DÉRCZY PÉTER

AZ ELBESZÉLŐ HAZATÉR

Jászberényi Sándor: A varjúkirály. Nyugati történetek. *Kalligram Kiadó, Bp., 2020*

Régen volt, tán igaz se volt, hogy 1988 tavaszán a *Hitel*ben Esterházy Péter azt írta: „Magyarországon ma Bodor Ádám után a legjobban novellát írni Tar Sándor tud", aztán Magyarországot elöntötték a jobb és rosszabb regények, pályakezdőket is arra ösztönöztek kiadók és szerkesztők, hogy regénnyel kell ledönteni az irodalmi falakat, regényt esznek az olvasók, úgy jön a siker, míg végül alig maradt, aki megengedett magának egy kis falat novellaszeletet a tortából az elkövetkező tizenöt-húsz évben. A rossz beidegződés néha még ma is érezteti hatását, példa rá Jászberényi első novelláskötete (2013), mely mellett olvasó és irodalomkritikus szépen csendben elosont (tisztelet a kivételnek), hogy aztán második könyvével már komoly sikert érjen el, amihez talán az is hozzátartozott, hogy tematikájában és formavilágában is különleges műveit elkezdték hasonlítgatni nagy, ráadásul nem is magyar elődökhöz; így lett belőle (részben újságíróként) Hunter S. Thompson követője, s pláne a magyar Hemingway (amint az mostani könyve „fülén" is szerepel). S persze nyilvánvaló, hogy Jászberényi Thompsontól és főleg Hemingwaytől tanult/tanulhatott, de ezzel az erővel megemlíthetjük Raymond Carvert is, magam tovább is mennék, mert néha egyes mondatain érzem, mit sajátított el Hajnóczy Pétertől, s bizony a novelláiban megjelenő világnak sok ponton van érintkezése a Tar Sándor által megjelenített pusztuló szegényvilággal. Ezek lehetnek ugyan érdekes dolgok, de nem biztos, hogy Jászberényi olyan nagyon örül ennek, mert persze mindenki tanul mindenkitől, az irodalom nagyjából így épül fel, nincs is ezzel semmi baj, de az alkotó bizonyára arra kíváncsi, hogy ő maga micsoda is (ezért lehet hátborzongató „magyar Hemingwaynek" lenni…).

Jászberényi márpedig az utóbbi évek különösen érdekes, par excellence novellistája; azért érdekes többek közt, mert elsőre úgy tűnhet, valóban csak az angolszász prózában találhatjuk előzményeit, abban is a short story, a rövidtörténet műfajában, aminek – és így Jászberényinek is – egyik sajátos jellemzője a történetmondás kiemelt jelentősége. A főleg a Közel-Keleten, afrikai helyszíneken játszódó, háborús tematikájú írások is arról tanúskodtak, hogy ezt a történetre való koncentrálást társítja a novellaformán belül is kivételes erejű metaforikus sűrítési technikájával: szövegeinek nemcsak a látható mondatszerkesztése különleges (nagyon sok a tőmondatszerű megfogalmazás, a csak a bővített mondat struktúráját elérő vagy épp alig meghaladó mondatsor, az alig néhány szavas párbeszéd), hanem az is, amit nem ír le. Szövegeinek alapja ez az elhallgatás, nem kimondás, csak érzékeltetés a „mesélésben", azaz nagyon erősen elliptikus, kihagyásra épülő szinte minden szövege. A korábbi művekben ehhez rendelődtek hozzá a különleges, ha nem lenne némileg blaszfémia, azt írnám, egzotikus helyszínek, furcsa figurák, az alkohol, a kábítószer által fölrajzolódó szürreális elemek, melyek alig különböznek egyébként a valóságos jelenetek és helyszínek „valószerű" szürrealitásától. Új könyve azonban, mely tizennégy novellát és egy „kisregényt" tartalmaz, Jászberényi olyan epikusi

sajátságaira is rávilágít, melyek talán korábban nem látszódtak ilyen tisztán, és ezeknek egyik külsőleg is jól észrevehető vonása, hogy Jászberényi – utalok ezzel a kötet egyik kitűnő írására – hazatért. A helyszínek, a figurák, melyek novelláiban megjelennek, immár főleg nem az „egzotikus" világból származnak (még ha a magyarországi szegény- és cigányvilág sokak számára még ma is „egzotikus"), hanem a történet konkrét magyarországi díszletek között játszódik, méghozzá az elbeszélő/főhős életének meghatározó városaiban, vidéki helyszínein. A *Nyugati történetek* összefoglaló cím alatti novellák ráadásul lényegében egy novellafüzért képeznek, amelynek főhőse a néha névtelen vagy a néha – korábbról is ismert – Maros névvel jelölt beszélő, aki hol első személyben, hol – távolítottan – harmadik személyű narrátorként meséli el az éppen terítéken lévő történetet. Jászberényi mindezt összeköti azzal, hogy a tizennégy novella első darabja még a szokásos közel-keleti helyszínen és körülmények között pereg le (*Egy kis szívesség*), s ezzel szoros kapcsolatot teremt a korábbi könyvek világával is, mintegy hangsúlyozva, hogy az elkülönült rövidtörténetei valójában egy nagyobb teljességbe, egy átfogóbb egészbe is tartoznak, illetve arra utalnak. A füzéres forma mögött így egy sajátos regény lehetősége is megbújik, sajátos azért, mert nyilvánvalóan szűkszavúságukban a rövidtörténetek nem lehetnek képesek egy regény szerteágazó világát megjeleníteni, felvázolni viszont igenis képesek. Innét tekintve a *Nyugati történetek* novellavilága valójában egy klasszikus fejlődéstörténet „meséje", olykor szinte megdöbbentően megidézve annak egyes klasszikus, bevett formáit. Így aztán végre megismerjük a már ugyan valamelyest ismerős főhős, Maros életének nemcsak jelenét (a háborúkkal, halállal dús „egzotikus" részét), hanem azt is, hogyan vált Maros olyanná, amilyenné korábbi történeteiből megismertük. Jeleneteket láthatunk így a némileg mitikussá növelt születéséről, és édesapja, édesanyja kapcsolatáról, tehát a gyerekkorról (*Nyugati történet*; a novella – amelyik az egyik legjobb a könyvben – indítása lehetne akár egy XIX. századi dickensi regényé is: „Vadállatnak születtem. Darabokra szaggattam anyámat a szüléskor"), az elbeszélő visszanyúl a még korábbi nemzedék, a nagyapa és a nagymama kapcsolatának, házasságának történetéhez (*Szerelem*; újabb kiváló darab), és aztán láthatjuk a kamaszodó Marost vicces helyzetekben (*Rá se ránts*; talán a leghalványabb írás a kötetben), míg aztán már főleg a fiatal felnőtt történetei következnek (*Hazatérés, Verébfióka, Nem könnyű, A szobrok, Pehelysúly, Keresztelő* [talán a kötet kiemelkedően legszebb írása], *Kifelé a Pokol-völgyéből*), sűrűn tarkítva kudarcokkal, vereségekkel, melyeknek talán az lehetne a zanzásított tartalma/üzenete, hogy: „Nem győzni kell, csak állni még kicsit." (*Pehelysúly*). Egy valóságos életrajzot kapunk tehát a Maros nevű főhősről, aki persze helyenként és időnként erősen emlékezteti az olvasót egy Jászberényi Sándor nevű íróra (s lám, Maros is író, mint ezt majd megtudjuk például a *Nem könnyű* című rövidtörténetből, ráadásul, mint az a *Nyugati történet*ből kiderül, mindketten 1980-ban születtek). Mindezt összevetve azt is mondhatnám, hogy Jászberényi kitűnő novellái valójában autofikciós termékek, melyekben a valóságos szerzői életadatok, események és helyzetek keverednek a fikció és a teremtett/képzelt világ figuráival, körülményeivel. S az egészből aztán a már említett fejlődéstörténe-

ten (tehát a főhős egyszemélyes történetén) túl kirajzolódik egy nagyon visszafogottan, a beszéd helyett sokszor a hallgatásra és érzékeltetésre épített nagy családtörténet is. A könyv első részének kifejezetten megkapó feszültsége ezekből a sokszor egyébként ellentétes töltetű részekből fakad: a *Nyugati történetek* nagy része (kivéve talán a *Rá se ránts* és a *Hosszú hétvége* című írásokat) jobbnál jobb novellákat tartalmaz, de mint láttuk, lehetséges egy másfajta olvasatuk is, és akkor kapunk, nem a Jászberényi által utált posztmodern mintára, egy különös Bildungsromant, sőt családregényt is. Arra, hogy a szerző a klasszikus (nemzetközi, de főleg angol/amerikai) hagyományokon túl mennyire támaszkodik a magyar elbeszélői tradíciókra is, azt épp ebből a könyvből és ezekből a történetekből ismerhetjük föl. A korábban vázolt epikai struktúra, a szerkesztés stb. valóban nem igazán jellemzője a magyar prózahagyományoknak, nemcsak Mikszáth vagy Krúdy, de Kosztolányi prózája sem ismeri közelebbről azt a struktúrát, melyben a történet szinte tőmondatokban képződik meg, s nem ismeri a klasszikus lélekrajzot sem, s náluk a valóságos történet hiányát gyakran az indázó mondatszerkesztés, a többszörösen összetett mondat fedi el. Azonban Jászberényinél is tetten érhető az a tradíció, melyben a szerzők előszeretettel éltek a rövidforma csattanóval, poénnal való bezárásával, amely nyilvánvalóan az anekdotikus hagyományokból ered (ez még Krúdy esetében is igaz, pedig nála éppen e szerkesztés teljes szétírásáról van szó). Jászberényi így egyfelől szembemegy az „előírt" tradícióval, ugyanakkor nagyon finoman mégiscsak visszakapcsolódik hozzá ebben a nem éppen aprócskának nevezhető „fogásban". Hogy mennyire és miként, azt a kötet legkevésbé sikerült *Rá se ránts* szövege (amelynek amúgy kifejezetten helye van a kötetszerkezetben) példázza: a katolikus iskola kamasz fiúinak vicces/parodisztikus önkielégítési versenyéről van szó, és arról a nemzedékeken áthúzódó katolikus fenyegetésről, hogy ugyanis a sok önkielégítés az egészség rovására megy, sőt mi több megvakuláshoz vezet (ettől retteg Maros). Maros barátja, Jenci azonban egyszer csak bevallja Marosnak, hogy ő közben nem „a pinára", hanem „a faszra" gondol. Egy bukolikusnak indult (majd úgy is záródó) sztoriban belefutunk hirtelen, csupán pár mondat erejéig egy (Kelet-Európában különösen, de a világ más tájain is könnyen) tragikussá válható helyzet/állapot fölvillanásába. Jászberényi azonban ezzel éppen meg is elégszik, s a novellát azzal zárja, hogy Maros elsiklik a vallomás felett, sőt némileg bosszankodik is: „Egyszerűen nem értette, mit hisztizik. Nem ő vakul meg." Ez a zárás a könnyed humorával, várható csattanójával tökéletesen illeszkedik a magyar anekdotikus tradícióba, miközben alig néhány mondattal korábban Jászberényi (gerillaharcos, háborús díszleteihez stílszerűen alkalmazkodva) gyújtóbombát is elhelyezett a szövegben. Érdekes módon így aztán egy nem a legjobbak közül való Jászberényi-történet összességében mégiscsak arra sarkallja olvasóját, hogy alaposabban gondoljon bele abba: mi is tárult elé, mi is lehet majd Jenci története a továbbiakban, miért is költözik el Jenci családja a városból, ahol eddig élt? A zárás anekdotizáló humora visszatekintve egy tragédia vagy szenvedéstörténet kezdete is lehetne, de ezt Jászberényi jó érzékkel nem írja meg, csak egy pillanatra belevakítja a reflektort az olvasó szemébe (a *Nem könnyű* ugyanezzel az eszközzel él Maros és az amerikai transzvesztita fiú történetében). A humorra még egy pillanatra visszatérve: a legsötétebb tónusú szövegekben is mindig megvillan egy-egy ironikus/öniroinkus mondat, verbális humorfoszlány, ami érdekes módon soha nem lazít a történet tónusán, bármennyire is várható volna. Talán egyedül *A varjúkirály* című nagyobb lélegzetű műre nem érvényes ez, mert ott sem az anekdotikus zárás és humora, sem a közbevetett, néha párbeszédekben megnyilvánuló szarkazmus nem bukkan föl. De erről egy picit később.

Az a kérdés, az új kötetből milyen világ és világkép bontakozik ki? Egy mozaikos kirakón, melynek hiányzó részleteit magunknak kell kitöltenünk, a leginkább az tűnik föl, hogy – ellentétben egyes értelmezőivel – Jászberényi szövegei nem lökdösik befogadójukat egyfajta erkölcsi értelmezés irányába. Ha csak úgy lapozgatunk/olvasgatunk a könyv novellái közt, akkor szinte nem is látszik, hogy Maros valójában nem egy „grállovag", elég hazudós, néha beszari és a többi, de valahogy éppen e tulajdonságai révén „bírjuk a csávót". Szorosabb olvasatban aztán előtűnik, hogy minden, ami a szövegekben megjelenik – helyzet, esemény, szereplő –, nagyon sokféleképpen érthető etikai szempontból. *A szobrok* tényleges, a történet valós idejében már halott főszereplőjét Maros fölmagasztosítja az anyja előtt, mondván, védteleneket akart menekíteni, de valójában csak az értékes fotóapparátusát akarta visszaszerezni, s eközben halt meg. Ugyanakkor, ahogy Maros is, a géppel dokumentálta, hogy mi történik a megalázottakkal és megszomorítottakkal. A szövegek sugalmazása szerint tehát csak az lehetséges, hogy bemutassuk, ki milyen helyzetekben hogyan viselkedik; s ez néha azt eredményezi, hogy az egyik jelenetben jónak látszó figura egy másik helyzetben rossz: azaz nem az amerikai filmekből megszokott, a Jó és a Gonosz (pláne nem a Sátán) harca áll elénk, hanem épp ellenkezőleg, az, hogy a Jó miként válik Gonosszá, és fordítva, hogy milyen keskeny az a mezsgye, ahol biztonsággal járhatunk e tekintetben (hogy van-e ilyen egyáltalán). De nem is a posztmodern viszonylagossága a mérvadó a novellákban, mert a Jászberényi-szövegek abban egyértelműek, hogy a dolgok megítélhetők, hogy Orbán Ottót idézzem: van egy szilárd mag, ahonnét nézzük azt, ami történik velünk, csak éppen az emberi történetekben szereplők nem mindig ilyen egyértelmű jelentéshordozók.

Röviden emlékeznék meg *A varjúkirály* című kisregénynek minősített szövegről. Kétségtelen, hogy ez Jászberényi legnagyobb vállalkozása, de novelláival szemben (melyek gyengébb darabjai is kikezdhetetlenek) ez a mű többféle, a szövegben részben megoldatlan problémát is felvet. Nyilván nem kisregény (ez valami őrült beidegződése a 60-as évekből a szerkesztőknek), hanem egy hosszabb elbeszélés (mint ilyen is kuriózum Jászberényi pályáján). De ez most egy mellékkérdés. A szöveg megképzéséből egyértelműnek látszik az a feltevés, hogy Jászberényi tényleg novellista. *A varjúkirály* tulajdonképpen novellisztikus jelenetekből fölépülő szöveg, melyben az egyes jelenetek többek, mint a sugalmazott egésznek a jelentése. Tar Sándor szociografikus pontossággal beszélt anno arról a szegényvilágról, amely itt is megjelenik, bár mindig volt a szövegeiben valami empatikus líraiság is. Jászberényi nem engedi meg magának ezt, könyörtelen annak a világnak a bemutatásában, amelyben egy intézetből kikerülő fiatalember a szegénység, a kilátástalanság és az élni akarás szorításában egyre mélyebbre merül morálisan; ahogy a cigány mitológia varjúkirálya felfalja. Jászberényi – nyilván újságírói, haditudósítói tapasztalatai alapján is – egy teljesen valóságosnak tűnő léthelyzetből – a 2015-ös úgynevezett nagy magyarországi menekültválság idejéből – vett történettel illusztrálja ezt. A probléma szerintem itt van, hogy részben illusztrál: a nacionalista/fasiszta hazavédő magyar betyárcsapatok brutális ténykedése a menekültekkel szemben, a befejezésben elmaradó erkölcsi felelősségre vonás helyett a gyilkosok állami kitüntetése nekem némileg didaktikusnak tűnt (miközben értem, és egyet is értek a szerzői dühvel), és még azt is elismerem, hogy Jászberényin kívül senki nem mert ebbe az egészbe még belegondolni se. Sajnos nem éreztem a mitologikus részek, a szürreális álmok, az alkoholos/kábszeres víziók és a brutális szegénységrajzok között a tényleges átjárást, ezért éppen ez utóbbiak, a szegénységből eredő fizikai szenvedések tűntek meggyőzőeknek; nagyon primitíven, hogy ez lehetséges

ma és itt. Az elbeszélés így aztán számomra inkább novellák vagy még inkább novellatöredékek sorozata, s ezek – az egésztől elkülönítve – nagyszerűek, mindjárt a szöveg indítása Jászberényi legszebb, legjobb szövegei közé tartozik. De egészként kevésbé sikerült, ami arra utal, hogy Jászberényi Sándor igazi novellista, a kisformák biztos kezű teremtője, aminél szerintem egyáltalán nem kell több.

Tar Sándor sajnos már rég halott, Bodor Ádám meg regényeket vagy miket ír néha.

Van hely, amit betölthet.

IMRE ESZTER

MÉLYRŐL BÚGNAK AZ ELMÉNEK HARANGJAI

Szilágyi István: Messze túl a láthatáron. *MMA Kiadó, Bp., 2020*

Szörnyű kínokat kell kiállnia annak, aki a törvénybe kapaszkodva, azt egyetlen legitim uralkodójának elfogadva a „minden okkal történik" elvnek rendeli alá az életét úgy, hogy mindeközben meggyőződése: az ok minden esetben fel- és megfejthető, csodák és bűbájok pedig nincsenek – az élet, a háború, a béke és az ember utóbbi kapcsán érzett tanácstalansága maradéktalanul magyarázható a racionalitás dimenziójában. A józan ész emberét a történelem során mindenkor úgy fonja körül a kétség, mint hínár a tó által elnyelt világot. A megmagyarázhatatlan, az érthetetlen, a megannyi kérdőjel újra meg újra rátapad elcsigázott elméjére, és az igazság és bizonyosság keresője megrémül: a láp hínárral, élőlényekkel és holtakkal, valamint a bosszantó nádi pajkosokkal együtt egy napon mindent elnyel. Mindezt pedig egyetlen tekintet képes egészében belátni, a téren és időn túl szemlélődő, a láthatáron messze túl látó, rejtélyes Nagyidejű.

Tompay Wajtha Mátyás úr a Rákóczi-szabadságharc során a fejedelem legfőbb bizalmasa, aki úgy tesz eleget a fejedelem kéréseinek és parancsainak, hogy közben maga sem érti, mire miért kérik, és mivel mi a célja. Ahová küldik, elmegy, amit feladatául osztanak, megteszi mindazonáltal, hogy minden útja és ténykedése okát és célját sűrű homály fedi. Asszonyától, családjától távol, lehetetlennek és olykor értelmetlennek tűnő küldetéseket teljesítve teszi, amivel megbízzák, bizonyos lévén afelől, hogy minden valami végett van. Szilágyi István új, *Messze túl a láthatáron* című regényének első felében, az *Emlékirat* lapjain így ismerjük meg Tompay Wajtha Mátyás urat, aki talán kissé csalódott, amiért kirekesztődni látszik a fejedelem bizalmi köréből, és úgy tesz eleget benderi diplomáciai küldetésének, hogy nem biztos sem abban, hogy mikor fogja újra látni a családját, sem pedig abban, hogy visszakerül-e valaha az áhított bizalmi körbe. Az *Emlékirat*ban a Rákóczi-felkelésnek a trencséni csatavesztés utáni időszakát látjuk, a kilátástalanságot, és Tompay Wajtha Mátyás úr olykor csapongó, máskor szaggatott feljegyzéseit a folyamatosan fenyegető pestisjárvány szította félelem és általános bizonytalanság hatja át. A kétségek és a jövő kapcsán érzett kiszámíthatatlanság napjaiban a fejedelem egykori fő bizal-

masa újra meg újra hangsúlyozza feljegyzéseiben, hogy minden okkal történik, és ahogy a háborús időszak nyomorúsága találkozik az elbeszélő személyes családi drámájával, úgy győződik meg az olvasó afelől, hogy Wajtha Mátyás nemcsak történelemszemléletében, hanem az ember egyéni életével kapcsolatosan vallott nézeteiben is váltig józan, racionális ember. Ebben az első ránézésre olajozottan működő racionalitásban okoz törést Orsolya asszony eltűnése, amikor is a hosszas diplomáciai küldetésből visszatérő főhős szembesül a ténnyel, hogy valaki hamisan őrá hivatkozva elcsalta otthonról a feleségét, akinek azóta nyoma veszett. Már a kezdeteknél tanúi lehetünk annak, ahogyan Wajtha Mátyás kétségbeesetten kapaszkodni próbál azon hitébe, miszerint minden okkal történik, és minden magyarázható, ahogy keresi a feleségét, és közben magyarázza magának a lehetséges okokat, amiért az asszony esetleg elhagyhatta – soká volt távol, sosem volt igazán jelen az asszony életében, aki emiatt egyszeriben megunta a várakozást –, vagy keresi a lehetséges rosszakarókat, akik különböző okoknál fogva túszul ejthették a feleségét. Ám az emlékezést már itt áthatja a kétség, a bizonytalanság hangulata, és ezt egy erős töréssel ugyan, de fokozza a jóval hosszabb, *Amerre a világ* című második rész.

A regény epizodikus, párbeszédes jellegű második része évtizedekkel a trencséni csatavesztés után játszódik, vélhetőleg mindössze pár nap leforgása alatt. Tompay Wajtha Mátyás úr idős korára a beszédes nevű Tipród vármegye főbírájaként kutatja az igazságot és annak legmélyebb bugyrait, a lehetőt és nem lehetőt, és újra meg újra megkísérli megérteni az emberi ítélkezés határait. Mindeközben pedig végig a rejtélyes Nagyidejűre hivatkozik, mint téren és időn felül/kívül álló entitásra, aki képes egységesen belátni a történelmet és a világ dolgait.

Nem tudunk semmit arról, hogy a főbíró hogyan élte meg a felesége fölött érzett gyászt, és miként fogadta el, dolgozta fel Orsolya asszony eltűnésének és halálának rejtélyét. A regény második részét alkotó párbeszédek legelején nem egy megtört embert hallunk megszólalni, hanem egy – a többiek szemében – kiegyensúlyozott, bölcs bírát, akinek nap nap után az a dolga, hogy mérlegeljen, majd ítéljen. Nem kényszerít ki vallomásokat „tortúrázással", és nagyon határozott elképzelései vannak az igazságról és igazságtételről. Boszorkányperek, babona és bűbájok idejében járunk, és egy olyan ember áll előttünk, aki mindezekről ugyan nemes egyszerűséggel kijelentené, hogy nem léteznek, ám mint az később kiderül, ennek a bizonyos nem létezőnek ő maga is áldozatául esik. A rideg szellem embere, miután vélhetőleg rabul esett a boszorkányságnak, ugyanolyan racionálisan közelíti meg az őt körülvevő valóságot – ám mégis merőben más szemmel nézi a világot, mint az a korban megszokott. Csűri-csavarja a dolgokat, újra meg újra elodázza az ítéletmondást, és amikor már úgy tűnik, egy gondolatmenet végére ért, újra fordít egyet az egészen, semlegesítve mindazt, amit korábban felvázolt. Egyrészt határozottan kijelenti, hogy a boszorkányság nem létezik, és a legtöbb babona csupán annak köszönhető, hogy az ember mindenáron okot keres a történéseknek, másrészt pedig sajátos cirkalmas asszociációival, gondolatmeneteivel újra meg újra arról tesz tanúbizonyságot, hogy ő maga sem olyan biztos a tényállásban, mint ahogyan azt gondolni szereti magáról.

Van csoda, vagy nincs csoda? Folyamatosan búgnak az elme harangjai, a főbíró úr emlékezetének vizein újra meg újra hullámokat vet a tó elnyelte világ. A láp és a tó alatt sejtett vagy odaképzelt – vagy ott tudott – harangok sötét múltra utalnak, és vészterhes jövőt jósolnak. Tompay Wajtha Mátyás idős bírát nem ereszti a tó gondolata, és mindaz, amit az a jég alatt rejthet: a felesége emléke, és az egész életében a tó vize alatt sejtett harangok. Az embert, aki mindenekfelett a törvény erejében hisz, aki többször is nyomatékosan kijelenti, hogy

egyetlen urat ismer el, az pedig a törvény, mégis folyamatosan gyötri a törvénykezéssel és ítélkezéssel kapcsolatos megannyi kérdés, kétség. Újra meg újra megkérdőjeleződnek az emberi ítélkezés határai, és felmerül az a kérdés is, hogy a morál és a törvény mennyire kerül átfedésbe az igazságszolgáltatás és törvénykezés keretein belül. A boszorkányperek és a padlóból felbugyogó vér történeteit és Wajtha Mátyás elmélkedéseit olvasva az is felmerül, hogy adhat-e a törvény egyáltalán biztos kapaszkodót egy végletekig elbizonytalanodott világban, jelenthet-e a törvény bármiféle biztos talajt, vagy ez csupán illúzió. Az *Emlékirat*-ban elhangzott mondat juthat eszünkbe, miszerint a háborút az emberek azért nem hagyják abba, mert a békével nem tudnának mit kezdeni. Ezek szerint a háború egy jó kapaszkodó, szusszanásnyi illuzórikus bizonyosság a bizonytalanság közepette – mert a világot, akár tetszik a benne lakozó embernek, akár nem, márpedig a bizonytalanság határozza meg. És ameddig háború és pestisjárvány van, addig van a félelemnek egy kézzelfogható oka, jól tapintható tárgya. Békeidőben viszont csak az ember mélységes kiszolgáltatottságából fakadó bizonytalanság és talajvesztettség van, azzal pedig nem tudunk mit kezdeni. A bizonytalanság elfogadásának a terepe nem a törvény – az délibáb csupán. A bizonytalanság elfogadása és megélése ott kezdődik, ahol az ember ki bírja mondani, hogy *nem tudom, nem értem*.

Az asszony testén rés van, ott tud beléköltözni a csoda, a bűbáj, a boszorkányság, a vajákosság, bármi, ami nem magyarázható. A tó alatt nemcsak harangok, hanem egy egész világ pihen. Az ember lefelé néz, mélyre ás, észveszejtve kutat, abban a tévhitben, hogy minél mélyebbre ás, annál többet fog megtudni és megérteni. Ám függetlenül attól, hogy törvénybíró, hétköznapi ember vagy akár bűnöző, a megértés, az igazság nem odalent van számára. Nem ásás, kutatás és nem is megszállott keresés fedi fel az igazságot. Az embernek talán akkor van esélye tetten érni azt, ha egy pillanatra felemeli a tekintetét, felfelé néz: oda, ahová egy asszony kiszabadult a tó mélyéről, és ahol magasra emelt egy szánt az emlékezet. Az elme harangjai mélyről búgnak, az igazság pedig messze túl van a láthatáron.

SZALAI ZSOLT

SZAGGASS KI DIMENZIÓTLANSÁGOMBÓL, PAPÍRURAM!

Zalán Tibor: Papírváros – egy lassúdad regény, négy, szétszaggatva. *Kortárs Kiadó, Bp., 2020*

A lassúdad regényfolyam negyedik részét olvasva a Zalán Tibor által a *Papírváros* keletkezése köré épített mítoszban rejlő játék (erősebben szólva: félrevezetési szándék), még ha szimpatikus, és a művek magas színvonala miatt könnyen megbocsátható is, egyre inkább arról győz meg, hogy a szerző még nem döntött a nihilizmus abszolútságának elfogadása mellett, hanem a befejező részig meghagyja a lehetőségét annak, hogy mégiscsak lehetséges valami el-, kimozdulás a semmiből az egyén önmagához való eljutása, valódi énné válása révén. Mindez talán abból a Thomas Mann *Tonio Kröger*ből származó, éppen a mottóban idézett szövegrész előtt álló

mondatból is következhet, miszerint: „Visszanézett az évekbe, akkortól kezdve egészen máig." Vagyis Zalán *Papírváros*a úgy épül, ahogy a szerző egy alkalmas pillanatban megírja a következő részt. Ahogy maga is mondja az interjúkban, nem olvassa újra az előző köteteket, ami erősítheti, hogy miért módosul(hat) az amúgy mindvégig depresszív világ alaptónusa némiképp, miként árnyalhatja mégis az amúgy végérvényesnek tűnő nézőpontot. Jóllehet a mottóban idézett és az egyes részek alcímeiként szolgáló állapothatározók (kimerülve, eltévedve, letarolva, szétszaggatva, betegen), illetve a szövegben előforduló hasonlók is (pl. lefedve, elfullasztva stb.) érzékletesen jelzik a szereplők elveszettségét, és a korábbi kötetek végérvényesen tragikusnak tűnő szituációi következetesen tagadni látszanak mindenféle elérhető és akár kitűzhető célt, követhető értéket, most mégis úgy tűnik, mintha lenne/lehetne valamiféle végpont, amely talán egyúttal kezdet is. A felismerések által a valóságból való fokozatos kiábrándulás, elhatalmasodó félelem a regény reménytelennek és változtathatatlannak tűnő világában a késleltetés, a lassúdadság eszközével egy olyan összeomlás felé vezet, ami szükségszerű ahhoz, hogy meghaladni lehessen minden kényszert, és az én önfelismerése, ezáltal szabaddá válása lehessen a nem szenvedésnek tekintett élet alakításának érvényes útja.

Az ötkötetesre tervezett *Papírváros* regénysorozat negyedik darabja folytatja a korábbi három kötet fő történetszálát. A név nélküli építész belső monológokban elemzi-értelmezi saját létezésének kérdését, vizsgálódásokat folytat az élet vagy halál, halál vagy álom, illetve bármelyik állapot és a delirium tremens viszonyáról, de feltűnik Máté és a fekete nő alakja is, mint ahogy folytatódnak a hetvenes évek pártállami romlottságát és kegyetlenségét feltáró jelenetsorok is. A recepció a korábbi kötetek kapcsán is megemlítette, hogy a (főbb) szereplő(k) világfelfogása, a világ leírásának módszere a heideggeri filozófiához áll közel, de legalábbis egzisztencialista talajon áll, amit e részben a filozófiai esszé(töredékek)ben előkerülő semmi fogalmának a körbejárása kapcsán Sartre *A lét és a semmi*jében megfogalmazottakra emlékeztető, a szorongás és a szabadság összefüggésének az analízisbe való bevonása is alátámaszthat. A mindenből visszavonuló, önmagát el-, kiszakító, önpusztító ember épp ezáltal éri el a szabadságot. Sartre szerint „[a] szabadság semmi más, mint akaratunk vagy szenvedélyeink egzisztenciája, amennyiben ez az egzisztencia a tényszerűség (fakticitás) semmítését, vagyis egy olyan lét semmítését jelenti, amely az »annak kell lennem« módján saját létem."

Ennek a kozmológiai-ontológiai alapszituációnak irodalmi allúziójaként Dosztojevszkij mellett Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* ciklusa szövegszinten több helyütt is felsejlik: „egy rohadt rongyszőnyeg sincs ebben a kibaszott odúban". (22) Az építész főszereplő esés közben, illetve valószínűsíthetően ennek és az alkoholnak köszönhető kómában analizálja magát, a szövegáradat sodrában pedig megidézi a hagyományt. Ahogy Ujlaki Csilla Zalán két korábbi verseskötetéről írt alapos kritikájában (*A romantika szétírása, avagy a léttelenség örökös szélzúgása*. [Zalán Tibor: Szétgondolt jelen, Fáradt kadenciák], Műhely, 2013/1, 63–68) is megemlíti, hogy „egyes verscímek kötet-, ciklus- és műcímeket evokálnak", itt hasonlóképpen címek, szövegrészek, motívumok által szövődik a világ megértésére irányuló fejtegetés. Felidéződik például Petri *Körülírt zuhanás* kötetéből a *T. D.-höz* című vers zárlata is: „Tükörmélybe ilyen soká zuhanni?"

Zalán módszere a film nyelvétől kölcsönzött lassítás, kockázás itt most szövegszerűen is megjelenik: „a tükrökben is láthattad volna zuhanásodat, ha csak egy pillanatra is, mert olyan gyorsan kerültél a kövezetre, hogy csak a lassított film vagy film-kikockázás tudta

volna nyomon követni az elvágódásodat". (22) A tükör mint az igazsággal való szembesülés motívuma is hangsúlyos, hiszen az idézet folytatása („ráadásul te kerülöd a tükröket") a hamisság, a tagadás, a nemlét, a semmi felé mozdítja az ént, még inkább efelé mozdul az önmagát a világból kiilleszkedni, kiszakítani akaró alany, a társadalmon, közösségen kívülre kerülésben szabadságot remélő egyén. Ebben az összefüggésben kapunk magyarázatot a regény címére is: „mert ami van, azt nem lehet értelmezni, csak tudomásul kell venni, papír, papír, papír, és ha odamennél, és ököllel belecsapnál, akkor beszakadna a fal, és előgomolyogna mögüle a semmi (…) ott a semmi lakik (…) és papírból van a város, és papírból van az ország (…) és papírból van a mindenség és papírból van a végtelen űr fölött lakó rettenetes Isten is". (235–236)

A *Papírváros* több kötetére is jellemző többszálú vagy inkább kisregény terjedelmű epizódok közül az egyik egy filmrendező alászállása. Szerepeltetése a regényfolyam előző részeinek filmszerű, kimerevített, lassított jelenetei miatt sem váratlan. A szintén névtelen szereplő a meg nem értettség ellenére való sikeresség ellentmondásos helyzetében vergődik magányában, elidegenedik környezetétől, kiábrándul a fesztiválok, fogadások sznob, arisztokratikus közegéből, és elindul azon a lejtőn, mint a többi szereplő. Ugyanakkor mégis vele kapcsolatban, illetve a vele történő események miatt érzékelhetünk valamit, ami talán egyfajta feloldáshoz, megoldáshoz vezethet a befejezésben. Egy egyetemista lánnyal eltöltött, átivott-átjózanodott éjszaka során a problémák felszínre hozása, elősorolása egyre kevésbé az önigazolást célozza, inkább a megoldáshoz való eljutás részeként, terápiás panaszkodásként fogható fel, ami ráadásul társas közegben történik. Az élettől és a haláltól való rettegés közös élmény, különösen, ha ehhez még hozzávesszük a hozzájuk csapódó zenész alakját, aki bár provokatívan gyengeséggel vádolja a rendezőt, maga törik meg, és kihátrál a beszélgetésből. Mintha a fenyegetettségben a rendező mégis a 2x2 józanságába hullana, és a lánnyal való kapcsolatának az éjszaka utáni lényege (ellentétben az ebben a részben is sok helyütt előforduló nyers szexualitás, abúzus eseteivel) kezdi el érdekelni. Gondolhatjuk azt, hogy benne látja a lehetőséget, és ugyan még nem tud dönteni, de mintha adna egy esélyt az életnek. Ebben (lehet) partnere a lényegében ismeretlen lány, aki naivitása ellenére, a benne működő segítő ösztön, a valahová/valakihez tartozás vágya, a legyek valakié, vagy legyen valakim szükségének reflexiója mögött mintha már olyan felismeréseket feltételezne, ameddig a rendező még nem jutott el. Hiszen célok nélkül nincs valódi kezdet, és nincs megérkezés sem: „indulni akkor tudunk, ha van iránya az elmozdulásunknak, ő pedig nem ismer az életében irányokat, csak a menés kényszerét ismeri, a rohanását". (275) Azonban a könyvben ez nyitott kérdés marad, „a pincér nem nézett nevetve utánuk, és az eső reménytelenül esett csak tovább". (373)

Ugyanígy egyfajta kiútnak, az újrakezdés lehetőségének tűnik fel a rendező részéről egy, a hospice-ok világáról forgatott film ötlete is. Mintha értelmet, célt találna egy hospice-házban átélt élmény hatására egy empatikus gesztus révén, és mintegy saját sorsa előrevetítésével, amikor egy demens idős hölgy saját fiának nézve a rendezőt, kéri meg, hogy etesse meg, és ő, belehelyezkedve a szerepbe, teljesíti a kérést.

Egy másik mellékszálban Bandika tragédiájának epizódjait követhetjük, vagy inkább fejthetjük vissza. Szökés az állami intézetből, gyilkosság, egy hajléktalan felgyújtása, menekülés a Párizsban élő, pedofil kéjgyilkos franciatanárrá lett egykori *nyóckeres barát*tól, és a vágyott, de csak vásárolni gondolt szerelem okozta halál.

A *Papírváros* önpusztításig, önfelszámolásig jutó figuráinak züllő, züllött világa korántsem

homogén mikrovilág, nem meghatározható társadalmi rétegek szociografikus látlelete. Legfeljebb a posztmodern kor sajátos spleenje válik egyre általánosabbá, a társadalom minden szintjén észlelhetővé, viszont a problémák többféleképpen jelentkeznek, tudatosultan vagy tudat alatt, genetikusan vagy kulturális mintázatokban, ennek megfelelően a reflektáltságuk természete is különböző.

Ez indokolja egyúttal a több szálon futó cselekményt, a különböző műfaji eszközök kimerítésig való használatát, az ismétléseket, a prózai szöveg versvariációit, a dramatikus szövegbetéteket vagy akár forgatókönyvvázlatokat is, mint ahogy a narrációban a nyelvtani személy vagy akár az idő váltogatását is.

A regény időkezelése, még inkább időfelfogása is különösen izgalmas, hiszen a történetben való lineáris előrehaladás mellett Zalán a lényegi mozdulatlanság állapotát is hangsúlyozza. Az idő elvesztése, a mozgás megszűnése úgy értelmezhető, „hogy nem váltott át változatlanságba, de a történés, az idő elvesztésével egyidejűleg vagy azzal párhuzamosan, és itt nem idő- vagy térbeli elmozdulást értünk a szó jelentésén, elveszti a kiterjedésben létezhetőségét is, az álom tehát nem a kauzális logika időleges felmondását jelenti, hanem a dimenziók elveszítését, feloldódását, estlegesen a más, ismeretlen dimenziókba átlépést, az abban valóságot képezi meg". (284) A látszat és valóság, mozgás és mozdulatlanság ellentétét tehát nem a kauzális kényszerek, törvények, normák, hanem a személyiség szabadságának megteremtése, valamiféle feloldódás, dimenzióváltás szüntetheti meg. Az egyén túlélési stratégiáira, lehetőségeire vonatkozó asszociációk néhol álomképekben fogalmazódnak meg: „nekem kell összekötnöm a haladáshoz a háló szemeit a következő lépéshez (…) És egyszerre megértem sorsomat, megértem azt, ha rosszul kötöm a háló következő csomóját, akkor lezuhanok a mélységbe, de ha jól, akkor a szakadék peremét elérve a pókok állkapcsai végeznek velem." (354)

Zalán Tibor *Papírvárosa*val, annak műfaji kérdéseivel, szövegvilágának összetettségével az utolsó, következő rész megjelenése után még többet lehet és kell majd foglalkozni, de az már kijelenthető, hogy a regényfolyam amellett, hogy az utóbbi évtizedek döbbenetes részleteket és összefüggéseket feltáró állapotrajza, prózapoétikailag is jelentős teljesítmény. A klasszikus és avantgárd nyelvi-formai gazdagságot, hagyományrendszert rendkívül produktívan alkalmazó szerző filozófiai mélységekig jutó, az érzékek és az értelem útjait egyaránt bejáró művének lényegére éppen egy ironikusnak tekinthető ars poetikus kiszólás mutathat rá: „költő vagy, azoknak nincs egy fia gondolatuk sem, csak rakják a szavakat egymás mellé, ahogy eszükbe jut, ezzel érve el azt a hatást, hogy másoknak így nem juthat eszükbe egymás mellé tenni a szavakat, és az ígyen van itten a lényeg, rakod a snitteket egymásra, és nem használsz kötőanyagot, azt majd a nézők és a kurva kritikusok belerakják helyetted a nagy művekbe." (85–86)

SIMON FERENC

LAKOZÁS AZ OTTHONTALANBAN

Filip Tamás: Nulladik nap. *Magyar Napló Kiadó, Bp., 2020*

Filip Tamás tizenegyedik kötetének címe paradoxon, látszólagos ellentmondás. A köznyelvben is elterjedt nulladik nap azt jelenti: még el sem kezdődött, ami pedig már tart. A fesztiválszervező reklámpszichológusok később ezt is fokozták, megjelent a mínusz 1. és a mínusz 2. nap is. Miért? Az idő miatt. Hogy ne teljen olyan gyorsan. Alapvető vágyunk, hogy tovább tartson, amit szeretünk. A fesztivál, a buli, a szokatlan, a nem hétköznapi. Összességében – legalább abban a néhány napban – az életünk. A nulladik nap elnevezés, mintegy ráolvasásként, le akarja győzni az időt. Ezért retorizálja az elmúlást. Késlelteti a kezdetet, így azt reméli, elhalaszthatja a véget. De mindez csak megnevezés, ha úgy tetszik, önbecsapás. A rendezvény, akárhogyan számozzuk is a napokat, azonos ideig tart. Ez azonban csak matematikailag igaz, lélektanilag nem. A költészet is ilyen: a valóságot másképpen nevezi meg. Pontosabban egy másik, csak a nyelvben létező, tisztán képzeleti, „virtuális valóságot" állít a látható helyébe, ami azonban igazabb és lényegibb az eredetinél. Ahogyan Arany János is mondja: „Költő, hazudj, de rajt' ne fogjanak" (*Vojtina ars poeticája*, 1861). A kötet címadása jellegzetesen Filip Tamás-i, akinek jó érzéke van a hétköznapi nyelv poétizálására, mert a szövegkörnyezet megváltoztatásával „helyzetbe hozza" a készen talált nyelvi kliséket, így azok átvitt értelmű jelentésekkel telítődnek. Jó példa erre néhány korábbi kötetcíme is: *Fékezett habzás, Rejtett ikonok, Kő, papír, olló.*

Filip Tamás új könyvének alapkérdése: „De hát az én, az mégis / ki lehet?" (*A sípszó előtt*). Elsődlegesen a személyiség meghatározhatósága, önazonosságának kifejezhetősége foglalkoztatja. Lényegében mind a százöt versben – amit hét ciklusba osztott – erre a kérdésre keresi a lehetséges válaszokat. Az első verscsoportban – *Saját kötél* – mintha az öngyilkosjelölt eszközét idézné fel, de a ciklus címadó darabjában a kifejezés a kötéltáncosra vonatkozik. „Pedig mióta megmenekültél, / saját kaszkadőröd vagy; ha / zuhannál, igazid nem zúzza / szét magát. Másikadra pedig / tolonganak a jelentkezők." A „saját kaszkadőröd" kifejezés megkettőzi a személyiséget. Az „igazid" azért nem zúzza szét magát, mert akkor épp a kaszkadőr szerepel helyetted, jóllehet az is te vagy. Miképpen a „másikad" is, aki pedig a képzeletben bárki lehet, és ráadásul még híres is, ezért sok rá a jelentkező. A vers először aláássa az „én" rögzíthetőségét, majd az utolsó sorban megsokszorozza azt. A szöveg egésze csak a költői nyelv által létrehozott képzeletiben létezik, hiszen már az elején is – noha nagyon is képszerűen, de – olyan képtelenséget állít, ami a valóságban soha nem jöhet létre. „Lerombolt tornyok közé / feszített acélkábelen / találtad hirtelen magad…" A sorhoz sokféle hozzáértett jelentés társítható Nietzsche Zarathustrájának kötéltáncosától a World Trade Center 2001-es katasztrófájáig. „Kötél az ember, kötél az állat és az embert fölülmúló ember között – szakadék felett feszülő kötél. Veszélyes átkelés az ember, veszélyes úton levés, veszélyes visszatekintés, veszélyes borzongás és megtorpanás. Attól nagy az ember, hogy híd ő és nem cél: hogy

általjutás ő és *alábukás* – szeretni azt lehet benne csak." (Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*, 1883–85, Kurdi Imre fordítása.)

Az első ciklusban csak egyetlen paronomázia, vagyis hasonló hangzáson alapuló szójáték szerepel, noha ez a kötet leggyakrabban alkalmazott retorikai alakzata. Ráadásul éppen kitüntetett helyen, a záró vers utolsó sorában fordul elő. „Avatar előttetek, avatar." (*Előttetek*) Ahol a költő avatarja, vagyis lírai énje – tragikus iróniával – egy kis vakonddal azonosítja önmagát, akit mindig feketelistára tettek. (Jellemző, és bizonyára nem véletlen a motivikus kapcsolódás, hogy a hátsó borítóra kiemelt költeményben is egy vakondtúrás mögött megy le a „nulladik nap".) A hasonló hangzás szójátéka egyszerre sok jelentést generál. Elsődlegesen James Cameron 2009-es, teljes egészében 3D-s amerikai sci-fijét idézi fel, amelyben az avatar olyan hibrid lény, virtuális személyiség, aki egy élő emberből és egy humanoidból jött létre. Általános értelemben az avatar a klónozott én, a self másolata a digitális térben. A hasonló hangzás szójátéka metaforát alkot, amikor az r hang a szó végéről előre jön, és a helyére l kerül: Ravatal előttetek, (r)avatar(l). A másolat létezése az eredeti én látszólagos halálát is jelenti, aki eltűnik, feloldódik a virtualitásban. Ugyanakkor az avatar mindig „halott én", hiszen csak látszólagos; a biológiai én holttestének avatarja a halotti maszk, de a két avatar nem azonos, hiszen az egyik az élő másolata, a másik pedig a halotté. A ravatal ismétlődése a saját halálra is figyelmeztet, mert ez egy létösszegző búcsúvers, amelynek a beszélője már hamarosan nem él: „Igyatok több fényt, igyatok / az én emlékezetemre." Az „előttetek" pedig kettős jelentésű: 'én állok előttetek, vagyis veletek szemben, mint eredeti énem vakondmásolata', és időhatározóként pedig 'ez áll majd előttetek, ez vár majd rátok is a jövőben'. A jelentéslehetőséget tovább bővíti, hogy a sor Ady Endre *Üdvözlet a győzőnek* (1918) című versét idézi meg, amely így már nemcsak az egyén, hanem a nemzet halálát is az értelmezési keretbe vonja.

A második ciklus – *Szellemhíd a ködben* – nyitó verse önértelemző ars poetica, amelyben folytatja avatarjai körülírását. „A hőseim mind én vagyok, / de ők egymásnak nem ismerősei." Jellemző a finom és rejtett utalás a Facebookra, az arckönyvre, ahol az én sok, egymástól független arcra sokszorozódik. Őket bízza meg költői programjának megvalósításával: „vájd ki / a szavak titkos ércét, izzíts ki / belőle egy olyan nyelvet, / amelyet mindenki ért." (*Hangoskönyv*) Felszólítja őket a világ megismerésére, az ezt érzékeltetni képes nyelv megalkotására, amely a metafora szerint ércből olvasztással nyert vegyület, vagyis több, a köznyelvtől eltérő elemből is állhat, mégis érthető, és őrzi a nyelvbányászat és a költői megformálás nyomait. A szerző különböző lírai énjei írják az egyes verseket, de lényegében mind ugyanazt mondják, így a cselekmény metatörténetté válik, ami nem más, mint ahogyan a költő alakoskodik. „Bábokat küld ki az utcára, / hogy éljenek helyette", és a tapasztalatokat összegyűjti egy nagy dobozba, ami a költői képzelet. (*A nagy doboz*)

A ciklus további darabjaiban új tematikát nyit, elmarad az avatar kifejtése, csak a tapasztalatokat írja meg, a virtuális én a versszöveg mögé rejtőzik. „Íme, az ásó, mely / Yorickot te-

mette. / Rozsdás és sáros, (…) És itt a másik, a / csorbátlan, fényes, / mely a koponyát / napvilágra hozta (…) // S a kettő ugyanaz." Miért? Mi ebben a *Felismerés*, ahogyan a vers címe állítja? Az, hogy ugyanaz van fent és lent, miképpen Hérakleitosz is tanítja. Az eltemető ásó elfedte, a másik azonban fölfedte a metafizikai igazságot, az elrejtetlenséget. A huszonhárom év után kiásott koponya kék éggel megtelő szemgödre megmutatta, felismerhetővé tette a halált. A fizikai szemmel nézett ásó rozsdás és sáros, megette az idő vasfoga, hiszen már huszonhárom éve temették el vele az udvari bolondot. Ugyanaz az ásó azonban metafizikai szemmel nézve fényes és csorbítatlan, mert a koponya kiásásával fölfedi a halál igazságát. Yorick szemgödre kék éggel telik meg, újra él, ezért beszél hozzá Hamlet. Ennek meglátása a felismerés maga. A metafizikai látás, a metafizika látása tisztítja meg az ásót. A rozsda és a sárosság ebből a szem- és sírgödörszögből már nem látszik, mert innen nézve – miképpen Yorick koponyája számára sem – már nem értelmezhető az idő. Motivikusan ugyanezt a tematikát írja meg *A sípszó előtt* című, Kormos Istvánra emlékező versében.

A harmadik ciklus – *Zápor hangjára* – a párkapcsolati eseményeket értelmezi finoman és rezignáltan, ezek a kötet legvalóságközelibb darabjai, noha itt is tetten érhető az én elbizonytalanítása. Az emlékezés, a köszönet és a búcsúzás gesztusai hatják át az elégiába hajló költeményeket. Az érzelmi skála a titokzatostól, a képzeletbelitől tart a nehezen megfoghatón keresztül a konkrétig. „Neved még biztonságos jelszavam. / Sokszor kilépek, csak hogy újra leírhassam. / Előre félek attól a naptól, amikor megváltoztatom." (*Romváros*)

A negyedik verscsoport – *A leghosszabb óra* – összes költeménye a halálról szól, ahol a vers vége egyben az élet vége is. Hangnemük változatos, olykor tragikusan fájdalmas, de leginkább groteszk és ironikus módon abszurd. „Nem tudják, hogy a ló meghal [Kassák], / és a romlásnak virágai [Baudelaire] nőttek." A hatást, mint látható, Filip Tamás az egyre gyakrabban alkalmazott szöveg közötti utalásokkal és a hasonló hangzáson alapuló szójátékokkal éri el. A ciklusban jelöletlen allúziókkal szerepel többek között Pilinszky, Balzac, Kassák, Baudelaire, Goethe, Muszorgszkij, Beethoven, Ady, Kosztolányi és Csehov. „a megilletődött / csöndben egy nikkel szamovár [Kassák] a / fekete zongorára [Ady] száll. / Mire vártok? / Valaki öntsön végre egy csésze / langy teát [Kosztolányi] a beteg idegennek…" (*Ha már idehívtuk szegényt*) Aki nem más, mit a tüdőbeteg Csehov, aki negyvennégy éves korában halt meg. A ciklus szürreálisan abszurd zárlata a *Fekete origó* (*origó* – S. F.), amely – mintegy fordított kezdetre – fütyül a halálra. A vers megszólítottja a temetésén kibújik a koporsóból, és élőnek tetteti magát: „Mi ez a szép zene? / Lassúzni szabad?"

Az ötödik ciklus – *Félbevágott léggömb* – már címével is jelzi a képtelenséget. A kötetben előrehaladva egyre jobban lehetetlenné válik a referenciális olvasás. Először a beszélő személyét bizonytalanítja el a költő, mondván, hogy az „én – az mindig valaki más". Így a versek jelentése a szövegek közötti térben képződik meg. Nincs objektív, külső világ, csak szövegvilág van, ahol az utalások hálózata hozza létre a vers világát, tehát Filip Tamás költészetében szövegszerűen lakozik az ember. A költő és az olvasó is beköltözik a tiszta fikcionalitásba. A nyitó vers a betűk városában játszódik, ahol Tennessee Williams utazik *A vágy villamosá*n, addig, ahol az Arany-omnibusz megáll: „Apropó, van-e ott folyó, / s a folyón részeg hajó?" Talán éppen Rimbaud-é?

Gazdag a József Attila-allúziók tárháza is, a hasonló hangzás szójátékában arra tesz javaslatot, hogy a *Tiszta szívvel* című verset Nietzsche felől olvassuk el. „Engem ma elengedtek az őrszobáról, / de előbb jól megszorongattak / a Nietzsche-apám versemért. / Most kiszellőztetem a fejem, / aztán megyek, és felmondom a / Ça Ira' utcai albérletem." (*Felmondom*) A felforgató, isten- és hazatagadó, az ördöggel szövetséget kötő, anarchista beszélő

helyzetébe képzeli magát, de később szakít forradalmiságával. Ezt a fordulatot József Attila is megteszi, hiszen versének balladai zárlatában már áldottnak, vagyis Istentől áldottnak nevezi a földet, ahol megélheti tragikus szabadságát, meglelheti hazáját.

Filip Tamásra jellemző, hogy minden kötetében van legalább egy talált vers, amelyben közismert nyelvi képződményekből építkezik. A *Kaleidoszkóp*ban filmcímekből alkot szöveget. „Az édes élet nagy ábránd. / Úrvacsora a nagy zabálás. / A nap vége: csend. / A zsarnok szíve kígyótojás." Aki látta őket, annak emlékképei alkotják a kontextust, így számukra teljesen mást jelent a vers, mint aki csak a szavak eredeti értelmét ismeri. Látható, itt a konstrukció és a dekonstrukció egyszerre érvényesül, amely groteszk, ironikus és profán hatást eredményez.

A hatodik ciklus – *Nyelvemlékek* – címében nem a szó elsődleges jelentését vonja be a nyelvjátékba, hanem itt inkább a művészetnek és az irodalomnak mint az emberiség emlékezetének nyelvi környezetéről, a bennünk élő szöveghagyomány idézettömegéről van szó. A ciklus címadó darabja lényegében egy ilyen gyűjtemény, amelyben különböző korokból és nyelvekből származó mondatokat rendel egymás mellé, így montázsversről is beszélhetünk. „Cogito ergo sum, / Allegro barbaro, Csernobil, / Atomkraft? Nein danke. Szamizdat. / Tacepao. Szálem alejkum. / Mené tekél ufarszin. / À la recherche du temps perdu." (*Nyelvemlék*) [Gondolkodom, tehát vagyok, latinul, Descartes; Erősen, gyorsan, barbárosan, olaszul, Bartók Béla; Atomerőmű? Nem, köszönöm, németül; Magánkiadás, oroszul; Hivatalos falragasz, kínaiul; Béke veletek, arabul; Megmérettél és könnyűnek találtattál, arámiul Dániel próféta könyvében; Az eltűnt idő nyomában, franciául, Proust.] A vers megalkotott alanya önmagában beszél, így az énelvesztés mellé még a nyelvfelejtés szörnyű tapasztalata is társul. Ezért kéri a költő a zárlatban az olvasót, jelezze, voltaképpen ki is a költemény szereplője.

Az utolsó ciklusban és címadó darabjában – *Haza a fantomvárosba* – biblikus és metafizikus távlatra futtatja ki a bizonytalanság ürességét. „Egy fantomvárosba indulok. / Fölülök az összes villamosra. // És leszállok minden megállóban. / Hátha valahol ott lakom." Az *Esti séta* című versben a személy feloldódik a betűkben, és szétszóródik a művekben, és miként Mallarménál, mintha minden csak azért lenne a világon, hogy egy könyvben érje el célját. Jóllehet ez a könyv üres lapokból áll, így szerzői cselekvésnek már csupán a címadás marad, amivel megnevezheti a semmit, nevet adhat a pusztulásnak. A beszélő látszólag hazaérkezik, de ennek ellenére lakozása az otthontalanban, a képzeletben, vagyis magában a fantomvárosban történik, ami természetesen lakhatatlan. Ezért a versekben eltűnő lírai én tiszta fájdalommá alakul át. „Mondd, mit érlel annak a Rorschach, / kit végleg letepert már a sorsa? (…) És akkor hirtelen minden összeér, / fáj az utolsó korty víz, falat kenyér." (*Fosztóképző, Sziveri János emlékére*)

A hátsó borítóra is kiemelt versben – *Dobjátok elém* – szerepel a kötet címe. A szövegkörnyezet egy fesztivál nulladik napjára utal, ahonnan fellépése után a világsztár csupa megfoghatatlan dolgot – tapsot, füttyöt és nevetést – visz magával. A vers második fele azonban lebontja előzményeit, és ezzel teszi sokféleképpen értelmezhetővé a szöveget. A Géniusz lehet a teremtő Isten, aki még a világ kezdete előtt visszavonja az összhangot, a Szimfóniát, de mivel a zenekar ezt nem tudja, mégis elindul a folyamat, és Isten – mint a mindenséget létrehozó fekete lyuk – csillagokkal táplálkozva fénylik föl: ez maga az ősrobbanás. Az értelmezés kulcsa, hogy a harmadik versszak egyes szám első személyű beszélőjét kivel azonosítjuk. Lehet tehát Isten vagy a teremtő Géniusz, a világsztár, a zeneszerző, a művész, aki megéhezik saját szerzeményétől, és ezért költői túlzásként csillagokkal is táplálkozik, és művészetének zsenialitásától sugárzóvá válik. De mondhatja ezt a megszemélye-

sített nulladik nap, és akár a vers olvasója is, aki a visszavont, de mégis hallható muzsikától belső fényre tesz szert. Ez a sokértelmű bizonytalanság teremti meg a kötet szemléletének és beszédmódjának egyetemességét.

A Filip-vers egy dekonstrukciós folyamat eredményeként jön létre. A megformált beszélő csak azért építi föl minden egyes művében különböző módon önmagát és világát, hogy utána – még ugyanazon a költeményen belül – lebonthassa. A szövegben egyszerre két irányú mozgás érvényesül: először képtelenségekből építkezik, majd szinte ugyanazzal a gesztussal önfelszámoló módon érvényteleníti is korábbi kijelentéseit. A sor, a mondat és a versegész eredőjét a semmire futtatja ki, részletesen írja körül az ürességet, a csöndet, a hallgatást, a láthatatlant. Úgy lesz valóság fölötti, hogy üzenete a semmi szorongását érzékelteti, a lakozást az otthontalanban, ami a megidézett festők és írók, költők műveiben is tetten érhető. Ezeket értelmezi újra, írja át, egészíti ki. A vers, a kitalált történet, a megjelenített kép lényege nem az, amit látunk, amit ábrázol, hanem amit elhallgat, amit eltakar, amit csupán sugall. A lényegi üresség és a csönd szavakkal elmondhatatlan. A szavak csak a vers teste, de lényege, megfoghatatlan lelke a szavakon túliban van. A kötet címe is ezt jelenti: a *Nulladik nap* a címlapon kör alakban szerepel, tehát égitestként jelenik meg. A nulladik nap az origó, az eredet, az arché, a kezdet kezdete, amikor még nem kezdődött meg a „van", amikor a lét lehetőségként csak önmagában áll, úgy, hogy még nincs létező. Ez az összetettség Filip Tamás költészetének igazi értéke. A költő utolsó mozzanatként a rögzített jelentéslehetőséget is elvonja a szövegtől, így az végtelenül nyitottá válik, és egyben teljesen önmagára is záródik, hiszen lezárt egészként modellezi a teljességet, az egyedül a műalkotásban megtapasztalható határolt végtelenséget.

SZŰCS SÁNDOR

TUDÓSÍTÁSOK A FRONTRÓL

Kötter Tamás: Férfiak fegyverben. *Kalligram Kiadó, Bp., 2020*

Az irodalomnak vannak örök témái, mint például a szerelem, élet, halál, de ilyen örök téma a háború is. Az írásbeliség hajnalán, a nagy eposzok korában ez a tematika már az elsők között van. Gilgames háborút visel, az Iliász hősei a háborúban élik meg a rájuk rótt sorsot, de még az Ószövetség történeti könyveiben is előkelő helyen szerepelnek a zsidóság által vívott háborúk. Azután a középkorban a lovagi eposzok, később a barokk eposz megint csak a háborús tematikát állította középpontba. A háború e világképek szerves része volt, lényegében a világ értelmezésének, elbeszélésének ha nem is kizárólagos, de mindenképpen meghatározó módja.

A fenti (és a későbbi) háborús alkotások sajátossága, hogy alapvetően emberléptékűek voltak. Bár megjelenhettek az apokaliptikus felhangok, a borzalmak naturális ábrázolása, a szenvedés, kín, halál, a hősök valamennyire mégis egy elfogadott, sokszor tudatosan felvállalt sorsképlet alanyai voltak. Sőt! A háború akár a megdicsőülés kerete is lehetett, gondoljunk csak „Krisztus vitézére", Zrínyire.

A háború szinte napjainkig kifejezetten férfiügy volt (férfiak fegyverben), s úgy a 20. század elejéig sztereotípiaszerűen minősítette a férfiakat, mintegy megmérte őket erkölcsben, bátorságban, hitben, kitartásban, hűségben. Az, hogy a háború borzalmas, aljasító, dehumanizáló, az az I. világháború éveiben és az azt követő időszakban vált irodalmi témává. Ennek jól körülírható oka van: a második ipari forradalom gépesítette a háborút, megjelentek azok a tömegpusztító fegyverek, melyekkel szemben az embernek már nem volt esélye. A hősiesség és a többi „háborús erény" értelmüket vesztették, az ember egyre inkább passzív elszenvedője a Babits által csak „géphalálnak" nevezett vérfürdőnek.

Kötter Tamás frontnovellái már a háború új arculatát ábeázolják, ugyanakkor megpróbálják felmutatni azt, ami általános, azt, ami minden háborúban közös. A kötetet nyitó McCarthy-idézet megadja a novellák alaphangját: „Háború mindig volt. Ember se volt még, de a háború már akkor itt várta a földön." A háború tehát örök, s mint ilyen végső soron csakis mitikus keretben értelmezhető. A másik, legalább ilyen fontos idézet (Bereményi Géza – Cseh Tamás: *Lee van Cleef*) azonban tökéletesen demitizál: „Egy utcasarkon megdögleni, / hogy előreküldesz négy másikat, hej". Igen, a háború az a hely, ahol ember módra meghalni sem lehet, csak megdögleni.

Kötter novellái a második világháború magyar szempontból meghatározó helyszíneit pásztázzák végig, ez a Dontól a Dunáig terjedő hatalmas terület, időben pedig az 1942-től 1945-ig tartó időszakot ölelik fel az események. Mind a helyszínek, mind pedig a történések ideje leírható a történelemkönyvek objektív, száraz, talán mindenki által jól ismert tényeivel. A közelítőleg kétszázezer főből álló 2. magyar hadsereg 1942 nyarán elfoglalja állásait a Don Voronyezs alatti kanyarulatánál. 1943 januárjában megindul a Vörös Hadsereg ellentámadása, amely áttöri a németek és szövetségeseik védelmi vonalát, s innentől kezdve hol szervezett visszavonulás, hol pedig fejvesztett menekülés történik. 1944-ben a szovjet csapatok Magyarország területére lépnek, decemberben körülzárják Budapestet. A két hónapig tartó ostrom soha nem látott szenvedéseket hoz a főváros lakóira, csakúgy, mint az orosz katonák ostromot követő brutalitása. Általában ennyi fér egy történelemkönyvbe, Kötter novellái azonban személyessé teszik ezt az időszakot (már csak a novellák nagyapjának történő ajánlása miatt is). Minden, ami történik, hús-vér emberekkel történik, akiknek vágyaik, céljaik vannak, akik gondolnak valamit a háborúról, az oroszokról, a németekről, akik hazavágynak, akik dicsőséget akarnak szerezni. Van, akit a bosszú hajt, s nem érdekli a halál, van, aki retteg a haláltól, s csak egyet akar, túlélni.

A háború határhelyzetek sokaságát hozza, s ezekben a végletekig kiélezett szituációkban olyan tulajdonságok törnek fel, amelyeknek létezéséről addig a szereplőknek nem volt tudomásuk. Ilyen novella a *Hosszú az út hazáig.* A két főhős: a történetet egyes szám első személyben elmesélő narrátor és Angyal. Angyal művészlélek, civilben bárzongorista volt. Mindketten híradósok, még soha nem öltek embert, sőt „még a puskánkat sem sütöttük el addig". Az elbeszélés a scsucsjei áttörést követő napokban indul, amikor mindenki tervszerűtlenül menekült, mentve életét. Nemcsak az előretörő oroszok, de a kegyetlen tél is próba elé állítja a visszavonulókat. A túlélés feltétele a megfelelő ruházat, beleértve a megfelelő lábbelit is. Erre a célra az oroszok által viselt nemezcsizma a legalkalmasabb, aki ilyet szerez, megsokszorozza túlélési esélyeit. Angyal számára ez a lehetőség egy T–34-es kilövése után érkezett el. Megmenti, hóval szórja le a lángoló orosz katonát, de csak azért, hogy megmentse a tűztől a nemezcsizmákat. Ezután kíméletlenül kivégzi a magát megadó katonát. A novella váratlan fordulata számtalan kérdést vet fel. Vajon Angyal személyisé-

gét megváltoztatta a háború, vagy pusztán előhozta valódi énjét? Fontos kérdés, de nem kapunk rá választ. S itt bizony ki kell térnünk az elbeszélések hitelességének kérdésére is. A szerző láthatólag nagyon komoly hadtörténeti előtanulmányokat végzett, hiszen a harci eszközök részletes megismertetése, használatuk aprólékos bemutatása, a harcterek vagy egy-egy orosz falu leírása imponálóan pontos, s kétségkívül a novellák hitelességét erősíti. A lélektani hitelesség, a személyiség attitűdjeinek ábrázolása ezekben a kiélezett helyzetekben nehezebb feladat, már csak azért is, mert a narráció szándékoltan távolságtartó. A harmadik személyű elbeszélésnél ez egyértelmű, de az egyes szám első személyűnél is hiányzik a mindentudó, omnipotens elbeszélői sajátosság. A szerző megpróbálja kivonni az érzelmi tényezőket, a legborzalmasabb tetteket is tárgyilagosan, szenvtelenül próbálja az olvasó elé tárni. Egyfajta tudósítás jellegük van a novelláknak, ahol a tudósító a tényekre próbál támaszkodni, mert a háború, akárcsak az élet, tények sorozata. Igen, de a háborút emberek vívják, akiknek érzéseik vannak, akik hol logikusan, hol logikátlanul reagálnak az őket körülvevő világ eseményeire. Egy haditudósító azonban erre nem lehet figyelemmel. Az író számára viszont ez az igazán lényeges, mert ez, ami a megtörtént eseményeket irodalommá formálja. Ebben az esetben viszont szükségképpen is absztrahálódik, dekonkretizálódik a front, a háború világa, hiszen így formálódik annak feltétele, hogy a háborúról hitelesen, pontosabban esztétikailag, irodalmilag hitelesen lehessen beszélni.

Ez persze roppant nehéz feladat, sokkal nehezebb annál, mint amilyennek elsőre tűnik. Mert a történelmi hitelesség és az esztétikai hitelesség nem feltétlenül esik egybe. Jó példa erre a kötet második novellája (*A film forog tovább*). A narrátor haditudósító (ez az elbeszélői szerep többször is visszatér), aki a hátországot informálja a front eseményeiről képekkel (film) és a filmet illusztráló, értelmező szöveggel. Egyértelmű, hogy a végeredmény egy olyan tudósítás lesz, ami manipulált és hazug. Pedig minden egyes filmkocka a fronton készült, valóságos helyszíneket, embereket, tárgyakat mutat be. Úgy gondolom, hogy az ilyen típusú novellák erősen önreflexívek, és rávilágítanak az elbeszélés nehézségeire. A narrátor mint haditudósító szerepeltetése nem véletlen. A novellák szorosan kötődnek a filmhez, kitűnő forgatókönyv-alapanyagul szolgálhatnak. A sokkolóan erős képek, a kiélezett dramatikus jelenetek szinte követelik a filmvásznat.

Mindenképpen szólni kell a novelláskötet egészéről is. Összesen tizenhat novellát tartalmaz, ebből tizenöt valóságos „frontnovella", egy pedig életben maradt katonatársak visszaemlékezése a múltra. Tíz novella helyszíne a keleti front, öt novella pedig már a magyarországi harcokat, kiemelve Budapest ostromát, állítja középpontba. Megfigyelhető tehát egyfajta folyamatos térszűkítés: a végtelen orosz harcterektől Budapest szűk térségeiig terjed a novellák világa. Az elbeszélések általában más-más szereplőkkel dolgoznak, a budapesti novellák között azonban vannak visszatérő alakok.

A novellák közül egyébként a budapesti elbeszélések a legsikerültebbek. Sűrítettebbek, lélektanilag megformáltabbak. Nemcsak a katonák világa jelenik meg bennük, hanem azoké a budapesti civileké is, akik óvóhelyeken, pincékben bujkálnak, menekülteket bújtatnak, betegeket ápolnak, szerelmet keresnek (*Klári*). Itt bukkannak fel a legösszetettebb figurák is, Adorján, Hites, Halász.

És végül az utolsó novella, a *Régi szép idők*. Három egykori katona, Király, Ajtai és Vassy egy kávéházban emlékeznek háborús éveikre, egyúttal fiatalságukra, a „régi szép időkre". A visszaemlékezők jelen idejű dialógusát az elbeszélő múltat felidéző, külső nézőpontú leírásai, az eddigi tárgyilagos narrációt pedig ironikus, groteszk hangok tagolják („– Mennyi vér és

halál! – jegyezte meg Vassy, amikor kifogytak a közös emlékekből. Éjfél felé járt az idő, alig néhányan ültek már csak a kávéházban, a pincérek leszedték az asztalokat, készültek a zárásra. – De akkor még legalább egyenesen tudtam pisálni – törte meg végül a túl hosszúra nyúló csendet Király"). S ezektől a mondatoktól válik igazán hitelessé Kötter Tamás kötete. Mert az élet valóban ilyen paradox módon működik. A múlt a folyamatos életveszély, szenvedés, vér és halál: és mégis szép, „mert akkor voltunk fiatalok", „nekünk mégiscsak azok maradnak a szép idők". A jelen pedig: öregség, betegség. Bár a fronton folyamatosan a halál árnyékában jártak, mégis volt remény, mert fiatalok voltak, hittek valamilyen jövőben. Öregen azonban egyetlen kilátás van, a halál. Erre készülnek az utolsó novella szereplői: felidézve fiatalságukat, búcsúznak az élettől.

BALOGH RÉKA

HÉTKÖZNAPI TRIPTICHON

Tamás Zsuzsa: Tövismozaik. *Magvető Kiadó, Bp., 2020*

Tamás Zsuzsa első felnőtteknek szóló prózakötete, a *Tövismozaik*, olyan szorosan kapcsolódik a képzőművészethez, hogy írott triptichonnak is nevezhetnénk. A kisregény három közel azonos hosszúságú részre tagolódik, és mindegyikben központi szerepet kap egy-egy alkotás (kép, installáció). Ezek egy huszonnyolc éves nő részben kényszerű, részben önként vállalt, hétköznapi passiótörténetének állomásai.

A fiatal képzőművésszel akkor találkozunk, amikor egy kiteljesedést ígérő, alkotással teli élet reményében otthagyja tanári állását, elhagyja férjét. Az új utat jelentő férfi viszont épp szakít vele. A névtelen főhős stabil megélhetés nélkül, koplalva, szerelmi bánattal kezdi meg majd egyévnyi szenvedéstörténetét, saját bevallása szerint haldoklását. Útja anyja elvesztésén és egy halálközeli élményen keresztül vezet a mélypontig, és Krisztus életével épp ellentétesen húsvét előttől karácsonyig tart. Ezekre az eseményekre viszont az elbeszélő sok év távlatából, már családanyaként tekint vissza, így végig remélhető egyfajta feltámadás.

A visszaemlékezés nemcsak izgalmas színezetet ad a narrációnak, hanem spontánnak álcázott, precíz szerkesztettséggel mutatja be a traumafeldolgozás folyamatát. A kisregény ugyanis végig a halott anyához szóló, törvényszerűen monológgá váló kísérlet a párbeszédre. A történet egyharmadáig nem egyértelmű, hogy a szöveg címzettje már nem él (ha eltekintünk a fülszövegben fellelhető információktól). Eleinte hasonlóképpen keveset tudunk arról is, hogy a narrátor hány év távlatából idézi fel a történeteket, és hogy milyen ekkor az élethelyzete. A szöveg ezen szakaszában a szerelmi bánat a hangsúlyos. Hosszú bekezdéseken keresztül nem esik szó az anyáról, majd egy-egy hozzá intézett kiszólás emlékeztet arra, hogy mégiscsak neki magyarázza el a történteket az elbeszélő.

Majd épp csak említésként felmerül az anya halála, és apránként az is kiderül, hogy ez az elbeszélt eseményekhez időben igencsak közeli időben történt. Az ominózus

év felidézése közben a narrátornak mind több apróságról az anyja jut eszébe, lassan rajzolódik ki a legkevésbé sem mintaszülő alakja, sűrűsödnek a felszínre törő gyermekkori és kamaszkori sérelmek. A kisregény elér az anya haláláig, a temetésig, és az igazi traumával szembenézésig, ami nem is feltétlenül a szülő elvesztése, hanem a vele rendezetlenül maradt viszony.

Ez tekinthető a szöveg csúcspontjának is, ahol Tamás Zsuzsa bravúrosan pár oldalba tömörít egy teljes családregényt. A nagymama, Nana lényegre törő feljegyzései felvázolják az anya élettörténetét, amit a narrátor az anya nézőpontjával egészít ki. Közben felszínre törnek a főhős ezen nőalakokhoz kötődő emlékei, feltárul a narrátor kapcsolata Nanával, az anyjával és saját kislányaival. Így négygenerációnyi tapasztalat gabalyodik menthetetlenül össze. Ezen a ponton a huszonnyolc éves lány szemszöge helyett a sok év távlatából visszaemlékező elbeszélő hangja erősödik fel.

A családi csúcspont után apránként visszatér a figyelem a szerelmi szálra. Az emlékezés ritmusát az időkezelés is követi, hol teljesen lelassulnak, hol viszonylag gyors ütemben pörögnek az események. Az időkezeléshez hasonlóan fontos eszköz annak érzékeltetése, hogy pontosan mikor játszódik a történet. Eleinte csupán egy kagylótelefon, a feltöltőkártyák és a napjainkhoz képest megdöbbentően alacsony árak sejtetik, hogy a kétezres években járunk. A kisregény vége felé viszont az évet is beazonosító események türemkednek be a szöveg eddig külvilágtól viszonylag elzárt terébe. A nagy augusztus huszadikai vihar és az őszödi beszéd jelzi, hogy 2006-ot írunk. Az elbeszélőt, amennyire lehet, ugyan hidegen hagyják az események, de a korra utaló kapaszkodók megjelenésével egyidőben érezhető, hogy a főhős is kezd kikecmeregni furcsa remeteségéből.

A narrációnak nem a visszaemlékezés átgondolt, a szöveghez jelentésrétegeket adó használata az egyetlen érdeme. A gondolatritmus-váltások érzékeltetik az érzelmi állapot változását. A kötet ugyan komor témákat jár körbe, az elbeszélői stílus viszont könnyed, jó humorú marad. A gyors asszociációk folyamatosan fenntartják a figyelmet, hitelessé és emberivé teszik a monológot. Mindeközben fundamentális gondolatoknak úgy ágyaznak meg, hogy azok egy pillanatra sem válnak didaktikussá. Talán csak néhány, a szakmaiságot túlontúl megalapozni kívánó szövegrész van első olvasásra a kisregény terhére, de ezek is fontos szerepet játszanak: a festékfajtákról folyó elmélkedés annak az indikátora, hogy az alkotáshoz való viszony megváltozott.

A *Tövismozaik*nak erőssége az apró gesztusokból, részletekből felépülő karakter- és kapcsolatábrázolás is. A szövegben főként a művészvilág tipikus alakjai vonulnak fel, viszont elég kidolgozottak ahhoz, hogy elkerüljék a sztereotipikusság vádját. Ilyen például a hűvös, galériás apafigura, Nándor vagy a már befutott barátnő, Niki, akinek a „karrierje egészen fiatalon kezdődött, mert megtette a világnak azt a szívességet, hogy hamvas szűz leányként festett egyébként gyönyörű aktokat önmagáról, és úgy tudta kiejteni vörösre rúzsozott száján a »kurátor« szót, hogy attól az összes kapuzárási pánikon innen és túl lévő műértő azonnal izgalomba jött".

A baráti viszonyok egyenlőtlenségei néha olyan apróságokban ütköznek ki, hogy ki veszi fel többször a másiknak a telefont, vagy kíséri el barátnőjét a temetésre. Máshol a gyermekkori emlékekhez képest túl drága sonka jelzi, hogy az egymáshoz való közeledésnek, megértésnek a legjobb szándék mellett is megvannak a határai.

A színes karakterek gyakran egy-egy, a főhőst is foglalkoztató problémát új szemszögből mutatnak be, vagy épp a főhős életének potenciális alternatíváit ábrázolják. A kríziskezelés

és a szülő-gyermek viszony mellett a *Tövismozaik* központba állítja az alkotás és a magánélet viszonyát. A főhős a magánéleti válságainak köszönheti, hogy friss, számára elismerést hozó műveket tud létrehozni. Ezek lesznek a regény triptichonjának darabjai, válaszok szerelmi bánatra, magányra és gyászra. Van olyan ismerős, aki feladja a művészetet a családjáért, és hogy a férje kiteljesülhessen színészként. A főhős szerelménél, Jánosnál a magánélet és az alkotás határai összemosódnak: az iránta epekedő lány tövismozaikba öntött vallomásában a közös munka lehetőségét fedezi fel, és a legtöbb személyes megmozdulása tulajdonképpen a híres festő képét hivatott építeni. Ani néni viszont a művészettörténetet látja eltérően, saját tragikus élete miatt. Régi ismerősök pedig az alkalmazott művészetben találják meg a számukra ideális utat.

A másik, szereplőkön keresztül is körbejárt téma a hithez és valláshoz való viszonyulás, amit a történetnek keretet adó ünnepek felerősítenek. Az isten(ek) és a túlvilág tematizálása (a pakoláshoz, szortírozáshoz és az álmokhoz hasonlóan) a gyászmunka fontos eszköze lesz. A legösszetettebb hozzáállás az útkereső elbeszélőnél mutatkozik, aki az alkotói folyamatot igyekszik szerzetesi munkaként megélni, de az alázatosságot nem tudja fenntartani. Az egyiptomi hiedelemvilág és a vigasz nélküli istenhit mellett feltűnik extrém alternatívaként a magát „átjárónak" tekintő, saját bevallása szerint angyalokkal beszélgető családanya is.

Néha nem a szereplők közötti különbségek, hanem épp a hasonlóságok helyeznek új megvilágításba egy-egy problémát. Két kapcsolat közötti párhuzam felismerése indítja el a továbblépés folyamatát. Niki anyjának megkopott fénye vetíti előre, hogy hova vezet Niki életstílusa, amelyet akár a főhős is választhatna magának. Bár az elbeszélőben ez nem tudatosul, az anya és János között is sok a hasonlóság. Így nem meglepő, hogy a kettőjükhöz kötődő gyászfeldolgozás összekapcsolódik. Mindketten függők, emellett kizárólag magukkal vannak elfoglalva. A halott anyához szólás pedig sokban emlékeztet a narrátor és szerelme közti kommunikációra. János gyakran eltűnik, nem veszi fel a telefont, vagy épp a következő üzenettel válaszol: „Nincs rá szó." A narrátor így arra jut, mint az anyjához szóló kisregénnyi monológ: „ha nincsenek szavak, akkor párbeszéd sincs."

A könnyed, mégis átgondoltságról tanúskodó elbeszélésmódon, a precíz szerkesztettségen, az egymás mellé rendezett életutakon keresztül a krízisfeldolgozás komplex folyamatai rajzolódnak ki. A mesterien összeillesztett, nemegyszer eltérő színezetű mozaikdarabkák segítségével a gyász, a szülő-gyermek viszony, a hit eltérő formái teljességükben bontakoznak ki. Mindeközben az egyéni életutakon túlmutató kérdéseket vet fel a kötet. A szenvedés az alkotás előfeltétele-e? Feloldhatók-e teljesen a családi traumák? Az egy kisregényre jutó összetett témák száma elsőre ugyan soknak tűnhet, de Tamás Zsuzsa olyan könnyedséggel zsonglőrködik ezekkel a kérdéskörökkel, hogy nem terheli túl a szöveget.

MEGALKUVÁS NÉLKÜLI EMLÉKEZET

Kiss Noémi: Balaton. *Magvető Kiadó, Bp., 2020*

Kiss Noémi legújabb prózakötete, a *Balaton* borítóján a vidám hullámok és piktogramok kellemes Kádár-korszak-nosztalgiát ígérnek. És a könyv lapjain valóban a nyolcvanas évek Magyarországával találkozhatunk. A novellák világát Trabantok, honeckerpapucsok, kőkoptatott farmerek, moncsicsik, a nyugatot mímelő bukszuskerítések díszletezik, és a kánikulában is kötelező rántotthús-szag lengi be. Ám Kiss Noémi most sem köt kompromisszumot, nem szépíti meg az emlékeket. Az elsőre talán idillinek tűnő, Balaton köré szőtt történetek természetesként ábrázolt tragédiákat, traumákat vonultatnak fel, miközben kíméletlen társadalmi körképet festenek.

Kiss Noémi a tőle megszokott módon számos érzékeny, akár tabusított kérdést feszeget. Az író már az elbeszéléskötetében, a *Trans*ban is felbukkanó, de főképp a Sovány angyalok című regényében fölvetett problémákhoz tér vissza ezekben a novellákban. Megjelenik az iskolák romlott, eltussolásokkal teli világa, az edzőtáborok visszássága, a szocializmus zártságából elvágyódás, kiútkeresés. A szerző nem retten meg a mélyszegénység aprólékos bemutatásától sem, és többször érinti az alkoholizmust, annak családra gyakorolt hatásait is.

A szövegek központi motívuma a nemi identitásképzés. A *Balaton* novelláiban ezt a folyamatot elsősorban kora serdülőkorú gyermekek szemszögéből láthatjuk. A természetes szexuális kíváncsiság például a jól ismert üvegezős játék formájában jelenik meg. A történetekben végbemenő identitáskeresés, felfedezés folyamata viszont gyakran kisiklik. Nem szokatlan eset a szexuális visszaélés, kihasználás. Máshol, például a *Piócák*ban, a nemiséghez társított szégyenérzet jár súlyos következményekkel. Miután az anya szerint „a bugyi titok. Koszos, mocskos kis titok", a kislány mindent megtesz, hogy megszabaduljon a nővé válás jeleitől, például a fanszőrzetétől. LMBTQ-témák is felmerülnek a kötetben. Ilyen például a transzneműség és a melegek helyzete a gulyáskommunizmusban. Az utóbbi társadalmi csoport megítélését és az ebből következő veszélyeket kimondottan találóan sejteti *A stég*.

Előfordulnak olyan témák, amelyekhez a sokszori visszalátogatás már nem tud újat hozzátenni. Különösen igaz ez a szocializmus sportvilágának (önéletrajzi ihletésű) bemutatására. Néhány történet pedig túlságosan is hasonlít egymásra. Ebből ugyan azt érezhetjük, hogy hőseink esete nem egyedi, de ez helyenként fölöslegesen repetitívvé teszi a kötetet. A legtöbb esetben viszont megéri visszatérni a korábban is érintett territóriumokra. A legtöbb problémakört az eltérő hátterű, főleg serdülői és gyermeki nézőpontok már önmagukban frissé teszik. A szexualitás felfedezése mellett a disszidálás és az elvágyódás is számos új színezetet kap.

Az újrahasználhatóság kétségei mellett felmerül, hogy az érzékeny, súlyos kérdésekből mennyit bír el egy szöveg. Életszerű, hogy egy-egy karakter identitását számos aspektus határozza meg, nem egyetlen probléma foglalkoztatja csupán. De míg az egymásra ható elemeket a *Sovány angyalok*ban fel tudta fejteni az író, a pár oldalas novellákban erre nincs elég tér. Emiatt egy-egy történet túlzsúfolttá válik. Általában maradandóbbak a *Balaton* azon darabjai, amelyek egyszerre kevesebb megrázó vagy tabutémára koncentrálnak, mint például *A stég*.

Az érintett kérdéskörök mellett a stílus is jelzi, hogy kétségkívül Kiss Noémi-kötettel van dolgunk. A szerző egyedi, szokatlan, a maga módján mégis sodró erejű hangja kíséri végig a novellákat. A szövegekbe ugyan néha becsúszik egy-egy erőltetettebb, közhelyes szószerkezet (például „a semmi üres tekintete"), a gondos szerkesztéshez összességében nem

fér kétség. A csapongó, benyomásszerű, spontán hangulatot a gyors váltások, a széttördelt, mégis egymáshoz precízen illesztett történetdarabkák teremtik meg. A kozmetikázatlan közeget, a szereplők hátterét érzékletesen jellemzik az elvétve fölbukkanó nyersebb megnyilvánulások, például a *Piócák* „kurva kis picsák" felkiáltása vagy elmélkedése a sirályfosról. Másutt a kegyetlen komikum válik a szövegek javára.

A kötetben az én- és őelbeszélő, a múlt és jelen idő szövegenként, néha pedig egy novellán belül is váltakozik. Az elbeszélésmód így helyenként húsbavágóan élénk, máshol távolról láttatott, elhalványuló emlék benyomását kelti. A nézőpontokkal kísérletezés pedig tovább fokozza a visszatekintés érzetét. A gyermeki szemszögre többször is (például *A stég*ben vagy a *Horgok és démonok*ban) rávetül a felnőtt narrátor tudatosabb perspektívája.

A párhuzamos szemlélés különösen jól működik annak köszönhetően, hogy Kiss Noémi bravúrosan mutatja meg a gyermeki, serdülőkori világérzékelés sajátosságait. A fiatal szereplők saját tapasztalataikat természetesként élik meg. Nem kérdőjelezik meg környezetüknek, a velük történő eseményeknek, szüleik, nagyszüleik, unokatestvéreik, tanáraik bánásmódjának normálisságát. Legtöbbször pusztán örülnek a feléjük irányuló figyelemnek. Az olvasóban és a visszaemlékező narrátorban viszont folyamatosan ott motoszkál, hogy ez így nincs rendben. A gyermekeket gyakran felnőttként kezelik. Nem óvják őket a hulla látványától. Nem játszhatnak gondtalanul, mert pénzt kell kunyerálniuk. Jogokból és döntési lehetőségekből viszont lényegesen kevesebb jut nekik. Ide-oda költöztetik őket, és senki sem kérdezi, ők szeretnének-e disszidálni. Naivitásukat kihasználva akár saját testük felett is elveszthetik az irányítást, majd a szexuális visszaélést apránként feldolgozva próbálják visszaszerezni a kontrollt.

Az írónak viszont nem ez az egyetlen (emlékekkel és nézőponttal való) játék a tarsolyában. A *Tornászok*ban például egy mindentudó elbeszélővel találkozunk. A helyszínek és szereplők sokaságából kialakuló körkép mégis inkább olyan, mintha a sportüdülő közösségének egyik tagja járná végig gondolatban a szomszédságot, és összesítené fejében a pletykákat. Előfordul, hogy több szereplő szemszöge is megjelenik egy-egy novellában. A *Fagy*ban a tanár és az igazgató gondolatai az őelbeszélő távolságtartásával tárulnak fel, a kamasz lány sokkal közelibb perspektívája viszont egyes szám első személyben bontakozik ki. *A rajzoló*ban pedig a hasonmások és az áldozat sorsa és hangja folyik alig szétválaszthatóan egybe.

A *Kanálislány* krimiszerű eseményei közel hetvenéves nyomozati dokumentumok darabkáiból, vallomásokból, halottkém és elmeorvosi szakértő szakvéleményéből állnak össze. De a halott kislány történetének leválaszthatatlan része lesz a gyilkosságnak a narrátorra gyakorolt hatása. A hajdani halottkém nagypapa meséje utáni gyermekkori rettegés és a felnőtt nő kutatása a nagyszülő esetei után. Így a kanálisban holtan talált kislány összekapcsolja két, teljesen más rendszerváltást megélő nő életét: a hirtelen szocializmusba csöppenő cselédlányét és a szocialista gyermekkorból a demokráciába cseperedő narrátorét.

Nemcsak egy szövegen belül, hanem novellák között is izgalmas párhuzamok születnek egy-egy karakteres szó vagy motívum elegáns újrahasznosításával. A kötet első történetében például az „idegenek" szó még a külföldieket jelöli, pár oldallal később viszont már a piócákat. A pléhkrisztus a *Piócák*ban a szocializmus és a vallásosság magánéletbe is beszivárgó ellentétének jelképe lesz. Míg az anya a párna alá rejtett kereszttel igyekszik megvédeni gyermekét, a lány undorodik a büdös kegytárgytól, hiszen olvasásórán megtanulta, hogy „nincs Isten". A *Horgok és démonok*ban viszont már a kapitalizmus és a vallás ellentétét

képviseli ugyanaz a kereszt. A vasfüggönyön túlra disszidálva értékesítési tanácsadóvá váló katolikus pap állapítja meg, hogy „azért az új autónak jobb illata van, mint a pléhkrisztusoknak".

A szövegeket így nem csupán a Balaton és a körbejárt témák kovácsolják egységbe, hanem a felsorakoztatott emlékek is párbeszédbe lépnek egymással. Ezt a társalgást erősíti fel, hogy a szereplők is gyakran újra felbukkannak. A *Piócák* szereplői később egy megjegyzés erejéig törölközőt csennek a háttérben. A (szintén önéletrajzi ihletésű) halottkém nagypapa több novella központi figurája. Az elbeszélő is több történetben feltehetően azonos, a nagypapás emlékek felidézője például *A fagy*ban Anikó nevű barátnőjének vívódásait mutatja be.

Így a kötet egy tragédiákkal és hallgatásokkal teli, korszakokat összemosó, zárt világgá olvad össze. Ennek a világnak a központjában a szocializmus utolsó évtizedének fojtott feszültsége, kiutat és identitást kereső, esendő alakjai állnak. A korántsem idilli időszak emlékei pedig egy másik politikai érán és életkorban is nyomot hagynak. Ugyanilyen csendesen, a háttérben motoszkálva kísérik és kísértik az olvasót a *Balaton* gyakran kényelmetlen történetei a kötet elolvasása után is.

DIÉTÁS DEBÜTÁLÁS

Bakos Gyöngyi: Nyolcszáz utca gyalog. *Magvető Kiadó, Bp., 2020*

Bakos Gyöngyi első kötete, a *Nyolcszáz utca gyalog* egy számos művészeti ágat felvonultató kisregény. A főhős filmelméletet tanul, filmkritikákat ír, így a mozgóképek világa a narráció fontos része. A szövegbe beszivárog a zene többek között ikonikus előadók és bakelitlemez-gyűjtemények emlegetésével. A költészet és a festészet is felbukkan egy-egy gondolat erejéig. Így az sem meglepő, hogy a *Nyolcszáz utca gyalog* különböző művészeti ágakat képviselő alkotások elegye. A kisregény és az azzal egy időben megjelenő *Tövismozaik* (Tamás Zsuzsa prózakötete) által felvonultatott témák között sok az átfedés, bár a súlyozás és a megközelítés eltér. Az elbeszélő emlékeztet Mucha Dorka *Puncs*ának sodródó főhősére. A hangulat viszont Szeder dalának, a *Feri fenek*ének és Reisz Gábor *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című filmjének egyedi keveréke.

A kisregény egy húszas, a történet bizonyos pontjain valószínűleg már kora harmincas éveiben járó nő tudatfolyama, ami pár bekezdésnyi szakaszokra töredezik. A darabkákból négy, egymást folyton váltogató történetszál alakul ki, ebből három egy-egy férfi, pontosabban egy-egy másként sikertelen párkapcsolat köré csoportosul. Bár ezeket a Déneshez, Göröghöz és Béhez köthető jeleneteket mind jelen időben taglalja az elbeszélő, egymástól eltérő időben és térben játszódnak. A nem lineáris sorrendben felidézett események körülbelül egy bő évtizedet ölelnek fel. A látszólag véletlenszerűen elszórt gondolatkupacokból viszont nagyrészt rekonstruálható egy-egy teljes történet, kirajzolódik a kapcsolatok íve.

A párkapcsolati egységek közé ékelődnek a családi viszonyokat bemutató szövegrészek. Ezek főként múlt időben elbeszélt emlékek a gyerekkor és kamaszkor különböző szakaszaiból, de az aktuális anya-lánya viszony a jelen időbe is áttör. A családi történeteken kívül van néhány, csak a felnőtt főhősről szóló rész is. Ezek az esetleges kiúttalálással egy időben, ahogy az elbeszélő figyelme maga felé fordul, sűrűsödni kezdenek.

A családról és gyerekkorról szóló bekezdések jellemzően a kisregény legerősebb darabjai. Amíg a férfiakhoz kapcsolódó szövegrészek gyakran elvesznek a „baszások", beígért szo-

pások és elélvezések unásig ismételt tengerében, a családi szekció végig változatos marad. Jelentéktelennek tűnő emlékekből és gesztusokból komplex viszonyrendszerek és állandó titkolózások sejlenek föl. Pár mozzanatból megismerjük a korán elvesztett apát a maga önzőségeivel és a hozzá kötődő szép emlékekkel együtt. Előtűnnek a túlsúllyal küzdés terhei, és az anya nem épp áldásos hatása az önértékelésre. Láthatjuk a nagyapa és veje között húzódó ellentéteket. Találkozunk az apácák nevelte nagymamával, aki behozza a mindent látó Istennel együtt az önhibáztatást is a főhős életébe. Ezek az emlékezések viszont korántsem öncélúak: segítenek megérteni a főhős felnőttkori hozzáállását a világhoz és környezetéhez.

Ez a viszonyulás pedig egyáltalán nem problémamentes. Az elbeszélő gondolatainak jelentős részét a kalóriaszámlálás köti le, olyannyira, hogy az étkezési zavarok gyanúja is felmerül. A kisregény szinte egészéből a teljes céltalanság érződik. A főhős már-már a depresszió jeleit mutatja, két ízben még a saját halálát is elképzeli. Érdeklődése majdnem minden iránt elkopik, még a filmekről is egyre kevesebb hévvel szól. A kötet végén viszont pislákolni látszik némi reménykeltő lelkesedés – amit nem véletlenül Stockholm vált ki az elbeszélőből, hiszen a névtelenül maradó főhős Ingmar Bergman rajongója, belőle írja a szakdolgozatát. (Bergman fontosságát hivatottak jelezni a fejezetcímek is, amelyek az ikonikus rendező filmcímeit vonultatják fel rögtön két nyelven is. Ez viszont kissé öncélúlag hat, tekintve, hogy nem kapcsolódnak szervesen a fejezetekhez.)

A külvilág részletei, egy-egy külsőség, például a körömlakkok színe, ugyan gyakran megragadja az elbeszélő figyelmét, embertársai viszont ritkán gerjesztenek benne hasonló érdeklődést. Többször nyugtázza, hogy nem figyel oda beszélgetőtársára. Azt viszont elvárja, hogy őt akár a testtartásából, a megváltozott lélegzetvételéből is megértsék. Másra nem is nagyon ad lehetőséget, mert a kommunikációja hagy kívánnivalót maga után. A tudatfolyamból kiderül, hogy képes kimondottan precízen fogalmazni, hiszen a szavait megválogatja, pontosítja, szükség esetén cserélgeti. Ennek ellenére másokkal nem mindig tud arról beszélni, amiről szeretne, egyes kérdésekre pedig előre gyártott válaszokkal készül. Nem egyszer előfordul, hogy mismásol, elhallgat vagy terel. Mindezt tetézi, hogy szélsőséges konfliktuskerülő, így inkább kirak egy ötezer darabos puzzle-t, minthogy szóljon, gyűlöli ezt a tevékenységet.

Nőkkel nem tud megfelelő kötődést kialakítani. Amíg az apjáról szeretné tudni, hogy milyen ember volt valójában, hasonlított-e az ízlése az övéhez, az anyjával kapcsolatban ezek az információk hidegen hagyják. Az anyából csupán az az érdekes számára, hogy milyen volt az apával a kapcsolata. Nővérei létezésére csupán egy-egy mellékes megjegyzésből derül fény. A barátnők mind névtelenek és jellegtelenek maradnak, pedig számukra a narrátor koszorúslányi fontosságú.

Ezekből a problémákból keveset fogalmaz meg önmagának a főhős, sokkal inkább ügyes, ám gyakran túlhasznált narratív technikáknak köszönhetően ismerjük meg a fiatal nő nehézségeit és gyengeségeit. A tudatfolyam alapvetően hitelesen csapongó, a történetdarabkákat csupán egy-egy motívum, asszociáció kapcsolja össze, amikor van egyáltalán kötőelem. Az érzések, önismereti, párkapcsolati felvetések hétköznapi gondolatokkal, aggodalmakkal keverednek. Izgalmas, ahogy a legfontosabb traumák csupán egy-egy mondat erejéig merülnek fel, mert ahelyett hogy ezeket megélné az elbeszélő, inkább eltereli figyelmét a sminkeléssel, a mosdóba járási szokások elemzésével vagy a bürokrácia részletekbe menő ismertetésével. A szöveg viszont menthetetlenül belefullad a körömlakkok és a ruhaválasztásról szóló elmélkedések tömkelegébe, de legfőképp a kaják folytonos elemzésébe, elkészítésük részletezésébe.

Ezen témák hosszadalmas újra- és újralátogatása azért sem szerencsés, mert ezen kívül is akadnak igen gyakran ismétlődő motívumok. Ilyen például a szex és egyéb, tabunak számító természetes folyamatok, a pisilés, izzadás tematizálásának normalizálása. Vagy épp a változó városok, a gyaloglás, a folytonos utazás. Utóbbiak jelentését pedig egy kissé közhelyes mondatban nyomatékosítja is az elbeszélő: „Azon gondolkodom, hogy mit keresek Párizsban, miért jövök folyton Párizsba. Egyszerűen csak Párizsba utazom, mint azok az emberek szoktak, akik teljesen reménytelenül új életet akarnak kezdeni." Nem ez az egyetlen klisés gondolat a kötetben, az első oldalon például rögtön felvetődik, hogy a férfiak miért nem veszik észre sosem az új frizurát. De az ehhez hasonló, általánosító kijelentések illenek a főhős karakteréhez. A túlhasznált képek mellett viszont helyet kapnak a mértékkel kezelt, egészen meglepő motívumok is. A viza és egyéb halfajták vagy akár a bambuszok a Dénessel közös nyelv részévé válnak, és a párkapcsolat változásainak találó indikátorai lesznek.

Nemcsak a témák ismétlése feltűnő a szövegben, hanem a karakter önmagával való vitába szállása is. Gyakran előfordul, hogy a főhős kijelent valamit, aztán leszögezi annak épp ellenkezőjét is: „Zavarban vagyok, igazából semmi okom rá. Minden okom megvan rá. Azért vagyok zavarban, mert tetszik, ahogy néz." Ez a stratégia szemléletesen jelzi, hogy számos kérdést most először fogalmaz meg az elbeszélő, a tudatosítás folyamatának kellős közepén érjük őt tetten. Van, hogy rájön, az állítása nem fedi teljesen a valóságot, ezért pontosít. Máskor önámításon kapja magát, ezért korrigál. Ez a fajta szövegszerkesztés, akármennyire hatásos is, egy idő után szintén repetitívvé teszi a szöveget.

Kár ezekért a túlkapásokért, hiszen a stílus alapvetően jó humorú, gördülékeny, kellően önironikus. Bakos Gyöngyi pár vonásból mulattatóan hús-vér karaktereket teremt. Ilyen például Marika néni, Dénes tipikus nevű nagymamája, akinek szimpátiája abban csúcsosodik ki, hogy legalább részben hajlandó lenne eltérni a megszokott csirkepörköltrutintól. Hasonlóan sikeresen vázolja fel az író a sorsfordító pillanatok pátosztól mentes, esendő oldalát. Ennek legjobb példája talán az apa temetése, ahol többek között azon mélázik a főhős, hogy hogyan kell az urnát helyesen tartani, egyáltalán, mit is jelent, ha osztozik vele valaki a fájdalmában.

Emellett a kisregény Szeder dalához hasonlóan izgalmas játékot űz a feminista elméletekből jól ismert „male gaze" (férfitekintet) jelenségével. A főhősnő adaptálja azt, ahogy a heteroszexuális férfi nemi vágyainak tárgyaként tekint a nőre, és megfordítja a szerepeket. Szemrebbenés nélkül mustrálja a gíroszos fiút vagy épp Bé fenekét a kilences buszon, találgatja a „farkának" méretét. A Görögöt gondolatban pedig bútordarabként kezeli, azon tanakodik, hogy a férfi mennyire nem illik a fal színéhez vagy a kanapéhoz. A kapcsolat és a szexuális aktus során viszont gyakran alárendeli magát a partner vágyainak. Előfordul, hogy nem tudja eldönteni, hogy élvezi vagy csak elviseli a másik fél furcsa játékait. Azért érzi szerencsésnek magát, mert Dénesnek sok év után is jó vele lefeküdni, nem pedig azért, mert neki potenciálisan kielégülést hoz az együttlét. Utóbbi szempontot olyannyira nem tartja fontosnak, hogy erről szót sem ejt.

A jól eltalált mozzanatoknak hála a *Nyolcszáz utca gyalog* a hozott mintázatok miatt krízissé alakuló fiatal felnőtt női lét precíz és hiteles manifesztuma. Így különösen sajnálatos, hogy az állapotok érzékeltetésére használt elemek – például kaják, kalóriák és piperecuccok – a kötet jelentős részében elorozzák a figyelmet.

FÜZI LÁSZLÓ

A POLITIKÁBAN SOK MINDEN LEHETSÉGES, KEDVES ERNŐ

Spiró György: Sajnálatos események. Két tragédia közjátékkal Kádárról**.** *Scolar Kiadó, Bp., 2020*

Az írásom címében idézett mondat Spiró Györgynek a történeti hűséget erősen őrző tragédiájában hangzik el. Nagy Imre, az 1956-os magyar forradalom elhurcolt miniszterelnöke mondja Walter Romannak (Neuländer Ernőnek). Neuländer Ernő Nagyváradon született, és ahogy mondani szokták, a nemzetközi munkásmozgalom harcosa volt, Nagy Imrével Moszkvából, a kominternes időszakukból ismerhették egymást. Pályájuk egymásétól különböző ritmusban formálódott, az 1956 körüli időszakban éppen Walter Roman volt felül, de kapcsolatuk személyes jellegét ekkor sem tagadták meg. Említett beszélgetésükre Snagovban került sor, Nagy Imrét számos társával itt tartották felügyelet alatt. Walter Romant, aki korábban a román hadsereg tábornoka volt, aztán tájékoztatási miniszter, ötvenhatban rehabilitálták, és a „sajnálatos események" idején Budapesten tartózkodott. A két politikus helyzete a beszélgetéskor meghatározó módon különbözött egymástól, Nagy Imre valójában rab volt, Walter Roman pedig a helyi és nemzetközi kommunista hatalom képviselője, ennek ellenére, igaz, mindketten célirányosan, mégis majdhogynem meghitten elemezték az ötvenhat októberében s az azt követő időszakban történteket. A beszélgetés során Walter Roman megkérdezte Nagy Imrét, lehetséges-e, hogy sorsukkal kapcsolatosan Tito kétkulacsos játékot űzött. Erre a kérdésre válaszolva hangzik el Nagy Imre mondata, „a politikában sok minden lehetséges, kedves Ernő…".

Ennek az egyetlen, s talán nem is meghatározó jelentőségű mozzanatnak a felidézése önmagában is jelzi, hogy Spiró György két tragédiából és egy közjátékból álló munkája alapvetően történeti kérdéseket érint. Még a szövegformálás legapróbb mozzanataiban is megfigyelhető a történeti pontosságra és hitelességre törekvés. Nem véletlen, hogy a szerző maga is jelzi, a drámák szövegének jelentős része szó szerinti idézet eredeti jegyzőkönyvekből, levelekből és memoárokból. Az első darab (*Főtitkárok*) első jelenete a magyar kommunista párt Tisza Kálmán téri nagy-budapesti pártközpontjának egyik irodájában játszódik 1946. június 27-én, a jelenet szereplői: Rákosi Mátyás, Gerő Ernő, Szőnyi Tibor és Rajk László. A második tragédia (*Sajnálatos események*) utolsó olyan jelenete pedig, amelyikben történelmi szereplők jutnak szóhoz, 1989. május 11-én, szereplői: Kádár János és felesége, Tamáska Mária. Kádár ekkorra már elveszítette hatalmát, elméje zavarodott, úgy gondolja, a házat, amelyikben laktak, elveszik tőlük, felesége nehezen győzi meg ennek az ellenkezőjéről. A két jelenet időpontja között majdnem negyvenhárom év telt el, negyvenhárom olyan év, amelyikben Kádár végig politikai szerepet töltött be, megjegyezve, hogy az 1951 és 1954 közötti börtönéveit is a politikából következőnek kell tartanunk. (Nem hagyhatom említetlenül azt sem, hogy ebben a több szakaszra tagolódó közel fél évszázadban az ország vezetői meglehetősen szűk körből kerültek ki, s jócskán voltak közöttük olyanok, akik az egyik szakaszból a másikba egyszerűen csak átléptek.) A darabok szövege, a szerző több kiemelése, Kádár nevének az al-

címben való szerepeltetése és az, ahogy Kádár rövid életrajzát az életrajzi jegyzetek élén szerepelteti, egyértelműen jelzi, hogy Spiró György valójában Kádár Jánosról írt drámát. Igaz, a két, már jelzett tragédia és a közöttük helyet kapó közjáték (*Brioni közjáték*, ez Hruscsov 1956. november másodikáról november harmadikára átnyúló, Titónál tett látogatását tárja fel) a magyar történelem számos fontos mozzanatát elénk tárja. Mi több, folyamatrajzot is ad a jelzett közel fél évszázad magyar történelméről. A három drámát mégis Kádár életének alakulása, másképpen, ha mondhatjuk így, az egyes időszakok kapcsán adott állapotelemzések kapcsolják össze. A felidézett pillanatok: a Rajk-per előkészítése, Rajk Farkas Mihály és Kádár János általi kihallgatása, a Rajk-perhez és az ítélethez kapcsolódó különböző szintű ülések, Péter Gábor letartóztatása, Kádár János elítélése, Kádár szabadulása, Rákosi és Kádár „beszélgetése", az 1956-hoz vezető történések bemutatása, a brioni közjáték, az újabb tragédiában Kádár és felesége találkozása a parlament lépcsőjén, aztán Snagov, az elhurcoltak elemzései-meditációi, a tárgyalás, az ítélet és a rádióbemondó hangja ugyanúgy, mint Rajk László kivégzése után, aztán pillanatok hatvannyolcból, a reformközgazdász Péter György öngyilkossága, majd a nyolcvankilences eseménysor, a 301-es parcella feltárása, Kádár erkölcsi megsemmisülése és megzavarodása.

Mondhatnánk persze, hogy Kádár előtérbe állítása teremti meg annak a lehetőségét, hogy a szerző a háttérben magát a zajló történelmet megjeleníthesse, s ehhez a megállapításhoz hozzátehetnénk azt is, hogy a történelmi események középpontjában az ezerkilencszázötvenhatos forradalom áll, noha annak történéseiről csak az utólagos meditációkból értesülünk. Spiró György munkája azonban nem ezt a logikai rendet követi, a szerző legfőképp Kádárt állítja munkája középpontjába. Pár ide köthető utalást említettem már, mellettük a drámák szövegéhez kellene fordulnom, hogy ezt az állításomat igazolni tudjam, a részletek idézése helyett azonban csupán pár szövegrészre utalhatok. Arra, hogy Kádár aktív részt vállal a Rajk-per előkészítésében, eljátssza azt, amit ennek kapcsán el kell játszania, s szerepet vállal Rajk erkölcsi megsemmisítésében. Emlékszem Hajdu Tibornak a Társadalmi Szemle ezerkilencszázkilencvenkettő áprilisi számában megjelent *Farkas és Kádár Rajknál* című tanulmányára, ami a megőrződött dokumentumok alapján azt mondja el, hogy Farkas Mihály és Kádár János jó egy héttel a letartóztatása után meglátogatták Rajk Lászlót, s mintegy politikai kihallgatásnak vetették alá. Van valami mondanivalód?, kérdezte Kádár Rajk Lászlót. Ezzel az egyszerű indító mondattal jelképesen vád alá is helyezte Rajkot. „Neked van valami mondanivalód számunkra?", kérdezi Spiró drámájában Kádár a letartóztatott Rajk Lászlót, úgy, hogy ezzel az egyetlen mondattal önmagáról is bizonyítványt állít ki. Szőnyi Tibor kihallgatásánál is ott van Kádár Farkas Mihály és Péter Gábor társaságában. Kádár kínvallatását már csak Farkas Mihály és Péter Gábor hallgatják. Mintha mindig mindenben meglenne a folyamatosság, csak éppen egy-egy ember mindig hiányzik a körből, az, akit megsemmisítenek, vagy az, akinek éppen szétveretik a fejét. Az előzőekhez hasonlóan nagy jelenet az, amelyikben Rákosi fogadja a börtönből kiengedett Kádárt, aki még az elszenvedettek terhe alatt is alázatos maradt. „Óriási hibának tartom, amiről a kijövetelem után értesültem, hogy tavaly Nagy Imre eltávolíttatta Rákosi elvtárs képeit a gyárakból, a hivatalokból, az iskolákból. (…) Ezt a hitet a munkásosztályban vétek, bűn és hiba megingatni." Aztán következett a forradalom és a forradalom elárulása. Emlékezetes pillanat a parlamentből távozó Kádárné s az oda Szolnok érintésével Moszkvából szovjet katonák kíséretében érkező Kádár találkozása. Mondhatnánk, Kádárné el, Kádár be, de a felesége is maradt a rendszerben, akkor hangzott el a feleség szájából: „Már megint mit műveltél, te

szemét?! Ezt a szart is te vállaltad?" Majd jön a terror, valamint a kierőszakolt szovjet engedéllyel lefolytatott Nagy Imre-per, és jönnek az ahhoz kötődő kivégzések. Úgy tűnik, Kádár az erőszaktól később sem távolodott el, építő korszakában. A második tragédiában tolmácsa, Erdélyi Károly mondja el, hogy a Csehszlovákiába való 1968-as bevonulást már jóval annak megtörténte előtt eldöntötték. „Az Öreg volt az első, aki felvetette, még az elején… 56-os tapasztalat… Mindig előre értesítettük Brezsnyevet, hogyan és miről fogunk tárgyalni Dubčekkel, mit fogunk javasolni neki. Hétszer találkoztunk Dubčekkel, és hétszer mondtuk meg előre… Az Öreg már tavasszal azt javasolta, hogy végeztessen ki néhány embert, de Dubček nem vette komolyan… Álmokban élt, reménykedett, gyáva volt… Ő maga is mondta, nem neki való az első titkárság, csak hát őt tolják előre."

Spiró György darabja, ahogy már korábban is jeleztem, Kádár Jánossal, Kádár cselekedeteivel foglalkozik, s könyörtelen ítéletet mond róluk. Mondandójához a magam hasonló tartalmú tűnődéseit tudom hozzákapcsolni. Nyilvánvalóan nem tudható, hogy mit érzett Kádár a sokat emlegetett döntő pillanatokban, mondjuk akkor, amikor szembetámadta Rajk Lászlót, s amikor elárulta ötvenhatot, de ezt nem is gondolom fontosnak, a cselekedetei fontosabbak ennél. Később a társadalom fölé emelte magát, s a különböző táborok, lehetőségek között egyensúlyozott. Nem egyensúlyozó szerepet töltött be, hanem egyensúlyozott, hogy felszínen maradhasson. Nem a kompromisszumok, hanem a hatalom robotosa volt, minden irányba mindig addig ment el, ameddig azt hatalma megtartása még megengedte. Ennek a gyakorlatnak szerves részét alkotta a folytonos engedés és a folytonos szorítás, a valóság tényeinek tudomásul nem vétele és az ideológia uralmának fenntartása, ami a társadalmi méretű hazugság uralomra jutását eredményezte. Ugyanakkor tudni kell azt is, hogy a kompromisszum és alku, ha ugyan használhatjuk ezeket a kifejezéseket, még nem feledteti a korábbi árulásokat, főképpen pedig a kivégzéseket. Nem véletlen, hogy az alaphazugság, ötvenhat ellenforradalomként való emlegetésének megszűnte után, s persze számos gazdasági, politikai ok következtében maga a rendszer is összedőlt.

Visszatérve Spiró György drámáihoz: az elmondottak ellenére ezeknek a végső tétje valójában mégsem Kádár János alakjának a megítélése, hanem annak fölmutatása, hogy az örök emberi típusok miképpen jelennek meg újra és újra a történelemben.

S akkor még pár szót a műfaji kérdésekről. Spiró a tragédia kifejezést használja a két nagyobb terjedelmű dráma kapcsán. Használhatnánk a dokumentumdráma kifejezést is, hiszen a drámákban leírt mondatok mögött forrásokban, emlékezésekben előforduló mondatok állnak, nem egy esetben a drámai jelenetek is megelevenednek (a Rajk „kihallgatása" kapcsán jelzett dokumentumközlésre magam is utaltam), de a szövegek drámai erejét nyilvánvalóan egy előadás bizonyíthatná. Nem tudom, lesz-e valamikor vállalkozó a három darab egy előadáson belüli bemutatására; ennek nyilván időbeli korlátai is lehetnek. A jelenetek megformáltsága, a bennük felszínre törő ellentétek, s az, hogy valóban tétje (az ország és az egyes emberek életét, létét meghatározó tétje) van minden itt felmerülő kérdéskörnek, nagy drámai erőt ad a kötet darabjainak. Mindezzel együtt magam esszéként is tudtam olvasni ezeket a szövegeket, dokumentumesszékként. Sokat segítettek számos történelmi esemény, de még az időrend megértésében is.

HAKLIK NORBERT

VÉSZTERHES NOVELLÁK

Kontra Ferenc: Lepkefogó. *Magyar Napló Kiadó, Bp., 2020*

Ha egyetlen szóval kellene Kontra Ferenc legújabb, *Lepkefogó* című novelláskötetének hangulatát jellemezni, az a szó a baljós volna. A kötet tizenhét novellája között ugyanis egyetlen sem akad, amelynek a végén hepiend várna – és ha már itt tartunk, az is gyakran megesik, hogy befejezésük nincs, csak végük ezeknek a szövegeknek. Megjósolják a vészt, hogy aztán annak részleteit az olvasóra bízzák.

És ez egyáltalán nem baj.

Kontra ugyanis itt előre megfontolt szándékkal, módszeresen és következetesen nyomasztja az olvasót. Hogy miként, arról szóljon maga az alábbi idézet. A kötetet záró írás (*Az író csontjai*) főszereplője-elbeszélője így fogalmazza meg saját szerzői stratégiáját egy könyvbemutatón: „A misztikus történetek általában valamilyen kifürkészhetetlen, eredendő gonoszsággal kezdődnek: egy idegen nem virágot szorongat a háta mögött, hanem kórót; a jelenethez elengedhetetlen, hogy a gyanútlanság vélelme eleve fennálljon; a cselekmény során végig gyanakodnunk kell, tudjunk tehát valamit előre, amit a földbe markoló kéz nem is sejthet, mert a mi tudásunk csak akkor válik az ő sejtésévé, amikor már késő, addigra kiderül, hogy a föld a gonosznak a sírjáról származik, amely persze jelöletlen, éppen ezért alkalmas virágföld gyűjtésére. A földből serken egy hosszú szárú, páratlan levélállású szobanövény a főhős kedvére, a gyanútlanság harsányan zöldül tovább az ablakban, hiszen a napos párkányra helyezte, mígnem egy éjszaka elszabadulnak a növény által feltámasztott démonok, bekebelezik a szunnyadó álmait, és egészen más lesz belőlük másnapra, mint amire gondolni lehetett. Erről szól a könyvem, és nem akarok úgy tenni, mintha nem én írtam volna. Nem tudom elfogulatlanul, egy kívülálló szemével láttatni." (164)

Ez a közel bekezdésnyi részlet félig-meddig a *Lepkefogó* ars poeticája is lehetne – ám csak félig. Az eredendő gonoszság ugyanis valóban ott van ezekben a történetekben, de csak nagy ritkán kifürkészhetetlenül. A kötet novelláinak többsége ugyanis éppenséggel a készülőben lévő tragédiák eredőjét fürkészi, azt a pillanatot, amelyből szárba szökken az a bizonyos növény, amely később feltámasztja a démonokat. A kötet *Redőny* című nyitó darabja például Gion Nándor *Izsakhár*jából is ismerős helyzet köré szerveződik: főszereplője arra lesz figyelmes, hogy a szemközti háztömb egyik ablakából valaki távcsővel leselkedik. A novella javarészt a gyermekeit a lehetséges pedofil kukkolótól féltő apa, valamint felesége párbeszédeiből épül fel. Ezekből a dialógusokból szépen nyomon követhető, hogyan növekszik a férfi gyanúja addig a pontig, amíg végül elszánja magát a cselekvésre, és elindul, hogy szembesüljön a kukkolóval. Kontra pedig ott hagyja abba a novellát, ahol egy kevésbé bátor szerzőnél a befejezés kezdődne: a feleség várja, hogy a férj visszatérjen, mi pedig, az olvasók, elgondolkodhatunk azon, mi is történhetett itt valójában, annak nem volt ki a négy kereke, aki a szemközti ablakból hesszelte a gyerekeket a játszótéren, vagy pedig az apa paranoiája fordult valamiféle tragédiába, amiről nem tudunk meg semmilyen

részletet a szerzőtől. És ez így van jól, ezek a szövegek ugyanis éppen amiatt hatnak, hogy nem mondanak el mindent.

Mint ahogyan a szereplők sem mondanak el mindent egymásnak, és gyakran éppen ezek a ki nem mondott titkok, a véletlenül felfedett igazságok válnak a későbbi gonosztettek eredőjévé. A kötet második novellája, a Csáth Géza emlékének ajánlott *Elátkozottak* például három féltestvér és szüleik történetét villantja föl. Egyikük az anya házasságon kívüli kapcsolatából született, és amikor a nővére erre rájön, közös fiútestvérüket használja fel arra, hogy bosszút álljon az anyja szeretőjén – az öccsét teszi eszközzé annak a tragédiának az előkészítésében, amely majd csak azon a ponton túl történik meg, ahol Kontra elvágja a novellát.

Tehát az első szöveg esetében sejtjük, hogy valami rettenetes történt, de nem tudunk meg semmi biztosat a motivációjáról – sőt még az is homályban marad, ki a tettes és ki az áldozat –, míg a második szöveg mindent elárul a gonosztett indítékairól és előkészítésének részleteiről, de véget ér, mielőtt maga a bűntény bekövetkezne. Íme: két írói receptváltozat ugyanannak a fogásnak az elkészítéséhez.

Ezeket használja következetesen Kontra a *Lepkefogó* tizenhét novellájában, és ez a stratégia képes is arra, hogy végig működtesse a kötetet. A hiány az, ami sohasem hiányzik ezekből a szövegekből – vagy a motiváció van aprólékosan kifejtve, hogy aztán a végkifejlet maradjon homályban, mint például a *Lee Annácska*, a *Boldog almafák* vagy a *Boldog szárnyasok* esetében, vagy pedig a szereplők cselekedetei mögött megbúvó traumák maradnak bővebb részletezés nélkül, mint *A két fogoly* vagy a *Névtelenek rozettája* című szövegekben.

Persze tévedés azt hinni, hogy a *Lepkefogó* amolyan huszonegyedik századi balladáskönyv volna, amelynek mindegyik darabja a tragikus végifejlet felé halad. Nem. A kötet novelláinak némelyike ugyanis a tragédia és a trauma utóéletét mutatja föl. A *Hó hull a madárra* rezignált nyugalma mögül éppúgy félreérthetetlenül kisötétlenek a múltbéli traumák, mint ahogyan a *Boldog leszek* apa-fiú története is azoknak az elhallgatásoknak a felszámolásáról és azon titkoknak a feloldásáról szól, amelyek korábban lehetetlenné tették az effajta beszélgetéseket. Az, hogy a kötet közepét alkotó ciklus hat, egymással motivikus kapcsolódásokat is ápoló novellájának mindegyike a boldog szót hordja a címében, csak ráerősít erre a baljós, sötét hangulatra: a boldogság ugyanis ezekben a történetekben rendre olyan perspektívából látszik annak, hogy az olvasónak esze ágában sem lesz megirigyelni – olyannyira, hogy a *Boldog almafák* című darab, talán a címadó novellával holtversenyben, okkal pályázhat a kötetben szereplő legnyomasztóbb írás címére.

Ami azt illeti, erős mezőnyben versengenek a *Lepkefogó* novellái ezért az elsőségért. A kötet darabjai ugyanis csak elvétve merészkednek odáig, hogy vegytiszta horrornovellák legyenek, mint a *Lepkefogó* vagy a *Boldog almafák*, és ezek a szövegek is éppen visszafogott, tárgyilagos előadásmódjuknak köszönhetően kólintanak fejbe (a *Boldog almafák* hullamegtalálós jelenete például kiválóan alkalmas arra, hogy a fizikai rosszullét határáig juttassa az olvasót). Ezekben a szövegekben többnyire az a legnyomasztóbb, ami a háttérben marad. Félig-meddig vagy teljesen kimondatlan vészektől terhesek ezek a szövegek, bizonyíték-

ként arra, hogy Kontra Ferenc mindent megtanult Poe-tól, Csáthtól és Ambrose Bierce-től, hogy nyomdokaikon járva kifejlessze a saját módszerét arra, miként komponáljon szikár, takarékos, súlyos mélységekre nyíló novellákat a sötét különféle árnyalataiból.

Olyannyira sikerült, hogy a *Lepkefogó* utolsó oldala után bizonyára nem egy Kontra-olvasó nyúl majd a *Gimnazisták*ért a könyvespolcon, hogy az életmű korábbi darabjaihoz visszatérve lopjon némi napfényt a szerző legújabb novelláinak egyensötétjébe.

ÚJRADŰLŐZNI A HATÁRT. BÚCSÚAJÁNDÉK TÉREYTŐL

Térey János: Boldogh-ház, Kétmalom utca**.** *Jelenkor Kiadó, Bp., 2020*

Két olyan passzus is szerepel a tragikusan fiatalon elhunyt Térey János *Boldogh-ház, Kétmalom utca* című kötetében, amely mottóként kívánkozna a töredékben maradt önéletírás elé. „Huszonéves koromtól érdekelt a saját múltam rommá válása. Szeretek a nyomokból olvasni, legyenek azok bármilyen csekélyek." (104) Ez volna az egyik. A második pedig a következő: „Az a kérdés, hajlandó vagy-e lemenni az őseidért a kútba, vagy sem, és kibírod-e, amit felhozol." (268)

Az elmúlt pár évben irodalmunkban olyannyira megszaporodott memoároknak, valamint önéletrajzi ihletésű, gyakorta a gyermekkor emlékei által inspirált műveknek ahhoz, hogy működőképesek legyenek, óhatatlanul önmaguk metaszövegeként is muszáj fellépniük. Az önéletrajz, illetve az emlékirat mint műfaj kihívása ugyanis abban rejlik, hogy a szöveg a valóságábrázolás igényével lép fel, azonban ez a valóság, amint egyre inkább távolodunk a jelentől a múltba, egyre nehezebben rekonstruálható. Extrém példa szemléltetés végett: kisfiam, aki, amikor ezt a szöveget írom, éppen kétnapos, még – legalábbis az érzések szintjén – biztosan emlékszik saját születésére. Amikor viszont majd képes volna már beszélni róla, addigra elfelejti. Tehát már önéletrajzunk első mondata – születtem itt és ekkor – is másodkézből való információ. Na de vissza Téreyhez, pontosabban először az irodalomhoz általában. A működőképes emlékezetirodalom attól az, hogy megtalálja a csakis őrá jellemző, egyedi választ arra, miként lehetséges hitelesen rekonstruálni a múltat. Ettől a saját korlátaival való tudatos szembenézéstől is hiteles például Balogh Ádámtól a *Nyers*, Jenei Gyulától a *Mindig más*, vagy a prózából is szemezgetve pár címet: Nádas Pétertől a *Világló részletek*, valamint Konrád Györgytől – a *Boldogh-ház, Kétmalom utcá*hoz hasonlóan posztumusz mű – az *Ásatás*-trilógia.

Az, hogy Térey tisztában van vele: az önéletrajz szükségszerűen fikció is, rögtön a kötet elején kiderül, például ebből a részletből: „Szeretném azt hinni, hogy ropogós hóban léptünk ki a házból, de az igazi hóesés a nyolcvanas évek elején ugyanolyan ritkaság volt, mint manapság, legalábbis karácsony első napján; általában januárig kellett rá várni." (7) Nem tesz úgy, mintha vegytisztán fikciós szöveget írna, amelynek történetesen ő maga a főszereplője, hanem nyíltan felvállalja az olvasó előtt, amikor feltevésekkel dolgozik, vagy kétségei támadnak afelől, saját emlékeiből merít-e, vagy pedig a mások által elmondottakat éli meg akként: „Csupán néhány szaggatott epizódra emlékszem egész kisgyermekkoromból, s az első mindjárt az, hogy anyám karján ülve, kinézve a bejárati ajtónk nyitható kisablakán, egy balkáni gerlére mutatok a napsütötte, áprilisi kertben, s azt mondom ujjongva és ka-

cagva, hogy 'Ga-ga!'. Ez volt az első, szinte értelmes megszólalásom. Első emlékem mindjárt az első szavam is, de az is lehet, hogy csak anyám utólagos elbeszélése alapján rakom így össze. Galamb, első törmelékszavam tehát mintha mindjárt a békéé lenne, hogy aztán annyi haragos szó tolakodjon a számra. Az emlékeim sohasem tudtak annyira elhatalmasodni rajtam, hogy fokozatosan kibomló folyamatként lássam a gyermekkoromat. Mert a következő pillanat már az, hogy anyám otthagy az óvodában, én meg bömbölök a mézsárga hullámtető alatt." (54) Térey számára nem ciki azzal kezdeni mondatot, hogy „Nagyapámnak pedig sokszor mesélte az édesapja" (199), és ez így van jól, ettől hiteles a szöveg.

Mindemellett ez az – ide illő jelző, még ha nem is irodalmi kategória – őszinte szerzői hozzáállás nyitja meg a szöveg egy másik dimenzióját: önnön keletkezésének történetét. A kötet legelső, *Etelka-Földöv* című része – amely az öt egység közül a leginkább kidolgozott – nemcsak családtörténet, hanem annak a rekonstruálásnak a krónikája is egyben, bőséges forrásmegjelölésekkel, sőt olykor forráskritikával is megspékelve. Talán a Kijevben született, de Németországban élő, németül alkotó Katya Petrovszkaja *Talán Eszter* című műve koncentrált annyira saját keletkezésének részleteire, valamint a múltnyomozás folyamatára, mint Térey munkájának ezen első része, amely kendőzetlen nyíltsággal vall saját korlátairól is: „Aki ismeretlen, arról mindent el tudok képzelni, és ez vérpezsdítően jó nekem. Csak az ismeretlen képes ennyire meglódítani a fantáziámat. Természetesen lékre futásokra, hatalmas tévedésekre is módot ad a kutakodás. Ámítom magam, hogy kapiskálok valamit, két adat váratlanul stimmel, jön egy e-mail a levéltárból, majd egy másik a családból, segít a véletlen is, az egyik tény hirtelen egybevág a másikkal, az új adat erős fáklyafényben mutat föl egy házat és benne bizonyos arcokat, nem biztos, hogy jó nyomon megyek, de izgat a végkifejlet, utána akarok járni, csak ne legyen még vége." (133) Nem ódzkodik a szerző attól, hogy megvallja, amikor nem százszázalékosan biztos kutatásai végkövetkeztetésében – „Óvatos volnék tehát annak sulykolásával, hogy itt a mi ősünkről van szó. Bár a sztori önmagában finom, és ha regényt írnék, talán meg is venném" (136) –, és a múltba vezető útvonal újratervezéséhez is van bátorsága: „Voltaképpen elvagyok én bármilyen ősökkel, csak jobban szeretem tudni, mivel foglalkoztak, mint nem tudni.

Maradt tehát saját sorsunknak a saját sorsunk: a föld. A puszta. Vissza a pásztorokhoz.

Kezdhetjük újradűlőzni a határt." (155)

És ha már a bátorságnál tartunk: a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* nagyon kemény könyv. Legalábbis attól a ponttól kezdve, hogy a család őstörténetén túljutva Térey elkezd önmagáról beszélni. Arról, hogy milyen súlyos terheket cipelt otthonról hozott batyujában fél évszázadnyira sem szabott élete során. Jóval az ő születése előtt elhunyt nővérkéjéről, akinek a tragédiája nemcsak a család egész további sorsára nyomta rá sötét bélyegét, hanem minden bizonnyal Térey maximalizmusához, bizonyítási vágyához és kitartásához is hozzájárult: a késztetéshez arra, hogy bebizonyítsa, nemcsak másvalaki pótlékaként, hanem saját jogán is értékes. Ez a memoár töredékességében és lezáratlanságában is igazi fejlődésregény. Középpontjában pedig a viszontagságos apa-fiú kapcsolat áll. A saját kudarcait fia folyamatos kritizálásával, képességeinek és érdemeinek kétségbe vonásával ellensúlyozni igyekvő apafigurával való viaskodás mintha fájdalmas, de hathatós edzésprogram lett volna arra, hogy Térey végül azzá az elhivatott, saját korlátait és horizontjait mindig tovább tágító, ambiciózus és sziklaszilárd munkamorállal bíró emberré váljon, akivé lett. Aki tudta, mitől akar elszakadni: például a panaszkultúrától, valamint a család egykori dicsőbb múltját már-már tragikomikus placebótevékenységekkel újraalkotni próbáló attitűdtől – lásd a vámospércsi

kiskertet mint a hajdani százötven hold utódját, benne „Jánoska pajtájával". Térey aprólékosan és hitelesen, öniróniától sem mentesen tárja fel önnön fejlődéstörténetét. Például amikor az első fizetéséből vett Energolux mosógépet emlegeti, amiről tüstént megjegyzi: „az is Hajdú, nem baj" (12), hogy aztán odabiggyessze a Depeche Mode első albumáról vett idézetet, amely itt és így egyszerre bájosan és ironikusan emeli az önállósodás szimbólumává a hajdani szocialista háztartásigép-ipar említett termékét: „Operating, generating New life, new life." (13) A kötetből ugyanis a jellegzetesen téreys, önironikus humor sem hiányzik, ami jól ellenpontozza azokat a passzusokat, ahol a szerző néhány hajszálpontos, kopogós mondatba képes sűríteni súlyos emberi tragédiákat, például amikor édesanyja betegségét idézi fel így: „Azt álmodtam a szállodában, hogy hátulról közelítek az anyámhoz. Átkarolom. Megérintem, vannak-e még mellei. 1987 telén" (375), vagy amikor apjáról szólva megjegyzi: „Egyszer úgy megégette a lábfejét, hogy bekerült a klinikára, tetanuszoltást kellett neki adni, majdnem el is veszítettük, kicsit drukkoltam is, hogy hátha." (117)

És az élettörténet hátterében mindvégig ott van a hetvenes években születettek közös generációs tapasztalata, például a Csillagok háborúja-kultusz, beleértve a magunkfajta hajdani úttörők csalódottságát amiatt, hogy „a Mókus őrsöt, bár szerettük volna, sohasem sikerült Luke Skywalkerre átkeresztelnünk". (96) Na meg a zene, a Sexepiltől a Depeche Mode-on át a Cure-ig. Ahogyan Térey Dave Gahan és Martin Gore zenekaráról ír, azt az együttesről szóló monográfiák okkal és joggal idézhetnék, olyannyira átélhetően fogalmazza meg, miért volt forradalmi, és miért hat mindmáig a *Black Celebration* vagy a *Music for the Masses*, vagy hogy miért válhatott oly sokak elementáris zenei élményévé a Cure 1987-es *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* albumának pompázatos eklektikája.

Végezetül egy személyesebb hangú bekezdés. Ennek a kötetnek az elkészültét alkalmam volt viszonylag közelről követni. Térey olykor elímélezte némelyik, késznek ítélt fejezetét, valamint amikor kremsi ösztöndíjasként éppen ezen a könyvön dolgozott, feleségemmel a csehországi Brnóból átruccantunk hozzá egy hétvégére, és miközben végigautóztuk az osztrák Dunakanyart, meglátogattunk néhány Heurigert – mivel én voltam a sofőr, Jánosra maradt a borok kóstolásának és kiválasztásának feladata –, és megmásztuk a dürnsteini várhegyet, a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* szerzője nemcsak barátságunk kezdeteinek emlékeit elevenítette fel – többek között az első házasságomat követő lakodalom egyik jelenetét, amelyet bele is írt a kötetbe –, hanem gyermekkorának azon eseményeiről is beszélt, amelyek meghatározták azt, akivé lett. Ezt a könyvet olvasnom tehát kissé olyan érzés, mintha másfél éve halott barátom a síron túlról küldött palackpostán folytatná beszélgetésünket, amelynek 2019. június 3-án oly váratlanul vége szakadt. A szerzőt személyesen nem ismerő közönség pedig személyes, átélhető képet alkothat belőle az emberről, aki negyvenkilenc évesen csatlakozott már nem élő klasszikusaink sorához.

Talán ezen olvasók nevében is mondhatom: köszönjük ezt a búcsúajándékot, Térey János.

KETTEN II.

SZERZŐINK

BAKOS GYÖNGYI (Bp., 1985): író. Első kötete: *Nyolcszáz utca gyalog* (2020).

BALÁZS IMRE JÓZSEF (Székelyudvarhely, 1976): költő, kritikus, irodalomtörténész. Legutóbbi kötete: *Üvegfej és homokóra. Déry Tibor korai műveiről* (2019).

BALLA ZSÓFIA (Kolozsvár, 1949): költő, író, esszéista. Legutóbbi könyve: *Az élet két fele. Gyűjteményes verseskönyv* (2019).

BALOGH RÉKA (Jászberény, 1990): kritikus, szövegíró.

BÁNKI ÉVA (Nagykanizsa, 1966): író, költő, irodalomtörténész. Legutóbbi könyve: *Telihold Velencében* (2020).

BENEDEK SZABOLCS (Bp., 1973): író. Legutóbbi könyve: *Ballada egy csapatról* (2020).

DARVASI LÁSZLÓ (Törökszentmiklós, 1962): író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *Magyar sellő* (2019).

DÉRCZY PÉTER (Bp., 1951): irodalomtörténész, kritikus. Legutóbbi kötete: *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről* (2016).

FEKETE VINCE (Kézdivásárhely, 1965): költő, író, a Székelyföld szerkesztője. Legutóbbi kötete: *Szárnyvonal* (2018).

FERDINANDY GYÖRGY (Bp., 1935): író, kritikus. Legutóbbi könyve: *Könyv a világ végén* (2020).

FILIP TAMÁS (Bp., 1960): költő. Legutóbbi kötete: *Nulladik nap* (2020).

FÜZI LÁSZLÓ (Lövő, 1955): kritikus, irodalomtörténész, a Forrás főszerkesztője. Legutóbbi kötete: *Az idő keresése* (2017).

HAÁSZ JÁNOS (Gyula, 1974): költő, író, újságíró. Legutóbbi kötete: *Felnőtteknek nem* (2017).

HAKLIK NORBERT (Ózd, 1976): író. Legutóbbi kötete: *Tom Hanks a vizek felett* (2017).

HÁY JÁNOS (Vámosmikola, 1960): költő, író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *A cégvezető* (2020).

HERVAY GIZELLA (Makó, 1934 – Bp., 1982): költő, író, műfordító.

HORVÁTH BENJI (Marosvásárhely, 1988): költő, író, fordító, szerkesztő. Legutóbbi kötete: *A Dicsőséges Európa* (2018).

IMRE ESZTER (Marosvásárhely, 1990): író, műfordító. Kötete: *Luca-napi mesék* (2019).

IRLANDA KRISTÓF (Miskolc, 1996): költő, slammer, kritikus.

IZSÓ ZITA (Bp., 1986): költő, író. Legutóbbi verseskötete: *Éjszakai földet érés* (2018).

JÁNOKI-KIS VIKTÓRIA (Tiszaföldvár, 1982): író, építészmérnök. Megjelenés alatt álló kötete: *Cukros víz*.

KALI ÁGNES (Sepsiszentgyörgy, 1996): költő, dramaturg. Kötete: *Ópia* (2018).

KARAP ZOLTÁN (Kunhegyes, 1984): író, esztéta, zenész.

KARDOS G. GYÖRGY (Bp., 1925 – Bp., 1997): író, újságíró, dramaturg.

KISS NOÉMI (Gödöllő, 1974): író, kritikus. Legutóbbi kötete: *Balaton* (2020).

KONTRA FERENC (Darázs, 1958): költő, író, műfordító. Legutóbbi kötete: *Lepkefogó* (2020).

KÖTTER TAMÁS (Csorna, 1970): író. Legutóbbi kötete: *Férfiak fegyverben* (2020).

LACKFI JÁNOS (Bp., 1971): költő, író, műfordító. Legutóbbi könyve: *Hogyan írjunk verset?* (2020).

MAJOROS SÁNDOR (Bácskossuthfalva, 1956): író. Legutóbbi kötete: *Az ellenség földje* (2017).

MAROS ANDRÁS (Bp., 1971): író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *Két-három dán* (2020).

MARKÓ BÉLA (Kézdivásárhely, 1951): költő, író, szerkesztő. Legutóbbi könyve: *Egy mondat a szabadságról* (2020).

PAPP-FÜR JÁNOS (Hajdúböszörmény, 1976): költő. Legutóbbi kötete: *árnyék-apa* (2016).

PETŐCZ ANDRÁS (Bp., 1959): költő, író, esszéista. Legutóbbi könyve: *Idegenek-trilógia* (2020).

RENTZ MÁTYÁS (Mezőtúr, 1963): író. Fegyverneken él. Legutóbbi könyve: *Sajátidő* (2001).

SIMON FERENC (Hódmezővásárhely, 1961): kritikus, könyvtáros-tanár. Könyve: *A „Columbo-módszer". Tanulmányok és kritikák* (2020).

SZABÓ T. ANNA (Kolozsvár, 1972): költő, műfordító. Legutóbbi kötete: *Szabadulógyakorlat* (2020).

SZALAI ZSOLT (Győr, 1979): költő, kritikus. Legutóbbi kötete: *sem.rendszer. A nyelv színe-változása Vass Tibor költészetében* (2018).

SZÁRAZ MIKLÓS GYÖRGY (Bp., 1958): író. Legutóbbi kötete: *Székelyek* (2018).

SZŰCS SÁNDOR (Szolnok, 1966): kritikus, a szolnoki Verseghy Ferenc Gimnázium tanára.

TAMÁS ZSUZSA (Bp., 1978): író, meseíró, költő. Legutóbbi kötete: *Tövismozaik* (2020).

TOROCZKAY ANDRÁS (Bp., 1981): író, újságíró, kritikus. Legutóbbi verseskötete: *A labirintusból haza* (2015).

VARGA MELINDA (Gyergyószentmiklós, 1984): költő, az Irodalmi Jelen szerkesztője. Legutóbbi kötete: *A Pacsirta és a Sas utca sarkán* (2020).

VEREBES GYÖRGY (Zenta, 1965): festő- és grafikusművész, a Szolnoki Művésztelep vezetője. Legutóbbi könyve (Jenei Gyulával közösen): *Légszomj* (2020).

VÖRÖS ISTVÁN (Bp., 1964): költő, író, irodalomtörténész, esszéista. Legutóbbi kötete: *A szabadság első éjszakája* (2018).

ZALÁN TIBOR (Szolnok, 1954): költő, író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *Papírváros – négy, szétszaggatva* (2020).

HEGYEK SZÜLETÉSE, OLAJ, VÁSZON, 120x80 CM

AZ ESŐ MEGJELENÉSÉT TÁMOGATJA:

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

SZOLNOK MEGYEI JOGÚ VÁROS ÖNKORMÁNYZATA

ABA-NOVÁK AGORA · SZOLNOK ·

500 FT

9 771419 798000 20004