tardosi éveinek jelentőségteles eseményeit, a kamaszkori egyezmény megkötését élesíti ki, idézi fel segítségükkel. Az atléta megszállott, könyörtelen emlékezőritusait Hildi közvetíti az elbeszélés folyamán. Az ő esetében a fényképek a saját emlékek helyettesítői; segítségükkel olyan időket, helyszíneket, alakokat láthat a férfi múltjából, amelyeknek nem volt részese, amelyekről nem lehetnek saját benyomásai, mentális képei. A férfi halála után a fényképek Bálint helyettesítői is egyben, jelenlévővé teszik őt halálában is. A tardosi ötösfogatról készült

gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem *jelenlét*, ennél fogva engednünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az *itt-volt-lét* valósága, mert minden fotóban megvan az *így történt* döbbenetes evidenciája.” Roland BARTHES, *A kép retorikája*, ford. ANGALOSI Gergely, Filmkultúra, 1990/5, 69.

14 A fotóelméletben Kracauer képviseli markánsan ezt az álláspontot: „Nem örökönk meg semmi-
ben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másod-
percre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívnek kínálkozott. Megörökítve a nagymama
helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit
szemléltetik, hanem egy pillanat térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem
mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi,
és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne.” Siegfried KRACAUER, *A fotográfia*, ford. SCHULCZ
Katalin = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András, BEKE László, Budapest, Magyar Fotómű-
vészek Szövetsége, 1983.





csoportkép pedig a mű *mise en abyme*-jaként értelmezhető, olyan belső vizuális szimbólum, önembléma, amely magába sűríti a történet lényegét, a perdöntő kiindulópontot, az okokat. Bálint életének, lelki alkatának alakulása, nőkhöz való viszonya, önmagát nem kímélő hajszája, önmagától való menekülése, futása a halál felé feltehetően innen, a tardosi kamaszkor meghatározó eseményeitől eredeztethető.

A fényképek Lengyel Péter életművében is hiányokat töltenek ki. Főszereplőjének hagyatéka az a két fényképalbum, ami apja fotóit tartalmazza. A *Cseréptörés* kamaszfiúja a képek nézegetésével, tanulmányozásával az apja látásmódját és ezzel együtt az apa alakját, személyét próbálja megismerni.¹⁵ A „Tőle tanultam látni” visszatérő tézise nemcsak a fiatal férfi identitásépítésének alapprogramját fogalmazza meg, hanem a fotografikus látás elméleti összefüggéseit, valamint ennek prózapoetikai vonatkozásait is játékba hozza. A fényképnézegetések aktusaitól, alkalmaitól induló cselekményben a látni tanulás „eredményét”, a múlt utáni nyomozás alakulását mutatja, hogy az ekphrasziszok egyre részletesebbé válnak, az elbeszélés egy sikeresnek nevezhető fejlődéstörténet és egy már elmondható családtörténet irányába halad. Végül a mű utolsó képleírása átlépi az ekphraszisz határait, a fénykép keretei felszámolódnak, az apa nézőpontját, világlátását – szó szerint és átvitt értelemben – elsajátító fiú belecsúszik az apa nézőpontjába, fényképébe, életébe; a képkeret eltörlésével apja életének egy elképzelt jelenetét írja meg az elbeszélés. A narrátor a szemlélt fénykép terét regénytérre tágítva ír jelenetet, s a történetet a történetben játékát beszélőváltással emeli meg, eljutva ezáltal a lehetséges „legbelső” nézőpontig, s ráadásként az idősíkváltás csavarját is elfordítja, a kép által felidézett látvány, az apa alakja jelenvalóvá, jelenlétté válik a Klotild palota előtt az esőben az 1930-as évek végén.¹⁶ A *Cseréptörés*-ben a fényképek segítségével válik tehát megragadhatóvá a hiányzó múlt. Lengyel egyik korai, *Eső a Margit körúton*, 1928 című elbeszélése a fényképeknek a narráció szerkezetére, a történetek elmondhatóságára

15 „ezekből tanultam látni, ezekből a háború előtti fényképekből. Sosem találkoztunk, mégis ő tanított. [...] Azt mondhatnám, neki köszönhetem a mesterségemet” *Cseréptörés*, 13.

16 Ebben az esetben a látvány megjelenítésekor az elbeszélő nem hivatkozik magára a fényképre, de az életmű egésze és a borítón ázó Klotild-palota látványa bizonyítja az ekphrasztikus origót. „Quam si rebus ipsis intersimus”, mintha ott lennénk a dolgok között, a szöveg, a leírás energiája oly erős, hogy a látvány „testet ölt”.





gyakorolt hatását tárja fel, amit az 1978-as regény is megerősít. Életművében fényképezés és írás, írói tevékenység fedésbe kerül, a fotográfia hatása kétségkívül nála a legerősebb a tárgyalt alkotók közül.

Vele ellentétben Nádas Péter, bár íróink közül ő a tanult fényképész, mindkét művészeti ágat a maga medrében tartja (nem játssza egymásba, metaforikusan sem). A fényképezés és az írás ettől függetlenül együttesen, kölcsönhatásban van jelen az életműben.¹⁷ A fényképezéshez és a fényhez való viszony, a fotóesztétikai meglátások az életmű más darabjaihoz hasonlóan a *Világoló részletek*ben is az ábrázolásmódra, világlátásra vonatkoztathatóak. A fénykép létmódja és a fényképezés technikája a dolgok látás(módj)ának, a létértésnek és -értelmezésnek a lényegéhez tartozik, általa Nádas olyan, memoárját meghatározó alapkérdésekre is reflektál, mint a képi és a fogalmi világ, a valóság és a reprezentációjának viszonya, a semmiből, ősködből, árnyékból kiváló (emlék)kép meghatározása, az emlék rögzítése és időhöz való kötődése. Az emlékezés és a fénykép tematizálása gyakran érintkezik egymással; a kettő összefüggései azért is fontosak, mert az első kötet egyik alapproblémája az első emlékek előhívásának, az emlékképek meglétének, valóságosságának, mélytudatból való megszerzésének, nyelv és fogalmi gondolkodás előtti létezésének kérdése.¹⁸

A kép tehát az emlékezet miatt válik kitüntetetté. Mindvégig kérdés, hogy miként lehet a nyelv előtti képtörödékeket, világtapasztalatot – nemcsak a gyermeki emlékezetet, hanem a későbbi emlékképeket, érzéki benyomásokat is – megőrizni, előhívni (emlékezni), majd közvetíteni, illetve elkülöníteni a család által később elmondott (a nyelv felől megképzett) emlékek, történetek emlékképeitől, és az azok hatására megteremtett mentális filmkockáktól, belső képektől. Mindezek kapcsán érzékeny megvilágosításokat kapunk az emlékképek és a fikciós képek különbségéről,

17 Elég ennek legismertebb művére, a *Saját halálra* gondolnunk. (NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004.)

18 „Tanácstalan voltam, nem tudtam volna megmondani, hogy ezek a bizonytalan eredetű, olykor kötetlenül megjelenő képek vajon az emlékezés képei, vagy éppen éberálmok-e, fantáziám önkéntelen termékei, azaz képzetek, vagy ahogy a nyelvújítás kori magyar irodalom mondja, képzemények.” „Szakmai jellegű boldogság volt, hogy ezek szerint nem tévedek, s akkor nem képzelet. Az eredeti képek és a képzett képek között bizony van különbség. Képzett képekről legfeljebb azt lehet megmondani, hogy mely elemei eredetiek. Ezek lehetnek álmok is, s akkor még nagyobb a káprázat veszélye. A képzett képek mozgékonyak, bármely elemükben változtathatók, az eredeti képek ridegek, rigidek. Kívánatra meg sem jelennek. Megjelenésük véletlenszerű, a tudattalan asszociációs sorok rendszeréből lépnek elő vagy onnan szakadnak ki, s az elmében bizonyára külön tárházuk van.” *Világoló részletek I*, 43.; 72.





a délibáb kapcsán a látszat optikai valóságáról, látszat és valóság egy életen át nyugtalanító kettősségéről, viszonyáról: „minden igyekezetem ellenére soha nem tudtam rögzíteni, hogy a látszathoz képest mi a valóság. Az a valóság, hogy a valóság egyike a leghomályosabb fogalmainknak. Legalábbis azokon a nyelveken, amelyeken én ismerem.”¹⁹

A fogalmakkal, jelentésekkel kapcsolatos értetlenség, nem-értés azonban nemcsak a gyerek elemi tapasztalata, hanem e tapasztalat teljes létértelemmé tágításával egyben a felnőtt ember tragikusnak is nevezhető nem-tudását, nem-értését is jelenti. Ez a nem-értés, ahogy Radnóti Sándor írja „a mindennapi szintnél magasabb, történelmi és egzisztenciális nem értés, amely [...] legitim, és az emberi nem örök problémája. Arról van szó, hogy a kommunizmus és a fasizmus rémtettei végső soron nem érthetők, a különböző emancipációs törekvések összeomlásai végső soron nem érthetők.”²⁰ S ez a tapasztalat olyan közös közép-európai tapasztalat, amely ott van az atléta érthetetlen halálában, a háborúban született nemzedék árvaságának ködös tapogatózásában, és ott van Böll csoportképén is, ahol végső soron majd’ minden látható, kivéve a kép közepén álló főszereplő arca.

¹⁹ *Világlo részletek II*, 345.

²⁰ RADNÓTI Sándor, *Szélénoszi emlékiratok*, Jelenkor, 2017/7–8, 885–890, 889.





Csoportkép H. nélkül

Fénykép, emlékezet, elbeszélés Az atléta halálában

Lehetséges-e olyan valamire emlékezni, ami nem tartozik a múltamhoz, arra, ahol nem voltam ott? Lehetséges-e megszerezni a múltnak egy *ott és akkor* szeletét, amiben nem vettem részt, ami a másik ember múltja, emléke? Rekonstruálható-e mindez, és e művelet során válhat-e saját emlékké? Vagy a személyes emlékezet csakis saját tapasztalathoz, saját megéléshez köthető? Mészöly 1966-ban megjelent regénye, *Az atléta halála* nemcsak az olvasót szembesíti ezekkel a kérdésekkel, hanem elsősorban a regény elbeszélőjét, Hildit, aki rendhagyó módon vállalkozik egy másik ember – a Másik – múltjának és emlékeinek felfejtésére.

E vállalkozás képtelensége már az első mondatokban felsejlik: az Állami Sportkiadó „valami emlékezésfélére” kéri fel Őze Bálint „megözyvegült” élettársát, szerelmét, „ne hosszút és főképp ne túlságosan szakszerűt.” A sportoló életéről készülő könyv pedig „*Lírai emlékezés...*” alcímmel láthatna majd napvilágot.²¹ Hildi azonban a tárgylagosságot, az oknyomozás módszerét választja a líraisággal szemben, már csak azért is, hogy saját elfogultságát, szubjektivitását, érintettségét háttérbe szorítva minél hitelesebb, pontosabb képet nyújthasson szerelméről. A személyesség azonban nem kiiktatható, az első személyű elbeszélő folyamatosan szembesül vállalkozása lehetetlenségével, Bálint élete és halálának okai nem fejthetők fel, nem állnak össze egyértelmű ok-okozati folyamattá, a tárgylagos, alapos, távolságtartó közelítésmód a közösen együtt töltött idő szubjektív értékelésébe, a közös élet Hildi által szelektált és saját nézőpontjából láttatott eseményeibe és saját érzelmeibe ütközik. Mert valakire emlékezni is, úgy látszik, csak sajátosan lehet. Mindezek felismerése és gyakori reflektálása formálják a narráció egészét, és felszínre hozzák „az elbeszélés nehézségeit”.

A múlt iránti nyomozás, amelyben a tárgyak, helyszínek, személyek, aprólékosan felidézett párbeszédek kitüntetett figyelmet és jelentőséget kapnak, a hatvanas évektől kezdve jellemzi az újító, a magyar próza átalakulását előkészítő, megelőlegező, illetve azt beteljesítő szövegeket.

²¹ Mészöly Miklós, *Az atléta halála*, Budapest, Szépirodalmi, 1986. (Oldalszámok továbbiakban e kiadásból: *Az atléta*, oldalszám.)





A fragmentumokból szerveződő történetek vagy történetrekonstrukciók gyakori és jelentőségüket tekintve növekvő eleme a fénykép, amely ahogy az előző írás már tette²², a huszadik század második felében egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak részévé, elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és eszközévé vált. Ám amennyire kedvelt és kézenfekvő tárgynak, a valóság bizonyítékának, illetve az emlékezet hordozófelületének tűnik, a fotográfiának mind valóságtükröző szerepe, létmódja, mind az emlékezethez való viszonya vitatott és vitatható, és jelentős kérdéseket vet fel. A korabeli irodalmi művek fényképhasználatát általában épp ezeket a kérdéseket teszi láthatóvá e vizuális tárgyak narratívába szövésével, miközben maguk is a fotók hatása alá kerülnek, hiszen a múlt megállított pillanataként állnak előttünk, és a hiányzó múlt, a hiányzó történet (meg)létének bizonyítékaként, azt igazoló láncszemeként tűnnek fel. Olykor azonban még ennél is többet tudnak.

Az *atléta* *halálában* a fényképek szerepe nem tűnik különösebben hangsúlyosnak, legalábbis első ránézésre. Ez talán annak is betudható, hogy Mészöly elbeszélője nem vesződik sokat a fotók részletes leírásával, viszont egy-egy kép többször is említésre kerül a mű folyamán, a fényképek aktívan részt vesznek a mű mozaikos történetalkotásában, az idősíkok ide-oda mozgásában és a múlt oknyomozó felfejtésében. Vizsgálatuk, értelmezésük során azonban egyre inkább az lehet a benyomásunk, hogy szerepük mégis igen jelentős: olyan darabjai a történetnek, amelyek nemcsak a mű imaginárius teréből hasítanak részt maguknak, nemcsak a történet menetének kellékei, tárgyai, és nemcsak egyszerűen a képen látható emberek, helyszínek kapcsolódnak szorosan az emlékezethez és Őze Bálint múltjához, hanem rámutatnak a narráció eljárásaira, a valóság és valószínűsítő képzelet viszonyára, a dolgok elbeszélhetőségére és felidézhetőségére, valamint az elbeszélő helyzetére és saját elbeszéléshez való viszonyára is.

Az emlékek felidézhetőségének, elmondhatóságának problémája tehát a Mészöly-mű egyik központi kérdése. Ennek része, hogy már eleve két emlékezettel van dolgunk: az *atléta*, Őze Bálint emlékeivel, aki megszálottan igyekszik Hildi számára a múltbeli eseményeket felidézni, rekonstruálni, sőt, megeleveníteni, jelenvalóvá tenni. A másik emlékezet pedig az elbeszélőé, aki megpróbálja a sportoló halála után, utólag, felidézni

22 Lásd e kötet *Amnézia, emlékezet, fénykép a közép-európaiság kontextusában* című írást, 18.





a Bálint által elmesélt dolgokat, a kapcsolatuk előtti időszakokat, a férfi fiatalkorának emlékeit, miközben a Bálinttal együtt töltött tíz év eseményeinek bizonyos részleteit is feltárja, jeleneteket, eseményeket, utazásokat, helyszíneket, párbeszédet idéz fel közös múltjukból. Az ő utólagos, olykor többszörösen közvetített elbeszélésében egymásra montírozódnak Bálint emlékei, az emlékeit mesélő, magyarázó Bálint jelenetei, tehát az épp emlékező férfiről megmaradt emlékképei, ezeknek az emlékmesélés jelenében az elbeszélőre tett hatása, valamint a Bálinttal töltött közös idő emlékei, s mindezt különös réteggel vonja be az atléta halálának ténye. Mindezek, a különböző személyek általi, különféle idősíkokat mozgó szájak, elemek az elbeszélés előrehaladtával egyre inkább átszövődnek egymásba.

Az emlékeket e többszörös rétegében és hálózatában kapnak szerepet a fényképek mint kézbe vehető, nézhető tárgyak, amelyeknek saját sorsuk, történetük van, a legtöbb esetben jelentősége van annak, ki kinek adja, kivel, milyen helyzetben nézik közösen, vagy milyen úton-módon kerültek Bálinthoz, hol található, és így tovább. A fotók Bálint számára az emlékek kiélelésének részei, a kamaszkor újra felidézésének eszközei. A tardosi „ötös fogat” egyetlen lány tagja, Pécsi Pici magamutogatásának már a régi időkben is kellékei a lányról és németországbeli barátairól készült fotók. De a későbbi, Astoria szállóban játszódo, hasonlóan magakellő jelenet is a régi fotók köré szerveződik, s ezek kapcsán ismét alkalom nyílik a kamaszkori események és az ötösfogat tagjai közti szerződés, a sok szempontból meghatározó múltbeli egyezés, érzelmi viszony felelevenítésére. Hildi számára ezek a fotók a saját emlékek helyettesítői; segítségükkel olyan időket, helyszíneket, alakokat láthat Bálint múltjából, amelyeknek nem volt részese, akiket nem ismer, amelyekről nem lehetnek saját benyomásai, mentális képei. A férfi halála után a fényképek Bálint helyettesítői is egyben, jelenlévővé teszik őt halálában is.

A fotók tehát Mészöly művében, kapcsolódva a fotóesztétika megfigyeléséhez, tárgyi mivoltuk által is rögzített pontok, amelyek az anyagtalán, elmosódott emlékképeket, a hiányzót, a jelen nem lévő a maguk anyagi hordozójában teszik kézzel foghatóvá, látszólagos megbízhatóságukat éppen a szereplőkön kívül(i)sége biztosítja. A tárgyak pusztán létükkel





„tanúskodó” jelentősége, rögzítettsége a regényben többször visszatérő Dreher-Maul doboz tartalma (leltárlistája) kapcsán is megerősítést kap: „Akik érezték már, milyen szfinxszerűen súlyosodnak meg a tárgyak, amelyekről tudjuk, hogy a maguk megszokott módján többé nem mozdítják el őket, azok bizonyára megértének. Még egy jelentéktelen spárgadarab is, dupla tengerészcsomóval a végén, még az is megköveteli a számbavételt.”²³ A regény képleírásai tehát az imént említett kívülségben, képtartalom és hordozófelület együttesében ábrázolják a fotókat. A képleírások, melyek szükségszerűen még egy réteget – a nyelvi közvetítettséget és ennek képességeit – helyeznek a „megtörtént” múlt és az elmondható történet áttételei közé, ez esetben is jellemezhetők az ekphraszisz sikerességét, lehetőségességét körbejáró fogalmakkal, a W.J.T. Mitchell által „ekphrasztikus székszis”, „remény” és „félelem” hármas körtáncával.²⁴ Az az igyekezet, amely a vizuális látványt névvé, nyelvvé akarja változtatni valamilyen módon, végsősoron, mindig kudarcra van ítélve. Nyelv és kép versengése Akhilleusz pajzsának leírásától fogva kihívása az irodalomnak, költészetnek és prózának egyaránt, a huszadik század második felének fotóhasználatára és fotóekphrasziszai pedig újult erővel állítják ezt a narratív alakzatot, eszközt a világgal és annak elbeszélhetőségével kapcsolatos hiányérzeteik szolgálatába. A történelmi katalizmák, háborúk, forradalmak során megszakadt életek, félbetört sorsok réseit, repedéseit mintha ki lehetne pótolni a múlt egy-egy pillanatát megállító, rögzítő fotóval, mely mintha már önmaga létével, fennmaradásával is bizonyítékértékké rendelkezne. A képleírásokban életre kelhet a képleíró azon meggyőződése, hite, hogy a szemlélt képnek ez a bármilyen testtől, tudatállapottól való függetlensége, távolsága biztosítja létét, stabilitását, maradandóságát és jelentőségét, s ezáltal válhat a fotó az elbeszélés menetében affektív argumentummá is. Az ekphraszisz tehát – látszólag – ellentart az elmosódásnak és a felejtésnek, ami a mentális képeket fenyegeti. Ugyanakkor ez a fényképnek tulajdonított megőrző és rögzítő funkció feszültségben áll a fotóesztétika ismert meglátásával, amely szerint a fénykép éppen az emlékezet eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény) kép áll, a rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlékeny

²³ Az atléta, 26.

²⁴ W.J.T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a másik = Uő, A képek politikája, W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 193–223.





emlékképeket törli el, a kiélesített pillanat az emlékkép helyébe nyomul, s végül a képre emlékezünk, nem az emlékre. „Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívnek kínálkozott. Megörökítve a nagymama helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanat térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne.”²⁵ A fotó létmódjához tartozik, hogy a távollévő hiányát jeleníti meg, állítja elé, a képleírás még ennél is tovább (távolabb) lép, a távollévő, a hiányzó látványát próbálja „láthatóvá tenni” a nyelv eszközeivel, oly módon, hogy a látvány transzparensen feltáruljon, „testet öltson” a befogadó szeme előtt.

Azért lehet indokolt ilyen hosszan időzni e gondolatoknál, mert Mészöly képhasználata és fényképleírásai nemcsak általában hordozzák a fent vázolt ellentmondásokat és a képleírás képtelenségének, képtelenségének teoretikus felvetéseit, hanem *Az atléta* esetében a fenti dilemmák egészen pontosan tükrözik az elbeszélés nehézségeinek problémáit is, Hildi memoárjának kételyeit, melynek célja Bálint jelenvalóvá tétele halálában, hiányában. A női főszereplő az anyaggyűjtés, nyomozás, emlékezés és felidézés kapcsán szintén a szkepszis, remény, félelem keresztező útjait járja be: „Mióta ezeket a följegyzéseket készítem, ettől a fordulatól féltem a legjobban: hogy vissza tudom-e idézni hitelesen ennek az éjszakának a történetét.”²⁶

A hiányérzetet és a sportoló életéről (és halálának okairól) alkotható hiányos képzet sok más elem mellett a fényképleírások töredékessége is megerősítheti. Ugyanakkor, ahogyan a regény nyolc eltérő időszakkal, és ezen belül egy-egy jelentésteljes jelenettel dolgozik (például a prágai verseny a karlstein-i kirándulással, Batakolos, a „venyigés” éjszaka), amelyek a sportoló életének, valamint a halálhoz vezető – sejtetett – összefüggéseknek fontos, sűrített, szimbolikus állomásaiként tűnnek fel, a fényképeknek is hasonló sűrítő szerep tulajdonítható. Ezek közül is két,

25 KRACAUER, Siegfried, *A fotográfia*, ford. SCHULCZ Katalin = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András, BEKE László, Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1983, 174.

26 *Az atléta*, 49.





Tardoson készült csoportkép tűnik jelentősnek, minkettő még a második világháború előtt készült az „ötösfogat” tagjairól. Az egyik „a tardosi gyógyszerár udvarán ábrázolja Bálintot, két kamaszkori barátjával, Mesnyák Pocival és Geresdi Kálmánnal.”²⁷ Bár a létszám ezen a képen nem teljes: az öt fős baráti társaságból csak hárman láthatók a képen. Ám ennek a fotónak a jelentőségét egyfelől az adja, hogy a legkorábbi tárgyi nyoma Bálint meghatározó kamaszkori beavatódásának (1937-ben készült), másfelől a képet Pécsi Pici hozza magával az Astoriabeli találkozóra, és ajándékozza a férfinak, miközben egy szál törölközőben próbálja beváltani a kamaszkori szerződésben foglaltakat. A fénykép „előkerítése” pedig igazán jó ürügy és alkalom minderre. De ennél is fontosabb, hogy Őze Bálint maga is egyfajta sűrítésként értelmezi a képet, szimbolikus sorstörténetet tulajdonít a látványnak (hibásan, ahogy erre Pécsi Pici azonnal rávilágít): „ez csakugyan tökéletes kép. Az egyik meghalt, a másik eltűnt, a harmadik él. Több kategória nincs is, *ezen a fotón minden rajta van.*”²⁸

Ez az önértelmező felvetés szinte a regény legvégén hangzik el, a végzetes vlegyászaiz utazás előtt két héttel. A férfi halála után – szintén két héttel – a Dreher-Maul dobozból előkerülő fotó leírására azonban rögtön a regény elején sor kerül, Hildi szembesül a régi képpel, amely még jóval a megismerkedésük előtt készült. Az ekphraszisz e kép esetében a legrészletezőbb a műben, és ez a fotó még három alkalommal kap szerepet a narrációban, de pontos történetbeli helyét és jelentőségét csak a mű végén nyeri el, az Astoriában töltött délutánon, ekkor jutunk minden információ birtokába. A regény eleji és végi szerepeltetés rendkívül távol helyezi egymástól a képpel kapcsolatos tudnivalókat, szinte a regény két legtávolabbi idősíkját köti össze, ugyanakkor, ahogy az az irodalmi művek fényképhasználatára és leírásaira jellemző, metalepszisz, átjárást is képez a múlt és közelmúlt között, a keretszerű megoldás hangsúlyosnak bizonyul.

Az elbeszélő leírás (descriptio) és elbeszélés váltakozásában beszél a képről. A szigorúan képleíró, a szereplőket, a helyszínt, tehát magát a fotón feltáruló látványt az elbeszélő Bálinttól tudott ismeretei, valószínűsítő következtetései értelmezik, helyezik kontextusba, például így: „A fiúk egy keskenyen magasra nyúló, ablak nélküli falsík előtt állnak, élesen odarajzolódva a fehér háttérbe. Tizennégy évesek *lehettek* akkoriban,

²⁷ *Uo.*, 24.

²⁸ *Uo.*, 198. (Kiemelés V.B.)





37-ben *készülhetett* a felvétel.”²⁹ Hildi a kép egyszerűségét és póznélküliségét, valamint a déli napfény „rettenetes” erejét emeli ki, azt viszont csakis Bálint későbbi elbeszéléséből tudhatja, hogy a férfi a fotót mint a közös pontból induló, ám a világháború következtében lehetséges sorsvariációkat magába tömörítő, (ön)reprezentáló, vizuális szimbólumként értelmezi. A világháború, amely a kamaszkori megállapodás „rendjét” felrúgja, Bálint értelmezésében így hangzik: a „háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent. S talán még Pici se számított rá, hogy végül az következik. És most már egyre nehezebb kinyomozni a szálat, hogy mi hogyan volt, ki mit mondott, ki felelős ezért meg azért... Ha pedig arra gondolok, hogy talán magamnak is hazudok, csak nem akarom tudomásul venni – ez a legszönyűbb. Ilyenkor szeretnék kirohanni a világból.”³⁰ A látványtól elemelt többletjelentés egy pontba, punctum temporis-ba sűríti a múltat, így válhat önértelmező *alakzattá*, kulminálási lehetőséggé, amely lehetőség szinte a kimondás pillanatában szertefoszlik („Tévedsz [...] Mesnyák Poci nem tűnt el”³¹). Összetart mindez a fotóelmélet felvetésével, miszerint a technikai képek ráébresztették az embert az optikai tudattalan létezésére, s ezzel együtt arra is, hogy az emberi látás „hierarchizáló”, lényegkiemelő és szelektív, s míg a kép „mindössze” „leképez, az ember viszont az ábrázolással eleve értelmez is, kontextusba helyez. A látás folyamatában az optikai rész kiegészül az értés műveletével, olyasmivel, amire a gép – ideális tanúként – garantáltan nem képes.”³² Mészöly egészen hasonlóan értelmezte a képek befogadását *A piktúra bűnbeesése* című írásában: „Először is a látvány mindig fragmentum. Amit a szem ilyenként rögzíteni és tárolni képes, az eleve vizuálisan gondolati és képzeletbeli lesz, még ha a festő skiccmappájába kerül is. Közvetlenül csak megpillantani tudunk, de felhasználni bármit csak rekonstruált elemként. A fotótechnika rögzítő és tároló képessége is csak mechanikusan imitál ennél többet; hogy valóban több legyen, szükséges a mi kiegészítő közbelépésünk.”³³ Hildi pedig épp ezt teszi: képleírása értelmez, kiegészít, következtetésekkel él, a különböző helyekről származó tudását összesíti.

²⁹ *Uo.*, 24. (Kiemelés V.B.)

³⁰ *Uo.*, 61.

³¹ *Uo.*, 198.

³² SUGÁR János, *Az öntudatos kéz*, Ex Symposium, 2000, 32–33, 76.

³³ MÉSZÖLY Miklós, *In memoriam Bálint Endre, A piktúra bűnbeesése* = *Uő.*, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 1989. https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-A_pille_maganya-63





A másik csoportképen a teljes ötfős társaság szerepel, ennek a fotónak szintén nem része az elbeszélő, de Hildinek „kötelező” visszatekintenie a tardosi időszakra Bálint megszállott emlékező „szeánsai” által, és megtanulnia emlékezni arra, amire nem emlékezhet. Hildi felszámolhatatlan kívülállását, volt szerelme életének hozzáférhetetlenségét ez a fénykép is hangsúlyozza. Annak ellenére, hogy a tardosi patika inspekciós szobájában készült kép leírása igencsak részleges, hiányos, mégis inkább tartható a mű foglalatának, mint az előzőekben tárgyalt hármass csoportkép. Az „ötösfogat” képen való elhelyezkedése jelzi a szereplők viszonyrendszerét, Bálint részleges, mindenkori különállását, és (az ismeretek birtokában, utólag) felidézi azt az egyezményt, ami a lány kezdeményezésére ötük között kötöttet. Ez a csoportkép, kiemelt nézőpontja és „kitettsége”, kirakatjellege által is – „valószínűleg a legalsó lépcsőfokról készülhetett. Bangó és Geresdi Kálmán odáig hátráltatták Pécsi Pici bátyját a géppel, hogy lehetőleg egy szintben legyen velük a lencse, és ne csak úgy felülről kapja le őket. Ezért is hatott úgy a fénykép, mintha valami kirakatban ülnének, kicsit mereven.”³⁴ – tehát a mű mise en abyme-jaként is értelmezhető, olyan belső vizuális szimbólum, önembléma, amely magába sűríti a történet lényegét, a perdöntő kiindulópontot, az okokat. Bálint személyes élete, nőkhöz való viszonya, lelki alkatának alakulása, önmagát nem kímélő hajszája, önmagától való menekülése, futása a halál felé feltehetően innen, a tardosi kamaszkor meghatározó eseményeitől eredeztethető. „Fut, mert menekül – az mondják. Csak azt teszik hozzá ritkábban, hogy szüksége is van arra, ami elől menekül. Hogy ez szörnyű? Persze, hogy az.”³⁵ S mise en abyme-ként foglalja magába a mű narrációját, elbeszélői pozícióját is: a kimerevített múlttal szembesülni kényszerülő, a meg nem élt múltra, másnak a múltjára emlékező, emlékképek töredékeivel, hiányos ismereteivel szembesülő és hadakozó nő kétségeit, reményeit, félelmeit. Ahogy az ekphraszisz természetéből adódóan kép és képleírás szövete varratokkal terhes, amelyek véglegesen nem is tüntethetők el, ugyanez állítható az atléta történetéről és annak elbeszélhetőségéről. De hogy is lehetne ez másképp, mikor a hölgy, aki hivatalosan sosem tartozott a férfihoz, nincs ott a meghatározó kezdeteknél sem, nem szeresheti meg a férfi emlékképeit, nem áll ott a tardosi gyógyszerárban a többiek között. A csoportkép nélküle teljes.

³⁴ *Az atléta*, 117.

³⁵ *Uo.*, 52–53.





A fenntartható táv

– táj, természet, mozgás Mészöly Miklós *Az atléta halála című regényében*

„nehéz nem arra gondolnom, hogy
a halál mindent összefüggésbe hoz.”³⁶

Az atléta halálának időkezeléséről sok szó esett már. A több idősíkra bontott, fragmentált elbeszélés a főszereplő életének egy-egy kiemelt időszakához, pontosabban egy-egy kulcsjelenetéhez kapcsolódik. A különböző időpontok eseményei más-más helyen, helyszínen játszódnak. Ezeknek az ábrázolása szintén nagyon koncentrált, mindegyik helyszín egy-egy sportpályára, küzdőtérre fókuszál, ami lehet akár a patika padlása vagy a pesti lakás légópincéje is. A szabályos geometrikus formák által és pontos méretadatokkal ismertetett terek Őze Bálint életének meghatározó részei, a futópálya salakjának anyaga, minősége, rugalmassága, a pálya mérete, a futótávok hossza és a kamaszkori álló helyzetű küzdelem ringjeinek pontos leírása a főszereplő életének és általában az emberi létnek a korlátait, behatároltságát, mennyiségben, számokban megadható kereteit is jelzik, hiszen ezeknek a kereteknek a felszámolása, leküzdése, meghaladása, az ezek ellen való lázadás konkrétan és áttételesen is a szereplő külső-belső küzdelmének, hajszájának lényegét adja.

A szakirodalom Mészöly e regényével kapcsolatban jobbra a regényforma, az elbeszélésmód átalakulását konstatálja;³⁷ *Az atléta halálának* poétikai elmozdulásai, így a lineáris vezetésű, egységes történet felszámolása, az elbeszélői kompetencia megkérdőjelezése, az elbeszélő szerepének megnövekedése a prózaformát elöllegez. Ugyanígy a mű átmenetiségének jele, hogy a példázatos–allegorikus jelleget metaforikus, asszociatív jelentésteremtő és jelentéssűrítő motívumok sokasága váltja fel, a metonimikus, lekerekített narratív formákat, időrendet felbontó, tereket, helyeket elválasztó mozaikos megoldások az emberi lét és a történetmondás lehetőségeinek töredezettségét, részlegességét reprezentálják.

³⁶ Mészöly Miklós, *Az atléta halála*, Budapest: Szépirodalmi, 1986, 82. (Továbbiakban: *Az atléta*, oldalszám.)

³⁷ Vö. THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 90; 96.; SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós*, Budapest, Jelenkor, 2020, 21–25., 148.





A regény térkezelése, térábrázolása is ebben a kontextusban helyezhető el: a tárgyas leírások és a figurativitás kettőségében, átmenetiségében, a regény térkezelése, a helyrajzok, helyszínek megjelenítésének precizitása és hangsúlyossága, a váltások és áttűnések módja és szerepe megglátásom szerint szintén erős jelentésképző funkcióval bír. „A térkomponens jelentéstan megterheltsége lényeges mértékben nő, amint a regény olyan világteremtő elemekké avatja a tereket és a spacíais konnotációkat, amelyek jelentésmezejét nem a szociológiai, hanem az ontológiai mozzanatok alakítják.”³⁸ Mészöly egész életművében jelentős szerepe van a térnek és a tájnak, ezek időről időre változó ábrázolásmódjáról, egyes művekben betöltött szerepéről, jelentéseiről számos értelmezés született már, s ez *Az atléta haláláról* szóló írások szempontjai között is megtalálható.³⁹ Mészöly megnyilatkozásaiból is az derül ki, hogy a táj ábrázolása, a tér „körbejárása”, meghatározása kitüntetett jelentőséggel bír alkotásaiban, s írói indíttatását is a tájhoz kapcsolja: „Tény mindenesetre, hogy elsősorban a természet, a táj szuggesztíója volt az, ami rávett az írásra, és nem az a társadalmi közeg, amelyben éltem. S biztos, hogy ez valamelyest meg is határozta írói világom alakulásának menetrendjét.”⁴⁰ S az író tájjal kapcsolatos személyes élményét akár még hősére is kivetíthetnénk: „Mintha a génjeimmel (vagy legalábbis az egyik énemmel) rímelt volna, ahogy a táj, a természet »dolgozik«.”⁴¹

A tájra és a térre vonatkozó Mészöly-idézetek, szakirodalmi példák természetesen még szaporíthatók, de ebből az óriási témából jelen írás „mindössze” elsősorban Öze Bálint halálának helyszínére, Vlegyászára koncentrál. Mind a halál ténye, mind Vlegyásza elhangzik már a mű első bekezdésében;⁴² az elbeszélő intenciója épp a halálhoz vezető előzmények, okok feltárása, elmondása, s ennek során bomlik ki, lépésenként, mi is Vlegyásza és az Égettő-völgy. Ez a helyszín vagy az erre tett utalások

38 FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távolságok: térdinamizmus a regényben*, Újvidék Forum, 2001, 43.

39 N. TÓTH Anikó, *Helyszín: tér-kép, topográfia, testtáj* = N. TÓTH Anikó, *Szövegutó: közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Pozsony, Kalligram, 2006, 98–114; ALBERT Pál, *Európa országútján: Miklós Mészöly: Mort d'un athlète*, Paris, 1965. = ALBERT Pál, *Alkalmak*, Budapest, Kortárs Kiadó, 1997, 76–83.

40 Mészöly Miklós, *Félbemaradt interjú, kérdések nélkül* = Mészöly Miklós, *Érintések*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 247–263, 248.

41 *Uo.*

42 „Lassan nyolcadik hete, hogy megtaláltuk a holttestét a vlegyászi Égettő völgyében. Üszkös fenyőörönkök között bukott arcra, s kora délelőttől késő estig tűzte a nap a tarkóját. A nagy, hegyi vöröshangyák fűzben telepedtek be a trikója alá, mint valami titokzatos tetoválás varratsíkjai.





a regény számos pontján jelen vannak, folyamatos átfedésben, korrelációban más helyszínekkel, más eseményekkel, a regény látszólag másfajta aspektusaival. A művet átszövő metaforaháló finom textúrája, mozgása, az események folyamatos összevetése, asszociációs áttűnései nemcsak a helyszíneket, idősíkokat kapcsolják össze, hanem ezáltal mintegy ok-okozati viszonyokat is igyekeznek teremteni, sejtetni a sportoló halálával kapcsolatban. A motívumok, átvitt jelentésű utalások, egymásra montírozások azonban az elbeszélés módja, az elbeszélő kételyei és elbizonytalanodásai miatt megmaradnak a sejtetés szintjén. Őze Bálint halálának okai jórészt fedve maradnak, leginkább az interpretáció által kaphatnak magyarázatokat, szigorúan többes számban.

A regény olvasásakor úgy tűnik, mintha Bálint életének korábbi helyszínei, eseményei a motívumok által egytől egyig Vlegyászához lennének csomózva, s mintha minden elmondott korábbi esemény a halálhoz vezető út előzménye, jelentős állomása lenne, ám nem árt emlékeztetni magunkat olykor arra, hogy mindez az elbeszélő, Bálint élettársának utólagos rekonstrukciója, magyarázatkeresése, értelmezéskísérlete, amelynek kudarcát, sikertelenségét Hildi is felismeri és belátja.

Bálint múltjának helyszínei, terei valamilyen módon kapcsolódnak sportolóvá válásához, a futáshoz, versenyzéshez való viszonyához. A sport maga, a futás szintén beleillik a regény kettős, egyszerre metonimikus és metaforikus értelmezési keretébe. A sport életre, létezésre vonatkoztatható átvitt jelentéssíkjáról közismerten Mészöly is ír *A létezés rekordja* című esszéjében:

„Egy mai regényhős, aki sportoló, s egy mai történet, amelyik javarészt sportkörnyezetben játszódik, már-már olyan keret, ami érdemén felül alkalmas rá, hogy túlmutasson önmagán. S még arra sincs szükség, hogy az író különösebben törekedjék szimbolikus vagy allegorikus áthallásra. Mintha ebben a vonatkozásban (kissé) mindkettő értelmét veszítette volna. Amiről lényegében szó van, a létezés rekordjának vágya minden területen és formában.”⁴³

Ugyanaz a fekete-vörös futócipő volt rajta akkor is, mint a nyár végi prágai versenyen. Ezek tények. De tudom, hogy ettől a papír még nem lesz engedelmesebb. Sőt, mintha még ellenállóbb lenne és gyanakvóbb.” *Az atléta*, 7.

⁴³ Mészöly Miklós, *A létezés rekordja* = Mészöly Miklós, *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 197–199, 197.





A sportmetafora átvihető mind a főhős és az elbeszélő küzdelmes szerelmi viszonyára, a korabeli társadalom működésére, de kiterjeszthető az emberi létezés egészére, a belső küzdelemre, az addigi önmagunkat felülmúlni vágyó célokra, az abszolútum elérésére, a soha meg nem elégedés újabb köreire, a futásra mint a menekülés formájára, de akár az alkotás folyamatára, a művészlétre is, és a jelentések még tovább bővíthetők.

Az atléta halálában a sportmetaforák és általában a metaforikusság a tájra is rávetülnek. Ezek közül a legjelentősebb Vlegyászá, Bálint halálának helyszíne. Ez a civilizációtól elzárt hegység azonban nem érthető, értelmezhető önmagában, hiszen, ahogy már szó esett róla, az ott található Égettű völgyével összefüggésbe hozott korábbi helyszínek, események, jelképek itt érnek össze, kulminálnak, sok szempontból itt érkezünk a komplex motívumháló által mozgatótt jelentések vég- és tetőpontjához. Már csak azért is, mert ez lesz a sportoló váratlan halálának helyszíne. A befogadás során az egészen „természetessé” válik, hogy a futópályák, a regénybeli mérkőzések kamaszok által kreált ringjei, sőt az ezeket megidéző, megjelenítő emlékező jelenetek is a négyzet, a kör és az ovális szabályos geometriai formái által kapnak megjelenítést; formájuknak, méretüknek, hosszuknak mindig kiemelt szerepe van az ott történő események szempontjából, s Bálint emlékezetgyakorlatai, tehát a múltban történtek felidézése is mániákus precizitást mutatnak. A konstruált, kimért terek, területek és alakjaik azonban a táj szabálytalan formáira is igyekeznek rávetülni. Vlegyászá előképe ebből a szempontból a prágai verseny alkalmából tett karlsteini kirándulás. A turistakatalógus giccses képe alapján ígéretesnek tűnő „lombalagútba vesző sétány” kör vagy ovális alakú völgybe torkollik, ám a természeti és a szabályos, ember által absztrahált formák egymásra vetítése itt inkább játék, képtelenség, mellesleg a kirándulás is kudarcba fullad, a völgy formája nem tárul fel. „Próbáltam kivenni, hogy a fák milyen völgyet takarnak, oválisat-e vagy kör alakút, „stadiont”-e vagy „cirkuszt” – játékból így osztályozgattuk egyszer otthon a Bakony völgyeit –, de nem sikerült. A monoton zöld mindent összemossott.”⁴⁴ Az ókori stadionok és amfiteátrumok ovális formája Réka

⁴⁴ *Az atléta*, 83.





bábszínházával kapcsolatban is említésre kerül,⁴⁵ s ennek szintén jelentősége van a műegész értelmezésében, az önmagába zárt körforma mindkét esetben összefüggésbe hozható a külvilág működésétől, értékrendjétől eltávolodott, kívülálló, önmagába záruló személyiség autonómiájával, saját életpályájával. A párhuzamot mindenképpen megerősítheti, hogy a Bálintot kereső öregek és Hildi gyaloglása, valamint a bábszínházba való érkezés jelenete szintén egymás mellé rendelődik, az asszociáció alapját a bakhátas utak jellemzése és a Pădurica által „egész bábeldadásra való állat” elősorolása képezi.

Az Égettő-völgy Vlegyászán azonban a maga természetes mivoltában kelt amfiteátrum-képzetet, s a hasonlat Bálint „végső” futópályájáról már a regény első felében elhangzik: „Olyan volt ez az ovális völgy, mint egy görög vagy még annál is régiebb, őskori stadion: lent a pálya helyén kiégett fenyőörökök elszórva, lehettek volna kőoszlopok maradványai is. A völgy oldala csupasz és kötörmelékes – üres tribünsorok.”⁴⁶ A halott férfi megtalálásakor, a regény zárójelenetében szintén több helyen említést kap a völgyfenék hibátlan oválisa és a sziklaszirtről mint a stadionok lelátósoráról feltáruló látvány.⁴⁷ A mű első felében és végén tett Vlegyászaleírások között azonban számos stadion, futópálya, küzdőtér, és számos, Hildi által lelátóról szemlélt küzdelem, verseny kap megjelenítést, tehát a táj és az ember építette környezet egymásra vetítése egészen *természetesen* hat a mű zárlatában, Bálint halálának leírásakor. Égettő ugyanis nemcsak Réka bábszínházával, hanem Tardossal és az ottani uszodajelennel is fedésbe kerül. Ezáltal a fiatal futótehetség felfedezésének időpontja és a futótéljesítményével elégedetlen, abszolútumot kereső sportoló halál előtti napjai mint kezdet és vég kapcsolódnak össze. De hasonló módon fonódik össze Vlegyásza Batakolossal is, ahol Bálint a versenyek világából kilépve bemutató futást tart a falu szoboravató ünnepségén. A tét nélküli szereplés vállalása egy nappal az országos bajnokság előtt érthetetlen a férfi környezete számára. Az elbeszélő szerint a batakolosi futás fordulat volt Bálint életében, és Hildi a havasokba való elvonulás

45 „Ahol megálltunk utoljára a gyerekekkel, onnét már látni lehetett a kék gömblámpát a ködben; de előbb még egy ovális térségen kellett átvágnunk. Itt csak egy lámpa égett, középpütt, különben kihalt volt a tér, körben üresek voltak a padok.” *Uo.*, 103.

46 *Uo.*, 42.

47 „Olyan volt, mint egy óriási kráterperem. A stadionok legfelső ülésora rajzol ki ilyen formát – a prágai meg a helsinki vagy a melbourne-i, ami még el sem készült.” *Uo.*, 208.





előzményeként tünteti fel. „Egyáltalán mit keresett a havasokban, amit még Batakoloson se talált? Mit remélt ettől a *barbárul komplett világtól*, ami nemcsak ellentmondó volt a mi eddigi életstílusunkkal, a stadionok légkörével, de valahogy megszégyenítő is.”⁴⁸ A helyszínek, jelenetek ilyen-fajta összekötése jelzi egyfelől, hogy Bálint önkínzásának, menekülésének okai kapcsolatban állnak életeseményeinek sorával, belső jellemfejlődésének egészével, másfelől, hogy önnön hajszája és elégedetlensége nemcsak az időeredményekkel és saját teljesítményével, illetve egzisztenciális szorongásával, büntudatával függ össze, hanem azzal a hivatalos sportközeggel is, amely meghatározott távok, keretek és versenyszámok közé szorítja az atlétákat, akik szereplésükkel az adott politikai rendszert szolgálják. A keretek ellen való lázadás a hivatalos távokkal szemben előnyben részesített yardokban is megmutatkozik. „Ilyenkor szeretnék kirohanni a világból. Ilyenkor gyűlölöm legjobban azokat az elcsépett, szalonképes távokat – egyikünk se tud szabadulni tőlük. Nyolcszáz meg ezeröttszáz meg... skatulyák! skatulyák! Érted?”⁴⁹ Belső lázadása már a háború alatt megmutatkozik, egyéni, nem hivatalos rekordkísérlete is ezer yardra irányul. Ez az eset szintén felidézésre kerül Vlegyásán, Bálint „úgy emlékezett vissza erre az első igazi kísérletére, hogy a hitelesítés minden reménye nélkül próbálja meg a legtöbbet, amire pillanatnyilag képes.”⁵⁰ Ám az elégedetlenség leküzdésének lehetetlenségét jelzi, hogy a yarddal mint másfajta és elavult mértékegységgel szemben is megszületik a kétely a regény végére. Ahogy Réka „ellenzéki”, kiválasztottaknak szóló művészete, kivonulása is kritikát kap: „már akkor menynyire idegen volt neki Réka öncélú művészkedése és minden hóbert – talán már a saját yardjai is.”⁵¹

Mindez egyfelől értelmezhető a sport fogalma, emberi életben betöltött funkciója felől, amely az idők folyamán folyamatosan távolodott az antikvitásban még meglévő eszménytől. Mészöly ismert esszéje, *A sport zsákcúja* elég egyértelműen fejti ki ezt a gondolatot: a jelen beteges,

48 *Uo.*, 217. (Kiemelés V.B.)

49 *Uo.*, 61. Továbbá: „És csak akkor állt elő vele, hogy délután, ha nem esik, megpróbálja megjavítani az ezer yardos tavaszi rekordját. Ezt persze megint nem értettem minden vonatkozásában, főképp azt nem, hogy ez az ezer yard mért olyan nevetséges »hobbi«, amire nemcsak a trénerek legyintenek, de a drukkerk is.” *Uo.*, 50–51.

50 *Uo.*, 79.

51 *Uo.*, 172.





silány, meghamisított sportgyakorlatával szemben a görögöknél a sport „játékká lényegít[ette] át azt a vetélkedést, ami az élet maga; [náluk] az élet kíméletlen dinamizmusának, a felülkerekedés ősi ösztönének szublimált formája volt. Következésképp a lélek iskolája is.”⁵² A sportnak ez a fajta eszményi elgondolása egzisztenciális téttel ruházta fel ezt a tevékenységet, amelyben Mészöly szerint nem a személy teljesítményét kell ünnepelni, hanem az egyetemes emberét, általában. Esszéjében kiemeli, hogy *Az atléta halálában* a sportnak ez az archaikus értelme és jelentése vonzotta.

Ugyanakkor a mű végkifejlete azt mutatja, hogy a huszadik század történelmi kataklizmái közt és regnáló társadalmi-ideológiai rendszereiben a sport mint az emberi létezés egészére vonatkoztatható küzdelem és önkiteljesedés, reménytelen, kudarcra van ítélve. A társadalom megkövetelte formáktól, keretektől való elszakadás, a természetbe való kivonulás csakis önként vállalt áldozat, az eszményeit feladni képtelen, laicizált Atleta Christinek, a Hit Bajnokának halála lehet.⁵³ Vlegyászá értelmezésében metafizikai pálya, a létezés rekordjának beteljesítése. A kezdet és a vég összefonódása, a kör bezárulása. S bár Bálint eddigre renndezi el magában és a külvilágban múltjának gyötrő darabjait, hogy immár eredményesen menekülhessen lelkiismerete elől, itt tud túllépni azon a sportolói attitűdön, amit kamaszkorának eseményei és a rendszer sportpolitikája kényszerített rá, ám önmaga leküzdése, meghaladása (távrolról Madách gondolatát idéző módon: „a cél halál, az élet küzdelem”) maga a halál.

Öze Bálint halála ugyanúgy megmagyarázhatatlan, mint a sziszüphoszi vágy, amely folytonosan önmaga meghaladására irányul. Az erdélyi havasokban bekövetkező halálnak számos előképe, motívuma van a regényben. Ilyenek a leszorított karral vívott, a gúzsba kötött ember pozícióját idéző furcsa, kamaszkori küzdelmek, melyeknek pontos felidézése, rekonstruálása végigkíséri a művet, s ez majd a román asszony

52 Mészöly Miklós, *A sport zsákutcája* = Mészöly Miklós, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 221–222, 221.

53 „Alázat és macacsság, talán ez a kettő marad végül, amibe kapaszkodni lehet. Vagy az az egy, ami ez a kettő – a hit.” *Az atléta*, 45.





szavai által válik kimondottan is rossz előjellé.⁵⁴ A Bálinton és Páduricán eluralkodó félelmet az az – elbeszélő számára – szintén értelmezhetetlen éjszaka teljesíti ki és avatja a halál előjelévé, amit a pár Rogozs faluban tölt bolyongva a férfi halála előtti napon. Minden mozzanat titokzatos és érthetetlen: a váratlan elhívás, az üzenettel érkező, majd nyomtalanul eltűnő fiú, a falu minden portájára bekopogó pár, amelyik sosem tudja meg elszólításának okát. Nem magyarázható az sem, hogy a „Várják magukat” felszólításra Bálint miért érezhette úgy, hogy azonnal és gondolkodás nélkül engedelmeskednie kell. Az elhívás formája és Bálint azonnali engedése szakrális, míg a fiú kommunikációja, eltűnése és a kérés hiábavalósága abszurd színezetet ad az esetnek. A rejtélyes éjszaka egésze egyszerre tűnhet az (egy) angyali üdvözet inverzének és a beckett-i egzisztenciális reménytelenség nyomasztó bolyongásának. A harmadik, szintén értelmezhetetlennek tűnő motívum pedig az a szörbolyhos lepke, amely két alkalommal tűnik fel a műben. Az első felbukkanása Tardoson, a futó kamaszkorában történik: egy ezer yardos időmérő futáson Bálintnak csapódik a hatalmas szőrös rovar, amelytől futás közben nem tud megszabadulni, az utolsó négyszáz yardon küzd vele, ám mire a célvonalhoz ér, a lepke eltűnik róla. Ekkor még, tanúk hiányában, a lepke – nagysága, szőrössége – akár Bálint felfokozott képzeletének játéka is lehet. Mind ezt Bálint a báta kolosi futás kapcsán eleveníti fel, ahol az utolsó körben a homlokára kötött verejtékfelfogó zsebkendő csúszik minduntalan a szemébe. Mindkét eset kizökkenést, a harmonikus mozgás szétesését eredményezi, amit a beavatott külső szemlélők, az első esetben Öreg Pepita, a másodikban Hildi konstatálnak. „Mikor a célegyenesbe kanyarodott, már olyan szaporák voltak a kapdosó mozdulatai, mint aki penitenciából keresztert is vet közben. Csak az utolsó húsz-harminc méternél hagyta abba, nem nyúlt többé a zsebkendőhöz. Félelmes volt így: mint ha bekötött szemmel száguldott volna a célszalag felé és felém.”⁵⁵ A futó férfi baljós látványát, küzdelmét, áldozatszerepét a szakrális utalás, „penitenciából keresztert vet”, is kiemeli. A lepke második alkalommal,

⁵⁴ „Az asszony mondta is utólag – mikor bevittük Bálintot a kabanába –, hogy ő már akkor, a birkozásunkkor megérezte a rosszat – és lám. »A rosszat lehet hívni, a rosszat lehet küldeni« – mormogta sopánkodva”. *Uo.*, 101.

⁵⁵ *Uo.*, 181.





élettelenül, kiszáradva a halott férfi kezéből pereg elő. A motívum kétszeri, ám elég hangsúlyos felbukkanása szintén a kezdeteket köti össze a véggel, a halállal, s a lepke mindkét esetben futás közben támad rá a maga idejét mérő férfira. Vlegyásán ugyan a rovar valóságos, ám látványa, létezése zavart kelt, ismeretlen, irracionális elem. Ez fejeződik ki a hegyekben élő öreg házaspár hitetlenkedésében, akik még sosem láttak ilyen állatot odafönt. A románul elhangzó párbeszéd a leghosszabb román nyelvű rész a regényben, ez esetben a teljes elidegenítés, érthetlenség és értelmetlenség jelzése. A lepke és a pillangó közismerten a lélek, halhatatlanság, a halál után a testből távozó lélek jelképe az antik és a keresztény szimbolikában is, ám ebben a szörös fenyegető formájában inkább a hozzá kapcsolódó negatív jelentések érvényesíthetők. A lepke ugyanis a mulandóság, a rövid élet jele is, a féktelen önhajszolás, önpusztítás is köthető hozzá.

Annak ellenére, hogy ezek a halált anticipáló motívumok összekötnek bizonyos idősíkokat és cselekményelemeket, és megmutatják a szöveg jelképekben, metaforákban, egymásra vetülő mozzanatokban létesülő összefüggéseit, az atléta halálára továbbra sem adnak egyértelmű magyarázatot. Az ok-okozatilag nem levezethető, rejtélyes és váratlan halál, a szerző által elhelyezett és működtetett motívumok jellege, a helyszíneknek, a geometriai és természeti formáknak, a civilizáció, társadalom terein és a tájnak a fedésbe hozása a mű egzisztencialista és metafizikai olvasatát látszanak erősíteni. Ebben az értelmezési keretben a létezés rekordja a mozdulatlanság, azaz a halál,⁵⁶ amelyet az élet sosem tud megdönteni.

⁵⁶ „A nosztalgia megvan bennünk, hogy az abszolútra törjünk, a maximális teljesítményre, a létezés rekordjára, a birtokló azonosulás élményére – s amit a technika ajánl, a sebesség, csakugyan csábító; sőt, a legtúlzóbb érték, amit megteremthet. *S amivel egyenértékű csak egy lehet még: a mozdulatlanság.*” (Kiemelés V.B.) MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája* = MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 5–25, 14.





Füstképek a szöveg láthatárán

– rögzített kép, képlékeny emlékezet

Mészöly Miklós: Megbocsátás

A Szolláth Dávid által álintegratív művek közé sorolt⁵⁷ *Megbocsátás* narratív eljárásainak sikerét, így az utólagos történetrekonstrukció lehetőségének álcáját, elbeszélői alakoskodásának eredményességét érzékelteti, hogy a kisregény recepciója számtalan, sokszor termékeny, jelentéskonstruáló kísérlettel, interpretációval rendelkezik. Az egységgé olvasás próbálkozásai, a különböző műfaji, motivikus megközelítések nyomozásszerű feltárómunkájának sikeressége, illetve az egységgé olvasás lehetetlenségének belátásai, magyarázatai viszonylag széles pályán mozognak.⁵⁸

A szerző által bevetett műfaji kódok, mint a bűnügyi- és a családtörténet vagy az emlékező, történelmi próza irányába terelő gesztusok, továbbá szintén az elbeszélés által nyomatékosan felkínált mitológiai, keresztény utalások, motívumok, a narráció menetét meghatározó, saját materiálval rendelkező képek, a kimerevített látványok, az álomképek és emlékfoszlányok mind nyomozássra, jelentések és összefüggések keresésre készíti a befogadót.

Ugyanakkor a számozott, rövid egységekből álló szöveg határozott közeg-, idősíki- és fókuszváltásaival, eltérő megszólalásmódú, szövegtípusú, hangulatú és referencialitásfokú darabjaival már igen hamar azt sejteti,

57 SZOLLÁTH DÁVID, *Mészöly Miklós*, Budapest, Jelenkor, 2020.

58 BALASSA PÉTER, *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma*, *Mészöly Miklós: Megbocsátás* = BALASSA PÉTER, *Észjárások és formák*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1985, 105–127. MÜLLNER ANDRÁS, *Az én törött pengéjű finom kardom* = *Megbocsátás*, szerk., MÜLLNER ANDRÁS, ODORICS FERENC, Budapest – Szeged, Osiris – Pompeji, 2001, 105–117., SZENTESI ZSOLT, *Az ismétlődés és a metaforikus epikai struktúra* *Mészöly Miklós Megbocsátás* című művében = *A műértelmezés helye az irodalomtudományban: a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottsága és a Szegedi Akadémiai Bizottság Irodalmi Jelentéstan Kutatócsoportja által 1989. szept. 21–23. között Szegeden rendezett konferencia előadásai*, szerk. BERNÁTH ÁRPÁD, Szeged, 1990, (*Studia poetica*, 9), 191–201. SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, *Mészöly Miklós: Megbocsátás*, Alföld, 1985/11, 75–78.; SZILASI LÁSZLÓ, *Diszkréció, avagy mikor egy csomó arab ledobja burnuszát* = *Megbocsátás*, i.m., 7–25. BAZSÁNYI SÁNDOR, *Nyomorúság, szomorúság, szépség* *Mészöly Miklós Megbocsátás* című kisregényének (1983) térideje, Pannonhalmi Szemle, 2021/2, 57–67.; TAKÁTS JÓZSEF, *Megbocsátás: mítoszelemzés*, Jelenkor/1991/7–8, 639–643. KELEMEN PÁL, *Kép és szöveg* *Mészöly Miklós Megbocsátás* című elbeszélésében = *Az elbeszélés módszertana. Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN ILDIKÓ, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ ÉS SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, Budapest, Osiris, 2003, 431–454.





hogy történet, összeállítható egész, amennyiben egyáltalán van, csak fáradságos értelemezői munka által lehetséges. S mindez valóban fokozott odafigyelésre, nyomozásra, összefüggések kreálására készíti a befogadót. Úgy vélem, nemcsak narratív horgok sokaságáról beszélhetünk, hanem kifejezetten felmerül a narratív csalik és a bevetés lehetősége is, hiszen a szerző rendre kisiklatja a látványosan megidézett műfaji és egyéb kódokat. Az emlékezet működése, a történelemhez való viszony ingoványos, ködös; a mű által használt, leginkább képi alakzatokba rendezett motívumok, szimbólumok rendszerint rejtélyesek, önmagukba fordulnak, felszámolják magukat és egymást.⁵⁹ Mindez összegezve Szolláth Dávidnál így hangzik: „Az egységesség és a széttartás [...] a mű komplex jelölőrendszerének különböző síkjain rendre felmerülő kérdés.”⁶⁰

A *Megbocsátás* elbeszélő és leíró részeibe ékelt képekről, azok szerepéről és jelentéséről szintén több értelmezés született már. A megvilágító elemzések ellenére mégis, némi hiányérzettel ösztönözten, az foglalkoztat, miként vesznek részt a képek a kisregényben, hogyan járulnak hozzá a mű álintegratív elbeszélésmódjához, a „káosszal szerkesztés”⁶¹ játékához. S bár nem egy értekezés⁶² felsorolásszerűen is számba vette már a *Megbocsátás* „olvasható” képeit, általában nem tesz különbséget a saját materiálval, anyagsággal rendelkező, önálló tárgyi entitásként megjelenő képek, mint amilyen *Az állatok búcsúja*, a gyerekszoba angyalos képe, a fényképek vagy a Lipovszky-nyomat, valamint az elbeszélői szólamba belesimített kimerevített látványok, mint a füstcsík, a napozó Mária, és végképp nem a felidézett, erős vizualitással bíró emlékképek, mint például a mosodai kiscsibék vagy az egyes szereplők fejében és emlékezetében élő álmok képek természete között. Valamint ugyanezt a distinkciót nem tartja fontosnak a különböző materialitással, tudati szinttel, referencialitással rendelkező képek egymásban való tükröződése, egymásra vetülése esetében sem.

59 S e vonások akár a posztmodern felé tartó előjeleknek is értelmezhetők. Mészöly „[a] történeten, történelmében mindig meg-megszakított magyar életfolyamról mond történelmi, »artikulálatlan« ítéletet. [...] mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szálak, mintha sугalmazva lennének bizonyos titkos megfelelések, de a szálak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek.” BALASSA, *i. m.*, 113.

60 SZOLLÁTH, *i. m.*, 458.

61 BALASSA, *i. m.*, 114.

62 PL. BALASSA, SZILASI fentebb hivatkozott írásai.





A mű fikciójában jelen lévő valódi képek, nevezzük így, ábrázolása, leírása minden esetben a narratív beágyazás esetének tekinthető. A kisregényben rendszerint említést és látszólagos jelentőséget kap valamilyen módon a kép fizikai állapota, textúrája. *Az állatok búcsúja* „egy rajzlap nagyságú puhafa táblán”⁶³ készül, faszénparázson forrósított pálcákkal üszkösítve ki a látványt. A fiókban tartott, „elégge megviselt” fotográfiának „be volt hajtva a sarka”, „[f]első harmadát zöldeskék elszíneződés tette ódonná, ingadozva a penészmaródás és a márványos hártymáz között.”⁶⁴ A halott lányról készült légifelvétel „mesteri kompozícióját” „sokan kívágták a lapból, és a szobájuk falára gombostűzték.”⁶⁵ A Lipovszky-vendéglő mélynyomata szintén penészes, és így tovább. Ebből is érzékelhető, hogy ezek az úgynevezett valódi képek többek a rajtuk látható dolgoknál, jeleneteknél, a pusztá tartalomnál. A rajtuk ábrázolt tartalmak nem válnak transzparenssé, mivel anyaguk nem engedi, hogy a látvány zökkenőmentesen túllépjen önmagán. Általában a képek szövegbe, szöveggé írása az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet képez, ellentétben a digressio gyakoribb esetével, a pusztá leírással. Mészöly művére is érvényes ez, még ha jelen esetben a képleírások igen rövidek, illetve a képen látható látvány és a keretező jelenet elbeszélése sűrű váltakozásban formálódik is meg. Éppen tárgyi mivoltuk és anyagiságuk által nyernek eltérő felületet, más-terüsheet, azaz heterotópiát.⁶⁶ Konkrétan értett keretük, szegélyük eltérő narratív szintjüket is keretezi. Ezek a képek tehát réseket, töréseket eredményeznek az elbeszélésben, e résekkel explicit módon máshol, például a szöveg két másik önreferenciális pontján is találkozunk. Először a csibék táncánál: „Nagy halom lepedő! Tele buggyal, réssel, lyukkal, alagutakkal, gödrökkel, szakadékokkal, mint a behavazott Kárpátok, [...] Úgy másztak elő a lyukakból, résekből, mint a fonálról

63 Mészöly Miklós, *Megbocsátás* = Mészöly Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Budapest, Magvető, 1989, 503. (Az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak, továbbiakban: *Megbocsátás*, oldalszám.)

64 *Uo.*, 506.

65 *Uo.*, 512.

66 A kép önálló, elkülönülő térbeliségét tovább fokozhatja a kép anyagiságának, anyagszerűségének megjelenítése, amely a descriptio törekvésétől eltérően a képen látottakat a hordozófelület anyagi, minőségi jellemzőivel együtt idézi meg, sok esetben, paradox módon, a nyelvi transzparencia eszközeit a képfelület felidézéséig működteti, ám a képen látottakkal kapcsolatban mégis fenn kívánja tartani a közvetítettség, áthatolhatatlanság, a képbe mint anyagi formába zártság képzetét, s ezeket a kép szemlélőjére gyakorolt effektusok leírásával is érzékelteti.





elgurult sárga gyöngy!” Másodszor a zárószakaszban: „elől-hátul fatámlás ágyakban aludtak, melyeket bármennyire szorosan toltak is egymás mellé, egy kis rés mindig maradt közöttük, s ezt a külön-külön begyűrt lepedőszél és a mindig hideg deszkaél még el is túlozta.”⁶⁷ Végeredményben Mészöly képhasználatá is metalepsziseket, kép és szöveg közti határsértéseket eredményez; ezek is hozzátesznek a narratív szintek, cselekményelemek, idő- és valóságsíkok sűrűlódásaihoz, elkülönбöződéseihez. Ugyanakkor a képekhez, vizuális látványokhoz köthető határátlépéseket a szerző olyan finom eszközökkel valósítja meg, mintha a képen látható dolgok, a képfelület eseményei – *valóban* – részt vennének a narráció menetében, alakításában vagy legalábbis a történet rekonstrukciójának megoldókulcsait hordoznák. Az, hogy a műben a valódi képek, továbbá a narráció során kimerevített látványok hasonló arányban szerepelnek, mint az elbeszélő, leíró részek, és hogy a képek szerepeltetése minduntalan megtorpanásokat, „nézelődéseket” okoz a narrációban, valamint, hogy az elbeszélő és a szereplők a képek tartalmát különlegesnek, rejtély- vagy rejtényszerűnek látják vagy láttatják, hogy a képek egyes vonatkozásai valóban tartalmi, motivikus, formai, vizuális hasonlóságokat, átfedéseket mutatnak az elbeszélés más elemeivel, fenntartja, sőt implikálja, hogy a befogadó is lényeges összefüggéseket, jelentésvajlasatokat lásson ezekben. Pedig maga a regény is finom utalást tesz arra, hogy a képek szimbolikus jelentősége, ereje és valóságra vonatkoztatása tévút. Az írnok és Anita *Az állatok búcsújáról* szoló beszélgetésében ez olvasható: „– Befejezed, és valami más is befejeződik. Ki tudja? – Ilyen ereje volna? Azt hiszem, túlbecsülsz. Egyszerűen szeretném kifejezni magamat.”⁶⁸

A műfaji, időbeli kisiklásokhoz hasonlóan a képekből kiinduló, szintézisre, egységesítésre törekvő értelmezések is rendszerint zátonyra futnak, leginkább azért, mert a mű kiemelt képei megmagyarázhatatlanul rejtélyesek, elkészítésük problematikus, sérültek, önmagukba zárulnak, hiányokat érzékeltetnek, hasadásokat, repedéseket, áthidalhatatlan ellentmondásokat tartalmaznak. Lényegükben és összességükben a dolgok, a múlt, a történetek diszkontinuitását, elválasztottságát, a linearitás felszámolását, az összefüggő történetmondás lehetetlenségét érzékeltetik.

⁶⁷ *Megbocsátás*, 532–533; 541.

⁶⁸ *Uo.*, 509. „Éjszaka befejeztem a képet. – Lehet, hogy ettől félünk...?” *Uo.*, 530.





Mindazt a világgal, történelemmel, emlékezettel, családi geneológiával, kollektív tudattal és főként mindezek reprezentációs felületével, a (nagy) elbeszéléssel szembeni kételyt, ami vágyként, nosztalgiaaként, a mű erős atmoszférájában, az állatok búcsújában, Hangos-pusztá látomásában, az álmok szintjén tapasztalható.

Ezt a felvetést részletesebben néhány műben szereplő kép kapcsán bontom ki. A regény két legjelentősebb, kapcsolódási lehetőségeket felkínáló, legtöbb motívumot magába integráló alkotása *Az állatok búcsúja* és a búzában talált halott lány fotója. A körük szöhető metaforikus hálót, a figurativitásnak ezt a burjánzó gazdagságát Müllner András⁶⁹ Bényei nyomán a mágikus realista művek vonásának tartja, „a mágikus képiség uralkodása voltaképpen azt jelenti, hogy a regényvilág minden egyes eleme kapcsolatba kerül a többivel, jelentéssé válik.”⁷⁰ Ebben a megközelítésben minden kép, szereplő, színhely és műalkotás szervesül valamilyen módon a történetbe. A képek sűrítménynek tűnnek tehát, első ránézésre, integratív, jelentéseket generáló kulcsnak, kvázi mise en abyme-nak. De ahogy hamarosan látható lesz, a két említett alkotás ellentmondásokkal teli, a felfedezett összefüggéseket centrifugálisan szétvető erők szintén működnek és hatnak. *Az állatok búcsúja* színekdochikusan Anitát jelöli, a búzakörös kép és eset pedig Máriára vetíthető, aki a magáénak is érzi azt. A halott és az élő nő a mű számos pontján fedésbe kerül, viszonyuk metaforikus. A testvérpárhoz tehát egy-egy kép kötődik és ez a kettő karácsony estéjén kerül közös szövegtérbe a madártej szürcsölése fölött.

„*Az Állatok búcsúja* egy kis asztalon parádézott, körülötte a halomnyi ajándék, az óboros demizsonban parafa gyűrűs alabástrom-Bacchus, kitátott száján folyt a bor. Már túl voltak a töltött pulykán, a gyerekek a madártejet is megkapták, amikor Mária kérte, hogy néhány percig gondoljanak a búzaföldön meghalt lányra. Kicsit bizonytalanul csöndesedtek el, elfogadták Mária ötletét, de senki sem érezte szükségesnek, hogy keresztbe-hosszába újra elővegyék az ügyet. Ágota halkán szürcsölte a sodót...”⁷¹

⁶⁹ MÜLLNER, *i.m.*, 108.

⁷⁰ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 92.

⁷¹ *Megbocsátás*, 531–532.





A számos formai, tartalmi kapcsolódás mellett mindkét kép a regény öntükröző, önreflexív alakzata. Az *állatok búcsúja* ezen túl metafikciós elem is, a kép a szemünk előtt formálódik, és elkészülte egybeesik a szöveg végével is.⁷²

A biblikus-mitikus hangulatú búcsúzás magába fogja az Artemisz-mítosz egyes elemeit, a kép készítésének technikája bekapcsolja a műben fontos szerepet játszó incesztus tematikáját is. Ám a legtöbb kapcsolódás és jelentés a búcsúzás eseményéhez tartozik, a madarak és a szárazföldi állatok őszi elbúcsúzásához. A kép címe történetet, epikus tartalmat ígér, képi narratíva tehát, ami már eleve feszültségben áll a kép pillanatnyiságával. A vizuális narráció *punctum temporis*⁷³ e képen kiemelt jelentőségű, mivel a búcsú több szempontból is akadályozott, megghiúsulni látszik. Azon még könnyen túljuthatunk, hogy a kép madárfajai közül egyik sem költözőmadár, ám a búcsúzást a patak két partját összekötő híd leégése is akadályozza, (amely „már csak üszkös romjaiban volt látható, szálkásan meredezett”⁷⁴). Az epikus mozzanat, az elmenés és maga a búcsú aktusa gátolt, és a lényegi pillanat kimerevítése következtében már sosem fog megtörténni. A búcsúzás, a szétválasztottság tehát végleges, a felégett híd a törést, a diszkontinuitást érzékelteti, a kép a paradicsomi állapot, az aranykor, a létezés teljességének végleges elvesztését ábrázolja, ez az értékvesztés vonatkozhat a múltra, a családra és a prózai hagyományra egyaránt. A hiányt és a pusztulás nyomasztó tapasztalatát erősíti a szöveg más pontján a halott lány feletti üres ég, ahová az elbeszélő az égi és földi állatok vihartól felkorbácsolt apokaliptikus képét vetíti.

„A kék üresség volt az egyetlen biztos közeg, amelyben meg lehetett kapaszkodni. Madarak érezhetnek ilyet, mikor száraz viharban vitetik magukat a szélllel, rábízva testüket a vajsima sebességre,

72 Vö. Kelemen Pál és Szörényi László idézett írásaival.

73 A narratív képek kapcsán írja Kibédi Varga Áron: „Míg egy kép argumentum-szerepe csak a befogadási folyamat dialogikusságában válik világossá, narrativitása többnyire azonnal felismerhető, mivelhogy igen sok kép cselekményt ábrázol.” „Az a festmény, amelynek egyszerre kell eleget tennie a festészeti realizmus posztulátumnak és a narratológia törvényeinek, a centrális pillanatot ábrázolja, amely átfogja mind a cselekmény múltját (előkészítés), mind a jövőjét (következmények, *dénouement*). Ennek a központi pillanatnak (*pregnans momentumnak*, *punctum temporisnek*) a kiválasztása a művész legfontosabb feladata munkája első fázisában,” KIBÉDI VARGA ÁRON, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993.I.4., 170; 174. (Kiemelés az eredetiben.)

74 *Megbocsátás*, 504. (E részben vannak felsorolva az állatok, madarak is.)





mely ugyanúgy a legtokéletesebb mozdulatlanság is lehetne, míg alattuk felkorbácsolva hullámanak aombok, minden tekeredik és őrröng, készen arra, hogy szakadék zuhanjon egy hirtelen támadt másik szakadékba, és az őrröngő lombcsapkodás alatt, egy-egy megnyíló résben, csak néha villannak elő az összevissza rohangáló állatok, ahogy a hajótörötteket dobálja a víz, mielőtt végképp elnyelné őket.”⁷⁵

A Gergely által megtalált családi fotón szintén „üres az égbolt”. Az elbeszélő furcsa módon épp a fényképen sosem szereplő madarakat hiányolja: „Lehet, hogy a piactér galambjai pontosan akkor repültek ki a látótérből, vagy éppen akkor készültek belerepülni – így véglegesnek maradt ez a rés.”⁷⁶ A híd motívuma a gyerekszobában lógó képpel kerül kapcsolatba, a hídon haladó testvéreket a kettőjük közt elhelyezkedő angyal választja szét, akik így a palló szélére, a szakadék semmije felé szorulnak. Hasonló módon a szétválasztottság fenyegetését olvassa ki Anita is a nyitott könyvből. A kiragadott mondat, szerző és megszólaló ismerete nélkül, kinyilatkoztatásszerű, apodiktikus és fenyegető: „...két világ között görbült kérdőjel vagyok, két part között a szakadék fölött lebegő hídlívre kötött nyomorék vagyok...”⁷⁷

A kép és az elbeszélés elkészül tehát, ám a történet mégisincs befejezve. E befejezetlenségében, feloldhatatlan és nyomasztó ellentmondásosságában, a töréspontját az örök punctumba, a jelenlétbe, a *most*-ba feszítve minden magához vonzott, vele összefüggésbe hozható kapcsolatot, utalást, motívumot magával sodor, magába omlaszt, és e szétszakítottság részévé tesz.⁷⁸ Javításra – megbocsátásra – már nincs lehetőség: „Ez a technika nem tűrt javítást, próbálkozást; olyan volt, mint a megbocsátás fordítottja.”⁷⁹

A halott lány esete és fotója legalább annyira titokzatos és rejtélyes, mint Mária alakja. Narratíva nélküli, kimerevült végállapot. A „letaglózott” gabonakör közepén fekvő halott nő lenyűgöző látványát csak felülről, a maga megközelíthetlenségében láttatja az elbeszélő. Míg ő az úgy

⁷⁵ *Uo.*, 511.

⁷⁶ *Uo.*, 507.

⁷⁷ *Uo.*, 527.

⁷⁸ „S végre is megszokták, hogy a háznak új lakói lesznek, akiknek a búcsúja ezentúl mindennap *most* lesz időszerű.” *Uo.*, 535., A kép elkészülésének narratívája egyben annak elbeszélése, hogyan fut ki szükségszerűen az olvasás a jelentések rögzíthetlensége felé. Vö. KELEMEN, *i.m.*, 439.

⁷⁹ *Megbocsátás*, 510.





és a látvány rejtélyességét hangsúlyozza ironikus túlzással, („logikának ellentmondó”, „Kép a rejtelem határán”, a rendőrség „sem tudta felfedezni azt a rejtélyes csapást [...], amelyen csakugyan megközelíthette volna valaki az áldozatot”), addig a város lakossága a kép „döbbenetes művészi hatását”, „varázslatos atmoszféráját”, „mesteri kompozícióját”, esztétikumát értékeli, amit szintén hiperbolikus erővel közvetít a narrátor. Az önmagába záruló, megközelíthetetlen, értelmezhetetlen látvány szép és rejtélyes tehát, s e két, a narráció által kiemelt vonás szintén felhívja a figyelmet a vele kapcsolatba hozható elemekre. A kereszt alakú testhelyzet, a hófehér ruha egyértelműen Máriával, Anita nővérével köti össze, mindkét nő egyértelműen Szűz Mária-allúzió, s e szent érintetlenségből Anita mindössze T-idomként részesülhet egy pillanat erejéig.⁸⁰ S bár a szöveg a halott nő megközelíthetetlenségét, érintetlenségét emeli ki, a pilóta által keltett légörvény épp a fekvő alak szoknyáját libbenti fel, ez a pilótában szégyenérzetet kelt, manőverre, a nyomok eltüntetésére készíti. A később elkészült fénykép így végeredményben beállított fotó, az érintetlenség tehát látszat csupán. Ez a fellibbentő mozzanat a mű végi defloráció anticipációja, s a nő halála maga is a szüzesség elvesztését előlegezi, valamint összefüggésbe hozható a Porszki-akta kapcsán felmerülő rejtélyes halálesetekkel is. A búzakörös látvány nemcsak a rendszeresen meztelenül napozó Mária szent kitárulkozását, vágyát idézi: „mint egy óriási virág csapzott virágkelyhe, középtűt a karját kétfelé kitaró, antropomorfizált bibével!”⁸¹, hanem szintén a világrend helyreállítása érdekében „megengedett”, elégtételként is értelmezhető, az elbeszélés több síkját érintő incesztus előképe is. A halott lány helyettesítő áldozat, ahogy Anita is az, a gyerekkorában átélt vérfertőző abúzus által. Ám Máriát mindez nem váltja meg, a karácsony estéjén ejtett incesztus a szeplőtelen fogantatás inverzeként tűnik fel.

Az összefüggések sejtetésének, a mű egymásra utaló elemeinek köszönhetően a halott lány fotója tehát szintén integratív jellegű; eltúlzott ábrázolása kifejezetten a mű emblematisztikus sűrítményeként kínálja fel azt, ám a kép „minden logikának” ellentmondó mivolta, a leplezetlenül előtárt kapcsolódási pontok magyarázat nélkülsége, „titoktalan rejtélye” összességében teszi érvénytelenné, omlasztja össze az egész építményt.

⁸⁰ „Lassan odament az ablakhoz, széttárta a karját, és nekitámaszkodott az ablakkeretnek. Olyan volt, mint egy hirtelen napvilágra került T idom.” *Uo.*, 530.

⁸¹ *Uo.*, 512.





A képek materialitásával szemben a kisregény felett rendíthetetlenül rostokoló füstcsík formátlanságával, anyagtalanságával tüntet. Noha valószínű, ám légnemű, absztrakt, nem vonz magához más motívumokat, látványokat, nem kapcsolódik semmivel, legfeljebb más képekkel anynyiban, hogy misztikus mozdulatlansága szintén időtlennek bizonyul, tartalma kézzel foghatatlan. A füstcsík, rendkívüliségének hála, szintén kitüntetett figyelmet kapott a mű recepciójában. Az értelmezéskísérletek sokaságán nem csodálkozunk, a jelenségen viszont annál inkább: a vonatból kiáramló füstcsíknak ugyanis szét kellene foszlania, de nem teszi, sőt, a mű végi „engesztelő” álomba is áttelepül.⁸² Az elbeszélés hat fejezetben tematizálja visszatérően, fejezetnyitó vagy fejezetzáró megjegyzésként, a narrátor mintha nem tudna napirendre térni az égi jelenségekhez mérhető rendkívüliségén.

„Azóta több tucat vonat kifutott az állomásról, füstjük annak rendje és módja szerint szétfoszlott, ez az egy azonban változatlan vésetként az égen maradt. Arról nem lehetett szó, hogy nem látták, kizárólag csak arról, hogy nem szenteltek neki figyelmet. Elmulasztották például észrevenni, hogy napfelkeltekor – a füstcsík a várostól keletre horgonyzott le – a nap sugarai valóban nem hatoltak át rajta, a széleit éles kontúrral körberagyogták, mint egy kék tenger távlatába helyezett sziklazátonyt.”⁸³

A mű értelmezői is leginkább csodaként, misztikus-mitikus elemként, a mágikus realizmus jegyeként, vagy kifejezetten a címben jelölt fogalom, a megbocsátás képeként közelítik meg.⁸⁴ Anélkül, hogy ezeket az értelmezéseket cáfolnám, úgy vélem, Kelemen Pálhoz hasonlóan, hogy a füstcsík a maga csodaszerűségével együtt – szintén – a mű önembelmatikus, önreflexív eleme.⁸⁵ Az eddig tárgyalt, anyagi mivoltukban jelen lévő képekkel szemben, ahogy erre már utaltam, nem integratív jellegű, hanem

82 „A rendíthetetlen füstcsík ebből az álmoképből sem hiányzott: ugyanott horgonyzott, mint hónapok óta.” *Uo.*, 541.

83 *Uo.*, 510–511.

84 A csoda, a mágikus realizmus kontextusában értelmezi Müllner András és Szolláth Dávid, misztikus-mitikus jelentésben Szentesi Zsolt. A cím jelentéséhez köti Balassa Péter és Bazsányi Sándor, illetve apokalipszisként értelmezi Szörényi László.

85 „Az egész történet ideje alatt megmaradó füstcsík tehát értelmezhető úgy is, mint ami embléma-szerűen jelenik meg az égen, és e köré az embléma köré szerveződné magának a történetnek az





csodaszerű létezése a leírhatóság határán van, nyelvileg megragadhatatlan, épp úgy, mint anyagtalansága, halmazállapota. A füstcsík ugyanis minden szövegbeli felbukkanásakor jelentésátvitelek, -áttételek, azaz hasonlatok, megszemélyesítések, metaforák rögzíthetlenségében, képlékenységében tűnik fel lenyűgöző retorikai parádéval.⁸⁶ Képtelenség, kép nélkülség képek által megjelenítve, érzékeltetve. Míg a saját anyagisággal rendelkező képek az elbeszélés különböző elemeihez ezer szállal pányvázva mindent magukba omlasztva válnak végső soron értelmezhetetlenné, a füstcsík, létjogosultsága hiányával, tartalomnélkülségével és diszkurzív megközelíthetlenségével válik értelmezhetetlen alakzattá. A füstcsík elmondására, leírására tett kísérletek a lényegében nem látható, nem létező történetnek – ami végső soron lehet bármi (a múlt, a család, egy nyomozás története vagy kollektív tapasztalat stb.) – az elbeszélései. S ezek a kísérletek egyfelől nem hagyják a látványt időtlenné merevedni,⁸⁷ másfelől a füstcsík „történetének” elmondáskísérletei, újraírásai, Anita képalkotó technikájával szemben, tűrnek javítást, próbálkozást, és ez, a Mészölymű sokat idézett passzusa szerint végső soron maga a kisregény és maga a megbocsátás.⁸⁸

elbeszélése, mint a kép értelmezése. Mintha a – csak változásaiban meglátható – füstcsík alakváltozásainak, hozzáférhetőségének a története tükrös struktúrában állna az elbeszéléssel (annak saját történetével)” KELEMEN, *i. m.*, 449.

86 „még este nyolckor sem foszlott szét, feltűnés nélkül a helyén maradt, mintha pusztá felhőalakzat volna, mely olyan döntésre jutott, hogy nem kíván meghalni.” „még mindig ott látta a füstcsíkot. Mintha csakugyan bealudta volna magát egy állapotba, amelyre szert tett.” Mészöly, *Megbocsátás*, 503.; „ez az egy azonban változatlan vésetként az égen maradt.” *Uo.*, 510; „Persze, kellő szórakozottsággal úgy is lehetett venni, hogy a felhők folytonos vándorlásához ez az alakzat is hozzátartozik, néha lemarad tőlük, máskor meg őt érik utol, és rendhagyása legfeljebb annyi, mint egy mozgalmasan szapora családban a fattyúé.” *Uo.*, 511; A füstcsík, mint egy derengő kárpitfoszlány, bajtársias szerénységgel húzódott meg a többi kellék között.” *Uo.*, 516; „a füstcsík nem mozdult, se nem halványodott, akár a kelengyék óriási lepedőin a foltok, melyekkel a fehérítő sem bír.” *Uo.*, 519; „A kigyózó felhőcsík változatlanul szerény határozottsággal igyekezett háttérben maradni.” *Uo.*, 525; „A feketéskék égbolton rézsút fényt kapott a füstcsík: masszívan őrizte a formáját, mint ami egyre inkább belefeledkezett a maradandóságba.” *Uo.*, 536; „A rendíthetetlen füstcsík ebből az álmoképből sem hiányzott: ugyanott horgonyzott, mint hónapok óta.” *Uo.*, 541.

87 Vö. KELEMEN, *i. m.*, 449.

88 „Ez a technika nem tűrt javítást, próbálkozást; olyan volt, mint a megbocsátás fordítottja.” Mészöly, *Megbocsátás*, 510.





Filmgyári capriccio

– *kép, film transzmediális lehetőségei a Régi idők... és a Zsámboky mozijában*

Mándy Iván prózájával, különösen a mozit tematizáló műveivel kapcsolatban igen gyakran merül fel a nosztalgia mint a múlthoz való viszony érzete. A *Régi idők mozija* és a *Zsámboky mozija*⁸⁹ című művek jól ismertén a két világháború közötti mozizás élményét állítják középpontba. A múlt-idézés, az idősíkok váltásai e szövegekben egyben médiumváltások is, transz- és intermediális egymásrahatások. Első ránézésre a művek előterében szöveg és film, irodalmi és filmes narráció kettőssége áll, ám a némafilmek mellett mindkét szöveg másfajta médiumokat is bevon az elbeszélés menetébe, amelyek közül nem egy az imaginárius világ tárgyi elemeként is jelen van a történetekben. Ilyenek a mozi világához köthető médiumok: a filmplakátok, mozimagazinok és a fényképek, ez utóbbiak a *Régi idők* folytatásaként is számon tartott *Zsámboky mozijában* kapnak jelentős szerepet. A némafilm ma már idegen némaságával szemben az elbeszélésben a hang szerepével is számolni kell, a némafilmek sztárjai, szereplői (fiktív) szólamokat kapnak, kifejezetten fecsegnek, csacsognak, incselkednek, hanglejtést, hangszínt és hangzó elevenséget kapnak. Mindezek ábrázolása, funkciója és egymáshoz való viszonya már önmagában is egy komplex, bonyolult kérdéskört sejtet, így a Mándy műveire vonatkoztató, értelmezett nosztalgiafogalom is árnyalásra érdemes.

E két Mándy-mű multimediális „parádéja”, transz- és intermediális aktusai nemcsak a két mű karneváli, burleszkszerű jellegét és látszólag könnyed, dinamikus karakterét alapozzák meg. A médiumok kereszt-tüzében zajló történetek, jelenetek, a mediális váltások, határátlépések és határsértések szoros összefüggést mutatnak egy folyamatos hiányállapottal, a dezillúzióval és a recepció által is tárgyalt nosztalgiával. Az összetett és ellentmondásokkal teli létállapot és viszonyulásmód, valamint a mediális határátlépések, -eltörlések, a metaleptikus átjárások meghatározó volta miatt is úgy vélem, érdemes részletesebben megvizsgálni,

⁸⁹ MÁNDY IVÁN, *Régi idők mozija*, Budapest, Magvető, 1967; *Zsámboky mozija*, Budapest, Magvető, 1975. (Továbbiakban: *Régi idők*, oldalszám, *Zsámboky*, oldalszám.)





hogy a mediális és más jellegű váltások, áttűnések milyen narrációs eljárásokban, prózapoétikai eszközökben, jegyekben mutatkoznak meg, valamint hogy a technikai médiumok bősége, e szövegek némafilmek helyzetkomikumát is felidéző humora hogyan függ össze a mindezek mögött és mellett megképződő hiánnyal és a kiábrándultság érzetével.

Nosztalgia, hiány, médium

A fenti kérdések tárgyalásához termékeny kiindulópont lehet a Mándy-értelmezések egyik kulcsfogalmát, a nosztalgiát újra megvizsgálni. A szakirodalom és elsősorban Erdődy Edit által formanosztalgianak nevezett múlthoz való viszony kiindulópontja a mítoszhoz, mitikus, archaikus alapformákhoz való visszatérés. Erdődy szerint Mándynál már a kezdetektől megfigyelhető „az ősbibb, egyszerűbb epikus formák iránti vonzódás”, munkáiban gyakran észlelhetők a „hajdan virágzó, nagy műfajok erejüket vesztett maradványelemei”, az „epika primitív, ősbibb formáinak alkalmazása”, melyeket a monográfus tehát összefoglalóan „formanosztalgikiaknak” nevez.⁹⁰ Mindenképpen a múltat idealizáló, mitikus karaktert erősíti az a tény, hogy a filmtörténet első évtizedei, a némafilm és a húszas-harmincas évek filmipara önmagában is mítoszi, áhítatos magaslatoiba emelkedett a huszadik század második felének és Mándy hőseinek szemléletében,⁹¹ továbbá nem vitatható az sem, hogy a Mándy által megjelenített filmelmények, filmtípusok és a szereplők ehhez való viszonya valóban hordoz mítoszi és mitikus vonásokat. Főként, hogy az epika archaikus formái, mint az eposz vagy a mese, ezeknek világképe, hőstípusai, formai-szerkezeti jegyei eleve jelen vannak a film formanyelvében, különféle műfajaiban, zsánereiben deszakralizált, profán formában. Azonban e modern művészeti ágba újratermelt, az örök visszatérés tanát is érintő, létezésre vágó, mítosszá formáló, (fel)emelő törekvés minden igyekezet ellenére sem tudta teljes mértékben megteremteni a mitikus, archaikus formák

90 ERDŐDY Edit: *Mándy Iván*, Budapest, Balassi Kiadó, 1992. 48. Sággy Miklós elfogadva a fogalmat, a formanosztalgia kifejtésére, kibontására vállalkozik *Filmszakadás a szövegtérben* című, a *Régi idők moziját* értelmező írásában. SÁGGY Miklós, *Filmszakadás a szövegtérben*, Literatura, 2007/3, 294–307.

91 Explicit módon a *Zsámboky mozijában*: „Inkább valamilyen vasárnapi iskolára emlékeztettek ezek a mozik. Kápolnára, ahol prédikáció helyett vetítenek. A zenét is egy harmónium adja.” *Zsámboky*, 15.





történelmi időtől független általános érvényű igazságát, mivel a szent értékrendjét, örökérvényűségét éppen a filmek profanitása, egyszerűsítő formái, popularitása és időhöz kötöttsége által nem – még hőseinek, hőstípusainak mitizálása, felnövesztése ellenére sem – képes megalkotni vagy tartósan fenntartani. Mindezek tükrében Mándy mozimániája, a második világháború előtti filmek és sztárok megidézése csak első látásra tűnik egy már letűnt, értéktelített világ elégikus, vágyódó felelevenítésének. A vizsgált művekben éppen a narratív eszközöket, prózapoétikát is meghatározó transz- és intermediális eljárások mutatnak rá nosztalgia és ironia kettősségére: az értéktelített nosztalgikus vágy mellett mindennek ironikus távolítása, lefokozása is hasonló mértékben jelen van a szövegekben. E tekintetben a *Régi idők moziját* is kettősség jellemzi, a hősi epika magaslatait nehéz lenne a közép-európai tekintet (alul)nézetéből ironia és mosolygás nélkül megcélozni a huszadik századi második felében. „A szövegek egyszer igenlik, és minden ironia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távolságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kísérli meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani. A leggyakrabban nem sikerül ezt megvalósítania...”⁹²

Vitathatatlan, hogy a *Régi idők mozijában* a fiú filmek által megalkotott álomvilága, hősök és történetek utáni vágyakozása valóban hordoz mitikus vonásokat: a főhős identitásformálódásának fontos eleme az epika archaikus formáival, így az eposszal, mesével, mítosszal való kapcsolat. A fiú az álomgyárban, a filmek tartalmában és formanyelvében keres valamiféle létezésre vonatkoztatható ideát, igazságot, azonosulásra alkalmas hősöket. A „valódi” élet hiányai, a bizonytalan egzisztenciájú apa, a szeretet nélküli közeg miatt a gyermek naiv és esendő rajongása, teljesség iránti vágya, az elérés szándéka nem válik nevetségessé; mindezek a gyerek sorsa miatt valódi téttel rendelkeznek. A történetek azonban sorra rámutatnak arra, hogy a mozizásba és a filmek világába való menekülés és a mítoszokkal, mitizált alakokkal való azonosulás lehetetlen, a hősök értékrendje, tetteik, viselkedésük utánzása nem működtethető a hétköznapi életben.

92 SÁGHY, i.m., 302.





Emellett a művek világában és a szereplők nosztalgiaérzésében erősebb a már megtapasztalt hely, életesemény, tehát a saját, megélt múlt iránti sóvárgás, mint a metafizikai jellegű, teljesség iránti vágy. Így e két Mándy-mű hőseinek nosztalgizálásához érdemes differenciáltabban közelíteni, s nem kizárólag a filmhez mint hősi-mitikus értékrendhez való vonzódás viszonyrendszerében, hiszen a *Régi idők mozijában* a fiú egyfelől a budapesti mozik világának, a moziba járásnak, a vetítéseknek az élményét, tehát a már általa is ismert szeretőt újraélni, és e mellett (másfelől) a némafilmek világában keres valamiféle teljességet, igazságot, eszmét és azonosulást alkalmas hőseket. Ez a kétféle vágy természetesen nem választható szét teljes mértékben, összeadódik, keveredik egymással a fiú őszinte, esendő naivitásában, ám, ahogy majd látható lesz, a szereplő élethelyzetei és története a filmek által felkínált eszmények elérésének képtelenségére mutatnak rá. A korosodó Zsámboky a legendás, egykor álomvilágnak tűnő közegek a visszásságait, hanyatlását is látja, a filmek, sztárok megidézése során a szerző leginkább a sztárok köré fonódó látszat, csillogás és az ezek mögötti kiábrándító (fájdalmas, tragikus) valóság feltárásával, illetve az ironikus leleplezés, eszközeivel él.

Ám mielőtt túlságosan belebonyolódnánk a nosztalgia jelentéstartományába, sokkal lényegesebb hangsúlyozni, hogy Mándynál a film és az álomgyár nagy korszakának utólagos szemlélése, felidézése jórészt ennek a világnak a kreáció mivoltát, fikciós karakterét mutatja meg, egy olyan világot, amely minden ízében képzet, tünemény, és amelynek formáiban, sémáiban, vagy ezek mellett, mögött, nem található valós eszme, világkép. Ezért használhatja Erdődy a formanosztalgia fogalmát, illetve Sággy Miklós is ezt járja körül, aki Balassa Péter⁹³ és Eliade nyomán a valódi, ideák nélküli platonizmus gondolata mentén értelmezi a *Régi idők moziját*. Mándy története is felszínre hozza azt a tapasztalatot, hogy maga a képmás, a fikció erősebb, érzéki hatásaiban meghatározóbb közeg, illetve a technikai képekre jellemző módon olyannyira transzparens,

93 SÁGGY, i.m. Valamint Balassa szerint a Mándy-írások alapvető vonása, hogy azok „árnyék”, „kísérlet” és „képmás” világot jelenítenek meg. Mándy szövegei szerint a világ „úgy, ahogy van – s a léte helyénvalósága máris kérdéses –, képmás [...] de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s mikor volt egyáltalán eredeti kép? [...] Ideák nélküli platonizmus Mándyé, híradás az árnyéklétezésről, képmásokról, melyek elvesztették kapcsolatukat minden fölsőbb világgal, az ideális eredetivel.” BALASSA Péter, *Mándy és a kísértetek. Művészetéről és Átkelés című kötetéről* = UÖ., *Észjárások és formák*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1985, 143.





ablakszerű, valóságos élményt vált ki, hogy maga a képmás hozza létre, helyettesíti az eredetit, ugyanakkor ez a felsejlő másféle eredet, igazság, kezdet nem rögzíthető. Ahogy Susan Sontag is írja a fénykép kapcsán, a képmás illúziója olyan erős, hogy az eredeti és másolat közti különbségtétel nehézkesnek és értelmetlennnek látszik.⁹⁴

A két mű és a két főszereplő, a *Régi idők* fiúja és Zsámboky horizontjában azért a filmre és a múlt mozijára, filmkészítésére helyeződik mind a szereplők, mind az olvasók befogadói és értelmezői hangsúlya, mert a jelen idősíkjá, a hétköznapi, valóságos élet erős hiányokat mutat; jelzi ezt az arányaiban kevesebb, töredékes és sokszor negatív előjelű ábrázolása. Mintha a jelen idősíkjá narrációs, szerkezeti szempontokból mindössze arra szolgálna, hogy a hősöknek legyen ürügye és oka kilépni ebből a világból egy másik, alternatív, párhuzamos, ráadásul soha el nem érhető, már álomként sem visszaállítható univerzumba. Mándy hősei-nek moziélménye szimulákrum,⁹⁵ olyan pszeudovilágok kifogyhatatlan tárháza, amelyek, épp ezért, nemcsak a kalandok, kapcsolatok, érzelmek megélésének lehetőségeiként vagy vágyaként tűnnek fel, valamint nemcsak a valóság ideiglenes elhagyásának alkalmai, hanem ezek a fantáziával is megtoldott, kikerekített világok – végtelen(ít)ett filmszalagokként a „valós” jelen hiányossága, töredékessége miatt – a főszereplők számára egymásba fonódnak, együtt élnek, sőt, a fiú számára követendő mintává válnak.⁹⁶ A kilépés, a menekülés, az eszképzizmus gesztusai, formái által megtalálni remélt teljesség, „boldogság” azonban kudarcra ítélt, s talán ebben rejlik a nosztalgia fájdalmanak mozzanata, hiszen a fel/megidézett

94 „A fényképezés hatalma tulajdonképpen deplatonizálta valóságképünket, mert egyre értelmetlenebbé tette, hogy a kép és a tárgy, a másolat és az eredeti megkülönböztetése alapján rendszerezzük tapasztalatainkat [...] a fénykép [...] hathatós fegyver, mely bármikor szembefordulhat a valósággal: a valóságot alakíthatja árnyékká. Valóságosabbak a képek, mint bárki gondolta volna.” Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa, 1999, 223–224.

95 Szimulákrum: lat. simulacra, görög megfelelője az eidola 'hamis kép, amit tisztelnek', 'hamis kép imádása'. „A *simulacrumok* a maguk arrogáns önkényével eleve értéktelenítik a realitás tényeit.” Hans BELTING, *A biteles kép*, ford. HÍDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2009, 19. Belting maga is hivatkozik Baudrillard ismert tézisére: „L'illusion n'est plus possible parce que le réel n'est plus possible.” [Az illúzió nem lehetséges többé, mert a realitás sem lehetséges többé/már.] Vö. Jean BAUDRILLARD, A szimulákrum elsőbbsége, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.* (szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor et al.), Szeged, Ictus-JATE, 1996, 175.

96 „Úgy ám, gondolta Zsámboky, ha valami baj történt az iskolában, beszekundáztam vagy ilyesmi – egyszerre csak ő lépett mellém, Zé, a fekete lovag. Mosolygott, azzal a megvesztegető mosolyával, és könnyedén a vállamra vert.” *Zsámboky*, 32.





világ egyáltalán nem teljes, szépsége vágykeltő illúzió, ám mégis veszteségérzetet képes generálni. A vélt mitikussal, örökérvényűvel való találkozás megismételhetetlenül kínos és csalódott jeleneteket eredményez; a film és a filmgyártás nagy korszakának fals, torz, nevetséges esetei, sőt deklasszált, tragikus alakjai népesítik be a laza füzérű moziregényeket.

Poétikai és tartalmi jegyekben is tetten érhetők a felidézésnek, azonosulásnak hiábavaló próbálkozásai. Tartalmilag és a létezés egészét érintve súlyosabb képet mutat a *Régi idők mozija*, amelyben a vágy elérése, a film elemeivel való azonosulás jellege több fejezetben is érintkezik a mítosszal, mitikussal. A fiú alakja, sorsa, a mű végkicsengése Mátyás életfelfogásának komorabb oldalát mutatja meg, míg a mű folytatásának is tekinthető, nyolc évvel későbbi *Zsámboky mozija* a *Régi idők...* világára és hősére is reflektálva a moziélménybe vetett érték hitelét, a nosztalgizálás érvényét még inkább visszaveszi, karneválivá oldja. A sztárok világa, a pletyka előtérbe kerül, az ironia, az abszurd és a burleszk uralkodóvá válik.

Mindkét műben az elbeszélői szintek megsokszorozása és bonyolítása, a különféle létsíkok és médiumok áttűnései, összecsúsztatása, mozaikos elrendezése, egymásra és egymásba rétegzése történik. A medialitás ilyen mértékű látványos előtérbe helyezése a jelrendszerek jelentéssel, valósággal szembeni elsőbbségét, a jelölők és a nyelvi megelőzőttség jól ismert teóriáját vetik felszínre, a mű megalkotottságát hangsúlyozzák. De erről már sokat írtak. A párhuzamos univerzumok megelevenítését bármelyik médium – fotó, plakát, film, elhangzott szövegrészlet – berobbanthatja, ám mivel a hősök világától mindegyik távol van, fikciónak és fantáziának alávetett, ezek a világok csak közvetett módon, közvetítők segítségével érhetők el, ahogy erre mindkét mű folyamatosan reflektál is. A közegváltás mediális függőségét, feltételezettségét jelzi például, hogy a fiú számára az előcsarnokban nézegetett filmjelenetek is helyettesíthetik magát a vetítést,⁹⁷ hogy *A szép telefonoskisasszony* című részben alig várja,

97 *Az előcsarnok* című fejezetben a fiú korábbi filmes ismereteire támaszkodva a jelenetképekből és a feliratokból igyekszik megalkotni magát a filmet, annak valószínűsíthető narratíváját: „Na persze! A fiú közelebb ment a képhez. Mert Harry Liedtke eddig majdnem mindig katonatisztet játszott. Most pedig: A félszeg professzor. Képek szétszórva plakáton. Képek – szöveggel. »A népszerű Harry jámbor, szemüveges professzor vidéken, a tanítványai szerelmesek belé, de ő csak Liselotte-ot szereti.« Az más, gondolta a fiú, ha ő csak Liselotte-ot... »A sors személyes egy berlini mulató tulajdonosává teszi a félszeg professzort.« Aha, a félszeg professzor a táncosnők között. A táncosnők cilinderben, rövid kis selyemnadrágban. Sorba állnak, és egymás derekát fogják. Görlök... igen, ezek olyan görlök. Kissé oldalt hajtják a fejüket, mosolyognak. Itt meg hatyútollakkal ugrálnak. Ez is a félszeg professzor mulatójában lehet.” *Régi idők*, 38–39.





hogy az apja elmenjen otthonról, és ő kedvére álmodozhasson a *Mozi Élet* című lap képei felett. Hasonló eset, amikor barátjával a Gépésztől kapott szakadt filmtekercsen nézik *A cowboy* című filmet. A *Zsámboky mozija* pedig egészében erre a struktúrára épül, az újságíró feladata, hogy a sztárok fotóit nézegetve valamiféle gondolatot, cikket kicsiholjon magából. Itt is a képnézegetés, a portrékon látható arcokkal való szembenézés indítja el az egyes részek sovány cselekményét, a tekintetek, arcvonások keltik életre a mozit, az állóképek végül valamilyen módon bemozdulnak, filmként kezdenek peregni Zsámboky tekintete előtt. Ám ebben a műben nemcsak a filmek kelnek életre, hanem a színészek sok esetben átveszik a kezdeményezést, sőt a narrációt is Zsámbokytól, a különböző világok közti átjárás nem egyirányú, hanem kölcsönös.

Az áttűnéseknek, a létsíkok és narrációs szintek keveredésének, a meta-lepszis alakzatának számos formája megtalálható tehát mindkét műben. A moziba járás, a filmek képsoraiba, történetébe való belépés a fiú legnagyobb vágya és leggyakoribb tevékenysége; valóságos életének mozzanatai, érzései mindenestől áttevődnek a filmvászonra, a való életben átélt konfliktusait, élményeit a filmtörténetek újramondásával, átélésével igyekszik elrendezni, feldolgozni. Ilyen értelemben számára a film és hősei valóban a mítosz és a mese világteremtő és identifikáló, rituális ismétlések által elsajátítható közegéhez tartoznak. A mesélés ősi formáját és érvényességét, ennek a hősi múltnak a létezését nem egy esetben a Hollywoodot megjárt Gépész mint mesélő alakja hitelesíti. A szállodai szobákban élt ideiglenes élet, a fiú apjának bizonytalan egzisztenciája, az elhanyagolt, szeretet nélkül lézengő gyerek a fantázia és az álom világában igyekszik kiteljesíteni töredezett és szegényes létét. Ezért a teljességre való vágyakozás, bármennyire is naiv és gyermeki, és bármennyire is kudarcokkal végződik, mégsem válik nevetségessé, legfeljebb bájosan komikussá, humorossá.

A *Régi idők mozijában* a csalódások, a kínos, méltatlan helyzetek sorra ismétlődnek, holott már a mű egészét keretező szövegek is érzékeltetik a régi idők, már a fiú jelenében is letűnt múlttá alakuló világ, végleges elvesztését. A *Mottó* című rövid bevezetés a film felidézésének nehézségeit





viszi színre.⁹⁸ A „Hol látta? Milyen filmben?” kérdésekre nem sikerül válaszolni a film bevillanó jelenetei ellenére sem,⁹⁹ a filmszakadás miatt félbemaradt előadás emléke rögzül, a filmszakadás állapota állandósul: „Újra megnézte ezt a filmet? Vagy többé már nem is adták? Mert már akkor is régi volt, olyan régi, hogy nem is lehetett összeragasztani?”¹⁰⁰ Hasonlóképpen utal a kötet zárata is a végleges veszteségre: a *Zoro halála* című szöveg a halhatatlannak tűnő hősöket, példaképeket játszó színészek mulandóságát, a siker tűnékenységét közvetíti a Film Temetőjének leírásával. Ebben a jelenetben a filmbeli nagy hősök halhatatlanságát a halandó és öregedő színészek csatározása írja felül, a Gépész mesélését követően ebben a kontextusban hangzik el a fiú kétségbeesett kérdése: „Mi van a Zorókkal, hogy azok mindig...? Tessék mondani, mi van a Zorókkal? Tessék mondani!”¹⁰¹

A technikai apparátus sérülése, alkalmatlansága rendre visszatérő motívum; a filmszakadás, a már használhatatlan „szakadozott szélű, sötét celluloidszalagok” eleve lehetetlenné teszik a filmek teljes felelevenítését, befogadását.¹⁰² Hasonlóképpen az apa által sokszor beígért, de elmaradó mozizás, a mindössze az előcsarnokig, pénztárokig jutó fiú, a moziplakátok és filmújságok képeiből elinduló képzelet, az üres mozi leírása, az előcsarnokba kitett magányos zsöllye,¹⁰³ a valahogy mindig akadékoskodó barát, Streig vagy a *Hetedik sor egyes* című szöveg oszlop mögé ültetett gyerekeinek részvilága, töredékes látványa is a hiány, a fizikai akadályok

98 Ottlik *Iskolájához* mérhető módon.

99 További kérdések is adódnak: „Ki játszotta a nőt? A kísértetet? És mi volt a film címe?” Mindössze a Bodográf Mozi Bé terme kezd előbújni a fiú emlékezetéből. *Régi idők*, 8.

100 *Uo.*, 7–8.

101 *Uo.*, 215.

102 A vetítógép és vászon nélküli filmszalagok ötlete a *Zsámboky mozijában* is helyet kapott: „Akár a mélytengeri tekercsek. Egy csomó egymásba csavarodott celluloid szalag a vágószoba asztalán. Különbő vékony papálcikákon is filmszalagok lógtak. Beborították a szobát. Egy kéz belenyúlt a tekercsekbe, felmarkolt egy csomót. Odavitte az ablakhoz. Óvatosan, vigyázva kigöngyöltette.” *Uo.*, 251.

103 „Üres a pénztár ablaka.” „Üres széksorok a vászon előtt. Földszint első sor, második, harmadik, negyedik, végig a huszonhetedik sorig. A székekről letöredezték a táblák, lekoptak a karfák, ahogy könyökkel súrolták őket. Most pedig némán sorakoztak a vászon előtt.” „Üres a pénztár ablaka. Üres a pénztárosnő széke a lecsúszott kendővel. Plakátok a hosszú és sötét folyosón. Ott voltak mind: a sülyledő hajó kapitánya, a férfi, aki félkarral átöleli kedvesét, a felvont szemöldökű végzet asszonya. Sima és sötét a ruhatár pultja. És bent a teremben a székek. Komor és magányos székek a vászon előtt, végig a huszonhetedik sorig.” *A mozi = Régi idők*, 65., 66., 71. „Magányos, fekete zsöllye a mozi előcsarnokában. Kitérték bentről, kiszakították a többi közül.” *Egy zsöllye, uo.*, 74.





jelzései: „és a szőke nő arcát kettévágták. Egy folt Harry Liedtke homlokából, lokni a nő hajából. Fél bajusz ugrik rá a nő hajára. De hiszen Harry Liedtkének nincs is bajusza! Vagy ez már nem is Harry Liedtke? Mint meg mintha valami falon mászna a bajusz...”¹⁰⁴ A kudarc- és hiánytapasztalatok sorát a tartalmi jegyek: a mítoszok elérésére, az eredet megértésére és a hősök viselkedésének követésére tett kísérletek sikertelenségei még inkább erősítik, ahogy *Az igaziak*,¹⁰⁵ *A viking sisak* vagy *A Nagy Keserű* című történetekből is kiderül. E fejezetek bibliai, mitológiai jelentésrétegeit és azok deszakralizálódását, parodisztikussá, ironikussá válását Sággy Miklós idézett írása fejtette ki meggyőzően.¹⁰⁶

A filmek jeleneteit, történeteit felidéző és a mozizás, filmnézés jelenbeli körülményeit együttesen ábrázoló, a két sík között ugráló narráció nem hagy teret a beleélésnek, a bár hamis, de mégis vágyott teljesség befogadásának, a közeg- és médiumváltások rései, a szétszakadozott világ feslő varratai minduntalan jelen vannak. A világok átjárhatósága, egymásba csúszthatósága, keveredése, az együttes láttatás, a fantáziálás, álmodozás folyamatos állapota miatt a kiinduló közeg, az úgynevezett valóságosabb sík és a filmek világának működése egészen hasonlatossá válik egymáshoz, értékrendjük között nincs különbség. Jelzi ezt az is, hogy mind a fiú, mind Zsámboky a filmek történetét, a színészek érzéseit, életkörülményeit a jelen világban is érvényes realitásként, saját életre ható tényezőként kezeli. A talmiság, mulandóság, a látszatok mögött húzódó szegénység, kopottság, keserűség, a zátonyra futott sorsok mindkét közeget jellemzik és le is leplezik.

A teljesség hiányát, az elveszett filmvállást, a filmek világának megismételhetetlenségét jelzik a kipótolás, kiegészítés poétikai eszközei is. Erre kiváló példa a *Diákszerelem* című novella, amelyben az elszakadt film miatt elmaradó vetítést a jegyszedő nő történetmesélése helyettesíti kiegészülve a nézők közbevetéseivel. A már sokszor említett képzelődés nem csupán a filmbeli történet felidézését, elmesélését jelenti, a néma

104 *Régi idők*, 145. A részlmény folytatódik a vetítés végén kint az utcán is: „Odakint majd elszédült. Pálcavékony negyed-alakok rohantak mellette, szakadozott mozdulatokkal. Meghasadt szájak, fél bajuszok, homlokok repülő foltja. Autó levágott orra, villamos ablaka. Parányi rés az utcából, parányi fény a kirakatokból.” „A pálcavékony alakok ugrálni kezdtek, majd megmerevedtek. Ő meg beugrott egy kapu repedésén, és azzal minden elsötétedett.” *Hetedik sor egyes, uo.*, 148., 149., 104.

105 „Az igaziak fenn vannak a hegyekben, ahová Cecil Bé vezette őket.” *Uo.*, 53.

106 SÁGGY, *i.m.*





képekkel szemben a hang, a beszéd is kitüntetetté válik. A látvány és a hangzás, kép és szöveg kettőssége érzékelteti, hogy az imádott némafilmnek mintha épp technikai kezdetlegessége adná a varázsát, a valami-féle őszkezet, teremtés állapotát és ígéretét, de egyben hiányosságát is: a technikai kép, a látvány valóságillúzióját némasága, nyelv nélkülisége ellenpontozza. Mándy e műveiben a némafilmek hangot kapnak, a síkok átjárásával a képek, filmszalagok beszélni kezdenek, a fantázia által létrehozott monológok és párbeszédok egyfelől humorosak és bájosak, mint például Greta Garbo partnereinek vitája, vagy a fiú szerelmét akceptáló Norma Shearer párbeszéde férjével, Irving Thalberggel.¹⁰⁷ A hang és a párbeszéd jelentőségére az *Egy hang* és a *Két Hang* című fejezetek, az utóbbiból három is van, reflektálnak.

Színésziportrék közelebről – kép, film, szöveg transzmediális viszonyai a Zsámboky mozijában

Mándy Iván mozit tematizáló művei közül a *Zsámboky mozija* sok szempontból folytatása az 1967-es *Régi idők mozijának*. Ahogy az eddigi gondolatmenet Mándy formanosztalgijának kérdését, műveinek a „korai” film hőseihez, történeteikhez mint a mitikus elbeszélőformák deszakralizált, profán változataihoz való viszonyát tárgyalta, ez a rész a *Zsámboky... színészfotóira* koncentrálna a fénykép és a portré elméletének segítségével. A vizsgálódás éppen azt az eddig is részletezett gondolatot igyekszik elmélyíteni, miszerint a film mint modern művészeti ág létezésre vágyó, mítosszá emelő törekvései minden igyekezet ellenére sem tudták teljes mértékben megteremteni a mitikus, archaikus formák történelmi időtől független általános érvényű igazságát, mivel a szent értékrendjét, örökérvényűségét éppen profanitása, egyszerűsítő formái, popularitása és időhöz kötöttsége által képtelen megalkotni vagy tartósan fenntartani.¹⁰⁸ A *Zsámboky mozija* ezt a képtelenséget ábrázolja a maga

¹⁰⁷ *Norma és Irving = Régi idők*, 195–201.

¹⁰⁸ „A szövegek egyszer igenlik, és minden ironia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távolságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kísérli meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani. A leggyakrabban nem sikerült ezt megvalósítani...” SÁGHY, *i.m.*





látszólag könnyed módján. A *Régi idők világát* és fiú hőst is megidézve a korábbi műhöz képest még inkább visszaveszi a moziba, filmbe vetett értékek hitelét és a nosztalgiazás érvényét. A visszavétel első jelentős gesztusa, hogy a mozgófilm komplexebb formanyelve helyett „mind-össze” a filmsztárok fotói hevernek előttünk, teljes rendetlenségben. A színészportrék a filmek segédletei, a promóció eszközei, a sztárkultusz építésének kimetszett kellékei, s bár plakátokkal, filmmagazinokkal a *Régi idők mozijában* is szép számmal találkozhattunk, a későbbi regény nem a filmet, hanem a fényképet használja kiindulópontként.

A korábbi műhöz hasonlóan a töréspontot és egyben behatolási lehetőséget az adja, hogy Zsámboky fényképei is hangot kapnak, hosszú monológokat, kivetített vitákat folytatnak, anélkül, hogy szólásra nyitnák fényképen látható ajkukat. Ez a mű a metafikció számos jelzésével él, eleve reflektáltan, ironikusan viszonyul a film világához, a fejezetekben leírt eseményekhez, és magához az igen töredékesen ábrázolt szereplőhöz is. A *Zsámboky mozijának* hangulata, világa egységesebb, de szerkezete szelölősebb, még töredékesebb, mint a korábbi mű. A mozi illúzióját, a befogadók által gyakran transzparensnek, átlátszónak tekintett technikai képre épülő műalkotásokat itt a szerző azok anyagszerűségével, tárgyi, térbeli szerepeltetésével ellenpontozza, például már a mű alaphangvételt megadó nyitójelenetben is: „Megint egy halom fényképpel ment haza. Filmszínészek és filmszínésznők a régi időkből. – Valami csak eszedbe jut róluk – mondta a szerkesztő. Persze, hát hogyne! Miért ne?”¹⁰⁹ Az asztalra kiterített portrék, jelenlétük, keveredésük, egymást fedésük az egész műben kiindulópontjai az egyes fejezeteknek.¹¹⁰

A fényképek jelenléte és szemlélése világokat robbant be, de már a nézés iránya is kettős, a nézés alanya és tárgya folyamatos változásban vannak, mint egy közvetlen kommunikációs aktusban. A kép nézése további mediális aktusokat indít be: egyfelől a színészek, pontosabban a színészportrék átlépnek filmjeikbe, mozogni, gesztikulálni kezdenek, tehát újabb médiumváltás történik, ám mindez már az elbeszélő fejében történik, illetve gyakran olvashatjuk, hogy „a falon megindult a vetítés.”

¹⁰⁹ *Zsámboky*, 5.

¹¹⁰ Ha egy tarkó látványából kell kiindulni, Zsámbokynak ez is sikerül.





A kopott falon pergő képzeletbeli vetítés olyannyira eleven, hogy a film anyagszerűsége is megidéződik.¹¹¹ A szoba kopott bútorai rendre eltűnnek, hogy teret engedjenek a filmnek: „Egyszerre eltűnt körülötte a szoba az öreg bútorokkal, képekkel. Minden eltűnt, csak az a magas, fehér ruhás nő!”¹¹² A mediális váltások általában ehhez hasonló elbeszélői jelzéseket, reflexiókat kapnak. De nemcsak a némafilmek megidézése, elmesélése történik: a jelenet hangjai, a viták, párbeszéddek, érzelmes monológok hasonló elevenségűek, mint a *Régi időkben*. Zsámboky magányát, valós életének ürességét jól mutatja, hogy verbalitása a filmek világára korlátozódik. Az előbeszédszerű odafordulásokban bizalmas, intim a kommunikáció, a főhős rendszerint egyes szám második személyben beszél alakjaihoz, monologizál vagy kivetített belső diskurzust, vitát generál. Ezáltal nemcsak leírja, ismerteti karakterei pályáját, hanem közvetlenül és végtelen közvetlenséggel, egy barát bizalmasságával minősíti, kritizálja, értelmezi is azokat. Az egyes szerepek, a sztárok általános, ismert színészi karaktere és magánéletüknek eseményei keverednek az ábrázolásban, hiszen a színészek ismeretét, jellemét – Zsámboky horizontjából – együttesen komponálják az eljátszott szerepek, a megjelent képek, a színészi teljesítményről és magánéletükről szóló újságcikkek, pletykák. A filmszereplők, filmkészítők kezdeti sikerei rendre kiöregedéshez, kiegészítéshez, elzúllásához, olykor tragédiákhoz vagy halálhoz érkeznek. A sztárokat pályájuk magaslatán, rivaldafényben megmutató fotók a legtöbb esetben hanyatló ívű narrációt kapnak, ellenfejlődés-történetek, fájdalommal vagy bukással végződnek.

A mozi világát előhívó fotóportrék tehát kiindulásként, katalizátorként kapnak kitüntetett szerepet, és néhány filmjelenet fényképétől eltekintve ezek színészekről készült beállított portrék, ahogy ezt a Mátyás-mű első kiadásának képanyaga is alátámasztja.¹¹³ Amint említettem, ezek a fotók hamar elvesztik állókép jellegüket, szerepük mégis kulcsfontosságú.

111 „A falon megindult a vetítés. Peregni kezdtek a filmek homályos, foszladozó, egymásba szakadó kockákban.” *Zsámboky*, 111.

112 *Zsámboky*, 53.

113 A műben elhelyezett képeket Karcsai Kulcsár István a Filmtudományi Intézet archívumából válogatta. Külön értelmezési szempont lehetne a fényképek szerepeltetésének, elhelyezésének vizsgálata, kép és szöveg viszonya, továbbá az, hogy a múlt rendszer és technikai, technológiai lehetőségei milyen képek válogatását és közlését tette lehetővé, és ezek mennyire vágnak egybe a szerző emlékezetében, esetleg birtokában lévő színészportrékkal.





Egyfelől az idősíkok, a különböző földrajzi és társadalmi közegek, valamint Zsámboky hétköznapi élete és a filmek technikai apparátussal megalkotott világa, művészete közötti határon találhatók, tárgyként a jelen valóságában vannak jelen (in praesentia), „Zsámboky a szobájában szét rakta a képeket. Akárcsak egy társasággal tért volna haza.”¹¹⁴ A fotókon látható alakok, személyek pedig átvezetnek az említett múltbeli, fiktív univerzumokba. A színészek, filmek világába való átlépés menekvés a jelenből, egyfajta eszképzizmus, a férfi könnyedén hagyja el szegényes, érdektelen világát; a jelen síkja, Zsámboky karaktere mindössze töredékes ábrázolást kap, de a pontos jelzések, kijelentések és a főszereplő viszonyulása megelevenített hőseihez, a filmipar jelenségeihez, működéséhez mégis eligazítanak a budapesti környezetben lézengő férfi életével kapcsolatban. A némafilmek nagy alakjai pedig, mások hiányában, családtagokká válnak, talán erre utal az alcím – *A családtag* –, bár a kopaszodó fikus is gyanúba kerül.

A portré elmélete felől közelítve szintén érdekesek a mű színészportréi és a szerző fotókkal kapcsolatos, fotókból induló eljárásai. Az egyes részekben alig időzünk a képeknél mint saját anyagszerűséggel, ábrázolásmóddal, kompozícióval rendelkező alkotásoknál. A portréfestészet és a portréfotó esztétikai diskurzusából a portré elméletét is izgató hasonlóság-mimézis kérdés, de főleg a portrékon látható személyek jellemének, identitásának megragadhatósága, ábrázolhatósága, illetve az arc, a szem, a tekintet szerepe emelhető ki. Ezek egyfelől a fotók e speciális csoportja, a színészportrék felől tűnnek izgalmasnak, másfelől a fényképek látványos transzgressziója szempontjából, amely a metalepszis számos alakzatát is játékba hozza.

Míg egyes teoretikusok¹¹⁵ a fotóportré és társadalmi pozíciója kapcsán a képek megrendezetségét, beállítottságát hangsúlyozzák, addig a portré művészete felől közelítők a személyiség színrevitelének kérdéskörét helyezik előtérbe. François Soulages szembehelyezkedve Barthes „ez volt” elméletével a különböző fotóműfajok vizsgálata során az „ez volt eljátszva”

¹¹⁴ Zsámboky, 5.

¹¹⁵ Pl. KUNT Ernő, *Fotóantropológia*, Miskolc-Budapest, Árkádiusz, 1995.; Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Budapest, TK, 1982, 226–244., François SOULAGES, *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*, ford. ÁDÁM Anikó, Budapest, Kijarat, 2011.





elvét képviseli, a portrékkal kapcsolatban a színpadiasságot, a szerepját-
sást emeli ki, illetve azt, hogy a portré egy ideálkép mutatójára törek-
szik.¹¹⁶ Kunt Ernő szerint a nyilvános használatra szánt portré „a lefény-
képezett személy tudatos önmegvalósításának egyik módja,” melynek
velejárója az a gesztus, az a póz, amit a társadalmi nyilvánosság az egyéntől
adott társadalmi helyzetben elvár.¹¹⁷ A műteremben készült színészport-
rékkal vagy a filmforgatások során készített fotókkal kapcsolatban a beál-
lítotttság, szereplés még hangsúlyosabb kérdéseket vet fel, ahogy szintén
különös fénytörésbe kerül a portrék elméleti alapkérdése is, miszerint
le lehet-e festeni, fényképezni az ember énjét, meg tud-e mutatkozni
és miként a személyiség a portré által. A színész a nyilvános társadalmi-
művészeti közegnek olyan alakja, akinek személyisége, szerepei mögött
vagy szerepeiben megmutatkozó énje mindig izgalmas probléma, a szí-
nészek magánéletére irányuló laikus kukkolás is ennek az úgynevezett
valódi személyiségnek a kikutatására, leleplezésére törekszik. A szerep-
játás, szereppel fedés és az identitás bonyolult összefüggéseit, de a szí-
nész által már eleve áttételeken, közvetítettségen alapuló természetét
a színészekről készített fotók még inkább megbonyolítják vagy kiélezik.
Mindezeket Zsámboky fotóhasználat, képzeletvilága miatt is szükséges
kiemelni, hiszen a fotóportrékból elinduló jelenetek éppen egy-egy ka-
rakter, sőt lényegi jellemvonás, egyfajta *faculté maitresse* megragadására
tesznek kísérletet.¹¹⁸ Mándynál a fényképleírások néhány gyors mon-
datra szorítkoznak, a lényegesnek tűnő vonásokra fókuszálnak, ami egy
külső jegy, egy ruhadarab, frizura is lehet, de sok esetben az arckifejezés
vagy a tekintet kap reflexiót. A képekből elinduló elbeszélések azonban
mindig a személyiség, a lényeg felé törnek, és az adott színész filmbeli tör-
téneteinek felidőzésén, a benne játszott szerepek, karakterek kiemelésén
és értelmezésén át igyekeznek minél hamarabb eljutni valami lényegihez,

116 Vö. SOULAGES, *i.m.*, 77–79.

117 KUNT, *i.m.*, 38.

118 Soulages is hasonlóra jut, a fénykép a személy ősvalamijét ábrázolja: „Hol található [az ember énje], ha nincs a testben, se a lélekben? Freudi hármashól az egyik? Mindig változik és mindig különböző? Az én hiányában a pszichológiai apparátust kell fotóznunk? Mit jelent a psziché fényképezése? Nem egy testtel, egy anyaggal állunk szemben? A test minek a tünete, nyoma? Az éennek? De melyiknek? Általában vagy egy adott pillanatban?” vö. SOULAGES, *i.m.*, 78. Inkább azt mondhatjuk, hogy a fotográfia a másik ember ősvalamijét vetíti elénk. „Ez az ősvalami az állandó és lehetetlen énhöz képest eltolódik.” SOULAGES, *i.m.*, 79.





a személyiség és a karakter magjához, mintha létezne ilyen. Ez mutatkozik meg azokban az eposzi jelzőkben is, mint például csitri, szélvész kisasszony, házilány-arcú stb., amelyeket az elbeszélő végigvezet az adott színésszel kapcsolatban, s mindez a filmek mítoszi, eposzi jellegére is rájátszik. Ám azért sem egyszerű ennek a fő vonásnak a megragadása, mivel Zsámboky szemléletében a portrék alanyainak szerepei, jellemző színészi karaktere, zsánere, illetve konkrét filmes jelenetek, szerepek keverednek a színészek magánéletének elemeivel, a korabeli sztárhírekből összerakható élettörténetekkel, az ezek – sokszor utólagos – morális megítélésével, a színész életének későbbi eseményeivel.

Az ekphrasziszok jelentéktelensége, töredékessége is érzékelteti, hogy a portré elsősorban nem képként, fényképként fekszik Zsámboky előtt, hanem behatolási pontként, kapuként, ami bevezet egy személyiségbe, illetve a filmek, a mozizás és a fantázia világába. A képek itt szinte teljesen transzparensnek, ugyanakkor a felidézés nélkülözhetetlen tárgyi kellékei, amire időnként rá is játszik az elbeszélő, amikor a képek eltakarják, befedik egymást, vitára nyitják asztalon heverő ajkukat. A Zsámboky előtt fekvő fotók tehát részesei annak az általános tendenciának, amely megfosztja a portré képi minőségétől, mert a szemlélők az ábrázolt embert akarják fel- és megismerni rajta. A portrék viszont abban az egyszerűségben léteznek, ahol a kép el- vagy kitakarja a modellt, és ellenállnak a személyiséget és élethelyzetét azonosító elvárásoknak, azaz a kép *képtelenítésének*. Mindez a párviadal a szubjektumelméletet is érinti, hiszen a jó portré megghiúsítja az ábrázolt személy végső és teljes fel- és megismerését, egyrészt az egy adott pillanatot rögzítő vonása teszi ezt lehetetlenné, másrészt ide kívánczik Jean-Luc Nancy meglátása is, aki szerint a szubjektum lényegi ismérve nem vonható ki a képből, viszont (mindössze) annyiban van, amennyiben megjelenik a képen. Ám ennek a megjelenésnek, megjelenítésnek kitett (kiszolgáltatott). A megjelenő, a portré így nem hozhat végső bizonyítékot arról a személyről, akit ábrázol.¹¹⁹ A portrén a személy „kitett szubjektum, akinek az arca nem vonhatja ki magát a pillantás alól, sőt éppen ez lesz teremtménye, vagyis olyan módon bemutatott, hogy benne a személy mint valami egyszeri és egyedi mintegy

119 Vö. Bacsó Béla, *Őn-arc-kép. Szempontok a portréhoz*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2012, 13.





a pillanat műveként elő-áll.”¹²⁰ Ez a pillanatnyiség, ideiglenesség is közrejátszhat abban, hogy a Zsámboky előtt heverő portrék tovább mozduljanak, bele a zajló időbe. Nancy megközelítésében a portré nem ábrázolja a szubjektumot, hanem egy viszonyként teszi hozzáférhetővé, ami csak a műben (képben) és általa van, így a szubjektum állandó nem-egyidejűségét, máshol létét állítja centrumba, a távollevő jelenlétét (in praesentia). A kép általi jelenlét tulajdonképpen a hiány, in absentia jelenlét. Ezért a portré feladata nemcsak a vonások reprodukálása, hanem a távollevő (személy) jelenné tétele is, hogy megőrizzünk valakit, valamit a személy távollétében, hiányában.¹²¹ Mindez a *Zsámboky mozijára* nézvést érthetővé teszi a nosztalgikus hangulatot, egy elveszett világ, korszak felidézésének vágyát, és e vágy kielégíthetetlenségének felismerését. A portré tehát kétféle értelemben is felidézés: egyrészt visszahív, visszatérésre készítet a távollétből, és emlékeztet valakire távollétében, s ezért tehet valakit halhatatlanná a halálban.

További fontos mozzanat, hogy a portré nem annyira „egy identitás felidézése, amelyre emlékezni tudunk, mint inkább egy intimitás felidézése, amelyre nem lehet emlékezni.”¹²² Pontosabban emlékeztetés az intimitásra, ami leginkább a jelenben létezhet. Az ennek megélésére irányuló vágy, mely Zsámbokyra fokozottan érvényes, húz a portréhoz, tehát önmaga felé, és így jön képbe, szó szerint, a tekintet. Mert mindent mást megelőzően a portré néz, mást se csinál, ebben összpontosul.¹²³ A tekintet ugyanis megnyitja a térközt, amin belül a portré pillantása mozog, amiben minden rápillantáskor tájékozódunk kell. A befogadóra néző tekintet megelőzi az ábrázolt személyt, illetve ebben van kiismerhetetlennül *előttünk*. A tekintetbe, mögé rejtőzik el a szemünk láttára. De ki is nyúl felénk, a néző felé, nyitott a világra, becserkészi a tekintetünket, hogy

120 *Uo.*, 14.

121 Vö. Jean-Luc NANCY, *A portré tekintete*, ford. SEREGI Tamás, Budapest, Műcsarnok, 2010. (Műcsarnok-könyvek), 28.

122 *Uo.*, 32.

123 „Mert ha John Carradine benéz valahova, hát az maga a pusztulás.” *Zsámboky*, 114. Továbbá: „Hiszen John Carradine-t örökké valami belső düh rázza. Nem ordítózik, nem, nem. Csak néz. Benéz valahova.” *Uo.* „Ez az, amit senki más nem tud rajta kívül. Így behajolni egy arcba. Így benézni egy szobába. Nem mondom, akadtak nagyobb sztárok, nevesebb színészek, de hogy valaki csak így a tekintetével...” *Uo.*, 123. Valentino: „Végzetes tekintet. De mintha kissé bandszitana. – Lehet, hogy tévedek. Miért ne? Vagy éppen hallottam valakitől, hogy ezt a tekintet azért olyan végzetes, mert tulajdonképpen... Zsámboky nézte, nézte azt az arcot.” *Uo.*, 203. Greta Garbo: „Kihuny a tekintete, mint amikor egy reflektor kialszik. Eltűnt a fény az arcáról.” *Uo.*, 274.





a nézőben önmagát láthassa viszont. Nancy értelmezésében a tekintet a szubjektum előtérbe tolása. Mint egy előőrs, a tekintetre jellemző nézés (regarder) is őrzést jelent, éberséget, őrködést.¹²⁴ Nézés közben figyel és vigyáz magára. S közben a nézőt is játékba hozza: nem tudom úgy nézni, hogy ő ne nézzen engem. A nézésnek ez a kölcsönössége szintén reflexiót kap Mátyás művében. A nézés iránya ugyanis kettős, a nézés alanya és tárgy folyamatos váltakozásban vannak, mint egy közvetlen kommunikációs aktusban. A képek egy idő után aktívvá válnak, ők is nézik Zsámbookyt, sőt.¹²⁵ A nézés aktusa indítja be a további határátlépéseket, a médiumok közötti interakciókat. Az ismétlődő momentum, a szoba falán meginduló vetítés az elbeszélő képzeletében történik, ám Mátyás ábrázolásában valós és filmes világ folyamatos váltakozásban, átfedésben, szándékosan megmutatott határsértésekben mozog, amik nem egyszer humorosak, ironikusak, miközben a regény főszereplője távolságot tart önmaga tevékenységétől, alakjától is. Hol a szoba kopott bútorai tűnnek el,¹²⁶ hogy teret engedjenek a filmnek, hol pedig a színész húzódik vissza a falba...¹²⁷

Ám, ahogy erről már szó esett, nem egy esetben a képeken látható színészek beszélnek, inverz módon, szintén egyes szám második személyben. Zsámbookyhoz szólva mondják el történetüket, cáfolják az életükkel kapcsolatos híreszteléseket, minősítik vetélytársaikat, partnereiket. De olyan eset is van, amikor kritizálják a férfi kopott külsejét, öltözkését.¹²⁸

124 Vö. NANCY, *i.m.*, 36–38.

125 „Zsámbooky nézte, nézte azt a kétségbeesett, dühös arcot.” (Clara Bow) *Zsámbooky*, 18.; „Nancy Carroll párdücbőrből, gyöngyökkel, kagylókkal feldíszítve, egzotikus virágokkal a hajában. [...] Zsámbooky meglehetősen lesújtó pillantást vetett rá.” *Uo.*, 87.; „Bánky Vilma oly riadtan nézett Zsámbookyra, mint egy iskolás lány, aki hirtelen a tanárja elé került.” *Uo.*, 168. „Garbo Zsámbookyra pillantott. Ráemelte a tekintetét. Nézte, nézte azt az izgatottan hadonászó, szürke szvetteres alakot.” *Uo.*, 274. „Thelma Todd. Riadt tekintetű, szőke nő, fekete ruhában. Lábár maga alá húzta, mint akire rászóltak, hogy üljön illedelmesen.” *Uo.*, 308.

126 „Egyszerre eltűnt körülötte a szoba az öreg bútorokkal, képekkel. Minden eltűnt, csak az a magas, fehér ruhás nő!” *Uo.*, 53.

127 „John Carradine elhallgatott. Behúzódott a falba. Eltűnt az arca, homloka. Csak az az összeszűkülő tekintet, mint egy vékony, sötét csillogó repedés. Zsámbooky nem mozdult. Rámeredt a falra, és egyre csak azt ismételte. – Covered Wagon... Covered Wagon...” *Uo.*, 124.

128 „Menjou középen elválasztott haj, sima frizura, vékony, fekete bajusz. Kezét hanyagul zsebre vágta, ahogy végignézett Zsámbookyn. Mérheterlen fölénnel és némi leereszkedő jóindulattal. – Így fogadod a vendégeidet? Ebben a... Zsámbooky végigsimított elnyűt házikabátján, vállat vont. – Nem én vagyok az elegancia nagymestere. A Nagy Elegáns meg se hallotta. Figyelmesen szemlélte Zsámbooky házikabátját, lötyögős nadrágját, papucsát. – Csak tudnám, mit műveltél ezzel a papucs-csal! Az a rászáradt szappanhab...” *Uo.*, 286.





Az elbeszélői képzelet elszabadulását és az újságírói feladat komolyan vételének képtelenségét jelzi, hogy az amerikai színészek időnként átvonulnak a magyar valóságba: cukrászdába hívják¹²⁹ vagy szeretőül választják Zsámbokyt. Pola Negri pedig egész kompániával lepi meg a budapesti szobát: „Pola Negri egy kis társasággal állított be Zsámbokyhoz. Egy olyan igazi vidám kompániával. Férfiak, nők egymásba karolva, kissé spiccesen nevetgélve. – Ne haragudj, hogy így rád törtünk! – Ugyan már! Azt hiszem, mindenkit ismersz...”¹³⁰ A mű számos ponton visszautal a *Régi idők* gyermeki filmhitére, például a képeken szemlélt színészek állandó jelzőket kapnak, igaz, ezek nem feltétlenül rendelkeznek pozitív, hősies jelentésekkel. Továbbá az is látható, hogy a filmipar első nagyjai, Hollywood megálmodói és megteremtői a honfoglaló eposzok magaslatába emeltetnek. Mindezek ellenére az egyre karneválabb és abszurdabb jelenetek, melyek folyamatosan rámutatnak önnön fikcionalitásukra, az asztalon heverő nagy rakás kép seregszemléje, a filmhősök előszámlálása a burleszk zsánereinek és ismert alakjainak visszatérő szerepeltetésével nem tudnak mítoszi, eposzi magaslatokba emelkedni. A leleplezés, elidegenítés jegyei uralkodnak, így a mű mindössze önmaga eposzparódiájává válik. Ahogy a filmek minden törekvés ellenére végső soron gyenge imitációi, szimulákrumai az ősi mítoszoknak, úgy Zsámboky mozija is ironikus felelevenítése, elveszett alkotmánya egy valamikori, gyermekkori moziélménynek.

A fentebb bemutatott transz- és intermedialis jelenségek, prózapoétikai eljárások, valamint a fals nosztalgiát, egy vágyott, de csupán illúzióként létező teljesség elérhetetlenségét, a szereplőknek, színészeknek, rendezőknek tragikus, meghasonlott sorsát ábrázoló tartalmi jegyek alapján Mándy e művei is besorolhatók a hetvenes évek prózai átalakulásának folyamatába. A Mándy-próza jelenségei a különféle (technikai) médiumok felléptetésével, a médiumváltások, áttűnések intenzív működtetésével szintén a nagyelbeszélések, nagytörténetek elvesztéséről, az egy elbeszélő által uralható szöveg felszámolódásáról tanúskodnak. A nézőpontok, fókuszok folyamatos váltakozása, a mediális és tudati síkok áttűnései, a megszakított

129 „Mabel Normand cukrászdába hívta Zsámbokyt. Kávébarna függönyök mögött ültek, kávébarna asztalnál. Kávéztak. Maga Mabel Normand is olyan kávészínű. Csillagó, barna ajak, melegfényű, barna szem.” *Uo.*, 61.

130 *Uo.*, 131.





narrációi következtében létrejövő töredékes, heterogén prózafelület a narráció, az elbeszélhetőség kérdéseit veti felszínre, a metapoétikai gesztusok, a történetelemek, alakok tükörszerkezetei, az idősíkváltások gyakorisága, a kevert regiszterek, köztük a populáris művészet és kultúra előtérbe helyezése, s ezek által az úgynevezett magas irodalom destrukciója, mind e prózapoétikai fordulat jelenségei közé illeszthető. A Mándy-prózára jellemző virtuozitás, játékosság, a humor, a hangulatok váltakozása nemcsak a dezillúziót, a léttel, élettal kapcsolatos komoly hiányérzeteket rejti el vagy szorítja háttérbe. A látszólag szeszélyes, csapongó, a nagyszerkezeteket és kauzalitást felszámoló művek a film hasonló vonásait, az álmogyár reflektorok mögötti világát is tükrözve hozzák létre a maguk könnyednek tűnő, de pontos és fájdalmas prózai capriccióját.¹³¹

¹³¹ Nincs más, csak az üres hangár, az elárverezett filmgyár műterme. „Egy fiú a műterem közepén. Honnan jött ide, és mit akar? Mi jutott eszébe? Lehunyja szemét. – Felvétel! – suttogja. – Felvétel indul! Átfut rajta a borzongás, ahogy ott áll lehunyt szemmel. Arra vár, hogy eléje lépjenek. Hogy még egyszer előjőjenek.” *Uo.*, 224.





Valamennyi táj – Nádas Péter és a horizont

A 70 éves Radnóti Sándornak

„Mert a sötétség a fényt nem fogadja be. A kép ezt írja ki. Hol sötétségbe lök, hol fényre hoz. A kép megtart. Minden, mindig megváltozik. Ezt a szörnyűséget nem lehet elviselni.”

(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

„Most aztán nyilvánvalónak kell lennie, hogy előbb a kép. A szó csak utána jön, s nem is megy vele senki semmire.”

(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

„azért szereti a fákat, mert fák, akármit gondol is”

(Nádas Péter: *Harmadik levél*)

Nádas Péter fényképeiről már sokat írtak. Fotók első alkalommal az *Évkönyvben* (1989) tűntek fel, ekkortól férkőztek be az írói oeuvre-be, s különféle formában és intenzitással kezdték meg működésüket: szövegek mellé, közé társultak, ciklusokat alkottak, szövegbe íródtak, hatással voltak a narráció szerkezetére, majd időnként – Nádas magyarországi és külföldi fotókiállításainak alkalmából – háttérbe is szorították a szövegeket. Ám hangsúlyozandó, hogy ezek az alkalmak, kiállításnyi elnyújtott pillanatok is Nádas mint író kapcsán, az írói életmű felől kaphattak figyelmet és tűntek érdekesnek. Ennek köszönhető az is, hogy a fényképek 1958-ig visszamenőleg, mondhatni retrospektív módon váltak Nádas szöveges-fotós műveinek részévé.

A műfajilag s ebből következően tematikusan is sokféle fénykép-anyag különféle (szöveghez) társításai, elrendezései, albumokba, kiállítási terekbe szervezései sokféle viszonyrendszert, hálózatot hoznak létre, s ezáltal a fotók különféle – vizuális és szöveges, valós és fiktív – narratívák





alkotóelemeivé válnak. Narratív szerkezetekre vetülnek, tükröznek és tükröződnek, szkriptovizuális művek köztes tereit hozzák létre, határhelyzeteket generálnak. Elhelyezkedésükkel, jelenlétükkel legerőteljesebben az önnarratívák, önéletrajzi elbeszélések létrehozásában vesznek részt, szorosan kapcsolódva az identitás meghatározhatóságának, integritásának, idegenségének kérdéseivel. E kijelentés nemcsak az önarcképek, a dolgozószobai enteriőrök vagy a másokban önmaga vonásait megpillantó, de egyben az Éntől el is határoló portrék, vagy a körtefa sokat értelmezett motívuma (önazonosság) alapján tűnik érvényesnek, hanem akár a korai(bb), társadalmi kérdéseket felvető riportfotók, városképek, tájfotók is lehetnek a szövegekben megszólaló Én meghatározásának, önértelmezésének nagyításai, *pozitív* nyom(at)ai.

E tágas, az életmű szinte egészét (át)szövő és átvilágító fényképalbumból jelen írás Nádas Péter tájfotóira koncentrál: a fotók sokaságából, szövegek és képek összetett viszonyrendszeréből e szűkebb metszet szemrevételezéssel talán olyan apró összefüggések villanhatnak fel a művekkel és Nádas alkotói eljárásaival kapcsolatban, amelyek eddig még nem kerültek a recepció képmezőjébe. A tájhoz, a természethez való viszony, főként ha a külső – énen kívüli – világ egyik szélső, távolabbi területként, szegmenseként tekintünk rá, továbbá a tájfotók karakterei érdekes és nyugtalanító kérdéseket implikálnak. Nádas tájképei hasonló mennyiségben és hangsúllyal vannak jelen az életműben, mint más műfajú és tematikájú fotói. Az egyetlen, ám nem kicsiny bökkenőt a híres körtefa adja, amely, amennyiben egyáltalán tágabb értelemben vett tájképként tekinthetünk rá, mind az arányokat, mind az egyes műfajok jelentőségének balanszát kibillentti; ez még indokoltabbá teheti a tájfotó életműbeli tárgyalását, értelmezését. Mindezek kapcsán máris kötelező kérdésekkel kell szembenézni: mit érthetünk tájfotón, hol húzhatók meg (meghúzhatók-e) a határai általában és Nádasnál? Tájfotó-e egy-egy tájelem (mint például a fa) kiragadása a tájból, félközeleti látványának képre vitele? Vagy csakis a távoli, nagy rálátással és jól látható horizonttal rendelkező képeket soroljuk ide? Mit kezdjünk az ember alkotta, „mesterséges” elemekkel a tájban? Vagy még inkább azokkal a fotókkal, amelyek ablakokat, ajtókat,





gerendákat vagy más ember építette elemeket is a képbe komponálva a belső térből, a fényképező pozícióját erőteljesen meghatározva exponálják a kinti tájat? Továbbá, hogy az önmagában ábrázolt és az emberi környezet jelenlétét is rögzítő képek milyen jelentéseket hordozhatnak, milyen természet–táj–ember kapcsolatról árulkodhatnak?

Mindezek a kérdések nem kizárólag Nádas tájfotóival, sőt nem is csak a tájfényképezéssel kapcsolatban tehetők fel. Ott rejlenek már a tájképfestészet történetében, esztétikai megközelítéseiben. Látható, hogy a természet rögzítése, tájként „kezelése” és képként való megjelenítése nemcsak a fotográfia „problémája”, egyértelmű művészettörténeti gyökerei vannak. Ahogy – más képzőművészeti műfajokhoz hasonlóan – a tájfotó maga is egy festészeti műfaj igen korai fényképezési átvétele, így egyértelműen érdemes szem előtt tartani a tájképfestészet hagyományát, kérdésfeltevéseit, és azt, hogy mit örökölt tőle a tájfotó, ezen belül Nádas tájképei; s azt is, hogy a – technológiai, anyagi, művészeti – közegváltásnak, a fotográfia és a technikai kép valósághoz való viszonyának átértelmeződése során milyen eltérések, formai, jelentésbeli elkülönülések figyelhetők meg a festészethez képest.

Mindez azért is fontos, mert a fotográfia mint művészi rangra törő eljárás a tizenkilencedik század közepétől száll be a stílusok, stílusirányzatok éppen aktuális – a tájkép műfaját, a tájábrázolást is több irányból érintő – kavalkádjába. S bár a legkorábbi tájfotók sokkal szorosabb kapcsolatban állnak a főként tizennyolcadik századi klasszicizáló-idealizáló „megképzett” táj festői vonulatával és (majd) a historizmus törekvéseivel, ám az „objektív” táj rögzítésének vágya és kísérletei, a festészeti realizmust ért tördöfésként is, továbbá a romantika tájfelfogása, a plein air és az impresszionizmus fénytani kísérleteinek öröksége, együttmozgása szintén hatással volt a tájfényképezetre.

A tájfestészet a romantika idején tett szert más festői műfajokhoz hasonló jelentős pozícióra. A természettel való harmónia felszámolódását, önnön idegenségét, a vágyak és realitások feloldhatatlan szakadékát felismerő romantikus életérzés, gondolkodás eredményeképpen a természethez, a természeti jelenségekhez, formákhoz, így a tájhoz, tájábrázoláshoz





való viszony is megváltozott. A természet formáinak semlegességével szemben a táj már sosem semleges, hiszen a természet elemeinek egyfajta sajátos egységként, tehát tájként való szemlélése, látványa már nem képzelhető el az érzékelő, szemlélő ember (saját) nézőpontja, pozíciója nélkül.¹³² Ez azonban azt eredményezi, hogy az önmagában esztétikait nélkülöző (*anesthétique*) természet mesterségesse válik, művészivé formálódik, ezt az aktust, folyamatot nevezi Alain Roger – Montaigne nyomán – *artialisation*nak, amelynek egyik formája a közvetlen beavatkozás nélküli, in *visu artialisation*, amikor a tekintet, a látás, az érzékelés folyamata által jön létre az esztétikai tárgy, „egy terület tájjá válása mindig feltételez egy metamorfózist, egy dinamikus értelemben vett metafizikait”.¹³³ Így válhat tehát a táj és az ennek alapján készülő tájkép – a művészet történetében először – táj és ember, áttételesebben természet és ember viszonyrendszerévé,¹³⁴ amelynek kikerülhetetlen elemei a tájban lévő vagy tájat szemlélő ember és a tájként látott és értett természet (*nature artialisée*). Ember és természet e kettőssége nemcsak az imént említett harmónia megbomlását mutatja: a szemlélés és a távoli természet tájként való értése (majd ábrázolása) az elkülönülést, az eltávolodást, az ember idegenség-érzetét is magában hordozza. Ugyanakkor a természet (külvilág) mint máság tapasztalata az ember számára csakis egy tőle elkülönült, külső nézőpontból, rálátásból adatik meg, mely eleve távolságot feltételez, s az idegenség jelzésének e komponenseit a romantikus tájképek magukon, magukban hordozzák. A legszembetűnőbb módon a horizontvonal hangsúlyosabbá, képszerző elemmé válása jelzi ezt, amely a képtér kiterjesztésének egyenes következménye.

A rálátás mint az európai tájfestészet egyik legfontosabb jellemzője azonban nemcsak a távoli, ismeretlen, rejtőzködő (természet) meglátásának, fel- és megismerésének vágyát hordozza, amelynek szimbóluma a horizont(vonal) kijelölésének, rögzítésének kísérlete, s amelynek szüntelen változására, megragadhatatlan végtelenségére ráismerve szükségszerű

132 Vö. SOMHEGYI Zoltán, „A kifürkészhetetlen Túlban”. *A tájkép a német romantikában*, Budapest, Kijárat, 2011, 13.

133 Vö. Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 9. Milyen szépen összecseng ezzel: „Van egy furcsa tér, ahol a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája.” NÁDAS Péter, *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999, 16. (Továbbiakban: *Valamennyi fény*, oldalszám)

134 Vö. SOMHEGYI, *i.m.*, 13.





a kudarc is egyben, hanem legalább ugyanennyire hangsúlyos a megismerésvágy alanyának pozíciója és szerepe, aki a mérhetetlen távolságok belátása, legyőzése közepette saját (pontszerű) helyzetével, ön maga viszonyulásaival, érzéseivel szembesül. A rálátás állásfoglalást, (ön)értelmezést követel.

A romantika majd a realizmus tájképfestészetének e szemléletbeli, esztétikai, kompozíciót befolyásoló és tematikus (korábban érdektelennek vagy értéktelennek tartott tájlemek fő témává emelése) változásai a tájfotográfia kialakulására, fejlődésére is hatással voltak, de legalábbis bizonyos jelenségek, ábrázolásmódok „mögött” rejlő tapasztalatok feltűnően konvergálnak a két művészeti ág között. A fénykép ugyanis – az eszközhasználatnak is köszönhetően – létmódjában hordozza, gyakran jól láthatóan a képbe kódolva, a távolság, az idegenség nyomait. Elegendő talán a fényképezőgép áttételező szerepére utalni, amely szükségszerűen, fizikailag is elválaszt a témától, közvetít fényképező személy és fényképezett tárgy között; az objektív lencséje a látást, a pásztázó szem szerepét emeli ki, a közvetlen szemlélés (és beleélés) helyett az áttételességet.¹³⁵

A fénykép ontológiájában mindig benne rejlik a távolság, a tér és idő, az *akkor és ott* csapdába ejtett távlata. A képmező a természetből kimetszett tájként meglátott darabot már a keresőben képként vagy legalábbis képkezdeményként mutatja. A fényképek esetében a nézőpont, látószög, távolság értelmezése és értékelése gyakran szerepel a befogadás és képelemzés szempontjai között, s ez különösen igaz a tájfényképekre, míg a festészet szívesen játékba hoz egyéb szempontokat is, mint amilyen például a szín- vagy az ecsetkezelés. A fekete-fehér fotók pedig nemcsak a színek elvesztéséből adódó metamorfózist jelzik, hanem egyfajta elvontabb, fogalmi letisztultságot, metafizikai jelleget is adnak a látványnak.¹³⁶

A festmény és a fotó létmódjaiból is következő eltérések ellenére a romantikus tájfelfogás, tájfestészet főbb jegyeit talán azért sem felesleges ilyen részletesen szóba hozni Nádas Péter tájfotói kapcsán, mert bár

135 „A fénykép – áljelenlét, s egyszersmind a távollét záloga.” Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa, 1981, 28.

136 „A fekete-fehér fotók az elméleti gondolkodás mágiját hordozzák, mert felületté változtatják az elméleti, lineáris diszkurzust. Ebben rejlik sajátos szépségük, mert ez a fogalmi univerzum szépsége.” Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka – SEBESI István, Budapest, Tartóshullám-Belvedere, ELTE BTK, 1990, 35.





Nádas tájképei e művészettörténeti kitérő nélkül is a távolság, a hiány, a magány érzéseit közvetítik, amelyekben a táj egyes elemei – egy fa, egy nádszál, egy kocsi, egy kerítésdarab – ezeknek a belső tartalmaknak, érzéseknek, gondolatoknak a külső világba helyezett vetületei, *tükrök* képei, a távolságok és elhelyezkedések ember nélküli, de mégis embert helyettesítő, emberi vágyak helyét jelölő motívumai. Ugyanakkor közismert, hogy Nádas erősen kötődik Caspar David Friedrich alakjához, festményeihez, így esetében indokolt visszanyúlni a romantika létfelfogásához, érzésvilágához, tájképesztétikájához, melynek legrészletesebb kifejtését a *Mélabú* című esszé adja. Az írás Friedrich egyik holdfényes tengerparti tájképének ekphrasziszából indulva a festőt műtermében ábrázoló Georg Friedrich Kersting-kép (*Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1811) Friedrich-ábrázolása köré, a végtelenség, távolság–közelség, sötétség, fény, visszfény kérdései és a melankólia létszorongatottsága köré szövi gondolatmenetét.¹³⁷ Nem véletlen tehát, hogy az esztétikai-egzisztenciális gondolatkör párhuzamát meglátva Nádas fényképeinek több értelmezője is Caspar David Friedrich kép- és érzésvilágát, motivikus egyezéseit fedezi fel a fotókon.¹³⁸

Kétségtelen, hogy szorosabb, hangulati-motivikus áthatásokat mutató tájképekkel is találkozhatunk Nádas fotográfiái között, mint például a *Havas fenyves teliholdkor* vagy a *Viharos nap* című képek, mindkettő a *Valamennyi fény*-kötet *Elhagyott tájak* önmagában is jelentéssel bíró ciklusában. (A szigorúan komponált kötetben az sem lehet véletlen, hogy ez az egyetlen ciklus, amely nem tartalmaz szöveget, csupán képeket.) A tájfotók többsége azonban nem kínál – első ránézésre – ilyen kézenfekvő egyezéseket, ám a legtöbb esetben a fények és árnyékok ellenpontozásával kontúrosra, kontrasztosra formált táj, a látvány sokszor szigorú egyértelműsége a hiánnyal, ürességgel, az egyértelműség látszata mögött rejlő titokkal, az elérhetetlennel szembesít.¹³⁹ A *Valamennyi fény* több

137 A Nádas által tárgyalt Kersting-festményről vö. BÀN Zsófia, *Közös fény. Nádas Péter születésnapjára*, Jelenkor, 2012/10, 963–966.

138 Vö. SEPEGHY Boldizsár, *Fotográfák könyve. Nádas Péter: Valamennyi fény*, Alföld, 2003/3, 91–95.; ÓCSAI Éva, „EmberKép feketén, fehéren. (Ős)képek (kép)másai Nádas Péter Valamennyi fény című albumában = Köszöntésformák. Ilia Mihály Tanár Urat köszöntik tanítványai, szerk. ÓCSAI Éva, URBANIK Tímea, Szeged, Pompeji, 2005, 100–109.; FÖLDÉNYI F. László, *A fény igazsága* = „...mit tesz a fény...” *Nádas Péter fotográfiái*, 1959–2003, Budapest, PIM, 2012, 11–19.

139 Akár önjellemzőként is olvashatjuk a Lucien Hervéról írt sorokat: „A lehető legerősebb kontrasztzathatásokkal dolgozik, mégsem ebből származik a képek feszültsége. Nem a tárgyakat fényképezi.





szövege is rávilágít Nádas fotóesztétikájának kulcsára, a fényre, mely, mintegy impresszionista örökségként, átrendezi a látványt, a tárgyak formáját, felületét, karakterét, a téma hangulatát. A fény mint a fotográfia kézzel nem fogható alapanyaga, paradoxonokkal teli működése, viselkedése kiemelt helyet kap az életműben. Bonyolult pozícióját mutatja, hogy a fény apparátusokba való beeresztése, foglyul ejtése mintha csak azért történne, hogy nyalábjaikkal ők maguk is érintsék, megjelöljék, kiemeljék a térből, és fogva tartsák a tárgyakat.¹⁴⁰ A fény szerepének és jelentéseinek rendkívüli összetettségét most mindössze felvillantani tudjuk, de egyik jelentésmezője éppen e kötet címéhez, mégpedig épp a fentebb tárgyalt romantikus sóvárgáshoz, a végtelenséggel szembesülő mélabúhoz köthető: „Akkoriban nem is sikerült mindennap az ágyból kimásznom. Tárgyak sem érdekelték többé, minden ember emléke fájt. Legfeljebb még *valamennyi fény*, akárha tárgyak nélkül is megállna önmagában.”¹⁴¹

Fényképei közül Nádas Péter épp a tájképek egy csoportját jelentette meg először az *Évkönyv* hónapjai mellé társítva, közülük szinte mindegyik látható a *Valamennyi fény* fejezeteibe illesztve. Az *Évkönyv* azonban szöveg és kép laza kapcsolatát hozta játékba (nem véletlen, hogy a mű további kiadásai képek nélkül jelentek meg¹⁴²), ám szövegek és képek párosítása az életmű előrehaladásával egyre összetettebb, szövevényesebb viszonyrendszereket tudott felmutatni, a legszövevényesebbet – már csak a körtefa sűrű lombja miatt is – kétségtelenül a *Saját halálban*.

E szkriptovizuális műalkotások közül most, tovább szűkítve a képmezőt, a *Valamennyi fény* két darabját, a *Gombosszegi domboldal alkonyatkor* és *A hely, ahol élünk* fénykép–szöveg párosát vesszük szemügyre.¹⁴³ A fotó az *Elnéptelenedett falvak* című záróciklus nyitódarabja. Ugyanaz a kép, amely a borítót is uralja, a havas táj „furcsa” szürkéjével, ahogy erre Szijj

A világosságot és a sötétséget fényképezi. Ha van Isten, akkor a geometriáját.” NÁDAS Péter, *Ha van Isten, akkor a geometriája. Festészeti fordulat Lucien Hervé fényképezésében* = Uő., *Háttországi napló, Újabb esszék*, Pécs, Jelenkor, 2006, 185–188, 186.

140 A folytatás: „Nem a tárgy maga [érdekelt], hanem a fény sugara, nyalábja, amint egy tárgyat jellemez. Inkább a fénytörések, a sötét és a világos találkozása, az élek káprázata.” *Valamennyi fény*, 14.

141 *Valamennyi fény*, 214. (Kiemelés V. B.)

142 Nem derül ki, hogy szerzői és/vagy kiadói szándékok miatt maradtak el a nem túl jó minőségű reprodukciók.

143 Hasonló, közös térbe, kötetbe még nem rendezett párost alkot(hat) *A helyszín óvatos meghatározása* című esszé és a körtefa sorozata.





Ferenc írása¹⁴⁴ részletesen kitér. A mű zárata, „végkifejlete” tehát antici-pációként, hangsúlyos (záró)akkordként már a borítón megjelenik, ezzel rögtön körkörösé, ciklikussá rántva a mű szerkezetét. A fénykép két-szeres elhelyezése és a címében szereplő Gombosszeg, továbbá a képet követő, *A hely, ahol élünk* című esszé kétségtelenül lehetőséget ad a kötet biografikus, önéletrajzi olvasatának, ahogy ezt a *Valamennyi fény* értel-mezőinek többsége meg is ragadja.¹⁴⁵ Sőt, ezt a jelentésréteget nem ki-zárva, érvényesnek tűnik Szijj Ferenc értelmezése is, aki válsághelyzetből való hazatérésként közelíti meg a művet, párhuzamba állítva a *Hazatérés* című írással.¹⁴⁶ A kötet többi szövegéhez viszonyítva *A hely, ahol élünk* hosszabb esszéje mintegy ellenpontja egy korábbi ciklus, az *Elhagyott tájak* szótlanságának is. A szó itt, Nádashoz méltón, hazatalál, párbeszédbe lép a képpel, a gombosszegi domboldal (látványának) némaságával, tán maga alá is gyűri azt. A szöveg a táj leírásával kezdődik ugyan, de hamar elszakad ettől a nyitóképtől, amelynek leírója mintha a dombtetőről, panorámaszerűen szemlélné e tájat. A szöveg vagy a szövegnek e részlete azonban nem ekphraszisz, nem tematizálja a fényképet, nem (a) képről beszél, nem is utal a kép látványára (elrendezés, fények, tartalmi vonások). Mindössze talán egyetlen szövegrész, két kis mondat, árulkodik arról, hogy szöveg és kép nem csak egymás mellé helyezettségük ürügyén és nem csak közös külső referenciák által lépnek párbeszédbe egymással. (Erről kicsit később.)

Szöveg és kép tehát – alapvetően – egymástól függetlenül, önmagában mond valamit a tájról, mindkettő saját kifejezőeszközeivel él, mintha mindössze témájuk, a domboldal kötné őket egymáshoz, vagy legalábbis indokolná egymás mellé helyezésüket. A fénykép helyszínét azonban csak a cím pontosítja, s művön kívüli referenciákból tudható, hogy Gom-bosszeg a szerző lakhelye. A szöveg viszont késlelteti a hely pontos meg-adását, eleinte mindössze Magyarország „legerdősebb vidéke” és az Al-pokból „alázúduló víztömeg” segít a tájékozódásban, majd fokozatosan közelítve a szerző megnevezi a göcseji tájegységet, s csak a szöveg közepe

144 Szijj Ferenc, *A fény rövid története, Nádas Péter: Valamennyi fény*, Jelenkor, 2000/5, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/4005/a-feny-rovid-tortenete>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

145 Vö. Kiss Noémi, *Fekete-fehér fény. Biográfia és fotográfia Nádas Péter Valamennyi fény című munkájában, Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel*, szerk. Sz. MOLNÁR Szilvia – MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, JAK-Kijárat, 2003, 86–89.; ÓCSAI, i.m.

146 Vö. Szijj, i.m.





táján hangzik el a falu neve: Gombosszeg. Ez a retorikai fogás, a lényegi mondanivaló késleltetése, az írás efféle építkezése csak egyik jelzése szöveg és kép eltérésének. A fényképnek nincs esélye ilyesfajta késleltetésre, retorikára. A kép mást tud. Jelen esetben, ahogy látni fogjuk, egészen más jelentéseket, érzéseket implikál, mint a szöveg. A *Gombosszegi domboldal alkonyatkor* téli tájat ábrázol. A látványból a cím a felszíni formát és a napszakot emeli ki. Az előbbi jól látható, az utóbbi inkább kikövetkeztethető a fényviszonyokból, ám a kép egésze alapján akár más cím is elképzelhető lenne (*Téli domboldal, Havas táj, Téli ég* stb.), ha a hasonlóan hangsúlyos, jelentékenynek tűnő elemeket szemléljük; a cím(adó) tehát erősen befolyásolja, milyen tartalmakat, jelentéseket társítsunk a fényképhez.

A fotó jó kétharmada a felhős égboltot mutatja, a kontrasztok élesen kirajzolják a felhők foltjait, mozgásuk, gomolygásuk, vonulásuk jól ki-vehető ezáltal. A kép nagy részét kitöltő ég ellenére az arányok csak első pillantásra billennek el, a fotó alsó harmada szinte nyomban magához húzza a tekintetet. A felhők kontrasztjához hasonló keménység, élesség, a tél metsző hidege látható a domboldal részletein is, a hótakarót – csipke-szerű aprólékossággal – áttörő rögök, elszáradt növények, kórók sorai a felszíni formát, a domboldal átlóját, ívét követve strukturálják, sávoz-zák a felületet. Az előteret, ugyanebbe a ritmusba illeszkedve, erdősáv zárja. A téli fák ágai szinte rajzosan élesek („A lég / finom üvegét / meg-karcolja pár hegyes cserjeág.”), a hátulról érkező alkonyati fény még erő-sebb kontúrokat, farajzolatokat eredményez, s ezek között bújik meg a ház, rejtőz(köd)ve, beleülve a domboldalba.

Az eszményi horizont elveszik a domb mögött, ég és föld találkozá-sának vonalát a domboldal enyhén ereszkedő (emelkedő?) átlója rajzolja meg. A fénykép legnagyobb titkai itt összpontosulnak: az árnyékba, szürkébe borult havas táj és a szürkületi ég között a *napsütötte sáv*, vala-honnan a domb mögül érkező, a fák ágain, gallyain áttörő fény ezt a bi-zonytalan, elvesztett horizontot, látóhatárt sejteti, pótolja, helyettesíti. És a dombtetőn álló ház is részesülhet ebben az (ellen)fényben. Ám mindez csak sej(tet)és az (éppen) emberre boruló hatalmas égbolt *alatt*, a sötétség *előtt*, *távolról*, a domb egy lentebbi pontjáról szemlélve: pilla-natra felsejlik bizonyosság, fények játéka, múltó alkonyatjáték.





A könyvben továbblapozva *A hely, ahol élünk* szövege mintha egy másik táj leírásába kezdene, dús erdőségeket, mocsaras völgyeket, zöld növényzetet, párákat és napkeltét említ. A kép világának teljes ellentétét. A földtörténeti léptékbe helyezett nyitókép, a táj formáit alakító és uraló természeti erővel, már-már Jókai fenséges Vaskapu-leírásának magaslatait idézi, amikor mintegy váratlanul hangzik el az a bizonyos árul(kod)ó részlet: „Van ebben a tájban valami gyöngéden komor. Más idő lengi át.” Az összegző jellegű kijelentés, a szövegből kimutatva, a képre és a kép középítő részét megvilágító, faágakon átlengő fényre is érthető. Ám mindez szintén csak sej(tet)és, felsejlő áthallás, a történelmi és a metafizikus idő pillanatnyi kereszteződése, a horizontvonal „felfénylése”. A szöveg azonban egy pillanatra sem torpan meg, nem ad teret, hangsúlyt e szintetizáló megállapításnak, az évmilliók felszíni formákat a távolsági busz „érkezése” ellenpontozza, mindössze a járatok hétköznapiakat strukturáló menetrendje, közeledése és távolodása utal vissza „másféle idők” létezésére.

A szöveg a végletekig kihasználja saját eszköztárát, a nyelv maximálisan bevethető ereje, retorikája nemcsak a mondatok (nádasi) formálásában, bravúros összeszövésében mutatkozik meg. Az esszé tárgyává, témájává emeli a szót, a szövege(lés)t. A (fény)kép eszközeivel szemben elsősorban nem a tájról, a *láthatóról*, a *látványról* beszél, hanem szinte végig a hangzásról, a beszédre. A hely, az élettér az ott élő emberek által válik otthonná, saját helyé, akiknek életét az emberi párbeszéd, a kommunikáció helyi szokásai, archaikus gyökerei, történelembe, időbe ágyazottsága felől mutatja be a szöveg. A göcseji emberek mintha folyamatos, hangos monológjaikkal adnák a világ tudtára, hogy élnek: nemcsak állataikkal folytatnak egyoldalú párbeszédet, de magukban is fennhangon monologizálnak. A szöveg szót ejt a csoportos munkavégzés ritmikus hangzavaráról, a találkozások furcsa beszédrendjéről, a (nem)köszönési szokásokról, a tájban felhangzó archaikus kötetlen dallamú énekekről, a helységnévadási szokásokról, a *Göcsej* kifejezés eredetéről és etimológiájáról. Ezek a példák talán jól érzékeltetik, hogy a történelem eseményeivel, a történelem idejével együtt formálódó népcsoport, e táj emberei hányféle módon, szavak, hangok, szokások által kötődnek, rögzülnek a helyhez, ahol élnek. A kollektív tudat, a kollektív cselekvés, a közös szokások





jóval erősebbnek bizonyulnak, mint a kerítés, mellyel sajátját veszi körbe az idegen. Ezek az emberek nem teketóriáznak, természetes módon töltik ki a körtefa alatti hiányt, közösen, együtt. Leülnek a fa alá, a fehér kerti asztalhoz, jelen vannak. Ezeknek az embereknek a számára nincs hazatérés, mert nincs elindulás sem, csak jelenlét és valamennyi táj, amelyben élnek, dolgoznak, énekelnek, meghalnak. S ez egy másik táj. Nem az, amely a képen látható, nem az, amelyet a fényképezőgép objektívje tájként érzékel. Nem a kívülálló, az idegen tája, aki távolról szemléli és rögzíti a hiányt. Jól látható, hogy a közös téma, közös hely ellenére kép és szöveg feszültségben áll egymással, *ellenáll*. Vajon melyikben áll Nádas igazsága?

A könyv talán valóban a hazaérkezés könyve. Megérkezés a körtefához, közelítés, az üres tér felszámolása, a bizonytalan horizontvonal elfedése. A távolság megszüntetése. A körtefa nem táj. A körtefa csendélet. A hazatérésben ugyanakkor ott a félelem is, hogy újra el kell indulni.¹⁴⁷ Hogy a körtefát kivágják. Ezért kell lefényképezni. Nap mint nap.

¹⁴⁷ Hiszen „egyszerre nem lehetünk távol és közel. Mint ahogyan egyszerre kívül és belül is csak az lehet, aki teremti a világot.” NÁDAS Péter, *Mélabú* = Uő., *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 1995, 84–114, 88.





A prímszámok könyve

– sors, idegenség, szegénység Borbély Szilárd *Nincstelének* című regényében

Különös gyorsasággal kanonizálódott Borbély Szilárd első és egyben egyetlen regénye, a *Nincstelének*,¹⁴⁸ a szerző utolsó, életében megjelent műve.¹⁴⁹ A recenziók, kritikák jó része még készülőfélben, megjelenés előtt volt, amikor a szerző tragikus halála nemcsak a magyar irodalmi életet rázta meg, hanem a szokásos folyamatokhoz képest a regény recepcióját is erőteljesen és hirtelen formálta át. A recenziók nekrológokká alakultak, a kritikai értékelés helyét a gyerekkori traumák sorstörténeté olvasása vette át, a regény búcsúgesztussá nemesedett. A szerző halálának kánonformáló hatása az egész életművet, de talán – épp az életműben betöltött pozíciója miatt – e regényt érintette leginkább, amely a fűszövegben olvasható *életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció* (műfaji) önmeghatározásával, elbeszélői-nyelvi megalkotottságának komplexitásával, a gyerekkor, a falu, a korszak és a nyomor sokrétű ábrázolásával számos – akár életrajzi – kérdés tárgyalásának, sokféle megközelítésnek teret enged.

Az imént idézett, belső borítón található önmeghatározás felkínálja vagy inkább megerősítheti a referenciális olvasás lehetőségét. A regény helyszíne, a gyerekkor, a család gyermekelbeszélő általi megidézése olyan, a szerző életéből is ismert valóságvonatkoztatásoknak tűnnek, amelyek támogatják, könnyen érvényesíthetik az önéletrajzi olvasatot, és a traumatizált gyerekkor ábrázolásaként értelmezik a művet.¹⁵⁰ Ez a műfaji ajánlat, kiegészítve a „korlátozott fikció” kifejezéssel, első látásra jóval hangsúlyosabb és evidensebb értelmezési iránynak mutatkozik, mint a narrato-poétikai jegyek, a motívumszövés vagy a mű nyelvezete mentén haladó interpretáció, amelyek lépten-nyomon a regény megkonstruált-ságát, nyelvi-művészi közvetítettségét, tehát a mű fikció mivoltát hangsúlyozzák. Ugyanakkor az erős, meghatározó gyerekkori élmények, a család

148 BORBÉLY Szilárd, *Nincstelének*, Budapest, Kalligram, 2013., (továbbiakban: *Nincstelének*, oldalszám).

149 A tanulmány keletkezése óta posztumusz megjelent Borbély Szilárd: *Kafka fia* című befejezetlen regénye. (BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, Budapest, Jelenkor, 2021.)

150 Ezt az értelmezési irányt nem szokványos módon támogatja, hogy a kötet a szerző gyerekkori fényképével jelent meg.



kirekesztettsége és nyomora, a falu gyűlölködése, rettenetes zártságának emlékei, amelyeket akár a traumairodalom felől is megközelíthetnénk, nem közvetíthetők közvetlenül, akadálymentesen, mivel a nyelvi transzparencia lehetetlen, így minden egyes alkotásnak meg kell találnia az érvényes megnyilatkozás, elbeszélésmód lehetőségeit, kereteit. Ráadásul, ahogy majd látni fogjuk, a regény tétje és vállalása jóval nagyobb, mint a saját élet vagy a gyerekkor megjeleníthetőségének lehetősége, lehetségessége, hiszen életrajzisége nem csupán a gyerekkor felidézésében merül ki/mutatkozik meg, hanem egy (már) felnőtt ember identitását meghatározó világtapasztalatban, a világnak olyanfajta megélésében is, amelynek gyökerei e gyerekkorból sarjadnak, és amely tapasztalat, világszemlélet a mű létrejöttével e kezdetekhez visszahelyeztetik.

A másik oldalról közelítve: Borbély műve nemcsak annyiban fikció, amennyiben eltér a tetten érhető életrajzi tényektől, hanem azoknak a poétikai, narratológiai, nyelvi eszközöknek bevetése által is, amelyek nemcsak az irodalmi művekre jellemző szükségszerűségből, hanem szándékosan, tudatosan emelik el a leírtakat a puszta emlékektől, önleletrajzi elemektől mint nem elhanyagolható kiindulási alaptól. Ezáltal a zárt faluban töltött gyerekkort egy összetettebb kontextusba, átvittebb jelentéskonstrukcióba helyezik, amelyet a már említett eszközökön túl a művön végigvezetett számelméleti kisiklatások is egyértelműsítenek.

Fikció és életrajziség kettősségét, feszültségét a szerző alapvetően egy gyerekelbeszélő által teremti meg, akinek szerepeltetése és beszéltetése egyfelől a gyermeki világlátás ok-okozatilag még hézagos, de érzékiességében, asszociációban gazdag észjárását, léttapasztalatát idézi fel. Ugyanakkor mégsem lehet a gyermeki beszéd illúziójaként olvasni a szöveget, s úgy tűnik, a szerző sem akarja fenntartani ezt a látszatot, amit a hiányos, utólag „kipótolt” emlékezet (erről később) tematizálása is egyértelművé tesz, továbbá az is, hogy a falu elhagyása utáni zárórészeket a már rögzítetlen korú – felnőtt – elbeszélő mondja múlt időben, az emlékbeszéd szokásos retrospektív keretei szerint. Borbély Szilárd gyermeke a felnőtt tudatállapotból visszavetített figura, nem nélkülözi a felnőtt tudását, reflexióit sem, miközben a regény – az utolsó részt leszámítva – nem lép ki e gyerekkor időbeli (le)zártságából. E kettősség már eleve megteremti az





elbeszélői hang izgalmas összetettségét, játékát, önmaga metaforikusságát, a gyerekkor szimbolikussá emelését,¹⁵¹ a műbeli gyermek nem nő fel és pontosan sosem derül ki, hogy honnan és mely időpont(ok)ból beszél. Az egyszerű mondatok, a gyermek érzéseinek tisztázatlansága, a külvilágnak és a hozzá kapcsolt belső reflexióknak az asszociatív elnagyoltsága, továbbá az élethelyzeteknek, emberi motivációknak, viszonyrendszereknek a gyermek verbalításával nem közvetíthető, ezért látszólag leegyszerűsítő, ok-okozatiságot időnként nélkülöző, vagy „téves” következtetésekre jutó, gyakran szenvtelennek tűnő megszólalásai a gyermeki beszéd illúziójához közelítenek, de csak közelítenek. Ez a fikcionalizált elbeszélői pozíció Borbélynál, figyelembe véve a korlátozott tudatú-tudású elbeszélő kortárs magyar irodalomban kedvelt, gyakori fogását is,¹⁵² a gyerekkor hermetikus zártságát és a traumatizált, de már lezárt korszakot emeli ki az idő folyásából, a dolgok meg/kiismerhetetlenségét, korlátozott létállapotot érzékeltet. Az első személyű jelen idejű beszéd szorosan, konkrétan visszahelyez, oda, a faluba; jelenvalóvá, átélhetővé teszi a nyomort, a megálztatást, a magányt, *azt* vagy valami nagyon hasonlót, de ugyanakkor el is választ tőle, megszakítja a folytonosságot jelen és múlt között.

Az elbeszélő hang művészi megalkotottságát, konstruáltságát mutatja az is, hogy az egységes megszólalásmód mégis különböző, sokszor meghatározhatatlan életkorú gyerekekhez társul.¹⁵³ A gyermekelbeszélő referencializálható alakját, valószerű megszólalásának képzetét a szerző tovább

151 Úgy tűnik, Borbély Szilárd hasonló narrációs fogással él, mint Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*-ciklusban. Távolinak tűnhet a párhuzam, de mégis megvilágító erejű lehet, hogy a gyerekkor színrevitele sok közös vonást mutat. Mindkét szerző eltávolító keretezéssel él, igaz, Borbély csak a mű zárlatában. *A szegény kisgyermek...* versei nem szerepversek, nem a gyermek nyelvi-tudati szintjén szólnak, hiszen akkor pompázatos rímek és költői képek helyett gyűgyöve, a gyermek nyelvi kompetenciájának megfelelően, jóval kisebb nyelvi teljességgel kellene megszólalnia a költeményeknek. Kosztolányi versein, s ebben is elődje Borbélynak, rendre átűt a felnőtt tapasztalata, tudása, érzésvilága. Ugyanakkor mégis megmutatkozik valami a gyermeki gondolkodás tisztaságából, a gyermeki képzelet, asszociáció és a gyermekinek tulajdonított érzésvilág működéséből. Kosztolányinál a gyerekek és a gyerekkor, ahogy ezt jól tudjuk, szintén szimbólummá emelkedik.

152 Az átesztétizált, megkonstruált gyermek- vagy kamaszelbeszélő korlátozott tudáskereke van jelen például Kertész Imre: *Sorstalanság*, Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal – Márk változat*, Dragomán György: *A fehér király; Máglya*, Barnás Ferenc: *A kilencedik*, Háy János: *Napra jutni* című műveiben.

153 A figyelmes olvasó ugyanis rájön, hogy az elbeszélő, aki hol számolni tudó óvodásként, hol kisiskolásként, hol az apját helyettesítő sakterként tűnik fel, nem lehet, hogy mindössze két évvel idősebb kisöccsénél, ahogy az elbeszélés állítja („Anyám tizenkilenc éves volt, amikor a nővéremet szülte. Az első gyerek nehezen jött. Tizennyolc volt, amikor ötvenkilenc május tizenhetedikén férjhez ment. Huszonegy éves, amikor engem szült. Apám akkor huszonhét. Huszonhárom volt anyám, amikor az öcsémet világra hozta.” *Nincstelenek*, 306.), s akinek ringatásában, a regény más állításai szerint, részt kell vennie, és akinek temetését szintén ő maga (ő maga?) beszéli el.





roncsolja az életkorok, születési időpontok szándékos elvételével, (miközben a prismszámok minden esetben precíz említést kapnak), a „mi úgy mondjuk” egész művön végigvitt játékaival, amely az *ott és akkor* és a *most már* különbségét, távolságát, kettősségét, továbbá a nyelvi megalkotottságra tett elbeszélői reflexiót egyaránt jelzi. Ugyanígy nem hanyagolhatók el azok a talán nem mindig sikeresen beillesztett, a gyermekbeszélő kompetenciáját és (megkonstruált) emlékezetét már végképp meghaladó történetek, amelyeket a család felnőtt tagjai mondanak el, idézőjelek közt, a gyereknarrátor elbeszélésszövegébe ágyazva. Ezek, az elsősorban a család származását, a nagy történelmi kataklizmákat, a falu múltját feltáró részek a szó átadásával (másnak adásával) kiemelkednek, kitüremkednek az idő lineáris folyamat felfüggesztő, gomolygó, jelen idejű elbeszélésből, és történelmi, társadalomtörténeti, etikai, teológiai, sőt mitikus diskurzusok irányába nyitják meg a mű jelentéseit.

Az idősíkok efféle bonyolítása kiemeli a múlt, a múlthoz való viszony, a származás és az eredet nyugtalanító kérdéseit; a történelmi, számlálható időt már eleve összekuszáló, felszámoló, időtlenítő kettős jelen (a gyermek és a történetet konstruáló – felnőtt? – elbeszélői) szövegébe ágyazódnak a múlt idejű elbeszélések, a gyermeki szólamba a felmenők történetei, amelyek azonban távolba vesző homályosságaikkal inkább csak felsejlő magyarázatokat, okokat adnak a jelen idegenségérzetére, kivetettségére, az ezeket elbeszélő személyek „megbízhatatlansága” következtében többnyire mitizált eredettörténeteknek, hiedelmeknek tűnnek.

A művön végigvonuló kirekesztettséget, az egész korszak idegenségét a nyelvi másság, nyelvi elkülönbözés is érzékelteti. A tájnyelvi szavaknak, kifejezéseknek köznyelvvel való folyamatos ütköztetése szintén végigvonul a regényen, az elbeszélő folyamatosan összekocantja a kétféle, egyszerre érvényes (nyelv)állapotot („Ezek az ideges kutyák. Mi úgy mondjuk, csihések.”¹⁵⁴). A gyerek által még nem ismert köznyelvi kifejezések előrébb valósa, melyet mindig csak utólag követ a „mi úgy mondjuk” formula,¹⁵⁵ egyértelműen jelzi az utólagosan kreált elbeszélői helyzetet, a gyerekkortól elválasztott felnőtt világ tudáskeretét, a nyelv által alkotott

154 *Nincstelenek*, 14.

155 „A két jelen meglétét a frázis távolra mutató névmásának használata is bizonyítja, hiszen a valódi beszédhelyzetben a „mi így mondjuk” forma jelölné a mostot, a konkrét jelent.” = „*Mi így mondjuk*” *Tizenhárom éves Borbély Szilárd Nincstelenek című regényéről*, Látó, 2014/március (http://epa.oszk.hu/00300/00384/00124/pdf/EPA00384_lato_2014_03_2832.pdf, utolsó letöltés: 2016. január 11.)





imaginárius világot. Az egész művön végigvonuló kettős kód elsősorban az egyén világtól, nyelvtől, egykori és jelenbeli önmagától való idegenséget, másságát hordozza, ám az elbeszélő a szavak különbözőségének, a másként mondanak állandó jelölésével a már lezárult korszak, a zárt falu távolságával és az egykor ott élt család idegenségével is folyamatosan szembesül, szembesít. A nyelv itt, ahelyett, hogy igyekezne elfedni a távolságot, folyamatosan hangsúlyozza e távolságot azáltal, hogy úgy beszél róla, hogy közben éppen benne mozog – ez minden fikciónyelv sajátja Foucault szerint.¹⁵⁶

Az elválasztottság, a megszakítottság érzése és a szinte hermetikusan lezárt múlt eltávolítottsága, ahogy erre már utaltam, az emlékezet működésével, illetve annak hiányával is összefüggésben áll. A kollektív, társadalmi emlékezet a történelmi kataklizmák és rendszerváltások törésvonalaiiban tűnik el, a korábbi korszakokat felszámoló új rezsimnek nem néznek szembe a múltbeli eseményekkel, bűnökkel; bűnösök és áldozatok büntetés, jóvátétel, kárpótlás nélkül élnek tovább, vagy pozíciójukat felcserélve a másik szerepben teszik meg vagy szenvedik el ugyanazokat az aljasságokat. Az államszocializmus szólamai elfedik, felülírják a korábbi rendszereket, a büntetést ugyan kiszabják (kuláktörvény, kitelepítések, magántulajdon elkobzása, államosítás stb.) az új ideológia nevében, ám valójában minden tettük a múlt felszámolására, elfedésére, a felejtésre irányul. „A díszfákat kivágták, a majorsági épületeket elbontották. A majorsági gesztenyefasor helyére épült a Pártház. Az uradalomról mindenki hallgat. Mély csend van. [...] A múlttól nem szabad beszélni. Az öregek úgy mondják, hogy az ántivilágról. Amiről hallgatunk, az nincs. A múltat végképp eltörölni...”¹⁵⁷

A kollektív emlékezettel, a múltbeli bűnök tagadásával, a családot is sújtó kirekesztéssel áll összefüggésben a zsidókérdés műbeli jelenléte. A zsidó szó stigmatizálása, kiejtésének „tilalma”, a zsidóüldözésnek, a háborús bűnök tagadásának, a kollektív bűn alóli mentesülésnek morális kérdéseit veti fel („A zsidót nem lehet látni. A zsidó csak egy szó. Mindehnytt ott van, mert mindig emlegetik, de láthatatlan.” „Félünk ettől a szótól.

156 Michel FOUCAULT, *Távolság, aspektus, eredet*, Új symposion, 1971/69, 9–10.

157 *Nincstelnek*, 11–12. „Megkérdem anyámtól, hogy mi a forradalom. Vizes mosogató ronggyal törli épp az asztalt. „Ahhoz nekünk semmi közünk”, mondja. Aztán semmi többet. Konokul hallgat.” *Nincstelnek*, 40.





Én sem mondom ki. A nővérem se. A nevektől is félünk.”¹⁵⁸). A múltbeli események elhallgatása, megtagadása, a szembenézés képtelensége kiegészítve más, hasonlóan érzékeny nemzeti és felekezeti kérdésekkel kiterjeszthető az egész társadalomra, rendszerre, a társadalmi felelősségvállalás hiányára. A zsidókérdés azonban a családot is érinti, a származás kérdése, a kirekesztés okainak végigvezetése fontos eleme a regénynek. Az idegen eredet és a kis és/vagy elnyomott népekkel való párhuzamos történetek, vagy a zsidók egyiptomi fogságának többször felbukkanó motívuma a nincstelenség jelentésmezőjében fontos, hol rejtettebb, hol kimondottabb vonulata a műnek, végighullámszik a felszín alatt, mint a szennyvíz vagy a talajvíz, s amikor már nincs mi elnyelje, felszínre tör. A nagypapa román, a dédnagymama ruszin családtörténeteinek közös elemei a hegyről való leereszkedés, a gazdagság, a rang (és egyház) elvesztése, ezekre a történetekre íródik rá egyfelől a nagygazdaréteg (kulákok) hasonló értékvesztésekkel járó felszámolása, amelyben az apai ág érintett, másfelől a zsidóság sorsával, bolyongásával,¹⁵⁹ elhurcolásával kapcsolatos események, amelyek sok ponton a szűkebb család helyzetével mutatnak párhuzamokat. A szülők, nagyszülők családi emlékezethez való viszonyulása a kollektív emlékezethez hasonlóan ismétli meg a tagadást, a zsidó sorsban rejlő jelentések – másság, idegenség, kirekesztés, otthon és haza nélkülség – elleni tiltakozást, s mindezek saját sorsra vonatkoztathatóságnak lehetőségét. Mócsi és családjának története, s vele összefüggésben az apa törvénytelen és zsidó származása önálló szálát kap a regényben, s minden tagadás és tiltakozás ellenére meghatározza az apa és a család életét, falubeli helyzetét. A zsidó szenvedéstörténetbe való beavat(ó)dás azonban – Nádas Péter családregényével¹⁶⁰ ellentétben – mégsem válik beavatássá, az ehhez való viszony ellentmondásos, és az apa és az anya elutasítása miatt nem is válhatnak identitásképző elemmé. Borbély elbeszélője inkább azt jelzi, hogy a származás vagy a közös sors elutasítása képtelenség. Ezt az is mutatja, hogy a második világháborúban elhurcolt gyerekek gúnyneveivel (Goga és Majom) csúfolt főhős a regény egy

158 *Uo.*, 182, 183.

159 „Mert nekik mindenki zsidó, akik nem ott ahol meg, ahol született. [...] Csak a magukfajtaját viselik el. Aki elmegy, az áruló. Aki másfolyen, az is. És aki más akar lenni, az is. Mindenkit zsidónak tartanak, aki használja az esztét.” *Uo.*, 154.

160 A két mű párhuzamát Görföl Balázs is kiemeli: vö. Görföl Balázs, *A kegyelem tere. Megváltás és messiásvárás Borbély Szilárd Nincstelenség című regényében*, Pannonhalmi Szemle, 2015/1, 78.





pontján mégiscsak azonosul a zsidó sorssal: „Nem tudok aludni. Azt képezelem, hogy pajeszom van, mint Gogának. Az apám munkaszolgálatos a fronton. Nézem a mennyezetet”.¹⁶¹

A nagy- és dédszülők nemzedéke még képes ugyan a származás felidézésére, de történeteik leginkább a homályos, meseszerű régmúltról (ruszin, hucul származás, első világháború eseményei) szólnak, a közelmúlt eseményeit ritkábban érintik. A szülők nemzedékénél azonban megszakadnak a szálak, a mindennapok túléléséért küzdő, válaszadásra erőtlenség anyja és a legtöbbször részeg vagy távollévő apa nem felelnek gyerekeik kérdéseire, a falujából és családjából kivetett férfi végül maga is megtagadja múltját, gyökereit: „»A falu nevét ki se ejtem. Nekem sincsenek testvéreim. Megtagadom őket«, mondja. »Elfelejttem az életem. Az emlékeink ne legyenek az emlékeink«, mondja.”¹⁶² A gyerek tehát hiába faggatja anyját, nagyszüleit, nem kap érvényes válaszokat, csak ködbe vesző mitizált eredettörténeteket, hiedelmeket vagy a származás kérdését sebtében elintéző dühödt szólamokat, így az elbeszélőt az öröm és transzcendencia nélküli létezéshez inkább érzéki tapasztalatai, megfigyelései kötik.

A múlttal, emlékekkel, emlékezettel való súlyos problémát az is jelzi, hogy a származástörténetek, a családi múlt (re)konstrukciói ellenére is csak alig formálódik valamiféle családi identitás; az anyja falubeli idegensége, az apai család kuláksága és az apa félig zsidó vérvonala inkább a kirekesztés okaivá válnak. Borbély regényében a múlt felidézése valójában csak korlátozottan, a kirekesztés indokául szolgáló, gyűlöletkeltő szólamok, falubeli szóbeszéd formájában van hatással a jelenre, a folytonosság megszakadt, nem rendelkezik identitásformáló erővel. Holott a hucul, román felmenők, az első és második világháborút túlélő férfi családtagok vagy a zsidó sors mind-mind lehetne valami, mégis, ebben a közegben, ebben a korban nem lehet identitásépítő kapocs, érték, a valahová tartozás lehetősége, csakis az abszolút nincstelenség számos helye.

Az emlékek hiányának legbelsőbb köre a gyermek emlékezetének töredékessége: „A tizenegy kacsára nem emlékszem. Anyám elmondja újra. De én csak arra emlékszem, amit elmesél nekem. Én csak a csirkékre

¹⁶¹ *Nincstelenség*, 286.

¹⁶² *Uo.*, 315.





emlékszem.”¹⁶³ Az egyéni emlékezet hiátusaira többször reflektál a regény, a saját emlékképek és az emlékként újramesélt, elképzelt események, történetek összekeverednek, egymásba csúsznak, jelen esetben az anya által mondott, a gyerek érzésvilágát és gondolkodását, múltját némileg tudatosan formált – szépített, ferdített, kiszínezett – emléknarratívák helyettesítik a már feledésbe hullott emlékeket: „Anyám emlékeket talál ki nekem. Azt akarja, hogy úgy emlékezzek, ahogy ő. Hogy arra emlékezzek, amit ő tart fontosnak. Régi történeteket mesél. Nálunk az a mese, hogy elmúlt dolgokat újra elmondunk. Emlékszüink a rosszra, ami már elmúlt. Anyám elbeszélései közt van, ami megtörtént és van, ami nem.”¹⁶⁴

Amennyiben mindezt az emlékezethiányt, tudatos amnéziát összeadjuk, ismét jól látható, hogy a *Nincstelenek*ben elmondott történet, az emlékképekként feltüntetett jelenetek nem lehetnek a gyermeki emlékezet rekonstrukciói, így a mű csakis olyan konstrukció lehet, amely egy gyermek szereplőt, egy gyermek elbeszélőt egyes szám első személyben, a maga gyermeki jelenében (itt és mostjában) helyez a mű középpontjába, de lépten-nyomon le is leplezi, fel is számolja ezt a szituációt. A gyermek fikcionalizálása, kitalálása nemcsak utólagos lehet, hanem a folyamat már a jelenben – persze utólag teremtetett jelenben – elkezdődik: „Ülök az árokparton és emlékeket találok ki.[...] Nem érzek semmit. Nézem a vizet és emlékeket találok ki. Eszembe jut a nagyanyám, de nem emlékszem rá. Egyéves voltam, amikor meghalt. Megpróbálok kitalálni a nagyanyám.”¹⁶⁵

Mi a jelentősége mindennek? Borbély az időben eltávolított és hermetikusan lezárt, a felnőtt tudásával kiegészített, a hiányzó emlékképek helyett újraalkotott, örök jelenben gomolygó gyermekkort kiemeli a történelmi idő menetéből, elemeli a valóságtól. Ábrázolásával egy olyan létállapotot mutat meg, melyben nincs fejlődés, amelyben a világ teleologikus működése felszámolódik, az időbeliség kiiktatásával a Messiás várása értelmetlenné válik, így transzcendentális értelmű feloldás sem érkezhetsz.

163 Uo., 140.

164 Uo., 128. „Ezekre a történetekre azért emlékszem, mert már többször elmesélte. Azóta emlékszem a kacsa történetére. A tizenegy kacs történetére anyám emlékszik. Én arra emlékszem csak, amire ő emlékszik. Minden emlékeimből hiányzik valami, ha nem anyám mondja el. Mert ezeket az emlékeimet anyám találta ki. De minden emlékeimből hiányzik az anyám. Valójában tizenkét kacs volt, de anyám története a tizenegyről szól, nem a tizenkettedikről. A tizenegy csak magával osztható. Önmagával meg egyvel.” Uo., 128–129.

165 Uo., 98.





Egy olyan világot mutat, amelyben nincsenek társadalmi válaszok, a családi kötelek felbomlanak, csak a prímszámok végtelen magánya és távollága érzékelhető. Így tehát az individuum hiába ismeri fel saját idegenségét, viszolygását ettől a világtól, nem tud továbblépni, megoldásokkal előállni, önmagát érvényesíteni és belső nyugvópontot találni. Ebből a gyerekkorból ki lehet lépni, de végérvényesen nem lehet elhagyni azt.

A regény címének konnotációja a végtelenségig tágítható, a létige tagadó alakjához tapadó fosztóképző, ami az összekapcsolódó szóelemek szemantikájának logikájával szemben – a tagadás tagadása már állítás (lenne) – az anyagi javak nélkülözésén túl minden emberi érték hiányát, teljes eltörlődését, kettős tagadását hordozza. A *nincs* elemi erővel irtja ki az ember mindenirányú javait, az érzelmi, szellemi, morális értékeket, az emberi-társadalmi viszonyok működését; a végletes hiány az időre is rávetül, végeláthatatlan, kilátástalan jelenidejűségével eltörli a múltat, s ezáltal esélyt sem hagy a jövőnek, így tehát a Messiás jelenlétének, várásának, elmulasztásának lehetőségeit is értelmetlenné teszi. A nincstelenség a szegénységábrázolás felszíne alatt azonban az emberi kapcsolatok működésének hiányára, az identitásnélküliségre, a gyökértelenségre, az egzisztenciális és érzelmi magányra vonatkozik Borbély regényében.

Ezt a széles jelentést azonban szűkebbre foghatja, metafizikai irányba terelheti a mű alcíme: *Már elment a Mesijás?* Az emberi gonoszság, a nyomor, a falubeliek kegyetlensége és a család kirekesztettsége egy olyan, a regényben látszólag megváltoztathatatlan léthelyzetet ábrázol, amely az isteni vagy bármilyen felsőbbrendű gondviselés hiányára utal és a teodicea kérdéskörét is mozgósítja a művel kapcsolatban. Ezen a ponton kínálkozik, hogy Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat*¹⁶⁶ című művét is bevonjam az értelmezésbe. A két alkotás ugyanis számos ponton érintkezik egymással, a közös szempontok összevetése eredményesnek mutatkozhat, s az egy év eltéréssel megjelent két regény hasonló vonásai a kortárs magyar irodalom észjárásának, problémafelvetéseinek, poétikai megoldásainak egy szeletére is rávilágítanak. Mindkét prózakötet egy konstruált, összetett gyermekelbeszélő¹⁶⁷ által mondja el

166 ESTERHÁZY Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat*, Budapest, Magvető, 2014.

167 A gyermekelbeszélő Esterházynál, hasonlóan Borbély művéhez, meghatározhatatlan életkorú, de nála nem az egész gyerekkor és a hozzá kapcsolódó zárt világ kap jelentéstöbbletet, hanem csak a gyermekelbeszélő alakja. A rejtélyesen, némiképp túlbonyolítottan süketnéma fiú egyfelől mégis mindent hall, fogalmi gondolkodása a lehető legtisztább, mindvégig a rejtőzködő Istennel, az isteni





egy család történetét. Mindkét család sorsa a második világháborút követő diktatúrában egy elzárt faluhoz kötődik, ahol a család – háborús traumákat is hordozva – számkivetetten, idegenként, bekerültként él. Ez az állapot mindkét esetben a külvilág (hatalom, társadalmi, történelmi közeg) determináló ereje által végérvényesnek, megváltoztathatatlanak tűnik, a család kiszolgáltatottsága, ösztönökig, testekig csupaszított világa meghatározza a gyerekek helyzetét, identitását, élethez való viszonyát is. E léthelyzetekből kiindulva mindkét mű, egy gyermek köré épített reális-irreális világon keresztül az emberi nyomorúság, kiszolgáltatottság, szegénység és az isteni gondviselés hiánya mentén a teodicea implicit és explicit kérdéseihez érkezik, amelynek elsődleges közvetítője a gyermek elbeszélő. Ez a kérdéskör mindkét műben egyfajta kettős szerkezet, kettős nyelv és kettős – egy gyermeki és egy felnőtt – tudáskeret, tapasztalásmód segítségével ábrázoltatik. Szintén közös pont, hogy a metafizikai tét egy igen pontos korszakábrázolás mentén bontakozik ki, mindkét alkotás rendkívül plasztikus, materiális, szenzuális módon teremti meg világát, amelyben fontos szerepet kap a test, az érzékszervi tapasztalatok reprezentációja is: Borbély ábrázolása a naturális részletek tapintható, szagolható végtelen sodrásával, Esterházyé a precízen elhelyezett részletekkel, jelenetekkel teremti meg saját – nyomasztó – közegét. A társadalmi, történelmi meghatározottság konkrétumaiból a gyermeki horizont által rajzolódik ki tehát a család élete, működése vagy működésképtelensége, a szülők egymáshoz, a gyerekek szülőkhöz, nagyszülőkhöz való viszonya, s ugyaninnen, a nagyon is kézzel fogható tapasztalatokból tehetők fel az isteni gondviselésről, igazságosságról, a világ működéséről szóló kérdések. Esterházyval ellentétben¹⁶⁸ Borbély könyve nem tartja mindvégig felszínen

igazságossággal, a szenvedéssel és teológiai kérdésekkel foglalkozik, belső töprengései csodaszzerűvé, különlegessé teszik; Isten- és Krisztushasonmás, aki kísérletszerű tetteivel végigjárja az ítélkezés, árulás, szenvedés stációit, miközben a külvilág számára sükebóka.

168 A *Márk-változat*ban a családot ért második világháborús veszteségek (holokauszt, háborúban elesett fiúk és testvérek) a teodicea kérdéseinek 20. századi, számon kérőbb változatát hozzák mozgásba: ha van Isten, miért hagyja a földi szenvedést, ártatlan emberek pusztulását, hol van az isteni gondviselés, hol marad Isten igazságossága? Ezek a kérdések a kisfiú folyamatos elfoglaltságának, töprengésének elemei, melyek a gyermek tudáskeretét meghaladó, teológiai jártasságot feltételező, tehát álnaiv kérdésfeltevések formájában artikulálódnak. A fiú az emberek szenvedésére süket, rejtőzködő és hallgató Isten hasonmásként van jelen, a történet során végigjárja, végigtapasztalja a reakció nélküli Isten világát, gyakorlatban, tettek által járja körül a számára nyugtalanító kérdéseket: a süket-séggel párosuló mindentudást, Isten néma magányát, az értelmetlen pusztítást (kislibák), majd a lát-szólag motiválatlan testvérgyilkosságot. Mindezt a kísérletező, tapasztalni vágyó gyermek kíváncsiságával és szenvtelenségével. A kis istenmás közönyösen figyel az állatok és emberek szenvedését,





az isteni jóság-gonoszság, megváltás problematikáját,¹⁶⁹ regénye mégis nagyobb reménytelenséget sugall, mivel a kilátástalanság áttételesebben, mindent átítatva van jelen a műben, s különféle Messiás-változatokban lép időnként felszínre. Borbély Messiás-figurái laicizált, vagy ironikus alak-mások, mint a kisöcs¹⁷⁰ vagy a falu együgyű cigánya, Mesijás.¹⁷¹ A Messiás Borbély művében üres hely, amely többféleképpen kitölthető, illetve üres nyelvi fordulatokkal felidézhető, ami azt is mutatja, hogy nincs valódi tartalma, nincs már valódi tétje a szereplők számára, ténylegesen nem bíznak a Messiás létezésében, eljövetelében.¹⁷² A messiásvárás egyrészt mímelt, mint az anya keserű messiásváró játékában,¹⁷³ vagy gúnyosan lealacsonyított,¹⁷⁴ ahogy a Rámpa felől közeledő, budikat merő, a szenny-től az embereket megtisztító Mesijást lesik, akinek érkezése, távozása vagy elmulasztása a megváltás szempontjából irreleváns, hiszen falubeli téblábolása, mosolygása nem változtat semmin. A kérdést tovább árnyalja a holokauszot túlélő, elpusztított családját – és a Messiást – éveken át hiába váró Mózsi istentagadó sorsa. Ezek a megtűrt, megvetett alakok a falu stigmáiként hordozzák a második világháborút követő, önkényuralmi rendszerek által uralt, részvét és isten nélküli világ elembertelenített állapotát, amelyben az ember teljes mértékben kiszolgáltatott, minden

a halált, egyszerre áruló és áldozat, hiszen a mű végén Krisztus szenvedését is magához ragadja, magára veszi, az evangélium másolását (vagy olvasását) testvérének halála (megölése?) után ő folytatja. A gyerek töprengései, kérdései, érzései és imái nem jutnak ki bűvös körén, süketnémaságába zárulnak, tetteire a külvilág felől nem érkeznek reakciók, tetteinek nincsenek következményei. A *Márk-változat*-ban nincsenek válaszok, csak kérdések, ahogy az esterházyra cizellált vég sejteti, hiányzik vagy erősen kérdéses a megváltás lehetősége, hiszen a Márk-evangélium első változatának, megváltás, feltámadás nélküli zárata ismétlődik szó szerint, háromszor, majd a kör bezárul, minden kezdődik előlről.

169 Isten gonoszságának, a gondviselés hiányának gyermeki kérdései: „Isten miért volt olyan kegyetlen, hogy azt akarta, makacsolja meg magát a fáraó, aki talán nem volt gonosz?», kérdi a nővérem. »Azért, mert Isten nem könyörül a gonoszoknak«, mondja anyám. »Ha hagyná, hogy megtérjenek, akkor az utolsó pillanatban elkerülnék a büntetést«, mondja anyám. »De miért ölte meg a gyerekeket Egyiptomban?«, kérdezi a nővérem. »Isten nagyon gonosz, ha hagyta megölni őket...« *Nincstelenek*, 54.

170 »Ahogy jött, úgy tűnt el közülünk. Szinte észrevétlen. Azt hittük, ő lesz a mi Messiásunk. Mindig csak róla beszéltünk, vagy hozzá, mert ő még nem tudott beszélni.« *Uo.*, 264.

171 »Egész teste merev. A merev törzs, a dacosan felszegett fej, a lelógó cérvanékony karok miatt úgy tűnik, mintha Mesijás nem a földön járna, hanem siklana a levegőben. Mintha lábai nem is érintenék a földet. Mesijás egész évben meztéláb jár. Mi így mondjuk azt, hogy meztéláb. A havon is.« *Uo.*, 47.

172 Vö. GÖRFÖL, *i.m.*, 80.

173 »Anyámmal azt játsszuk, hogy a Messiásra várunk, mint a zsidók.« *Nincstelenek*, 217.

174 Mesijás alakján túl a szülők messiásvárása is többször kap gúnyos, ironikus színezetet: »Ma egész nap vártuk a Messiást. Apám a korcsmában volt. Azt mondta, hogy ő inkább ott várja. Mi csak legyünk nyugodtak. Ha jön a Messiás, a Rámpán biztos meg fog állni. Ott mindenki megáll. »A Messiásnak is a kocsmában kell érdeklődnie«, tette még hozzá.« *Uo.*, 145.





szellemi, lelki szépség, cél és jövő nélkül ösztöneiben, testében, vegetatív funkcióiban vonszolja idegenségét, kitaszítottságát, nincstelenségét. Jogosan merül fel a kérdés, hogy ebben a közegben nyílik-e, nyílhat-e egyáltalán lehetőség a megváltás kegyelmére, van-e bármi, ami túlmutat a létfenntartó ösztönökön, szükségleteken.¹⁷⁵ Ez a történelmi időt felülíró, örök jelenné merevítő létállapot a mindent átmosó, átítató sár, mocsár, talajvíz, testnedvek, moslék motívumainak végtelen sorában kap kifejezést. Az elbeszélés a testre és annak fiziológiai folyamataira fókuszál, a zsi-geri undor, gyűlölet és félelem végtermékeire, köpeteire; egyedül ezek hagynak nyomot ebben a világban. Az éhségnek, agresszióknak, időjárásnak, fájdalomnak kiszolgáltatott testeknek ez a fajta erőteljes megjelenítése a történelmi, társadalmi kontextust egy általános antropológiai állapottá szélesíti, ahonnan már nincs hová, nincs lejjebb.

Az emberi létezés alaphangjai Borbély regényében a félelem, az idegenség és a magány; mindhárom kapcsolható az elbeszélő szűkebb, tágabb családjához és a regény több alakjához is, de elsősorban a főhőshöz és Mesijához: „*Mesijás hasonlít hozzánk. Nem tartozik sehová.*”¹⁷⁶ A magány főként a prímsszámok motívuma által vonul végig a regényen. A prímsszámok világa nyújt menedéket a gyerek számára, egyszerű törvényszerűségük ad valamiféle keretet, értelmezhetőséget a létnek, ám végső soron minden és mindenki azonosítható lesz a prímsszámok magányával.¹⁷⁷ Még Isten is. Az emberi kapcsolatok képtelenségét a prímsszámokban megadható (kor)különbségek mutatják. A családtagok, testvérek, gyermek-szülő közti távolság sosem csökkenhet a prímsszámok oszthatatlansága, felbonthatatlansága következtében. Úgy tűnik, az elbeszélő világában csakis ezek a számok léteznek, s mindaz, ami osztó vagy osztható, ami a távolságokat akár csak felezné, harmadolná, kívül esik a regény szám-tartományán. A prímsszámok nem érhetnek össze, még az ikerprímek sem, hiába állnak egymás mellett, mindig van egy másik szám, amely elválasztja őket egymástól, „[i]lyen magány van köztünk. Nem lehet részekre bontani.

175 A kérdést Görfföl Balázs írása vetette fel, vö. GÖRFFÖL, *i.m.*, 78.

176 *Nincstelenség*, 297.

177 Borbély művének előzménye e tekintetben Giordano *A prímsszámok magánya* (2008) című regénye, amely szintén a társtalanságot, a sorsok találkozásának lehetetlenségét metaforizálja a szám-elmélet e szegmensével, a regény 2011-ben jelent meg magyarul. (Paolo GIORDANO, *A prímsszámok magánya*, Budapest, Európa, 2011.)





Egyben kell cipelni”;¹⁷⁸ nem találkozhatnak a végtelenben, hiszen a végtelen maga is egyetlenegy, soha nem múlik el, mint ahogy az Örökkévaló sem: „A végtelen nem osztható semmivel. Mert Egyetlenegy. »Az Isten magányos, mert senkivel nem tud semmit megosztani. Egyedül kell cipelnie mindent. Az egész mindenséget«, mondja anyám.”¹⁷⁹ Az oszthatóság teljes kiiktatása egy végérvényesen magányra, az álláspontok, viszonyok közelítésére, *párbeszédre* képtelen közeget érzékeltet Borbély regényében. „Azokat a számokat szeretem, amelyeknek nincs osztójuk. Olyanok, mint mi ebben a faluban. Kilógnak a többi közül. Mint az öt, a hét, a tizenegy. Már ismerem őket százig. Vagyis százegyig.”¹⁸⁰ A prímszámok segítségével megalkotott, leírt világ azonban szintén saját konstruált mivoltára hívja fel a figyelmet, hiszen az elbeszélői horizont a természetes számok halmazából mesterségesen, gondolati-elméleti úton rekeszti ki az összetett számokat, hogy megteremthesse az elbeszélői nézőpont felől ettől még érvényes, de hangsúlyozottan egy oldalról szemlélt, saját halmazát. A prímszámokkal kifejezett magányos alakok mint lélek nélküli, megközelíthetetlen emberek halmaza vegetál ebben a minden emberitől és széptől megfosztott világban, ahol sem az örömnak, sem a jó-ságnak, sem a megbecsülésnek, sem a tisztességnek nyomai nem találhatók meg, s a szülői-házastársi szeretet is gyötrelmekkel teli. Ugyanakkor a kisgyerek számára menedék is e számokkal bíbelődni, amellet, hogy a prímekre való fókuszálás, figyelmezés egyfajta monoton kényszeressége menekülés is egyben a valóságból, a mindent átítató nyomorból. Mintha a felismerés öröme, a logika, a számok tisztasága kimenthetné, kiemelhetné őt a többi ember elbutultságából, babonáiból, a csúfolódás, gyűlölködés és átkok elvakultságából. „Szeretem a számokat. Nehezen megy az osztás, ezért folyton gyakorolok. Megyek az utcán és mondom magamban a szorzótáblát. Számokat adok össze, hogy ne gondolkodjak.”¹⁸¹

178 *Nincstelene*k, 9. „A prímszám kopár ornamense ezen a szöveghelyen, mint ahogyan további felbukkanásaiban is, egyszerre utal a nincstelene k magányára és a mind tárgyával, mind önmagával megrendítő kikezdetetlenséggel azonos *Nincstelene*k című regényre. A könyv tárgyára és magára a könyvtárgyra.” = BAZSÁNYI Sándor, *Dúskál a nincsb*en, Alfvöld, 2014/5, 105.

179 *Nincstelene*k, 310.

180 *Uo.*, 126.

181 *Uo.*





A prímszámok oszthatatlansága kapcsolatban áll a mű téridő kategóriáival is. Míg az idő a prímekhez hasonlóan mintha osztatlan, egybefüggő gomolygó massa lenne, a tér nagyon is osztott, tördelt, egy olyan világot mutat, ami még a számok magányánál is félelmetesebb. (A mű térszerkezetéről a későbbiekben.)



Az egyéni (és családi) sorslehetőségeknek, az egyes ember magányának, félelem- és idegenségérzetének általános léttapasztalattá, antropológiai determináltsággá tágítása mellett Borbély regényének másik értelmezési iránya lehet a szegénységgel, szegénység narratívákkal mutakozó párhuzama. Ez az irány a recepcióban is hangsúlyos szerepet kapott. A nyomor ábrázolhatósága, a szegénység és művészet kapcsolata, illetve ennek vizsgálata csak az utóbbi évek befogadásában mutat növekvő érdeklődést. A közelmúlt – 1990-es, 2000-es évek – magyar irodalmában ugyanis ritka kivételek közé tartozott a társadalmi problémák, a szegénység, az elmaradottság, a vidék vagy a kisemberek életét ábrázoló, hagyományosabb prózaírói eszközökkel élő, referenciális, mi több szociografikus indíttatású valóságábrázolás. Sőt a posztmodern hullámvetéseinek következtében a történetet, referencialitást felszámoló, szövegközpontú, az intertextualitás, a nyelvi dekonstrukció lehetőségeit kiteljesítő irodalom árnyékában, vagy inkább ellenében létez(het)ett csak. A kivételek közt Csalog Zsolt, Tar Sándor vagy Bódis Kriszta írói világa említhető. Az utóbbi évek prózájában azonban jól látható a változás mind az irodalmi művek témaválasztásában, problémafelvetésében és ábrázolásmódjában, mind a recepció attitűdjében. A magyar széppróza nemcsak a történethez, hanem – kevésbé óvakodva a valóságvonatköztatásuktól – jelenének társadalmi kérdéseire is visszatérni látszik, nem egy esetben szociális érzékenységről, a peremre szorult rétegek iránti felelősségérzetéről is tanúságot téve. Ebbe a vonulatba illeszthető például – a teljesség igénye nélkül – Tóth Krisztina: *Vonalkód* (2006), Barnás Ferenc: *A kilencedik* (2006), Szilasi László: *Harmadik híd* (2014), Kiss Tibor Noé: *Aludnod kellene* (2014) című kötete vagy több aspektusból Krasznahorkai László prózája.





Borbély *Nincstelenek*je az utóbbi évek egyik legmeghatározóbb, legnagyobb visszhangot keltő műve a szegénységnarratívák sorában; rendkívüli hatása az eddig és a következőkben tárgyalt szempontokon túl abban is rejlik, hogy a nyomort a gyermek világára, helyzetére fókuszálva ábrázolja egy (látszólagos) gyermekelbeszélő megszólalásán keresztül. De éppen ugyanez, a szegénység gyermeki tapasztalatának középpontba állítása és a mű önéletrajzi vonatkozthatósága egyben el is különíti a közelmúlt és kortárs szegénységábrázolások többségétől.

A közeg erős, radikális ábrázolásán, önmaga lokalizálhatóságán túlmutató vonása miatt, (mely lokalizálhatóság, lokális jelleg paradox módon mégis az értelmezés kiindulópontjává válik), a *Nincstelenek* két művel is szorosabb rokonságot mutat: Tar Sándor: *A mi utcánk* (1995) és Kiss Tibor Noé fent említett művével. A közös vonások érzékletes párhuzamokat, meglátásokat sejtető összehasonlítása megmutatja a Borbély-mű tágabb kontextusát, ugyanakkor láthatóvá válnak a regény egyedi vonásai is, mindezek összességében jól érzékeltethetik a *Nincstelenek* helyét a kortárs magyar irodalomban.

Mindhárom mű olyan szegénységnarratíva, amely egy-egy elmaradott vidék, egy falu peremére szorult zárt kisközösség életét, sorsát ábrázolja. Borbély a 2010-es évek kortárs perspektívájából, saját gyerekkori élményeit felhasználva az 1960-as évekbe tér vissza egy kelet-magyarországi, szatmári településre (GPS 47.973915, 22.761763). A másik két mű pedig keletkezésükkel közel egy időben, saját jelenükből ábrázolja a rendszerváltást és az azt követő időszakot egy külső, harmadik személyű narrátor segítségével. A térszerkezet mindhárom műben kiemelten fontos, hiszen a közösség egészétől elválasztott közegek, közösségek nemcsak fizikailag „szeparáltak”, nemcsak saját életük, életkörülményeik árulkodók, hanem fizikai elválasztottságuk azt is jelenti, hogy kívül rekednek a többségi társadalmon, amely kivetí vagy egyszerűen negligálja, elfelejti őket. Mindhárom művel kapcsolatban feltehető a kérdés, hogyan viszonyul a fennálló hatalom a szegényekhez, a kis emberekhez, illetve a periféria a hatalomhoz: mennyit észlelnek működéséből, hogyan gondolkodnak, hogyan beszélnek a peremre szorult emberek a hatalomról. Ezekben a művekben (állami) hatalom és közösség annyira távol van egymástól, hogy szinte





teljesen hiányzik az – egyes embereket amúgy is alig-alig elérő – kommunikáció a két fél között. A hatalmi gépezet (és helyi, önkormányzati nyilvánvai) alig vesznek részt e közösségek életében, jól érzékelhetően kívül helyezik őket a felelősségvállalás, a „gondoskodás” hatósugarán, a magára hagyott perifériának pedig esélye, lehetősége és képessége sincs be- vagy visszakapcsolódni a társadalom életébe, működésébe. Mindhárom műben az elválasztottság, a távolság alakzatai válnak hangsúlyossá, amelyek a művek térformáiban, térbeli alakzataiban érhetők tetten, mintegy a kommunikáció helyettesítéseként, pótlásaként. A hatalom távoli létezését a közösségen belüli hatalmi viszonyok, játszmák sejtetik, amelyeknek szimbolikus mozzanatai, jelei „kicsiben” szivárognak le, s eltorzított – túlreagált, túlhajtott vagy éppen nevetséges, kisszerű – utánzatok formájában működnek a közösség életében. Borbély regénye azonban bizonyos vonásaiban eltér ettől a karaktertől: egyrészt az elbeszélő személye és a későbbi korból, nézőpontból utólag (re)konstruált, s így egyfajta rálátást már megengedő elbeszélés miatt; másrészt az ő művében mégis jól kirajzolódik a hatvanas évek államszocializmusára jellemző hatalmi jelenlét és ennek beszédmódja, ugyanis a diktatórikus uralom számára fontos volt hatalmának, felügyeletének folyamatos érzékeltetése, s ez a társadalom minden egyes tagját érintette. A falubeli pártfunkcionáriusok, téveszelnökök, oktatási intézmények által közvetített jelszavak, az – olykor eltorzított, kifigurázott¹⁸² – ideológiai szövegek,¹⁸³ a kötelező szóhasználat¹⁸⁴ az egyes emberekre, a falubeliekre, így a főhősre és családjára is kiterjednek. Kérdés azonban, hogy Borbély művének ez az eltérése mennyiben adódik a narráció, az elbeszélésmód, a nézőpont sajátosságaiból, vagy mennyiben az ábrázolt korszak hatalmi-kommunikációs működéséből. De állítható talán, hogy

182 „Aztán elénekelték az Internacionálét, amit nálunk mindenki Incifincinek hív, mert a korábbi párttitkár így találta mondani.” *Nincstelenek*, 40.

183 „A Kultúrházban a téveszelnök elvtárs a forradalomról beszélt, meg hogy a rizstermesztési ágazat nagyon kell a falunak.” *Uo.*, 40. „Már nem vagyunk rabok», a Kultúrházban mindig ezt mondja a párttitkár elvtárs. Ilyenkor mindig Petőfit emlegetik. „A költő szavával élve: »Rabok voltunk mostanáig, kárhozottak ősapáink. « Ezt mondják.” *Uo.*, 51.; „Haladni kell a korrall, elvtársak, haladni! Azt termelünk, amit akarunk. Ha gumipitypang, hát gumipitypang. Ha rizkását, akkor rizkását. Az lesz, amit a párt akar. Amit Sztálin elvtárs meg Rákosi elvtárs mond, az szentírás. A természetet, elvtársak, le kell győzni», ismételtgették a jelszavakat a brigádvezetők a korareggeli eligazításokon a didergő embereknek.” *Uo.*, 11.

184 A megszólítás, a tegeződés, magázódás szabályai erősen átíródnak, s ez az egyszerű, falubeliek számára olykor érthetetlen, félelmetes, olykor nevetséges (nyelvi) helyzeteket eredményez. „Előre!», mondják az elvtársak adjisten helyett. És folyvást a haladásról beszélnek.” *Uo.*, 11.





az ötvenes-hatvanas években a hatalom mindent átítató, mindenre kiterjedő jelenlétét és propagandáját nem a társadalmi felelősségvállalás és a kisemberek iránti érzékenysége, hanem a diktatúra működésmódja diktálta. Tar Sándor és Kiss Tibor Noé műveiben megjelenik a rendszerváltás körüli, utáni hatalmi és társadalmi működésmód, amely már végképp magára hagyta a perifériára szorult rétegeket, segítségnyújtás és felzárkóztatás helyett szinte kívül helyezte őket a rendszeren, hiszen saját erejükből úgysem képesek talpra állni, aktívan részt venni a társadalom, a gazdaság működésében.

A kívülrekedés, az elválasztottság, a perifériára szorulás, ahogy már említettem, mindhárom műben egy-egy térbeli alakzatban jelenik meg. Tar regénye, *A mi utcánk* már címével kiemeli ezt a térformát: a poros földút a falu egyik végén húzódó, a település egészétől elhatárolt terület.¹⁸⁵ Borbélynál szintén az utca válik kitüntetetté, amely az Újfalu része, a cigánysor közelében a lecsapolt Bivalyfürdő belvizes, ingoványos részére épült. A szereplők helyzetét, faluközösségben betöltött pozícióját nemcsak a terület anyaga, talapzata – Tarnál a minden egyes alkalommal kiemelt földút, a mindenre rátelepedő por, a későbbi műben pedig a sár, a talajvíz, a göröngyös út –, hanem a térszerkezet is érzékelteti, Tarnál a centrum–periféria, Borbélynál a fent (Ófalu) és a lent (Újfalu) szembenálló pozíciói.

A *Nincstelenség*ben a falu térszerkezetét a település két részének szembenállása adja, az Ófalu a fenti, míg a lenti falu a lecsapolt Bivalyfürdő területére épített rész. A kettő (nem geometriai) metszéspontjában áll a kocsmá a Rámpával, ahol mint valami ál-kommunista agorán zajlik a falu élete. Agora, hiszen köpettel, dohánylével, pálinkával felszentelt terület, amely kiveti magából az általa bűnösnek ítélteteket. Világítás nincs, mert a villanykörtét rendre ellopják, s a burkolat márvány helyett csak lyukacsos beton, az egész egy megbillent placc, ahogy neve is mutatja, s ehhez mérten tölti be funkcióját is. A Rámpa és a kocsmá centrális és szociope-tális térpozíciója ellenére a fent és a lent közötti társadalmi szakadék

¹⁸⁵ „A mi utcánk alig egy kilométer hosszú földút, a faluba tartó műútból ágazik, valamikor az is földút volt, aztán kikövezték, aszfaltozták, ezt nem. Lehetett volna ez is a falu főutcája, ha nem szegény emberek lakják, akik az utca melletti, egykor belvizes legelőn vertek vályogot, tapasztó földet a házukhoz. Később az egész falu odajárt, a patakából hordták a vizet, gúlákban száradt a vályog, tavasszal, ősszel egy nagy tó lett az egész legelő az esőtől. Ez a feltúrt, gödrös rét választja el a falutól az utcát.” Tar Sándor, *A mi utcánk*, Budapest, Magvető, 1995, 41.





feszültsége végig jelen van a regényben – hiszen épp ez a középpont mozgatja a szociofugális erőket is –, ahogy a kint és bent, a töltésen, kerítések melletti folytonos menés, a porta, az udvar és a ház szintén jelentéseket kap az elbeszélés menetében. A döngölt padlós lakószoba minden részletében a nyomor tere, ahol a szoros együttélés ellenére sincs intimitás, otthonosság, szeretet; az ágyakon osztozó családtagok egymás vizeletétől, hortyogásától, testszagaitól és egyéb fiziológiai megnyilvánulásaitól szenvednek, nincs hely a tanulásra, játékra, szeretkezésre, a teret a létfenntartáshoz nélkülözhetetlen platt (sparhelt) és az egyetlen asztal uralja. Furcsa mód mégsem a ház milyensége, az élettér körülményei traumatizálják a gyerekkort, hanem maguk az emberek, a faluközösség, a párttitkárok, akik megnyomorítják életüket, kivetik maguk közül a családot. A falu a család számára olyan, mint az egyiptomi fogság, gyűlölik őket, de mégsem eresztik, életkörülményeik nehezítésével akadályozzák kitelepülésüket. A regény mindvégig felszínen tartott diskurzusa a falu elhagyása, a költözés. Utólag, a szülőhelytől eltávolodva a szülőház – mint identitást meghatározó hely – megtalált alaprajza egy „normális” élet lehetőségének, keretének tűnik, „[t]alán tényleg az tetszett, hogy nem vagyunk rajta a rajzon. Hogy egy ideális séma, amelyben minden tökéletes.”¹⁸⁶ Az ideális, vagy legalábbis élhetőbb gyerekkor elvesz(t)ettségét mutatja, hogy a kamasz fiú végül lemond a kép (tervrajz) bekereteztetéséről, belátja, hogy nem kergetheti egy sohasem létezett gyerekkor illúzióját: „A rajzon egy másik ház volt, a tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek. És ettől a felismeréstől utólag elszégyelltem magam.”¹⁸⁷

Kiss Tibor Noé műve a falutól távoli, sorompóval elválasztott területet, a telepet és lakóit ábrázolja. A műúttól távol eső, az egykori téesz jelenleg pusztuló, rozsdásodó házsora és lakói tulajdonképpen nem is léteznek a többség számára, hiszen még a térképen sincsenek rajta.¹⁸⁸ Tarnál és Kiss Tibor Noénál maga a tér, a különálló közeg válik főszereplővé, a tulajdonképpen azonos regényszerkezetekben az egyes fejezetek más-más szereplőre fókuszálnak, az egyes emberi sorsok ennek a determinált közegnek

¹⁸⁶ *Nincstelenség*, 323.

¹⁸⁷ *Uo.*

¹⁸⁸ „A térkép szélén megtalálta a világ legeldugottabb településeit. Csoda, hogy nem estek le a földgolyóról. Csak egyvalamit keresett hiába az atlaszban, a telepet.” Kiss Tibor Noé, *Aludnod kellene*, Budapest, Magvető, 2014, 63.





egyenrangú, akár felcserélhető, behelyettesíthető elemei, esetei, mindegyik sors hasonlóan nyomorúságos, a testi, lelki, egzisztenciális nyomor mintázatának egy-egy alkotórésze. Az élettörténetek nem önmagukban, hanem inkább összességükben, egymásra halmozottan érdekesek, megrendítőek, az életesemények, az életfordulatok szinte törvényszerűen ismétlődnek. Nem is annyira történetek, sokkal inkább mozdíthatatlan állapotok, sorslenyomatok, amelyeket mindkét mű egy harmadik személyű elbeszélő által kívülről, felülről láttat, mindkettő a nyomor, a szegénység társadalomrajza. Borbély Szilárd művében azonban, ahogy ez a korábbiakból is kiderült, a szegénység ábrázolásának, a falu sorsának, a történelem megszakítottságának identikus, sőt metafizikus tétje, kiterjesztése is van.

Ugyancsak a térhez, térbeli struktúrákhoz, helyekhez kapcsolhatók a további párhuzamok is. A korszak- és rendszerváltás töréspontjai, a hatalomgyakorlás jelei szintén a térhez tartozó jelenségekben érhetők tetten: ilyenek például az utcanevek változatai, a tulajdonosukat cserélő, átnevezett, átépített, lerombolt, elhagyott vagy pusztuló épületek, intézmények, üzletek, fasorok. Tar Sándornál a rendszerváltás időszakára jellemző félkész, félbehagyott, nyers beton- és téglafelületeikkel „kiszolgáltatott” házak sorakoznak, amelyek tulajdonosaik sorsát tükrözve tárulnak mindenki elé, és lakóik – rendszerváltás során – félbetört életét, nyomorát, a kiteljesedés hiányát teszik ki az utcára. Kiss Tibor Noénál pedig inkább az egykor virágzó (virágoztatott) téesz elhagyott, funkciót veszített, pusztuló épületei uralják a közeget: egy rendszer, egy rezsिम maradványai, hulladékai. A romló, pusztuló épületek, hangárok, gépek, az egész rozsdásodó, korhadó látvány az emberi világ parallelje, a hatalom kivonult ezekről a helyszínekről, a privatizáció befulladás, az emberekhez hasonlóan a tárgyi környezet is magára hagyott, elhagyatott.

Szintén érdemes felfigyelni a kis közösségek életét irányító helyszínekre, amelyek mindhárom műben közel azonosak és hasonló szerepet töltenek be, kiemelt *helyet* kapnak mindhárom narrációban. Egyike ezeknek a buszmegálló, amely mindegyik esetben a civilizáció utolsó pontjaként a terület határán helyezkedik el. Az elválasztottság jelzőoszlopai ezek, ugyanakkor mégis az egyetlen lehetőséget, kapcsot jelentik, amely a társadalom vagy egy másik világ felé visz, az érkezés és az eltávozás pontjai. Kiss Tibor Noé regényében a busz már csak a bekötő útnál áll meg, míg





egy korábbi időszakban még bejárt a telepre, Tárnál is az utca elején található, ahonnan már csak gyalog van tovább. Borbélynál pedig a falu központjában, a Rámpánál van a buszmegálló is, ugyanúgy megfigyelt és felügyelt hely, mint a kocsmá, az idegenből érkezők és oda távozók számon tartását is szolgálja.

Hasonlóan fontos, a közösség életét szervező helyszín mindhárom műben a kocsmá. A *Nincstelenek*ben a falu központjában álló kocsmáról már esett szó a mű térszerkezete kapcsán. A két másik műben is a társadalmi hierarchia kicsinyített vetületét és működését fedezhetjük fel a kocsmá kitüntetett ábrázolásában. A *mi utcánk* ívói – a Misi presszó és Piroska néni bormérése – tűnnek a legbékésebbnek, legkedélyesebbnek. Ezekben a reggeli italozás jótekonny cselekedetnek tűnik fel a kocsmáros(né) részéről, ezeken a helyeken lehet hitelben inni, a száanalom és a részvét közegeiként is funkcionálnak egy olyan világban, ahol mindent a napi adag mennyisége határoz meg, ahol mindenki, szinte kivétel nélkül alkoholista. Minden információ ezekre a helyekre fut be; innen indulnak, ide érkeznek a közösség tagjai, vagy legalábbis tetteiknek, eseteiknek híre, pletykái. A szereplők, amikor nagy ritkán megteszik, itt reflektálnak sorukra, itt mondják el történeteiket, érzéseiket, monologizálnak saját poharuknak vagy Piroska néninek. Kiss Tibor Noé regényében Pongrácz Antalnak, a korábbi tévészelnöknek, majd a privatizáció helyi hatalmasságának kisboltja tölti be a kocsmá szerepét. Az előtte való ácsorgás, a napi néhány órás nyitvatartásra való várakozás tölti ki a szereplők, főként a telep világán belül is saját zárt közeget képező intézetiek életét. A rossz italokkal, pancsolt alkohollal való ügyeskedés, a folyamatos gyanakvás, a helyzeti előnyhöz jutás helyszíne ez, amely, ahogy egy régi szilveszteri fénykép is tanúsítja, szintén jobb napokat látott valaha, mondhatni, virágzott. Borbély kocsmája a legnyomasztóbb hely a három közül, a félelem alapérzése társul hozzá, mindenki fél a másiktól, a férfiak félelmükben vedelnek, a kocsmáros pedig besúgó.¹⁸⁹

De nemcsak a statikus térformák jellemzik ezeket a műveket, hanem a folyamatos mozgás is. A zárt közeg határain belül megfigyelhető egy permanens jövés-menés, ténfergés, vagy a ketrecbe zárt vadállatok járkálására emlékeztető dühödt, feszült járkálás. A *Nincstelenek*ben az állandó

189 „A férfiak félnek egymástól, ezért mennek esténként a kocsmába. Mert ha együtt vannak, akkor szemmel tudják tartani egymást.” *Nincstelenek*, 28.





menés, földutakon, göröngyökön, télen hidegben, nyáron melegben való úton levés visszatérő cselekményelem. A szülők oldalán haladó kisgyerek folyamatosan megéli a kivetettség érzéseit, a kertek alatt osonás kínosságát, a kerítések mögül csaholó kutyáktól, a falubeliectől való félelmet. A helyzet megváltoztatására irányuló vágy, a szabadulni vágyás leginkább az anya alakjában összpontosul: a falu elhagyása, a menekülés – akár az öngyilkosságba is –, s ezek által az idegenség, kirekesztettség felszámolása, a fennálló állapot elleni lázadás leginkább az ő személyéhez köthető. A regény narrációjában, időkezelésében is elkülönülő zárlata tekinthető e szabadulásvágy sikeres fel- és megoldásának. Borbély regénye ebből a szempontból szintén eltér a két másik műtől, hiszen *A mi utcánk* és az *Aludnod kellene* tereiből nincs kiút, nincs kilépési lehetőség – ahogy ezt Kiss Tibor Noé gyilkossági szála is érzékelteti. A mozgás, ténfergés, jövés-menés náluk leginkább időtöltés, várakozás, vagy gyenge reménykedés, hogy történhet még valami. A leskelődés, mások kifigyelése, az ide-oda vetődés a belső, csoporton belüli hatalmi játszmák része, előnyszerzés, taktikázás. Nincs valódi célja, eredménye, kvázi ösztöncselekvés, az életbenmaradás, vegetálás egyik eszköze.

A három mű téralakzataiban és térvizonylataiban tehát erőteljesen megmutatkozik e zárt közegekben vegetáló szereplők életének kilátástalansága, kiúttalansága. Az elválasztottság formái általában negatív motívumú kronotoposzokat rajzolnak ki. Ez Borbély művére különösen érvényes, a körülhatárolt tér mellett a narráció már hosszan kifejtett megalkotottsága is a tér-idő elválasztottságát emeli ki, ám művének zárlata mégis kilép ebből a determinált közegből, ami azt is jelzi, hogy a szerző mégis fontosnak tartja a későbbi, felnőtt tudás, léttapasztalat legitimációját, érvényesíthetőségének alátámasztását, hiszen a súlyos és árnyalt kérdéseket felvető, komplex világlátást közvetítő elbeszélőnek valamilyen módon ki kellett lépnie gyerekkori környezetéből. A másik két mű viszont azt hangsúlyozza, hogy ezekből a terekből nincs kilépés, a benne élők véglegesen kívül rekedtek a társadalmon, nem szólíthatók meg sem a hatalom, sem a többség által, nincs közös szituációs tér, amely létrehozhatná a dialógust.





Ezekben a művekben a nyomorúság mindenre rátelepszik, mindent ural, fogva tart. Így, kilátástalan léthelyzetté, létszemléletté növesztve marad a mindent betérítő köpet, sár, por, fekália, szemét, a félelem és a gyanakvás, továbbá a nyomornak, a szegénységnek, a megaláztatásnak, az ösztönöknek és az életfunkcióknak kiszolgáltatott testek, s ez minden emberi méltóságot eltöröl. Ezt a létállapotot, konklúziót még a *Nincstelenek* befejezése, a gyerekkori faluból való kilépés ténye sem tudja felülírni. Az élet, az emberi létezés, összességében, „a megszokhatatlan ideiglenesség, amelyben azóta is élünk”, ahogy a zárlat írja; nem érkezik a Messiás vagy már elment, nincs lehetőség a megváltásra, az idegenség és a félelem felszámolására. A zárt falut, a nyomorúságos gyerekkort el lehet hagyni, ám az emberi létezés kínzó tapasztalatán, a magára maradt, megbüntett emberiség nincstelenségén, *kisemmizettségén* nem lehet továbblépni. A *nincstelenek* kifejezés jelentései a végtelenségig tágíthatók, a *nincs* kettős tagadása nem kioltja, hanem felerősíti egymást. A nincs elemi erővel irt ki mindent, ami van vagy ami lehetne. A nincs a hiány állapotának rögzítése, s ez az állapot ha mozdul is, nem változik, körbejár, hömpölyög, körbefolyik, a hiány a szerző halálával, úgy tűnik, most már örökkévaló.





Trauma, test, nyelv

– Borbély Szilárd *A testhez című kötetének traumaértelmezése*

„Mert testben élni maga a halál”¹⁹⁰

Borbély Szilárd *A testhez* című művét sokan és sokféle megközelítésben értelmezték már, s a kötet végtelen gazdagságának és sokrétűségének köszönhetően számos alapos és érvényes interpretáció született, amelyeknek többsége nemcsak kifejezetten e kötetre, hanem Borbély egész költészetére, annak alakulására, gondolati-poétikai kérdésfeltevéseire irányul.¹⁹¹ A címben megjelölt téma és szempont ezért némileg összegzés kíván lenni a trauma pszichológiai és kulturális fogalmára koncentrálni, ám a kötet traumát érintő és e fogalom segítségével megközelíthető kérdésfeltevései és vonásai nem függetlenek – és nem is függetleníthetők – más, a műveket legalább ekkora mértékben meghatározó jegyeiktől, problémaköröktől, sőt az összefüggések szorosan összecsomósodnak. Amellett, hogy a trauma konkrétan, pszichopatológiailag leírható működését tekintve is látványosan jelen van, erre a referencializálható jelenlétre számos más réteg, jelentés és funkció épül. Borbély a traumát olyan eszközként, nyelvezetként, beszéd- kifejezésmódként is használja, amelynek segítségével a nyelvre, költészetre, identitásra, testre, sőt az emberi létezésre vonatkozó kérdések is feltehetők. A trauma és a poszttraumás stressz tünetei, amelyeknek költészetbeli, versbeli jelenléte még ma sem nevezhető teljesen szokványosnak, jelen esetben, ahogy talán látható lesz, jóval átvittebb problémakör kiindulópontjai és hordozói.

Az *Ódák & Legendák* alcímmel megjelent kötet két műfaji hagyományt is dekonstruál, külön-külön is, de a kétféle műfaj és a stílusukban, beszéd- és megszólalásmódjukban, szubjektumkezelésükben is kétféle szövegek közös kötettérbe rendezése, kompozíciója tovább bonyolítja

190 BORBÉLY Szilárd, *Testben élni* = BORBÉLY Szilárd, *Halotti Pompa*, Pozsony, Kalligram, 82.

191 BRANCZEI Anna, *Traumatikus élmények szignálja. Borbély Szilárd A testhez című kötetének traumanyelvéről*, <http://aszem.info/2016/12/traumatikus-elmenyek-szignalja/> (utolsó megtekintés: 2022. január 5.); KRUPP József, *Testben élni*, Jelenkor, 2011/3.; SZÜCS Teri, *Antianyag gyilkosoknak*, Kalligram, 2010/10.; KRUSOVSKY Dénes, *Hangot ad a húsnek*, Műút, 2010/22.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál*, *A testhez*, Alföld, 2016/7.





mind e műfajokhoz, mind a test témájához való viszonyt. A két műfaj közül csak a legendákhoz kapcsolódnak közvetlenül traumák. A szerző a középkori műfaj epikus karakterét megőrizve a szentség spirituális centrumát félretéve a *Legenda Aurea*-ból merített történetekben, jellemzően harmadik személyű legendaparafrázisokban a testet állítja középpontba, ahogy az egyéni traumákat felsorakoztató abortusz- vetelés- és női holokauszt-történetek is a test kiszolgáltatottságától, a női testet érő hatásoktól indulnak. Ismert, hogy a jórészt egyes szám első személyű legendákhoz, élettörténetekhez a *Legenda Aurea* mellett a *Sós kávé* című zsidó nők által írt elbeszéléskötetből és az *Asszonyok álmában síró babák* terapiás céllal készített kötet gyásztörténeteiből merített a szerző.¹⁹² A szentek életének történetei, a holokauszt-emlékezet és a traumaelbeszélések a közös műcsoportba helyezve azonos kompozicionális szintre kerültek, az élet–halál, szent és szentség nélküli stb. szembeállítások mellett jóval erősebb a háromféle legendatípus átfedése, párbeszéde, amit a prózaversek formája és nyelvezete, a valamiképpen traumatizált szereplők egymásba hajló történetei, hasonló sorsai is érzékeltetnek. Az is köztudott, hogy Borbély a kötetbeli legendákhoz roncsolt, rontott nyelvet társított, míg az ódák szimbolikus-allegorikus, „kikerekített” költői nyelven íródtak, erős oppozícióban az előbbivel.

Trauma, test, nyelv szinte szétszálazhatatlanul erős összefüggéseit már a görög eredetű kifejezés (‘seb, sérülés, nyílás’) jelentései is hordozzák. Aleida Assmann¹⁹³ például a traumát mint testbe írt emlékezetet határozza meg. Ezt a sebet tárja fel a borító. Joel-Peter Witkin fényképén a levágott szárnyak sebhelye testre írt, testre kitett traumaként jelenik meg, a „fotókódba zárt” „megalázott test” mint az ember alapképlete a Witkin-képre írt *Woman once a bird* című záróversben kap reflexiót. A fotó és a vers által létrejövő keretes szerkezet a testet és a traumatizált nőt, embert zárja be, kódolja versbe, kompozícióba, ez a fajta enkapszuláció is jelzi a téma, a trauma, feloldhatatlanságát. A kötet *A vőlegény* című három részes

192 *Sós kávé. Elmeséltetlen női történetek*, gyűjt. és szerk. Pécsi Katalin, Budapest, Novella, 2007.; SINGER Magdolna, *Asszonyok álmában síró babák. Születés és gyász*, Budapest, Jaffa, 2006.

193 Takács Miklós Aleida Assmannra hivatkozva emeli ki a pszichológiai értelemben vett traumával (PTSD) kapcsolatban, a test a stresszszavában szenvedő személy akarata ellenére bármikor felidézheti a traumatikus emléket. Vö. Takács Miklós, *A trauma „vándorló” fogalmáról*, Debreceni Disputa, 2009/5, 5. A szerző hivatkozása: Aleida ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit (Erinnerungskultur und Geschichtspolitik)*, München, C. H. Beck, 2006, 94.





versben tárja fel a sebet: *A szeretet sebe, A szív megsebzése* („Úgy érzem, lelkem mélyén örökre nyitott seb tátong.”), *A lélek vérző sebe*. Borbélynál az egyes művek, különösen a legendák, egy-egy látható – nyelvi – sebként vannak jelen, test, trauma és nyelv összefüggő viszonyrendszereként.

Az egyént érő fizikai vagy lelki traumára adott válaszok nagy része biológiai szinten érkezik, testi, idegrendszeri, vegetatív működést érintő reakciók és tünetek formájában mutatkozik. Ezek között kiemelt helyen állnak az artikulációt, beszédet, nyelvi kompetenciát, az emlékek nyelvi hozzáférhetőségét és elmondhatóságát gátoló, befolyásoló testi és lelki szimptómák. Ezek számtalan formában és nyelvi szinten megjelenhetnek a poszttraumás stressz három tünetcsoportjában, a zavartság, az elfojtás és a túlérzékenység kategóriáiban. Ilyen módon érthető, hogy a trauma megfogalmazása, hétköznapi vagy művészi nyelvi leképeződése is valamilyen nyelvet érintő sérülés, csonkoltság, zavar alakjában nyilvánul meg.

Ezek közül a tipikus traumatünetek közül Borbély többet is a nyelvi megformálás elemévé tett legendáiban, s ezek a jelentés első, legreferenciálisabb szintjén a személyt ért trauma tüneteiként azonosíthatók. A beszéd-szerveket érintő dadogás, elakadás, kényszeres ismétlés az artikuláció kép-telenségét, a test diszfunkcionalitását, a grammatikai, szintaktikai hibák, a töredékes, tömondatokra szorítkozó nyelvhasználat a lelki sérülést jelzi. Borbély poétikájának, a nyelv és különösen a líranyelv alkalmatlanságá-nak, a jelölők bizonytalanságának kontextusában tárgyalja ezt a kérdés Kulcsár-Szabó Zoltán *Traumatizált grammatika* című tanulmányában: „[a] jelek ugyanis, amelyek a létet a nyelvben tartják (vagy rögzítik), maguk viszont instabilnak mutatkoznak, a grammatika esetleges hibáinak vagy defektjeinek vannak kiszolgáltatva, és Borbély költészete valóban meg-lehetős súlyt fektet arra, hogy ezt a hibás grammatikát poétikailag értéke-sítse.”¹⁹⁴ A „lét dadogása” mellett Borbély legendáit is jellemzik a trauma elmondásának nehézségét érzékeltető, a narratív szintet érintő nyelvi el-távolító, elfojtó gesztusok is, mint a személytelenség, a reflektálatlanság, az érzelemmentesség. Továbbá az élmények és emlékek egyéni verbális megformálása helyett a gépies véletlenszerűségeken, mímelt nyelvi kon-szenzuson alapuló nyelvhasználat, ami megmutatkozhat ismert nyelvi kli-sék, panelek ismétlésében, de falszifikációban vagy a traumatikus élmény

194 KULCSÁR-SZABÓ, *i.m.*, 53–54.





fedőtörténetekkel való eltakarásában is. Az ismert nyelvi fordulatok ismétlése például *A Dunába* című legendában figyelhető meg, amelyben József Attila a *Dunánál* című ódájának ismert fordulatai fedik el a veszteség valóban személyes nyelvi megformálását. A nő történetének elemét képező folyó mintha tudat alatt idézné fel a költő verssorait; az én névmás felesleges, hibás használata végigvonul a versen mint a vallomás és őszinteség erőltetésének, erőlködésének jelzése, s ezáltal simulhat bele a legenda szövegébe az „Én úgy vagyok, hogy súlyos betegségekkel küzdök” átirat és a József Attila-vers további sorai.

A dadogás *A tízezer* című szöveg traumatizált jelensége. A Zsanett-ügyként ismert, rendőrök általi nemi erőszak esetét újramondó történetben a rendszeresen, funkció nélkül betoldott határozott névelők érzékeltetik az orális szexre is kényszerített nő beszédszerveinek traumatizáltságát, az artikuláció és a történetek kimondásának nehézségét, gátoltságát: „majd a hátam mögé került valaki és A le A / rántotta rólam a nadrágomat és megerőszakolt A egy bő / farmer volt A le lehetett rólam rántani a nadrágot A nagyon / bő A alpból volt A bő volt rám a bugyi A félre lett / húzva” (nagybetűs kiemelések V.B.). A kulcsmozzanatok felidézésekor katatonná, rendszertelenné váló nyelvet, dadogást a *bő* jelző ismétlésével fokozza a szerző, amelynek rövid hangalakját akár az undorhoz is lehet társítani, de akár a bő farmerre „átruházott” okként is értelmezhető, amely nem segíti a védekezést („védekeztem amennyire a / tőlem telt”). A határozott névelők felesleges és helytelen használata a grammatika felszámolódását is jelzi, más szintaktikai hibával, például az illogikus szórenddel együtt a vers épp a megerőszakolás pillanatában kakofonikus jellegűvé válik. Az elbeszélés akadózása, ritmikus kattogása a történet folyamatosságát számolja fel, a széttördelt prózafelület felszínére teríti a sérülés mértékét. Másrészt a feleslegesen beékelt névelők az általuk felvezetett kifejezések hiányát, (seb)helyét is jelzik, tehát egyben túl is mutatnak a fizikai tüneteken, így nemcsak a trauma helyét, eltörölt emlékét, nyelvi gátját hordozzák, hanem ezen túl a hiány poétikájának irányába is mutatnak. A *tízezer* jelentőségét és jelentéseit *A Névelőhöz* című, a kötetben e történetnél jóval korábban szereplő óda előlegezi meg. A névelő mint a megnevezés, jelentés előtti jelölő a tudattalan nemlét és a tudatos létezés határán van, „mint





a lét előtti magzat”. *A Névelőhöz* intézett óda „a grammatika valamiféle ontológiáját igyekszik megragadni, ezúttal a nyelv ama képességét előtérbe állítva, hogy annak, még mielőtt az általa megjelölt tárgyak létét kijelenti vagy visszaigazolja, bizonyos értelemben magának is jelen kell lennie.”¹⁹⁵ A „nyelvbe tartó jel”, „a van dadogása” mintha előre utalna *A tízezer* szövegére, de az elvont, filozofikus óda és a traumát közvetíteni próbáló legenda együttesen veti fel a Borbély számára problematikus (líra)nyelvvel kapcsolatos kételyeket.

A trauma beütésének, kulcspillantának hasonlóan erős nyelvi megjelenítése más szövegre is jellemző. Az élőbeszédben gyakori hanyagságok, nyelvtani hibák írott szövegben szerepeltetve felerősödnek, illetve a felhasznált forrásokkal összevetve az is látható, hogy a rontás, nyelvrongcsolás a költői intenció része, Borbély poétikájának eszköze. Ilyen a határozott névelő elmaradása, a -ban, -ben helyhatározóragok helyett a -ba, -be alak használata, a helytelen szórend *A matyóhímezés* (holokausz) és *A Dunába* szövegeiben. Szintén rendkívül erős hatást kelt *A szemeteskosár* című legenda, amelyben a szerző az egyes szám első személyű igeragok végét csonkolja, az elmaradó „-m” hangok így módon harmadik személyű vagy ahhoz közelítő ragozást, igealakokat hoznak létre, mindez a rögzíthető jelentések felszámolását, az érvessztést, a történet entől való eltávolítását és általánossá – harmadik személyűvé – tételét egyaránt érzékelteti. „Huszonöt éves volta, épp feleannyi, mint most. Csak / úgy történtek velem dolgok. Nem én irányította / életem, és azt hitte, ez így normális. Férjhez mente. / Dolgozta. Mellette Közgázt végezte. És este / holtfáradtan.” A személyragok hiányára még inkább rámutatnak a személyes névmás és az első személyű birtokos személyjel helyesen használt alakjai (velem, életem). Az igék hiányossága, befejezetlensége a huszonöt évvel korábbi életesemények lezárhatatlanságára, a trauma jelenlétére is utal. A csonkolás, az elhagyás bizonyos igékre, segédigékre is kiterjed a történet elmesélhetetlenségének jelzésképpen: „Kislány lett volna, utólag sajnós, / még ezt is meg [tudtam]. Ha élne, Nórának hív... [nám/nánk] Ma is fáj, / mikor névnapja lenne... Orvosom abortusz napjára / szabadságra [ment]. Nem kívánt jelen lenni. Pár nappal később / behív [ott], amikor azt hitte, már nem jöhet rosszabb. Közölte, / ki kell venni méhem, különben meghal. Huszonhat / évesen fel se [fogtam], csak azt értette meg,

195 KULCSÁR-SZABÓ, *i.m.*, 52.





hogy soha nem / [lehet] gyereke.” (*A szemeteskosár*) (kiegészítések V.B.) Ennek szinte inverze, ahogy erről már esett szó, *A Dunába* című legenda esetében az én névmás gyakori, váratlan helyeken történő elhelyezése, ami a magyar nyelvben sok esetben erősnek, erőszakosnak érzékelhető, mindez szintén az önazonosság elvesztését, az én-hez való visszacsatolás sérültségét érzékelteti.

A gátolt tudatot, az érzelmileg feldolgoz(hat)atlan élményeket a szűkszavúság, a rövid mondatok, (*A matyóhímezés*, *A szüzesség*) a reflexiók nélküli, szenvtelen, érzelemmentes elbeszélésmód érzékelteti, az élmény, emlék a maga valójában megközelíthetetlen. Szintén a traumatizált nyelv rontottságához sorolhatók a prózaverseket időnként váratlanul elárasztó belső rímek, főleg ragrímek és asszonáncok, amelyek szintén a kataton ismétlés, az automatizmus, az érzelemmentes monotonía, a külvilág felé csak torz módon közvetíthető, kényszeresen újramondott narratívák benyomását keltik (*A matyóhímezés*, *A kanárisárga*, *A dinnye*, *A Nefelejcs*).

Már az eddig felsoroltakból is sejthető, hogy a legendák traumatikus állapotokat ábrázoló nyelvhasználata nem csupán az egyes eseteket reprezentáló, mimetikus funkcióban kap helyet és szerepet a kötetben. Sőt, azáltal is áttételesebb, bonyolultabb a helyzet, hogy már maga a traumanyelv tünet- és jelésszerűségében eleve távol van az egyén saját, önkifejező nyelvétől, mivel jobbára vagy nyelvi konszenzusok mímeléséből, plagizálásából építkezik az átlagosnál is erőteljesebben, vagy verbális ikonként, illetve szimbolikus, pszeudoszimbolikus módon működik.¹⁹⁶ A traumanyelv tehát eleve a *más*nak a nyelve, s ezt a sérült, imitált nyelvet – költői eszközökkel erősítve, imitálva az imitációt –, tehát a nyelvi idegenségérzetet helyezi át Borbély a költészetbe, a test eleve adott, ám a traumatizált test még nagyobb idegenségérzetével együtt, s e kötetben ezt teszi a költői nyelvvel szembeni kételyeinek alapjává, kiindulópontjává. „A testek juttatnak birtokába minket a testeknek mint saját idegenségeinknek. Semmi köze ennek a test dualizmusaihoz, monizmusaihoz vagy fenomenológiáihoz. A test nem szubsztancia, nem fenomén, nem hús, nem jelentés. Hanem kiírt-lét.”¹⁹⁷

196 vö. Juliet MITCHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, Thalassa, 1992/2–3, 61–81.

197 Továbbá: „Az ego a testnek, a test eljövételének abszolút akadályá is. [...] ott, ahol a *corpus* bejelent(kezik) mint »ego«, az *ego* ellenséges viszonyba lép, szembe helyez egy *önmagát saját magával*, és a *corpus* lesz ennek a szembenállásnak az anyagi gátja (s maga a bejelentés helye). A szubjektum objektált anyaga. Ezért nincs »saját test«, az már egy rekonstrukció. [...] *A corpus soha nem tisztán én vagyok.*” Jean-Luc NANCY, *Corpus*, ford. SEREGI Tamás, Budapest, Kijarat Kiadó, 2013, 18; 24,





A trauma kapcsán fontos kiemelni, hogy a trauma konverziós tüneteit az is jellemzi, hogy ezekben az esetekben feszültség áll fenn az felismerendő, átérzendő gondolat és érzélem, valamint az ennek útjában álló internalizált tiltás között. Ezt a feszültséget, konfliktust a tudat és a test egyaránt működteti, együtt tevékenykednek, így a megelőzőség, megelőlegezettség, elsődlegesség felállítása bármely rész javára hasonlóan problematikus, mint a kifejezendő tartalom és a nyelv, az identitás és a nyelv viszonyát vagy mint az ember dualisztikus (test és szellem/lélek) felosztottságát vizsgáló filozófiai, elméleti diskurzusok eseteiben is, amelyeknek paradox viszonyait szintén színre viszik e versek.

A trauma mint tematikus, kulturális, poétikai kódrendszer kötetbeli szerepéhez a traumának az a vonása is hozzájárul, hogy esetei, a sérülést okozó esemény a szelf törését eredményezik, amely ezután olyan régi minták követése által él tovább, amelyekben a felismerés bizonytalan. A régi minta csupán ismétlődni és újraérvényesülni képes, változni képtelen. A gát, sérülés mértékéből adódóan felismerés, reflexivitás, így interiorizáció hiányában az esemény nem válhat történetivé, a múlt és az identitás történetének részévé. A múltbeli trauma időtlen jelenként funkcionál, ami nem más, mint a szelf eltörlése és áldozatként való állandósulása. „Ha valakit meggyaláz egy esemény, jelenlétét egy előző élmény által kell megmutatnia, amelyben áldozat volt, mert a hiány aktualizálhatóságának egyetlen módja az áldozatként való létezés.”¹⁹⁸ A szelfnek ez a törése, sérülése jelen esetben az én megragadhatóságának és elmondhatóságának, az identitás költészetbeli, poétikai lehetőségeinek kérdéseire szolgál háttérként.

Látható tehát, hogy a traumatörténetek és a traumatizált, sebzett test középpontba állítása, amit a kötet keretezése tovább hangsúlyoz, jóval túlmutat nemcsak a pszichológia, de a kulturális trauma jelenségének keretein is. Az eddigi traumával kapcsolatos meglátások, illetve a legendákban használt traumatizált nyelv eszközeinek működtetése, továbbmozgatása, illetve a legendákra reflektáló, a kötetben többségben álló elvont, gondolati ódák felvetései által is egyértelművé válik, hogy Borbély nem egyszerűen az egyéni, majd ezeknek sorozatából összeálló kulturális, kollektív traumák iránti emberi és társadalmi felelősségvállalás, vagy az egyéni

198 MITCHELL, *i.m.*, 78.





érintettség személyes tétje miatt helyezi a traumát és a testet kötete alapjává, hanem mert a trauma létében, szimptómaiban, működésmódjában olyan kérdések és együttállások kulminálnak, amelyek kapcsán nem csupán a test leírhatóságának kérdései vagy a test nyelvként való értelmezhetősége járható körül.¹⁹⁹ És a szerző nem is csak a testek folyamatos diskurzusát igyekszik megragadni a költészet nyelvével, ahogy ezeket a szakirodalom több helyen tételezi.²⁰⁰ Mindezek mellett test és nyelv elválaszthatatlanságát, egymásra utaltságát tételezve, a szétválasztás és egymásba írás műveleteit körkörös (el)végezve, Borbély kötete – inkább a kompozíció egésze, mint az egyes versek – ismét a költői nyelv, a kortárs poézis, a művészet létlehetőségére kérdez rá, továbbá az emberi létezés rettenetének, értelmének határaihoz érkezik, és ennek a számára szintén szétválaszthatatlan antropológiai-humán-költészeti létmódnak számos, súlyos konklúziókat feltáró aspektusát mozgatja meg.

Viszonyulását, alaphangvételét tekintve szintén kettősség rögzíthető: egyfelől ironikusan kiábrándult, másfelől pedig a végső tragikus a szerző közelítésmódja, és a *Halotti Pompa* című kötetnél erőteljesebben érkezik mind a költői nyelvre, mind az emberi létre vonatkozó kilátástalanság konklúzióihoz. A kétféle viszonyulás- és eljárás mód, hangoltság együttesen, egymás mellett működik, ám mindegyik talán mégis a kérdéshalmaz más-más részével áll szorosabb kapcsolatban. A *testhez* kötet versei nemcsak két nagy irodalmi hagyomány, műfaj kikezdésére, dekonstruálására irányulnak, hanem ezen belül érintik mindazon tudományok, életterületek, így a filozófia, a jog- és orvostudomány, a teológia, az etika, a nyelvészet, a fizika, a geometria, a genetika, a robotika diskurzusait, amelyek valaha hozzászóltak az élő vagy élettelen test és/vagy az anyag témájához. Ezeknek a diskurzusoknak, területeknek nyelvi fragmentumai darabonként, halott anyagként, (nyelvi) tetemként kerülnek a Borbély-versek szövegébe: „A testbe írt nemlét / néz vissza: az anyag / a jövőből”. A test is részleteiben, egy-egy fizikai jellemzője mentén, sokszor teoretikusan, definíciószerűen kerül szóba, ezek a részletek, jegyek

199 „A testek csak grammatikák” (*A testhez*, *De Sade lilioma*, 112.); „A Test csupán csak Gondolat, / szavak pozitúrája, / jelek, ragok ruhája” (*A testhez*, 149.); „A Test csak kódolt üzenet / jelek találkozás” (*A testhez*, 168.)

200 KRUSOVSKÝ, i. m.; NAGY Csilla, *A test mint tanú*, Műút 2010/22; SZÉPLAKY Gerda, *A halott test grammatikája. A megváltás lehetetlensége Borbély Szilárd A testhez Ódák és legendák című verseskötetében*, Helikon, 2011/1–2, 141–156.





pedig jobbra a felszínnel, körvonallal, alakkal stb. foglalkoznak, a test és a külvilág látható, érzékelhető határán mozognak, beljebb, a „testmélybe” ritkán jutnak el vagy be. Az újabb és újabb nekifutások, amit az ismétlődő verscímek (*Az Anyaghoz*, *A Magzathoz*) is mutatnak, vagy amelyek a test valamelyik aspektusát emelik ki, illetve a testnek egy másik, vele fedésben, teoretikus vagy metaforikus viszonyban álló dolog entitását vizsgálják, továbbá a négy összegző szándékú, *A testhez* (azonos) című költemény is jelzi a test leírásának kudarcát. A különböző diszciplínák beszédmódjait ironikusan megidéző pseudo-argumentációk, ahogy Szűcs Teri²⁰¹ nevezi őket, mintha nem tartanának sehová, a közbeékelte legendák pedig a szentek életét és a legenda metafizikai jellegét, erkölcsi, vallásos tanító szándékát fordítják át horrortörténetekké. Ebbe, a lényegét, létjogosultságát tekintve elbizonytalanított középkori műfajba illeszti bele a szerző a női szenvedéstörténeteket, amelyek a borzalom, a trauma jelenvalóvá tételén túl szintén nem tudnak tanulsággal, teleologikus magyarázattal, értelemmel szolgálni semmire, csak az emberi létezésről elválaszthatatlan agressziót és szenvedést, a halott, halálra szült, halálra való testeket próbálják közvetíteni halott nyelvdarabok kiterítésével. A kultúra, a nyelv, az etika maradványainak tetemre hívása, groteszk haláltánc ez, amely összességében a humán/um milétére, kilétére kérdez rá: mi az, ami még nem az, és mi az, ami már nem. Ezért kaphat kitüntetett szerepet a magzat mint prehumán határhelyzet, vagy mint a transz-, poszt- és dehumán alakja: „mondd, hogy mikortól számít a magzat / anyagtalan voltában létezőnek? / A gondolattól, hogy elkövetkezhet? / Az ígérattól, hogy talán megszülethet? / Mert a létezés nem anyaghoz kötött?” (*A Gondolathoz*) A holokauszt történetek egy-egy eleme, például a kopaszra nyírás olyan aktus, amelynek során az embereknek meg kellett válniuk azoktól a jelrendszerektől, amelyek személyekhez kötik őket, amelyek perszonalifikálják őket. Ugyanez a folyamat az ódáknak is megfigyelhető, más megvilágításban, amelyekben a testeket extrém közelképekben, részleteiben látjuk (*A mellbimbóhoz*, *A bőrkeményedéshez*, *A kesztyűbábhhoz*). Egy-egy testrész megfigyelése és megéneklése torzítja és fragmentálja ezeket a részeket:²⁰² „A hámszövet, a bőrlemez / érzékeit elveszti / És elhalt részeket keres / és szenvtelen kimetszi.” (*A bőrkeményedéshez*)

201 Szűcs, i.m.

202 Vö. KULCSÁR-SZABÓ, i.m., 55.





A tárgyiasult, tárgyiasított és poszthumán test a báb és a gép motívumaiban „él” tovább. Ez utóbbi újabb gondolati kört nyit a nyelv és a költészet ezredvégi dilemmáihoz. Borbély lírája már korai köteteitől kezdve elutasítja a nyelv organikus felfogását, inkább annak mechanikusságát, tautologikusságát előfeltételezi, a nyelv deiktikus, grammatikus struktúráit felszámolva az ismétlés, a gépies textualitás eszközeivel, a központosítás elhagyásával a szintaktikai struktúrák többértelműségére, véletlenszerűségére játszik rá már a *Hosszú nap el* (1993) és a *Mint. minden. alkalom* (1995) kötetekben is.²⁰³ Ám a nyelv uralhatatlanságának önértelmező metaforáját, a gépezetet, a teljes szöveg- és műfaji hagyományt felbolygatva működteti tovább későbbi kötetekben is, amelyekben az elhasznált nyelv kvázi működtetésének kifinomultabb, a destrukciónak, dekonstrukciónak jóval komplexebb és egyben félelmetesebb tevékenysége tapasztalható.

A *testhez* című kötet test és grammatika összetartozására, *hangalak*, *jeltest* és fogalmi sík viszonyára is rákérdez az emberi test (alakja, anyaga, körvonala), a testben bontakozó jelentés, a magzat, a névelő és a magzat mint humán felé tartó, transzhumán, prehumán kérdéseinek, összefüggéseinek keresztül. Ám a test szintén „csak kódolt üzenet / jelek találkozása”, s mint jelentésben, jelzésben rögzülő leválik, elválasztódik a jelenlevő testitől, tapasztalatitól. A test lehetősége az életnek, a mozgásnak, a szó kimondásának, ám az élő test csak a jelenlétben tudja megtartani magát, mert minden megragadás, objektiváció halotti pózba merevíti,²⁰⁴ elidegeníti. Minden nyelvi rögzítés halálba lökés, halott retorika, „alvadt vérdarab”. A versek szintén eljutnak e paradoxon felismeréséig, belátásáig. Az ironia mélyén tragikum és reménytelenség van.

Az abortusz- és vetéléstörténetek, a holokauszttanúságok tehát a szó eredeti értelmében vett sebzett, traumatizált testet és a testet ért sokk lélektani következményeit egyaránt az olvasó elé tárják. Ám a kötet egésze nem jut az elidegenített, elhajtott test kiterítésénél tovább, még az ezekre reflektáló, a testet értelmezni kívánó gondolati költemények segítségével sem. A test pusztul, önmagába zárul, a nyelvvel és a másikkal szemben zárt, megközelíthetetlen, és ez létezését is megkérdőjelezi. Mindezzel szemben egyedül a testben élő magzat nyújthat(na) bizonyosságot. Széplaky Gerda meglátása szerint kizárólag a magzat létezése lehet bizonyossága

203 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gép poétikája* = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Budapest, Kalligram, 2007. 417–442.

204 Vö. SZÉPLAKY, *i. m.*, 146.





a testiességgnek, a test jelenlétének és folytonosságának. Csak „a megszülető magzat által tudhatja az ember azt, hogy világa nem a nyelvi lét tiszta kívülsége, hanem valóságos hely,” ami kitölti a teret anyaggal.²⁰⁵ A magzat a humán megszületésének előképe, megelőlegező reménysége, ám már *A Megfosztás* című óda is arról beszél, hogy ez a remény, ez a várakozás, amely a Messiásvárás képzetét is felkelti, csak addig tart, amíg a gyermek az anya testében fejlődik. A szülés és születés aktusának „résztvételen brutalitása” egyben halál is, az „Isten borzalmas jelenléttelen / születése és rettenete a halál // pillanatában.” Az elválás az anyától nem más, mint „a testtelen halál gondolatának / belátása.” Az abortusz, a vetélés, és a holokausztot követően a be nem vállalt, meg nem szül(et)hető gyermek kaddisa: ennek a gondolatnak a fokozása, hangsúlyozása a folytonosságot, bizonyosságot, reménységet törli el. Csírájában.

A kötet a trauma minden fokát bejárja, a magzatvesztés és a személyes élettörténetek egyéni traumák, ám ismétlődésük által kollektivizálódnak, a holokauszt pedig egyértelműen a kollektív trauma irányába lépteti a képzeteket,²⁰⁶ amit *A Dunánál* című József Attila-óda megidézése és a *Legenda Aurea* történeteinek felhasználása sajátos történelemszemléletbe von és a múlt felé tágit. A sebzett és metafizikai értelemben elhagyott emberi test és a romlandó testbe zárt ember életmagánya, halálfelelme áll a versek centrumában. A mulandó testet „a megalázásáról, a meggyötréséről, az elpusztításáról szóló tudósítás emeli »ontológiai státuszba«, a test csak ekként válhat a történet, a diszkurzív nyelv részévé.”²⁰⁷ Mindezek alapján állítható, hogy a felvetett kérdések súlya, metafizikai hangoltsága által Borbélynál a trauma ontológiai távlatot kap,²⁰⁸ a versekben a létezés mint trauma áll előttünk.

205 Vö. SZÉPLAKY, *i.m.*, 153.

206 Vö. NAGY, *i.m.*

207 SZÉPLAKY *i.m.*, 156.

208 A test ontológiájáról Nancy ír a *Corpusban* (NANCY, *i.m.*): A test ontológiája nem más, mint a lét kiírása. „Az ontológia mint a test ontológiája eddig ismeretlen, mivel a létet elsősorban úgy értjük meg, mint ami megalapozta a test fenomenjét, jöllehet a lét maga csakis testben nyilvánul meg, a test a létezés helyének tekinthető.” RADVÁNSZKY Anikó, *A test és lélek kapcsolata Jean-Luc Nancy Corpus című művében = Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár, Budapest, Gondolat, 2014, 42. Lacani olvasatban „a testként való egzisztálás szimptomája a test sebezhetősége: a testet pusztulásának potencialitása »«ontológiai státuszba» emeli.” Vö. SZÉPLAKY, *i.m.*, 146.





„Eltűnni csak”

– *A halál mint kánon- és kultuszformáló Borbély Szilárd életművében*

A szerző halálának recepcióformáló, sőt, kánonalakító hatásával a *Nincs-telenekről* írt tanulmányom során szembesültem. Borbély Szilárd halála ugyanis épp keresztbe vágta a néhány hónappal korábban megjelent regény kortárs kritikai fogadtatásának szokásos folyamatát, a függőbb recenziók már megjelentek, lezajlott néhány kritikusi beszélgetés, bizonyos díjakat már kiosztottak, de a kritikák egy része még készült, íródott, megjelenésre várt. Már önmagában is tanulságos lenne, hogy az alkotó halála hogyan befolyásolta, formálta át a regény befogadásának folyamatát, az értékelések irányát, hangvételét, értelmezési kereteit. Jelen szöveg azonban egy ennél is tágabb kontextust vizsgál, egy olyan irodalomtörténeti, irodalomszociológiai pillanatot, amelyben az életműről, az alkotó alakjáról írtak, a halált követő szövegek, gesztusok, tettek, kulturális szerveződések jelei, jelenségei éppen egy lehetséges, csírázó kultusz irányába mutatnak, vagy legalábbis kultikusan (is) érthetők. Fontos elmondanom, hogy témámmal nem szándékozom senkit és semmit provokálni, csupán igyekszem nyomába eredni olyan jelenségeknek, kérdéseknek, összefüggéseknek, amelyek egy kultusz kialakulásának lehetőségeit, folyamatait érinthetik.

Borbély Szilárd 2014. február 19-i, a híradások nagy részében „tragikus” vagy „tragikus hirtelenségű” jelzőkkel illetett halála, értsd öngyilkossága, lezárttá, szinte megmásíthatatlanul végérvényessé tett egy életművet és egy alkotói pályát. A megdöbbenés, megrendülés, felfoghatatlanság első természetes reakcióitól kezdve a nekrológok, búcsúbeszédék, összegzések, továbbá az azóta megjelent írások, emlékezések, alakjának szentelt konferenciák ezt a „megmásíthatatlan végérvényességet” igyekeznek feldolgozni, megérteni, jobban érteni. Ennek az életműnek immáron kitörölhetetlen része a „tragikus halál”, az öngyilkosság, amely tagadhatatlanul nagyon erős értelmezési keretbe helyezi az addig alakuló, gomolygó





receptiót, az interpretációk számtalan irányára nyitott műveket. Ma már így mondjuk: életművet. S éppen ez, az önkezüleg elvetett élet lehet a kultusz kifejlődésének magja. Az öngyilkosság nemcsak az elkövető egyén és tevékenysége, alkotásai kapcsán vet fel az adott sorsra vonatkozó kérdéseket, hanem mindig az őt körülvevő közegre, társadalomra vonatkozóan is. Hogyan reagál egy ilyen „tragikus”, „hirtelen” eseményre, hogyan lépnek működésbe a személyes és társadalmi felelősségvállalás, esetleg bűntudat gépezetei; miért érzi szükségét, hogy magyarázatokat, értelmezéseket adjon a történetekre, és mit tud, akar kezdeni a hátrahagyott életművel?

Több példa is kínálkozik arra, hogy a tragikus, hirtelen, váratlan, korán jött, különös körülmények között bekövetkezett halál hangsúlyos szerepet és figyelmet kap az irodalmi vagy más kultuszok kialakulásában és működésében, elég például Csokonai, Petőfi, Ady vagy József Attila sorsára, életére gondolni.²⁰⁹ Bár az öngyilkosság valóban kiemelt tényezőnek tűnik a kultuszképződésben, önmagában azonban nem elegendő. A tragikus sorstörténetek konstruálhatóságában jól jön, ha más erőteljes élettrajzi, de leginkább származással, gyermekkorral kapcsolatos, „nem átlagos” tényezők is adóttak. Ám talán még ennél is fontosabb, hogy a küzdelmes, nehéz sorssal és megrázó halállal egy kiemelkedő tehetség, életmű, nagy emberi teljesítmény feszüljön szembe, aranyfedeztként, amint azt a József Attila-kultusz kialakulásáról Tverdota György írja.²¹⁰ Amennyiben elfogadjuk ezeket a tényezőket, az egymásnak feszülő, feszíthető kettősséget, tehát a kiemelkedő emberi, szellemi, tehetségbeli nagyságot a vele szemben álló nehéz sorssal, feltételként, kiindulási alapként, akkor némileg megnyugodhatunk afelől, hogy a kultuszok kialakulásában mégiscsak valami-féle érdem, vélt vagy valós értéktulajdonítás játszik szerepet, „érdemtelen” személynek mintha nem lehetne igazán jelentős kultusza. Ugyanakkor az is látható, hogy a rendkívüli, tragikus sors talán mégsem szükségszerű feltétel, inkább kínálkozó, a kultuszképződésben könnyen megjátszható „tűnetcsoport”, hiszen ezek hiányában is vannak jelentős irodalmi kultuszaink, ilyen Arany Jánosé vagy Jókai Móré. Ez utóbbi példákban más,

209 De más közezből említhetők akár a popkultúra legendás, és „rázós” halálukkal kultikussá váló alakjai, ikonjai: Elvis Presley, John Lennon, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Kurt Cobain, Amy Winehouse stb.

210 Vö. TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*, [Budapest], Pannonica Kiadó, 1998, 15.





a kultusz kialakulását segítő elemek működnek a vitathatatlan tehetség mellett, például kalandos életfordulatok, önimázsteremtés, népszerűség, hosszú élet vagy jellembeli nagyság, tisztaság.

Borbély Szilárd esetében most mégis a halál kultuszképződésben betöltött szerepét kell megvizsgálni. Halálakor már az első híradásokban, reakciókban a mély döbbenet és a segítségadás, ráfigyelés (vélt) elmulasztásának kínos felismerése van jelen. „Nem vettük észre, hogy nem megy tovább.”²¹¹ Az öngyilkosság a befogadó közeg, a társadalom szempontjából azért kiemelten fontos körülmény, mert nem engedi meg a közönyt, a továbbhaladást, még korunkban is kezdeni kell vele valamit a morál és a lelkiismeret jegyében, még ma is társadalmi, etikai, értékrendbeli kérdésekkel szembesít, az emberekben metafizikai lázadást szít.²¹² Az ilyen halállal terhelt élettörténetekből általános emberi, vagy kifejezetten magyar sorsmintázatok olvashatók ki: olyan önmegértési alakzatok, amelyek az irodalmi művektől eltérően a valós életből származnak, referenciálisak, de már minősített, hitelesített művek egész sorával, esetleg egy már (szinte) kanonizált életmű által kiemelkednek a hétköznapiiból, és ez a kivételes, fájdalmas sors épp ezeknek a műveknek a segítségével azonnal visszaigazolható, magyarázható, értelmezhető.

Bizonyos, hogy a halál ideje, módja, körülményei nemcsak egy lehetséges befejezést adnak Borbély Szilárd életének és életművének, hanem visszahatnak az írói oeuvre egészére, újraírják, újraértelmezik azt, soha többé nem lesz teljesen ugyanaz, mint aminek a halála előtti napon mutatkozott.²¹³ Az átértelmezés, a versek, a drámák és a regény halál felőli

211 KERESZTURY Tibor nekrológja a költő halálát követő napon, *Litera*, 2014. február 20. <http://www.litera.hu/hirek/borbely-szilard-1964-2014> (utolsó megtekintés: 2022. január 8.).

212 Vö. TVERDOTA, *i.m.*, 89.

213 Radnóti Miklós József Attiláról írt sorait Borbélyra is érvényesnek érezhetjük: „A versek mindig külön hangsúlyt kapnak a halállal. A mű, amit a költő haláláig alkot, halálával hirtelen *egész* lesz s a kompozíció, melyet életében szinte testével takar, a test sírbahulltával láthatóvá lesz, az életmű fényleni és nőni kezd. A versek sugarat vetnek egymásra, a nagy versek megragyogtatják a közömbösebb darabokat is, a halállal gyászoló éjszaka borul a műre, hogy sötétjén a gyöngébb fényű csillagok is felragyoghassanak. [...] És az olvasónak s nekünk, kortárs-költőknek megadatott az, hogy láhattuk a bámulatos metamorfózist, mikor egy folyton épülő mű teljesen készen átfordul az időtlen örökletbe, a nemzet kincse lesz és népszerű lesz. S ehhez az kellett, hogy egy csodálatos kedvességű fiatal férfit kiszedjenek a tehervonat ütközői közül”. RADNÓTI Miklós, *Jegyzet a hátrahagyott versekhez = Kortársak József Attiláról II*, szerk. BOKOR László, s.a.r. és jegyzetekkel ellátta TVERDOTA György, Budapest, Akadémiai, 1987, 1440.





olvasása már közvetlenül az első összefoglalásokban, cikkekben, búcsúszövegekben megkezdődik,²¹⁴ átrendezve, jóllehet, csak ideiglenesen, az egyes művek erőviszonyait, jelentőségét, életműben addig elfoglalt helyét. Bizonyos szöveghelyek kifejezetten a halál előzményeként, jóslatként, a sors előrevetítéseként kerülnek előtérbe,²¹⁵ és ezekben az esetekben gyakran megtörténik, hogy a szépirodalmi szöveget argumentumként, alátámasztásként citáló, megrendült búcsúzó megfedkedzik arról, hogy a versek alanya nem azonos a biográfiai énnel.

Mivel az öngyilkosság általában nem vezethető vissza egyetlen okra, a gyász munka során, az átértelmezés folyamataiban számos életrajzi, lélektani, morális, de még esztétikai tényező is szerepet kaphat annak érdekében, hogy szelektálás, elrendezés, kiemelés, felnagyítás és más eljárások segítségével az ok–okozati láncolatok, narratívák megszülethessenek a veszteség felfoghatatlanságának, érthetlenségének magyarázata- és feloldásaképpen.

A Borbély Szilárd halála után megalkotott sorstörténetekben a származás, a nyomorúságos gyerekkor és a szegénység kiemelése kap hangsúlyos szerepet e narratívák kezdőpontjaként. A szerző halála előtt fél évvel megjelent *Nincstelenek* életrajzi, korlátozott fikcióját, a gyerekkori szorongató környezet, a család és az azt magából kivető falu ábrázolását egyáltalán nem volt nehéz e narratívák kezdeteként, de időnként a tragédia megértésének fontos elemeként kezelni. Mintha maga a szerző adná olvasója kezébe az öngyilkosság magyarázatát, a mű egyes olvasatai szerint mintegy szándékoltan, összegzésképpen, végrendeletként: „Ezzel búcsúzott különben, ezzel a beszámolóval, a *Nincstelenekkel*, a tökéletes és maradéktalan megfosztottság regényével. Ebből is látszik, hogy küldött volt, a mélységből érkezett, onnan kiáltott, és azért kellett lehetőlnia minden szenvedés gyökeréig, hogy felébresszen minket a létfeledés elégedettségéből.”²¹⁶ A *Nincstelenek* műfaji meghatározása („életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció”), a mű megjelenésének paratextusai már egyértelműen mutatják,

214 A búcsúbeszédekben gyakran idézett Borbély-versek: „Csak elviselni / tudjam, mit elviselni másnak könnyű / volt.” (*Hosszú nap el*); „És meghalunk mind itt / Az élet számára.” (*A vakon született szekvenciája*).

215 „A félelemtől kéne még beszélnem. A reggelekről, / amikor izzadságban ébredtem. Emlék nélküli álmok / után. És nem akartam semmit. Eltűnni csak. Csendet, / némaságot.” (*Invaliden Strasse*)

216 VÁRI György, *Míg alszik szívünk Jézuskája. Borbély Szilárd emlékére*, 2014. február 20., http://nol.hu/kultura/mig_alszik_szivunk_jezuskaja-1446089 (utolsó megtekintés: 2016. október 4.).





hogy a tények, referenciális kapaszkodók elbizonytalanításának szerzői játékával, élet és mű közötti határok kérdésessé tételével, folyamatos átlépésével az önmitizálás már a szerző életében megkezdődött. Ám az életrajzi és alkotói én határainak elmosására, az életesemények, traumák szépirodalmi transzformációjára nem a *Nincstelenek* az első példa. Ennek kapcsán vehető fel, hogy mit kezdjünk például azzal a jelenséggel, hogy Borbély Szilárd a Debreceni Egyetem oktatói oldala és más internetes felületek szerint 1963-ban született, míg a regény a belső borítón a szerző gyerekkori fényképe alatt 1964-es születési dátumot tüntet fel (és más életrajzi adatot nem). A fülszöveget Borbély írta, tehát a megjelenés előtt bizonyára látnia kellett a borítótervet.²¹⁷ A két különböző születési évszám azóta is kavargó az on- és offline világban, attól függően, ki hova nyúl adatokért.

Az összefoglalókban, de Borbély vallomásaiban, interjúiban is helyet kap az a kultuszképződés szempontjából is lényeges életrajzi elem, fordulat, hogy a tudatára ébredt fiatal személy hogyan száll szembe a szegénységben, távoli, elzárt faluban töltött gyerekkorral, a származással, hogyan küzd le tudatosan annak hátrányait, bár az ilyen pályákra jellemző bizonyítási kényszer, kisebbségi komplexusok őt is érintik mindeközben. Kiemelkedő tehetség, aki elhagyja, de ezzel el is árulja determináló közeget.²¹⁸ A szépírói és tudományos pályakezdés, az alkotóvá, oktatóvá válás lehetőségei és nehézségei, a nem mindig méltányos, felemás elismerés, és a szerző ezekhez való viszonya változó figyelmet és jelentőséget kap a néhány oldalas összefoglalásokban.

217 Ez esetben nem filológiai tévedésről (tévedések soráról) van szó: Borbély Szilárd, talán ön maga számára is megmagyarázhatatlan módon, játszott születési évszámával. Az időpont elbizonytalanításának, áthelyezésének a saját, nyomasztóan valóságos sorsból való kizáródás, elmozdulás, eltérés állhat a háttérben, vagy akár a biográfikus és szerzői én, a „civil” irodalomtörténész és a szépíró kettősségének jelzése.

218 A vele készült interjúban beszélt erről: „Az egyéni kiutak rendszerhibák, ilyen az én esetem is. Kakukkfiókéban születtem, és amikor ezt észrevették, kidobtak a fészekből. A megoldásnak társadalmi méretűnek kellene lenni.” KERTÉSZ Anna, *Pusztító csend – Az év legfontosabb regényének nyomába eredtünk*, Vasárnapi Hírek, 2013. augusztus 4. https://www.vasarnapihirek.hu/fokusz/pusztito_csend_az_ev_legfontosabb_regenyenek_nyomba_eredtunk A kakukkfióka-metáforát Borbély halálakor magyarázatként több portál is átveszi: Könyves Blog http://konyves.blog.hu/2014/02/20/borbely_816, Hajdú Online <http://www.haon.hu/sajnos-nem-adatott-meg-nekem-a-konnyu-sors/2486694>, Szabolcs Online <http://www.szon.hu/nyiregyhaza/gyertyagyujtassal-emlekeztek-borbely-szilardra/2488567> (utolsó megtekintések: 2016. október 4.).





A szerző szüleit ért rablótámadás viszont minden narratívában kiemelt helyet kap, Borbély öngyilkosságának okait, előzményeit, sőt a pálya töréspontját, poétikai átalakulását is ehhez a rablógyilkossághoz szokás visszavezetni, és aminek minden elbeszélésben helyet követelő körülménye, hogy 2000 karácsonyán történt, és hogy sikertelen, elszabotált nyomozás után az ügy a tettesek, felelősök megtalálása nélkül zárult. A szülők és a szerző tragikus halálesetei sokszor olyan erős ok-okozati összefüggést kapnak, hogy a Borbélyról szóló írások szinte eltüntetik a kettő között eltelt tizenhárom évet.²¹⁹ Pedig tudható, hogy a két időpont között több fontos, ráadásul pozitív életeseemény is történt, valamint hogy az alkotó néhány évnyi hallgatás után többféle műfajban, formában is megpróbálta feldolgozni a traumát.²²⁰ A kegyetlen gyilkossággal szembeni tehetetlenség, az emberi gyarlósággal való közvetlen szembesülés, a létezés hiábavalóságának tapasztalata és a művekben megnyilvánuló társadalmi érzékenység az öngyilkosság felől olvasva szintén jelentőséget kap, valamint oksági összefüggéseket sejtet.

Ám a kultikus közelítés során önmagában nem az életrajzi és alkati jellemzők számbavételének van jelentősége, hanem annak, hogy miként rendeződnek ezek a tényezők narratívákba, hogy állnak (állíttatnak) össze sorstörténnetté, logikai láncolattá, és ezek milyen jelentéseket kapnak.

A szerző köré épített élettörténetek, sorsnarratívák olvastán élet és esztétikum határainak felold(ód)ását érzékelhetjük; ez, a romantika óta élénken jelenlévő és ható viszonyulás- és szemléletmód még a kortárs irodalmat is jellemzi, hiába kívánták a huszadik század különböző irodalomtörténeti és -elméleti iskolái a „szerző halálát”, a mű, a szöveg autonómiáját, a szerző és műve szétválasztását, az életrajzból levezetett értelmezések háttérbe szorítását. De kár lenne tagadni, az életnek lehet némi

219 „Borbély Szilárd szüleit 2000 karácsonyán rablótámadás érte: édesanyja meghalt, édesapja súlyosan megsebesült, majd néhány év múlva ő is meghalt.” CsÁKIJudit, „Az idő itt nem repül”, *Borbély Szilárd: Az olaszliszkai, Katona József Színház*, Revizor, <http://revizoronline.com/hu/cikk/57771/borbely-szilard-az-olaszliszkai-katona-jozsef-szinhaz/>; „Édesanyját a máig ismeretlen rablógyilkosok megölték a szülői ház folyosóján, édesapját olyan súlyosan megsebesítették, hogy a támadás után nem sokkal ő is elhunyt. A tragédiát újabb követte: Borbély Szilárd 2014-ben követett el öngyilkosságot.” IZING Antal, *Tragédiák utóélete*, Hetek, Országos Közéleti Hetilap, 2015/4.

220 *Halotti pompa. Szekvenciák* (2004), *Egy gyilkosság mellékszálai* (2008), *Árnyképrajzoló. Körülírások* (2008). A traumafeldolgozás módjairól és lehetőségeiről a szerzővel készített interjúban is részletesen olvashatunk, például vö. BEDECS László, *Egyszer láttam zsinófot* = BEDECS László, *Mi volt a kérdés? Beszélgetés kortárs magyar költőkkel*, Budapest, Kijárat, 2010, 165–181.; NAGY Gabriella, *Borbély Szilárd: Nincs semmi remény*, <http://www.litera.hu/hirek/borbely-szilard-nincs-semmi-remeny> (utolsó megtekintés: 2016. október 4.).





esztétikuma, válhat jelentéssé és szimbolikussá, különösen, ha olyan személyekről van szó, akik bizonyos, hozzájuk társítható értékek, jelentések révén válnak kultuszok tárgyaivá. A hatások mindkét irányban működnek: az élettények esztétizálódnak, a művek pedig, ahogy ezt már hangsúlyoztam, referenciapontokat kapnak, visszavezettetnek az alkotó életére, jellemére, pszichikumára, belső motivációira, ezek által a szerző drámai szereplőként, de legalábbis regényhősként lép elénk. Ezt a tendenciát erősítik a hosszabb-rövidebb életrajzok a valóságelemek, a körülmények komplexitásának, árnyaltságának háttérbe, míg az ok–okozati levezetések, a kerekké formálás előtérbe helyezésével. És ez akár két mondatba tömörítve is működtethető: „A részletek, iszonyatos ezt így leírni, szépen egymásra következtek. A nehéz gyerekkora, a kisebb viharral induló költői pályakezdése, az egyetemi-akadémiai álságok világába zárt oktatói hivatása, a cívisszagú Debrecen, ahol élt és dolgozott, az öreg szüleit sújtó karácsonyi rablógylókosság...”²²¹

Az irodalmi kultuszok jellegzetessége tehát, hogy együtt mozgatják a szövegekben mondottakat, a művek beszélőit és a szerző életének elemeit, megnyilvánulásait.²²² Az élettények és az életmű elemei transzszubsztanciáción mennek át, magyarul átlényegülnek, s az ily módon létrejött, létrehozott pszeudopályaképek sajátos, szimbolikus jelentéseket kapnak. Az alkotóról való beszéd, a rá való emlékezés már az irodalmi vagy társadalmi közeg számára kínál alkalmakat valami számára fontos és érvényes tartalom kifejezésére, az önazonosság megvallására, közösség előtti és általi megerősítésére. Az alkotó és a kultikus közösség viszonyán túl az is hangsúlyt kap, hogy milyen társadalmi jelentése van a kultusznak, mire használják azok a csoportok, akik életben tartják és terjesztik, hogyan próbálják értelmi, érzelmi, morális világuk legitimációjára használni, milyen jellegű ügyek mellé, mögé állítják a kultikus figurát. Jelen esetben például a szegénységkonferenciák vagy a társadalmi egyenlőtlenségek különféle kifejezési formái állíttatnak *in memoriam Borbély Szilárd*.

221 BAZSÁNYI Sándor, *Tragikus lassúsággal*, VS.hu, <http://vs.hu/magazin/osszes/tragikus-lassusaggal-0220> (utolsó megtekintés 2016. október 4.).

222 „a kultuszban eggyé olvad az életrajzi, alkattani, sorsörténeti esetlegesség, s a szakrális eredetű, a világi területre átvitt nyelvhasználat és szokásrend. Az előbbi gazdag, konkrét és változó anyagot biztosít a tiszteleti formák számára, amelyekhez e formáknak bizonyos mértékig alkalmazkodniuk kell. Az utóbbi pedig bevett, kicsiszolt, előre gyártott formulákba szorítja és rendezi az önmagában kusza, alakatlan, szétfolyó életanyagot.” TVERDOTA, *i. m.*, 99.





A halott szerző jelentésekkel teli sorsnarratívái elsőként a nekrológokban, búcsúbeszédekben formálódnak meg. Már ezeknek is fontos eljárása az ellentétek párosítása, ami eleve fordulatossá, hősiesre, drámaira formálja a személy életét: a származással, a szegénységgel az alkotó akarateréje, tehetsége és küzdelme feszül szembe, amely(ek)nek segítségével kiemelkedik gyermekkori közegéből.²²³ A nehéz sorssal, az életbeli traumákkal, csapásokkal szemben pedig az egyén pozitív tulajdonságait szokás felsorakoztatni: ami például József Attilánál a vidámság, a játékoság, az érzékenység, az Borbély Szilárd esetében a csendes szomorúság, a szelíd mosoly, a megértés és a végtelen jóság. Nem egy összefoglalás a szakmai elismeréssel, sőt a *Nincstelenek* fogadtatásához (egyébként tévesen) társított hirtelen sikerrel a belső küzdelmet, a kilátástalanság érzetét állítja szembe.²²⁴ Mindezekből talán érzékelhető, hogy a valóban fájdalmas ívű, tragikus végkimenetelű élet, akár már a halál másnapján átvitt és többletjelentéseket kaphat, hisz a történetekre reagálni kell, a felfoghatatlanság és a mély döbbenet magyarázatokat követel. A szelekció, az elrendezés, bizonyos életrajzi elemek kiemelése, okokként azonosítása, pozicionálása során Borbély alakja körül olyan életnarratívák körvonalazódnak, amelyek a sorstól, Istentől kimért egyéni szenvedést, nehéz életet, s ennek hosszu, békés, de végül tűrhetetlen viselését hangsúlyozzák, s ily módon, ezekkel szorosan összekapcsolódva kaphatja meg Borbély Szilárd is azt a vallásos indíttatású szenvedéstörténetet, amely számos kultikus figurának kijár.

223 „A végtelen sár világából érkezett ő is, ott tanult bele a nyelv nélküli fájdalomba, testi nélkülözésbe, kataton brutalitásba, ez világos. Csak az nem érthető sehogy, csak az a csoda, hogy honnan vette az Igét, a nyelvet, hogy mindezt megszólaltassa versben és elmondja prózában.” VÁRI György, *i. m.*; „De hiába a siker, hiába a díj, Borbély Szilárd elmenekült ebből a világból, amely csak szavakban ismeri a toleranciát.” HAMAR Péter, *Elment egy sinatnivaló, igaz ember, Borbély Szilárd halálára*, Szabolcs-Szatmár-Beregi szemle, 2014/1, 113.

224 „Irdatlan terhet cipelt. Fogalmunk nem lehet, hogy mekkorát.” KERESZTURY, *i. m.*; „[V]eretes méltósággal hordta ki magában az ő saját tragédiáját.” „Nem ismerek olyat, aki nála erősebben érzékelte volna a létezés tragédiáját.” „Mindent elért az irodalomban, amit csak lehetséges. Az utóbbi években a tenyerén hordozta a kritika. A legutóbbi könyve közönségsiker lett. Díjakat is kapott érte.” BAZSÁNYI, *i. m.*; „Nem dohányzott, nem önpusztított, nem menekült. Az alkohol vagy a nikotin semmi nem volt ahhoz képest, amit ő nap mint nap mozgatott magában.” UGHY Szabina, *Félelmetes csend*, <http://librius.hu/2014/02/23/felelmetes-csend/> „Radnóti Zsuzsa dramaturg azt emelte ki megemlékezésében, hogy »most, amikor legújabb műve, a *Nincstelenek* kétség nélkül, szinte azonnal elfoglalta helyét a modern magyar irodalom remekművei között, a modernkori történelmi kataklizmák következményeit feldolgozni képtelen magyar vidéki Magyarország kísérteties rajzával, most amikor írója alkotói pályája csúcsára érkezett, [...] most mégis feladta, szörnyű áron elhagyva földet és mindnyájunkat.«” http://hvg.hu/kultura/20140221_Borbely_Szilard_halala_az_EMMI_osztozik (utolsó megtekintések: 2016. október 4.)





Így lesz élete pokoljárás, stációk bejárása, passió, halála Golgota, költészete Ige, amelynek ajándékával az emberi szenvedés ellen tud szólni.²²⁵ Mind-ezen természetesen nem csodálkozhatunk, hiszen a kegyeleti, vallási gyökerű nyelvhasználat, a biblikus és vallásos műfajok fogalomkészletének mozgósítása, a kultikus gondolkodásmód és retorika hosszú évszázadok óta a magyar irodalom és irodalomértés sajátja, ahogy ezt az irodalmi kultuszokról Dávidházi Péter, Margócsy István és Takáts József egyaránt állítja.²²⁶ E szekularizált krisztusi passió megformálhatóságának fontos eleme, hogy a szerző nehéz sorsa és az öngyilkosság ténye önfeláldozással, és értünk, befogadókért, felelős írástudókért, emberekért vállalt áldozattá lényegüljön át. És hogy ez mennyire így történik Borbély esetében, az ide köthető idézetek sokasága is mutatja: „Borbély Szilárd írói munkáját mint felvállalt áldozatot érthetjük meg. Akkor felismerhetjük, hogy miután megtörtént élete legnagyobb botránya, kettős terhet vett a vállára.” „Mert ennyiben megváltó a Te halálad is, a gyilkos embertelenség ellen emel szót...” „Minden sora vezeklés, egy újabb ostorcsapás.”²²⁷ Ahogy Tverdota György kimutatja a József Attila-kultusz kezdeteinél, erre az átlényegülésre elegendő néhány nap, a költő harmadnapra feltámadott.

225 „most, amikor a görög tragédiák pokoljárása, szülei rettenetes elvesztése után [...] az égiek megadták neki az élet kegyelmét”. hvg.hu, i.m.; „Borbély Szilárd emberi és írói szenvedéstörténete” „A személyes szenvedéstörténet stációit követhetjük nyomon nagy műveiben, de úgy és olyan különleges metamorfózissal, [...] ami *Az Olaszliszka*-ban és a *Nincstelenek* című önéletrajzi ihletésű regényében már megrendítő országos látomássá táguul.” RADNÓTI Zsuzsa, *Borbély Szilárd emberi és írói szenvedéstörténete*, Jelenkor, 2015/6.; A *Nincstelenek* az „eldurvult, mindenből kiábrándult emberi lények mélyvilági passiója.” Jankovics Józsefet idézi a Hajdú-bihari Napló: <http://www.naplo.hu/kultura/2014/01/22/lelkek-melyvilagi-passioja.naplo#registered>; „[C]sak az csoda, hogy honnan vette az *Igét*, a nyelvet, hogy mindezt megszólaltassa versben és elmesélje prózában”. VÁRI, i.m.; „A harag, gyűlölet, bosszúvágy stációit járta végig [...] a mindmáig felderítetlen büntény után.” MÁTRAHÁZI Zsuzsa, *Borbély Szilárd írói árnyai*, HVG, 2014/9., február 26.; „Ó, Szilárd, szavad, gondolatod, ha volt, az utolsó pillanatokban, nem lehetett más, mint egykor a *Golgotán*: elvégeztetett.” IMRE László, *Borbély Szilárd búcsúztatása*, elhangzott 2014. március 4-én Debrecenben, Borbély Szilárd temetésén, Szabolcs-Szatmár-Beregi szemle, 2014/1, 117. (Kiemelések V. B.)

226 A magyar és világirodalmi kultusz kutatás alapvetései: DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszülöttje*” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Budapest, Gondolat, 1989; MARGÓCSY István, *A magyar irodalom kultikus megközelítései*, Itk, 1990/3.; TAKÁTS József, *A kultusz kutatás és az új elméletek = Hatalom és kultúra I. Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus (Jyväskylä, 2001. augusztus 6–10. előadásai)*, szerk. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Budapest, Nemzetközi Magyarágtudományi Társaság, 2004.

227 URFI Péter, *A mi sebünk- Borbély Szilárd halála*, <http://magyarnarancs.hu/nekrolog/a-mi-sebunk-borbely-szilard-halala-88878>; http://konyves.blog.hu/2014/02/20/borbely_816; (utolsó megtekintés: 2016. október 4.)

Továbbá: „Tíz év alatt megteremtett egy sok műfajú, tágas szövegvilágot, amelyet az ő szenvedése tart össze, de nem róla szól. Hanem rólunk.” URFI, i.m.; „A mosolygás. Hogy legyen valaki, aki





A szerzőre testált krisztusi, áldozati szereppel párhuzamosan azonban az egyéni és társadalmi felelősség, büntudat szölamai is felcsendülnek.²²⁸ A kultikus figura ezek által felemeltetik, nálunk, egyszerű és bűnös közönségnél tisztább és magasabb pozíciót kap, az érte, életéért, elvesztéséért érzett fájdalom, büntudat megvallásra kerül.

Borbély Szilárd esetében hasonlóan gyors folyamat szemtanúi lehetünk, a baráti és szakmai szölamok a költő, a tudós, az ember hagyatékának olvasását, gondozását, megbecsülését tűzik ki feladatul, vezeklésül. A szerzőt övező nekro-logika (amely ilyenkor, érthető módon azonnal és ideiglenesen felfüggeszti a kritikai szempontot az alkotó műveivel szemben) több változatát is kitermeli a szenvedésben rejlő áldozatnak, amelynek centrumát már nem a tizenkilencedik század végéig érvényes hazáért, népért, nemzetért való áldozatvállalás vagy paraklétszi szerep adja, hanem a huszadik századtól kezdődően egyre inkább a lét súlyának mély megtapasztalása, hordozása és közvetítése, a társadalmi érzékenység, az emberi nyomorúsággal való azonosulás. Az irodalmi kultuszok alakulásában, ezen belül is a szerzőre vonatkoztatott vallási analógiák, vallásos kifejezések érvényesíthetőségében fontosnak tűnik, hogy a szerző kritikai megközelítése ne csak az alkotó közvetlen halála után, hanem a későbbiekben is háttérben maradjon, illetve, hogy a recepció rendkívül jelentős alkotónak értékelje őt. Úgy tűnik, mintha Borbély esetében a kultikus megközelítés

mosolyogva fogadja el helyettünk is azt a súlyos terhet, aminek hordozásához kevesen lettünk volna ilyen hosszsan olyan erősek, mint te.” BAZSÁNYI, i.m.; „[N]em a te terhetet volt hivatott könnyíteni a fájdalmak megfogalmazása, hanem a miénket, és te a traumák újraélését is vállaltad ezért. Értünk. Hála mindenért! Nyugodjon békében a test, lelked útját derű kísérje és terjedjen tovább szellemed!” „[H]a valakihez többször lehetett és kellett volna szólnom, az te vagy. Mert ha nem is magadért, de miattunk talán maradtál volna, ha igazán tudod és elhiszed, mekkora súlya van a fizikai jelenlétnek, s mindannak, ami páratlan érzékenységednek köszönhetően a kezéd alatt született.” ÁFRA János, Borbély Szilárd emlékére, <http://kulter.hu/2014/02/borbely-szilard-emlekerel/> (utolsó megtekintés: 2016. október 4.); „Hitte-e, amit ekkor mondott? Azt gondolom, igen: *hitte a mi nevünkben, az ittmaradók érdekében*, megmutatta ennek a hitnek és létszeretnek a helyét, amelyet ő maga nem tudott kitölteni.” ANGALOSI Gergely, *Borbély Szilárd*, Alföld, 2014/4.; (Kiemelések V. B.)
228 „Borbély Szilárd halála is a mi lelkünkön szárad. Az enyémen is.” BRAUN Róbert http://braun-robert.blog.hu/2014/02/20/meghalt_borbely_szilard; „Tudnod kellett, hogy nincs tovább, hogy ebből már nem lehet felállni, tisztán látszott az arcodon – és én ezt nem hittem el Neked. Nem hittem el, drága ember, és most vihetem ennek súlyát örökségként én is.” KERESZTURY, i.m.; „Örökké szégyellni fogom, hogy nem érzékeltem, egy mindenre elszánt, végsőig elkeseredett ember hangja szól meg...” „Büntudatom van mindnyájunk miatt, akik itt éltünk veled Debrecenben, a te „Dogville”-edben, és mégsem ismertünk eléggé, nem voltunk kellőképp hálások a jelenlédért.” „Mi, itt Debrecenben különös felelősséggel tartozunk.” ÁFRA, i.m.; (Kiemelések V. B.)





elemei, lehetőségei adottak lennének, ezeket az irodalmi közeg önkéntelenül működteti, használja. A gyászbeszédekben és az azóta megjelent megemlékezésekben, kritikákban, írásokban, leszámítva az egy-egy műre, kötetre koncentráló tanulmányokat, tehát azokban a szövegekben, amelyekben a szerző alakja, alkata is teret kaphat, felfedezhetők és azonosíthatók a kultikus beszéd- és megközelítésmód vonásai.

Borbély Szilárd közel három éve halott.²²⁹ Ezért, értelemszerűen, kultuszról egyelőre semmiképpen sem beszélhetünk. Kutatásomnak célja inkább az volt, hogy feltárjam egy lehetséges kultusz kiindulópontjait, illetve, hogy rámutassak arra, hogy a kultikus megközelítésmód, a szerző felmagasztalása önkéntelenül, a kultuszképzés szándéka nélkül is működésbe lép bizonyos helyzetekben, közegekben, az irodalmi életet és kultúrát ért váratlan vagy erős hatások esetében. Számomra továbbra is kérdés, hogy Borbély Szilárd halálával azért jelentek meg a kultikus megközelítés- és beszédmódra jellemző kifejezések, fordulatok, narratív eljárások, érzelmi-morális attitűdök, mert a szerző sorsa és életművének jelentősége, karaktere valóban megnyitja a lehetőségét a körülötte bontakozó kultusznak, vagy mert a magyar irodalom befogadásába, nyelvébe, észjárásába, megközelítési módjába valóban ennyire mélyen és erősen beleágyazott a kultikus szemléletmód és retorika.

229 A tanulmány 2016-ban jelent meg.





Kötéltánc. Trauma és traumatikus emlékezet megszólaltathatóságának narrációs esélyei

„Mint a kötéltáncos, aki már azt sem tudja, hogyan kell egyik lábát a másik elé tenni, én is csak az ingatag alapot éreztem magam alatt, és rémülten vettem észre, hogy az egyensúlyozó rúdnak messze távol, a látóterem szélén felvilágló két vége nem vezérlőfényem immár, ami valaha, hanem gonosz csábítás, hogy a mélybe vessem magam.” Sebald: Austerlitz, 134.

Ma már jól ismert nézet a humántudományok diskurzusaiban, hogy az egyéni és a kollektív traumák elbeszélhetetlenek, a trauma kommunikatív külsővé tétele lehetetlennek tűnik, nemcsak terapeutikus, de szocializációs vagy a valóság szimbolikus rendjét megerősítő elbeszélő funkciójában is.²³⁰ Ennek ellenére mégis beszélünk traumaemlékezetéről, sőt traumairodalomról, amelynek része a holokausztirodalom is, és a trauma megragadásának, ábrázolásának nem egy magas szintű szépirodalmi megvalósulását ismerjük. A holokauszttapasztalat szépirodalmi közvetítése kapcsán, amely a traumaemlékezet egyik kiemelt, sajátos és az egyéni traumatapasztalaton túlmutató, egész emberiséget érintő kollektív élménye, „botránya”, jól ismertek Adorno esztétikai-etikai alapvetései, amelyek a művészet Auschwitz utáni (lét)lehetőségeit tárgyalják.²³¹ A szenvedés léptéke ugyanis

230 Vö. BERTA Erzsébet, *Arhitektúra és trauma, Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W.G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, *Studia Litteraria* 50, 2011/3–4 sz. 149–167, 149.; TAKÁCS Miklós, *A trauma „vándorló” fogalmáról*, *Debreceni Disputa* 7, 2009/5, 4–9, 5.; KISANTAL Tamás, *Türelő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009.; SZÜCS Teri, *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony, Kalligram, 2011.; BÉKÉS Vera A., *Trauma és narratíva, a Holokauszt-trauma reprezentációja*, Budapest: Ad Librum, 2012.

231 Többek között: Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség* (1962) = Theodor W. ADORNO, *A művészet és a művészetek: irodalmi és művészeti tanulmányok*, szerk. ZOLTAI Dénes, ford. BÁN András et al., Budapest, Helikon, 1998.; Theodor W. ADORNO, *Negative Dialectics*, NY, 1973, 365., 367.; Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft* [Kulturkritika és társadalom] = Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen, Ohne Leitbild, Gesammelte Schriften 10.1*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, 11–30.





nem tűri, hogy hallgassunk róla, elfelejtsük, a nyelv azonban alulmarad a történeteknek és az egyes emberekre, sorsokra gyakorolt hatásának a megragadásában, ezért, ennek az alapvető és rendre felszínre törő ellentmondásnak, feszültségnek az artikulálása érdekében a holokauszot tematizáló irodalmi művek sok esetben a nyelvi-poétikai önreflexió szólamait is magukba emelik, s ezáltal a megragadhatatlanságot, elbeszélhetetlenséget a külső referenciákra is vonatkoztatják. Így az irodalmi mű „[a] realitással szemben alulmaradó nyelv hitelességét éppen sebzettségének, inkompetenciájának felmutatásával alapozza meg; a tanúság a nyelvhasználat, nyelvi megalkotottság szintjéből indul ki.”²³² A nyelv alulmaradásának, a nyelvi közvetíthetőségnek és az ehhez megtalált, teremtett nyelv megalkotottságának a kérdése tehát az egyéni és kollektív traumatapasztalat átadásának meghatározó és kikerülhetetlen eleme, létfeltétele. Mindez nemcsak az elbeszélés, a narráció alakulására, alakíthatóságára van döntő hatással, hanem nagy erővel kavargatja fel valóság és műalkotás viszonyának évezredes kérdéseit, dilemmáit is, hiszen a nyelv transzparenciájának fenntartása, az artikulálás problémája, gátja, nem egyszer felszínre emelkedő, megoldandó kérdései, valamint az egyéni (belső) tapasztalástól, megéléstől, élménytől (még kollektív formájában) sem függetleníthető esemény(ek) a trauma *valóságosság*ának problémáját, trauma és valóság viszonyát eleve súlyosan megbonyolítják.

Az iménti felütés szellemében ezen az óriási területen belül most olyan műveket állítok egymás mellé, amelyek egy gyerekkori traumának, vagy – hogy lazítsam némileg a fogalom pszichológiai gyökerét – egy identitásválságot eredményező, az én (felnőtt) életét gátoló, identitásának alakulását befolyásoló gyerekkori hatásnak az elbeszélésére, irodalmi művé formálására vállalkoznak. Elsősorban az érdekel, hogy az elmondhatatlanság, a feltárhatatlan – amnéziás, tudatalatti, artikulálhatatlan – élmény mégis-elmondása milyenfajta narrációs és prózapoétikai lehetőségeket teremthet meg, illetve milyen tematikus, motivikus, transz- és intermedialis megoldások születhetnek annak érdekében, hogy az elbeszélés megküzdjön a lehetetlenség lehetőségességének, tehát a mégis-elmondásnak a paradoxonával.

232 Szűcs, *A felejtés története*, i.m., 9.





A négy választott regény nemcsak az eddig felvetett szempontoknak felel meg, hanem abban is közösek, a trauma legfőbb tüneteire is visszautalva, hogy a trauma nyelvi kérdésként, zavarként, az artikulálhatóság problémájaként is jelen van bennük, illetve abban is, hogy a trauma az emlékezettel, illetve annak hiányával, megtalálásával vagy az amnéziával áll szoros kapcsolatban, az egyéni és/vagy kulturális emlékezet hangsúlyos, vagy kifejezetten főszerepet kap. A négy mű, ideje megnevezni őket: Kertész Imre *Sorstalanság*, Lengyel Péter *Cseréptörés*, W. G. Sebald *Austerlitz* és Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regényeinek²³³ összevetése rámutat arra, hogy a gyerek- és kamaszkori trauma ábrázolása milyen közös tartalmi, motivikus, narrációs-elbeszéléstechnikai irányokba tarthat, ám arra is, hogy a hasonló élmények, problémafelvetések, eljárások az énnel, a felvetett témával, a lét értésével kapcsolatban mégis sokszor egészen különféle végkicsengésekhez érkezhettek.

További közös vonás, hogy mind a négy alkotással kapcsolatban felszínre kerül az életrajziség kérdése is, ami e művek szépirodalmon belüli pozícióit, műfaji kérdéseit, olvasásmódját és recepcióját még tovább bonyolítja. Ez a közös vonás akkor sem hagyható figyelmen kívül, ha az életrajzi jegyek, referenciális megfeleltethetőségek ellenére és ezekkel együtt is elsősorban fikcióként kezeljük e műveket. És még akkor sem, ha jól látható, hogy mindegyik regény messze túlmutat az egyéni (személyes) sors, identitáskérdés ábrázolásán, és világát, léttapasztalatát nagyobb összefüggésekbe helyezi.

Hosszas elméleti felvezetés helyett ezúttal mindössze címszavakban jelzem tájékozódásom teoretikus kereteit. Ezek közt vannak a trauma és traumairódalom fogalmának, a trauma és emlékezet, trauma és elbeszélés pszichológiai alapú, ám mára már önállósult *Trauma Studies* elméletei. Továbbá hasznosítom az egyéni és kollektív emlékezet működését és szerepét vizsgáló társadalomtudományos diskurzusok belátásait, illetve az emlékezet szociális konstrukcionista irányát, ami a jelen társadalmi-kulturális horizontja felől meghatározott narratív sémák működtetéséhez köti az emlékek közvetítését. Mindezek a területek és a vizsgált művek értelmezési körei sem nélkülözhetik a történelmi események, a megtörtént

233 KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Budapest, Szépirodalmi, 1975.; LENGYEL Péter, *Cseréptörés*, Budapest, Szépirodalmi, 1978.; W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK Éva, Budapest, Európa, 2007.; BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenség*, Budapest, Kalligram, 2013.





múlt elbeszélhetősége kapcsán a narrativista történettudomány és ezen belül is a holokauszt – történészi, tanúsító és művészeti-irodalmi – elmondásának, ábrázolhatóságának kérdésfelvetéseit, továbbá az Auschwitzot követő művészet- és morálfilozófiai meglátások figyelembe vételét. Ezek közül, a valóság leképezhetősége, ábrázolhatósága szempontjából most mindössze egyetlen kérdésre, a művészi ábrázolhatóság engedélyének-tilalmának elméleti felvetéseire térek ki, mivel ezek az általam tárgyalt művek referenciaviszonyairól és reprezentálhatóságáról való gondolkodást is általánosan érintik, ugyanis a hagyományos értelemben vett (második világháború előtti) esztétikai, irodalmi hagyománynak különböző mértékben, módokon és különféle eszközökkel történő lebontása, transzformációja mind a négy regény narrációját, sőt metanarratív gesztusokban, jelekben annak felületét is jellemzi. A traumatikus élmények, a „borzalmak” nyelvi, művészi megformálása ugyanis sosem lehet „ártatlan” művelet(sor), hiszen a művészi megformálás éppen a „nyers” élmény súlyosságát, az érintettség mélységét, mértékét, énfelszámoló hatását szolgáltatja ki az (vagy valamiféle) „érdek nélküli” tetszésnek, mivel az ábrázolás mégiscsak esztétikumává, tehát egyfajta élvezetté emeli a megtörtént tényeket, ahogy Adorno is írja: „Az esztétikai stilizációs elv révén [...] a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból; önmagában már ez is igazságtalanság az áldozatokkal szemben, miközben az igazság előtt semmilyen művészet nem állhat meg, amely kitér az áldozatok elől.”²³⁴

Úgy tűnik, a tanúságtétel, az események elmondása, történjen az a mimetikus eljárás bármilyen fokán, tárgyasítja, és ezáltal esztétikai élvezetnek szolgáltatja ki az áldozatokat,²³⁵ még ha önmaguk akarják is elmondani saját történetüket, s a nyelvi megformálás egyneműsítő közegében „elmosódik a különbség hóhér és áldozat között.”²³⁶ A tények direkt újramondásának követelménye, amely Berel Lang²³⁷ szerint a holokauszt

²³⁴ ADORNO: *Elkötelezettség*, i.m., 128.

²³⁵ Vö. SZÜCS, *A felejtés története*, i.m., 16.

²³⁶ ADORNO, uo.

²³⁷ „[A] holocaust, amellet, hogy valós esemény – olyan, amely tényleg megtörtént – egyben szó szerinti esemény is – olyan, amely természeténél fogva szolgálhat az olyan események mintájául, amelyekről csak »szó szerint« beszélhetünk.” Idézi Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája* = Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997, 263–264. Eredeti forrás: Berel LANG, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press, 1990. Valamint: Berel LANG, *A holokauszt emlékezete és a bosszú. A múlt jelenléte*, Múlt és jövő, 2006/1, 12–23.





(vagy más kollektív trauma) egyetlen lehetséges artikulálási módja, annak tudatában foszlik szét, hogy a nyelv alapvetően tropikus, metaforikus működésétől képtelenség eltekinteni, s így mellőzni azt. Holott a holokauszt-irodalom egyes teoretikusai szerint a kíváncsi cél az lenne, hogy a múltbeli esemény csorbítatlan egyediségében létezzen az emlékezet számára, és ne vegyék át a helyét helyettesítés, társítás, ismétlés által létrehozott képek. Ám a valóság képszerű, mimetikus megkettőzésének, tehát a nyelv képalkotó tropikus működésének tilalma magát a műalkotást és annak létrejöttét számolná fel.²³⁸ Ez utóbbi gondolat pedig olyan módon vezethető vissza az egyéni traumák elmondhatóságának feltételeihez, hogy a pszichológiai értelemben vett trauma leginkább a (nyelvi) gátoltság, artikulálhatóság akadályaként, nyelvi megsemmisültségként fogható fel, így ennek irodalmi (tehát elsősorban nyelvi) kifejezése, az elmondhatatlan trauma elmondhatóságának paradoxonát is figyelemben tartva, csakis a helyettesítés, társítás, tárgyiasítás, arcadás, illetve a szimbolikus-metaforikus képesítés eszközei által, átvitt jelentésekkel operáló nyelvi konstrukció eredményeként tudjuk elgondolni.

Míg Kertész Imre és Borbély Szilárd jórészt a nyelvre bízta a reprezentációs dilemmák jelzését és megoldási kísérleteit, addig Lengyel Péter regénye – ugyan a nyelv segítségével – a fénykép tematizálásával és fotóekphrasziszokkal a fénykép valósághoz való viszonyának, „realitásának” kérdéseit, a fotografikus látás világszemléletet és narrációformáló hatását, transz- és intermediális lehetőségeit mozgósítja a múlt kinyomozásához, az emlékek megtalálásához és a történet (re)konstrukciójához. Sebald pedig egy olyan multimediális közeget teremt az *Austerlitz*-ben, ahol kép és szöveg viszonya egyáltalán nem kézenfekvő, a képek (fotók, rajzok, vázlatok, térképek) nagy száma, a szöveget hol alátámasztó, hol látszólag kapcsolódó, ám valójában a kép-szöveg referenciák egymásra vonatkoztathatóságát elcsúsztató, megkérdőjelező, kioltó képhasználat a fényképek „úgy volt” referencializálhatóságát, általánosan működtetett dokumentumértékét számolja fel, ezzel is jelezve, hogy az elveszett emlék, az elveszett múlt és (élet)történet nem állítható helyre, nem rekonstruálható. Sőt, semmiféle elfogadható, az egyén számára elviselhető, hazugságmentes történet még csak nem is konstruálható sem az egyén, sem a történelem egészére nézvést.

238 Vö. Szűcs, uo.





Az elbeszélő vagy a szereplő személyes érintettsége, referenciális azonosíthatósága, tehát az általam tárgyalt művek életrajzi karaktere, a szerző életének műbeli mozzanatokkal való azonosíthatósága nagymértékben érintette e regények befogadását és értelmezését. Borbély Szilárd a *Nincstelenek* fülszövegében „életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció”-ként határozza meg művét. E nyílt vállalás mellett Kertész esetében is hamar egyértelművé válik, hogy a *Sorstalanság* csakis személyes tapasztalatok nyomán keletkezhetett. Mindkét esetben nehézséget okoz(ott), hogy a befogadók a regény eseményeit, imaginárius világát, nézőpontját, még inkább egyes szám első személyű megszólalóit leválasszák az életrajzi eseményekről, eltávolítsák a szerző alakjától, hogy a mű főként fikciós legyen olvasható, hogy témáik, ábrázolásmódjuk kerülhessen előtérbe, és problémafelvetéseik tágabb, általánosabb jelentéskonstrukciókat kaphassanak. Lengyel Péter *Cseréptörését* a korabeli recenzió egyik vonulata a regényszöveget átütő önéletrajzisége miatt bírálta. Ez a szólam akár öngazolást is nyerhetett, amikor a tizenöt évvel később, 1993-ban megjelent *Búcsú két szolamban* című kötetben a szerző megjelentette és láthatóvá tette a *Cseréptörés* imaginárius világában szerepeltetett apa fotóstevékenységét és a regényben „csak” ekphrasziszok, leírások által ábrázolt eredeti fotóit, amelyek így referencializálhatóvá tették a regény elemeit. Mindez semmit nem von le Lengyel művének regényszerűségéből, bár bizonyos hangsúlyokat kétségtelenül áthelyez. Az *Austerlitz* műfaji besorolásakor szintén több értelmező veti fel a dokumentarista fikció, önéletrajzi fikció, fiktív önéletrajz meghatározásokat,²³⁹ annak ellenére is, hogy Austerlitz alakját nem lehet valóságselemekkel Sebaldra vonatkoztatni, történetyszerűen pláne nem, viszont a szöveg az élettörténet (re)konstruálhatóságának, elmondásának lehetőségeit viszi színre.²⁴⁰ Az önéletrajzi

239 Vö. Kiss Noémi, *Mondta Austerlitz, mondta Sebald. W. G. Sebald regénye és a fotográfia*, Beszélő, 2008/5. <http://beszelo.c3.hu/print/1138> BÁN Zsófia, *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai, W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiről*, Holmi, 2007/1, 110–123.

240 Ebben kapnak funkciót a képek is, amelyeknek szövegbe integrálása részben a dokumentáló szándék illúzióját kelti, részben pedig a saját tapasztalatot helyettesítve vagy a traumatikus élmények által az élettörténeten keletkezett szakadást, réseket mutatják meg (Kovács Szilvia szerint a szakadást áthidalva), azokat a történeteket, melyek nem beszélődhetnek el. Vö. Kovács Szilvia, *Trauma-tapasztalat és elbeszélhetőség. W. G. Sebald Austerlitz és Kivándoroltak című regényeiről*, Debreceni Disputa, 2009/5.





vonás összességében nem könnyíti meg a művek értelmezését, mert egyfelől a kétféle valóságviszony együttes jelenléte, illetve ennek lehetősége az elbeszélés egyes elemeihez való viszonyulásmódot is folyamatos kettősségben tartja. Másfelől azt is megmutatja, hogy az „önmaga” azonosságának képzete tarthatatlan.²⁴¹ Életrajzi értelemben is lehetetlen, hiszen pontosan az élet határhelyzetei mutatják meg az önmagasság határait, esendőségét, illetve azt, hogy az egyén nem vonhatja ki magát a magasabb rendű kegyetlenség törvényei alól, amelyek az „én”-t átváltoztatják, felszámolják, és helyette szerencsés, ügyeskedő vagy alkalmazkodó túlélőket látunk, vagy magát a megszüntetett személyiséget (Sebald). Mindez még súlyosabb alakzatokat mutat, amikor a traumatizáló esemény gyerek- vagy kamaszkorban történik, amikor az „önmaga” azonosságának képzete még töredékes, alakulófélben van. Továbbá erre rakódik rá az az ismert, a történetmondás szempontjából kikerülhetetlen elméleti kérdés is, hogy az identitás mennyiben létezik önmagában, mennyiben „előzi meg” az én kimondását, narratíváit, mennyiben független (íthető) utólagosan elmondott történeteinktől, vagy, ellenkezőleg, az elbeszélés mennyire konstitutív jellegű azonosságunk szempontjából.²⁴²

Az „önmagasság”, az önazonosság megtartásának és ábrázolhatóságának kérdésétől nem függetleníthető az a gondolat sem, hogy a traumatikus események irodalmi reprezentációjának általában az a tétje, hogy sikerül-e a traumát annyira eltávolítani a személyes érintettségtől, hogy egyáltalán közvetíthető legyen, és egy olyan formát, megszólalásmódot találni neki, ami mégis kifejezheti, megmutathatja a traumatapasztalatot, a traumatikus állapotot. Ha a trauma elmondhatatlanságának elmondásából és ehhez társítva a holokausz és más történelmi trauma ábrázolhatóságának esztétikai és etikai követelményeiből eredő paradoxonokat tekintjük, nem meglepő, hogy ezek az összetett körülmények az önfelszámolás, a megsemmisülés határán megszólaló műveket implikálnak,²⁴³ amelyeket fokozott önreflexivitás, bizonytalanság és önnön létjogosultságuknak állandó

241 Ez utóbbi gondolat Borowski kapcsán Molnár Sáránál is olvasható, vö. MOLNÁR Sára, *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*, Kolozsvár, Koinónia, 2005, 28.

242 Paul RICOEUR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 15–25.; CARR, David, *A történelem realitása = Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, ford. V. HORVÁTH Károly, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 69–84.

243 Vö. Szűcs, *A felejtés története*, i.m., 16.





kételye jellemez. E paradoxonhalmazra összetett módon, a műfaji és narratív kódok karneváli kiforgatásával reflektál Márton László a transzgenerációs traumaélményt ábrázoló regényében, az *Árnyas fűtőcábon*.

A valós életekre vonatkoztatható elemek ellenére tehát ezek a művek olyan fikciós eljárásokkal élnek,²⁴⁴ amelyek eltávolítottságukban, összetettségükben jóval túlmutatnak a valóság történetelvű cselekményesítésén, az emlékezet vagy az önéletrajzi elbeszélések bevett narratív sémáin, a jelen által elfogadott kulturális-műfaji elbeszélőkódok egyszerű alkalmazásán. Az elszenvedett traumák elmondására ugyanis, a trauma közvetíthetőségének természetéből adódóan, ahogy ez a holokausztemlékezet teóriáiból is jól ismert, már nem elégségesek az Auschwitz előtti – ismert, hagyományos – elbeszélőformák, a rendelkezésre álló nyelv, sőt, az ezekkel való azonosulás több okból²⁴⁵ lehetetlen, minden egyes trauma és esemény-sor saját formát és saját nyelvet követel magának. A hitelességre, az „egy történt” elmondására törekvő történeti és emlékezeti narratívák pedig bizonyos mértékig mindig feltöltődnek a jelen távlatának morális, politikai és ideológiai összefüggéseivel, eszközzé és emlékművé válnak, ezáltal épp az emlékezést akadályozzák. Épp ezért lehet fontos a holokauszt és más történelmi trauma esztétikai, irodalmi közvetítése,²⁴⁶ mivel „az esztétikai tapasztalat teljesítménye éppen az, hogy az irodalom médiumában a megértés határait átléphessük, a nem-átéltet elképzelhessük és az idegenben felismerjük a mássá válás képességének lehetőségét.”²⁴⁷ Az irodalmi ábrázolás létjogosultsága mellett elköteleződött Kertész jól ismert „számozott nyelv” kifejezése az atonális, az összhangot és az azonosság illúzióját

244 Felsorolásszerűen néhány fontos terület: idősíkok kezelése, nézőpontok váltogatása, nyelvi szíjak, rétegek ütköztetése, szépirodalmi és nem-szépirodalmi elbeszélőformák, műfaji kódok vegyítése, fragmentumokból építkező narrációk.

245 A tanúsítás kettős munkája miatt: egyfelől beszélni igyekszik egy külső referenciáról, ami a holokauszt – vagy a traumatikus esemény – és mindaz, ami hozzá tartozik, másfelől a tanúsításnak, élménynek van egy belső, (nagy erejű) autoreferens dinamikája is: ez a valóságot megragadni törekvő költői nyelv korlátait jelzi. Másfelől, ahogy erről már szó volt, a művészi megformálás mindig magába foglalja az esztétikai élvezet és az általánosítás, absztrahálás lehetőségét, értelmet, értelmezhetőséget ad a történeteknek, a morál viszont, amely a művészetnek megtiltja, hogy az áldozatokat egy pillanatra is elfelejtse, saját ellentétének szakadékaiba zuhan. Vö. Szűcs: *A felejtés története*, i.m., 9–16.

246 Vö. SZIRÁK Péter, *A megérthetetlen megőrzése. A holokauszt-diskurzus és a Sorstalanság = Antropológia és irodalom. Egy új paradigma keresése*, szerk. Biczó Gábor, Kiss Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 402–413.

247 Hans Robert JAUSS, *Das Verstehen von Geschichte und seine Grenzen* = Hans Robert JAUSS, *Probleme des Verstehens. Ausgewählte Aufsätze*, Stuttgart, Reclam, 1999, 188–211, 197–198.





folyamatosan felszámoló, a távolságot és idegenséget ábrázolni tudó nyelvet nevezi meg alternatívaként,²⁴⁸ és erre vonatkoztatható az „intranszitiv írás” barthes-i kifejezéséből kibontott elméleti diskurzus is.²⁴⁹

A traumatikus tapasztalatból származó vagy annak hatására felerősödő idegenségérzet Kertész és Borbély esetében a nyelvben, a nyelv által fejeződik ki legerőteljesebben, míg a másik két regényben az emlékezet és annak tematizálása áll a művek középpontjában. Ám mind a nyelv, mind az emlékezet egyaránt fontos mindegyik regényben, mindössze a hangsúlyok mások. Kertész és Borbély több hang, több nyelvi regiszter ütköztetésével és a távolítás eszközeivel ábrázolja az átélt eseményeket, élményeket. Kertész elbeszélője a társadalmi konvenciókat, ennek különféle narratíváit és nyelvi kliséit ütközteti egy távolságtartó, ironikus énszólam segítségével; az ironia nemcsak e kiüresedő, konvenciókat reflektálatlanul működtető narratívák és nyelvi panelek folyamatos kisiklásából, leleplezéséből és Köves ezeknek való ellenállásából ered, hanem a korlátozott tudású – tizenöt éves kamasz – elbeszélő nyelvi és világtudását illető szűkebb kompetenciájának és a totális rendszerek mindentudásának szembeállításából is. Legyen szó a magyar társadalom zsidókhöz való viszonyáról, antiszemitizmusáról, vagy a zsidóság saját sors történetéről, de akár a deportálás és a koncentrációs tábor szokásairól, a hős közvetlen tapasztalatát és viszonyulását első lépésként az integrációs kísérlet határozza meg, majd a felkínált narratíva, kulturális kód elfogadásának mérlegelése és végül jobbra elutasítása követi. E három fázis finoman működtetett játékkal, az idegenségérzet folyamatos felszínén tartásával, végső soron az ironia működtetésével a szerző nem engedi, hogy Köves hangja feloldódjon a többi, mások által használt hang, szólam, narratíva sokaságában, tehát végeredményben létre kell hoznia a maga magányos, „száműzött” szólamát, nyelvét, ami függőbeszéd, közbevetések, idézőtechnikák alkalmazásával folyamatosan reagál mások nyelvhasználatára. A *Sorstalanság*-ban megteremtett regénynyelv tulajdonképpen Kertész holokauszthoz

248 „Miféle nyelv is ez? Én, a magam használatára, egy zenei műszóval atonális nyelvnek neveztem el. Ha ugyanis a tonalitást, az egységes hangnemet közmegegyezéssé konvencionálnak tekintjük, akkor az atonalitás e közmegegyezés, e tradíció érvénytelenségét deklarálja.” KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv* = KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető, 20013, 283.

249 Hayden White Berel Lang felvetése kapcsán is tárgyalja a „távolságtagadó írás” fogalmát, amely cselekvést és elköteleződést is jelent egyben: tárgya nem független az elbeszélés alanyától, aki az írással közvetlen egyidejűségben formálódik meg, az írás ezáltal a látás és megértés eszközévé válik. WHITE, *A történelmi cselekményesítés*, i.m., 263–264.





való, később sokszor hangoztatott állásfoglalását is magába foglalja: Auschwitzot nem lehet ismert narratív formákba és konszenzusokba fogni, nem lehet elmondani, csak mondani lehet, nem lehet lezárni, csak örök jelenben, jelenlétben tartani.

Ehhez hasonlóan a *Nincstelenek* is több nyelvet, nyelvi diszpozíciót mozgat egymás mellett: egyfelől szintén létrehoz egy korlátozott tudatú énszólamot, ám ez a látszólagos gyermekelbeszélő a felnőtt tudáskeretével, reflexióival is rendelkezik. Erre a kettősségre sok más elem mellett legegyszerűbben a regényen végigvonuló „Mi így mondjuk”, a köznyelvi és a gyerekkori szóhasználat ütköztetésére szolgáló formula hívja fel a figyelmet.²⁵⁰ Ez jelzi az utólagosan kreált elbeszélői helyzetet, a nyelv által alkotott imaginárius világot, a gyerekkortól elválasztott jelent és a felnőtt tudáskeretét. Az egész szövegen végigvonuló kettős kód első sorban az egyén világtól, nyelvtől, egykori és jelenbeli önmagától való idegenségét, másságát hordozza, amelybe további nyelvi ütközőpontokként épülnek bele a totális diktatúra előíró nyelvhasználatára és a családtagok által elmondott eredettörténetek. A távolságot, a traumaélmény szétszálazhatatlanságát, a hagyomány narratívába foghatatlanságát a zárt faluban töltött gyerekkor gomolygó jelene érzékelteti, amely a lineáris, retrospektív, múlt idejű történetmondás felszámolásával, az idősíkok és a fikción belüli logikai kapcsolatoknak – például a szereplők születésének, életkorainak elbizonytalanításának – szubverziójával jön létre, és egyfajta antropológiai-ontológiai létállapottá növekszik. A múlt eltávolított, zárt időtlenségében a szegénység mindent elárasztó – sár, talajvíz, köpet, vizelet, fekália – motívumaival, a Messiás és a messiásvárás eltorzított formáival ez a létállapot metafizikai hangoltságot is kap. Az időtlenség megalkotása tehát ellentétes Kertész regényével, a *Sorstalanság*ban a múlt és a jelen elválaszthatatlan egymástól, a kontinuitást a történetmondás linearitása, az indulás–otlét–visszatérés íve, az időrendben elmondott események sora is érzékelteti. (Az oeuvre egésze felől pedig a tanúsítás mint végtelen – kontinuum és perpetuális – morális-alkotói „életmód”.) Borbély művének időkezelése fontos narrációs elem, a gyerekkor „örök” jelenébe beékel, közvetetten – sokszor „megbízhatatlan” elbeszélők által –

250 Erről részletesebben: Visy Beatrix, *A prímszámok könyve. Sors, idegenség, szegénység Borbély Szilárd Nincstelenek című regényében*, Studia Litteraria, 2016/1, 201–217. (E kötetben, 80–101.)





megszólaltatott eredettörténetek a régmúlt kollektív tapasztalatát is mitizálttá, mitikussá távolítják. A regény zárata, a falu elhagyása, a történet időkezelésének megváltozása²⁵¹ egyfelől mutatja a nyomorúságos gyerekkor tudatos elhagyását, a továbblépés, továbbélés lehetőségét, de némileg a trauma enkapszulálását, eltávolítását is, másfelől, ahogy imént tárgyaltam, a nyomor, a kiszolgáltatottság, a kivetettség és az idegenségtapasztalat általános létállapottá habarcsolását is.²⁵²

Sebald regénye – Borbélyhoz hasonlóan – szintén különféle narratívák, elbeszélésmódok ütköztetésével ábrázolja a második világháború és a holokauszt okozta traumát, ám nála az egyénre vagy a kisebb közösségre vonatkozó saját történetet a tények, a tudomány és az építészet kultúrtörténetei, leírásai helyettesítik. Fedősztorik, pótcselekvések vagy függő beszédek láncolatai fedik el az én emlékezetét, ismeretlen eredetű hiányállapotát, nyomtalan nyomokban rejlő amnéziáját, fenntartják az emlékezet elfojtását, állandósítják a traumát. Ezek a hárítómechanizmusok alkalmas emlékek és alkalmas nyelv híján épületekben, tárgyakban, fotókban és más képekben rétegződnek, sokszor a múlt pillanatainak, idősíkjainak a jelenben megtapasztalható, együttálló halmazaiként a leírások, ekphrasziszok és a szövegek közé illesztett képek multimediális közegében. Borbélyhoz hasonlóan az idősíkok összerendezhetetlensége, az időfolyam, és ezzel együtt az ok–okozati, teleologikus történet-, történelemszemlélet felszámol(ód)ása tapasztalható. A szétesett idő tapasztalata jóval erősebb Sebaldnál: nemcsak az egyéni idő nem rekonstruálható, hanem a történelmi idő rétegei is egymásba hurkolódnak, sokszor az átépítés, pusztulás, rommá válás képzeletével összefonódva. Az európai történelem és kultúra képezte időromhalmazba az egyes ember ideje nem tud belekapaszkodni, beleépülni. Austerlitz esetében a trauma mértéke olyan nagy, hogy a hasadás, a rés a múlt kinyomozása után sem tűntethető el.

Ebből a szempontból, tehát elsősorban a végkicsengés felől az *Austerlitz* ellentettje Lengyel *Cseréptörésének*, holott mindkét regény az emlékezetet, a második világháború töréspontjában a kisgyereket érő, a fizikai elszakításból és a háború eseményeiből származtatható trauma következtében keletkezett amnéziát helyezi előtérbe, ami mindkét regényben a felnőtt ember életét, identitásának (ki)alakulását gátolja. Az akaratlan

251 Ennek műbeli szerepe, sikerültsége, megoldottsága a recepció vitatott kérdése.

252 Amihez társíthatók még a regényben a teodicea kérdései, a Messiásvárás vagy a számelméleti játék is.





emlékezés médiumává vált test²⁵³ és psziché jelzései az akaratlagos emlékezet működtetését, az emlékképek tudatos visszakeresését követelik meg a szereplőktől. A megmaradt tárgyak, fényképek, dokumentumok mentén induló nyomozások azonban mégis különböző végpontokba érkeznek. Az én gátoltságának, identitásvesztésének jelei, tünetei explicit módon tárulnak ki – már a mű elején, a *Szinopszis helyett* című fejezetben – Lengyel-nél, a helyreállított múlt, a megtalált identitás már itt erős anticipációt kap. A pozitív végkicsengésre több magyarázat is adódik: egyfelől Bárán János esetében a félárvaság helyzete nem vágja el maradéktalanul a múltat a jelentől, a (családi, leszármazási, társadalmi) folytonosság nem sérül teljes mértékben, másfelől a „minden megvan, csak akarni kell” Lengyelre (és hősére) jellemző szemléletmód miatt, a *Cseréptörés*ben az identitás végül megszerezhető, a nyomokból, a külvilág elemeiből, a felkeresett személyek és helyek emlékezetéből az apa története rekonstruálható, az örökségül hagyott fotókból nézőpontot, világlátást lehet tanulni. Az örökséget – pedig majd – tovább kell adni, ez erkölcsi kötelesség.

Austerlitz számára azonban nincs megoldás, a fellelt nyomok ellenére sem állítható össze az egyéni sorstörténet, melyből az identitás felépíthető lenne, a jelek káoszának mutatkozó valósághoz térünk vissza a mű végén is: a Bibliothèque nationale de France (BnF) új épületének története, leírása és bejárása, illetve bejárhatatlan nagysága, használhatatlansága ismét a hős gyökértelen bolyongásának, kutakodásának egyik helyszíne lesz, itt a könyvtár az idő, a múlt, a kultúra felszámolódását, használhatatlanságát, a történetek hozzáférhetetlenségét tételezi. A múlt a jelentől elzárt, ahogy a zsidó temetők is, a megtalált emlékképek valódisága megkérdőjelezhető, ahogy Borbélynál is,²⁵⁴ a család hiánya, az árvaság eltörli a genetikai továbbélés, továbbadás lehetőségeit is. Nincs ki átvegye az örökséget: a feljegyzések, a tetszőleges sorokba rendezhető fényképhalmok és a szóban elhangzott történetek csak egy idegennek, az ismeretlen narrátornak adhatók át.

253 A trauma mint testbe írt emlékezet jelentőségét Aleida Assmannra hivatkozva Takács Miklós emeli ki a pszichológiai értelemben vett traumával (PTSD) kapcsolatban, a test a stresszavarban szenvedő személy akarata ellenére bármikor felidézi a traumatikus emléket. Vö. TAKÁCS Miklós, *A trauma „vándorló” fogalmáról*, Debreceni Disputa, 2009/5, 5. A szerző hivatkozása: Aleida ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit (Erinnerungskultur und Geschichtspolitik)*, München, C. H. Beck, 2006, 94.

254 „Anyám emlékeket talál ki nekem. Azt akarja, hogy úgy emlékezzek, ahogy ő. Hogy arra emlékezzek, amit ő tart fontosnak. Régi történeteket mesél. Nálunk az a mese, hogy elmúlt dolgokat újra elmondunk. Emlékszünk a rosszra, ami már elmúlt. Anyám elbeszélései közt van, ami megtörtént és





Sebald regényének értelmezése mutathat rá leginkább arra, hogy a trauma mint jelenség eredeti pszichológiai meghatározásától és az egyes művek megközelítésében sikeresen működtethető tünetcsoportjaitól mekkora utat tett meg a kollektív-kulturális traumafelfogás irányába. A trauma kifejezés maga is metaforává vált, és a huszadik század második felétől egyre inkább kulturális toposzként és emlékezeti-felejtési stratégia-ként, viszonyulásmódként (is) kezeli a társadalmi gyakorlat. Ilyen módon nyelvi alakzatok, különféle funkciójú és formájú narratívák és diskurzusok társultak hozzá és épültek rá, amelyek jórészt szemben állnak a trauma pszichológiai értelemben vett tüneteinek természetével. A trauma olyan kulturális toposzá vált, amely általános magyarázóelvként, értelemadási lehetőségként szolgál az Isten halála utáni korszakok értelem nélküli világában. A traumaként megélt eseményekből az egyén számára olyan jelentések, értelmek, élettörténetek vezethetők le, amelyek helyettesítik az univerzálisan elfogadott nagytörténeteket vagy a világ és történelem teleologikus működésének elbeszéléseit, és amelyek leveszik a lelkiismeret és a felelősség terhét a késő modern társadalmak tagjairól. Lengyel Péter főhőse hisz a traumatikus élmény feldolgozhatóságában, abban, hogy az egyén felelős saját identitásának és sorsának alakításáért, a múltat, az emlékeket vissza lehet és kell szerezni, a történet rekonstruálható, a cserépdarabok összeilleszthetők. Kertész és Borbély művei azonban mindennek reménytelenségét és lehetetlenségét közvetítik, már műcímeikkel is: *Sorstalanság*, *Nincstelenség*. Kertész a vállalás, a saját élményeken, sorson alapuló tanúság erkölcsi és esztétikai parancsát követi, ami viszont szükségyszerűen az egyén elszigetelődését, önnön száműzetését eredményezi, életműve bizonyíték rá, hogy ebben a paradoxonban, ellennarratívák közt mozgott ugyanúgy, mint hőse, Köves. Borbély műve pedig arra mutathat rá, hogy az értelmetlen és traumatikus létállapotból ki lehet lépni, el kell hagyni azt, tovább kell élni, de hogy ez valóban lehetséges-e, arra nemcsak művének, hanem életművének zárata is elgondolkodtató választ kínál. Sebald utolsó regénye pedig mintha a poszttraumatikus társadalom egészének és egyes tagjainak összes szimptomáját feltárná annak kulturális

van, ami nem.”, „Ezekre a történetekre azért emlékszem, mert már többször elmesélte. Azóta emlékszem a kacsák történetére. A tizenegy kacsza történetére anyám emlékszik. Én arra emlékszem csak, amire ő emlékszik. Minden emlékeimből hiányzik valami, ha nem anyám mondja el. Mert ezeket az emlékeimet anyám találta ki. De minden emlékeimből hiányzik az anyám.” BORBÉLY, *Nincstelenség*, i.m., 128; 128–129.





és nyelvi vetületeivel együtt, ugyanakkor indirekt módon azt is megmutatja Austerlitz alakján és történetén keresztül, hogy a trauma mint kulturális toposz felhígult, az egyén életét magyarázó, annak értelmet adó kulcsmozzanat valójában általános, felszínes magyarázóelvvé vált. Ezt ellenpontozza Austerlitz állandósult, súlyos traumát körvonalazó alakja.

A trauma és emlékezet nem közvetíthető és elmondható lényege egy sajátos lelki transzcendencia élményét eredményezi, ez a megmagyarázhatatlan élmény az egyén számára idegenként láttatja, érzékelteti saját életét, ami így következképp (már) nem a sajátja. Így könnyebb menekülni, hátrahagyni, kívülre helyezni, mint felvállalni, szembenézni, holott épp az identitás, a saját élet megtalálása lenne a cél. Ennek az úgynevezett lelki transzcendenciának élményéhez, ezáltal a világ magyarázóelvének kívülre helyezéséhez, illetve az „önmaga” idegenségének érzetéhez kapcsolható, elsősorban nem pszichológiai-hétköznapi, hanem esztétikai értelemben, a korábban már kiemelt szempont: az eltávolítás, távolságtéremtés, ennek precíziós finomhangolása, a távolság, távolítottság mértéke a trauma művészi artikulálásának, kifejezhetőségének alapfeltétele. A poszttraumatikus társadalom embere tehát összességében, mentális-életvezetési, ontológiai és művészi reprezentációs szinten is a trauma és traumatikus tapasztalatok, érzetek eltávolítására, feldolgozására, értelmezésére, de legalábbis kívül helyezésére törekszik e nyomás (stressz) szűkszerű elviselése, enyhítése érdekében.

A sajáttól való eltávolodás, a kerülőút, menekülés, hátrahagyás pedig újabb témakört hívhat elő, az otthon, otthontalanság, száműzetés, bolyongás toposzait, melyekkel szintén mind a négy műnek dolga van, és még tovább görgeti a saját múlt, saját élet megtalálhatóságának és reprezentációjának paradoxonait. Bán Zsófia szerint²⁵⁵ a huszadik század második felében Sebald foglalkozott a legmélyrehatóbban a heimlich ('otthonos, kies, ismerős, bizalmas'), az unheimlich ('kietlen, kísérteties, borzongató', tehát nem ismerős, nem otthonos), valamint az unheimliche Heimat, az idegenné vált otthon kérdésével. Austerlitz sorsának tragikumaként, (számos – különféle funkciójú – épület pontos leírásának, rajzának

255 A *Heimat*, *heimlich*, *unheimlich* jelentéseit mozgósítva értelmezi Bán Zsófia Sebald regényét, kiindulópontja Freud: *A kísérteties* (Das Unheimlich) című 1919-es írása, melyben Freud részletesen foglalkozik a kifejezés etimológiával. (Sigmund FREUD, *Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc, ARGEJÓ Éva, ford. BÓKAY Antal et al., [Dabas], Filum Könyvkiadó, [2001], (*Sigmund Freud művei IX.*). Vö. BÁN, *Véverka*, i.m.





esendő próbálkozásait is ideértve²⁵⁶), hogy otthontalansága, folyamatos utazása, bolyongása, eltűnése és az ezekhez társuló nyomasztó érzetek és érzések minden törekvése és keresése ellenére felszámolhatatlanok, öt éves kora óta ebben a nem-létben van. A *Cseréptörés* ugyanezt a problémát veti fel Bárán János alakján keresztül, ám az ő otthontalansága a kilenc évig tartó bolyongás, nyomozás végére felszámolódik, hiányos élete, identitása, a múlt apró darabjainak összegyűjtésével, apja hátrahagyott emlékeivel, nevének visszaszerzésével kiegészül, személye otthonra lel. Az otthon(osság), a szülőföld megléte, élhetősége Borbély regényében nemcsak a ház körül, a faluban történő események miatt fontos, illetve nemcsak a mű végén megjelenő tervrajz mint vágyott, de sosem megkapott gyerekkor kimerevített, bekeretezésre szánt képében, illúziójában jelenik meg, hanem a családtagok történetei is az otthon, a haza elhagyását, az otthontalanság, a száműzetés, a vándorlás állapotát, folyamatait mondják el. A nomadológia és narratív formái, melyek Sebald regényének értelmezéséhez jól működtethetők, részben a *Nincstelene*ket is jellemzi. Borbélynál a nincstelenség nemcsak a szegénységre, az egzisztenciális és metafizikai hiányra, hanem az otthon nélküliségre éppúgy vonatkozik, mint Kertésznel a sorstalanság. A sors elvételére, a saját sors-tól való megfosztottságra.

Mert mi a saját, és mi az én, érkezünk vissza ugyanazokhoz a kérdésekhez e regények értelmezése során. Utolsó felvetésként vissza a nyelvhez, a megnevezéshez: mert mi a név? – Van, aki Köves Gyuriként indul, egy számsorként tér vissza Buchenwaldból, van, aki Bárán János, mégis évekig Nagy Jánosként él a világban, és van, aki névtelenül, a prímsszámok szükségyszerű távolságában, a leküzdhetetlen magány elvontságában láttatja önmagát és emberi kapcsolatait. Vagy mit jelent az, hogy Austerlitz? Egy város, egy csata, egy pályaudvar, Auschwitz helyettesítője, vagy egy örökölt név, ami mindezt magába gyűjti.

256 A statikus, dinamikus, tranzit helyek, nem-helyek (Augé), különféle épületek, otthonok leírása nemcsak a bolyongással, a dolgok rizomatikus elrendezettségével (rendezetlenségével), az otthonkereséssel hozható összefüggésbe, hanem a város mint nyelv bonyolult és átláthatatlan, élhetetlen rendszerével is. „Ha egy régi városnak tekinthetjük a nyelvet, utcák és terek szövevényes rendszerével, otthonokkal, melyek régmúlt idők idéznek, lebontott, szanált és újjáépített negyedekkel, kijebb és kijebb tevődő külső kerületekkel, akkor én magam olyan emberre hasonlítottam, aki, sokáig távol lévén, már nem ismeri ki magát ebben az agglomerációban, aki már nem tudja, mire való a megálló, mi a hátsó udvar, az útkereszteződés, a körút vagy a híd. A nyelv egész felépítése, az egyes részek szintaktikai kapcsolódása, a központosítás, a ragozás és végül a megszokott dolgok neve is, minden áthatolhatatlan ködbe burkolózott.” SEBALD, *Austerlitz*, i.m., 135.





Száműzetések

– a belső emigráció formái Kertész Imre prózájában

Kertész Imre életműve a transznacionalizmusnak mint elméleti, diszciplináris térnek nem feltétlenül tipikus esete, az érintkezési pontok, határhelyzetek mégis kézenfekvőnek tűnnek. Amennyiben a transznacionalizmus közelítésmódját, problémafeltevéseit és a transznacionális írás jellegzetes vonásait tekintjük, életműve nemcsak számos ponton, de szinte egészében valamiféle transz-közegekben cirkulál, a transznacionalizmuson belül a tér- és időbeli migráció, az (ön)száműzés és száműzetés, belső emigráció politikai, etikai és esztétikai dimenziói együttesen és erőteljesen határozzák meg műveit. Írásom most kizárólag Kertész azon szépirodalmi szövegeire koncentrálok, amelyekben a transznacionalizmus által is előtérbe helyezett kérdések és az arra jellemző írásmód motivikusan, cselekményelemekben vagy prózapoétikai jegyekben, narrációs eljárásokban ragadhatók meg. A tanulmány címűül választott száműzetés kifejezés a lokális áthelyezés, áthelyeződés, majd a száműzetésben élő személy kényszerű és megalázó helyhez kötöttségének egymást követő fázisait, kettősségét, továbbá a szóban rejlő szenvedő ige képzőjének (-atik, -etik) jelentésmozzanatát, vagyis a meghatározhatatlan, ám hatalmi pozíciót sejtető cselekvő alany képlékenységet és magára a cselekvés elszenvedésére eső hangsúlyt igyekszik kihasználni. A száműzetés jelentését – mely összefoglalható így is: huzamos kitiltás a korábbi lakóhelyet magában foglaló nagyobb területről, amely az illetőnek addig állandó tartózkodási területe, hazája volt – ez esetben Kertész Imre kapott és önmaga által formált sorsának, *belső emigrációjának* metaforájaként használom.

A migrációnak, a határok átlépésének Kertész műveiben, az életrajzi mozzanatok most félretéve, nemcsak geopolitikai elemei vannak, hanem műveinek lényegi kérdései élet és írás, boldog élet és boldogtalanság, élet és öngyilkosság, emlékezet és felejtés, kapott és felvállalt sors, szépirodalom és tanúsítás közti döntéshelyzetek, átlépések végtelen és paradox sora. Ezek mégis, legkézenfekvőbb módon, gyakran az utazás, a határátlépés motívumaiban mutatkoznak meg és válnak értelmezhetővé.





Amennyiben az utazástéma legfontosabb elemének az Auschwitzba deportálást és az onnan való visszatérést mint a szerző életét és művészetet véglegesen-végletesen meghatározó, sorsfordító, sorsból sorstalanságot transzponáló eseményt tekintjük, a *Sorstalanságot* követő művek utazásai valamilyen módon mind ennek a *nagy utazásnak* ismétléseiként, variációiként, továbbgondolásaiként, illetve az auschwitzi utazás következményeiként értelmezhetők. Az utazásmotívumot legösszetettebben *A kudarc* és a *Jegyzőkönyv* című szövegek tematizálják, de *Az angol lobogóban* is szerepet kap, a *Kaddis a meg nem született gyermekért* állatmotívumai (hód, menyét) pedig a sors beteljesítésének végső stációját, az életből/től való (folyamatos) menekülést, a világból való kiűzöttség, halálra kész(ülő) állapotát jelenítik meg.²⁵⁷

„Visszaemlékezve az akkori időkre, leginkább bizonyos reflexeimre emlékszem vissza, amelyek akkoriban állandó feszültségben és belső mozgásban tartottak, olyformán, mint talán, legalábbis így képezem, a hódokat, ezeket a valójában patkányszerű állatkákat mozgathatja az ösztönük, hogy kiépítsék és alakítsák bonyolult gát-, búvófolyosó- és üreghálójukat, sőt váraikat.”²⁵⁸

„Néha, akár egy kopott, megmaradt menyét a nagy irtás után, még végigsurranok a városon. Egy-egy hangra, képre felneszelek, mintha megkérgesedett, lomha érzékeimet akadozó emlékek szimata ostromolná a túlvilágról. Egy-egy ház mentén, egy-egy utcasarkon rémülten megállok, táguló orrlyukakkal, riadt tekintettel fürkészek körben, menekülni akarok, de valami fogva tart. Lábam alatt a csatorna zubog, mintha emlékeim szennyes árja akarna rejtett medréből kitörni, hogy elsodorjon. Legyen hát; elkészültem. Utolsó, nagy összeszedettségemben felmutattam még esendő, makacs életemet – felmutattam, hogy azután magasra emelt két kezemben ennek az életnek a batyujával elinduljak és, akár sötét folyam sodró, fekete vizében elmerüljek,”²⁵⁹

257 Vö. SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2003, 138.

258 KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 2002^s, cop. 1990, 114–115. Továbbiakban: *Kaddis*, oldalszám.)

259 *Uo.*, 166–167.





Kertész az utazás sikertelenségét, az utazásra való képtelenséget, a valahová máshová átlépés külső és belső gátját bontja ki történeteiben. *A kudarc*nak mint ikerregénynek második része egy ismeretlen városba érkezés története, amelynek abszurd, karkai világát, működését az értelmezők többsége az első rész öregjének álmaként azonosítja. A minden elemében az ötvenes évek Budapestjére emlékeztető ismeretlen város („Üdvözljük itthon!”)²⁶⁰ abszurdítását az adja, hogy sem a főhős, Köves, sem a többi szereplő nem tudja, miért ebbe a városba érkezik, mit keres ott, miért rúgták ki a munkahelyéről stb., és a történetalakítás abszurd logikája nem is kap reflexiót, sem későbbi magyarázatot.²⁶¹ Az ismeretlenbe, idegenbe érkezés tapasztalata, a főhős tudatlansága, a magyarázatok, okokozatok feltárulásának hiánya, az ismeretlen felsőbb hatalom kiismerhetetlen módon működtetett világa teszi hasonlóvá *A kudarc* városát Auschwitz élményével, amely eleve az abszurd létezés metaforája Kertész-nél. Földényi László szerint Auschwitz az abszurdon is túl van: katasztrofikus, és ez lehetetlenné teszi az én restaurációját, visszatalálását önmagához, a teljes elveszettség, a senkiföldjén tapasztalatának állandósulását eredményezi.²⁶² „A katasztrófa emberének nincs sorsa, nincsenek tulajdonságai, nincs jelleme. [...] Az ő számára nincs többé visszatérés az Én valamely középpontjába, valami szilárd és megcáfolhatatlan énbizonyosságba; tehát a szó legvalódibb értelmében *elveszett*. Ez az Én nélküli lény az igazi katasztrófa.”²⁶³

A kudarc azonban nem térbeli, hanem idő- és tudatállapotbeli utazás története, ahonnan végül a képtelenségek és a nyomasztó önkényuralom ellenére a főhős mégsem tud elutazni, amikor erre lehetőség adódik (1956). *A kudarc*beli utazás nemcsak a koncentrációs táborba tett útnak variációs ismétlése, hanem pandantja is abból a szempontból, hogy az utazás itt vágyott (többszörös útlevélkérelem előzi meg), a városból való továbbállás, továbbutazás pedig épp a korábbi deportálás következményként vállalt és megvalósítandó írói-etikai feladat miatt már nem lehetséges. Auschwitzból vissza lehetett ugyan térni, de Auschwitz elől később, most már, nem lehet elmenekülni, a szereplők akárhová is indulnak,

260 KERTÉSZ Imre, *A kudarc*, Budapest, Magvető, 2000⁴, cop. 1988, 150. (Továbbiakban: *A kudarc*, oldalszám.)

261 vö. SZIRÁK, 2003, 64.

262 Vö. FÖLDÉNYI László. „Az irodalom gyanúba keveredett” Kertész Imre-szótár, Budapest, Magvető, 2007, 15.

263 KERTÉSZ Imre, *Felszámolás*, Budapest, Magvető, 2003, 70. (Továbbiakban: *Felszámolás*, oldalszám.)





mindenképp egy otthonlan otthonba érkeznek. Az utazás vágya, célja – „hogy közelebb kerüljön önmagához, hogy elvethessen minden régít és birtokába keríthessen valami újat – egyszóval, hogy rátaláljon önmagára, hogy új alapokon új életet kezdjen”²⁶⁴ –, és ennek képzelet-, álombeli megtörténte, majd a szabad elutazás lehetőségének visszaautásítása ezt érzékelteti. Az ’56-os eseményeket megidéző jelenet menekülést felkínáló döntéshelyzete jóval konkrétabban *Az angol lobogó* című elbeszélésben ismétlődik meg, ahol a vasfüggöny többszörösen áthághatatlan akadályként tornyosul, az elbeszélő számára a dolgok különbségeit, másságát, a mindenhol tátongó szakadékokat mutatja meg, tehát „a megfogalmazás és létezés közt meredő vasfüggönnyt, az elbeszélő és hallgatósága közt meredő vasfüggönnyt, az ember és ember közt meredő vasfüggönnyt s végül az ember és önmaga, az ember és a saját élete közt meredő, átjárhatatlan vasfüggönnyt.”²⁶⁵ Kertész hősei ellenállnak a csábításnak, egy másik, talán könnyebb, boldogságra hangolt élet csábításának, az egyéni döntés a maradás, a belső emigráció és a feladat végrehajtása, az írás mint egyetlen lehetőség, mint belső szabadságalternatíva és erkölcsi készítés fogalmazódik meg.²⁶⁶ Az élet maradéka, „e földi láger” pedig ezekből áll: „Nem tudom, írtam, hogy az élet helyett, amely valahol létezik talán, miért csupán azt a *töredéket* kell élnem, ami számomra történetesen adatott: ezt a *nemet*, ezt a *testet*, ezt a *tudatot*, ezt a *földrajzi színteret*, ezt a sorsot, *nyelvet*, *történelmet*, *albérletet*, írtam.”²⁶⁷

A *Jegyzőkönyv* egy bécsi vonatút kudarcával, egy szégyenteljes visszafordulással a rendszerváltást követő szabadság idején viszi tovább ugyan-ezt a problematikát, példázata annak, hogy a szabadság mentális feltételrendszere nem képes egyik napról a másikra kiépülni, „s azt éppen azok a reflexek hátráltatják, amelyek a több évtizedes diktatúra termékeként bújnak meg az emberekben”.²⁶⁸ A múlt erősebben él tovább a jelenben, mint azt gondolnánk, s a totalitárius rendszerek mentén rögzülő mentális tapasztalatok akadályozzák meg az embert a szabadság gyakorlásában. Ennek elsődleges jelzése a hőst kiverő jéghideg veríték, amely a korábbi auschwitz-i és diktatúrabeli tapasztalatok miatt reflexszerű.²⁶⁹

264 *A kudarc*, 143.

265 KERTÉSZ Imre, *Az angol lobogó. Elbeszélések*, Budapest, Magvető, 2002⁶, cop. 2001, 52.

266 Vö. ERDŐDY Edit, *Kertész Imre*, Budapest, Balassi, 2008, 72.

267 *Kaddis*, 91. (Kiemelések V. B.)

268 SZIRÁK, *i.m.*, 150.

269 Vö. Uo., 150–151.





Az utazás blokkolásával, kudarcaival a szerző nemcsak az elmenés, visszatérés, túljutás mozgásformáit juttatja vissza az origóra, nullázza le. A menekülés lehetetlenségét, a vállalt élet, sors kiúttalanságát árnyaltan bontják ki az otthonhoz kapcsolódó motívumok, a lakás, az albérlet statikus helyei is. A leghangsúlyosabban *A kudarc* és a *Kaddis* vezeti végig ezt a motívumot, az előbbi a kommunizmus képtelen lakáshelyzetének ábrázolásával, az öreg ketrecnyi életterének, lakásleírásának dekonstrukciójával feszíti szét az otthon, az élhető hely lehetőségének kereteit, a descriptio eszközének ironikus kiforgatása, túlhajtása mindezek mellett a szépirodalmi reprezentáció lehetőségeit, létjogosultságát is feszegeti, ami szintén Kertész prózájának egyik kulcskérdése elsősorban az Auschwitz-tapasztalat ábrázolhatósága, közvetíthetősége miatt.

A lakáshoz és az albérlethez számos jelentése közül önkéntelenül és elsőként vetül fel az otthon-otthontalanság kérdésköre, a diktatúra bezárt-sága („A proletárdiktatúra olyan hely, akár a lakásom, akár az életem: se fény benne, se ünnep.”²⁷⁰), továbbá az ideiglenesség, az idegenségérzet tapasztalatai is ezekhez a zárt térformákhoz kapcsolódnak. A lakásszerzés, tulajdonviszonyok, társbérletek szocializmusra jellemző ismert nehézségei mindkét regényben előtérbe kerülnek, *A kudarc* mindkét részében a cselekmény fontos elemeként, a *Kaddis*ban inkább a gondolati szólamok egyikeként. Ez utóbbi regényben a lakásszerzés követelményének való engedelmeskedés egyfelől az épp fennálló rendszerbe való belesimulást jelentené, másfelől tehát – a vásárlással, a lakás fenntartásával járó anyagiak miatt – a szabadság feladását.

„csaknem valamennyi barátom, ismerősöm, vagy minek is nevezem őket, megszerezte saját otthonát; ami engem illet, erre nem gondoltam, ha gondoltam is, úgy gondoltam rá, hogy erre nem gondolhatok, egyszerűen mert ehhez másképpen kellett volna élnem, a pénz, mindenekfölött is a pénzszerzés jegyében, és ez olyan engedményekkel, téveszmékkal, megalkuvásokkal és egészen annyi *kényelmetlenséggel* járt volna, még ha közben azzal

270 KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Budapest, Magvető, 1994, 236.





áltatom is magam, hogy mindez csak *ideiglenesen*, pusztán a cél eléréséig történik így, [...] és nem is volt kedvem magamra válni mindezeket a képtelenségeket, a magyarországi lakásszerzés képtelen kényelmetlenségeit, melyek mindenekelőtt is a *szabadságot*, a lelki, de tulajdonképpen a külső körülményektől való függetlenségemet is veszélyeztették volna, mégpedig totálisan veszélyeztették volna, így a veszélynek ellenszegülnöm is totálisan, vagyis a teljes életemmel kellett.”²⁷¹

„Helyesebben, pontosan ez volt az igazság. Az, hogy a magyarországi lakásszerzés börtöne, illetve a magyarországi lakástalanság börtöne közül nekem az utóbbi felelt meg jobban, minthogy abban – a magyarországi lakástalanság börtönében – inkább töltöttem a kedvem, inkább élhettem magamnak, védtelen, rejtetten és romlatlanul, míg csak ez a börtön, vagy, ha már ragaszkodunk a hasonlatokhoz, inkább talán konzervdoboznak mondanám, hirtelen, és kétségkívül a feleségem varázsérítésére föl nem tárult, és albérletéletem egyszeriben védtelennek, leplezetlennek és romlandónak, következésképpen tarthatatlannak mutatkozott.”²⁷²

Továbbá a lakás, a saját otthon a házassággal együtt a múltfeledést, Auschwitz tapasztalatán való túllépést, a boldogság lehetőségét is jelentené. Az albérlet ezzel szemben fenntartja az ideiglenesség és idegenségérzet örök viselését, az elbeszélő képtelennek érzi magát a bútorokkal berendezett életre,²⁷³ az állandó otthontalanság válik az alkotás, az írás helyszínévé, amelynek célja épp ennek a, csak a halál által felszámolható idegenségtapasztalatnak, az Auschwitz által kapott sorstalan sorsnak a közvetítése az élehetetlen élet(terek) által is. Az írás mint szabadság, a szellemi létforma választása, a szabad döntés tágassága épp a zárt térrel, az önbebörtönzéssel, a belső emigrációval válik paradox léthelyzetté. A szövegek számos kínálkozó részlete alapján talán nem alaptalan ezen a ponton megemlíteni a heimlich (‘otthonos, kies, ismerős, bizalmas’), az unheimlich

²⁷¹ *Kaddis*, 76–77.

²⁷² *Uo.*, 77–78.

²⁷³ *Vö. Uo.*, 85.





(‘kietlen, kísérteties, borzongató’, tehát nem ismerős, nem otthonos), valamint az unheimliche Heimat, az idegenné vált otthon kérdését, az otthontalanság és a kísérteties Freudtól napjainkig tárgyalt összefüggéseit sem.

Kertésznél az albérlet vagy a rendezetlen tulajdonviszonyú lakás az ideiglenesség állapotának térbeli vetülete, amely további társításokra, párhuzamokra teremt lehetőséget, így például az albérletes életforma a lágerélet, a már szabad lágerélet folytatásaként is felmerül: „igen, és azt kell hinnem, hogy, akkor ugyan még valószínűleg tudattalanul, no meg a körülmények: a lakástalanság kényszerének is engedve, de végeredményben ezt az élményt, a szabad lágeréletem felejthetetlenül édes és óvatos élményét hosszabbítottam meg albérletéletemben, ezt a minden felismerések utáni és előtti, semmiféle életsúlytól, legkevésbé magától az élet súlyától nem terhelt élet élményét, azt, hogy élek ugyan, de úgy élek, hogy bármikor visszajöhetnek a németek”.²⁷⁴ Am a téma elmélyült kifejtését mutatja, hogy a gondolatmenet végéhez közeledve az albérlet a szállodában lakással mint ideális életformával is átfedésbe kerül: „Azt hiszem, eszményi szállodalakónak születtem, de mert változott a kor, csak lágerék és albérletek lakója lehettem.”²⁷⁵

Az otthontalanság, ideiglenesség, idegenség témája a „lakályos börtönvilágból” a halálba való átlépés regényében, a *Felszámolás*ban kap még egy jelentést, motívumkört: Kertész a hajléktalanság és hontalanság jeleneivel ábrázolja ezt a tapasztalatot, szigorú megfigyelőként, ezáltal is távolságot tartva. A regény hőse, Keserű ugyanis hosszasan szemléli ablakából a hajléktalanokat, e „kéjlesői magatartást”, ahogy az elbeszélő írja, bűntudat és valami undorító vonzalom kíséri, „amely végül egyfajta élmélyítő aggodalomba, létfélelembe”²⁷⁶ torkollik. Az íróasztal és az ablak közötti ingázás, az ablakhoz lépés kényszere a regény elején jelzése annak a tipródásnak és félelemnek, amit Keserű saját személyiségének elvesztésével, felszámolódásával kapcsolatban érez. A mű végén, mintegy keretként visszatérve ehhez a motívumhoz, a hős a hajléktalanokkal, az emlékek, múlt nélküli, jövő nélküli, tehát örök jelenben élő alakokkal érez közösséget, főleg, hogy „sosem zárhatta ki teljesen, hogy egy szép napon ő is ott

²⁷⁴ *Uo.*, 81–82

²⁷⁵ *Uo.*, 86.

²⁷⁶ *Felszámolás*, 11.





találja magát közöttük, a padon.”²⁷⁷ A sorstalansággal, az írás által mégis sorssá, történeté formáltsággal küzdő szerző és szereplő számára az elveszett emberek elveszett sorsa ad okot a töprengésre: „Történet nélküli emberek voltak, s ez a gondolat csendes rokonszenvet ébresztett Keserűben. Jól tudta persze, hogy mindegyiknek megvan a maga szomorú története, amely őt idáig juttatta; de Keserű úgy képzelte, hogy mire ideáig jutottak, ezek a történetek már régóta elveszítették minden jelentőségüket”.²⁷⁸

Az otthontalanság és az idegenségérzet tehát az élet alapmorajlása Kertész műveiben. Ezt a *Kaddis* elbeszélője fejt ki legérzékenyebben, számára félelemként, rettenetként már a gyerekkortól fogva ismert érzés, ami nem a halálfélelemhez, hanem hangsúlyosan az élethez kapcsolódik, annak elveszejtő bizonytalanságát, formátlanságát megélő tapasztalat. Ez az alapvető létélmény azonban a *Kaddis*ban egyre inkább a zsidósághoz, az elbeszélőre rákényszerített zsidósorshoz kapcsolódik, és ez a tapasztalat a tükör előtt ülő kopasz nő félelmetes, groteszk képében tér vissza az elbeszélés menetében. Ez az alapélmény Lót alakjában is megjelenik *A végső kocsmá Doktor Sondenberg* című betételbeszélésében. Lót helyzete az elbeszélő szerint korunk disszidens értelmiségijének helyzetéhez hasonlítható, s bár a jelenet talán nem megfelelően kidolgozott, Lóthoz a jeltelen, modern földönfutó megjelölések társulnak, a „displaces person», névtelen, hontalan senki, frissen szabadult lágerlakó, amilyen tízezzrel kóborolt az országutakon, letelepedést, befogadást, új lakóhelyet keresve.”²⁷⁹

Kertész szempontjából fontos a szöveg azon felvetése, hogy történetileg szemlélve Lót idejében a zsidó vallás még nem létezhetett, azonban a szerep, „sőt egy teljes szerepkör készen állt már, a társadalmak emocionális egyensúlya egyszerűen megkövetelte, hogy ezt a szerepet létrehozzák, s idővel valaki vagy valakik átvegyék és betöltsék, a zsidókban pedig, legalábbis az állami létük megszűnte után, volt annyi gőg és kihívás, hogy e különös szerepet nemcsak hogy betöltsék, de abban mintegy a fennmaradásuk próbáját lássák.”²⁸⁰ Lót és menekülése, emigrációja az idegen, a hontalan alakját artikulálja, az idegenséggel szembeni gyűlölet olyan

277 *Felszámolás*, 158.

278 *Uo.*, 158.

279 KERTÉSZ Imre, *A végső kocsmá*, Budapest, Magvető, 2014, 381.

280 *Uo.*, 382.





előképe, amely majd formát, nevet, konkrétumot kap a történelem folyamán a zsidó-keresztény kultúrkörben, és amely e szempontból párhuzamba állítható a *Kaddis* kezdetben tárgy nélküli gyermekkori idegenségérzetének későbbi konkretizálódásával, az elbeszélőre testált zsidó sors kényszerűen viselt jármával. A *Kaddis* szólamai a zsidóság, a zsidó sors nyugvópont nélküli dilemmáit járják körül, a „mi közöm hozzá?”, „mi tesz zsidóvá?” alapkérdéseitől a bűn, büntudat, személyes tapasztalat futamaiig, s ezek közül nem egy a közösségváltás, a más/új közösséghez tartozás, a kiközösítés vagy az identitás súlyos kérdéseihez érkezik.

„[A]z egészben az a figyelemre méltó, hogy újdonatúj zsidó létében a zsidókomplexusától való szabadulást, egyáltalán, a felszabadulását találja meg. Fel kell ismernie ugyanis, azzal, hogy az egyikből kiközösítik, az ember még nem lesz automatikusan egy másik közösség tagja. Mi köze, kérdezi, azaz kérdeztem vele, a zsidókhoz? Most már, hogy ő is az, semmi, ébred, azaz ébresztem rá. Míg a nem zsidó lét kiváltságait élvezte, szenvedett a zsidók, a zsidó lét, pontosabban a kiváltságok és a kirekesztések züllött, fojtogató, gyilkos és gyilkosságokba torkolló egész, öngyilkos rendszere miatt. Szenvedett némelyik barátja, hivatali kollégája, egész tágabb közössége miatt, amelyről azt hitte, hogy a *hazája*; szenvedett gyűlölködésüktől, korlátoltságuktól, fanatizmusuktól. Kivált az antiszemitizmusról folytatott, elkerülhetetlen vitáktól iszonyodott,[...]. Másrészt a zsidókkal szemben is bizonyos feszélyezettséggel viseltetett, amennyiben próbálta ugyan szeretni őket, de sosem volt biztos e kísérlete sikerében. Akadtak zsidó ismerősei, még barátai is, akiket szeretett vagy nem szeretett. De hát ez más, mert tisztán egyéni szemszögből, okokból szerette vagy nem szerette őket. Hogyan lehet azonban eleven szeretetet érezni egy olyan elvont fogalom, mint például a zsidóság fogalma iránt? Vagy egy ismeretlen tömeg iránt, amelyet ebbe az elvont fogalomba gyömöszölnek?”²⁸¹

281 *Kaddis*, 104–105.





Az egész problémakörre a leghatározottabb, legzsigeribb válasz az a „*Nem!*”, amellyel a regény kezdődik, amely, mint egy nagy levegővétel vagy mint egy fugatéma (folytonos) (újra)indulása, időről időre megismétlődik a mű folyamán, és amely e sorstalan sors továbbörökítésére, a gyermekre mond nemet. A *Kaddis* e nemnek a véd- és vádbeszéde, argumentációja. Az otthontalanság – „igen, szintisza otthontalanság, amely azonban semmiféle elhagyott vagy rám várakozó otthonról nem tud és nem tudat” – állapotának és érzésének egyetlen felszámolható módja, „otthona” a halál,²⁸² ám ez csak a *Felszámolás*ban jelent öngyilkosságot, a többi regényben a sors beteljesítése a végigélt, végigírt, tanúsággá tett élet. Az élet és írás viszonya pedig az életmű legfontosabb kérdése: az élettel, boldogsággal szemben az írás válik létprogrammá, amelyben írás és élet összeegyeztethetetlen, az utóbbiról le kell mondani az előbbi, az írás által tanúsító élet érdekében. Ám az írás nem (csak) egyfajta menedék, a szellemi létforma (kényszerű és/vagy nincs más, jobb) vállalása és kiteljesítése, és nem is csak halálíg tartó sírás, ahogy ez szintén a *Kaddis* végigvezetett szólama, amelynek a golyóstoll mint sírásó eszköz kitüntetett motívuma („a golyóstoll az én ásóm”²⁸³), hanem e választott életforma – szintén – szükségszerűen kudarc, hiszen Auschwitz közvetítése képtelenség, a tapasztalat nyelvi megformálása rögvést elidegenít magától az élménytől, így az emlékezet, annak diszkontinuitása, az emlékek mentális képeinek nyelvi áttétele szintén problematikus. Az írás, a munka Kertész (elbeszélői) számára nem önkiteljesítés, az életet tápláló, oda visszaáramló tevékenység, hanem – ahogy Radnóti Sándor is megállapítja – „egy halálos ítélet lassú végrehajtása,” az önsorsrontó, önpusztító nem-felejtést jelenti,²⁸⁴ egy traumatikus tapasztalatból következő ars poeticát. Az írás összességében mégiscsak hasonlítható az élethez, hisz mindkettő csőd, mindkettő csak a halál által számolható fel. Tehát a kettő mégsem választható el teljesen, már csak azért sem, mert az írás végül is a „vak” élet irodalommal való változtatásának kísérlete, a kudarcra törekvés „maradt az egyetlen beteljesíthető élmény.”²⁸⁵ A maradás (ittthon maradás,

282 *Kaddis*, 88–89.

283 *Uo.*, 45.

284 RADNÓTI Sándor, *Auschwitz mint szellemi életforma*, Holmi, 1991/3, 372–378., Kötetben: RADNÓTI Sándor, *Piknik. Írások a kritikáról*, Budapest, Magvető, 2000, 243. (A megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

285 Vö. *Kaddis*, 63–64.





lakásba zárttság, íróasztalhoz láncoltság) – „önmagam elől úgysem tudok elutazni”²⁸⁶ – és az írás tehát mint belső száműzetés értelmezhető az életmű egészét tekintve. A *Sorstalanság* végén meghirdetett írói (lét)program megvalósítása, beváltása, a személy tárgyiasítása, az élet (mű)tárggyá tétele: „Élete egy író életévé lesz, aki írja, írja a könyveit, míg teljesen ki nem fosztja magát és pusztá csontvázzá nem tisztul, megszabadulva a fölös sallangtól, az élettől.”²⁸⁷

Látható, hogy a *Kaddis* az első regényben megfogalmazott és *A kudarc*-ban ábrázolt írói tevékenységet, „törekvést”, tehát a cselekményében húzódo alapgondolatot teszi egyik explicit alapszólamává egy komorabb, pesszimistább hangütésben, és mindezzel mintha a recepció által sokféle-képpen értelmezett kudarc (kinek/minek a kudarc?) egyik lehetséges jelentését erősítené föl. Az Öreg mindennapi tevékenysége *A kudarc*-ban az iratok, dokumentumok pakolgatása és főként másolása az élet írásba fordításának műveleteként értelmezhető, burkoltabb formában, mint a későbbi regényben. Mindkét műben az írott rétegekhez, időbeli síkok-hoz való viszonyban a személyiség, identitás változása mint írott identitás változása mutatkozik meg,²⁸⁸ amit *A kudarc* elsősorban a határátlépések, a szövegrétegek, a tükör- és ismétlődő szövegdarabok elhelyezése által, míg a *Kaddis* az egymásnak alá-fölérendelt elbeszélői tudatok, a különböző emlékrétegek reflektív – magyarázó, vissza- és előrelépő – narrációja által bont ki.

A határátlépés, határhelyzet, a kettősség tehát nemcsak motivikusan, hanem prózapoétikai jegyekben, a narratívák szerkezetében is megmutatkozik. A regények az elbeszéléssíkok többszörözésével, iker- és betéttörténetekkel élnek, továbbá a metafikció, metaregény eljárásaival, eszközeivel; cselekményelemek és szövegrészek is ismétlődnek, alapvető szövegalkotói eljárás a másolás, az idézés, az önidézés, ezeket a transz-, intra- és intertextusokat pedig metaforákká, zeneszólamokká formálja a szerző. Az életműben előrehaladva pedig kiemelendő szépirodalom és esszé határainak feloldása.

286 *A kudarc*, 110.

287 *Uo.*, 390–391.

288 vö. SZIRÁK, *i.m.*, 130





A szereplők kettőzésében, tükrözésében, a különböző alakmások szerepeltetésében rejlő poétikai lehetőségeket *A kudarc* és a *Felszámolás* aknázza ki leginkább, de az azonos nevű szereplők egyik műből másikba vándoroltatása az egész életműre jellemző, így Köves, Obláth vagy B. több műnek is szereplője, ahogy a feleségek alakja (*Kaddis* és *Felszámolás*) és műbeli szerepe is egy anyagból van gyúrva. Mindez a közismert írói ars poetica nyilvánvaló eleme, miszerint a szerző mindig ugyanazt a művet írja, egyetlen egy regény van, az atonális regény (amit csak a nyelvi konvenciókkal leszámoló, atonális nyelven lehet megírni,²⁸⁹), minden ennek az egy regénynek, történetnek, sorsnak a megvalósítása, illetve annak kísérlete, ez esetben a *Sorstalansággal* kész életmű kibontása. Hiszen, ahogy Kertész a *Gályanapló*ban kifejti, már a *Sorstalanság* is a „hagyományos (tonális) alaphang »Nem szabad«-ja helyett [...] öntörvényű hangnemben komponálódik.” A regény tonalitása az az alaphang lenne, ami valamiféle statikus morál jelenlétét cipelné, merevítene ki, ám az atonális regénykompozícióban nincs ilyen alaphang, „amelyhez viszonyítva a kompozíció egyes hangjai harmonikusak vagy diszharmonikusak.”²⁹⁰

Az egyes műveken belül a tükrözött alakok egymás időben, térben és személyiségjegyekben elcsúsztatott alakmásai. *A kudarc*ban az Öreg és Köves, ám ezen belül is tovább bonyolított a szerkezet, mert Köves és Sziklai, Köves és Berg (lásd névadás is), vagy az Öreg felesége és a betét-történet pincérnője, Berg szerelme is egymás alakmásai. A *Felszámolás* még tovább bonyolítja a szereplők ilyenfajta sokszorozását, nemcsak Keserű és a már halott B., hanem a mindkettőjükhöz szeretőként és/vagy feleségként kapcsolódó nőalakok (akik majd rendezett életet, boldogságot biztosító férfiakra lelnek [ahogy a *Kaddis*ban is]) által is tükröstruktúrák működnek a regényben. Ezek az eljárások fenntartják az én folyamatos idegenségérzetének, másságának, a szereplő önmagától való ironikus távolságtartásának az érzetét, megmutatják, hogy Kertész, mellesleg erőteljesen életrajzi vonásokkal rendelkező hősei nem tudnak beleveszni saját életükbe, a létfeledettség nem adatik meg számukra. Az explicit tematizálás, kimondás mellett, ahogy ez a *Kaddis*ban történik, az identitáskrízis poétikai vetülete is ez, a művekben az identitást folyamatos

289 Vö. KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető, 2001³, 283.

290 Mindkét idézet: *Gályanapló*, 226.





változásban, meg hasonlások, elválások, túlhaladások mozgásaként, fázisaiként szemlélhetjük, és ebben a folytonos változásban, alakulásban az emlékezet, az emlékek, az én korábbi identitásának felidézhetősége, az élettapasztalatokból levonható következtetések, belátások életen át tartó munkája is nagy szerepet kap. Azt is fontos hangsúlyozni, hogy a szerző világrendjében, felfogásában az egyes emberek nem pusztán elkövetői vagy elszenvedői az eseményeknek, a tetteknek, hóhér és áldozat felcserélődik, felcserélhető, mivel mindkettő inkább egy mechanizmus által kiosztott szerep, semmint szabad választáson alapuló léthelyzet.²⁹¹

Végző soron minden az írásra fut ki Kertész műveiben, az élettel (létezéssel) a munkát (írást) állítja szembe. Az élet önmagát akarná, így a tudás és az emlékezet helyett a felejtést. Az írás ezzel szegül szembe, ám az ösztön fenntartja az életet. Az írás egyszerre jelentheti a létezésről való menekülés esélyét és az élet archiválását, a felejtés elhárítását, „kifelé vezet az életből.”²⁹² Az írásra mint életfeladatra fut ki *A kudarc* mindkét része és a *Kaddis* is. A *Felszámolás* pedig az írói sors beteljesítését ábrázolja a különféle írások idézésével, tükröztetésével, tehát a megírt, végrehajtott feladat felmutatásával: „A magát élni nem tudó életet fel kell mutatni.”²⁹³ Innen már csak egy lépés van, a legnagyobb és végző emigráció, az öngyilkosság. B. a *Felszámolás*ban már úgy mond megteheti ezt, amit *A kudarc* vagy a *Kaddis* alakjai még nem, hiszen ők még a feladat előtt állnak, ők lassú lépésekkel, sírásással, sziszüphoszi kögörgetéssel haladhatnak a halál felé. A *Felszámolás*ban a megírt sorstalanság, a tanúsággá tett élet pedig csak egyféleképpen érhet véget: ha elodázott, elhalasztott sorsát a kandalló tűzében teljesíti be.

291 Vö. SZIRÁK, *i.m.*, 124.

292 *Uo.*, 134.

293 RADNÓTI, *i.m.*, 245)





„melyik a csont és melyik a márvány”

– *A Világpor két kiadásáról, avagy homo totus a malomban*

Tolnai Ottó *Világpor* című kötetének új kiadása legalább olyan impozáns jegyekkel rendelkezik, mint az Újvidéken 1980-ban megjelent könyv.²⁹⁴ Ám ahogy erre Bencsik Orsolya recenziója is kitér,²⁹⁵ a Bicskei Zoltán grafikáival ellátott kötet és borító egészen más olvasói elvárásokat, hangulatot implicált, mint a Bojan Bem *Orangerie* című festményének felhasználásával készített újabb könyv. Ez a rögtön szembetűnő eltérés nem csupán felszíni jele a két *Világpor* harminchat évnyi távolságának, hanem a külső jegyek különbségétől indulva számos kérdés merülhet fel a két kiadás kontextusával kapcsolatban.

A Jelenkor Kiadó által 2016-ban elindított, és a tervek szerint Bojan Bem képeivel beborított Tolnai-életműsorozat első tagja a *Világpor* volt. A kiadói szándék szerint a sorozat révén az egykor Jugoszláviában megjelent, a vasfüggöny miatt Magyarországra alig-alig eljutó, és a mai napig nehezen felhajtható kötetek (újra) hozzáférhetővé és olvashatóvá válnak. Az új, egységes stílust öltő sorozat eddig megjelent négy kötetéből azonban csak kettő tekinthető régebbi művek újrakiadásának, a másik két könyv, a *Nem könnyű* (2017), a 2000²⁹⁶ után keletkezett verseket közreadó gyűjtemény és a 2018-as *Szeméremékszerek, A két steril pohár* című új regény elegyedik a korábbi művekkel. Elgondolkodtató, hogy miért éppen ezek a korai Tolnai-kötetek kerültek elsőként újrakiadásra, és a mostani megjelenéssel miként és hogyan kezdték vagy kezdik meg kényszerűen megkésett működésüket a 2010-es évek második felének kortárs irodalmi közegében. Továbbá befogadásukat számos más tényező mellett hogyan befolyásolják, módosítják az életmű azóta írt darabjai, a rendszerváltozás után Magyarországon vagy Vajdaságban megjelent kötetek. Úgy tűnik, hogy ez esetben, ahogy ez a Tolnai-interjúkból is kiderül, szerző és kiadó közös válogatásáról, egyfajta – kanonizációs – előszűrésről van szó. Tehát egyáltalán nem az életmű kezdeténél vagyunk, hiszen Tolnai első könyve a ’63-as *Homorú versek*, első önálló prózakötete pedig a *Rovarház* 1969-ből.

294 TOLNAI OTTÓ, *Világpor*, Újvidék, Forum, 1980.

295 BENCSIK ORSOLYA, *A nullásba írt, üvöltő Tolnai-vízjel*, Műút, 2016/58, 7–81.

296 Pontosan 2001–2017 között.





A Jelenkor által indított sorozat (egyelőre) 1972-ig lépett vissza, a *Gogol halála* prózai ciklushoz, amely az 1983-as *Virág utca* 3-mal közös kötetben jelent meg szintén 2016-ban. Ez utóbbi páros, azon túl, hogy szintén további kérdéseket generál, időben körülöleli a jelen esetben tárgyalt 1980-as *Világpor*. Ám ezen évszámok – 1972 és 1983 – által közrefogott évtizednyi intervallumban más Tolnai-kötetek is megjelentek az egykori Jugoszláviában, mint például a szintén jelentősnek tartott *Legyek karfiol* vagy az 1975-ös, a recepció által leginkább szintéziskíséretnek minősülő *Versek. Rekapituláció* című kötet is. A magyarországi új kiadások tehát nemcsak a más hely, más idő által, de az életműből való válogatás, kötetpárosítások által is egészen új kontextusba állítják a szerző műveit, illetve az egyes kötetek pozícióját, jelentőségét az oeuvre-ön belül.

A *Világpor* újrapozicionálásához hozzájárul még Tolnai Ottó új kiadásához készített *Utószava* is, amelyben mintegy harmincöt év távlatából tekint vissza kötetére, számvetése nem csak könnyed múltba révedés, hanem komoly „perújrafelvétel” is egyben: „Thomka Beáta figyelt fel rá, hogy a *Világpor* a hetedik verseskötet. Igen, a hetedik te magad légy.”²⁹⁷ Találkozása az egykor lezárt versanyaggal egyfelől érzékelteti az időben, életútban, költészetben és poétikában megtett távolságot, eltávolodást, másrészt az újra megelevenedő versanyag felkavaró, rádöbbsentő hatását is: „A *Világpor* olvasása közben minduntalan a fejemhez kaptam. Szinte pontosan éreztem, imaginációs képességeim mekkora adagját, karfiolrögeit-rózsáit vette, vájta, szakította ki”.²⁹⁸ E záró esszében a szerző nemcsak a keletkezés időszakának életrajzi, szellemi hátterét és az őt ért művészi hatásokat, inspirációkat tárja fel, vagy a versek motívumainak, alakjainak „meséit” osztja meg, hanem felfedi alkotói intencióit, poétikai törekvéseit, értelmezi a versanyagot,²⁹⁹ illetve a kötet életműbeli helyét tárgyalva önkanonizációját is (el)végzi. Vitatható, általában miként értékeljük a szerző önértelmező tevékenységét, ám Tolnai jól ismert önreflexív, önmitizáló alkata, intellektuális közelítésmódja, szerteindázó gondolatai és műfaji határtalansága némileg enyhíteni látszanak e kérdést. Már csak azért is,

297 TOLNAI Ottó, *Világpor*, Budapest, Jelenkor, 2016, 249. (Továbbiakban: *Világpor*, oldalszám.)

298 *Uo.*, 256.

299 Például maga előtt is ismert, máskor is alkalmazott komponálási gyakorlatáról így vall: „A könyv bizonyos merészségei ellenére is hasonlóan kezdődik, mint általában a könyveim. Szerves, gyakran már-már naiv kis ciklus vezet be. Aztán a szétrobbantó ciklusok. Majd képzőművészeti és irodalomtörténeti vonatkozású darabok. A Pinakotéka. Szintetizáló tömbök. Záró versek.” *Uo.*, 257.





mert az esszé által feltártak lényegében nem térnek el a recepció értelmezéseinek fő vonulatától, elemeitől, inkább affirmálják a korábban elhangzottakat. A szakirodalom és a szerző önértelmezésének hermeneutikai oda-vissza, körkörös természete érezhetően működésben volt és van, a kötethez társuló tartalmi-formai meglátások, markáns kijelentések, jelentésirányok és a versgyűjtemény kritikai értékelése, tehát az értelmezés sarokpontjai egyre inkább megcsontosodni látszanak. Ennél lényegesebbnek tűnik, hogy az *Utószó*ban a szerző felcímkézi, mintegy kulcsalakokba, kulcsfogalmakba söpri porszemeit, (nyers)anyagát. Így például a kötet térbeliségét Újvidékben jelöli ki, és a nyilatkozatokból utólag úgy tűnik, a versek geográfiai ihlete fontos és emlékezetes a költő számára: „Próbálom térben elhelyezni a könyvet, próbálom belső terét, föld- és vízrajzát, városait újraélni, porlasztott világából mint ködből előtűnő hőseit megidézni. Először is Újvidék. Ez egy újvidéki könyv. Ott íródott az épülő Szabadság híd tövében.”³⁰⁰ De ugyanígy kitér a kötet színére, zajára, zenéjére vagy fotósára is: „Ahogyan Stupica a festője, Schönberg a zeneszerzője, Char a költője, úgy Poulet a filozófusa, kritikusa e könyvnek.”³⁰¹ És virága is van, a gladiola. E sűrítésből, névsorból is kitűnik, hogy a hetvenes évek második felében Tolnai inspirációi, kapcsolódási pontjai közt mennyire nincsenek jelen a magyarországi művészeti hatások, közegek, alkotók. Mindez önkéntelenül is megerősíti azokat a történelmi, irodalomtörténeti vonatkozásokat, amelyek a vasfüggöny által kulturálisan elválasztott országok egymás irányában kényszerűen és kölcsönösen zárt közegét, eltérő hatástörténetét, fejlődési ívét tételezik. S bár számos mottó, idézet vagy például az utolsó, *Pinakotéka* című ciklus versei között találkozzunk magyarországi művészekkel is, mégis alapvetően a délszláv alkotók, az Adria és Nyugat-Európa felé nyíló tekintet, orientáció a szembeötlő,

300 *Uo.*, 254. Ugyanakkor egy interjúban Fruška Gorát (magyarul Tarcál-hegység a Szerémség északi részén) is megjelöli, de talán inkább mint tájat, inspiráló közeget, hangulatot, színeket: „a dalszerű, természetközeli bevezetőversekről újraolvasva észrevettem, hogy a Fruška Gorában játszódnak. Egyszer sem írtam le, hogy ott játszódnak, most mégis fölsmerni véltem. Mikor a kötet született, intenzíven jártunk oda a feleségemmel, mert állattenyésztéssel foglalkoztunk és a Fruška Gora lankáin béreltünk hereföldet.” https://konyves.blog.hu/2016/05/06/tolnai_otto_atrendezodes_egy_bizonyos_verstipussal_es_eletformaval_szemben

„A *Világpor* egy másik érdekes része, ha a városokat lajstromozzuk, Zágrábban játszódik. Említettem már semmis világunkhoz kötődő topográfiai szenedélyemet.” *Világpor*, 258.

301 *Uo.*, 256.





és az utószó tanúsága szerint évtizedek múltán is ez az emlékezetes és meghatározó a szerző számára. Árvacsáth és Kosztolányi is majd csak a nyolcvanas évek második felétől emelkednek a fontos alakmások, elődök közé a magyar irodalomtörténeti kánon tagjai közül, ám éppen bácskaiságuk, szabadkaiságuk miatt „hódítandók” vissza Tolnai és a vajdasági irodalom nagy elődei, kezdőpontjai közé.

A *Világpor* korabeli fogadtatása jelentősnek értékelhető, nemcsak a vajdasági irodalmi közegben kapott kitüntetett figyelmet, amit például a *Híd* 1981/3-as számának öt írást tartalmazó *Világpor*-blokkja is érzékeltet, hanem a magyarországi recepcióban is ez az első olyan Tolnai-kötet, amelyet több írás is értékelt, míg a korábbi művekről elvétele található egy-két kritikai szöveg. Thomka Beáta már a *Híd* említett számában szentesítő kijelentéseket tesz az alkotóról, és biztos kézzel helyezi el a *Világport* az addigi életműben: „a modern magyar líra egyik legösszetettebb és barokkosan gazdag költői műve a Tolnai Ottóé. [A *Világpor* s]zintézis és torzó egy időben, melyben kihívás és megtorpanás, a költői befogadás és áttekintés korlátainak merész kimozdítása és parcializálódás, szociográfiai hitelű autentikusság és önmitizálás érvényesül egyidőben.”³⁰² E pozicionálás nemcsak azért fontos, mert Thomka a *Kortárs* 1982/7-es számában ugyanezt az írást teszi közzé a magyarországi olvasók számára, hanem mert egyrészt épp e kötet kapcsán fogalmazza meg Tolnai jelentéstanát, a motívumok jelteremtésének, jelentéssé válásának fázisait, a motívumok rendszerré, hálóvá fejlődésének folyamatát. (Megjegyzendő, hogy a motívumképződés lépései, efféle szabályszerűsége némileg talán „túlrendezettnek” tűnik Tolnai antipoétikusnak minősített költői gesztusaihoz, alkotói szabadságához mérve.) Másrészt az irodalomtörténész lényegében épp ezt a gondolatmenetet, a költő poétikai működésmódjának e folyamatát, lefolyását – írásának más megállapításaival együtt – emelte át 1994-es monográfiájába is.³⁰³ Ám ahhoz, hogy e líra működésmódja már

302 THOMKA Beáta, *A szabad ötlet poétikája felé*, *Híd*, 1981/3, 305–312, 306., továbbá ugyanez a szöveg más címmel: THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó: Világpor, Kortárs*, 1982/7, 1158–1162, 1158.

303 „Az elvetett szerkezetek helyén új szervezőelvek lépnek működésbe. Ez mindenképp a jeltermelés folyamatait érinti, mely Tolnainál különös intenzitásról tanúskodik. Szakaszai: 1. a jelek létrejötte és kiemelkedése a szöveggörnyezetből (motívummá válás); 2. állandósulásuk, bekerülésük a költő alapszótárába; 3. újabb előfordulásuk más szöveggörnyezetben (jelentésgazdagodás); 4. a versek közötti kapcsolatok erősödése általuk; 5. intertextuális háló képződése a szöveggörnyezetben.” THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Budapest, Kalligram, 1994, 80.





1980-ban tetten érhető legyen, a korábbi kötetek motívumszövő eljárásainak is látszódnia kellett, a *Legyek karfioltól*, tehát 1973-tól mindenképpen. Ez a sokszor kis dolgokból, nüanszokból, konkrét helyekből és terekből épülő költői világ, életmű a hipertrófia alakzatával jellemezhető. A részletek megnövesztése, felnagyítása, jelentéssé tétele, az erős fókuszálás a szerző látás- és ábrázolásmódjának alapja, ezért talán nem merészség a fotografikus látás optikáját említeni látásmódjával kapcsolatban. Tolnai leírásai, történetei, költeményei, de még (képző)művészeti esszéi is a detailokból, apróságokból indulnak, ezekre a kiindulópontokra szövi érzéki-gondolati, kulturális, (inter)textuális hálóját és jut el, általában, valami számára lényeges, jelentőségteljes, immár az egészre, életre, létre vonatkoztatható végpontig. Ez a jellemzés még akkor is érvényesnek tartható, ha a korai kötetekkel kapcsolatban elsősorban a korábbi, úgynevezett hagyományos lírai beszédmód lebontását, az ellenpoétikát, apoézist volt szokás kiemelni. A monográfus szerint korábban „kihívásnak tűnt volna a Tolnai-vers retorikájának, poétikájának fölvetése”, ám a *Világpor* idejére, kötetére a költő „eszközkészlete és költői nyelve fokozatosan létrehozta saját normáit.”³⁰⁴ Így lehet a *Világpor* a '75-ös *Versek, Rekapituláció*, alcímében is jelzett szintéziskísérletével³⁰⁵ párban szintén számvetés, leszámolás és összegzés, ugyanakkor az új irányok, nyitányok megerősítése, egyre tudatosabbá válása és vállalása is. Mindez szépen egybevágh Tolnai 2015-ös önértelmezésével, ő maga is a porlasztást és az azt követő új, centrum nélküli, bonyolult struktúrák, fraktál- és rizómaszövevények formálódását, fizikai metamorfózisait emeli ki: „A *Világport* tán úgy is lehetne jellemezni, hogy újraporlasztódik az alapanyag, újra a gipsz, a mész, mind a porok, lisztek (lángliszt, nullás, 8-as liszt, avagy a korpa), mind a púderek. Általános őrlés, porlasztás, melyben az *őrült molnárt is örölik...* Hogy aztán, akárha a gyerekek a homokozóban (felénk a homok tele volt gyöngyházmorzsával), afféle guráblí szakasztóval új formákat, guráblícsillagot, csicsókákat, karfiolokat szakítsak, préseljek.”³⁰⁶

A korabeli recenzió minden szegmensének és szempontjának összegzésére itt most nincs lehetőség, annyi azonban állítható, hogy az írások többsége a kísérletezést, a költői nyelv megújítását, a szürrealizmus és

304 *Uo.*

305 Thomka monográfiájának fejezetcíme: *Összegzéskísérlet, (Versek, 1975)*, vö, THOMKA, *i.m.*, 73.

306 *Világpor*, 251.





dadaizmus alkotásmódját emeli ki, illetve a hagyományos jelzővel illetett költészet és verspoétika lebontását, destrukcióját, az anti- és apoétikus gesztusokat, tehát alapvetően a poétikai-retorikai, formai, versnyelvi jegyek és törekvések mentén közelítik meg Tolnai líráját.³⁰⁷ A költő világképéről, gondolatiságáról, érzésvilágáról, a társadalmi közeg által meghatározott hangulatáról, metafizikai irányultságáról jóval kevesebb szó esik, ritkák a Bányai János-féle egzisztencialista ihletettséggű megállapítások, aki Tolnai lírájának jelenbeliségét, az *itt*-ben, a *most*-ban való benne létezést emeli ki, és a vajdasági költészet válságának és hiányérzetének kifejeződéseként értelmezi a kötetet.³⁰⁸ Hasonló közelítésmód a magyar oldalon Csordás Gábor szemléjében található, aki a világrend viszonylagossá válásával hozza összefüggésbe a vers és a kompozíció felbomlását. „Megkezdődik a költészet nagy visszavonulása a nyelvhez, mely azon túl, hogy minden lehetséges világértelmezés hordozója, maga is az egyre szorongatottabb bensőség közölhetőségének utolsó, legellenállóbb garanciája.”³⁰⁹ S bár írása nagy részében ő maga is visszavonul Tolnai versnyelvéhez, annak jelszerűségének és az anyagnak, anyagnévnek a vizsgálatahoz, ám konklúziójában a *Világport* egyetlen hatalmas poémaként tételezi, amelyet utalások bonyolult hálózata jellemez, és amelyben a jelek első fokon egymásra utalnak ugyan, de meglátása szerint érvényük nem pusztán szemiotikai, hanem ontikus is egyben, együttesük, felhalmozottságuk és szétszórt működtetésük összességében a világra mutat vissza.³¹⁰ Szintén feltűnő, hogy a korabeli befogadás, érthető módon, kevésbé érintette Tolnai köteteinek az elnyomásra, cenzúrára, meghurcoltatásra, sőt, a korabeli valóság árnyoldalaira vonatkoztatható jegyeit, és az elemzésekben, méltatásokban a poétikára, formára, Tolnai forradalmi esztétikai

307 Például: THOMKA, *A szabad ötlet poétikája felé*, i.m.; BOSNYÁK István, *Világporos-a-kalapom-úgy-tudják-hogy-abbán-lakom avagy vidám kis újévi ellen-ESZ-ZÉ-skandallum a VILÁGPOR békeporaira*, Híd, 1981/3, 328–352.

308 Vö. BÁNYAI János, *Csüng az ének-ön*, Híd, 1981/3, 305. „a költészet csak akkor lehet *igazi* [...], ha a *jelenbe* fészkel be magát, ha az éppen *mostban*, a *most* történéiben, keletkezésében és alakulóban mond *mást*. Ha létezése számára nincs is más idő, mint a jelen, akkor is, ha *innen* a múlt felé tájékozódik, ha *innen* lép rá az állandóságok, a metafizikai minőségek időtlenségének színpadára.”; A *Világpor* verseiben „az *itt*-lélet, a *most*-ban való *benne* létezést: életünket, sorsunkat fedezhetjük fel.” *Uo.*, 304., 305.

309 CSORDÁS Gábor, *Tolnai Ottó*: Világpor, Forrás, 1981/4, 82.

310 Vö. *Uo.*, 83.





programjára, az avantgárdhoz és a hagyományhoz való viszonyára fókuszáltak, ebben például Thomka Beáta is élen járt.³¹¹ Az értelmezők általánosságokban, nagy vonalakban intézték el a szerző saját jelenéhez való morális, társadalmi, emberi viszonyát. Ám a recepció minden megerősítés nélkül tehetett mindezt, mivel a szerző maga is, meglehetősen tudatossággal menekült az alkotásba, műalkotásba, saját költői programjába, a szabadság ki- és megélésének számára akkoriban egyik vagy egyetlen formájába. A *Világpor* kapcsán legerőteljesebben Bosnyák István hosszú skandallum-esszéje tér ki a szabadság–rabság paradoxonjaira, a szabadságasszociációkba merülés szabadságára és a nagyfokú féktelen szabadság önrabságára, az alkotószabadságra mint életrabságra, a kivívott versnyi szabadság versnyi rabságára.³¹² Továbbá ő emeli ki azt is, hogy a költő, az úgynevezett homo ludens és homo aestheticus nem függetlenítheti magát énjének, identitásának többi elemétől, politikai, morális, életbeli önmagától, és szerinte ezért a *Világpor* az „abszolút lírikus” kötete, „akinek örült malmaiban minden lírává őrlődik, amit csak fölönt a garatra: a természeti lét és az erotika, a technikai/technológiai valóság és a világpolitika, a művészet és a filozófia”.³¹³

A *Világpor* megjelenése után három évvel, 1983-ban *Vidéki Orfeusz* címmel jelent meg a költő első kötete Magyarországon, amely bőséges lírai és kisprózaival válogatást adott közre műveiből.³¹⁴ Ennek kapcsán a magyarországi recepció igyekezett felzárkózni, és az addigi életmű egészére reflektálni, így a *Világporra* is, ám leginkább Bori Imre 1982-es, *A jugoszláviai magyar irodalom [akkor még] rövid történetének*³¹⁵ Tolnai-portréjában írtakat ismételgette. Ekkor vált slágerré, hogy Tolnai verseit a költészet hagyományos fogalmai és műfajai felől nem lehet megközelíteni, illetve a korábbi recepcióra hagyatkozva a Tolnai-líra jegyeit fogalmi felsorolásokba és oppozíciókba burjánzóztató értelmezések igen gyakran az új

311 Az 1994-es monográfia értelmezői szempontjai sem nyitnak ebbe az irányba, a monográfus Tolnai műveinek társadalmi közérzetére, érzésvilágára kevésbé reflektált a kötetek értelmezése során. Vö. THOMKA, *Tolnai Ottó*, i.m.

312 Vö. BOSNYÁK, i.m., 342–343.

313 Uo., 342.

314 A *Világporból* a 2. És kedvesemnek láthatatlan púder agyar-ék, a 3. Vizesnyolcas-tüzesnyolcas, a 6. Változatok gipszre teljes egészében, az 5. és a 8. Celebesz Celebesz nélkül és Nullás liszt részek apró kihagyásokkal és sorrendi változtatással, a záróciklus, *Pinakotéka* versei pedig részben kerültek be a *Vidéki Orfeusz* válogatásába.

315 BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, Újvidék, Forum, 1982.





formaeszmény metaforájaként a tetszetős tonalitás-tolnaitás³¹⁶ világporbeli játékára futnak ki, magukkal ragadva harmadikként a totalitás kifejezést is.³¹⁷ A magyarországi recepcióban az anti- és apoétikusság mellett, és különösen a korai kötetekre vonatkozóan az avantgárd és neoavantgárd felőli megközelítés erősödik fel a nyolcvanas évektől kezdődően (mint viszonylag kézzelfogható, kontextualizálható, a magyarországi irodalmárok számára (is) biztonságosan kezelhető irodalomtörténeti terület), így például Pomogáts Béla *Modern költő konzervatív térben* című írásában is.³¹⁸

Mindenesetre az 1990-es évektől kezdődően a Tolnai-művek kiadási helyeinek, elérhetőségének kiegyenlítettebbé válásával, illetve az első monográfiák, tanulmánykötetek megjelenésének is köszönhetően egy jóval kiegyensúlyozottabb, időszerűbb befogadás jöhetett létre. Az újabb művek, kötetek recepciói, interpretációi visszafelé is hatnak, mindez sajátosan bonyolítja a rendszerváltás előtti, Újvidéken megjelent művek befogadását és értékelését. Ezért is eshetett a választás a *Világpor* újbóli kiadására. Esetében a kötet és az alkotó kanonikus pozíciójának szilárdítása egyértelműnek tűnik, a gyűjteményt a recepció is e költészet egyik kulcskötetként tartja számon, a szerző is egyik legjelentősebb verseskötetének vallja, és mintha valóban jóval többet reprezentálna, mint a szintézisként intentionált *Versek. Rekapituláció* című kötet. Meglátásom szerint a részekből összeáll(íthat)ó, vagy az atomiban, semmisben (por) megmutatkozó egész-szerűség, világszerűség távolságát, a végletek oximoronszerű társíthatóságát is érzékeltető kötet cím, kiterjesztve az egész oeuvre-re, Tolnai világhoz, művészethez való viszonyának alapképletét is magában hordozza: a metonimikus, színekdochikus – a pars pro toto-féle – létszemlélet szélsőséges feszítváját, csúcsra járatását.

A *Világpor* tehát bősz és szerteágazó versgyűjtemény, nagy anyag, életművön belüli jelentőségét, fordulat- és összegző jellegét az adja, ahogy erről már esett szó, hogy egyfelől lezár bizonyos poétikai kísérleteket, másrészt határozottan továbbvisz és nagyobb összefüggésbe állít korábban

316 „méhészeti könyveket tanulmányozva / visszaindulunk akár jézus / a tengeren / mert démonok szagattják szét / a tonalitást* / de ha a papírt a sorok közé szorítjuk / az ujjaink megbarnulnak” *lábjegyzetben*: *tolnaitás. A fehér holló, *Világpor*, 241.

317 Például BOTLIK József, *Tonalitás – tolnaitás – totalitás, Jegyzetek Tolnai Ottó műveiről*, (Forrás, 1986/2, 67–70.) című írása.

318 POMOGÁTS BÉLA, *Magyar költő konzervatív térben. Tolnai Ottó lírájáról*, Kortárs, 1995/12, 81–85.





megkezdett irányokat, motívumköröket, szemléletmódokat, amelyek, főként a már említett *Legyek karfioltól* datálhatóan, Tolnai hetvenes évekbeli lírájának, világképének elmélyülését mutatja meg. A kilenc ciklusba szórt porlasztás a szerző 2015-ös utószavával, a kötet versvilágát, keletkezését feltáró írással együtt habarcsolódik múltból (át)hozott, jelentésszerű, jelentőséges, új(ra) életre kelthető tömbbé. Ezért némileg meglepő, hogy a magyarországi újrakiadásról viszonylag kevés írás készült, az *Élet és Irodalom* nem hozott róla recenziót, és a nagyobb magyarországi irodalmi folyóiratok közül is csak az *Alföld*, a *Műhely* és a *Műút*³¹⁹ közölt róla kritikát. A kötet rekatapultálását inkább a szerzővel készített beszélgetések és interjúk végezték, végzik a Tolnai-mitológia szövevényes határtalanságának közegében. Mondhatjuk, hogy a lehetőség megvan, hogy e költői világ még porlad, világpora még a levegőben száll, „pillék kénpora / világpor lángol”³²⁰, de egyszer majd földközbe ér.

319 Visy Beatrix, „*Ki szórta szét ki szórta szét*” *Tolnai Ottó*: Virágpor, Gogol halála & Virág utca 3, *Alföld*, 2017/6, 108–113.; 2017, MÁRJÁNOVICS Diána, *Atolnaitás Tolnai Ottó*: Világpor, *Műhely*, 2017/1, 70–71., BENCsik, *i.m.*

320 Címadó vers, *Világpor*, 26.





„Hullani kezdtek hullani a semmi stukatúrjai”

– *A poézis örleménye és a félelem jegyei Tolnai Ottó Világpor és Virág utca 3. című kötetében*

Tolnai Ottó lassan közismertté vált gyűjtőszenvédélyéről, tárgyakhoz, formákhoz, ilyen-olyan textúrákhoz való, „simítgató” viszonyáról már több értekezés született.³²¹ Ha óriási halmot rakunk jól megnézett, kifigyelt, széttapogatott világdarabjaiból – a karfioltól a kályhakönyökcsoig, a ciklámenceruzától az ecetgyár kéményéig, beleértve a péppé sodort fonáldarabot és a bácskai földutak rögtaréjait is –, és ha mindezeket, most már mint szavakat számtalanszor kimondjuk, ízlelgetjük, mint ő, könnyen támadhat az az érzésünk, hogy nincs olyan ficakja a világnak, amit Tolnai ne fedezett volna fel, nincs olyan diribdarab, ami elkerülte volna a figyelmét, ami ne alkotná a Tolnai-univerzum, a magánmitológia részét, ami ne lenne a totális tolnaitás eleme, sőt elemi részecskéje. Ami a szétírás, szétbeszélés folyamán ne foszlott volna szét – fizikailag és jelentésében –, és ami épp a mélységekig hatoló analízis által ne kérdezett volna rá önmaga létezésére, jelentésére, formájának vagy hangalakjának furcsaságára meta-módon. Továbbá talán az is kitűnik az eddigi életmű *halomját* szemlélve, vagy egyenesen alóla, hogy ez a jelentéktelen jelentőségekből, jelentős jelentéktelenségekből összehordott anyagi-tárgyi univerzum szorosan véve abból építkezik, amit általánosan valóság(os)ként szokás, lehet azonosítani.

Az 1980-as *Világpor*³²² című kötet a darabjaira bontott, töredékekké, szemcsékké aprózott, felőrölt világ – versvilág és valós világ – szempontjából, illetve poétika, tapasztalás, világszemlélet összefüggéseinek szempontjából meghatározó a Tolnai-életműben. Arra próbálók rávilágítani, hogy mindaz a radikálisnak tűnő szétaprózás, töredezettség, vagyis a por(lasztás) esztétikájának antipoétikusnak tűnő törekvései mégis

321 Novák Anikó egy egész monográfiát szentelt Tolnai gyűjtőszenvédélyének, a gyűjtés módzatainak, a Tolnai-gyűjtemény tipologizálásának. Novák Anikó, *A kollekció poétikája. Gyűjtés és muzealizálás Tolnai Ottó művészetében*, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2018, (Planta Könyvtár, 6); Bosnyák István, *Világporos-a-kalapom-úgy-tudják-hogy-abbán-lakom*, Híd, 1981/3, 328–352.

322 TOLNAI Ottó, *Világpor*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016. (Továbbiakban: *Világpor*, oldalszám.)





hogyan lehetnek egy ars poeticának, világlátásnak, létállapotnak kifejeződései, hogyan képezhetik ennek jelentésekkel felruházható alapjait, motívumrendszerét, bázisát, tehát hogyan válhatnak, némileg paradox módon, a teljesség hordozójává.

Mindehhez azt is szükséges tudni, hogy Tolnai esetében a felhalmozott nyersanyagokból, diribdarabokból összerakott óriási halom megremeg, mozgásba lendül, bárhol is érintjük, bárhol is közelítünk hozzá. A szálak egymásba akadnak, gubancolódnak, az értelmezőnek a nulláslisztól az Adriáig meggyúlik a baja a közegekkel, akár egyenként is, ám a vajdasági szerzőnél csak együttesen lehet nézni a dolgokat, egymásra vetületekben, csomósodásokban. Bele kell tehát helyezkedni a szerző szinoptikus szemlélet- és alkotásmódjába, rétegeinek, jelentésszintjeinek sokaságába, hogy kísérletet tehesünk kötetének, művészetének értelmezésére, mivel „jelentésfelbontás és jelentésszeállítás kettőssége, koherencia és diszperzitás” együttes működéséről van szó.³²³

A *Világpor* jelentőségét mutatja az is – ahogy az előző írás is ismerte –, hogy a Jelenkor Kiadó által 2016-ban elindított Tolnai-életműsorozat első tagja a *Világpor* volt.³²⁴ A *Világpor* bősz és szerteágazó versgyűjtemény, nagy anyag, életművön belüli jelentőségéről, fordulat- és összegző jellegéről már szintén szó esett.

Az atomjaira hasított, porrá, vasreszelékké aprózott világ képzetei, képei lexikai-szemantikai síkon jelzik a hagyományos líra formai, nyelvi, tartalmi jegyeinek lebontását, szétzúzását, illetve e poézis költői hagyományhoz való viszonyát. Ám ezeken túl a formakísérletek, a szabadvers változatai (versszilánktól az esszéversig), az apoétikus gesztusok azt is jól érzékeltetik, hogy az alkotó a költészet (költészetének) egyik végpontjához, határhelyzetéhez jutott, s ennek a radikális ars poétikának artikulálásában van e kötet jelentősége.

Egyes cikluscímek már önmagukban is jelzésértékűek: *És kedvesemnek láthatatlan púder agyar-ék, Karton és karfiol, Változatok gipszre, Nullás liszt*. A recepció természetesen szintén felfigyelt Tolnai porlasztott világdarabjaira, az értelmezések szerves részévé vált ennek hangsúlyozása, jelentőségének megragadása. Bosnyák István avantgárd esszéje egész gipsz-, liszt-, hó- por és púdertani értekezést illeszt írásába, amelyben e szétszórt elemek

323 Vö. THOMKA Beáta, Tolnai Ottó: *Világpor*, Kortárs, 1982/7, 1158–1162, 1160.

324 Erről részletesen e kötet előző írása szól: „*melyik a csont és melyik a márvány*” – A *Világpor* két kiadásáról, avagy homo totus a malomban.





metafizikai jelentésrétegeit is szótárszerűen összegyűjti.³²⁵ Mindez egybevág Tolnai 2015-ös – az előző írásban már idézett³²⁶ – önértelmezésével, amelyben a porlasztást nevezi meg költészetének legfőbb poétikai eljárásaként.

A poétikai formák és motívumok kapcsán általában a jelentéstársítások, összekapcsolódások értelmezési lehetőségeit vizsgáljuk. Ahogy Thomka Beáta is kiemeli, a metaforák tárgyalásakor szintén az analógiák, átfedések, azonosíthatóságok mozzanatait, a formai alakzatoknál az ismétlés, szerveződés módját, a rímelésnél a hangtani-szemantikai reláció létrejöttét szoktuk hangsúlyozni, kifejtetni. Tolnainál azonban ezek a verselemek kettős funkcióval rendelkeznek: „a kapcsolással egyidőben a szétválasztás, az analógia mellett a szembeállítás eszközei. A megoldás a szemantikai mélystruktúrában mint bázisoppozíció, a felszíni struktúrában mint ambivalencia, jelentésfelbontás és jelentésszeállítás kettőssége, a szerkezet vonatkozásában mint a koherencia és a diszperzivitás, strukturálás és lebontás nyilvánul meg.”³²⁷

Tolnai költői programja tehát valóban a versnyelv megújítására, átformálására irányult a hetvenes években, poétikai erőterében olyan markáns, a hagyományos verset lebontó, destruáló (ahogy nevezték: antipoétikus, apoétikus) eljárásokkal élt, amelyek épp a *Világpor* verseire, verseiben érleltek ki egy újfajta formavilágot, amelynek jelteremtő folyamatait, fázisait, a vers különböző nyelvi szintjein működtetett, a szabad ötlet általános elve alá vont poétika jellemzi. Tolnai jelteremtésének folyamatát, fázisait Thomka Beáta épp a *Világpor*ról írt kritikájában fejtette ki először,³²⁸ s lényegében ezt a gondolatmenetet emelte át 1994-es monográfiájába.³²⁹ S bár a szövegből való kiválással, motívummá emelkedéssel kezdődő, végül az életmű (és mondjuk a magyar irodalom) intertextuális hálójába beépülő elemek folyamatának láttatása fontos az értelmezés szempontjából, ám e folyamat kiindulópontjai legalább ennyire izgalmasak. Hiszen megfigyelhető Tolnai motívumainak, apróságainak jellege, illetve, hogy miért éppen ezek/azok és milyen képzetek, gondolati társítások mentén

325 BOSNYÁK, *i.m.*, 330–335.

326 Lásd: 156. oldal

327 THOMKA Beáta, *A szabad ötlet poétikája felé*, Híd, 1981/3, 308.

328 *I.m.*

329 Erről részletesen szintén: „*melyik a csont és melyik a márvány*” – *A Világpor két kiadásáról, avagy homo totus a malomban* című szövegben.





válnak motívummá. Ilyenek például az anyagokra, az anyagszerűsége – halmazállapot, sűrűség, szemcsenagyság, szerkezetet össze- és széttartó erők – vagy a tárgyi világ formáira, struktúráira épülő jelentésrétegek. Mindezek a szemcsés, egyedi jegyekkel nem rendelkező, porszerű anyagok vonatkoztathatók akár a beszélő versbeli attitűdjére, hangulatára, akár a világ működésére vagy az irodalmi alkotás poétikájára, nyelvi működésére; egyszerre hordozhatnak konkrét-anyagi és elvont-átvitt jelentéseket. A kiindulópont lehet emlékkép, életrajzi, irodalmi, kulturális elem, utalás, amelyek közül Bosnyák már említett írása is megragad néhányat, ám legalább ennyire lehet elvont, a költészet vagy a létezés állapotára vonatkoztatható metafizikai jelentéseket társítani hozzájuk, például a liszt mint metafizika-gyánús por, a gipsszel és a hóval együtt, vagy öntevékeny szobrászmatéria, ami hol összeáll, hol épp elvész, eltűnik. Az azonban mindenképpen kiemelendő, hogy mindezeket a jórészt a befogadó által végzett jelentéskonstruáló folyamatokat, lehetőségeket megelőzi a porrá szítálás, az alkotóelemek, a legkisebb elemi részecskék szétszórása, szétszóródása és „közeli” vizsgálata, „pillék kénpora / virágpor lángol: *világpor*.”³³⁰ Finomstruktúrájuk, telítettségük, szemcsésségük, pergésük, egyformaságuk, tovább-bonthatatlanságuk válik, válhat tehát egy létértelmezés, világtapasztalás, közérzet alapjává, mondhatni nyersanyagává.

Mivel azonban ezekben a költeményekben már az alanyiség, az én-konstrukció is szétbomlázott, nem lehetséges egyetlen egységes megszólalóhoz, alkotói énhez visszavezetni a versek érzelmi-gondolati rétegét. Ebben a versnyelvátformálásra kihegyezett költészetben jóval erőteljesebben figyelünk a hogyanra, a versek működésére, a meghökkentő társításokra, eljárásokra, tehát a porlasztásra, mintsem a versek megszólalójának érzésvilágára, aktuális léttapasztalatára. Mindez egyfelől megnehezíti a jelentéstudajdonítást, másfelől nyitottságot, lehetőséget is teremt arra, hogy a verseket a fentiekben már ismertetett módokon több, párhuzamosan is érvényesíthető értelmezési síkon, diskurzusban értelmezzük.

Hogy a széttördelt világ és poétikai tér reprezentációja által megmutatkozó korhangulat, léttapasztalat, érzelmi viszonyulásmód konkrét példát is kaphasson, a félelem jelenlétét, a szorongás és fenyegetettség érzését vizsgáltam a *Világpor* verseiben. Ám ez a tematikus-motivikus

330 *Világpor*, 26. (kiemelés az eredetiben)





irány csak egyike a kötet tartalmi, közérzeti, hangulati gazdagságának, s a könyv különböző szálai – már amennyire elkülöníthetők egymástól – a poétikai lehetőségek keresésében, a szerző által tapasztalt, megélt világ lírai közvetíthetőségének és metafizikai, létezés-tani artikulálhatóságának kérdéseiben futnak össze. A versek olvastán ugyanis a befogadó élményeként erősebben hallatszik, és maradandóbbnak tűnik a *citromkopogás*, a *ciklámenceruza*, a *karfiol* vagy a *gyökér*, a *kályhakönyökcso* és mindennemű szemcsés anyag, *gipsz*, *nullásliszt*, *por* versben léte, szürreális, hangzás- vagy látványbeli érzékelése, a ritmikus lüktetés hatása vagy az asszociatív társítások nyomon követése, mint a különféle érzelmek artikulálódása. Ám mindeközben, e poétika (el)fedéseiben, a szétszórt szemcsék közt mégis ott vannak a félelem tünetei, jelei, nem is mindig rejtetten.

Tolnai motivikus alapkészletének némelyike a jelentések egyik lehetőségként a félelemérzetet, szorongást is magán, magában hordozza, ám vannak olyan motívumok is, amelyekhez kifejezetten ezek az érzések társíthatók. Ez utóbbiak közé tartozik a megalázás, megaláztatás kimondása, kitörése a *Világpor* második ciklusában a *citromkopogás* inkább pozitív jelentésekkel bíró motívuma és a pávarikoltás, számárüvöltés hanghatásai közt, de ez a ciklus egyaránt mozgatja a *karfiol* és a *púder*, *por* nagyon jellegzetes képeit is. Nem egyszer a hangok, harsogás képei között törnek elő a néma, székelyteli megalázás helyzetei összesűrítve egy sorba: „megaláztak... telefonon, víz alatt, levegőben, felhők felett”, de összegzés-szerűen is: „hisz már minden pózban megaláztak”.³³¹ A megalázás mindig váratlanul, igei közbevetésként érkezik, többes szám harmadik személyben, cselekvő alany nélkül, mely egyértelműen a megnevezhetetlen, azonosíthatatlan felső hatalomra utal, s ennek a megalázásnak a megszólaló tehetetlen elszenvedője, viselője. De nem csak a *púder agyar-ék* ciklus él ilyen nyilvánvaló kimondással, a későbbiekben is felbukkannak a „felzabáltak” vagy „karhatalom” kifejezések, majd a *Nullás liszt*-ciklus hoszszabb verseiben találhatók nyíltabb utalások, ahol szintén a más jellegű motívumok sűrűjéből törnek elő a rettenet, szégyenkezés (*Félálomban*), félelem sorai, felsorai, mintegy visszafojthatatlan, elhallgathatatlan kitüremkedésekként, és amelyeket nem egyszer a kitörés, kimondás után a vers sodra rögtön, újra, be is temet.

331 „megaláztak a víz alatt / csak a citromkopogás kedves már nekem / csak a citromkopogás / megaláztak a levegőben / a felhők felett / akár egy havas hatryúháton”, *Uo.*, 52; „orpheuszt légy alázatos / hisz már minden pózban megaláztak / a kő énekel / az ének már nem énnekem” *Uo.*, 54.





Mivel Tolnai asszociatív, a hanghatások, hangsorok, ritmusok automatizmusaira „hagyatkozó” versei nem élnek a grammatikailag, logikailag kifejtett szövegszervezés, a hétköznapi értelemben vett gondolatmenet eszközeivel, ezért e motívumok váratlan előtörésekor a félelem, szegény konkrét oka, irányultsága sok esetben nem azonosítható, nem köthető egyszerű, kézenfekvő módon a korábban elhangzottakhoz, így ezek jobbra általános, az élet, a lét egészére utaló vagy arra kiterjeszthető érzéseknek, tapasztalatoknak tűnnek. A *Porlandó* című szabad asszociációs, a nyelvi automatizmus hatását keltő költemény például jól érzékelteti Tolnai eljárását, hogy miként bontják fel az állatvilágot ábrázoló, néhány sorban jelenetszerűvé összeálló halálesetet a más képzeteket mozgató sorok: „tengerifű CIKCAKK-vatta / ez már a második nőstény / az elsőbe beleszorult a tojás / a zentai veréb mellé temettük / a gutaütötte barackfa alá / apám névnepja köménymagos kifli őz / pereg a kagylóban az ausztrál ősz / itt olvas folyik a rendőrgyilkosok pere / íme a hatvanas és hetvenes évek belseje / kissé másképpen képzeltük el / tengerifű CIKCAKK-vatta”.³³²

Míg a *Világpor*ban a megalázás, megszégyenítés összességében a porhoz, a tárgy, a forma széthullásához, a nullás liszthez köthető, más kötetben, például a *Virág utca* 3-ban a rácsok közé szorulás, vergődés képei, az agresszió és a verés nyíltabb formában jelennek meg. A *Világpor*ban a por alá söpört megaláztatás, a csak résekben villanó félelemérzet ezért egyrészt jóval általánosabb jelentéseket hordoz, a generalizált létszorongáshoz, a semmi sodrához, a hiány esztétikájához egyaránt köthető, másfelől, a félelem is részévé válik a Porkupec tevékenységének, azaz az általános porlasztás, porral hintés, por alá temetés, az elszórás, elveszejtés költői programjának, a mindent – a hétköznapi, valóságost – verssé, porrá dolgozás esztétikájának: „liszttel hintjük a tetthelyet”.³³³ A szemiózis, a jelte-remtés és a jelentések eljelentéstelenítése, eljelentéktelenítése mint ellentétes irányú erőkarok, illetve a befelé, a vers, a poézis működtetése felé és a kifelé, a referencializálható jelentések felé ható erők egyaránt működnek a versekben, épp ezért lehet bármely pillanatban omlásveszélyre számítani, ugyanakkor ezek az ellentétes mozgások tartják fent a szövegek feszültségét. Ez esetben az önelvesztés, öneltemetés, („be is temet tán / a láthatatlan püder”³³⁴), az öngyilkosság utalásrendjével („használt fogvájóba / dőlni /

332 *Uo.*, 212. (nagybetűs kiemelés az eredetiben)

333 *Uo.*, 171.

334 *Uo.*, 170.





hősként / magunkra borítani sőt és paprikát³³⁵) feszül szembe a tárgyak, dolgok, jelentések semmivé fosztásából, a forma széthullásából, az anyag alak, tárgy nélküli jelenlétéből fakadó, a hiányra, semmire utaló,³³⁶ folyton változó, a világot és a verset végletes és csonka metonímiává morzsoló szemcsemagány: „nagy ólom / morzsolódom”³³⁷.

Ebben az értelmezési keretben a félelemre, szorongásra vonatkoztatható többi motívum is hasonlóképpen kettős mozgásban, funkcióban érthető és kezelhető. Ilyen lehet az öngyilkosság, mely egyrészt az *ólom* motívumában,³³⁸ ami a nyomdai jelentéskör mellett lőszert helyettesítő metonímiaként és a *porral*, *púderrel* szembeállítható létsúlyként is értelmezhető, másrészt az *akasztás*, mely az önfelfüggesztés változatos hurkai-ban, képeiben – mandzsettagomb, selyemharisnya, kék zsinór³³⁹ – tűnik fel, leginkább a *Celebesz Celebesz nélkül* ciklusban.

Hasonló módon köthető a *hús*, a *csont*, a *vér* motívuma testrészként, emberi vagy állati szervként és anyagként egyaránt a félelemhez, veszély-érzethez, szorongáshoz. A hús, bőr, vér darabolásához, nyerssé, láthatóvá tételéhez a vágás, szúrás, tépés erős gesztusai és gyakran abszurd, az avantgárdra jellemző szenvtelenséggel kezelt látványai, képei társulnak, emellett pedig a csont (csontpor, csontgolyó, csontfűrész) fehér porrá őrlése mutatkozik visszatérő motívumnak a *Világporban*. Az élő anyag roncsolása, halottá tétele, a csont porrá zúzása számos, az emberi létezést,

335 *Uo.*, 172.

336 „durranások fel-felhangzanak / a semmi néha átüti önnön hangfalát” – *Változatok egy Szentlekeysorra*, *Uo.*, 235.

337 *Uo.*, 94.

338 „karfiol közepében / mint agyba lőtt golyó / az ének-ón” *Világpor*, 36.; „majd ha a karbidégő-forma / golyó / átüti a vajszívű karnagyot / akkor jön / fagyöngyszín ruhában / a karhatalom / ha nem jön annál jobb / függjön össze / összefügg / függsz” *Uo.*, 99.; „kis ólom andalog / az agy / szürke zónáiban” *Uo.*, 140.; „a cirkusz nem / már csak az ólom romantikus / belülről is” *Uo.*, 143.

339 „csupán azt kérdik néha magukban / ugyan miképpen végzi majd / sejtik-e kérdem néha szintén magamban / sejtik-e hogy egy selyemharisnyán / nem / nem sejtik / sejtik-e hogy egy mandzsettagombon / nem / nem sejtik hogy majd egy mandzsettagombra fogja / felakasztani magát / nem / hiszen nincs is mandzsettagombja / jöllehet szeretett volna egyet” *Uo.*, 149.; „a végén már elég / egy jól összesodort selyemharisnya / ökröt is elbírna / jöllehet közelgő öngyilkosságom / említésre sem méltó” *Uo.*, 150.; „hallom hatyútrappodat / szedem a cókókat / egyik harisnyád a fejemre / húzom / öngyilkosság betörője / másik harisnyád nyakamra / kötöm” *Uo.*, 151.; „haris / lóg / a harisnyán / lám-lám / kitűnő tornász-nyújtó / a porolóállvány / bőbeszédűen szűkszávu volt sűgák / szűkszávuán bőbeszédű olykor / most némán zajos / zajosan néma / e formátlan száj / halott” *Uo.*, 152–153. A kék műanyaggal bevont zsinór a *Virág utca 3.*, az eredetileg 1983-ban megjelent prózakötet *Film* című szövegében lóg a diófárl: „E kék, angyali zsinór Veličković gyilkos hurkainak ellenpólusa. Erre nem akaszthatnak senkit, erre legfeljebb egy angyal akaszthatná fel magát, ha az angyalok egyáltalán öngyilkosok szoktak lenni...” TOLNAI Ottó, *Film* = TOLNAI Ottó, *Gogol halála; Virág utca 3.* Budapest, Jelenkor, 2016, 261.





emberélet jelentőségét, súlyát-súlytalanságát értelmező jelentés felé indítható el, a sokszor meghökkentő, erős látványok, képzetek mindenképpen fenyegetőnek, félelmetesnek tűnnek akár általában a létre, akár az elnyomó hatalomra, akár az egyes emberre, akár a versre mint az eleven élet (élet nélküli) (vers)anyaggá tételére vonatkoztatjuk ezeket. A csont(por) folyamatos jelenléte mellett a létezés több szintjével is érintkező „állati”, hús-nyúzás motívumkör a versekben is feltűnik,³⁴⁰ akár az énről vonatkoztatva is: „szép önmagad kísérleti / állatkájává lenni / kísérleti önmagad / állatjává / szép vadállatjává lenni”³⁴¹. De még inkább megjelenik a *Virág utca* 3-ban, gyakran az állatok mindennapos, jelentéktelennek tűnő történeteiben. Az agresszió, elpusztítás, kelepcehelyzet, beszorultság, kiszolgáltatottság helyzetei már csak az elbeszélőhöz való közelségük miatt is, egyértelműen vonatkoztathatók emberi helyzetekre, állapotokra is,³⁴² ezeket a párhuzamokat sokszor maga a szerző húzza meg. A kerítés réseiben fennakadó pulykák lila nyakának látványa, a látszólag boldog és szertelen, ám folyton vérző, a világot szerte vérpecsételő dog víziószerűvé növesztett filmkockája,³⁴³ a macskakoponya a bokor alatt, az egerekkel való mindennapos küzdelem az egérfogó–patkányfogó intertextusainak megmozgatásával,³⁴⁴ s mindezek kapcsán a dög és a rút esztétikájának játékba hozása mind a félelem témájához rendelhető. Továbbá nem szabad megfeledkezni a kérdéskör kapcsán a *minium*-ról mint vérpótlékról, vért helyettesítő anyagról sem mint a Tolnai-életmű visszatérő mérgező ólom-ásványáról, az amorfi porból készített festékről és vörös színéről.

340 Pl. „levágnak majd / mint a gyerekkor rózsaszín disznait” *Világpor*, 175.; *Az még nem a halál* című versben a nyúl lenyúzása történik meg. *Uo.*, 191.

341 *Uo.*, 85.

342 „A képzettársítás-módszer jobb híján etikainak nevezett típusa ugyanis egy-egy tárgy, természet-elem vagy élőlény képzetéhez igen gyakran ránt, vonz egy-egy embersors-képzetet is, teljes azonosulást teremtve ily módon a pusztá vizuális objektum – a képi látvány – és a morális szubjektum között.” BOSNYÁK, i.m., 341.

343 „Kutyám mindjobban vérző, spriccelő farka. Az első vérszeplők a fehér bútoron, kislányom és Kiti arcán, a szobanövények nagy levelein, a könyvek gerincén, a porcelán Buddhán, a hófehér pintyökén. Mintha golyótalálat érné, egy nagyobb csöpp Bem homlokán. Ki titokban, ki idegesen tiltakozva törli le, maszatolja el őket. Menekülnének, de már késő, félnek, ha mozdulnak, torkuknak ugrik a veszett fekete állat. Vérpettyek, foltok a képen, a fehér dogon. Csúrom vér már a szoba, az egész Virág utca 3. Pánik. Akárhá egy nagy vérengzés, öldöklés színhelyén lennének.” TOLNAI, *Film*, i.m., 268.

344 „Szóval most már tényleg komolyan kellene irtanom az egereket: hetente új mérget keverni, ciklámenlabdacokkal árasztani el, mintegy mennyei golyózás terrénümmé varázsolni a padlásokat, egérfogókat helyezni el, lábasokat póckölni fél díóval.” TOLNAI Ottó, *Ha véres a koncert* = TOLNAI, *Gögl halála; Virág utca* 3., i.m., 291.





Ennél is nyilvánvalóbban a megalázás és a verés motívuma fejezi ki a korabeli Újvidék politikai-társadalmi közegét, hangulatát. A *Virág utca 3.* sokféle témájának, árnyalatának csak az egyike a nyílt agresszió, a bántalmazás, és kötetbeli aránya is mérsékelt, talán épp ezért követel figyelmet az egyébként más karakterű történetekből időnként előtörő erőszak, vagy a néhány verést tematizáló írás. Az ütlemben, a verésben nem egyszer az a hátborzongató, hogy nem lehet tudni, ki és miért adja, teszi. „Valaki nyakon szózott egy kocsisgyertyával”, hangzik el a *Lehetséges* című darabban. S mivel az ütés származására, okozójára és okára nem talál magyarázatot, az elbeszélő elbizonytalanodik az eset megtörténtében is, végkövetkeztetésként magához rendeli a bántalmazást: „Vagy lehetséges, hogy én verem, ütlegelem magam? Igen, lehetséges, hogyne volna lehetséges, vigasztalom magam.”³⁴⁵ S bár ennek az írásnak a hangvétele kedélyes, humoros, nem egyszer merül fel Tolnainál is a büntelen bűnösség huszadik századi alkotókra jellemző gondolatköre az egzisztenciális szorongás, társadalmi elveszettség, elidegenedés felfoghatatlanságának, negatív tapasztalatának „konklúziójaként”.

A verés, nyílt agresszió, nyilvános megalázás abszurditását a kötetzáró, méreténél fogva is a többi íráson túlnövő *Színház-novella* hangsúlyozza. Miután az elbeszélő megadja az eset időpontját (1979. július 23.), amit élete különös mélypontjaként lát, a verést mégis pozitívan éli meg, mivel a verés révén felszínre buktathatóvá és megélhetővé válik a félelem, a bűn és a büntudat manifesztálódik az örült nő értelmetlen ütlegetésének szégyenteljes szituációjában: „jőlesett, hogy megverték, és leköpdöstek – DÉ előtt nyilvánosan. Mintha csak feloldoztak volna, fel valami alól – tulajdonképpen minden alól, amit gyerekkorom óta csináltam, mivel hát gyerekkoromban vertek meg utoljára”³⁴⁶. A teljes elveszettség állapotával, az erős vízsugarakkal „agyonlőtt” értelmiségiek, a „két meghatározhatatlan, zöld képű figura”³⁴⁷ kimerevítésével emelkedik a novella zárata általános létállapottá.

Összegzésképpen elmondható, hogy a félelem, fenyegetettség egyfelől a dolgok közöttiségében, réseiben ragadható meg, a világ felőrölt állapotában ezeknek az érzéseknek sincs önálló, koncentrált tere, megmutakozási

345 TOLNAI Ottó, *Lehetséges* = TOLNAI, *Gogol halála; Virág utca 3.*, i.m., 238.

346 TOLNAI Ottó, *Színház-novella* = TOLNAI, *Gogol halála; Virág utca 3.*, i.m., 344.

347 *Uo.*, 346.





lehetősége, rejtetten, titkos, elszórt utalásokban, kontextusok nélkül lehet róla megnyilatkozni. Másfelől a dolgok, tárgyak, élőlények darabokra hasítása, felaprózása, mint megsemmisítő cselekvésformák, az aprózódás, porladás mint emberi akarattól független zajlások, történések, s mindezek apránként, részenként való vizsgálata még félelmetesebbé, felfoghatatlannabbá formálják a külvilágról alkotható benyomásainkat, képzeleteinket. A csontnál félelmetesebb a csontpor, az állatnál, embernél az élő anyag roncsolása, darabolása, az emberhez közeli és a humánus kiiktatása, lefejtése. A lét-darabok közelhozása, az érzetek, látványok kipányvázása kiéle-síti, olykor zavarba ejtően közelivé teszi a dolgokat, jelenségeket, ezáltal az elemek részei közé beillesztett utalások, felsejlő referenciális, életrajzi vonások hasonló közelséget kapnak, minden magyarázat, kontextus nélkül. A logikai összefüggések, időbeli relációk, önértelmező gesztusok nélküli versvilág a tapasztalás éppen történést, a most zajlás benyomását erősítik, ezáltal válhat a versanyag a hetvenes évek vajdasági világától elemelhető általános létbenyomássá, létszorongássá.





Nyelvpiercingek szögesdrótból

Tolnai Ottó: Szeméremékszerek

Tolnai Ottó *Szeméremékszerek* című micsodája ismét alaposan elveszejti az olvasót és önmagát átfűrt és kicsinosított redőiben. A mű egyszerre tételezi magát regénynek, összekócolt novellafüzérnek, s mindez – a fikció szerint mindenképpen – egy iratmegőrző különféle színű dossziéból kerül elő, amely a mű folyamán több helyszínen is felbukkan teljes fizikai mivoltában. Az iratmegőrző dobozt mindenféle kezek és tekintetek turkálják, keverik, olvassák különböző célból, míg végül a főszereplő elbeszélő is beleveszik a szövegkáoszba, saját bevallása szerint, de aztán mégis fixál valamiféle sorrendet, egy, a regény testébe fűrt tartalomjegyzéket, amit, ahogy a gyakorlott olvasó sejt, értelmetlen lenne összevetni az előttünk heverő kötet anyagával, szövegeivel.

A mű ugyanakkora joggal kaphatta volna *A két steril pohár* címet, mint a jelenlegi *Szeméremékszerek*et, vagy, ahogy a szövegben felmerül, az *Iratmegőrzők sorrendje* főcímet is. Bár jól jöhet még a *Szeméremékszerek* többes száma, ha a kiadó ígérete szerint valóban egy hosszabb prózafolyam első kötetéről van szó.³⁴⁸ A címen való töprengésnek már csak azért is van létjogosultsága, mert a szöveg maga is hemzseg hasonló felvetésektől, hisz a mű nem más, mint egy metafikciós aknamező bejárása a határsávban, amelyben araszolva egyre gyakrabban robbannak az elveszejtő szerkezetek. Vagyis metapatronok. És azért is, mert a mű tartalmi, műfaji mivoltának besorolása sem kifejezetten egyszerű, amivel szintén nem volna probléma, ha maga a szöveg nem tartaná látványosan felszínen a szövegek műfajának, egymáshoz társíthatóságának, elrendezésének kérdését („talán két kötetre kellett volna szakítani az anyagot, egy kisregényre [*A két steril pohár*] és egy novelláskötetre [*Szeméremékszerek*], és a főcím akkor lehetett volna...”³⁴⁹). Tolnai legújabb műve ugyanis megint egyszerre minden: bolyongás- és kóválygástörténet, Palicstörténet, személyes- és művészeti múltidézés, helytörténet, továbbá többszörös nyomozástörténet súlyos

348 A 2018-as kritika óta valóban megjelent a *Szeméremékszerek* 2. és 3. kötete (2021, 2022) is a Jelenkor Kiadó gondozásában.

349 TOLNAI OTTÓ, *Szeméremékszerek. A két steril pohár*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018, 187. (Továbbiakban: *Szeméremékszerek*, oldalszám.)





alkotói és identitáskérdésekkel, aktuális társadalmi, politikai felvetésekkel megbonyolítva. A két steril pohár pedig, mint valamiféle tartóváz, sorvezető, vonul, illetve vezettetik végig az összes szintéren; izgulhatunk, hogy épségben hazaérnek-e, sterilen – beleértve a pohárhordozó elbeszélőt is –, bár eleinte azt sem tudjuk, mire kellenek. Aki kedveli a szerző szövegútvesztőit, hosszú téblábolásait, kitérőit, önironikus meglátásait, most is jól fog szórakozni, aki viszont mindezt fárasztónak, túlbonyolítotttnak tartja, meglehet, csalódni fog. Én az előbbiek közé tartozom.

A főszereplő pohármissziója végül jó messzire kanyarodik, és jó nagy utat jár be. A szerző nem elégszik meg a Palicson és a határsávban való ser-tepertéléssel, ide-oda betéréssel, találkozásokkal és ücsörgésekkel, amelyeknek mindegyike természetesen számtalan múltbeli átélt vagy hallott történetet, reflexiót implikál, hanem végül egy félreértett mozdulat miatt megjárjuk a fogdát, a kihallgató irodát, a börtönt és a pszichiátriát is, s ahogy sejteni lehet, a tudatállapotok és a fikció elszabadulásával együtt az időben is teljesen elveszünk. Ám a szorult, szögesdrótos helyzetek ellenére sem kell nagyon aggódnunk, a két steril pohár épségben folytatja útját, az idő is helyrebillen, mintha csak egy hosszú délutáni álomból ébrednénk fel a hőssel együtt. Ám mindez a téblábolás, betérés, bekaszt-lizás, időzés egyfelől leginkább arra kell, hogy a főhős mesélhessen, elmond-hasson végtelen történeteiből néhányat, hogy kedvére kalandozhasson témáiban, asszociálhasson kedves emberei, művészei, tárgyai, motívumai között, hogy lyukat beszélhessen a kihallgató tiszték hasába (köldökpier-cing), hogy elringassa vagy magára haragítsa börtönbeli cellatársait, hogy – egy rendes 6-os számú kórteremhez méltón – felszámolja normalitás és örület, kint és bent, valós és kitalált, ép ész és ésbontó határait. Tolnai prózájában folytatódik a vajdaságban is nagy múlttal rendelkező anek-dotikus prózahagyomány szétkenése, szétírása, illetve szétbeszélése, átfor-málása, az előszó és a hallgatóság előtti mesélés, a szóbeli műfajok – anek-dota, adoma, vicc, pletyka, storytelling – csúcsra járatása. Akad itt megint minden: ágy alól előszedett aranyhárfa, tobozskocsi, kéménysepréshez használatos vasgolyó, verbuválandó gyeplabdacsapat, halinaszőnyeg és persze különféle szeméremékszerek. Az egymást megidéző, egymást elő-hívó történetek elmondásának pedig nem könnyű ellenállni, ezért sem elég, hogy *Epilógusa* van a műnek, feltétlenül kell utána még egy *Elő- és/*





vagy utószó is. A különböző helyzetek azonban más-más hallgatóságot vonnak be, akik különféle céllal, pozícióból, attitűddel vesznek részt a diskurzusokban, így a mondottak és a rájuk adott reakciók a szemünk előtt formálódnak, alakulnak, teret adva a félrehallásnak, félreértésnek, a mellé- és elbeszélésnek, a párbeszédnek abszurd és félelmetes kisiklásának. A történetmondás nem egyszer tudatosan használt eszköz, e férfi Seherezáde szinte egyetlen fegyvere, a szétbeszélés, lefárasztás, megakasztás, kikölkentés verbális arzenáljának komoly felvonultatása, bevetése. „Hiszen valóban ki fog jelentést írni abból, amit én összehadováltam? Ezzel még egy posztmodern író sem tudna boldogulni, jegyezte meg.”³⁵⁰ Mások pedig a mesélés a közönség elaltatásának, szunyókáltatásának jótékony háttéreseménye, ami más gesztusokkal együtt szüntelenül felveti, hogy mindez, a történetek és mondásuk, a szerző létezésének alapja, létfeltétele. „Az történt ugyanis, mert ezt kissé részletesebben kellene elmesélnem (noha közben észrevettem, a kihallgatást vezető tisztek már mind künn cigarettáztak, elfárasztottam őket, ahogy ők mondták, szétbeszéltem, szét-szövegeltem az agyukat, magamra hagytak, de én már nem tudtam leállni, annál is inkább, mivel különben sem nekik meséltem), hogy...”³⁵¹

A másoknak való mesélés kitüntetett szerepet kap a kötetben, a mesélés módja, belső szükséglete és őszinte, önironikus önreflexiói a mű metafikciós bázisának visszatérő elemei. Olykor szándékosan idegesítő, a vallató tiszteket, Regény Misut vagy más hallgatóságot kiakasztó, néha elgondolkoztató, megnyugtató. Mindezzel együtt a történetek mondása az elbeszélő feltárulkozása: a szemérmesség levetkőzése, a szeméremajkak megnyílása. Az irodalmi elbeszélés a szemérmetlen étellel szemben a szemérem szépségének megmutatása, keretekbe, formákba telerelése, mely elviselhetővé teszi az élet póré nyersességét. A művészet, műalkotás a szemérem és intimitás legbensőbb világába, mélységeibe vezet, ahol a szeméremékszerek megcsillanhatnak, láthatóvá válhatnak; a művészet a létezés, Isten szemérmének folyamatos kísértése, ezért is van tétje, ezért nem úszhatja meg büntetés, meghurcoltatás nélkül az, aki „Isten szemérmét a szájára veszi”. A mesélés kínos, kevésbé kínos jelenetei, a kihallgatások kemény játszmái vagy a pszichiátrián leragtapaszkodott ajkakkal történő mesélés („én akkor, mondtam, már hátrakötött szárnyakkal, számon a flastrom rózsaszín keresztyével”³⁵²) jelzik az ártalmatlannak, könnyednek

350 *Uo.*, 143.

351 *Uo.*, 153.

352 *Uo.*, 266.





tűnő Tolnai-szövegelés küzdelmeit: az élet, a saját és a térben, időben körülötte zajló világ, létezés ki-elmondásának belső szükségletét és vele szemben a mindent elmondásnak, a jól mondásnak lehetetlenségét, a szövegáradás túlzottságának észlelését. A formátlanság és a formába fogás küzdelmét, a sodrás és az önkorlátozás, (ön)fegyelmezés küzdelmét, amely a szájba vágás visszatérő motívumában is megmutatkozik: „Mondtam vallatóimnak, akik olykor [...], ha túl sokat elaboráltam, szájon vágtak, de hát olykor, igaz, képletesen, ha túlbonyolítok, vagy ahogy a csipkések mondják, túlverek valamit, már csak valaminek a habját verem, magam is szoktam a saját számra vágni, sőt egyszer már arra is gondoltam, kivágom a nyelvemet, még nem vágtam ki, de nyelvlapoccal, hackmore-ral, nyelvfék-piercingekkel [...] folyamatosan kísérletezem.”³⁵³

A szélsőséges helyszíneknek és helyzeteknek azonban más, jóval nagyobb szerepe, téje is van Tolnai művében, mint a mesélőkedv határhelyzeteinek kiélése és kifejtése. És a határral már helyben is vagyunk, illetve határsávban, határhelyzetben vagyunk. A Palicson való ténfergés, téblábolás nemcsak a kisváros múltjának, jelenének, a szerző életterének történeteit és alakjait hívja elő, hanem velük együtt, velük átfedésbe hozva a migráció és a határsávban, a szerb–magyar határon zajló menekülthulám, átjutás és határázár tematikája is minduntalan fennakad a szöveg drótkerítésén. Az Ázsiából érkező menekültekből verbuválandó gyeplabdacsapat megálmodása, tervezgetése felettébb aggályosnak tűnik a hatóságok szemében. A történet fontos mozzanata, hogy az elbeszélőt éppen egy gyanús, migránsoknak utat mutató, segítő mozdulata miatt tartóztatják le, és vádolják meg embercsempészettel, gyerekcsempészettel. A dossziékban rejlő szövegekben minden magyar, nemzetközi művészeti, kulturális kapcsolódás, a szerző idegen kultúrákra, műalkotásokra irányuló figyelme, érdeklődése gyanússá, abszurd módon terhelő bizonyítékká válik. A hosszú kihallgatási jelenetek irodája, a börtön, majd a pszichiátria mind a határ közelében elhelyezkedő határhelyek, határhelyzetek. Olyan, Foucault által jellemzett heterotópiák, más-terek, amelyek egyszerre függesztik fel, fordítják ki a hagyományos viszonyegységeket, térhez, helyhez kapcsolódó szokásos képzeteket, és egyszerre gyűjtik össze, foglalják magukba a minden helyhez és működésükhöz általánosan köthető viszonyokat, jellegzetességeket, szélsőséges közegükkel mégis tükrözik azokat

353 *Uo.*, 211.





vagy reflektálnak rájuk. Olyan helyek tehát, amelyek az összes többivel kapcsolatban állnak, de amelyek minden más helyszínnel ellene mondanak. Tolnai deviancia-heterotópiái, a börtön és a pszichiátria és az ott átélt események, beszélgetések remek helyek, helyszínek az alkotói identitást érintő, művészeti kérdések, a konkrét és átvitt értelemben határon lét, a körülöttünk zajló történelmi-társadalmi, politikai események, a kistérségi, magyar és európai kulturális válságtünetek szélsőségeig vitt megrajzolására, érzékeltetésére. Hiszen abszurdításukkal, hely(zet)vesztettségükkel, elszigetelt, hatalom által felügyelt, zárt rendszerükkel mutatnak rá mindezen dolgok, területek, problémák megoldatlan, megoldhatatlan képtelenségeire, a racionalitás, a józan emberi mérlegelés uralhatatlanságára és működésképtelenségére. A kihallgatások során, a börtönben vagy a pszichiátrián az elbeszélő, főszereplő által átélt helyzetek számos valós történelmi és irodalmi előzményt idéznek meg, már csak a heterotópiáknak hagyományos időt felszámoló vonása miatt is, és arra figyelmeztetnek, hogy a múltbeli, egykor még elképzelhetetlennek tűnő történelmi, társadalmi folyamatok, események megismétlődhetnek, akár újra megtörténhetnek. A gyomorrándulás, a félelem nem alaptalan.

Miközben a főhőssel együtt bejárjuk képtelen helyszíneit az állomástól a Homokvárig, miközben kibekkeljük végtelen diskurzusait és lassan bontakozó történeteit, az elbeszélés – közbevetések, metafikciós kitérők által – lépten-nyomon alkotói kérdésekhez, szemérmes-szemérmetlen ars poeticához érkezik, amelyek elválaszthatatlanul mozognak a többi felszínen mozgatott szállal, témával, motívummal. A cím és a szövegek elrendezése mellett, amiről már esett szó, az alkotói identitás kérdése, az alkotói én alteregóinak, részeinek tárgyalása tűnik hangsúlyosnak. Az előbbi a felvett, alkotói nevek kérdése kapcsán kerül részletes kifejtésre, amit a kihallgatási jelenet első kérdése – „Neve? – Eltűnődtem!” – generál a legerőteljesebben. A legegyszerűbb kérdés megakasztó mivolta az ismert Tolnai, T. Olivér, Orbánfalvy stb. problematikába és fejtegetésekbe vezet az olvasót, „[m]indegyik nevet illetően voltak, vannak papírosaim.”³⁵⁴ A különböző történetekbe helyezve pedig a szó(ve)gesdróttba akadt kis-énekes (madár) motívuma tűnik a mű legerősebb énmeghatározó metaforájának. Az országhatár szögesdrótjába gabalyodott madár képe pedig jelen regény témáját, a menekültek kiszolgáltatottságát és a határon zajló,

354 Az idézett részek: *Szeméremékszerek*, 129; 131.





megalázó, emberekhez méltatlan helyzetet mutatja meg. Hasonlóan erős reflexiókat és visszatérő köröket eredményez a Tolnai-alteregők folyamatos szerepeltetése, akiknek köszönhetően a regény alaposan benépesül, és akikről, akikkel újabb és újabb párbeszédkezdhetők. Az elbeszélő játéka szerint ő művének, regényének központi médiuma, és ő mozgatja az alkotás különféle formai, műfaji jegyeiért, fázisaiért, poétikai kérdéseiért felelős alteregőit, akiknek segítségével megmutatja a szerzői én sokszínűségét, felszínre hozza alkotói dilemmáit, töprengéseit. Ezek által a szerző az alkotás folyamatának egészét kívülre, a regény „valós” terébe helyezi. Tolnai alteregői azonban, például Pessoaétól eltérően, nem önálló, felépített személyiségek, hanem egy vezér-én leágazásai, részei. Nevük és feladatkörük van, és ennek megfelelően akasztják meg a szerzői én szólalóit. A hiperszövegezésnek és hiperreflexiónak mint Tolnai jellegzetes írói jegyeinek szemérmetlen kiírása történik a *Szemérmékszerekben*, nagyon szórakoztató, bár néhol talán fárasztó, túlhajtott (de hisz pont ez a lényege!) módon. T. Olivér (vagy Tolnai?) kíméletlenül kikészíti önmagát is, a szerzői énné ez a játékos, ironikus hasítása, hasogatása szintén az alkotói én, identitás és az alkotói folyamatok alapos ismeretéről, és ezek állandó felülvizsgálatának szükségességéről tanúskodik.

De mindeközben, mert Tolnainál mindig van egy *mindeközben*, nem feledkezhetünk el a két steril pohárról és sorsukról sem. Két steril pohárral végig Bácskán, rendületlenül, egy nejlonzacskóban lóbálva, hordozva azokat: mintha egy vérbeli kalandregény paródiáját olvasnánk, egy tolnaistra lassított vajdasági road movie-t. A főhős egyben saját maga fegyverhordozója is, a két pohár pedig igazi túlélő. S az izgalmak és száguldás közepette a motívumok, tárgyak, helyek metaforikusba, átvittbe, onnan pedig a konkrétba, valóságosba való ide-oda mozgásáról, ficánkolásáról még csak szót sem ejtettünk (a szerzővel ellentétben). Így, mivel mindennek a végére sosem érhetünk, hagyjuk most itt abba: két tiszta, patikapecsétetes, üres pohár, ahogy ismét hazatér. Lesz még mivel megtölteni.





Súlyos határsértés

Határhely(zet)ek, identitáshatárok Tolnai Ottó: Szeméremékszerek című regényében

A Tolnai Ottó szerzői néven ismert személy többszörös, mondhatni notórius határsértő. Regényében elbeszélője és egyéb tettestársai szemérmetlenül evickélnek (át) két steril pohárral a határsávon, ám eközben számos helyen határsértést követnek el, olykor óvatlanul, de az esetek nagy részében előre megfontolt szándékkal. Már a két pohár hazaszállításából adódó eset közreadása, leírása olyan papírhalmot, dossziék sokaságából álló iratmegőrzőt eredményez, mely kihallgatási jegyzőkönyvként, kéziratkupacként, „összekócolt novellafüzérként” vagy akár regényként is értelmezhető.³⁵⁵ Az iratmegőrző dobozt mindenféle kezek és tekintetek turkálják, keverik, olvassák különböző célból, míg végül a főszereplő elbeszélő is beleveszik a szövegkáoszba, saját bevallása szerint, de aztán mégis fixál valamiféle sorrendet, egy, a regény testébe fűrt tartalomjegyzéket, amit, a szerző eljárásait ismerve, értelmetlen lenne összevetni az előttünk heverő kötet anyagával, szövegeivel.

A végül *Szeméremékszerek. A két steril pohár. Regény Misu és társai avagy az iratmegőrzők sorrendje* címmel és műfajra utaló paratextussal 2018-ban megjelent alkotás műfaji áthágásai csak az első, és talán a legegyszerűbb a határsértések sorában. E mű korábbi Tolnai-szövegekhez hasonlóan rúgja fel írott és mesélt szöveg határait is, már ismerős alteregóival, szereplőgárdájával bizonytalanítja el az elbeszélő személyét, elbeszélő és főszereplő viszonyát. Ám mindezt a szerző tovább fokozza a határsávban játszódó történet határhelyzeteinek, köztes létének kiemelésével, a regény, nevezzük mégiscsak így, helyszínei olyan heterotópiák, mint a vasút, állomás, és deviancia-helyek, mint a fogda, a börtön és a pszichiátria, amelyekben szerzőnk a fogva tartott, és amelyek által a mű az itt-ott, a bent-kint, a normalitás–abnormalitás határait végképp felszámolja és kérdésessé teszi. A vajdasági magyar kisebbség geokulturális közegében játszódó történetet a szerb–magyar határon zajló aktuális migránshelyzet,

355 Vö. TOLNAI OTTÓ, *Szeméremékszerek. A két steril pohár*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018, 344–345. (Továbbiakban: *Szeméremékszerek*, oldalszám.)





az újonnan felhúzott drótkerítések, a megszigorított határőrség élezi ki, mindez a határon-lét aktuális és általános érvényűvé emelt emberi tapasztalatait közvetíti. A kiélezett helyzetekben az idegenségérzet, kiszolgáltatottság, ideiglenesség állapota felerősödik, ezáltal e művében a szerző az emberi identitás határait még inkább próbára teszi.

Ám az elbeszélő a szorongatott helyzetekben, kínjában és tehetségében, egyik jól bejáratott eszközéhez, módszeréhez, a szétbeszéléshez, az újabbnál újabb asszociatív szálakat mozgó meséléshez folyamodik, s ezek során a (próza)szöveg és a narráció szüntelen határsértéseit követi el. „E szempontból a mű egy metafikciós aknamező bejárása a határsávban, amelyen araszolva egyre gyakrabban robbannak az elveszejtő szerkezetek. Vagyis metapatronok.”³⁵⁶

Az eddig vázolt helyzetből az tűnhet ki, hogy a *Szeméremékszerek*ben a többnyire én-ként megszólaló, de olykor harmadik személyben T. Olivérnek titulált személy egyszerre áldozat, bántalmazott, tehát sértett fél, ugyanakkor határsértő, elkövető is, már ami fogva tartóinak, és saját alteregóinak kiakasztását, hülyére vételét, vagy ami a történetek és a szöveg elleni kihágásait illeti. Szemérem és szemérmetlenség, s ezek közszemlére tett tárgyi-nyelvi ékszerei, díszei jól érzékeltetik mindezek fikatív–nem fikatív, konkrét és elvont, eufemisztikus, ironikus, de mégis nyomasztó, fenyegető művészi és nem művészi komplexitását. Mintha a mű, a szöveg maga is egy heterotópia lenne, a súlyos határsértések gócpontja, mindent magába gyűjtő, egyszerre centripetális és centrifugális hely.

A két steril pohárral megtett „zarándoklat” múltidéző és jelent közvetítő Palicstörténet is, a határsávban (le)élt élet és jelentős helyszíneinek gazdag panorámája.³⁵⁷ A két steril pohár pedig, mint valamiféle tartóváz, sorvezető, vonul, illetve vezetetik végig az összes szintéren; izgulhatunk, hogy épségben hazaérnek-e, sterilen – beleértve a pohárhordozó elbeszélőt is. Ám ezen a területen, ahol eleve különleges igazgatási szabályok érvényesülnek, egy pontatlan mozdulat elegendő ahhoz, hogy a főhős „egyik pillanatról a másira ott áll[jon] a határsáv mély homokjában megbilincselve.”³⁵⁸ E migránsokat segítő állítólagos mozdulatnak köszönhető,

356 Ld. Visy Beatrix, *Nyelvpiercingek szögdrótból*, e kötetben, 171.

357 „Gyerekkorom kissé északabbra, meséli T. Olivér, szintén így, ebben a magasságban, szintén a határsávban, egyfajta zónában telt, ugyanis Palicsfürdő ugyanúgy határsáv, zóna, mint Magyarokizsa.” *Szeméremékszerek*, 242.

358 *Uo.*, 118.





hogy a szereplő-elbeszélő bejárja a határsáv különböző, Foucault által deviancia-heterotópiaként meghatározott helyeit. A heterotópiák „egyszerre függesztik fel, fordítják ki a hagyományos viszonyegütteseket, térhez kapcsolódó szokásos képzeteket, és egyszerre gyűjtik magukba a minden helyhez és működésükhöz általánosan köthető viszonyokat, jellegzetességeket.”³⁵⁹ A fogalmi meghatározás szerint az összes többi hellyel kapcsolatban állnak, mégis minden helyen kívül esnek, „jóllehet valóságosan behatárolhatók”.³⁶⁰ Tolnainál mindez még fokozottabban érvényesül az amúgy is különleges, korlátozó intézkedések alá eső, ám a bevándorlók miatt még erőteljesebben felügyelt területen.

Az azonban, hogy a szereplő a fogda és a szabadkai börtön után a pszichiátriát is megjárja – hangsúlyosan a két steril pohárral – annak köszönhető, hogy verbális tereléseivel, a kérdésekre adott inadekvát válaszaival csúfot űz az őt vallató határőrökből, úgymond szétbeszéli az agyukat. A deviancia-heterotópiák ez esetben önreflexióként is érthetők, hiszen ezekre a helyekre olyan egyének kerülnek, akiknek viselkedése eltér az átlagostól, a normáktól, a társadalom vagy önmaga irányában szabálysértő. A deviancia kifejezés a latin *deviatio* (latin: de=ről/-ről, via,-ae (f)=út) ’útról való letérés’ jelentése pedig a maga plaszticitásában van jelen, mivel a főhős a két steril pohárral hazafelé tartó útjáról tér le e deviancia-helyek irányába. Az elbeszélő viszonyulása szintén már-már deviáns: „Életem egyik legszebb pillanata volt az, ahogy kitárult a nagy monarchiabeli börtön vaslemezekből készített főkapuja. És a kennelekben körben felugattak, felvonyítottak a farkaskutyák.”³⁶¹ A szereplő ugyanis, rá jellemző módon még a bántalmazást, elzárást, az adott körülményeket is kíváncsisággal, ironikus derűvel fogadja, a térségről, épületeiről, intézményeiről korábban olvasottak, hallottak személyes megtapasztalhatósága, az esztétikai-művészi látásmód mintha felülkerekedne a meghurcoltatásokon. Továbbá e helyszínek, az ott átéltek és a kihallgatási jelenetek kiváló lehetőségeket kínálnak az alkotói identitást érintő művészeti kérdések, a konkrét és átvitt értelemben határon lét, a körülöttünk zajló történelmi-társadalmi, politikai események, a kistérségi, magyar és európai kulturális

359 Visy, *i.m.*, e kötetben, 174.

360 Vö. Michel FOUCAULT, *Más terekről* (1967), ford. ERHARDT Miklós

<http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253#2sym>

Más fordításban: Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, ford., szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 147–156.

361 *Szeméremékszerek*, 185.





válságtünetek szélsőségeig vitt megrajzolására, érzékeltetésére. Hiszen abszurditásukkal, hely(zet)vesztettségükkel, elszigetelt, hatalom által felügyelt, zárt rendszerükkel mutatnak rá mindezen dolgok, területek, problémák megoldatlan, megoldhatatlan képtelenségeire, a racionalitás, a józan emberi mérlegelés uralhatatlanságára és működésképtelenségére. A kihallgatások helyzeteiben a kihallgatás módszerei, közege, érzelmi feszültsége számos valós történelmi és irodalmi előzményt idéz fel, már csak a heterotópiáknak hagyományos időt (és úgynevezett valóságot) felszámoló vonása miatt is, mindez érzékeltetheti, hogy a múltbeli történelmi, társadalmi folyamatok, események újra megtörténhetnek.

A műben finoman nyitva marad az a kérdés, hogy mindezek a határsávi kiterők csak a főhős fantáziájában lejátszódó belső kihallgatások, elképzelt jelenetek, vagy a mű imaginárius cselekményének abszurdításokig vitt, megtörtént elemei. Az elbizonytalanítás főként az időhöz, idő múlásához való viszony jelzései által történik, hisz a főszereplő maga sem tudja, mennyi időt tölt az egyik vagy a másik helyen, „[m]inden jel szerint, amíg a határzónában, a börtönben, a pszichiátrián tartózkodtam, már meg is történt a szobor felállítása, talán már a leleplezése is.”³⁶² A két, továbbra is steril pohárral érkező „szakadt manuszt”, aki mint Odüsszeusz, hazatér bolyongásaiból, felesége, Jutka is a legnagyobb természetességgel fogadja, mindössze annyit jegyez meg, hogy végre.³⁶³ Ezáltal a regényben nem csak a heterotóp intézmények töltenek be fontos szerepet, hanem ennek párfogalma, a heterokronia is említendő, tehát az idő is törésvonalaiiban érvényesül, mind az elbeszélte történet ideje, mind a rengeteg felidézett történet vágások sokaságában tárul elénk.

A fogda és a börtön kihallgatási jelenetei durvaságot, agressziót is hozdoznak. A fogvatartók és a letartoztatott elbeszélő nem igazán értenek szót egymással, félreértik és félrehallják egymást, folyamatosan elbeszélnek egymás mellett. A szereplő a fenyegető hatalom, kívüllág ellen verbális hadviselést folytat, a feltett kérdésekre inadekvát válaszokat ad, ezek a vallatók számára többnyire kibogozhatatlanok, a lefoglalt dossziék szövegei pedig csak fokozzák a gyanút és a káoszt. A szövevényes múltbeli történetek minduntalan ütköztetik az esztétikai, művészeti szemléletmódot

³⁶² *Uo.*, 315.

³⁶³ „Hoztam a két steril poharat, mondom, boldogan emelve fel másik kezemmel a szatyrot. Végre, mondja megkönnyebbülve. Már aggódtam egy kicsit, holnapra vagy bejelentkezve doktor Selymes-hez, urológusodhoz.” *Uo.*, 330.





a durva, embertelen valósággal. Ez az ellentét leginkább – a már az előző írásban is kiemelt – szö(ve)ges drótba akadt kisénekes (madár) motívumában mutatkozik meg, amely a mű egyik legerősebb énmeghatározó metaforája: „Olivér, ne játszd meg a naivat, nem látod, kisénekes, nem tövisbokorba, az országhatár szögesdrótjába gabalyodtál.”³⁶⁴ Az országhatár szögesdrótjába gabalyodott madár képe ugyanakkor a regény témáját, a menekültek kiszolgáltatottságát és a határon zajló megalázó, emberekhez méltatlan helyzetet is megmutatja. A drótfonás, a zsilettdrót motívuma végigvonul a regényen, és ide köthető a vasfüggönyről tett hosszas kitérő is. De ez már a szeméremékszerekhez vezet tovább.

A szétbeszélést mint hadviselési módot e férfi Seherezáde a végtelenségig, abszurdig feszíti a kihallgatási jelenetekben és a pszichiáterekekkel folytatott beszélgetésekben. A vallatók szövegelés általi elkábításában, szédítésében T. Olivér bizonyul kitartóbbnak, a tiszték ugyanis ki-kilógnak a szobából, kint dohányoznak, s különben is „ki fog jelentést írni abból, amit én összehadováltam? Ezzel még egy posztmodern író sem tudna boldogulni, jegyezte meg” az egyik határőr.³⁶⁵ Ám az is kiderül, hogy a mesélő-elbeszélő beszédkényszere, kiapadhatatlan mesélőkedve jóval túlnő – illetve már rég túlnőtt – ezen a hadviselésen, „elfárasztottam őket, ahogy ők mondták, szétbeszéltem az agyukat, magamra hagytak, de én már nem tudtam leállni, annál is inkább, mivel különben sem nekik meséltem.”³⁶⁶ A túlmesélést, a történetekben való kóválygást, a folytonos kitérőket az alkotótársak, alteregók is minduntalan kárhoztatják „Vad Jócó is mondta már, többször elhatározta, szájba vág, ha még egy kitérőt teszek.”³⁶⁷ Máskor pedig a mesélés a közönség elaltatásának, szunyókáltatásának jótekonny háttéreseménye, ami más gesztusokkal együtt szüntelenül felveti, hogy mindez, a történetek és mondásuk, a szerző létezésének alapja, létfeltétele.

³⁶⁴ *Uo.*, 129.

³⁶⁵ *Uo.*, 143.

³⁶⁶ *Uo.*, 153. „Az történt ugyanis, mert ezt kissé részletesebben kellene elmesélnem (noha közben észrevettem, a kihallgatást vezető tiszték már mind künn cigarettáztak...)” *Uo.*

³⁶⁷ *Uo.*, 87. „Regény Misu máris közbeszólt, hogy fél a mesémtől, fél a történeteimtől. Ugyanis egyáltalán nem érti, miért hagyom el magam mesélés közben, és azt sem értem, mondta morogva, miért kell mesélés közben ide-oda matatni, piszmogni itt, piszmogni ott. Mesélj céltudatosan, ne kóvályogj, mint a golyafos a levegőben, mert szédülékeny vagyok, elszédülök kóválygásod közepette.” *Uo.*, 86–87. „Most tehát igyekeztem rövidre fogni, céltudatosan maradni, ügyelni, ne kócolódjon túl az ördögcérna, ne kezdjen el rákosodni a nemezelt (nemzeti – székely: halina, albán: ind, román: postav, szerb: čoja) kézműipari termék, a tulajdonképpeni szöveg. Mint olyan.” *Uo.*





Cella- és betegtársai egy részét idegesíti a folyamatos fecsegés, másokat viszont szórakoztat, és újabbnál újabb történeteket kérnek tőle. Az elbeszélő a pszichiátrián négy orvost rág, beszél szét, illetve kerít hatalmába történeteivel, s nem őt törik meg a hosszú beszélgetések, anamnézisek, hanem orvosait, akik teljesen a hatása alá kerülnek. Közülük az egyik végül Tolnai hárfájáról készül disszertációt írni, a másik pedig többször is mélyen megrendül a Bartók életrajzi mozzanatainak történetei felett.

A mesélés szerepéről mint az alkotói lét legfőbb vonásáról a kötet előző, a *Nyelvpiercingek szögesdrótból* című szövegében esett már szó,³⁶⁸ itt csak annyit érdemes újra kiemelni, hogy ez az alkotói-elbeszélői létforma, működésmód szintén a határok – valóság és fikció, kint és bent, ép ész és *esztelenség*, a klasszikus anekdota – lebontásának, felszámolásának eszköze.

Másfelől az eddig bemutatott cselekményelemek, narrációs-műfaji eszközök arra is lehetőséget adnak, hogy Tolnai Ottó e művében ismét látványosan színre vigye az alkotói és személyes identitás számára izgalmas és nyugvópontra nem jutó kérdéseit. A fogdába került szereplő például rögtön az első kérdésnél megakad. A „Neve?” igen egyszerű kérdésnél megáll a jelenet, és az elbeszélő hosszú névtani kitérőt tesz saját szerzői neveit, névváltozatait illetően: „Eltűnődtem. S hogy nem válaszoltam azonnal, teljesen váratlanul érte őket. Az emberek mindig, minden helyzetben reflexszerűen válaszolnak erre az indító, rutinszerű kérdésre. Először találkoztak valakivel, akit a kérdés ilyen furcsamód váratlanul ért.”³⁶⁹ A névtani kitérő nemcsak családi származására, neveire tér ki (például a család Kracsun neve), hanem önelnevezéseinek alakulástörténetére, sőt alteregóinak elnevezéseire is. „Évtizedek óta billegek neveim között, majdhogynem játszom velük.”³⁷⁰ A név, megnevezés, amely általában szoros viszonyban áll az emlékezettel, az életműben előre haladva egyre komplikáltabb üggyé terjeszkedik. Az ember tulajdonneve mintha nem tulajdon neve lenne, s bár a tulajdonnév nem tiszta tulajdon, az elnevezés mégis mintha azt sugallná, hogy őriz valamiféle „tulajdon-momentumot,

368 E kötetben: 171–176.

369 *Szeméremékszerek*, 129. A folytatás: „Ennyire megzavarta. Aki szinte meghökölt tőle. És ettől ők is zavarba jöttek. Mert itt, már a névnél, még sosem akadt el páciens. Ezeregy kihallgatást folytattak már le, de még egyszer sem történt, hogy valaki már a nevénél elakad.” *Uo.*

370 *Uo.*, 130.





egy *instant fondeur*. Ezért érezzük úgy, hogy tulajdon nevünk önmagunkkal való azonosságunkat jelöli.³⁷¹ A költői maszkok és Tolnai-alakok, az alkotói én különböző vetületeit, feladatköreit képviselő, illetve azokért felelős alakok, krapekok az önmitologizálás fontos részei, ahogy erről már több tanulmány is értekezett.³⁷² („És azt is minden alakoskodás nélkül állíthatom, hogy valóban Tolnai (T) vagyok. És valóban Orbánfalvy T. Olivér. És Regény Misu. És Palicsi P. Howard Jenőke.”³⁷³) Az alteregók kérdésének részletes tárgyalása más, nagyobb irányba is elvezetne,³⁷⁴ így Tolnai írásművészetének e lényegi elemét most mindössze két gondolattal kapcsolom a határhelyzetekhez, határsértésekhez:

Tolnai fiktív kompániája az olyan areferenciális szövegalkotási eljárások közé sorolható, amely a „referencialitásproblematika által körülhatárolt”³⁷⁵ szerzői identitástól való elszakadás, menekülés lehetőségeit és feltételeit biztosítja az alkotó számára. Az állandósult „mimikri és az intenzív alakváltoztatás következtében a központi személy csupán egyik tagja”³⁷⁶ a fiktív társaságnak. Tehát már egyáltalán nem központi személy, és a történeteket illetően is sokkal inkább kollektor és közvetítő (mesélő), mintsem kreátor. A kollektív szerzőség pedig nemcsak a szóbeliségre, hanem a dossziék elrendezésére is vonatkozik, hiszen mind a vallatótiszték, mind a pszichiáterek megpróbálják összerendezni, egyfajta sorrendbe állítani az írásos anyagokat. „Be kell vallanom, én már elvesztem köztük, elvesztem benne, a szakadékban, jóllehet tudom, a rendőrök és a pszichiáterek keverték így a szövegeket, próbálták kirakni az ő történeteiket, de valahogy engem is belekeverték a pakliba, sokáig azt hittem,

371 Vö. ANGALOSI Gergely, *A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben*, Filológia közlöny, 1996/2, 155–162.

372 MIKOLA Gyöngyi, *Ember-alakzatok Tolnai Ottó prózájában*, Pannonhalmi Szemle 2006/3, 98–102.; NOVÁK Anikó, *Fiktív többszerzőjűség Tolnai Ottó újabb prózájában*, Létünk, 2010/4, 141–147. „az írói létre vonatkozó, előtérbe kerülő reflexiók szerepét fokozatosan egy metaforikusabb, alakmásokban testet öltő perszifikáció veszi át” SZILÁGYI Márton, *Bácskai porban és azúrban, Tolnai Ottó: Kékitőgolyó. Új prózák könyve* = SZ. M. *Kritikai berek*, Budapest, József Attila Kör – Balassi Kiadó, 1995, 123–129.; THOMKA Beáta, *Aprózás, kispróza, kézművesség, Tolnai Ottó: Grenadírmars*, Jelenkor 2008/10, 1166–1172.

373 *Szeméremékszerek*, 131.

374 Id. a következő „*immár nem ő a vadász, immár ő a nyuszi ott a hálóban*” Az alteregók hálózata Tolnai Ottó regényében című írást.

375 Vö. NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*, Alföld, 2009/9, 78–84.

376 THOMKA, i.m., 1169.





kívül maradhatok, hogy végül letisztázhassam az egészet, legalább fölėje húzhassam az azúrsátort: az én basedovomat, amelyre közben egy árnyalatnyi rózsaszín került, az én szemérmességem... De belemaszatoltak, valami frottázsra emlékeztető technikával. Regény Misu végül is a Professor sorrendjét fogadta el, ami, igaz, csak néhány helyen tér el a rendőrök, illetve a helyi pszichiáterek sorrendjéről, viszont Regény Misu, mondta a Professor, a malter, ő tölti ki az üres fugákat, ahogy Jonathán és én hozzuk, húzzuk minden fölé a basedov kék-rózsaszín sátrát...³⁷⁷ A két steril pohárért küldött férfi tehát leginkább mediátor, szállító szerepben értelmezhető, olyan – Németh Zoltán fogalmával élve³⁷⁸ – *tranzitív* (másra irányuló, ható) identitást, identitásokat formál a nyelv által, mely a másság, marginalitás, tehát a – társadalmi – minoritás identitáskérdéseit viszi színre, egy vállaltan esendő nyelvi, mentalitásbeli stratégiát működtet a hatalom rögzült hierarchiáival, homogenizáló és totalizáló beszédmódjával szemben. A sokféleség és másság nyelvi megmutatkozásai jelzik, hogy a hatalmi nyelv nem, ahogy „egyetlen szöveg sem, steril nyelvjáték eredménye, hanem mindig a mögötte álló élő identitás érdekei és stratégiái hozzák azt létre.”³⁷⁹ (E műben csak a poharak maradnak sterilek.) Tehát a tranzitív viszony nemcsak az identitással, hanem a valósággal és társadalmi kérdésekkel is összekapcsolódik.

Ez a tranzitív stratégia összefüggésbe hozható Deleuze és Guattari *Mille Plateaux* című művének gondolatával,³⁸⁰ hogy miképpen lehet a többség politikája, a makropolitika kínálta oppozíciókkal szemben kialakítani a mikropolitika, a többséggel szemben tekintett kisebbség stratégiáját. Továbbá a deleuze-i filozófia szintén a valamivé válás folyamatát hangsúlyozza, minden változást, valamivé levést a minoritáshoz köt. Ennek folyamatai (szintén) kívül esnek az időn, a cél-ok logikán, s e mozgás következtében mind a többséghez, mind a kisebbséghez való viszonyt az idegenség jellemzi.³⁸¹ A valamire irányulás és a valamivé válás,

377 *Szeméremékszerek*, 342–343.

378 NÉMETH, *i.m.*, 83.

379 *Uo.*

380 Érdekes adalék, hogy az *Ex Symposion*, 2003/44–45. *Minor irodalom* lapszámát Tolnai Ottó szerkesztette. E számban jelent meg Deleuze–Guattari *Mi a kisebbségi irodalom?* című írása és Tolnai *Infautus* szövege, ami később *A pompeji szerelmesekben* (2007) terjeszti ki hatókörét, ahogy ezt a prózakötet alcíme is jelzi: *Fejezetek az Infautusból*.

381 Vö. MIKOLA, *i.m.*, 99–100.





levés mozgása egyaránt jelen van Tolnai alteregóinak, infaustusainak folyamatos alakulásában, viszonyrendszerük képlekenységében,³⁸² továbbá a mesélés, a szövegelés helyzetekhez, szituációkhoz mért aktuális formálódásában, pontosabban a nyelvi-asszociatív ellentartás, kikötkentés eszközeiben. Ráadásul már maguknak a különféle műfajoknak és az alteregóknak együttműködtetése, megsokszorozása által is felszámolódnak a hatalmi struktúrákra jellemző dichotómiák, bináris opozíciók, az infaustusoknak sincs végleges szereposztása. „A nyulakkal zavaraszták T. Olivért a zöld határon, adta tovább a hírt Kafka Ferike Palicsi P. Howard Jenőkének, aki szintén T. Olivér egyik alteregójának tekintette magát, mint különben olykor magam is. De ebbe ne menjünk bele, az ember akár egy zsák krumpli, ha elkezd szedegetni kifelé a gumókat, sosem is lesz vége. Mert mindegyik krumpli más profil, akárha Olivér kőcsicsókái, a löszbabák, mindegyik más, jóllehet ugyanolyan.”³⁸³ Az alteregók ez összefoglaló elnevezése kapcsán nem mellékes az sem, hogy az *infaustus* latin szó szerencsétlent jelent (továbbá boldogtalant, szomorút, végzetest), legtöbbször az önhibáján kívül bajba jutott emberre használják.³⁸⁴ Tehát az elbeszélők megnevezése a szerencsétlenség állapotában való lét tudatos választásaként és/vagy ironikus jelzésként is érthető, a szerencsétlenek helyzetére való megnyílásról, empátiáról a menekültekből verbuválandó gyeplabdacsapat is tanúskodik, az afgán agarak sokkal explicitebb szerepeltetésével együtt. És ezzel ismét a szögesdrótnál, azaz a szeméremékszereknél vagyunk.

De ezt már nem mondom el. Hiszen az elbeszélő legfőbb határsértésének a szétbeszélés, a zaboláz(hat)atlan fecsegés minősül a műben. Az alteregók és más szereplők – mellesleg metasíkon szintén szövegkáoszt burjánzóztató – feladata az elbeszélő féken tartása, beszédének szabályozása egy fiktív narrációs demokrácia és szabad véleménynyilvánítás jegyében. Azért is súlyos határsértés ez, mert a történetek mondása az

382 „épp most szánta el magát, igaz, már különben sem volt alibije, engedett a nyomásnak: egybemeséli a dolgokat, mesébe kezd – lám már mesébe i kezdett, rászorították, fondorlatos módon rászorították, ne gyilkolja őket a végtelen, Regény Mísu úgy mondta, őrijtő részletekkel, mesélje egybe szépen a dolgokat, ún. motívumait, minden bizonnyal azért követelték ezt azért szorították rá, hogy végre megtudjanak valamit a palicsi infaustusok, nevezetesen önmaguk mibenlétéről, jóllehet T. Olivér nem tudta pontosan, miért gondolják, hogy ha egybemeséli nekik a flamingókat, meg a gyárakat [...] mind, ha valóban egybemeséli, akkor az ő mibenlétük is megmutatkozik.” *Szeméremékszerek*, 237–238.

383 *Uo.*, 119.

384 Vö. MIKOLA, *i.m.*, 98.





elbeszélő feltárulkozása: a szemérmesség levetkőzése, a „szeméremajkak” megnyílása. Az irodalmi elbeszélés a szemérmetlen étellel szemben a szemérem szépségének megmutatása, keretekbe, formákba terelése, mely megszűri, elviselhetővé teszi az élet pőre nyersességét, ahogy mindezt a börtönbeli jelenet is mutatja, ahol „szinte senki nem kért prasnya meséket”.³⁸⁵ S mivel a szeméremékszer-doboz további – *Az úr pantallója és A fröccsöntés kora* című – darabokkal bővült, kiderülhetett, hogy Tolna számára a művészet, műalkotás pedig a szemérem és intimitás legbensőbb világába, mélységeibe vezet, ahol a szeméremékszerek megcsillanhatnak, láthatóvá válhatnak; a művészet a létezés, Isten szemérmének folyamatos kísértése, ezért is van tétje, minden egyes darabnak, s ezért nem úszhatja meg büntetés, meghurcoltatás nélkül az, aki „Isten szemérmét a szájára veszi”³⁸⁶

385 *Szeméremékszerek*, 217.

386 *Vö. Uo.*, 266.





„immár nem ő a vadász, immár ő a nyuszi ott a hálóban”³⁸⁷

– Az *alteregók hálózata* Tolnai Ottó regényében
Tolnai Ottó: *Szeméremékszerek. A két steril pohár*

Tolnai Ottó 2018-ban megjelent *Szeméremékszerek* című művének szögesdróttjai hálózatelméleti szempontból nem sok izgalmat ígérnek, ám a migránsok helyzetét, a határsávban zajló szigorításokat is érzékenyen megjelenítő regény más szempontokból veti fel a hálózatelméleti közelítésmód várható eredményességét.³⁸⁸ A cselekmény, a narráció és a próza-poétika szintjén egyaránt súlyos határsértésekkel jellemezhető műben nemcsak a terek, a helyek és az ezeket összekötő útvonalak mutatnak hálózatot, amit az elbeszélő bejár a két steril pohárral, s amelyeknek csomópontjai nemcsak Palicson, Tolnai mindennapi helyszínein keresendők, s nem is csak a Homokvárnak keresztelt házban, hanem – a műben elfoglalt szerepüknél, jelentőségüktől fogva – a határsávban található deviancia-heterotópiaként értett helyszíneken is, a fogdában, a szabadkai börtönben vagy a pszichiátrián. Mivel már vizsgáltam a *Szeméremékszerek* című regényben a heterotópiák szerepét és kapcsolódásuk mikéntjét,³⁸⁹ s mivel Tolnai Ottó regénybeli alteregóinak ügye, elbeszélői-szereplői alakmásainak kapcsolathálója rengeteg felvetést implikál, jelen szöveg e témára koncentrálni.

A szerző-elbeszélő körül „lebzselő” kompániával nem a *Szeméremékszerek*ben találkozunk először, a Tolnai-próza több évtizede mozgat hasonló alakokat, néven nevezett alteregókat, akik társaságként infaustus csoportnévvel elsőként az Ex Symposion 2003-as *Minor irodalom* lapszámban³⁹⁰ jelentek meg. Ez a szöveg *A pompeji szerelmesek* című prózakötetben elhelyezve bővítette tovább az infaustusok hatókörét immár az egész kötet

387 TOLNAI OTTÓ, *Szeméremékszerek. A két steril pohár*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018, 159. (Továbbiakban: *Szeméremékszerek*, oldalszám.)

388 A szöveg a *Hálózatok és komparatiztika: a világirodalom hálózatai (Networking Comparative Literature: Networks and World Literature)*, *A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozatának éves nemzetközi konferenciájára* (Babes-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, 2019. október 4–5.) készült. Most jelenik meg először nyomtatásban.

389 Erről részletesebben lásd az előző, *Súlyos határsértés* című Tolnai-írást. E kötetben: 177–186.

390 *Ex Symposion*, 2003/44–45.





szövegvilágára kiterjesztve. A szerzői-elbeszélői én megsokszoroz(ód)ása, fiktív kompániává formálása olyan areferenciális szövegalkotó eljárások közé tartozik, amely „a referencialitásproblematika által körülhatárolt”³⁹¹ szerzői identitástól való elszakadás feltételeit biztosítja az alkotó számára. Tolnainál az identitás határaival, nyelvi kifejezhetőségével kapcsolatos kételyek és dilemmák műről műre vándorolnak, ismétlődnek, így a kapcsolati háló nemcsak a most tárgyalt regényt, hanem a prózai életmű 2000 utáni időszakát egyre erősödő tendenciával határozza meg.³⁹² Az infaustusok segédletével bonyolított narráció Tolnai történetmondásának, elbeszélismódjának jellegzetes alapjává vált. Mindehhez hozzátehető, hogy Tolnai „saját személyiségét igen sokáig nem álcázta, nem bújta szerek, alakmások mögé. Ez az újabb rekapituláció idején következik be, amikor egy gazdag emberi, költészeti tapasztalat megtalálja önjelképét és formáját.”³⁹³ Így először Tolnai költészetét, majd prózáját is egyre inkább különös alakok, fura szerzetek lakták és lakják be.

A prózát illetően az alkotói-elbeszélői én is névváltozatokkal rendelkezik, a név és identitás, név és tulajdon, az átnevezés, átkeresztelés kérdéseit mozgatva.³⁹⁴ A *Szeméremékszerek* erőteljesen reflektál a név, névadás, névviselés kérdésére, a mű kifejezetten névtani kitérőt tesz, amikor a kihallgatáson az elbeszélő elakad az első kérdésnél: „Neve? Eltűnődtem. S hogy nem válaszoltam azonnal, teljesen váratlanul érte őket. Az emberek mindig, minden helyzetben reflexszerűen válaszolnak erre az indító, rutinszerű kérdésre. Először találkoztak valakivel, akit a kérdés ilyen furcsamód váratlanul ért.”³⁹⁵ Az elbeszélő egyes szám első személyű megszólalásmódját bonyolítja a T. Olivérről harmadik személyben tett kijelentések, s maga az én-ként megnyilatkozó hang sem rögzíthető a mű folyamán, akár az alteregók is átvehetik ideiglenesen a szót első személyben. Tolnai prózájában az alteregók jelenléte az elbeszélő alakját, illetve

391 Vö. NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*, Alföld 2009/9. 78–84., (a posztmodernben a szerző paradoxálissá váló fogalom, a társszerzői közösség tagjaként van, vagy újra anonimitásba vonul).

392 Pl. Grenadírmars (2008), *A tengeri kagyló* (2011).

393 THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Budapest, Kalligram, 1994, 73. A költészetben a *Wilhelm-dalok*, *A vidéki Orpheusz* és az *Árvacsáth* emelhető ki e tekintetben.

394 „És azt is minden alakoskodás nélkül állíthatom, hogy valóban Tolnai (T) vagyok. És valóban Orbánfalvy T. Olivér. És Regény Misu. És Palicsi P. Howard Jenőke.” *Szeméremékszerek*, 131.

385 *Uo.*, 129. „Évtizedek óta billegek neveim között, majdhogynem játszom velük.” *Uo.*, 130.





elbeszélő és hős hagyományos szereposztását számolják fel, s szerepeltesük komplex prózapoeitikai eljárásokat, kísérleteket generál és tesz explicitte. A költői maszkok és Tolnai-alakmások, az alkotói én különböző vetületeit, feladatköreit képviselő, illetve azokért felelős alakok, krapekok a Tolnai kapcsán sokat emlegetett önmitologizálás elemei is; funkciójuk, működésük értelmezését már több tanulmány is megkísérelte.³⁹⁶ A nagy számú és bizonytalan körvonalú, feladatkörű alakmások a történetek elbeszélésében, a narráció formálásában vesznek részt, alapvetően nem cselekvő, hanem kommunikatív, beszélő alakok, jellemvonásokkal kiegészített hangok, antropomorfizált művészeti-poétikai komponensek, akiknek a szerző szövegeket ajándékozik, amiket aztán vendég-szövegként helyez el a műben, vagy rájuk bízta egy-egy történet elmondását. A mások által mondott történetek, közlések mint kivágatok, heterodiegetikus betétek mintha magát az elbeszélőt szorítanák ki a művekből,³⁹⁷ a hangsúlyokat átrendezik, a domináns hangot, a mindent tudó, irányító pozíciót megtörik, felszámolják.

Mindezekre hagyatkozva állapíthatja meg Thomka Beáta, hogy az állandósult „mimikri és az intenzív alakváltoztatás következtében a központi személy csupán egyik tagja”³⁹⁸ a fiktív társaságnak. Tehát az (elsődleges) elbeszélő (vagy: szerző-elbeszélő) már egyáltalán nem központi személy, és a történeteket illetően is sokkal inkább kollektor és közvetítő (mesélő), mintsem kreátor.³⁹⁹ Azonban úgy vélem, hogy e látványosan felszínre helyezett, folyamatosan kommentált, metanarratív csoportdinamika épp a szerző mint az egész csoportot megalkotó és működtető központi mag teremtő és irányító szerepére mutat rá, még akkor is, ha a játék alapvetően a fiktív demokráciára és a szerző-elbeszélő folyamatos trónfosztására, önkényes uralmi pozíciójának megdöntésére is irányul. Egyik alakja, Cziprián kapcsán olvasható a szerző-elbeszélő lefokozása:

396 MIKOLA Gyöngyi, *Ember-alakzatok Tolnai Ottó prózájában*, Pannonhalmi Szemle, 2006/3, 98–102.; NOVÁK Anikó, *Fiktív többszerzőjűség Tolnai Ottó újabb prózájában*, Létünk, 2010/4, 141–147.; „az írói létre vonatkozó, előtérbe kerülő reflexiók szerepét fokozatosan egy metaforikusabb, alakmásokban testet öltő perszönifikáció veszi át” SZILÁGYI Márton, *Bácskai porban és azúrban. Tolnai Ottó: Kékitőgolyó*. Új prózák könyve) = Uő., *Kritikai berek*, Budapest, József Attila Kör – Balassi Kiadó, 1995, 123–129. THOMKA Beáta, *Aprózás, kispróza, kézművesség (Tolnai Ottó: Grenadirmars)*, Jelenkor, 2008/10, 1166–1172.

397 THOMKA, *Aprózás*, i.m., 1169.

398 Uő.

399 Vő. MIKOLA, i.m., 100. és NOVÁK, i.m., 141.





„Czipriánt Misu is tátott szájjal hallgatja. És hát engem is meghagyott afféle kommentátor szerepben, [...] meghagyott írórdeák szerepemben, hagyta, hogy lejegyezzem kávézásainkat, feljegyezzem a szavait. Cziprián szavait.”⁴⁰⁰ A metanarratív kijelentések megbízhatatlanságát mutatja, hogy a mű egy más pontján az iméntivel ellentétetes megvilágítást kapunk: „Igaz, én lennék a Könyv, a Regény központi médiuma, alteregókat kreálhatok, majd ezekre az alteregókra bizonyos szerepeket, feladatokat, hatásköröket ruházhatok, mint ahogyan Regény Misura átruháztam volt minden regénypoétikai kérdést, Jonathánra pedig a tisztaköltészeti problémákat, ám e fennhatóságokat, hatásköröket osztva, senkit sem ruháztam fel úgymond valamiféle belső cenzori jogokkal. A különös az, hogy magamat sem.”⁴⁰¹

A szerző-elbeszélő folyamatos jelenlétét és alkotói hatalmát a szólamok átadásának és visszavételének játéka is érzékelteti, az elbeszélő tartósan sosem húzódik vissza, nem tűnik el története, „beillesztett” szövegei és beszélői mögül. Mindezt az uralmi-hatalmi pozíciót nyelvi szinten a függő beszéd és a szabad függő beszéd szövegbeli működtetése mutatja meg. Ezt a tetten érhető, tudatos, öniróniával bolondított szerzői manipulációt ellensúlyozhatja az elbeszélésmód karneváli jellege,⁴⁰² nyugvópontonra nem jutó mozgása, sokrétűsége, az ellentmondó kijelentések ártatlannak tűnő elejtegetése, az alakmások szerepének rögzít(het)etlensége. A művet szervező narratív, motivikus szétválások és csomósodások, a szereplőket, helyszíneket, cselekményelemeket, ismétlődéseket, variációkat is beleértve, az uralhatatlanság, véletlenszerűség benyomását keltik, amire a szöveg szintén számos helyen utal. „[M]aga a rezonanciális folyamat már nem állítható le...”⁴⁰³ A fiktív többszerzőjűséggel jellemezhető narratív szituációk a kollektív alkotással, az oralításban élő, folyamatosan alakuló művek létrehozásával mutatnak hasonlóságot. Tolnai prózájában a mesélés aktusa fontosabbá válik, mint a mesélő vagy mint maga a történet.

400 Szeméremékszerek, 14.

401 Uo., 138.

402 Thomka Beáta karneváli forgatagról ír: „Kosztolányinál és Tolnainál külön-külön is már-már követhetetlen az alakot és alakmást, az alterego alakmását, a mást mássá hatványozó, a jelet JEL-LEL fokozó, mozgató, kimozdító, bemozdító művelet, a szituációkat történetté tágitó nyelvi figurativitás.” THOMKA Beáta, *Glosszárium* = Uő., *Glosszárium*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 69–140, 87.

403 Szeméremékszerek, 138.





Egy-egy eseményt annak – körülményes – elmondása hitelesít. De a verbális szövegeléshálózatokhoz hasonlóan az írások, szövegdarabok is hálózatos elrendezést mutatnak, sorsuk, elrendezésük szintén kollektív, szerzői uralomtól megfosztott tevékenységgé, jelenséggé válik: *A pompeji szerelmesekben* a duncgumival átkötött paksaméta, a *Szeméremékszerekben* az iratmegőrzőkben őrzött dossziék, amelyeket a vállaltótisztek és a pszichiáterek is megpróbálnak sorrendbe állítani, összerendezni.⁴⁰⁴

Az infaustusok nem rendelkeznek saját sorsokkal, életrajzzal, személyiségszerűséggel, mint mondjuk Fernando Pessoa vagy más alkotók alakmásai, sokkal inkább hangokként, különböző elbeszélői szólamokként jellemezhető nyelvi-kommunikatív maszkok, ahogy erről már szó esett. Az infaustusok, azaz szerencsétlenek kifejezést legtöbbször önhibájukon kívül bajba jutott emberekre használják.⁴⁰⁵ Tolnai esetében az önazonosság nélküli infaustusok nem rendelkeznek csoportidentitással sem, a társaság meghatározása éppoly képlékeny, mint az egyes alakok „feladatköre”. Az infaustusok csoportja *A pompeji szerelmesek* szövegében még afféle íróiskola, „ő képmásoló iskoláról beszél, [...], ha némi iróniával is, ikonfestő közösségről”⁴⁰⁶, ám az infaustus meghatározás a történetekben felbukkanó szereplőkre, figurákra éppúgy használatos lehet: „infaustusnak nevezte, általában annak nevezi az embereket, ha nem figurális, avagy naiv festette figuráknak, minket is annak, infaustusnak nevez különben.”⁴⁰⁷ Az alkotói önlefokozás gesztusa, az alkotói én jelentőségének bagatelizálása már *A pompeji szerelmesekben* is jelen van: „igyekszem alázatosnak és együgyűnek, a még nálam is együgyűbb infaustusok figuránsának maradni.”⁴⁰⁸ Az alteregók csoportjának elnevezése és önmaga szerény mellérendelése a szerencsétlenség állapotában való lét tudatos választásaként is

404 Vö. TOLNAI Ottó, *A pompeji szerelmesek*, Szignatúra könyvek, Pécs, Alexandra, 2007, 278.

405 Bodor Béla időzik el az infaustus kifejezés jelentéskörénél: az „orvosi szaknyelv azokat a betegeket illeti az *infaustus* eset kifejezéssel, akiknek a gyógyulására nincs remény, de meghalni sem fognak, valójában akármeddig élhetnek a maguk módján, hiszen inkább állapot ez, mint betegség.” A népnyelv is a szerencsétlen, a nyomorult titulussal beszél róluk, de nem feltétlenül a nyomorék vagy a bajba jutott ember a nyomorult és a szerencsétlen. „Gyakoribb az, amikor az illető eleve így születik, hibásnak, böszmének, lököttnek, és voltaképpen megvan magának, nem ő érzi magát szerencsétlennak vagy nyomorultnak, csak mások számára, a közösség interperszonális viszonyrendjében minőségül” annak. BODOR Béla, *Az infaustusok figuránsa*. Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmesek*, Műút, 2007/3, 62–65.

406 TOLNAI, *A pompeji szerelmesek*, 278.

407 *Szeméremékszerek*, 175.

408 *A pompeji szerelmesek*, 423.





érthető, a szerencsétlenek helyzetére való megnyílásról, empátiáról tanúskodik, ez a *Szeméremékszerek*ben fokozott jelentőséget kap, egyfelől a főhős maga is infaustuszá, szerencsétlenné, reménytelen esetté vedlik a fogdát, börtönt, pszichiátriát bejáró zarándoklat során, másfelől a fokozott helyzetre való érzékenységet a menekültekből verbuválандó gyeplabdacsapat, az afgán agarak szerepeltetése is mutatja. És ezzel ismét a szögesdrót hálójához, azaz a szeméremékszerekhez érkezhetnénk vissza.

Az időről-időre feltűnő seregszemlékből kiderül, hogy kik is a tagjai ennek a hálózatnak, ám dolgukkal, szerepükkel maguk sincsenek tisztában, ami ismét a szerző mint marionett-bábmester gondolatát erősíti: T. Olivért „rászorították, fondorlatos módon rászorították, ne gyilkolja őket a végtelen, Regény Misu úgy mondta, őrijító részletekkel, mesélje egybe szépen a dolgokat, úgynevezett motívumait, nagy, meta-metaforáit, minden bizonnyal azért követelték ezt, azért szorították rá, hogy végre megtudjanak valamit a palicsi infaustusok, nevezetesen önmaguk mibenlétéről, jöllehet T. Olivér nem tudta pontosan, miért is gondolják, ha egybemeséli Palicsfürdőt, a Niagarát, Kisinyovot [és itt egy oldalas felsorolás következik Tolnai jellegzetes témáiból motívumaiból], ha valóban mind egybemeséli, akkor az ő mibenlétük is megmutatkozik.”⁴⁰⁹

Amennyiben ideiglenesen figyelmen kívül hagyjuk, hogy az alteregók a szerző akaratából létrehozott és működtetett alakok, ami mindeddig a csillag alakzatot érzékeltette a hálózat struktúráját tekintve, mindössze a centrális figura, az egyes számban megszólaló vagy T. Olivér néven nevezett alak központi helyének súlya volt kérdéses. A csoport tagjaival kapcsolatban tehát megállapítható, hogy a kapcsolati hálóban betöltött szerepük nem határozható meg konkrétan,⁴¹⁰ hanem inkább csak körvonalazható, és természetesen az sem egzak, hogy milyen írói-alkotói tevékenységért, elbeszélői aspektusért felelősek: „Jó-jó, mondta Gorotva, de akkor miért mondtad, hogy a költészet balháját leveszed T. Olivérről, te viszed el? Hát, mondtam, leveszem. Én viszem el. A többi Regény Misura tartozik. De hát Regény Misu egy zománcművész, mondta Szanitter.

⁴⁰⁹ *Szeméremékszerek*, 237–238.

⁴¹⁰ „A nyulakkal zavarászták T. Olivért a zöld határon, adta tovább a hírt Kafka Ferike Palicsi P. Howard Jenőkének, aki szintén T. Olivér egyik alteregójának tekintette magát, mint különben olykor magam is. De ebbe ne menjünk bele, az ember akár egy zsák krumpli, ha elkezded szedgetni kifelé a gumókat, sosem is lesz vége. Mert mindegyik krumpli más profil, akárha Olivér köcsicsókái, a lősz-babák, mindegyik más, jöllehet ugyanolyan.” *Uo.*, 119.





Aki már jó ideje nem is éget. Akkor mi tartozik rá? Minden, mondtam. Olyan a műfaja. Mire hátul Szerafim-Pöcök röhögni próbált, de hát nála ebből is csak sírás lett...”⁴¹¹ Viszont egyfajta karakterbeli és nyelvi habitusként jellegzetes indulatok, érzelmek, s ezekhez társuló nyelvi szólamok, műfaji vagy kommunikációs helyzetek társulhatnak hozzájuk, amelyre nem egyszer beszélő neveik is utalnak, például Regény Misu,⁴¹² Vad Jocó,⁴¹³ P. Howard Jenőke, Kafga Ferike. Az opponálás, tiltakozás, kötekedés Regény Misuhoz⁴¹⁴ tartozik, a nyers vélemény és a durvaság, fegyelmzés természetesen Vad Jocóhoz.

Ebben a társaságban a központot leszámítva a többi tag egymással egyenrangú, s az elbeszélőtől hasonló, de nem teljesen egyforma távollásban vannak, mintha mindenki jól ismerné egymást és egymás karakterét. A baráti jellegű viszonyok mindenkit egyformán jogosítanak fel véleménynyilvánításra, vitára, egymás ugratására vagy elismerésére, piskálódásra, de olykor féltékenységre is. Ritkán találkozhatunk velük egymagukban, működésük kollektív, csoportmozgásban, folyamatos kupaktanácsban, gyűléshelyzetben vannak. Kommentálják az éppen mesélt történetet, kórusként erősítenek rá az elbeszélés egy-egy szegmensére.⁴¹⁵ Közvetnek, vitatkoznak, az elbeszélés tempójára, módjára, részletességére reflektálnak, s érdekes módon több alkalommal is riadóláncot alkotnak, az olyan jelentős hírek továbbításánál, mint például amikor a főhőst letartóztatják, bilincsbe verik a határsávbán.⁴¹⁶

411 *Uo.*, 75–76.

412 „Azt üzened, helyezd a végére a vízipockot.... Még nem tudom pontosan, minek a végére, de hát az ilyen dolgok T. Olivérre, de még inkább Regény Misura tartoznak. T. Olivér egyszer azt mondta Gorotvának, hogy a műfaji és regénypoétikai dolgok Regény Misura tartoznak. Azért engedi, hogy csellengjen a kéziratban, hogy feszít szurkapiszkáljon” *Uo.*, 292.

413 „Vad Jocó is mondta már, többször elhatározta, szájba vág, ha még egy kitérőt teszek.” *Uo.*, 87.

414 „Mert hát kihez is vezették volna el Szabadkaországban, kérdezte még Regény Misu is, aki pedig különben mindenben opponál engemet, segítkezik nekem, de nem becsl különösebben.” *Uo.*, 137.

415 „Szóval, mondta T. Olivér nagy lélegzetet véve, kizárólag tobozzal fogok tüzelni. Szép tobozzal tüzelni. A legszebb, tette hozzá Szanitter. Szép, mormolta magának Gorotva is, ami nagy szó. Szép tobozzal tüzelni, ismételte Jonathán.” *Uo.*, 71.

416 „Egyszer elmeséltem Czipriánnak, hogyan képzelem el a Magyar László tér úgymond civil kezdeményezésű átrendezését. [...] Ő meg persze azonnal továbbmondta T. Olivérnek, sőt tovább Regény Misunak, Vad Jocónak is. És máris úgy lett a dologból. Egy úgynevezett magyar ügy, mármint hogy én is valami magyar ügybe keveredtem. Hallani vélem Regény Misu dohogását.” *Uo.*, 81. „És a bilincs is szörnyen vágta a csuklómát, féltem, átvágja. De első gondolatom mégis az volt, hogy Szanitter Tibike biztosan látta a rajtaütési jelenetet a műholdas felvételen. És már jelentette is Regény Misunak, ő pedig Jonathánnak, Vad Jocónak meg Cziprián Falconettinek, mi történt a határon. És a hír már biztosan eljutott Kis Párizsba, meg a Kínai negyedbe is...” *Uo.*, 119.





Az alteregók azonban leginkább az elbeszélővel és T. Olivérrel állnak párbeszédben, feszültségben, közös és rendíthetetlen feladatuk és szándékuk, hogy a túlburjánzó mesélést, a dolgok szétbeszélését korlátozzák, mederben tartsák, féken tartsák az elbeszélő nyelvét. (Ilyen funkciója egyébként más szereplőknek is lehet, például Jutkának, a feleségnek is.) S a szerzői-elbeszélői én legjellemzőbb tulajdonsága, hogy nemcsak az őt kihallgató határőröket, tiszteket és pszichiáterekeket kergeti örületbe végtelen történeteivel, fecsegésével, hanem alteregóit is, és ezen keresztül persze önmagát, önuralhatatlan nyelvi automatizmusát. A kihallgatások szorongatott helyzetéhez fűzi hozzá az elbeszélő:

„de hát én mindig ilyen felemás helyzetekben éltem, sosem is, mint Gorotva mondta, valami határozott, átlátható struktúrában, mondom, mindennek ellenére, valami sanszot láttam a kihallgatásokban. Ugyanis már a Green Door-ban székelő infaustusokkal is hasonló helyzetbe kerültem, nemegyszer fogtak körül fenyegető tekintetekkel, gesztusokkal, meg-megsokallva azon szövegeimet, szövegeléseimet, szövegrongyszönyegeimet, irodalmi imaszönyegeimet, szövegkócolásaimat, szövegnevezéseimet-nemzeteléseimet, amelyeknek ők a szereplői, hősei, noha sehogy sem tudták átlátni, mi is történik bennük tulajdonképpen, mi is a tulajdonképpeni szerepük, noha jól ismerték a helyszíneket, meséim, szövegeim helyszíneit.”⁴¹⁷

Az alteregókhoz rendelt fékező-fegyelmező feladat és az ilyen jellegű közbevetések, megakasztások azonban visszacsapó, öngerjesztő jellegűek, hiszen ugyanúgy a történetek szerteágazását, feltördelését eredményezik, a szétbeszélés metasíkon zajló vetületei ezek.

Az alteregókkal, elbeszélőkkel, szereplőkkel kapcsolatos képlékenység, meghatározhatatlanság és legfőképp a folyamatok, dolgok uralhatatlansága a hálózatok egyes tagokon és a tagok pusztá összességén túlmutató tulajdonságát sejteti. A kapcsolati hálóknak a tagok összességét meghaladó hatása, ereje olyan, az egésze jellemző makroszintű jegyek összessége,

⁴¹⁷ *Uo.*, 214.





amelyek ugyan visszavezethetők a részek közötti kölcsönhatásokra és a köztük fennálló kapcsolatokra, de azáltal meg is haladják ezeknek pusztán összességét, hogy a kapcsolati háló működése felnagyítja a beindult folyamatokat, ezért a rendszer tudatos irányítására, működtetésére már az egyes tagok nem képesek, sőt, bizonyos tulajdonságoknak, funkcióknak, mechanizmusoknak esetleg tudatában sincsenek.⁴¹⁸

Ezúttal nem térek ki részletesen az éppen ki beszél és kinek beszél problematikájára a *Szeméremékszerek* kapcsán, amely a regény más elemeihez hasonlóan szintén kettős szintéren, az elbeszélők–alakmások és a regény cselekményének szintjén is zajlik, ám e kérdések vizsgálata, a kommunikációs helyzetekben résztvevők pozíciója, szerepcseréinek játéka, a helyzetek szélsőségeikig feszítése, kifordítása, az éppen beszélők és az őket éppen hallgatók személyének elbizonytalanítása szintén megerősíthet minket abban, hogy Tolnai alteregóinak hálózata, sőt, az egész narrációs eszköztár bevethető arzenálja túlnő, túlterjeszkedik önmagán, s mintha éppen ez a túlterjesztés lenne az alkotó célja és öröme, azért, hogy féktelen mesélőkedvét – valójában – ne kelljen korlátoznia, keretek közé fognia. Ez az uralhatatlanul és rizomatikus szépségében pompázó szuperorganizmus eredményezi, hogy az elbeszélő és T. Olivér a kapcsolati háló részeként túllépjen önmagán, és képes legyen arra, amire egyedül, egy alakban, egy hangban, nem lenne képes: a Tolnai szöveg-univerzum működtetésére.

418 Vö. Nicholas A. CHRISTAKIS, James H. FOWLER, *Kapcsolatok hálójában*, Budapest, Typotex, 2010, 42; 41.





Szvoren Edina összegyűjtött Versei⁴¹⁹

A talpas pohár görbülete

Szvoren Edina: Pertu, Palatinus, 2010.

A pertuivás apró, személyes szertartása egy bizalmasabb viszony kezdetét is jelentheti. Szvoren Edina *Pertuja* a kifejezés kínálta jelentések, áthallások miatt is a legjobb címválasztások közé tartozik, amellyel első kötet megjelenhet. A 2005-től folyóiratokban publikáló novellista 2010-es első kötetével, három ciklusba (*Balholmi lányok, Ió, Percek egy sün életéből*) rendezett elbeszéléseivel, a *Pertu*val válik végérvényesen a kortárs magyar irodalom nagykorú tagjává. És a *Pertu* ajánlat a befogadó számára is, elfogadjuk-e ezt a szövegvilágot. (A címadó novellában a szülők tegeződnek össze felnőtt lányukkal egy közösen töltött, kínos szilveszter éjjelén.)

Szvoren Edina szövegei első kötetétől fogva egységes, saját világot teremtenek összetéveszthetetlenül egyedi hangon. Prózája már a *Pertu*ban kiérlelt, egyszövésű, de még tovább tömörödött későbbi kötetekben, amelyekben változatlanul kitart a rövidpróza formái mellett. Írásainak egyediségét a történetek furcsaságából, sajátos közegéből, láttatás- és beszédmódjából kibontakozó atmoszféra, hangulat adja. A nyomasztóan fullasztó, kínosan feszengő, leginkább a kiszolgáltatottsággal, megaláztatással és kilátástalansággal jellemezhető prózavilág leginkább a szerző által tudatosan választott és működtetett szűk metszetnek köszönhető. E szűk metszet, vagy más szóval szűkös elbeszélő keret jellegzetességeire, komponenseire, ezek viszonyrendszerére koncentrálok a kötet bemutatásakor, ez azért is fontos, mert Szvoren későbbi írásaiban ez a tendencia fokozódik: még tovább zsugorodik a tér, az elbeszélők, szereplők látótérre, de legfőképpen ezekkel párhuzamosan az egyes ember létlehetőségei.

A *Pertu* elbeszélései leginkább a magánélet, a családi viszonyok ábrázolására vállalkoznak, együtt mozgatva a múlt darabokból, apró emléképekből felsejlő traumáit, a mindennapi élet szokásait és a szereplők közelmúltjának, jelenének eseményeit. A szülő-gyerek viszony ábrázolása Szvoren egyik kitüntetett területe a mai napig, a gyereket, a gyermekkort,

⁴¹⁹ E helyen összegyűjtöttem Szvoren Edina kötetéről írt szövegeimet, melyek, ha csak laza rendben is, felölelik a szerző eddigi életművét.



az egészséges lelki fejlődést megnyomorító apákhoz, anyákhoz vagy iskolai közegekhez fűződő kapcsolatok hangsúlyosan jelen vannak az első kötetben is. A családnak mint kényszerközösségnek, sorsokat meghatározó, általában függő, alá-fölrendelt relációkat kialakító és fenntartó viszonyrendszernek az ábrázolása a résztvevők tudatának, vágyainak, szabadságának elnyomása, beszűkítése egyben a horizontok szűkre húzását is jelenti. A kiszolgáltatott sorsokra vagy egyszerűen érzelmileg félrecsúszott életekre koncentráló történetek legtöbbször szűk és zárt terekben, szobabelsőkben, családi környezetben játszódnak, olyan közelségben, ami minden részletet, megfigyelést, az arcizmok rándulását, a hajszálak struktúráját az elbeszélés lényegévé emeli; a közelnézet ereje az olvasót is bevonja a szorongásba, lehetetlen félrenézni, kívül maradni, ebbe a camera obscurába bele kell néznünk, közlőről, alaposan, hogy a feje tetejére állított világ kivetüljön. A családnovelláknak is nevezhető szövegek a családi viszonyokat tehát elszakíthatatlan kötelékeként ábrázolják, amit a szereplők sokszor fizikálisan sem képesek elhagyni, de érzelmileg, mentálisan mindenképpen életre szóló traumákat, hatásokat eredményeznek. A társadalom e mikroegységének bizarr, meghökkentő, de olykor a bántalmazástól, gyilkosságtól sem mentes történeteikhez hasonlóan a társas kapcsolatokat is – szerelemnek nehezen nevezném őket – a szorongás, a kiszolgáltatottság, a mindenféle irányba elterkedő testi–lelki vágy frusztrációja és a boldogság, a felszabadultság teljes hiánya jellemzi. Szvoren ritkán nyit tág terekre, ahogy széles társadalmi panorámára sem; közéleti, társadalmi, általános filozófiai, gondolati problémákat is legfeljebb a szűk nézőpontokon, egy-egy szereplőjén keresztül vet fel.

Az elesettség, a kiszolgáltatottság érzését tovább erősíti a testek folyamatos jelenléte, mondhatni akadálya, a test látványának, érzeteinek, kipárolgásának, szagának metszően objektív, felnagyított, lassított ábrázolása, a pszichoszomatikus jelzések részletezése, mindez többnyire reflexiók, elvonatkoztatások hiányában a szereplők valamiféle testbe zártságát, az ember testnek való alávetettségét, determinizmusát érzékelteti, amely legalább ugyanakkora függőséget okoz, mint az ugyancsak biológiai, fiziológiai szinten működő (vagy működtetett) családi és párkapcsolati kötöttségek. Az elbeszélők többnyire megrekednek a testi folyamatoknak,





a test jelzéseinek rögzítésénél. Ezek a testek nem szépek, inkább csúnyák, de leginkább olyanok amilyenek, gyakran hibásak, torzak, fura formájúak. A testnedvek jelenlétének, működésének részletező leírásai is fontos szerepet kapnak, szenvtelenül, tárgyilagos távolságtartással, az undor vagy a gyönyör érzetei is ritkán kapnak kifejtést, bővebb reflexiót a szövegben.

A horizontok zártóságát az elbeszélésmód is fokozza, Szvoren ugyanis az esetek nagy részében rögzített, sokszor nem is mindennapi nézőpontból, egyedire, idiolektikusra formált hangokon szólal meg, többnyire egyes szám első személyben. A ritka, tájnyelvi vagy egy-egy szakterületről vett szavak, kifejezések tovább fokozzák e prózavilág élethez viszonyuló bizarrságát, furcsaságát, idegenségérzetét, a létezés és a nyelv abszurditását. A szűk perspektívának, a dolgok közelnézetének, az elbeszélésmódnak és a nyelvi regiszter természetének köszönhetően a létezés abszurditása – szerencsére – humoros csillanásokat is kap, ami oldja, elviselhetővé teszi a szövegek nyomasztó, fullasztó alaphangulatát, egyfajta távolságot tart, rálátást biztosít az eseményekre, talán ennek segítségével tudnak a szereplők életben maradni, túlélni.

Az elbeszélésmód szempontjából az első kötetet még a kísérletezés, keresgélés jellemzi, a mindennapiságukban is torz, helyenként groteszk helyzetekhez, történetekhez kifacsart elbeszélésmódok is társulnak, az első személyű megszólalásmód mellett akad egyes szám második személyben, sőt következetesen felszólító módban megírt történet is, épp ilyen a címadó Pertu, de az sem ritka, hogy a beszélő mindvégig valaki máshoz beszél vagy az epikára, a hagyományosabb történetmondásra kevésbé jellemző jelen idővel él. Így a kötet címe, az egymáshoz való beszéd, a kommunikáció módjának (meg)változása, az elbeszélésmóddal, a megszólalás- és megszólításmód előtérbe helyezésével is összefüggésbe hozható. Ezeknek a narrációs eszközöknek a működtetése, variálása a világról való lehetséges megszólalás- és láttatásmód szubjektivitását hangsúlyozza, csakis egyéni nézőpontok, tapasztalatok, beszédmódok vannak, az objektivitásnak, általánosításnak, rálátásnak mintha nem lennének esélyei e szemléletmód szerint. Az én–te, én–ő viszonyokban mozgó elbeszélések sokszor mintha kizárnák a külvilágot, a ki- és a betekintést, az olvasó csak betolakodóként, kukkolóként lehet részese a történeteknek.





A szerző olyannyira privát helyzeteket, szólamokat teremt, hogy sok esetben nem dönthető el a beszélő vagy a szereplők neme sem, a történetek szubverzív módon mennek szembe várakozásainkkal, nemi sztereotípiáinkkal, s csak sokára vagy egyáltalán nem derül ki a szereplők neme, ahogy például *A hét vége* című kötetzáró történetben sem. A nemi identitás, a nemi irányultság kérdései, a szexus ambivalenciái szinte minden szövegben jelen vannak, ezek nemcsak a szereplők identitását, személyiségét kezdik ki, akár öngyötrő, önanalizáló módon, hanem az írások a szocializációnk során a nemekkel, a nemiséggel kapcsolatos szépen polarizált automatizmusainkat, előítéleteinket is provokálják. Ugyanakkor azt is érzékeltetik, hogy egyfelől a nemünkhöz, testünkhöz, szexualitásunkhoz, vágyainkhoz tartozó tapasztalatok nagyon is egyediek, sajátlagosak, és hogy másfelől a vágyaknak, késztetéseknek tulajdonképpen nem nélküli, androgün vagy egyszerűen antropológiai alapjai, mozgatói vannak. A későbbi szövegekben már ritkábban találkozunk a nemek ilyen fokú elbizonytalanításával, a szereplők neme, szexuális irányultsága, hetero- vagy homoszexuális mivolta is egyértelműbb jelzéseket fog kapni.

Az eltávolítás, az elbizonytalanítás, az alapvető idegenségérzetet a kötet második ciklusában mitológiai felülettel, háttérrel is gazdagodik. Ió, Zeusz üszövé változtatott kedvese különféle alakváltozatokban tűnik fel a ciklus darabjaiban: demitizált közegbe, kontextusba helyezve, laza áthallásokkal, de leginkább a név használatával utalva a mitológiai történetre. Az elomló, kedves, szolgálatkész, kusza, de nem túl kifinomult, csábító nőiesség jellemrajzai ezek, mint ahogy az *Érett, fáradt, meleg* című szöveg már címében is érzékelteti. Szvoren Edina Ió-történeteit a bolyongás, utazás köti össze, a boldogság utáni koslatás, a tengerig gyalogoló, nehezen kijárt beteljesülés. Ebben a részben nyílik meg leginkább ez a prózavilág, térben, távlatokban és a mítosz példázatosságának jelentésrétegeiben egyaránt. A *Pertu* másik két ciklusában és a későbbi kötetekben (*Nincs, és ne is legyen* – 2012, *Az ország legjobb hóhéra* – 2015) csak elvétve találunk ilyenfajta tágas horizontot, mitológiai, kulturális allúziókat. A későbbiekben a második kötetet jellemző bibliai motívumkör is visszaszorulni látszik, így a kulturális hagyományok mentén megragadható példázatos, parabolisztikus, metaforikus, intertextuális jelentésképző nyílások is egyre





szűkülnek Szvoren prózájában. Távoli, idegen közegek, helyszínek később is feltűnnek ugyan az egyes novellákban, de a magyar vagy lokalizálhatatlanul általánosított közegekhez hasonlóan szűk, bezárt életterek, szobák, hajóbelsők, raktarak formájában.

Szvoren Edina összességében ismerős, de mégis furcsán idegen világot teremtő prózája egyfajta fenomenológiai alapállással jellemezhető, amely már az első kötetet is uralja. Nemcsak azért, mert írásainak megszólalás-módja szerint nincs megismeréstől, de főképp megismerő személytől, intenciótól független objektum, és mert minden megfigyelt külső dolog ebből a belsőből, tudatból indul, és oda is érkezik vissza, ezért minden közvetlen tapasztalatot meghaladó ítélet megkérdőjelezhető. E belátásból következően a szerző számára marad a megfigyelés, a helyzetek, viszonyok rögzítése, körüljárása, a tapasztalat kíméletlen, szépítgetés nélküli rögzítése, és ezáltal a sztereotípiák, az előítéletek felszámolása, lebontása. Ám a fenomenológiai csapdát, legalábbis az ábrázolás területén nem lehet elkerülni, hiszen nincs ártatlan reprezentáció, minden választott nézőpont, távolság, fókusz, szerkezet és egymás mellé helyezett mondat már önmagában is valamiként értés, értelmezés, állásfoglalás. Ha másról nem is, a dolgok és megmutathatóságuk, az ábrázolt világ és az ábrázoló nyelv lehetőségeiről, képességeiről, lehetséges kifejezőerejéről.

Talán ezekből a szoros kivágatokból, préselt helyzetekből, rokoníthatatlan történetekből úgy tűnik, mintha nem lennének konklúziók, embertani következtetések, mintha Szvoren írásművészete nem irányulna eidetikus redukcióra, ahogy a Husserl-i módszer ezt „követelné”, mintha megmaradna a véletlenszerű, egyszeri, esetleges jelenségek megmutatásánál. Úgy tűnik, a szerző nem kíván, legalábbis nem a redukció módszerével, az eidoszhoz, a lényegihez lépni, s írásai természetesen meg is kérdőjelezik ennek létezését, lehetőségét. Ezért, ha már belebonyolódtunk, Szvoren Edina prózája közelebb áll Merleau-Ponty tapasztalatfelfogásához, amely a világ mindennapi tapasztalását mint alapot meghagyja a maga sokféleségében, áttekinthetetlenségében, de ezeket képes összefüggésben, egy nagyobb egység részeként szemlélni. Ezért lehet (mégis) az a benyomásunk a kötet számos darabjával kapcsolatban, hogy egyszerűségük, egyediségük, furcsaságuk ellenére is érthetők kvázi metaforikusan,





parabolisztikusan, hogy mégis valami tipikusan emberit ábrázolnak. Az első kötettel kapcsolatban az *Ió*-ciklus darabjait tekintve ez egészen kézenfekvőnek tűnik. Bár, ahogy említettem, épp a mitológiai és más kulturális utalások fogyatkoznak idővel Szvoren Edina prózájában, a művek átvittebb – szimbolikus, parabolisztikus – jelentésrétegeinek jelenléte, a valószínűbb–konkrétabb és a metaforikus közti lebegésnek befogadói érzete még a későbbi szövegeketében is megalapozottnak tűnik.

Az a megismerésmód, amelyet a novellák közvetítenek, racionális és szenzuális tapasztalás szétválaszthatatlan együttesét hordozza, a test adottságai, jelenléte, érzékelése végső soron nem függetleníthető sem a lélektől, sem az értelemről, így a világ dolgaitól és a másik személytől nem. A megfigyelés egyaránt irányul a belső és a külső világra, a megfigyelőből indul, és oda is érkezik vissza. Az elbeszélők számára a dolgoknak, a jelenségeknek ez a szétválaszthatatlansága azonban egyáltalán nem problémamentes, mindennek jelei a függő és ellentmondásos kötődések, a megmagyarázhatatlan vágyak, a kibogozhatatlan érzelmi és testi hurkok, az átléphetetlen, feldolgozhatatlan érzetek és emlékek. Így a szövegeket uraló idegenségérzet, viszolygás, tehát a Másik másága egyúttal az (én)elbeszélő (ön)idegensége is mindig. A tárgyi világ, a külső események, a más, a másik személy nem pusztán megfigyelendő, az elbeszélőtől külön létező és funkcionáló valami, hanem már az észlelés első pillanataitól involválódunk, így az életterek minősége, a boldogtalan, rossz, élhetetlen kapcsolatok, a családi, szülői minták rendre és erőteljesen visszahatnak, bevonják a történetek alanyait (és az olvasót) is, végérvényesen elválaszthatatlanok tőlük, tőlünk.

Természetesen, hiszen minden mindennel összefügg, mindez nem különíthető el a novellák nyelvi vetületétől, sőt, megfordítva, ez a próza a szövegek nyelvi megalkotottsága, működésmódja következtében és vele együtt értelmezhető a fentiek szerint. Nemcsak az erős nyelvi formák, a hétköznapi nyelvi klisék, a banális kifejezések elől kitérő elbeszélésmód, a különleges, meghökkentő szavak adják meg az ábrázolt közeg hangulatát, erejét, hanem a különféle tapasztalati síkok egymásra halmozása, mondatokon, bekezdéseken belüli váltogatása is. A konkrét érzéki tapasztalatok, látványok, szagok, testi folyamatok rögzítése, a szereplő szokásaira,





jellemére vonatkozó általános kijelentések, a cselekményelemek mozgatója, az asszociációk bevetése folyamatos változásban vannak, egymás mellé helyezésük által jön létre az a meglepő, megdöbbentő hatás, ami fenntartja a befogadó figyelmét. Ezek a tapasztalati–gondolati rétegek, mondattöredékek minden átvezetés és magyarázat nélkül, a legtermészetesebb evidenciaként, mondhatni szenvtelenül követik egymást, egy rögzített elbeszélői tudat futamaiként. A történetek ezáltal lassan bontakoznak (ki), a dolgok, a jelenségek szétválaszthatatlanságát sugallva, a relációk, a motívumok összefüggései leginkább csak az olvasó értelmezésében kaphatnak komplexebb képet.

Szvoren prózáját nem lehet csak úgy átfutni, kizárólag időzni lehet benne, közel kell menni, közel kell engedni; látványainak, érzeteinek, szavainak monoton lüktetésére rá kell hangolódni. Nem könnyű tapasztalat, hisz világa nyomasztó, szorongásokkal teli, de látéletei műszerpontosak. A halszemoptika ijesztő közelségének és abszurd görbületének prózája az övé.

Van, és legyen is

Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen, Palatinus, 2012.

Szvoren Edina új(ra) kötetbe rendezett elbeszélései beszippantanak, elnyelnek, mint a perzsaszőnyeg a porszemeket. Kettőnk (a könyv és én) méretei is nagyjából így viszonyulnak egymáshoz, kivételes pillanat – szép hosszú pillanat –, amikor aggályok nélküli kötetet tarthat kezében az olvasó (és a kritikus), és földig hajol, a perzsához. A távolról, egészében szemlélte, bonyolult és gyönyörű szótteshez közel hajolva meglátom részleteinek gazdagságát, cikornyáinak fífkáit, motívumainak ismétlődéseit, játékát, szövésének sűrűségét, kifinomultságát. A *Nincs, és ne is legyen* című kötet a *Pertunál* is „közelebbi” (erről később), egységesebb válogatást eredményezett, nem mintha az egységesség követelménye és kikerülhetetlen erénye lenne az elbeszélésköteteknek, bár hátrányukra sem válik, jelen esetben a kiérleltebb, azonos irányba tartó jelentések és prózapoétikai





jegyek adják e kötet egységét. A Pertuban még helyenként, de tényleg csak helyenként, meglibbenő mesterkélt megszólalásmódok, prózamodoros-ságok teljesen elkoptak, Szvoren Edina hangjára (hangjaira) talált.

A szövegek nem a történetek miatt, által szippantanak be, hanem sokkal inkább a történetek szövése, vonalvezetése nem engedi félbehagyni, megszakítani az olvasást; a sűrű szálak, rétegek között a történetek lassan imbolyognak elő, lassan bontakoznak, már amennyire bontakoznak. Az utalások, magyarázatok nélkül hagyott „fura” kijelentések nyomán várjuk, hogy kiderüljön, kikristályosodjon valami – a titok, a történet, a pontos események, de általában a talányok, sejtetések, valószínűsíthető következtetések, kifejtetlen utalások nem lépnek „előre”, megtorpannak, olyan hiányérzeteket hagynak maguk után, amilyeneket az emberi világgal, létünkkel, önmagunkkal kapcsolatban is folyamatosan érzünk. Értjük, érezzük, hogy értjük, bízunk benne, hogy érzéseinkből és tapasztalatainkból jól következtetünk létünk lényegére, működésére, de mégis jó lenne, ha valaki elmagyarázná ezt az egészet. Szvoren Edina elbeszélései számomra pontosan ennek az emberi tapasztalatnak és tapasztalásmód ábrázolásának, a „csilló véletlen szálaiból” összeszőtt és felfelső emberi létezés (meg)értésének nyugvópont nélküli lenyomatai: „végképp nem tudom, hogyan adjak számot arról a gyötrelemről, ami nem a részletekben rejlik, hanem az egészben.”⁴²⁰ A szövegek eltérő rétegekből építkező, körkörös, a lényegét folyamatosan önmaga előtt görgető elbeszélésmódja indul e gyötrelem nyomába. Mintha a szerző az objektív, külső látásmódot eleve tagadná, a történetek mindig rögzített nézőpontokból, rendszerint egy szereplő belső tudat- és nyelvi formái felől artikulálódnak. A szigorú értelemben vett elbeszélő, leíró, tapasztalati, szenzuális, továbbá a tárgyi világra vagy emberre, múltra, jelenre, konkrétira vonatkozó és/vagy általánosított, olykor reflexív kijelentések, megnyilatkozások akár mondatról-mondatra váltják egymást, szüntelen mozgásuk, villódzásuk a dolgok meg/átélésének, a tudat működésének, elterelő, védekező mechanizmusainak mozgásait is érzékeltetik. Ám egy idő után a mondatok, kijelentések, látványelemek, motívumok, megfogalmazott érzetek elkezdenek egymásra vetülni, összehabarcsolódní, mintákat rajzolni; a konkrét dolgokra

420 SZVOREN Edina, *Nincs, és ne is legyen*, Budapest, Palatinus, 2012, 37.





vonatkozó kijelentések, referenciális állítások átvittebb jelentéseket kapnak, metaforikus síkon vagy több esetben is hasonlatok részeként mozognak tovább. Így teremti meg a tudat és a szöveg a dolgok közötti kapcsolatokat, valódi vagy „tettetett” relációkat, ok–okozati viszonyokat, sejtéseket, ám a végpontokig, a dolgok végső megértetéséig, kimondásáig, lezárásáig sosem merészkedik.

Mindebből a – mondhatni – szvoreni, kicentizgetett szövegépítményből bontakoznak (ki) a történetyszerűségek, amelyek leginkább élethelyzeteket, családi, szerelmi kapcsolatokat, karaktereket vagy lelki-tudati állapotokat ábrázolnak, az emberi jellemek, reakciók, viselkedések végtelen, mindig megdöbbenő vagy megdöbbenően ismerős variációt. Újdonság talán a korábbi történetekhez képest, hogy a szerző több esetben is tizenöt-húsz vagy még több év eseményeinek töredezett, kacskaringós láncolatát is végigvezeti (*Nincs, és ne is legyen, Egy elbeszélés hét fejezete*). Az írások hangulatát, érthetőségüket, követhetőségüket tovább csavarja az elbeszélő „magatartása”, viszonyulása. Ahogy már említettem, az alkotó a legtöbb esetben (kivéve *Hundeschule*, *Bábel tornya*) valamelyik szereplőjére bízta az ennek következtében egyes vagy többes szám első személyben mondott elbeszélést, amit időnként tovább bonyolít azzal, hogy választott szereplője különös odafordulással végig valaki máshoz, egy másik szereplőhöz beszél (*Izsák*), vagy személytelenített távolságtartással, harmadik személyben beszél önmagáról (*Fél óra rövidebb, mint egy haszid ének*). A mondásnak ez a bonyolultsága, megtekertsége a nézőpontok egyediségét, kitüntetettséget, sajátlagosságát érzékelteti, az emberi viszonyrendszerek „problémás” bonyolultságát s ezek megértésének nehézségeit.

Az elbeszélések szándékosan késleltetik a családi és egyéb kapcsolatok, sőt olykor a nemek tisztáz(ód)ását, kevés nevet használnak, helyettük a családi viszonyokat hangsúlyozzák (Anya, Apa, Édesanya, Atya, Szerelemgyerek, fiad, lányom stb.), az eltéphetetlen kötelékeket, „birtokviszonyokat”, amelyeket, ha akarjuk, ha nem, elviselhetetlenségük, tragikusságuk, élhetetlenségük ellenére is magunkkal kell hurcolnunk egy életen át. A történetekben nemcsak ezek a kötelékek, hanem minden más történetelem, látvány, érzés, gondolat is evidenciaként bukkan fel, magától értetődően, mintha már (köz)ismert, tudott dolgok (újra)mondásáról





lenne szó. A reflexiók, magyarázatok hiányában szenvtelenül, evidencia-
ként feltárt részek egyfelől, mint újra felszaggatott sebek, mintha a szerep-
lők önmaguknak, emlékeztetőül mondott, a befogadók által véletlenül
meg/kihall(gat)ott monológok, szólások lennének, melyekből, épp ezért,
a kívülállónak (hallgatónak) nehéz bármilyen egységet összeállítania.
Másfelől ezek a magyarázatok nélküli evidenciák, érzetek, események
mintha olyan közös, emberi tapasztalatokat tárnának fel, amilyenekben,
ha nem is éppen ezekben, de nagyon hasonlóknak, mindannyian része-
sülünk: a családi, szerelmi kapcsolatok ismétlődő fordulataiban, a magány,
a boldogtalanság, a szorongás picit más, de mégis nagyon hasonló mintá-
zataiban. A történetek nem mondanak ki konklúziókat, semmit nem ve-
zetnek egészen végig, semmit nem emelnek általános szintre, nem adnak
morális útmutatót, értelmezéseket; nem akarnak túlnőni önmagukon,
az elbeszélőjükön, sem az olvasón, kimetszenek egy darabot (a létből),
aztán otthagyják, koncként, nekünk, az olvasónak. Csupán határt, keretet
kapnak, elbeszélőit és formait, mint a perzsaszőnyeg, amit egyszer csak
méretre szabnak, beszegnek, még ha a mintázat folytatódik is a szegélyen
túl: „A szőnyeg sötét, és befejezetlen történetek vannak belehímézve,
mint a függönybe is.”⁴²¹

Szvoren Edina prózáját a mindenre kiterjedő érzékelés, szenzibilitás
és mindezek pontos nyelvi rögzítése határozza meg, a környezet, a tárgyi
világ éles, kínosan precíz rögzítése, („Sok mindent látok fájdalmas éles-
séggel, s néha egyik pillanatról a másikra kiürül minden.”⁴²²); az elbeszé-
lésekben a szagok, hangok, arckifejezések, mozdulatok, látványok, foltok
megfigyelése, az állapotok meghatározása dominál, mintha ezek az „ele-
mek” nem engednék felszínre bukni az eseményeket, nem engednék a tör-
ténések előrehaladását. Olyan késleltetések, amelyek bár szorosan hozzá-
tartoznak a történetekhez, a jellemábrázolásokhoz, a fontos dolgokhoz,
ám mégis mintha a „lényeg” kimondásának nehézsége vagy éppen bana-
litása miatt az elmondás feszengése közti réseket töltenék ki. A hősök
számára sokszor jobb megfigyelésekbe feledkezni, látványelemekhez ra-
gaszkodni, mint szembesülni emberi szándékokkal, éppen történő meg-
alázó, kínos jelenetek részese lenni, mint például a *Folt* című elbeszélés-
ben. Sok esetben a tudat(alatti) elterelő, kompenzáló, „túlélést” biztosító

⁴²¹ Uo., 19.

⁴²² Uo., 117.





eszközei mindezek, vagy olyan szemlélő, unalomelterelő, emlékképeket is egymásra montírozó műveletek, amelyek a gyermekkori tapasztalás, az egyedüllet, a magány mentális működésének sajátjai (*Fél óra rövidebb, mint egy haszid ének, A térre, le*). A környezetet, a látványt, az emlékképeket megjelenítő dús mondatok sorába véletlenszerűen ékelődnek a lényegi kijelentések, váratlanságukkal, „helyén nem valóságukkal” kapnak különös erőt, figyelmet, s a befogadó a mondatok további sodrásában várja a következő kapaszkodót, a helyzetek, az események megértésének egy újabb darabját. Ugyanígy, általában minden előzmény nélkül buknak elő azok a mondatok, amelyek egy-egy jól megragadott pillanattal érzékeltetik a szeretkezések, a közösülések megtörténtét, hangulatát, minden elidőzés, színezgetés nélkül.

A szerző prózavilágában az emberi helyzetek, kapcsolatok, események felsejlő abszurdításait a tárgyi világ, az emberi környezet is magán viseli („halálfejes kínai szandál”); a teljesség, az emberi kapcsolatok hiány(osság)ait, a terhelt, félbetört, boldogtalan emberi sorsokat, érzéseket a tárgyi világra rávetített hiányérzetek fogalmazzák meg: a függöny mintája megszakad, a szőnyeg hattyúalakjára komód nehézkedik: „A függöny épp ott vet hullámot, ahol kiderülne, hogy a vadász eltalálja-e a menekülő vadat. Egy patakot kellene átugrania.” „A háromfiókos szekrény éppen a szőnyeg legizgalmasabb részeit takarja el. Ki merné megkérdezni Atyától, hogy mi van a szekrény alatt? [...] Egy hosszú nyakú madár elindul, és meglát egy másik hosszú nyakú madarat. De aztán mi következik? És mi volt a szőnyeg előtt?”⁴²³ Ugyanígy szerepet kapnak a szavak is, sokszor a létezés képtelenségét, visszasságát, hiányosságát érzékeltetik, a szereplők „fennakadnak” bizonyos szavakon, kifejezéseken („Röhejes, hogy gordonkának hívják a csellót, az osztálytársaim viszont akkor nevetnek, ha asztalitenisznak mondom a pingpongot.”⁴²⁴), az egyedekre jellemző nyelvhasználatból (idiolektus) adódó feszültségek is az idegenségérzetet, az emberi kapcsolatok működésképtelenségét erősítik: „A babajkó csak egy szó, a férjem is.”; „Zavarba hoz a szavaival. Én meg szégyenkezem, ha bizonyos szavakban ki kell mondanom minden szótagot, úgyhogy inkább lerövidítem a nevét.”⁴²⁵

423 Mindkét részlet: *Uo.*, 19.

424 *Uo.*, 6.

425 *Uo.*, 118; 8.





A kiélesztett érzékek, a tárgyi világ, az emberi tettek, a mozdulatok és gesztusok pontos rögzítései időnként késleltetnek, lepleznek valamit vagy a szereplő (és olvasó) figyelmét terelik (el), a lét abszurditását ironikus távolságtartással szemlélik, ám leginkább a boldogtalanság, az örömtelenség és a büntudat állandóságát hordozzák. Szvoren Edina alakjainak „hétköznapi” gyarlóságai az égre kiáltanak, de általában nem ezek miatt van büntudatuk, létük alpból a boldogtalanságra, örömtelenségre van hangolva, valami ősi félelmet, szorongást, bűnösségtudatot hordoznak magukkal, magukon, s ez alól a gyermekek, a kamaszok sem mentesek. („Félek a bűntől, félek, hogy valóságossá válik minden, amit elképzelek. Rettegek, hogy Édesanya ágynak esik, aztán meghal.”⁴²⁶) Ez a közös alaphang bűg szüntelenül, mélyen, mint a szirének hangja, a szövegek minden rétegét rezonáltatva. Szvoren alakjai nem láznak (nem is moralizálnak), sorsuk megváltoztathatatlanságának hitében szenvednek, feszengnek, tűrnek, tengődnek – „[a] rossz lelkiismeret azt diktálja, hogy színleljek olyankor is, ha nincs takargatnivalóm”⁴²⁷ –, vagy inkább félrelépnek – több értelemben –, hogy frusztráló büntudatuknak okot, alapot adjanak, hogy boldogságra való alkalmasságuk, érdemességük esélyét végképp eltöröljék, s lehessenek azok, amik: végképp boldogtalanok. „Végül nem csináltam semmit. Még a fiamnak sem szóltam.”⁴²⁸

Értelmezésemben a *Nincs, és ne is legyen* kötet cím hiányzó mondatrésze (alanya) nem más, mint a boldogság; a fogalom a szó hiányával, ki-mondatlanságával, ott–nem–létével „tüntet”: hiányzik. A címadó elbeszélés kamaszbeszélője azonban egyértelműsíti, kitölti ezt a grammatikai (ha másfélét nem is) hiányt: „Édesanyám, egyetlenem, nincs boldogság a Földön, de ne is legyen.”⁴²⁹ Ennél azonban sokkal érdekesebb az erős tiltó formula, a teremtő erővel, igével (legyen!) szembebeszülő gesztus, a boldogság létezésének tagadása, nunc et semper. Hozzátehetjük még ezt is: in saecula saeculorum. A boldogság lehetőségének dacos eltörlése, a szenvedés, a megalázottság (*Folt, Egy elbeszélés hét fejezete*, és még sorolhatnám) mintha a szereplők egyetlen lehetséges, és talán – örök időktől hordozott – megérdemelt létállapota lenne, ám ha ez(ek) – szenvedés,

426 *Uo.*, 30.

427 *Uo.*, 40.

428 *Uo.*, 58.

429 *Uo.*, 38.





bűntudat, boldogtalanság – nincs(enek), akkor megbocsájtás, kegyelem és semmiféle gondviselés nem érkezhetsz, pedig e bűnös állapotot, helyeztet *más* nem számolhatja fel. Nem mintha az elbeszélések többsége – ám a kivételek jelzésértékűek – konkrét, kimondottan vallásos, transzcendensre, istenire vonatkozó utalásokkal élne, s a feloldozást, a megváltást sem felsőbbrendű lénytől várják (mivel nem is várják). Mindezeknek inkább laicizált, „földi” formuláira lenne valamiféle ki nem mondott, tudatalatti vágy és szükség, ám mindez nagyon távol van az alakok morális, tudati, önreflexió szintjétől. A címadó történet kiskamasz elbeszélője még szeretne valamilyené válni, szeretne megbetegedni, hogy törődjenek vele, sajnálják, szeressék, szeretne valamilyen bűnt elkövetni, hogy figyeljenek rá, megbüntessék, mert a büntetést a feloldozás követi: „Jó volna, ha Emmi néni haragudna rám, mert akkor megbocsátana. Szeretem őt, és félek tőle. Azért félek, mert semmi félelmetes nincs benne.”⁴³⁰ A kislány még imádkozik is, bár a büntetést és megbocsájtást már inkább a tanárától vagy az apjától várja, semmint Istentől, a gyermeki érvelés az elmélyült, személyesre hangolt hit „balassis” alkudozását is megidézi: „Most már nem csak esténként imádkozom. Két dologra kérem az Istent: hogy bocsásson meg, és hogy lehessen még romlottabb, mert akkor a megbocsátás is nagyobb.”⁴³¹ A naplóba írt vallomás nem csak a bűn-büntetés, hanem a kegyelem gyermekien egyszerű képletét is elénk tárja, a hiányt, a veszteséget meg kell élni, el kell fogadni, hogy a kegyelmi állapotot értékelni tudjuk: „Abban a kegyelemben részesültem, hogy édesapám elutazott, csak hogy hazajöjjön.”⁴³² Az (isteni) kegyelem az ember bűnös állapota és hajlama miatt pusztán lehetőség, amely csak emberi együttműködéssel válhat hatékonnyá, megélhetővé, érezhetővé. Ám a történet folytatásában az anyává, feleséggé érő asszony mindezeket a gyermeki törekvéseket, a szeretet, törődés, odafordulás kiküzdésének módozatait feledni látszik, nem tesz semmit, hogy sorsán bármit is változtasson. Ahogy a többi elbeszélés alakjai sem, inkább a belefásulás, megalkuvás jellemzi őket: „Előbb-utóbb mindent megszeretek, amibe beletörődöm.”⁴³³ Ez, a címadó történet részét képező naplórészlet piszkálja meg leginkább a boldogság tagadásának most tárgyalt kérdését, ezért is időztem vele és

430 *Uo.*, 24.

431 *Uo.*, 25.

432 *Uo.*, 33.

433 *Uo.*, 104.





idéztam belőle sokat, s lehetne itt még a teremtésre, szenvedésre, létezésre utaló mondatok közt válogatni. Ez a rész a naplóforma legbensőbb megszólalásmódjával, kurzív szedésével a kötet központi, (ön)értelmező része, s jelentése nemcsak saját történetére irányul, hanem kötetcímmé emelve a többi szövegre is rávetül.

A *Nincs, és ne is legyen* világa isteni és emberi kegyelem nélküli világ, amelyben Izsák még az áldozattá válás közelébe se jut, s amelyet isten- és embertelen gyarló törvényszerűségek működtetnek. A kötet szűk metszetét adja az emberi létezésnek, történetei fullasztó, megalkuvásokkal és megáláztatásokkal teli helyzeteket, emberi viszonyokat, felszámolhatatlan állapotokat ragadnak meg. A szerző egy szorongásokkal, elfojtott vágyakkal, szenvedésekkel, kilátástalan sorsokkal teli világhoz megy közel, olykor zavarba ejtően közel, s a létnek ezt a nagyon is valós, de szándékoltan nem teljes dimenzióját szövi össze sűrű, erős szövegekké. Ám időnként sejteti, hogy egy másik dimenzióban, létmetszetben „[n]em minden folyót hívnak Dunának, és nem minden szőnyeget takar el komód”,⁴³⁴ a minták másként folytatódhatnak, és más egészet rajzolhatnak ki, és valahol létezik (és legyen) az, amit a zárótörténet ígér: az öröm.

Próbababák találkozása tilos

Szvoren Edina: Az ország legjobb hóhéra, Magvető, 2015.

Nincs könnyű dolga a novellistának, aki első kötetében olyan magas színvonalon tudott megszólalni, amelyre boldogan emelte poharát az irodalmi élet, s aki ezt a remek indulást egy második kötetrel is megtudta fejleszteni. Nincs könnyű dolga, mert ezek után milyen dobás lehet a harmadik gyűjtemény, mit várjunk tőle? Tartsa, vagy még inkább: emelje a tétet? Lehet ez követelmény? Vagy csináljon mindenáron valami újat, valami mást, mint a korábbi műveiben, noha hangja, prózavilága kiérlelt, megtalált, s talán esze ágában sincs éppen pálfordulni? Vagy hagyjuk a novellistát békén a maga szövegvilágában, és ismerjük fel, hogy mindezek befogadói (sőt kritikusai) szempontok, elvárások inkább.

434 *Uo.*, 22.





Vajon jogos-e bármilyen szerzői fejlődéselv követelményével, elvárásával fordulni a megjelenő művek felé? Ugyanakkor a befogadó mégiscsak összehasonlít, mérícskél, önkéntelenül is keresi az újat, a mást, az elmozdulásokat a korábbi művekhez képest.

Furcsa módon ezek a kérdések kavartak bennem Szvoren Edina türelmetlenül várt harmadik kötetének, *Az ország legjobb hőhérának* első kézbevételestől kezdve. Olyannyira, hogy első körben sokkal inkább ez foglalkoztatott, mint maguk a szövegek, novellák, amelyek egymás után, szinte észrevétlenül csúsztak le a torkomon. Kellett némi idő, hogy a dolgok – az elvárások, az irodalmi élet működését érintő kérdések, a kötet és a szövegek – helyükre találjanak, összerendeződjenek.

Szvoren Edina két első kötetével bizonyította, legfőképp a maga számára, hogy vérbeli novellista. Újabb művei gyűjteményéből érzékelhető, hogy ez a kategória most már írói személyiségének interiorizált része, s ez valahogy felszabadítóan hat(ott) írásaira is. Mert bizonyos értelemben magabiztos lazaságra utalhat, hogy az utóbbi évek tematikájában, közegében szerteágazó, kötetnyi mennyiségű anyagát nem tematikus, motivikus vagy egyéb jegyek mentén precízen összeszerkesztett elrendezésben adja közre, hanem egy – látszólag – kötetlen szertelenséggel, szabadadesésben. Nem akarja mindenáron összefűzni, egymásra hangolni írásait, hanem hagyja őket külön élni, lélegezni, érvényesülni, olyannyira, hogy a *Kinderszenen* hat darabja is „szétszórva” kerül a kötet többi írása közé, vagy éppen ezek által tagolja a kötet anyagát. Azt nem állítom, hogy koncepció nélküli lenne a könyv anyagának elrendezése, bár nekem, bevallom, nem sikerült tetten érnem nagyobb szövegegységeket átfogó komponálást, elgondolást, így a válogatással és elrendezéssel kapcsolatban maradt némi hiányérzetem. Ám talán nem mellékes, és jelentéssel bír, hogy sem a szerző, sem a szerkesztő nem érezte szükségét a sokféle novella Prokrasztész-ágyba helyezésének.

Egy másfajta letisztultságot, görcsöktől való megszabadulást jelez a megszólalásmódok keresetlensége. E kötetben nincsenek már felszólító módú és/vagy egyes szám második személyű – nehezen azonosítható – más(ok)hoz forduló, illetve egyéb módon „megcsavart”, kitekert elbeszélők és megnyilatkozások, akik és amelyek követése erős figyelmet követeltek a befogadótól, bár szerencsére ezeknek a narrációs kísérleteknek





mindig megvolt a maguk funkciója. A motívumszövésekben és az ábrázolt témákban is egyszerűsödés, nyitottabbá válás figyelhető meg, visszaszorultak a mitológiai, bibliai, kulturális hagyományt mozgósító rájátszások, áthatások, utalások, s ez nemcsak a motivikus felszínt érintő megfigyelés, hanem, ahogy majd látni fogjuk, összefüggésben áll Szvoren – jelenlegi – világlátásával, felvetett probléma- és gondolatköreivel és ábrázolásmódjával is. A szerző továbbra is a magánéleti szálakat állítja művei előterébe, a családi – szülő–gyerek, testvéri, házastársi – viszonyok, a barátság és a párkapcsolatok különféle formái jól ismertek korábbról is, ám a hangsúlyok elmozdulása e szűkebb mezsgyén is megfigyelhető. A magánéleti vonulat, az egyéni sorsok ábrázolásában újdonságot jelent a gyerekvállalással, gyerek utáni vágygal, szüléssel, szoptatással, meddőséggel kapcsolatos témák gyakorisága, továbbá a nemi identitás, a szexuális irányultság alakulásait, fordulatait, kérdéseit megmutató írások, amelyek az aktusokat (megtörténésüket) már nem csak jelzik, hanem az előző kötetekhez képest nyíltabban, részletesebben ábrázolják. A vágyak, vonzalmak kiéléséhez, beteljesüléséhez azonban ritkán társul (lelki) öröm, intimitás, ilyen kivételként a két Lem-történet olvasható; a boldogságérzet, harmónia (pillanatnyi) lehetőségét vagy ezek kimondását a kapcsolatok körülményei, a szereplők közti kommunikáció (torz, hiányos, szótlán) természete és az elbeszélői reflexiók hiánya iktatja ki.

A novellák tehát az emberi kapcsolatok, viszonyrendszerek változatos, szabálytalan mintázatát rajzolják ki, s az összkép leginkább azt sugallja, hogy csakis egyedi esetek, körülmények, sorsok vannak, az emberek közötti másság, szakadék – még a szülő–gyerek viszonyban, barátságokban, szerelmekben is – eltüntethetetlen; hogy csakis egyéni – tudatos vagy tudattalan – vágyakból, belső késztetésekből, vonzódásokból, körülményekből formálódó sorsok végtelen variációja az emberi nem, nincsenek, és nem is lehetnek általános(ító) antropológiai jegyek; az egészre – mi az egész? – érvényes emberi, morális, pláne társadalmi, történelmi következtetéseket levonni szinte képtelenség. Mindez az alapállás, alapérzés összefügg az ábrázolásmóddal, illetve abból következik. A történetek elbeszélői ugyanis néhány (négy) kivételtől eltekintve egyes szám első személyben szólalnak meg, ami nemcsak azt az egyszerű következtetést engedi meg, hogy a dolgok kizárólag a szubjektum szemszögéből ragadhatók meg,





hanem magával vonja ennek a szubjektív nézőpontnak az esetlegességét, esendőségét, természetszerű torzulását is. A kapcsolatokban benne lévő, élő, az – éppen bontakozó vagy már megkövesedett – érzelmi kötődések, az események alakulása által involvált, tehát kiszolgáltatott, esendő, elfogult, felmentő stb. elbeszélők csakis saját nézőponttal és látásmóddal rendelkezhetnek. Szvoren Edina elbeszéléseiben nincsenek felettes elbeszélők, akik távolról, távolságtartással, reflexiókkal tekintenek az eseményekre, még a kevés számú harmadik személyű megszólaló is közeli, fix fókusszal rendelkezik.

Az események, élethelyzetek egyediségét, *saját*lagosságát a tulajdonnevek használata, a nem mindennapos személynevek sokasága is kiemeli: Trifánné, Szamogon, Kljucs, Kionkáék, Dánék a maguk furcsaságával, hangalakjukkal hordozzák viselőik sorsát, gyakori többes számú használatuk pedig a családot, Szvoren Edina prózájának szűk horizontját teszik meg mértékegységül. Hasonló benyomást keltenek az idiolektusok, a szereplők többször is kedvelt kifejezésekkel, „szavajárásokkal” rendelkeznek (*Limanova tér, És én?, Dánék*), amelyeket identitásuk részeként vagy énük felszíni fedezeteként büszkén vagy rossz szokásként egyaránt birtokolhatnak. A gyűjtemény egészére jellemző, hogy a szerző ritka, különös, a dolgok, a helyek, az emberek jellegzetességét kiemelő szavakkal dolgozik, a nyelv olyan rétegeiben, szókincstárában kutakodik, guberál, amelyek nem unalomig koptatottak, elhasználtak, mert a „gyakran használt szavak idővel alkotóelemekre esnek szét, vagy fokozatosan átalakulnak más, értelmetlen szavakká.”⁴³⁵

Az elbeszélő személyén, rögzített nézőpontján kívül az is a fent leírt elgondolást erősíti, hogy *Az ország legjobb hóhéra* kötetben a korábbiakhoz képest talán még kevesebb az eseményekre, dolgokra adott reflexió, magyarázat, az elvont (morális, létezésre, életre vonatkozó) dolgokra, tartalmakra tett meglátás, kijelentés. S ahogy, amint már utaltam rá, a mitológiai, bibliai utalások, párhuzamok is visszaszorultak, a kulturális hagyományok segítségével megképezhető példázatos, parabolisztikus, metaforikus, intertextuális jelentésképző nyílások is szűkültek. A szereplők, s ez felettébb nyomasztó, magukra maradnak életükkel, sorsukkal. Minden egyes (le)zárt történet azt állítja elénk, hogy nincsenek megosztható világok, át-élhető, átváltható életutak, kapcsolatok, az énelbeszélők

435 SZVOREN Edina, *Az ország legjobb hóhéra*, Budapest, Magvető, 2015, 169.





nemcsak a világ befogásának, megélésének megoszthatatlan szubjektivitását érzékeltetik, hanem a saját magunktól való távolságot is, a másík, a mások – megfigyelésre, rácsodálkozásra, megérteni vágyásra ugyan mindig alkalmas – eltérését, az Én és Te, az Én és Ő közti különbséget.

A megfigyelés azonban mindig a megismerő személytől, intencióitól függ. Szvoren írásai azt erősítik, hogy nincsenek független, objektíven létező jelenségek, minden megfigyelt külső dolog a szemlélő tudatának a függvényében és érzékelésében létezik, onnan indul és oda is érkezik vissza, ezért minden közvetlen tapasztalatot meghaladó ítélet megkérdőjelezhető. E belátásból következően a megfigyelés, az esetek körüljárása, a descriptio, a helyzetek, a viszonyok rögzítése az egyetlen lehetőség, ami szabadság és felelősség is egyben. A fenomenológiai csapdát, legalábbis az ábrázolás területén nem lehet elkerülni, hiszen nincs ártatlan reprezentáció, minden választott nézőpont, távolság, fókusz, szerkezet és egymás mellé helyezett mondat már önmagában is valamiként értés, értelmezés, állásfoglalás. Valamiként érzékelése, értelmezése és láttatása a megfigyelő által szemlélt, megtapasztalt dolgoknak.

Így az eddigi recepció és a szerzői nyilatkozatok által több alkalommal is szűk metszetüként jellemzett prózavilág eredményezi az írások fullasztó közegét, a megjelenített sorsok bezártságát, kilátástalanságát, vég nélküliséget, a szereplőkre záruló magányos vagy szinte magányos „speciális” világokat. A halszemoptika ijesztő közelsége és éles nagyításai eredményezik a Szvoren által ábrázolt világ abszurd görbületeit. A már elég jól ismert, a közelnézetből adódó irgalmatlanul pontos, semmit nem szépítő, időnként mikroszkopikusan taszító látvány és látlet mellett az idő és a tér szűkre fogása is hozzájárul ennek a boldogságot, de főként inkább örömet, felszabadultságot nélkülöző létszemlélethez. A *Nincs, és ne is legyen* nagyobb ívű, életutak egészét, gyermekkori emlékeket retrospektív módon ábrázoló elbeszéléseinek hosszabb időbeli ki/ráfutását most ritkábban tapasztalhatjuk (*Limanova tér, Anyánk teleszkópos élete, Megszégyenítő vonása az emlékezetnek...*, *Az ország legjobb hóhéra*). Ezekben az idő nyitottsága, életeket, eseményeket szervező, sodró folyama megadja az egymásra következő elemek ok-okozatosságának illúzióját, az időben felsorakozó történések, események kvázi magyarázatokkal szolgálnak a dolgok, állapotok, jellemek, motivációk végkifejletére. Jelen kötet írásainak





többsége azonban időben is szűkre szabott jelenetekbe – átmeneti (behatarolható) idő-intervallumba, néhány napba, napszakba – rendezi anyagát, de sok esetben az idő jelöletlenségével, múlásának háttérbe szorításával „időtleníti” témáját. Ez utóbbi benyomás azáltal is erősödik, hogy a történetek többségében nem jelenik meg konkrét társadalmi, történelmi közeg, korszak (kivételek persze e szempontból is vannak: *Miért nyerítenek a gyerekek, Limanova tér*). A szerző hosszabb folyamatoktól, nagyobb összefüggésektől megfosztott, csupasz sorsokat, eseteket tesz élénk, mint vágódeszkára a húst.

A történelmi, társadalmi háttér és idő kiiktatásával a különféle helyszínekre, funkcionális épületekbe, épített terekbe mint bevilágított porondokra kitett szereplők jóval szorosabb viszonyban állnak a térrel, mint az idővel. Ezért is annyira fojtogatóak a térbeli korlát(ozás)ok. A lakásokba, szobákba helyezett alakok beszűkült világát emelik ki a nyílászárók és falak gyakori ott-léte, használata; az ajtók, kapuk, ablakok (az ablakból való kinézés), erkélyek megmutatják a kint és a bent elválasztottságát, sokszor elzártágát, a falak az én és a külvilág különvalóságát, eltérőségét, a hideg falakon való hallgatóság visszatérő motívuma pedig a vágyaktól, hiányoktól szenvedő emberek helyzetét. Különösen nyomasztó a mester-séges, elidegenedett, mégis munkahelyként, lélettérként használt helyek sokasága, időnként már-már a bodori körzetek világát felidézve, amelyek az embertelen, közönyös, részvételen világ térbeli vetületei, felszíni kitüremkedései: ilyenek a bányaterület tárnái, a fúrótorony úszó erődje, a pincében működő szabóműhely, a raktárhelyiségek, vagy az olyan átmeneti és nem-helyek, mint a kórház vagy a presszó. Ezeknek mesterséges, életidegen bizarrságát, zárt rendszerszerűségét tovább erősítik a leírásukhoz, megjelenítésükhöz használt (szak)kifejezések, eszközök, eljárások, munkafázisok megnevezései. Bizonyos helyszínek épp e pontos megjelenítés, a közeg abszurditását, embertelenségét kiemelő vonások által válnak nagyon is valóságossá, mint a szabóműhely vagy a Høy Trane-fúrótorony; mások pedig utópikus, disztópikus világot villantanak fel, például a tárna-szentelés vagy a bonszájgyerekek történetei. A kötet címét adó zárónovella alapötlete (halálbüntetés) is olyan képtelenségnek tűnhetett (első közlés: *Élet és Irodalom*, 2014. november 21.), amely utólag, a kötet megjelenésekor, jelen politikai helyzetben, Szvoren Edina Orwell-orákulum érzékét is megcsillantja.





A leszűkített/leszűkült tereknek, az emberi sorsok présének csúcsra járatása az *Anyánk teleszkópos életének*, a bonszájgyerekeknek mint visszametszett tamagocsi-boldogságnak elemeiben, de legerőteljesebben talán *A. úr és A. kisasszony* ágyneműtartóba préselt próbababás helyzetében történik. A szem nélküli, barna foltjai miatt állását s így funkcióját veszített próbababa és a társ nélküli elbeszélő lány egymás alakmásai, a szülőknek (itt: apának), külvilágnak kiszolgáltatott, ágyneműtartóba vagy próbafülkébe kényszerített bábuk az embertelen, elevennek alig nevezhető sors duplikátumai.

A szoros kivágatok, a préselt helyzetek, a rokoníthatatlan történetek ismét megerősíthetik a fenomenológiai megismerésmódhoz közeli viszonyt, ami már a *Pertu* című kötet kapcsán is tárgyalást kapott. Az a világtapasztalás, pontosabban az ebből fakadó történetek, szövegek és ábrázolásmódjuk a racionális és a szenzuális tapasztalás szétválaszthatatlan együttesét hordozzák, a test adottságai, jelenléte, érzékelése nem függetleníthető sem a lélektől, sem az értelemtől, így a világ dolgaitól sem, de főként a másik személytől nem. Így a Másik mássága, ahogy erről már korábban is szó esett, egyúttal az (én)elbeszélő (ön)idegensége is mindig.

Az emberek közti alapvető különbségből és az interszónális viszonyok sokféle alá- és fölérendeltségéből táplálkoznak azok a megnyomorító, a testet és a lelket beteggé, torzzá formáló mechanizmusok, attitűdök, jellemvonások, amelyek elsősorban a szülő–gyerek és a házastársi kapcsolatokat jellemzik ezekben a szövegekben. A cérvékony Trifánné üvegcserepekkel vagdalja kezeit, hogy boldogtalan élete napi „véráldozatát” meghozza, Decsit végül gyilkossá teszik szülei embertelen válása és a gyerekekkel szemben felállított szülői követelmények, de akad itt keserűségében hajléktalanná váló anya, szülői játszmák következtében bekötött szemmel utaztatott kölyök, bulimiás kamasz, drótos hajfonatokba abroncsolt „hétfői lány” és apja „felügyeletének” köszönhetően barna foltokat „halálíg” növesztő egyedülálló nő is.

A tapasztalás által megismerhető világ torz, bizarr formái szoros összefüggésben állnak a szereplők kognitív képességeivel, mely összességében az érzékszervek deficitjével jellemezhető. A történetekben számos hallásérült, néma, dadogós vagy vak személlyel találkozunk, akiknek észlelés- és érzékelésmódja hiányos, töredékes, vagy speciális, helyettesítő





csatornákon zajlik. Az érzékszervek fogyatékosága a világ és mások értésének torzulásaira, képtelenségére és az ember kiszolgáltatottságára mutat rá, például Kionkáék történetében, akik vak fiukat manipulálják gyermekének anyjával kapcsolatban. Vagy ennél is erőteljesebb a tizennégy éves kamasz története, akinek kikapcsolt hallókészülékkel, bekötött szemmel kell utaznia külföldön élő apjához, elveszítve ezáltal szinte minden fontos érzékterületet és tájékozódási képességet, így nem csoda, ha felcseréli a postaláda számjegyeit, ahová létezése egyedüli bizonyítékának, személyigazolványának érkeznie kell, hogy egyáltalán legyen esélye visszatérni saját országába, világába. Az érzékelés, észlelés mesterséges korlátozása, a felnőtté, emberré válás megakadályozása történik a bonszajgyerekek ironikus víziójában: „Ha majd teherbe esik a zászlókészítőtől, ő is olyan babát szeretne, aki nem csúnyul meg, nem tanul meg beszélni, és mindörökké szeretetre méltó marad [...] A bonszajgyerekek nem érthetik a felnőttek beszédét, csak a simogatást, a kiabálást meg az anyatejet.”⁴³⁶

A világ észleléséhez, értéséhez, a külső és a belső – prioritásbeli – összefüggéseikhez kapcsolódik a képzelet és a valóság viszonyának visszatérő tematizálása, amely, úgy tűnik, jelenleg erősen foglalkoztatja a szerzőt. A képzelet egyrészt mentális védelem az egyén számára a külvilág esetlegesével, ijesztő kiszámíthatatlanságával szemben. A képzelet nem az élet eltervezése, a vágyak kibontása és kiszínezése, és még csak nem is menekülés a valóságból, hanem az élet előszobája, felkészülés a rosszra, a véletlenre. A *Trifánné, kedves* ezt a gondolatot járja körül, a munkaadójának és a családjának kiszolgáltatott asszonynak a képzelet a túléléshez szükséges mindennapi előgyakorlat: „A képzelet arra való, hogy a meglepetésektől védjen. Ha elképzelem, hogy távollétemben a vízipálma kifordulhat a földből, vagy a felső szomszéd kádja alatt beszakadhat a földem, erősebb leszek, amikor a nappaliban meglátom az anyámat vagy az életársamat.”⁴³⁷ Valóság és képzelet kettősének másik visszatérő gondolata a képzelet mint belső képalkotó képesség, amely lehetővé teszi, hogy a világ dolgait felismerjük és az elemeket a valóság részeként értsük, elhelyezzük. A *Járni lehet a tetején* és az *Ida néni hegedűsín haja* történeteiben elpötyögtetett reflexiók a képzelőerő megelőzőttségének gondolatát vetik

⁴³⁶ *Uo.*, 82–83.

⁴³⁷ *Uo.*, 12.





fel: a valóság elemei nem azonosíthatók, értelmezhetők az előzetes belső képi tartalmak, „előképek” nélkül, sőt, belső képeink erőteljesen meghatározzák, hogy milyennek látjuk a külvilágot. (S ezzel vissza is értünk fenomenológiai gondolkörünkhöz.) A kettő – valóság és képzelet – együttes, elválaszthatatlan, oda-vissza ható működése a tapasztalás és megértés folyamatainak függvénye: „Tudom, semmi nincs a valóságban, amit ne kellene elképzelni ahhoz, hogy lássam, a fizikakönyvek pedig erősebben igénybe veszik a képzelőerőmet, mint a tündérmesék.”⁴³⁸

Mindezt, áttételesen ugyan de, a hazugság motívumával is több helyen összekapcsolja a szerző: a *Kafarnaumi csoda* a hazugság ívére épül, s a külvilág a vágyak, érzések szerint formálható, formálódik („A valóságot a bűntudatához kellett igazítani.”⁴³⁹), akár még a boldogság illúziója is megte-remthető ilyen módon. Hasonló gondolatot közvetít a kötet zárata, *Az ország legjobb hóhéra* is, amely talán a könyv legelvontabb, leggondolatibb írása, és nem véletlenül lett a kötet címe: sok szempontból reflektál a novellákban ábrázolt világ(ok)ra, felvetett kérdésekre, egyfajta összegzés-ként is felfogható. A valóság meghamisítása ebben az esetben a fénykép, a gyermektelen pár a szomszéd csecsemővel, a „plébánosfiókaival” készít „családi” fotót, vágyuk hamis illúzióját rögzítik ilyen módon. E vágyott életképnek kisszerű hazugsága a „kiteljesedett életű”, „bámulatos emberismerő” és segítőkész hóhér mintaszerű életére rímel, aki a jövő nemzedékének (ördögfióka) atyjaként morálisan fedhetetlen, a jó és rossz értékeket magabiztosan kezelő ítélet-végrehajtó. A „szép új világ” utópisztikusra hangolt illúzióját ez esetben az ironia forgatja ki. A novella a bornírt szólamoknak, az ájtatos morálnak, a halálbüntetés jogosságának, tehát az ország legjobb hóhéranak felülő, kiszolgáltatott kisemberek társadalmi-politikai vízióját rajzolja meg. S ez a vízió lepelként (vagy inkább csillámokkal megszórt zenélő Tejút-ként) borul az egész kötetre, az ország legcsodálatosabb ítélet-végrehajtója árnyékolja be a kötet szereplőinek életét, ott lebeg minden nyomorult sors fölött, olyan emberek fölött, akik e nagy, kiterjesztett, szépnek tetsző árnyat nem is igazán látják vagy értik szűk horizontjukból, ágy-neműtartókba préselt világtalan élethelyzetükből. A jövő pedig nem veszélytelen, hisz sorra születnek a „hurkás

⁴³⁸ *Uo.*, 93.

⁴³⁹ *Uo.*, 114.





kis ördögfiókák kerek plébánosarccal”,⁴⁴⁰ akik megadhatják nekünk egyéni vágyaink teljesülésének, példászerűen élt kispolgári életünknek (éves lomtalanítás, családi fénykép, zenélő babajátékok stb.) illúzióját. Mert ha ő, a felettünk álló legjobb hóhér nincs, „akkor semmi nem marad nekünk az ördögfiókánkból, csak ez az életlen, kapkodva elkészített fotó, amin nyakig gomboltam a blúzomat – meg egy határok és minőség nélküli élet, amiben mintha nem is létezne halálbüntetés.”⁴⁴¹

Olyannyira remek ez a zárlat, hogy megemeli az egész gyűjtemény szerteágazó anyagát. S bár úgy tűnik, hogy „mi mindannyian egyívásúak vagyunk, ahogy végső helyzetekben a halálraítéltek és a börtönőrök is azok”,⁴⁴² ahogy az ítélet-végrehajtó tanítása hangzik, mindeközben inkább, valójában – tüdő, nemi szerv, arc és méltóság nélküli – próbababák vagyunk, a kirakatban, ránk kényszerített öltözékekben, akiknek csak egy „foltos” élete van.

„Ez már volt, ez már megesett”

Szvoren Edina: Verseim. Tizenhárom történet, Magvető, 2018.

Szvoren Edina prózavilága stabil, rezdületlen univerzum. Nyomasztó és szinte reménytelenül fojtogató az első kötettől, a *Pertutól* kezdődően. Ezt az alaptónust még az irónia, a finom humor és a helyenként komikusan is érthető történetelemek, jelenetek sem bírják áthangolni, inkább csak elmélyítik, cizellálják, variálják az ábrázolt világ komplexitását, a viszonyok sokféleségét, a nézőpontok, szemléletmódok lehetséges sokaságát. És bár a megszólalásmód és a narrációszövés a kezdetek óta egyszerűsödött, az ábrázolásmód, a prózanyelv letisztultabbá és egységesebbé vált, a világláttatás, az elbeszélőknek az eseményekhez, emberekhez, dolgokhoz való viszonya nemigen változott; mindez a negyedik, *Verseim* című kötethez érve már valóban egy fojtogató, lényegi változások nélküli, homogén univerzumnak mutatkozik.

Szvoren – bárki legyen is az elbeszélője – történeteit, helyzeteit vagy (lét)állapotait távolságtartó idegenséggel, a megfigyelés eleve kívülálló, önmagát is kívülről szemlélő pozíciójából láttatja, még akkor is, ha első

⁴⁴⁰ *Uo.*, 179.

⁴⁴¹ *Uo.*, 186.

⁴⁴² *Uo.*, 185.





személyű az elbeszélés, ugyanakkor a részletezés, a tárgyi világ, az emberi testek, a fizikai folyamatok ábrázolásának közelsége, a dolgok nagytól való vizsgálata a letapogatás, torzítás iszonyatát is létrehozza, a szellős, levegős távlatok, totálképek pedig hiányoznak, kívül rekednek. Nincs, nem tud tehát lenni más nézőpont.

A *Verseim* cím, amely a prózaíró, novellista szerző gegje, az őt közelebből vagy távolabbról ismerő olvasók várakozásának felcsigázása, felforgatása. De különösebb pálfordulásról nincs szó, a kötet elbeszéléseket, novellákat tartalmaz a korábbiakhoz hasonlóan, és az alcím is *Tizenhárom – balszerencsés? – történetet* ígér.

Az első két kötethez viszonyítva, amelyekben sok esetben a múltat, a gyerekkort, a családi viszonyokat vagy a szülő–gyerek kapcsolatot ábrázolta a szerző, Szvoren Edina prózája egyre inkább a hétköznapi életet élő, teljesen átlagos, kapcsolataikban, munkájukban így-úgy létező, funkcionáló, boldogulató kisembereket ábrázolja. Az ő – sokszor valódi történet nélküli – történeteiket írja meg, egy-egy élethelyzetből készít történet-, eseményzerű narrációt, de valójában gyakran egy szituáció, egy lelki-állapot, egy hosszan fennálló családi vagy társas kapcsolat mozdulatlan, alig mozduló állapotrajzát bontja ki. A szerző által megjelenített emberek, közegek, történetek és maga az ábrázolásmód is sok szállal köthető a realista próza hagyományához, a számos mai prózapoétikai jegy, narrációs megoldás ellenére is. A tizenkilencedik századi orosz realizmus, a csinovnyikok, kishivatalnokok, kisemberek világa kortárs teret, kulisszát kapott, de életük, céljaik, gondolkodásmódjuk tekintetében a „felesleges ember” antihőseihez közelítenek: fontos célok, elhivatottság nélkül tengetik életüket, sodródnak vagy küszködnek munkahelyükön, otthonukban, berozsdásodott kapcsolataikban, belesimulva, belefásulva vagy beletörődve helyzetekbe, rendszerekbe, szokásokba.

Családi és társas kapcsolataik a korábbi szövegekhez hasonlóan kötelességszerűek, unalmasan egyhangúak, amit a fura szokások, kényszeres tettek, szavajárások megfigyelése, leírása tesz bizarrá, torzzá. Ezért is lehet, hogy orosz elődeikhez hasonlóan a szereplők életében egy-egy jelentéktelen esemény, apró mozzanat kap kiemelt szerepet, felnagyított (élet)célt, mint a *Látogatók* irodai közegében, amelyben ráadásul ki tudja minek





a másolása a napi feladat, vagy a *Hátunk mögött surrogás* hiányt fenntartó feszültségében. A jelentéktelenség, eseménytelenség, a semmi történéseinek közepette az elbeszélők a részleteket nagyítják fel, apró dolgokat hangsúlyoznak, akár többször is, visszatérő mondatok, motívummá emelődő lényegtelen mozzanatok teremtik meg a jelentéktelenség esztétikáját ezekben a szövegekben. Erre kifejezetten jó példa az *Áruházi blues*, amely már címében is hordozza a reklamációs pult végtelen, fásult monoton munkájának hangulatát, ahol a legnagyobb kérdés, hogy melyik méretű ládába kerül a reklamált termék, vagy hogy a napi langalló kínálatból hogyan lehet minél változatosabb étrendet kialakítani. A kisemberek életét egy új albérlő vagy egy munkatárs tisztázatlan hiánya is képes kizökkenteni, a monotoniatűrés azonban nem egy esetben kényszeres tettekhez, szokásokhoz vezet, a szereplők apróságokon „rugóznak”, vagy menekülésképpen ébren ábrándoznak, képzelődnek, de ezek a fantáziaképek is többnyire megmaradnak az ösztönös vágyak kielégítésének, a szexuális fantáziák szintjén. Nincs bennük semmi nagyszabású, élet- vagy sorsfordító, pláne nem világmegváltó. Ám az énelbeszéléseknek köszönhetően ezeknek az átcsúszásoknak, képzelgéseknek sokszor elmosódnak a határai, és nem dönthető el egyértelműen, hogy a mű valóságában vagy a szereplő képzeletében történnek meg a dolgok, amire szintén az *Áruházi blues* falansztervilága kínál jó példát.

De ez csak egyik módja az úgynevezett valóság kisiklásának. Más esetekben a titok, a hiány, a meg nem nevezett talányok csúsztatják a groteszk és az abszurd irányába a történeteket, amelyek ezáltal szintén felidézhetik Gogol vagy Csehov világát. A részletek felnagyítása, eltúlzása, az események elfajulása, az érzéki csalódások következetes végigvitele több szövegnek is lényeges eleme, a torzítás Szvoren prózai eszköztárának bevett kelléke. Az izasztóan realista nyitótörténetet követő *A varródobozban nincs hely éjjeli állatoknak* látszólag könnyedebb hangvételű családi idillje Schlemihl-parafrázis, ami jól jelzi a hétköznapi világok, történetek mögött a kötet gondolati súlypontjait, a közelség optikájának torzulában rejlő létezésre vonatkoztatható reflexiókat. Az árnyékát veszített társ, illetve az árnyék hiányát felfedező elbeszélő megrettenése, kizökkennése érzékelteti a pár tagjainak eltávolodását, a kapcsolat működésének





zavarait; de a fausti történet egyértelmű megidézése megteremti az idegenségtapasztalat, a bűnösség, a bűnnel és a lelkiismerettel való alkudozás, a bűntudat és a kivetettségerzet együttesen jelenlévő, egymásból következő és nyomasztó érzéseit is. E problémakör finom jelzései más történetekben sokkal explicitebb kibontást, cselekményesítést kapnak, a letartóztatás, a büntetőper, a bírósági eljárás és a börtön több elbeszélésben is megjelenik. A közvetlen környezet, a családtagok látszólagos megbocsátása, hallgatása a szégyen közös viseléseként, a részvétetika gesztusaiként értelmezhetők, de az elkövető önmagára kirótt büntetése, a bűntudat mértéke nem egyszer jóval nagyobbnak mutatkozik, mint a külvilág ítéllete, ahogy ez a *Látogatók* börtönfantáziájából és a *Szeretnék mondani valamit az életemről* vallomásából is kitűnik. „A baleset óta alig valami változott. A napirendem, a ruháim ugyanazok. Igaz, hogy éjjelente, ha fölriadok, az egymással össze nem függő események időrendjét csak ügyelbajjal tudom rekonstruálni. [...] Nappali látomásom, nem éjjeli, hogy a hálósobába vaságyakat képzelek. Ha az északi fal mentén két ágyat látok, a keleti oldalon pedig egyet, akkor a déli falszakasz üresen marad. A legjobb hely az ajtó mögötti félhomályos zug lehet, amire rá lehet nyitni az egyik ajtószárnyat fedezéknek: a cellatársak között nemtelen harc folyik érte.”⁴⁴³

Másként veti fel a vétek, a bizalom, az intimitás kérdését a *Vettem egy füzetet* című szöveg, amelyben a férfi elbeszélő naplófeljegyzésekbe rejtí valódi vágyait, erotikus képzelgéseit, leírja feleségével folytatott szeretkezéseiket, amelyeket aztán újraolvas, újraél. A sokáig lappangó, évekig vagy évtizedekig fel sem ismert valódi vágyak, valódi késztetések nem egyszer az életkörülmények változásával vagy bizonyos események hatására kerülnek a felszínre, mint például *Popa Éva* abszurdig feszített történetében, és eredményeznek változást a szereplők életében. Összességében ezek az emberi természet kiismerhetetlenségét, az élet kiszámíthatatlanságát, változatosságát, végeláthatatlan és bejósolhatatlan fordulatait jelzik, amelyekkel szemben a fizika törvényszerűségei, a természettudományos tények is tehetetlenek. A fizikai jelenségek tematizálása, és a természettudományos utalások nemcsak a szemléltető videókat készítő fizikatanárnő történetében (*Arról, hogy miért nem lehet gyertyafénynél újságot olvasni egy Föld*

443 SZVOREN Edina, *Verseim. Tizenhárom történet*, Budapest, Magvető, 2018, 82.





körül keringő úrhajóban), hanem utalásszerűen más elbeszélésekben is felbukkannak, leginkább azt érzékeltetve, hogy ezek a jelenségek, bár jól leírhatók, racionalizálhatók, már az iskolában megtanulhatók, egyrészt vegytiszta tudományként távol, kívül vannak mindennapi életünkön, másrészt az emberi tapasztalaton, érzeteken és érzelmeken nem sokat változtatnak, miközben e törvényszerűségek keretei határozzák meg bolygónk életét. A tudomány és az ismeretek tudatosítása mindössze apró segítség a létezésben való eligazodásban, tapogatózásban, a lényegi, emberi dolgok mindezeknek a mélyén vagy éppen fonákján vannak, és a kettő – racionalizálható és azon túli – összefüggéseinek felismerése, működtetése, alkalmazása éppolyan rejtett, néma kegyetlenséggel, szadista fájdalommal jár, mint a kísérletező fizikatanárnő tekintete. „Sok embernek megmutattam ezeket a nyilvánosan is elérhető videókat, és azt mondtam róluk, hogy bujkál valami kegyetlenség ebben a nőben. Nézzétek meg az arcát.”⁴⁴⁴

De érdekes módon – és ez ismét Szvoren prózájának, írói kedélyének, atmoszférájának vonása – még a bűn, büntett köré épülő elbeszélések is különösebb drámaiság nélkül simulnak a mindennapok menetébe. Hiába indokolják az események és az azokat átélő személyek érzéseinek, meglátásainak elmesélését, és mozdítanak is valamennyit az élethelyzetben, emberi kapcsolatokon, de ábrázolásuk nélkülözi a felfokozott érzelmeket, a drámaiságot, a tragikumot, az érzelmek szélső értékek közötti dinamikáját. Nincsenek indulatok, a szereplők valamiféle fojtott egyhangúsággal, távolságtartó elfogadással viszonyulnak akár az általuk „gondatlanságból” elkövetett vagy bizonytalanságban hagyott vétkeikhez, akár közeli hozzátartozójuk betegségéhez, halálához. Ezek az emberek még arra sem „alkalmasak”, hogy szenvedélyeiket, indulataikat, érzelmeiket megéljék, kimutassák, hogy megengedjék maguknak bármilyen irányú vitalitás, heves reakció kitörését, az önkontroll elvesztését. Inkább néma szenvedéssel élik meg emberi kiszolgáltatottságukat, méltatlan helyzetüket vagy csendes mazochista örömmel élvezik a szabályok, a társadalmi, etikai keretek átlépését, titkolt apró bűneiket, vágyaik rejtett kiélését. Ennek a visszafogottságnak, (el)fojtottságnak a mélyén, a szenvedélyek, a konfliktusok, az érzelmek ki/megélésének öncsonkító hiányában is tetten érhető a szerző létszemléletének és ábrázolásmódjának nyomasztó mivolta.

⁴⁴⁴ *Uo.*, 61.





Szvoren Edina egyes művei kiválóan felépített, aprólékosan kidolgozott mesterremek, mint például a *Popa Éva*, amely sokunk kedvence, de ilyenek tartom az *Ez már volt, ez már megesett*, az *Áruházi blues*, illetve a *Jönnék a verseim* című történeteket is. Folyóiratban olvasva mindig ütnek, hatnak. Ezúttal azonban azt éreztem, hogy kötetbe rendezve ezek a „szövevényes, morózus dolgok” túl hasonlóak. Akármilyen eltérőek is maguk a történetek, a szereplők vagy a különböző nemű és korú énelbeszélők, a nézőpont, az optika és a fókusz, a dolgokhoz való viszony végtére is ugyanaz. Így a szövegek kötetben való olvasása lelkileg rendkívül megterhelő, embert próbáló. És ezen még az sem segítene, ha merő bolondériából, a címre hagyatkozva versekként próbálnánk olvasni a történeteket. Persze hogyan is kérhetnénk a szerzőt, hogy nézzen, lásson másként, ha egyszer így néz. Így tud. Mégis, mégis, négy kötetnyi tömény novella: „ez már volt, ez már megesett”.

Admirare necesse est

Szvoren Edina: Mondatok a csodálkozásról, Magvető, 2021.

Szinte nincs is mit csodálkozni azon, hogy Svzoren Edina szövegei ismét és e kötet kapcsán még inkább megdolgoztatják a befogadót. A komoly munka, ami persze időnként móka és kacagás, már az első szöveggel (szövegben) kezdődik. Mozgósításom rögtön a szöveg második oldalán kezdődött, amikor azon kaptam magam, hogy próbálom felvenni és utánozni az elbeszélő által leírt mimikai elemeket. Csodálkozóanak bizonyára nem tűnhettem e gyakorlatozás során, de jól szórakoztam igyekezetemen és (bizonyára) furcsa szemöldökemeléseimen. A szerző iróniája, megfigyelő, a dolgokon kívül helyezkedő pozíciója tehát már itt működ(tet)ésbe lépett. A csodálkozás természetrajzát adó első személyű bevezető szöveg olyan önfeltáró írás, amelyben az alkotó a világ jelenségeihez, az emberekhez, a tárgyakhoz való alapvető viszonyát fogalmazza meg. Ez kifejezetten írói viszony, nem személyes. Ennek a viszonynak része és alapja az a feszültség is, amely a megszólaló szemlélet- és gondolkodásmódja, valamint a társadalmilag elvárt viselkedésformák, a megszokásokból, automatizmusokból álló, gesztusok szintjén (is) működő társas





„összjáték” közt húzódik: „képtelen vagyok a csodálkozásra, de ha mindent valószínűnek, vagy akár csak lehetségesnek látok, ennek a dolognak nem sok köze lehet bármiféle előrelátáshoz, okossághoz, dicsfénnel övezhető prudenciához.”⁴⁴⁵ A külvilág azonban mintha egyöntetűen működtetné a csodálkozó ember szerepét mint a társas viselkedés udvarias, figyelmes, empatikus formáját, és egyezményes jelegyüttesét használja minden alkalommal, amikor valami váratlan, meglepő, kizökkentő, érzelmi reakciót kiváltó dologról van szó. Vagy csak úgy megszokásból, az interakció kedvéért.

A csodálkozásra való képtelenség tehát írói önvallomásként (ars poetica-ként) értelmezhető a kötet címadó szövegében, előlegezi (és a korábbi kötetekre nézve egyben összegzi) azt a Szvoren-történetekre jellemző gyakori elbeszélői alapállást, amely a legfurcsább, legbizarrabb dolgokat is szemrebbenés nélkül (semmi szemöldökemelgetés), evidenciaként kezeli, s megteremti a szövegek távolságtartó ironiáját és a résekből (hiátusokból, elhallgatásokból, mellérendeződések illesztéseiből) kiáramló tragédiát. Megsejteti az ok-okozati viszonyok komplexitását, mélységét. A csodálkozás lehetősége tehát leginkább ezekben a résekben van, e résekből termelődik, kifejezetten a befogadói oldalon a megértés, az értelmezés folyamatai során. *Az ország legjobb hóhéra* című kötetben elhangzó, citátumszerű kijelentés – „A csodálkozás egy rés, amibe bele lehet csúsztatni a lábat”⁴⁴⁶ – új helyet és összetettebb értelmet kapott a *Mondatok a csodálkozásról* szöveg egyik passzusaként.

A bevezetőt a kötet legterjedelmesebb része, az *Ohrwurm-jegyzetek* követi. A német kifejezés fülbemászt, fülbemászó dallamot jelent, ahogy erre már a korábbi recenziók is kitértek. A két jelentéssel is rendelkező német kifejezés ismét talányok elé állíthatja az olvasót. A balhiedelemből nevét nyert rovar (nem mászik fülbe, nem rág dobhártyát) és a valóban fülbemászó dallam tehát némileg ellentétes előjellel feszül egymásnak, s bár tetszetős lehet a tévhiten és e téves megszokáson alapuló rovar nevének jelentéstöbbletét játéokban tartani e szövegrész esetében, az ide sorolt írások mégis inkább azt sugallják, hogy a dallamtapadás elve, jelensége szervezi a rövidprózai darabokat, olyan ötletek, de még inkább olyan

⁴⁴⁵ SZVOREN Edina, *Mondatok a csodálkozásról*, Budapest, Magvető, 2021, 5. (Továbbiakban: *Mondatok*, oldalszám.)

⁴⁴⁶ SZVOREN Edina, *A kafarnaumi csoda* = SZVOREN, *Az ország legjobb hóhéra*, i.m., 112.





kifejezések, szavak, amelyek fogva tartják az írói képzeletet, s a zenéhez hasonlóan kognitív viselkedést eredményeznek, amit egyszerűen muszáj alaposan, kiterjedten, ismétlődően megvakargatni.

Márjánovics Diána⁴⁴⁷ a *Jegyzetek* kezdőmondataival kapcsolatban a narratív horog eljárását, eszközét említi, meglátása szerint a meglepő, erős első mondatok megragadják az olvasó figyelmét, és bevonják őt a novella világába, szövegébe. A narratív horog ennél kiterjedtebben is érthető Szvoren szövegeire. Az olyan tételmondszerű felütések mellett („Nincs olyan tok, amibe egy hegedű pontosan illene.”; „Gyerekkoromban beleestem egy kútba.”; „Vitám van valakivel, aki függönyökkel érvel.”⁴⁴⁸) a monotematikus, egy-egy nem mindennapi jelenséget körüljáró, nyelvi-helyzeti variációkra épülő vagy az egyes szavakba, kifejezésekbe kapaszkodó, azoknál „kényszeresen” letapadó szövegek szintén felfoghatók makacs horgoknak, amelyek nem hagyják lankadni az olvasó figyelmét. Ilyen a *lópánik* huszonöt esete, amelyben a néhány sorban felvillantott helyzetek önkéntelenül mozgósítják a befogadó fantáziáját, vagy a *mindenből kettő van* (e szövegből is) megismételt felsorolása. A tematikus „kényszer”, fixáció szervezi például a *taps*, a *B. kisasszony háta* vagy a *barlangász* című darabokat. Más írások a hiányból, leginkább az alany vagy a főtéma kitakarásából (elhallgatásából) építkeznek. A szövegek feszültségét az adja, hogy a ki nem mondott, elhallgatott lényeges elem fenntartja a befogadó érdeklődését, kíváncsiságát, s a szöveg zajlásában, bekezdésről bekezdésre alakítja az olvasói elvárásokat és az értelemtulajdonítás lehetőségeit. Ilyen írásnak vélem például a *kék, zöld és sárga* című színes darabot, amelyben az olvasónak kell(ene) rájönnie, hogy mit vagy miket jellemeznek ezek a színek. A *kongatom a tűzhelyet* épp azt a valamit nem nevezi meg, amire az elbeszélő cselekvése irányul, így a mindennapos elővigyázatosság, fáradalmas odafigyelés, tárgy híján, egészen nyomasztó közeget teremt, a tárgy nélküli félelem szorongássá duzzad. (E szöveg a sűrítés, az elhallgatás, a bizonytalanság fenntartása által létrejövő hatásában párhuzamba állítható a könyv második részében található *Csemete* című novellával.) Szintén a hiánnyal, a lényeges elemek elhallgatásával él az *Anker zsüör* vagy a *lőszag* című szöveg is. Más esetekben egy kifejezés, egy szó, egy név,

447 MÁRJÁNOVICS DIÁNA, *Homo mirabundus*, Litera, 2021. augusztus 14. <https://litera.hu/magazin/kritika/homo-mirabundus.html>

448 *Mondatok*, 30; 78; 34.





maga a helyzet vagy egy bevetett hasonlat *ad absurdum* fokozása adja a szöveg energiáját, és hozza létre a képzelet akaratlan vágóját, amit akár a fülbemászó dallam kényszereként, akár makacs narratív horogként is értelmezhetünk. Számomra ilyennek tűnnek a *függönyökkel érvel*, a *Gregor szobája*, az *Ó*. és az *emberléptékű légycsapók* című szövegek.

Ezek az imént ismertetett típusok, eljárások egyáltalán nem ismeretlenek Szvoren prózaművészetében, a korábbi kötetekből is jó néhány példát találhatunk ilyen vagy hasonló írói műveletekre, illetve ezeknek az eszközöknek az együttes használatára. Az *Ohrwurm-jegyzetek* újdonsága azonban éppen az, hogy ezeket a poétikai, retorikai eljárásokat jóval sűrítettebben, terjedelemben is szűkebbre fogva valósítja meg a szerző, így a szövegek abszurditása, humora és a groteszk hatás intenzívebb lesz. Mindez azt eredményezi, hogy Szvoren Edina prózája egészen új színben tűnik fel, a nyelvi-retorikai bravúrok, a humor, az abszurd elemei jóval kacagtatóbb, könnyedebb befogadói élményt nyújtanak. Ugyanakkor, ezzel együtt, e szövegek egy részének groteszk jellege épp abban ragadható meg, ahogyan a dolgok, jelenségek, emberi helyzetek ilyenfajta ábrázolása egy, a korábbiaknál elvontabban, általánosabb értelemben nyomasztó, szorongatóbb világot mutat meg, eltávolodva az egyes történetek egyszerű, egyedi, „történetszerű” jellegétől. Időnként egészen karkai módon.

A *Jegyzetek*, műfaji meghatározásuk által is, jelzik az alkotói pozíció, ábrázolásmód változ(tat)ását, a műfaji elmozdulást, formakísérletet, és egyben ellenpontot képeznek a hosszabb, kibontottabb novellákkal szemben. A kötet egységeinek műfajok szerinti elrendezése – *Ohrwurm-jegyzetek* és *Hét novella* – mindenképpen e műfaji, formai szempontra irányítja a figyelmet. A *jegyzetek* kifejezés kiiktatja a történetszerűség követelményét, egyfajta tartalmi, formai szabadságot érzékeltet, az ötletek csírájának közreadását, és kibontásának tetszőleges lehetőségeit, ugyanakkor a tömör, lényegretörő meg/feljegyzések olyan rövidpróza darabok, amelyek a tartalmi szabadság mellett a narratív redukció eszközeivel, a próza minimum elemeivel dolgoznak. S mivel a rövidpróza kantárja jóval rövidebb, ezért érezhető úgy, hogy az egyes mondatoknak, kijelentéseknek, neveknek, furcsa – valós és kitalált – kifejezéseknek, szavaknak





hangsúlyosabb, jelentősebb szerepe van, hogy az egyes elemek jóval „terheltebbek”, hogy a szerző, mondhatni, ezeken lovagol. Ahogy az elbeszélés sűrítettebbé válik, és csökkent, elhagy vonatkozásokat, „növekszik a nyelvi megjelölés intenzitása, és a hangsúly fokozatosan áttevődik-átáramlik a jelentés és a hangzás rétegeire.”⁴⁴⁹ A hatás, ahogy ez már elhangzott, leginkább abszurd és groteszk, nem meglepő, hogy a recenzensek Örkény egyperceseit említik kínálkozó párhuzamként.

Ezekben a szövegekben a szerző korábbi novelláihoz, történeteikhez képest még inkább partvonalra kerülnek a történetalkotáshoz általánosan használt narratív elemek, mint a tér, a helyszín és az idő; a szereplők viszonyrendszere sok helyen hiányzik vagy erősen redukált, továbbá az ok-okozati összefüggések még inkább rejtettebbek, hiányoznak, s a szövegek sokkal elvontabb, áttételesebb módon szólnak a világról, az emberi létezésről, a tágabb-szűkebb társadalomról. Ezt a gondolatot erősítheti meg Thomka Beáta meglátása is: „A groteszk alogizmus legkülönfélébb megjelenési formái nem interpretálhatók a megszokott oksági elbeszélő logika alapján. A kérdés a szerkezet problematikájából átvezet a benne testet öltő szemlélet, világnézet kérdésköreihez.”⁴⁵⁰ A tizenkilencedik század legvégétől léjogosultságot nyerő rövidtörténetet tehát a hagyományosabb narratív elemek és logika elhagyása, átformálódása, bizonyos retorikai műveletek – redukció, sűrítés, fragmentumszerűség, metaforikusság – szerepének növekedése jellemzi. A rövidtörténet a merész csökkentésen alapul, s ez már az elbeszélőnek az anyagához való viszonyában is érvényesül, a szelekció, a csökkentés mértéke és módja tudatos szerkesztési folyamat. S bár Szvoren prózáját eddig is az aprólékos kidolgozottság, a tudatos elbeszélés- és elrendezés módja jellemezte, úgy gondolom, hogy az *Ohrwurm-jegyzetek* egyes darabjaiban a magyar kispróza remekait üdvözölhejtük. A külső beszűkülés tehát épp a „a forma belső tágítását” jelenti, az „értelem- és jelentéstartalmak elmélyítését, megsokszorozódását,”⁴⁵¹ jelen esetben az emberi létezéssel, létbe vetettséggel kapcsolatos disszonanciatapasztalataink, -érzéseink fokozódását. Szvoren Edina szövegei olvastán egyszerre nevetünk és sírunk, esetleg párhuzamosan csodálkozunk is.

449 THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Újvidék, Forum, 1986, 26.

450 *Uo.*, 18.

451 *Uo.*, 22.





Mindemellett – a *Jegyzetek* lelkesítő újdonsága mellett – nem hagyandó figyelem nélkül a kötet második felének *Hét novellája* sem, amelyek a már ismert hangon és terjedelemben mondanak el történeteket. A *Pertu* óta egyre erősebb benyomásom, hogy Szvoren Edina történetmondó, -megjelenítő kedve kiapadhatatlan, ahogy például Darvasié is, az életről, az emberi viszonyokról, a családi kötelékekről, s főleg a szülő–gyerek kapcsolatokról tett megfigyelései, a finomviszonyoknak, rezdüléseknek, apró jeleknek, összefüggéseknek az ábrázolása mindig izgalmas, gondolatokat és érzéseket csiholó, a történeteszövéssé és -adagolás dinamikája, feszítése sokszor lenyűgöző.

A történetek – a legkevésbé történetyszerű a *Dinnyemag* – továbbra is főképp a családi viszonyokra fókuszálnak, egy szűk közösség jelen- vagy múltbeli működésén, eseményein, történésein keresztül láttat emberi, társadalmi jelenségeket, kérdéseket. A többségében első személyű elbeszélések közelképei többször (a felnőtt) gyerek nézőpontjából szólnak (*Utunk a mólóhoz a viadukton át*, *Vejnštejn-hatás*, *Csemete*, *Első videólejátszónk Alsónémediben*), nem egyszer a gyerek–szülő, különösen az apához való viszonyok kapnak részletes ábrázolást. De a családi összdinamika megmutatása is hangsúlyos, például a *Vejnštejn-hatás*, a *Csemete* és a *Kedvesék* című darabokban, ez utóbbiban a családi hármast az özvegy anyja, a fia és annak a barátnője alkotja. A *Hét novella* történetei jóval kevésbé feszegetik a realitás–irrealitás határait, mint a *Jegyzetek* egyes darabjai, bár az elhallgatások, a hiányok és a bizarr, nem mindennapi furcsaságok, apró részletek a realitás „szélső” értékei felé terelik a történeteket, s e tekintetben mindenképpen a *Csemete* című novella merészkedik a legmesszebb.

A Kafka *Átváltozását* is több módon megidéző szöveg (a kötetbeli *Gregor szobájával* párbeszédet alkotva) végig bizonytalanságban tartja az olvasót a csemete kilétét, milétét illetően, s az elbeszélés alapján többféle (élő)lényre is asszociálhatunk: sérült, fogyatékkal élő vagy állami gondozásból örökbe fogadott gyermekekre, háziállatra, manószzerű lényre vagy bármilyen más, torz, nem mindennapi – néha köz- és önveszélyesnek is bizonyuló – „szörnyre”, aki/ami mégis jelentős szerepet („a szeretet egy öv”⁴⁵²) tölt be az idősödő szülők és a már felnőtt testvérek életében.

452 *Mondatok*, 209.





A *Csetete* szándékosan nem igyekszik eldönteni a dédelgetett lény személyének kilétét, sőt, bekezdésről bekezdésre lebontja, építi, újragondoltatja korábbi vélekedéseinket. Az új családtag a család életét is átformálja, a szeretethez, a kötődéshez, a halálhoz való viszony alakjához, hiányos ismereteihez, képességeihez képest kaphat újfajta meglátásokat. Csetete kilétének talánya, bizonytalansága alkalmat ad arra is, hogy a szerző a névvel, névadással kapcsolatos (ön)ironikus reflexióit is kifejtse, ami a rövidtörténet már ismertetett műfaji jellegzetességei miatt Szvoren e kötetében különösen jelentős szerepet kap: „Apánk jobbára azokhoz a nevekhez vonzódik, amelyek úgy hangzanak, mint az okos, ám életidegen emberek alkalmatlan pillanatban elsütött viccei. A szüleink lakásában, magunk között még csak-csak a szánkra vesszük valahogy [Csetete nevét...] Az állunkkal kissé lefelé bökkve mondjuk: apánk nem tud jó nevet adni. [...] Olyan ritkán lehet nevet adni valaminek, szabadkozik idegenek előtt apánk. Ez igaz. Legutóbb a vezeték nélküli telefon kézibeszélőjének adhattak nevet a szüleink, az előtt pedig csak nekünk.”⁴⁵³ Az író azonban, aki történeteket ír, gyakran adhat nevet, kedvére nevezheti el karaktereit, s ez Szvoren számára – láthatóan – remek lehetőség karaktereinek egyénítésére, egyedivé tételére. A különös, idegen hangzású vagy úgynevezett beszélő személynevek az eddigi kötetekben is szerepeltek: Zó, Usak, Szamogon, Kljucs, Popa Éva, Dánék és Kionkáék; ám itt egyenesen hemzsegek: Malcsik, Gruska és persze Ó; továbbá Jurk tanító, a Fésűs és a Ruszin fiú, Anker zsüri stb.; de igazán zavart okozó és szórakoztató a Nővér Andor és a Kedvesék névválasztás is. Ám az egyik kedvencem Név a taps című szövegben, ami olyan, mintha egy kéziratba jobb híján jelölőként beleírt, majd úgy hagyott név lenne. („Név szégyelli a tapsolását.”⁴⁵⁴)

A *Csetete* című novella, amely mindenképpen a kötet egyik legkiemelkedőbb írása, mozog tehát leginkább az irrealitás határain a hosszabb szövegek közül, de hasonló hatást kelthet még a *H. meg a nagyravágyó felesége* mesei című szöveg is a hiányzó, szinte teljes bizonytalanságban tartott, feltehetően csak a feleség fejében létező „tökéletes” múlt miatt. E szövegeknek a valóságtól való elrugaszkodás ad parabolikus karaktert, elvontabb és tágabb jelentést, hasonlóan a *Vejnštejn-hatáshoz*, amelyben

⁴⁵³ *Uo.*, 198.

⁴⁵⁴ *Uo.*, 124.





a főszereplő felnőtt fejjel döbben rá, hogy gyermekkorában pszichológiai kísérletek „áldozata” lehetett, sőt, hogy tulajdonképpen az egész gyermek maga egy nagy kísérlet: „A következő napokban azon kapta magát, hogy az emlékeire sorra rápróbálja a kísérlet kifejezést.”⁴⁵⁵ Minden gyermek ki van téve a szülei, rokonai, a szociális intézmények és a társadalom által egy végtelen elvárásrendszernek, amelyhez képest folyamatosan méricskélük képességeit, tulajdonságait és különböző kompetenciáit, megpróbálják kideríteni, felmérni különleges kvalitásait. Hátha van valamilyen „Einstein-hatása”, mert számomra a cím Einstein eltorzított hangalakjának tűnik. A gyermek maga egy intelligenciabábu, egy pszichoszociális kísérlet, versengésre használt alany, akiből – normális, egészséges, sikeres, boldog, versenyképes? – felnőtteket igyekszik nevelni a társadalom, ám a nagy igyekezet olykor inkább károkat okoz. A pszichológiai kísérletek, melyek közül nem egy a pszichológiai kurzusokon megtanult alapkísérleteket eleveníti fel – például a Bobo baba-kísérletet, amely az agresszív viselkedést vizsgálta a hatvanas években –, az embert mérhető, felmérhető, hatásokba, rendszerekbe, skálákba, táblázatokba helyezhető lényként kezelik, átlagos és nem átlagos tartományokba, tipikus és atipikus kategóriákba sorolják. „Mialatt a tweedzakós egy parttalan szónoklatba fogott, miszerint a kísérletek valójában ügyesen megszervezett, hajszálvékonyra köszörült kések, amik életkorról a habitust, formáról a szint, ismétlődésekről a véletleneket a környező szövetek legcsekélyebb roncsolódása nélkül képesek lehántani, ő a lélekjelenléte maradványát arra összpontosította, hogy sikerüljön elrejtetni a csodálkozását.”⁴⁵⁶ E novella alapján nemcsak a gyermekkor, hanem az élet maga – sőt még a művészet – is egy nagy kísérlet, amelyről csak a *végén* derül ki, hogy mennyire volt sikeres.

Akkor pedig már késő csodálkozni.

⁴⁵⁵ *Uo.*, 178.

⁴⁵⁶ *Uo.*





And what's your story?

– Autofikció és hibriditás

A kortárs irodalmi irányzatok közül a magyar irodalomban is jelentős vonulatot képez az autofikció műfaji keretei közé illeszthető művek sora. Ez egyfelől annak is köszönhető, hogy a – leegyszerűsítően – szövegirodalom fókuszú posztmodern irodalom, tehát a szerzői éntől eloldott zárt(abb) műalkotás és szövegértés időszaka után irodalmi gyakorlatainkban élet és művészet viszonya ismét előtérbe került. A múltbeli és kortárs valóságreferenciák fontosságának felismerése, a szubjektum visszatérése a szövegbe, azaz az úgynevezett „szubjektív fordulat” az író személyének, pozíciójának (mint valóságreferenciákhoz szorosan kapcsolódó személynek) újragondolásával párhuzamosan új prózai megszólalásmódokat generált, régi és új műfajokat hozott játékba. Ám mindezek a változások korántsem a posztmodern előtti modernség szemléletéhez és alkotásmódjához való visszatérést jelentik, hanem a történetmondás igényével, vágyával, az újrealizmus, az őszinteség, az intimitás jegyeivel jellemezhető irányzatokat épphogy a posztmodernről elsajátított szkepszis, a (narratív) identitás megalkothatóságával kapcsolatos fenntartások, műfaji, szerkezeti és nyelvi határátlépések, valamint a közvetlen, szépirodalminak tartott regisztereket számtalan módon kimozgató beszédmódok is meghatározzák.

Az utóbbi évtizedben a magyar prózában is a múlt eseményeit, időszakait ábrázoló, kollektív és egyéni traumákat egyaránt feldolgozó, a jelen társadalmi és globális jelenségeire reflektáló újrealista, biografikus, autofikciós műfajok népszerűsége regisztrálható mind alkotói, mind befogadói oldalról. Továbbá ezt a tendenciát érzékelteti a tényirodalom keretein belül az interjú- és vallomáskötetek, valamint az életművek „paratextusai-ként” kiadott naplók, levelezések iránti érdeklődés is. Másfelől a kortárs trendeken belül az autofikció épp fogalmának képlékenysége, tágassága, kétirányú „zavarossága”, s nem utolsósorban a szubjektum „trükkös” előtérbe helyezhetősége miatt válhat(ott) számos irodalmi mű hívószavává, interpretációs ernyőjévé. Mindez valóban kényelmesen elfogadható, mivel az autofikció teoretikus meghatározása szintén szélsőségek, tág műfaji





keretek közt mozog, s bár terminus technicusként csak néhány évtizede „találták fel”,⁴⁵⁷ az autofikció műfaji jegyeivel jellemezhető prózai művekre bármely korszakban találhatók példák, természetesen a kategória meghatározásának szigorúságától függően. Elöljáróban tehát annyit érdemes kiemelni, hogy a műfaj iránti elméletírói érdeklődés, valamint világirodalmi szintű népszerűsége azt mutatja, hogy az autofikció a huszonegyedik század első felének egyik meghatározó regényműfaja, mivel jelenleg a klasszikus önéletrajzzal, önéletrajzi regénnyel szemben sokkal érvényesebb módon képes reagálni a kor kihívásaira, „hiszen nem csak felvállalja, hanem egyenesen hirdeti is az (elbeszélői) én szétesettségének, kiismerhetlenségének és fiktív tételezettségének tényét, azt nem akarja egy lineáris és totalizáló narratíva keretei között domesztikálni és reprezentálni.”⁴⁵⁸

Az autofikció bármely meghatározásával is dolgozunk, a műfaj legmeghatározóbb vonása, hogy a szerző életének referenciái önéletrajz és szépirodalmi fikció kettősségében, a kettő valamifajta összedolgozásaként artikulálódik. Akár a regény, akár az önéletrajz felől közelítünk a műfajhoz, ahogy a fogalom meghatározói és értelmezői is rendszerint egyik vagy másik irányból indulnak, mindenképpen műfaji határhelyzetben, határsávban találjuk magunkat, s a szövegek hibriditását tapasztaljuk (s a kettősségek a recepció – időnként termékeny – bizonytalanságát is eredményezik). Ez még abban az esetben is így van, amikor a legtagabban kezeljük az autofikció műfaját, amely szerint az „önélet” bármiféle nyelvi reprezentációja eleve fikciós elmozdulásokat eredményez. Ez a posztmodern irodalomra és nyelvszemléletre jellemző „pánfiktionalista” megközelítés minden emberi reprezentáció közvetítettségét hangsúlyozza, s azt, hogy ezek a nyelvi, társadalmi és kulturális konstrukciók alapvetően narratív és retorikai mintákra épülnek.⁴⁵⁹ A megismerés során nemcsak fikciós minták alapján modellezzük a valóságot, hanem a megismerés hézagait szintén fikcióval töltjük ki, így e szélsőséges – és számos kérdést rövidre záró – szemlélet alapján „fiktív és faktuális megkülönböztetése értelmét veszti, a közöttük lévő határ elhalványodik.”⁴⁶⁰ Ez az álláspont erősebben

457 Serge DOUBROVSKY, *Fikó*, Paris, Gallimard, 2001.

458 URBÁN Bálint, *Az ezer fennsík és a dobozok (Bartók Imre: Jerikó épül, Jelenkor, 2018)*, Műút, 68, 2018, 67–75. (Online változat: <https://m2.mtmt.hu/api/publication/30881710>. Utolsó megtekintés: 2022. szeptember 10.)

459 Vö. Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletrajz-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közlöny, 2020/2, 5–25, 20.

460 *Uo.*





kezdi ki a hagyományos „önéletrírás” műfaját, mint annak kortárs válfaját, transzformációját, az autofikciót. Azonban, megközelítésmódtól függően a valóság–fikció széles spektrumának valamely pontján a szerzőhöz köthető referenciák egészen biztosan „zavart” okoznak a szövegben.

Az elméleti írások álláspontjainak részletes bemutatása jelen esetben mégsem célom, s talán – felvezetésként – nincs is különösebb szükség rá; a teoretikus diskurzus ismertetése és avatott értelmezése olvasható Z. Varga Zoltán már hivatkozott tanulmányában.⁴⁶¹ A magyar irodalmi mezőben végzett autofikcióval kapcsolatos vizsgálódásaim és példáim elsősorban az eddigiekben is kiemelt kettősségekre, a fiktív és a referenciális közötti határátlépésekre, ideiglenes felfüggesztésükre, az önfikcionalizálás, önfabulálás szerkezeti, poétikai megoldásaira és a műfaji, beszédmódbeli – valós és fiktív kettősségén túlterjedő – hibridizáció jelenségeire fókuszál. E szempontok előtérbe helyezésével valamennyire túljuthatunk azon az alapvető „problémán”, hogy egy mű mennyiben felel meg a szerző életének, vagy – a másik irányból – a fiktív szerző vagy szereplő mennyire hozható fedésbe a valós személlyel, s talán láthatóvá válik a szövegek diszkurzivitása, működésük mikéntje is. Ugyanakkor, mivel autofikcióként mint az autobiográfia önreflexív, posztmodern vagy poszt-posztmodern eseteiként (is) közelítem meg őket, mégis a két beszédmód eldöntetlen és nehezen körvonalezható együttállásának, a kettősségeknek és a folyamatos oszcillációknak a jelenlétével mindvégig számolni kell.⁴⁶²

A következőkben vizsgált regények tehát egyáltalán nem légüres térbe, a műfaj szempontjából nem ismeretlen közegbe érkeztek. Mai nézőpontból az autofikcióval összefüggésbe hozható, a korabeli recepcióban az önéletrajzi regény „gyanújával” illetett, a regény műfaji kereteit, határait feszegető művekkel nagyobb számban már a hetvenes évek második felétől, a prózai átalakulás (úgynevezett prózaforulat) időszakától találkozhatunk. Esterházy Péter *Térmelési regényének* (1979) bizonyos szövegrétegei, illetve Kertész Imre *A kudarc* (1988), Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényeinek egy-egy szála és elbeszélői szólamai említhetők példaként.

461 Uo.

462 Ezt a fajta eldöntetlenséget hirdeti Philippe GASPARI, aki *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (Paris, Seuil, 2004) című monográfiájában a két beszédmód vagy megnyilatkozási forma teljes hibriditását és eldöntetlenségét, illetve az önéletrajzi és a fikciós olvasásmód szimultaneitásának gondolatát képviseli. Szerinte az önéletrírás és a fikció között elterülő „műfaji térben” az „elbeszélések [...] kettős befogadásmódot kódolnak, egyszerre fikciósat és önéletrajzit, függetlenül a kettő közti aránytól”. Z. VARGA, *i.m.*, 20. Más, befogadói oldalt is vizsgáló teóriák azonban a referenciális kód felülkerekedését tapasztalják.





Az utóbbi kettő az általam tárgyalt művek szempontjából is figyelemre méltó, hiszen mindkettőnek egy-egy cselekményszála az éppen a regényét író íróat ábrázolja, s a metafikció eljárásaival él. Ezáltal mindkettő beilleszthető Ana Casas tematikus tipográfiájában a *művészi önarckép* átfogó csoportjába,⁴⁶³ melynek során az elbeszélő-szereplő felfedi saját írói eszközeit, munkamódszerét, szöveggel való küzdelmének részleteit. Az ilyen regények gyakran több elbeszélésszálat mozgatnak fikció és „valóság” ütköztetésére, metalepszisekkel, mise en abyme-mal élnek, illetve jellemzőik lehetnek a humor, a paródia, az önlefozkodás különféle alakzatai is. Mindezek az eszközök megtörik az elbeszélés transzparenciáját, (látványosan) megkérdőjelezik a referenciális diskurzus és az egységes identitás létét. A legújabb művek közül Mán-Várhegyi Réka *Vázlat valami máshoz* című prózakötetének negyedik elbeszélése zárhatja aktuálisan e tematikus sort.

De szintén autofikcióként közelíthetők meg azok a művek is – szintén Ana Casas tipológiáját szem előtt tartva –, amelyek a gyerek- és fiatalkor elmesélését állítják a mű centrumába.⁴⁶⁴ Nyilvánvaló, hogy ez a terület rendelkezik a legismertebb és legmesszebb hatoló világ- és magyar irodalmi gyökerekkel, az elmúlt évtizedek magyar irodalmát tekintve Bereményi Géza *Legendárium*, Nádas Péter *Egy családregény vége*, Lengyel Péter *Cseréptörés* című műveitől indulva Garaczi Lemúr-sorozata, Németh Gábor *Zsidó vagy?* című műve, Borbély Szilárd *Nincstelenekje*, Barnás Ferenc regényei (*A kilencedik*, *Másik halál*, *Életünk végéig*), de az utóbbi évtizedből Nádas Péter *Világló részletek* című memoárja, Bereményi Géza *Magyar Copperfield* című önéletrajzi regénye is szorosabb-lazább összefüggésekbe hozhatók a tárgyalt műfaj, s ezen belül a gyerekkor-kamaszkor témájával. De saját életrajzi elemeket felhasználva egy korszakot, történelmi eseményt és családtörténeti elemeket ábrázol Tompa Andrea *A hóhér háza* című műve. Szintén egyes történelmi korszakok, családi kapcsolatok látleteit, személyes tapasztalatait ábrázolják Györe Balázs dokumentumokkal alátámasztott, mégis szubjektív vallomásossággal jellemezhető regényei (*Boldogkönyv*, *Halottak apja*, *Apám barátja*, *Halálom után eltiizelni!*). De ugyancsak az autofikció hatókörében helyezhető el a 2000-es évek társadalmi jelenségeit előtérbe helyező Kun Árpád *Megint hazavárunk* című regénye is.

⁴⁶³ Ana CASAS, *Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága*, ford. BÁDER Petra, *Filológiai Közöny*, 2020/2, 64–78, 74.

⁴⁶⁴ Vö. *Uo.*, 72.





A továbbiakban három olyan szerzőnél vizsgálom az autofikció lehetőségét, akik az utóbbi években jelentkeztek nagyregényekkel. Láng Zsolt *Bolyai* (2019), Tompa Andrea *Haza* (2020), Bartók Imre *Lovak a folyóban* (2021) című regényei bizonyos mértékben közösnek mutatkoznak abban, hogy az autofikció műfaját eleve meghatározó hibriditáson, kettős identitáson túl, regényeik szerkezete, narrációja, elbeszélismódja a pluralitás és hibriditás jelenségeivel közelíthető meg. Ugyanakkor előjáróban az is elmondható, hogy a műfajok, elbeszélismódok, narratív és nyelvi regiszterek egymás mellé illesztése, kever(ed)ése, transzformációja más-más céllal, másmilyen módon (és eltérő eredménnyel) történik, illetve ezek a művek az autofikciónak más-más vonását, arculatát mutatják meg. Bartók Imre esetében nemcsak a legutóbbi, *Lovak a folyóban*, hanem a szorosan hozzá kapcsolódó, szintén önéletrajziként, autofikcióként „besorolt” *Jerikó épülre* (2018) is kitekintéssel kell lenni.

Láng Zsolt: Bolyai (2019)

Láng Zsolt *Bolyaija* sűrű szövésű nagyregény, ami elsősorban tematikai és gondolati gazdagságának, összetettségének köszönhető, ám mindehhez a komplexitáshoz hozzájárul a regény szerkezete, elbeszélismódja, a különböző epikai műfajok játékba hozása, valamint a mű metafikciós vonulata is. A valóban rengeteg értelmezési szempontot kínáló regényt az eddigi recepció leginkább kettősségek, párhuzamok és dichotómiák viszonyaként értelmezte, s ez kézenfekvő módon adódik a mű kettős szerkezetéből, amely nemcsak két, térben és időben eltérő cselekményt, főszereplőt mozgat, hanem a két világ eltérő világlátását, tudáskeretét, szenzuális és érzelmi tapasztalatait is határozottan, reflexíven tárja az olvasó elé, ugyanakkor a kapcsolódási pontokat, áthatásokat, párhuzamokat is megte remti. A *Bolyai* a szerteágazó felvetésekkel, dualista alaponással együtt is egységes, harmonikus mű, melyben a műfaji, poétikai, tematikus, ismeretelméleti kérdések, a filozófiai problémák szétválaszthatatlanul, szervesen épülnek egymásba, a két szál termékeny párbeszédben áll egymással.





A regény alaphelyzetét és szerkezetét az adja, hogy egy Herr Láng nevű író Svájcban – napjainkban – töltött ösztöndíjának idejét Bolyai János kéziratának tanulmányozásával, kutatásával tölti, azzal a nem titkolt céllal, hogy megírja Bolyai történetét, regényét. A másik szál pedig Bolyai János tizenkilencedik században játszódó, a matematikus életének egy-egy szakaszát megjelenítő regénye, vagy ennek a (készülő, lehetséges) regénynek bizonyos fejezetei. Már ennyiből is egyértelműen látszik, hogy a jelen idejű szál kapcsolódik az autofikció műfajához, a megírandó Bolyai-regény pedig számtalan dilemmát vet fel – ha nem is az *önéletrajzzal*, de – egy valós személy *életrajzának* megírhatóságával kapcsolatban. S ezzel rögtön be is lépünk a valóság–fikció, tények–képzlet, tudomány–művészet dichotómiákkal átjárt erdejébe. S ezek a kérdések, teoretikus felvetések már csak azért sem félretehetőek Láng regényének esetében, mert a formai és tartalmi, implicit és explicit kétely, a felépítés és lebontás, az azonosulás és távolságtartás, a felszínen mozgatott kutatás és nyomozás az olvasó előtt zajlik, a mű metafikciós eljárásai, változó intenzitással, végig jelen vannak. Ennek kapcsán érdemes röviden a regény kezdetére fókuszálni. A mű egy Bolyairól szóló Esterházy-mottóval, majd a saját fikcionalitására vonatkozó bejelentéssel indul: „A legjobb, ha itt az elején kijelentem, a könyvbeli valóság merő fikció.”⁴⁶⁵ E megszorító állítás felidézheti az autofikció fogalmát először bevető Doubrovsky meghatározását: „kizárólag valós cselekményeken alapuló fikció, vagy ha úgy tesszük, autofikció”, amellyel *Fils* (1977) című regényét vezette fel. E részlet a hátsó borítón olvasható.⁴⁶⁶ De hasonló meghatározással él Borbély Szilárd is *Nincstelenek* című regénye esetében, ahol a fülszövegben „A könyv életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció” kitétel olvasható.⁴⁶⁷ Ismereteim szerint Borbély műve volt az első kortárs magyar mű, amely önéletrajziság és fikció kettősségét, problematikáját – Doubrovskyhoz mérhető karakterességgel – a szöveg felvezetésekként, kvázi előre, felveti.

Látható, hogy míg Láng és Doubrovsky a valóság, a valós tények elmondhatóságában kételkedik, és narrációjukat ezért a fikció irányába terelik, Borbély a fikció megszorításaként, részleges visszavételeként érti az életrajzi jegyek felhasználását. Mindenesetre mindhárom részlet jelzi

⁴⁶⁵ LÁNG Zsolt, *Bolyai*, Budapest, Jelenkor, 2019. (előzéklap) (Továbbiakban: *Bolyai*, oldalszám.)

⁴⁶⁶ DOUBROVSKY, hátsó borító.

⁴⁶⁷ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenek*, Budapest, Kalligram, 2013.





az autofikcióként bevezetett fogalom alapvető vonását, mely szerint ezek a művek olyan hibrid szövegek, amelyek valahol félúton találhatók a regény és az (ön)életrajzi szöveg között. A fikció hangsúlyozása pedig azért vált fontossá, mert a hagyományos, teleologikus, az önéletert transzparensebb módon elbeszélő narrációt illető kételyek felerősödésével az autofikció olyan írásmód lehetőségét kínálja, amely az én igazságát a hagyományos beszédmódoknál autentikusabb, összetettebb formában tudja közvetíteni.⁴⁶⁸ A téma egyik teoretikusa, Gasparini az autofikciót egyenesen az önéletrajzi regény művésziesebb alakmásának tekinti,⁴⁶⁹ ahogy ezt Z. Varga összefoglalóan kiemeli.⁴⁷⁰ A fikció mint varázsszó bevetése azért válik fontossá Láng (és Borbély) esetében is, mert a realista ábrázolás – és a realista alapon nyugvó (ön)életrajz – konvenciói épp a valóság komplexitásának megragadását akadályozzák, s egy emberi élet mibenlétének elgondolása és ábrázolása – manapság – a valószerűség új kritériumát igényli. Mindezek az igények Lángnál nemcsak a Bolyai-történetet érintik, amelynek megírásával (ami, nem árt még egyszer hangsúlyozni, nem önéletrajz) a svájci, fölérendelt történetyszál látványosan küzd, hanem a *Bolyait* író szerző történetyszálát is, ahogy majd látható lesz.

A mű a *Bibliotheca Telekiana* című szövegrésszel indul, amelyben rövid passzusok olvashatók a Bolyai-irodalomból. Ez a rész az idézett paratextusnál erősebben jelzi valóság és fikció kettősségének bonyolult és a szerző számára nem elhanyagolható kérdését, hiszen az idézetek mindegyike a Bolyairól (vagy Bolyaiakról) készült életrajzi és/vagy tudományos művekből származik. A részletek – kommentárok nélküli – egymás mellé helyezése egyrészt felkínálja egy megengedő, „mellérendelő”, „ésleges” olvasat (olvasatok) lehetőségét, a tudománytörténeti, fikciós és szépirodalmi megközelítések egymásba csúszásának elkerülhetetlenségét, másrészt jelzi, hogy minden információ másodlagos, hogy a következtetések, ok-okozati viszonyok és a kikerekített narrációk szerzői-olvasói értelmezések függvényei, melyeknek száma végtelen. Az ezt követő, 2. (azaz a legkisebb prím számmal jelölt) fejezet pedig a narratív „kikerekítésnek”, a szerző általi téma pozicionálásának ironikus kiforgatását mutatja meg a gyakorlatban. A „Hölgyeim és uraim” megszólítással kezdődő rész egy

468 Vö. Z. VARGA, *i.m.*, 6.

469 Vö. GASPARINI, *i.m.*

470 Vö. Z. VARGA, *i.m.*





olvasó felé intézett propositio, javaslat, amely némileg megsejteti a regény munkamódszerét, a regényírás közegét, megnyitja tehát a metafikciós regényteret. De ennél fontosabb, hogy rávilágít az építés–lebontás írói módszerére, amikor az elbeszélő az első oldal fogalmazványát fellengzősnek és hazugnak minősíti, és rögtön önbírálat alá veti saját kifejezéseinek fennhéjázó mivoltát, állításainak hamisságát vagy legalábbis bullshit-jellegét. Mindez a rálátás, a távolság, a saját témához való viszony tudatosságát, reflektáltságát is jelzi a szerző részéről, s némileg talán rámutat arra a csapdára is, miként kerülhet az író túlságosan elragadtatott viszonyba témájával, főszereplőjével. A későbbiekben a jelenbeli történetstál a Bolyai-kéziratok tanulmányozása köré szerveződik, a svájci városban bontakozó krimisztál pedig párhuzamba állítható a Bolyai-életmű kutatásának módszerével: a nyomozás ez esetben a részletek kutatásának, összeillesztésének, összességében a megismerés klasszikus metaforájaként értelmezhető.

Láng regénye több szempontból is párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macska* című művével. A legszembetűnőbb a szerkezeti egyezés: két szálon, két idősíkbán bonyolított cselekményvezetés, ahol a múltbeli szál a jelenben mindennapjait élő regényíró hozza létre. Az autofikciós keret azonban mindkét esetben túlnő önmagán, hiszen a jelen idősíkját nemcsak a szerzővel azonosítható szereplő alakja, (azonos) foglalkozása, valamint az írással kapcsolatos reprezentációelméleti, poétikai, nyelvi és gyakorlati kérdések szervezik, hanem ezek a cselekményszálak is teljes világokat, életeket és „saját” történetet állítanak elő. Valamint mindkettőben a nyomozás válik a tapasztalat- és ismeretszerzés fő tevékenységévé, hiszen Lengyel „Most”-beli nyomozása a Föld keletkezésének történetére, a milenniumi város épülésének nyomon követésére és az akkor játszódó kasszabetörés megírásának lehetőségeire irányul. A múltbeli szál pedig csavaros módon a kasszabetörők történetét meséli el a rejtélyes Negyediknek nevezett mackós, tehát a bűnöző első személyű narrációjában, míg a klasszikus detektívtörténetek nyomozójáról, Dajka vizsgálóbíróról és nyomozásának menetéről csak „fonákjáról” értesülünk. Ugyanakkor Lengyelnél az író-elbeszélő alakja hol a detektív, hol a kasszabetörő nézőpontjával és figurájával csúszik össze, sőt bűnöző és nyomozó alakja szintén sok helyen fedésbe kerül, azonosítódik az elbeszélés folyamán, a szerepek és az értékrend pedig kiasztikus felcserélődésekben mozog. Láng *Bolyaija* hasonlóan komplex eljárásokkal él, és sokrétűen, reflexíven szövi bele a krimisztálat





történetébe. Nála a nyomozás főként a jelen idejű történetre jellemző, bár Bolyai ismeretelméleti, matematikai töprengései, a *Világtannal* kapcsolatos feljegyzései szintén felfoghatók a világ működésére irányuló nyomozásként, a svájci történet gyilkossági szála és Herr Lángnak Paul Gyss nyomozóval kötött barátsága, bizalmas viszonya detektív és tanú, detektív és író tevékenységének párhuzamait emeli ki. Ráadásul a számítógépen található, beszkenelt Bolyai-kéziratok is a bűnügyi szál részévé válnak, s a gyilkos szintén megírja Bolyai – erdélyi Drakula-környezetben játszódó – horrorregényét. Fontos mindehhez hozzátenni, hogy mindkét – két elbeszélőszállal dolgozó mű – háttérbe szorítja azt az autofikciók esetében általában mindvégig jelenlévő kettősséget és dilemmát, amely a kettős, egyszerre szimultán referenciális és fiktív olvasói stratégiák – sok esetben – termékeny feszültségét megteremtik és fenntartják. Láng és Lengyel, és más, hasonló szerkezettel operáló mű esetében (például Kertész *A kudarc*) a fikció, a regényszerűség (s a fikciós olvasói élmény) felülkerekedik az önéletrajziság valóságpányváin.

Már az eddigiekből is látható, hogy a *Bolyai* nemcsak valóság és fikció bonyolult viszonyának explicite tematizálásával, valamint két – párhuzamos, de helyenként egymást metsző – történetszál mozgatásával teremti meg a maga kevertműfajúságát, hibriditását, hanem tudományos, esztétikai, irodalmi kérdéseinek, felvetéseinek elmélyítése, kidolgozása érdekében egyszerre több műfajjal is dolgozik. A krimi és az (ön)életrajzi regény mellett a *Bolyai* a múltbeli szálát illetően olvasható portré- és aparegényként, a szerelmes regény műfaji jegyei mindkét idősíkot jellemzik, a kortárs elbeszélés a krimin túl az útirajz, a naplóregény, a metaregény műfaji jegyeit hozza játékba. A *Bolyai*ban a létezés, az emberi sors kitartó firtatása, a figyelmes odafordulás, ráhangolódás, az alkotás szabadsága, a nyelv fesztelensége hozhatja létre azt a komplex narratívát, amelyet a mű zárlatában olvasható Szövegek Szimfóniája elnevezésű performansz jelképezhet. A kórusként felhangzó zenei-nyelvi kompozíció („amire korábban nem volt szavunk”⁴⁷¹) mise en abyme-szerűen sűríti magába a Láng-regény együtműködő, párhuzamos struktúráit, elbeszélőformáit.

De a Bolyai-anyag kutatása és a regényírás kérdése más módokon is a regény felszínen tartott témája. A szerző kéziratokkal és a Bolyai-hagyatéka anyagaival való kapcsolata nem melleleg azzal kezdődik, hogy

⁴⁷¹ *Bolyai*, 454.





a könyvtárban ráborul az egész kupac papírhalom. Az első személyű elbeszélő mindennapi beszámolóiban sokszor említi a befotózott kéziratokkal való foglalatzkodást és ezzel kapcsolatos észrevételeit, megfigyeléseit: „[a] nehezen olvasható részeket lemásoltam egy papírlapra, hátha ujjaim segítenek a megértésükben. Olykor a betűk nem betűknek tűntek, hanem különleges növények leveleinek, máskor meg zsírfoltokra emlékeztettek, amilyeneket a biciklilánc hagy az ember nadrágján. Hamarosan csupa papírlap volt az asztalom, az asztal körül a szoba, sőt még a főzőfülkébe is jutott.”⁴⁷² De a tizenegyedik fejezet még ennél is dokumentaristább-tudományosabb „filológiai” stílusban ír le néhány kéziratlapot, és nagyjából elmeséli a hányódó Bolyai-kéziratok történetét.

Az író munkájának és a regényírás lehetőségeinek szempontjából lényeges elem, hogy az elbeszélő óriási kihívásnak, merészségnek tartja regényt írni az egyik legnagyobb magyar tudós alakjáról. Hogyan lehet a nemeuklidészi geometria egyik megalkotójának alakját, életét, gondolkodását és elméletének fő csomópontját, a párhuzamosok kérdését szépirodalmi formában, regényben ábrázolni, tehát esztétikai formába helyezni? Egy olyan tudóst és olyan életművet, akit és amelyet ráadásul már a saját korában, de azóta is tudományos, tudománytörténeti, társadalmi bizonytalanságok, kételyek öveztek. Kivetettség, félreértettség, felemás, félresikerült kísérletek zsenialitásának érzékeltetésére. A magyar tudományos élet és a magyar kultúra feszítő adóssága. Valamint hogyan egyeztethető össze ez a tudomány, az elméleti gondolkodás az élettel, a testtel, hogyan látatható ez az egész a huszonegyedik századból? S ez rögvest az író problémahalmazává is válik, amint az író a Bolyai János-halommal – konkrétan és átvitt értelemben – kezdeni kíván valamit. A kételyek mindkét világban, mindkét térfélen megfogalmazódnak, Bolyainál: „Világtanon dolgozik, miközben alighanem semmit sem tud a világról. Az emberről. A testről és a lélekről. A betegségekről. A halálról. Annyit sem ért, hogy miként dagad sokszorosára a hímtagja, ha Rozál a hátát nyomkodja.”⁴⁷³ Herr Láng pedig, miközben Svájcban szinte minden beszélgetésében elmeséli a legkülönbözőbb embereknek, hogy mivel foglalkozik, kit kutat, mit csinál, és lényegében miniportrékat fest, sűrítményeket, rezüméket fogalmaz meg a helyzetek követelte rögtönzéssel Bolyairól mint korának

⁴⁷² *Uo.*, 84.

⁴⁷³ *Uo.*, 166.





meg nem értett magyar zsenijéről, szintén kétélyekkel és kétségekkel küzd vállalkozása lehetségeségét, sikerességét illetően: „Nem tudom, mit csináljak. Őszintén szólva Bolyai nélkül nem hiszem, hogy valaha is igazi író leszek.”⁴⁷⁴ Az irodalmi feladat, vállalkozás nagyságát, képtelenségét, ugyanakkor kikerülhetetlenségét nemcsak a mottó és Esterházy dédelgetett, Bolyairól szóló regénytervének felelevenítése, hanem a regény jelenbeli szálának Krasznahorkai-jelenete is jelzi: „Feltámasztani? Lehet ilyet? – kérdezte Krasznahorkai, olyan halkán, hogy nem mertem megszólalni.”⁴⁷⁵ A jelenbeli szál középpontjában tehát lényegében a Bolyai-regény megírásának kérdése, mikéntje áll, miközben az elbeszélő napló-szerűen rögzíti a mindennapi események, a városban töltött séták, beszélgetések részleteit, a rendre feltűnő, ismeretlen lakók köré történeteket fantáziál, próbál következtetni élethelyzetekre, emberi viszonyokra. Az élet mindenféle területére kiterjedő, szerteágazó figyelem, a részletgazdagság és a fecsegés, jegyzetelgetés mindkét regényszál meghatározó „kognitív” eljárása, világszlelési módszere. A kutakodás, a nyomozás, a minden rejtély iránti nyitottság szintén nemcsak Bolyait, hanem a regényíró is jellemzi, ezért válhat fontossá a svájci történet krimiszála, a nyomozás menetébe beavatott író és a helyi nyomozó kapcsolata: a regényírás és a bűn-jelek olvasásának, összeillesztésének tevékenysége egymásra vetül.⁴⁷⁶

Úgy tűnhet, hogy az iménti fejtegetés eltávolodik az autofikció kérdésétől, ám Láng regényében a referencialitás legnagyobb mértékben Herr Láng írómivoltát érinti, akinek írással kapcsolatos – metapoétikai eszközökkel előtárt – legnagyobb kérdése, vívódása, miként lehet a valós nyomokból, tényekből fikciót „gyártani”, regényt formálni, s ezáltal elevenné, jelenvalóvá tenni azt, ami máskülönben csak múltbeli, elkopott, rendezetlen, kusza feljegyzések sokasága („A mappa mintegy kétharmada, közzel negyven feljegyzés lényegében palimpszesztként készült, vagyis egy korábbi, halványabb szövegre íródott rá. Vagy fordítva, a halványabb

⁴⁷⁴ *Uo.*, 397.

⁴⁷⁵ *Uo.*, 67.

⁴⁷⁶ A kéziratokról: „Kinyomtattam a XXIV/1 jelzésű mappa tartalmát, összesen hatvanegy kézirat-oldalt. Szétpakoltam a szobában, tologattam balról jobbra és jobbról balra, lólépésben és átlósan, mert éreztem, ha megfelelő sorrendbe raknám őket, ha rekonstruálhatnám keletkezésük alaprajzát, napvilágra kerülne egy jól értelmezhető szándék. Megint előtört a nyugtalanító érzés, hogy ott van valami az orrom előtt, mégsem látom.” *Uo.*, 178–179. Valamint az eleven krimiben való résztvevőként: „Újfent az volt a meggyőződés, hogy egy mások számára könnyen megoldható rejtély van előttem, amely csupán attól rejtély, hogy nem látom a magyarázatát.” *Uo.*, 183.





tónusú tintával írt szöveg készült később.⁴⁷⁷), vagy – a jelen helyzetét nézve – mindennapi szenzuális tapasztalatok, hétköznapi gyakorlatok, a megéltekkel kapcsolatos reflexiók – önmagában érdektelen – sorozata. A testi szükségletek, a mindennapi apró ügyek, bajok megélése, tehát lényegében a hétköznapiság irodalommal formálásának értelmével (értelmetlenségével) kapcsolatban hasonló alkotói kérdések merülnek fel, mint a műfaj legismertebb művelője, Knausgård esetében.

Láng regénye a szerző és a szereplő nevének (közel) azonossága miatt is szorosan kapcsolódik az autofikció műfaji diskurzusához. A szereplő nevének – *Herr Láng* – distinkciója a svájci környezettel indokolható, viszont kiválóan érzékelteti a szerző és a szereplő különbségét, ám egyáltalán nem számolja fel a személy referencializálhatóságát, már csak a mű közben elmondott egyéb életrajzi vonatkozások (például romániai magyarság, más szerzőkkel való kapcsolat, korábbi írói tevékenység, de legfőképpen a magánéleti, szerelmi szál) miatt se. A szerző és a szereplő névazonossága⁴⁷⁸ az autofikció elméleti diskurzusának egyik legelevenebb kérdése, amelynek Lejeune az origója, aki önéletrajzról szóló elméletében kizárta, hogy a fiktív szereplő viselje a szerző nevét, mivel számára önéletrajzi és szépirodalmi/fikciós paktum összeegyeztethetetlen.⁴⁷⁹ A Leujene-t „provokáló” Doubrovsky és más teoretikusok jóval megengedőbbek a tulajdonnév-egyezés kritériumával kapcsolatban. Jelen esetben az is bonyolítja a kérdést, hogy Láng Zsolt nem kizárólag saját élettörténetére fókuszáló művet ír, (s e szempontból szintén párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macskakőjével* és Kertész Imre *A kudarcával*) ennek legkézenfekvőbb jegye, ahogy erről már szó volt, hogy a keletkező (vagy a svájci tartózkodás előkészületei után megírt) regényt (fejezeteit) is tartalmazza az elkészült munka. (S címe, *Bolyai*, egy másik ember tulajdonneve, ami további

477 *Uo.*, 179.

469 A szerző és szereplő névazonossága miatt került fókuszba az autofikció műfaja Kun Árpád *Megint hazaváruink* című művével kapcsolatban, amely aztán a regény egész recepcióját meghatározta.

479 De Lejeune számára szerzői névhasználat az önéletrajzi regény és az önéletírás megkülönböztetésében is fontos szerepet játszik: „Az azonosság (önéletírás) és a hasonlóság (önéletrajzi regény) szigorú szétválasztásának egyik alapja a szerzői tulajdonnév szövegbeli szerepeltetése. A valós (szerzői) tulajdonnév szövegbeli felbukkanása vagy hiánya nem csupán az önéletírást és az önéletrajzi regényt különbözteti meg, hanem az önéletrajzi regényt és az autofikciót is, hisz előbbi szemérmesen sugallja, ám nem vállalja az önéletrajzi viszonyt, míg utóbbi épp a tulajdonnév szövegbeli beírásával és fikcionalizálásával, magát a paktumot, a vallomáshelyzetet bírálja, és játékosan próbál kitérni az olvasási trendek és az irodalmi intézményszerek hatalma alól”. Z. VARGA, *i.m.*, 13.





kérdéseket is felvet szerző–szereplő–név viszonyrendszerében.) De a jelen idejű történet is regényes cselekményt kap, rejtélyekkel, gyilkossággal, nyomozással, és ez Vincent Colonna tág műfaji megközelítése szerint még nem rekesztené kívül az autofikción Láng művét. A *Bolyai* meglátásom szerint egész sikeresen beilleszthető Colonna négy típusát és módozatát elkülönítő tipológiájába, s olvasható *fantasztikus autofikció*ként, amikor, Colonna meghatározása értelmében a szerző áll a mű középpontjában, de az elbeszélte történet irreális és valószerűtlen, és ennek a hőse maga a szerző lesz.⁴⁸⁰ A Bolyaiban a svájci krimiszál és a krimi jól ismert műfaji jellegzetességei épp eléggé regényszerűnek bizonyulnak.⁴⁸¹

Az iménti felvetések is láttatják, hogy a *Bolyai* esetében az autofikció műfaji kategóriája érvényesen működtethető, ám a regény eljárásainak, narrációjának, témájának egésze nem vonható be az autofikció oly elasztikus kategóriája alá, hanem csak bizonyos vonásai közelíthetők meg a műfaj segítségével. S mivel az irodalomban elég gyakori jelenség, felmerül a kérdés, hogy mennyire nevezhetők autofikciónak azok a művek, amelyek olyan (ön)tükröző eljárásokkal élnek, amelynek során a szerző nem vagy nem teljes mértékben foglalja el a (fő)szereplő helyét, ehelyett vagy metairrodalmi „tevékenysége” által fejezi ki jelenlétét, vagy, e mellett vagy ezzel együtt, kettős (többes) struktúrát létrehozva csakis az egyik cselekményszálban van jelen (valós életrajzi jegyekkel rendelkező) író formáló szereplőként, aki – éppen – a másik szálon futó történet, elbeszélés, regény, alkotás létrehozásán fáradozik, amely ily módon az „írói”, úgynevezett metapoétikai szálnak alárendeltje lesz. Ebbe a sorba illeszthető például – a „prózaforulatként” emlegetett időszakról – Hajnóczy Péter *A Halál kilovagolt Perzsiából* című műve, a már többször említett *Macskakő* és a Kertész-regény, valamint Mán-Várhegyi Réka 2022-ben megjelent kötete. De távolról szintén e strukturális, metapoétikai, önreprezentációs vonulathoz köthető Szilasi Lászlótól a *Luther kutyái*, s némi engedménnyel még az *Iskola a határon* is, nem vitatva az utóbbiak regény mivoltát.

480 Vö. CASAS, *i.m.*, 67. Colonna hivatkozott műve: Vincent COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

481 Ugyanakkor az elméletirők inkább az autofikció valószerűségét hangsúlyozzák, például Doubrovsky is, aki az autofikciót a pszichoanalitikus önéletíráshoz kapcsolja: „a történet hőse az író, ő a narratív anyag szerveződésének tengelye, de létezését valós tényekből kiindulva színezi ki, nagyon közel maradva a valószerűséghez, szövegének pedig legalábbis a szubjektív – de olykor annál többnek tűnő – igazság hitelével látja el.” COLONNA, *i.m.*, 93. Idézi Z. VARGA, *i.m.*, 23.





Bartók Imre: Lovak a folyóban

A kortárs művek között egészen másként merül fel az autofikció kérdése Bartók Imre és Tompa Andrea esetében. Bartók Imre *Jerikó épül* című regényével kapcsolatban már az eddigi recepció is körültekintően tárgyalta a műfaji kérdéseket, s ezek között az önéletrajz és az autofikció tárgyalása az elsők között van.⁴⁸² A *Jerikó* sokirányú értelmezésének lehetőségeit azonban éppen az adja, hogy a hatalmas szövegkorpusz kisiklatja a fülszövegen felkínált önéletrajzzal, önéletrajziséggel kapcsolatos elvárásokat, s különböző típusú, státuszú, műfajú szövegeket, narrációs formákat ütköztet a fikciós–dokumentarista, szépirodalmi–publicisztikai, hagyományosan szépirodalmi–populáris irodalmi, sőt irodalmon kívüli „egyéb” narratívák tengelyein. Mindezeknek az eltérő szövegtípusoknak az összeillesztésére nem az egybedolgozás, a részek elsimítása jellemző, hanem éppen a differenciák, ütközési felületek megmutatása, fenntartása, az elkészült szövegkorpusz hibriditásának felmutatása, a varratok felszínén hagyása.

A *Jerikó épül*höz viszonylag szorosan kapcsolódó következő Bartók-mű, a *Lovak a folyóban* pedig a korábbi műből is ismert életrajzi, önreferenciális jegyeket is felhasználva, s szintén a műfajok, a narratív formák ütköztetésére építve az autofikció divatos műfaját is reflexió alá vonja, s erős gesztusokkal, szellemesen forgatja ki/fel az autofikcióra jellemző műfaji jegyeket. Tompa Andrea *Haza* című regénye – egészen másfajta céllal és téttel, mint Bartók –, de szintén az autofikció szubverzióját végzi el, s szintén látványosan, mondhatni pimaszul kezdi ki a szöveg referencialitását, az önéletrajzi vagy autofikciós olvasat esélyeit. Úgy vélem, hogy az autofikcióval kezdett műfaji párbaj mellett más prózapoétikai vonások, narratív és strukturális megoldások is rokonítják egymással a két művet, amelyeknek köszönhetően mindkettő mű kortárs világirodalmi tendenciákba is beilleszthető.

A *Lovak a folyóban*-nak szintén egy író figura az énelbeszélője, ahogy ez a regény felütésében rögtön artikulálódik: „Ha még egyszer valaha regény írnék, alighanem...”⁴⁸³ S ez az író rögtön az első fejezetben gyanúba

482 BALAJTHY Ágnes, *A radír titka, a feleslegtermelés poétikája: Bartók Imre: Jerikó épül*, *Alföld*, 2019/8, 100–107; BENE Adrián, „Végre van egy másik életem.”: *A szolipszista dialógus olvashatósága* (Bartók Imre: *Jerikó épül*, *Jelenkor*, 2018), *Műút*, 68, 2018, 64–67; URBÁN, *i.m.*; BÁRÁNY Tibor, *Schopenhauer és Riefenstahl együtt forgatnak: Bartók Imre: Jerikó épül*, *Jelenkor*, 2019/5, 594–601.

483 BARTÓK Imre, *Lovak a folyóban*, Budapest, 2021, 9. (Továbbiakban: *Lovak*, oldalszám.)





keveredik, amikor váratlan éjszakai látogatója feldönt néhány könyvkupacot, amelyek az író *magnum opus*ának a halmai, amelynek a címe történetesen *Jerikó* (sic!). A gyanú természetesen az autofikciót illeti, hiszen a szerzőnek *Jerikó épül* címmel jelent meg korábbi regénye. Az erős felütés és a tálcán felkínált műfaj – autofikció – azonban egy másfajta gyanút is kelt, legalábbis óvatosságra int, hiszen ismerte az eddigi életművet, Bartók Imre prózája a műfaji, narrációs kódok (ön)ironikus kimozgatásával, szubverziójával jellemezhető. E regény befogadása során az elbizonytalanítás eljárásai és az ironikus viszony azok számára is egyértelművé válnak, akik esetleg nem olvasták az életmű korábbi darabjait. A *Lovak a folyóban* olyan önironikus, szatirikus válságregény, amelynek elbeszélő-szereplője saját alkotói és magánéleti válságát írja meg az autofikció műfaji jegyeinek látványos díszletei közt. Az elbeszélő párbeszédbe lép saját írói múltjával, elsősorban korábbi regényével, a *Jerikó*val. S ha felülünk az önéletrajziság és a referencialitás hullámvasútjára, jelentős szempontnak tűnik, hogy a korábbi regény is az autográfia és az autofikció határterületein bolyong, kiteve elbeszélőjét (önmagát) az „önélettel” kapcsolatos kényes műveleteknek: úgy mint önmagával, gyerekkorával való szembenézés, traumák felfedése, önmaga kitakarása, önanalízis, önutálat stb. A *Jerikó épül*, ahogy utaltunk rá, beilleszthető a gyerekkort, kamaszkort tematizáló önéletrajzi fikciók sorába, amelyekben a szerző-elbeszélő nem az életének egészét, hanem retrospektív módon a múlt egy időszakát, kitüntetett pillanatait emeli ki, tehát szekvenciákban gondolkodik és összesűríti az idősíkokat, s mindez mindenképpen a fikcionalitás irányába tereli az egyébként is a szerzőtől már távoli és szükségszerűen eltávolított gyerekkor eseményeit. Ám, ahogy erről Urbán Bálint és Balajthy Ágnes is értekezett már, a *Jerikó épül*ben a referenciális(nak tűnő) emlékképek áramlását „a szöveg fikcionalitását egyértelműen feltáró, groteszk, látomásos epizódok, hol pedig különböző, irodalmi műveket tárgyaló meta-textuális reflexiók tagolják. Az emlék ezáltal folyamatosan fikcióként lepleződik le, maga az emlékezés pedig elválaszthatatlan a fikcionalizáló írástól.”⁴⁸⁴ Az elbeszélő emlékei főleg az elbeszélő gyerek- és kamaszkorát meghatározó – irodalmi és filmes – fikciós művek cselekményeivel, jellegzetes világával, hangulatával gabalyodnak össze. Bartóknál „a fikcionalitás

484 URBÁN, *i.m.*, 69.





és önéletrajziség közötti határ fellazítása [tehát] nem a hiperrealista eljárásmodok rafinált alkalmazásában mutatkozik meg”,⁴⁸⁵ mint gyakran az autofikció más (világirodalmi) szerzőinél, hanem a fikciós formák kihívó, látványos felhasználása, bevetése által. A *Lovak a folyóban* hasonló eljárásokkal él, legalábbis a referencialitás és fikcionalitás kettőssége, illetve a különféle narratív formák egymás melletti működtetése, tehát a hibridizáció tekintetében.

A *Lovak a folyóban* ugyanakkor némileg más módon kezdi ki az autofikció műfaji határait, mint a szerző előző műve. Egyrészt témájában is eltér, hiszen nagyvonalúan kezelve a fogalmat a *művészi önarcképek* csoportjába illeszthető, ahogy a korábban tárgyalt Láng (Lengyel, Kertész) regénye is, mivel az író-elbeszélő szereplő az írást, a regényírást, az irodalmi siker és kudarc kérdéseit és a kortárs irodalmi életet állítja vívódásainak előterébe, amit, és vele összefüggésben, az elbeszélő magánéleti-családi válsága egészít ki. A regény, leegyszerűsítve, nem más, mint az elbeszélő *Jerikó* című regényének fiktív utóélete, recepciótörténete, a válságba került alkotó pokolra szállása, s alkotáshoz, irodalomhoz való viszonyának analízise. S ebben az esetben nemcsak a korábbi regény megidézése az autofikció része, hanem a korábbi művekből átvett szövegek is. Az intratextualitás eddig is a szerző ismert eljárása volt, s csúcsra járatása – eddig – minden bizonnyal a *Jerikó épül*ben történt meg, különösen a tanulmányok, esszék kritikák „nyers” beültetése által, amelyek során a korábban mást tematizáló, Másra irányuló szövegek önreflexív, önértelmező funkciót is kapnak. Az irodalom mint művészet, az író mint létmód számtalan aspektusának előtérbe helyezése jóval komplexebb problémahalmazként áll előttünk, mint akár Láng, akár Lengyel regényében, mert azokban „mindössze” egy-egy mű megírásának kérdései-kételyei, a viszonylag jól ismert „elbeszélés nehézségei” adják az írás tematizálásának és metapoétikájának kérdéseit.

Bartók regénye látványosan bontja le maga alatt az autofikció öszintesség dallamaira zsongított, vallomásos, intim, önHITELESÍTŐ műfaját, az olvasó együttérzésére apelláló elbeszélésmódját. Hőse a műfaj öngyötrő, önostorozó, szenvedő alakváltozatára játszik rá, meglehetősen túlzásokkal, öniróniával. Az egyik legszembetűnőbb eszköz az önmegvetés és az

485 BALAJTHY, i. m., 104.





önsajnálát kettőssége. A művészi önarcképek közül számos autofikciós szöveg a szatirikus nézőpontot alkalmazva kérdőjelezi meg a szerző referencialitását: olyan képet fest az íróról, amely meglehetősen nevetséges vagy túlzó, ám mindeközben kitárulkozóan őszintének tűnik. A *Lovak a folyóban* többek között épp az ilyen módon torzított (ön)portré miatt válik roppant szórakoztatóvá. A műfaj aláírásának további kézenfekvő eszköze az alapvető szerzői személyiségadatoknak a felforgatása, hiszen a Budapesten élő író Réka nevű felesége, Vilmos nevű gyermeke könnyen referencializálható tény, ugyanígy, a *Jerikó* című regény is, amely módosított címváltozata ugyan a korábbi Bartók-regénynek, ám megjegyzendő, hogy a recepció és az olvasók is gyakran *Jerikó*ként emlegetik. Ezeket az életrajzi, az autofikciós olvasat lehetőségét felkínáló csalikat azonban sorra el-átrajzolja az elbeszélés, és az elcsúsztatott referenciákra, a tényekkel szintén szembeállítható szubjektív elbeszélői meglátásokra, viszonyulásokra számos példa kínálkozik, az elcsúsztatás, *félre*-értés eljárását a regényben a *Jerikó–Gericault* címpár, a megjelent sikertelen és a kéziratban maradt – más által írt – remekmű kettőse is érzékeltetheti.

Az önéletrajzi szövegek, bildungsromanok tipikus kezdeteinek tónusára, beszédmódjára és vallomásos hangvételére játszik rá a második fejezet, de csak azután, hogy a fejezet felütésében rákérdez a valóság ábrázolhatóságának lehetőségeire, valóság és történet viszonyára: „Melyik történet képes rá, hogy elfeledtesse a valóságot?”⁴⁸⁶ Az olvasó elé tárt „tények” pedig a curriculum vitaeek sablonjait működtetik és forgatják ki: „1985-ben láttam meg a napvilágot Budapesten, és bár a születésem után felmerült, hogy elköltözzünk, végül maradunk, miután Apa állást kapott a Tárhely nevezetű informatikai cégnél.” Ám már a szövegrész elejétől sejthető ironiát az első bekezdés vége egyértelműsíti, amikor szó szerint idézi apja intelmeit: „Ez itt a tudás. És egy napon majd te is birtokosa leszel ennek a tudásnak.” Később iskolai dolgozatokat idéző mondatok is erősítik a műfajparódiát: „Hosszú évekig szerető, védett közegben nevelkedtem. Számos emléket őrzök közös kirándulásokról, az asztalra terülő fehér abroszról, amely átvette anyám érintésének melegét.”⁴⁸⁷ A vallomásos iskolás-lányregényes hangvétel hasonló paródiája a szövegrész további bekezdéseiben is olvasható, s ez akár, a *Jerikó* kudarcának ismeretében,

⁴⁸⁶ *Lovak*, 20.

⁴⁸⁷ Mindhárom részlet, *uo.*, 21–22., (Kiemelés az eredetiben.)





ha komolyan lehetne venni, még a valóban dilettáns, tehetségtelen író karakterét is megrajzolhatná: „Mivel nem lettek testvéreim, és egyébként is zárkózott gyerek voltam, hamar a könyvekhez fordultam. Faltam a kísértettörténeteket, a fiatalabb korosztálynak szóló detektívtörténeteket, a high fantasyt”.⁴⁸⁸ Bárány Tibor meglátása szerint a *Jerikó épül*ben ábrázolt traumatizáló család a *Lovak*ban „fogyaszthatóbb” fikciót kap: az apa abbahagyta az ivást, az anya megértéssel fogadja fia nagyregényét,⁴⁸⁹ s a család egy új, szerepjátékos narratívában folytatja életét, történetét.

A regény előtérbe helyezett témáját, az íráság, az irodalom (miben) létét és az autofikciót egyaránt érinti a *Jerikó* műbéli pozíciója, pontosabban szerzőjének saját művéhez való viszonya. A *Jerikó* kritikai fogadtatásában, a regény nehezen befogadhatóságának (befogadhatatlanságának, olvashatatlanságának) folyamatos tematizálásában akár a *Jerikó épül* (felszíni) recepciójára is ráismerhetnénk, ám, ahogy a *Lovak*ról szóló írások több helyen kiemelték,⁴⁹⁰ a *Jerikó épül* fogadtatása – reálisan – nem kifejezetten értelmezhető kudarcként. A kortárs irodalmi életéről festett megsemmisítő kép kapcsán pedig „[m]i sem tűnik egyszerűbbnek, mint a regény főhősének keserűségét és művészi dilemmáit ráolvasni a *Jerikó épül* állítólagos kudarcára!”⁴⁹¹ Az irodalmi közeg működésének, alakjainak ábrázolása vitriolos, pontos és roppant szórakoztató, ám résztvevői (szerzők, kritikusok, kiadók), díjainak jellemzése és odaítélésnek módja, eseményei épp annyira elrajzoltak, eltoltak, hogy semmiképpen se lehessen referenciális tényeket azonosítani.

Az autofikciós vagy ál-autofikciós olvasat lehetősége azonban a *Jerikó épül*höz hasonlóan más módokon is felszámoltatik, mivel a szerző fiktív műfajok sokaságát működteti ismert markereik, jellegzetességeik kidomborításával: az irodalmi műfajok, a bűnügyi-, a középkori lovag-, az összeesküvésregények jegyei, kliséi mellett horror-, thriller filmes zsánerklisék,

488 *Uo.*, 22.

489 Vö. BÁRÁNY Tibor, *Imitáció, hatásesztétika, honoráriumok: Bartók Imre: Lovak a folyóban*, Jelenkor, 2022/5, 594.

490 Pl. Bárány Tibor kritikája kifejezetten elutasítja, hogy a *Jerikó épül* bukás lett volna: „a *Jerikó épül* történetesen nem bukott meg: alapos, mély, elemző írások jelentek meg a könyvről, a megjelent híre pedig a tágabb nyilvánosságot is elérte (interjúk a szerzővel, olvasói reakciók a közösségi médiában stb.). Igaz, a könyv nem került fel a Libri-díj shortlistjére; érdekes módon három évvel később a *Lovak a folyóban*nak ez is sikerült.” *Uo.*

491 *Uo.*





társasjátékok, szerepjátékok narrációs mintái, valamint a különféle tudatállapotoknak – álom, képzelődés – betudható leírások szintén részt vesznek a hibrid szövegvilág létrejöttében és felforgató, elbizonytalanító játékában. Ezek közül, bár talán több is az elemzésbe vonható lenne, a regény krimivonulata azért is tűnik jelentősnek, mert a detektívtörténetek műfaji jegyeit mozgató, a nyomozás és az írás korábban már tárgyalt egymásra vetítésének, azonosításának irodalmi hagyományával kezdett párbeszéd erőteljesen kapcsolható be a valóság–fikció, a megismerés–megismerhetetlenség, az írás mint nyomozás ismert kérdéseinek körébe. S a *Lovak a folyóban* e vonásában erősen köthető Lengyel többször említett *Macskakőjéhez* (de *Mellékszereplők* és *Cseréptörés* című regényeihez is), valamint Láng Zsolt korábban tárgyalt *Bolyaiához* is.

A szövevényes narratív komplexumba illeszkedő krimiszál (lovagregényes beütéssel) az ismeretlen metrós gyilkos köré épül, akinek (egyik?) áldozatát megmenti a regény főszereplője. Ezzel az epizóddal lépünk bele egy bűnügyi történetbe, ám furcsa dolgok, rejtélyességek, titkok már az úgynevezett metrós eset előtt is szép számmal akadnak. A krimiszál pedig egy (őrült) árendőrt, egy szimpatikus, de inkompetens nyomozót, egy vonzó (női) áldozatot és egy megoldhatatlan ügyet (háttérben összeesküvést) sorakoztat fel. A regény (és a krimi) szempontjából a nyomozó és az áldozatot megmentő elbeszélő viszonya válik érdekessé. Ez Láng művéhez hasonlóan alakul, a két fél lényegében partnerként kezeli egymást, a nyomozó beavatja az elbeszélőt hipotéziseibe, közösen gondolkoznak az ügyről, s egyre személyesebb témákat érintenek beszélgetéseikben, sőt, olyan is előfordul, amikor az elbeszélő teszi fel a tipikusan detektívekre jellemző kérdéseit Kovács Lehel hadnagynak. Tehát író és nyomozó alakja ebben a műben is egymásba oltódik, olyannyira, hogy írás és a nyomozás is felcserélődik, hiszen Kovácsnak is először detektívregényeket kellett olvasnia, s csak utána kerülhetett kapcsolatba valós büntényekkel, s alkalmazhatta rajtuk a detektívregények sémáit, megoldóképleteit.⁴⁹² Ha írás és bűnügyi nyomozás egymásra vetíthető valamely mértékben Bartók

492 „Tudja, korábban én is irodalommal foglalkoztam. Detektívregényeket kellett olvasnom. Igen, pont úgy, mint a filmben Robert Redfordnak és a kollégáinak. Jól ment, mégis leváltottak. [...] Folyamatosan körbe-körbe járunk a részlegek közt. Először volt az olvasgatás, aztán járőröztem, utána leküldtek aktákat tologatni, most pedig nyomozó vagyok. Egy szép napon akár körbe is érhetek, és megint kiköthetnék az irodalomnál, bár attól tartok, nem fogok addig élni.” *Lovak*, 263–264.





esetében, elmondható, hogy a szkepticizmus ezt a regényszálat is jellemzi, a bűn üldözője sem hisz abban, hogy az elkövető megtalálható, sőt, hogy egyáltalán a bűnügyek megoldhatóak lennének.⁴⁹³

Az egyre gyakrabban és képtelenebb módon sejtetett vagy feltárt apró összefüggések, nyomok pedig az összeesküvés-történetek műfaji jegyeit hozzák játékba. A metrós eset, az árendőr, a műkezet viselő Kovács nyomozó, a szerepjátékok fordulatai (a regénybeli *Zothique* játék egyébként Clark Ashton Smith két világháború között írt rémtörténeteinek gyűjteménye, amelyek az utolsó emberlakta kontinensen, Zothique-on játszódnak), kártyaüzenetei, megfejtett rejtvényei, a *Kulmhof* nevű nácik által készített társasjáték (eredetileg német haláltábor Lengyelországban), a szülők egyre furcsább viselkedése, az apa egykori munkahelyén, a rejtélyes Tárhelyen zajló kutatások és kísérletek mind komoly összefüggéshálózatot sejtetnek, ám ez is csak a narráció játszámája, a tények elcsúsztatásának, fikciósításának lehetősége és gyönyöre, a dolgok és a világ kiismerhetetlenségének parodisztikus hitvallása.

Az irodalmiság kiterjedt kérdésének ironikus kezelése a visszatérő, megfoghatatlan és szándékosan homályban hagyott „narratív analízis” fogalma is, amelyről csak annyi derül ki, hogy a szintén titokzatos Tárhely vállalatnál foglalkoznak ezzel a „szakterülettel”, s az elbeszélő azzal fokozza a narráció kibogozhatatlanságát, hogy a Tárhelyhez több elbeszélői szálat is odafuttat. A metrós eset háttérben álló összeesküvést is e céggel összefüggésben sejteti, még nyugdíjas apját is gyanúba hozza ennek kapcsán. A narratív analízis nemcsak azért bizonyul fontosnak, mert az elbeszélő regényírásra vonatkozó fejtegetései, a már megírt és a majdan megírandó művekre vonatkozó metafikciós és ars poeticus kitérői a – sikeres, elrontott, tervezett, ideális stb. – narráció működésmódját vizsgálják, hanem mert a felhasznált különféle – nem csak irodalmi – narratívák, irodalmi kapcsolódások azt érzékeltetik, hogy az én csakis különböző elbeszélésmódok által, narratív rétegekből, elfedettségekből tűnhetne elő. A szöveg, az elbeszélés – látszólag – ki is bontja, ugyanakkor el is rejti az identitást.

493 „Bízhat manapság még bárki abban a képtelenségben, hogy egy rejtély megoldódik? Hiszen ehhez egy bevégezhetetlen munkát kellene elvégezni, mert nem elég rábökní a tettesre, de fel kell tártni és össze kell kötni a motivációit a körülményekkel, az okok rengetegét a következmények végtelenével. [...] Ebben a helyzetben a nyomozás elsődleges célja nem is a megfejtés, mint inkább a pusztá tudomásulvétel, a bűncselekmény minél pontosabb regisztrációja és dokumentálása. Mindenki tudja, hogy az esetek többsége megoldhatatlan.” *Uo.*, 98.





S Bartók művének a narrációra vonatkozó, a válság érzelmi hullámzását kihasználó, ezért egymásnak ellentmondó, plasztikusan elővezetett reflexiói szintén elegendőek ahhoz, hogy az autofikció mint műfaj aktuális és általános érvényességét kétségessé tegyék. A narratív analízis és narratív kriminalisztika meghatározhatatlan rejtélye és játéka egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő személye, valamint a narrációs eljárások utáni kutakodásnak, vizsgálatnak, így fiktív és valóságos, álom, képzelet és valóság, normalitás és örület, konkrét és mitikus-szimbolikus szétszalazásának nincs és nem is lehet értelme és eredménye. A narratív analízis a regény metapoétikai vonásának legerősebb jegye, felhívja a figyelmet az elbeszélés folyamatosan áramló öntükröző, önértelmező mivoltára.⁴⁹⁴

A metapoétikai jegyek és eljárások – nem meglepő módon – szintén ironiával, kritikával kezelt elemei a műnek. A regényírás időnként feltételként, tervként,⁴⁹⁵ többféle lehetőség gondolatkísérleteként, máskor pedig az időközben az olvasó előtt artikulálódó mű „valóságaként”, megvalósultságaként tűnik fel. S ha ez utóbbiként kezeljük a művet, az írás, az alkotás önmagának szerzett örömként, önkielégítésként, önterápiaként, a kudarc feldolgozásának folyamataként is értelmezhető. Mindez összefüggésbe hozható az autofikciót általánosan jellemző – lacani gyökerű – „extimitás” fogalmával,⁴⁹⁶ amely a – lelki, testi – intimitás előtérbe helyezésének, kitérésének késztetését jelenti. A *Lovak a folyóban* összes műfaji és metapoétikai játszámja, az elbeszélőszálak elvarratlansága és végső szétírása, destrukciója a karneváli fináléban, a *Dream Nation* társasjáték-fesztiválon (ami mellesleg egy elektronikus zenei fesztivál) érzékelteti, hogy nemcsak az én és/vagy a világ nem beszélhető el, hanem a különféle narratívák sem működnek megnyugtatóan, kioltják, elbizonytalanítják egymást, a hibriditás mindent felszámol, a hibriditás felszámolja önmagát is. Mindennek, természetesen, az autofikció éppúgy áldozatul esik, mint a többi műfaji-elbeszélői vonulat.

Kétségtelen, hogy az autofikciós művek középpontjában legtöbb esetben a szerző alakja, az alkotó rögeszmés keresése áll. A műfajba tartozó

494 Vö. BETHLENFALVY Gergely, *A gnosztikus lektűr kísértése, Bartók Imre: Lovak a folyóban*, Litera, 2021. október 30. <https://litera.hu/magazin/kritika/a-gnosztikus-lektur-kisertese.html> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 11.)

495 A regény felütése: „Ha még egyszer valaha regényt írnék, alighanem egyetlen motívum körül forogna az egész, jól szerkesztett, világosan határolt képpel kezdődne és érne véget.” *Lovak*, 9.

496 Vö. CASAS, *i.m.*, 71.





szövegek éppen arra kérdeznék rá, hogy mi választja el a szerzőt a műtől, vagy éppen mi köti őt hozzá. Ana Casas egészen addig vezeti e gondolatmenetet, hogy az önfikciós művek a személyiség kultuszára, a „művész magamutogatására” reflektálnak, s ezekben az alkotó élete mintha mindig érdekesebb, értékeesebb lenne a műnél: „egyfajta szerzői hipertrófiáról van szó, méghozzá a fogyasztói társadalom kontextusában, amelyben az írói tevékenység csupán szimulákrum”.⁴⁹⁷ Mindazok alapján, amit eddig elmondtunk Bartók *Lovak a folyóban* című regényéről, az elbeszélő-szerző előtérbe helyezése és szerzői-magánéleti válságának ábrázolása értelmezhető a hipertrófia alakzatával, ahogy a *Jerikó épül* is, ám kizárólag az alakzat parodisztikus, ironikusan kiforgatott formájaként. Ennek (további) jele a mű több helyén is ábrázolt autofelláció, mely igen szépen rímél az önfikció kifejezésre is. A szájjal történő önkielégítés az „önfarkába harapó kígyó” képzete, figurája által jelképezheti a Bartók-regény belső struktúrákat, összefüggéseket, jelentéseket létrehozó és leromboló (beomlasztó) öngerjesztő narrációját,⁴⁹⁸ ugyanakkor a gyakorlat – „háziakrobatika” – az önmegetermékenyítés kudarcra ítélt próbálkozásaiként, örök, hiábavaló körforgásaként is értelmezhető. Továbbá az oralitás, orális tevékenység a történetmondás, a narrálás „eredeti” – antropológiai meghatározottságú, örömelvű – tevékenységét is felidézheti, ám Bartóknál az elbeszélés, írás folyamata, egésze mintha egyszerre lenne önbeteljesítés (gyönyör) és önmegsemmisítés egyben, már amennyire esetében élhetünk jelentéstulajdonítással. Az autofelláció egy helyen az új regény írásának elodázása, helyettesítése, ám mégiscsak a betűk, a szavak által kiteljesedő gyönyör esete: „Ehelyett az ágyon fekszem, körben a lepedőre halmokba rakott köteteimmel. [...] Elhelyezkedem az ágyon, majd mindegyik könyvet találomra kinyitok valahol, és durva mozdulatokkal megtöröm a gerincet úgy, hogy nyitva maradjanak. Hátradőlök, és elégedettség tölt el, amikor a vér, anélkül hogy megmozdulnék, lassan, de annál inkább feltartóztathatatlanul a farkamba zúdul. Amíg telik a tömlő, a tekintetem végigjáratom a nyitott oldalakon. Bekezdések, sorok, szavak. *Ez az igazi létélmény. Bárhová is pillantok, a gyönyör néz vissza rám.*”⁴⁹⁹ Mindez csak látszólag

⁴⁹⁷ *Uo.*, 77.

⁴⁹⁸ „Az önkielégítés hagyományosabb formái hidegen hagytak, ezt azonban nagy szorgalommal és egyre hatékonyabb technikával gyakoroltam.” „Egyszerre volt köze ennek az egészséges anyagcseréhez és az elemek összességéhez.” *Lovak*, 24, 25.

⁴⁹⁹ *Uo.*, 306. (Kiemelés V. B.)





zárja ki az én, a személy írás általi eltörlésének igyekezetét, főleg, hogy egy másik szöveghely az önéletírás, az én reprezentációjának székszerzését egyértelműsíti egy onanizálási gyakorlatot követően: „Elengedem az ágytámlát, és visszaereszkedem a lepedőre. Hiszen Gollam és Empedoklész ugyanazt az utat járta be! Felismerés, elváltozás, majd a fantazmák igazolásának keresése a halálban. És mindehhez *a vágy, hogy láthatatlanná váljunk*, eltűnjünk először mások tekintete elől, majd eltűnjünk általában a létezés színpadáról is. Mindennek talán az irodalomhoz is van köze, hiszen mi másért ez a számtalan absztrakciós gyakorlat, *ez a rengeteg átvitel és szublimáció, ha nem azért, hogy eltöröljük a saját nyomainkat?*”⁵⁰⁰

Tompa Andrea: Haza

Ahogy erre a korábbiakban több utalást tettem, Tompa Andrea legutóbbi regénye, a *Haza*⁵⁰¹ is egyedi módon bánik az autofikció műfajával. Tompa művének értelmezésébe is számos műfaji kategóriát vont be az eddigi recepció. A szöveg valóban különféle elbeszélésmódok, formák, műfaji kódok jegyeit mutatja, s a szövegnek ez a hibriditása megmutatkozik a fejezetek változatos különféleségében, egymásmellettiségében. S bár rögzíthető egy fő szólam, épp az autofikciót játékba hozó, ám a különböző múltbeli időpontokat, helyszíneket felelevenítő és ábrázoló fejezetek összességében egy sokféle irányba nyitott regényszerkezetet hoznak létre. A *Hazát* tehát (szintén) nagyfokú nyelvi, műfaji hibriditás jellemzi, a kevertnyelvűség önkéntelenül is megnyitja a mű világát, a határokat. Az alapvetően magyar nyelvű szövegbe ékelődő, elsősorban angol, orosz, de időnként más nyelvekből vagy dialektusokból vett szövegdarabok, szavak, kifejezések, és összességében a nyelv, az anyanyelv, a nyelvváltás, a fordíthatóság kérdései, ahogy majd látható lesz, az autofikcióval is összefüggésbe hozhatók.

Tompa Andrea műve többek között hazatéréstörténet, utazóregény, határokat lép át térben és időben, konkrét és átvitt értelemben is, valamint mindvégig nyelvi, kulturális határhely(zet)ekben, határvidékeken bolyong. A *Haza* olyan kortárs globális jelenségeket ábrázol, mint például

⁵⁰⁰ *Uo.*, 113–114. (Kiemelés V.B.)

⁵⁰¹ TOMPA Andrea, *Haza*, Budapest, Jelenkor, 2020. (Továbbiakban: *Haza*, oldalszám.)





az egyre gyorsuló migrációs folyamatok, a multikulturalizmus és az azon is túlhaladó nyelvi és etnikai diverzitás; és ezek mind beilleszthetők az úgynevezett transznacionális fordulatba.⁵⁰² A regény a transznacionális jelenségek közül nemcsak a deterritorizáció, a transzlokáció hatásaira, az utazás és a kommunikáció új formáira vagy legfőképpen a nemzet, az állampolgárság kérdéseire reagál rendkívül sokrétűen és érzékenyen, hanem mindezt egyrészt kelet-közép-európai kontextusból is szemléli,⁵⁰³ másrészt a közismert globális jelenségeket mindig az egyén nézőpontjából, egyéni élettörténeteken, identitáskérdéseken keresztül közelíti meg, mivel a szöveg tanúsága szerint másképpen nem lehet.

A *Haza* mindezek alapján azon autofikciós művek közé sorolható, amelyek az irodalom „szubjektív fordulatának” szemléletmódját előtérbe helyezve az egyéni élmények, tapasztalatok felől tartják ábrázolhatónak, elmondhatónak a kollektív, mindenkit érintő történelmi, társadalmi vagy globalizációs kérdéseket. Ugyanakkor a szubjektivitás és az én fikcionalizálása a szerzőség státuszát „visszaveszi” az írókat övező korábbi, tekintélyelvű pozícióhoz képest, ami egyfelől azt eredményezi, hogy az írói tekintély csökkenése, válsága(?) következtében a szerző-szereplő véleménye, meglátása csak egy a sok közül. Másfelől a „nagy igazságok”, eszmék felszámolódása miatt kizárólag az egyéni, szubjektív pozíciók kaphatnak érvényességet, lehetnek legitimek a valóságról való gondolkodás kapcsán. Ugyanakkor „ez a valóság az alkotót nem kizárólag mint egyént, hanem mint a Történelem szubjektumát is tételezi.”⁵⁰⁴ Ehhez kapcsolódva szintén a politikai szubjektumot felépítő autofikciók gyakran tematizálják a történelmi emlékezetet (is), s ez a vonulat a *Hazában* az Írónő apjának a múltja, sorsa utáni nyomozásában és szembenézésében érhető tetten. A budapesti levéltárban végzett kutatás, az ügynökaktákkal való szembesülés a regény egyik kitüntetett fejezete.

502 SZABÓ Gergely, *A migráció és a többnyelvűség narratívái amerikai magyarok körében*, Magyar Nyelvőr, 2018/1, 2–3.

503 „A térváltások következtében korunk meghatározójává váló kulturális transzfer, interakció és mindezek konceptualizálása az ún. határon túli magyar irodalmi és kulturális jelenségeket is más-hogyan teheri megérthetővé, mint olyanokat, amelyek esetében a 20. század elején a megváltozott politikai határok révén a térképek rétegződése, átrajzolódása szintén »mobilitást« eredményezett helyben maradt népcsoportok esetében.” DÁNÉL Mónika, *Többnyelvűség és lokalitás: Magyar és román érintkező narratívák 1989-ről*, Erdélyi Múzeum, 2020/3, 8.

504 CASAS, i.m., 73.





A regényben az egyéni élettörténeteknek csak egyike az Író nő története, amelynek ugyan sok fontos múlt- és jelenbeli szegmense, aspektusa ábrázolást kap, s ezek jórészt fedésbe hozhatók a Tompa Andrea nevű szerző életeseeményeivel, ugyanakkor mások (volt osztálytársak, barátok, a Festő) történetei koncentráltabban, sűrítettebben kapnak megjelenítést. Az egymás mellé helyezett sorsnarratívák, amelyeknek gyűjtőpontját az amerikai lány mű elején feltett, felszínesnek tűnő kérdése, az *And what's your story?* adja, a nyelv, a hazaválasztás, az identitás összefüggéseit mutatják meg, de legfőképpen azt a dilemmát teszik láthatóvá, hogy elmondható-e, és ha igen, miként a Saját történet, milyen lehetőségei vannak az életrajzi narrációnak.

A hol első személyben, hol az elbeszélő közvetítésében harmadik személyben, hol a kettő kombinálásával elmesélt sorstörténetek, fikatív és szubjektív életrajzok mellett a regény – más migrációs művekhez hasonlóan – keveri a műfajokat, s azokat az irodalmi elbeszélésformákat változtatja, kontaminálja, amelyek az utazást, a mozgást, az emlékezet aktusait, továbbá az identitás kérdéseit helyezik előtérbe, így a *Haza* is egyszerre olvasható utaztató kalandregényként, útirajzként, autofikcióként, vallo-másként, s ezért illeszkedhetnek bele viszonylag szervesen a narráció folyamába az irodalmi, művészettörténeti, gondolati esszébetétek is, mivel ez esetben az esszé körbejáró, a dolgokat több oldalról megközelítő, nyugvópontra nem mindig érkező műfaji karaktere jól illeszkedik a mű tartalmi-gondolati felvetéseihez és narrációs eszközkészletéhez. A narratív varratok, hegek viszont kevésbé szembetűnőek, mint a *Jerikó épül* esetében. Ugyanígy a transznacionális poétika jegyeként (is) értelmezhető a szerteágazó, történethurkokat alkotó struktúra, az ismétlések sokasága, a szöveg-határok felnyílása és lezáratlansága, mondhatni határtalansága.

A mű kapcsán a referencializálható elemek és a szembetűnő általánosítások, eltávolítások, elfedések kettőssége irányíthatja a figyelmet az autofikció szerepére, hiszen ez esetben nem csupán arról van szó, mint Tompa első, *A hóhér háza* című művének esetében, hogy a külső narrátor általi elbeszélés bizonyos elemei, részei a szerző életrajzi jegyeivel vonhatók párhuzamba, hanem, Bartók regényéhez hasonlóan, olyan nyilvánvaló életrajzi referenciák vannak játékba szólítva, amelyek kevés háttérismerettel is





egyértelműen fedésbe hozhatók a szerzővel. Az egyik országból a másikba áttelepülő Írónő alakja, az olyan emigráció, amelynek során a szereplő „nem vált nyelvet, csak hazát”, az orosz szakos tanulmányok, az írói pálya alakulása, a családi viszonyok, valamint mindazok az utalások és megjegyzések, amelyek konkrét megnevezések nélkül az elhagyott ország helyszíneit (köztük a meg nem nevezett Kolozsvárt, miközben Tompa Andreát „Kolozsvár írója”-ként szokták meghatározni), egykori diktatúráját, elnyomását, a besúgás „intézményrendszerét” és a fogadó ország bürokratikus nehézkedéseit, hivatali „packázásait” írják le, könnyen azonosíthatók Kelet-Közép-Európával, bizonyos országokkal és egy Tompa Andrea nevű szerző életútjával. Ugyanakkor vagy épp ezért szembetűnő a szándékos eltávolítások és elhallgatások sokasága: miért van ezekre szükség, ha máskülönben minden egyértelműen azonosítható.

Míg a regény mellékszereplői (barátok, régi osztálytársak, egyetemi évfolyamtársak) keresztnevekkel szerepelnek a műben, és konkrét országokban, városokban élnek, mozognak, s a múltbeli események is pontosan lokalizáltak, addig a főszereplő Írónő nagybetűs jelöléséhez hasonlóan a legfontosabb személyes kapcsolatok szintén allegorikus eltávolítottsággal jelennek meg: a Fiú, a Másik, a Festő. Ám ha alaposan megvizsgáljuk, az alapvető egyezések, tényyszerűségek ellenére ezek a szereplők időben, életkorban, sőt akár karakterben, jellemvonásokban sem egyeznek meg valós személyekkel; a viszony, az életben betöltött szerep fontosabb, mint a figurák valóságos ábrázolása. Ugyanígy, ahogy majd látható lesz, sokkal fontosabb a főszereplő hazához, emigrációhoz, otthonhoz-otthontalansághoz való viszonya, mint az ezekhez, a regény fókuszába állított fogalmakhoz köthető helyszínek megnevezése.⁵⁰⁵ Hasonló és mindezzel összefüggő eljárás figyelhető meg a nyelvek esetében is: a nyelvváltás, nyelvi

505 „Az első három regényemben nagyon odaadtam magam Kolozsvárnak. Különböző időknek, nagyon különböző jellegű Kolozsvárnak, nagyon konkrét városnak. Ebből azért ki is akartam szabadulni. De ezek nem poétikai célok. Ezek személyes célok, amelyek érdektelenek a regény végső szempontjából. A *Huza* esetében engem nem érdekelt az, hogy mihez vonzódunk, az érdekelt, hogy megértem ezt a vonzódást, ezt az elszakadást, és a szinte megmagyarázhatatlan vonzalmat ahhoz a helyhez, ahova az ember megszületik. A viszony érdekelt. [...] Nem éreztem azt a hívást, hogy a hazaszeretetről beszéljek úgy, hogy ezt egy magyar közegbe lokalizáljam, Kolozsvárra vagy Budapestre. Hanem azt kerestem, hogy megértsünk valamit ebből az érzésből, attól függetlenül, honnan jövünk, hová megyünk.” Visy Beatrix, „*A fonat lesz az, amit én regénynek képzelek*”: *Beszélgetés Tompa Andreával a Költő a nappaliban eseményén*, Prae, 2020. november 14. <https://www.prae.hu/article/11836-a-fonat-lesz-az-amit-en-regenynek-kepzelek/>





emigráció, a fordíthatóság kérdései idegen nyelvű idézetekkel, részletekkel számtalan nyelvi helyzet, beszédmód ábrázolásával kerülnek kidolgozásra, s ezek szintén az emberi viszonyok sokféleségét, bonyolultságát, többféle nézőpont, lehetőség érvényességét, egyedi esetét érzékeltetik. Mindemellett a soknyelvűség parádéja kitakar egy nyelvet, amit – szándékosan – egyszer sem nevez meg az elbeszélő, és ami végül, a többi nyelv által körbevéve, tátongó hiányt képez a műben. Ez a román nyelv. Látnyos ki nem mondása, elkerülése jelzi jelentőségét, a főszereplő múltját, múltbeli traumáját, az egykori haza, az egykori otthon elhagyásának okát, árvaságának és hazakeresésének okát.

A *Haza* egyik jelentős történet szála a bukaresti levéltárba tett utazás, ahol az Író nő kézbe veheti az apjáról szóló ügynökjelentéseket. Se Bukarest, se a jelentések nyelve nem kap megnevezést, az Író nő a levéltárban angolul kommunikál. A kézhez kapott dossziékkal való érzelmi kapcsolat pedig túl vagy kívül van a nyelven: a szereplő az ölelésben tartja a kétkötetes vastag könyvet, mint egy halott testet: „Egy puha, alvó lény, mozdulatlan, halott, most már semmi sem választ el minket, hazajöttünk. A gyermek tartja a kezében a szülőt, halott, de még meleg test, amely arra várakozott, hogy valaki ölebe vegye. Csak az ölelés tudja befejezni a halált.”⁵⁰⁶ A taktilis érintkezés, az ölelés ez esetben több minden szónál, bármilyen nyelvnél. „Előbb az ölelés, utána a nyelv.”⁵⁰⁷ S ahogy a román nyelvű jelentés is feketével kitörölt részeket tartalmaz, hasonlóan tervezi kiegészíteni, megsemmisíteni a múlt e darabját a szereplő. Az első terve valóban az anyag elégetése, ennek kapcsán kap említést a román származású Mircea Eliade (akinek szintén nem mondja ki a nevét), aki azt írja egy helyen, hogy a múlthoz kétféle viszony vagy kapcsolat kötheti az embert. A feldolgozás vagy a kiegészítés.⁵⁰⁸ Tompa regénye ez esetben az utóbbi mellett dönt. S míg *A hóhér házában*, amelyben az apa ábrázolása szintén hangsúlyos, a magyar nyelvű elbeszélésbe román kifejezések és szavak keverednek, addig a *Házában* a ki nem mondott (román) nyelv, eltávolítva a konkrétól, és erőszakosan lefejtve a szerző életrajzi referenciáiról, a hatalom és a diktatúra nyelve, a felszámolt haza nyelve, a trauma nyelve. Erős jelzés ez egy olyan regényben, amely az ógörögtől kezdődően számtalan

⁵⁰⁶ *Haza*, 267–268.

⁵⁰⁷ *Uo.*, 268.

⁵⁰⁸ *Vö. uo.*, 266.





európai nyelvet, dialektust, nyelvi közeget és regisztrert felvonultat. A román nyelv kiégetése a múlt eltörlésére, semmissé tételére irányul, s *A hóhér házával* ellentétben ebben a regényben a szerző leszámol a hatalmi múlttal mint társadalmi reáliával, s annak nyelvét leváltja, negligálja. Azzal a hatalommal, amely a jelentések szövegében átsatírozott fekete négyzetekkel fedte el a ki nem mondhatót, s takarta el, tette semmissé átlagemberek, kisemberek életét. De a nyelv kiégetése szimbolikus gesztus, nyelvtett, az égésnyom mindig megmarad, emlékeztetőül, sebként, s ennek az elbeszélő is tudatában van: „A fekete négyzet egy pusztá égésnyom, a halál nyoma, hogy a nyugtalanság velünk maradjon. Mi sem bírjuk a nyelvet. Nem fogunk dossziés könyveket írni, nyugi, bármilyen irányú anyagokkal, és mi is csak kiégetni akarjuk a múltat, a fekete négyzet a mi égésnyomunk is, a nyelv halott, de ez mindegy már, de te haltál meg főleg, szerelmes apám.”⁵⁰⁹

Mindebből látható, hogy Tompa Andreánál az autofikció kimozgatása ismert műfaji jegyeiből egészen más okokból történik, mint Bartók Imre esetében. A hiányok, a kitakarások, sőt, a kiégetés funkciója a rámutatás; az életrajzi referenciák, az autofikció kiközlentése pedig a regény által tárgyalt téma, probléma eloldása az egyszerűtől, az életrajzától. Ugyanakkor az is jól érzékelhető, hogy az általános érvényűhöz, a társadalmi, globális problémák hiteles tárgyalásához mintha csak az egyedi példák sokaságán, a személyességeken át vezetne út.



Az én konstruált-fikcionális struktúrájának pszichoanalitikus megközelítésmódja és a tudat önbizonyosságából táplálkozó, megragadhatónak elgondolt szubjektumfelfogás felszámolódása a modernitásban rámutatott az önéletrajz ideológiai és narratív illúzióira, és mindezek a kételyek korszerűbb formá(k)ban hívták új életre az önéletírást.⁵¹⁰ Az autofikció azonban nemcsak az önéletrajzírás és a valóság, a saját élet ábrázolásának elevenen érvényes kérdései miatt vált a kortárs próza innovatív műfajává,

⁵⁰⁹ *Uo.*, 274.

⁵¹⁰ Vö. URBÁN, *i.m.* Az összevetés alapjául szolgáló gondolat csak az online változatban található meg: <https://www.muut.hu/archivum/30594>.





hanem a hiteles megszólalási módok keresése olyan új prózapoétikai eljárásokat, elbeszélői eszközöket tett kívánatossá, amelyek egyfelől ismét csak más műfajokkal, elbeszélőformákkal is érintkeznek, másfelől az autofikciónak kifejezetten újszerű, innovatív és változatos poétikájú műveit eredményezik. A vizsgált műfajról általánosságban, összegzőképpen elmondható, hogy az ide sorolható szövegekben felborul az elbeszélte események sorrendje, összesűrűsödnek a történetek, megsokszorozódik az elbeszélői perspektíva, az énbeszédben egymás mellé kerül és összemontírozódnak az észlelés fázisai és a különböző tudatállapotok: a képzelet, az emlékezés, az álom. Jellemző a válogatás nélküli, hiperrealista részletességű elbeszélés, a lényeges, lényegtelen elemek „ömlését”, amelynek következtében az összefüggések olykor még a beszélő számára is rejtve maradnak. Az önreflexív technikák alkalmazása sokszor metalepsziseket és/vagy ideiglenes határfelfüggesztéseket eredményez, a humor, a paródia különféle alakzatainak használata által torzul a referencia, eltérő valóságok keverednek, a kitérők jelenléte pedig szándékos. Ezáltal fellazul az egymásutániség és a jelentés, felszámolóódik az ok-okozatiság tetten érhetősége, tehát mindaz, ami a „hagyományosabb” önéletrajz esetében nagyban hozzájárulhatott ahhoz, hogy az olvasóban egyseges kép alakuljon ki a történetekről és a szövegben szereplő énről. Ezzel párhuzamosan az autofikcióban megkérdőjeleződik a szöveg történeti jellege, az önéletrajzi illúzió pedig lelepleződik: pusztán illúzió marad.⁵¹¹ Úgy tűnik, hogy e vonások közül jó néhány a kortárs magyar autofikciós művekre is érvényesíthető, a fenti értelmezések, elemzések ezt igyekeztek megalapozottan kifejteni. Sőt, állítható talán, hogy a tárgyalt művek kifejezetten sajátos, egyedi viszonyt kezdeményeztek a műfajjal, s mondanivalójuk, ábrázolt témájuk érdekében többféleképpen tették próbára a műfaj szakítószilárdságát.

511 Vö. CASAS, *i.m.*, 77.





Arany János a kortárs költészetben. A palimpszeszt formái Tóth Krisztina és Parti Nagy Lajos verseiben

Az Arany János-émlékév során rendre meghirdetett kortárs költői versenyek, az évforduló alkalmából írt költemények sora joggal veti fel a kérdést, hogy Arany alakja és életműve valójában, ünnep és megemlékezés nélkül, miként él, hogyan van jelen a kortárs lírában, milyen hatások, milyen poétikai, textuális kapcsolódások mutatkoztak mondjuk a 199. évforduló előestéjén. Ugyanakkor tudjuk, hogy az évfordulók mindig alkalmat is teremtenek az emlékezésre, a hitvallásra, a tudatos vagy tudattalan érzelmi, emberi, poétikai kötődés megfogalmazására, verssé formálására. Az intézmények, ünnepségek, folyóiratok által mozgósított kortárs líra, (mely lelkesen mozgósodott), a beérkező művek száma mint ha mégis azt érzékeltetné, hogy ha nem is a felszínen, de valahol az alapkpnál, mélyrétegekben Arany János költészetéhez, nyelvi erejéhez való kapcsolódás fontos elemét, a hagyományhoz való kötődés sine qua non-ját képezheti napjaink alkotói számára is; továbbá jelzésértékűek azok a művek is, amelyek már a kerek évforduló előtt keletkeztek, de pályamunkaként most újból előkerültek, megjelentek.

De talán a hatás méreténél jobban körvonalazható, hogy a kortárs alkotók miként kapcsolódnak Aranyhoz, mely művek, műcsoportok, mely poétikai jegyek, hangvételek, gondolatkörök azok, amelyekre a kortárs művek épülnek, rájátszanak. A költő mely arcvonásai kerülnek rá tehát a kortárs versfotókra, közös versszelfikre, hogy aztán annak rendje, módja, természete szerint az utódok keze és művei az arcrongálást is végrehajtsák. Mit csinál a kortárs költő Arannyal, a szövegekkel, hogyan csinálja és mire használja?

A *24 karát*,⁵¹² a 200. évforduló alkalmából válogatott kortárs versantológia összeállítása inkább csak egy nagyobb léptékű tematikus, motivikus, hangvétel- és hangulatbeli csoportosítást tett lehetővé. Írásom, felvezetésként e főbb csoportokat, irányokat ismerteti, majd két konkrét

512 *24 karát*. *Kortárs költők versei Arany János születésének 200. évfordulójára*, vál. és szerk. Visy Beatrix, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2017.



értelmezés segítségével szeretném megmutatni, hogy az egyes alkotók milyen költői eljárásokkal, gesztusokkal használják fel és ki a költői hagyományt saját mondanivalójuk, gondolat- és érzésviláguk kibontásához. Itt érdemes hangsúlyozni, hogy közel lépve az egyes alkotásokhoz, minden egyes darab egyedi viszonyulásmódot, egyedi vonásokat mutat, ezek érzékeltetése miatt választottam végül kevés, de konkrét esetet. Tehát az átfogó tekintet inkább csak azt mérheti fel, hányféle fénytörésben, hányféle erővonal mentén él Arany életműve, s a kortárs versek olvastán folyamatosan azt érezhetjük, hogy éppen a legfontosabb, legigazibb, legaranyabb Aranynál járunk. Az életmű gazdagságát és sokszínűségét érzékelve a költők közül is többen – például Kovács András Ferenc, Parti Nagy Lajos, Csehy Zoltán – remixelték ezt a szerteágazó bőséget. Továbbá nemcsak Arany és a jelen között átívelő *aranyhíd* két pillére, partja közti kapcsolat látszik, hanem – e képet tovább építve – a kortárs versek a hagyomány teljes folyamát átölelik, a művekben Arany motívumai, hangjai mellett az utókor más szólamai is megcsendülnek. Babits, Kosztolányi, József Attila, Weöres Sándor és mások rejtettebben, nyíltabban fénylenek a költőelőd nagysága körül. Visszaverődnek, hatnak, ötvöződnek, a hatástörténeti gépezet forog, pedig az alkotó már pihen.

A kortárs versek közül az alkalmi versek egy csoportja (*Aranyhíd*) hódolatot, emelkedett tiszteletet fejez ki, ezek az hommage-versek a 200 éve született költő „teljes” nagysága előtt hódolnak; visszanéznak a múltba, a tiszteletadás, a főhajtás az Arany-szövegeket a műtárgyak érinthetetlen-ségében hagyja. Ide sorolhatók például Molnár Krisztina Rita vagy G. István László költeményei; Lator László *Írásminta* című művében Arany kézírásának jellemzése adja a hódolat gesztusát; Kovács András Ferenc mindezt száz Arany-vers egy költeménybe terelésével teszi meg. Az *Aranyban életem én is* ciklusba sorolt versek alkotói az Aranyhoz való viszony, érzelmi kapocs megvallása során Arannyal együtt önmagukra, saját ars poeticájukra, költői alkatukra vagy jelenlegi élethelyzetükre, hangulatukra is reflektálnak. A viszonyulás személyesebb, a két alkotó közötti távolság kisebb, a költőelőd emberi léptéket kap, a kortárs mű Arany alakjának, életművének egy-egy vonásához, attitűdjéhez, hangulatához





vagy gondolatához csatlakozik, méri magát. E versek kapcsán például az *Epilógusra* építkező létösszegző rezignáció (Demény Péteré, Gyárfás Endréé), Arany szemlélődő, csendes alkata, a hallgatás vagy az elmélyült alkotás folyamatai, az *Írószobám* nyugalma emelendő ki, ez utóbbit Fecske Csaba „aktualizálja”, de e részben kapott helyet például Balla Zsófia, Jász Attila, Tatár Sándor egy-egy költeménye is. Ebben a ciklusban olvashatók olyan művek is, amelyek a tizenkilencedik századi költő gondolatai, motívumai nyomán korunk társadalmi, közéleti jelenségeit is megjelenítik, ilyen Kiss Judit Ágnes, Falcsik Mari vagy Tóth Krisztina verse.

A *Még egy tölgy* verseit az Aranyra is jellemző tárgyias líra vonulata, hatása köti össze leginkább, a versbeszélők visszafogottsága mellett a költeményeket egy-egy központi, leginkább természeti motívum, metafora kibontása jellemzi, ahogy ez Várady Szabolcs, Babiczky Tibor, Murányi Zita vagy Petőcz András igazán lírai darabjaiban történik. Az *Arany-tartalék* pastiche-okat, versjátékokat, stílusparódiákat tartalmaz, a forrásművek élénken idéződnek élénk a befogadás során, az Arany ballada-költészetét játékba hozó darabok is itt kaptak helyet, mint például Vörös István *Bor vitéz 2.0*-ja. A ciklus „remixei” (Csehy Zoltán) pedig az Arany-életmű kollektív, kulturális emlékezetben, közszájon élő sorait, motívumait, fordulatait helyezik új kontextusokba. Az utolsó egység, „*S mi vagyok én, kérdelek*” a tizenkilencedik századi költő helyzetébe, alakjába képzelt szerepverseket közöl, a művek a költő személyes kapcsolataira, életrajzi eseményeire építve írják tovább az Arany-életművet. Arany hangján „szólal meg” például Sajó László, Ágh István, Nagy Attila, Gömöri György verse.

Az átfogó képnél talán izgalmasabb egy-egy vershez közelebb menni. Elsőként Tóth Krisztina *Kikapcsolom a gépet* című költeményét értelmezem, amely nemcsak a *24 karát* című válogatásba került be, hanem az *Alföld* folyóirat verspályázatán is díjazott lett. A vers a *Letésem a lantot* elégiko-óda parafrázisa, palimpszesztusa. Tóth Krisztina versében megtartja a korábbi mű versszakszámát, a keretes szerkezetet és más szövegstrukturaló elemeket is, mint amilyenek például az előtörő, létet „faggató” kérdések. A kortárs mű továbbá követi Arany verselését (a jambikus lüktetést és a keresztrímes-félrímes rímszerkesztést) és az eredeti vers műfaji





kódjára jellemző hangvételt és a formai jegyekből, verselésből adódó, inkább belülről emésztő zaklatottságot, valamint az emlékező-elégikus, létösszegző tartalmi vonásokat. A kortárs szöveg befogadása során a tizenkilencedik századi mű tehát végig erőteljesen jelen van, a háttérben zúg, ezért szembeötlő, hogy a formai jegyek közül a refrén használatát nem veszi át a későbbi szöveg, ami – bármilyen formában – talán (már) túl erőssé tette volna a korábbi vers áthatását. Tóth Krisztina esetében a palimpszesztről mint az írásbeli hagyományörzés ismert szimbólumáról beszélhetünk, amely mindig a megőrzés és a törlés–felejtés játékát viszi színre. A palimpszesztusokban az egymásra rakódó rétegek közül az egyes (korábbi) réteg(ek) megőrződöttségükben van(nak) jelen a következő, újabb rétegben, de ugyanakkor az (el/ki)törlés és felejtés mozzanatai, gesztusai is szervezik a két vagy több szöveg egymáshoz való viszonyát. A két szöveg párbeszédképessége és „zajló” dialógusa mindenképpen a hagyományra és a hagyományhoz való viszonyra kérdez rá, illetve arra is, hogy működik-e, lehetséges-e, vagy még inkább vágyott-e a költői múlt darabjainak a globalitás igényével történő megőrzése. Ebből is következik, hogy ennek a megőrzésnek, a viszony artikulálásának fontos és megkerülhetetlen sajátossága, hogy a korábbi szöveg felmutatása, sőt még a korábbi szöveggel való párbeszédképesség sem jelenti önmagában a hagyományképzést, hiszen a hagyomány kizárólag a megértésben válik megtörténtté. Ez pedig mindig a jelen horizontjában történik, történhet. A múltbeli verssel való értelmezői, hermeneutikai viszonyt jelzi, hogy Tóth Krisztina a korábbi versben megragadható jelentéseket és a versszervező, jelentésteremtő jelölőket, formai jegyeket emeli át, és görgeti tovább az új, saját mondanivaló felé.

Ez nem az első ilyen verse a költőnek: a 2012-es *A koravén cigány* Vörösmarty *A vén cigány* művét írja újra nagyon hasonló eljárással, ahol a világ állapotának elkeseredett, rapszodikus vízióját és ennek eszközeit viszi tovább huszonegyedik századi társadalomrajzába; a tizenkilencedik században a muzsikás cigányhoz kapcsolódó jelentéskört a kortárs cigány prostituált lány helyzetében írja újra, áthelyezve ezzel a cigányhoz kapcsolható jelentéseket is. A Vörösmarty-vers a költő szerepét, feladatát jeleníti meg romantikus, apokaliptikus víziójában, mely sikeresen értelmezhető a fenséges esztétikai kategóriájának segítségével is. Tóth Krisztina





verse nem a költői feladat, ars poetica explicit kimondása felől közelít a témához, nem veszi át a muzsikus cigányt mint költői alakmást, sem a rapszodiát megteremtő szélsőséges jegyeket. Az alkotó alakját és szerepét, jelentőségét teljesen háttérbe szorítva a jelen társadalom jelenségeire, a nyomorra, kiszolgáltatottságra és diszkriminációra fókuszál, a fenséges helyett az alantas és a köznapis esztétikai eszközeivel él. Az áthelyezésre, a vers alapkarakterének (erre a) megváltozására a szóismétléssel élő refrén átformálása, a „Húzd, ki tudja meddig húzhatod” jelentésének átvitele mutat rá a leglátványosabban. A „Húzd...” a zenélést, átvitt értelemben költészetet buzdító vonóhúzását, mely a rapszódia karakterét erősíti Vörösmarty versében, Tóth Krisztina új jelentésekben, a *húz* polyszémikus szétszórásában „húrozza át”. A vers különböző pontjain elhelyezett kifejezés minden esetben továbblépteti, megváltoztatja az ige jelentését, kihasználva a – szlengből is származó – állandósult szó szerkezeteket, kifejezéseket: az első versszak a „Húzd ki szemed” szemceruzával és a „Húzzál, kislány, legalább pulóvert” sorok a lány körülményeinek, élethelyzetének ábrázolásához tartoznak. A kifejezés a harmadik versszakban tér vissza, a szerencsétlen, megváltoztathatatlan sorsra utalva: „Húztál volna új lapot” – a kártyapakliból, amit az élet persze nem kínál fel. A negyedik versszakban már keményebb, agresszív használata található a szónak: „Húzz el, cigány”, azaz menj el, kotródj el, a „míg nem váglak szájon” fenyegetéssel kiegészítve. A vers zárlatában pedig a „húzz magadra, cigány, földet is” a halálra mint egyetlen „megnyugtató” létmegoldásra vonatkozik.⁵¹³ Látható, hogy az ige különböző módokban és formában kerül be a versbe, s a hozzá kapcsolódó igekötők és vonzatok is változatos képet mutatnak: kihúz, felhúz, húz, elhúz, magára húz.

A *Kikapcsolom a gépet* igen hasonló, bár több motívumot mozgat, talán kevésbé látványos jelentésátvitelekkel él. Ám a két mű kifejezőkészségének, nyelvi elemeinek átkomponálására, a költői leleményekre a két mű keletkezése közt eltelt idő, a civilizáció, a technika, az életmód változása, a kortárs társadalmi, nyelvi kontextus jó másfél évszázados távolsága már önmagában számos lehetőséget kínál. Ez esetben a kortárs vers elődjéhez hasonló elégikusságát szintén az idő- és értékszenbesítő

513 Vö. ARATÓ László, *Egymás tükrében. Tóth Krisztina: A koravén cigány; Vörösmarty Mihály: A vén cigány*, Iskolakultúra, 2012/10, 98.





verssorok teremtik meg. A múlt értékeinek elveszése, elmúlása, a nosztalgia és ennek beszélői reflexiója, értékelő gesztusai mindkét mű alapját képezik, bár Aranyánál inkább a költői pálya, a forradalom előtti és utáni politikai, kulturális, költészeti közeg számbavétele történik. Tóth Krisztina az emberi élet elmúlását a táj, a tárgyi környezet megváltozásával érzékelteti, ami Aranyánál csak a záróképben kap nagyobb szerepet. Ám az eltelt idő távolságát mindkét versben a névmások, az időhatározó szavak, a jelen és múlt idejű igealakok váltakozása, továbbá a hiányra irányuló kérdések sokasága érzékelteti. Kínálkozó, kiragadható példák: „Más ég hintette rám mosolyát,” Aranyánál, „Huszonhét / éve egész más volt a part” Tóth Krisztinánál. Ám míg a tizenkilencedik századi költő idilli képekkel réved vissza a múltba: „Bársony palástban járt a föld, / Madár zengett minden bokorban, / Midőn ez ajak dalra költ. / Fűszere-sebb az esti szél, / Hímzettebb volt a rét virága”, addig a kortárs alkotó ez esetben is – *A koravén cigányhoz* hasonlóan – inkább él a negatív tájfestés elemeivel, a régi állapotokhoz képest lepusztult világ látványának ábrázolásával: „Üres ház és gazos telek vár, / tiplik és repedések. / Minden, ami valaha tartott, / az elengedett végleg. // Hol megálló volt régen, / kifordult tábla van.”

Tóth Krisztina műve azonban nemcsak az elmúlás fájdalmát tematizálja Arany művére játszva, hanem ennek kapcsán az emlékek fennmaradásának, az emlékezet működésének kérdéseit is felveti, ami mai életünkben, a digitális képáradat, a minket átmosó, bekebelező információ- és pixelmennyiség miatt belső, mentális képeinket és az emlékezet „hagyományos” működését fenyegeti. Az emlékek emberen kívüli tárolhatóságának eszköze, a számítógép kapcsán tud a vers viszonyba kerülni a hagyománnyal és hypotextusának központi motívumával, a lanttal mint a költészet művelésének szimbolikus eszközével, amelyet ma már számítógépre cseréltünk. A szóval, dallal szemben a kép és a pixel áll, korunk képdömpingje. Az online teret, a monitorokat előzőnlő képek „emlékmásolatok”, amelyek tehát épp az emlékezés jegyében törlik el a valódi emlékképeket.

A dolgok, a világ működésének ilyenfajta változásaira reflektáló felvetés megmutatható a *Letésem a lantot* motívumaihoz köthető jelentések hasonlóan erőteljes megváltozásában, elmozdulásaiban is. A kortárs vers





mintha a külvilágnak, a gondolkodásmódnak, az ismeretelméletnek óriási változásait is érzékeltetné, a nosztalgikus-elégikus múltidézés az utolsó két versszakban kap tétet, az egyén életénél tágasabb dimenziót, globális-civilizációs, jövőre is irányuló töprengést, amely ezzel együtt vagy épp ezáltal a költő világban való pozíciójára, alkotói tevékenységére, lehetőségeire is rákérdez. A *Letésem a lantot* nemcsak az eddig leírtak miatt tűnik igen alkalmas előzményszövegnek Tóth Krisztina számára, hanem mert már maga is hordozza azokat a nyelvi-poétikai eljárásokat, a jelentéssíkok, a poliszémia kiaknázását, amelyeket a kortárs alkotó hasonló, csak plasztikusabb, erőteljesebb módon használ ki.

A vers kerete már Aranyánál sem pusztán ismétlés. A változtatás általi konklúzió: az ideiglenes állapot, a költészet szüneteltetésének végérvényesítése, létállapottá szélesítése „történik meg” a vers folyamán, amit a „Nyugodjék”-ba még beleérthető ideiglenesség, éppen pihentetés és a „Nehéz az” súlya, valamint a „Tőlem ne várjon...” szubjektív viszonyulása és a „Kit érdekelné már...” világközönye közti különbségek, elmozdulások tesznek egyértelművé. Tóth Krisztina ennél erőteljesebben él a jelentések különbségével a keret kínálta hangsúlyos pozícióban, a homonímia (*Lementem*) hangalaki azonosságát és szemantikai különbségét használja ki a kezdő és a záró kép megalkotásában, de mindezt tetézi az Aranyánál *A lejtőn*-ből legismerősebb felhő-kép talán legújabb jelentésének kiaknázásával. A mű valódi keretét pedig a cím és az utolsó sor adja, a személyhez tartozó használati eszköz kiiktatása, ami a munka, a költészet, a múlt, az emlékezet kikapcsolását egyaránt és együtt is jelentheti.

A homonímia játéka azonban nemcsak a kortárs, hanem a korábbi versben is megfigyelhető, Arany a fa, törzs, ág, zöld levél, virág, (babér) koszorú motívumkört mozgatja a versben mint olyan organikus rendszert, metaforabokrot, amivel versében is megalkothatja a múlt és a jelen (valamint a jövő) közötti folytonosságot, ok-okozati viszonyt, s a költészet témáját a (babér)koszorú „kellékével” fonja a többi közé. E motívumok közül a „friss zöld” *levél* kerül a „levél” ’lettél’ („Hová lettél, hová levél”) archaikus igealak azonos formába, a homonim pozíció feszültségét (és a múlt elvesztettségét) pedig ez utóbbinak talán már Arany korában is régiesnek ható refrénbeli jelenléte tartja fent.





A *Kikapcsolom a gépet* erős formai-hangulati áthatások segítségével simul az Arany versre, miközben a téma végül eltávolodik a tizenkilencedik századi alkotó költői feladatától, szerepet, a nemzeti költészet állapotát megfogalmazó gondolataitól. A hagyománnyal való játék, a jelentések áthelyezése, léptetése, aktualizálása megmutatja azt a társadalmi, kulturális és nyelvi távolságot, amely a két mű között fennáll, ám az előkép erős jelenlétével, réteggént, felületként való használatával a jelen idegensége, értékvesztése még hangsúlyosabb; kortárs helyzetünk, létünk ideiglenes-ségtapasztalata, idegenségérzete is közvetett reflexiót kap ezáltal.

A másik értelmezésre választott alkotás Parti Nagy Lajos *nyugalomb* című műve, amely alapvetően szintén egyetlen Arany-versre épül, a *Családi körre*.⁵¹⁴ A Parti Nagy költészetét jellemző posztmodern szövegvers, a költői és a különböző (réteg)nyelvi hagyománnyal való folyamatos párbeszéd, dekonstrukció az ő esetében nem alkalmi és egyáltalán nem tét nélküli játék, hanem költészetének poétikai alapja, vers-, nyelv- és létfelfogásának kezdetektől épített, formálódó jegye. Szintén meghatározó vonás, és a költő a hetvenes évek végén induló generáció első ilyen alakja, akinek a verseiben nincs közvetlenül meghatározható alany vagy figura, pláne nem életrajzi alak, a beszélőnek alapvetően nincsenek énmeghatározásai (bár a megszólaló és a versben villanásszerűen felvillanó figurák tekintetében mégis érdemes lenne megfigyeléseket tenni). Ezért is kínálkozhatott Arany énelbeszélőt nélkülöző, leírásokkal élő, külső nézőpontot érvényesítő zsánerképe a tizenkilencedik századi költővel való párbeszédre.⁵¹⁵ A *nyugalomb* olyan parafrázis, palimpszesztus (amennyiben egyáltalán még annak tartható), amely a költőre jellemző versbontást, nyelvbontást műveli, s ez alkalommal is egy ismert, kanonikus műre irányul, ám ellentétben a palimpszeszt bevált formáival vagy akár Tóth Krisztina művével, ebben az esetben a korábbi vers nem elő-elősejlő réteggént, „síkként”, hanem töredékes formában, eredeti teréből kimozgatva, áthelyezve, törmelékként, morzsalékként, a kortárs versben újrahabarcsolva van jelen.

514 A kortárs horizont összecsengéseinek érdekessége, hogy az *Alföld* verspályázatát Buda Ferenc *Csalárd ökör* című verse nyerte.

515 Egy teljes mű parafrázisaként talán ezért nem esett a választás Arany önreflexív, létösszegző lírájának valamelyik darabjára sem a nagykorúsi időszakból, sem az *Őszikéből*, illetve az Arany-balladák lélektaniséga, epikus íve sem a Parti Nagy versvilágát jellemző és ösztönző alapvonásokkal él.





Tartalmi szempontból Parti Nagy verse nem életkép, nem társadalmi tabló, az epikus elemek jóval korlátozottabbak, a leíró aktusok inkább egy helyzetképet, elégikus létállapotot bontanak ki, egy olyan epikus mozzanatokkal élő nyáresti elégikus hangulatot, helyzetet, amelynek alapállása Berzsenyi *Levéltöredék barátjánához* című elégiját idézheti meg leginkább, de – kevésbé sanzonszerűen ugyan – hasonló hangulatot, „életérzést” közvetít, mint a *Nyár, némafilm* a *Grafitneszből*. A létfáradtság, az elmúlás vesztesége, az élettel kapcsolatos permanens hiányérzet Parti Nagy lírájában egyre nagyobb teret kap, elég – szintén – a *Grafitnesz Őszológiai gyakorlataira* vagy a 2017 végén megjelent *Létfűfű* ugyancsak őszt, betegséget, kórházi tematikát mozgó darabjaira gondolni.

Az Arany versével való kapcsolatot egyértelműen az „Este van, este van” szintén keretes szerkezetű vers közismert nyitóképe és nyitó-záró sora implikálja, (amit a kortárs vers még egy *este van...* sorral nyomatékosít a második versszakban). A szemlélődés, a nyugalom, vagyis *nyugalomb* adja mindkét mű alaphangvételét. A két mű tematikus-hangulati átfedései a pastiche-hoz közelítik a kortárs verset, ám a Parti Nagyra jellemző parodisztikus és ironikus jegyek is erőteljesen jelen vannak, ez utóbbiak eleve megképződnek a transzformáció különféle eszközei által, hiszen sok esetben elegendő az Arany-versből jól ismert legegyszerűbb elemek, egy-egy hang, szó cseréjét, transzformációját végrehajtani ahhoz, hogy az idézet parodisztikus vonásai jelentéssé váljanak.⁵¹⁶ Ugyanis az idézés Parti Nagy (mint más posztmodern alkotó) esetében is eleve ironikus gesztus, a kanonikus szerzők és szövegeik átemelése – azoknak irodalomban, kultúrában és saját költői horizontjukban betöltött szerepénél fogva – csakis reflektív tett lehet, amiről a költő a következőképpen vélekedik: „Számomra az idézet mindig irónia is, József Attilát vagy Vörösmartyt önirónia nélkül nem tudom idézni, a roncsolt kifordított idézetet azért használom inkább – túl a játékaspektuson –, mert ökonomikusabb, az ironikus viszony már az idézett-roncsolt soron belül megképződik, szemben a tiszta idézettel, melyhez több tér, nagyobb terjedelem kell, ott

516 Vö. NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006, 69. Továbbá a paródia működéséről: „A paródia ideológiai státusza paradox, hiszen a paródiának egyaránt előfeltétele az autoritás és annak transzgressziója, vagy [...] a repetíció és a differencia.” HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2000, 106–107. Idézi NÉMETH, *i.m.*, 73. „Azaz a paródia megteremtí a maga számára azt az ideális szöveget, amelynek transzgressziója az ismétlés által válik lehetővé, de az irónia retorikai trópusa által egyúttal el is különböztetik attól.” *Uo.*





akár egy betűcsere, itt csak nagyobb összefüggés hordozza az iróniát, viszonyomat a felhasznált hagyománydarabhoz.”⁵¹⁷

A *nyúgalomb* azonban atipikus vers Parti Nagy eddigi költészetében: lírájában ugyanis igen ritka az egy versre építkező átírat, ilyen értelemben a költő alkalmi verseinek körében marad. Az eredeti tizenhárom strófát felére rövidítő hét versszakos alkotás még így is a kortárs alkotóra kevésbé jellemző terjedelmet kapott, főleg, hogy megtartja a *Családi kör* nyolcsoros versszakait és felező tizenketteseit; ám a páros rímeken „már” sokat lazít, a versszakok végét az utolsó versszak kivételével minden esetben rím nélküli pozícióban hagyja, ami, ahogy majd látható lesz szintén a versrontás, a köznyelvi nyelvhasználathoz, megszólalásmódokhoz közelítés szándékolt eszközeként érthető.

A kortárs alkotó e művében is színre viszi az alkotásmódját, költészetét jellemző költői arzenált, a költői hagyománynak, a nyelvnek azt a folyamatos bontását, áthelyezését, újrendezését, amely Parti Nagy mellérendelő szerkezetű, „a csak éppen most, éppen így” esetlegességének hatását keltő versmontázsait, verskonglomerátumait eredményezik. Alapvető eljárása, ami itt most egy versen belül valósul meg, az eredeti szöveg szétvetése, a sorok, kifejezések, szavak szétdobálása, amellyel újrendezi, újrapozicionálja Arany versdarabjait, kifejezéseit, amelyek a kortárs vers legváratlanabb pontjain törnek fel. A *Családi kör* első három sorának jól ismert elemei, motívumai például a Parti Nagy-vers első három versszakába „szóródnak” szét. Ám a *nyúgalomb*ban nemcsak a *Családi kör* sorai, félsorai, kifejezései hevernek szanaszét olykor jól, olykor kevésbé vagy alig felismerhető alakokban, hanem egyéb vendégszövegek is „bekéredzkednek” az esti (lét)helyzetbe. Más Arany-művek, így a *Toldi* első versszakának két sora mint szintén iskolai memoriter már csak a verselés miatt is könnyen illeszkedik – szintén megbontva – a második és a harmadik versszakba, de a *Letésem a lantot*, a *Kertben* és a *Tamburás öreg úr* nyomai, „maradványai” is felfedezhetők. Az első versszak „erek zörgő bokrai” Berzsenyi és József Attila, *A közelítő tél* és az *Óda* darabjainak kontaminációjaként is olvasható, a vers végének hanghatásai pedig szintén József Attila verseinek világát idézik fel.⁵¹⁸

517 KERESZTURY Tibor, *Fragmenták mérnöke* (Parti Nagy Lajos: Szódalovaglás), Magyar Napló, 1990. május 3, 35–36.

518 „Úgy tűnik, Parti Nagy számára az egész magyar irodalom szövegkorpusza tételeződik olyan autoritásként, amelyen végigfuttathatja parodisztikus transzformációit” a *Halotti Beszéd*től Weöres Sándorig. NÉMETH, i. m., 73.





Továbbá megfigyelhető a lexika robbanása is, amelynek jelentőségét a szakirodalom több helyen is hangsúlyozza:⁵¹⁹ a szókincs gátlástalan kibővítése, szótári neologizmusok alkotása (*tejkefe*, *bogármada*), amelyek Parti Nagynál olyan groteszk, mély játékok, amelyek eltérnek a hagyományos magyar költői „szócsinálástól”, az irodalmi és a sztenderd (vagy alatti) köznyelvi kifejezések és jelentések közti „interferencia jelentésgeneráló szerepe” válik hangsúlyossá.⁵²⁰ Parti Nagy azonban nemcsak a jelentéshez, hanem minden grammatikai kötöttséghez is hozzányúl, eltörli a szófajok közötti határokat, egyes szavakat, sokszor hangzásuk alapján egyszerűen más szófaji, pontosabban mondatbeli (mondattani) pozícióba helyez, hiszen a toldalékolt szavak leginkább a mondatban nyerik el aktuális szófaji-mondattani szerepüket. Ahogy Margócsy István is kifejti, a szófaji, mondatrészek közti grammatikai határok eltörlése, negligálása lényegében a versmondat grammatikális és poétikai hagyományát kezdte ki. A szó megújítása, áthelyezése, grammatikai-lexikai szabályszerűségeinek felülírása a versmondattan felszabadításával jár együtt, ennek további következménye az egész vers fogalmának átértékelése, és mindez paradox módon olyan költészetet eredményezett, mely „mind a költőalak személytelen voltával [...], mind nyelvkezelésének garázda mindenhatóságával a *teljes* magyar nyelv és a költészet magába foglalására vagy olvasztására tör.”⁵²¹ Ahogy a szakirodalom hangsúlyozza, mind a paródia, mind a pastiche szubverzív poétikája a nyelvre, illetve annak átalakulásaira, formálhatóságára irányítja a befogadó figyelmét. Az intertextuális nyelvjárástérben zajló nagyfokú fragmentáció a szöveg belső struktúráit bontja meg, és „a destrukció és kontamináció alakzatait hozza működésbe”, miközben az alacsony és magas, a múlt és jelen, az eredet és eredmény oppozícióinak, távolságának feloldása, e viszonyok játékba vonása „a belső és külső hierarchia eltüntetésének eszköze.”⁵²²

Grammatikai áthelyezésre és szövegrontásra épül rögtön a cím, az Aranyról határozói pozícióban álló kifejezés – amely (még) hosszú magánhangzójával, nem tisztázott igei főlérendeltjével (nyugalomban van,

519 Pl. vö. MARGÓCSY István, PARTI NAGY Lajos: *Esti kréta = Tükördara, Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámaírójáról*, vál. és szerk. NÉMETH Zoltán, Budapest, Kijárat Kiadó, 2008, 22.; NÉMETH, i.m., 103.

520 *Uo.*

521 MARGÓCSY, i.m., 24.

522 Vö. és mindkét idézett részlet NÉMETH, i.m., 61.





nyugalomba vonul) már az eredeti versben is ingatag helyzetű – lesz Parti Nagy verscíme, még egy szó végi hangzóval megkurtítva, amely ebben az alakban a lomb főnévi utótag lehetőségét is felveti. A vers rögtön az első sorban az esti árnyékok „lombjanyúlt” képével kezdődik, ez a jelentés az Arany-vers „eperfa lombja” képéhez és az este témájához simítja a verset, továbbá a lomb főnévi képzetet az ötödik versszak vége is erősítheti: „valami nyugalomb mélyvénás zúz öröm”). Továbbá a „nyúg a lomb” grammatikai szerkezete is felvillan mint jelentés nélküli igével operáló tőmondat. Parti Nagy vershelyzetet is kijelölő szójátékában tulajdonképpen a „kiki nyugalomba” és az „eperfa lombja” sor- és rímpár szöveggyítése történik meg. A verscímmé emelt kifejezés ilyen módon a (költői, nyelvi) hagyomány romlását, kopását, az egykor különálló részletek idő eredményezte összemosódását, egyszerűsödését érzékeltetik. Egyedi szóképzés a *bowlingat* ige, amely a félrehallásra, a két szó (bólintgat, bowling) hangzásának azonosságára épít, és ezáltal zökkenti ki a jól ismert sort. Parti Nagy verskezdeté Aranyhoz hasonló bizonytalansággal él, az „este van *lombjanyúlt* sodorja az ereszt” kezdősor a lombjanyúlt kifejezést teszi centrummá, ami többféle szerepet, értelmet kaphat: lehet akár a „lombjanyúlt este van” inverziós állítás, de lehet a „lombjanyúlt sodorja az ereszt” kijelentés alanya vagy hiányzó alanyának jelzői bővítménye. Az ilyen módon közöléssel induló vers egyéni szóösszetétele egyszerre idézheti fel az esti, megnyúlt árnyékokat, és a ház oldalát, eresztét súroló fa látványát. Az este leírása hasonló hiánnyal, szinekdochikus felcserélődéssel folytatódik, a „kushad minden küszöb” szerkezettel, ami a *Családi kör* harmadik versszakából származó biedermeier-romantikus „kellék” tömörítése: „Ajtó előtt hasal egy kiszolgált kutya, / Küszöbre a lábát, erre állat nyújtja.” Majd a harmadik sor rögtön groteszkbe, morbidba fordítja az „idilli” esti képet, a „keskeny a hold nyájas ujjaveszett köröm.” A vers kettőssége, az esti nyugodt állapotot, az este ábrázolása valamint a szorongás, az elveszettség, az ember univerzális kicsiségének és az elmúlásnak nyomasztó érzete már itt artikulálódik: „korlát és ereszték rikoltozva vigad / néha apadiglan néha rátöriglen / hol a nyiroksötét hol a szövegöröm.”





De az *apadiglan*, *rátöriglen*, valamint a *hangyanánt*, *zúz öröm* az egyedi szóalkotásra, szóképzésre, a rögzíthetetlen szófaji, mondattani esetekre is például kínálkoznak, valamint az egyéni szóösszetételek – *pillamindenség*, *tejkéfe* – is tágas értelmezési köröket nyithatnak meg, hasonlóan, mint Weöres egysoros (egyszavas) versei, bár szövegbe simulva kevesebb figyelmet kaphatnak. Ezek az alkotói lépések, a nyelvi és irodalmi automatizmusok kisiklatása, a megkopott, meggyengült jelentések kiforgatása nemcsak a hagyománnyal, a nyelvvel való viszonyra való rákérdezés, az esztétikai szép(ség)ről alkotott képzetek kikezdése, hanem mindez a kulturális, nyelvi emlékezet működésére is reflektál, hogyan él tovább a költői hagyomány a kulturális és egyéni emlékezetben, illetve a nyelvben, feltöredezett, csonkolt, rongált alaksejtelmek formájában. Ám a költőnél ez a fajta destrukció mindig egyben dekonstrukció, építkezés is.⁵²³

A költői, roncsolt szépirodalmi nyelv mellett mindig jelen vannak, itt is, a lekoptatott beszédalakzatok, köznyelvi, rétegnyelvi vagy kifejezetten a szlengből, a durva nyelvhasználatból származó kifejezések, nyelvi elemek, nyelvhibák. A verskollázsok a teljes és élő anyanyelv átpoetizálását hajtják végre, a talált tárgy megtisztítása iránti elköteleződésben Tandori költészetével vonható párhuzamba. Az Arany-vers hangvételt – már csak a tiszta vagy rontott átvételek által is – fenntartó szövegben a köznyelvi és a tudományos kifejezések bevetése többféle hatást kelthet: a *logoszbán*, *konglomerátuma*, *szövegöröm* mint a vers metapoétikai elemei tűnnek fel, a *galaxisok*, *bowling*, *golflabda* megteremti a „magos ég” a tágas, sötét univerzum nyelvi rétegét, s vele szemben a *pisszoár*, a *nyúlfaroknyi pendrive* húz vissza az emberi létezés kicsi(nyes)ségéhez. Különösen a különböző stílusrétegekből, nyelvhasználati közegekből átvett és „véletlenszerűen” bevetett szókészlet teszi egyértelművé a költő jelenbeli horizontját, mivel mind a legnagyobb szabadság örömeivel felhasznált szavak, kifejezések, nyelvi elemek, mind a költő eddig bemutatott eljárásai elválaszthatatlanok attól az irodalmi, kulturális, mentális kontextustól, amelyben – éppen – benne áll. „A kulturális térben, időben való *bennállás* szemantikai belátásai alapvetően határozták/határozzák meg a Parti Nagy-líra [...] jelentésgeneráló mozgásait. [...] költészetének talán leglátványosabb sajátossága

523 Vö, THOMKA Beáta, *Határoltság, pontosság és Arány = Tükördara, i. m.*, 35.





a kettős kódok életben tartása, miközben szövegeinek eldönthetetlenségi együtthatói felhívást intéznek az interpretációra és az interpretáció átértelmezésére is.”⁵²⁴

Arany iskolai memoriterként is jól ismert versének nemcsak egyes verssorait szórja szét szubverzív módon a kortárs költemény, hanem, ahogy már szó esett róla, a memória pontatlansága, a gyerekkorban tanult vers megkopásának, hibás felidézésének formái is jelen vannak. Az egykor szóról szóra tudott vers köznyelvi, körülíró helyettesítése, tartalmi konfabulációja is megfigyelhető: ilyen a második és harmadik versszak átkötésében (s a törés itt sem véletlen) a „valamennyi rögnek // lába kél és jönnek mennek mint a békák”, mely Arany hasonlatát („Mintha lába kelne valamennyi rögnek, / Lomha békák szanaszét görögnek,”) fellazítva, rím nélkül „meséli el” „emlékezetből”, de a végén még a hasonlat maradványát is megtartja („mint a békák”). Hasonló eljárással él a vers zárlata is, ami a *Családi kör* utolsó képét fogalmazza át a *hint* és a *tücskök* szerepeltetésével. Arany erős váltással élő zárlatát Parti Nagy hiányos szintagmákkal vezeti a majdnem semmibe, ám a *párnacsücskök–tücskök* rímpárral az univerzum és a parányi lét ellentétpárját, az alvással a halál eufemisztikus képzetét is megteremti: „a pillamindenség fényes párnacsücskök / alszik érce férce belső centimérce / ha ki mire fölér nem ér fel semmivel / szépen szertehintik s átveszik a tücskök”.

A mindezidáig tárgyalt szövegalkotási jelenségek, eljárások is igazolhatják tehát a Németh Zoltán monográfiája által tételezett „nyelvhús”-paradigmát mint Parti Nagy költészetének a nyolcvanas évek végétől érvényes jellemzőjét, amelyet a nyelvi megelőzöttség tudatának elsődlegessége, a mindent átszövő intertextualitás alapján alakított ki az értelmezői közeg. A „szétszedhető, összerakható, tetszés szerint gyúrható, »mancsolható« nyelv poétikája ez: felszabadító, produktív költészetfelfogás.”⁵²⁵ Ennek a poétikának a nyelvi ereje biztosítja a Parti Nagy-szövegek kanonikus helyét a kortárs magyar irodalomban. És Parti Nagy Lajos ezért tud érvényes és izgalmas párbeszédet kezdeni bárkivel, még Arany Jánossal is.

524 NÉMETH, *i. m.*, 59.

525 *Uo.*, 49–51.





Egyetemes reménytan

Takács Zsuzsa: *A Vak Remény, Összegyűjtött és új versek, Magvető, 2018.*

Alfa. Takács Zsuzsánál azonban a vég van a kezdeteknél, ami az *Összegyűjtött és új versek* alcímmel megjelent kötetet illeti. Tehát – a teljesen érthető szerzői-szerkesztői döntés következtében – a könyv elejére kerültek az életmű legfrissebb darabjai a máskülönböző időrendet tartó és időmegjelölésekkel ellátott gyűjteményben. Erre az elrendezésre (a vak is látja!) azért érdemes figyelni, mert a három ciklusba rendezett, *A Vak Remény* címet viselő kötet(nyi) kompozíció az eddigi lírai életmű gyűjteményének címévé is emelkedett. Mindez nemcsak a legújabb versek integrálásának gesztusa, hanem a Takács-líra új befogadási ajánlata is, amely az eddigi köteteket, műveket és a gondolati-poétikai összefüggéseket a *vak remény* kontextusaiban, jelentéseiben kínálja újraolvasásra. Ezáltal, tehát a címmel együtt a kötet élére helyezett verscsoport költészet- és létösszegző, visszatekintő, metapoétikai pozíciót is kap. A remény költészeti, mitológiai, de még inkább ontológiai, létszemléleti szerepeltetése azonban nem a jelenből és e költészet jelenlegi végpontjából az eddigiek elé (fölé) helyezett új alkotói motívum és tematika, hanem a Takács-líra szinte kezdetektől jelen lévő, végigvonuló implicit és explicit „alakja”, sőt több értelemben is felhajtója, indikátora, amely most még erőteljesebben, még koncentráltabban – szó szerint is – ölt testet. Alakja tehát kezdet (alfa) és kezdeményező, felettes, domináns (alfa) és transzcendens (alfa) (Jel 1,8), ugyanakkor az emberi kiszolgáltatottság és esendőség is jellemzi: vak, vakmerő. És csalfa.

A leginkább vaksággal és „másféle látással” jellemzett és életre keltett elvont fogalom Takács Zsuzsa megszemélyesített, allegorikus alakjai közül eddig is jelentősnek tűnt, az új versek által ez most már bizonyosság. Az erős és ismert irodalmi hagyományokkal rendelkező allegorizáció kortárs formái a szerzőre eddig is jellemző szelíd, ám határozott módon illeszkednek a hagyomány át- és továbbgondolására, átírására, de sosem megtagadására irányuló poétikai eljárások sorába. Az elvont tartalmak, érzések megelevenítésével korábbi versekben is találkozhattunk a költői jelenetezés, szituativitás, a szerzőre jellemző dialogicitás vagy álomleírások





helyzeteiben, illetve a valóban élt, elképzelt, a lírai alannal kapcsolatba kerülő emberekkel, családtagokkal, szerelmekkel stb. folytatott párbeszéd, belső „viták” közt. Az allegorikus alakok leginkább a vendég, az idegen, a koldus alakváltozataiban vagy egy-egy állat formájában nyernek „testet”, például *A megtévesztő külsejű ember*, *A karácsonyi vendég*, *A veszett róka*, *Bizonyos emlékek*, *Figurák* című versekben. A remény – elvontan vagy megszemélyesítve – szintén külön tematikus-motivikus verscsoportot alkothat, amely a legújabb versek és a kötet cím „felhívásának” köszönhetően most még inkább kibontakozhat a versek összességéből.

Az allegória alakzata mintha Takács Zsuzsa költészetének egyre gyakoribb eszközévé válna. S míg kezdetben a színpadra, jelenetbe kihelyezett én (*Némajáték*) kiszolgáltatottsága, kitettsége jellemezné a verseket, az idő előrehaladásával egyre inkább az egymáshoz való viszonyok, az én és a másik kölcsönhatása, a kapcsolódás és idegenség lehetőségeit, felismeréseit kifejező nyelvi (és nem nyelvi), interperszonális, változatos megnyilatkozásmódokra építkező kommunikációs formák kerülnek előtérbe, amelyek a kibontott, végigvezetett megszemélyesítések helyzeteiben is teret kapnak. Így az *Üdvözlégy, utazás!* (2004), *A test imádása* (2010) és a *Tiltott nyelv* (2013) kötetekben már kifejezetten megfigyelhető az allegorikus, megidézett alakok és a szerepversszerű megszólalások, alakteremtések, (nyelvi) megidézések sokasága.

Ám e költészet alakulásáról átfogóan beszélni és súlyos kijelentéseket tenni elég merész vállalkozásnak tűnik egy recenzió keretében, hiszen a fenti bekezdésben írtak is számos irányba vihetnének a szerző kapcsán felmerülő poétikai kérdések, eljárások tekintetében. Az eredetileg ifjúsági irodalom kontextusában megjelent *Rejtjeles tábori lappal* és a most külön egységként kezelt *India*-ciklussal együtt (Kalkuttai Szent Teréz „versei” a 2010-es *A test imádása* és a 2013-as *Tiltott nyelv* kötetekben jelentek meg, ám a verscsoport azóta is bővült) tizenhat kötetet tartalmazó gyűjtemény Takács teljes lírai életművét tartalmazza. Ennek ívét a tematika, a lírai én megalkotottsága, a tárgyiaság, a tükröződés-idegenség, az identitás, a személyes sors, az emlékezet, az általános emberi-ontológiai, kollektív szenvedés vagy a motívumok változásának szempontjaiból is meg lehet(ne) rajzolni. Ugyanakkor e költészet alapvonásaként rögzíthető a különös érzékenységek, a költői-filozófiai hagyományhoz való reflexív viszony,





a mély gondolatiság, a morális, etikai indíttatás. Ahogy a finom, indulatokat, személyes fájdalomat fegyelmező visszafogottság is megteremti a takácsi alaptónust, amelynek mindig része az önvizsgálat, az analízis, a tudomásulvétel is, továbbá az érzékelés, érzelmek differenciáltsága és pontos, plasztikus rögzítése is.

Amennyiben – egyelőre – az allegóriára és a reményre koncentrálnunk, a „vak remény” (kifejezés) fel/kihasználása pimasz és merész gesztus a szerző részéről, aki nem riad vissza a középkorban és a reneszánszban közkedvelt, a romantika után a szimbólummal szemben „csatát veszített”, de legalábbis gyanúval kezelt szókép bevetésétől, amit tovább fokoz a költészetben számtalanszor kiaknázott remény témájának, motívumának (újra)írása és különösen Csokonai *A Reményhez* című közismert költeményének megidézése. Ám Csokonai nyomában a tizenkilencedik századi, reformkori magyar líra előszeretettel foglalkozott a remény természetével idő- és értékszembesítő vershelyezeteiben, ahogy ezt akár Kölcsey és Vörösmarty versei is sejtetik: remény és emlékezet. De gyors reménytani panoráma festhető Berzsenyi *A temető*, Kölcsey *Reményhez*, *Vándor remény*, *Remény, emlékezet*, Petőfi *Remény* című költeményei alapján, a teljes képhez azonban Vörösmarty adja a legtöbbet *Az elhaló remény*, *Gyász és remény*, *Remény s emlékezet* verseivel, illetve az *Emberek* ismert „nincsen remény, nincsen remény” refrénje által. Az elődök hatására és a tizenkilencedik századi intertextusok használatára jó példa Tóth Árpád *Reményhez* és Kosztolányi *Ha volna egy kevés remény* című művei, ám természetesen jelentős kortárs költészeti példa is akad, ilyen Kemény István *Remény* című ciklusa és költeménye *A királynál* (2012) kötetből.

Így érkezhetünk meg Takács Zsuzsa „vak reményéhez”, aki Csokonai nyomán is a szintén sokszor kiaknázott „vak” jelzőt és a vakság toposzát helyezi központi motívuma mellé. A megszemélyesítésekből építkező versekben a remény azonban nem istenasszonyként ölt testet, mint Csokonai-nál, hanem bukott angyalként, koldusként, férfi kísérőként jelenik meg, egy alkalommal Kafka is „testet öltött Vak Remény”-ként kap jellemzést, de leginkább nemre, életkorra meghatározhatatlan emberszerű alakként, amit leginkább antropomorf vonásai, emberi tulajdonságai, tettei érzékeltetnek, továbbá az, hogy a vershelyzetek meghatározott tér-idő koordináták közé helyezik az életre lehelt figurát: *Egy körüti kávézóban*,





A szakadék szélén, A Vak Remény egy napja, A Vak Remény másik napja, A Vak Remény utolsó éjszakája. A Takács Zsuzsa költészetére jellemző szituativitás, a gondolatoknak, érzéseknek egy-egy konkrét helyzet, tér általi kifejtése a Remény-versekben is meghatározó. A költészeti toposzok, lírai közhelyek új kontextusba, közegbe helyezése, a reményhez kapcsolódó megkopott képzetek, trópusok szó szerinti – konkrét jelentésű – használata és versbeli működtetése a meghökkentés, a játék és a távolító ironia eszközévé válik, a reménynek, a vele zajló szituációknak és párbeszédnek fanyar, parodisztikus élt ad, rámutatva a költői hagyomány megkoptatottságra is. Ugyanakkor a Reménnyel való viaskodás és a neki szegezett kérdések komolysága, tétje mégis megmarad.

A Reménnyel kapcsolatos ironikus távolságtartás nemcsak a formai, poétikai hagyományra való reflektálás, és nem is csak a költészeti téma népszerűségének, túljáratottságának tudásáról való jelzés, hanem sokkal inkább a reményben rejlő alapvető kettősségnek és a reményérzet ambivalenciájához, a bizakodás és félelem együttes jelenlétéhez való viszonynak a kivetülése, a reménykedő ember öncsalásának, önáltatásának tematizálása. Ezért is tapadhatott a fogalomhoz ilyen erősen a vak és a csalfa jelző, a vágyakozás, a jövőbe vetett bizalom, az erre a vágyra való túlzott ráhagyatkozás, a realitásokkal, lehetőségekkel szembeni elvakultság, illetve a reménykedés feladása, az önHITEGETÉS, bizakodás hiábavalóságával való szembesülés. A *Vak Remény* verseiben a vakság koncentrált figyelmet kap, így válik a költészetben megviselt jelző újra elevenné, „sejthettem csak, / hogy ő az, mert nem volt nála a fehér bot”, a vakság mint nem látás, tapogatózás, a tévesztés nagy esélye, a látás visszanyerésének képzetei („A Vak Remény tudja, hogy látni fog”) a mottóverstől (*A [Vak]remény*) kezdve az egész ciklusban vissza-visszatérnek. A vakság motívuma számos aspektust kap a művekben, a vétek, bűn (önkéntelen) elkövetése, a szakadék és a zuhanás lehetősége, a valóság elfedése vagy épp a dolgok mögötti tisztán látás mind kapcsolatba kerül a Remény e tulajdonságával: „milyenek az utcák a kora tavaszban? / Mondtam: koszosak, az őszi levelek / sepretnenül rohadnak még a házfalak tövében. / És az emberek arca? – kérdezte aztán. / Ne tudd meg – válaszoltam –, gyanakodva / méregetik egymást, s azt hallod, hiszen vak vagy, / és nem süket, milyen ocsmányul beszélnek.”





A „remény – ahogy nevezzük az átélhető esélyt” (Petri) vaksága, csalfasága valójában a bizakodó, majd csalódott ember reményre (át)ruházott jelzői, és a remélt bekövetkezést, az ígéretként felfogott pozitív pólust az életben (és a versekben) a kiábrándulás követi; a csalódás, az érzések átfordulása pedig nem egyszer dühvel, vádaskodással jár együtt, „kedvetlen tolvaj”-ként, ragadozóként (*Az ígéretét be nem váltó remény*) tűnik fel az 1986-ban megjelent kötetben, „Te rohadt állat!”-ként, „gyomorforogatóan rózsaszín”-ként *A vak remény gyöngülése* című új versben. Az idő múlásának, a lehetőségek, jövőbeli perspektívák szűkülésének tapasztalata nemcsak keserű dühöt eredményezhet, e tapasztalattal függhet össze, hogy a bevett képzetekkel ellentétben nem csalfa, lebbenékeny nőalak-ként, istenasszonyként, hanem nevetséges, bottal, vakon botorkáló lényként (férfiként), koldusként (*A Vak Remény egy napja, Zöld dzseki*) az emberiség kollektív bűnét is (így-úgy) viselve (*Sírás ismeretlen vállon*) tűnik fel a remény alakja.

Ugyanakkor a reményhez tartozó ambivalenciát mutatja, hogy a nagy baj, kétségbeesés idején érkező megtartó erő, a mégis továbbélés képessége is társítható alakjához, ilyen az *Üdvözlégy, utazás!* (2004) kötet *Szalmaszál* című verse („ott állt a parton / a formába rendező elv, és odanyújtotta a reménységet / neki. Ráfüggeszkedett tehát a part felőli tekintetre, mely / – aranylő szalmaszál – / ott lengett fölötte.”), vagy az új költemények közül a *Fogadd el! Fogadd el!*, illetve a *Narrátor* című három részes darab *1. Lepke* része, amelyekben a vaksággal ellentétben a tekintet megléte, emberi kapaszkodója vagy a fény kap hangsúlyt. Az „eltűnt világban”, a teljes elveszettség állapotában a reflektor lámpája alól kiszabadított éjjeli lepke a remény felvillanását és a helyzet megvilágosítását, a jelennel, pillanattal való szembesülést egyszerre hordozza, ez talán összefüggésbe hozható Kölcsey *Remény, emlékezetének lepkéjével*, a remény kergetésének képével is, mely elfedi a valóságot, a jelennel (és a múlttal) való szembesülést.

Reménytani szempontból fontos állomásnak gondolom *A megfosztás rítusa* című költeményt is, mely *A letakart órában* (2001), az életmű egyik tetőpontjaként értékelt kötet kulcsversei közt található, és amelyben a remény teológiai kontextusa kap reflexiót. A versben celebrált mise visszavonja a Krisztus és ember közötti szövetséget, a krisztusi tanításra, szeretetre épülő testamentumot. A pap közösséghez forduló szövege által





a költemény a katolikus szentmisek prefáció (bevezető) részének kötött, dialógusos formáját idézi meg, amely még megelőzi az eukarisztikus imádságot, az úrvacsorát. Mindez azért fontos, mert a költemény már a mise kezdeti szakaszán, a szentlélek megidézése, az úrfelmutatás, az átváltozás lehetősége nélkül búcsúzik a hittől, „lehetőségeink tárházától”. A liturgia párbeszédese formája pedig a megfosztás rítusának kollektivitására mutat rá, a sursum corda-rész versbeli átírata a misét celebráló és a hívek közös performatív aktusává válik, és a három akklamációból (felkiáltásból, felhívásból) álló egység a három alaperény visszavonását „végzi el”, a hit mellett a remény és a szeretet – közös akaratú, jóváhagyott – visszavétele is megtörténik. A megfosztás e három mozzanata rögtön a szentmise végét, és egyben az ember további létlehetőségeit is körvolalazza: „Lépjetek ki az ajtón. Menjetek haza. / Zárjátok magatokra az ajtót.” A hármasság felszólítás összhangban áll a közös ima három elemű dialógusával, a hit, remény, szeretet hármasságával, de akár a szentháromság eltörlésével is. A visszavétel látványos, logikusan követhető lépései, tehát maga a rítus az emelkedett ceremónia, mise ismert hangvételének és mozzanatainak működtetésével azonban épp az okokat, előzményeket rejti el. A kétezere évig tartó szövetség felbomlásának indokai enigmatikus sejtetésben maradnak: „a mindenki által ismert okok miatt templomunkat bezárjuk”. A pusztulásra, katasztrófára utaló világállapot, a felelősség vállalásának és a szembenézés hiányának, az elodázásnak emberi vétkei, az indok nélküli reménykedés attitűdje szintén közösségi nyomatókat kapnak: „Éreztük *mind* / a földcsuszamlást, hallottuk a mélyből / fölmo-
rajló hangot, értettük, mit mond, / de rosszkedvünkre fogtuk lépteink / bizonytalanságát, mulasztásaink kiújuló / fekélyét.” (Kiemelés V.B.)

Takács Zsuzsa lírájának metafizikus karaktere, a hit kérdései, a mulasztás, a vétkezés, a bűn, a bűntudat, az erény, a megbocsájtás, a szenvedés vallás- és erkölcsi szempontú megközelítései az életmű előrehaladtával egyre jelentősebb teret kapnak, elmélyült költemények által vetik fel ezeket a súlyos, az egyes emberre és az emberiség egészére is vonatkoztatható dilemmákat. A most közreadott új versek hangsúlyosan tematizálják a második világháborúban és azt követően elkövetett kollektív bűnöket, a végtelen, fel nem oldható bűntudatot („ami történt, nem tud véget érni”), és viselik a népihit közös emberi szégyenét például a *Negyvenhárom szeptemberében*, *Sírás ismeretlen vállon*, *Mi ez a hisztéria?* című versekben.





Míg az új versek első, *A bukott angyal* ciklusa a reményvesztett ki-semmizett ember ontológiai-antropológiai léthelyzetét járja körül, különösen a bukott angyal, a koldus, a nemtelen-kortalan allegorikus alakok segítségével, addig a második, *Body kiállítás* című ciklus az ember(i test) kiszolgáltatottsága, a bűnös (minden)tudás emberi gögje, a halott test kitettsége, közszemlére tétele felől közelít ugyanezekhez a kérdésekhez. Az emlékezet, a felejtés kapcsán szintén a holokauszt, a történelmi traumák okozta törések kapnak reflexiót. A kollektív felejtéssel, elfedéssel szemben az egyéni emlékezet magányos küzdelme áll: „szótlánul túrték, hogy / magába nyelje múltjukat a szénpor”, „Felejtés pora lepi el a várost” (*Az emlékezetről, Szénpor, A felejtés pora*). A minden egyes ember halála, végessége miatt érzett büntudat az ösbűnre, kiűzetésre visszautalva az emberi küzdelemmel, fájdalommal, gyötrellemmel szembesít a címadó vers imabeszédében. A *Body kiállítás* kapcsán a tiltott tudás megszerzésének vágya, az ember semmit nem kímélő, a test szentségét és halálát látvánnyá, spektakulummá tevő tulajdonságai tematizálódnak, a kísértés mint kígyózó sor ölt képet, s a várakozás a tudás ígéretével kecsegtet: „mindentudók lesztek, akár az Isten.” A térdepelésre, meghajlásra, imára szólító hang ennek a kísértésnek a rettenetét próbálja enyhíteni, a test kitettségében gyönyörködő látogató, az elhunyt vagy elpusztított halott testek – Jézus véráldozata – fölött érzett büntudat mindössze megbocsájtásért tud esengeni.

A ciklus verseiben a vér, a sár ismert toposzai, képzetei, az ajánlásokban megidézett alakok személyes sorsa, kötődése, a saját és közös emlékezet együttes működtetése egyfelől materiális körbe, közelségbe vonja az emlékképeket, plaszticizálja a múlt fájdalmát, másfelől érzékelteti a versbeszélők involváltságát, érintettségét, érzékenységét. A személytelen vagy nagyon is szubjektív, vallomásos megszólalásmódok sokasága, változatossága minden költeményt a maga egyszerűségében, egyediségében, zárványában tart az ember magányának, önmagaságának tükörképeként, hangsúlyozva azt is, hogy minden, ami a tapasztalatokból, múltból, fájdalomból megosztható egyszeri és a nyelvi közvettség, a narratíva esendőségének kiszolgáltatott (*Narrátor, Az emlékezetről*).

A harmadik ciklus, a *Ha van lelkünk ugyan* a lelket veti vizsgálat alá, az előző ciklus testkiállításával szemben azonban nem csak a test–lélek dichotónómiáját teremti meg a szerző, hanem a három új ciklussal és viszonyukkal az Atya, Fiú, Szentlélek hármasságát is megalkotja. A Vak





Reményre, hitre, transzcendens erőre építkező első ciklust a test áldozata, a testi szenvedés kiállítása mint Golgotán történő közszemlére tétel követi, amelyet végül a harmadik ciklus „lelkisége” összegez.

A ciklus több művében a múltból, a történelemből, az emberről és a bűnről, a hitről és a hitvesztésről mondtak viselése, lelki terhe kap reflexiókat. Az emlékekkel, a múlttal, a magánnyal, önmagunkkal való küzdelem során több vers is tizenkilencedik századi költők, Kölcsey, Vörösmarty, Arany műveire „felel”, illetve Shakespeare *Hamletjének* „örülési jelenete” és III. Richárd alakja is megidéződik egy-egy költeményben. A szövegközi áthallások, intertextusok az ember közéleti, társadalmi szerepeit is a lélek és a belső vívódások körébe vonják, a társadalom, a kultúra pusztuló képei (*Orwell-utánérzés*), apokaliptikus víziói (*A meztelen király*, *Díszelőadás*) a Vak Remény elvesztésének gondolatát viszik tovább. A Visky Andrásnak ajánlott *Ha van lelkünk ugyan* című költemény tekinthető a kötet egyik szintézisének, amelyben a Remény színváltozását explicite tárja elének a megszólaló, s a hittel, transzcendens létezővel szembeni általános bizonytalanságok, kételyek is megfogalmazást nyernek: „Nincs egyetlen alakja. Hát éppen ez! / Bízhatunk-e abban, aki szüntelenül változtatja / külsejét: a Vak Remény. Hol koldus az utca- / sarkon, hol fiatal nő, mások szolgálója, aki / gazdáival együtt Auschwitzba megy, a Duna- / deltába vagy Vorkutára, [...] Aggastyán, aki történeteket mond, hogy / a lelket tartsa bennünk.” És ezen a ponton hangzik el ennek a kötetrésznek a nagy kérdése, amely a ciklus- és verscímben is visszhangzik: „ha van lelkünk ugyan, / és nem fajfenntartó állatok vagyunk csak.” A társadalmi gyakorlatoknak, torz szokásoknak, médiának kitett, jogait vesztett ember víziója a „Reménykedünk-e még?” kérdéshez érkezik – mindezek mellett, között, mindezek után.

A válasz, a 2018-as ciklus zárata azonban tartogat meglepetést: személytelenségbe távolítva és visszafogottan ugyan („*Egészen másfajta* gondolkodásmód *azé, aki*” – kiemelés: V.B.), de a *Kimenetel* című záró költemény Vörösmarty jövőbeli ünnepének gondolatát veti fel. *A vén cigány* apokaliptikus vízióját – melyet Takácsnál az utolsó ciklussal, de akár a kötet egészével is párhuzamba vonhatunk, természetesen e kijelentésnél jóval bonyolultabb és árnyaltabb módon – a *Kimenetel*ben a Vörösmarty-vers utolsó versszakához hasonlóan a jövőbeli ünnep, a látszólag okulás nélküli bizakodás, a remény fenntartásának elgondolása zárja le.





A rossz dolgok pozitív végkimenetele, az ünnep részletezése a költőelőd képeit és emelkedett hangvételét írja újra: „A tömeg összeverődik / az utcán, valaki furulyát vesz elő. Fölzeng a megbántottság és a fájdalom / dallama. Kezdődik a bűnök bevallása, / és nem ér véget, míg világ a világ. A teve átmegy a tű fokán.”

A gyűjteményes kötet végére illesztett *India*-ciklus, ahogy erről már esett szó, a 2010 óta bővülő, Kalkuttai Teréz emlékének ajánlott versek sorozata: Szent Teréz többnyire szonettformában, első személyben írt monológjai, levelei. A versek a világ által ünnepekt, a sajtó és a televízió „rivaldafényébe” állított, szegények közt krisztusi szolgálatot végző szent belső vívódásait, kételyeit fogalmazza meg. A nyomor, az emberi szenvedés mindennapi látványa nemcsak emberpróbáló lelki erőt követelnek, hanem még az elhivatott személyek hitét is próbára teszik, s a versbeli Teréz anyja Isten létének megkérdőjelezéséig is eljut. Az *India*-versek megszólalója a vendég-lét tapasztalatát, az elhagyatottság érzetét, az élet kínzó kérdéseit hasonló módon szenved meg, mint az általa gyámoltított emberek. Az őszinte feltárulkozások a részvét és a szenvedéssel való szolidaritás hitelét erősítik. Teréz önmagával – létével, életcéljával, munkájával – való kíméletlen szembenézése Takács Zsuzsa költészetének is sűrítőmennyeként, egyfajta hitvallásaként is értelmezhető, a kötött forma fegyelmébe kényszerített versek pedig tükrözik azt a tartást és lélekerőt, valamint hordozzák az élet iránti alázatot és szeretetet, amit nemcsak az *Endorphin* című záróvers, hanem *A Vak Remény* című kötet verseinek, íveinek egésze együttesen kínál: azt a költői hitvallást, amely explicit módon viszonylag ritkán kap hangot, de amikor igen, egyértelműen, határozottan cseng, mint ahogy például *A bűnök számbavétele* kötet *Ittlét és kételyek* című ciklusában is:

„A szenvedély járt eszemben, amit úgy hívnak:
vers, aminek három összetevője van:
a csend megteremtésére irányuló erőfeszítéseim,
önmagam könyörtelen láttatása, és a biztos
tudás, hogy sorsomat beteljesítsem,
csak bírjam tovább, csak hordozzam
tovább keresztemet, amelyen nem a megdicsőült
korpusz függ, de megszegyenített testem,
és akkor elégtételt érzek, hogy nem
engedtem a város marasztalásának
és akkor panaszkodás nélkül igyekszem
a meredek úton fölfelé.”





Gilgames a Nílusig megy

A 60 éves Kemény Istvánnak

Mitikus időkben indult el Gilgames gyógyfűért. Az élet értelmét és a halhatatlanság titkát vágyott megtalálni. Tévedett, hisz ez lehetetlen. A tévedés (ön)tudatával, lehetőségével és az esély reményével indult Kemény István költészete is, aki első versében társául szegődik a sumér hősnek, hacsak egyenesen nem ő maga az: „A Gyógyfűért megyek / Amerre Gilgames”. *A Tudod, hogy tévedek* már címével is tudás és nem tudás, bizonyosság és tévedés kettősségét állította közszemlére, a kijelentés és visszavonás, pontosítás, helyreigazítás – itt-ott valós, máshol látszólagos – oppozíciója már itt, a kezdeteknél a Kemény-vers logikájának, gondolatmenetének alapjaként tűnik fel. Az élet félelmetes ellentmondásainak és kételyeinek felismeréséhez csigalépcsők tekervényein érkezünk, eleinte.

A lírai „hős” útrakelése mitikus gesztus tehát, hangsúlyos, nem véletlenül lett az első kötet (*Csigalépcsők az elfeledett tanszékekhez*) ciklusok előtti nyitóverse a *Tudod, hogy tévedek*. E jelentésszerű kezdet jelentőségét az *Állástalan táncosnő* gyűjteménye is megerősíti: időrendben is az első – olvasónak szánt – költemény az életműben. Gyógyfűért indulni a biztos tévedés, a biztos eltévedés, az út hosszú, ugyanakkor a készítés is erős: vágy az örök ifjúság és örök élet fűvének megszerzésére. A „hős” tudja, érzi, hogy a mítoszok és a nagy szavak ideje lejárt, mégis lényegében fittyet hány minderre, ha kell, átkel a halál vizén, hogy a titkokat firtassa. E korszerűtlen küldetéssel, s a korszerűtlenség (ön)tudatával alakulhatott ez a költészet a hagyomány – mítosz, történelem, költészeti múlt – eklektikus terepévé, az úgynevezett korai posztmodern jellegzetességeit felmutatva, ahogy erről már többször írtak.⁵²⁶ Csomópontjai a kiiríthatatlan metafizikai gondolkodás és a nyelvi megelőzöttség feszültsége, a mítoszokat is átmozgató, plurális múltfelfogás, a mitikus beszédmód, az egzisztenciális kérdéseket aláaknázó identitásválság,⁵²⁷ amely a versbeli én határait,

526 Csak néhány írás említésként: SZÁVAI Dorottya, *A saját név idegensége, Megszóllítás és megnevezés Kemény István költészetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*, szerk. BOROS Oszkár, ÉRFALVY Livia, HORVÁTH Kornélia, Budapest, Ráció, 2011. KARDEVÁN LAPIS Gergely, *A groteszk formái Kemény István költészetében = Uo.*; JÁSZBERÉNYI József, *Karneváli próbahess, Kemény István költészete és A koboldkórus*, Alföld, 1994/11, 41–51.

527 NÉMETH Zoltán, *Utószó = Kemény István legszebb versei*, vál., szerk. és az utószót írta NÉMETH Zoltán, [Bratislava], AB-art, 2016, 89.





pozícióit is kikezdi. Kemény korai líráját *A néma H*-ig (1996) – a korabeli kortárs megszólalásmódoktól sok szempontból eltérően – egyfajta allegorikus, szimbolikus, mitikus versnyelv jellemzi, amely nem riad vissza olyan nagy hagyománnyal bíró, nagybetűs fogalmak használatától sem, mint Élet, Halál, Gonosz, Bűn stb. A legnagyobb természetességgel, ám valami különös ironikus pátosszal kezeli ezeket, adys, olykor babitsos ráfogásokkal, szimbolikus és hétköznapivá forgatott, leszállított jelentéseik rögzítetlen távlatai közt.

E mitikusnak nevezhető nyelvezet kezdettől fogva vonzódik a költészet „népszerű” természeti toposzaihoz: az erdőhöz és a kerthez, a benőtt, „elvadult tájhoz”, a hold és az űr távlataihoz, a folyóhoz és a parthoz mint a történelmi időtől függetlenül, örök körforgásban, formálódásban lévő, térbeli és időbeli távlatokat megnyitni és hordozni képes dolgokhoz, s ezekhez sorolhatóak a gyakori hajó, rom, terem motívumok is. Hasonló vonzalom látszódik bizonyos (bibliai) történetek, „katasztrófák” iránt, a kezdetektől a legutóbbi versekig, ilyenek az özönvíz, Káin gyilkossága, bűnössége, vagy általában az eszkatologikus(nak látott) történelmi helyzetek. S mindezen elemek jelentései folyamatos vándorlásban, átalakulásban vagy groteszk karneváliságban vannak, akár az egyes verseken belül is, de akár köteteken vagy az életmű egészén át; maguk is ellentmondásos, kiismerhetetlen mitikus hősökként viselkednek. A számos kínálkozó példa közül a legszemléletesebb: ha az első, *Tudod, hogy tévedek* özönvíz-utalását, („könnyes istenek / Szívemre majd esőt / Negyven nap öntenek”), amely a sumér mítosznak (melyben Um-napistim az özönvíz túlélője), a Bibliának és más kultúráknak, mitológiáknak is egyik alaptörténete, a *Nilus* című kötet *Esti kérdés P.Gy.-hez* versével szembesítjük: Petri és a versbeszélő fiktív jelenetével, amelyben egyikük (Petri) a pálma árnyékából „vigyorog Noé felé, aki egész nap fúr-farag. »Uttánad az özzzönvíz! « veti oda az izzadó ősatyának.” És nem sokkal később a lírai én szerepvállalása is elhangzik: „Ami végül engem illet, én Noé szeretnék lenni, mégpedig / a türelmes fajtából...”

A víz, a folyó, folyam, a part és a rakpart, valamint az ártér és egyéb vízügyi fogalmak sokáig belevegyültek a motívumok sokaságába, ám a mitikus, mitizáló gesztusok elhagyásával a fenséges, örök természeti





formák kínálta toposzok is visszaszorultak, és csak az *Élőbeszéd* Káin-ciklusától tapasztalható a mítoszok, archaikus történetek látványosabb visszatérése, elsősorban az ószövegségi történetek aktualizálásának, mai helyzetekkel való összedolgozásának szituatív formáiban, laicizáló gesztusaiban. Ezért is tűnik újszerűnek a folyó, folyam mint természeti forma vers-, gondolat-, sőt kötetsszervező szerepe a *Nílus*-ban. A ciklusok két folyó, a Duna és a Nílus közé ékelődnek; a *Rakpartos ballada* című nyitóvers és a kötetzáró, címadó *Nílus* nemcsak pillérei e legutolsó Kemény-könyvnek, hanem mindkettő poétikájában figyelemreméltó, a költői identitás és szerep szempontjából kiemelkedő darab. E két vers és egyáltalán a folyó(víz) mint toposz számos érrel, patakkal kapcsolódik a magyar irodalom folyóverseihez, -szövegeihez, indulva Ady szintén mitikus Gangesz-partjától, persze nem itt kellene kezdeni, hanem Petőfi *Tiszájánál*. Aztán Kemény versei szoros viszonyban állnak, természetesen, József Attila *Dunájával* (de Adynak, Kosztolányinak és Faludynak is van Duna-verse), a kortárs kapcsolódások között pedig fellelhető Esterházy *Hahn-Hahn grófnőjének* dunai útja és Szálinger Balázs két utolsó verseskönyvének, a 360°-nak és 361°-nak több „vizes” darabja,⁵²⁸ valamint legutóbbi, tér- és időbeli barangolásának útinaplója, az *Al-dunai álom*. És hát a kortárs fül a Cseh-Bereményi páros Budapest-dalainak „folyóba bámulását” (*Levél nővéremnek* 1–2.) is könnyen kihallhatja Kemény soraiból.

Úgy gondolom, a *Nílus* a magyar líra legnagyobb létösszegző verseinek soraiba lépett, kiszélesített allegóriája az élethez és a költészethez való viszony lírai vízrajza, kompozit műholdképe, nagyfelbontású láttele, tájvers és ars poetica, térbeli és időbeli kiterjedés, kulturális sűrítmény. S számomra valóban az egyik legtalálóbb önjellemzése az egész költői oeuvre-nek, hiszen már 2011-ben, az *Állástalan táncosnő* tagolatlan versgyűjteményében kitetszett a Kemény-líra (alakulásának) folyóyszerűsége, áramlása, amikor a Nílus még csak Afrikában csordogált békésen, s nem a magyar lírában. Akkor így láttam: „Kemény költészete hömpölygő folyam, amely a felszínen vagy a felszín alatt mindig viszi, sodorja magával előzményeit, fontos hordalékait, amelyekből időnként véglegesen a partra vet, odahagy valamit, más elemeket pedig felkap, magába omlaszt, továbbisz,

528 Pl. *A Duna rajzolója*, *Uszadékfák nyara*, *A berek*, *A Várciorig-vízesésnél*, *Zuhatag*.





őrizve, hordozva, de egyben szüntelenül formálva valami lényegit, valami fontosat, valami keményit. A költőnek nincsenek éles korszakváltásai, alkotói pálfordulásai, s bár költészete az évtizedek *folyamán* hosszú utat járt be, s így a kezdet és »vég« között már óriási a távolság, látványos törésvonalak nélkül formálódik kötetről kötetre ez a poézis”.⁵²⁹

Ám a folyó-téma nemcsak a Kemény-oeuvre innenső vége felől öblösödik ki, mert nem is kiöblösödik, ahogy majd látni fogjuk, hanem a korai kötetekben is jelen volt, bár ezek a versek valójában inkább a *Nílus* irányából olvasva kaphatnak szerepet, pozíciót. Mert melléjük helyezve az újabbakat, jól látható, milyen változások mentek végbe költészetében, mennyire más módon közelíti meg a témát 35–40 év távolságában.

Időben az első versek egyike *A folyamok nagy éve*, melynek ismétlődései, rövid, tömör, dallamos sorai, utalásos gondolatmenete, a minden egyéni szenzualitást, konkrét tapasztalatot nélkülöző fogalmi nyelvhasználat a mítoszok, legendák, balladák elbeszélismódjára emlékeztetnek, a formai és a tartalmi jegyek Weörest és Adyt egyaránt idézik. A „hét tutaj” és a „hét fáradt szörnyeteg” szimbólumain úsztatott vers egyfajta pusztulásvízió, örvénylő körforgás, a tenger felől, a folyam medrében felúszik a „rossz”, amitől, amiből nincs menedék, és amely a beszélőt is eléri, és legfőképpen, amire nincs (nem kapunk) magyarázat, ahogy *A parton* című szintén korai versben a nagy hulló vízből való ki-, majd oda „visszacsoszszanásának” sincs oka, „ez a hulló, ki tudja honnan...” Az általánosító képek, a versbeszélő óvatos, vers végi jelenléte, pontosabban halálképe leginkább közérzetként, hangulatvízióként értelmezhető, s ezt a felvetést erősítheti, hogy az első kötetben az *Út a hanyatlás nyilvánvaló jelei között* ciklusban kapott helyet. Biztosan csak annyi állítható, hogy e versek kapcsán „[é]rződik, / hogy a tájnak kikapcsolt Központi Titka van”. E korai, mondhatni kis szimbolista darabnál nagyobb kompozíció a napszakokat folyamammal azonosító triptichon, amely az 1987-es *Játék méreggel és ellen-méreggel* kötet *Miközben rohamosan sötétedik* ciklusában található. A *Hajnal*, a *Dél* és az *Alkony mint folyam* három verse egy „ kozmikus” napot és egy lazán kapcsolódó folyamatot – történelmi panorámát – ad ki, s ebből a szempontból hasonló szerkezetet formál, mint a *Nílus*-kötet ciklusai,

529 Visy Beatrix, *Töprengések egy élőmű felett*, Kemény István, Állástalan táncosnő, Összegyűjtött versek 1980–2006, Kemény István, A királynál, Holmi, 2013/5.





amelyben a *Rakpartos ballada* vershelyzetének (kora) reggelét a *Délig*, majd az *Estig* című ciklus követi. Tehát az egy nap mint metonimikus sűrítmény első esetben a történelem egészét „képvisei”, a legutóbbi Kemény-kötetben pedig a lírai összegzésnek, a megszólalók személyes és korhangulatának körképét, teljességét hordozza. A térbeli és időbeli dimenziók egymásba fordítása, egymásba illesztése figyelhető meg tehát mind a három folyam-vers esetében, mind a *Nílus* kötetkompozíciójában, ez utóbbiban a két komponens egyensúlya, összmunkája teremt közeget a különféle versek hullámlásának.

Az 1983-as folyam-versek a címeik keltette pozitív várakozással ellentétben véres, mitikus időket, elfajzott emberiséget rajzolnak. A Georg Trakl expresszív látomásait (meg)idéző *A Hajnal mint folyam* című darabban már az emberi civilizáció kezdeteit is vér szennyezi, „elfajzott vér” folyik a Hajnal vizébe, és az ember bűnösségére, bűntudatára is utalást kapunk, az atavisztikus álmokat a modern kor emberének ébredése sem tünteti el, oldja fel, a „rettenetes titok” az emberiség állandó sajátja. A *Dél mint folyam* sem mutat pozitívabb képet a világról és az emberiségről, a paradicsomi, érintetlen állapot elvesz, „vérhajók” és matrózok gyarmatosítják, a bűnt szimbolizáló ravasz kígyó láthatatlanul tevékenykedik az emberlakta városokban, társadalmakban. A korábbi versben láttatott, vérrel áztatott Hajnal-folyam kiszélesedik, az emberiség a történelem, a civilizáció véres vizén úszik, evez saját végzete felé. Az idő(k) múlását jelzi, hogy a kezdeti civilizációs formákat („primitív emberek”, kunyhó, varázslat...) matrózok, tengeri hajók és a gyarmatosítások időszeke váltja fel. A harmadik, *Az Alkony mint folyam* nemcsak időben lépteti tovább az emberiség történelmét, hanem térben kiterjesztve Észak főfolyójaként a jelenhez, a modern korhoz kapcsolódik. Az előző két vers mitikus, személytelen víziójával szemben megjelenik a lírai én, aki a jelen megélőjeként szemléli a parton az eseményeket. Az utolsó versszak groteszk ki-zökkentése, ahol végre megcsillan a költő iróniája, az emberiség végleges elsíratására szavaz, felidézve a deportálás és népirtás traumáját is, egy poszthumán nézőpontból: „ma éjjel tizenegykor egy álló tehervonatban / felsírtak a disznók.”





A három vers teljes mértékben illeszkedik Kemény korai köteteinek poétikájához, személytelen, általánosító, az emberi történelmet katasztrófikus nézőpontból, pesszimista módon szemlélő vízióihoz, amelyeket pontosan a szimbolikus, allegorikus versnyelv használatával formál világévigévé, és amelyekben a természeti formák, archaikus eszközök megteremtik a kronológiát felszámoló mitikus idő képzetét, a dolgok menthetetlen időtlenségét. A folyam mint legnagyobb vízgyűjtő, országokat és kontinenseket átszelő természeti forma az emberi történelem hosszú korszakainak kiterülő, térbeli vetülete. Jól látható, hogy e létfelfogástól, közelítés- és megszólalásmódtól miként térnek el – gyökeresen – a 2018-as kötetben megjelent folyó-versek.

Alapvető különbség, hogy a korai művekben a folyamok fiktív szimbolikus alakzatok, nem helyezhetők el a Föld térképén, nem kapcsolódnak konkrét földrajzi helyekhez, ahogy a költemények más részeinek sincsenek térhez és időhöz pontosan köthető referenciapontjai. Ezzel szemben a *Rakpartos ballada* és a *Nílus* létező földrajzi helyeket fog versbe, a megszólaló a Dunára és a Nílusra mint nem is akármilyen referenciapontokra építkezik, s a vers témájául, kiindulópontjául szolgáló folyók úgy telnek meg jelentésekkel, utalásokkal, hogy mindazok a kulturális, történelmi konnotációk, amelyeket e kulturális-földrajzi elemek hordoznak évezredek óta, hozzáadódnak a költő gondolatmenetéhez, félretehetetlenül működnek, működésbe lépnek, bekapcsolódnak mind a versbeszélő, mind a befogadók reflexióiba, értelmezéseibe. A jelentéshorizontok összeolvadása, összjátéka is eredményezi azt, hogy ezekre a nagy teherbírású, jelentéses alapokra épülő, pontosabban folyómedrekből megszülető versek ennyire összetett és sokirányú jelentéseket kaphassanak, és hogy a költői önvalomás, létösszegzés, költői szerepvállalás szerves részei, képi hordozói lehessenek. E két esetben a folyó – léte, sorsa – összefonódik a megszólaló alkotó életével, hatással van rá, összetartoznak. Ám a két szóban forgó vers nem írható le ugyanazokkal a jellemzőkkel, a nagy kulturális folyam toposzain túl egymástól eltérő poétikát működtetnek.

A *Rakpartos ballada* egy reggeli képet, jelenetet állít a térbeli forma mellé. A Duna és a Dunapart szerepe a magyar költészeti hagyomány gondolkodó, töprengő költői attitűdjének előhívása, a folyópart az eszmélkedés, az önmagára találás helyszíne. A rakparti ücsörgésben dinnyehéj





nincs ugyan, mélabú (depresszió), töprengés, létből való kitűnés azonban igen. Ugyanakkor a páros rímes nyolcasok nemcsak a balladák hangulatát, lüktetését idézik meg, hanem ez az alapritmus a mű könnyedségét, az ön-szemlélet ironikus, távolságtartó viszonyát is megteremti, és a futás tempóját is megadja. Az én szituatív, párbeszédes kiterjesztésére épülő vershelyzet és a reggeli epizód lehetőséget teremt az önvizsgálatra, aktuális én-meghatározásra a szubjektum részekre bontása által. A kartezianizmus által megkövesedett, és még a mai gondolkodásunkat is jelentős mértékben meghatározó test és lélek dualizmusára, különválasztására építő vershelyzet a két felet a „sovány bölcs” és „kövér bölcs” futóalakjaként jeleníti meg, akik reggeli futóedzésüket végzik, miközben az én – testén, lelkén kívül kerülve – a rakparton elmélkedik. Az allegorikus módon életre keltett alakok a középkori moralitásokhoz hasonlóan próbálnak valamit tenni a megszólaló énért, hogy mélabújából kirángassák: „nem örülsz már senkinek se? / futni fogunk első lecke.” A hármójuk közti párbeszéd lehetőséget ad az egyén aktuális állapotának, hangulatának kifejezésére: „nem kell értem aggódnodok / kis túlzással boldog vagyok”, illetve a rakparton tett szemlélődésnek, a „semmisségekből” elé sorakozó életképeknek a leírására: „csak turisták...”, „csak felszáll egy galambcsapat...”, „csak egy konvoj szírenázva...”, „egy lány meg egy barna vizsla...” Az élet szép apróságai mégiscsak adnak némi örömet, békét a versbeszélő számára.

A vers utolsó egységében az ironikus-allegorikus játéokra, a test és lélek szétválasztásának képtelenségére egy másfajta dualizmus felvetésével reflektál a szerző. A két barát, „nagyrabecsült test és lélek” „kollektív” meglátása, népmesei hangvételű pszichologizálása végleg elodázza annak lehetőséget, hogy a jelenetet teljesen komolyan vegyük: „Már féltünk hogy nagyobb a baj / bipoláris tudatzavar / de ez csak egy gyógyítható / egypólusú depresszió.” Összességében a lírai én köztes pozíciója, részlegessége a jelenlét és jelen-nem-lét, a látszat, a látszódás, az eltűnés kérdéseit is felveti, s ezen az áttételes módon megelőlegezi a hasonlóan értelmezhető ártér-motívumot, mely a kötet későbbi részeiben kap kiemelt figyelmet.

Ugyanakkor a jelenet épp allegorikus mivolta által mégiscsak elemelkedik valamennyire az egyszeri esettől, aktuális hangulattól, és a megszólaló alaphangoltságára, szemlélet- és gondolkodásmódjára, élethez való viszonyára enged következtetni. A vers vége, mondhatni végkifejlete is ezt





látszik megerősíteni: a lírai én test és lélek nélküli üres órát kér, hogy töprengését, meditációját folytathassa. Az önmagán kívülség „nihilista” állapotának megjelenítése egyfelől szintén humoros-ironikus konkretizációt eredményez: „(és nehogy még meggondolják / megkezdem az üres órám) / Bosszankodva és lihegve bámulnak a hült helyemre”. Másfelől az önmagán kívül kerülés felvetheti a kortárs lírában (és Kemény költészetében) amúgy is problematikus egységesen artikulálható én teljes felbonthatását, eltűnését, a disszemináció lehetőségét, s talán azt is, hogy ez a kívülség teremtheti meg az alkotás, a versírás közegét, feltételeit, „másállapotát”. A zárókép lírai eloldása már ebbe a tudatállapotba, létmódba nyújt bepillantást, az elhajított ág után vízbe ugró vizsla „szívverése / hullámot ver visszhangot hajt / megdobban az egész rakpart.” S az olvasó bevezetést nyer Kemény István *Nilus* című kötetébe.

Egészen más a hangulata és a versnyelve a záródarabnak. Bár a papírlapon végighömpölygő versfolyam, a *Nilus*, a deltatorkolat szétágazó végtelenségébe fut, mégis feszes szerkezetű, jól komponált költemény. Az egyes szám második személyű, a magyar költészetben igen gazdag hagyománnyal rendelkező megszólítással, odafordulással (apostrophé) élő versbeszéd „menetrendszerűen” érkező identifikáló kijelentései szervezik (tagolják) a művet, és e meghatározások, azonosítások mindegyikének a Nilus a predikátuma. A különféle változatok formájában előkerülő azonosítások közötti sorokban olvashatjuk a folyó jellemzését, leírását más-más aspektusból, s a folyót részletező gondolatmenet haladása implikálja az újabb és még újabb identifikáló kijelentéseket.

A megszólítás aktusában, így, meglátásom szerint, az önmegszólításban is, ahogy ez a *Nilus* esetében érthető, a másikhoz fordulásban benne rejlik a másság általi önmegértés gondolata, a másban megpillantani önmagam eszmélete.⁵³⁰ A megszólítás ugyan a Te-re irányul nyelvtanilag, s éppen ez az éntől való távolság lehet a segítségére a folyó történetében, hömpölygésében, a felszín tükröződésében önmagát felismerő énnak, aki azonban nemcsak a másik által és a másban, az elkülönбöződésekben látja meg önmagát, távoliként, másikként, hanem e felismerés során azonosulás, egyéformálódás, valamint interiorizáció is történik. Ám ez

530 Culler elméletére is támaszkodhatunk, aki az apostrophét a „radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként” tételezi. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 381.





a folyamat sosem lehet teljes és lezárt, szükségszerűen megmarad az idegenség is. Ezért is kell időről időre kimondani, megerősíteni a Te Nílus nivoltát. A Nílushoz és a megszólított Te-hez való beszéd az összeolvadás és szétválás oscillálásában, ártérében, egy kettős értelmi síkon valósul meg. Az azonosulásra, összefonódásra a vers zárlatának „megnyugtató”, elrendező szavai is utalnak, noha a versforma szétszalazódik, darabokra szakad, de erről később.

A feltételes mellékmondattal („Ha”) induló vers még óvatos, múlt idejű állításokkal él, a feltételek érvényessége, teljesültségének kérdése még feszülten indázik a főmondat felé: egy ébredés, úgy tűnik másnapos, pillanatait montírozza össze a folyó jellemzőivel („hatezer kilométer hosszú”, „takaró nélkül párologva”, „miféle pöttyös, csíkos, pikkelyes állatok ittak és csorgatták beléd a vérüket”). A „hullafáradt folyó” antropomorfizációja nemcsak a térbeli, látványbeli jegyek bemutatásában érvényesül, hanem e jelző a folyam létezésének időbeliségére, hosszú múltjára is utal, valamint a másnaposság állapotára is. A „Ha te is voltál már Nílus” kiindulásától a körülmények és feltételek egyezésének bizonyosságaként a beszélő a főmondathoz és a költemény leghatározottabb állításáig érkezik, amit apró, de annál jelentősebb változtatással rögtön meg is ismétel: „bizony Nílus vagy Egyiptomban, és te vagy a *Nílus* Egyiptomban.” (Kiemelés V.B.) Míg az első állítás a feltételek teljesülésével jut el a felismerésig, általában bárki lehet Nílus, Te is; ám határozott névelős formában az identifikálás még konkrétabb, a Te Nílusnak neveztetik, a tulajdonnevek egyszeri, egyedi megnevezéseként.⁵³¹ Az azonosítás rendkívüli jelentőséggel bír, ki-tüntetetten saját. Ám a megnevezések sora itt még nem ér véget, mintha szükség lenne a megerősítésre, nyomatékosításra, miután a sivatag épp a folyam létezését vonja kétségbe: „szóval ha látod, hogy semmi kétség, / Nílus vagy már megint”, ám néhány sorral később nemcsak a Te mint Nílus egyediségére, hanem egyszerűségére, mulandóságára is figyelmeztet a megszólaló: „képzeld el azt, hogy / utoljára vagy Nílus Egyiptomban.” E megnevezések, rögzítések ismétlésének belső (költő általi) szükségszerűsége ugyanakkor a nyelv uralhatatlanságának jelzéseként is értelmezhető, a pontosítás, korrekció igénye a néven szólítás, kimondás nehézségeit

531 Hasonló gondolatot vet fel Uri Dénes Mihály recenziója is: URI Dénes, *Szöveg hullám – Kemény István Nílus című kötetéről*, Vörös Postakocsi, közzététel: 2019. november 3. <http://www.avorospostakocsi.hu/2019/11/03/szoveghullam-kemeny-istvan-nilus-cimu-koteterol/>





is láthatóvá teszi. A definiálhatatlanság, a körbeírhatatlanság nemcsak az azonosítások mint folyószakaszok elengedhetetlen kimondásaiban mutatkozik meg, hanem a gondolatritmus tolulásaiban, a részletezések és a variációs ismétlések sokaságában is: „szárít a nap és sajnálkozik, / szárít a szél és sajnálkozik, / szárít a datolya és sajnálkozik”. A pontos jellemzés lehetetlenségét jelzi az „így alakult folyó, ez van folyó, / jó ez így folyó, úgyse lesz jobb folyó” passzus, valamint a folyót meghatározni igyekvő kifejezések sorolása, a „pusztába kivonult remetefolyó / erős, szívós, aszketikus folyó, / megbízható, türelmes folyó”.

A vers végkifejletében a saját sors beteljesítésének megnyugtató szavaihoz érkezik a megszólaló, s köztük a magánéleti javakat is elismeri: „Jó szülő, / derék és dolgozós nőket, férfiakat / neveltél fel és táplálsz most is”. A szerető családot, szerelmes társat is az élete eredményei közé soroló (kötet)konklúzióval, befejezéssel már az *Élőbeszéd* óta találkozhatunk Kemény lírájában, a *Célszerű romokban*,⁵³² majd *A királynál*-kötet *John Anderson énekében* is. Legvégül az idő múlásával és a dolgok halandóságával szemben az örökkévalóság, halhatatlanság „ígéretéhez” fut ki a gondolatmenet, mielőtt végképp feloldódna a mindenség tengerében: „most már / Nílus is maradsz: / a sós vízig kitartó / el nem párologó / mindig újra váratlan / meglepetés egyszer meglepetés csoda.” Ez a zárlat, nem félve a nagy szavak használatától, emelkedettségével leginkább Kosztolányi *Halotti beszédének* fő gondolati magvát idézheti fel, az ember egyszerűségének, az emberi létezésnek a csodáját. S ez a csoda Kemény versében az időbeli hármasságban nyeri el önnön létezésének (létigéssel kifejezett) teljességét: Nílus voltál, Nílus vagy (négy kijelentésben) és Nílus maradsz. Mintha nagy romantikusainknak a lét kozmikuságára, az idő körforgására és örökkévalóságára való fogékonysága köszönne vissza, mint ahogy mondjuk Vörösmarty *Éj monológjában* hallottuk.

Az ágaira szakadó folyó – nemcsak a Nílus, hanem a Duna is – lerakja szerves hordalékait a torkolatban, s nem zúdíttja minden javát a mindenség tengerébe, az eltűnés medrébe. A delta a végtelen tenger rovására növekedő folyótorkolat, az eltűnésekből visszamaradó érték. Kemény István folyója termékeny talajt, területet hagy hátra „költészete deltájában”, amely maga is örök formálódásban van, és amely újabb nemzedékeket,

⁵³² „valami csoda folytán mégis vannak / gyerekeim, múltam, sőt gerincem, / egyszóval ma mennyivel boldogabb vagyok,”





újabb áradatokat termékenyít majd meg. Szétszalazódása, szerteágazódása egyszerre tűnhet tragikus felszámolódásnak és termékeny örökségnek.

A megnevezés nehézségét, az önmaga mivoltával és szerepével kapcsolatos kételyeket, félelmeket a kiszáradás, a kiapadás motívumai is jelzik, érzékeltetve az önmaghatározás végtelen és lezárhatatlan folyamatát és képtelenségét. A folyó több ezer éve él (ki)száradó medrének tudatában, az áradások és apályok váltakozásaiban, árterének bizonytalanságában és lehetőségeiben. A Nílus kiszolgáltatót a külvilág körülményeinek: az időjárási (szél, nap) viszonyoknak, a kiapadás, az elsivatagosodás fenyegetésének, ám mégis a küzdelem és a dac kerekedik felül, túlél, amint olvasható a költemény második felében, „Nílus vagy már megint, / víz, ahol nincs helye víznek”; a sors vállalása a „pusztába kivonult remetefolyó, / erős szívós, aszketikus folyó” sorokban kap kifejezést. Az ártér, úgy tűnik, egyre zsugorodik, de még mindig létező lehetőség a szerves hordalékok lerakására, az élő anyag raktározására, hogy egy újabb áradással mindez újra élővé és termékenyű váljon. Az ártér mint pontosan meghatározhatatlan terület egyfelől értelmezhető az identitás megragadásának teljes sikerrel sohasem záruló kísérleteként is, másfelől a tűnő emberi élet legfeljebb az ártér közteslétében ragadható meg, és ilyen értelemben mindenki és „minden ártér”, ahogy a *Gergelyiugornya, képeslap* című versben is elhangzik. Az emberi lét tűnékenységet, átmenetiségét e mű Kürti László-mottója is megerősítheti: „ártérben élünk, különös kegyelemben.” Az ártér jelentéseit Klajkó Dániel írása⁵³³ fejti ki részletesen, egyrészt visszautalva Kemény *Kedves ismeretlen* című regényének nyéki lapályára, amely kapcsán a geológiai terület és a történelem összefüggéseinek kontextusában az árteret kulturális térként (is) értelmezi.⁵³⁴ A Nílus és ártere, a folyó történelemben, emberi kultúrában betöltött konkrét és átvitt szerepe, jelentősége miatt szintén érthető ilyen módon. Továbbá a kötetben a két folyó által összefogott textuális tér szintén interpretálható ártérként. Ám akár az identitásra és artikulálhatóságára, akár a kulturális-történelmi területre, akár a textuális térre vonatkoztatjuk, az ártér heterogén, változó, rejtőz és előbukkanás, apadás és áradás függvényében és dinamikájában létező terület.

533 KLAJKÓ, Dániel, „Igazi nagy költő szeretnék lenni”, *Kemény István*: Nílus, Tiszatáj, 2019/1, 108–111.

534 Hasonló jelentésben Babits *A sziget nem elég magas* versében is megtalálható: „Ártér a világ, ártér Magyarország / véres iszappal. A föld iszamós, s már érzem a dombot / ingani házam alatt. De ezen nem sírok. A múlt / perc a mienk.”





Nincsenek tehát rögzített pontok, végső talapzatok, ahogy titkokat feltáró, örök életet adó gyógyfű sincs. Ám ahogy Gilgames hazatér, és megnyugszik mindabban, amit életről, halálról megtudott, úgy tér haza Kemény István is, vagyis lírai megszólalója, és (ön)biztatását, szavait átvehetjük, zenghetjük, mantrázhatjuk kórusban, hatvan szólamban: „nyugodj meg, Nílus, / megtetted a dolgodat, és örülj egy kicsit, / mert most már / Nílus is maradsz.” Az ártér persze továbbra is bizonytalan, gyanús terület. Bármilyen előfordulhat. Az óvatosság, a „minden lehetséges és mindennek ellenkezője is” viszonyulásmódja ott rejlik a költő alkatában. Önvizsgálat, önirónia, nosztalgia, töprengés, a vég(leg)esség elkerülésének módozatai egy csöndesülő, egyre rezignáltabb tónusban. Önmaga és a világ szétszerelése „egy nagy kupacnyi jóra, / egy nagy kupacnyi rosszra”. Miként a nagy folyam is szétágazik a deltatorlatnál, minden nagy költészet hol félelmetes, hol pedig csoda.





Kerberiáda

Kerber Balázs: *Conquest, Jelenkor, 2019.*

A 2014-es csellengő, ténfergő *Alszom rendszertelenül* közérzeti hely(zet) versei után sokkal nagyobb terekben hasítunk Kerber Balázs új kötetében. A kortárs lírában népszerűnek számító konceptkötet kifejezetten léptéket, sőt közeget, univerzumot váltott az elsőhöz képest. És ezt a szemléleti ugrást Kerber versnyelve is „kénytelen volt” követni. Tehát szinte egy merőben eltérő, az eddigiekhez képest új stratégia, tematika és poétika áll előttünk. Ám az első ránézésre és olvasatra egészen újnak tűnő verszet finoman, apró jegyekben mégiscsak kapcsolódik a korábbi versekhez, érzelmi hangoltsághoz.

A *Conquest* koncepcióját a világhódító, stratégiai játékok kidolgozott világa adja. Ezek virtuális tereiben, a valóságból kilépve, lassan generációk nőnek fel számtalan tematikában, hőstípusban, grafikai-vizuális látványokban és újabbnál újabb verziókban kalandozva. Kerber kötete a *Civilisation* világépítő és hódító, gyarmatosító játékra épül, ám annak nem pusztán versprózai másolata, hanem saját invenciók által továbbépített, továbbszínűztet változata. Persze leginkább az a kérdés, mire kell a szerzőnek ez a virtuális közeg, ez a téma, a karakterek, a játék vizuális vonásai, párbeszédpaneljei és az összes *tool* és *skill*, továbbá még inkább az, hogy mit szándékozik és tud kezdeni a versnyelv ezzel az egésszel.

Számítógépes játékokba bujtatott alakokkal, virtuális terekben bolyongó tudatokkal már Jenei László *Bluebox* vagy Farkas Péter *Nehéz esők* című regényeiben is találkozhattunk. (Bizonyára számos további példa is akad.) Ezekben a művekben az úgynevezett valóság és a szimulákrumok, virtuális közegek viszonya, ütközése, reverzibilitása, és ezeknek a humán tudatra, tudatállapatra és a személyiségre gyakorolt hatása kap erős reflexiókat. Mindig az az izgalmas, hogy a látszatvilág miként építkezik a valóság elemeiből, képes-e és hogyan felülmúlni vagy akár helyettesíteni azt. Majd miként hat vissza a valóság – ha még beszélhetünk olyanról egyáltalán – működésére.

A számítógépes játékok világának és az innen oda belépők világának a viszonya bonyolult kölcsönhatásokat generál, s mindez többféle elméleti megközelítést is megenged. E látszatvilágok ugyanis, legyenek bármennyire fantáziáltak, elrajzoltak, eltúlzottak, feldúsítottak vagy éppen minimalizáltak, sematikusak, valamiképpen mindig kapcsolatban állnak





az úgynevezett valós, nem-virtuális terekkel, elemekkel, viszonyrendszerekkel; a folyamatok, stratégiák, figurák „felismerhetők” és visszavezethetők a valóságra. Akárhogy is tételezzük ezeknek a kapcsolatoknak, működéseknek a módját, az mindenképpen bizonyos, hogy a valós és nem-valós világok dualitása, kettős működése az ebben részt vevő, ezt „irányító” személy identitására, énjére is hatással van. De Kerber kötetének értelmezésekor – ami, fontos kiemelni, nem prózákötet, mint a két fenti példa – nemcsak ezek a súlypontok tűnnek lényegesnek, hanem sokkal inkább az, hogy virtuális világának, játékterének mi köze a költészethez és a költői nyelvhez. Hiszen maga a „történet” voltaképpen egyszerű, bár nyomon követése már nem feltétlenül: egy bolygó, „lyukacsos labda” benépesítése, egy civilizáció létrehozása a területek, képességek megszerzésével, terjeszkedéssel, ami, akár a történelem folyamán, hódítások – szövetségek, fegyverkezések, hadjáratok és csaták – szövvényéből formálódik, nem függetlenül a hatalomtól és a megszerzett nyersanyagoktól, pénztől. Világteremtés tehát, mítoszi mintákra, kattintásra szétválasztani nappalt és éjszakát, eget és vizet, egy(fajta) rendet teremteni, térképhálóba, képpontokból, színekből. E játékokban a virtuális teremtés, a kisistenek világalkotó játéka nem a tudatlansággal, az ismeretek alapvető hiányával kezdődik, a jelenlegi civilizáció tudására, ismereteire épül, eleve egyik „csúcsteljesítményének” processzoraiban, programjaiban zajlik, s ezek felhasználásával „ezer fejekkel [...] A Mind előáll”. S bár a „gép forog”, az alkotó mégsem pihen, mert folyton dönteni és fejleszteni kell, „Vonalak határozzák meg / a gondolatot, és a borítón, a betűkben / ott a kéz döntése. Ahogy helyezkedik / egy ötlet.” Kiválasztás, térképre helyezés és megnevezés, a kezdeteknél a bibliai minták, az irodalmi alkotás létrejöttének sztereotip analógiái is felismerhetők: „Összeszerelni / egy térképet. Hajók dülöngélnek / a forgácsok között, *ölelő nyelvek*. / *Megnevezni a hullámokat*, áthaladni / minden tarajon.” (Kiemelés V.B.)

A kétféle – valós és nem-valós – dimenzió ütközését számos műfajban tetten érhetjük az irodalomban a mítoszok, mesék világától egészen a fantasy-ig, sci-fi-ig, így az átlépés, a párhuzamos világok „létezése”, működése egyáltalán nem ismeretlen terület. Ugyanakkor a képi fordulat, a médiumok óriási változatossága, a digitális kultúra és ezen belül a számítógépes játékok újfajta kiterjedéseket eredményeztek, az interakció lehetőségei





egészen új – cselekvési, kommunikációs, mentális – dimenziókat nyitottak meg. Ezek által e virtuális világok leváltak, elszakadtak a művészi ábrázolás évezredes gyakorlatától, s a jelenségek új – posztmodern – elméleti modelleket is indukáltak.

A teoretikus közelítésmódot illetően a számítógépes játékokat interpenetráció jellemzi. A két közeg, rendszer elemei kölcsönösen átjárják egymást, de nem egyesülnek, a kettő közti „járkálás”, így a feszültség, hasadtságérzet is mindvégig megmarad. A tükröződésnek e fajtájában az eredeti és a tükörkép valamilyen mértékben nyitottak egymás felé, annyira biztosan, hogy egyes elemei kicserélődjenek, megforduljanak. Mindez a kiazmus trópusával jellemezhető a leginkább. A valóság és a virtualitás kettősségének viszonylatában rejlő kiasztikus elv ez esetben nagy hatással van a költői nyelvre is. A stratégiai játék látványvilágának, tájainak leírásánál, vagy olyan elemeknél, ahol a költői ábrázolás képszerűsége, például a tájfestő líra trópusokra épülő költői hagyománya a monitor felületére váltva elveszti, elvesztheti átvitt, metaforikus jellegét, s amit korábban (jól ismert, sablonos, megkopott) metaforikus, képi síkként olvastunk, Kerbernél most konkrét látványként, ikonként tűnik fel. (Erről részletesebben még később.)

Az interpenetráció leginkább a versbeszélőkkel és a *Conquest* szereplőivel, a karakterek „identitásával”, belső motivációjával kapcsolatban tűnik fontosnak, izgalmasnak. Kerber épülő civilizációját alakok, hősök népesítik be, számuk a területek „kifejlődésével”, a hódítással együtt növekszik. Az esetek nagy részében működtetett külső (el)beszélő és a képernyő látványának, felugró ablakainak tematizálása mintegy metanarratív elemként végig fenntartja a külső és a játékbeli valóságok dualitását. A játék menete szerint a birodalomhoz tartozó alakokat (avatárokat) egy gép előtt ülő játékos irányítja, az egyes szereplők mindenféle funkció, (rész) képesség képviselői, jelmezes „szuperegói” a műben. Miközben a karakterek egyre kidolgozottabbá válnak, múltat, emlékeket, mentális képeket, belső tudati tartalmakat, például álmokat „nyernek” a kötet világában (s ezek által a versvilág rögtön el is tér a stratégiai játékoktól), tehát a szereplők rendszere valóban mítosz-, regény-, meseszerű viszonyokat mutat, addig a szerző-elbeszélő mint irányító játékos, konkvisztádor teljesen visszahúzódik, gép előtti testgubóvá válik. Láthatatlan, jellem nélküli,





s e játékok jellemzőjeként elmondható róla is, hogy elveszti „eredeti” személyiségét és feloldódik alakjainak, figuráinak karaktereiben, akiket szabadon formáz a saját fantáziája, vágyai alapján.

E játékok tehát lehetővé teszik, hogy a „régiekhez” hasonló hősöket keltsünk virtuális életre a hétköznapi fásultságával, eseménytelenségével szemben, hős nélküli korunkkal, hőstelen-hőstelen művészi világunkkal szemben. Így lesznek a *Conquest*-ben Turk kapitány, Bob és a Professor küldetések, felfedezések hősei, Rawa király és Elisabeth királynő pedig a hatalom, előkelőség, hűvös elérhetetlenség képviselői. De ezek az avatárok azért mégsem többek, „nemesebbek”, mint a populáris kultúra „szuperhősei”, elmúlt korszakok és értékrendek ironikusan kifordított, karaktergyárban készített figurái ők mindössze.

Nem nehéz Kerber Balázs kötetét összefüggésbe hozni Baudrillard szimulákrum-elméletével sem. A francia gondolkodó szerint a jelenkor emberének realitása egyre bizonytalanabb, már-már illúzió, és világát olyan modellek – szimulákrumok – népesítik be, amelyek helyettesítik és elpusztítják a valóságot. A stratégiai játékok is jellemezhetők a valóság fölé tornyosuló hiperrealitással, mint általában a szimulákrumok: a valóság elemein, a földrajzon („Kirakni világrészeket, ide is oda is / egy gömb. Forognak maguk körül, / mint a régi jelek”), az emberi kultúra ismeretein, „kincsein” alapuló, a fantázia segítségével remixelt civilizáció egyfajta szuprarealitást működtet, összeszedi a történelem térben-időben legnagyobb alakjait az ókortól a jelenig. Napóleon háborút folytathat Genghis Khannal, Szókratész és Einstein pedig bármikor paktumot köthet a képernyő felületén. Sorsfordító történelmi alakok, jelentős felfedezések, találmányok, az emberi tudás és észállomány veleje kerülhet játékba, interakcióba a játék folyamán. A plebs meg itt is csak termel. A szimulákrum tehát nem váltható át többé a valóságra, hanem csak önmagára. A térkép és a rajta zajló események fontosabbak, mint maga a valóság, s bár mindig jelzést kap a játék játék jellegének és virtualitásának ténye, a valós világ néhány bizonytalan reflexiót, szövegrészt leszámítva leginkább egyetlen képernyőre korlátozódik. Mindez épp ezért különbözik az ábrázolástól, amit a művészi megnyilvánulás alapjaként szoktunk elgondolni. A szimulákrum „az ábrázolással szembe helyezkedő szimuláció. Az előbbi a jel és a valóságos dolog közötti ekvivalencia elvéből indul ki (alapvető axióma még akkor is, ha utópikus), ellenben a szimuláció a megfelelés elvének





*utópiájából, a jel mint érték radikális tagadásából, a jelből mint minden referencia visszafejlesztéséből és halálra ítéeléséből. Míg az ábrázolás megpróbálja feloldani a szimulációt, melyet hamis ábrázolásnak értelmez, addig a szimuláció magába zárja mint szimulákrumot az ábrázolás egész építményét.*⁵³⁵

Mindez talán azért is tűnik lényegesnek, mert mintha a kötet költői kockázatvállalása is ebbe az irányba tartana. A líranyelv nem ábrázol, nem „szándékozik” általános értelemben vett látványokat, benyomásokat, érzeteket rögzíteni és közvetíteni, hanem szubverzív módon felrúgja a (korábban valóságra vonatkoztatható) költői nyelvet és jelhasználatot, a jelölők és jelentések viszonyait olyan mértékben borítja fel, bizonytalanítja el, vagy hagyja konkrét és átvitt, szó szerinti és metaforikus, látvány és látvány képzete oszcillálásában, ami pontosan megismétli a digitális világ pixeleiből összeálló illúzió mintha-hatásait.

Kerber Balázs második kötete az elemeire, (nyelvi) jelölőire esett világ és nyelv kétségbeejtő és egyben felszabadító szétszórtságára és újrahaznosíthatóságára fókuszál, továbbá arra, hogy mindennek, tehát mindennapi életünknek, nyelvünknek, költészetünknek már csak nagyon képlékeny, bizonytalan kapcsolata van egy feltételezett, valaha talán volt valósággal, minden csak stratégia, kreáció kérdése, önillúzió és önképformálás. Az (újra)alkotás lehet komoly, komolykodó játék vagy az önáltatás teljes tudatában történő időtöltés. A darabkák végtelen variációiból összetákolható világ a rész–egész viszonyok elrendezésén múlik, ahogy a kötetnek is egyik uralkodó trópusa a szinekdoché és a metonímia, s bár a rész–egész viszonyok meg- és felidéznek valamit, mondjuk korábbi képeket, képzeteket, mégsem dönthető el sok esetben, hogy a monitoron megjelenő puszta látvány kerül leírásra mint valamit jelölő, a játékban jelentéssel bíró vizuális elem, vagy az adott „kép” már nyelvileg átvitt, képszerű jelentésben érthető, értendő. Míg a „ruhaujjként mozdul az est” vagy a „Lép a nyakendő, / szellő kerekedik” inkább tóthárpádos trópusnak tűnik, addig a „vékony rúdnak veti hátát / az egyenruhás. Parancsoló mutatoujj, / sapka szarva.” sorok esetében nem lehetünk biztosak benne, hogy a képernyőn megjelenő mutatoujjról vagy az egyenruhás (ember) „hivatalos” intéséről, figyelmeztetéséről van-e szó. A mindenség szétszórásának legszebb jele

535 Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. Gángó Gábor) = Testes könyv I. (szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor et al.), Szeged, Ictus-JATE, 1996, 161–193, 164.





a kötetben a konfetti darabokká robbanó főhős, Turk kapitány: *Konfettik vagyunk!* – / kiáltja a kapitány [...] Aztán teste kettéválik, majd keze, melyben / a pisztolyt szorongatta eddig, hirtelen zsiráfnyakká / változik. [...] A kapitány / bajsza szétszóródik, haja légbe száll, úsznak a szálak / a kéken, felhő alá, felhő fölé.[...] Csörömpölnek az elröpült alkatrészek. TURK / bal szeme szétplacsan egy oszlopon, jobb szeme / metró alá kerül. Legurul a biztonsági sávról. Ruháit / a szél tépdesi, amint szalaloznak a levegőben.”

A játék adta látvány, színekavalkád, az eszközkészletek, kezelőfelületek ablakai, kategóriái, a választható tárgyak, eszközök és mindenféle opciók vizuális jeleinek gazdagsága mintha a költői eszközök, képek gazdagságát, burjánzását is fokozná: „*valójában a szavak / megállíthatatlanok, részben azért, mert folyton / termelődnek, részben, mert a képek kavalkádjában / nincs más választás. Úgy érzem, hogy a száj / egy ágyú. Vagy delfin, akinek bolygónyi óceán / áll rendelkezésére. Bolyongó tengeralattjáró, / eltévedt zseton.*” Amellett, hogy pergő, rövid mondatok, gyors közlések igyekeznek nyomon követni az összetett képernyőképeket és a feltartóztathatatlanul zajló eseményeket, a gombamód kipattanó városokat, a fehér területek hirtelen feltárulását és benépesedését, ezt az áradást a képszerű versnyelv, a képzavarokig feszülő trópusok próbálják érzékeltetni, átlénygíteni. Az (összetett) szavak szintjén működtetett sajátos sűrítések (kunkorlyuk, kockaszerenád, bajuszlegyintés), a metaforák és hasonlatok hemzsege néhol követhetetlenül eluralkodik, mondhatni túlfut. S bár jó ideig ott motoszkálhat a befogadóban, hogy nem ismeri eléggé a stratégiai játék kifejezéseit, eszközeit, elemeit, azért viszonylag hamar az is bizonyossá válik, hogy a metaforák, a megszemélyesítések jelentésbeli összefüggéseit, az azonosítások, a társítások alapjait nem mindig fogjuk feltétlenül megtalálni, hogy a hasonlatok sokszor csak eljátsszák, hogy két dolog hasonlít. Viszont az esetek többségében a trópusok működéséhez jelentéseket társíthatunk, értelmezhetők, csak esetleg gigantikus, szándékoltan öncélú képhalmozásról van szó, ezért a vizuális virtuozitáshoz, képi detonációkhoz hasonlóan a nyelvi bevetések is felrobbantják az „agyat”. Mindez azt érzékelteti egyrészt, ahogy erről esett szó, hogy szinte nincsenek már rögzített jelenségek, másrészt reálisnak tekinthető, valamiképpen referencializálható valóság sem; a szavak, jelek bármikor





jelenthetik „eredeti” önmagukat, de akár valami mást is, ám a költő szubverziójának lényege épp a képalkotói merészségben, végtelenül szabad képgenerálásban rejlik. A szürrealisztikusan összehalmozott, társított képek egy pszeudó költői nyelvet, mintha-retorikát működtetnek, általában roppant szórakoztató módon, a játék élvezet és az irónia sanda kacajai-val, de időnként mégis túljáratottak, a játék – stratégiai és nyelvi, vagy a kettő tán ugyanaz? – keretein belül is túlságosak, különösen, amikor a versfolyam túl sűrűn operál az angol kifejezések „játékos” bevetésével: laggol, skill, tools, campelni, select, drop stb.

Ugyanakkor a virtuális közegre ráhasaló, „mindent lehet” gerjesztett poétikában szépen rejthetők el a lírai hagyomány műfaji, megszólalás-módbeli, képalkotói elemei, mint például a trubadúrlíra tradíciója „Elisabeth karcsú / faág, / egy gránátalmafa ága. [...] A kockás padló, / mint a könny / egy holdas éjszakán”. Hasonlóak az első személyben írt álom-leírások és a hősök „belső” dalai vagy a (digitális) tájlíra felfokozott képei, színei, a túljáratott, túldizájnolt világ kizsákmányolása a színesztézia trópusa által („marcipános ízű délelőtt”). Nem beszélve az intertextusok sokaságáról, ami szintén a már megírt, már használt nyelv, poétika elemeinek újrahasználatát, recycling-ját hirdeti. Ám épp a korábbi versdarabok használata alapján talán nem nagy merészség felvetni, hogy a szerző mintha a József Attila-i rendkeresés, rendteremtés feladatát tekintené mintájául, az *Eszmélet* rendre, rendezettségére és rácsra, hálózottságra vonatkozó sorai folyamatosan átszövik a pixelekből szőtt sorokat is.

Mit hódít hát meg a *Conquest*-ben a szerző? Nem gondolnám, hogy különösebb társadalom-, kultúrkritikai indíttatása lenne a kötetnek, bár az irónia, távolságtartás mindenképpen végig jelen van. A humor és a dolgok túljáratása e játékok sztereotip és addiktív vonásaira, a szimulákrum leleplezésére is irányulnak. De a játék élvezete, az öröm erősebben uralja e kötetet. A világtéremtő, világhódító stratégiák végtelen számú kime-neteléhez, végtelen bővíthetőségéhez, az újrapróbálkozás, terjeszkedés széles lehetőségeihez hasonlóan a nyelv, a „stratégiai próza” kidolgozása, művelése, bővíthetősége, az alkotás öröme és a költői nyelvet újra és újra próbára tevő terjeszkedése történik Kerber Balázs kötetében. Ezt a kreatóri, játék(os)folyamatot, örömet tapasztalhatjuk meg, mi, befogadók is. És igen, akarunk a játszótársai lenni.





Az írárok eredeti megjelenési helye

(A forrás nélküli szövegek ebben a kötetben jelennek meg először.)

1. *Amnézia, emlékezet, fénykép a közép-európaiság kontextusában* (Mészöly Miklós, Lengyel Péter, Nádas Péter) = *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*, szerk. FÖLDES Györgyi; KOVÁCS Gábor; LADÁNYI István; SZÁVAI Dorottya, Budapest, Gondolat, 2021, 329–337.
2. *Csoportkép H. nélkül – Fénykép, emlékezet, elbeszélés* Az atléta halálában, Jelenkor, 2021/5, 554–559.
3. *A fenntartható táv – táj, természet, mozgás* Mészöly Miklós: Az atléta halála című regényében, Irodalomtörténeti Közlemények, 2022/4, 532–539.
4. *Füstképek a szöveg láthatárán – rögzített kép, képlekeny emlékezet* (Mészöly Miklós: Megbocsátás), Literatura, 2023/1, 51–59.
5. *Filmgyári capriccio – Mándy Iván (nosztalgia, vágy, kép, film transzmedialis lehetőségei* A régi idők... és Zsámboky mozijában) = *Egy ember álma. Tanulmányok és esszék Mándy Ivánról*, szerk. DARVASI Ferenc, HORVÁTH Csaba, PAPP Ágnes Klára, RADVÁNSZKY Anikó, Budapest, Ráció Kiadó, 2023, 325–340.
6. *Valamennyi táj. Nádas Péter és a horizont* = *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, szerk. SOMLYÓ Bálint; TELLER Katalin, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2016, 239–246.
7. *A prímsszámok könyve – sors, idegenség, szegénység* Borbély Szilárd Nincstelenek című regényében, Studia Litteraria, 2016/1, 201–217.
8. *Trauma, test, nyelv – Borbély Szilárd A testhez című kötetének traumaértelmezése*, Jelenkor, 2019/3, 315–321.
9. „Eltűnni csak” – *A halál mint kánon- és kultuszformáló* Borbély Szilárd életművében, Alföld, 2016/12, 78–85.
10. *Körléltánc. Trauma és traumatikus emlékezet megszólaltathatóságának narrációs esélyei* (Kertész Imre Sorstalanság, Lengyel Péter Cseréptörés, W. G. Sebald Austerlitz és Borbély Szilárd Nincstelenek című regényeinek összevetése)





11. *Száműzetések – a belső emigráció formái Kertész Imre prózájában = Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*, szerk. NÉMETH Zoltán; ROGUSKA, Magdalena, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem, 2018, 151–164.
12. „melyik a csont és melyik a márvány” – *A Világpor két kiadásáról, avagy homo totus a malomban = Kánon és komparatiztika. A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban*, szerk. FÖLDES Györgyi; SZÁVAI Dorottya, Budapest, Gondolat Kiadó, 2019, 312–319.
13. „Hullani kezdtek hullani a semmi stukatúrjai” – A poézis örleménye Tolnai Ottó *Világpor* című kötetében
14. *Súlyos határsértés – Határhely(zet)ek, identitáshatárok Tolnai Ottó Szeméremékszerek című regényében*, Partitúra, 2019/2, 73–82. Továbbá: *Transzkulturalizmus és bilingvizmus / Transzkulturalizmus a bilingvizmus*, szerk. NÉMETH Zoltán, N. TÓTH Anikó, PETRES CSIZMADIA Gabriella, HEGEDŰS Orsolya, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-Európai Tanulmányok Kara, 2019, 183–192.
15. „immár nem ő a vadász, immár ő a nyuszi ott a hálóban” – Az alteregók hálózata Tolnai Ottó: *Szeméremékszerek* című regényében
16. Szvoren Edina összegyűjtött versei
A talpas pohár görbülete (Pertu)
Van, és legyen is (Nincs, és ne is legyen), Holmi, 2013/4, 533–536.
Próbababák találkozása tilos (Az ország legjobb hóhéra), Műút, 2015, 52, 54–57.
„Ez már volt, ez már megesett” (Verseim), Szépirodalmi Figyelő, 2018/5, 94–98.
Adminare necesse est (Mondatok a csodálkozásról), Alföld, 2022/1, 102–106.
17. *And what's your story? – Autofikció és hibriditás*, Studia Litteraria, 2022/3–4, 74–97.
18. *Arany János a kortárs költészetben. A palimpszeszt formái Tóth Krisztina és Parti Nagy Lajos verseiben = „Volt a hazának egy-két énekem”. ARANY 200*, szerk. BOKA László; RÓZSAFALVI Zsuzsanna, Budapest, Gondolat Kiadó, Bibliotheca Nationalis Hungariae, 2018, 133–150.
19. *Egyetemes reménytan – Takács Zsuzsa: A Vak Remény, Összegyűjtött és új versek*, Alföld, 2019/1, 112–118.
20. *Gilgames a Nilusig megy – A 60 éves Kemény Istvánnak*, Parnasszus, 2012/1, 89–96.
21. *Kerberiáda – Kerber Balázs: Conquest*, Alföld, 2019/10, 130–135.





Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
www.twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztő: Bazsányi Sándor
Tördelés, nyomdai előkészítés: Nagy-Balogh Györgyi
Borító: Nagy-Balogh Györgyi

A borító a szerző *Vörös fal, Keleti pályaudvar* című fotója alapján készült.

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

