

Befejezhetetlen mondat

Ferdinandy György: *Egy sima, egy fordított*

Mintha az anya temetésének napján, a sírástalan lelki ürességben fogalmazódna meg az elbeszélőben a bizonyosság: ha eltűnt is az anya, ha semmivé foszlik is utána – merthogy a lakás „lomtalanítása” eltünteteti – szinte minden tárgy, majdnem minden, ami kézzelfogható, az emlékező fiú, az elbeszélő újraépítheti, fölépítheti ismét az elmúltat, a megtörténtet, a voltat – az anya személyét, személyiségét. A könyv zárófejezete, a *Rezümé* meg az *Anyám ládikója* s több elbeszélés is leírja egyfelől ezt a temetés utáni sietős – szakemberek úgy mondanák: a „gyázmunkát” is mellőző – takarítást, pakolást, a házmesterlakás rozoga tárgyainak kidobálását, a „darabjaira hulló” bútorok, a rossz matrac, a csámpás ágy, szék, a kopott asztal, a „rozsdás gáztűzhely”, a „lyukas perzsaszőnyeg”, a hol vak, hol feléledő szovjet tévé, az ósdi fazék, az eltűnt élet tárgyainak utcára hordását, a „poros mauzóleum” kitararítását. S ez a lendületes, valóságos nagytakarítás meg, másfelől, a szándék, a testvérek noszogatása, hogy az író fiú (majd az elbeszélő én) megörökítse a porrá lett anya alakját, arra a következtetésre juttatja: „A dolgok csak akkor történnek meg, ha elmesélem őket.”

S ezzel mintha az olvasó és az író között létrejövő „önéletrajzi paktum”, „önéletrajzi szerződés” elméletével elhíresült francia irodalomtörténész, Lejeune teóriájával szemben Paul de Man mellé állna: aki szerint talán épp az „önéletrajzi vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet” (*Pompei, Az önéletrajz mint álarcjáték. 1997/2–3*). Ferdinandy György persze nem jelöli meg önéletrajzi regényként, egyáltalán önéletrajsként könyve

MAGYAR NAPLÓ,
2010

műfaját, annyit ír csak a cím alá, alcímként: „Anyám.” Erre a fül-szöveg írója utal csupán, amennyiben a korábbi, *A bolondok királya* című (2007) könyvet „aparegénynek” titulálva most az édesanyának emléket állító műnek mintegy odaajándékozta az önéletrajzi forma s azon belül az anyaregény lehetőségét. Vagyis az író, mint általában, most is nyitva hagyja az olvasói kérdést, hogy tudniillik fikciós elemekkel tűzdelt önéletrajzi fogantatású, fejezetekre szabdalt regényt, regényes élelelbeszélést vagy az elbeszélő és a szövegbeli elbeszélő azonosságát jelentő memoárt, vagy egyszerű novelláskötetet, novellafüzért kap, melyet az anya alakjának központi hőssé emelésével s a személyes elbeszélői részvétel okán kvázi önéletrajsként is olvashatunk. Mindez azonban – első rátekintésre legalábbis – legfőljebb műfajpoétikai dilemmának tűnhet fel: de nem változtat az alkotás-lélektani (és teoretikai) alapvetésen. Azon, hogy az *elbeszélés gesztusa* nélkül sem a temetés, sem a lomtalanítás, sem a rozszant tárgyak, a vakláló tévé, a lyukas szőnyeg, a roskatag szekrény, a fekete bakelit telefon, sem az eltűnt élet, az évek, a múlt, az emlékek, sem az anya nem léteznének, *nem történtek volna meg*. Majd persze kiderül, hogy ez a *mesélés* rendkívül nehéz: a megmaradó, meghagyott tárgyi emlékek, jelesül a halomszám föllelt iratok, papírok, számlák és szelvények, feljegyzések és orvosi jelentések nélkül nem is sikerülne: az elbeszélő fiú emlékei haloványabbak és felszínesebbek annál, hogysem abból, azokból életre galvanizálható volna az anya alakja. Pedig, mondja a költő, „az hordozza az emléket, aki ismer-te az élőket” (Ágh István).

[Szemle]

Az „átélő én” és a „szemlélő én”, írja Máraival, a „regényes önéletrajz”, a „színré vitt emlékezés” egy másik írójával kapcsolatban Z. Varga Zoltán (Önéletírás-olvasás, *Jelenkor*, 2000/1), az elbeszélői hang megosztását értelmezve, s épp ez a „megosztás”, a „regény és az önéletrajz közötti határok átjárhatósága” jellemzi általában a Ferdinandy-műveket is, közöttük a legfrissebbet, a 2010-es *Egy sima, egy fordított* címet kapott új Ferdinandy-könyvet. Ebben a kettős szerepkörben, kétféle pozícióban, s bár mindig az emlékező visszatekintő nézőpontjából, narrációs helyzetéből, de hol az elsőrendű, tapasztalati, átélt élmény kibeszélőjeként, hol a fikciós szövegepítés „szemlélő” énjének maszkjában az életrajzi emlékműanyag, a „személyes sors szöveggé alakítása” (Szilágyi Zsófia) a vállalt írói feladata. S a Ferdinandy-szövegek befogadói nehézségeként ugyancsak azzal a dilemmával szembesül az olvasó, mint a Márai-szövegek esetében: eldönthetetlen a megidézett, *megtörtént*, mert *elmesélt* életútnak, ennek a számos Ferdinandy-műre is jellemzően „elbizonytalanított” életrajznak (Doboss Gyula) a valós vagy fikciós volta, az „átélő” és a „szemlélő én” mikori-mikori feltűnése, az „önéletrajzi tér” (Lejeune) milyenségének értelmezhetősége.

A cím például e „tér” bármelyik oldalán lehet. A történet szerint a „visszatérő” gyermekkori emlékből a bajor nagymama gyakorta horgolt vagy kötött: „Két sima, egy fordított. És a sor végén egy szem mindig leesett.” Ebből született volna az egy sima, egy fordított kötésteknikailag létező, bár itt nem éppen logikus, viszont címnek mindenképp figyelemfelkeltő ötlete? Vagy a galyatetői „téli nyaralás” családkísérő „nénikéje” a forrás: aki „cekkerben hozta magával a spulnikat”, mert érmelegítőket kötött – 1944 telén – a katonáknak, s a „tűk megállás nélkül jártak a kezében, egy sima-egy fordított, egy sima-egy fordított”? Vagy egyik történet sem valós? Hogy beszédes, beszélő, találó, kifejező cím is volna, nem csupán figyelemfelkeltő, azt kétségesnek gondoljuk, mert hiszen az anya megrajzolt karakterétől jóval távolabb állt a nappaliban

való békés kötögetés, mint a nagyanyától, vagy épp a nénikéétől: s e kötögetős emlék nem is az anyához kapcsolódik. Vagy épp az anyai meghittség, a nénikői önzetlenség *biányának* metaforájaként értelmezhetjük? S mit kezdünk „Hófehérkével”, aki feleségi szerepkörben említődik e kötetben is, holott az író egy vallomása szerint – Szilágyi Zsófia monográfiájából átemelve a történetet – Hófehérke egy szerencsen leány, akinek semmi köze a feleséghez, „s vele történik mindaz, amit én a kubai feleségemtől tanultam, aki nem fekete, külsőleg nem is hasonlít Hófehérkére”. S ott van *A svájci bank* című fejezet pompásan bonyolított, szinte kriminalisztikai története a sokat hallott, de sohasem látott, egy kideríthetetlen svájci bankban őrzött – vagy nem őrzött – busás örökségéről: a pénz föllehetetlensége, az anyai könnyelműséget volna hivatva bizonyítani: erről a motívumról, mozzanatról sem tudható, hogy a „tér” melyik felén található.

Hasonlóképp töprengető dilemma lehet, s más szempontból már, a kötet szerkezete. A *Három snitt* című bevezető fejezet meg a *Rezüm* című zárófejezet keretbe zár három nagy szerkezeti egységet (*I. A napos oldalán*, *II. Amnesztia*, *III. A bázmasterlakás*), amelyek öt-öt alfejezetből álló részre tagozódnak. Roppant szabályos, gondosan tagolt szerkezet, vélhetjük, bár e szabályosságon kívül más, komolyabb strukturális erőfeszítésnek, megszerkesztettségnek alig találjuk nyomát. A *Három snitt* ugyan árulkodó abban az értelemben, hogy a messze gyermekkorból előhívott, mintegy az eszmélődés első emlékeiként fölillantott jelenetek épp az emlékezés bizonytalanságai miatt már jelzik az anyakép megalkothatóságának nehézségeit, talán lehetetlenségét is, s emiatt kezdettől sugallják a fiú emlékéllítói szándékának esetlegességét. Az emlékek sem annyira tárgyiasak, inkább érzelmek „utóéletei”. A *borzalomé*, amely a *térdmagasságú* gyermeket, az „átélő ént” elfogta, látván az anya horgolótű tépte kezét; vagy a másik, a jégpályai *rémiületé*, merthogy „véres cafatokban lógott” anya harisnyája; s a harmadik, a *boldogságé*, a „langyos tejszagú” kiskutya jelenlétéhez kap-

csolódóan: de szervesen, különálló töredékként hevernek ezek a snittek a könyv első lapjain. A *Rezümé* pedig mintha már az időbeli távolság szikár iróniájával is borítaná az előzőleg sokszor elmesélt életrajzi történetet, sokadjára, mégis kuszán, valamiképp lezáratlanul, meg nem oldva a szöveg szerint kezdettől, gyermekkortól fogva ellentmondásos anya-fiú kapcsolat kimondott, ám főképp kimondatlan problémáit. A szöveg itt összefoglalja a könyv lényegét, vázlatosan, rövid tömondatokban, ahogy a rezümé műfajához illő, monologizáló, töprengő kérdéseket is föltéve, válasz nélkül hagyott kérdéseket is közöttük. Célja, oka, értelme ennek a zárófejezetnek annyi lehet, hogy megfogalmazza a kötetnyi emlékidézésnek, az anyakép megértési igyekezetének egyetlen levonható, levont következtetését: hogyha szükségszerű volt az író, a fiú elmenetele, emigrációja, szükségszerű volt a visszatérése is. Mert az anya, azáltal, hogy itthon maradt, hazavárta a fiát; hogy megőrizte számára otthonnak a házat, a kertet vagy annak megmaradt, számára adatott szegletét, a házmasterlakást; hogy lehetővé tette a valakihez és valamihez való hazatérést; hogy irányt adott a világvándora fiúnak. A könyv ezekkel a szavakkal fejeződik be: „Köszönöm, mutti, hogy nem szedte a nyakába a világot. Hogy itt maradt.” Hogy ez, az anya német származására utaló, a magyar fiú számára azonban kissé szlenges, könnyed stílusú mondat tanulságnak sok vagy kevés, azt az olvasó nem igazán értheti, ítélni meg. De azt igen, hogy a teljes záró szöveg számozott részei tétován fölillantott pillanatképekkel terheltek, megformálatlanok, s meg nem okolhatóan idézik épp azt, amit, az első feleség cigarettázási szokását például: amelyet nehézkes logikával navigál át a szerző a cigarettázott-e az anya szoptatás közben emlékek abszurd kérdéséhez.

A gond itt ezzel a struktúrával az, megfordítva a fönt idézett tételt: hogyan lesz, lehet a szövegből sors. Élettörténet, személyiségrajz? A töredékből egész?

Mert a könyv, az „anyaregény” maga sem lett strukturális értelemben megszer-

kesztettebb, a „főszöveg” éppúgy töredékes, mozaikszerű, önismétlő, darabos, mint az összegzés. „Kaleidoszkópszerűen”, újabb és újabb körökben meséli ugyanazt a történetet, történetmagot az „átélő” vagy „szemléltető” – hogy mikor, melyik, azt, ismételjük, az olvasó eleve nehezen vagy sehogyan sem képes eldönteni, kivéve, ha bensőséges ismerője a valódi biográfának: de mindez önmagában csak elbeszélés-technikai tünet. Más és más, olykor furmányosan, általában pergőn, jó tempóban, szemérmes zárkózottsággal, a novellista nagy rutinjával görgetett eseményelbeszélések, más és más sorsemelék köré szöve, onnan bonyolítva, mesélve ugyanazt. *Egymásra préselődve dől rá a rengeteg emlék* (Mészöly Miklós: *Esti térkép*): csak hogy mégsem érezzük mindig ennek a körökben, sugarakban, színekben forgó, rendezetlenül hagyott emlékfolyamnak az egyszerű közléshez, egyszerű történetmeséléshez képest jelentkező érzelmi, gondolati, prózatechnikai, esztétikai többletét. Inkább csak a folyamat érzékelhető: az író új és újabb nekikészülődése, nekifutása a megírandó történetnek. Változatokat, szöveg vázlatokat, kísérletet, egy tervezett – bár apróra darabolt – emlékregegy töredékeit, részleteit kapjuk: konkrétan az itt-ott, korábbi könyvek korábbi írásaiban, külön folyóiratokban megjelent, vagyis nem egyszer, sőt: határozottan többször újraközölt részek laza kronológiájú egybeszerkesztését. Számos esetben véletlenszerűnek, gondatlanságnak tetsző, könyvön belüli szövegismétlésekkel. (Háromszor tűnik fel például a hazatérő nyugati disszidensek itthoni rongyrazó, egzisztenciális, politikai tombolását mutató okfejtés, s csak a *Rezümében* egészül ki egy utolsó, azzal az utolsó mondattal: „Köszönöm, mutti...”: ami azonban a háromszor majdnem szó szerint ismételt szöveggel nincs igazi ok-okozati összefüggésben.)

Mindez – mármint az írásmód töredettsége – természetesen nem specifikusan e kötetre jellemző, hanem a Ferdinandy-féle szövegalkotás általános jegyeként írható le: mégis, az *Egy síma, egy fordított* szövegegyüttese mintha inkább magán viselné az írói fi-

[Szemle]

gyelmetlenség vagy könnyelműség, a megformálatlanságot típusjeggyé, netán védjeggyé növelő poétikai lazaság tüneteit.

E gyanúsán kusza és strukturálatlan szövegben a legbiztosabb kapaszkodót mégis a *Rezümé* adhatja. Mert a töredékmondatokkal tűzdelt fejezet mintha az emlékező-elbeszélő érzelmi bizonytalanságát is tükrözné, annak lenne épphogy adekvát tükörképe. Mintha a teória és a vállalt feladat: megtörtéنتé mesélni az anyát, a múltat, a viszonyt, az elbeszélő akkora érzelmi ellenállásába ütközne, hogy csak részeredmények, csak tétova próbálkozások születhetnének. „Csak addig élünk, amíg őriz minket az emlékezet”, írja, de mintha magát az emlékezést korlátolná valami erő, s inkább, mint az idő mosta képek eredendő homálya. „Biztatnak: írjam meg az életét” – indokol az elbeszélő, de: „nem teszem”... „Elvarrom a szálat”. „Nem tépem fel a varratokat.” Miféleképpen, gondolja az olvasó. Mintha a mondat egy szövegbe rejtett kód volna, érti, aki érti. E kódot a *Rezümé* megpróbálja feltörni másik, de hasonlóképp fölfejtethetlen szövetű kijelentéssel: „Szeretett ő is, a maga módján. Fölnevelt.” S az „átélő én” példákat sorol, de épp a szeretetlenségét. Hogy az anya verte, hogy a vizes lepedőt mutogatva megszegényítette, hogy tízéves korában falura küldte, azután internátusba, javítóintézetfélebe („vesződjenek velem a pedagógusok”), hogy „hitványanak és semmirekellőnek” kellett éreznie magát, majd Belgiumba zavarta, ahol akkortájt tömegével fogadták be a „szegény sorsú” gyerekeket, de hogy ott „pedofilok közé” került tízéves „védtelenségében”, s hogy „soha nem lett” emiatt olyan gyerek, „mint a többiek”. Azután módosít, a „szemlélő én” józanabb: az anya „kiállt mellettem többször is”, védte az iskolában, a belgiumi tervezett örökbefogadáshoz mégsem küldte el a papírokat. Megmentette, egy ajándékozási levéllel, az elkobzástól neki, a gyerekeknek, a házat. De mindenkifőlött: „Várt”. Úgy érzi, írja, hogy a biztos pont az anya volt a sorsforgatagban, aki egy „hosszú tanulmányi kirándulásnak” tekintette fia sok évtizedes kódorgását, de aki csak a hazalátogatásokat

ismerte, a tényleges hazaköltözést már nem érthette meg. S a lelkiismeret-furdalás: „Hát, igen. A szeretet. Mi csak gondját viseltük szegénynek. Szeretetet egyedül ettől a hülye kutyától kapott.” S másutt: „anyám segélykiáltását sem hallottam meg soha”. Az utolsót sem: hogy hazavárja, a kórházi ágyban is várja: „A kórteremből sürgetett először. Ott lett a mikorjösszből gyermekárfiam... Hiába várt, nem voltam mellette.” A telefonba annyit mondott csak: „szerbusz, fiam... Ez a kis mondat lett a büntetésem.”

Mintha a gyermekkori megkamaszkori személyes, érzelmi trauma meg a felnőttkori szégyen, lelkiismeret-furdalás traumája a nyelvi megformálásnak is a gátja lenne, egy verbális gát, mely nem enged át, csak töredékeket. Nem írja, nem meséli el az anya életét, csak jeleneteket villant fel, miközben a maga önportréjából is szemérmes és szikár, kurta reflexiókkal hasogat le szilánkokat: hogy a szeretetlenség vádjával ő is illethető. Hogy a szeretet kimutatására „még ma is képtelen vagyok”. Tény, hogy ha Ferdinandy egész életművére a töredékességből összeálló egész, más közelítésben a részeire tördelt egység poétikai megjelenítése a jellemző – formailag is a kisműfajok, a novella, a tárca a kedvencei –, nehezen bizonyítható ez az olvasói sejtelem. Mégis, mintha e kötetben a témával szembeni érzelmi ellenállás is e töredékesség, homályosság, kaotikusság felé hajtana. A tematika előlegezi az erős önéletrajziséget, ám az író messze elkerüli azt a közlési szituációt, melyben, melyekben a szükségszerű tárgyiasságon túl mintegy ráadásként megnyitná a biográfia meg a lélek zárt, ismeretlen zugait. Nem a kihagyásos, izgalmasan rejtélyes elbeszélőtechnikára gondolunk, melynek mesteri művelője, hanem a valós hiányokra, a kettős, elbeszélői-olvasói megértéshez esetenként nélkülözhetetlen nyitottságra, önreflexióra, erőteljesebb önleplezésre. Melyek nélkül a szándékoltan „elbizonytalanított” életrajz, egyáltalán a történet, talán szándéktalanul is, újabb bizonytalanságokkal telítődik. Az író-elbeszélő nem nagyon siet a segítségünkre e sejtés megerősítésében, avagy elvetésében.

Legföljebb oda-odalökött félmondatokkal, talán egy helyütt kissé bővebben: „Szóval, volt itt valami megmagyarázhatatlan. Valami félelmetes.”

A *Három snitt* és a *Reziümé* közé kapcsolt „főszöveg” tehát egy lehetséges anyakép s egy zárkózottan, olykor ironikusan, önironikusan, takarékos szófűzéssel elmesélt, érzelmi megközelítést csak ritkán fölmutató önportré megalkotásának kísérlete. Az elbeszélő-író némely személyiségjegyének folyamatos önellenőrzés alatt tartott megmutatása, a teljes önmegmutatás, kitárulkozás igénye, szándéka és, ebből következően, eredménye nélkül. Két, majdnem egyformán „rideg”, kemény, a szeretet kifejezésére a konvencionális gesztusok alkalmazásával képtelen embernek a viszonya: az életsorsok külön nehezékével terhelten (az anyai egyedüllét, az apátlanság, a társadalmi megbánottság, egzisztenciális kirekesztettség, az emigrációs lét sok évtizedes távolsága). Megértési kísérlet, elmulasztott lehetőségek számbavétele. Titkok feltárása; a mindig, kezdettől hiányzó verbális nyomozás, egyszerűen a beszélgetés helyett a hagyatéki papírhalomok, a titokzatos anyai ládika tartalmának böngészése, fényképek faggatása, tétova azonosítási próbákkal: nemcsak érzelmi ellenállás, hanem emlékhány is. Poétikailag: rendezetlen, önismétlő emlékezésszövegek, fikciós betétek, a szerző legjobb prózáirói erényeit mutató önálló novellák vagy az emlékezésszövegbe applikált novellatöredékek sorozata, láncolata, kevercse. Minden kronológiai rendet nélkülözve – amiképp általában a Ferdinnandy-írásokban –, nem az életesemények valós időrendjét követve, hanem az emlékidézés szabad asszociációs mozgásával barangolva az évtizedek, az életsors egy-egy kimetszett szakaszában.

A kora gyermekkorban például, a tényeket nem, csak érzelmeket, a máig hallható, *bosszú utóéletű* sírásokat, az „ujjongó sikolyokat” megőrző, az 1935-ös születés utáni négy-öt esztendőben, az első anyaemlékek forrásánál. Azután az „anyai örökség”, a párnahuzatok alatt tartott „barna kartondoboz” tartalma rögvest az „ősapák” korába

repteti, a Felvidékre, előtte Bajorországba, s majd a már átélt emlék, a „töpörödött öregasszony”, a nagyanya valóságos életközegébe, a közös lét pár esztendejébe. Merthogy ez a nagymama 1944 karácsonyán halt meg a lebombázott lakásában, s ha van az elbeszélőnek, az „átélő énnel” érzelmileg nyitott, kitárulkozó, iróniával le nem fokozott helyzete, akkor az itt van: „A írását még ma is hallom. A találat reggel éri a házat, és nagyanyám a szomszédok szerint még este is sikoltozott. A köténye magába szívta a befőzések: a paradicsom és a lekvár illatát. Az emlékeimben nagyanyának számocailata van.” „Fájó, furcsa, nehezen értelmezhető nosztalgiát” kelt az olvasóban, írja Doboss Gyula az írónak korábbi, *A Vadak Útján* című kötetről, s elmondhatjuk ezt az *Anyai örökség* nagyanyaképével kapcsolatban is. S talán azokról a hol itt, hol ott felbukkanó mondatokról még, melyek mintegy mellékesen az idő tűnő szárnyain merengenek, a burgundiai, a párizsi, a trópusi helyszínek, lakások, házak, otthonok örök esetlegességéről, az otthontalanságról töprengve: az öregkorra fogva az érzékenyebben megzendülő húrok hangjait. Az *Anyai és a világháború*, az *Irrigátorok* a háború éveit idézi, a pusztítást, pusztulást, a rombolást, melyet az elbeszélő, az átélő, különösképp, szeretett: „örültem a rombolásnak. Hogy minden összeomlott, darabokra hullott”. (Vajon, Freud nyomán, mennyire spekulatív játék e gyermeki rombolásörömet a felnőtt ember, az író prózatechnikájának darabosságig, mozaik-szerűségig, az élmények felaprításáig, lerombolásáig, a részek kedveléséig elvezetni?) *A Napos oldal* jobbra még ezen az idősávon halad: a kibombázott ház után a gödöllői lakás, de már telve a későbbi időkre utaló, hol előre, olykor hátratekintő emlékmozzanatokkal. Az író jár-kél az időben, s az *Amnesztia* című nagy fejezetben már végképp, mert 1956 hónapjainak szűkre fogott eseménytörténetét hol a későbbi, már emigrációs életszakasz, hol az ötvenes évek otthoni emléktöredékei követik, hol a még későbbi, már franciaországi házaseset, az anya első látogatásának mozzanataival. De a burgun-

[Szemle]

diai tanya képe is előbukkan, a történetbe szöve egy jóval későbbi, már itthoni, az anya kilencvenéves születésnapját köszöntő ünnepség emléke. Hogy a *Ház* című fejezet újfent évtizedeket ugorjon visszafelé a háborúig, s az elbeszélő azon a nyomtávon haladjon előre, amelyet egyszer már megtett, azt idézve fel, amit már korábban felidézett, az iskolai éveket, a költözést, újra az anya burgundiai látogatását, újra a „francia tanyát”, hogy a *Kiszakadók* megint a nagyszülői eredettörténetet mesélje, eljutva onnan a majdnem jelenig, az anya többször megírt házmesterlakásáig. A *Pici kutyá* azt a sors-történetet mondja, amit az utána következő *A telefon* szabályos novellaként, az elbeszélő külső, már nem egyes szám első személyű, belső látószögéből láttatva mond el, hanem (az elbeszélői „megosztás” frappáns példaként), ama önéletrajzi tér innenső, fikciós oldaláról szemlélődve, s amit majd a *Lomtalanítás*, s az *Anyám ládikója* is, de visszatérve a korábbi elbeszélői hanghoz, „emlékezet és fikció határainak” eltörléséhez (Z. Varga Zoltán).

S bár ismétlésekkel sűrűn tarkítva, tehát akár a reflexiós többlet lehetőségével, a szerző, miként főntebb mondtuk, mégis az események felületi rétegét mutatja csupán. Nem az érzelmek szemérmes elrejtésére gondolunk, hanem a tárgyias réteg haloványosságára, koptatottságára, mely a legjellemzőbben az érintett történelmi közeg bemutatásakor vagy épp be nem mutatásakor tűnik fel. A megélt történelem – a háború, amely persze még gyerekként érte, az ötvenhatos forradalom, amely viszont már fogékony fiatalemberként – sem tapasztalati élményként, sem verbálisan, elbeszélte történetként nem jelenik meg, csak az emlékezés felületi zónájában. A régmúlt, a nagyszülők sorselbeszélése másodlagos, hallomásélményként, olvasmányélményként is pontosabb történelmi beágyazottságú, mint az ötvenes évek osztályidegenként átélt időszaka vagy a forradalmi hónapok: holott ezek mindegyike súlyos sorsfordulóként, egzisztenciális traumaként írható le az egész család életében, nem mellékesen az ország közösségi traumá-

jaként is. Az elbeszélő többnyire a szemlélő pozíciót választja, csak bizonyos eseti mozzanatokkal elevenít fel, összefüggéseket nem keres, ideológiai, társadalmi, történelmi elemzést, ítéletet nem vállal, politikai véleményt nem fogalmaz meg. A helyzetek elemző megértésének és megértetésének nincs írásos nyoma: föltehetően verbális emléknyma sem. Mert az emlékező narrációja – a sokszori ismétlés bizonyíthatná az ellenkezőjét is akár – sem ideológiai, sem érzelmi-hangulati, sem értelmezési korrekciót, utólagos értelmezési kísérletet vagy szándékot nem mutat. Ha az elbeszélte hős nem fogalmazta meg, nem értelmezte, akár saját használatra is, például a forradalmi részvételének – tényszerűen alig-alig érintett – indokait, akkor az elbeszélő sem teszi. Ha nincs pontos oka annak, hogy miután „helyreállt a rend”, miért megy külföldre (az a bizonyos ismeretlen banki örökség oknak meglehetősen ingatag); ha az élményátélés valamiképp hiányos, akkor a szemlélő elbeszélő sem mélyíti el ezt a mozzanatot. Ha a történet szereplői nem teszik beszélgetések tárgyává ezeket a sorsmozzanatokot, akkor nem teszi a történet tárgyává az elbeszélői narráció sem. Ha nincs az eseményekkel szinkron értelmezés, akkor nincs erről való, elmondható emlék sem. S nincs az eseményekkel szinkron beszéd: az anyának „nincsen véleménye”. „Teljesen összezavarta ez a forradalom. ...Maradjak itthon – könyörög. És tegyem le a fegyvert. Hová? – kérdezem. Fegyvertelen vagyok.” Az ötvenhatos utcai eseményeket az anya nem hiszi el. Sem halani, sem beszélni nem akar róluk. A fiú, az elbeszélte én forradalmi részvétele csupán a jobb tenyér kis sebesülésében realizálódik, s hogy valamiképp „leszakadt a cipője”, véres a sarka, bejódózzák, s vége a hősi szerepvállalásnak. Holnap, mondja az anya, „megássuk a gyümölcsfák körül a tányérokat” – számára későn jött a forradalom, összegezz a fiú.

Miképp lesz tehát a töredékből egész, a szövegből sors, a felületekből mélység, a megmagyarázhatatlanságból, a félelmetesből anyaportré, anyai emlékkönyv? S milyen ez

a portré? Erősen hiányos. Ha nem volna a „barna ládika”, „a titkok kulcsa”, akkor a látható, a tudható élmény-émlék igen kevésnek mutatkozna. Például, hogy anyának az „apró zsebrádió” volt a kedvence, vagy hogy Trabantja volt, és imádta a kutyákat, s hogy a piros tepszi mindig ott állt a gáztűzhelyen. Hogy öregkorában érte utol a szerelem, de „Miklós bácsi” temetésére sem vitték el, s hogy mintha mindig fekete télikabátja és barna esernyője lett volna. Hogy tucatnyi nyelvkönyvvel tömte tele a könyvespolcot, meg számos nyelvizsgát tett, „német, francia, spanyol, angol”, s hogy gépírónő volt, női szabó, szállítmányozási előadó, kalauz. Hogy Muráti Lili az osztálytársa volt, s hogy a fiúval emiatt számtalanszor megnézték együtt *A pénz nem boldogít* című, „mély értelmű darabot”. De hogy az 1957-es Ady-összesben a *Szeretném, ha szeretném* ciklus verseit külön bejelölte, csak a „mauzóleum” kipakolásakor derült ki: hogy miért, az soha. Az élettitkok zömét a ládika őrizte. Hogy az anya hetvenéves korában jelentkezett a Hazafias Népfront által szervezett Idősek Fesztiváljára, bár a hajdani vágyat, hogy miként Muráti Lili, színésznő legyen (ha már orvosnak lenni a család nem engedte) csak a Szabó Erzsébet álnéven kísérelte meg: egy értesítés szerint sikertelenül. S ki tudta, miért őrizte meg a dobozban a lyukasztót, a háború utáni kalauzkodásának a munkaeszközét? Azt

sem tudták, hogy 1956 óta tagja volt a Vörös Meteoroknak, 1961-től új nevén Természetbarát Szövetségnek, s hogy mire szolgált a kis papírka a dobozban, rajta egy (hashajtó) tea receptje: „benedekfű, bengekéreg, szenna-level, cickafark”. Mint ahogy azt sem, hogy az imakönyvében „dugdosta” a „piros szegfűs tagsági igazolványt”. „Közéleti szereplésének” egyik utolsó jeleként – levél bizonyítja – megírta Horn Gyulának, „hogy az ötvenes években az Oleg Kosevoj kollégistái – akik közé a jövődéli politikus is tartozott – letörték a cse-resznyeánk ágát”. A fiú, a trópusokig futó, csak a papírokból tudja meg azt is, hogy „anya milyen sokat betegeskedett”.

Az anyai titkok azonban teljességükben sem a felidézhető sorsemlékek, sem a ládika papírai segítségével nem tárultak fel a kutakodó előtt. Inkább bonyolultabb, rajzosabb, árnyaltabb lett a kép, s bár a fiú „elmesélte őket”, az elmesélhetetlennek, mert titoknak maradtak miatt mintha az anya életének számos eseménye meg sem történt volna. Nincs igazi zárlat sem. Az anyáról szóló elbeszélés egy, még csak nem is centrális helyen olvasható, grammatikailag befejezett, de érzelmileg, hangulatilag lelkileg nyitott mondattal hagyható abba: volt „egy ember, akit nem tudtam jól szeretni, és akit most meg kell értenem”.

CS. NAGY IBOLYA

Cs. NAGY IBOLYA (1946) Debrecenben élő irodalomtörténész. A Debreceni Egyetemi Kiadó volt vezetője.

G mint gravitáció

Toroczkay András: *Napfényvesztés*



mikor kézbe vesszük a kötetet, rögtön szembeötlik a borító. (Toroczkay Balázs munkája, aki többek között szereplőjévé, „tárgyává” is válik a versekbe öntött történetnek.) Egymás-

MAGYAR NAPLÓ,
2010

ra fényképezett arcok, fák és mintha égésnyomok lennének, Napkörök. Ezek közül egy nő képe emelkedik ki, ugyanúgy, ahogy a kötet verseiben is. A nő: anya.

[Szemle]

A könyv hátulján a megszokottól eltérően nincs ismertető, egy pályatárs utóvagy előszava. Hanem a kötet utolsó előtti verse: G. Ez a felsorolásra épülő, folyamatosan magába húzó szöveg. Ez a gravitáció verse. Azt ígéri, most a Földön fogunk járni, miközben néha megpróbáljuk ellökni magunkat valahova, de hova is: „gondolj / a súlytalan mennyországra az űrhajósok lebegésére tollakra / a feletted csapkodó két szárnyra gondolj és hallgasd” (G).

Van ebben a kötetben valami anatómia, valami vizsgálat, valami dokumentálási kényszer, valami, ami újra és újra ugyanazt próbálja megfogalmazni, talán ráolvasásszerűen is, hogy így szabaduljon tőle. Ezt erősíti, hogy nincsenek fejezetcímek, akadálytalanul hömpölyögnek a szövegek.

Emlékek között járunk, élők és holtak keverednek, mosódnak egymásba. Történetek kavarnak, szituációk, események visszaviszátérnek. Leginkább tetten érhetően a *Négyesen hárman* című versben és a *Tebetetlenül* címűben. „És tehetetlenül szorongattuk / izzadt kezünkben az evőeszközöket, / mert enni akartunk, hogy ne halljunk éhen / hogy túléljünk téged, hogy túléljünk, / hogy ne legyen értelmetlen méhed / minden gyümölcse, áldozataid értünk, / hogy utolsó áldozatod is túléljük” (*Négyesen hárman*). „Hideg kezünkben az ünnepi evőeszközök, / emlékszem. Az egyik vasárnap enni akartunk, hogy ne halljunk éhen, túléljük az egészet, / hogy túléljünk téged, hogy ne legyen / értelmetlen a méhed, és a többi áldozat sem. / Hogy ezt az utolsó részt is túléljük” (*Tebetetlenül*).

Nincs előzmények nélkül a saját élet- (vagy halál)teret dokumentarista módon használó költői attitűd. Petri György *Amíg lehet* című kötetében saját betegségét, halálfélelmét (vagy nem félelmét) veszi górcső alá, és folyamatosan tudósít minket, mintha egy Tarr Béla-filmet néznénk. Gondolhatnánk még Orbán Ottóra is, aki szintén egészségének hiányát próbálja feldolgozni (többek között), és emeli ennek a folyamatát költészetté. Toroczky is ezt az utat választotta. Viszont sokkal melankolikusabb, az iróniát kissé háttérbe szorító módon. Nem

a nevetés, a felejtés könyve akar lenni. Ha mindent kimond a legapróbb részletekig, csak akkor nyugodhat meg, és kezdődhet valami más – üzeni.

Mintha egy porfelhő vagy porréteg mögött látnánk kibontakozni a tárgyakat. A hiányokból, a homályos – de ennek ellenére, absztrakt módon, nem életlen – képből, ködből bukkanak elő a szereplők, a történetek.

A versek dikciója jó. Természetesen folynak a mondatok, nem a „rejtvény-költészet-hez” kapcsolódik, inkább a novellaszerűen kibontott lírai irányzathoz: „Apa tud legjobban füttyülni hármunk közül, / bátyámnak és nekem / minden elrágcsált répa ellenére / sem megy eléggé, a mai napig nem. / Hogy is lehetne csámcsogva füttyülni? // Fafí fafi fíú? Fafafa fú! – ahogy Balázs mondaná. / A fél város ismerte füttyjelünket. / Christian Sinding Tavasz zsongásának főmotívuma. / Toroczky papám használta először, / és miránk is átragadt. / Kérdés és rá a felelet, azt hiszem” (*A füttyülésről*).

De a realizmusba belerejti a mágiát, a groteskséget mint védelmi mechanizmust, a szimbólum rendszert: „szétbontva a múlt / dobozokban / elrejtették / elásták / jelzőkövet sem tettek felé / csak kivitték a melléképület / harmadik ajtaja mögé / elhagyott házak udvara / a semmi visszafoglalja kertjét / mint egy fekete lyuk beszippant / napfogyatkozás-illusztráció egy könyvben” (*Hétvége*).

Lassan kirajzolódik a napfényvesztés, és magával hozza a szemfényvesztést, a becsapottság érzését, mint József Attilánál a *Kései siratóban*, de úgy, mint valami családi konszenzust. Itt már mindenki az elhallgatás bűvészműtávjaira ragadtatja magát, valami csöndes színpadnéküliségben, és ezáltal mégis erősen fókuszálva. Sőt az olvasóban szorongást kelt ez az egész forgatókönyvszerűség, ahogy a szereplők kénytelenek ebben a nem akart (film)drámában végigvinni a szerepüket. Miközben úgy léteznek, hogy megpróbálnak nem tudomást venni arról a stáblistáról, ahol a nevük az elsők között fut a vége felirat után. Ennek az abszurd, skizoid helyzetnek az eredménye a naplószerű, napról napra, hétről hétre történő rögzítés. Ez-

által a költő is tárgyiasítja magát. Tárgyiasítja a körülményeket. Így lesz, reméli, elhelyezhető. Szinte látjuk a dátumokat, ahogy a versrendezésben is szembeötlő a lineáris időkezelés. (Elképzelhető lenne az ilyen irányoknál, hogy a rájátszás erősebb, konkrétabb formában is megvalósul. Még karakteresebben megrajzolva azt.) Egy egész kötetet kapunk. Egyetlen ciklust. (Talán az utolsó néhány vers tágítja a képet, mint amikor felkapcsolják a nézőtérre a villanyt, de ez rövid ideig tart.) Egy határozott téma bontakozik ki. Egy más „szemfényének” az elvesztése.

Érdekes módon kikerüli (ez első kötetnél főként jellemző) az irányok, a stílusok váltogatását, a hangok, színek keveredését. Ez egy nagyon kézben tartott könyv. A keresési funkcióról kevés támpontot kapunk. De a mai fiatal líra meglepő tudatosságot, stílusérzéklet mutat fel. Gondolhatunk Krusovszkyra, Nemes Z. Márióra, Pollághra.

Ez a kézben tartás nehéz irány, mert nagyon egy pontra fókuszál, a hasonló tematika valamelyest gyengíti a külön amúgy nagyrészt erős szövegeket. Talán néhol a rímkezelés kevésbé meggyőző, mint a invenciózus, biztosan kezelt szabad versek építkezése. Érdekelnének Toroczkay más helyzetekről, más helyzetben, több tematikai irányban megszólaló versei is.

Mindazonáltal ez egy hatásos kötet, képes az olvasót belevonni a világába. Tehát Toroczkay folyamatosan az Anya-„Föld” felé gravitál, kering körülötte (*Fordított Nap*), bejárja, próbálja az utolsó Napfogyatkozás előtti percekben mégiscsak kiismerni.

Megfigyelhető, hogy az eszmék, a szellemi invenciók hanyatlásával, mennyire fontossá válik korszakunkban, életünkben a mikro-, és makroközeg. Szinte költői identitássá növekszik. Ezért muszáj ennyire feltérképezni, mikroszkóp alá tenni, hogy a legkisebb sejt is értelmezhetővé váljon, így a személyiség valahogy, ha bizonytalanul is, de elhelyezheti magát.

Megnyert bizalommal várhatja az olvasó a költő új munkáit. Készülve rá, hogy a vonzaskörökön túllépve, kiszabadulva a „világ(z)űrbe”, még több aspektust, szerteágazóbb életszeleteket kaphat Toroczkay megkapó személyiségéből, költészetéből, aki olyasfajta „objektív”, globális lírára képes, akár a *Méltatlan* című versben: „Most nem zavar / a foltokban kormos, mocskos-szürke ég, / azt képzelem, hogy a házakban emberek laknak. / A megérkezés méltatlan az úthoz. / Mint templom hűvöséhez a megékezés, rágás.”

KÓKAI JÁNOS

KÓKAI JÁNOS (1972) Budapesten élő költő és színházi alkotó.

Egy „visszacodásítás” fokozatai

Bene Zoltán: *Keserédes*



Bene Zoltán kilencedik kötete műfaji, tematikus és esztétikai-poétikai szempontból is illeszkedik korábbi műveinek sorába. A szerző a könyv szegedi bemutatóján Kosztolányira hivatkozva beszélt arról, hogy egy író a legnehezebb feladatot azzal vállalja, ha művét saját életéből formázza meg.

HUNGAROVOX,
2010

A személyes élettémény és tapasztalás mint a szövegalkotás nyersanyaga

Bene Zoltánnál ez idáig történelmi áttétekkel s ebből kifolyólag számos szerepjáték működtetésével és maszk felhasználásával (*Fekete föld, Hollók gyomra*), máskor az egzotikum, a fantasztikum vagy az abszurd distanciáiban (*Ása-*

[Szemle]

tás, az *Év-könyv* egyes írásai) formálódott regénnyé, novellává, rövidtörténetté. Bár a jelen kötet téridejének 'közelségeire' (az Sz betűvel jelzett helyszín emlékeztet Szegedre, az író lakhelyére; a történesek ideje, például a *Távoldó* című novellában, 2006 októbere) már a NEMzedék regényként aposztrofált *Üledék* is adott példát, író és hőse (illetve hőseinek) ilyen fokú és ilyen leplezetlen azonosítását korábban nem tapasztalhattuk. A főhősnek, Szomor Zsoltnak egyes szám első személyű közlései, általában a szöveg narratív struktúrájának kibillenései a személyes megnyilatkozások és monológok irányába, továbbá az a tény, hogy nemcsak az író, de a narrátor is premier plánba helyezi a főszereplőt – az éregények poétikai megoldásaihoz közelítik a kötet írásait. Hogy az ábrázolandó és az ábrázolt, a megjelenítendő és a megjelenített, a reprezentáció tárgya és eredménye közti távolság minimumát Bene Zoltán miért nem „hitelesítette” mégsem az éregény formai megoldásaival, annak okát minden bizonnyal az egyéni írói késztetéseken túl (tartózkodás a nyílt, naplószerű beszédű, amely zavaró közelségbe állítana személyes kapcsolatokat, történeteket) a harmadik személyű nyelvi-poétikai struktúrák kínálta lehetőségekben is fellelhetjük. Nyilvánvaló ugyanis, hogy az egyes szám harmadik személyű elbeszélésmódot az egyes szám elsővel vegyítő történetek alkalmasak a leginkább arra, hogy működtethetővé tegyenek olyan írói eszközöket és eljárásokat, amelyekkel megvalósítható a Bene Zoltán-i „visszacsodásítás” programja: „Az embereknek ma visszacsodásításra lenne szükségük: valódi spiritualizmusra, igazi lelkiiségre. Társadalmi válaszokat nem látok: a civilizációnk hanyatlik, vagy tán már véget is ért, csak még nem vettük észre. A mai társadalom világosan mutatja a bomlás tüneteit” – fogalmazott a szerző a Pallós Tamás készítette interjúban.

Ebből az ars poeticából következik azután az, hogy a kötet írásai – átvitt és konkrét értelemben is – a „mélyből” indulnak, hogy minél inkább kontrasztban mutathassák meg a csodát, de nemcsak általában a racionálishoz képest az irracionálist, hanem a mindenkori értéktelen ellenében a mindenkori értékeset is,

sőt – tovább folytatva a sort – a triviális ellenében a szerelmet mint abszolút értéket, mint abszolút csodát. A legelső történet, az *Atjáró* egy baleset helyszínének leírásával tértesíti a „mély”-séget („Mellettünk a pálya kapaszkodik föl a dombtetőre, onnan le a sekély völgybe, majd a völgy legmélyebb pontján egyenesen az árokba”). A következő novella, a *Gloria mundi*, pedig egyrészt pszichológiai olvasatát adja a fogalomnak (lásd a „rögeszméi irányított”, a „túl lenni az adott napon”-elvet valló főhőst), másrészt társadalmi-szociológiai értelemben strukturálja (lásd a kocsmákban mint „a beszélgetés és a gondolat színterén” napjait tengető mellékszereplőket).

A mélység, vagy a kötet címére utalva, a „keserűség” metaforizálásának további poétikai eszközei: a helyenként alulretorizált és vulgáris nyelv; az emberi méltóságot aláaknázó szituációk és beszédhelyzetek; a mikro- és makrostrukturális szinten kiépülő, majd elsovradó ellentétek (melyekre ilyen visszatérő kifejezések utalnak, mint „növényi lét”, „nélkülözhetetlen nyugalom”, „kifejezés helyett befejezés”, „múlton merengés”, „tudomásulvétel” stb.). Ezeknek a poétikai eszközöknek a sorába tartozik a kötet címének szemiotikai játéka is, hiszen a keserű szó hangulatában és jelentésében egyaránt nem megképzí, csak szimulálja (az édesnek nem vagy nem pusztán a keserű az ellentéte), s ezzel tulajdonképpen 'elodázza' az ellentétet mint bármiféle változás, átalakulás mindenkori eredetét.

Érdekesek a mélység, a keserűség metaforikus folyamatának szempontjából a történetek zárásába épített entimémák is (a görög szó jelentése 'lélekben maradt'). Háromszor ismétlődik meg ugyanis az a beszédhelyzet (Beszélgetéstöredék I, II, III), melyben a főhős vallomásai után Pósa meghúzza az üveget, és lakonikusan csak ennyit mond, ezzel le is zárva a történetet: – „Ja.” A jelentését csak a szövegkörnyezetből elnyerő vulgáris igenlés példája annak a beszéltnyelvi jelenségnek, amikor a szó a beszédhelyzetet inkább megoldja, mint kifejezi, amikor mintegy summázza értékét. A kötetnek ezeken a pontjain Szomor Zsolt élethelyzete és értékrendje a barátja képviselte

élethelyzettel azonosnak látszik, hiszen Pósa igenlésével (szemantikai és stílári szempontból is) éppen a beszédhelyzet hatol be a megnyilatkozásba. Mindez azonban a három *Beszélgéstörtédek* viszonylatában egyre nyilvánvalóbb, csak látszat, hiszen Szomort „spirituális” útján még barátja sem tudja követni – az igenléssel csak ’ráhagyja’ Szomorra mindazt, amit mondott. A „mélység” vonzása a kötetnek ezeken az entiméma-pontjain látszik legerősebbnek.

A csoda azután fokozatosan lopózik be Szomor Zsolt életébe. Vagy talán pontosabb úgy fogalmazunk, bár a lehetőségeknek, sőt a varázslatnak a hős folytonosan közelében van, felismerni csak a maga hétköznapi poklainak megjárása után tanulja meg. A fokozatosság ezért inkább ránk, olvasókra vonatkozik, a mi fokozatos beavatásunkra, hiszen eleinte még kapunk magyarázatot, hogyan kell ’értenünk’ ezt vagy azt a csodát, később azonban egyre inkább azt láthatjuk, hogy az események és történések, tárgyak és szereplők jelzetlenül csúsznak és fordulnak át a mindennapiból a ritkán megtapasztalhatóba, majd a racionálisan befoghatatlan képzeletbelibe. Arra még van „magyarázat” – legalábbis a virtuális látványi tapasztalás szintjén van –, hogy a hajléktalan Házi Árpád és a szoborként látható Árpád fejedelem miért nem pusztán csak névrokonok (*Gloria mundi* 3). Racionálisan értelmezhetők továbbá a *Deja vu* történései is: a delíriumos állapot az oka annak, hogy az ezredfordulás virtuális valóság Leonidas történelmi idejébe íródik át, a részegség és a rossz lelkiismeret vetíti egymásba a hajléktalan Feri és a vesztés hadvezér arcát, ugyanígy Szomor Zsoltét és az árulót. „Rémálmokat látott, és újfent szövegek vetültek szemhéjainak belsejére. Néha értelmeseek, gyakran összefüggéstelenek. Időről időre megjelent előtte Feri arca, aztán Leonidászé, ahogy a halál kiszolgáltatottá változtatja, majd saját magát látta Ephialtész, Maliszból való árulóként. És így ment ez napokig...” Az első Flóra-történet (*Kétféle*) azonban már példát ad azokra a – későbbiekben akár a novella egészének struktúráját, maguknak az események-

nek a láncolatát is meghatározó – poetikai megoldásokra (lásd az *Igézet* című novellát), melyek a csodát, a „spirituális” világába történő átlépést magától értetődőnek, kvázi természetesnek mutatják be. Itt, a *Kétféle* című rövidtörténetben ugyanis a szövegismétlés, illetve az ezt ellenpontozó idődifferencia játéka az utolsó mondatban, és csakis ekkor, fizikailag is megtapasztalhatóvá teszi a csodát (Flóráat már nem csak az elektronikus levelek teszik elérhetővé). A feltételes jövő időbe átirított szöveg a zárásban ugyanis hirtelen visszavezet az eredeti múlt időbe, és ezzel megtörtétté lesz a vágy (a Flóra utáni vágyakozás), hiszen a külső nézőpontból beszélő, ezáltal az olvasó előtt a történések és köztük a főhőssel megeső csodát is ’hitelesítő’ narrátor ezt mondja: „Női pihegés vegyült a gép bűgésébe.”

Az *Igézet*ben nem pusztán a narrátor és nem pusztán bennünket, olvasókat avat be a varázslatba. A cselekvések, történések, a főhős reakciói és önreflexiói stb. által ugyanis hozzánk hasonlóan beavatottá válik a fikció-reális sík minden szereplője is. „Nem értette, mi történhetett vele, ami ennyire szembeötlő és ilyen ellenállhatatlanul mulatságos, míg meg nem pillantotta a játékgép képernyőjében visszatükröződő arcot, amelyen egy különös alakú, meghatározhatatlan színű virág nyílt, s rá nem döbbsent, hogy saját tükörképét látja. Finoman szakította le a virágot az arcáról [...] Bársonyos tapintású, önmagától foszforeszkáló virágot tartott a kezében. Teátrális mozdulattal nyújtotta át a pultos lánynak, szilaj jó kedve kerekedett, váltig mosolygott és pihekönyűnek érezte magát.”

A főhős lelki folyamatairól mindent tudó narrátor azután, a *Szerelem* című történetben, hősével együtt egyszer csak olyasmit állít be csodának, amelyben, az eddigiekkel ellentétben, már nincsen semmi mesei vagy fantasyszerű, ami mindenkivel megtörténhet, igaz, mindez nagyszerűségéből semmit sem von le. Például azért nem, mert Szomor egész *Keserédes*beli útja a bizonyíték rá, hogy éppen az emberi mivoltunkhoz leginkább hozzátartozó, a legkézenfekvőbbnek látszó

[Szemle]

dolgokat és tulajdonságokat a legnehezebb elérnünk és megtartanunk, vagyis leginkább ezekért kell megküzdenünk, s ha egyszer elértük őket, bizony csodának tetszenek.

Hogy végül hova vezet a „spirituális” út? Természetesen a nevében is szimbolikus, az „élhető életet” jelentő Flórához, általa pedig a legmagasabbal, a transzcendens tapasztalással egyenlővé tett szerelemhez. Mindezek alapján úgy tűnik, a *Keserédes*-ben a „visszacsoodásítás” írói ’programja’ végső soron tehát az „édes” szerelem lelki folyamatainak jellemzője, és a mindenkori szerelmi történetek logikája szerint strukturálódik.

A *Keserédes* rövidtörténeteinek legfontosabb alogizmusát, melyet mint a „visszacsoodásítás” folyamatát írunk le, Simon Zoltán illusztrációi felerősítik. Képi ’tolmácsolását’ adják továbbá a rövidtörténet olyan jellemzőinek is, mint a reduktivitás (a történeteken kívül az idő- és a térábrázolásban is), mint a jelentésteleltetés és metonimikusság, parodisztikus referenciák stb. A grafikák ugyanis elsősorban nem tematikusan felelnek meg a szövegnek, diszkurzivitásuk lényege inkább az ikonikus elemek egyszerűségében, a formasémák szintetizáló jellegében, illetve ez utóbbiak szándékos eltorzításaiban keresendő. Hogy a témamegfelelésnél fontosabb hasonlóságok is vannak a történetek és illusztrációk közt, azt mi sem bizonyítja jobban, minthogy bár jól ’felismerhetők’ az elbeszélések hősei (pl. a cápa, az italozó barátok), a cselekvések (ívás, repülés) és a tárgyak (pohár, házak), valójában a grafikák nem tesznek kísérletet arra, hogy a történeteket elbeszéljék. Sem az egyes grafikák határain belül, sem a képek közt nem épülnek ki narratív viszonyok. A tér/sík, a forma (kontúr, alaklény), a szín és az árnyalatok tekintetében is a grafikák a lehető legmesszebbmenőkig „spórolnak”, kerülnek minden feleslegeset – az

egyek képeken éppúgy, mint a sorozat viszonylatában. Az epikus eredetű, a *Keserédes* történeteire tehát nem a megszokott módon hűek az illusztrációk.

Az az érzésünk, mintha Simon Zoltán valamiféle ’ősforma’ alakváltásainak engedve bontaná ki a jelentést, mindazt, ami a történetekben a fabulán túl van: például megmutatkozik a nyelv naturalizmusában vagy a szereplők és környezetük reflexív viszonyában, kölcsönös hasonulásaikban stb. Ezeket a grafikákon mintha ugyanaz a félig emberi, félig állati lény tudna mindig mássá, hol egy kicsit emberibbé, hol pedig állatiasabbá válni (sőt a *Deja vu* illusztrációján még gépszerűvé is). Előlények és élő- vagy élettelen környezetük vigasztalan, sőt tragikus (például a *Beszélgéstörtédek I, II, III* illusztrációvariációi), máskor groteszk (pl. a *Keserédes* macskarajza) egymáshoz idomulását láthatjuk: hős és környezete kölcsönös csapdanyezetét.

Az elbeszélésekhez hasonlóan az illusztrációk is nyitnak a maguk virtuális valósága fölött vagy mellett egy másikat is, hiszen a jelentésformák körül vagy azokra rámontírozva betűt, írásjeleket, transzcendens szemet imitáló képi elemeket láthatunk. Az illusztrációk is kettős virtualitást építenek tehát, akár csak a novellák, s ez akkor is igaz, ha egyébként nyilvánvaló – már csak azért is, mert az utolsó hat novella mellett nincsenek képek –, hogy a „visszacsoodásítás” valójában a szövegre bízzák. Hagyják, hogy a beszéd, a mesélt történet teljesítse be a programot, melyet a fülszövegben Bene Zoltán így fogalmazott meg: „a könyv végéhez közeledvén lassan megfogyatkozik a keser, hogy megszapordjék az édes”.

VARGA EMŐKE

VARGA EMŐKE (1968) a Szegedi Tudományegyetem főiskolai docente, irodalomtörténész. Kutatási területei: kortárs magyar irodalom, szöveg-kép viszonyok. Kötete: *Kalitka és korona. Kass János illusztrációi* (2007).