

Részlet Márton László művéből:

„Most pedig, miután részletesen elmagyaráztuk a történetmondás bonyolult feltételeit, magát a történetet minél rövidebben és minél egyszerűbben kell összefoglalnunk. Mondjuk tehát így: Gőz Gaby tanúskodni fog egy peres ügyben, Róth Arankának pedig el kell szavalnia egy Petőfi-verset, és ráadásul repülnie is kell. Ha pedig aziránt érdeklődnének az árnyak, hogy mindez miről szól, akkor azt felelőnk, Petőfire utalva röviden és egyszerűen, hogy: a szabadságról és a szerelemről.

Bazsányi Sándor – 59

Wesselényi-Garay Andor
„... AHOL PEDIG VAN
EGY VÁR, OTT LENNIE
KELL VÁROSNAK IS.”

Márton László: *Árnyas főutca*

Ezek után pedig jóformán semmi más dolgunk nem maradt, mint az, hogy elindítsuk szereplőinket. Az elbeszélés tere szűkös, mégis hosszú az út, amelyet be kell járniuk. Induljanak.

Gőz Gaby a Várkert felé indult hazulról. Azt hihetnénk, hogy ahol Várkert van, ott van egy vár, ahol pedig van egy vár, ott lennie kell városnak is. Ilyen feltételezések a huszadik század végi Magyarországon legtöbbször éppúgy nem alaptalanok, ahogy nem is állják meg a helyüket: a várat lerombolták, a város pedig a kiegyezés után elveszítette rangját. Maradnak a maradványok: némi városfal, amelyet a történetünk utáni években fognak széthányini azok, akik azt hiszik, hogy köveik közé rejtették értéktárgyaikat az árnyak; és község-háza helyett városháza a község közepén.

Nincs tehát vár, van azonban kastély a Várkert fölött. Történetünk idején dr. Orosz-kastélynak hívják, ami kétségtárgyul furcsán hangzik egy kissé, de nem lesz idő hozzászokni, mert már nem sokáig hívják így. Azóta már, e sorok írásakor, ugyanez a kastély, leegyszerűsített körvonalakkal és fogazott szegéllyel, sokmillió példányban közkezen forog hazánk területén. Levélíró magyar állampolgárok százezrei nyalják meg napról napra a kastély túoldalát; levélpostai küldemények homlokára szépségflastromnak ragasztva, sok százezer példányban utazik a kastély, nap nap után, az ország területén tátongó postaládák százezrei felé. Számunkra sem ismeretlen a kastély túoldalának édeskés íze.

Legalább ennyire édesek lehettek azok a csókok, amelyek a valóságban voltak adhatók és nyerhetők a kastély túoldalán, a várkert sűrűjében. A Szent-

háromság Patikától a promenád végéig (mivelhogy párhuzamos történeteinkben promenádnak hívják az árnyas főutca középső szakaszát) még sötétben sem volna lehetséges csókolózni, márpedig egyelőre nappal van, verőfényes kora délelőtt. Rásüt a nap a Hungária szálló emeleti ablakaira a Jókai 60 utca felől, ahol az elemi iskolában a Bőhm Jenőt helyettesítő Vámos tanító éppen fölemelné nádpálcáját, amelyet egyéb ként kizárólag arra használt, hogy földrajztanításkor a táblára akasztott vázszontérképen körvonalazza Magyarország határait, és így szólna fölemelt nádpálcával a kezében, ha nem volna történeteink napján tanítási szünet: *aki nem fér a bőribe, azt ezzel a pálcával fértetem bele.* A Várkertben viszont, amelynek őrzésével meg volt ugyan bízva egy csősz, ez a csősz azonban leginkább csak a Várkert alsó szélén álló gyümölcsfákra és üvegházakra vigyázott, és ha majd néhány évvel később le nem tépi a fejét egy repesz, úgy talán még az árnyas főutcán és környékén végigsöprő harci cselekményektől is meg tudná óvni az üvegházakat, valamint azoknak az emberi lényeknek a hült helyét, akik árnyakként mutatkoznak a főutca két oldalán: a Várkertben csókolózni csupán tilos volt, nem pedig lehetetlen, vagyis legalább annyira lehetséges, mint amennyire kívánatos.

Nagy kár, hogy nem találkozunk ezzel a Várkertet őrző csősszel, s hogy nem maradt fenn róla fénykép, miközben csőszködik: az ő nézőpontjából kényelmesen és körülményesen volna szemlélhető a Várkertben itt is, ott is gyökeret verő, majd a gyökerekről megfélekedve szétrebbenő szerelem. Nagy kár, mert izgalmas volna megtalálni az árnyas főutca mögött a rokokó motívumot, a csalit mögül kileső pupilla fényében ráismerni saját szemünk villanására; jóval izgalmasabb, mint felidézni a korszellemet és a belőle következő eseményeket, a társadalmi és politikai változásokat, és ami e változásokkal együtt jár, az emberi viszonyok minőségének változását is, amelyet egyébként, mint ijesztően gyors romlásnak, nehéz volna látni és nevezni.

Csősz nélkül azonban nem tudunk idillt mutatni; marad az életerő gyors és erőszakolt fellobbanása a korszellem árnyékában és a közelítő záróra sejtelmében. Nem éppen idill, de azért mulatságos látvány, amint a fiatal mirigyek működése alkalmazkodni próbál a társadalmi érintkezés bevett formáihoz, miközben ezek a formák, úgyszólván egyik évről a másikra, és nemcsak a formák, hanem a tartalmak is, szétmállanak a korszellemnek – mondjuk így, választékosan – fuvaltatától.

Ha a Várkerttel szomszédos Borjúpástra még vissza lehet képzelni azokat a sátrakat, amelyeket az árnyas főutcának nevet adó fejedelem által összehívott országgyűlésre megjelenő küldöttek vertek föl, e sorok írása előtt nem egészen három évszázaddal, úgy a nem egészen hat évtizeddel ezelőtti csókok is, amelyek felé történetünk elején határozottan és gyorsan halad Gőz Gaby alsó és felső ajka, és az ajkak mögött mindenre elszántan ott lépked maga Gőz Gaby, még ott lebegnek az immár őrizetlen Várkert fölött a levegőben.”

„Most pedig...” – „Ezek után pedig...” – „Nincs tehát...” – „Legalább ennyire...” – „Nagy kár, hogy nem...” – „...nélkül azonban...” – „...Azt hihetnénk, hogy...” – „Ha [...] még vissza lehet...”

Márton László regényrészletének bekezdésnyitó formulái – az olvasmányosság (imitálásának) igényén túl – sok mindenről árulkodnak. Azazhogya sok mindent elárulnak az elbeszélő hajlamairól és szenvedélyeiről. Egyrészt, hogy minduntalan valamiféle keresetlen hangfekvést erőltet, vagy sokkal inkább mímel, netán parodizál. Másrészt, hogy éppen ezáltal rendszeresen, már-már motorikus kiszámíthatósággal visszahajlik, sőt egyenesen – mikéntha pamlagra – ráhanyatlík a történetmondás beszédhelyzetére, annak kényszeresen tudatosított alaptémaira. Harmadrészt, hogy ez a beszédhelyzet korántsem magától értetődő. Negyedrész, hogy Mártonnak jókora hajlama van arra, hogy mintegy sportot űzzön e korántsem magától értetődő beszédhelyzet állandó színreviteléből... A legalább négyszeresen – de inkább jóval többszörösen – súlyosbított elbeszélői karakter nem csak hogy fergeteges szövegjátékot kavart, de annak lehető legönkényesebb retorikai és narratív alakzatait veti csengő-pengő érmékként az olvasó asztalára.

[*Öntudatlan intertextuális utalás a regény egyik szöveg helyére: „... vajon maradt-e személyiség ama nevek mögött, amelyek úgy csendülnek meg egy-egy esemény felidézésekor, mint amikor aprópénzzel fizet a vevő? És feltéve, hogy ismerjük az áru értékét, valamint feltéve, hogy a pultra hulló érméket elfogadják a pult mögött: vajon sikerül-e kifizetni azokat is, akik e nevek hordozói voltak?” A regény beleírja önmagát BS elemzéseibe; és ennek tükröként: BS továbbírja a regényt.]*

A hiperaktív módon játékos történetmondás legfőbb áldozata: a történet. A jórészt a második világháború és a holokauszt idején egy észak-magyarországi kisvárosban játszódó *Árnyas fűtca* oldalain ugyanis nem valamely egységes eseménysort követünk a legeslegelejétől a legeslegvégéig, hanem azt a kiagyaltóságában is magával ragadó folyamatot kísérhetjük figyelemmel, ahogyan az elbeszélő módszereken, módszeres önkénnyel szétszereli az adottnak tűnő történetet, történeteket. Amennyiben a városi polgári iskolába járó Gőz Gaby és Róth Aranka [A fényképalbumot lapozgatva Márton Róth Aranka arcán találja meg azt a kifejezést, amelyet keres: „örömteli büszkeség”. Márton az arckifejezésekből, a szemekben tükröződő képből olvas, amelynek motívuma már a Wunschwitz-regényben is megjelenik: midőn a tudós Leutinger átfutotta az új városi szabálytervezetet, „Wunschwitz [...] bátran a szemébe nézett az államférfinak, úgyhogy a megfakult fényű szemekben látta kicsinyített képmását is”. Nem tartalmi párhuzamként, de kísértetiesen azonos ikonográfiai azonosságként érdemes felidézni a forradalmi építészeti egyik képviselőjének, Claude-Nicolas Ledoux besançon-i színházának enteriőr-látványtervét is. Az új színházkonceptiót Ledoux úgy jelenítette meg,

hogy metszetet készített egy szemről, amelynek íriszén és pupilláján tükröződött a nézőtér. A bravúrában Parmigianino önarcképéhez és – a háttérben álló tükörábrázolásra gondolva – Jan van Eyck Arnolfini házaspár-képéhez sorolható metszet a látvány és a láthatóság egyenrangúságát hangsúlyozza. (Alig tíz évvel később, Jeremy Bentham Panopticonjában ez az egyensúly a láthatóság–láthatatlanság

62 hatalmi helyzetébe csap át: ellentétpárként kötve a börtönbelsőt a Ledoux-szemhez.)

A szinte megismételhetetlenül ötletes kép – amely eredeti szándékát tekintve ‘puztán’ enteriőrterv volt – a kor egyik leginnovatívabb, a nézők hagyományos hierarchiáját maximálisan elutasító színházbelsőjének vált a szimbólumává. Megjelenik azonban a kompozíción egy képelem, amely azóta is rendkívül talányossá teszi az ábrázolást. Valahonnan a nézőtér hátuljából, esetleg az opeionból eredő fényugár hasítja át a pupillát a szemhéj alatt. A fény önnön tükörkép voltától megszabadulva azonban túlárad a szemem, és fénnel árasztja el a közönséget. Ez a fény, a szemből kiáradó sugár éppúgy előképe lehet a Mártont rendkívüli módon foglalkoztató kleisti pillantásnak, mint ahogy megjelenítheti az Árnyas főutca végén, a hatvanas években a Lenin körút és a Rákóczi út sarkán a levegőt átfúró pillantást is. Gőz Gabynak „nem jut eszébe semmi, csak nézi azt az emberi lényt, aki valaha Rózsika volt; olyan pillantást vet rá, amelyben összesűrűsödnek a véletlen művei, és amelyet bízást nevezhetünk leírhatatlan pillantásnak”.

További figyelemre méltó építészeti véletlen(?), párhuzam(?), hogy ugyancsak a pillantás megragadásával próbálkozik Janáky István A rejtőzködés című írásában. A Márton-féle felütés: „Az a pillantás, amelyet régóta szeretnék érzékeltetni...” – jelenik meg két évvel korábban, Janáky 1997-es esszéjében: „Végül egy pillantást szeretnék még pontosan leírni.” Gőz Gaby pillantása a véletlenek műveit sűríti; a rejtőzködők pillantása – cinkos felismerés: „A rejtőzködők többsége nem erdei odúban él, hanem a hemzsegő városokban, fel-felbukkannak mindenfelé. Látják egymást. És látják egymás munkáját is, mert – ahogy megfigyeltem – valami enyhe, érdeklődés nélküli cinkosság van közöttük. Pillantásuk azért bölcs, mert pontos ítéletükkel nem csak a saját értéküket ismerik fel, de finom mérlegükkel milligrammra mérni tudják a másokét is.”] főttörténete mellé – vagy helyett – egyenértékű történetvariánsokat gyárt, feltételes módú kitérőket tesz, zárójeles megjegyzésekbe bonyolódik... Hiszen jól megtanulta az arisztotelészi Poétikán alapuló leckét: „Egyetlen ponton módosítani a valóságot annyi és csak annyi, mint kihasználni a ténylegesen fennállt lehetőségek közül egy olyat, amely kihasználatlan maradt a valóságban.” Noha ez esetben persze jókora (és nem is feltétlenül megválaszolható) kérdés, hogy miféle előzetes „valósághoz” képest tűnik „módosítottnak” a regény saját valósága. Mindenesetre, Márton művének valóságszaporító elbeszélője fáradhatatlan szenvedéllyel fecseg, tódít és hamisít. Egyszerre konstruál és dekonstruál. Ugyanolyan élvezettel épít, amilyennel rombol. Sőt, tör és zúz. A lehetséges valóságokból fakadó történetek összetört és szétszört szilánkjainak tükrében [A történet az utolsó pillanatban, a végső ponton, „és ezt kénytelenek vagyunk megengedni, sőt előmozdítani, szilánkjaira hullik szét; akár az ünnep fényének sziporkáit pillantjuk meg a szilánkokban, akár azokat a képzelt emléktöredékeket, amelyekből munkánk elején kezdtük összerakni a történetet”.] azonban mégiscsak körvonalazódik valamiféle bizonyosság: a helyszín. A regényszerű játék tere mint várostér.

Az észak-magyarországi kisváros mintája: a néven ugyan nem nevezett, ámde az utcák, épületek, városrészek és környékbeli települések többszörös emlegetésével, valamint a térség történelmére (elsősorban az 1705-ös Rákóczi-féle országgyűlésre) vonatkozó utalásokkal mégiscsak egyértelműsített Szécsény. A retrospektív történetmondás szimulációjának 63 (a regény megírásának) feltételezhető idején, vagyis az ezredforduló tájékán, más szóval a szocialista diktatúrát túlélő szocialista építészeti nyomokat viselő posztszocialista időszakban immár nem láthatjuk a kisváros eredeti formáját, csupán érzékelhetjük annak roncsolt vázát, valamint lajstromba vehetjük az alapszerkezet törmelékes nyomait, zárványértékű maradékszépségeit. Szécsény *ma* már nem az, ami volt *egykor*. [A könyv leírásai alapján nem, pusztán utalásaiból lehet ráismerni Szécsényre. A városleírások, a hasonlatok, a láttatást célzó bárminő stratégia hiányában felmerül, hogy az Árnyas főutca a környezet szempontjából pusztán annyit mutat be Szécsényből, amennyi *ma* is látható. Függetlenül attól, hogy alulírtak-e a helyszínek vagy sem: a fontosabb tércsuklók – kastély, gótikus templom, kolostor, gyógyszertár – az iskola kivételével *ma* is állnak. Ha *ma* is azonosítható helyszínek között játszódik a regény, hiába is sűríti egyetlen napba a történet az 1934-es esztendővel kezdődő évtizedet – egyértelműen kijelölve az akkort – ugyane történet mögé helyszíneként akár a mai Szécsény is kivetithető lenne.

Mindez persze az egységes médiumok, az urbanisztika, az irodalom, a kép és a távlatos látvány – amelyet oly könnyedén vagyunk hajlamosak a valósággal azonosítani – nos, e médiumok eltérő rugalmassága, kopásállósága, rezisztenciája közötti drámai különbségekre hívja fel a figyelmet. Szécsény városképe tönkrement, szerkezete azonban érintetlen maradt; elszenvedte a szocialista kisváros látvány-korrupcióját, de a kastély körüli épület- és műtárgyjelenet több száz éve érintetlen színpadon zajlik. Afféle fényképgyűjtemény viszont, amelyből Márton dolgozott, *ma* már összeállíthatatlan; a helyszínt bejárva pedig fájó az emléknymok hiánya. Listává tömörítve e fejtegetést: (1) az urbanisztikai hagyomány – legyen mégoly roncsolt is a városkép – csak a tér- és infrastruktúra együttes eltörlésével szűnik meg; ezzel szemben (2) a látvány roncsolásához – vagy rekonstrukciójához – már utcaszakaszokat kell kicserélni; (3) a képi hagyomány pedig alig néhány épület kiemelésével is átírható. Meglepően ellenálló médium az irodalom; a történetek inerciája térbeli maradványokból, szórvány-elemekből is 'hiteles' elbeszélés-világot teremthet. Teljességgel kizárható, hogy Márton ne látogatta volna meg a várost, és helyszíni tapasztalatait ne építette volna bele abba az irodalmi rekonstrukcióba, amelyet azért nagyrészt az olvasó végez el. Izgalmas alkotástechnikai paradoxonként tűnne fel ezért az, ha a hiteles szövegrekonstrukció ugyanakkor látványrekonstrukció hiányában valósulhatna meg.] Miként *ma* már nem lehet olyan regényeket sem írni, mint lehetett *egykor*. Az eltorzított városi valóság leghűségesebb szépirodalmi képe: a torzkép. A kiforgatott valóságra vonatkozó – vagy azon élőködő – kiforgatott írásmód. Az önnön (feltételezhető) lényegéből, eredetéből kifordult város így lehet a (szándékoltan) mesterkéltn írásmód révén méltó, azazhogy alkalmas színhelye a csakis közvetve megjeleníthető borzalomnak, a történelem huszadik

századi botrányának, a faji ideológián alapuló üzemszerű népiértésnek, amely ugyan el nem mesélhető, ámde amelynek nyomai mégiscsak megragadhatók az önmagát elbizonytalanító elbeszélés terében, az ábrázolt várostérben.

Vagy akár az ábrázolt várostérrel párhuzamos valóságos várostérben
64 is. Hiszen például a valóságos Szécsény mai várostopográfiájának talán legneuralgikusabb pontja, és egyúttal a regénybeli kisváros értelmezési terének egyik lehetséges meghosszabbítása: az elhanyagolt zsidótemető fűtengerbe merült, dülöngélő sírkövekből álló – s így sajátosan organikus – emlékhelye.

Mindenesetre, a regénybeli emléknymok vagy -helyek kijelölésének igénye Mártonnál izgalmasan szövetkezik a történetmondás iránti *vitális szkepszissel*, amelynek talán legemlékezetesebb példája eddigi pályáján: a tizenkilencedik századi történelmi regényformát parodizáló *Testvériség*-trilógia, amely jó néhány pontján érintkezik számos megírt vagy „meg nem írt regénnyel”. Vagy éppen olyan rendhagyó módon megírt regénnyel, mint az *Árnyas főutca*, amelyben tehát három – eleve erős – regényösszetevő erősíti egymást: (1) a botrányos történelmi téma: a magyarországi holokauszt; (2) a történelmi-urbanisztikai változásoknak kiszolgáltatót helyszín: a Szécsény topográfiáján élősködő kisváros; [*Remek meglátás: a Szécsény topográfiáján élősködő kisváros; és tovább: a történet topográfiáján élősködő környezet, amelynek főutcáján éppúgy árnyként jelennek meg az alakok, mint a néma képeken az őrtorony, a kastély vagy az egykori iskola.*] (3) valamint a jócskán elidegenítő elbeszélésmód: Márton jól bejáratott poétikai szexepilje.

Miként Kertész Imre rokon témájú *Sorstalanság*ának mesterkéltníriája, akként Márton regényének szofisztikált poétikája is kellőképpen provokálhatja a megbízható elbeszélőkhöz és egyenesvonalú (vagy legalábbis kiismerhető) történetvezetésekhez szokott olvasót – ahogyan erre maga az elbeszélő is utal, miközben a regény vége felé színre lépteti „történetünk őrangyalát”: „Az írásmű, amelynek a szerző azt a címet adta, hogy »Árnyas főutca«, a legszűkebb értelmiségi rétegnek szóló olvasmány. Vagy inkább annak sem szól, mert olvasmánynak aligha nevezhető. Miféle olvasmány ez a sok összekuszált, kiforgatott »élménybeszámoló«, aminek még az ellenkezője sem igaz?” És valóban, olykor az lehet az érzésünk, hogy tényleg nem „olvasmánnyal”, hanem valamiféle „olvasmányt” mímelő látványtárral van dolgunk – ami egyébként nem mond ellent a regény munkahipotézisének, miszerint „a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel”. A fiktív fényképgyűjtemény darabjai viszont nem albumszerű rendben sorakoznak, sokkal inkább mintha egymásra csúsznának, összegyűrődnének, vagy éppen egymásba hajtogatódnának; ami nem is annyira világszerű mélységet, mint inkább felületi rétegzettséget kölcsönöz a különböző történetzilánkokká széteső epikai rendszernek. A kisváros tere is leginkább ezekben a rétegszerűen egymásra

csúszó, egymásba gyűrődő, egymáshoz préselődő s így fényképszerű síkokon válik érzékelhetővé. Ha olvasó-városlátogatóként elfogadjuk a Márton-rege-ny játékszabályait, akkor könnyen úgy érezhetjük, hogy nem is valamely félig-meddig fiktív városi térben tájékozódunk, hanem már-már anyagszerűen szétnyitható városlepeorellót silabizálunk. Mintha vala- 65 milyen formabontó városturisztikai diavetítésen volnánk. A vetítővá- szon szerepét betöltő, „árnyasnak” nevezett főutcán ráadásul olyan „árnya- kat” látunk, akik a világháború és a holokauszt során elpusztított emberekre emlékeztetnek, és akik így az ezredforduló idejére tájolható elbeszélés pil- lanatában tényleg csak árnyképei lehetnek az ábrázolt történelmi va- lósággal párhuzamos – és nem azonos! – lehetséges történetek eleve rendhagyó létmódú, papírmásészerűségükben mintegy „sorstalan” hőseinek. Az egykor élő emberek árnyai immár csakis az egykori való- ság síkbeli emlékein, emlékpótlékain, azaz fényképeken léteznek, amelyeket ezúttal joggal nevezhetnénk *árnyképek*nek. Az egyáltalán (vagy elsősorban) nem „árnyas” főutcájú kisváros zárójelbe tett idill- jének hősei: olyan „árnyak”, akiknek tartós árnyéka könyvünkben elő- revetül egészen az őket elpusztító történelmi bűneseményig, és tovább, a holokauszt-irodalom által (is) őrzött emléknymok között tájékozódó (tájékozódva emlékező) mai olvasóig.

Nézzünk meg kissé közelebről egyetlen bekezdést, amelyben az iskolából éppen hazafelé tartó Róth Aranka és az őt kísérő Gőz Pista baljósan szeszélyes 'árnyjátékát' csodálhatjuk, és amelyben az egy- másra torlódó fényképek rétegsíkjai helyett, jobban mondva azokat helyettesítendő, ezúttal egymásra simuló könyvlapokat látunk pe- regni, szám szerint hetet. A holokauszt borzalmát megelőlegező, az iskolatársak általi bántalmazásra vonatkozó utalást készíti elő a fel- tételes módon megfogalmazott lehetőségeket szaporító szövegjáték (mely lehetőségek közül végül – tudjuk jól – a lehető legiszonyatosabb vált valóra): „De mivel nem akarjuk, hogy történetünk lapjaira köny- nyek peregjenek, [1] úgy intézzük, hogy csatlakozzék Arankához Gőz Pista, [2] aki megdicsérné Aranka sapkájának vagy gallérjának a színét (amiből kiderülne, hogy szintévesztő, mint az apja), [3] ha nem volna az is- kolai öltözék egyenruha, amelynek színe és szabása szigorúan meg van ha- tározva a sapkától a harisnyáig. [4] Így viszont Arankát kell arra készítenünk, hogy kérdezzesse Gőz Pistát az útjukba eső virágok színe felől, és nagyokat nevessen a válaszok hallatán; egészen addig, amíg meg nem pillantják a Blaser-üzletház udvarán pompázó hatalmas rózsabokrot, amelynek rózsas- zínű rózsáiról Gőz Pista, jelezve, hogy részéről vége a vizsgáztatásnak, ha- bozás nélkül kijelenti: világoskék. [5] Mire Aranka talán azt mondaná: *határeset: elfogadom*, [6] ha szokás lett volna történetünk idején ilyesmiket

Új Forrás 2011/8 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor:
...: ahol pedig van egy ár, ott lennie kell városnak is. – Márton László: *Árnyas főutca*

mondani, [7] és ha nem közelegne vészesen, ugyanis közben kénytelenek voltunk letéríteni őket az árnyas főutcáról, a sapkák és az iskolatáskát pótló vászontarisznyák elvételének pillanata.”

66 Ahogyan forgatja az elbeszélő a fenti jelenet „lapjait”, úgy csukja be később ugyanő „félbehagyott könyvként” (vagy „mint egy zárójelet”) az eljövendő borzalmak előjeleivel terhes helyszínt, a polgári iskolát. De hasonlóképpen helyettesítik a többdimenziós valóságot további kétdimenziós valóság-szimulakrumok: térkép a tájat; csokoládépapír a városteret; fénykép a főutcát; árnykép az utcán sétáló embert... Vagy éppen postai bélyeg az épületet.

*

A kisváros leginkább meghatározó épülete, a „történetünk idején dr. Oroszkastélynak” nevezett kastély – ha úgy hozza az elbeszélő kedve – egy szempillantás alatt átváltozik holmi kétdimenziós absztrakttá, banálisán létező szimulakrummá, tudniillik „leegyszerűsített körvonalakkal és fogazott szegéllyel, sokmillió példányban közkezen forgó” bélyeggé. És talán ezen a ponton érhető tetten leginkább a Márton-féle észjárás kimódolt logikája, az ábrázolt valóság és a szövegvalóság tartósan szofisztikált együttállásának kettős könyvelése, amelynek éppen adott tárgya: a valóságot helyettesítő bélyeg, illetve a bélyeg által képviselt valóság. Az *Árnyas főutca* című regény olyan bő lére eresztett kiazmusnak tűnik, amelyben minduntalan a valóság és annak képe, a történetmesélés és annak elmélete tükrözik egymást, oda-vissza, tetszőleges sorrendben. Hiszen például – a képi szimulakrum felől az ábrázolt valóság felé tájékozódva – ugyanolyan édes ízűnek bizonyul a „kastély túloldala”, azaz a bélyeghátsó ragasztóanyaga, mint amennyire édesek lehetnek a csókok a „kastély túloldalán”, azaz a „várkert sűrűjében”. A valóság képe tehát egyrészt átváltozik a kép saját („édes”) valóságává, másrészt viszont tagadhatatlanul kapcsolatban marad az éppen általa jelölt („édes”) valósággal is. Miként az egyik szereplő zsebében lapuló csokoládé papírjának rendhagyó festői vásznán – amely „a cselekmény egyik *síkjaként* van jelen történetünkben” (kiemelés: BS) – is tovább folytatódik a csokoládépapírt majdan eldobó szereplő (és persze az összes többi regényfigura) története.

Ebben a féktelen és kiterjedt – bélyegből, csokoládépapírból, és még sok minden másból összefércelt – kiazmusalakzatban létezik és működik az elbeszélő is. Aki, miután mindent „részletesen elmagyarázott” a „történetmondás bonyolult feltételeiről”, mégpedig „minél rövidebben és minél egyszerűbben”, végre kijelöli az „elbeszélés terét”, a városteret, amelyet a továbbiakban kedve szerint tagol és alakít; továbbá meghatározza az „utat”, amelyet a szereplői kénytelenek lesznek hamarosan bejárni. Határozott gesztussal útjukra bocsátja őket: „Induljanak.” A parancsoló mód pontosan jelöli az elbeszélő és a szereplők közötti távolságot, valamint az utóbbiak

kiszolgáltatottságát az előbbinek. Márton elbeszélője: tudálékos és önkényes. Bármit megtehet, amit csak meg akar tenni. Bármit elmesélhet bármi kapcsán, vagy éppen helyett. Ugyanakkor mintha nem igazán lenné kedvét a mesélés korlátlan szabadságában – ahogyan arra Radnóti Sándor (egy másik Márton-regényről szóló) kritikájának (a nem kevésbé szeszélyes 67 kedélyű) Jean Paultól ollózott címe is utal: „*Unlust zu fabulieren*”.

Márton lemond a mesélés kétes öröméről, csak hogy önfeledten élvezhesse a mesélés kétes örömét parodizáló beszédmód nem kevésbé kétes örömét. Az örömtelen, vagy ha tetszik, jócskán rendhagyó örömről árulkodó játék – valamiféle szépirodalmi bábjáték (vagy inkább árnyjáték) – tere az észak-magyarországi kisváros. A játék *nyilvánvaló* tárgyai pedig a szereplők, akik ráadásul kétszeresen is ki vannak szolgáltatva: ahogyan elszenveték egykor a regényben felidézett történelmi valóságban a világháborút és a holokausztot, úgy szenvedik el most a regény saját valóságában az elbeszélői teljhatalmat és önkényt. Tárgy voltak végső következménye, hogy valójában nem is léteznek, csupán fényképből kivágott papírmáséfigurákként mozognak az elbeszélő kénye és kedve szerint. A módszeresen tárgyiasító-távolító stílus egyik jellemző alakzata lesz a biológiai és szociológiai érdekeltségű pillantás, [*Göz Gaby teret átfűrő pillantásáról már volt szó; hasonló, noha nem a teret, hanem Sapronka Györgyöt átfűrő pillantással néz keresztül Domasek Frigyes azon az emberen, aki öt korábban feljelentette és elveszejteni akarta. Ahogy a teret és a másik testét is átfűrja az orvos pillantása, éppúgy fűrja át az időt saját testének mozgása: „...vizitkor [...] adjunktus úr, de mire kinyílik az ajtó, már docens, mire végigmegy a kórtermen, címzetes egyetemi tanár, úgy halad el Sapronka György mellett, hogy rá sem néz, pontosabban: keresztülnéz rajta...”*

A regény időstratégiája szempontjából különösképpen izgalmas az Árnys főtca alapján szervezett irodalmi városjárás, amellyel nem csak a terek, hanem az olvasott, és az olvasás során megélt idők is összevethetők. Domasek Frigyes ideje a mozgáshoz kötött, a történet őrangyaláé az olvasás sebességéhez: „...rémülten látjuk a gyors változást. Mondatról mondatra évtizedes léptekkel halad előre az időben, egyik lélegzetről a másikra öregszi. A kislányból a szemünk láttára lesz fiatalasszony, kezében a Magyar Dolgozók Pártjának tagkönyvével, de a következő mondatban már munkásör-egyenruhát hord, és mire kihull bal kezéből a párttagkönyv, addigra jobb kezével botra támaszkodik; mire pedig az utolsó mondatban elhangzik az állítmány, addig az alany, vagyis történetünk őrangyala megöszül.” Az efféle idő-sűrítmények mintegy ellenpontozzák a Göz Gaby és Róth Aranka regény eleji sétáját; ekkor az olvasással szinkronban vált a nap kora-délelőtről késő-délelőtre, majd – az elbeszélés helyszínét Göz Árpád kocsmájába helyezve – ebédidőre. Lelassul ugyanakkor a csokoládépapír- és a rajta szereplők – elhamvadása, amelyvel felindultságában Schick Adolf gyújt rá a (bizonyára) Kristallnachtól szóló híreket olvasván. A drámai hosszúságúra nyújtott hamvadó-időn belül egymásra torló történetidők elcsendesednek végül, hogy az olvasás aktusának egy bizonyos pontjához illeszkedjen a pernye összesöprése: „...most, ebben a pillanatban.”] amelyet az elbeszélő vet a Várkertben csokolózó szerelmespárra,

Új Forrás 2011/8 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor:
“... ahol pedig van egy vár, ott lennie kell városnak is. – Márton László: Árnys főtca

akik így egyrészt „a fiatal mirigyek működését”, másrészt „a társadalmi érintkezés bevett formáit” képviselik. Az egyfelől (a szereplők felől) teljes kiszolgáltatottságon, másfelől (az elbeszélő felől) totális önkényen alapuló játék *ténylegesen* tárgya azonban: maga a játéktér, az ábrázolt város.

68

Az elbeszélő a Várkert felé indítja az egyik szereplőjét, Gőz Gabyt; és innen, a Várkert felől építi ki a történet terét – a tőle megszokott és elvárható retorikai modorossággal: „Azt hihetnénk, hogy ahol Várkert van, ott van egy vár, ahol pedig van egy vár, ott lennie kell városnak is.” Ámde az öntükröző észjárás és beszédmód jóvoltából korántsem ilyen egyértelmű a helyzet, a regényhelyzet tere; hiszen a várra és a városra vonatkozó „feltételezések” – az egymást gerjesztő és kioltó állítások kiazmusa nyomán – „*éppúgy* nem alaptalanok, *ahogy* nem is állják meg a helyüket”. (kiemelések: BS) Lévén „a várat lerombolták, a város a kiegyezés után elveszítette rangját”. A történelmi változásokra támaszkodó, ugyanakkor önkényes logikájú történet- és térfejlesztés drasztikusan megszakítja az olvasóban éppen hogy csak felébresztett többfokozatú elvárásláncolatot (várkert → vár → város ...), illetve továbbfűzi más irányban: „*Nincs tehát vár, van azonban* kastély a Várkert fölött.” (kiemelések: BS) A tulajdonosok változásaival minduntalan át-és átkeresztelt kastély: a vár szimulakruma; mely szimulakrum további szimulakruma: a kastélyt ábrázoló bélyeg. A többdimenziós városvalóságra, annak egyik meghatározó épületére vonatkozó vágy tehát kisiklik, pontosabban megtelepedik a kétdimenziós síkon, a valóság ábrázolásának *saját* felszínén. Ami persze nem zárja ki, hogy az elbeszélő a kastélyt sematikus leképező bélyeg „túloldala” kapcsán játékosan utaljon a valóságos kastély „túloldalára”, a várkertre.

Az „árnyas főutca” mentén kibontakozó várostér leírásának soron következő tereptárgyai: a Szentháromság Patika, a Hungária szálló, valamint a Jókai utcai elemi iskola, amelynek osztálytermében Magyarország vászontérképét látjuk. Persze a térkép kétdimenziós síkján, még ha az elbeszélő ezúttal nem is hangsúlyozza, de ott található történetünk szűkebb helyszíne: a térképet tartalmazó iskolát tartalmazó utcát tartalmazó város. Továbbhaladva a regény- és várostérben, a fényképfelvétel nélkül maradt csősz nélkül maradt Várkerten túl található a Borjúpástot, a település legkülső területét, ahol egykoron összehívták a város legbelső utcájának, az „árnyas főutcának” nevet adó fejedelem által összehívott országgyűlést”. (Ebből a félmondatból tudhatjuk meg egyébként, hogy az „árnyas főutca” mintája: a szécsényi Rákóczi út.) A külső városrészhez kötődő egykori esemény sajátos visszatükröződése a belső városrész nevében, no és persze – fűzhetné hozzá a Márton-regény logikájára immár ráhangolódó olvasó – a nevet hordozó *utcatáblán*, újfent csak a regény legátfogóbb szemléleti-stiláris alakzatát eredményezi: a többdimenziós (ezúttal történelmi) valóságselemek és a

kétdimenziós szimulakrumok (fénykép, bélyeg, csokoládépapír, térkép, könyv...) egymásba forgatott alakzatát, a kiazmust.

A kiazmikus regényszerkezetben egyszerre van jelen a várostér és a város történelmi múltja; valamint a városlakók közelmúltja, vagy éppen közelgő tragikus jövője. Ugyanakkor a holokausz *ebben* a regénytérben csakis utalásos, körülírással, eufemisztikus formában, mintegy szórványos szövegnyomokban van jelen, illetve éppenhogy nincs jelen; de éppen *ettől*, a közvetlen ábrázolás provokatív hiányától, vagyis a borzalom többszörösen közvetett s így nyomatékosított jelen(-nem-)lététől lesz Márton regénye mélyen etikus, olykor megrendítő. Az *Árnyas főutca*: a holokauszra való emlékezés üresen hagyott s így betölthető, sőt – az irodalomértésben csak ritkán használatos imperatívusz jegyében! – betöltendő helye. A modoros hiányjelként ábrázolt holokausz elő- és utóidejét tárgyaló történetmondás során az utcanevekben őrzött történelem – a kiazmus öngerjesztő logikája szerint – olykor egyenesen átfordul az utcanevek saját történetébe. Így lesz például a Magyar utcából először Magyar csendőrt utca, majd Sport utca, még később Kun Béla utca, és végül újra Magyar utca. Emlékezetes várostörténelmi pillanat továbbá, amikor az 1944-ben kinevezett bíró, Dancsok István „beül a Magyar utca és a Hitler Adolf utca sarkán található Szebb Jövőbe”, csak hogy joviálisan megoszson ivótársaival egy-két viccet a kommunizmusról és a zsidótörvényekről.

A frissen kinevezett városi bíró ugyanolyan papírmászerű figura, ugyanolyan „árny”, mint a különféle síkokba egyengetett szép-irodalmi papírváros összes többi lakója. Jóllehet a regényszereplők élnek és mozognak, szeretnek és gyűlölnek, örülnek és szomorkodnak, reménykednek és csalódnak, ujjonganak és szenvednek, éppúgy, mint más rendes városlakók – csak hogy nem a város mélységterében és telő idejében, hanem a teret és időt nélkülöző várostér-szimulakrumok csillámos felületein: fényképeken, csokoládépapíron, bélyegen, könyvlapon... [Kérdéses persze, hogy van-e helye ebben a sorban a regény nyomtatott lapjának mint végső matériának. Építések e helyütt kedvezőbb helyzetben vannak: van ugyanis műfaji autonómiája a rajznak; talány, hogy mennyiben válhatnak a könyvlapok a regénycselekmény szempontjából esztétikai, vagy akár anyagszerű vizsgálódás tárgyává.]

Új Forrás 2011/8 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor:
„...: ahol pedig van egy vár, ott lennie kell városnak is. – Márton László: *Árnyas főutca*

WGA*:

Fekete-fehér fénykép, macskaköves utca. A horizont lábmagasságban, a fókusz a végtelenbe vész. Az utcakövek az előtérben csillogó élességgel hasítják ki körvonalait, apró vízcseppeken törik meg a fény. Ahogy a tekintet mélyebbre vándorol, a bazaltkockák lassan feketeüveges textúrává olvadnak, hogy végül anyagtalan, csillámló masszaként érzékeltessék mindössze, hogy az utca merre is kanyarog. Az előtér: kényszeresen és túlhatározottan részletes; a háttér: értelmezhetetlenül pasztózus. Az európai festészeti hagyomány leghierarchikusabb ábrázolása, amelyben minden rögzített. Tér, látvány, nézőpont egyaránt szól túlhatározottságról és sorrendről; fontosról és lényegtelenről; részletesről és elnagyoltról. A centrálperspektíva világa hierarchikus és kizárólagos, kényszerítő és túlhatározott; a tér homogenitását áldozza fel az expresszív látványért. Kérlelhetetlenül húzza a szemet innen oda, ám az ábrázolás mégsem átjárható. [Olyan sokan, olyan sokféleképpen bántották már a középpontos perspektíva technikáját (gyeplőjét, varázspálcáját, uralmi igényét, világnézetét, ideológiáját...). Vajon ezúttal mire számítsunk? Mire fog kilyukadni WGA?]

*

Nem meghatározott, de mégis jól beazonosítható területen játszódik Márton László *Árnyas fűtca* című regénye. Noha a regény *helyszíne* Szécsényel azonosítható, helyről, hely szelleméről, esetleg hangulatról beszélünk sem heideggeri, sem Norberg-Schulz-i értelemben nem lehet. De városról, térről, építészetről és enteriőrökről sem nyilatkozhatunk. Különösen szembeötlő ez annak ismeretében, hogy a Márton-regények városokkal kapcsolatos részletei, azokat intenzív hasonlatokkal leíró passzusai olyasféle nyelvi mimézist hoznak létre, amely mégsem fullad a városleírások recitatív unalmába.

Az 1997-es *Jacob Wunschwitz igaz történetében* a tudós Nicolaus Leutinger a lakott világhoz hasonlítja Gubent és környékét: „Ebben az összefüggésben a Neisse és a Lubisch összefolyása tekintendő a Földközi-tengernek; a kolostor épülete a malmokkal és a vízi mesterséggel az ostiai kikötő, amelynek a víz tükrén rezgő aranyhíd valódi tengeri kikötő benyomását kölcsönzi egy pillanatra, legalább addig, amíg a beszélő felteszi a koronát az ily leleményesen kieszelt hasonlatra, és kijelenti, hogy Guben városa... semmi más nem lehet a hasonlaton belül, mint maga Róma.” [A rossz közérzet kultúrájáról értekező Freud a lélek felépítésének érzékeltetésére használta a képzeletbeli (történelmének összes változását egyidejűleg megjelenítő) Rómát mint hasonlatot. Márton regényrészletében viszont belül maradunk az épített közegen, hiszen itt város és város között állítatik fel a párhuzam. Noha mindkét esetben egyaránt megtörténik a tényleges (ekphrasztikus) médiumváltás, amennyiben Freudnál is, Mártonnál is a nyelv beszél a nem-nyelvről, az épített térről.]

Hasonló – ámbár testi tapasztalattal kiegészített – alakzathoz nyúl Márton a *Testvériség*-trilógia harmadik kötetében, amikor Szmirna leírásánál

Liszkey Miklós tenyere válik a hasonlat középpontjává. Míg Lengyel Péter *Cseréptörésében* az „ismerte a város hajnalait, mint a saját tenyerét” fordulat a főhős és a város közötti természetes térrétegek átjárhatóságára, közvetlen testi kapcsolatára utal, addig Liszkey Miklós hasonló kijelentése – „ismerem Szmirnat, akár a tenyeremet” – sűrű szöveg-szövet kiindulópontja lesz: „Mutatta is a tenyerét. Ez a magaslat itt a hüvelykujj tövében, ez a Pagos, vagyis Domb nevű domb. A hüvelyk- és a mutatóujj által formált karéj, ez a Szmirnai-tengeröböl, tetszenek látni milyen mélyen benyúlik. Ez a bőrszegély, ez itt a kikötő. Ez a mutatóujj felé futó redő, ez választja el a Törökvárostól a Zsidóvárost, egyik piszkosabb, mint a másik; itt meg, a középső ujjam tövében, a bazársor mellett, itt van a Frank-negyed.” [Ezúttal már tényleg nem város és város, hanem város és nem-város között létesül analógia – mint Freudnál. Csakhogy itt nem a nem-érzékelhető lélek érzékeltesére szolgál a városleírás, hanem – fordítva – a nagyon is érzéki tenyér látványa szolgálja a városismeret színrevitelét. Freud a szemléltetés eszközével elsősorban meg akar tanítani nekünk valami nagyon fontosat, ami máskülönben nem volna érzékelhető – „...milyen nehéz megbirkóznunk a lelki élet sajátosságainak szemléletes ábrázolásával...” –, és ehhez használja fel a történelmi Rómát, miközben azért gyönyörködtet is minket a hasonlat képtelen szépségeivel. Márton viszont a helyismeretével kérkedő regényszereplő alkalmi mutatványával elsősorban szórakoztatni kíván minket, noha éppenséggel (mellesleg) meg is tanulhatunk valamit Szmirnáról, vagy legalábbis kedvet kaphatunk ahhoz, hogy kézbe vegyünk egy megfelelő léptékű Kiszázia-térképet...]

A Márton-hasonlatok plaszticitása persze e helyütt is párhuzamba állítható azzal a felismeréssel – mi több, szerkezetileg is megfeleltethető neki –, amely Aldo Rossi analóg városalakulatait köti valós terekhez és utcákhoz. Akár egy lemez két oldala: egyugyanazon alakzat jelenik meg az irodalom és az urbanisztika eltérő médiumai által; az egyikben hasonlatként, a másikban analóg városként.

Kritikus kérdés persze a párhuzamok egybefonása, a hasonlat valóságra gravitálása: a tenyérből képzett városmodell mégoly költői antropomorfizmusa is a csalódás veszélyével terhelt az 'igazi' várossal szembesülvén. Liszkey Mihály Szmirnája is végül tenyerré lesz, amikor az egyre részletesebb és kalandozóbb leírásból – „Ez meg itt a Két Fivér-hegy; az egyik csúcsát úgy hívják, hogy Igaz Bátyám, a másikat úgy, hogy Hamis Öcsém...” – Károlyi Sándor végre megérti, hogy „Liszkey nem a vakvilágba nyújtogatja tenyerét: abba valamit rakni kell”. [Tipikus Márton-kiazmus: a tenyér ugyanabban a pillanatban lesz egyfelől hordozója valami másnak (a városismeretnek), másfelől meg továbbra is az marad, ami volt (üres marok). A két aspektus – az ábrázolt valóság (Szmirma) és az ábrázoló közeg (a tenyér) – egymásba-tükröződéséből születik a Márton-próza sajátos szépsége.]

Szélsőséges hasonlatok ironikus alakzatai olvashatók az *Egy kontinens mint műtárgy* című Márton-esszében is, ahol a lengyelországi Malbork bemutatásakor felsejlenek e technika határai is: „Képzeld el az olvasó egy akkora

folyót, mint a Zagya Jászberénynél, csak egy kicsit nagyobbat. Annak partjára képzeljen el egy akkora várat, mintha a budai várra ráépítenék a pozsonyit meg a salzburgit, és mellé még odatennék a Hradzint; csak egy kicsit ódonabbat. Közvetlenül melléje képzeljen el egy olyasféle települést, 72 mint a Kacsóh Pongrác úti lakótelep és a piliscsabai Terranova-busz-megálló keveréke, csak egy kicsit lepusztultabbat.” [Itt meg már újra az épít

tett tér lesz az épített tér hasonlata – persze továbbra is a jól felépített nyelvi alakzat jóvoltából.] A mondatok második fele jelzi: közel az írás ahhoz a ponthoz, amelyen túl e „tünemény” már nem „megragadható”, ugyanis az „ennél gazdagabb és bonyolultabb, s ezért nem lehet holmi hasonlatokkal vagy metaforákkal elintézni”. Jóllehet működési határához érkezett, mégis e prózatechnika sikerességét mi sem jellemzi jobban, mint hogy Umberto Eco *A rózsza nevében* oldalakon keresztül kísérli meg *leírni* a kolostor titkos könyvtárát, mígnem végül megadva magát az elégtelen szavaknak, kényszerűen biggyeszt alaprajzot a leírás végére. [Nézzük tehát a városanalógia főbb típusait: (1) analógia város és város között, mint a Wunschwitz-regényben és a Malbork-tárgyú esszében; (2) analógia város és nem-város között, azon belül vagy (a) a város lesz a nem-város hasonlata, mint Freudnál, vagy (b) a nem-város a városé, mint a Testvériségben; (3) analógia (város)tér és annak rajza között, mint Econál, vagy más olyan irodalmi művek (gyerekkönyvek, kalandregények, útirajzok stb.) esetében, amelyekhez tervrajzot vagy térképet mellékel a szerző. Az utóbbi változat éppen olyasféle összetett rendszernek, kevert médiumnak bizonyul, mint amilyenek tűnik például Michel Foucault szellemes leírásában René Magritte *Ez nem pipa* című festményének szöveges-vizuális világa, amelynek provokatív ellentéte (azt olvassuk egy pipa képe alatt, hogy: „Ez nem pipa”) mögött a képleíró filozófus valamiféle előzetes egységet lát: a kalligramét, amely egyszerre kép és szó, vagyis éppen azt mutatja, amiről beszél. Márton a kalligram helyett a szó és a kép, a nyelv és a tér középtengelyes tükrözésformáit, a kiazmus meghökentetőbbnél meghökentetőbb alakzatait használja.] A valóság, a tér és a hely végül kibújnak az irodalom érvényességi köre, a szavak finom tapogatócsápjai alól.

Míg Malbork jellemzésénél Márton a nem elmondhatót írja el ékes nyelvel, addig az *Árnyas főutcában* – e kísérlet negatív ikeralakzataként – az elmondhatót hallgatja el. [Már amennyiben Márton tényleg „elhallgatni” akarna valamit (lásd WGA következő mondatát: „a vár nélküli városról, városi rangú nagyközségről”), és nem beszélni valami egészen másról (lásd a regényt: olyan „árnyakról”, akiket egykor emberek embertelenül elpusztítottak).] Az esszé Malbork-részlete a „visszaépített vár és a vissza nem épített város” közötti ellentétről, az *Árnyas főutca* pedig – mintegy pretextusként – a vár nélküli városról, városi rangú nagyközségről szól.

A városnak – visszakanyarodva a bevezetőben említettekhez – nem csak vára, de helye, homlokzata, utcája, enteriőrje és lakberendezése sincs. A reneszánsz perspektíva-szabályok szerint rögzített téri és tárgyi környezet irodalmi hiánya pedig különösen szembeötlő a fentebb említett Márton-szövegek ismeretében. [WGA bátran szembeállítja egymással Márton különböző szövegeit, miközben valamiféle belső hasadást tár fel az életműben. A továbbiakban pedig az életművön belül tétélezett

hasadást tükrözi vissza az egyik mű – az Árnyas főutca – saját szövegvilágába. És miért ne tehetné. *Lelke (és szeme) rajta.*] Megjelenik ugyan a Szmírna-hasonlatot idéző alakzat: Gőz Gaby „miután megpillantotta önmaga tükörképét a sztaniol-papíron” látja, hogy a mogyorós csokoládé papírjára nyomtatott képen a havasi legegő „csaknem olyan, mint a Várkert”. Ez a regénypoétikai fogás azonban nem is annyira a megismerést, a *leírás*t szolgálja – lévén a csokoládépapír és a meg nem nevezett városi nagyközség is viszonyítási alap nélküli, összevethetetlen látványfogódzók –, mint inkább előkészíti, hogy idővel (és egy ideig) a csokoládépapírra kerülhessen a regény cselekményének egyik síkja. [Ami persze nem hiba, pláne nem bűn (valamiféle fölös tiszteltenség a város többdimenziós valósága iránt), hanem csupán az, aminek WGA is nevezi: „regénypoétikai fogás”; azaz elsősorban a regény saját világának kiépüléséhez járul hozzá, és nem a modellül választott észak-magyarországi kisváros, Szécsény precíz feltérképezéséhez. Az persze más kérdés, hogy a kettő – a regénybeli és a valóságos város – közötti tükörviszony néhol egészen vad formákat ölt. A legfőbb kérdés pedig természetesen nem az, hogy a városvalóság iránti tiszteletlenségnek tekintsük-e Márton regényét vagy sem, hanem az, hogy ez a „regénypoétikai” vadság vajon jót tesz-e az olvasásnak vagy sem. Működik-e középhosszú távon (másfélszáz oldalon át) a szofisztikált regénybeszéd vagy sem.]

De nem ez volna az egyetlen síkváltás: a vár, amelyet „történetünk idején dr. Orosz-kastélynak” (a valóságban Grósz-kastélynak) hívnak, „leegyszerűsített körvonalakkal és fogazott szegéllyel” bélyegként, tehát újabb sík(ábrázolat)ként „forog hazánk területén”. E síkváltások – amelyek folyamatosan a távlati térbeliséget szüntetik meg – tehát távolról sem dimenzióváltások. Nem arról van szó, hogy a regényhelyszínek távlatokkal leírható térbelisége redukálna középkori pannóvá, hanem arról, hogy e regény térbeli konstrukcióját az egymással érintkező, gyakran behelyettesíthető síkokból alakított izometria írja le. [Ámde akár a kritikusabb „redukció”, akár az elfogadóbb „izometria” szavakat használjuk, a viszonyítási alap mindenképpen a „térbeliség” volna. A Márton-regény – mint minden városábrázoló írásmű – alapkérdése: miként válik megtapasztalhatóvá a szövegsíkon megtelepedő képzelet számára a valóságos tértapasztalatra utalt, azon élőködő „irodalmi tér” (hogy Maurice Blanchot könyvének címét idézzem).] Noha több elemzés is kiemeli a kép és az emlékezet problémáját, a könyvben megjelenő ábrázolatok: Róth Aranka és Gőz Gaby fényképei, az árnyas főutca, a csokoládépapír, Madarász Viktor Petőfi-festménye, de a táblára akasztott új országtérkép katonai sátormintája sem megjelenítő erejük okán, hanem a távlatos térbeliséggel járó kényszerek és pozíciók elutasításaként, sikként válnak fontossá. A képek távolról sem csak illusztrációk: a történet, a regénytáj belső helyei és határai.

Új Forrás 2011/8 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor:
„... ahol pedig van egy vár, ott lennie kell városnak is.” – Márton László: Árnyas főutca

Perspektíva helyett axonometria. Kitüntetett nézőpont helyett a pozíció elutasítása. Miként az axonometria megszünteti a perspektíva térbeli mélységét annak érdekében, hogy a mélységet a távlatos rövidülés helyett síkok homogén egymásmellettségével érzékeltesse, akként sűríti Márton –
74 a herbárium síklapjainak mintájára – tíz év időtartamát egyetlen napra. [*Perspektívikus mutatóváltozás helyett axonometrikus barkácsolás – azt hiszem, WGA szakkifejezései, terminológikus metaforái („izomorfizmus”, „axonometria”, vagy éppen „izomorf axonometria”) tényleg közel állnak Márton „regénypoétikájához”, a Márton-szövegek mindig is életben tartott, ám sosem megoldott dilemmájához: miféle tényleges (anyagszerű) köze lehet a szépirodalmi szövegnek a benne ábrázolt tér- és időbeli valósághoz?*]

Kétkomponensű távlatnélküliség teremt olyasfajta izomorf környezetet, amelyben nincs idő, és – a szó átvitt értelmében – perspektíva sincs; Róth Aranka „nem állhatja meg a helyét, mivel rövidesen egyértelművé fog válni, hogy semmiféle helye nincs”. A helynélküliség éppúgy teszi folytathatatlanná – a regényter szempontjából pedig az árnyak okán vállalhatatlanná – a perspektíva hagyományát, mint ahogy elutasítja az egyetlen, centrális nézőpont lehetőségét is. Kitüntetett pozíció elfoglalása helyett Márton szembefordul Róth Arankával és – hogy a történetmesélésben egy ilyen fiatal kislány el ne fáradjon – segítőjével, Gőz Gabyval: az arcvonásaikból, a szemükben tükröződő képből olvas.

A perspektíva hiányának megfelelően, távlatosan ábrázolt tér, enteriőr, utcakép sincs. Bizonytalan a promenád fekvése, utcaelnevezések hiányában – még a regényterén belül is – csak nehezen azonosíthatók a helyek; és ez nem véletlen: az árnyaknak ugyanis már nincs helyük. Ebbe a hely- és térnélküliségbe metsz bele szinte túlhatározott pontossággal a Molnár utca, Próféta utca és Jókai Mór utca által határolt terület, ahová a törvények értelmében végül az árnyakat űzik. Az árnyak helynélkülisége, lebegése, síkváltása szűnik meg a gettó határainak kitűzésével, amely jelzi: a topográfia és – nem csak annak bizonyos ábrázolásai, így például a perspektíva, hanem – a tér is elválaszthatatlan a kényszertől. E kényszer szimbóluma a három túlhatározott utcanév, de éppily kényszerként jelenik meg Gőz Árpád kocsmájában a három asztal, amely a regényben az egyetlen közelebről meghatározott enteriőr-együttes. Gőz Árpád kocsmájában „a nagyobbik asztalnál ülnek az iparosok és a gazdák, a kisebbiknél a tisztviselők, a szögletesnél a zsidók”. Akárcsak az utcanevek, a kényszer instrumentumaiként jelennek meg ezek a tárgyak, amelyek közül a szögletes asztal az árnyak számára fenntartott enteriőr-gettó. [*Joggal élesíti tovább WGA az egyébként is éles (jelentésű) síkmértani alakzatokat: az utcák háromszögét és az asztal négyszögét; így lesz az utcanevek „túlhatározása” nyomán – no nem túlértelmezve, csupán – joggal hangsúlyozva a városi tér és a kocsmatér, a külső és a belső terek közötti tükörviszony.*] Mert ahogyan Ozorai, a vendéglő új tulajdonosa vallja: „Nem törekszünk semmi egyébre, csak arra, hogy az egész társadalom ilyen egyszerűen legyen szortírozható.”

De a kényszer éppily instrumentumának tekinthető az építészet is. A térből falakkal kiszakított újabb tér nem nyitott, nem átjárható; viselkedési és használati szabályok garmadát kényszeríti a belépőre. E kényszerek épp-úgy megjelennek az ajtók nyitási irányában, mint a tájolásban, a berendezésben és a küszöbökben, a látványban és a megközelítésben. 75 Egy utcán végigmenni, egy házhoz eljutni, egyáltalán, azt rendelkezésének megfelelően használni: egyet jelent e kényszerek elszenvedésével.

Ahogy a tér, úgy a város sem transzparens; Márton stratégiája, írói célkitűzése azonban épp az ellenkező lenne: munkájával az árnyas főutcat akarja átjárhatóvá tenni. Ennek azonban legfőbb feltétele, hogy – Lars von Trier *Dogville*-jének vagy a *Manderlay*-ének alaprajz-díszleteihez hasonlóan – az utca pusztán helyszínként, ne pedig konstruktumként jelenjen meg. Az árnyas főutcán ezért nincsenek házak és nincsenek fák; nem olvashatunk korszellemről sugárzó építészeti leírásokat, és általában: nincsenek stílusok. Az építészeti környezet efféle szövegszerű újraalkotása is a kényszer olyasfajta inerciájával lépne fel, amely alapvetően ellentétes az eredeti szándékkal, hogy átjárhatóvá váljon a főutca.

Az építészet kényszer-instrumentum jellegét hangsúlyozzák azok az enteriőrök, melyekről konkrétan szó esik: a négyszögletes asztalon és a gettót kijelölő utcákon túl az iskolában a kiváló feleletet adó Róth Arankát a tanfelügyelő inti le bosszúsan; majd ugyanőt Adler Béláné született Steinmetz Etelka postáján a címezscédula olvashatatlanságára hivatkozva küldik újból és újból a sor végére. [Mindezen „kényszer-instrumentumok” az Árnyas főutca önkényes elbeszélőjének kezében vannak, ő irányítja velük az árnyaszerű (értsd most: mindenféle szabadságfok nélküli) szereplőket. És innen, az elbeszélő önkény felől nézvést, tulajdonképpen mindegy is, vannak-e a regénytérben „korszellemről sugárzó építészeti leírások” vagy nincsenek. Hiszen a szeszélyes kedélyű elbeszélő dönthetett volna akár úgy is, hogy legyenek; noha ezúttal történetesen – hívja fel rá WGA teljes joggal a figyelmünket – úgy döntött, hogy ne legyenek.] Márton megfogalmazása programszerű: „Az árnyak saját képzeletből eredő újjászülése tehát olyan teret és időt hoz létre, amely felszívja mind a cselekmény fordulatait, mind a színre lépő személyek – és hozzátéhetjük: a hely – árnyalt ábrázolását.” (betoldás: WGA)

Kétséges persze, hogy mennyire kell az egyes szereplőkhöz, az árnyakhoz rendelt történeteknek és azok aprólékos követésének kéz a kézben járniuk a Márton-regényre (is) jellemző távlatnélküliséggel, de feltűnő, hogy – a már említett plasztikus városhasonlatokon túl – Jacob Wunschwitz történetében sem tudhatunk meg sokat Guben házairól. Hatalmas földrajzi és stilisztikai ugrással: éppily feltűnő, hogy Kurt Vonnegut minden hőst azonos jelentőséggel kezelő regényművészetében is szembeötlően alulírtak a helyek.

Új Forrás 2011/8 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor:
...: ahol pedig van egy ár, ott lennie kell városnak is. – Márton László: Árnyas főutca

Úgy tűnik, mintha a hősökre és a történeteikre fókuszáló elbeszélés-technika a terek kényszerjellege okán háttérbe szorítaná azok cizellálását. Mintha a hazai prózadiskurzust az elmúlt évtizedig meghatározó *nyelv vagy cselekmény* ellentétét váltaná fel a *történet vagy tér* duális oppozíciója. [Noha az

76 *utóbbi „duális oppozíció”* voltaképpen – gondoljunk csak Mészöly Filmjére – magába is foglalhatná az előbbi; amennyiben a „cselekménnyel” szembeállított „nyelv” nem volna más, mint a „történettel” szembeállított „tér” megteremtésének, megszületésének tulajdonképpeni közege: a nyelv saját tere. Már ha egyáltalán ragaszkodunk az efféle távlatos „oppozíciók” felállításához vagy szaporításához.] (Szilasi László *Szentelek hárfája* című regényéről szóló kritikájában Dunajcsik Mátyás mintha alátámasztaná ezt a vélelmet: szerinte a „filozófiai (ál)krimi” és az „érzékletes várostörténet” eltérő elbeszélői törekvései tépik-marcangolják változó erőviszonyokkal egymást Szilasi művében.)

Akárhogy is: Mártonnál a tetteik és a történeteik, nem pedig a terek határozzák meg a szereplőket. A regény elutasítja az építészeti és az enteriőr státusztükröző jellegét, hiszen a környezetük pontos ismertetésével az árnyak között olyasféle újabb határok rajzolódhatnak, amelyeket az elbeszélői stratégia éppen hogy át kívánna járni. Mindössze két szereplő – valamelyest – rekonstruálható lakhelyéről van tudomásunk: a státuszkülönbség ikonikus példaként jelenik meg báró Draskóczy Béla és Blau Sándor; előbbi az Oroszkastély utolsó lakója, akit az árnyak megmentésén munkálkodó egyetlenként végül a legszegényebb Blau Sándor egykori nedves otthonába deportálnak. Noha nem kapunk részletes leírást sem a kastélyról, sem a nyomorúságos odúról, e környezetek könnyen *elképzeltethők*.

*

Márton László több helyen a történet által határolt térségről, illetve a történet kereteiről beszél. „Nem ígérjük – írja –, hogy hajlandóak leszünk átjárhatóvá tenni ezt a határvonalat is”, utalva arra, hogy a promenád a Szentháromság patikától indulva mintegy zárt helyszínéül szolgálna a mozgásnak és az árnyaknak. Csakhogy ez a határvonal épp egy bekezdéssel korábban már feloldódik akkor, amikor a történet keretei azért mégiscsak követik egy darabig Ullmann Ferit, akit – sorsának alternatívájaként – az elbeszélő küld Budapestre vasesztergályosnak. Noha úgy tűnik – és ezt Márton is igyekszik hangsúlyozni –, hogy a regény terének határa valahol a promenád környékén húzódik, e határ rendre ellendül, topografikusan is követve egy-egy szereplő sorsát, hogy végül Budapesten a gettóban, a Verebély-klinikán állapodjon meg. Mindez azonban nem jár együtt valamely új nézőpont felvételével, esetleg a regénytáj újrajzolásával, hanem csak a keret eltolásával, vagy ami ugyanaz: a táj elmozdításával. [Ami persze bőven belefér a teljhatalmú elbeszélő döntési körébe; és nem melleleg meg is felel az ábrázolt korszak táguló „keretű” – és iszonyatában is fokozódó – valóságának, tudniillik a zsidó embereket érintő, országosan kibontakozó, a háborús

Budapesten (a téli Duna-parton) összpontosuló erőszak-cselekedet történelmi tényének.] A regény térszerkezetét, a regénytáját nem perspektíva, hanem izomorf axonometria illusztrálja. Az elbeszélés keretétől független pannóban már ott vannak – a Borjúpáston háromszáz évvel ezelőtt álló sátrak mintájára: könnyen beleképzeltetők – azok a helyszínek, amelyek aktuálissá válnak a történetek okán. 77

Hiába tűnik úgy, hogy Márton egy-egy hőseit kívül helyezi az elbeszélés keretein, jól követhetők e szereplők a regénytáj izometriáján: az elbeszélés éppen aktuális keretétől függetlenül állapotodnak meg a homogén tér újabb helyszínein, pontosabban a változatlanul axonometrikus síkok valamelyikén. A nézőpontot és a határokat is viszonylagossá tevő izometria – gondoljunk csak Vasarely op-art kockáira, amelyeket az elme játéka enged hol síkként, hol térként, kívülről vagy belülről, esetleg rombuszok ornamentikájaként mutatkozni –, nos az efféle axonometriák irányít(hat)atlan észlelhetősége teszi lehetővé Róth Laci számára, hogy az elbeszélés kereteinek elhagyása után a regénytáj újabb síkjára kerüljön. Miután megszökik Szentivánpusztáról, budapesti rokonánál bukkan fel, végül a Bethlen mozi vászna mögött talál menedéket, alakja idővel pedig hibátlanul fog egybeesni Jávor Pál vásznon megjelenő délceg alakjával. Nem a színész vetül Róth Lacira, testet adva így a mozgóképnek, hanem fordítva; a bujkáló alakja azonosul a vásznon megjelenő színésszel. *[Szép és tanulságos rész narratívát választ a műből WGA saját tézisének végső illusztrálásához: hiába kerül Róth Laci a korszak örületét és borzalmát összpontosító Budapestre, ha egyszer úgyis csak az lehet belőle a Márton-regény világában, mint mindenki másból: árny, egy vásznonra vetített álvalóság tényleges árnyfigurája.]*

Az izometrikus térnek – a távlati képpel szemben – nincs nézőpontja, nincs iránya; a képkivágás önkénye ellenére is homogén, az ábrázolás darabolhatatlan mezőként túlfut a kereteken. Egy perspektíva középpontjához nem lehet közelíteni, mert úgyszincs mit látni, de hátrálni sincs hová, mert a közelséget nem lehet ábrázolni.

*

A Márton által létrehozott – nézőponttól mentes, ekként folyamatos térváltásokra csábító – regénytájon végül a valóságot a képzelettől elválasztó határ átlépése sem tűnik többnek az izometria vibrálásánál. Vibrálás, hiszen a történet nem a valóság és az egyetlen képzelet, hanem a több lehetséges képzelet közötti határokat járja át.

*A szögletes zárójelbe tett, kurzivált kommentárokat készítette: BS