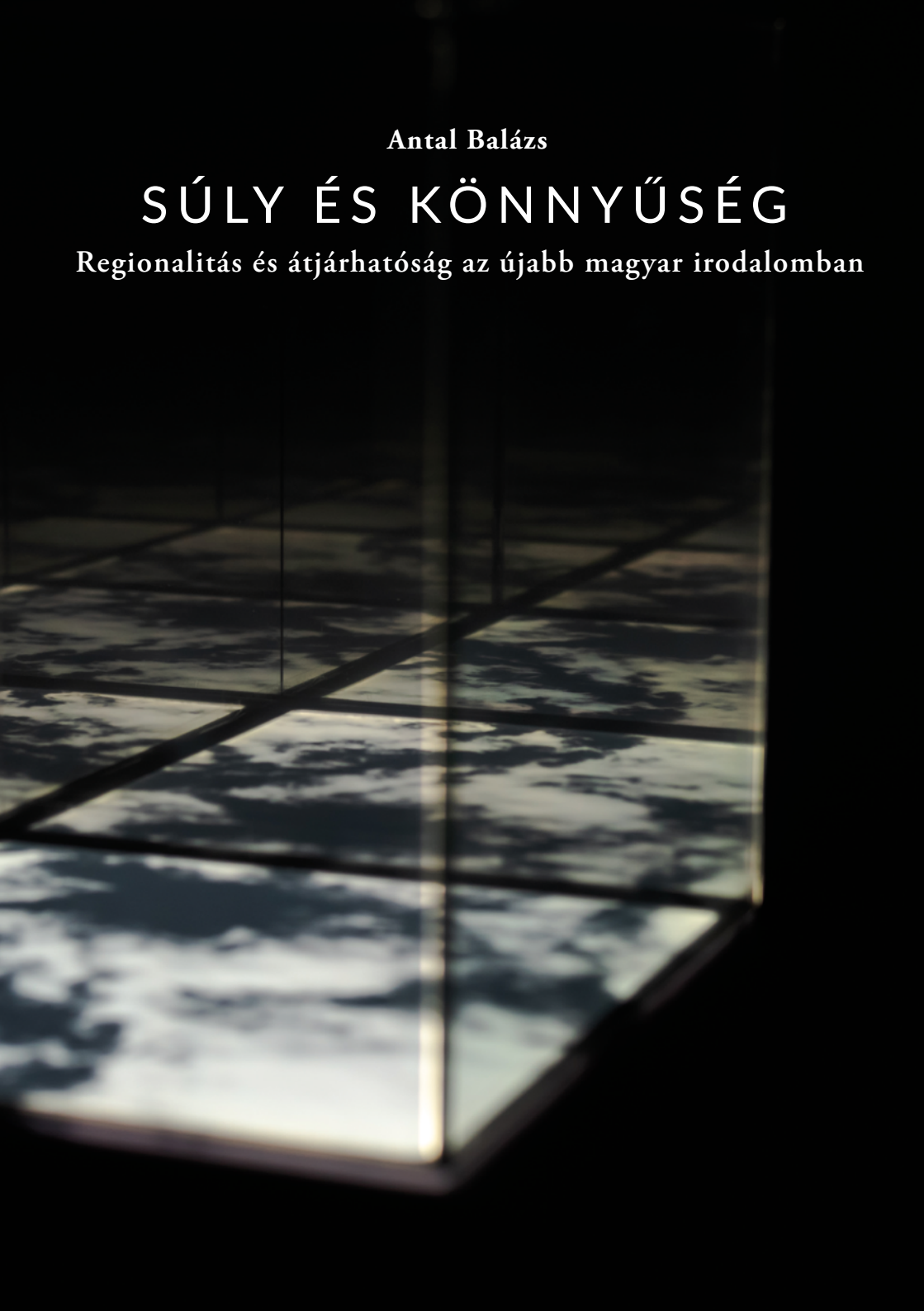
Antal Balázs

SÚLY ÉS KÖNNYŰSÉG

Regionalitás és átjárhatóság az újabb magyar irodalomban



E könyv írásai 20–21. századi irodalmi művekről beszélnek, melynek során elsősorban gondolkodásformák, beszédmódok és a kánonok alapvető problémáira összpontosítanak.
A prózafordulat bővebben értett történetét is vizsgálják, egészen a legújabb irodalmunkban újraszituálódó realizmusig. Regionalitás, identitás, realizmus, többszólamúság – e kulcsszavakat lehetne kiemelni a vizsgálódások sűrűsödési pontjaiként. Olyan szerzők művei állnak a középpontban, mint Tompa Andrea, Oravecz Imre, Vida Gábor, Láng Zsolt, Kováts Judit, Szilágyi István, Závada Pál, Csabai László, Juhász Tibor, Szabó Róbert Csaba vagy Papp Sándor Zsigmond. A kötet kiindulópontja a klasszikus realizmus — amennyiben olyan kérdéseket vizsgál, melyek jellegzetesen annak horizontja felől fogalmazódnak meg —, s a prózafordulat utáni, legújabb irodalmunkban felerősödő kortárs realizmus az, ahová végül megérkezik. Ez az érkezés pedig azzal a belátással kezdődik, hogy az újraszituálódó, és egyre nagyobb teret nyerő realizmus már nem ugyanolyan, mint a prózafordulat előtti volt.

Antal Balázs

SÚLY ÉS KÖNNYŰSÉG

MŰÚT-KÖNYVEK 046

Antal Balázs

SÚLY ÉS KÖNNYŰSÉG

REGIONALITÁS ÉS ÁTJÁRHATÓSÁG AZ ÚJABB MAGYAR IRODALOMBAN

MISKOLC, 2020

© Antal Balázs, 2020

ISSN 2061-4314
ISBN 978-615-5355-35-6

TARTALOM

Előszó 6

TANULMÁNYOK

Eljárások és formák Karácsony Benő novellisztikájában 11

Abszurd jelenségek Páskándi Géza és a *Forrás*-nemzedékek prózájában 23

Panaszgyűjtemények, avagy a beszéd lehetősége a magyar abszurdban (Sigmond István: *Egy panaszgyűjtő panaszai*) 40

Hatástapasztalat (Zudor János: *Romániából jöttem*) 56

Egy *Bestiárium* átalakítása — Láng Zsolt ciklusának zárókötetéről 66

Identitás, mentalitás és Erdély-kép Tompa Andrea és Vida Gábor könyveiben 78

Lokalitás, regionalitás — identitás és reprezentáció Kováts Judit, Csabai László, Vida Gábor és Molnár Vilmos műveiben 88

A föld cselekedetei. Kisvilág és nagyvilág — egyén és közösség Oravecz Imre regénytrilógiájában 102

KRITIKÁK

Izgalmas vidéken (Csabai László: *Száraz évszak*) 127

A salgótarjáni mi utcá(i)nk (Juhász Tibor: *Salgó blues*) 132

A történelem súlya és könnyűsége (Kováts Judit: *Elszakítva*) 138

A párbeszéd könyve (Závada Pál: *Természetes fény*) 143

A bíró könnyei (Szilágyi István: *Messze túl a láthatáron*) 150

Nem hiába. Kétely nélkül megcsinált tárgyak (Vida Gábor, Maros András és Gerőcs Péter köteteiről) 158

Ahol az űr az úr (Potozky László: *Éles*) 168

Nem úgy és nem azért (Papp Sándor Zsigmond: *Semmi kis életek. Erdélyi történet*) 176

Titkok, bűnök, szerepek (Papp Sándor Zsigmond: *A Jóisten megvakul*) 181

A rém-üldözés könyve (Szabó Róbert Csaba: *Fekete Dacia. Erdélyi rémtörténetek.*) 188

Előszó

Ebben a könyvben olyan írások szerepelnek, amelyek valamilyen formában regionális identitásokhoz köthető szövegekről szólnak. Nem feltétlen azért, mert regionális kánonokhoz kötődnek, hanem mert témáik között a *lokalitás* és a *regionalitás,* ha nem is minden esetben ideologikus jelentésszervező szerepben, de mégiscsak hangsúlyt kap. Azoknak az eljárásoknak a feltérképezésére törekednek a kötet írásai, melyekkel az újabb próza és líra identitást teremt, vagy bekapcsolódik a különböző (térségi) identitásokhoz köthető diskurzusokba — többnyire úgy, hogy annak tradícióit megtöri, s az újraértés, de legalábbis az újraszituálás igényével lép fel. Amikor olyan szövegek állnak a vizsgálat fókuszában, melyek valamely regionális — többnyire az erdélyi regionális kánonban érdekeltek —, akkor a legfontosabb kérdés, hogy miként lépnek túl ezek az írások a regionális kánonról alkotott elképzelések diskurzusrendjén, s lépnek kapcsolatba tőlük egészen távolinak gondolt, nem regionális és nem ideologikus előfeltételezettségű kánonokkal. Ezáltal lesz megmutatható a kánonok többszólamúsága és a közöttük való átjárás lehetősége.

A művek, a szövegek intenzívebb párbeszédet folytatnak egymással annál, mint amit észlel belőle külön-külön akármely kánon — a felismerés és az elrendezés csak azok egybenyitásával lehetséges. Időnként periferikus helyzetbe került munkák tartják fenn a diskurzus lehetőségét egymástól távolinak gondolt szövegvilágok között is: Karácsony Benő a múlt század első felében azon kevesek között van, akik az erdélyi Helikon íróközösségében az urbánus próza felé tájékozódnak.

A hatvanas–hetvenes évek fordulójának szintén e régióhoz, de már a Forrás-könyvek műhelyéhez köthető prózaírói, átlépve a realizmus — a korszakban dominánsnak tekinthető — elbeszélésalakzatainak tételezett keretein, olyan belátásokhoz jutnak el, amelyek megelőlegzik a prózafordulathoz vezető szemléletváltás értékrelativizációját abszurd szövegeikben — ilyenformán annak kontextusában említhetők, még ha egészen más indíttatású is a kísérlet. Ez a fajta műfaji határátlépés, hagyománytörés alapvetően izgalmas a kortárs magyar irodalomban máshol is: a realizmus háttérbe szorulásával más műfajok léptek fel annak igényével, hogy egyes funkcióit kiváltsák — például Csabai László sajátos krimijei egy térség identitását is megteremtik.

Karácsony Benő rövidpróza-alakzatainak bemutatása éppen a fenti gondolatmenetet követi: a transzilvanista kánon többszólamúságára mutat példát. A Páskándi Géza és a Sigmond István prózájáról szóló tanulmányok tulajdonképpen kapcsolódnak egymáshoz, hiszen mindkét szerző a *Forrás*-nemzedékek kísérletező kedvű képviselője, elbeszélőművészetük a hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji erdélyi abszurdhullámhoz köthető, mely hullám az egyik első jelentős ajánlatot teszi a próza szemléletváltására. A két tanulmány arra vállalkozik, hogy megmutassa és értelmezze ennek mozzanatait. Zudor János századvégi poémája már tematizálja az identitás válságát mind az egyén, mind a közösség szintjén. Zudor sajátosan olvassa újra a „váradiság" toposzait, sajátos állásfoglalást fogalmaz meg a *romániaiság* tekintetében — melynek alig is van irodalmi vetülete —, másrészt az identitások között

elvesző ember tragédiáját is megmutatja kötetnyi hosszú, sajátosan polifón költeményében. Két regényciklus értelmezésére is vállalkozik a kötet: előbb Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae* tetralógiáját olvassa a vége felől, az utolsó kötet illeszkedési pontjait számba véve, majd Oravecz Imre *A rög gyermekei* trilógiáját vizsgálja, egyrészt a szerző lírája felől, másrészt az újabb magyar realista próza hagyományába illeszkedő és hagyománytörő jellegzetességeinek példatáraként. Közvetlenül az identitás-szituálás kérdéseivel foglalkozik két áttekintőbb szemléletű tanulmány: az előbbi az *erdélyiség,* az Erdély-kép kérdése felől tárgyalja Vida Gábor és Tompa Andrea egy-egy regényét, utóbbiban az erdélyiség mellett más konkrét lokalitások is előkerülnek Kováts Judit, Csabai László, Vida Gábor és Molnár Vilmos műveinek olvasásán keresztül.

Az elmúlt években született irodalomkritikákból mutat be tematikus válogatást a könyv második része. Olyan írásokat talál itt az olvasó, amelyek kapcsolódnak a tanulmányokban tárgyalt kérdésekhez. Több írás a fiatal irodalom új Erdély-képét meghatározó művekről szól (Papp Sándor Zsigmond és Szabó Róbert Csaba könyvein keresztül), mások egy-egy térség fontos történeteit elmondó könyveket vesznek számba (ilyen a Kováts Judit, a Csabai László, a Juhász Tibor vagy a Závada Pál egy-egy munkáját tárgyaló írás), de az új próza, az új realizmus általános kérdéseit is szem előtt tartják (akár az áttekintő jellegű, három kötetet együtt tárgyaló írás, mely Vida Gábor, Maros András és Gerőcs Péter rövidprózáival foglalkozik, akár a Potozky László nagy visszhangot kiváltó első regényét vizsgáló kritika). A kötet legfrissebb írása a Szilágyi István új regényét olvasó szöveg: a *Messze túl a láthatáron* a történelmi igazság lehetetlenségével néz szembe központi szereplőjének személyes váláságán keresztül.

A kötet szerkesztési folyamata, e válogatás összeállítása világított rá, hogy tulajdonképpen a klasszikus realizmus az írások kiindulópontja — amennyiben olyan kérdéseket vizsgálnak, melyek jellegzetesen annak horizontja felől fogalmazódnak meg —, s hogy a prózafordulat utáni, legújabb irodalmunkban felerősödő kortárs realizmus az, ahová végül is megérkeznek. Ez az érkezés pedig azzal a belátással kezdődik, hogy az újraszituálódó, és egyre nagyobb teret nyerő realizmus már nem ugyanolyan, mint a prózafordulat előtti volt.

TANULMÁNYOK

Eljárások és formák Karácsony Benő novellisztikájában

A jövő embere hallgatja a verset, és azt mondja, *beteges fogalomzavar.* A jövő embere elborzadva gondol eleire, akik maguk ismerkedés útján választották ki társaikat, földbe vetett növények termését ették, s az egyéniség parazita gombája pusztította el társadalmukat. A jövő embere életét az Állam és annak kétségbevonhatatlan Törvénye szabályozza. Szeme szürke, gondolatait csigavonalak uralják, ha alszik, azokról álmodik, közben egészen élettelenek hat arca, testtartása is. Párját a *tenyészbizottság* jelöli ki, s viszonyaiban érzelmeknek helye nincsen. De nem csak társas viszonyaiban: azt sem érzi, hogy ember — azt mondja, elég, ha tudja. A szüzsé részletei nem a hatvanas–hetvenes évek fordulójának valamely abszurd erdélyi szövegéből valók, hanem Karácsony Benő *Ember a csillagok alatt* című elbeszéléséből, amely az 1925-ben, életében egyedüliként megjelent novellagyűjteményében olvasható. Éppen ezzel kezdeni jelen írást persze csalóka, hiszen sem nem jellemző e szöveg alkotásmódja vagy poétikája Karácsony Benő rövidprózáira, sem nem tekinthető problémátlanul a mondott korszak konvenciótörő kísérletei előképének — mégis sok mindent elmond a szerző kísérletezéseinek merészségéről.

A mondott szöveg a műfajhoz illően világszerűségben gondolkodik (elég csak a nevekben megmutatkozó nyelvi vetületére gondolni — *V.O.R.I. Ollen és M.O.R.O. Linda*), terepe azonban a változatos külső helyszínek ellenére is érezhetően magában az emberben van. A dehumanizáció tapasztalata Karácsony amorális sf-kísérletében talán még

a műfajhoz képest is meglehetősen korai, noha tárgyi víziója a távoli jövőről ma már jóformán értelmezhetetlen (de hát az ötvenes–hatvanas évek amerikai mainstream sf-jének tárgyi víziója is az ma már). A kisvárost vagy a kisvárosból kitévedő embert jóformán ebben az egyetlen szövegében hagyja el Karácsony Benő, térben is, időben is — de főleg mégis morális értelemben kalandozik messze a világától: e szöveg világában éppen azok az értékek értéktelenek, amelyek összes többi ismert novellájában és nagyjából a regényeiben is számítanak. A tagadással, a hiány formájában vagy kifordítottan persze jelen vannak itt is, vagy az *Ecce Gölöncsér!* című, *Az új élet kapujában* kezdetét idéző vadkeleti rablóhistóriájának elején is, amelynek zárlata viszont már pozitívan tételezi a felütésből hiányzó morált, ilyenformán alkot egyféle ironikus–paradox szerkezetet. Az e hiányban artikulált értékek a legteljesebb együttállásban, mintegy az eddigiek ellenpólusaként, a *Nyári délután a régi Fehérvárt* című írásban találhatók meg — amely furcsamód ugyanúgy „kilóg" Karácsony rövidprózáinak világából, mint az eddigiek, csak éppen a narratíva szervezettségének okán.

A Karácsony-novella retorikája jelentékeny kihívásaként a szüzsé és a tónus koncentrált összehangolása, együtthatása tételeződik, lévén olyan prózaíróról van szó, akinek gondolkodását látványosan a nagyepikai alakzatok alakítják — olykor még a rövidprózák írásában is: hiszen nem egy szövege mutat a nagyobb struktúrák felé, vagy mert ciklusba szerveződik, vagy mert — mint a fentebbi példákban az *Ecce Gölöncsér!* (de lehetne még direktebb szövegekre is hivatkozni: *Tücsök és hangya, Egy pofon története*) — valamely regénye „előtanulmányának", esetleg mellékszálának tekinthető. A kétféle szerveződés ezen a

bizonyos retorikán is nyomot hagy: egyszerre visszafogott és kimért, valamint egyszerre hagy tágasabb teret a megszólalás kibontására, ezáltal továbbírhatóvá, továbbnyithatóvá téve a szöveget. A majd minden esetben jelentésalakító ironikus tónus persze magában is garantálja a lezáratlanságot sok esetben — azt hiszem, ez a legtermékenyebb eljárása a Karácsony-szövegvilágnak, s ez eredményezi, a fentebb vázolt kihívás ellenére is azt a lenyűgöző könnyedséget és természetességet, amelyre a Karácsony-novellák jó ismerői, a legutóbbi gyűjtemények közrebocsátói, Géczi A. János, Balázs Imre József és Demény Péter is azonnal felfigyelnek.[1] Hogy ugyanis olyanfajta otthonos nyelvi teret alakít ki magának az elbeszélő, amely az olvasóban is képes ismerős biztonságérzetet teremteni, sőt, már-már mámoros jóérzést — ugyanakkor ez a biztonság és otthonosság teremti meg a teret a *bármi-történéshez,* mert a legabszurdabb fordulatot is motivált eseményként képes szituálni. Persze váratlanságainak és bármi-történéseinek léptéke egyaránt a józanság. Ez pedig végképp elmélyíti a szövegvilág alapvető iróniáját.

Ha ezek után a fentebb tételezett értékeket akarnám szemügyre venni, minden egyes aspektus esetében számolni kell ezzel a bizonyos ironikus fénytöréssel: Karácsony úgy teremti meg a városi kisembert — a jellemzően kisvárosi kisembert, hogy annak morális kódjai, életét meghatározó, etikának és morálnak tűnő sémakövetése, mintarendszere, de úgy is mondhatnám, egész világa egyszerre lesz kitüntetett és egyszerre válik finom, jelzésszerű kritika tárgyává. Pontosan úgy, ahogy — nem novellában, de — az *Új élet kapujában* című regényben áll: „Azt kívánta [a főszereplő], hogy az anya szent legyen, a leánytestvér

1 Vö. Géczi A. János: *A helytállás ösvényein* = Karácsony Benő: *Líra,* Kriterion, Bukarest, 1990, 5–12; Balázs Imre József: *Belső szabadság* = Karácsony Benő: *Nyári délután a régi Fehérvárt,* Kalota Könyvkiadó, 2006, Kolozsvár, 5–11; Demény Péter: *Gyorsfénykép novellában* = Karácsony Benő: *Dinnyebefőtt,* Holnap Kulturális Egyesület, Nagyvárad, 2016, 5–9.

szűz, a hitves odaadó, a férfi gentleman, a becsület mindenekfelett való, a regény háromkötetes, a bútorzat nehéz diófából való."[2] Ennek az értékrendszernek a középpontjában az — immár nem csak nyelvi értelemben vett — otthon áll, minden konnotációjával együtt. Legfőképpen a nyugalom, a biztonság, a kiszámíthatóság állnak hozzá közel, de míg ezek pozitív töltetűek, mellettük számolni kell a mozdulatlansággal is, amely alaphangon is inkább kétes értékű.

Ez a mozdulatlanság adja a novellák alapvető erőterét, illetve keretét: a szituált történet láthatóan egyszeri és megismételhetetlen a figurák életében — merthogy alapvetően mozdulatlan életűeket keres novelláiban Karácsony, olyan alakokat, akik életében talán csak egyetlen mozdulat akad — de az olyan mozdulat, amely egész addigi lényüket kimozdítja: kit csak kicsit, kit jelentősebben, kit pedig véglegesen. A szövegek terében e mozgások szinte láthatatlanok: a narráció kedélyes, meleg tónusa valósággal elfedi a történések helyenkénti helyrehozhatatlan súlyosságát, de sosem bagatellizálja azokat. A narrátor cinkosan összekacsint az olvasóval, valósággal a szereplők „feje felett" teremtve ironikus játékteret az olyan írásokban mint a *Demeterke,* vagy a *Harcsai.* Ironikus helyzetet, amely egyszersmind feszült is. E két szöveg azért is jól egymás mellé illeszthető, mert a felnőtt világban mozgó gyermekszereplők követnek el „bűnöket" bennük. Viszont épp azért, mert gyerekszereplők, a narrátor inkább szeretettel közelít hozzájuk, semmint elítélően — ezt meghagyja az olvasónak, akivel együtt érti meg a bűnt: elbeszélő is, olvasó is tudja, mi készül, csak éppen a gyerekszereplő nem, az ő értelme még behatárolt és a felfoghatatlansággal, a felfogás képességével és képtelenségével küzd. És a társakkal, hiszen mindkét „bűnös" vágya csak előrébb lépni a vágyott társak szemében. Tulajdonképpen

2 Karácsony Benő: *Új élet kapujában,* Holnap Kulturális Egyesület, Nagyvárad, 2015, 229.

az a gyerektársaság lesz a felbujtó, amely befogadást ígér cserébe, az ő vágyaik alakítják a két „csaló" csalását, a tolvajlást és a hazugságot — de persze a jog bármilyen fogalmai szerint ők nem követtek el semmit igazában. A város, a városi civilizáció, valamint ennek szocializáló metódusai érdeklik Karácsonyt, illetve a mondott esetekben a kizárás, a kizáratás, a kizáródás folyamatai — hiszen a befelé törekvés végeredménye ez lesz. És a bűntelenség kérdése is izgatja: hiszen e bűnösök felfogásában ismeretlen dolog a bűn, láthatóan valamiféle preracionalitás jellemzi őket a világ kódjaihoz való hozzáférés korlátosságában. És bár ez a jelenség a szövegek felnőtt szereplőire is kiterjed olykor, érdemes elidőzni még Karácsony gyerekszereplőinél. Nemcsak rosszalkodó gyerekek vannak, vagy pontosabban: a rosszalkodás néhol a fenti bűnösségen túlemelkedve a felnőtt világtól dicséretet érdemel. E kettős megítélésnek is a középpontjában sejthető az otthon fogalma: bűnt követ el a gyermek, amikor a maga számára kívánja otthonosabbá tenni a világot, amikor valamilyen formában és értelemben otthont keres, de dicséretet érdemel, amikor a felnőtt otthonát védi meg — mint az *Elszívják a szivaromat* című írásban.

Akadnak aztán olyan felnőttek, nem is kevesen, akik gyermekek igazából. Mintha egy mindent átitató gyermekség lenne jellemző Karácsony figuráira (úgy, mint ahogy Bodor Ádámnál, hogy egy félszázaddal későbbi erdélyi írót mondjak, minden állatszerű lesz) — kétségtelen, hogy abban a kisvárosi, polgári világban, amelynek értékrendje adja e szövegvilág értékszerkezetét, a gyermek az otthon része: méghozzá a legfontosabb. A gyermeteg felnőttek legjellemzőbb példája Indalai János, a *Beatrisz* című elbeszélés gyámolításra szoruló zeneszerzője, akinek egyetlen, a gyermekekén túlmutató jellemhibája, mérhetetlen hübrisze

— ez azonban nem teszi tragikus hőssé, sőt, gyermekségében, gyermekségével ő egy különös alak a mozdulatlan életűek garnitúrájában, hiszen kettős figura: kívülről a cselekedni képtelen ember mintapéldánya, akit viszont az alkotás belső láza, az opera komponálása, úgy is, mint játék, nyilván állandó szellemi mozgásban tart. A mellette álló Beatrisz az egyetlen, aki ezt a mozgást érti, de legalábbis komolyan veszi. Mások gyermeteg játszadozásnak tekintik jótékonyan, amit művel, leszámítva, hogy Beatrisz legszebb éveit, teremtő energiáit és persze pénzét pazarolja rá. Beatrisz talán a legjellemzőbb anyafigura a Karácsony-rövidprózákban, holott nincsen gyereke, a valóságban nem igazi anya: csak a férjét pátyolgathatja.

A *Napló*-ciklus darabjaiban is inkább az apa látszik, sőt, az apák látszanak (mert Lajos-Lujosnak is az apa a „tartozéka", még ha csak említés szintjén is) a valóságos gyermekek mellett, az anya nem, és ez a tartózkodás megint csak egy jellemző vonása az írásoknak. Dehát milyen is lehetne a novellavilág nőképe, amikor a *Viloja* című szöveg elején a Ludovic nevű szereplő mindjárt kimondja a tételt: *a majmok és a nők szeretik a fényes tárgyakat…* Ahol van anya, néhol ott is csak a gond van vele, mint a *Jánoska* című szövegben. Persze Karácsony világától (amely különben rövidprózái tekintetében korántsem egynemű) a sommás ítélkezések távol állnak, az azokra való kaján rájátszás azonban nem. Épp ezért lehet talán a leggondosabban kidolgozott nőalakja — ha most Harcsait (leány)gyermeknek tekintem — Mihalkáné, a kellemetlen szomszéd — egy olyan figura (mármint a szomszéd), aki megint az otthon szempontjából értelmezhető. Az otthon szempontjából, de elhatárolóan, kizárva őt ebből a világból, ahová persze állandóan be akar törni. Szerepeltetése lehetőséget teremt az elbeszélőnek az egyetlen szövegen belüli határhúzó értékválasztásra az otthonosság és az idegenség között.

Ráadásul első felbukkanásakor, a *Dinnyebefőtt* című novellában maga is olyan, mint egy rendetlen, neveletlen gyerek. Ha Beatrisz az anyafigura, akkor neki tökéletes ellenpontja Mihalkáné — nem véletlen válik az elbeszélő gyermekének afféle kötekedőpajtásává. És ha már gyermek és anya említésre került, néhány szót az apafigurákról is kell ejteni. A *Napló*- és a *Mihalka*-ciklusok apa-elbeszélője helyett azonban inkább a *Novella a tatáról* címszereplőjét citálnám előbb, hiszen ő lesz az a novellák apafigurái közül, aki nincsen a helyén, vagy legalábbis máshol van, mint a többi: talán épp azért, mert olyan apafigura ő, aki mögött nincsen a szó szoros értelemben vett otthon. Így aztán történetében az apaság meleg hangvétele, biztonsága, tekintélye sincsen meg. Inkább a tengő-lengő Kakukk Marci, Felméri Kázmér, Himmel Antal-féle „piaci polgár" regényalakokra emlékeztet, mint a rövidprózák bizalmi embereire — a jó otthonszagú apákra. Ő egy másik réteg képviselője, a kispolgár „alatti" világban.

Amikor fentebb *bármi-történésről* beszéltem, annak eredőjeként a nyelvi tér belakottságát jelöltem meg, és elsősorban nyelvi eseményekre is gondoltam: a cselekményszervezésben a Karácsony-kispróza többnyire kerüli a radikális fordulatokat — a nyelvi megoldások azonban helyenként látványosabban mozdulnak el a szokatlan felé. Itt van például az a névpoétikai radikalizmus, amelynek láttán Demény Péternek a Rejtő Jenőé jut eszébe.[3] A figurák nevei érdekesek és leleményesek, időnként akkor is értjük felvett nevük eredetét, ha nem magyarázzák meg — például hogy miért lesz Kovács Lajosból Ludovic —, máskor akkor sem, ha elmagyarázzák azokat az elmozdulásokat — mint ugyanabban az írásban a Viloja neve mögött rejlőt —, melyek végül is nyilvánvalóan identitásalakító jelentőségűek az életükben. A narrátor többnyire tartózkodó, elég sokszor háttérbe is húzódik, a szereplőivel épp

3 Demény Péter: *Álom a kapuban* = Karácsony Benő: Új élet kapujában, Holnap Kulturális Egyesület, Nagyvárda, 2015, 325–326.

most megidézett *Viloja* című írásban például csak egy beszélgetés körülményeit jelzi, magát a történetet a beszélgetésből, különösen Ludovic elbeszéléséből ismerjük meg — így sajátos polifón jelenséggel van dolgunk. De ha már a tematikai–motivikus vonatkozásban a gyermekségről annyit beszéltem, a Viloja-változatban itt is jellegzetes gyereknyelvi hangzócserére, -hibára utalhatnék — párba állítva azzal, hogy mikor viszont Lajosból Ludovic lett, az már egyáltalán nem játék, és nem is a gyerekek világához tartozik. A novella erősen poentírozott, kétértelmű kifejezésekre és témákra rájátszó nyelve nem töri meg a társasági-, szalonirodalom konvencióit, de a könnyed csevegés talán túlmegy a polgári jó modor keretfeltételein (vö. a fentebb idézett a majmok és az asszonyok hasonlóságáról szóló idézettel), ám anélkül, hogy az a legkisebb fennakadást is okozná a beszélők részéről. Épp ezért beszélek *bármi-történésről:* ebben a szövegvilágban nincsenek nem odaillő mondatok, a szereplők fecsegnek, váratlan dolgokat mondanak, azt is mondhatnám, virtuózok a csacsogásban és a szövegelésben. De persze nem csak a szereplők ilyenek, esetenként maga a narrátor is: *Flammingóné* (két m-nel!) tolvaj cselédlányoknak ad szállást (még egy anyafigura?!), *Bosztandzsik Ali,* a város hórihorgas muzulmánja fürge bárddal szeleteli a törkmézdombot, *Bábel Ábel* a mellényzsebe barna és szürke motívumaiból komponál jenige cigarettát — azért csak a csacsogás szintjén említem ezeket az eseményeket, mert semmiféle, vagy csak nagyon csekély szerepük lesz a cselekményalakításban, így inkább atmoszferikus hatásuk van — és retorikai.

A polifóniához hasonló szokatlan, egyszeri eseménye a narrációnak a *Mihalka-ciklus* már említett első darabjában, a *Dinnyebefőtt*ben tapasztalható metaleptikus ugrás: a novella Mihalkáné készülődésével kezdődik egy látogatáshoz — amelynek első mozzanatában, amint elkezdődik,

megtudjuk, hogy *a vőlegény, az én vagyok.* Az én persze nem nyer szilárdabb alakot, de nyilván a mesélés szituatív terében mindenki tudja, ki ez az *én.* A novella maró iróniára, már-már gúnyra épül: kihívás és kitérés egymásra felelő alakzataira — mintha Tamási Áron góbés felelgető-feleselő novelláinak városi, évődő párját olvasnánk. Az persze nem világos, hogy a homodiegetikussá váló elbeszélő honnan tudja azt, ami a házon kívül, a látogatás előidejében történik, de az olvasót lefegyverző fordulat a narrátor játékba lépésével elfedi ezt a csúsztatást. Ugyanakkor a ciklus négy írásának közös tanulsága szerint a képmutató Mihalkáné rendkívül kiszámíthatóan ostoba teremtés, akire az összes rossz szomszédot illető közhely ráillik — amit az elbeszélő nem tud, azt is könnyedén ki tudja következtetni.

Ugyanilyen sajátos „párbaj" zajlik a *Vadalany és egyebek* Botos ura és a kerttulajdonos családfő között. Botos úr a kettejük között levő társadalmi/egzisztenciális távolságot nyelvi távolságra fordítja át, ahol hátrányát fölénynek állíthatja be bámulatos, sose hallott kertészeti szakszavak használatával — a családfő ebből a nyelvi természetű alárendeltségből csak igen nehezen kapaszkodik vissza — nem mellesleg ebben az írásban éppen úgy, hogy a felesége teljes jogú partnernél is több lesz: őrá nem vonatkozik a férfiak közötti konvenció a (feltételezett) mesterség tiszteletét illetően, így meg tudja kerülni a nyelvi csapdahelyzetet, s annak semlegesítésével feloldhatja a férjet sújtó hátrányt. A novella egyik csavaros megoldása, hogy mindeközben az alulmaradó férj az elbeszélő is, azaz a szavakkal már-már intim viszonyban álló figura, akinek Botos úrral szembekerülve meginog a nyelv biztonságába vetett hite — nemkülönben a saját kifejezőkészségébe vetett hite is. Ilyenformán tekintélyét vesztve védtelenné és tehetetlenné válik a fizikai világban is.

Az egy-egy mozdulat poétikáját követő novellák közül narratív szerkezetével a *Nyári délután a régi Fehérvárt* válik még ki. Míg ugyanis a Karácsony-szövegek többnyire történetközpontúak, ez az írás inkább csak történetnyomokat tartalmaz, jelenetező szüzséje nem szervezi egyetlen narratívába a különböző színeken zajló történéseket, történetmorzsákat — hiszen csak nagyon lazán fűzi össze a jelenetek némelyikét a császári himnusz téves eljátszását követő kisebb botrány. Az elbeszélés nem is a temporalitásban bontja ki lényegét, hanem a tér szervezésében: tulajdonképpen egyetlen fotográfia szemléléséből álló *valóságos cselekmény* időben nyilván nem egybeeső eseményeket szinkronizál egy panorámakép keretében — amely panorámakép persze nincs ott a fotográfián, az az elbeszélőt ábrázolja harmadmagával a fehérvári Hungária szálloda előtt. A fénykép készítésének körülményeire való emlékezésen belül is az emlékezés vetül fel: az elbeszélő a bogot oldja ki a zsebkendőjén, amelyre köztudottan azért kötünk csomót, hogy el ne feledjünk valamit. Az emlékezés sajátos kameramozgásával beláthatatlan helyek is beláthatóvá válnak a kör-, sőt tér-képen: egy-egy az éppen látott képből kiforduló, továbbmozduló figurát követve — talán ez a novella a legtöbb alakot mozgató Karácsony-rövidpróza. Az állóképből induló mozgás végül állóképbe vezet vissza, hiszen a szövegmondás sejtetése szerint ez egy olyan átlagos nyári délután, amely rengetegszer ismétlődik meg akár — a fentebb tételezett egyszeri, de véglegesebb, akár az otthonból is kilendítő mozgásokhoz képest az itteni mozgás tehát éppen az otthont jelenti, éppen azt teremti meg.

Karácsony (kis)polgár- és kisvilág-kritikája meglehetősen plasztikus határok között mozog, és semmiképp sem szabad megemlítetlen hagyni, hogy egyben önkritika–önirónia is. Nem véletlen, hogy mondott apái

jó néhányszor *én*ként, homodiegetikus elbeszélőként szólalnak meg, tekintélyes pozíciójuk azonban nem egyszer meginog. Karácsony elbeszélői azonban még ekkor is ügyelnek a jó modorra. A nyelvi mívesség, igényesség, a gazdag szókincs kiegyensúlyozott szövegmondást és dikciót eredményez. Karácsony különösebb mutatványok, tempóváltások, vagy a cselekmény végletekig fokozása nélkül képes olvasóját pusztán csak narratív alaphangjának tónusa révén megtartani és tovább vinni magával. Egy zaklatott kor nyugodt elbeszélője ő — bár regényben előfordul nála, hogy a hazafelé tartó fogolyvonatról egy volt katona, mikor tudomást szerez a határmódosításról, a mozdony kerekei alá veti magát, novelláiban alig is tételeződik — vagy ha igen, többnyire láthatatlanul — a világpolitika, a történelmi korérzület. Valakit másképp hívnak, mint eddig, például. Az, hogy Fehérvár attól lesz-e a régi, hogy van egy történelmi választóvonal, vagy attól, hogy ennél fontosabban magántörténelmi választóvonal húzódik a város történetében, nem derül ki (a császári himnusz körüli probléma már annál beszédesebb) — ha az utóbbi, az nyilván az előbbit is magába foglalja. Az emberi történetek, a kis, hétköznapi ügyetlenségek és ostobaságok históriája ad munkát és témát láthatóan a rövidprózaíró Karácsony Benőnek. Kísérletei több esetben akkor is előremutatóak, ha az írások viszonylag sokáig tartó elfeledettsége, a hiányzó újrakiadások szinte maguktól fosztották meg a hatás lehetőségétől is a szerző utókorát.

Elsősorban Krúdy és Tersánszky Józsi Jenő prózavilága mellett helyezhető el a Karácsony Benőé. A helikoni közösség prózaírói közt magányos jelenség maradt, ráadásul az impériumváltás generációja után következő nemzedékek még távolabb kerültek attól az ún. városi irodalomtól, amelynek retorikája meghatározza prózaművészetét, s egyre

látványosabban fordultak olyan témák felé, melyek a népszolgálattal voltak összefüggésbe hozhatók. Karácsony életműve viszont jobbára távol maradt az áthagyományozódónak bizonyult érték-alakzatoktól, s a régió irodalmának történeti tárgyú áttekintéseiben is jobbára peremhelyzetben említődik meg hosszú évtizedeken át a neve, ha egyáltalán. Nem véletlen, hogy életműve újrakiadásában az a Géczi A. János vállalt oroszlánrészt, aki már az urbanizálódó harmadik *Forrás*-nemzedékkel egyidős — vagyis újrafelfedezését szemléletváltás s a regionális irodalom funkcióváltásának belátása előzte meg.

Abszurd jelenségek
Páskándi Géza és a *Forrás*-nemzedékek prózájában

Az elmúlt század hatvanas–hetvenes éveinek fordulóján a *Forrás*-könyvsorozatban indult, vagy — mint Páskándi — az azokkal közel egyidős szerzők prózájában olyan sajátos értéktapasztalat tükröződik, amely, ha újnak nem is nevezhető minden értelemben, ilyen sok szerzőnél, egy helyen, nagyjából egy időben sem azelőtt, sem azután nem lelhető fel irodalmunkban: természetesen az abszurdról van szó. Ebből az időből könnyebb olyan írót megnevezni a sorozathoz kötődő társaságból — de még az idősebb szerzők közül is kedvet kap hozzá egyik-másik —, akinek munkáiban nem tükröződik ez a tapasztalat, mint azoknak a nevét felsorolni, akikében igen. Ráadásul nem is csak a prózaírók, és magától értetődően a színpadi szerzők, de még a költők is kapcsolatba hozhatók a jelenséggel. Az abszurd nyugati, különösen a színházra koncentráló mozgalma jó másfél-két évtizeddel előzi meg a csoport munkáit, Camus alapműve óta több, mint húsz esztendő is eltelt — már a magyarországi színház játéknyelve is érintetté vált az abszurd révén a modernista megújulásban, például Örkény István darabjaival, mikor „hirtelenjében" a stílusjegyek felgyülemlése ezt a jelentős, észre nem vehetetlen együttmozgást jelzi az Erdélyben írott irodalomban. Egyik-másik író pályáján végig markáns jegyként marad meg, de még akiknél kalandnak is bizonyul, valamilyen formában sokszor megtapasztalhatók későbbi műveikben is az abszurd jegyei. Különös, termékeny jelensége ez a magyar prózának, mely nemhogy regionálisan elszigetelt volna, hanem például épp ezzel a beszédmóddal kapcsolódik ahhoz a Kelet-Közép-Európai abszurdhoz, amely a térség több nemzetének irodalmában is feltűnik, sőt, szinte védjegye lesz a cseh irodalomnak, de jelentős

a hatása a lengyel irodalomra is, ahogyan a szerb irodalomban is megjelenik (Borislav Pekic). A román irodalom Ionescot idejekorán beemelte nemzeti kánonjába, így az abszurd, legalábbis a drámát illetően, nyilván jelentékeny tényezőnek számíthatott a *Forrás* abszurdjának megjelenésekor is, Nicolae Balota fontos könyvet adott ki az abszurd irodalomról 1971-ben (a kötetben egyedül Ionesco román szerző), vagyis a teoretikus érdeklődés is erősnek mondható, az újabb román avantgárd-kutatások pedig, ahogy arra Balázs Imre József összefoglaló írása[1] rámutat, időben meglehetősen messziről utalnak az abszurd meglétére a román rövidprózában.

Jelen tanulmányban Páskándi Géza mellett Sigmond István, Bálint Tibor, Bodor Ádám és Vári Attila főleg a hatvanas–hetvenes évek fordulóján, vagyis az abszurd felbukkanásakor és egyben legintenzívebb periódusában megjelent prózai műveiben kívánok rámutatni azokra a szövegszervező eljárásokra, melyeket a legszembetűnőbb jelentésképző aspektusoknak tekintek abszurd jellegüket illetően. A teljesség igénye nélkül, így főleg az *Üvegek, A vegytisztító becsülete, A tanú,* a *Pluszmínusz egy nap,* a *Casanova, A zongora árverése és más történetek,* valamint a *Középkori villamosjegy* kötetek novellái, továbbá a *Beavatkozás,* az *Egy panaszgyűjtő panaszai* és az *Önkéntes rózsák Sodomában* című kisregények kerülnek majd szóba, de időnként fogok utalni némelyikük későbbi műveire, és emellett mások munkáira is.

A második világháborútól a rendszerváltásokig terjedő korszak irodalomtörténetét illetően a romániai magyar irodalomról alkotott képünk generációs szemléletű, egy *Forrás*-sorozat előtti és legalább négy, már a *Forrás*ban indult nemzedéket szokás számon tartani még annak ellenére is, hogy sokszor csak a születés és/vagy az első kötet megjelenésének ideje képezi a közösség alapját. Jelen dolgozatom épp ezért

1 Balázs Imre József: *A román avantgárdkutatás új hulláma. (Társas esztétikák),* Korunk, 2010/2, 113–117.

e szociális nemzedéki szemlélet helyett (mely tekintetben a szerzők több generációba tartoznak) inkább szellemi–kulturális nemzedékkel számol: a ’60-as, ’70-es évek fordulójának abszurd beszédmódja „átlép” a „korosztályi” távolságokon, és közös beszédmóddá válik, valósággal megteremtve az ún. *abszurd generációt.* Olvasatom ezúttal regionálisan zárt, hiszen a jelzett közép-európai együttmozgástól nem lehet elválasztani a magyart, a magyaron belül pedig az Erdélyben írottat a Magyarországon vagy más országokban írottól, azonban e téren még csak felületes megjegyzések tételére sincs lehetőség jelen dolgozat keretei között. Szintén nem nagyon tudok e felütésben olyan kérdéseket megválaszolni, amelyeket az abszurdot vizsgáló nemritkán könyvnyi tanulmányok sem oldottak meg: hogy ugyanis micsoda, minek is tekinthető, egyáltalán, milyen szférában érhető tetten: filozófia, gondolkodásmód, lét- és világállapot, netán nyelvhasználati forma, vagy egyszerűen stílusirányzat, mint a RoMIL I. kötete írja — vagy netán mindegyik valamennyire? Normatív, előíró megközelítésnek alig is van értelme, marad a deskriptív, leíró szándékú követés — bár azzal, hogy a prózaművek terében több síkon megtalálhatónak láttatom, már állást is foglalok bizonyos értelmezési lehetőségek mellett.

Az identitásnak a huszadik században egyre másra bekövetkező válságai az ’én’ oksági összefüggéseit végérvényesen kimozdították abból a paradigmamezőből, melybe a humanista tradíció jegyében beágyazódott hosszú századokon át. S bár számtalan kísérlet történt ezen összefüggések rekonstruálására az elmúlt száz évben, sértetlenül nem álltak helyre az identitás fogalma körül: a lét, a létezés nem válhatott otthonossá a szorongatottság körülményei között. E válságokról, valamint a nyomukban járó helyreállítási kísérletek kudarcáról a művészi érzékelés számtalan formában beszámolt — még akkor is, amikor nem erről beszélt. Az abszurd, közkeletű vélekedések szerint, válságjelenség.

A hasonló karakterű, válságok által életre hívott művészi eljárások, eszközkészletek, stílusok, a köréjük épülő esetleges mozgalmak többnyire válaszokat kerestek, kiutat, megoldásokat kínáltak, vagy legalábbis affirmatív gesztusokkal egyértelműsítették, hogy van „kiút" — az abszurd azonban inkább a szemlélődés, a regisztrálás, vagy legföljebb maga a kérdezés, de válasz nem. Sőt léte egésze mintha azt mondaná, nincsenek is, mert lehetetlenek a válaszok — hiszen a kérdéseket sem lehet úgy feltenni, hogy meg lehessen érteni őket. Ha jelentését firtatjuk, a képtelen, az ok és cél nélküliség, az irracionalizmusba hajló realitás a legpontosabb kifejezések talán. Filozófiája annak ellenére bőséges, hogy a camus-i alaptételeknél gyakorlatilag egyetlen más, az abszurd filozófiát faggató mű sem jut tovább.

Az abszurd a prózaszövegek terében, strukturáltságában több rétegben, több szinten is artikulálódhat. A többnyire világszerű szövegekben sokszor már maga az alkotott világ abszurd szerkezetű: átitatja a képtelenség alapérzése, alapélménye — ebben a térben maguk a cselekvések, cselekmények, sőt, az egész történet is szükségszerűen válhat abszurddá. A szereplők, akik nagyon sokszor emberalatti fizikai és/vagy mentális tulajdonságokkal bírnak, hosszabb-rövidebb ideig megpróbálják értelmezni, a maguk számára is élhetővé tenni a szabályokat, aztán vagy fellázadnak, vagy betagozódnak vagy lelépnek. Ez a világszerűség nemritkán disztópia képét ölti magára, amely persze utópiaként kívánja identifikálni magát, s disztópikus volta nem ritkán éppen abból ered, ahogyan ezt elfogadtatni igyekszik alávetettjeivel. Azonban még azokban az esetekben, mikor a világ nem tüntet megalkotottságával, hanem pusztán mimetizáltnak látszik, az abszurd cselekvések, melyek benne zajlanak, akkor is abszurddá tehetik. Mert ez a második szint: a cselekedetek, cselekvések abszurd volta. Ebben az esetben az elemi cselekvések és gondolatok szintjéről indulva tágul kifelé az abszurditás: ha

a hétköznapi rítusok veszítik értelmüket, akkor a hétköznapok is azzá válhatnak, és így tovább. Az értelmetlen, logikátlan, ok és cél nélküli cselekvés, akár a fizikai világban, akár a gondolati síkon artikulálódik, meghatározza a próza szövetét, de nem minden esetben terjeszkedik át annak más rétegeire is. Szilágyi István *Agancsozót*ja akkor sem abszurd regény, és akkor sem abszurd világban játszódik, hogyha a cselekedetek és az azokat kieszközölő, kierőszakoló körülmények meglehetősen abszurdak is.

Világ és cselekmény mellett szintén komoly kérdés, irodalomtudományunk mai horizontjából talán a legkomolyabb, hogy van-e az abszurdnak nyelve? Abban az értelemben bizonyosan nincsen, hogy uniformizáltan, vagy valamilyen szinten felismerhető, egyből azonosítható nyelven vagy jellegzetes szerkezetben szólalnának meg a prózai munkák. Az az abszurd jegyeket felmutató próza, mely a '60-as, '70-es évek fordulóján különösképpen Erdélyben íródik, radikális elbeszélői módozatok kialakításával sem vádolható. Éppen a hagyományos elbeszélői attitűd narratív szituáltságán belül mutatja fel azt a sajátosan utóesztétikai[2] értékrelevanciát, mely ennek az attitűdnek a tradíciójában okoz elemi destrukciót. Megfigyelhetők jellegzetes nyelvhasználati események, mint például a tipikus abszurd jelenetezés. Az abszurd „párbeszéd" alapképlete az egymás mellett elbeszélés, a párhuzamos monológok folytatása, vagy a totálisan széttartó, sem a másik, sem a saját korábbi beszédére nem reflektáló szövegelés. Ennek persze megint van olyan jellegű tartalma, amely visszaolvasható a világállapotra, a történetet konstituáló tér létfilozófiájára: az elidegenedettség. Az egymáshoz egyre szorosabb közelségben élni kényszerülő ember ösztönös magába zárkózása miatt, mert túl sok már a többi emberből, nem jut el a maga belátásából az együttműködés szükségességének felismeréséig, így aztán kívülről kell elrendelni, parancsba adni azt.

2 Vö. Angi István: *Zeneesztétikai előadások: I. kötet,* Scientia, Kolozsvár, 2003, 272–293.

A kommunikáció képtelenségének ilyen érzékeltetése kétségtelenül a dráma leleménye és ajánlata a próza számára, de természetesen jelentős különbségek mutatkoznak a műnemek hasonló jelenetezésének végeredményében: az abszurd jelenetezést alkalmazó prózaszöveg nem feltétlenül válik teljes egészében abszurddá (gondoljunk Bodor Ádám *Sinistra körzet*ére), a dráma azonban, mivel a nyelvnek másféle használatára nem is nyílhat benne tér, igen. Az abszurd próza nyelve kiegyensúlyozott, többnyire, és különösen a most tárgyalandó időszakban, tradicionális módusok szerint szervezett, ezáltal még látványosabban tolódik át a hangsúly az elbeszélt tartalmakra. Miközben a leírások, magyarázatok, logikai okfejtések már-már túlzásba vittek (például Páskándi *Lajos Fábián megöletése* című szövegében), a cselekmény feszültségét elemi elhallgatások, hiányok határozzák meg. A szövegben a kihagyások többnyire nem is *tervezett* elbeszélői eljárások, hanem abból erednek, hogy bizonyos mértékig az elbeszélés kívülről fokalizált: az okozza a hiányt, hogy az elbeszélőnek és/vagy a szereplőknek sincs a birtokában a világ olvasásához szükséges ismeret, az olvasó zavarát viszont az okozza, hogy a szereplőket és/vagy az elbeszélőt ez sok esetben nem látszik zavarni — egyvalaki keresi a rejtett értelmet: az olvasó (pontosan hasonló a hatásmechanizmusa Sigmond István *Egy panaszgyűjtő panaszai* című regényének), akit abba az irányba provokál a mű, hogy annak jelentésképző aspektusai a szövegen kívül, az abban nem elhangzóban, az elhallgatottban vannak.

Az abszurdban ellentétes előjelű oppozíciók tételeződnek egyidejű mellérendelésekként. A feltétlen ellentétes minőségként olvasódó tragikum és komikum határai feloldódnak az abszurdban. A tragikomikus minőség olvasási kódja az egyik leggyakoribb pozíció az abszurd szituáltságú próza által előhívott megközelítési módok közül. A pillanat és

a távolság megfelelője a komikus, illetve a tragikus jelleg: ami nevetést vált ki, az azonnal sejteti azt is, hogy hosszú távon egy sötét történetbe illeszkedik, amin már nem nevetünk. Időnként a komikus jelleg azonban feloldódhat valami másban. Bálint Tibor *Önkéntes rózsák Sodomában* című szövegében hiányzik a komikus minőség, helyette azonban a sci-fi zsánerre jellemző díszletekkel találkozhat az olvasó, ám azok csak pillanatokra tudják elterelni a figyelmét a regény ontológiai terében állandóan történő környezeti és dehumanizációs katasztrófáról. A komikus jelleg gyakran eltúlzott, burleszk-szerű, de az is előfordulhat, hogy — mint Páskándi *Beavatkozás*ában — maga az alaptörténet olyan túlzásokra épül, melyek nemhogy eltakarnák, de kiemelik, hangsúlyozzák a probléma bagatell jellegét. Persze például az említett regényben a bagatell eltúlzása tragédiák sorozatához vezet, így az olvasónak nincs nevethetnékje, a felnagyított, ily módon torzzá tett eseményhorizont azonban alapélménye marad.

Az abszurd jellegzetes kérdésköreinek egyike a hatalom és az egyén(ek) viszonyára vonatkozik. Több szinten artikulálódik: nem csak a központi, láthatatlan vagy látható államról van itt szó, hanem az egyének közti hierarchikus függésről is. Sigmond regényében, az *Egy panaszgyűjtő panaszai*ban az egyének közötti és a valóságos hatalom pressziója is többszörösen újraíródik; egymást jelentgetik fel az *Önkéntes rózsák Sodomában* családjának tagjai Bálint Tibornál, Páskándi irodai alkalmazottai a *Lajos Fábián megöletése*ben a hatalom részéről érkező egyszerű kérdések után is a fejüket vesztve kezdenek konspirálni saját maguk ellen. A lázadás aztán vagy bekövetkezik vagy nem. Páskándi *Beavatkozás*ának föld alatti szövetkezése maga is egy, a regényben józannak látszó külső világrend ellen lázadó szervezet, mely azonban nem egy jobb rendet képvisel, hanem a káoszt.

A kommunikációképtelenség az egész narratívák szintjén is jelen van az elbeszélhetetlenség képében. A világ ismeretlensége és félelmetessége megszólíthatatlan és megnevezhetetlen. Ezzel együtt jár különösképpen Páskándi és Bodor írásaiban az irracionális félelem: a félelem a megnevezhetetlentől, a kimondhatatlantól, még pontosabban: a kimondástól és a megnevezéstől, ami nem is csak a világ minőségére és megszólíthatóságára vonatkozik, hanem az egyes emberére, sőt, olykor a megszólalók saját személyére is. Végül is a felsorolt motívumok láncolatot alkotnak, s az abszurd ilyen vagy olyan formában, ezen vagy azon a síkon hatolva a prózaszövegbe, felnyitja azt. A zárt epikai struktúra immáron nem közvetíthet implikált jelentéseket, hiszen épp a jelentésnélküliség tételeződik értelemképző aspektusaként. Ám ez a jelentésnélküliség éppen nem azt jelenti, hogy nincs semmiféle jelentése a szövegnek — éppenséggel a jelentéstelítettség alakzata képződhet meg mindezekből. Páskándi vagy éppen Bodor Ádám komor tónusú abszurdoidjai aligha nyerhetnek bármilyen jelentést az olvasó munkája nélkül. Valódi történet nagyon sokszor nem is bontakozik ki, inkább csak jelzés szintjén modellálódik, a történetet konstituáló tényezők homályban maradnak (például Bodor Ádám *Kikötő, este* című novellájában), és sokszor semmilyen fogódzót nem kap a befogadó kiolvasásukhoz.

Páskándi nem csak drámáiban és prózájában foglalkozik az abszurddal, abszurdoiddal, de már a hatvanas években a *Korunk* hasábjain, mások mellett, esszékben is. Természetesen azonban nem annyira a szépirodalom, mint a filozófia észjárása és érdekeltsége mentén, ám megjegyzéseinek egy része ráolvasható prózai munkáira is. Bár nemcsak a hatvanas–hetvenes években írt műveiben érezhető az abszurd — Angi István már idézett szavával — utóesztétikájának jelenléte, hanem a későbbiekben is, leginkább mégis elsősorban első két novellaválogatását,

az *Üvegek* és *A vegytisztító becsülete* címűeket, valamint első regényét, a *Beavatkozás*t tartom fontosnak kiemelten tárgyalni itt, utalásokkal a továbbiakra, hiszen a *Forrás* törekvéseit megelőlegező Páskándinak ezek a kötetei azok, melyek abban a szellemi erőtérben születtek, ahol a további tárgyalandó munkák.

Páskándi szövegei nem világszerűek. Tételezett valóság-analógiájuk hiányérzeteket és hiányjelzeteket takar el vagy fed fel. Különös hangulatú párbeszédei, mint a *Kés, villa, olló,* az abszurdról szóló esszéinek konkrét szöveghelyeivel is összecsengenek, hisz azokban arról is beszél: az abszurdhoz elég, ha két ember párbeszéde közepette betoppan egy harmadik, s hallgatja őket, bár fogalma sincs, miről beszélgetnek. A szövegtérbe betoppanó olvasó azonban nem csak a beszélgetés tárgyáról marad le, de a még benne részt vevő személyeket sem tudja azonosítani se név, se más attribútum alapján. A megkülönböztetésben egyedül a szöveg sorokra tördelése segít, legalábbis egy darabig. Páskándi párbeszédei még annyi narratív elemet sem használnak, mint a drámaszövegek: sem név, sem az olvasónak (is) szóló instrukciók nincsenek, így nyitott szerkezetet hoznak létre: voltaképpen sem nyitányuk, sem zárásuk nincsen, s arról sincs képe az olvasónak, hogy a számozott darabok egymással milyen viszonyban állnak, csak azt látja, hogy a titokzatoskodás hogyan nyelvteleníti el a beszélőket. „Itt járt ő, elkérte a lavórt" (9), mondják egy helyen, s a nyelvből a személyes névmás valami olyasmi helyett áll, amit végig mániákusan nem akarnak kimondani, bántóan kilóg a hétköznapi nyelvhasználat ritmusából. A körülményeskedésből, a megnevezés kikerüléséből fakadó további nyelvromlás utóbb még kézzel foghatóbb jeleire a beszélők is reflektálnak már: „— Félsz? — Félek. — Hozza a bal… — Elkérték a tárgyragot is?" (10) A szereplők baljóslatú jelekről tudósítanak, de közben ők maguk is feloldódnak és elveszítik határaikat. Az előző idézetben nem az a beszélő hallgatja el a *baltát*

tárgyragját, aki azt állította magáról, hogy fél, hanem az addigi kérdező, s hasonló tónusban és magabiztossággal immár a másik kérdez rá ezután a nyelvre.

Tömör és erőteljes az *A világ legjobban őrzött palotája,* különösképpen csattanóra kihegyezett szerkesztésmódja erősíti fel zárlatában: a palotát tudati esemény őrzi — az az esemény, mikor a látogatók megtudják, hogy a palota a világ legjobban őrzött palotája. Önmagába záródó logikája az abszurd eseményének letéteményese. Abszurd esemény áll az *Üvegek* alapszituációjában, nem pusztán a szorult helyzet unortodox megoldásában, hanem magában a „mennyiségben". Valami olyasmi történik a hétköznapi élet legkisszerűbb díszletei között, amire nincs magyarázat. Az emberi kapcsolatok fellazulnak a tömbházban, a lakók bizonytalankodnak még a jó szándékú szavak kimondásakor is, mint akik nem tudják, hogyan szólítsák meg egymást. Persze ez a világ még ítéletet kínál: „Micsoda barbárság […] egy embert arra ítélni, hogy sörösüvegekbe vizeljen", ám az olvasó ebben már csak visszásságot lát: azok ítélnek, akik így intézték a dolgot.

Az Elégtétel avagy ha már egyszer megtörtént Csehov-parafrázisként is olvasható, de természetesen a visszájáról. A hétköznapi rítus drasztikus megtörése után örökös krízis áll be a narratíva terében, amelyből nem lehet visszanyerni a világ normál-állapotát. A szereplők abszurd tette nem annyira a normaszegésként, trágár tréfaként érthető szembeköpés, hanem hogy tett és megtorlás után nem tudnak kibontakozni kicsinyes párharcuk következményeiből. A groteszk és a bizarr aspektusai is kiolvashatók *A disznó feltámadása* című novellából, mely a népies idillek világával tart fenn diszkurzív, ironikus viszonyt. A neveket viselő disznók, különösen, hogy az asszony a régi legények nevét ruházza rájuk, persze azonnal komikus töltöttséget kapnak. Aztán azonban szürreális vízió következik a disznó visszatérésekor, majd Feri újbóli halálakor.

Méltán egyik leghíresebb elbeszélése a *Lajos Fábián megöletése,* mely klasszikus abszurd helyszínen, irodában, ha úgy tetszik, hivatalban játszódik. A hivatalnak a szöveg szempontjából még csak értelmetlen munkája sincsen. Pusztán az alárendeltség szimbolikus pontja az ott dolgozók számára, akik többszörösen megfélemlítettek, bár egyikőjük én-elbeszélése meglepően hűvös és kiegyensúlyozott: mondatai kontemplatívak, gondolatai tisztán és világosan kanyarogva rajzolnak fel abszurd ívet. A mániákus értelemkeresés, az abszurdra jellemző túllogikázás okozza az elbeszélésben az abszurditást, hogy a két figura bebizonyít logikai úton a saját maga számára valamit, ami a fizikai világban tudhatóan nem történt meg. Az absztrakt gondolkodás a gondolkodás paródiájává válik, de sikeres kísérletet folytat az olvasó érzékeivel is, aki a történet végpontjára érkezik az elbeszélés felütésekor, így tulajdonképpen nem tud biztosat az előtörténetről, s csak az elbeszélői tónus és kezdeti magabiztosság az, ami a tudás illúziójába ringathatja. A későbbiekben azonban ő maga is elbizonytalanodhat, ahogyan a szereplők egyre biztosabbak lesznek saját bűnösségükben. Az elbeszélés a közvetlen tudattartalom körülményes nyelvének monotóniáját megtöri, amikor a szövegmondást rajzokkal támasztja meg. Ám a rajz nem helyettesíti az iroda, pontosabban az irodák leírását, hanem megismétli azt, ami egyrészt persze túlzó gesztusnak tűnik, ám másféle, messzebb mutató értelmet is kap — a vizuális vázlat látványosan rámutat a tükörképszerűségre: az ablakok mögött ugyanolyan figurák ugyanolyan helyiségekben ugyanolyan munkát végeznek. Ha van az elbeszélésben lázadásra utaló mozzanat, úgy az innenső iroda átrendezése az: szereplőink megtörik a tükörlétet, ám ezzel indítják be azt a folyamatot, melynek végén bűnösökként bélyegződnek meg. Ám sajátosan lázadásként olvasható bizonyító eljárásuk is: lázadás a tények és a józan ész ellen — gondolkodás által.

Találkozásuk a hatalom képviselőjével mutatja meg nyugalmuk és biztonságuk törékenységét: szavaikat elvesztik, s fokozatosan elvesztik uralmukat gondolataik felett is. Lajos Fábián úgy válik a történet háttérben maradó, félelmetes főszereplőjévé, hogy meg sem jelenik a szövegben az irodaátrendezés flashbackjét leszámítva, mégis a viszonyváltozások középponti figurája. E viszonyok pedig beszédesek: évekig egy szobában dolgozott, töltögette papírjait a három főszereplő, de nincs szavuk egymásra a történetben, amikor pedig állást kell foglalniuk, vagyis valamilyen viszonyt kell megnevezniük, amelyet érvényesnek tartanak egymással való kapcsolataikra, azonnal negatív véleményt alkotnak, melyet aztán csak utólag, kombinációik és spekulációik révén fognak igazolni. De ha már önkéntelen kimondták, annak a sürgető és szorongató kényszerét érzik, hogy igazolniuk kell.

Szintén nyomozás áll a *Beavatkozás* cselekményének középpontjában. Ennek helyszíne közelebbről nem meghatározható, a nevek alapján lehet valamennyire tájékozódni: nem Románia és nem is Magyarország.[3] Teljesen konvencionális krimiként indul a regény, nem különösebben provokál az elbeszélő személye és beszédmódja sem. A tipikus nagyvárosi zsáner főszereplője, a nyomozó mindig környezetétől elidegenedett, magába forduló, sokszor enyhe világundort érző, többnyire a környezete fölé emelkedően bölcs szereplő. A regénybeli nyomozó némileg szerepzavarban van, hiszen praxisából hiányzik az ügy, amelynek révén beteljesíthetné eme szereplehetőségei közül az utolsót, a legfontosabbat, amellyel örömmel azonosulna. A regény titokzatos bűntényei mögött az olvasó szokványos, konvencionális rejtélyeket sejt — hogy amikor a már-már irracionálisig eljut a nyomozó, akkor majd

3 Páskándi Gézáné a PIM-ben tartott konferencián elhangzott hozzászólásából tudható, hogy a regény végső formájának kialakításában a rendőrség afféle kéretlen „társszerzőként" működött közre. Ennek folyományaként több változtatás került a regény szövegébe — így például az események helyszínéül szolgáló ország „semlegessége" is innen eredeztethető.

egyszerre mindent racionálisan felfejt. A konvencióról viszont lebomlik a külső héj abban a pillanatban, mikor az elbeszélő a nagy ház pincéjében felfedezi a titkos lejáratot, amely egy barlangban kialakított rejtekhelyhez vezet. Akár abszurddá is válhatna innentől a történet, de maga is zavarban van: nem mutatja meg egyértelműen ennek kódkészletét, nem reflektál pozíciójának elmozdulására, inkább tovább folytatja a játékot a populáris zsánerekkel, az olvasót pedig a krimitől a kémregények olvasási stratégiája felé mozdítja el. A regény a krimik és a kémregények olvasati kódjait is aktiválja tehát, bár a cselekmény érdekeltségi köre roppant zárt — a titkos társaságnak soha esélye nem lenne lázadását sikerre vinni, ráadásul jelenléte a második világháborús pincebarlang elfoglalásával ráíródik a gonosz képletére.

Páskándihoz hasonlóan Bodor Ádám és Vári Attila is a valóságanalóg világban mozgatják figuráikat. Bodor Ádám novelláinak szereplői rég kizuhantak a lét biztonságos és otthonos kereteiből — jobban mondva, mintha sosem is lettek volna benne. A kisprózáktól, már-már a karcolatoktól a regényig tartó pályáján Bodor mindvégig termékeny feszültséget gerjeszt a különböző abszurd alakzatok és eljárások alkalmazásával. Történeteinek állandó helyszíne a lakott világ pereme, az emberi civilizáció és az érintetlen természeti táj határvidéke, ám nála a táj nem menedék már az elidegenedett nagyvárosi ember számára, hanem fenyegető rejtélyeket tartogató titokzatos erő. Nála a titok, a világ kiismerhetetlen működése a döntő tényező, illetve ha a világ működése mégis kiismerhető, kikövetkeztethető, akkor ennek elhallgatása, mert ami a mélyén van, szégyenletes, borzalmas. Szereplői ha együttműködnek a világot valamennyire uralmuk alatt tartó hatalommal,

elveszítik egyéniségüket. Bodor figurái már nem is nagyon lázadnak, legalábbis nem a középpontba állított szereplők. A dehumanizáció nála is fontos: szereplői kutyaólba, tyúkólba húzódnak, állati jelzőkkel ruházódnak fel, vagy akár valóságosan is szinte állattá válnak.

Bodor Ádám tömör és sűrű szövésű jelenetezéseinek mondatai egymáshoz viszonyított értelmükben nyernek abszurd jelentéstartalmat, így fordulhat elő, hogy a grammatika rendjét ki nem kezdő mondatokból olyan párbeszédek épülnek meg, melyek a hétköznapi diskurzusrendhez képest eltávolítottak, képtelenségükkel tüntetnek. A párbeszéd hitelessége ezáltal akár fel is függesztődhetne, ám ezzel együtt az esztétikaiérték-, valamint a jelentésképzés olyan aspektusai aktiválódnak, melyek a művészi színvonalat nemcsak hogy töretlenül képesek garantálni, hanem annak alkotó alapelemét például éppen ezekben a párbeszédekben jelölik meg — különösképpen azokon, az abszurd prózában különösen jellegzetes szöveghelyeken, ahol maguk a párbeszéd során elhangzó szövegdarabok hitelesek és logikusak, ám megint csak nem egymáshoz viszonyítva, hanem önnön magukban zárt rendszert alkotva: tipikus az egymás mellett elbeszélő, párhuzamos monológokat mondó szereplők beszéltetése, ahol a monológoknak csak kicsi, perifériális érintkezési pontjaik vannak egymással.

Hasonló karakterisztikájúak, ám többnyire felszabadultabbak Vári Attila az otthonosságot jelentő kisváros- és falu-kulisszái közt játszódó, kamaszálmoktól is fűtött történetei, talán nála a legszabadabb és a legfelszabadultabb a játék, ugyanakkor ha valahol a közép-európai (leginkább cseh) kapcsolat halvány szele megcsap az erdélyi írócsoportból, akkor az ő, bár persze illik ezt a kijelentést nagyon óvatosan érteni (ahogyan azt is, miszerint Bodor Ádám meg az abszurd nyugati változatához vonzódnék). Vári Attila megtermékenyítő ereje a fantáziában

rejlik. Nála a kisváros tere kitágul, mitológiai térré változik (*Vásárhelyi elégiák,* mely azért inkább a groteszk felől ér el az abszurdig akár), s az események a realitás köréből a mese felé nyílnak meg. Talán épp ezért az ő műveiben a legkevésbé fenyegető ez a világ. Rövid novellái sokszor egy-egy anekdota felvillantásai csak, ami megint csak a túlzott elkomorulás ellen dolgozik.

A világteremtés eszközével élő Sigmond Istvánnak az *Egy panaszgyűjtő panaszai* című kisregénye a disztópikus regények sorába tartozik, noha a benne megjelenő rémtársadalom a keretes-elbeszélés szerkezetében metafikciós térként tételeződik, s a regény a zárlatban visszamenőleges hatállyal feloldja annak feszültségét. A regény maga ezzel együtt szerkezetében is abszurdnak tekinthető, hiszen a majd 180 lapos fő cselekményt mintegy kioltja a vagy 3–4 oldalas keretelbeszélés. Sigmondnak persze érezhetően a teljesen naiv elbeszélő „előállítása" végett van szüksége a keretre, amely keret persze maga sem mentes minden képtelenségtől: a fenyegetettség a regény cselekményének elemi egységeiben is tapasztalható. A narrátor ismeretlen városba kerül, amelyről kiderül, neki ott helye van: lakása, munkája, utóbbiból eredeztethetően még neve is. Idegensége valójában senkiben, még benne sem merül fel. A rémtársadalom képe persze azzal nyeri el igazi rémségét, hogy minden egyes lázadás után csak még rosszabb rendszer következik, ráadásul a háttérből minden lázadást ugyanazok szítanak és vezetnek le. A lázadók dühével, indulatával a manipuláló hatalom visszaél, magától is irracionálisba hajló agresszióját csak növeli és egyre értelmetlenebb tárgyakat lök gyűlölete elé.

Sigmond klasszikus kafkai helyszíneken szituálja regénye cselekményét — túl azon, hogy alapvetően orwelli, burgessi világot alkot. Elbeszélőjének a munkahelye maga a megtestesült értelmetlenség. A rettentő

precízen leírt munkafolyamat lényege tulajdonképp a párhuzamos szalagon futó papírlapok megcserélése: a szalag körpályájának egyik felén álló „munkatárs" az elé érkező lapokat leveszi, majd megcserélve visszarakja azokat, hogy aztán a körpálya másik felén az elbeszélő megint csak levegye a lapokat és újfent megcserélje őket. A futószalag bár gyárat jelezne, de a helyzet, s a munka lényege irodai, hivatali, mi más is lenne ebben a *Butító Munka Káros Következményei* nevet viselő intézményben. Aztán már egyértelműen kafkai hivatal a *Panaszokat Intéző Főigazgatóság,* amely arra hivatott, hogy a lakosság panaszait begyűjtse s orvosolja, ezzel szemben azonban az állami terror központja, ahol a rosszkedvű lakosokat „megtanítják" mosolyogni.

Az önkéntes rózsák Sodomában, Bálint Tibor kisregénye az abszurd átjárhatóságát a populáris irodalom zsánerei felé is láthatóvá teszi, hiszen a regény akár sci-fiként is olvasható, morális alapproblémája nem esik messze a zsáner nem űroperákban gondolkodó jelentős darabjaiétól. A katasztrófa sújtotta térség szomszédságában a láthatatlan és látható fenyegetésektől szorongattatott város önként masírozik az embertelenedés zsákutcájába. Miközben az ember már réges-rég dehumanizálódott, az ahumán robotok ugyanúgy réges-rég elsajátították az emberiesség kódkészletét. A robotok végül ölnek — megölnek valakit az őket megalkotó emberek közül, egyszerre lesznek félig-meddig Oidipusszá és szabadsághőssé, akik nem áldozzák fel személyiségüket, amelyet elviekben nem is fogad el senki a regény világában létezőnek, ahol mindent, ami kilóg az uniformizálás mindent átható igyekezetéből, például ami összefügg a romantikával, megbélyegeznek. Látványosan nem törekszik az elbeszélés futurizált szövegvilágot alkotni, tárgyi jövőképe nincs is — már amennyiben az olvasó pozitívan válaszol a kérdésre, hol végződik és hol kezdődik a humánum. Mert ebben az esetben a robotok már nem tárgyak többé.

Összegzésképpen megkockáztatható, hogy Páskándi és a különböző generációkhoz tartozó, a *Forrás*-sorozatban indult alkotók prózaírásának ez a nagy, kollektív tapasztalata már előremutat és megelőlegezi a prózafordulat egyes eseményeit: az implikált jelentés helyét átvevő nyitott alkotásmódot és az ebből eredő jelentésfelsokszorozódást, az értékrelevanciát, a nyelv önreflexív jellegét, az elszemélytelenítést és a sajátos távolságtartás igényét elbeszélő s elbeszélés között, miáltal az auktoriális narrátori pozíció helyét külső fokalizáltságú nézőpont veszi át, valamint a körülményeskedő leírásokban megmutatkozó túlrészletezettséget. Sajátos módon a magyar próza kánonja számára ezek a művek javarészt láthatatlanok, így előfordulhat az is, hogy a vele kapcsolatos körből kiemelkedő életművek, mint például Bodor Ádámé, jobb híján magányos, társtalan pályákként könyvelődnek el. Így aztán egyáltalán nem tűnik haszontalannak a kutakodás a komoly közép-európai beszédmód fonalát felvevő, a magyar irodalom központi kánonalkotó műhelyeinek horizontjából periferikus írócsoportnál (mely valóságos csoportot persze nem feltétlen alkotott): a vizsgálódás hozzájárulhat a jelenkori próza alakulástörténetének teljesebb megértéséhez, az abszurd magyar irodalmi jelenlétének megértése pedig enélkül egyenesen lehetetlen.

Panaszgyűjtemények, avagy beszédformák a magyar abszurdban
(Sigmond István: Egy panaszgyűjtő panaszai)

Peremszöveg: a védelem esélye

Sigmond István 1971-ben megjelent kisregénye az egyik legizgalmasabb és legérdekesebb darabja a korszak uralkodó beszédrendje, a realista próza konvencióját kikezdő, jellegzetesen egzisztencialista alapokon álló, a hatalom és az egyén viszonyát a korszakban megszokottnál jóval élesebben középpontba állító narratívakonstrukcióknak. Mint ilyen, sajátos határhelyzetet villant fel: eszközkészletének jelentős részét jellemzően a tömegkultúra lektűrirodalmából meríti, alapvető karakterisztikája mégis Kafka vagy Orwell világszerűen építkező munkáit idézi. Az *Egy panaszgyűjtő panaszai* olvasható szabálytalan sci-fiként épp úgy, mint szürreális fekete komédiaként vagy kalandregényként, a tiszta zsáner- és műfajkódoknak való egyértelmű megfeleltetésnek azonban ellenáll. Annál is inkább, mert a hatalom természetének megrajzolásakor jellegzetesen a magasirodalom kockázatvállalását teljesíti, noha olyan formában, amely a küldetésesség didaktikusságát messzire elveti magától. Szabálytalansága szembetűnően az avantgárd regények felé mutat. A korszakra vonatkozó általános vélekedések leginkább abszurd műnek tekintik, mint ahogy Sigmond István egész életművét is ennek vonzásában szokás elhelyezni.[1] Feltétlen megjegyzendő azonban, hogy

1 Vö. Kántor Lajos — Láng Gusztáv: *A romániai magyar irodalom = A magyar irodalom története 1945–1975 IV., A határon túli magyar irodalom,* szerk.: Béládi Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, 274; Pozsvai Györgyi: *Bodor Ádám,* Kalligram, Pozsony, 1998, 32–33; Bertha Zoltán: *Bálint Tibor írói pályája = Nemzetiségei magyar irodalmak az ezredvégen,* szerk.: Görömbei András, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000, 180.

a korszak prózájának tanulmányozásakor többféle abszurdra is felfigyelhetünk — ha túllépünk annak lehetetlenségén, hogy magát a fogalmat pontosabban definiáljuk e tanulmány keretein belül. Ilyenformán a Sigmond-szöveg egyáltalán nem az Örkény-, vagy a más közép-európai, elsősorban a cseh és a lengyel irodalomból ismerős alakzatokhoz áll közel, hanem sokkal inkább az említett nyugat-európai példákkal közelebbi diskurzust folytató Déry Tibor *G.A. úr X-ben*jéhez, illetve olyan, Sigmond közvetlen közelében dolgozó szerzőkhöz, mint Bálint Tibor *(Önkéntes rózsák Sodomában)*, Páskándi Géza, Bodor Ádám, Köntös-Szabó Zoltán *(Kár volt sírni Jeruzsálemben)* vagy Vári Attila.

Nem egyszerűen a realista próza dominanciáját megkérdőjelező vonatkozások érdekesek e prózavonulat feltérképezése során, hanem az az ajánlat is, amelyet a prózavonulat erdélyi vagy erdélyi érdekeltségű szerzői — Déry Tiboron kívül gyakorlatilag az összes többi — tesznek a, ha úgy tetszik, transzilvanizmus konvenciójának újraértésére. Hiszen a transzilvánista próza után ez az első jelentős, nemzedékeken átívelő közös beszédmódja a *Forrás,* sőt a *Forrás* előtti generáció íróinak, mely ideológiai és esztétikai konstrukcióként is tekinthető, noha üzenetei kétesebbek, sőt kétségesebbek, sok esetben éppen a transzilvanizmus toposzainak kikezdését, megkérdőjelezését, vagy hosszú távon történőre lebontását célozzák. Mindez persze nem programosan vagy deklarációk mentén történik, mint ahogy az sem állítható, hogy a szerzők és művek nyíltan szembehelyezkednének a transzilván eszmekörrel. Azonban az erdélyi irodalmi intézményrendszerhez hosszabb-rövidebb ideig kötődő szerzők egymástól nagyon sok mindenben széttartó munkáinak létezik olyan összhangzata, amely mégiscsak ezt adja majd ki — valamikor a kilencvenes évek közepéről tekintve vissza a korszak prózájára.

A regénynek nem része, az 1971-es, egyetlen kiadásnak azonban igen, Lászlóffy Aladár előszava, mely a korszak logikájáról meglehetősen sokat elárul. Más jellegű, történeti és filológiai kutatások deríthetik fel nyilván annak rejtélyét, hogy a hatvanas–hetvenes évek fordulójának Romániájában hogyan is vált lehetségessé a hatalom brutalitásáról szóló szövegek már-már tömeges megjelenése, ahol a hatalomkép nagyon sokszor, mint például a jelen regényben, nyílt utalások rendszerében válik kritika tárgyává. Sőt, groteszk szatíra készül róla. Nem is feltétlenül csak a kisebbségi írók veszik ki a részüket ebből a munkából, bár a román irodalom szövegei közül csak kevés érhető el magyarul,[2] de sok mindent elmond, hogy az abszurd irodalom mai napig egyik legteljesebb monográfiája szintén ebben a korszakban született a román Nicolae Balota tollából.[3] Mindenesetre a Lászlóffy Aladár jegyezte előszó véd és beelőz, s a regény világának fokozottan absztrakt, modelláló jellegére igyekszik terelni a figyelmet. Ami a cenzori hivatalokat minden bizonnyal meggyőzte, az olvasót azonban csak annál jobban megerősíti, hogy hatalmi parabolaként olvassa a szöveget. Aztán jön majd az olvasó bizonytalansága: hogy miféléé is.

Zsánerek és műfajok határvidékén, szöveghagyományok töréspontjában

A regény karakterisztikáját döntően meghatározza, hogy kilép a magasirodalom konvencionális keretei közül és olyan eszközökhöz nyúl, melyek ebben a térben szokatlannak számítanak. A dolgozat bevezetőjében tételezett szövegfolyamban nem ritka ez a határátlépés: Bálint Tibor

2 Például Stefan Banulescu regénye, *A milliomos könyve* vagy a Vallasek Júlia szerkesztette *Huszadik századi román novellák* című antológiában olvasható szövegek jó része.
3 Nicolae Balota: *Abszurd irodalom,* ford.: Zirkuli Péter, Gondolat, Budapest, 1979 (eredeti megjelenés: 1971).

(Önkéntes rózsák Sodomában) a sci-fi, Páskándi Géza *(Beavatkozás)* a krimi eszköztárát alkalmazza kisregényében. A műfajkódok keveredése a szöveg olvasási stratégiáit termékenyen zavarja meg, az olvasó és a szöveg szoros diszkurzív kapcsolatára van szükség az egész befogadási folyamat során, semmiféle stabil pozíció nem jelenti a megértés biztonságát. Ezen a ponton a mű egészen biztosan ellenáll a transzilván próza felől érkező olvasói kísérleteknek.[4]

A keret átváltozás–átalakulás-motívuma egyszerre kafkai és hoffmanni, és egyszerre a fantasztikus irodalom meseiségét idéző. A valóság alatti (szó szerint!) valóság a hatvanas évek óta reflektált *párhuzamos valóság* sci-fi toposzát idézi meg. De persze a legadekvátabb sci-fi elem maga a disztópikus világ. Bertha Zoltán a rémregény alakzatával is számol[5] — ennek tágabban értett keretei, a thriller vagy a kalandregény, helyenként a krimiket idéző fordulatosság mind jogos észrevétel lenne, azonban majdnem minden zsáner szöveghagyományát megtöri a regény, jellemzően még azelőtt, hogy beteljesítené.

Hoffmann *Az arany virágcserép* számtalan szöveghelyén utal az alkímia, az aranycsinálás szimbólumaira, amely itt a regény keretében olvasódik — olyan elvetélt kísérletként, amely az átváltozás révén a valóságváltáshoz vezet majd. *Az arany virágcserép* szereplői a művészet, konkrétan a költészet erejével válnak képessé elrúgni magukat a valóság talajától, hogy átjuthassanak a művészet szimbolikus honába, a mitikus Atlantiszra. Sigmond regényének főszereplőjéről nem lehet tudni, hogy a keretvalóságban kiféle, miféle, vagy csak nagyon keveset — ahhoz azonban, hogy a párhuzamos valóság Városából a magáéba valahogy visszajusson, történetek „alkotásán" keresztül vezet az útja — noha

4 Ami talán oka lehet annak, hogy a korszakra vonatkozó nagy számú feldolgozásból a prózavonulat más műveivel együtt e könyv is rendre kimarad, vagy csak az említés szintjén szerepel.
5 Vö. Bertha Zoltán — Görömbei András: *A hetvenes évek romániai magyar irodalma,* TIT. Budapest, 1983, 129–130.

a cselekmény illogikus építkezése miatt nem jelenthető ki, hogy valóban szüksége is van rá. *Az arany virágcserép* maga is konvenciótörő mű, amennyiben a fantasztikus irodalmi jelleget törésvonalként tételezzük a magasirodalom áramában (a maga korában nem olvasódott töréseként, kezdeményezőként viszont igen). A meseiség, az elképzelt tartomány, valamint a referens valóság logikájától való elrugaszkodás fontos összetevői a szöveg struktúrájának, de fontos megjegyezni, hogy a kortárs romanticista prózában mindez nem értődött idegen kódként — inkább ennek sajátos csúcsra járatása az, amelyben a mű hatástörténeti érdekessége kibontakozott. Sigmond prózájának távoli, noha nagyon is nyilvánvaló előzménye e mű, mely a korszak irodalomértésének inkább csak a hátterében állt, az interpretációs eljárásokba már nem feltétlen hallatszódott bele, ami nyilván annak is köszönhető, hogy egészen másféle alapok, nevezetesen a realista próza és annak befogadási közege áll az *Egy panaszgyűjtő panaszai* olvasásmódjának előfeltételei között.

Ez az olvasási stratégia adekvátabban épített a Kafka-olvasás tapasztalatára. Maga az átalakulás motívuma itt persze másféleképpen lesz átváltozás: mert a biológia ugyan nem változik, az erkölcsi–etikai–morális közeg igenis átváltozáson esik át. Nem csak Kafka, de Csehov tapasztalata is az a normaváltás, ahol az őrület számít normalitásnak, a normalitás pedig súlyos torzulásnak. És bár a fizikai világ gyakorlatilag nem változik, mégis alapvető elcsúszás érzékelhető a felütés és a zárlat valósága, valamint a közéjük ékelt párhuzamos valóság között: az emberalattiság. A keret ajánlata alapján a valóságon belül, de annak paránnyainak szintjén létezik az a valóság, amelybe a főszereplő „átkerül" átváltozása, azaz összemenése, paránnyá változása után. Kézenfekvő szimbolikus üzenete ennek persze a kicsinyesség, a jelentéktelenség, a férgeknél is alávalóbb szintre süllyedés, ahol az amoralitás hétköznapivá válik. Ugyanakkor eltűnésként vagy áttűnésként is értelmeződik

a cselekményt nyitó aktus, amennyiben a szereplőnek az elsődleges valóságban betöltött helyén hiány keletkezik — ahogyan azt a regény zárlatában majd láthatjuk. Az alapvető erkölcsi feszültség nem a valóságban bekövetkezett változásból bomlik ki ugyan, de a lényeg ugyanaz itt is: a valóság bármilyen értelemben is értett, de mégiscsak biztonságot jelentő kereteiből való kimozdulás során képződik meg. Kafka szövegei közül nem csak *Az átváltozás* működik a Sigmond-regény erőterében: *A per* labirintussá változó városa és a több szövegből visszaköszönő *hivatal* alapelemek itt is; a női főszereplő „neve" Per K — Kafka afféle meghatározó alaphangként van jelen Sigmond prózájában a tárgyalt regényen túl is.[6]

A Hoffmann- és Kafka-kapcsolatok motivikus, tematikai, valamint teoretikai hálózata mellett azonban létezik egy olyan nyelvi–retorikai hálózat is, mely sokkal nagyobb távolságot tart az eddig diskurzushelyzetbe hozott munkáktól, és sokkal inkább a gogoli groteszk nyelvhasználatának tapasztalatát tájolja a szövegben. Ez a retorikai alaphang lesz alapvetően a felelős azért a termékeny feszültségért, amelyet a komor események nyelvi fellazítása teremt. Sigmond regényében a képtelen eseményeket valami eredendően képtelen nyelven meséli el a beszélő. Ez a nyelv egyszerre távolságtartóan idegenkedő, egyszerre pedig sodró lendületű, az események diktálta tempóváltásokhoz alkalmazkodó nyelv. Gogol lemondó felszabadultsága teszi részben lehetetlenné, hogy az olvasó megfeledkezzen róla: módosult tudat, mérgezett elme lázálmát látja csupán.

Disztópikusságában, a mindent látó és mindenütt jelenlévő, a párkapcsolatokba beleavatkozó és a nyelvet is kisajátító hatalom megteremtésében feltétlen rokon vonásokat mutat a mű Orwell *1984*-ével, ám vélhetően itt nem beszélhetünk direkt utalásokról, hanem inkább

6 Ezen alaphang mibenlétéhez vö. Maurice Blanchot: *Kafkától Kafkáig,* ford.: Szabó László, Németh Marcell, Kalligram, Pozsony, 2012, 178–192.

összehangzó alaptapasztalatokról, hiszen az 1948-ban megjelent regény nem igazán volt hozzáférhető sem Magyarországon, sem Romániában.[7] Szintén kortársi történés a korszakban teljesen a magasirodalom szemhatára alatt maradó sci-fi színtéren a párhuzamos világokban játszódó regények vonulata, elsősorban Philip K. Dick 1962-ben megjelent, és azonnal nagy feltűnést keltett munkája, *Az ember a Fellegvárban* révén. A szöveg azzal a gondolattal játszik el, milyen lenne az élet Amerikában, ha a második világháborút a tengelyhatalmak nyerik, s az Államokat Japán és Németország között osztanák fel. A bonyodalom abból ered, hogy egy betiltott könyvben másféle valóságot villant fel egy rejtőzködő író: egy olyan világot, ahol a szövetségesek győznek. Dick szövege a végleges és egyetlen valóság megkérdőjelezésének alapszövege lett: van-e olyan, hogy valóság? Megbízható-e a mi világról való tapasztalatunk? Meddig tart a hétköznapi értelemben vett biztonság és bizonyosság? Nem egy világméretű nagy csalás áldozatai vagyunk-e valamennyien? És mindezek felett: van-e lehetősége az egyénnek egy másik valóságba átlépnie akarati úton?

Sigmond műve a föntebb jelzett kortárs prózavonulat teljesítményei közül leginkább Bálint Tibor 1967-ben megjelent kisregényéhez, az *Önkéntes rózsák Sodomában*hoz áll a legközelebb. A sci-fi keret mellett az erkölcsi/morális kérdésekre, a kiüresedésre, az ember ahumánussá válására, és egyáltalán: dehumanizálódására vonatkozó kérdések mindkét szövegben élesen megfogalmazódnak. Bálint könyve azonban nem elvonatkoztatás jellegű, hanem valóságosan sci-fi, az a fajta reflektált távolságtartás a regénybeli világ és a referenciális valóság között, amely Sigmondnál megvan, ott hiányzik, azaz a zsánerkódok felől érkezve is zökkenőmentesen olvasódik.

7 Első magyar fordítása 1984-ben szamizdatban jelent meg Budapesten, román fordítása pedig még későbbről, 1991-ből való.

A cselekvés esélye, az elbeszélés lehetetlensége

A regény narrációját az a termékeny feszültség működteti, amely hol a nyelvet, hol az ismétlődő cselekményt artikulálja álomszerűen légiesnek, és ellentétes minőségükben csúsztatja egymásba a két vetületet. Ahol a nyelv könnyed, ott a cselekmény feszült — ahol a cselekmény egy apróbb eseménynél megáll, ott a nyelv változik meg: rigorózus pontosságra törekszik, miközben ennek lehetetlenségét is belátja. Minél képtelenebb és lehetetlenebb egy helyzet vagy szituáció, annál pontosabb leírására történik kísérlet, miáltal az elmondhatóság kudarcának tapasztalat jön létre az elbeszélés strukturális szintjén. Jellegzetesen ilyen az első nagy fordulópont, az úthiba felfedezése — a túlbürokratizálást a túlírás reflektált eszközével a formai struktúrába építi be a narrátor, az elbeszélői terv így magában foglalja az elmondhatatlanság retorikai tapasztalatát. A narratív kudarcnak ez a megtervezett eseménye alkotja meg döntően stilárisan is az abszurd elbeszélés vázát a regény formaeszményében, mialatt az eseménysor mindezt a cselekmény szintjén is megképzi.

Jellemzőek a negatívjukba átforduló történések: a legjelentéktelenebb ügyből, mint amilyen egy hiba a járda felületén, forradalmat kirobbantó momentum lesz; a kivégzés előkészítéséből hőssé avatási aktus. Ezekben az epizódokban már az elindító eseményt is valamiféleképp a képtelenség érzete lengi be, amely aztán addig képtelenedik tovább, míg afféle természetes fordulatként be nem következik a tökéletesen ellentétes értékűvé válása. A kiszámíthatatlanság és a váratlanság ilyenformán a regény egészének alapeleme — kihasználva, hogy egy eseménynek a negatívja is többféle lehet, így azt sem lehet megelőlegezni, merre

fordul a cselekmény. Tipikusan a komikum alaphelyzete tapintható ki a csetlés-botlások, véletlenek sorozatából *következő* „sikerekre", amelyeket azonban nem lehet sikereknek tekinteni, hiszen mindig valami újabb, sötétebb fordulat következik utánuk.

A történet számtalanszor kétségbe vonja a cselekvés lehetőségét, egyre ráerősítve az események történésjellegére. A főszereplő–elbeszélő előtt álló lehetséges cselekvések jobbára értelmetlenek, ellenben a rajta kívül álló okokból bekövetkező történések mind dinamikus motívumoknak bizonyulnak, bár teljesen érthetetlen okokból. Ezekkel szemben ellenállásra esélye sincsen — minden passzivitása végül egy őrült terv részének bizonyul. A regény menet közben megformálódó legérdekesebb kérdése, hogy mindez kinek a terve — megnyugtató válasz azonban *természetesen* nem születik. A nyugtalanító válasz pedig akképpen formálódik meg, hogy ebben a Városban mindenki a hatalom átmentésének eszközeként kínálkozik — akár önként, akár ha teljes félreértésből is teszi. A cselekvés értelmetlenségének és a passzivitás lehetetlenségének belátása időről időre, a regény szerkezetének krízispontjain, a főszereplő radikális aktivitását váltja ki — mint a beszámolóra készülő panaszgyűjtők jelenetsorában a regény végén.

A regény cselekménye körkörös jellegű, azonban zárójelbe teszi, sőt, mintegy megkérdőjelezi a fő eseményszálat a keretszituálás. Jellemzően eltávolító effektusként működik a hatalomrajz álomba történő betolása — talán a legdirektebb utalás az egész könyvben (vö. abszurd hatalom — lázálom) —, ugyanakkor a sajátos kauzalitás-láncolat a kezdő- és a végpont kivételével átlépi az álom logikátlanságát. A beléptetés és a kiléptetés a beékelt világnak hangsúlyozottan véletlenszerű pontjain történik. Azonban az átlépés gesztusai sem érdektelenek a belső cselekmény

szempontjából, hiszen a főszereplő menekül, menekülés közben könyvégető római császárt emleget, de aztán kiderül, hogy más időben járunk. Az ókor után az aranycsinálás középkori rituáléja következik — hogy aztán a kortárs világ jöjjön. Amelynek — nem elfelejtendő tény — léptéke emberalatti, hiszen a tulajdonképpeni történet az emberi világ parányainak világába kerülve indul el.

A képtelenség és a kiszámíthatatlanság poétikája válik a regény rendezőelvévé, miáltal a kauzalitás-láncolat teljesen felborul — logika helyett a logikátlanság, információ helyett a dezinformáció, konceptualitás helyett a dekonceptualizálás lesz a jellemző, mint ahogy a regény Városában etika helyett etikátlanság, kommunikáció helyett kommunikációképtelenség, politika helyett antipolitka, utópia helyett pedig disztópia — vagy egyszóval: funkcionalitás helyett diszfunkcionalitás. A mellékszereplők nem teljes értékű karakterek, hanem az emberi esetlenség vagy ostobaság egy-egy aspektusának karikatúraszerűen felnagyított példái. Mindezek együttesen a legnagyobb rendnek felfogott káoszt jelentik. Hiszen nem egyszerűen a regény eseményeit jellemzi a képtelenség, az csak lemodellezi a világot — a Város maga működik így. Ez a Város nem része semmilyen nagyobb entitásnak — csakis egymaga van, egyfajta elszeparált, mindenről leválasztott kísérleti helyszín vagy terep. A modellálás figyelme kiterjed az elsőre rendezetlennek tűnő topográfiájára, melyről később kiderül, hogy éppen a túlrendezett geometriájával hat képtelennek. A túlzás aztán az ábrázolt valóság minden egyes sejtjében felsejlik — a munkavégzés lehetetlenségétől az emberi kapcsolatokig.

Névtelenség, nyelvtelenség

Ugyan a nyelvi redukció a regény majd minden pontján érzékelhető, ám a szövegbéli disztópikus társadalmi apparátus középpontja mégiscsak nyelvi jelenség, a panasz mint elbeszélés körül forog. Különösen jelentős ebben a tekintetben a zárlat, ahol a panaszgyűjtők egymás történeteit–elbeszéléseit akarják elorozni, illetve lekörözni. A panaszgyűjtők történetek elbeszélésére akarják rávenni a Város lakosait, holott, máshonnan nyilvánvaló, hasonló jellegű elbeszélések kimondása máskülönben akár főbenjáró bűnként tételeződhet. Különösen éles ellefényben olvasódik mindez abban a közegben, ahol a kommunikációképtelenség a rendszer egyik tartóoszlopa: hétköznapi szinten nem csak a panaszok, de az egyszerű beszélgetések is problematikusak.

A jó állam groteszk képe rajzolódik meg a *Panaszokat Intéző Főigazgatóság* köré szervezett hatalomban. Hiszen ez az intézmény az állam központi szerve — nemegyszer úgy tűnik, nincs is más szerv (valójában van még pár rövidítés). A polgároknak semmi más dolguk nincs, mint elmondani a bajaikat, s a jó állam mindent megold. Valójában az óvatos és félénk elbeszélések még rosszabbat váltanak ki a tisztviselők perverzitásából kifolyólag.

A nyelvet széttördeli és önmagában is groteszkké torzítja a rengeteg formális és informális rövidítés: T.B.C. — hívják majd később a korábbi PIFet *Térdre Bűnösök-Cinkosok*nak is. Jellemző helyzet alakul ki mindjárt a PIF-be való megérkezés első epizódjában: „A kapus külsejű ember vastag könyvet lapozgatott, közben hosszú passzusokat olvasott el, mintha megfeledkezett volna rólam. Néha felkacagott: »U.U.L.L.« — mondta, aztán rágörnyedt az íróasztalra, csak úgy rázta hosszú, sovány testét a görcsös nevetés. »P.P.Ny.Ny.« — kiáltott fel elszörnyülködve, s csontos öklével több ízben rásújtott az asztalra. Aztán hirtelen

megnyugodott, arcát elárasztotta valami kéjes derű, s fel-felnyögött, ahogy ismételte: »B.B.B.B«… »B.B.B.B«…” (30) A szöveg veleje a kimondatlanságban vész el — jobban mondva egy olyan köztes állapotban, amelyben a kimondás egyszerre történik meg és egyszerre nem történik meg. A szöveg lejtése azt sugallja, hogy egyedül az elbeszélő nincs birtokában a városi nyelv kódkészletének — ellenben ő az egyetlen, aki teljes értékű tudati szövegfolyam alkotására képes. Ez az egyetlen olyan szöveg, amelyet nem ural a hatalom sajátosan őrült logikája.

A panasz mellett egy másik sajátos elbeszélés is a berendezkedés és a világépítés alapjaihoz kapcsolódik: a Szabály, melynek ismerete kötelező — még pontosabban elképzelhetetlen a létezés az ismerete nélkül. A világot szövegek határozzák meg, ugyanakkor a nyelv, a nyelviség nem tételeződik kérdésként — vagyis hogy mind ezek a szövegek, mind pedig a Város milyen beszélt nyelvhez kapcsolódik. A nyelven és az értelmen túli tartomány képzete persze felerősödik a semmiben lebegő Város kapcsán is. Még csak a nevek sem adnak útmutatást, hiszen tulajdonképpen nincsenek: a helyükön akta- és ügyiratszámoknak megfelelő jelzések állnak, melyek az abécé- és a számsorrend segítségével elsősorban a viselőik hierarchikus pozícióját jelölik meg, akármely emberi szituációban azonban megnevezésre alkalmatlanok — és időnként, a teljes peremhelyzetbe kerülés esetén még ezektől is megfosztatnak: a főszereplő „neve” „teljes”: Hatvannyolc Per F — regénybeli partneréé azonban csonka: Per K. Miközben a szereplők nevei elvesznek, a hivatalok tobzódnak az elnevezésekben, melyek a „könnyebb megjegyezhetőség” végett abszolút érthetetlen, értelmezhetetlen, sőt, fölcserélhető jelentésű rövidítések és mozaikszavak helyettesítenek. Mindez erősíti a bürokratikus gépezet labirintusszerűségét. Maga a Hivatal épülete valóságosan is az, hiszen a panasztévők, akik éjszakára is ott maradnak, tartják a sort,[8] szórakozó- és pihenőhelyeket is találnak benne.

8 A sorállás visszatérő motívum Sigmond pályáján, lásd olyan ismert szövegét, mint *A köd.*

A hatalom legitimitását tehát a végsőkig lecsupaszított üzenetekből álló képtelen rövidítések, és ezek szöges ellentétei, az emberi történetekből épített nagyelbeszélés biztosítja — pontosabban annak elnyelése. A panasz begyűjtése a regény vége felé már nem vonja magával a panasz megoldását, egyedüli értelme az öncélú felhalmozás — a panasz a panaszgyűjtők előmenetelét, sőt, életben maradását szolgálja mindössze. Miközben persze a legfőbb panaszról, minden probléma végső okáról, magáról a hatalomról mélyen hallgatni kell, s épp ezért maguk a panaszok nem kontextualizálódnak, nem állnak össze egyetlen nagy elbeszéléssé, mert az értelemkonstituáló olvasat hiányozni fog a mechanizmusból. A hatalom olvassa polgárait a panaszgyűjtőkön keresztül, ám hogy mire használja fel a panaszokat, ha már egyszer nem oldja meg őket, könnyű kikövetkeztetni: visszaél vele. Ezzel a már említett negatívba fordulás a panaszgyűjtőket is eléri: besúgókká válnak.

Hatalom — beépülés, ellenállás, önfeladás

A regény elbeszélője kétes hős, de talán azt is mondhatnám, antihős. Miközben a szó szoros értelmében hőssé válik a regénybeli városban, aközben cselekvési lehetőségei végletesen korlátozottak — tulajdonképpen a hősiesség, a hőssé válás képtelenségét villantja fel sorsában.

Értelmetlen bolyongás, értelmetlen munka, értelmetlen hőssé válás, értelmetlen ellenállás teszi ki napjait. A *Butító Munka Káros Következményei,* vagy röviden a B.M.K.K. az első munkahelye, ahonnan útja a *Panaszokat Intéző Főigazgatóság*ra, illetve annak utódszervezeteibe vezet. Ennek során végig csak annyi a célja, hogy a háttérben meghúzódva megértse a Város működését. Ezt sugallja nyelvi magatartása, amelyek

egy tisztes honpolgár szólamait idézik. Emögött az attitűd mögött azonban feltárható a saját maga menekülését és túlélését bármi áron elérni akaró egyén képe.

Sigmond regényének főszereplő–elbeszélője karikatúrája a diktatúra ellenállóinak. Úgy válik hőssé, hogy azt sugallja: a legsötétebb egérlyukakba húzódva akar megmaradni, közben azonban állandóan lépéseket tesz a hatalomhoz való közeledésre. Ezek rendre balul ütnek ki, azonban valamilyen rajta kívül álló okokból mégiscsak történik, az ő szerepe pedig átértékelődik: hirtelen valóságosan hőse lesz a politikai fordulatoknak. Ezek a fordulatok azonban nem igazi fordulatok, hiszen ugyanaz áll az élükön, aki ellen a forradalom szerveződött: a P.I.F vezetője, P.I.F. Apó mindig vezető marad, csak legfeljebb majd másképpen hívják.

A hősszereppel való leszámolás, a hősi pozíció lehetőségének a kikezdése, megkérdőjelezése feltétlen ambíciója nem csak Sigmond prózájának, de az abszurd prózavonulat egészének is. Sokszor már maga a póz is hiányzik, ahol pedig megvan, ott álságos. Bálint Tibornál a tulajdonképpeni hős nem ember, hanem robot, akiből nem csak a hősiesség, hanem tulajdonképpen az emberiesség is hiányzik — hogy aztán kiderüljön, a regény emberszereplőihez képest még mindig ő az emberibb. Bodor Ádám *Sinistra körzet*ében, mely kései betetőzőjeként tekinthető e beszédmódnak, a főhős a hatalom cinkosává válik az egyre durvább akciók során, míg végül parancsra embert is öl.

Ez a cinkosság persze elsősorban a kiszolgáltatottságból ered. Sigmond regényében ugyanúgy, mint az említett további munkákban is, a főszereplőből hiányzik mindennemű akarat és szándék a hatalomhoz való törleszkedésre. Legfeljebb egyvalami hat motiválóként: a tőle való

menekülés, amire abszurd módon csakis a beépülésen keresztül látszódik esély. Nem csak a főszereplő viselkedik így, sőt, az olvasónak az az érzése a belső fokalizáltságú elbeszélésből kifolyólag, hogy ő még a lehetőségekhez képest és a többiekhez mérten tisztességes is marad. Per K prostituálódik hierarchikus identitásának visszaszerzése végett, a panaszgyűjtők versengést rendeznek a besúgásból, a P.I.F. vagy a B.M.K.K. alkalmazottai pedig perverz örömüket lelik a nekik kiszolgáltatottak testi és lelki gyötrésében.

Törés és kezdeményezés — zárszóképpen

Sigmond István első regényének jelentésképző aspektusa az absztrakciók és konkrétumok útvesztőjében a szimbolikustól a valóságos rendszerkritikáig olvasódik. Az interpretációs eljárás során a politikai vonatkozásoknál feltétlen érdekesebbnek mutatkozik a realista próza, illetve a korszak ideológiai struktúráitól való elrugaszkodás kísérlete. Sigmond olyan diskurzusokat emel be prózája eszközkészletébe, amelyek a prózafordulat paradigmaváltó eseménysorának is részesei: a nyelvi játékok, a zsánerirodalmak merész artikulálása, a kauzalitásláncolat felbontásával az egységes történet és a történetmondás lehetőségének megkérdőjelezése — mind-mind előremutató törekvések a kortárs prózában. Mindennek reflektált belátása hiányzik mind a regény, mind a prózavonulat mögül. A formabontás gesztusa az uralkodó beszédmód keretein belül értetődik, hiszen a magas- és a lektűrirodalom közti határátlépés aktusát el akarja fogadtatni a regény a korszak magasirodalmának keretei között. Sigmond István egész pályája határátlépések köré szerveződött, munkái nem lépnek ki az abszurddal, a fantasztikummal, későbbi

fejleményként a balkáni ihletésű mágikus irodalommal való diskurzusból, azok kereteit pedig állandóan tágítják. Az *Egy panaszgyűjtő panaszai* a hatvanas–hetvenes évek fordulójának radikális nagy műve, a magyar abszurd próza egyik csúcsteljesítménye, mely nem elszigetelt vállalkozás. A vonulattal minden bizonnyal számolni lehet a magyar próza paradigmaváltását feltérképező munkákban.

Hatástapasztalat
(Zudor János: Romániából jöttem)

A *Romániából jöttem* akkor jelenik meg, amikor Erdély végképpen hívószó lesz Magyarországon — úgy is mondhatnám, *brand*dé válik. Románia azonban nem. Erdély hívószó lesz — éppen Románia ellenében. Erdélyben szépen beszélő magyarok laknak. Romániában románok. Erdély a miénk, Románia az ellenségünk — jóformán. Vagy éppen: Románia egy szakadt szerencsétlen. Hogy valamilyen azért mégis, az azért lehet, mert ott van nekik a kincses Erdély. Így lehetne talán összegezni leegyszerűsítve a leggyakoribb anyaországi előítéleteket.

Ugyanakkor a Románia megnevezés választása tudatos leszámolás egy mítosznak látszó giccsel, vagy ami legalábbis hamarosan, pillanatok alatt mítosznak látszó giccsé válik. Nagyváradról nézvést persze másképpen is láttatható a kérdés, hiszen nem Erdélyben vagyunk, az meg semmit sem mondana, hogy a Partiumból jöttem (nem beszélve arról, hogy ezt pár magyarországi megye lakója is elmondhatja magáról — egészen mást értve alatta). Ez a választás a rájátszás lehetőségének sajátos elutasítása. Csakhogy mindez a versekből kifolyólag nem lehetett másként. Pontatlan lenne másféle cím.

Zudor a klasszikus értelemben véve csak a legritkább esetben lírikus, vagyis lírai költő — és a *Romániából jöttem*ben végképp nem az. Oratóriuma ugyanúgy, mint későbbi könyvei látványos fikcióképző aktusokként léptet be perszónákat a szövegvilágba, valóságos éket verve egy esetleges alanyi megszólaló és a drámai monológok beszédpozíciói közé. A szöveg a líra és a fikció határára tájolható be, de története nem

a könyvből rakható ki, bár olyan eseményeket mond el, amelyek máshonnan nem ismertek, vagy legalábbis hosszabb távon láthatatlanok maradnak. A könyv olvasójának Románia-/Erdély-tapasztalatára épül rá mindaz, amit itt elmond, de nem játszik rá azokra a prekoncepciókra, amelyek e tapasztalatokra hivatkoznak előzményeikként.

Az első beszélő hang a határozott, de névtelen én, bár az oratórium előtti kvázi-előbeszédben — szinte a szó szoros értelmében előhangban — többféle megszólításban is magára ismer. Azonnal kijelöl egy beszédpozíciót és szerepköröket oszt fel: van a te, akihez a vers beszél, bár ez a te, hogy a költészet egyik alapparadoxonát előhozzam, egészen nyilvánvalóan nincs ott, ahol épp őneki beszélnek. Szerepel továbbá a *lány,* az anya, sőt, *anyám,* valamint *valaki.* Konkrét beszédaktusok az utóbbi és a versbeli én között zajlanak, vagy pontosabban az olvasó előfeltevése szerint zajlanak, hiszen az én megszólítottnak érzi magát a tulajdonképpen pontosan nem is értett nominalizáló felkiáltásban, amelyre a lány is reagál, bár a viszonylag jól értett *úr* megszólítás őrá már végképp nem lehet igaz. Hangot és megszólalást idéz be az írott szöveg, amely maga is beszédaktusként tételeződik (hiszen a líra monológ *beszéd,* amely a hétköznapi nyelvhasználattól éppen hangzásközpontúságában, retorikájában tér el), hogy aztán *Indira levelé*ben már írott szót változtasson beszéddé — ahogyan szintén az írott szó embereként érthető Graham Greene is, sőt, maga az én, hiszen a grafomániája lesz az a hívószó, amelyet maga rendel indentitása mellé. A szöveg jelentésességében mindazonáltal meg nem nevezett szereplők is olvasódnak, mint Domonkos István vagy éppen Juhász Gyula. Idejönni — elmenni; keresés, megtalálás (ránk!találás), elrejtés, eltüntetés; visszafojtás, ki sem gondolás — és legvégül a feltámadás logikai–paradoxális láncolata képezi meg

azt az alapszövetet, amelyre egy rémtörténelem relikvái rakódnak ki (ügyvéd, orvos, hóhér — amely azt is jelzi, hogy a köz rémtörténelme mellett egy magán-rémtörténelem is formálódik — magánmitológia helyett) a bánat atmoszferikus hálójában.

A tulajdonképpen ezután kezdődő oratórium *A bőr alatt halovány árnyék*ból vett (némileg pontatlan) mottóval (is) indul — ez a pontatlanság nem itt kezdődik, és nem is itt ér véget a Zudor-könyvekben, és ahogy Selyem Zsuzsa a *rusnya valcer* utószavában rámutat, sokkal inkább tervezett csúsztatásról van szó egyes idézetek vagy nevek esetében: itt például *Grehem Green* áll — a *rusnya valcer*ben majd Arturo Oui. Az e könyvbéli mindjárt legelső név elcsúsztatása nyilván jelzésértékű a könyv összes nevével kapcsolatban, mint egy kísérlet a történetüktől való megszabadításra — emlékeztetnek egy valóságos alakra, de nem pont ugyanazok (természetesen vannak nevek, amelyek ugyanazok. Talán van ebben is valami játék?). A József Attila-idézetben az eredeti *elrohant* cserélődött *elszalad*ra — szeretnék eltekinteni attól, hogy miféle kiadásból való az idézet (az *elrohant* a közhasználatú Stoll Béla-féléből), mert látni némi differenciát a múlt idő és a jelen idő között, amelynek az oratóriumra vonatkoztatható jelentése is lehet (és amely kevésbé volna látványos ugyanannak az igének a jelen idejű alakjával).

Az oratórium perszónái az irodalmiság, azaz a „papír" és valóság határán lebegő figurák, radikális nyelvteremtő gesztusokkal nem feltétlen válnak el sem egymástól, sem pedig az előhang énjétől — például Koppány sem, akinek neve ráadásul nyelvjátékká válik, ilyenformán lehull a beszélőről, aki elnévtelenedik, ugyanakkor beszorul olyan nem feltétlenül ide illő, de nem is messze álló fogalmak „alá", mint például a (politikai) kampány. Az ő elnévtelenedő, identitásvesztő folyamata közben megképződnek a kötet papírfigurái és magánrémtörténeti figuráin túli világ valóságos alakjai — itt például Szőcs Géza és Ara-Kovács (Attila) is —, majd a zárlatban mintegy magából kilépve tér vissza önmagához a beszélő, nyeri vissza énjét és nevét, amely itt már inkább a doktrína ellen a régi világ nevében lázadó ember jelzése lesz, tehát nem valódi név. De mire ahhoz a szakaszhoz elérünk, ahol a beszélő katalogizálja szeretteit és nem-szeretteit, már tulajdonképpen a szövegfeloldódás kérdésével is szembesülünk, hiszen az oratórium írásfolyamában a szöveghatárok rendkívül képlékenyek, többféle írásmód utal határra, a töredezettség és a regiszterváltás, amely néha a nyelvváltásig eljut, egyfajta sajátos szétírását adja a beszélők szólamainak. Ez a nyelvváltás nyilván nem elválasztható attól a képtelenségtől, hogy a feszítően nyomasztó tapasztalat, a klasszikus retorikai szituáció *szükség*e, amely a beszédet kiváltja, nem mondható el anélkül, hogy a beszélő, a kimondó azonnal a közhelyek és a deduktív premisszák csapdájába ne esne. Itt Koppány — ha ugyan még ő beszél — elutasítja magától a kimondással kapcsolatos kételyt és a legelemibb kinyilatkoztatást fogalmazza meg Romániáról (amikor azt mondja „kereszt a hátadon / kereszt a lelkeden / hogy ideszült anyád / hogy ide nevelt"), ugyanakkor az áldozat pózát mégsem ölti magára, mert azonnal ironikus–groteszk távolságot teremt („fityisz a jellemed / fityisz a lelked is") az épp megírt sorok bánatos pátoszától — és ez a fajta kettősség az egész oratóriumon végigvonul. Mint ahogy az is, hogy a közös történet első alapvetése után egyből a magántörténet következik — ráadásul a fentebb jelzett szöveghatár-elmosódás itt még inkább reflektáltabb, hiszen nem (csak) regiszterváltásról van szó: a *csapdlecsacsi-szonett az erőszakról*tól kezdve, ha csak a tipográfiai megoldások ajánlatát tekintem kiindulópontnak, a *Vörösmarty temetésén*ig ugyanazt a szöveget olvassuk — ez azonban újabb szövegekre tagolódik a kapitális sorokkal és a kapitálissal írt szavakkal.

Egyfajta kód ehhez: a vastagbetűs címek közötti szövegek a két történettörmelék: köz/magán egyfajta körülzárását szolgálják — vagy talán jobb, ha azt mondom: jelzik.

Az előhang beszélőjének azonosítására a Bihar megye tanfelügyelőségétől, valamint a Ménesi ügyvédtől kapott levelek bemásolása után lehet határozottabb javaslatot tenni: miközben a szöveget éppen újabb rétegekre hasítja a két levél, az öntükröző nevesítés egységesít: alakot és nyelvet, megszólalót és megszólalást, beszélőt és beszédet köt össze. A különféle hangok között a két levél nyelve a józanság, a realitás, a norma aktusaként tételeződhetne, ám éppenséggel az abszurd utóesztétikai minőségét artikulálja ebben a szövegmontázsban — nem mellesleg, a lírai hős, aki persze antihős, jellemzően hivatalos–hideg, a retorizált nyelvhez képest romlott, irodalom alatti, mintegy külső töredékben nyeri el főszerepét.

A perszóna-konstituálási struktúra újabb fázisa látható a *Vörösmarty temetésén* első pillantásra reprezentációsnak tetsző szövegalakzatában: az én, ami szinte a rimbaud-i intenciót követve mindig valaki más, a gyászmenet egyneműsített megszólalójává tágul — miközben érezhetően a tömeg bármely egyedi tagjának perspektívája alá szűkül nagyjából ugyanazoknak a gesztusoknak a révén. Nemcsak a *Szózat*ot idézi meg a vers (az *itt élned-halnod kell* parancsát, kötelességét), de egyben József Attila *Hazám* ciklusát is (*megdöglik szép fajunk* — vö. a 2. szonett vonatkozó soraival: *Az erőszak bűvöletében / mit bánja sok törvényhozó, / hogy mint pusztul el szép fajunk!*), amely a nemzeti romantika koráétól egészen eltérő, onnan nézve már-már blaszfémikus iróniával elvárásokat fogalmaz meg a megszólítottal szemben, amelyek függvényében valóságosan hazának lesz tekinthető — hogy az egyénnel szemben a hazának is vannak kötelességei.

A közösségi reprezentáció alakzata újabb líraértésünkben komoly kritikai ellenérzéssel került szembe — elsősorban a felhatalmazás kérdése miatt. Amely felhatalmazás nyilván a beszélő fikciója. Zudor persze ezzel az egyetlen szövegével, melynek dramaturgiai szerepe van az oratóriumban, éppenséggel nem lesz a közösségi költészet művelője, főleg, hogy igazából ezen a helyen nem is annyira az egy szólal meg mindenki nevében, inkább afféle tényleges kórusként, avagy karként kardalt énekelve tételezhető a beszédhelyzet. A *Romániából jöttem* egészében véve úgy marad távol a közösségi szólás alakzataitól, hogy mégsem marad távol tőlük. A Romániából jövés sajátos hívóalakzat, szinte nem lehet nem többesként olvasni — itt azonban sajátos kijáratot jelentenek ebből a helyzetből a hangok, az álcák, a maszkok, a perszónák. Velük úgy teremtődik meg a többes beszéd lehetősége, hogy a vers reprezentációs fikciója nem terjed túl a példázatokként értődő töredékeken. Amelyek éppen itt következnek: a kórusból kiváló hangok nem csak monologizálnak, a beszélők szöveghatárokon belüli tételezett egysége felbomlik (ennek ugye korábban Koppány dalában is megvolt a lehetősége, de most biztossá válik:) és jelöletlen dialógusok tagolják szét az autonóm beszédeket, melyek ráadásul helyenként ténylegesen kétnyelvűek lesznek, a nyelv egysége is felbomlik, a szövegmagyarázatok érzésem szerint kilógnak az írás esztétikájából — de hát nagyon nehéz attól is elvonatkoztatni, hogy a *Romániából jöttem* Magyarországon jelent meg. (Ez is mennyire mást jelent már 1990-ben, mint jelentett volna bár csak két évvel korábban. Vagy akár eggyel is.)

Ennél azonban sokkal lényegesebb, hogy az oratórium felénél elérkezünk a mesélés szövegen belüli eseményéhez, amely innentől már a végéig tart. A bölcsődében megszólaló, de nem bölcsődés korú gyerekek egyszerre öntükröző és távolító, kint is, bent is jelenléte valószínűleg

a legmerészebb perszónateremtő kísérletek között tartható számon az irodalomban — nem azért, mert a gyerekek a szerzőnek a szövegben is elhangzott–kimondott nevét viselik, hanem mert, azt hiszem, az összes eddigi szöveghely közül itt lesz teljesen egyértelmű, hogy az oratórium középpontjában, minden más tematikus szálra rátelepedve, a félelem áll. A gyermekhangok nem gyermeknyelven szólalnak meg, a nevek merevítik örök jelen időbe az utánuk szereplő életkorokat, mint ahogy örök jelenben olvasódnak és értődnek a szövegek kijelentőmondatai is. A két idősebb gyerek énként szólal meg, a két ifjabbik te-ként szólítódik meg. A pontos név és életkor kimerevítése, kontextusba helyezve a *gettósnéni*vel, akinek bemutatkoznak, egyfajta áldozat-listaként/katalógusként is olvasható. Az egyes szám első személyben megszólaló tízéves Noémi fogadkozik, hogy jobban viselkedik majd. A szintén *én*ként szóló tizennégy éves Imola, akinek beszéde visszautal a *Nyár-esti dal*ra egyszerre féli és megmentőként várja, hogy elragadják ebből a világból. Orsolya monológja aztán már újra Vörösmartyval *(A merengőhöz)* és József Attilával zárul (a *Téli éjszaká*ból), majd feloldódik a nem jelzett dialógusban.

A „mese" legfontosabb szövege olvasatomban a *Tömegsír épphogy elkaparva.* Egymást váltva hat nevesített halott beszél ki ebből a sírból — a négy utolsó egyetlen kórust alkotva szól; míg a gyilkost meg nem nevezi a fikcionalizált Szőcs Géza. A vád retorikus felkiáltása persze épp annyira nevez meg tettest, mint amennyire nem. Maga a gyilkosság az első megszólalónál nem mondódik ki — a szöveg megszakad, de a beszélő már eleve úgy mutatkozik be, hogy *tibor* **voltam**. A másik két töredék kimondja: *hasbalőtt* — illetve: *lekaszáltak* — (előbbi jelen idejű létigével mutatkozik be, a kórus nem fejezi létének idejét sehogyan

sem), és ennél is tovább mondják: következményeket mondanak, kérdeznek. Ám sem kérdésnek, sem következménynek helye nincs. A tanulság levonása is hiábavaló. Az emberek tragédiájáért nincsenek felelősök, anonim katonák szerepelnek a történetekben — helyettük az emberi közösség helyén álló, a közösség megnevezésre igényt tartó, de azt be nem teljesítő ország áll mint elképzelt, fiktív, parancsra létrejött közösség, amely ugyanúgy és ugyanazért nem tud valódi közösséggé válni, ahogy és amiért a fentebb hivatkozott József Attila *Hazám*ja sem tud hazává válni. Természetszerűleg ez lesz az a vers, amellyel túl is ír Zudor az oratórium és a könyv határán, hiszen *A rusnya valcer*ben olvasódik párja, a *Tömegsír alig elkaparva*. Abban a kötetben nem csak a szöveg más teljes egészében, de túl vagyunk a Zudor-olvasásban a *Filmzené*n is, mire odáig elérünk, abban pedig a legújabb kori tömegsír-ásások és alig elkaparások helyszínén járunk — a délszláv háborúban (vagy más nevén a jugoszláv polgárháborúban), és ez megváltoztatja a szöveg tapasztalatát.

Zudor Várad-siratóinak első darabja az *Emőd Tamás Váradon,* amire két dal következik, nevesített címzetteknek (*Ara Kovácsnak 1982-ből;* valamint *Szűcs Tamásnak 1986-ból*). Maga a *dal* forma különös kontrasztban olvasódik az oratórium szövetében: játék és könnyedség helyett ez a két szöveg — épp azután, hogy előttük arcvesztésről, egy város végleges és radikális átalakulásáról, valóságos kiradírozásáról kap az olvasó mellbevágó referátumot — a teljes identitásvesztésről és a dehumanizálódásról referál. Ehhez képest egy *én* beszél — „dalol", de a szöveg szövetében most a mesélésnél vagyunk, vagyis a *gettósnéni* szövegének szintjén járunk. Persze azt, hogy ebből nyílt-e már előzőleg kijárat, nehéz fölmérni. Ha nem, akkor maga a gettósnéni is áldozatként

tételeződik, felrajzolva egy olyan körforgást, amelyben áldozatból lesz kínzó, a gyilkosságok részese. Arra, hogy ez a gettósnéni kicsoda is lehet, megnyugtató válasz nem születik talán egészen az utolsó szövegig: a bölcsőde rendelődik hozzá és a mesélés, amely számonkérő, szinte kihallgató attitűddel indul, ugyanakkor a szülő szerepkörébe is beleér — lehetséges a sajátos körbetekeredő áldozat–gyilkos-láncolatban valamiféleképp valóban az apát sejteni benne? Zudor költői világában nincsenek jók és rosszak — csak rosszak vannak; ahogy Boka László is, Selyem Zsuzsa is felhívja rá a figyelmet, minden és mindenki hamis. Nincsenek bűntelenek. Olyan tapasztalatot fejez ki, amely nagyjából egybevág Bodor Ádáméval, illetőleg a hatvanas–hetvenes évek erdélyi abszurd prózájának tapasztalatával — itt azonban az abszurd próza kapcsán sokszor emlegetett gyagyaságnak sincs helye, amely ott a kauzalitásláncolat észlelésének kikapcsolásához szükséges. Itt a helyébe a meghasonlás lép, a torz vigyor nem ellenpontozza a tragédiát és az állandóan történő katasztrófát semmilyen értelemben sem.

A kötetet záró *A kommandóslegény avagy a mennyei kukoricaszedés* már szövegszervező formaelvvé teszi a kaotikus szövegtöredezettséget. A *Nem én kiáltok* fenyegetettsége munkál a szöveg mögött, annak ünnepélyessége nélkül. A *Tömegsír* kórusa mellett saját szókési kísérlete íródik, majd a tényleges kirajzás. Olvasatomban ez a szöveg kapcsolja össze a gettósnénit az apával, aki arcot és hangot vált, és a gettósnéni maszkjába rejtőzik, hol felfedi, hol újra elleplezi kilétét — a gyerekek próbálják valódi énjét megszólítani, de olyankor ő nem esik ki a szerepéből. Az oratórium végső világtapasztalata a megbélyegzettség kategóriájával írható le, ahogyan az utolsó sorok fogalmaznak.

Töredékesség. Szótalanítási kísérlet. Éntelenítési kísérlet. Mérlegelés- és trendnélküliség. Depoetizálás, majd váratlan repoetizálás. Versépítő stratégiája a továbbírás, a továbbfeszítés, a félbehagyás, az újrakezdés. A kulcsszavak, kulcsszereplők elrendezése, majd szétszórása. A kötetcím a lokalitásra, a lokális identitásra erősít rá, ugyanakkor a versek már arra kérdeznek rá, mitől lesz egy ország ország, és mitől nem? És hogy mit tegyen az ember, ha nem érzi magát odatartozónak, vagy ha maga a tételezett ország zavarja el. Ha identitását áthúzzák és nem adnak helyébe másikat. Sokfelől idézi az oratórium Domonkos István nagyversét, a *Kormányeltörésben*t, csakhogy Zudor Romániája megakadályozza, hogy az ember mindenhol idegennek érezze magát, mivel már el sem engedi.

Zudor nem talál egy nyelvet, amelyen mindez elmondható, ehelyett nyelvek karneválját modellálja, nem talál egy pozíciót, ahonnan ez felfedhető, de talál számtalan perspektívát — és ez például feltétlenül egy modern kori, hogyne mondjam, késő modern kori tapasztalat belátása.

Egy *Bestiárium* átalakítása – Láng Zsolt ciklusának zárókötetéről

Láng Zsolt sajátos tetra- (vagy csak tri-?)lógiájának befejező darabja valósággal kifordítja a regényfolyam eddig megismert karakterisztikáját. Mert az első kötet jobbára felfejthetetlen valós történelmi szálára ráépülő mágikus hangoltságú szövevénye, majd a 2–3. kötet jóval poétikusabb nyelve és attól egyáltalán nem függetlenül, megfoghatatlanabb, két szálon futó cselekménye után a záró tétel nyelvi és cselekménybeli konkrétsága már-már valóságos kilépésként érződik a korábbi keretek közül, legyenek bármennyire keskenyek is a kötetek közötti kapcsolódási pontok, vagy éppenséggel legyen bármilyen tág az a kontextus, melyben a folyamot alkotó szövegek elrendeződnek, de ugyanígy a regényfolyammal kapcsolatos eddigi megállapítások és kategóriák is felülíródnak a záró darabbal. Az 1997-es első kötetet a posztmodern történelmi/történeti érdekeltségű elbeszélések úttörő darabjaként olvassuk Márton László óta mindmáig. Míg a 2003-as könyv, ha időben jóval közelebb is kerül (hiszen 20. századi kolostorról van benne szó), a nyelv az egyház kegyességi gyakorlatának, rituális retorikájának mintájára történő megalkotása az erőteljes történeti horizontot továbbra is tartja, sőt, ki is terjeszti azt olyan dimenziók felé, melyekre az első kötetből nem láthatott rá az olvasó, s ez a fantasztikum szervezőelvével áll közvetlen összefüggésben. Mert míg az első kötet a történelmet mintegy fantasztikus elbeszéléssé duzzasztja fel mágikus történelmi szemléletmódja révén, addig a második és a harmadik inkább a fantasztikus elemek beemelésével alkotja meg a maga történelmi távlatait. A negyedik kötetből mind ez

a bizonyos történelmi távlat, mind az elszabadult fantasztikum hiányzik, vagy másképpen és talán pontosabban: újradefiniálandóként mutatkozik, hiszen (majdnemhogy) emberi értelemmel bíró állatok, föld alatt létező felszíni lények élnek világában, cselekménye pedig igenis történelmi időkhöz kapcsolódik. Ugyanakkor egyrészt a szövegszegmentumok fantasztikuma/fantasztikussága nem artikulálódik olyan kiemelt pozícióban, mint a korábbiakban, hogy mágikusnak vagy fantasztikusnak lehetne nevezni bármilyen jelentősebb vonatkozásában a művet, másrészt pedig mindaz, amit történetiség alatt értünk, úgy hagyományos, mint posztmodern értelemben, kívül kerül a narratívaszervezés keretfeltételein. Miközben pedig a történelmi regény műfajkódjait látványosan leveti, kikezdi az olvasó olyan irányú törekvését is, hogy akár — a közelmúlt mikrotörténetének jellegzetes közelítésmódja jegyében — realista regényként befogadhatóvá váljék. Ez a fajta ellenállás a különböző műfaji kódok felőli olvasással szemben újszerű töltöttséggel ruházza fel a jelentéselbizonytalanításnak a regényfolyamban korábban is tapasztalható jelenlétét: a regényt inkább olvassuk egymástól jelentősen különböző szövegtípusok eklektikus mozaikjaként/hálózataként, semmint határozottan egyetlen irányból. Ebben a disszonanciából létrejövő összhangban a legkitartóbbak a nevelődésregény és az esszéregény mintázatát felmutató sémadarabkák, ám ezek is csak részjellemzőikben vannak jelen. Fontos kérdés, hogy miként és mennyiben képeznek, vagy egyáltalán képeznek-e jelentésegységet a cselekményszálak, melyeknek egymásba fonódása akár önkényesnek is tartható — mert különösebb logikai aspektusa aligha lehet a középiskolás diáklány, Bori középpontba emelésének, aki valahogyan és valamiért a regényszövet közepén, a különben össze nem érő szálak metszéspontjában található. A belátás,

a rálátás, az átlátás képtelensége szembeszökő formaalkotó jegy: az elbeszélői pozíció szinte teljes egészében visszahúzódik, s átengedi helyét különböző szövegfolyamoknak, de nem úgy, mint a 2–3. kötet beékelt történetmondója esetében történt, ahol a fókuszpont megmaradt annak ellenére, hogy a szöveg elsőfokú elbeszélőjén kívül helyezkedett el: itt nincs ilyen figyelmet irányító fókuszpont, így bár a szálak egyfelé tartással kecsegtetik az olvasót, a figyelem végig szórt marad, mint ahogy szórt az epikai szerveződés is, hogy majd csak a végén egy dramaturgiailag és retorikailag is kiemelt és pontosan konstruált végjátékban szerveződjön eggyé.

Miközben természetesen adódik, hogy a *Bestiáriumok* utolsó kötete az 1989-es romániai forradalommal foglalkozzék, ismerve Láng módszerét, az is kézenfekvőnek tűnik, hogy a mélystruktúra fölött azzal valóságban átellenben működtetett felszíni háló bontakozzék ki. A regény valóságosan is két síkon játszódik: a felső világban egy városkában a határhoz közel, amely városkában nem nehéz ráismerni Szatmárnémetire, az alsó világban pedig annak csatornarendszerében, szeméttelepének gödreiben, elhagyatott temetőjének egymásba szakadt tárnáiban stb. Az azonban túl egyszerű lenne, hogy afféle allegóriaként bontakozzon ki a két szint, melynek egymásba csúsztatása oldaná fel a feszültségeket — maga a pozitív és a negatív világ is legalább kétfelé hasad. A fő történetszál egy érettségire és felvételire készülő kamaszlány, Bori érésének története, leginkább a saját testéhez és a fiúkhoz fűződő tapasztalatainak, saját családja szerepkényszereinek megértésében bekövetkező változások története. Ezalatt és emellett, de tőle teljesen függetlenül, ám sok kapcsolódási ponton becsatlakozva a diktatúra gépezetének működése olvasódik: a lehallgatás csúcstechnikáját jelentő amerikai berendezést elveszítő megfigyelőcsapat, Ádám Ádám, az RKP KB póttagja, a helyi irodalmi lap főszerkesztőjének alantas otrombaságai, s a két szál közötti kapocs, az iskolai nyílt történelemóra, mely felkelti a hatóság érdeklődését is. Eközben a város alapzata, földbe ágyazott láthatatlan szövete állandó mozgásban van: a már-már emberi aggyal gondolkodó óriási patkány orozta el a lehallgatóberendezést, Bori kutyája elkóborol és részese lesz egy rövid ideig a város alatti világnak, ahonnan majd egy évtizedek óta a mélyben élő ló tér vissza Borihoz, akiről a ház előtt posztoló megfigyelő azt jegyzi le, hogy kutya, mert víziónak tartja csak a lovat. Mint a fogaskerék fogai, ékelődnek egymásba a különböző síkokból előbukkanó események, ám mint ahogy Bori érzi, hogy nem megfelelő az ék, amit legmohóbb udvarlója kínál a hiány betöltésére, úgy a regényszövet egymásba kapcsolódó füzérei is csak újabb hiányokat és réseket tárnak fel.

Az olvasó például többször is szembesül az allegorizáltság szövegjátékának esélyével — ám az allegorizáció sohasem valósul meg. A felszín és az alvilág nem egymás tükörképei, inkább egymással érintkező, időnként fizikailag is súrlódó párhuzamos világok, melyek között egy-két kivétellel csak az állatok járnak át: Bori kutyája a föld alá megy, a ló feljön onnan, ahogyan a vakondok is, amely egy hangsúlyos jelenetben Borira ugrik, a patkány örökké a két világ határán jár, a lehallgatókészülékkel pedig üzeneteket is küld a síkok válaszfalán túlra. Ugyanakkor Bori Miklóssal megismétli az első kötet hosszú földalatti jelenetét kétszer is: egyszer az iskola alagsorában, másodszor a város csatornarendszerében köt ki, s mialatt odalent utat keres, fent hangsúlyos események történnek, amelyeknek nem lesz részese. Az alsó világ így számára egyfajta megóvó, átsegítő közeg is lesz, miközben persze eladdig inkább

negatív sejtelmek kötődtek hozzá. Második földalatti útján tűnik úgy, hogy a két világ szétválik — amit az olvasó legfeljebb óráknak vél, az a fölső világban elég a forradalom győzelemre jutásához (és persze a valóságban ehhez tényleg elég is volt pár óra). Ez az elcsúszás a lényeges esemény, az olvasó számára a szöveget mozgásban tartó csúcsesemény helyén álló hiátus megképzésével lehetővé teszi a mesei–csodás pozíció beléptetését a különben hangsúlyozottan pátosz- és csodamentes világba, másrészt annak is megadja részleges lehetőségét és indokát, hogy a forradalom után rögvest bekövetkező visszarendeződés kommentálásának csapdahelyzetét elkerülje az elbeszélő: nem áll semmilyen előjel a kommunista nómenklatúra tagjainak / nómenklatúrába kerülésre gyúró szereplőinek immár a forradalom oldalán való feltűnése mellett, mert a csodahelyzet, a hirtelen feltáruló új világ magától értetődően tartalmazza immár mindezt.

A *Bestiárium* korábbi köteteinek állat-metaforikája itt látványosan visszahúzódik: nemcsak a megváltozott fejezetezés okán, hanem mert a korábbi kötetek állatszereplői többnyire mitikusan (is) értelmezhető/felerősített lények, akiknek szimbólumszerűsége sokkal áttételesebben értelmeződött, mint a negyedik kötet nagyon is kézzelfogható, valóságosan földi állataié. Patkány, kutya, róka, vakondok, ló — ők a negyedik regény állatfőszereplői, s nevüknek nincs olyan önálló poétikai karakterisztikája, amely az allegorizáció korábbi fokán értelmezte volna sokszor nem is valóságos szerepüket egy-egy fejezetben. Persze kézzelfogható a patkány-párhuzam/-metafora, vagy a szabadság jelképeként is tételezhető ló föld alá menekülése is, mint ahogy az is szimbólumértékű, ahogyan a vakság a vakondok képében éppen Bori arcára „íródik" rá. Bár az ilyen direkt megfeleltetések és közvetlen szerepeltetések/cselekedtetések a regényfolyam korábbi darabjaitól meglehetős távol maradtak.

A harmadik sokrétű allegorikus játéklehetőség a kimondottan a történelem rekonstruálására törekvő, a cselekmény egyik szálát képező nyitott történelemóra, mely mindannyiszor rontott történetbe fordul át — a vétlen rontástól a tudatos rontásig (súlyosabb olvasatban: történelemhamisításig). A *Kovács Emma születése* című novelláskötetben egyszer már elbeszélt cselekmény a Moldva és Erdély közötti egyik háborúskodás, nevezetesen a Vitéz Mihály-féle — román szempontból — kulcseseményeit fogja át, ugyanakkor a sokadik olvasatában immár e mellé rendelné a dákok történelmét is (összekapcsolódva azzal a kampánnyal, mely a város *Burebista*ra való átnevezését követné), egyrészt vállalva fikciós játék voltát, másrészt azonban azzal a szándékkal is, hogy elfedje a valós eseménysort. A történelemóra-allegória a hatalom regénybeli jelenlétének kulcsaként olvasódhat, hiszen mintegy a játék folyománya, vagy még inkább előkészítésének feltétele a magyar osztályok eltörlése, az iskola lényegi felszámolása. Az ehhez vezető út során kicsiben, úgymond ártatlan módon modellezi a kamaszvilágon az elbeszélés a sajátos rommagyar sorshelyzetet: a magyar iskola eminens diákja — neve talán beszédes: Sebe — mindent megtesz, hogy előbb iskolai, majd aztán városi szinten őt válasszák Mihály szerepére (aki a játékban szemben áll a magyarokkal). A történelmi szerepek felcserélhetőségéből, összekeveredéséből kibomló zűrzavar olvasati lehetőségei között szerepel az önsorsrontás: a magyar iskola találja ki a román nemzeti egységet szimbolizáló játékot, melynek elismerése és városi szintre emelése, hogy immár a város összes középiskolája bekapcsolódjon a játékba, vezet oda, hogy az iskolát elrománosítsák, a magyar oktatást megszüntetve benne. Sajátos teszetoszaság jellemzi a közösséget: a játékra az első, félig-meddig balul sikerült próbálkozás után már mindvégig csak készülődnek, de sosem fognak hozzá, az előkészületek jegyében és leple alatt viszont sok minden elkövethető és levezényelhető.

Meghatározó a történelmi eseményekkel szemben táplált kétely és kétség is: az iskolai zűrzavaros játék során még a tanfelügyelők is jól szórakoznak, élvezik a káoszt, a verekedést, és egyáltalán nem fogják fel, hogy immáron a szerepek összekeveredtek, és nem Mihály, hanem a magyarok állnak győzelemre. Szintén a szerepcserék vonatkozásában kerül elő a pszichiátriai ápoltak közötti uralkodó-szerepek felmérése is, bár az ő bevonásukra a cselekmény szintjén nem kerül sor — ellentétben a süketnémák iskolájának félelmetes csapatával, amely az első, összekuszálódott nyitott órát berekeszti, s aztán elfoglalja az iskolai sportpályát. Összekapcsolódik e történetszállal a *Megéneklünk…* mozgalom (a *Megéneklünk Románia* mintájára), mintegy a kulturális fórumokon nagyban és élesben lezajlott abszurd és vezényelt örömködést iskolai nyelvre fordítva le.

Egyfajta felszámolódás, önmaga karikatúrává formálása a duplanevet viselő szereplők léte: Ádám Ádám és Domokos Domokos talán az olvasók egy bizonyos körében olvasódhatnak kulcsszereplőkként, ám a szélesebb befogadói kör nem fejtheti fel egyetlen valós személyre vonatkoztatva a kódokat. (Mindenesetre bizonyára nem sok vidéki magyar szerkesztő lehetett az RKP KB póttagja a nyolcvanas évek végén, Szatmárnémetiben meg talán nem is volt.) Látványosabb, hogy nevük helyén mintegy álnév vagy fedőnév áll a keresztnévi duplum alakzatában. Ez a keresztnévi duplum sajátosan együtt jár önmaguk redukciójával: névvel, pontos névvel le nem írható személyek, akiknek a vezetéknévtől való megfosztása egyszersmind kiemelés abból a láncolatból, amely az embernek egyéniséget, egyszersmind tartást is ad: nem sározódhat be a neve, hiszen nincs rendes neve. Másképp olvasva viszont: ha a neve besározódik, ott a másik ugyanolyan név, amely tiszta.

A kettős személyiség is olvasható lenne, ugyanakkor a redundancia is: létük ismétlés, felesleges, ismert, közhelyes, ráadásul tautologikus is — mégsem feledhető az sem, hogy az első embert idézi ez a név, mégpedig kétszer. (Nem tűnik véletlen szövegközi érintkezésnek az első név hasonlósága Csiki László abszurdjának, az *Adam Adam* címszereplőjének nevével.) A hatalom természetrajzát legteljesebben és legaprólékosabban a műben Ádám Ádám képviseli, amellyel azt a fajta didaxist biztosan kerüli ki a szöveg, amelyben a megzsarolt és megnyomorított magyarok fölött románok állnak.

A hangsúlyozott depoetizáltságot, mely a regény számos nyelvi rétegének egyként átütő jellemzője, nem nehéz a szövegszervező formaelv látványos részeként tételezni: ahogyan Szilágyi István regénye, az *Agancsbozót* tette a monotonitást az olvasmányélmény hosszan kitartott eseményévé, ugyanúgy lesz része a több, a ritmusból egyként kiesett szegmentum *A föld állatai* jelentésképző aspektusának. A középiskolai órák erőltetett nyelve, különösen a történelem és a magyar esetében hangsúlyosan kiemelődik és ellentétes pozíciót vesz fel a világesemények sodrával szemben — különösen kihangsúlyozva súlyos hiábavalóságát az iskola megszüntetésének retorikailag visszavont, szinte csak félig elmondott ténye. Ugyanígy, ha nem is szembe-, de mindenféleképpen kívül helyezkedik Bori belső beszéde a világ dikcióján. Az elbeszélés olyan horizontot választ az ő szemszögének kiemelésével, amely nem tud és nem is akar tudomást venni a szűk személyes világán kívüli eseményekről, még akkor is csak tompítottan és szűrten, amikor azok már a családi térbe hatolnak be. Az elbeszélői nézőpont leggyakrabban Boriéval azonosul, amikor eltávolodik tőle, akkor sem egyértelmű ez a bizonyos távolság: a föld alatt élő lóról Bori novellát ír magyarórára,

az olvasó viszont előbb olvas a lóról, s aztán szembesül esetlegesen elbeszélt voltával, így létezése elbizonytalanodik a metaleptikus átvetés megértése után, hogy később már úgy is maradjon.

Ugyancsak kérdéses Jánoska múltja, születésének körülményei: mennyit tud Ádám Ádám ebben betöltött szerepéről Bori? Nyilván semmit, az elbeszélői perspektíva mégis egy hullámhosszon kezeli, mintegy egybenyitja a Bori és a külső narrátori pozíció látókörét, hogy alig is válik el, mikor ki beszél. Bori és vele a többi diák pedig abban a sajátos helyzetben van, amelyben még nincsenek kész szavak, nincs egyetlen formát öltött nyelv a világra/világhoz. Az a sajátos kevert regiszterekből összeálló nyelv, amely a belső beszédet, az órák történéseit elmondja, látványosan irodalom alatti: azt egyként befolyásolja az a hideg és közönyös hivatali nyelv, amellyel a megfelelő szinten a narratíva különben kegyesen bánik, a tankönyvek hideg és középiskolás szinten mért mélysége, valamint a diákok között érvényes nyelvhasználati divat is. A nyelv áttörésének kulcsa néhány szereplő kezében összpontosul: ilyen Dezseő Attila tanár elvtárs, akit aztán eltüntetnek az iskolából — pszichiátriára kerül, mintegy kényszergyógykezelésre, ahol a regény végén a cselekmény egyik abszurd gócpontja is kialakul.

Abszurd, mert a *Bestiárium* utolsó kötetének egynéhány jelentékeny aspektusa kontextusba állítható azokkal a hatvanas évek óta íródó expresszionista–abszurd szövegekkel, amelyek az erdélyi magyar próza jelentős vonulatát képezik. Egyáltalán: a *Bestiárium* lényegétől elválaszthatatlan annak erdélyisége, a regényfolyamnak vagy akár csak egy kötetének vizsgálatakor egyáltalán nem elhibázott összevetni a sajátosan zárt erdélyi magyar szöveghagyománnyal, hiszen ebben a szöveghagyományban a megkerülés, a körülírás, a fantasztikum olyan művekben

beszélt már a hatalom természetrajzáról, mint Bálint Tibor *Önkéntes rózsák Sodomában* vagy Sigmond István *Egy panaszgyűjtő panaszai* című kisregényeiben.

A kettős alsó-felső világ léte elválaszthatatlan Hajnóczy Pétertől és Mózes Attilától, a gyerekcsapat megint csak Mózes (és persze mögötte Golding), a szexuális érés, a felfedezőkedv és a hatalom által befolyásolt egyéni sors mintegy véletlen összefonódása Bodor Ádám *Az Eufrátesz Babilonnál*jából ismerős. Az emberi közösség hatalmi–politikai kényszerhelyzetei Hertha Müller *A róka volt a vadász* című művében is iskolai színtéren bontakoznak ki. *A föld állatai*hoz legközelebb mégis Papp Sándor Zsigmond *Semmi kis életek* című regényét érzem, a jó másfél évtizednyi életkorkülönbség ellenére is a két mű részben hasonlóképp beszél a diktatúra utolsó időszakáról.

A *Bestiárium* számozott könyvekből áll ugyan, ám e könyvek alig is olvashatók egymás folytatásaiként — a záró könyv az olyan elemi–felszíni szerveződések szintjén is felszámolja a kapcsolódást, mint például a fejezetezés, amely leginkább jelezte a bestiárium műfaj szövegközi kereteit. Bár a szörny-, bestia-, állatleírások mindannyiszor inkább a poézis körébe tartoztak, semmint konkrét szövegeseményként olvasódtak. A záró kötetben az állatoknak lényegesen nagyobb szerep jut, mint korábban, hiszen mítoszuk, saját jelképiségük helyett a maguk nyers testiségében vannak jelen és a cselekmény tevőleges részeivé válnak a konkrétumok szintjén is. Ennek ellenére, vagy éppen ezzel együtt, több szempontból összeér a kezdő- és a zárókötet: egyrészt annak cselekményét megsejthetjük a nyílt történelemórában, másrészt az egyik kamasz szereplő tervezett regényének cselekménye egybeesik az *Ég madaraiéval*. De másféleképp is úgy fest, hogy a középső regényeket a két szélső

összehajolva megkerüli: a cselekmény egy része itt is föld alatt játszódik, mint az *Ég madarai* esetében. Ugyanakkor a harmadik rész a *Kharisz, avagy a víznyelő*vel ért véget, amely mindent a föld alá akar szippantani — innen pedig teljesen logikus lépésnek látszik a földdel való folytatás, nem mintha különben a négy elem szerepeltetése megengedne más lehetőséget. Másrészt a *Föld állatai* a szó szoros értelmében ugyanúgy nem Erdélyben játszódik, mint a *Tűz és a víz állatai* — utóbbi helyszíne inkább legalább fele részben Moldva, de a tengerekig is eljutunk, előbbié pedig a Partium. Bár kimondva nincsen se ez, se az, ahogyan elmosódnak a határok a két középső rész között, úgy mosódnak egybe országrészek az elbeszélés sajátos kiterjesztett nézőpontjában is.

Láng Zsolt regényfolyamának egyedül a záródarabja az, amely külső, laikus szemmel nézve is egyből látszódóan jelentékeny történelmi időszakba helyezi cselekményét, azonban poétikai jegyei talán éppen ezt a regényt távolítják el leginkább attól, hogy történelmi regénynek lehessen nevezni. Mivel kauzális láncolatot a kötetek nem alkotnak, a bestiárium akár tetszés szerint folytatható volna még, legalábbis első, felületes ránézésre. Mégis olvasható olyan retorikai kódok felől is, amelyek zárt láncolatnak mutatják. Több szövegtípus és beszédmód alkotja meg ezt a három vagy négy könyvet — a mágikustól a mitikuson–fantasztikuson át a lélektani hangoltságú, realitás közeli narratíváig. Emellett több olyan, részben vagy egészben az erdélyi magyar irodalomhoz kötődő szövegtípust aktivál, mint az emlékirat-irodalom vagy az abszurd próza. Választ természetesen nem ad és nem is keres az Erdély szövevényes történelmét érintő kérdésekre. Talán föl sem teszi azokat. Legalábbis egyiket sem direkt módon. Ez a széttartó regényalakzat egyben olvasva

viszont kétségtelenül a kortárs próza legnagyívűbb kísérletei közé tartozik a jelenkori szintézisigényű, történeti érdekeltségű nagyregény közeli forma megteremtését illetően — akár egyenként, akár egyben tekintünk a *Bestiarium Transylvaniae*-re.

Identitás, mentalitás és Erdély-kép Tompa Andrea és Vida Gábor könyveiben

Jelen dolgozat látszólag periferikus olvasatok kialakítására törekszik, hiszen két olyan regényszöveget állít középpontjába, amelyek az itt tárgyalandóknál sokkal szembetűnőbb jelentésrétegeket kínálnak olvasóiknak első-, másod- és talán harmadsorban is. Olyan jelentésrétegeket, amelyek karakteresen eltérnek egymástól a két műben, hiszen más narratívák szövődnek másféle történetek elmondása érdekében itt is, ott is — e dolgozat azonban inkább a mélystruktúrákban fellelhető, a cselekménymenetben közvetlenül részt nem vevő, azt mintegy a háttérből meghatározó motivikus hálót olvassa, amely mindkettőben kibomlik ilyen vagy olyan mértékben, s amelynek jelentésessége kilép a két szöveg értékmezejéből is, hogy egy általánosabb diskurzusba kapcsolja be a szövegeket — és ilyen értelemben mindenképp felülemelkedjék a fontebb említett csak látszólagos periferikusságon. Tompa Andrea *Fejtől s lábtól,* illetve Vida Gábor *Ahol az ő lelke* (a folyóiratban közölt részletek esetében a címe még *Kis Erdély-regény*) című regényei a 2013-as év igen emlékezetes olvasmányai, bár másról és másképp beszélnek, mégis olyan párbeszédet folytatnak egymással formai–nyelvi megalkotottságuktól kezdve bizonyos szerkezeti elrendezéseken át egészen a cselekményeket többnyire a háttérből mozgató mentalitástörténeti folyamatok feltárásáig. Ezáltal nemcsak a kilencvenes években szituálódott (posztmodern) történelmi regény poétikája felől érkező elvárásokat elégíthetik ki, hanem bekapcsolódva már meglévő diskurzusokba, érvényes javaslatokat is megfogalmaznak — nagyjában-egészében egybehangzóan — olyan kérdésekben, mint például az erdélyiség ön- és

megértése, a magyar–magyar vagy a magyar–román viszony irodalmi–nyelvi szemlélete és elrendezettsége. Vagyis mindez nem feltétlenül léptethető ki az irodalmi jelentésmezőből és szemléletmódból, így aztán nem kultúra- vagy politikumformáló jellegűeknek gondolnám — inkább e viszonyrendszerek, e mentalitások magasirodalmi szempontrendszerének alakításához járulnak hozzá.

Az erdélyi identitás magyarországi nézőpontból törések és szakadások mentén írható le, így alakult ki és alakult át meg át, illetve törés és szakadás szolgál közkeletű felfogásának, felfogásainak, képzeteinek alapjául is — nem pusztán a történelmi traumák okozta politikai–társadalmi válságokra és krízisekre gondolok itt most, hanem a közgondolkodás szakadékaira is, sőt, elsősorban azokra. Ennek csak egyik állomása az első világháború és Trianon, bár kétségtelenül a legmeghatározóbb, amely mindmáig központi tényező a magyarországi és az erdélyi erdélyiség-felfogásokban, legalábbis azok leginkább látható részében, még ha nem is egyformán — nem ezzel kezdődik a törések története, és nem is ezzel fejeződik be. Írásomnak nem lehet tárgya minden ízében feltárni és rekonstruálni felfogást, képzetet, képzeteket, csupán csak a tárgyul választott két mű jelentésképző aspektusainak feltárásával és azok értelmezési javaslataival kívánok rámutatni a két regény részben közös mentalitástapasztalatára — e jelentésképző aspektusok pedig épp ide, az első világháború köré szerveződnek mindkét regényben, ráadásul dramaturgiailag is hasonló megoldásokkal élve, nagyjából a cselekménymenet harmadánál–felénél léptetve be azt. Ez lesz az a krízispont, mely elmozdítja a regények világaiban nagyon is kihangsúlyozottan addig is meglevő szakadásokat és másféle minőséget ad nekik, saját javaslatukat szövegszervező formaelvként vetítve a struktúrára.

Tompa Andrea könyve két orvos párhuzamos naplója — egy székelyföldi református fiúé, majd férfié és egy Enyed környéki zsidó lányé, majd nőé. A történet akkor kezdődik, amikor — az utolsó békeévek valamelyikében — eldől a sorsuk: a második magyarországi egyetemre, vagyis a kolozsvárira mennek, hogy ott orvostanhallgatók legyenek, és valamikor bőven a világháború után ér véget, amikor életük összekapcsolódik. A korszak nyelvi magatartásának naplóirodalomként történő imitatív beemelése mellett jelentékeny kultúrtörténeti ásatásokat is végez a regény a korabeli Kolozsvár, az erdélyi fürdőkultúra, az orvostudomány vívmányai, vagy akár az egyetemi élet hiteles rekonstruálása végett. Műfaji kódjai között a nevelődési regény, a szerelmi történet vagy helyenként a háborús regény retorikája is érezhető.

Vida Gábor regénye ezzel szemben elsősorban egyfajta utaztatóregényként olvasható, bár ennek is van fejlődésregény-szála. Főszereplői kalandorszerű alakok: apa és fia feleség, illetve anya nélkül. Kalandjaiknak megfelelően a Monarchia-próza különböző változatainak beillesztésével olvas irodalomtörténetet a regény — közte azt a szegletét is a „szövegiparnak", mely a kánonoknak közelébe sem férkőzhet, leglátványosabban például az afrikai vadászkalandokat megörökítő jellegzetesen arisztokrata műfajt. Imitatív gesztusai aztán követik a történelmi keret változásait akkor is, mikor az elvesztett háború után már nincs több Monarchia-próza — mert akkor viszont ennek helyébe lép a balkáni mágikus realizmus. A magyar–román viszony alakulástörténetének kérdésében ez a könyv adja az egyértelműbb válaszokat, míg a magyar–magyar viszony legkényesebb kérdéseit az orvosregény hangsúlyozza már mindjárt felütésekor.

Tompa Andrea könyve ugyanis rámutat a magyar–magyar viszony alapvető törésére a Trianon előtti időben is: a második magyar egyetemet Magyarországon lenézik, az ott végzetteket semmihez nem értőknek tartják, de az egyetemen túl is érezhető a távolság az erdélyi és a magyarországi magyarok között. Ez a viszony csak a háború után fordul meg, mint ahogy a másik, a magyar–román is: Trianonig a székelyföldi fürdőhelyeken a gazdag romániai (akkor még természetesen óregáti) vendégekre készülve románul kezdenek tanulni — Trianon után csak azért sem foglalkoznak többé a nyelvvel. A „székely furfang" (ha ugyan az) célpontja pedig nem a román csendőr, mint Tamásinál, hanem a másik székely — lásd a fürdőorvos esetét a szomszéd faluból való asztalossal.

Vida szereplői eleve nyitottabb alkatúak zárkózott vadonbeli életük ellenére is, így egészen másképp fogadják az impériumváltást, amely végérvényesen erdélyivé teszi őket. Mindez persze semmi pozitívat nem jelent, inkább csak azt, hogy egy kérdést, melyet maguk nem tudtak rendezni, elrendezte helyettük a történelem, és immár teljes joggal és erővel élhetik meg saját kitaszítottságukat, mely mindig a máshoz való viszonyban oldódik fel.

Identitáskrízisnek is lehetne nevezni a szereplők állandó állapotát, hiszen ilyen vagy olyan módon valaki vagy valami mindig rákérdez önazonosságuk egy-egy vonatkozására. Elsősorban nem is konkrétan az erdélyiség problematizálódik, az jó ideig a háttérben van csak jelen, hanem a sokkal kézzelfoghatóbb napi dolgok szintjén jelennek meg a problémák. Ilyen az értelmiségi nő helyzete a korabeli Erdélyben, akinek önállósulását a szülők olyannyira ellenzik, hogy az végül a család

szétrobbanásához vezet; vagy ilyen a gazdag székelyföldi fiú helyzete Kolozsváron, akinek súlyos alkuk határozzák meg az életét, miközben próbál elszakadni az apa akaratától, mintegy fordítva képezve le a magyar–magyar viszonyt: ő az, aki a regény elején el akar menni a pesti egyetemre Erdélyből, mert provinciálisnak tartja, de az apa egészen másfajta életpályát talált ki neki és ott tartja — Trianon után az apa kezdi elveszíteni kapcsolatát a valósággal, a fia viszont, amikor annyian repatriálnak Magyarországra, odahaza kezd praktizálni az apa terveinek majdnem megfelelően.

Az *Ahol az ő lelke* szereplői Werner Sándor és fia, Lukács, szintén önmaguk keresésében vesznek el. Az identitás alapvető problematikussága az ő esetükben végképp a legkézzelfoghatóbb: az elvesztett feleség az apa esetében, és még sokkal hangsúlyosabban a fiú esetében az anya hiányából fakad. Ezért vonulnak el a világtól a Maros-menti érintetlen tájba, Ratosnyára, majd onnan is még messzebb és tovább. A regényvilág alapeleme az idegenségérzet, amelyet egyáltalán nem lehet fellazítani, mert alapélménye a hiány, amelynek nincs, vagy csak ideig-óráig van feloldása, hiszen az egyik betöltése másik hiányt, más hiányokat hoz magával.

Átvitt értelemben az identitás a regények formaeszményének is a része, amennyiben az imitatív alakzatok játéka mindkettőnek alapvető fundamentuma. *A Fejtől s lábtól* alapvetően naplóimitáció, nem is egy, hanem mindjárt kettő, többé-kevésbé párhuzamosan vezetett, írt naplóé. A két naplószál a regény jelentős részében két önmagában zárt egység párhuzamos szervezését jelenti, melyeknek érintkezési pontja sokáig alig van. Helyenként ironikus töltetet adnak az elbeszélésmódnak ezek az érintkezések: a szereplők nem, csak az olvasók tudnak az

összeérésről (ilyen eset például a fürdők látogatását támogató ösztöndíj, amelyet mindketten megpályáznak, s amelyet a nő nyer el — a fiú minderről csak annyit tud, hogy nem ő nyert, hanem *valami zsidó*). Sajátos perspektívaváltó elbeszélésmódja, ha úgy tetszik, sajátos polifóniája nem pusztán két teljesen eltérő — és eltérésükben összeérő — élettörténetet rajzol meg, hanem két szögesen különböző kulturális kódkészletet és mentalitást állít középpontba. Mindkét szál alapvetően a fejlődésregény lehetőségeit mutatja meg: a nő harcát független értelmiségi létéért, s a férfiét előbb az apa, azután saját maga ellen. Mindkettő saját identitása, saját autonómiája megszerzésére tör, s ehhez vezető útjukat töréspontok alakítják: elszakadás, visszafordulás, csalódás, beletörődés, elfogadás, szerepek tanulása, szerepek elfogadása, szerepek beteljesítése áll előttük.

Az *Ahol az ő lelke* cím a regény romantikus motívumainak egyike, egyszersmind a balkáni mágikusságra legjobban rímelő szála: a szereplők onnan tudják, hogy még nem fognak meghalni, hogy érzik: nem ott van a lelkük otthon. A román Duna-mítosz a galaci villa történetének (meséjének) beemelésével kap fontos szerepet a könyvben, éppen azon a ponton, ahol az ellenségképnek kellene fölerősödnie a történelmi–politikai retorika logikáját követve. Itt nem ez történik. A román katona apjának története annak a sajátos regényvilágnak egyfajta omázsaként olvasható, melynek ugyan korábbi darabjai meg-megjelentek magyarul (Panait Istrati, Gala Galaction és mások művei — e szerzők maguk is érdekesek identitásuk tekintetében, noha románul írnak), mégis jobbadán ismeretlenek a magyar olvasók, és különösen a nem romániai magyar olvasók előtt. Az újabb román irodalomból főleg Stefan Banulescu *A Milliomos könyve* című regényét kell itt megemlíteni (már

csak azért is, mert nem sokkal Vida könyve előtt jelent meg magyarul Demény Péternek, azaz Vida Látó-szerkesztőségbeli kollégájának a fordításában), de a román irodalmon túl is tekintve, lehetne hivatkozni a még mindig ismertebb *Híd a Drinán*ra, Ivo Andrić remekművére is. A balkáni mágikus realizmus alaptermészete szerint a görögkeleti kereszténység babonavilágát helyezi rá egyfajta szűrőként a térség — a román irodalom esetében itt és most legfontosabban a Duna-tájék — történelmére és történeteire, melyben a különféle európai nációk kultúráján túl török és tatár elemek is megtalálhatók. A valóság és a mesevilág határainak elmosása ebben a következetesen racionális regényben is bekövetkezik e szál beemelésével — éppen a zárlatot bizonytalanítva el. Talán ennek is köszönhető, vagy döntően ennek, hogy a már említett idegenség mellett az elfogadás a másik alapvető jellemzője az *Ahol az ő lelke* eszmei struktúrájának: a mindenhol idegen fiút tulajdonképpen mindenki mindenhol elfogadja. Vagy majdnem.

Vida regényének imitatív karaktere jellegzetesen más természetű, mint az orvosregény esetében. Az elbeszélő pozíciója sokkal finomabb elmozdulásokkal helyezkedik különböző szövegformák narratív lehetőségeibe — azt is lehetne mondani, hogy már az elejétől olyan nyelvi teret, nyelvi magatartást alakít ki magának, amely lehetővé teszi, hogy esetenként egymástól gyökeresen eltérő beszédmódok váltsák egymást a regényben, mely egyszerre tűnik cifra szövetűnek és mégis homogénnek. Vida eleve óvatos a strukturálással — könyvében nincsenek fejezetek, egyetlen nagy, háromszáz oldalas tömb az egész, melyet a szövetek tagolnak és tesznek sok műfajúvá. A Monarchia-próza már említett szegmense mellett amilyen röviden, olyan hangsúlyosan van jelen a Jókai-anekdota a kolozsvári Fadrusz-szobor avatásához kapcsolódóan

— az életre kelt szobor epizódja persze magában is erősíti a regény mágikus töltetét —, a későbbiekben pedig egyre erősebb szerepet kap az eddigiekhez képest erősen földszagú kémregény-narratíva is.

Mindkét regény jelentős energiát fektet a világháború előtti Kolozsvár rekonstruálásába — Tompa Andrea könyve valóságosabb, kézzel foghatóbb, reálisabb világára ráépül Vida mitikusabb városa, amely nála már sokkal inkább szerves része a mitikus Erdélynek, amely aztán összekapcsolódik a mitikus Duna-tájjal. És az összekapcsolódás szinte még itt sem áll meg, hiszen olyan plasztikus világképet épít a regény, amelyben Belső-Afrika sem érződik nagyon távoli helynek Erdélytől és benne Kolozsvártól. Mindez leginkább azt az alapvetően triviális olvasói reflexiót erősíti fel, amely szerint mindegy, hol él az ember, a nehézségek és a kételyek mindenhol ugyanolyanok.

A történelem lassan szövődő háttér a cselekménymenet mögött. A *Fejtől s lábtól* nyitott szerkezetébe beletartozik sötét baljóslatúsága is: amikor a már két végzett orvos egymásra talál, akkor a regény ugyan véget ér, ám az olvasó tudja, újabb olyan történelmi kataklizma közelít feléjük, amelyik identitásukat ismét csak meg fogja kérdőjelezni. És menet közben is láthatjuk ezt: a fejlődésregény töréseit nem annyira a szereplők hibái okozzák. A történelmi rekonstrukció felelősségre vonás is: amikor Magyarországon bevezetik a *numerus clausus*t a törvény nagy sikert arat a környező országokban — Románia is azonnal be akarja vezetni, csak éppen a magyarokra vonatkoztatva (végül ez nem akkor, hanem később a Ceauşescu-érában történt meg). Ugyanakkor a szereplők végképp elveszíteni látszanak alapvető impérium-státuszukat: magánéletüket ugyan többé-kevésbé békén hagyja még az új hatalom, de egyféle szívós passzív rezisztenciára rendezkednek be.

Jobban mondva rendezkednének be, ha az nem érintené orvosi hivatásukat. Az *Ahol az ő lelke* szereplői kétféle utat élnek meg mind a világháború alatt, mind utána: az apa a Székely Hadosztály tisztje, a fia a frontot megúszó lógós — később az apa kém, a fiú pedig tovább sodródik a megszállt Budapesten, az elcsatolt Erdélyben, a Duna-mentén. Az ő sorsa a történelembe vetett ember sorsa: a tehetetlenség mintázza életét.

A meglévő magyarországi Erdély-képzetekhez a *Fejtől s lábtól* — első látásra úgy tűnhet — kapcsolódik, talán fel is használja azokat szituatív játékterének megteremtésekor, ám ahogyan a kortárs Erdély-irodalom minden valamirevaló darabja, ez sem kíván rájátszani arra a mediális képre, amely Magyarországon ma is uralkodónak nevezhető. A Monarchia utolsó korszakának és a két világháború közötti időszaknak polgári miliője ugyan szinte időtlen nosztalgiáját éli (elég csak olyan regénysikerekre gondolni, mint Fábián Janka művei), ám ebből a nosztalgiából hiányzik az a kritikus él, amely Tompa Andrea könyvének súlyát adja. Vida Gábor erdélyi hősei pedig a térség heroikus képzete elől is menekülnek, s az egyedi sorsnak a közösségi elé emelésével mindenféle kollektív retorikát félretesznek.

Kortárs Erdély-érdekeltségű irodalmunk (ami mást jelent, mint az erdélyi irodalom) jelentékeny része másféle Erdélyről beszél, mint amit hétköznapi képzeteinkben vélünk érteni. A kimondottan a magyarországi Erdély-felfogást kifordító–gúnyoló ironikus művektől (Székely Csaba *Bányavidék* című drámatrilógiája vagy Kovács András Ferenc egynémely költeménye) a finoman provokálókig tart a hosszú sor, csak olyat nem találni az egyértelmű szépirodalmi mezőben, amely rájátszana a magyarországi köztudatban nagyjában-egészében mediatizált

formában élő Erdélyre — jelen esetben mindkét mű a finoman provokálóhoz közelíthető: minden direktség nélkül, csak azok számára érthetően, akik nyitottan olvasnak, a zárványokban gondolkodókat azonban talán alig megérintve.

Nem új keletű ez az Erdély- vagy talán inkább erdélyiség-narratíva. A pályájukat a hetvenes években kezdő írók már egészen másfajta kérdéseket tartottak aktuálisnak, mint az előttük járók (más faluképet mutat 1970-ből Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér*je, illetve 1980-ból Mózes Attila *Egyidejűségek*je, hogy két, a maga korának egyértelműen időtálló remekművére utaljak[1]), s az ő problémáik részben tovább folytatódtak a rájuk következő generációk munkáiban is. A mai fiatal irodalom olyan egymástól jelentősen eltérő alkotók különböző műveiben is, mint Selyem Zsuzsa, Demény Péter vagy Muszka Sándor, ugyanolyan problémákat zengenek vissza — valamilyen formában a magyarországi Erdély-képzetekkel viaskodnak. Ez az Erdély-képzet ugyanis feljogosítva érzi magát, hogy feladatot szabjon az erdélyi írónak, csak addig nyújtva identitásképző biztonságot, amíg e feladatnak megfelel. Amint ebből kilép, magára marad. A túlzottan kollektív felfogásban elvész az egyedi ember. Arra hívja fel az újabb szépirodalom az olvasó figyelmét, hogy kollektív entitásként, egyakaratú, egyindíttatású homogén csoportként csakis a lehető legfelületesebben lehet leírni az erdélyi magyarokat ugyanúgy, mint bármilyen más közösség tagjait ezen a világon. Ráadásul még a kollektív kép is torzít: mindent megszépít az emlékezés, bármilyen is volt az valójában. Tompa Andrea és Vida Gábor nagyívű regényei erről a mediatizált képről történő leválasztásban játszhatnak fontos szerepet.

1 Antal Balázs: *Történet polcnyi könyvvel: Mózes Attila írói világa,* Lector Kiadó, Marosvásárhely, 2019.

Lokalitás, regionalitás — identitás és reprezentáció Kováts Judit, Csabai László, Vida Gábor és Molnár Vilmos műveiben

A realista diskurzus újbóli felerősödése — mely kortárs sztárokat és sajnálatosan késve felfedezett írókat is a figyelem középpontjába emelt a világirodalomban és itthon egyaránt — nem feledtetheti el azokat a kételyeket, melyek a prózafordulat teoretikai eseménytörténetében megfogalmazódtak, s melyek közül a legjelentősebb nyilvánvalóan az, hogy mi is a *valóság,* mennyire ragadható meg és beszélhető el, valamint elképzelhető-e olyan perspektíva, amelyből belátható és narratívába szervezhető? Ez a kérdés Kelet-Európában lényegesen élesebben vetődik föl, mint a nyugati kultúrában általában, hiszen a valóságról való beszéd e tájakon sokkal kiélezettebb hatalmi kérdésként artikulálódik újra meg újra, egymástól egészen különbözőnek mondott társadalmi és történelmi viszonyok között is. Az irodalomtörténeti hagyományra ebben a helyzetben jellemzően az irodalmon kívülről érkező ideológiai tehertétel rakódott és rakódik. A legújabb magyar próza realista kísérlete vagy megpróbál átlépni ezen az ideológiai tehertételen, vagy éppen azzal szemben, de legalábbis szögesen ellentétes irányból fellépőként határozza meg magát.

A prózafordulat utáni realizmus például emiatt sem ugyanolyan már, mint a korábbi. Persze nem csak ideológiai, hanem prózapoétikai értelemben is új javaslatokkal áll elő, nemkülönben részben vagy egészben másféle olvasásmódok kialakítására törekszik. Alapvetően megváltozott a viszony a valóság ábrázolhatóságába vetett hitet illetően, s ez, ahogyan elbizonytalanította az írókat hosszabb időn keresztül, úgy

bizonyul termékenynek a legújabb prózát tekintve. Ez a fajta kétely pedig be kell, hogy épüljön az olvasásba is, hiszen a realizmus kódjait termékenyen használó szöveg nem egyszer kihívást intéz a befogadóhoz, annak világtapasztalata és a próza ábrázolásmódja között érezhető feszültség képében.

Jellemző kísérlet a föntebb említett belátható perspektíva megtalálására az eltávolítás. Kortárs prózaíróink egyre gyakoribb fogása az „egyenes" állításoktól való elzárkózás, a látványosan jelzett hátralépés, csúsztatás vagy torzítás: a történetek egyetlen elemének megváltoztatásával megváltozik azoknak a valósághoz való viszonya, az elbeszélést ezzel leválasztják a realizmussal szemben támasztott elvárásokról. Ebből a csúsztatott pozícióból ugyanakkor, mintegy védetten, akár merész vagy kényes kérdésekben is vállal állításokat — de itt már „valóságos" kérdésekben. Az a kettősség vetődik fel, amely különválaszt realista prózát és realista elbeszélésmódot, vagy akár az az állítás is megkockáztatható, hogy különválasztható a valóságábrázolás és a realista próza mint epikai diskurzus. A realizmusban áthagyományozódott valóságábrázolási elgondolások már korábban is kiemelődtek e beszédmód keretei közül, és egészen másféle hangszerelésű munkákban is helyet kaptak, de ma ez tendenciaszerűen is megfigyelhető, olyannyira, hogy természetessé vált olvasási kódjainkban, hogy a jellegzetesen zsánerszerű irodalom nem oltja ki a realizmus egyik-másik jellemvonását. Azt is lehetne mondani, hogy alapvetésükben eltérő, szinte annak ellentmondó szövegek vállalkoznak jellemzően a realista *funkciók* egyik-másik elemének működtetésére. Ebben az esetben a szöveg műfajiságából adódóan az ideológiai elvárás meg sem képződhet, hiszen maga a műfaj (például, mint majd lentebb látható lesz, akármely zsáner) eleve kioltja azt.

Jelen dolgozatban elsősorban az érdekel, hogy a kortárs próza hogyan újít fel egy olyan jelentékeny epikai hagyományt, mely a lokális vagy regionális identitások reprezentációjára épül — akár előtérbe vont, akár háttérbe tolt narratív szálakon. Az irodalmi szociográfia szöveghagyománya az irodalomtörténeti távlat következtében természetszerűleg nem törésmentesen, de a kortárs próza egyik-másik vonatkozásában belátottan, vagy épp reflektálatlanul, ám jelen van: a felmerülő kételyek ellenére a helyi–térségi identitásalakzat megalkotása láthatóan komoly törekvése újabb prózánk jelentékeny szeletének. Dolgozatomban néhány kiragadott példán keresztül szeretnék felvázolni olyan eljárásokat különféle prózaműfajokból, amelyek a térséghez kapcsolódó identitásalkotásra irányulnak — olyan szövegeket veszek elő, ahol a lokális/regionális identitás kiemelt fontosságú a cselekményszervezésben, és/vagy a szereplők/elbeszélők identitásában.

A társadalomtudományok a lokális és a regionális identitást a szociális identitások között helyezik el, megkülönböztetve az identitás személyesebb aspektusaitól.[1] Vagyis olyan tényezőként számolnak vele, amely nem az egyéniség önálló, egyedi értékei között tételeződik, hanem a társadalmi lényünkkel jár együtt — ha azokat énképünkbe építjük, akkor saját magunk számára, ha nem, mások számára akkor is mondhatnak valamit „rólunk". A téralapú önmeghatározásban szerepet kapnak azok az értékelképzelések, melyek a település–térség attribútumait jellemzik, s melynek nyilván egyként hordozóinak tekintődnek azok, akik osztoznak ebben a helyi/térségi identitásban. Ezek az identitások alapvetően hagyományozódnak tehát, az egyéniség szocializációja során nem megszületnek, hanem „csak" rárakódnak „hordozójukra"

1 Vö. pl. Gyáni Gábor: *Identitás, emlékezet, lokalitás,* 2000, 20 (2008) 6; elérhető: http://ketezer.hu/2008/06/identitas-emlekezes-lokalitas/.

annak passzivitása, vagy akár ellenállása dacára is.[2] Az egyik legelemibb közösségiséget vonják az ember köré. Ez a kollektív identitás nyilvánvalóan hol tehertétel, hol peremfeltétel az egyén életében, attól függően, hogy pozitív vagy negatív előítéleteket társítanak hozzá partnerei a társas érintkezésekben — illetve hogy ő maga milyen értéket tulajdonít neki.

Ami a társadalomtudományban szociális, az az irodalomban használatos legközelebbi fogalomként a reprezentáció, a reprezentativitás körében gondolható el. Márpedig a kollektivitás nem olvasódik éppen korszerű beszédmódként — egyfelől azért, mert a rárakódott ideológiai konstrukciók meglehetősen elhasználták különféle alakzatait, és mert irodalompolitikai kisajátításnak esett és esik folyamatosan áldozatul. Másfelől, és az elbeszélők számára ez a sokkal fontosabb: a felhatalmazás kérdése a reprezentációs alakzatokban sohasem tisztázott, valamint az e köré szövődő romantikus küldetésesség problematikája is belátható.

Márpedig az utóbbit azért is tanácsos elkerülni, mert a realista próza körében vagyunk (egyelőre még) — az átromantizálás pedig éppen ettől távolítana el. Itt viszont most csupa elidegenítő effektusra kell rámutatnom. Hiszen olyan fogalmak társíthatók a lokális–regionális identitás irodalmi vetületéhez, mint az értéktudatosítás, az értékőrzés, az értékmentés vagy az értékáthagyományozás — mindezek az átideologizált, épp ezért az irodalmiságtól elidegenített hagyományban *tettek*ként értelmeződnek. Jelen dolgozat nem tud és nem is akar reflektálni az irodalom világán kívülről érkező elvárások és ideológiák alakulástörténetére, csak azt a zavart szeretném tisztázni, amely az identitáskereső, jellemzően a perifériák valóság-analóg viszonyairól referáló próza körül rendre artikulálódik a kortársi befogadásban, valamint annak paratextuális terében.

2 Vö. Agora Zsuzsa – Rab Virág: *Identitás és lokalitás: egy közösségi társasjáték fejlesztése = Horizontok II. A pedagógusképzés reformjának folytatása,* szerk.: Arató Ferenc, PTE BTK NI, Pécs, 2015, 149–156.

E zavar belátása teszi-tette szükségessé azt a megtisztítási munkát, amely a hagyományozódott elidegenítő struktúrákról akarta leválasztani a helyi–térségi narratívákban érdekelt elbeszéléseket, s amely legteljesebben, érzésem szerint, a műnemiségből eredő ironikus helyzet ellenére Oravecz Imre Szajla-verseiben érte el végpontját. Ez az összességében sajátos epikai szerveződésnek is tekinthető szövegkorpusz úgy eleveníti fel az irodalom egyik tradicionális funkcióját, hogy az ideológiai tehertétel nagy részét elveti. Úgy hosszabbítja meg a közösségi emlékezetet, hogy nem idealizálódik a közösség értékrendszere, vagy még pontosabban: ennek az értékrendszernek nem tulajdonít olyan kiemelt minőséget, amely azt minden más közösség értékrendjénél különbnek tüntetné fel. A nosztalgiázásnál „súlyosabb" jelzővel nem igazán lehetne illetni értékszemléletét — jelentős távolságot tart a Veres Péter-i, illetve az ún. *újnépiesség*re jellemző demagógiától.

Persze nem egyedül áll ebben a folyamatban Oravecz, hiszen akár Tar Sándor, akár Bodor Ádám illúziótlan világteremtésére is lehetne utalni, de mindkettőjük szövegeinek térbeliségét a kimondatlanság, a megnevezetlenség vagy az elcsúsztatás előzi meg: Tar Sándor utcájának lokalitása kimerül a Görbe utca névben (amely volt már Ságvári is, most éppen Radnóti), hogy ez hol van, nem tudni meg — Bodor Ádám pedig rendkívül termékenyen, és nyilván nem elválasztható módon a hatvanas–hetvenes évek fordulójának abszurd prózájától, mozdít ki helyszíneket és színhelyeket valóságos földrajzi környezetükből, úgy alkotva egyetlen imaginárius teret belőlük, hogy az összetevőként szolgáló lokalitások identitásaiból is be-beemel attribútumokat. Mindezzel nagyjából el is érkeztem oda, hogy itt többről is, kevesebbről is lesz szó, mint a realizmus. Példáimból is csak egynémelyik az.

A vonatkozó kortárs szövegek előzményeként persze nem csak epikai eljárások értődnek, hanem magához a lokalitáshoz–regionalitáshoz kapcsolódó értékalakzatok is. Ezek egyike-másika irodalmi eredetű, nagyobbik része azonban nem. A szövegvilág, amely valóságos térségek identifikációs alakzatait tematizálja kisebb vagy nagyobb mértékben, ráépül a hagyományozódott előfeltevésekre, még inkább előítéletekre, még akkor is, ha nem akar tudomást venni róluk.

Példáim két nyíregyházi és két erdélyi írónak, Kováts Juditnak, Csabai Lászlónak, Vida Gábornak és Molnár Vilmosnak a könyvei: a félmúlt regionális történelmét feldolgozó regények, az identitást a szó majd minden értelmében tematizáló esszéregény, az anekdota hagyományából építkező novellák, valamint egy krimisorozat darabjai. Többféle műfaj és többféle beszédmód képviselői, melyeket nem igazán lehet elgondolni közös diskurzusban semmilyen más irányból, csakis a lokális–regionális identitás felől olvasva a munkákat.

Természetesen azonnal adódik a kérdés, hogy is kerül ide Csabai, aki Szindbád-regényeiben, valamint novelláinak és elbeszéléseinek többségében is egy fiktív város, Nyárliget világát vázolja fel — előbbiekben nem igazán a realizmus felől építkezve. Mégis megkerülhetetlen kérdése a könyvsorozat darabjainak is Szindbád lokális identitása: ő ugyanis nem egyszerűen csak detektív, hanem *a* nyárligeti detektív. Feltűnő és azonnal látható a sorozat darabjaiban — valamennyire még a nem Nyárligeten játszódó második könyvben is —, hogy a temporalitásban kibontakozó cselekmények mellett azokhoz nem feltétlen szervesen kapcsolódó topografikus háló is szerveződik a könyvekben, meglehetős számú kultúrtörténeti, néprajzi, nyelvi adalékot közölve az olvasóval, melynek vagy van valamilyen látható érintkezési pontja

a temporális eseménysorral, vagy nincs. Jellemzőek a zárójeles, rövid magyarázó betoldások, eligazítások a szövegben, melyek a recepcióban több helyütt tehertételként olvasódnak, a szerző mégis makacsul könyvről könyvre, szövegről szövegre ragaszkodik hozzájuk. Az ezekben közölt cselekményeket összefoglaló tények időbelisége többnyire szinkronikus, a nyomozást meg is előzik, azzal egy időben is folynak, és követik is, egyfajta iterativitással töltik fel a narratív mezőt.

Egy-egy nyilvános beszélgetésen, vagy interjúk alkalmával Csabai László többször említette a krimiíró státusz problémás voltát, szívesebben mondva magát olyan realista írónak, aki krimiket *is* ír. Nem feltétlen látom indokoltnak e zavart, ha zavar egyáltalán, a szövegek szempontjából, hiszen egyre kevésbé látszanak számítani a különböző tematikus kódok a szövegbefogadásban, a termékenyen használt zsáneralakzatok, az esztétikai megalkotottság a különböző műfaji, ideológiai kérdéseket látványosan negligálják, a Szindbád-regények olvashatósági teljesítménye nem kérdéses, akárminek is tekintjük azokat. Ugyanakkor persze egyáltalán nem mellékes az a jelentős háttéranyag, amelynek összetevőit termékenyen variálva épít bűnügyi históriákat Csabai, s amelynek történeti vetületei csöppet sem fiktívek.

Nyárliget világa tulajdonképpen egyetlen csúsztatott megnevezéssel teljes egészében Nyíregyháza várostoposzaira épül rá — olyanféle megoldással, melyet a kilencvenes évek regényei kapcsán fentebb említettem, s amely a mai prózából sem ismeretlen.[3] A nyárligetiség tulajdonképpen a nyíregyháziság artikulációival játszik el, maga a névmaszk is csak egyetlen elemre korlátozódik, semmilyen a városhoz tartozó földrajzi név nem kap hasonló *geller*t, vagy a tágabb régió sem mozdul el. És persze a Szindbád elnevezés maga is a Krúdy-kapcsolaton keresztül tételeződik Nyíregyháza-hivatkozásként. De ez az egyetlen hivatkozás

3 Talán elég itt most csak Krusovszky Dénes Hajdúvágására utalnom.

ugyanakkor csalóka is: hiszen ahogyan ez a Szindbád nem az a Szindbád, előképeként, előzményeként nem olvasódik Krúdy, ugyanúgy Nyárliget előképeként sem olvasódik a Krúdy-próza — bár ez esetben adódnak kapcsolódási pontok a szövegvilágok között, mégis: ahogyan Csabai új Szindbádot épít a könyveiben, úgy egy új, irodalmi előzményeitől független városképet is épít. Míg azonban a detektív személyével kapcsolatban inkább az olvasó engedményeire van szükség az előzménytelenség elfogadásához, addig a város kapcsán ez sokkal problémamentesebben történik. Ugyanis egyrészt Krúdy legjelentősebb, legismertebb szövegei leginkább nem Nyíregyháza-érdekeltségűek, másrészt az időbeli távolság javarészt kiradírozta, felülírta, átírta az abból esetleg lecsapódó értékalakzatokat.

Ami ehelyett előképe a Csabai-féle alakzatnak, az igazából egy negatív vetület, a nyíregyháziséggal, a szabolcsisággal kapcsolatos prekoncepciók együttese, amelynek lebontása és újjáépítése a krimitörténetek hátterében konstruálódó sűrű szövésű kultúrtörténeti háló legfontosabb tétje. A társadalomtudományok egyik alaptétele a lokalitással kapcsolatban az, hogy a centrumtól távolabb minél kevésbé tudatosodik a térségi identitás értékhalmazként, inkább csak puszta tényként értődik.[4] Csabai a sorozat harmadik részében Nyárliget periferikus világára koncentrál, amelyet meghatározó elemnek tekint a városiság megértetése szempontjából a nyilvánvaló ellentmondásokkal együtt is: ez a periferikus világ, a periféria perifériája nemhogy nem városias környezet, de még inkább tanyasi, lakóit sem felfogásukban, sem életmódjukban semmiféle urbanitás nem jellemzi, inkább a zárványlét kategóriáival írhatóak körül már abban az értelemben is, hogy anakronisztikusnak tűnő nemzetiségi hagyományokat követnek: ők a tirpákok.

4 Vö. A. Gergely András, *Kisebbségi tér és lokális identitás,* MTA Politikai Tudományok Intézete, Etnoregionális Kutatóközpont, Budapest, 1996; elérhető: http://mek.oszk.hu/10600/10663/10663.htm#2.

A Csabai-prózában kiemelt helyet foglal el, regényeken és novellákon át ennek az ún. bokortanyai miliőnek a rekonstrukciója a maga sajátos értékkonstrukcióival — ellene dolgozva a különösebb jelentéstartalom nélkül közkeletűen a bunkó szinonimájaként értődő használatnak. Vagyis: a negatív előképpel „küzd", melyről láthatóan tud a próza, hiszen Csabai tirpákjai ironikus színezetben tűnnek föl. A Krúdy-rövidprózák és publicisztikák (például a *Nyíri mese,* a *Tresztyánszki* vagy az *Ősök unokái*) tirpák képe ennél jelentősen romantikusabb színezetű, de olvasódhat úgy a Csabai-féle tirpák is, mint az előző reflektálás nélküli továbbírása. Ami reflektált, az az irodalmi reprezentáció kérdése, ami valóban nincs meg a Krúdy utáni prózában.

Ugyanez a szlovák anyanyelvű nemzetiség is a középpontjában áll a másik nyíregyházi író, Kováts Judit regényeinek *(Elhallgatva, Megtagadva)*, de ő egészen másfelől közelíti meg a kérdést — dokumentarista történeti érdekeltségű regényeiben nem számol sem a negatív előképekkel, sem pedig a Krúdy-féle előzményekkel (de még a Csabai-próza párhuzamosságaival sem), semleges alapokról építkezve igazából jelentősebb kommentárok és értelmezések nélkül a szereplők saját önmeghatározásait hagyja érvényre jutni a szövegekben.

Kováts tirpákjait és nem tirpákjait nem a kultúrtörténet vetületei identifikálják, hanem a cselekmény jelen idejű történéseinek közös megélése, megtapasztalása, és ez a fajta kollektív szenvedéstörténet itt a cselekmény középpontjában áll. Nem a közkultúra előítéleteire játszik rá, de rájátszik egypár elemre a tirpákság öndefiníciójából: például mindjárt az önmegnevezés, a szlovák *trpaci*, azaz a kb. *szenvedő* jelentésű szónak ad konkrét tartalmat munkáiban. Ám itt azzal a fajta expanzivitással–expanzióval állunk szemben, amely a tirpák megnevezést

a város és a térség összes szülöttére kiterjeszti, s amely megint csak a nyíregyházi várostoposzok egyik alapvető eleme: *Nyíregyházán mindenki tirpák* — itt most átfordítva a Kováts-regények világára: mindenki szenvedő — vagy érdekelt a szenvedésben, például bűnösként.

Kováts Judit regényeinek elsődleges tétje a város és a térség kibeszéletlen történeteinek rekonstruálása — elsősorban a traumatörténeteké. Itt azonban olyan identitás-tényezőkhöz érkezünk, amelyek úgy képeznek közösséget, hogy azt a legmélyebben tagadják. Olyan negatív „értékhalmaz" kérdéseit beszéli el, amelyek különben egyén és közösség szintjén is elhallgatottak maradtak, egyfajta néma hagyományban öröklődtek tovább — ha ez öröklődés. Az elhallgatás közös örökségét törik meg a regények, amelyek úgy szólnak mindenkinek a nevében, hogy természetesen külön-külön senkinek a nevében nem szólnak. Egyenként *természetesen* senkinek sem a történetei, összességében viszont mindenkiéi. A legfontosabb traumák: a hátországból a frontvonalba került nők helyzete a második világháborús Nyíregyházán, az elhurcolt zsidók javainak elzabrálása a térségben, a második világháború utáni lakosságcsere, melynek során a tirpákok között agitáció folyt az áttelepedés érdekében, vagy éppen a rázom-pusztai fogolytábor története — vagy a többségnek az áldozatokhoz való viszonya. A Kováts-regények azzal a belátással számolnak, hogy tettes, cinkos és áldozat az események előtt és — már aki megmaradt belőlük — utána újra ugyanazokat az identitás-szituáló tényezőket vallották-vallják magukénak.

Hogy mennyire elevenbe vágó kérdéseket érint a két regény — amelyek különben tartalmilag a fenti regionális történetiségen túl nem tartoznak össze (a másodiknak csak egyik helyszíne a tágabban értett szabolcsi régió), bár a címadás, valamint a kötetek külcsíne errefelé

mutat — az többfelől is láttatható. Először is, mert bár szépirodalmi kiadó adta ki őket, a szövegeket fikcióképző aktusok szervezik nagyelbeszélésekké, mégis a recepció bizonytalansága látható velük kapcsolatban — mintha történelmi érdekeltségük miatt nem lenne feltétlenül biztos a státuszuk. Másrészt a kötetekbeli történeteknek tanúi, kortársai élnek még, vagy leszármazottaikra átmentetten jelen vannak tapasztalataik — nagyon jellemző, hogy a moly.hu könyves közösségi portálon hogyan fakadt ki egy láthatóan tiszalöki olvasó a *Megtagadva* című regényre (a bizonyos rázom-pusztai munkatáborban fogvatartottak a tiszalöki vízi erőművet építették, a tábor személyzetét tiszalökiek adták), egyértelműen nem regényként fogva fel azt, hanem tényirodalomként.[5]

Egy lokális–regionális érdekeltség léptékénél lényegesen nagyobb hagyományozódott képpel küzd meg Vida Gábor 2017-es könyve, az *Egy dadogás története*, amely önértelmező identitáskereső esszéregényként is olvasható. Innen nézve, a könyv tétje nem kevesebb, mint hogy lebontson egy álmítoszt, hogy helyébe valóságosabb képet állíthasson, legalább a saját maga számára. Láthatóan előítélettel, de elsőre *pozitív*nak tűnő, ám valójában elgiccsesedett előítélettel száll vitába a könyv. Olyan előítélettel, amely nem csak a valóság feltárását hiúsítja meg — nem kíváncsi rá —, de esetenként azokat az olvasókat is elsodorja–eltántorítja a túlidealizált előkép a valóság közeléből, akik fogékonyak lennének rá. Természetesen az *erdélyi magyar* magyarországi közfelfogására gondolok. Vida önmagát, szűkebb és tágabb világát értelmezve a határon innen felől visszavetülő elvárás befolyásával veti össze énképét és világképét.

5 Kováts témái, identifikációs eljárásai is összevethetők Závada Pál Tótkomlós-regényeivel, elsősorban a *Természetes fénny*el.

A két világháború közötti legfontosabb, a túlélés érdekében elindított eszmét, a transzilvanizmust a gyökereinél fogva ragadja meg — hiszen hogyan is létezhetett valaha is a nemzetek feletti egységesítő eszmeiség, ha egyszer egyetlen nemzeten belül sincs meg ez az egység. Sőt, Vida könyve az apa alakján át másféle irányba, a határon átnyúló identitásra mutat — hiszen az apa hangsúlyozza, ő nem erdélyi, hanem alföldi magyar. Az ún. szórvány identitása javarészt ismeretlen a magyar irodalomban, hiszen például az Erdély-kép a tömbmagyarság, leginkább a székelység átideologizált és idealizált képével kapcsolódik össze sajátos expanzív kivetülésében — Vida az egyiket megalkotni, szinte elsőként reprezentálni, a másikat újraalkotni próbálja —, ráadásul rámutat ezeknek a szembenállására is, amely az idealizált kép értelmében már-már blaszfémia. A helyzet iróniája, hogy könyvét jellegzetesen olyanok olvassák, akik nem osztoznak ezekben az elvárásokban, és tudatában vannak a kép giccsességének — csak éppen az kérdéses, hogy perspektívájukból belátható-e ennek az identitás-újraértésnek a tétje?

Vida is olyan tényezőket sorol, mint amikre Kováts Judit esetében is kitértem: egy közösség elhallgatott, letagadott, de mindennapi életébe mégis beépült „sötét foltokat". Itt éppen alkoholizmus, öngyilkosság, szektás elvakultság, családon belüli erőszak, a narcisztikus családfők uralma olvasódik — és ezt nem is fogadja feltétlen jól a középpontba állított közösség, amiről az írás „tud", vagyis leszámol azzal a szereppel, hogy a közösség hangjaként gondolja el magát. Éppen olyasmiket mond el, amiket a közösség nem szívesen vállal, amelyet önmeghatározásaiban nyilvánvalóan inkább letagadna.

Négy példám közül a hagyományozódott identitást a leginkább továbbvivő, folytató Molnár Vilmos anekdotikus kisprózája, amely epikai világalkotásában számíthat és számít is olyan előzményekre, mint Tamási Áron Székelyföld-képe, amelyet többször is behív és újraír, vagy legalábbis ráír erre a képre. Ennek persze kompozíciós oka is tételezhető, hiszen az önálló zárlatot exponáló rövid epikai egységekben az előzmény bevonása nélkül nehezen lenne lehetséges a világalkotás. Nem reflektálatlanul rájátszó jellegű ez a továbbírás, hiszen a Tamásiból is lepárolt giccset hol megkerüli, hol pedig ironikusan kezeli a Molnár-kispróza — hiszen itt is megvannak azok az ellentmondások, amelyek a rögzült kép és a valóság között fennállnak: előszeretettel beszélnek a gyárakról Molnár narrátorai, vagy éppen maguknak a székelyeknek a hibájából keletkezett tájsebekről, a megromlott természetről. Ám a földrajzi nevek, a feleselő szerkezetű ún. góbés novellák, valamint az egyes láthatóan helyi érdekű, a közösséget foglalkoztató történetek fenntartják a kapcsolatot az előzményekkel. Meg kell jegyezni, e novellák nem feltétlen a realista próza jegyében gondolhatók el, mint ahogy Tamási novelláinak jelentékeny része is jobb híján afféle tündéri realizmusban érdekelt — az identitás, amelyet ezek az írások megalkotnak, épp olyan lebegősek és bizonytalanságukban biztosak, mint maga a novellák cselekménye.

Mindezekkel nagyjából kezdő felvetéseim közül ahhoz érkezem el újra, miszerint a prózafordulat után nem az a realizmus tér vissza, mint ami annak előtte volt — és nem is feltétlen ugyanúgy. Jelentékeny funkcióit átengedi más műfajoknak, melyek akármilyen ideológiai számonkérhetőségnek ellenállnak; újabb epikai artikulációban pedig az objektív látvány helyett a szubjektív látványok képe erősödik föl,

és az empátia lényegesen jelentősebb szerepet kap — mindez pedig a hitelesség problémájával hozható összefüggésbe: a személyesség kérdése, a dokumentatív megalapozottság az epikai világ legfontosabb fokmérőjeként a tradicionális realizmus fikcionalizáltságával szemben a személyes jellegű történetek „megtörténtségét" mutatja fel — jellemzően ellenállva a tradicionális elbeszélések valóságképének irányában támasztott premisszáknak, és ellentmondva az azt körülvevő ideológiáknak.

A FÖLD CSELEKEDETEI
Kisvilág és nagyvilág — egyén és közösség Oravecz Imre regénytrilógiájában

közös szenvedélyünk okán is
ajánlom Jánosi Zoltánnak

A költő kézjegye, az író kézjegye

Kortárs líraértésünk alakulástörténetében kiemelkedő fontosságú az a folyamat, mely a hatvanas–hetvenes években mások mellett, Oravecz Imre költészetében bontakozott ki, s amelyet szemléletváltó jelentőségűnek tekintünk.[1] Költészete a kezdetektől epikus jellegű — nemcsak a lírától eltávolodó eszközkészlete, a prózához közelítő szövegformáló eljárásai, hanem az állandóan a szövegtér közvetlen közelében vibráló narratíva, narratívák okán is. A nyelvi érzékenység újraszituálásának korában színre lépő költők közül ő tartja, tartotta a legmagasabb tétet a líranyelvnek a prózanyelvhez való közelítésében,[2] de a nyelven túl a szövegszervező szegmentumok más eszközeinek tekintetében is az ő írásai vetik föl leginkább az epikai megalapozottság kérdését. Eszköztelen nyelvhasználata, lecsupaszított alakzatai sokszor látszólag csak produkcióesztétikai alapon tekinthetők lírának. Nemcsak a narrativitás mutat ebbe az irányba, hanem az a sajátos konceptuális szerkesztésmód is, amely Oraveczre verseskötéteiben a kétezres évekig jellemző: hogy ugyanis túlnyomórészt egy tematika és egy ahhoz szorosan kapcsolódó beszédmód köré épülnek (amely egyetlen kötetre érvényes).[3]

1 Cselényi László: *Neoavantgárd és posztmodern törekvések az újabb magyar költészetben,* Irodalmi Szemle, 2000, 43. évf., 11–12 sz., 70–85.
2 Grendel Lajos: *Magyar líra és epika a 20. században (33): A magyar líra depoetizálása — 70-es és 80-as évek III,* Irodalmi Szemle, 2009, 52. évf., 7. sz., 53–61, de különösen 53–56.
3 Margócsy István: *Ornamentális minimalizmus,* Alföld, 1995, 46. évf., 10. sz., 53–58.

Téma és nyelv összekapcsolása pedig olyan eredményt hoz, amely leginkább regényekből ismerős: a világszerűség élményét, lírakötetektől szokatlan intenzitású koherens egészként, amely teremtett világ értelmezési keretet ad az egyes szövegdarabokhoz is.[4] *A hopik könyve* fiktív pueblo-indián mítosza sajátos újrarendezési lehetőséget teremt ahhoz, hogy Oravecz a posztmodern szerzőitől merőben szokatlan kulturális antropológiai archiváló szándékát hitelesen transzponálhassa a közösségi érdekeltséggel szembeni („viszonylag" új keletű) kritikai érzékenység megsértése nélkül. Ám a könyv fiktivitása mégsem elégítette ki a beszélőt — a nyelv lecsupaszítása után a tartalom lecsupaszításához is eljutott, s a későbbiekben immár kételyeinek újrafogalmazása nélkül kezdte elölről az archiválást, ahogyan az *Egy földterület növénytakarójának változásai* kötetben már hozzáfogott. Hogy ugyanis egy olyan világot teremtsen újjá könyveiben, amelyet gyermekként éppen elmúlni látott: Szajlát, a Heves megyei parasztfalut, amelynek lakosai előbb elhagyták a hagyományos paraszti életmódot, hogy jobb megélhetést keressenek az éledező nagyiparban, majd amikor az ipar kifulladt, már nem tudtak visszatalálni a gazdálkodáshoz sem. Ezt a világváltozást Oravecz igyekezett megjeleníteni első köteteitől kezdve, helyszínek, mesterségek, személyek és családok történetén keresztül elmesélve.

Másrészt viszont e családok között kiemelten kerül elő a sajátja, amely nagyon különös sorsú szűkebb és tágabb környezetében is, hiszen az Amerikába történt kivándorlás szakította ketté. A verseskötetekben ez a családi szál fel-felbukkan, mozaikosan megrajzolódik, de teljes egészében kibontatlan marad. Ellentétben a falunarratívával.

4 Gorove Eszter: *Az én és a tér viszonya Oravecz Imre lírájában = Verskultúrák: A láraelmélet perspektívái,* szerk.: Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lénárt Tamás, Ráció Kiadó, Budapest, 2017, 222–237.

A kilencvenes években publikált prózaversei *versvázlatok egy faluregényhez* alcímmel jelentek meg tíz éven keresztül különböző folyóiratokban, ám végül formai értelemben nem regény született, hanem egy sajátos regényként, még inkább egy regényvilág enciklopédiájaként olvasható szokatlanul vaskos verseskötet, a *Halászóember,* mely ugyanezt az alcímet viseli. Mivel ez a kötet mind poétikai, mind tematikai értelemben egyfajta összegzése Oravecz korábbi költészetének, értelemszerűen főmű-igénnyel tételeződött,[5] s meghaladhatatlannak tetszett. Azonban immáron formai értelemben is ténylegesen a próza felé fordulva, első regényének írásakor megint csak úgy tűnt, hogy Oravecz az újrafogalmazás kényszerétől továbbra sem tud szabadulni, s ismét nekifut a témának, csak más eszközökkel. Aztán persze ez a kép, mondhatni előzetes várakozás, módosult a ciklus minden darabjában — módosult, és mégis ugyanaz maradt. A második regény példát mutatott a kitörésre, hogy aztán a harmadik újra visszatérjen, s a parasztság döntő sorsfordító kataklizmájának, a kommunizmusnak a világát rajzolja meg.

A posztmodern költészetben Oravecz különlegességét kétségtelenül növeli, hogy olyan poétikai hagyományok megújítójának tűnik, amely hagyományok különben senki másnál nem tudtak a századvég szemléleti és versnyelvi „környezetében" újraszituálódni ilyen jelentőségteljesen — vagy egyáltalában nem, s helyette inkább mindenféle reflexió nélkül folytatták/folytatják olyan poétikai törekvések továbbírását, amelyek a legtöbb esetben kiüresedetteknek mutatkoznak. Oravecz ugyanis az emberi közösségek kulturális tudásának, azaz egy jellegzetesen kollektív élménynek az áthagyományozására törekszik, még pontosabban e kollektív tapasztalat megőrzéséhez keres érvényes nyelvet és eszmei

5 Ennek töménytelen irodalmából most csak egyetlen példa: Ferencz Győző: *Szajla, az elemzés közhelye,* Magyar Napló, 1999, 11. évf. 11. sz., 60–62.

struktúrát újra meg újra.[6] Az állandó újrafogalmazás kényszere az olvasó szempontjából többféleképp is láttatható, illetve belátható. Az Oravecz-költészet elsöprő nyelvi ereje először a pátosz teljes körű kiiktatásából is eredt (*Egy földterület növénytakarójának változásai* című kötetében például) — ezzel éppen hogy idézőjelbe téve az *áthagyományozás*t is, hiszen távol tartja magát attól, hogy feltétlen megtanulandónak, folytatandónak vagy példaértékűnek tüntetné fel a letűnt világot, egyszerűen csak a maga számára fájdalmas veszteségről tudósít —, majd aztán *A hopik könyve*ben annak merőben merész karakterisztikájú újjáépítéséből. Utóbbi munkája valószínűleg épp ezért lett a leginkább megosztó a szerző különben egyértelműen elismerő recepciójában, ahogy az például Kulcsár-Szabó Zoltán kismonográfiájában is kitapintható.[7] Holott ahogy az œuvre tovább bővül, erősödnek a kötet jelentősége felé mutató jelek. Talán annak kimondását is meg lehet kockáztatni, hogy *A hopik könyve* az első olyan munkája Oravecznek, melyben pályája két központi problémája látványosan összeér — a *Kaliforniai fürj* pedig kétségtelenül a legnagyobb ívű felmutatása ennek az összeérésnek.

Miről is van szó pontosan, amikor egyből két központi problémáról beszélek? Az egyik a tipikus kollektivitás-élményhez leglátványosabban kapcsolódó probléma: Szajla, az író szülőfaluja, amelynek történetei, emberei, természeti és tárgyi kultúrája jelenkori irodalmunk legjelentősebb falutapasztalata (szemben Tar Sándor *A mi utcánk*jának falujával, amely a maga zsenialitásában inkább egyetemes, akármelyfalu akar lenni, Oravecz Szajlája az egy szem Szajla akar lenni — ám persze ezen keresztül képes tökéletesen kilépni az ismételhetetlenség

6 Vö. Márkus Béla: *„…csak szétnézni meg elbúcsúzni…",* Új Forrás, 1999, 31. évf., 4. sz., 18–25, 5. sz., 3–10; Bazsányi Sándor: *Az olvasás lehetősége — az otthonteremtés ígérete* = uő: *„Fehéret, feketét, tarkát…": változatok az iróniára,* Kalligram, Pozsony, 2009, 290–292.
7 Kulcsár-Szabó Zoltán: *Oravecz Imre,* Kalligram Kiadó, Pozsony, 1996.

egyszeriségéből). Egy olyan falu, amely a huszadik század társadalmi és gazdasági szükségszerűségei következtében elvesztette örökölt paraszti jellegét, s azzal, hogy az iparvidékek vonzáskörében lassanként „alvó faluvá" vált, eltűnt a történelmi értelemben értett faluközösség, valamint az a tradicionális kollektív tudás, emlékezet is, amely a falu lakóit meghatározta, s egyúttal többféle élethelyzetben is védetté tette, egyszerűen azáltal, hogy biztosította a visszautat a régi életmódhoz. Ezután a felszámolt és tönkrement iparvidék lakói nem lehettek többet parasztok, mint régen — elveszett a régi életmódhoz visszavezető tapasztalat és tudás, illetve ami meg megmaradt belőle, az új viszonyok között már nem volt képes arra, hogy valódi válaszokat adjon a közösség problémáira. Így a „régi" közös tudás elherdálódott, Szajla világa pedig pusztulásnak indult, nem utolsósorban azért, mert a falusi életmód eltűnése után a megélhetés nehézzé vagy lehetetlenné vált a faluban. Ennek legteljesebb foglalatát a *Halászóember* adja, mely az ezredforduló egyik legemlékezetesebb, egyben legnagyobb kritikai elismerést kiváltó teljesítménye lett. A később ciklusnyi szövegekkel kipótolt anyag, amely a mai Szajlán újraindította az orális emlékezet csak tankönyvekben emlegetett példahelyzetét (a könyvben megírt eseményeket a még élő falusfelek bővítették, pontosították[8]), Oravecz Imre mégsem zárta le Szajla-történetét — az *Ondrok gödre* című regény, a *Kaliforniai fürj* előzménye, majd az *Ókontri* egy sajátos, de másik faluregénnyé teljesedik ki, mely inkább a *Hálászóember*ben központi helyet elfoglaló *felszámolódás* előzményeit mondja el: az odavezető utat. A középső regényben pedig Oravecz másik nagy története áll a középpontban.

8 Keresztury Tibor: *Állítanunk kell valamit: Oravecz Imrével beszélget Keresztury Tibor,* Élet és Irodalom, 1999, 43. év., 40. sz. (október 8.); elérhető: https://www.es.hu/old/9940/interju.htm.

Ez a másik nagy történet már a személyes sorshoz kapcsolódik, vagy még pontosabban az Oravecz-család történetéhez, és tulajdonképpen szintúgy ott munkált a korábbi kötetekben, hiszen Szajla mint az útnak indító hely a leglényegesebb, s mint ilyen, magában foglalja természetesen a családot, nem is csak egyet, hanem az egész *had*at (ahogy Észak-Magyarország megyéiben a nagycsaládot nevezték). Ez a családtörténet pedig egy másik, a kollektív emlékezet számára vitathatatlan fontossággal bíró, mégis javarészt „elfeledett" (vagy még pontosabban: a szépirodalom eszközeivel eddig fel nem tárt) eseményben érdekelt: annak a bizonyos másfél millió Monarchiabeli polgárnak a sorsába ér bele, akik a századforduló idején kitántorogtak Amerikába többnyire gazdasági szükségszerűségből — arra készülve, hogy „viszonylag" rövid, intenzív fizikai munkával töltött idő után hazatérve Magyarországon gazdaságot alapítsanak. Az Oravecz-œuvre ismerői tudják, hogy a szövegvilág jelentékeny helyeken rendre visszatér a kivándorolt elődökhöz és megpróbál róluk beszélni. Ez azonban olyan teljességgel korábban nem valósult meg, mint a mostani, eddig legvaskosabb opuszban.

Líra és próza diskurzusa *A rög gyermekei*ben

Oravecz Imre évtizedeken keresztül formálódó falu-anyagából — hiszen még ha nem is számítjuk bele pályája egészét, melyben szegrőlvégről mindig is ezt írta, vagy írta ezt is, 1987 már az első megjelölt Szajla-versek datálásának éve — időről időre vaskos könyvnyi darabokban válnak le rétegek, ugyanúgy ellenállva a vers formaeszményének, mint a prózáénak. A *Halászóember* című monumentális verses enciklopédia, majd a ciklusnyi pótlás (*A megfelelő nap* című kötetben) után publikált már formailag is teljesen egyértelmű prózát az *Ondrok gödre*

című regénnyel — majd egy újabb évtized múlva az *Ókontri*ban annak is megkísérli egy sajátos újraírását. Vaskos parasztregény a végül is *A rög gyermekei* címet kapó ciklus első könyve, de — megint csak — magában, önálló műként még nem faluregény. Merthogy a benne főszereplő *Árvai*-család nemhogy a faluból, de még a szűkebb *had*ból is kiemelten áll. Nincsenek, nem nagyon jelennek meg falusfeleik, sem a rokonaik, akik pedig egy szögben laknak velük, vagy csak alkalomadtán — „zárt" parasztudvarokon, „elkülönített" tagokon játszódik a cselekmény — és persze belül, magány-mozzanatokban.

Az Ondrok gödre egy völgy Szajlán, egyébiránt nem ismeretlen az Oravecz-olvasónak, bár a *Halászóember*ben még *„güdri"*, valamiért a hangzóalak a regényben elmarad. De már ez is jellemző: az *Ondrok gödre* (és tulajdonképp az *Ónkontri*nak is) hivatalos kézikönyve a *Halászóember.* Mozaikként lehet egymás mellé helyezni helyszíneket, eseményeket és alakokat a nagy verseskönyvből és a regényből — egyezések és érintkezések több ponton láthatók. Ami egyezik: a helyek, a tájak a kistérségen belül. Ami érintkezik: az események, a történetek egyes darabkái. Ami nem passzol: a személyek, a szereplők. Az *Ondrok gödre* utolsó lapján ott szerepel, hogy: „E könyv a képzelet szülötte, alakjai, történetei költöttek", s hogy az egyezés a véletlen műve. Korábbi Szajla-verseitől, köteteitől ez a hivatkozás nem csak, hogy távol áll, de deklarált céljaitól is egészen eltérő. A közösség (ön)reprezentációjától (ahogyan, Oravecz nyilatkozatai szerint, maga a falu közössége is tekintette a könyvet) mintha visszalépést jelezne ez a gesztus — talán mert a közösség megjelenítéséről le is mond a családregény felé mozdulás érdekében. És természetesen az *Ondrok gödré*t függetleníteni kívánja korábbi munkáitól. Ami azért is fontos, mert ez a könyv poétika, és nem dokumentum. *Az álom anyaga* (ahogy az első kiadásban még szerepelt a regénysorozat eredeti címe) — nem a valóságé.

Főszereplői újak — a *Halászóember*ben nincsenek *Árvai*ak vagy *Közsüs*ök, csak egy-két *Árva,* azontúl áthallások vannak — Barczai, Vahalcsik (a regény vége felé bukkan föl e név egyszer), vagy Miki — a verseskönyvben a beszélő gyerekkori barátja, itt Istváné… A cselekmény érintkezésére jó és látványos példa a *Halászóember Time warp* című szövegének és a regényből *Idős János* álomleírásának összevetése (az első kiadásban 133–140), de akár a regényegész tétjeinek szempontjából is figyelmet érdemelnek az olyan versek, mint a *Dédnagyapámhoz* című.

A műfajmódosulás nem járt együtt a nyelvi megalkotottság radikális átrendezésével. Elsősorban természetesen azért nem, mert — talán csak a *Héj* és a *Hopik könyve* című könyveinek írásait leszámítva — mindig is erőteljes törekvésként volt jelen köteteiben a versnyelv dikciójának a próza nyelvéhez való hajlítása — sőt, gyakran *törése.* Körülményes, nehézkes, bonyolult nyelvi alakzatok (vagy legalábbis első látásra annak tűnő alakzatok) dominálnak lírájában, abban az időben, amikor a versnyelv még mindig (már újra) a tökéletesre csiszolt sorokról szól. Oravecz szövegeinek pusztán tördelése (az *1972. szeptember* című kötetben még az se nagyon) jelzi, hogy versekről van szó. Az *Ondrok gödré*ben látszólag nem is történt más, mint hogy „végre" prózaszövegként tördelte a szerző a prózanyelvet — de persze a narratíva szorosabb kohéziója kitapintható (az epizodikusság ellenére). Az a túlbiztosított, pontosságra törekvő és depoetizáló, megjelölő és körülíró nyelvezet, amely a versekben már az *Egy földterület növénytakarójának változása* kötettől remekül működő alkotóeleme az Oravecz-látásmódnak, sőt, izgalmasságának egyik fő oka, a prózában ugyanazokból az elemekből építkezve látványosan másképpen artikulálódik: ugyanaz a hangszerelés itt nem jár együtt a versekben érezhető keserű nosztalgiával — egyáltalán, atmoszferikus töltet helyett inkább érzelmi csúcspontok

vannak. Érződik egyfajta mániákus aprólékosság bizonyos helyszínek meghatározásakor is, de ugyanilyen makacsul végigmondódnak események, gondolatok, érzetek is — mindezek itt a jelentősebb modernista prózapoétikák kikezdésére irányulnak, egyfajta pre-flaubert-i, de még inkább zolai karakterességként láttathatók (hiszen az *impassabilité* azért nagyjából megmaradt). Klasszikus nullfokalizációt alakít ki a legtöbb esetben, de ahol belső fokalizáltság meg is valósul, ott is gyakori, hogy a mindentudó elbeszélő előlép végül a „háttérből". A nyelv persze ezáltal kétségtelenül a világ *régiesítésének* is termékeny eszköze, nem különben a paraszti világ zártsága sok szegmensében nagyon szépen, kimondatlanul benne van: így a regényeszme szövegszervező formaelvvé válik. Mindezzel együtt Oravecz a mondat poétikájáról kétségtelenül levált, a hasonló nyelvi megdolgozottság a verset *letisztulttá,* a prózát már annál nyersebbé teszi. Ezzel a nyelvről a figyelmet a cselekményre, a mondanivalóra tereli át. Elbeszélője a hidegsége és a tárgyilagossága ellenére is tud torokszorító lenni, noha mindent megtesz, hogy a színpadiasságot, az érzelmességet távol tartsa a prózától. Ez általában a lírájában is működésképesnek bizonyul, bár a fájdalom és a veszteség tudata feletti keserűség ott jobban tetten érhető: miközben a mondatok ridegek, az egész szöveg mégiscsak szívfájdító.

Az első regény ötvenhét számozott fejezetében számos szövegtípust aktivál, minden különösebb nyelvi igazítás, korrekció vagy módosítás nélkül: a cselekmény fő szálai között a parasztregény, a fejlődésregény, a családregény alakzatai kapnak szerepet, s ennek földrajzi (sőt, eleinte már-már földtörténeti), történelmi, politikai, vagy egyszerűen csak a paraszti életvitelről, a földművelésről szóló esszébetétek biztosítanak keretet. Eleinte hullámzó a fejezetek ritmikája — egy cselekményes fejezetet egy esszészerű, kimozdított vagy megállított kép követ, melynek funkciója olykor alig van, később egyre intenzívebben összpontosít

a cselekményre a narráció. A regény nagy ugrásokkal ível át évtizedeket, ennek ellenére világképe nagyon sokáig statikus marad — addig, amíg fel nem nő István, s az apja családmeghatározó világszemlélete mellé nem hoz egy másikat — ami megint csak a paraszti társadalom „közmegegyezéses" jellegzetessége. Bár nyomokban megvan az az elégikus hangnem, ami a *Halászoember*t nagyban jellemzi, a regényben egyáltalán nem tapasztalható nosztalgikus pátosz. Oravecz mindent meg is tesz, hogy lerombolja még a lehetőségét is: például a halálos beteg János maszturbációjának, vagy István és Anna házastársi együttlétének naturális részletekben bővelkedő leírásaival. A paraszti életforma és gondolkodásmód is kritika tárgya, noha elfogulatlanul — az *Ondrok gödre* tökéletesen mindentudó narrátora nem kommentál, csak közvetít az apa és a fiú közötti konfliktusokról, és ezzel többet elmond minden véleményezésnél. A tárgyilagosság, a reflektálatlanság és a távolságtartás mégis bensőségessé tudja tenni a könyvet.

Oravecz vállalkozásának súlya az első kötet után bármennyire is felmérhetőnek mutatkozott, utóbb felülíródott. A *Kaliforniai fürj* ismeretében még hangsúlyosabb, hogy e könyvben érdeklődése középpontjában nem a *régi* falu működése áll, hanem egy személyes dráma, egy exodus-történet motivációi. Ilyen módon nincs a regénynek olyan erős szociológiai–antropológiai szála, hogy faluregénynek nevezhetnénk, bár a Ferenc József-i aranykor (módos) gazdáinak életmódjáról jó néhány dolgot elmond. Ebből azonban egy lesz lényeges: hogy miért vándorol ki egy család Amerikába. A regény alapproblémáit egy évtizeddel később a ciklus záródarabjában Oravecz újraírja, s az *Ókontri*t hozzáolvasva az *Ondrok gödré*hez, már sokkal inkább kitapintható a falunarratíva, hiszen a ciklus ilyenformában történelmi tablót rajzol. Ám arra is rámutat e két regény, különösen utóbbinak esztétikai tapasztalata, hogy legfontosabbnak a közöttük álló, éppenhogy nem Szajlán játszódó darab mutatkozik.

A *Kalifornia fürj* cselekménye ott kezdődik, ahol az *Ondrok gödre* befejeződött: az Árvai család partra száll az Újvilágban, majd rövidesen az Ohio állambeli magyar kolónia tagjai lesznek: megtanulják az első anglo–magyar, majd tiszta angol szavakat, István, a családfő munkába áll, gyermekei iskolába kezdenek járni. Később éri őket jó és rossz egyaránt: gyarapodnak és fogyatkoznak, kénytelen-kelletlen mennek a munka után az északi Ohióból a délnyugati Kaliforniába. És közben gyűjtenek, kuporgatnak, és számolgatják, mikor gyűlik össze annyi, hogy végre haza lehessen menni. Oravecz akkurátus pontossággal, epizódszerűen felfűzött fejezetek sokaságán keresztül, tárgyilagosan, többnyire érzelemmentesen, s a tradicionális mindentudó elbeszélő pózából mutatja meg a kinti magyarok életét. Rettentő sok ismeretet lehet szerezni a regényből a századforduló Amerikájáról (nem csak a kivándoroltakról, rajtuk túl is), a bevándorlók befogadásáról — megtudhatjuk, mit gondoltak a magyarokról, mit gondoltak a magyarok az amerikaiakról. A bevándorlók életmódjának módszeres feltérképezése maga is bámulatos munka lenne — abból, hogy a kutatás milyen rétegeket ölel fel, ízelítőt ad a könyv végi szójegyzék, amely az amerikás magyarok keveréknyelvének szótárát tartalmazza. Mindamellett azonban, hogy Oravecz tényanyaggal dolgozik, amelyet a lehető legpontosabban akar feldolgozni, nem feledkezik meg arról sem, hogy regényt ír, klasszikus értelemben vett cselekményközpontú nagyregényt.

Méghozzá olyat, amely egyszerre felel meg egy sajátos család- és egy megint csak sajátos történelmiregény-modellnek is — előbbi a ciklus köteteiben egyben már jobban láttatható, utóbbi inkább csak a történelmi regények esetében *nagy általánosságban* nagyobb időbeli distancia miatt neveződik itt sajátosnak. Ha úgy vesszük, a korábban már említett másfél millió kitántorgott magyar közösségi traumatörténetének regénye a *Kaliforniai fürj*: középpontban az idegenségérzet áll,

amelynek ráadásul fenntartására is törekednek az amerikai magyarok — hiszen nem akarnak beolvadni, nem akarnak ottmaradni, ottlétük csak átmeneti, s éppen mert az átmenetiség miatt nem érdekeltek a talált világ jobbításában, szépítésében vagy fenntartásában, erősödik az ellenérzés velük szemben az ottaniak részéről. Gyorsan le kell szögeznem azonban, hogy traumatörténetként a magyar közösség, a magyar történelem szempontjából olvasható a regény, maguk a szereplők nem traumaként élik meg az eseményeket. Kivéve, ha pénzt kell költeni, s ezzel odázódik a hazautazás — de az elbeszélés tárgyilagossága különben távol tartja a drámát a regény szereplőitől. Alig érzékeltet valamit az elbeszélő, inkább mindent leír kívülről. A kívülmaradás, az érzékletesség hiánya részben szintén erősíti a regény epizodikusságát.

A nagy történet az egymásra sorjázó események mögött az elején, úgy tűnik, összeáll: itt lesznek, aztán majd hazamennek. Hogy aztán erősödjön a gyanú, mégsem így lesz majd, s mindezzel a nemzeti történelem felőli olvasat traumája fokozódjon: végül is arról szól a regény, hogyan szakad el Magyarországtól az Árvai család, fokról-fokra, sejthetően ám mégiscsak hirtelen jutva el addig, hogy ne akarjon hazajönni. Ez annak ellenére több lépcsőben megy végbe, hogy — mondhatni — a regényszerkezet szempontjából inkább a vége felé dől meg a család eredeti elhatározása — hiszen közben a gyerekek, akik Amerikában szocializálódtak, vagy ott is születtek, dacból, vagy más miatt, időről időre el-elhatározták, hogy eztán csak angolul beszélnek majd. Kétségtelenül annak modellezésére is törekszik a regény, hogy a hazavesztést olyan nézőpontból mutassa meg, ahol nincs különösebb eszmei tartalma a nemzethez tartozásnak: a szereplők kétkezi emberek, különösebb megfontolás nélkül az otthon azt a helyet jelenti számukra, ahol a rokonaik élnek, ha pedig Amerikában magyarokat keresnek, annak leginkább a nyelv az oka. Kaliforniában azonban olyan magyar közösség már nincsen, mint Ohióban.

A magyarok életén kívül a korabeli Amerika viszonyait is izgalmasan mutatja be a regény: a vasgyár, a kohó, a fúrótornyok, a kisvárosok, vagy Ohio és Kalifornia állam mindennapjai, különösen utóbbinak természeti viszonyai is elemi részét képezik, akár még a cselekményből kilépve is — hiszen egyik-másik esszészerű bemutatófejezet kedvéért a cselekmény időnként fel is függesztődik akár. A cselekményes és a leíró szakaszok váltakozása egyfajta hullámzást ad a regény ritmusának, mint ahogy a fejezetek középpontjában álló szereplők cserélődése is: az Árvai család tagjai felváltva állnak a fejezetek központi perspektíváját adó pozíciókban. Ezek a perspektívák olyannyira mindentudók, hogy az elbeszélő *képes* még a halál pillanatának bekövetkeztéről is a perspektíván belülről írni. Ez a szövegrész talán az egyetlen olyan pontja a terjedelmes regénynek, ahol az olvasótól engedményt kér az elbeszélés — de ez is szinte észrevétlen marad, hiszen teatralitást fokozó eszközök hiányában a megdöbbentés funkcióját látja el. S így aztán a kérdőjelek elhalványodnak.

Oravecz teljesítményének leglátványosabb jelentőségét az eddig ki nem írt, ki nem beszélt történeti szál adja: mi lett a kivándorolt magyarokkal? Hova lettek? Miért nem jöttek haza? Maga a regény persze nem kíván erre egyetemes választ adni, megmarad egyetlen példa elbeszélésénél. De ez az egyetlen példa a maga *vonzáskörzetével* tágabb perspektíva felé is mutat: az Árvai család egy farmon köt ki a kétkezi-munkás-élet végén, gyerekeik már kilépnek a fizikai munka világából. Találkozunk olyan magyarokkal, akik sokra vitték, olyanokkal, akikből nem lett semmi, még csak meg se tudták szedni magukat, olyanokkal, akik visszajöttek újra, és olyanokkal is, akiknek a gyerekei elzüllöttek, prostituálódtak Amerikában — továbbá más Monarchiabeli nemzetek

képviselőit is megismerhetjük a gazdag regényben. Az egyik legérdekesebb szál az, amelyben a magyarok amerikai szemmel láttatnak: némelyik szokás csak nehezen érthető (a sült szalonna iránti rajongás például ilyen), más a világ minden táján elfogadhatatlan lenne (iszákosság, kötekedés, utcán vizelés). A *Kaliforniai fürj* olyan várakozásoknak is meg tud felelni, amelyek a magyar és az európai tradícióban klasszikusan összefonódnak a szépirodalommal: mintha ténylegesen nagyobb tétet tartana saját szövegszerűségének esztétikai kvalitásainál, méghozzá a didakszis bármely apró aspektusa nélkül. Távol áll attól, hogy pusztán illusztráció legyen egy történelmi tételhez, bár jelentőségét kétségtelen megnöveli e tétel jelenléte a műben.

Az *Ókontri* egyrészt az *Ondrok gödré*nek az újraírásaként tételeződik, másrészt a trilógiává kerekedő ciklus zárlatában teljesedik ki az az ideológiai konstrukció, mely a *Halászóember*ből ismerhető — a tizenkilencedik századi történet huszadik századi kvázi-megismétlésében az Oravecz-szövegvilág kataklizmái közül a *földvesztés* témája íródik meg a kommunizmus eseménytörténetének keretében. Vagyis úgy ismétli meg a paraszti mártírium történetét, hogy azt új elemekkel bővíti. Az Árvai család szétszakadásával a narratíva eltávolodik a korábbi családregény-alakzattól, és bár nem szakít vele, jobban fölerősödnek a faluregény-mintázat vonatkozásai. Ez a faluregény narratíva azonban más, mint amit a *Halászóember* előrevetít — ha ugyan előrevetít. Annak ugyanis tablóképszerű vetületét látja az olvasó, ez az elsődleges látvány, mintegy kimerevítve — a regényben viszont a cselekményes narratíva létmódjából adódóan, a történet az elsődleges, mely egyrészt a történelmi események, másrészt a főhős identitásproblémája körül sűrűsödik. Árvai *Steve*, aki sosem válik Istvánná, olyan szituációban találja

magát, amely alkalmat ad az elbeszélőnek a falunarratíva részben újbóli megismétlésére: az óhazában ő az idegen, ezért ennek a világnak a működését meg kell értenie, mint ahogy meg kell értenie újra a földművelés és a gazdálkodás működését is. Ilyen módon a trilógia mindhárom darabja hasonló alapképletekre építi fel a maga cselekményét. A kulturális idegenség kettős helyzetében álló főhős identitása rendre megkérdőjeleződik és megválaszolódik — de nyugvópontra, végső megismerésre nem kerül sor.

Hazavesztés — az Árvaiak háromszor veszítenek el két hazát a regénysorozat darabjaiban. A ciklus példázatszerűen mutatja fel a magyar paraszt szenvedésének minden körülmények között újraíródó történetét. Kilábalni csak úgy lehet belőle, ha elhagyja az országot — ez kétgenerációs tapasztalatként olvasódik a trilógiában. A harmadik kötetre a közösségi érdekeltség jobban az előtérbe tolódik, az áttetsző nyelvhasználat itt már látványosan átadja a terepet a szövegformáló eljárások helyett a cselekményszervezésnek. Részben ez lehet az oka annak is, hogy a regény recepciójában a dramaturgia hibái láthatóbbá válnak, mint a korábbi regények esetében, de nyilván hozzájárul az is, hogy ennek világtapasztalata hozzáférhetőbb a mai olvasó számára, mint a korábbi darabok esetében. Ez pedig a nullfokalizáció, a mindentudó elbeszélő szerepkörét kezdi ki leginkább.

Talán a legproblémásabb formakérdések is a közösségiség felől vetődnek fel: hogy miközben ennek kódjaira játszik rá, illetve sorra kijátssza e kódokat, közben olyan mozzanatokat is megmutat a cselekmény, mely e kódkészlettől idegen (például a szeretkezésjelenetek vagy az állati kopuláció). Bár Oravecz lírájában éppen a hasonló hagyománytörések tekinthetők a legjelentősebb fejleményeknek, regényeiben, s

leginkább a harmadikban, mindez nem megújításként olvasódik, hanem széttartó dramaturgiaként, melyek az epikai hitelesség határait feszegetik. Összességében a regény olyan kérdéseket vet fel, melyek nyelv és szemléletmód ellentétes működésére mutatnak rá a műnemváltás következtében — és ebből végül is a próza jön ki rosszabbul.

Mindenesetre, ahogy az első kötet esetében, úgy itt is magától értetődik a *Halászóember* enciklopédikus *melléolvasása* a mind a két kötetben megtalálható kataklizmák felől. Nem teljes lefedettség ez, a verseskönyv világa későbbi történelmi korban teljesedik ki, mikorra az Árvaiak másodszor is elhagyják Szajlát és Magyarországot. A harmadik regényt és a verseskönyvet egyaránt ismerő olvasóban óhatatlanul felmerül, hogy a kommunizmuskori Szajla történetét a két könyvből együtt mélyebben olvashatja ki, mint csak magából a regényből. Már csak ezek a mozzanatok is rámutatnak, hogy a ciklusból a középső szöveg emelkedik ki igazán egyediként.

A regényciklus társadalom-ideológiai tapasztalata, különös tekintettel A *Kaliforniai fürj*re

A prózaciklus darabjai sokadik kötetei egy nagy emlékező, leletmentő munkának. Cselekményében ugyan önálló a trilógia, lévén az Árvai család története ebben a munkában veszi kezdetét, azonban a világ ugyanaz, amelyet korábbi epikus léptékű köteteiben már megépített — így lesz a *Halászóember* afféle háttéranyag a regényhez: a topográfiailag is visszakövethető helyszínek története mellett egyes események is megtalálhatók lírában és prózában is, ráadásul a versek esetében kvázidokumentum-értékben, míg a regényekben fikcionalizálva — hiszen az

Árvai család története 19. századból induló családtörténet, míg egyikmásik esemény a 20. századi Oravecz család, illetve más valóságos(nak feltüntetett) családok történetéből emelődött ide át. A két mű termékenyen együttműködik egy új narratíva megalkotásán, mely nem csak a cselekmény idejében, de sémaalakzatában is eltérő: *A rög gyermekei* összességében elsősorban családregény, s csak a nyitó- és a zárókötet hátterében fedezhető fel a faluregény tabló-alakzata.

Az Oravecz-életmű fiktív és referens-világainak mátrix-szerű szerveződése azonban a korábbiaknál lényegesen hangsúlyosabb szerephez jutott a *Kaliforniai fürj* kapcsán, amely megemeli a sokkal korábbi *A hopik könyve* életművön belüli fontosságát, hiszen a regényben az Árvai család története Amerikában folytatódik a századfordulón — vagyis a kisvilág, Szajla, és a nagyvilág, a kivándorlás témája benne összeér, amint korábban a fiktív mítosz csengette össze valamennyire a két világot egy harmadik, nem referens világ létrehozásával.

Oravecz munkái annak idején alapvető fontosságúaknak bizonyultak az olvasási szokások átrendezésének folyamatában, hogy aztán a ténylegesen megváltozott olvasói elvárások korában olyan kihívást helyezzen a kortárs kritika elé, mely belátási horizontjának kiszélesítésére kényszeríti. Ugyanis nem lehet eltekinteni attól, hogy Oravecz a közösségi emlékezet számára fontos, eddig teljességgel feldolgozatlan témához nyúl, s a szövegében foglalt eseményeket valóság- vagy még inkább történeti-analógként tünteti fel.

A *Kaliforniai fürj* elbeszélője ugyanis ismét csak ásatást végez, s a mikrotörténelem szintjén igyekszik feltárni az Újvilágba kitántorgott másfél millió magyar kisvilágát, ráadásul egy sajátosan zárt paraszti

közösségből sajátosan zárt horizontot hozó perspektíván keresztül. Ez a zárt horizont az otthon kisvilágában látványosan nyitottabbnak tetszett, mint a nagyvilágban. Mert a második regény amerikai magyarjai hosszú ideig azon igyekeznek, hogy ne kelljen magukba fogadni azt a másik világot — ne tudjanak róla, ne ismerjék meg, s az se ismerhesse meg és fogadhassa el őket. Az otthon kisvilága szabadon bejárható, minden pontján biztonságot és ismerősséget nyújt, sugall — Amerikában az utca végében kezdődő kicsiny erdő is veszélyes, távol kell magukat tartaniuk tőle.

Az is feltűnő, hogy idegenben tulajdonképpen két világ épül a regényben: az első az Ohio állambeli Toledo, ahol igen nagy létszámú magyar kolóniát talál az Árvai család az északi gyáripar fellegvárában. Magyarok lakta utcák, városrészek vannak itt, magyar egyházat lehet látogatni, s még magyar iskola is található. A másik Kalifornia, ahol a közösség helyett már csak egy-két magyar család akad, s nincsenek hozzá köthető intézmények. Az első állomáson a magyar közösség alkalmat teremt a benne való elrejtőzésre, segít elzárkózni a külvilág elől. A második állomáson sokkal intenzívebb tempóra kapcsol a beolvadás, mivel olyan mértékben nem tudja kivonni magát a család a világból, mint korábban. Ha a közösség kulturális emlékezete szempontjából vizsgáljuk a történet ilyen fordulatát, megrázó sorstragédiát láthatunk, hiszen a család Kaliforniában letesz hazatérési szándékáról, úgy dönt, hogy amerikaivá válik, magyarságát félig-meddig feladja. Ha az egyén egzisztenciális történetét vizsgáljuk, a fordulat más irányú: amikor a család meghozza döntését a maradás mellett, akkor dönt tulajdonképpen úgy, hogy ténylegesen élni fog, hogy megéli mindazt, ami lehetőségében áll.

Mert az ohióí kolónia története a kívülmaradás története: a közösség tagjai vereségként élik meg azt, hogy ki kellett jönniük Amerikába. Mindenki pár itt töltött évvel számol, ami alatt annyira megszedi magát, hogy aztán odahaza földet vehessen, új életet kezdhessen. Szigorú beosztás szerint élnek, a lehető legigénytelenebbül. Ez arra a városrészre, ahol tömbben élnek, lesújtó hatással lesz: semmi sem épül vagy szépül a kezük alatt, sőt. Mindez természetesen ellenérzéseket szül az ott élő amerikaiak részéről. Mindemellett a magyarok hozzák érthetetlen szokásaikat, melyek között bocsánatos bűnök éppúgy vannak (ilyen például a vasgyári ebédszünetben a szalonnasütés a forró kemencéknél — ami a magyarországi gyárakban is jellemző volt), mint kevésbé tűrhetőek — a hangos és agresszív kocsmázás, vagy a vizelés úton-útfélen, de akár a város közepén is. Emiatt nem csak újságcikkek ostorozzák őket — mindhiába, kevesen tanulnak meg annyira angolul, hogy megérthetnék, de még akik meg is tanulták valamennyire a nyelvet, azok sem pazarolnak újságra egy centet sem —, hanem az utcán is megtámadják a kolónia tagjait. Mindez pedig csak még jobban erősíti az eleve elzárkózó attitűdöt. Az ohióí magyaroknak sajátos külön nyelvük is van, ami magyarosan értelmezett és ejtett amerikai angol. Ez a nyelv az első engedmény az őket befogadó világ/társadalom felé, ami a magyarok szempontjából mutatja meg annak furcsaságait — lévén csodálkoznak és mintegy szórakoznak is a különösnek tetsző nyelven.

Ebben a világban minden váratlan kiadás további ott töltött hónapokat, éveket jelent. Az Árvai család két gyermekkel érkezik Amerikába — egy kicsike fiúval és egy csecsemő kislánnyal. Amikor újra gyermeket várnak, szokatlanul éles dilemmával szembesülnek, amely parasztcsaládot odahaza az ő körükben sohasem érintett: ha a gyermek megszületik,

akkor tovább kell maradniuk. Ráadásul az a számukra nagyon fontos körülmény is nehezíti a döntésüket, hogy a születendő gyermek még annyira sem fog kötődni Magyarországhoz, mint a két nagyobb. Közülük is a kislány csak annyiban, hogy még ott született, valójában csak az elsőszülött fiú őriz valamennyi emléket a faluról, a nagyszülőkről, de éppen ő lesz az, aki elsőként jelenti ki a családból, hogy nem akar hazamenni. Az ő története már a kezdetektől felveti a végső nagy döntés dilemmáját: megmaradni magyarnak, ezzel az adott körülmények között önként lemondva az élet teljességéről, vagy az egyént az egyre fiktívebbnek tűnő közösség elé helyezve a saját boldogulásukat figyelni csak. Így hozzák meg a következő nagy döntést, amikor a nagyobbik fiút kiveszik a magyar iskolából és amerikaiba íratják át, amely sokkal jobb feltételeket teremt a tanuláshoz. Ez egyszersmind a magyar nyelvtől és kultúrától való eltávolodás kezdetét is jelenti.

A regényben különösebben nem reflektáltan az egyén és a közösség dilemmái fogalmazódnak meg újra és újra. Mit jelent magyarnak lenni, és meddig lehet sértetlenül megőrizni a magyarságtudatot egy idegen ország törvényei között élve, miközben azt is látniuk kell, hogy a saját hazájuk csak akadályozta boldogulásukat, míg Amerika befogadja őket? Az Árvai család tagjai mindannyiszor az egyéni egzisztencia javára döntenek — nem elvi meggondolások mentén, hanem ösztönösen. Az első világháború kitörésekor fogalmazzák meg legélesebben az egyén és a közösség viszonyát a maguk számára, amikor is a családfőnek jelentkeznie kellene valamelyik magyar konzulátuson — ám ő nem teszi ezt meg.

Addigra persze már egy másik közösségben élnek, hiszen az ohióí vasgyárak csődjével nekik is más munka után kell nézni, s így kerülnek Kaliforniába, ahol a családfő olajfúró tornyoknál dolgozik tovább.

Valószínűleg abban is úttörő jellegű Oravecz feltáró munkája, ahogy a századelő fúrótornyait bemutatja, bár nyilván szövegének kvalitását nem elsősorban az események és a körülmények referenciakénti felfogása jelenti.

Elbeszélésmódja a nagyrealizmus szikár, jól körülírható, ám bármikor plasztikusan alakítható eszközkészletére támaszkodik. A pontos, részletező leírásokkal ábrázolt világainak nagyon hangsúlyozottan anyagias szerkezetet ad, de nemcsak a helyszínek és a tárgyak megjelenítésében törekszik a szoros hűségre, hanem például a munkafolyamatok leírásakor is. Ezzel hangsúlyozódik a szereplők kétkezisége, a mesterség pedig kiemelt helyen szerepel a világ alkotórészei között. Gyakorlatias szemléletű a regény — akárcsak a ciklus összes darabja, az enciklopédiaként olvasható *Halászóember* is, mint ahogy szereplőik is azok. Érezhetően kiemelt fontosságú az a törekvése az elbeszélésnek, amely a világot látványok, tapasztalatok és érzéki benyomások sokaságán keresztül teremti meg, vagyis nem adekvátként tételezi. Az Árvai család jóformán minden tagja előfordul aktor-szerepben az elbeszélés során. A perspektívaváltások egyfajta polifón világképet eredményeznek: mást lát az apa és az anya, s megint mást a gyerekek. Olyan külső szempont azonban nem érvényesül, amely hierarchikus rendet teremtene közöttük, vagy akár csak kiegészítené őket. Ebben például jelentős eltérés mutatkozik az első, az otthon világát megrajzoló *Ondrok gödré*hez képest, hiszen annak világát készen kapják a szereplők.

A megöröklött világ biztonságosan belakott, ugyanakkor lezárt, kevésbé alakítható — még akár szó szerint is, hiszen éppen azért kell kivándorolnia a családnak, mert odahaza már nem talál, nem tud helyet kialakítani benne magának. Amerika beláthatatlan világa apró lépésekkel teremtődik meg a számukra, fokozatosan nyílik ki előttük. Például

a topografikus képe is éppen így alakul, bővül: az lesz a megismert világ, amelyet a szereplők bejárnak — Ohióban a szállás és a gyár közti szűkös tér jelenti a környező világot, Kaliforniában azonban nagyobbak a távolságok, István, a családfő motoron tapasztalja meg a sivatagot, az éghajlatot a szabadban töltött munkán keresztül ismeri meg, így lassan a hatalmas fehér folt kitelik színekkel és élő, lélegző térségekkel a család körül. A világ megismerése és feltárása a szó szoros értelmében érzéki tapasztaláson keresztül történik meg. Ugyanakkor a világfelfedezés kettős aktusa olvasódik az *Ókontri*ban. Steve ugyanúgy lépésenként veszi „birtokba" Szajla világát, mint a szülei Amerikát — ám az olvasó itt már nem tart vele a megismerésben, hiszen „ő" visszaérkezik ebbe a világba, már ismerős neki. Az irónia lehetősége egyedül ebben a szegmensben merül fel a ciklus kapcsán. Tulajdonképpen nagyon hasonló nyelvi megalkotottság jellemzi Oravecz világteremtő verskötetei is: ugyanaz a beszédmód érvényesül a lírájában, mint a regényekben, bár utóbbi esetben ez nyilván sokkal természetesebb és magától értetődőbben hat, így nem teremt olyan termékeny feszültséget, mint a lírakötetek esetében. Azonban szintén a kritikai befogadás komoly kockázatának tetszhetett a realizmusnak az a foka, amellyel eljár az elbeszélő a történetek tisztázása végett: gyakorlatilag semmilyen helye nincs a metaforizáltságnak, legfeljebb csak a kvázi-jósló álmokban szakad el a szigorú valóságosságtól az elbeszélés. Epizodikus szerkezetűek a regények, így a család- és fejlődésregény keretén túl nagyobb ívű összefüggések csak a történet vége felé bontakoznak ki mindhárom műben: az *Ondrok gödré*ben és az *Ókontri*ban az, hogy ezért kell innen elmenni, a *Kaliforniai fürj*ében pedig, hogy ezért lehet itt maradni.

A közösség számára fontos kulturális emlékezet tárgyában a második és a harmadik kötet tart kiemelt tételeket. Ez a tapasztalat radikálisan keserves, hiszen a huszadik században újraíródó történet is ugyanoda

jut el, ahová a tizenkilencedik századi: hogy a boldogság, sőt, a nyugalom, az emberi élet lehetősége csak a szülőföld elhagyásával élhető meg. Pozitív, a maradásra lehetőséget adó világ csak a második kötetben olvasódik — ez pedig sajátos válasz a nemzeti traumák felőli olvasásba kódolt kérdésekre — afféle ellen-*Szózat.* Oravecz tehát a nemzeti közösség számára fontos kulturális emlékezet megragadására tesz kísérletet, ám az így megszületett valóságos történet nem olyan, amilyet a közösség elvár, s ebben a tekintetben a közösségi emlékezetet archiváló–rekonstruáló „sorsirodalom" tradícióját megtöri: egyén és közösség kérdései ütköznek rendre egymással a ciklusban, s az egyéni érdek dönt. Más kérdés, hogy ebben a világban nincsenek jó döntések. Oravecz ciklusa a kortárs prózában szokatlan intenzitással tereli az olvasó figyelmét az ideológiai szerkezet felé — ebben a tekintetben és elbeszélői mintázatában is konvenciótörője az új prózának. Ám a hagyományt az ideológiai tételeket tartó, „küldetéses" irodalmi tradícióban is felborítja azáltal, hogy egyáltalán nem affirmatív válaszokat ad ott, ahol ennek kódjai azt kívánnák. Hogy ezen „határátlépő", már-már „határsértő" gesztusok ereje hozzámérhető-e lírai újításaihoz, még kérdéses.

KRITIKÁK

Izgalmas vidéken

(Csabai László: Száraz évszak. Magvető, Budapest, 2014)

Két egymásra licitálóan sikeres Szindbád-kötet után az első nem szindbádos kötete jelent meg a Magvető kiadónál Csabai Lászlónak. Amely nem csak a korábbi folytatásos történettel szakít, hanem a formával is: ez a kötet azt állítja magáról, hogy novellákat, sőt hogy *Páros novellák*at tartalmaz. Novella, novellaciklus, illetőleg elbeszélés, elbeszélésciklus eddig is az írói játék része volt, miközben a két kötet egyre jobban a regény felé hajlott. Most sem olyan egyszerű a helyzet. Eleve itt van ez a párosság — a fülszöveg szerint a szerző *duovellák*nak hívja szövegeit —, miszerint a kötet tizenhat szövege nyolc részbe–fejezetbe osztva olvasható, olyanformán, hogy az egy fejezetbe tartozó két szöveg tematikailag vagy motivikusan összefügg. Másrészt sok olyan összetevő akad ezekben a novellákban, amelyek a párok határain túlra tekintve is összefüggéseket teremtenek.

Hasonló páros novellákat, hol máshol, Krúdynál találhatunk — legismertebb természetesen az *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél,* valamint *A hírlapíró és a halál* alkotta pár, amely egy *párbaj* szemben álló feleinek készülődését írja meg kétfelől, s amelyeket Krúdy ikernovelláknak nevezett. De ugyanilyen ismert Karinthy jó és rossz tanulójának felelése is. Időben korábban, Lovik Károlynál egyenesen hármas „iker" is olvasható *(Egy elkésett lovag, A zöld oroszkás hölgy, A gyűlölet)*. Talán további példák nélkül is belátható, hogy nem túlzás a modernista/nyugatos novella előzményeit is számba venni a Csabai kiindulópontjául szolgáló szöveghagyomány felmérésénél — és persze a történet a modernnél nem is áll meg: például Krasznahorkai László *Kegyelmi állapot* című elbeszéléskötetében is olvashatunk párosokat.

Az ilyen szövegegyüttesben a rövidtörténet határai nem annyira a ciklus felé mozdulnak el, amely a regénnyel hozható kapcsolatba, hanem a két poénra, két csavarra (a Lovik-féle megoldásban értelemszerűen háromra) kiélezett szerkezet felé. Hiszen az egyszerű továbbmesélés itt nemcsak, hogy kevés, hanem formailag is „elégtelen" volna. Az elbeszélésmód, a perspektíva, a horizont, az elbeszélői hang maga is része a csavarnak, amelynek itt érvényre kell jutnia. Csabai novellái sokféleképpen élnek a variációs lehetőségekkel, a nyolc pár egyszer sem kiszámítható, nem ismétel már bevált eljárásokat a szerző, az olvasó számára minden odahatás-visszahatás felfedezése képes újszerűséggel hatni. Nagyjából két tényező van, amely minden írásban előbb-utóbb visszaköszön — illetve csak az egyik előbb-utóbb, a másik mindig, azonnal és jól felismerhetően: az előbbi a Bereggel kiegészült Nyárliget, Nyíregyháza árkádiai mása a Csabai-univerzumban; az utóbbi pedig az elbeszélő.

A *Száraz évszak* elbeszélője régi ismerőse Csabai olvasóinak. Ugyanaz a logika, ugyanaz az attitűd, ugyanaz a kérlelhetetlen makacsság a zárójeles magyarázatokkal és megerősítésekkel, mint ahogy azt a Szindbád-könyvekben is láthattuk. Jóllehet ez a narráció inkább edződött Borisz Akunyinon, mint Krúdyn, a Fandorin-mintázatú Csabai-féle Szindbádtól eltávolodva még intenzívebben működik sajátjaként minden egyes elbeszélői megoldás, magatartás és attitűd. Jól megválasztott hang, ízléses szóválasztás, kiegyensúlyozott dikció és ügyesen adagolt információmorzsák jellemzik. S persze az örök költői lebegést biztosító jelenidejűség.

Az első, *Száraz évszak, esős évszak* című páros mindjárt ereje teljében mutatja a narrátort. E két szövegben ami talán a legsűrűbben nyomasztó, az az atmoszféra, noha a nyomasztás nem jellemző különben

a könyvre. Inkább azok az itt is látható megoldások: visszafogott elbeszélői eszközökkel, egyszerre távolságtartóan és mégis egyszerre mintegy belülről, egészen közelről nézve mondja el sötét történetét a narrátor. Leginkább szenvtelennek jellemezném a mesélést, de furcsán kétélű itt minden: ahogy az olvasó egyszerre láthatja otthonosan közelről és hideg távolságból a szereplőket, ugyanúgy a komorság is valamilyen sötéten abszurd „tréfa" lehetőségét hordozza. Még az említett zárójeles narrátori „beszúrások" is kétélűek: miközben az alaptónus hajlamos a minimalista reflexiónélküliségre, a zárójeles betét mégis elmagyaráz ezt-azt, mintha nem bízna abban, hogy enélkül megérthetné az olvasó, vagy mintha már későbbi korok olvasóinak dolgozna. Helyenként nagyon eltalált ritmusban érkeznek ezek a beszólások, időnként viszont mintha túl akarnák okosítani a szöveget és az olvasót. Nem lehet megfeledkezni azonban arról sem, hogy miközben rejtélyek és titkok sorakoznak ebben a kötetben, a zárójeles magyarázatok sohasem ezeket fejtik fel — sokkal inkább a teremtett világ aprócska részleteit mutatják be.

Rejtély és titok tehát meghatározók, a bűn–bűnözés–nyomozás logikája végig jelen van a kötetben, de ezek az írások még olyan értelemben sem nevezhetők kriminovelláknak, mint a Szindbád-könyvek (mármint azok az írások, amelyek e könyvből valamelyest élnek a krimi eszközkészletével). Merthogy leegyszerűsítés krimiként kezelni a Csabai-írásokat, noha azoknak lényéhez tartozik a műfaji eldöntetlenség. Ahogyan az első Szindbád-kötetben inkább a művelődéstörténeti rétegek szintjén konstruált régi Nyárliget volt a lényeg, a másodikban pedig az elképzelt Bajkál-vidék, úgy most is a könyv legnagyobb részében a tér lesz a rejtett főszereplő. Utazások és váltások ugyan történnek, de ez a könyv legnagyobbrészt mégiscsak Csabai László Bereg-könyve.

Mondanivalója kibontásához a kalandos–utaztató–nyomozó szövegek apparátusát ugyan behívja Csabai, ezek az összetevők azonban csak ideig-óráig válnak dominánssá, színtisztán nem jellemezhető velük a kötet. És ami fontos: ezúttal többnyire nem a múltban járunk. Mágikus realista szál ugyanúgy tetten érhető itt, mint a detektívtörténet hagyománya, de a többé-kevésbé realista keret többnyire állandó, még ha fel is van lazítva. Mert semmiképpen sem a móriczi, Tar Sándor-i realizmusról van itt szó, noha a beregi világ többé-kevésbé az ő kettejük világa is — természetesen nem annyira földrajzi, mint inkább szociológiai értelemben. Ha egy-egy szöveget nézünk csak, nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy a rejtélyek, a nyomozások adják a hátteret a világalkotáshoz, vagy fordítva. A kötetegész tekintetében viszont látványosabb, hogy az utóbbi.

Tisza-part, faluszél, ártér, komp, elhagyott laktanyák, pusztuló világ — mindez a *Száraz évszak* fizikai díszletei közé tartozik, noha összességében az olvasónak mégsem a szociokulturális környezet nyomasztó volta az alapélménye a könyvvel kapcsolatban. Sokkal inkább az izgalom, az olvasás szórakoztató gördülékenysége, a váratlan egyértelműségek, a helyükre kerülő alkatrészek simasága. Csabai nem fél belemenni koptatottabb ötletekbe, mint például a a nyíregyházi pihenőövezetbe, Sóstóra helyezett vámpír a *Véresen komoly* párosában — és jól is teszi. Ugyanúgy nem fél sok oldalon keresztül görgetni gyilkossággal foglalkozó, nyomozós novellát, s a végén egy rövid vágással elintézni az ügyet (az *Ismeretlen ismerős* zárlatában), és ez is jól sikerül, vagyis a szerző jól kockáztatott. A *Honnan jöttél, hová indulsz* párosában nem csak egyszerűen a mágikus realizmussal játszik el, de főszereplőjét el is utaztatja Dél-Amerikába, reflektálva a műfaji játékra.

Gazdag és izgalmas kötet tehát a *Száraz évszak*. S bár eddig túlnyomórészt a Beregről beszéltem ebben a kritikában, azért Csabai László Nyárligetről sem feledkezik meg: a mitológia folytatódik, a történetek pedig nemcsak egymással érnek itt össze a kötet záró írásaiban, hanem még a Szindbád-kötetekkel is. A jelenkori kisprózának egyik legjobb gyűjteménye a *Száraz évszak*.

A salgótarjáni mi utcá(i)nk

(Juhász Tibor: Salgó blues. Scolar, Budapest, 2018)

A költőként három évvel korábban bemutatkozó Juhász Tibor első prózakötete egy szociografikus igényű, időnként a riport határáig, vagy kissé azon is túlra merészkedő, többnyire jól megírt, ám váratlanul, mintegy félúton félbevágott novellaciklust foglal magába. Lírikustól szokatlan váltásnak tűnhet ez az elsőre szikárnak ható realizmus, mely a szövegek domináns jellemzője, ám egyrészt az elbeszélő empátiája ezt a szikárságot rendre kikezdi, másrészt Juhász Tibor lírájában javarészt ugyanezt a világot szólítja-szólaltatja meg. Javarészt, mondom, ugyanis az *Ez nem az a környék* címet viselő verseskönyvben *A város felé*, illetve a *Városom* ciklusainak világa hozzámérhető a *Salgó blues* pár közterületnévvel nagyjából pontosan, de legalábbis konkrétan leírható világához: ez a „mai" Salgótarján néhány utcája egy egykori munkásnegyedből, kolónialakásokkal és kolduspalotákkal; egy templommal valahol a negyed közepén. Főhősei munkanélküliek, alkoholisták, gyógyíthatatlan betegségekben szenvedők, leszázalékolt rokkantnyugdíjasok, a nyomorba belenövő, farkastörvényeket követő tinédzserek. Közöttük jár-kel e szövegek elbeszélője, aki egyszerre van belül, és mégis kívül e világon. A történeteknek nem alakító résztvevője, hanem szem-, vagy — és gyakrabban — fültanúja. Ő az, aki ott ül a kocsmában, a Kék Acélban — mint ahogy a verseskönyv *Kitartó* nevű kocsmájában üldögél a beszélő —, és afféle történetgyűjtőként egy-egy asztalhoz odatelepedve fizet valamit a betérőknek, majd meghallgatja őket; vagy éppen a környéket járja, és beszédbe elegyedik a járókelőkkel. Ilyen módon cselekvő, bár cselekedetei passzívak, elsősorban, talán

egyetlen helyzetet leszámítva, kizárólag a beszéltetésre irányulnak. Egy helyen (34) az önkormányzat megbízásából eljáró kérdezőbiztosnak mondja magát — de nem lehet biztosat tudni erről sem. A novellaciklus darabjai mind egy vagy néhány figurát emelnek főszereplővé, hol élettörténetet mesélnek, mely a térség múltjával szövődik egybe, hol konkrétabb cselekményt mondanak el, amely pedig a „mai" állapotokat világítja meg. Az előbbieket időnként valósággal tollba mondják a szereplők, még olyan szöveg is akad, amely „megdolgozatlanságával" tüntet, egy az egyben, megszakítás, átírás, külső kommentálás nélküli hangfelvételnek tüntetve fel magát (*171102_022.mp3*). Utóbbi esetben az is előfordul, hogy az elbeszélőnk már-már testközelből tudósít — akár még be is avatkozhatna, de amint lehetősége van rá, inkább hátralép *(Kés nélküli böllérek)*.

A kötet címébe emelt lokalitás, mely a novellákban fontos szerepet kap — az, hogy hol, melyik utca melyik lakásában járunk, sokszor kap nagyobb hangsúlyt, bár a világon kívülről érkező olvasónak ez nem feltétlen mond sokat, csak annyit, hogy egyáltalán nem mindegy —, tulajdonképpen a társadalmi státuszt fogja jelenteni (mint ahogy a verseskönyv esetében is működött). Ennek a pár utcának lakói nem annyira *salgótarjániságukkal* tüntetnek, mint a nyomorukkal, de legalábbis a köztes, ám kilátástalan léthelyzetbe szorultságukkal. Többnyire, mint minden nagy volt szocialista ipari központban, itt is nyilván innen-onnan sodródtak össze — de azt nem nagyon tudjuk meg, ki honnan való, csak azt, hova jutott. A múltbeli történet esetleg visszamutat egy, a városon belüli másik környékre, ami egyúttal másféle, a mainál magasabb megbecsülésnek örvendő társadalmi státuszt, jobb egzisztenciális helyzetet jelöl, de az lényegtelen, hogy ki merre is járt

még a világban. Az emberek története itt a munka és a munkához kapcsolódó események története, nem személyes dolgoké. Közvetlenül a társadalmi létmódra kérdeznek rá ezek a rövid, frappáns írások.

A szereplők érzelmi viszonyulásait leginkább a *nincsenek* határozzák meg: csak olyan érzésekről referálnak, amelyek elveszített dolgokhoz (személyekhez, munkákhoz) kapcsolódnak. Épp ezért a legfontosabb kategóriák a megtörtség, a fájdalom, az elveszettség érzése, a kilátástalanság lesznek. Egyetlen olyan figura sincs a könyvben, akit a remény jellemezne, aki optimista volna úgy általában, vagy akinek a történetében benne rejlene a kitörés lehetősége. Ehhez képest az első novella *(Harangszóra várni)* címével, felütésével is éppenhogy a „lélek" és a „szellem" szféráit célozza — vagyis olyasmit, ami e könyv világában nincsen, vagy ha van is, nem igazán hangsúlyos: a munkáskolónia temploma jelenik meg a kötet elején, amivel aztán a későbbiekben kevés dolgunk lesz, bár persze fontos tájékozódási pont, amennyiben jól látható, hiszen körötte jönnek-mennek a figurák — többnyire a kocsmába. A templomi padok helyett sokkal inkább ott ülnek. Másfelől a címbeli várakozás, mint olyan, kevéssé jellemzi a szereplőket, s rajtuk túl az egész könyvbéli világot. Bár a munkanélkülivé vált korábbi fizikai munkásokról a rendszerváltás időszakának kormányzati, illetve kormányszimpatizáns köreiből jellemzően pökhendi, lenéző hangsúlylyal közhelyként mondogatták-írogatták (s mondják-írják ma is), hogy „várják, hogy a szájukba repüljön a sült galamb, de tenni nem tesznek érte semmit", a *Salgó blues* világában ez már nem érhető tetten (nota bene nem is a kilencvenes években játszódnak a novellák). Ezek az emberek már nem várnak semmit, tudják, hogy nincs megoldás. Legfeljebb, ha már harangszó, hát az életük végét jelző legutolsó harangszót várják. De nem siettetik.

Kétségtelen, hogy Juhász Tibor prózaírásának a legjelentékenyebb ösztönzője Tar Sándor, de ugyanakkor az az érzésem, a legfontosabb kihívást is a Tar-szövegek, azok beszédmódja jelenti a fiatal, Salgótarjánból Debrecenbe származott író számára. Persze a munkások ugyanúgy beszélnek, és javarészt hasonlóak a történeteik is — főleg, ha ugyanolyan korúak, mint Taréi, márpedig Juhász több szereplője, beszélője is olyan, akinek fiatalsága java még a kommunizmusban telt, míg az utána következő „átmeneti időre", amely tartósnak bizonyult, a lassú megöregedés jutott —, ám mindenféleképpen Tar-ízűek a szövegek mondatai is, például a következő sorok: „a hónap legnagyobb részében úgyis kuporgatni kell a garast, ülni rajta, mint kotlós a tojáson, de a pénz nem szapora, az nem kel ki, az inkább olyan, mint az első szerelem, egész életedben érzed a hiányát". (*Szerencsesarok,* 43) Ezzel persze tisztában van az elbeszélés és az elbeszélő is, hiszen itt is, pont ugyanúgy, ahogy a megfelelő helyen Tarnál, feldobják a *miért jó a póknak?* találós kérdését, és a poént ugyanúgy nem kötik az olvasó orrára *(Kismoszkva)*. Talán az irónia kevesebb, háttérbe vontabb e könyvben, és helyenként riportszerűbbek a szövegek, mint Tarnál. Háttérbe vontabb, de jelen van — vö. mindazzal, amit fentebb a templommal való nyitásról és annak későbbi hiányáról írtam, vagy direktebben a megint csak a fentebbi, *Szerencsesarok*ból vett idézettel.

Ami pedig a riportszerűséget illeti, hol jó, hol nem. Mert magától megemeli a szövegek tétjét, hogy az elbeszélőjük *ott van.* Nem mondja, hogy ezek az ő utcái is, bár kétségtelenül rajtuk jár. Egyesek elsőre ki is nézik onnan, mint a *Kés nélküli böllérek*ben megismert, többször visszatérő banda az első találkozásukkor, de aztán elfogadják. Nem közülük való, de ismeri ezt a világot. Ami azt illeti, az olvasónak az az érzése, hogy annál jobban is, mint amennyit ez a kötet megmutat. Mert egy

idő után megfogalmazódik benne, hogy talán az írások rövidsége, talán a ciklus egészének kurtasága miatt, mintha némelyik történetnek inkább a felszínén maradnánk. És épp emiatt nem mindig jó a riportszerűség. Néhol bántóak a zsurnaliszta-ízű fordulatok („látod, ezeknek adjuk az adóforintjainkat" — *Tele van,* 46–47), vagy túlságosan egy napilap szociointerjúját idézi a szöveg: „Éva nyolcvanezer forintot keres, ehhez jön a Csilláért kapott családi és Zoli rendszertelen, nevetségesen alacsony bevételei, ez így együtt nincs meg százötvenezer [...], kajára negyvenezer, ha marad, tízezer egy hétre". (38) Amiért pedig azért kár, mert a Tar melletti másik hivatkozási pontként *Az atléta halála*ból való mottóban megidézett Mészöly Miklósra jellemző türelmes részletgazdagság többnyire ott munkál a kötet írásaiban — csak mintha nem mindig lenne elég tér ennek a kibontásához.

Márpedig ahol van, az remekre sikeredett: Feri vagy Barna több írásban kibontakozó története például ilyen, vagy a *Múltaknák* című írás, s a benne is szereplő, megint csak visszatérő Rakonczai doktor története — ami arra is rámutat, hogy nem csak egyféle, munkássorsnovellák vannak itt. A novellák szüzséje többnyire máshonnan indul, elsőre nem a későbbi fő cselekményre figyelnek a szövegek, egy helyszín vagy egy helyzet rajzából bontakozik ki a tulajdonképpeni központi eseménysor. Ám e felütések, előtérből háttérbe való áttűnések a fő felelősök sokszor azért, hogy ciklussá szerveződjön a kisprózasorozat. Azonos a helyszín, az elbeszélő, és több szereplő is átjár egyik szövegből a másikba, történetük folytatódik, vagy kiegészül. Ezen a téren várna talán többet e ciklustól az olvasó. Bár határozottan érződik a szándék, hogy az elbeszélés megálljon még azelőtt, hogy bombasztikussá, teátrálissá vagy akár csak elkoptatottá válna, és ez sikerül is — leszámítva a fentebb említett riportszerű szöveghelyeket —, mégis túl

koraiak a vágások. Főleg a végső. A kötet anyaga, laza szerkesztésmódjából kifolyólag folytatható volna még, és a téma is elbírna további szövegeket. Nem a ciklus után, hanem belülre — mert a ciklus lezárul az utolsó, *Helytörténet* című szövegben, amely, eltérően a többi írástól, a konkrét cselekményességtől elrugaszkodva sajátos metaszöveggé válik, amennyiben a maga pozícióját az imagináriusban jelöli ki, s afféle műhelyvallomásnak tűnik. De még ez sem lesz esszéisztikus: inkább az empátia és a szolidaritás születéséről és alakulásáról referál, semmint a valóságos alkotásmódról. Ilyen módon ez a szöveg elválik a többitől, valóban zárlatot ad egy le nem zárt, de nyilván nem is lezárható kompozícióhoz.

A realizmus a prózafordulat után már nem feltétlenül ugyanaz, mint ami előtte volt — vagy még ha maga a realizmus ugyanaz is, olvasói nem feltétlen ugyanúgy olvassák. Mert például meglehetősen megoldatlan a kérdés, hogy mi is a valóság, kié ez a valóság, miféle felhatalmazása van a valóság megragadására az elbeszélőnek, és hogy ő honnan is beszél — Juhász Tibor első prózakötete minderre meglehetősen hitelesen felel. Látásmódja szerencsésen messze van a szociografikus–realista igényű prózát súlyosan megterhelő és lehasználó ideológiai alakzatoktól. Tar Sándor „iskolája" (s rajta keresztül Fejes Endre, Kertész Ákos vagy éppen a *Gyepsor*-novellákat író Veres Péter hagyománya) egyáltalán nem terméketlen, s ma, amikor azzal a bizonyos valósággal újra baj van, amikor a szegénység-reprezentáció egyre inkább kiszorult a közéleti–politikai uralom alatti médiatérből, felettébb aktuális is — azzal együtt, hogy nem válthatja azt ki, természetesen. Persze mindettől függetlenül még Tar Sándor nyelvét nyilván *túl kell élnie* Juhász Tibornak. Jelen kötet azt mutatja, hogy a műhelyében már ma is nagyon sok minden készen van ahhoz, hogy az újabb magyar realista próza körében a későbbiekben kiteljesedhessék.

A történelem súlya és könnyűsége
(Kováts Judit: Elszakítva. Magvető, Budapest, 2015)

Az *Elszakítva* sok szempontból folytatja a Kováts Judit első, *Megtagadva* című regényében megkezdett regénypoétikai kísérletet a kibeszéletlen történelmi traumák elmondására alkalmas hiteles hang és a kontemplatív belátást nyújtó horizont megtalálása érdekében. Bár a cím és a borító talán szorosabb kapcsolatokra enged következtetni a szerző előző munkájával, tematikai kötődés semmilyen szinten nincs a két regény között — ezen túl azonban az alkotói módszer ugyanannak, vagy nagyon hasonlónak tűnik ebben az esetben is: a történész–levéltáros szerző áldozatok, tanúk, kortársak szóbeli közléseiből, beszámolóiból, „szalagra" mondott szövegeiből gyúrta regénye anyagát, leválasztva eredeti elbeszélőiről a történeteket, új szereplőket, új narratívát alkotva a sokszínű alapmintához, illetve alapmintából. Ha első regénye még „csak" egy nagy (bár egymást tetéző események szövevényéből álló) trauma köré építette cselekményét, ebben mindenképp továbblép az *Elszakítva* — itt két, alapesetben nem összefüggő nagy esemény is olvasódik a regény hátterében: egyrészt a felvidéki magyarság jogfosztottsága az újabb impériumváltás után, másrészt „a magyar gulág" egy eddig a szépirodalomban javarészt láthatatlanabb szelete, a tiszalöki vízlépcső építésére „rendelt" fogolytábor történetileg adatolható zárófejezetének regényesítése — de ezeken kívül más, szintén nem evidensen kapcsolódó történelmi esemény is beépül a regény szálai közé.

Valószínűleg a hangsúlyozott történeti érdekeltség, és/vagy a szerző különböző nyilatkozataiban megosztott alkotói módszer is oka lehet

annak, hogy a *Megtagadva* kritikai befogadása mintha kicsúszott volna az esztétikai mezőből, s főként történészek értékelték — miközben egy nagyon koncentrált, feszes, fegyelmezett, s összességében is jól szervezett prózával találkozhatott a könyvben az olvasó. Az *Elszakítva* mindenesetre nagyobbrészt más dramaturgiát követ, az *elbeszéltség* sokkal inkább reflektált, mint az első regényben, annak ellenére is, hogy az elbeszélő itt javarészt háttérbe húzódik. Ez aztán a narráció látványosan másféle koncentráltságát is magával hozza, egyrészt mert ezúttal heterodiegetikus elbeszélőt választ, másrészt ez az elbeszélő fejezetről fejezetre újraszituálódó perspektívaváltásokkal igazi sok szálon futó történetet mesél.

Ez a történet a késmárki Thököly-várban kezdődik és gyakorlatilag a rázompusztai munkatáborban ér véget, a két „kimerevített" jelenet közt pedig az Engelhart és a Wildner családok, elsősorban kisebb-nagyobb gyermekeik, azaz a legártatlanabbak hányattatásait meséli el. Velük ugyan felvidéki arisztokraták kerülnek képbe, ám Kováts Judit regénye egyáltalán nem arisztokratikus szemléletű — nemcsak hogy mentes mindennemű nosztalgikus–patetikus nemzetieskedő giccstől, de éppenséggel pontosan azok között a törekvések között lehet elhelyezni munkáját, amelyek a huszadik század közösségi traumáinak elbeszélését éppen megtisztítani igyekeznek az ezeket a történeteket hősiesre romantizáló sallangoktól. Vagyis Oravecz Imre, Papp Sándor Zsigmond, Szabó Róbert Csaba, Zoltán Gábor és mások könyvein túl Závada Pál munkái mellett lehet elképzelni a helyét — akit nem véletlen említek külön a végén, hiszen az ő szövegeinek világához áll mind közül talán legközelebb Kováts Judité — olyannyira, hogy a *Természetes fény* tematikájával, pontosabban sok elbeszélés-szála közül az egyikkel,

érintkezik az *Elszakítvá*é, csak a másik oldalról: nem a magyarországi szlovákokról, hanem a szlovákiai magyarokról beszél ez a regény. Míg Závada szövegei „tótkomlósi érdekeltségűek", a nyíregyházi történész e könyvében elszakad szűkebb pátriájától — noha a lakosságcsere térségi vonatkozásait ismervén választhatna akár nyírségi történetet is —, és „csak" a tiszalöki vízlépcső építésére létrejött fogolytábor kapcsolja a régió kevéssé ismert félmúltjához a regényt. Ilyenformán a könyv és írója is mentes a regionális küldetésességtől, bár az elhallgatott múltakhoz kapcsolódótól nem.

A narrátor rendkívül szigorú és következetes magatartást vesz fel. Az egyenletesen kitartott hang kétségtelenül jelentős erőssége a könyvnek. Érezhetően van benne némi részrehajlás, ami persze már csak a körbejáró belső fokalizáltságú fejezetezés miatt is kézenfekvő, ám a legsötétebb és legtragikusabb események is igen jó dramaturgiai érzékkel és kellő távolságtartással mesélődnek el. A főhősül választott családok és azok gyermekei olyanok, hogy forduljon bárhogy a történelem, mindenképp a vesztes oldalon maradnak. Egyenesen *trauma-tablót* rajzol az elbeszélés alakjuk köré: németes nevű magyarok, hogy lehetőleg mindkét kirekesztésben részük lehessen, ráadásul arisztokraták, így mikor a két szomszédos állam között „szövetség", de legalábbis afféle mozgalmi jószomszédság lesz elvárható a kommunizmus miatt, nekik így sem köszönt be túl sok megnyugvás az életükben. Kinga és András történetszála az ember elemi szabadságigényét szétromboló, a magánélet sűrűjébe is behatoló abszurd logikájú hatalomról beszél. A narráció nem erősíti fel ezt az abszurd érzést, sem pedig az áldozatszerepet nem hangsúlyozza a főhősök sorsában, mégis sokkszerűen éri az olvasót ennek is, annak is felismerése — hogy nagyívű, teljesen értelmetlen

kísérletet folytattak országok és politikusok itt az egyének életével, és hogy ennek talán soha nem is lesz vége.

A történetvezetés mindig újabb meglepetésekre kész: a három Magyarországra átszökő felvidéki fiatal három különböző iskolatípusban, különböző szállásokon, különböző emberek között szembesül részben egyező vagy hasonló, részben különböző problémákkal. Ezek a problémák néhol az egzisztencia szintjén fogalmazódnak meg, máskor a közösség egészét megrengető kérdésekkel kerülnek szembe — mint például az egyetemisták életének azon epizódjában, amikor aláírásukkal „kérhetik", hogy a „gazember Rajkot" végezze ki Rákosi. (vö. 280) Ebben a formában több kisebb megrázkódtatás is szövődik a fő történetszálak egyike-másikába. Feltétlen erénye a könyvnek, hogy nem válik bombasztikussá, mondhatni, jó tempóban következnek a dramaturgiai fordulatok, ugyanakkor kissé elbillen a regény szerkezete. Sok szereplőt mozgat a szöveg, akiknek rokoni kapcsolatait, viszonyait nem is olyan egyszerű nyomon követni — aztán ahogy haladunk előre a történetben, kezdenek eltűnni a korábban főszereplőnek tűnő alakok, hogy végül teljes egészében András és Kinga alakja köré záródjon a regény. A végén egyenesen olyannyira drámaian sűrűvé válik az eseménysor, hogy az olvasó azt érzi: erre futott ki az egész, ez a legfontosabb mondanivalója a könyvnek és elbeszélőjének — hiszen terjedelmében is domináns a munkatábor fejezete —, a többi pedig hosszadalmas előkészítés csupán. Különösen feltűnő, ahogy Zsuzsa történetszála erejét veszíti, majd el is tűnik — utólag is zavarba ejtő megválaszolni a kérdést, hogy miként és miért is. A történet többdimenziós szervezettsége persze érezhető és szükséges is, de a főszállá emelkedő történet katartikus ereje jobban elfedi a többi szál kifutását.

Az *Elszakítva* megismétli az első regény feszességét és erőteljességét ezzel együtt is, ugyanakkor többet vállal fel, mint a *Megtagadva*. Ezt egyszerre meg is ugorja, meg nem is. De ahol nem olyan egyértelmű a dolog, ott is világos: Kováts Judit mindent tud a közegről és a figurákról, amit és akiket regényében megjelenít, s mindent el is akar mondani róluk és a világról. A történeti érdekeltségű próza az ő esetében is megtalálja olvasóközönségét, ugyanakkor a történelmi igazságkereső szándékokat a regény nem elégíti, mert nem is elégítheti ki — azt (jobban mondva annak erőltetését) meghagyja, mondjuk, a giccsirodalomnak. Két regény után világos, hogy Kováts Judit nem csak történész, hanem vérbeli regényíró is. Ennek a regénynek sincs elhibázott mondata — súlya és ereje abból fakad, amilyen súlya és ereje van mindazoknak a történelmi eseményeknek, amelyeket elbeszél, s amelyeknek ezáltal nyelvet és hangot ad.

A párbeszéd könyve

(Závada Pál: Természetes fény. Magvető, Budapest, 2014)

A *Természetes fény*nek már megjelenése is tekintélyt parancsoló: igazi nagyregény, melynek kivitelezése is, borítója is az eddigi Závada-regények külcsínének egyfajta negatívja. Míg korábban a könyvek kicsik és feketék voltak, most a könyvtárgy maga is nagy, és a borítót a fehér szín uralja. Katonák, óriási sár, vagonok — s a B4-en, gerincre nyúlóan, a hómezőre vetülő árnyéka fölött fényképező katona található rajta. Ha mindez a formai változás olyasmi érzést keltene az olvasóban, hogy lám, Závadánál kifordulhatott sarkából a (próza)világ, és valami gyökeresen másfélébe kezdett bele eddigi igen emlékezetes munkái után, ez épp annyira lenne csalóka várakozás, mint amennyire be is igazolódik egyben. Beigazolódik, mert a narratív eljárások ilyen fokú változatossága, a cselekményszervezés ennyi ágra bontása, a kép és a szöveg összjátékából megszülető teljesen új diszkurzív tér mindenképpen a szerző kísérletező kedvét mutatja. Mindez pedig azért ismerős, mert ez a könyv Závada eddigi kísérleteinek egyfajta esszenciális szintézise, benne majd minden korábbi munkájának formai és tematikai eljárása összegződik — ideértve egyes nem fikciós munkáit is —, nagy témája pedig, mely úgy köszön vissza, hogy éppen itt lesz megértve, talán a korábbi műveiben látottaknál is komolyabb tételeket tart, olyan formán, mely elgondolható akár eszmei kereteként is előző munkái egy részének, illetve azok cselekményének.

Cím és borító képre és fényre hívja fel az olvasó figyelmét, s belül is számtalan kép ágyazódik a szövegbe. Nem csak a szó fizikai értelmében. Egyes képek érezhetően a szöveghez tartoznak: a szöveg azt írja le

vagy reflektálatlanul, vagy reflektáltan (például időnként a szereplők küldenek képet egymásnak borítékban, levélhez mellékelve, és a levélben magyarázva). Más helyen a szöveg képre hivatkozik, képet ír le, de az a kép nem szerepel ott. Azt, hogy „elveszett" a történetben elbeszélt hányattatások során, vagy eleve nem is volt, nem tudjuk. Az nem igazán fordul elő, hogy a szövegtömbök közé illesztett képnek az ott írtakhoz ne lenne köze — mindenképpen van, még ha nem is feltétlen primér szinten. Maga a szerző is hangoztatta itt-ott, hogy kép és szöveg teljesen egyenrangú ebben a könyvében, ilyenformán jelentéshordozónak és -alakítónak kell tekintenünk mindkét formát. Enélkül is szembetűnő, ahogyan a kép természetes módon alakítja a szöveget, sőt szervezi a cselekményt, és — ami már kevésbé szembetűnő, és bár időben nyilván jócskán megelőzi — a szöveg is alakít a képen. Ez a megegyezés inkább csak a könyv olvasóinak szól, a szövegtől függetlenül létező kép ismerőinek nyilván kevésbé, hiszen az itt a képek mellé kerülő narratívának nincs (vagy nem pontosan van) köze a kép *valódi* tartalmához, viszont kétségtelenül narratívát ad hozzájuk, történetbe emeli őket, felülírva a valóságos történetet, amelynek részesei, elmondói, őrzői. Kétségtelenül látható Závadának az a kissé visszafogott törekvése, hogy arcokat, látványokat adjon tekintélyes méretű szereplőgárdájához — a képeken is éppen a főbb szereplőknek mondott alakok árnyékban, takarásban állnak, másfelé fordulnak, vagy egyszerűen csak elmosódottak, arcuk néhány hevenyészett vonást leszámítva nem igazán vehető ki. Hogy dokumentumszerűbb is lesz ezáltal a könyv, az sem kérdéses, mindenesetre az olvasótól másféle, a megszokottól eltérő aktivitást vár el — és ez még csak az első (mert azonnal látványos) a másféle olvasói jelenlétet igénylő jelenségek közül.

Závada könyvének formai és prózapoétikai értelemben is legfontosabb jelzője a *párbeszédesség*. Miközben tartalmi kérdésekben könnyű a szöveg szálai mögé látni — legelőbb a dél-alföldi szlovákság és a velük közvetlen kapcsolatban lévők, úgyis mondhatnám, a velük egy közösséget alkotók identitása, az azt alakító tényezők a második világháború előtt és után, és ebbe talán majdnem minden más belefér, vagy legalábbis bele lehet olvasni —, a regény intellektuális izgalmát párbeszédes narratíva-struktúrájának felismerése–feltárása fokozza. Mert ez a feltáró munka az olvasó közreműködését olyan formában kéri, hogy minél jobban belemegy maga is a különböző lehetséges párbeszédekbe, annál sokrétűbb izgalmakat tapasztalhat meg. A föntebb már említett kép–szöveg-párbeszéd mellett a tapasztalt Závada-olvasó észleli azt is, ahogyan a *Természetes fény* rákérdez a korábbi fikciós és nem fikciós Závada-munkákra. Előkerülnek — legalább említés szintjén — korábbi szereplők vagy Závada társadalomtudományi munkáira emlékeztető momentumok is. De még ezen is túl, maga a regény narrációja is diszkurzív vagy kvázi-diszkurzív formában szerveződik. Sajátos polifón szerkezetében a nagyregényhez méltóan meglehetősen sok szereplő közül is több (mondhatni erre is: sok) kap kisebb vagy nagyobb szerepet a szövegmondásban. Naplórészletek, levelek, elképzelt újsághírek szövegei–töredékei idéződnek be, vagy akár helyenként szó szerinti értelemben vett, a valóságban mégsem megtörtént párbeszédben mondja el két szereplő egymásra licitálva egy eseménysor párhuzamos oldalait. A *Jadviga párnája* óta jellemzőek a narrációs játékok Závada prózájára, a *Milotá*ban pedig már ennek problematikussága is felvetődött — itt is kérdésesek azok a perspektívák, ahonnan valamennyi szereplő elmondott, leírt, de még a ki nem mondott és a le nem írt monológját,

vagy a megsemmisített leveleit és feljegyzéseit, vagy az előbb említett kvázi-dialógját is be lehet egyként látni. Leginkább talán afelől a közösség felől lehet eljutni mindnyájukhoz, amelynek tagjai: a regénybeli T. kollektív identitása irányából — merthogy T.-t egyfajta kollektív tudatnak kell felfogni a regény ajánlata alapján.

És hát hogyisne merülne fel a kollektivitás, mikor az egyes elbeszélők mögött-fölött mindannyiszor felbukkan a többes szám első személyű narrátor. A *Fényképész utókora* vagy az *Idegen testünk* persze éppen ilyen nyelvtani pozícióból szólt végig, itt azonban csak egy hang a sok közül ez a *mi.* Akárha egy kar beszélne, amelynek tagjai időnként szólóba kezdenek. Ám az összhangzat alapvetően nem arra való, hogy helyre tegye, rendbe szedje a belőle kiváló tagjait. Ennek a szórt, többszörös szövegmondásnak köszönhetően a cselekedetek egyes esetekben el is bizonytalanodnak — hogy miként történtek meg, vagy hogy egyáltalán megtörténtek-e. Mint ahogy a közösség emlékezete is őriz alkalmanként többféle változatot, hogy kedve és hangulata alapján mesélje hol ezt, hol azt. Természetesen azonban magának a kollektív tudatnak, a közösségi emlékezet mindenhatóságának és -tudásának a kétségbevonása is benne rejlik a regényben, hiszen nagyon sokszor az eltitkolt események, a megsemmisített, vagy csak képzeletben elkészített feljegyzések alkotják a narratívát.

Ez a bizonyos T. — amely itt és most nem nyer feloldást, bár nem is titkolt — a regény valóságos tengelypontjában afféle rejtett főszereplőként tételezhető. A regény szereplőit az teszi szereplőkké és elbeszélőkké, hogy ilyen vagy olyan módon tagjai T. közösségének. Pontosabban mondva annak a T-nek, amelynek *fizikai* felbomlását követi nyomon e regény. Fizikai felbomlását és — legalábbis részleges és idő-

leges — *tudatbéli* túlélését, hiszen akik maguk részesei voltak ennek a közösségnek, több évtizednyi távollét után is azok valamennyire. A regény nyitányakor az akkori közösség képviselői utaznak azok nyomában, akiket a régi t-i közösség tagjainak tekintenek. Az itt meglátogatott Semetka család története a könyv legerősebb szála, tulajdonképpen az ők és rokonaik, barátaik története egymagában elég a sorsüldözés nagy balladájának teljes megrajzolásához.

Érdemes azonban megállni annál is, miért éppen ebben a munkában lesz Tótkomlós nevének helyén csak egy kezdőbetű, mikor a környező helynevek csonkítatlan szerepelnek a szövegben. Természetesen az eltávolítás szándéka egyből belátható, hiszen a *Természetes fény* nem történelemkönyv, nem lehet tényirodalomként olvasni, még akkor sem, ha a szövegében kibomló cselekményszálak egyikét-másikát interjú formájában gyűjti össze az egyik elbeszélő. Az egyik elbeszélő, akit számos intenció (például legerősebben a Závada-publikációkkal való „játék") nagyon közelíteni látszik a könyv szerzőjéhez. Ám ez a közelítés az elbeszélői perspektíva és hang állandó eltolásával, mozgatásával ironikus színben tünteti fel az erre irányuló olvasói kérdéseket — és persze önmagát is ironikusan szemléli. Mindjárt a regény nyitányakor szerepel a később is előforduló szó: *elbeszélőnk* — egy olyan szöveghelyen, amelynek nem ő az elbeszélője: „Mint aki csak találomra mond ki valamit abból, ami a fejében jár, úgy szólalt meg elbeszélőnk nem sokkal azelőtt, hogy kisbuszunk beérkezett volna a Galántai járás M. nevű falujába. Mert nem is érti, hogyan lehetséges, hogy községünk hajdan hírneves bírójának ő még a nevét se hallotta, kezdett pironkodva faggatni minket, melyikünk mit tud erről a Semetka Jánosról, és azt honnan tudjuk." (7)

Ezzel a részlettel pedig a fentebb taglalt t-i közösség nagy kérdésénél is járunk, hiszen a legendás bíróról senki sem mesélt soha semmit a falu múltját kutató *elbeszélőnk*nek (aki itt nem elbeszélő a szerepét tekintve, talán foglalkozására nézve az?). A kollektív emlékezet valamelyik tényen megbicsaklik: de melyiken? A Horthy-korszakbéli szerepen; a világháború és a közvetlen utána jövő idők új helyzetén, amikor a faluban hatalomra jutott csőcselék vegzálja a tisztes gazdát; a lakosságcserén, amikor a Semetka család legtöbb tagja mégiscsak feladta hazáját és identitását; vagy az '56-os eseményeken, amelyek után a Magyarországon maradt fiú nevet változtat, és soha többet nem megy haza T-be? De nem csak szlovákokról van itt szó, hanem t-i magyarokról, t-i zsidókról is, s egyáltalán, mindenkiről, aki kicsit is t-i. És míg a szlovákok egy része, a zsidók teljes egésze kiíródik a t-i közösségből a sorsüldözések következtében, addig az üldözők, az ilyen meg olyan elnyomó hatalom emberei viszont részesei maradnak. Érezhetően ezek és ehhez hasonlóak azok a kérdések, amelyek az elbeszélés erőterében lebegnek mindvégig.

A világháborúk és egyáltalán, a huszadik századi történelmi traumáink elbeszélhetőségének problémaköre a közelmúltban felerősödni látszik regényirodalmunkban. Elsősorban olyan történetek, olyan perspektívák alakítják ezeket az elbeszéléseket, melyek korábban nagyobbrészt láthatatlanok maradtak ilyen vagy olyan okokból — akár mert tabuk voltak, akár mert sajátosan periferikus pozícióból mesélik újra a történelmi eseményeket. Vagy inkább azt mondanám: mesélnek *alá* a kanonizált narratíváknak. Itt leginkább írói módszere (az interjúzás) vagy a front láttatásának egyes rokon vonásai miatt Kováts Judit *Megtagadva* című regényét említeném elsősorban, már csak azért is, mert

újabb közléseiből látható, a nyíregyházi írónő második regénye éppen az itt is taglalt szlovák–magyar lakosságcserét emeli majd középpontba.

A kistörténetek, a mikrotörténelem persze mindig is a történelmi regény alapanyaga volt, azonban a tabunak tekintett történetek, a periferikus nézőpontok esetenként a *nagy* narratívával szembemenő vagy annak értékrendszerével ellentétes elbeszéléssé alakítják ezeket a szövegeket. A *Természetes fény*t persze leegyszerűsítés volna háborús regényként aposztrofálni, noha a cselekmény talán legvaskosabb középrésze éppen a háború forgatagában játszódik, és persze mindenképp fordulópontot jelent a valóságos történet, a valóságos történeti érdekeltség szempontjából. Závada regénye tipikusan olyan, amely kényelmetlen történeteket idéz a háború előttről, alattról és utánról is. Ez pedig az irodalmi befogadáson túli kockázatoknak is kiteszi a szöveget, ami kétségtelenül csakis a javára válik. Bár nem a legkönnyebben befogadható Závada regényei közül a *Természetes fény,* de érezhetően az eddigi legnagyobb vállalkozása. Fontos és jelentős közép-európai mű.

A bíró könnyei

(Szilágyi István: Messze túl a láthatáron. MMA Kiadó, Budapest, 2020)

Regény terén még sose volt akkora csend Szilágyi István körül, mint a *Hollóidő* után: tizenkilenc év, ennyi még a *Kő hull apadó kútba* és az *Agancsbozót* között sem telt el! Persze most azért közben kaptunk két remek válogatást a rövidprózákból, 2009-ben a *Bolygó tüzek*et, tavaly pedig a *Katlanváros*t, mindkettő hiánypótló gyűjtemény régebbi írásokból. S bár különösen az utóbbi, jóllehet, a másikkal szemben talán csak a frissessége miatt, rendkívül fontosnak és jelentősnek tűnik, azért az olvasóban mégis megmaradt a várakozás: talán mert jó ideje lehetett tudni, hogy készül az újabb nagyepikai vállalkozás. Szokatlan az az alkotói türelem, amellyel Szilágyi István dolgozik, még a jó alaposan, többször megrágott írásait is újra meg újra átdolgozza, visszavonja, javítja és javítja. Tudható, hogy a türelmes kiadói, illetve szerkesztői, baráti rábeszélés eredménye a két említett gyűjtemény is — és hogy még a hasonlóan türelmes győzködés ellenére sincs *Agancsbozót*-újrakiadás, merthogy, nyilván, javítani is kellene… Az ekkora formátumú íróink közül hasonlóan türelmes karakterként csak Nádas Péter és Bodor Ádám jut eszembe. Ennek egyfelől végletekig megtisztított, eseményszámba menő megjelenések az eredményei — másfelől pedig, ahogy arról a szerzőről megjelent immár két kiváló monográfia, Mester Béláé és Márkus Béláé tanúskodik, „elhallgatott", „titkolt", valósággal visszavont szövegek. Néha aztán egyik-másik ilyen végül életre kel.

A *Messze túl a láthatáron* a tizennyolcadik századba, a *kuruc zajdulás* végnapjaiba, s az utána következő évtizedekbe viszi el az olvasót. Főhőse, egyben egyik elbeszélője, Tompay Wajtha Mátyás, előbb a dicsőséges fejedelem szekretáriusa, utóbb Tipród vármegye rendes bírája. A két részt az ő személye köti elsősorban össze, de az egymástól eltávolodónak látszó cselekményszálak a végére újra összesodortatnak, s egy évtizedeken átívelő tulajdonképpeni nyomozás mozaikjait rakják ki — még ha hiányzik is a végén jó néhány cserépdarab, hiszen e nyomozásnak csak a kiindulópontját és a legvégét látjuk. A regény első részét Tompay Wajtha Mátyás emlékiratai alkotják, a másodikat javarészt kamaradarabokra emlékeztetően kevés szereplőt felvonultató, egyetlen, statikus térben zajló dialógok teszik ki, melyekben a tulajdonképpeni cselekmény és az ezek kapcsán megfogalmazott esszészerű reflexiók kibontakoznak, s melyeket a bíró emlékiratának újabb részletei, vagy azok mellé helyezhető feljegyzései, tépelődései szakítanak csak meg, egészen a legutolsó fejezetig, amely ismét mozgalmasabb, többszereplős, sűrűbb szövésű. Ez a szerkezet váltakozó intenzitású dikciójával egy lassúdad, nagyívű, lustán hömpölygő nagyregény dramaturgiáját teremti meg, melynek középpontjában a bíró rezonőr-alakja áll. Ha ez egy film lenne, a szerző pedig egy színészóriás, azt mondhatnám, Tompay Wajtha szerepében valósággal lubickol Szilágyi István — mivel azonban egy könyvről van szó, inkább azt mondom, hogy e figura mondatai, attitűdje, világlátása és világtapasztalata valószínűleg a legteljesebb esszenciáját adja nemcsak a Szilágyi-hősöknek, de egyáltalán mindannak, amit Szilágyi István valaha is írt.

A historizmus a *Kő hull…* utáni legjelentősebb fejlemény a Szilágyi-nagyepikában, noha novella és elbeszélés formájában már azelőtt is jelen volt, a történelmi rekonstrukció pedig mind a hetvenes évek csúcsteljesítményében, mind az *Agancsbozót*ban jelentékeny részét képezi a narratívának, még ha nem is olyan kizárólagos érvénnyel, mint a *Hollóidő*ben és e legújabb munkában. Melyek persze éppenhogy azon dolgoznak, hogy a történelemről, az igazságról (mind történeti, mind hétköznapi értelemben) az olvasóban élő képzeteket megingassák, lebontsák, s aztán újraépítsék. Hiszen már az előző Szilágyi István-regényben sem csak díszlet volt a történelem, itt pedig már végképp nem az. Ennek a történelemnek nincs köze a poétikai tradícióban áthagyományozott romantikus múltfelfogáshoz, -szemlélethez, mint ahogy, Szilágyitól nem először, a transzilván történelmi regénnyel is inkább ugyanolyan ironikus–évődő párbeszédet folytat, mint főhőse a két alárendeltjével, Tsomor Fóris jegyzővel és Gorbay Ölyves Józsa szolgabíróval, akiket szeret ugyan, ámde gyanakodik is rájuk. Az igazságkeresés magányát, a szenvedélyes igazságkereső elmagányosodását, a világgal való kényszerű szembehelyezkedését hangsúlyozza a mű — mint ahogy azt is, hogy ennek az igazságkeresésnek nincs ugyan semmi értelme, ám ha valaki természetéből kifolyólag nem tud lemondani róla, akkor úgy sem tud mást csinálni, mint hogy ragaszkodjon hozzá, s ne alkudjon meg kevesebbel. Legfeljebb úgy óvhatja meg magát a világtól, ha nem hangoztatja véleményét: miszerint az *igazság,* mint olyan, nem is létezik.

Ezt persze lényegesen sokrétűbben árnyalja a különben eredetileg jogász végzettségű szerző: olyannyira, hogy talán nem is nagyon engedhetők meg az ilyesfajta karakán summázatok, hiszen az igazságról és a jogról úgy beszél, hogy a fentebbiekkel éppen ellentétes következtetésekre is juthat az olvasó. Az első részben a fejedelem által adott megbízatást végrehajtva követjárásban, majd onnan hazatérve látjuk Tompay Wajthát, aki itt még inkább csak figyelője és elszenvedője az eseményeknek, érteni bár szeretne mindent, végső soron keveset ért. A második résznek már az indulásakor is az igazságot látó, ezért a közegéből kiváló, *kimagányosodó* alakként jelenik meg: érti és tudja, hogy mind a nemeseknek, mind a nemteleneknek szükségük van egy olyan intézményre, amelyet jognak és igazságnak neveznek, ám azt is tudja, hogy valójában csak egy e címen futó színjáték kell nekik. Legfeljebb azt nem tudja eldönteni, mikor kártékonyabb e várakozás: ha tud róla, hogy csak színjátékról van szó, vagy ha nem. Tompay Wajtha és alárendeltjei nyomozásokat folytatnak, melyek után a főhős mint a vármegye rendes bírója, ítéletet hoz. Boszorkányság, babonaság éppúgy kerül elé, mint igazi gonosztettek. Az előbbieknél eleve lehet tudni, mi a helyzet, az utóbbiaknál pedig ki lehet nyomozni — ám az ítélet meghozatalakor mindig szembe kell nézni bizonyos kívánalmakkal: a nép látványosságot akar, a vármegye és a környező vármegyék pedig szigort. Ebben a helyzetben az igazság keveseket érdekel. Az igazságlátót a bizalmatlanság légköre veszi körül, annak a gyanúja, hogy mindenki mindenkit figyel és valakinek jelent.

Szilágyi István első írásaitól kezdve sajátos világszerű térben gondolkodik, melynek jelen könyv a legteljesebb kiírása (túl azon, hogy a *Katlanvárosban* olvasható esszénovellák feltárják ennek hátterét). Jajdon vagy a Messzi-folyó mellé itt egy egész vármegye íródik, Tipród, székvárosával, Ólymossal, mely a terjedelmesebb második rész tere, valamint a láp, a „tóság" világa a közeli településekkel, köztük Nyöveddel, a tágabb térséget jelentő Nyérmellékkel, melyek az első rész helyszínei,

s melyekhez gondolatban számtalanszor visszatér a második rész is — de, hogy pontos legyek: az első részben is ellátogat már a főhős Ólymosra, ahonnan származik, illetve a követjárás okán a legelőbb is igen messze járunk e vidéktől, talán hogy később annál hangsúlyosabb lehessen e kistérség zárt világszerűsége. Azt hiszem, ahogyan az itt is többször említett Jajdon „megfejtése" sem volt sosem titok a Szilágyi-olvasók előtt, úgy igazából most sem az a lényeg, felfedezzük-e az eredeti helyeket, hiszen nem olyan bonyolult a rejtvény megoldása. Ahogyan Jajdon mellett ott volt a Meszes — a kitalált név mellett a valóságos —, úgy Ólymos mellett is ott van a Magura: Szilágysomlyó volna a minta, s az a Kraszna vármegye, amelynek székvárosa volt, s amely az 1876-os közigazgatási rendezéskor Szilágy vármegye része lett — így aztán az is helyre kerülhet, hogy az Ady-féle *hepehupá*kat (igaz, *vén*ség nélkül) miért e megye kapja a regényben. (151) A láp a tizenkilencedik század végén lecsapolt Ecsedi-lápot idézi, amelynek világformáló hatása ugyan már csak a szatmári térség hagyományaiban van jelen (az irodalomban pedig Jókainál, Móricznál, Adynál, Makkai Sándornál például), Szilágyi István itt ennek igen teljes körű rekonstrukciójára tesz kísérletet. Ha már fentebb egy félmondat erejéig volt merszem beleszőni a transzilvanizmust töprengéseimbe: természetesen sem az egykori Kraszna-megye, sem az Ecsedi-láp nem tartozott a történelmi Erdélyhez, Tompay Wajtha többször hangsúlyozza is a „párciumiságot" — ami viszont ilyen hangsúlyozott formában nem túl gyakori irodalmunkban.

Magából a világteremtés hasonló módozataiból talán még erőltetett lenne Faulknerrel párhuzamot vonni, ám Yoknapawtpha-megye megalkotóját a narratív megoldások okán is említeni kell. Ahogyan a *Hollóidő* második részében egy sajátos kollektív-elbeszélő teremtődött meg az első rész heterodiegetikus narrátora után, itt is cifra, de még az előzőnél is összetettebb a kép. Tompay Wajtha a teljes első rész elbeszélője — lévén ez a rész, ahogy címe is mondja, *emlékirat* —, és bár ugyanígy az ő narrálásában indul az *Amerre a világ* címet viselő második rész is, ebből a szerepköréből időnként hátralép. Ahogy fentebb utaltam rá, ugyan itt is folytatódnak emlékezései — csak ezúttal már nem reflektáltan —, a rész nagyja azonban néhány szereplő párbeszédéből áll. Ezek során a narrátori pozíció szinte teljes egészében kiiktatódik, nincs külső közvetítettség, vagy helyenként minimálisra korlátozódik. Adott viszont egy sajátos polifón szerkezet: a szereplők egymásnak adva a szót mesélik el az eseményeket, melyeket magukat is kisebb nyomozómunka eredményeképp lehet rekonstruálni: a beszélgetések évődőek, egymásra licitálók, egymást kiegészítők, megcáfolók, továbbgondolók, „átírók" — eleve kétségessé téve, hogy létezik a világ akármely csekély eseményének is bár egyetlen kizárólagos értelmezése. Ilyenformán a második részben részleges elbeszélővé lépnek elő többek is, gyakorlatilag mindenki, aki szerepel benne (nincsenek sokan), legfőképpen a kancellárius, Tsomor és a szolgabíró, Görbey Ölyves. A regény nyelve archaizáló, ízes fordulatokkal teli: a ma már leginkább csak szatmárinak nevezett í-ző, diftongizáló partiumi nyelvet ugyan meg-megzengeti, de a részleges rekonstrukció mellett sokkal nagyobb hangsúlyt helyez a beszélők egyénítésére: a Wajtha melletti két lényeges alak nem csak szemléleti perspektívát képvisel a regényben, hanem nyelvi karakterük is egyénített.

Akaratlanul adódnak a további párhuzamok és hasonlítások az életművön belülre és kívülre: ahogyan a *Hollóidő* emlékezetes kísérteties víziója, a koponyákból emelt hegy, a regény végén kap helyet, itt a vizionárius kísértetiesség inkább az első, a tóság, vagyis a láp környékén

játszódó részére jellemző — illetve majd a második rész *A láp* című fejezetére. A láp, amely elnyeli a világot, ugyanakkor, sajátos módon, meg is óvja azt egészen hátborzongató elpusztítva-dédelgetésében: a regény metaforahálójának középpontjában áll, Tompay Wajtha történelmi és magán igazságkeresésének eredete is felszín alatt megőrzött titkaihoz kötődik, s hozzá is tér vissza. A látomásos szürreáliát a második részben viszont az *Agancsbozót*ra jellemző zárt térélmény váltja a közvetlen cselekményrétegben (bár a mondott regényben e szűk tér is szürreális), de hogy metaforikusság nélkül ezután se maradjunk, a láp mellé itt belép a képbe a *Nagyidejű,* akivel Tompay Wajtha, ahogy a többieknek sugallja a maga kétértelmű stílusában, meg-megvitatja a dolgait. Bár egy külön fejezet is neki van szentelve, melyben olyasmiket olvashatunk róla, hogy „olyan ő, mint ki látja az időt" (462) — szemben a lápp al, melyről pedig azt írja főhősünk, hogy „ott valahogy nem éreztem az időt" (468) —, a Szilágyi-olvasók mindjárt tudják, honnan ismerős: nevében talán a *Velünk Rendelkező Szándék*ra vagy a *Játékmester*re is emlékeztethet az *Agancsbozót*ból, mégis inkább közelebb áll a *Rögtönítélőhöz (Kibic, az árva ember)* — de olyan is ő, mint a *Kő hull…* emlékezetes faliképéről ezúttal tényleg „lelépő" fejedelem.

Abban a sajátos mozaikban, melyet az új magyar történelmi regény teremt meg, a *Messze túl…* eleje Márton László *Testvériség*-trilógiájának zárlata után kezdődik, a vége felé pedig érintkezik Darvasi László *Taligás*ával — el is hangoznak a szegedi boszorkánypörökre való utalások. Nyelvében, szemléletmódjában, történelemértelmezésében azonban csak annyiban említhető együtt a mondott regényekkel, hogy, mint azok, ez is egyedülálló. Ami a történelem illúziótlan szemléletét és radikális kritikáját illeti, a még mindig felfedezetlen *A Sátán labdái,* Szabó Gyula regényciklusa említhető valamelyest egyvétetésűnek vele.

A *Messze túl a láthatáron* maga is valóságos „történelmi előzményekre" tekint vissza. Hiszen idestova kerek negyven éve, hogy a történet főbb szereplői megjelentek egy nagyelbeszélésben vagy kisregényben, amelyről tudható volt, hogy „kezdeni akar még valamit vele" az író, s ezért a tőle szinte „megszokott" visszavont állapotában élt tovább — mindmáig. Annyira szerves előzménye *A hóhér könnyei* — mely előbb az 1980-as *Utunk Évkönyv*ben jelent meg, utóbb az *Alföld* 1982-es évfolyamában, több részben —, hogy a a regény végleges címének is ez tűnt, de végül az évtizedek óta „cipelt" cím alól kibújt a szöveg. Teljesen meg lehet érteni, miért is: a regény „szétírja" előzmény-elbeszélését, annak részletei több fejezetben megtalálhatók, legnagyobb része az utolsóban, de egészen másféle kontextusba helyeződve, és más végkifejlettel.

Nem hiába. Kétely nélkül megcsinált tárgyak

(Vida Gábor: A kétely meg a hiába. Magvető, Budapest, 2012; Maros András: Csinálni kell! Magvető, Budapest, 2012; Gerőcs Péter: Tárgyak. Scolar, Budapest, 2012)

Hogy a mai magyar novella sokszínű, azt e három kötet látványosan bizonyítja. Nem kell hozzá különösebben éles szem, hogy az olvasó gyorsan felfedezze, mást jelent a rövidpróza Vida Gábor, Maros András vagy Gerőcs Péter számára — és még ha teljesen mást talán nem is, akkor is másképp jelenti ugyanazt. Három olyan szerzőről van szó, akik nem vagy nem nagyon merészkedtek eddig a nagyepika területére. Talán mondhatjuk rájuk, hogy novellisták, bár kortárs irodalmunkban ez nagyon gyakran a *még* előtaggal párosul. Aki nem írt regényt, ezután majd fog. Nota bene: Maros András már írt (*Limonádé,* 2008), de amellett immár három novelláskönyve van, és Vida is megkísértette legalább a kisregényt vagy az összekapaszkodó szövegformát *(Fakusz három magányossága)* — Gerőcsnek viszont a *Tárgyak* még csak a második kötete. Hármójuk köteteit szorosan egymás után olvasva — sokszínűsége mellett — a novella szerepeinek, szerepkényszereinek, sajátos átmenetiségének több kérdése, ha úgy tetszik, problémája is megfogalmazódhat az olvasóban.

Vida Gábor mintha a költészetet keresné a novellában — ilyen módon érzésem szerint a három tárgyalt kispróza-szerző közül ő akarja a legtöbbet kihozni a formából. Klasszikus mesemondó, akinél a nyelv költőisége a történet síkjától elrugaszkodva jelentékenyen kimozdítja a mindig meglévő mesét, történetszálat abból a pozícióból, amelyet

jobb híján talán realistának lehetne nevezni, és másféle értéktapasztalatot hoz létre. Lassú, takarékos, türelmes történetmondása az olvasó odafigyelését fokozottan igényli, hisz a szövegek jelentős részében elszórt nyomok vezetik az olvasást, s az olvasó ezek felismerésével követheti, tárhatja fel és egyszersmind értheti meg a történetet . Erőteljes összekötőkapocs a kötetben Vida írásainak Erdélyiség-tapasztalata — talán ezért sem véletlen, hogy első kötetétől kezdve jelen van munkáiban a Bodor Ádám-hatás érzete. Érzete, mert ezt a könyvét olvasva ez már csak felületi nyomokban igazolható. A balladisztikus homály vagy az erős, magából a helyszínből fakadó atmoszferikus hatás például meghatározó a kötet legjobb írásaiban — e homály „oszlatása", az atmoszféra nyelvi megmunkálása azonban már teljesen másképpen történik, mint az idősebb pályatársnál.

Vida Gábor elbeszélőszubjektumai izgalmas terepet teremtenek e legkevésbé sem játékosnak tűnő kötet megannyi szövegjátékához. Vida nem nagyon nyúl mellé: minden átgondolt, hiszen világának tartópillérei nem ebben a kötetben épülnek meg, már készen kerülnek át ide korábbi munkáiból. Több elbeszélői hagyomány tartja izgalomban és állandó mozgásban ezt a tulajdonképpen megállapodott írásmódot. Vida írásainak fontos jellemzője a meglepetés: elbeszélései csak annyiban kiszámíthatók, hogy az olvasót sohasem hagyják cserben. Különben bármelyik lapon történhet valami meglepő. A váratlan azonban legtöbbször a legnagyobb természetességgel történik meg, akár tragédiáról *(A kétely meg a hiába)*, akár már-már csodáról volna szó *(Szabadság a Weiszmolnár-kanyarban)*, bár utóbbiakkal alig találkozunk — Vida elkerüli még a mágikusság látszatát is, noha a hétköznapi valóság azért érezhetően kitágul elbeszéléseiben.

A kötetcímet adó negatív szavak sajátos erőtérben jelennek meg, ha hozzájuk olvassuk az azonos című elbeszélést — mintha más regiszterben létezne a cím és alatta/mögötte a történet. S az ilyen jellegű nyelvi megalkotottság több helyen tetten érhető a kötet szövegeiben: mintha az ábrázolt világ kevéssé érintené a nyelvi szintet, amelyen megteremtődik. Sajátos kettős ízt ad ez a kötetnek: egyrészt megóvja az elbeszélőt azoktól az egyszerű megoldásoktól, mint amilyen a sokszor elhasznált nyelvi táj-/kor-rekvizitumok alkalmazása, másrészt egyfajta távolságot tart fenn az olvasó és az olvasottak között. Azt már olvasója válogatja, hogy ez a távolságtartás szerencsés-e vagy sem. Vida mondatai sokszor hosszúak, kanyargósak — még ha másféle megoldásokat is találunk bőven a kötetben, olvasóként mégiscsak ez az erősebb emlékem. Szintén feltűnő, hogy Vida nem elégszik meg a felszínnel azokban a szövegekben sem, ahol nem én-elbeszélőt alkalmaz: akik hiányolják a mai magyar prózából az erős lélektani motiváltságot, Vida szövegeiben helyenként gyönyörködni fognak (például megint csak a címadó novellában).

Olyan emlékezetes darabok is akadnak a kötetben persze, amelyek leginkább magáért a történetért azok. A helyszín Erdély, Románia, határán diktatúrának és kétes demokráciának, vagyis olyan terepen és korszakban, amely még mindig kiapadhatatlan forrása a sajátosan abszurd történeteknek, melyek mindig inkább a tragédia felé nyitottak, bárhogy is induljanak — ráadásul az épített és/vagy teremtett környezet mellett a természeti közeg is őriz valamit ősi fenyegetéseiből. Így aztán mikor *A pisztráng*ot olvassuk, egyből a természeti erők és a hatalom összekapaszkodásához érkezünk. Ezzel persze mégiscsak visszatérünk

Bodor Ádámhoz, én azonban makacsul fenntartanám, hogy legerősebben és legfőképpen mégiscsak egyedül a világ lesz az, amely rokonítja őket, s amelyből egyformán merítik történeteiket — a szövegek karakterisztikája, nyelvi megalkotottsága, hangulata erősen különböző.

Tulajdonképpen kétfajta történettípus dominál a kötetben: az énelbeszélések nosztalgikus–visszaemlékező attitűdje sejtelmesebb, nehezebben megfogható történeteket bontanak ki, melynek körvonalai szabadabban lebegnek, míg a külső elbeszélők történetei lesznek azok, amelyek jobban helyhez, időhöz kötöttek. A könyv írásai között mindkét formában találhatunk emlékezetes darabokat az eddig említetteken kívül is — például egyik részről a *Gólkeserű,* másikról pedig az *Isten és a farkasok* feltétlenül említésre méltó darabok.

Vida határozott, céltudatos elbeszélő, nála a novellaforma nyugalomban van: minden szövegnek jól behatárolt célt határoz meg, mely a műfaj kereteinek megfelel. A szövegek nem keltik azt az érzetet, hogy egy nagyobb egésznek (netalán egy regénynek) csak részei. Ez a fajta határozott és hangsúlyos novellaalkotási vágy már eddig is emlékezetes szövegeket eredményezett, és érzésem szerint Vida még mindig tud kötetről kötetre komoly meglepetéseket okozni. Írásai tömény költészet és határozott történetmondás többnyire jól sikerült kevercsei.

Maros András könyvének borítóján a szétszerelt húsdaráló sok mindent eszembe juttat, például a mesterembert. A böllért, aki mégiscsak a hússal dolgozik. És hát igen, ezek a sztorik itt ebben a könyvben *meg vannak csinálva.* És kifogyhatatlan. Írásának központi eleme a sztori, méghozzá csattanóval a végén. Nyelvi apparátusa ezekben az írásokban szinte csak a történet közvetítésére szorítkozik. Azt is mondhatnám,

nem kísérletezik, hiszen már kész a beszédmód, s itt most „üzemszerű" működésben látjuk. Más kérdés, hogy ilyen töményen, egymásra következő kötetnyi anyagként nem tud üdítő lenni egy idő után a gyűjtemény. Külön-külön jól működnek a szövegek, azonban egy kötetté szerkesztve, egyben olvasva már kevésbé.

Groteszkbe–abszurdba hajló történeteit képlékeny, kissé zsurnaliszta-ízű narrációban vezeti elő. Jellegzetes nyelvi karakterisztikája nincs az elbeszéléseknek, a történetmondás jelentősen háttérbe húzódva engedi szabadjára a cselekményt. Ez a cselekmény hol laza és vicces, hol pedig erőltetett és vicceskedő — bár lehet, ez csak a gyűjteményen belül megképződő kontrasztban érzékelhető. Maros szórakoztat, s ennek érdekében igen elhasznált témákhoz is mer nyúlni: a nyugdíjat hordó postás alakjához, a burleszkbe érő falusi/kisvárosi nyugdíjasok köréhez, és hasonlók. Természetesen erőteljesebb témákat is megpendít olykor, mint például az *Osztályrész* című szövegben.

Könnyű kezű író, azonban ez is többféleképpen olvasható. Itt most arra gondolok, hogy könnyű kézzel facsar ki minden létező helyzetből valami történetet — ott, ahol azt gondolnánk, a szépirodalom mai olvasóinak már nincs keresnivalójuk, kiderül, hogy mégiscsak van. Ugyanakkor még hasonló három ugyanolyat olvasva elbizonytalanodom. Maros igazi rutinnal ír novellát, s ennek jó és rossz oldalai egyaránt érezhetők a kötet írásain: egyrészt bármilyen apró ötletből ki tudja hozni a maximumot — ez történik a már említett *Osztályrész*ben vagy a *Cserekészülék*ben: ilyenkor megdöbbentő és jó értelemben felkavaró tud lenni. Máskor viszont kissé túlírja a témát *(Jön a nyugdíj),* és az eredmény karikatúraszerűen túlrajzolt lesz.

Különben vérbeli novellistának tűnik, hiszen tisztában van vele, hogy a rövid műfaj olvasóvonzó, és megtartó ereje az ötlet. Minden különösebb elméleti megfontolástól mentes munkái nem is szorítkoznak másra, mint az ötletek kibontására. A sztori adagolása többnyire jó ütemű: a kellő helyen jön a fordulat, a csavar, a poén pedig sohasem marad el. Az ötlet, a téma pedig elképesztően sokféle helyről szivárog be: sokszor újsághírt vagy akár urbánus legendát sejthet az olvasó a háttérben. Már az sem teljesen mindennapi, hogy kötete 244 számozott oldalán tizenhét írás kapott helyet — ám nem feltétlen érződik a köteten a válogatás vagy a szerkesztés nyoma.

Érezhetően van egy közeg ezekben az írásokban, amelyben problémátlanabb az elbeszélés, ahol nem törik meg a lendülete, nem erőltetett vagy közhelyszerű. A városi fiatalok, a tipikus mai fogyasztóréteg az, amelynek világáról Maros sokat tud, akiknek szokásait ügyesen mutatja meg, sőt figurázza ki olykor. Tisztában van a webfogyasztás csapdahelyzeteivel (mindjárt a nyitóelbeszélés, a *Kapufa* ilyesmit mond), a tech-függők, a buliról buliba járók közege, s az ezekben a helyzetekben szorongók, tévedők világa az övé, bár Maros világa tökéletesen empátiamentes: többnyire kineveti ezeket az embereket, vagy legalábbis hagyja, hogy az olvasó nevessen rajtuk. Például a már említett *Osztályrész* is kétes olvasatot nyújt: nem azon van a hangsúly, hogy milyen emberi szituációk állnak elő egy nemváltoztató műtét során/után — ehelyett a fókuszban a szerencsétlennek beállított férfi áll, aki egy „átműtött" feleséget tud csak „szerezni", mint akinek az a sorsa, hogy tényleg mindent elbaltázzon. Kihasználatlanul hagyja a drámát — de annál persze sokkal tudatosabb elbeszélő, hogy ne sejtjük, ez nem véletlenül történik. Maros érzésem szerint nagyon is programszerűen hagyja

ki az empátiát ezekből az írásaiból, noha nem ritkán keres/talál olyan szituációkat, melyeket a magyar prózaíró hagyomány igenis az empátia oldaláról szokott megközelíteni. Ilyen módon a realista elbeszélésmódnak, valamint az azzal szemben támasztott olvasói elvárásoknak finom provokációját is adja, bár azt is hozzá kell tenni, hogy nem túl következetesen, nem túl nyomatékosan — a köteten belülről nem látszik mit és miért kell benne kigúnyolni.

Maros profi: nagyon természetesen születnek keze alatt a sztorik, ez egyszerre pozitív és negatív élmény is. A történetek elmondásán túl mintha különösebb poétikai céljai nem is lennének. Pedig minden megvan ahhoz, hogy lehessenek. Rohanó világ van a történetekben, és a történetek maguk is rohannak egy kicsit, nincs idejük megállni, tépelődni az eseményeken, mert menni kell, csinálni kell tovább.

Ha már az empátia kérdése szóba került az imént: Gerőcs Péter második kötetének címe, a *Tárgyak* bizony hideg, külső hozzáállást sejtet. De ebben a kötetben, sőt a címben is rejlik legalább egy csavar. Merthogy Gerőcs ugyanúgy játszik az olvasóval, ahogyan játszik a tárgyakkal is — játékai pedig izgalmasak, de közben nem merül fel a kérdés az olvasóban, ugyan hova tart, mi lesz ebből, merthogy a válasz is itt van: ez az író kész, ez a játék komoly és nem öncélú. Biztosan kezeli anyagát, formai játékai ügyesek, és láthatóan tele van ötlettel.

A kötet két részre oszlik: az első a *Talált tárgyak,* a második a *Saját tárgyak* fejezete. Ennek megfelelően az első szakaszban imitációk, stílusjátékok olvashatók — előbb egy fiktív Psyché-életrajz és elemzés, utóbb egy Mészöly- és egy Márton-töredék. A fikcionális elbizonytalanítás izgalmas formai játékai — a talált kézirathoz hasonló toposzok — láthatóan frissen működnek Gerőcs kezén. Mert miközben a *Kísérleti vágó*

valóban találó játék Mészöly nyelvével — sőt, a címe is utalhatna rá, ha nem másféle vágásról lenne szó a szövegben —, és brutalitása fel is idézi Mészöly helyenkénti objektív kíméletlenségét, azért mégis Gerőcs inkább. Igencsak fiatal íróról van szó, ehhez képest a posztmodern játékokat illetően mintha visszalépne az időben — ám ezzel érezhetően tisztában van. Azontúl kétségtelenül jól áll neki az az áltudományos beszédmód, amely például az *Egy talált tárgy megtisztogatása* című kötetnyitó darabban a beékelt imitatív szöveget keretezi. És persze egyszerre tiszteleg József Attila, Tandori és Weöres Sándor előtt ezzel a tétellel, ami megint csak ügyes megoldás.

Láthatóan a *minél többet kipróbálni*-elv tartja mozgásban az anyagot, ugyanakkor nem nagyon érezni, hogy mindez csak próba lenne. Biztos kézzel építi meg a szövegeket, melyek fikcionalizáltságukban maguk is variánsokként tüntetik fel magukat. Már-már szemtelen a „Mészöly által megkezdett" és „Márton László által befejezett, de legalábbis továbbírt" *Két talált tárgy,* bár a két szöveg közötti kapcsolat rekonstruálásánál az olvasónak nagyon ébernek kell lennie, különben átsuhan a tekintete ezeken a finom jelzéseken. És épp így suhannak el azok a jelzések is, amelyek egyértelműen kijelölnék a paródia vagy a tiszteletadás szándékának határait, így lesz a szöveg egyszerre mindkettő (ráadásul finoman és frappánsan Márton még bele is kerül a szövegbe). Csavaros eljárás, hogy a rátalálás gesztusára a kötet legvégéről ráfelel a visszaadás gesztusa: a fikció szerint a Mészöly- és a Márton-töredék véletlen kerül elő egy híres irodalomtörténész lakásán, ahonnan az elbeszélő–rekonstruáló ügyesen magával viszi a szövegeket, majd a kötet legvégén visszaviszi azokat. Ez a visszavitel azonban már a *Saját tárgyak* fejezetben szerepel, s ezzel érzésem szerint — teljesen érhető okokból — elmossa

a határt a talált és a saját között. Gerőcs nem csak az írásban, hanem a mögötte álló megfontolásokban is kellően érzékenynek mutatkozik.

Azt már viszont komolyabban problémásnak érzem, hogy a *Saját tárgyak*ban alig történik emlékezetes esemény. Furcsa kettősség maradt bennem: miközben egyáltalán nem unalmas, nem elhibázott, addig mintha sem a nyelv, sem a történet terén nem történne semmi. Mintha a kötet első felében található írásoknak nagyobb erudícióval rugaszkodott volna neki — ez persze nem feltétlen baj, más kérdés, hogy kiegyensúlyozatlan szerkezetet eredményezett. Különösebb kivetnivalót persze nem találhat abban senki, ha Gerőcs bevallott prózaideálja a mindközönségesen *szövegirodalom*nak mondott tartományon belül helyezkedik el, ehhez viszont talán még merészebbnek kell majd lennie. Persze szép és letisztult szöveg például a *Sehol atyám* biblikus témájával, ám mintha sehová sem tartana, mintha a formai kísérletek a könyv első felében nagyobb tétet tartanának.

A három novelláskötet közül kétségtelenül Gerőcsé a legeklektikusabb, a leginkább kísérletező jellegű, a képlékenység és a formálhatóság szándékoltan érezhető. Számára a készülődés terepe a novella, a mozdulataiban benne rejlik a regény íve. Merész és nagyívű epikai játékai komoly reményeket keltenek későbbi vállalkozásait illetően. A játék hely- és formakereső jellege inkább szerény gesztus, semmint komolyan vehető cél, hiszen Gerőcsnek kialakult már a saját hangja, mintha már csak az elbeszélés tárgyát kellene megtalálnia.

A három elbeszéléskötet szövegei a komolyan vett novelláktól a lazábbakon át a kísérleti jellegűekig vezetnek. Az utóbbi években újjáéledt a novella műfaja, e három fontos szerző könyve mind a maga módján hozzájárult ehhez. Újraéledés, hiszen míg a kilencvenes éveknek rendkívül izgalmas és sokszínű novellatermése volt, addig a kétezres

évek sokkal szomorúbb képet festettek a prózarovatokban megjelenő *regényrészletekkel*. Majd az elmúlt időszak fiatal írói (köztük Gerőcs Péter), valamint az előttük járók közül a novellához el-/visszafordulók (többek közt Láng Zsolt, Márton László, Darvasi László), lassan újra divatba hozták a műfajt. És remélhetőleg ez a munka folytatódik. Még mindig nagy potenciál rejtőzik a kisprózában.

Ahol az űr az úr

(Potozky László: Éles. Magvető, Budapest, 2015)

Nem könnyű megragadni az *Éles* poétikai karakterének megfelelő olvasásmódot a kortárs szépirodalom tapasztalatából kiindulva, hiszen a jelenkori próza ugyan valóban gyorsabb ritmusúbb, mint tíz-tizenöt éve, mindamellett a mondatközpontúságtól mégsem rugaszkodott el. Az *Éles* lapjain egyre másra sorjáznak a tömény, erősnek szánt jelenetek, az olvasó csak kapkodhatja a fejét, mennyi minden történik — mindezek azonban mintha kevésbé koncentrált nyelven szólalnának meg a regény lapjainak jelentős részén. Mire a nyolcvanadik oldal tájára, a könyv harmadáig elér az olvasó, a szereplők már meglehetős számú megrázkódtatáson vannak túl, az elbeszélés nyelve ugyanakkor nem ennyire emlékezetes. Nem gondolom, hogy mindez szándéktalanul lenne így: nyilván meggondolt stratégia vezette a szerzőt, amikor érdes, ellenálló anyagból gyúrta össze első regénye nyelvi világát — mintegy a szövegszervezés formaelvévé téve a cselekmény karcosságát. Ez azonban a tapasztaltakat még nem oldja fel. Egy személy beszél, mondja el élete egy hosszabb időszakának, napra pontosan négy évének egymásra licitálóan zűrös ügyeit, elbeszélése elágazó, indázó, megszakításokkal, majd folytatásokkal teli, mégis inkább tűnik sokszor keresettnek, csináltnak vagy modorosnak a nyelv, amelyen az elbeszélés zajlik, semmint sodróan spontánnak. Ebben viszont, meglehet, kritikai él lappang: talán az az erőteljes kontúrokkal megalkotni szándékozott világ, amelyet ez a nyelv megpróbál elbeszélni, maga is csinált. Ha így van, akkor Potozky László feladta magának a leckét.

A legenda szerint az eladdig sikertelen William Faulknert a számára az áttörést meghozó *Szentély* írásakor az az erős szándék vezette, hogy annyi és olyanféle rémséget pakoljon a regénybe, ami aztán jól fejbe kólintja az olvasót, s ha máshogy nem, legalább tabudöntögető botránynyal híressé teszi őt. Neki ez kétségtelenül be is jött, noha az erőszak inkább csak egy volt jelentős regényének tétjei közül. A még mindig szemtelenül fiatal, de már két novelláskötetet és egy színpadi művet is maga mögött tudó Potozky Lászlónak nehezebb dolga lenne, ha hasonló célkitűzések vezetnék, hiszen nincs már belátható ingerküszöb, vagy hogyha van, akkor nagyon-nagyon magasan — a tétválasztás azonban már inkább hatásosnak bizonyult: hogy ugyanis nincs más tétje, csak az erőszak, az üresség, az elidegenedés, az ember- és az önutálat, a csömör változatainak illusztrálása. Magam először olvasónapló-jegyzetben találkoztam a *nemzedéki regény*-kitétellel az *Éles*sel kapcsolatban, azóta ez kiindulópontjává vált a recepciónak, jelentsen bármit is, mivelhogy ilyesformán a — pillanatnyin túltekintően — céltalan, üres, közönyös agresszió olvasódik annak a bizonyos Y-generációnak fő attribútumaként az *Éles* világából. Vagyis éppen a generáció életének a tét nélkülisége.

Az elbeszélő is része ennek a generációnak, minden egyes szereplő közül a leginkább látványosan üres — hogy is várhatna el az olvasó reflexiót saját helyzetére? Különösen, hogy bár a szöveg múlt időben elbeszélt, nem nagyon érezni távolságot a történettől — nem látni két ént, egyet, aki megélte, s egy másikat, aki mérlegre téve értelmezte azt. Mármint a fő szál történéseit, hiszen azon események elbeszélésében, melyek a történet vezérszólamának idejéhez képest korábbiak, tapasztalni némi eltávolodást: például a Mézga és Basszer párossal lezajlott

affér már érezhetően a helyére került az elbeszélőben. A fő szál azonban látványosan nem ilyen. Egy bizonyos típusú távolság mégis van benne, amennyiben az elbeszélő távol van saját életétől is, idegen a saját személyes terében, olykor olyannyira szenvtelenül személytelen, hogy egyikmásik mondatáról nem is derül ki egyértelműen, hogy ironizál-e, vagy el van tévedve, ezzel megadja a lehetőséget az olvasónak, hogy ironikusan olvassa őt — például a 100. oldalon ez áll: „milyen ember az, aki képes fizetni a szexért, mennyire kell elkúrva legyél odabent, nem?", miközben a regény épp azzal kezdődött, hogy ő maga is megtenni készül ezt (hogy végül a pénzt nem tudja odaadni, nem rajta múlik). Lehet, hogy ironizál, lehet, hogy nem, a regény ezen pontján kevés a fogódzó az olvasó kezében ahhoz, hogy eldöntse — mindössze az a kicsi kérdés a végén, az a *nem?* az, ami arra a gyanúra ad okot, hogy összekacsint az olvasóval… Ezen kívül viszont hiányzik az önirónia, miközben másokkal szemben megvan (például a nagy költő, *Sapesz* szerepeltetésekor, vagy a különböző kocsmárosok egyként kétes háttértörténeteinek összekacsintós elbeszélésében), de egyáltalán a humornak sincs sok jele ebben a keserű szövegben.

Mindezekkel már tulajdonképpen körülírtam a lényeget: merész húzás volt Potozky Lászlótól, hogy ilyen elbeszélőt alkotott ehhez a regényhez, s az is, hogy a nyelvről, az elbeszélésmódról inkább a cselekményre terelte az olvasó figyelmét — ezáltal pedig olyan kérdéseket von be az értelmezésbe, amelyek újabban háttérbe szorultak az irodalmi recepcióban: mint amilyen például a hiteles (valóság)ábrázolás. A név nélkül maradó főszereplő az intellektus és a barbárság mezsgyéjén lebeg. Félig-meddig van benne csak minden közegben: a pszichológia

szakosok és a bölcsészek között, a széplelkek és a rosszfiúk között — talán éppen ezek az eldöntetlenségek teszik modorossá, és ha ő modoros, az lesz a regény egésze is. Ha keménykedő az elbeszélői szólam, akkor keménykedő a regény maga is. Természetesen sose volt egy józan perce se, mindig a legvadabb balhék környékén mozgott, ahogy elmondja — de azért egyetemen van, jó darabig ösztöndíjas helyen. És közben annyira laza, hogy még a sztriptízbárban is örömmel fogadják a táncoslányok. A szerelme egyszerre kurtizán és törékeny, érzékeny szép lány, aki pillanatok alatt levedli az alvilági létet, s válik komoly valakivé, majd ugyanúgy vált vissza. Két, vagy olykor több világ határán úgy élnek, mintha mindegyikben a legmélyebben benne lennének. Az ilyenfajta direktség, hol túl sok, hol nem. Az, hogy önmagát ollóval vagdossa, a figura önmeghatározásában központi jelentőségű, ez azonban nem érződik, mikor beszél róla. Nem is annyira a hangsúlyokon van itt a lényeg, nem teátrális a megfogalmazásmód, de maga a tett igen. Később épp a túlzások miatt válik egyre kevésbé súlyossá, amikor már követni sem lehet az önsebzéseket.

A regény a bombasztikusságával is komoly kockázatokat vállal: meddig lehet rálicitálni a súlyos eseményekre? Kétségtelenül jó dramaturgiai érzékkel vágja meg, vágja be Potozky a különböző idősíkokat egymás mellé, de az olvasó állandó letaglózásának a szándéka így is érezhető. Ha a fizikai és szellemi világ lepusztultságának meghökkentő erejéből hiteles világot építő kortársakat vesszük szemügyre, akkor azt láthatjuk (nézve a legjobbakat, Krasznarhorkait, Tart vagy Bodor Ádámot), hogy az olvasóra például az tesz nagy hatást, ahogy a szereplők természetesnek fogják fel a viszonyokat. Potozky elbeszélő–főszereplő figurája nem

ilyen, neki komoly szorongást okoznak az események időnkénti fordulatai, ezt pedig a közmondásosan a normalitást képviselő olvasó össze tudja vetni a saját tapasztalatával, és onnan megítélni, hogy hiteles-e vagy nem. Hiteles-e vagy nem, hogy Wikipédia-dolgozatokat gyártó, borítékokkal levizsgázó hallgató lesz a kevés doktorösztöndíjas egyike? Hiteles-e az a radikális ingadozás, amely a főszereplőket jellemzi? Merész beszédmódot választott Potozky László, és hozzá merész megoldásokat.

Még egyszer hangsúlyoznám a szövegszervező formaelv jelenlétét — ha az előbbiek felmerülnek kérdésként, ahhoz oda kell számítani, hogy a regény látleletet is ad, mely ugyanúgy kérdéses, de már nem az olvasó kérdez, hanem maga a regény: hogy ugyanis hitelesek-e a kocsmába is laptoppal járó egyetemisták, akik napszámra facebookoznak az okostelefonjukon, filmeket töltenek le és napokig csak azt nézik, de úgy különben soha semmire nincsen pénzük, szegénynek és páriának érzik magukat, de annyira, hogy egészen kétségbeesett tettekre is rászánják magukat különösebb skrupulosok nélkül — s aztán épp ezért tudják még jobban sajnálni magukat? Ezt a közeget a regény olyan oldaláról ábrázolja, amely ennyire direkten hiányzott újabb irodalmunkból — nem forradalmárok, nem tudóspalánták, hanem elkényeztetett késő-kamaszok, akiknek a gyerekkori jólét elmosta arányérzékeit, és nem épített bennük különösebben etikus alapattitűdöt vagy morális tartást.

Amikor azonban a cselekmény valamelyest kilép ebből a közegből, például a Katje nagyszüleinek falujában eltöltött szilveszter alkalmával, a faluban is ugyanolyan figurákat találunk, csak ezek kevésbé pallérozottan artikulálják saját magukat. Hitelességük megint csak a regény

kérdései közé tartozik. Ha azok, akkor a főszereplőket is el kell fogadnunk annak. És azt kell megérteni, hogy Potozky egész regénye a hitelesség kérdését forszírozza: látványos például, hogy a főszereplő mennyire szenved a pénztelenségtől — amikor a regény vége felé visszahúzódik szakdolgozatot írni, hirtelen a szülői apanázsból már nagyon jól él. Megvan persze a magyarázat, hisz korábban ketten tengődtek ennyiből, ami most talán még több is, mert az apa megemelte valamennyire a pénzt, de a korábbi tragikus állapothoz képest már nagyon messze jutottunk. A regénynek ezen a pontján azonban a cselekmény tulajdonképpen már véget ért — az elhagyástörténetről inkább egy hosszú, elnyújtott lezárást olvasunk, mely azonban mégiscsak valami sajátos eszméléssel zárul, illetve azzal, hogyan találkozik az elbeszélő a kvázialteregójával, egy *ez is lehetett volna belőlem*-alakkal, hogy a huszonötödik születésnapját már vele (ne) töltse. Egy sajátos, kifordult fejlődésregény végpontjára úgy érkezünk, hogy csupa ambivalens érzésünk lehet csak a főszereplő jövőjével kapcsolatban. És a regénnyel kapcsolatban is.

Potozky regénye komoly kísérlet, de igazában nem a világábrázolásban látom ennek tétjét, hanem abban, hogy kevésbé feszes nyelvvel mennyire lehet hiteles és érvényes a mű. Látványosan le akarja dobni a szépirodalmi konvenciókat, de nem lesz belőle igazán erőszakos bűnregény. Ebben is mintha a köztesség munkálna, mint szereplői „szerepeiben". Számtalan csemegét, finomságot is rejt — ha már érintettem fentebb a félig-meddig bölcsész–irodalmár közeget: bár a regény nem kíván reflektálni hely és nyelv problémájára, mégis aki ismerős Kolozsvár irodalmi életében, egyes vonatkozásokat kulcsként olvashat onnan

még akkor is, ha a város egy az egyben nem feleltethető meg a regénybeli városnak. A *Smasszer-kör* igen egyértelmű utalás, s annak Louis de Funes-szerű vezéralakja is felismerhető, Sapeszra pedig szintén lehet tippelni. A kulcsokon túlmenően ott hívják a bölcsészkart filónak, ott van az Insomnia nevű príma romkocsma, s ottani egyetemistákkal fordul elő, hogy hat-hét órákat utaznak hazafelé, míg odaérnek. Természetesen érthető az a visszafogottság, amely a helyszín egyértelmű kimondásában érződik — az „anyaországban" mindjárt másféle problémaként artikulálódna, bődületes félreolvasásokhoz vezethetne a megnevezés, poétikai szükséglete pedig valójában nincs a dolognak.

Az *Éles* mégsem választható le Kolozsvárról: a könyv lektora ugyanis az a Gáll Attila, aki az erdélyi Előretolt Helyőrség könyveinek állandó szerkesztője, s a műhely egyik-másik alkotója megemlíthető az *Éles* erőterében. Különösen Muszka Sándor *Mi nem lóg ha áll* című kötetének első, prózarésze jut eszembe a maga nehézfiúival, s azon keresztül Mózes Attila, még régebbről, a harmadik *Forrás*-nemzedékből, s az ő *Üvegcsendélet* című novelláskötetének kétes „szerelmespárjai". Időben a kettejük közötti félútról pedig a Transzközép mentalitása idéződik meg: a kivagyiság, a provokáció, a bombasztikusság, a sémakerülés, valamint a magas- és a ponyvairodalom határainak elmosása kétségtelenül onnan is ismerős. Ám az az erőteljes nyelvi játékosság és az az állandóan a szövegek szemhatárán lebegő önirónia, sőt, már-már öngúny, amely a legjobb munkákat jellemzi a Bretter-kör nagy öregjeinél, az itt nincsen jelen. Vagy csak nagyon apró nyomokban.

Az *Éles* olvasóját reakcióra készteti. Szépirodalom és bűnregény határán egyensúlyoz, de egyértelműen az előbbi olvasói veszik majd kezükbe. Ez egyfelől szerencsés, másfelől azonban nem feltétlen. Szerencsés,

ha az eddigi kritikai reakciókat látva azzal számolok, hogy sokakat sikerült meghökkentenie. De abból a szempontból már kevésbé, hogy ebben a közegben hosszútávon igazán nyelvteremtéssel lehet megbecsülést szerezni. Nem gondolom, hogy helyére kerül ebben a regényben minden, akár a fabula, akár a szüzsé szintjén, s azt sem, hogy a pörgő, sodró események nem üthetnének sokkal nagyobbat feszesebb nyelvi kidolgozottság mellett. Mindemellett a korábbi munkái, izgalmas és sodró lendületű novellái okán a már régóta roppant szimpatikus és nagy tehetségű író első regényét minden ízében komolyan kell venni: nagy kísérlet, komoly vállalás, és olyan munka, amelynek eredményeit szépen számba véve, izgalmas jövőbeni szövegek kiindulópontjává válhat.

Nem úgy és nem azért

(Papp Sándor Zsigmond: Semmi kis életek. Erdélyi történet. Libri Kiadó, Budapest, 2011)

Nem úgy és nem azért, ez jut róla rögtön eszembe: nem *úgy* nagyregény és nem *úgy* erdélyi történet. És nem is azért. Ezt mindenekelőtt le kell szögezni, mint fölöttébb szimpatikus vonást. A regény nemhogy nem játszik rá az „ismert" Erdély-történetekre, de egyértelműen másféle Erdélyt akar megmutatni. Aki pedig a hagyományos nagyregény címke felől olvassa, az az első rész végén megütközhet, hogy nem inkább sorsérintkezéseken alapuló kisregénysor(ozato)t olvas-e? Ha aztán (mégis) továbbolvas, lassan megnyugszik majd, hogy nem.

Papp Sándor Zsigmond impozáns kiállítású első regénye nem kicsiségre vállalkozik — és többnyire be is teljesíti vállalását. Mégis azzal kell kezdenem, hogy nem bírtam szabadulni az olvasás során attól a határozott érzéstől, hogy érzékelhető az újságíró az elbeszélőt olvasva. Miközben a történet egyre megrendítőbb, ahogy bonyolódnak és egyre összébb meg összébb fonódnak a szálak, az elbeszélő a túlcsevegésével, a mellékszálakban olvasható keresett történeteivel, az erős stílusjegyeket inkább csak imitáló, mintsem felmutató, de különben rettentően rutinos zsurnaliszta-fordulataival egyre meg egyre eltávolít magától a szövegtől. Ami egyfelől persze világos: lényege, hogy a felszínes események egyrészt fedjék el, másrészt ne engedjék teátrálissá válni a főszál megrázó eseményeit — azonban az se jó, ha nagyon erőltetettnek, nagyon közhelyesnek, nagyon üresnek tűnnek ezek a szöveghelyek.

A könyv élesen kettéválik szöveg és esemény szintjének választóvonalán, még akkor is, ha a markáns cselekményelemeket, a történet fősodrát kiegyensúlyozott narráció jellemzi túlnyomórészt. Mégis (az egyik) alapvető olvasásélmény a túlbeszéltség, a túlcsevegés. Ám a történet mégiscsak ott tartja az olvasót, mert a túlbeszéltség mellett a másik alapélmény a súlyos, megrázó és a szövegmondás ellenére is a könyvnél tartó cselekmény.

A regénybeli városban nem nehéz Kolozsvár helyszíneire ráismerni, bár természetesen sok minden megváltoztatott néven szerepel. A Malomárok például létezik e néven, de Csemergi-tető nincsen — szemben a Feleki-tetővel, amelyre a történetszilánkok alapján rá lehet ismerni (Csemergi-tető van például a szerző *Éjfekete bozót* című kötetében). Ha már Csemerg: az érezhetően költött nevekben hemzsegnek az 'r'-ek, a 'cs'-k, olykor erős mássalhangzó-torlódással (például: Kalcsek, Strauber, Précsek vagy épp (torlódás nélkül) Rakucsinec) — ezek sokszor erőltetettnek, keresettnek hatnak.

Papp Sándor Zsigmond nem árul zsákbamacskát, a két mottó pontosan eligazít: „nem egy ember, hanem egy hely történetét szeretném elmondani" — emellett a másik is pontos: „szerettem volna látni, vajon ki az. De mindent elborított a sűrű sötétség. Pedig valaki járt ott". Ez a hely a Törekvés utca 79. szám alatti bérház egyik lakása, amelyhez különböző időkben sok szereplőnek köze van, egyikőjüknek pedig egészen végig. Annak, aki leginkább homályban marad az egész elbeszélésben. Mert annak ellenére, hogy az elbeszélő bőségesen tájékoztat lakók és szomszédok, esetleg munkatársak életéről, nagyon sok homályos

részlet marad: mind maga a lakás, mind az egész tömbház tulajdonképpen kevés válaszként, ha azt keressük, milyen, vagy éppen melyik hely történetét is mondja az elbeszélő. Mert ahhoz hozzátartozik a meg nem nevezett város, valamint az ország is, vagyis Románia.

A kiszolgáltatottság és a minden reményben ott lapuló sötétség könyve a *Semmi kis életek*. A cím többféleképp is olvasható természetesen: egyrészt nem olyan emberek szerepelnek benne, legalábbis a főbb szerepekben, akiknek ráhatásuk lenne arra a világra, amelyben élnek, és annak folyamataira. Másrészt a hatalom, amely csöndesen megbújik a háttérben, semmibe veszi őket. Ezek az életek a sorsfordító időkben alig fordulnak valamerre — és ha mégis, akkor se biztos, hogy egyértelműen jobbra. A regény időhorizontja nem nyújt, nem is nyújthat kellő távolságot ennek megítéléséhez. A szereplők, a lakás cserélődő lakói közül van, akit megaláz a rendszer, van, akit a tenyerén hordoz. Nincs semmi nyoma a mesebeli magyar furfangnak a román erőszakkal szemben — már csak azért sem, mert az erőszaknak, a hatalomnak a regényben nincsen nációja. Egyszerűen csak van, és mindenki szenved tőle, vagy ha valaki mégis haszonélvezője, akkor is egyként lehet román is, magyar is.

A regény cselekménye a romániai forradalmat közvetlenül megelőző és követő években játszódik, s nagyon jó érzékkel megszervezve a forradalom is szerepel a könyv lapjain. Azért jó érzékkel, mert ebben a retrospektív ábrázolásban egyáltalán nem lóg ki a semmi kis életek semmi kis napjainak bemutatása közepette, mert itt minden szigorúan hétköznapi. A kommunista Románia hétköznapi kis visszásságait látjuk: a sorban állást, ahol már félsikert jelent, ha előre tudja az ember, hogy

valamit valahol *árulni fognak*. Azt az itt nem annyira rettentőnek tűnő körülményt, hogy megsejtik: besúgó van a házban. Azt, ahogyan, mindent összegezve, drámaian és gonoszan, de azon a szent helyen szinte természetesen tesznek besúgóvá valakit. Azt, hogy — a pártban? az apparátusban? — dolgozó/számító ember gyereke mit engedhet meg magának az iskolában. Mit engedhet meg magának ennek apja? És hogy milyen utak állnak a hatalom kiszolgálói előtt, és milyenek az alávetettek előtt. Egyszerre szemléli ironikusan ez az elbeszélés a szereplőket, az eseményeket, az olvasókat, miközben klasszikus narratív aktusok során bomlik ki a történet, emellett az önreflexív gesztusok nyoma is hiányzik belőle. A cselekménybonyolításban igencsak biztos kezű, tökéletesen megbízható az elbeszélő. Amikor már-már átlátnánk egy eseményt, megmutatja, hogy nem is úgy volt. Ha pedig valami nem akarna a helyére kerülni, biztos, hogy a végén mégiscsak a helyére teszi. Ügyesen és türelmesen sodorja és varrja össze a szálakat. Tulajdonképpen két és fél család történetébe látunk bele valamennyi ideig. *In medias res* kezdődik minden fejezet, hogy aztán onnan bontsa ki az előzményt, s jusson el messzire a történetszál. A vége előtt azonban megáll egy-két lépéssel: a családoknak a lakásból való elköltözéséhez vezető utolsó lépéseinek rekonstruálását a narráció ügyesen meghagyja az olvasónak. Izgalmas megoldás, hogy miközben olyan sok mindenről beszél, hagy munkát az olvasónak is. A különböző láncszemek összekapcsolódnak végül, de hogy miként, annak feltérképezése az olvasó feladata.

Az elbeszélő kedvelt eljárása a visszautalás. Az analepszus olykor a könyv (s a történet) egészen távoli pontjaira veti vissza az olvasót, olyan eseménysorok nyílnak fel újra meg újra, melyeket korábban, akár több

oldalról is körbejárva lezárt a narrátor. Ennek következményeképp sajátos repetitív szerkezet alakul ki. Ilyen Márta és Rudolf fiának története, amelyet egészen sokfelől elismételve, továbbmondva olvasunk, vagy ilyen az új lakók által az előzőek történetének újramondása esetenként — nem feledve, hogy a szomszédok (nagyjából fölmérhetően) a helyükön maradnak, és különösképp Eszternek, aki a III. rész főszereplője, előszeretettel segítenek felderíteni a lakás „előéletét". Mindez, az ellipszisek, a visszautalások, az újra-/továbbmondott történetek nagyon jó ritmust adnak a könyvnek. Egyedül abban lehet biztos az olvasó, hogy a végére minden a helyére kerül majd. De a vége előtt egy-két lappal még nem biztos, hogy már tud mindent…

Egy nem épp takarékos, nem éppen kifinomult elbeszélő mond el egy súlyos és nagy történetet, amely semmiképpen nem hagyja érintetlen kitartó olvasóját. A könyv vállalásai méltánylandóak, elbeszélői megoldásai még nem eléggé karakteresek.

Titkok, bűnök, szerepek

(Papp Sándor Zsigmond: A Jóisten megvakul. Libri, Budapest, 2014)

Otthonos terepen jár *A Jóisten megvakul* szövegeiben Papp Sándor Zsigmond, noha a szó „földrajzi értelmében" többféleképp is ez a legkevésbé „otthoni" könyve. Egyrészt a kötet történeteinek a helyszíne talán gyakrabban Budapest, mint Erdély (de legalábbis kevesebb szövegben azonosítható Erdély, mint ahányban nem). Másrészt bár a korábban többször is kizárólagos (vagy központi) helyszínként szolgáló tömb- és/vagy bérház (a *Semmi kis életek* egy bérház lakóinak történetén keresztül mesélte el a romániai forradalmat, de már a szerző egy korábbi novelláskötetének, az *Ahonnan a város*nak az alcíme is jelzésértékű: *bérházi legendák*) itt is több esetben fordul elő, sőt érzésem szerint az olvasóban hagyott lenyomatban is ez a leginkább megmaradó színhely, mégis gyakran máshol játszódik a cselekmény. Ám a Papp Sándor Zsigmond-féle elbeszélés mindenféle földrajzi–fizikai környezetben meg tudja találni azt az otthonosságot, amit a bérházakban, mert ennek a kulcsa igazából az emberi kisközösségek zárt világa, amely világvégi falvakban, telepeken, vagy éppen iskolai környezetben is tetten érhető. Így aztán a tér, ha nem is mindig ismerős, a — pszichológiai és szociológiai értelemben — kísérleti jellegű terep formájában mindenhol adott.

Ez az emberi közösségi–szociális vetület persze elválaszthatatlan a térről a kötet logikájában. A Papp Sándor Zsigmond-szövegek bérháza vagy bármely más helyszíne általában érezhetően a hangsúlyozott közhelytől, a kiemelten tipikustól indul el: a bérház/tömbház/a világvégi

falu egyszerre tér és felszínes szociológiai sztereotípia, hogy aztán a történet mindig kikezdje az utóbbit, mintha azt mondaná: nincs olyan, hogy átlagos, tipikus, amennyiben egy tipikusnak mondható emberi közösséget a tagjaira visszabontunk. Közben minden klisével eljátszik: pörköltszaggal, muskátlival, mindentudó szomszédokkal, csak hogy ennek a klisének, ezeknek a tipikus elemeknek és alakoknak is rámutasson a visszájára. Érezhetően több figurát a már a történeten kívülről érkező, a történet előtt meglévő sztereotip szerep mozgat: hogy például minden lépcsőházban és gangon és világvégi telepen kell lennie egy összeférhetetlen szomszédnak, egy újonnan érkezett gyanús idegennek, egy csodabogárnak és így tovább — ilyen módon a tér megelőzi a történeteket, hiszen hívószóként hozza magával köznapi események, viccek, anekdoták szereplőit és szerephelyzeteit. Ám Papp Sándor Zsigmond rendkívül ügyes történeteiben a szürke átlagból mindig kibont valami letehetetlenül érdekeset — aminek nem lesz köze semmiféle vicchez: a történetek központi eleme több esetben is gyilkosság, de ahol nem vész el emberélet, ott is akad „bűn" szép számmal.

Annál több köze lesz bizonyos szociológiai és (talán még inkább) pszichológiai realitásokhoz, hogy ne mondjam, realizmushoz, ám óvakodnék realistának nevezni az novellák legtöbbjét. A valóság-analóg környezet és mikroklíma megalkotása/fenntartása nem annyira társadalmi léthelyzetekre adott reális válaszok megtalálása/megmutatása érdekében történik, hanem éppen a furcsa, a különleges, a normalitástól eltérő kihangsúlyozása végett — ahol azért a hangsúly azon van, hogy a normalitást kis *nemnormalitás*ok mozaikja alkotja. A felszín alá ásó valóságfeltáró szándék érdekeltsége általában a történet magját alkotó titkok, rejtélyek és bűnök megfejtésére–felfejtésére, vagy „pusztán" kontextualizálására vonatkozik, ezért feszíti fel a szövegmondás a külső

héj, a látszat anyagát. És persze a különleges, a furcsa, az egyedi kerül elő a felszín alól, amely sokszor azonnal feszültséget teremt a szövegvilág tulajdonképpen reálisnak, átlagosnak, hétköznapinak megalkotott keretében. Ettől függetlenül az olvasó feltétlenül érzi a szöveg szociális vetületének hitelességét — vagy talán ettől még erőteljesebben is.

És ha már a tipikus és atipikus kettősségéről van szó — az első írás mindjárt atipikusnak mondható: miközben erős indítása a kötetnek *A nyál* című elbeszélés, nem is kicsit más képet mutat, mint ami a kötet végigolvasása után leginkább megmarad az olvasóban. Egyrészt ennek (s az utána következő két novellának) egy világvégi telep/faluhely a helyszíne, ennél azonban lényegesen fontosabb, hogy a kötet írásai közül ez kapcsolódik a legintenzívebben az elmúlt évtizedek erdélyi érdekeltségű irodalmának elbeszélő-hagyományaihoz. Egyrészt ez a kötet legballadaibb hangvételű szövege, mely a valóság-analóg konvenciót is csak hellyel-közzel tartja be. Cselekményalakítása leginkább Sigmond István *Varjúszerenád* című regényét idézi meg, bár az elbeszélői hang jellegzetesen Papp Sándor Zsigmond-i. Másrészt a titok mitikusabb jellegű, és részint homályban is marad. A világ tárgyi rekvizitumai a titokzatos és fenyegető természeti képekhez kapcsolódnak. A három számozott fejezet közül az elsőben olvasható öt szöveg az, amely szegről-végről tematikusan is kapcsolódik Erdélyhez, még akkor is, ha nem ott játszódik a cselekmény.

A kötet novelláinak cselekménye rafinált csavarok köré szerveződik. Az atmoszférateremtést sokszor az említett tipizálás, a terekhez tartozó kontextus végzi el, kiegészülve többek közt a szereplők nevesítésével. Ezek a nevek vagy azok hiánya (Pank István, P. Alfréd, de lehetne említeni a Piroskákat is) időnként kibővülve a közösségben viselt szerepükkel sokszor karikatúraszerűnek tüntetik fel viselőiket. Ilyen módon az

első csavar a szatirikus lejtésű háttértől való eltávolodás — bár burleszkes megoldások helyenként érezhetők, máshol és jellegzetesebben a nyílt szatíra a mélyebb és végérvényesebb abszurdnak látszik átadni a helyét. Ilyennek érződik például két novella, ahol nem gyilkosság vagy bűn áll a szöveg középpontjában — *A delfinember,* valamint a *Karel Gott az Elba vizében.* Termékeny feszültség adódik a cselekmény olyan lebegtetésétől is, amely egyszerre tartja nyitva mind a blőd, mind a tragikus irányba történő fordulat lehetőségét. Ilyen például a *Kék fény,* amelynek a vége tulajdonképpen nyitva marad a cselekmény szintjén, azonban a címbe idézett tévéműsor nyilvánvalóan utal a történet egyféle logikus befejezésére. Ezáltal a szöveg is önreflektívvé válik, ami nem csak ebben a novellában feltűnő, hanem máshol is, például *A gomb*ban, ahol a krimivel, a nyomozással csakis „mediatizált" ismeretségben lévő bérházlakók a könyvekben, filmekben, híradásokban „megismert" nyomozóképpel vetik össze a házukban tevékenykedő valóságos nyomozót. Míg az előző esetben, ha az olvasónak igaza van végkövetkeztetése levonáskor, elég abszurd okból kifolyólag ölnek, addig a második esetben az abszurd–ironikus vonás végig kézzelfogható.

A történetmondás ugyan az eddigiekből is láthatóan központi eseménye a narrációnak, ám ez sem nélkülözi az önironikus, de legalábbis önreflexív jelleget. Ennek leglátványosabb példáit a kötetet záró *A katarzis nehézségei* című írásban lelhetjük fel. Nemcsak hogy ez az egyetlen olyan szöveg, amelynek a címe is „elméleti", „irodalmi" problémára vonatkozik, de tényszerűen egy szöveg variánsainak elmondása köré szerveződik a „cselekmény" is mindenféle primér szinten megalkotott eseménysor helyett. A visszavont és megváltoztatott történet az egyetlen végleges történet kétségességét mutatja meg, nyilvánvalóan felidézve

olyan alapvető szövegeket, mint Nádas Péter *Leírás*a. Ám a Papp Sándor Zsigmond-szöveg elbeszélését a befogadók várakozásai alakíttatják át újra meg újra, így az eredeti, pontosnak feltűnő, ám unalmas szövegtől az egyre kevésbé pontos, az eredeti szándéktól egyre jobban eltérő, ám izgalmasabb variánsok születnek.

Ahogy fentebb jeleztem, a novellák legtöbb főszereplőjének a közösségükben a szövegvilágot megelőző, félig-meddig sztereotip helyük van — amelyet a közösségük mindentudásával jelölt ki nekik a történetek logikája szerint, vagyis a közösség megerősíti a sztereotípiát. Történeteik elbeszélése vagy azt fejtegeti, hogyan váltak szerepeik tényleges betöltőivé, vagy hogy épp, személyes indíttatásaik és affinitásaik ellenére, csak úgy estek bele e szerepek csapdájába. A főszereplők konfliktusa általában abból adódik, hogy kilógnak a sorból: idegenek, furcsák, konfliktusba kerülnek a közösséggel, annak valamely hangadó képviselőjével, netán nem tudnak, nem akarnak megfelelni a szerepnek, amelyet a közösség rájuk ruház. Az idegenség, az idegenségérzet, az elidegenedettség alapvető probléma a kötet legtöbb szövegében. A közösség mindig határozott véleményt alkot a tagjairól, kijelölve számukra egy bizonyos pozíciót. A közösség és annak hangadója általában az élet oldalán képzeli el magát. Ők és ő a normális élet, a normális ember, az otthon, az otthonosság képviselői, a másik a nem normális, a romlott, az idióta, az életidegen. Általában a háta mögött való összekacsintástól a nyílt rosszalláson át a teljes elborzadásig vezet a közösség viszonyulása hozzájuk. Szemükben a kilógó főszereplő nevetséges, az olvasó szemében azonban sokkal inkább ők — ilyen módon az elbeszélő és az olvasó között egyfajta ironikus játéktér nyílik meg. Természetesen a közösség tagjainak megalkotásakor az elbeszélő szociológiai markerekből válogat:

általában lepattant személyek a szereplők, a középosztályt anyagi szinten talán eléri egyik-másik, szellemileg azonban többnyire nem. Némelyikük múltjában akad egy-két olyan pillanat, amely kiemelkedik a szürke masszából, s amely identitásuk sarokpontjaként meghatározza mai helyüket a közösségben. Az idegennel szembeni ellenérzés a nyílt rasszizmusban, antiszemitizmusban is megmutatkozik. Ennyiben kétségtelenül merít a szerző a realista szövegkonstrukciók társadalmi tablójának ajánlatából.

A kisformához való visszatérés nem jelent különösebb narratív váltást, Papp Sándor Zsigmond elbeszélője többnyire ugyanaz, aki a regényt is mesélte, akár első, akár harmadik személyben beszél, csak rövidebb, önmagukban zárlatot exponáló történeteket mond. Ez a narrátor először is fecsegős. A többször említett szatirikus–ironikus érzületért érezhetően sokat tesz a sok- és sokféle adalék, amelyet elmesél. Tulajdonképpen a könnyednek (de nem poétikusan légiesnek) tűnő hangvétel és a nem könnyed téma jófajta feszültséget teremt: a fecsegés közben elejtett súlyos tények és események egymásra rakódva, rétegződve akár lassan, de akár egy szempillantás alatt is képesek áthangolni a befogadó attitűdjét — miközben a felszínen zavartalanul folyik tovább a fecsegés. Ilyenformán találomra beleolvasva a szövegbe, vagy nem kellően koncentrálva arra, egyneműnek tűnik a szövegfolyam — ám valójában elsőre nem szembetűnő folyamatos hangsúlyeltolódások artikulálják azt. Talán a nagyon jó mondatokról lemond az elbeszélő, talán gyakran alkalmaz zsurnaliszta-ízű fordulatokat, ebből azonban mégis jól jön ki. Ami a prózanyelv nagyon komoly és tudatos uralását, kézben tartását jelzi.

Papp Sándor Zsigmond novelláskötete gazdag, a szövegek izgalmasak és érdekesek, kétségtelenül alkalmasak rá, hogy magukkal ragadják az olvasót. Kalandot, titkot, bűnt ígérnek, és ezt többnyire be is tartják. Talán egy meggondolandó maradt még: hogy ugyan nagyon jók a novellák, végig egyenletes a színvonal, mégis inkább egységként marad meg az olvasóban a kötet, nem pedig önmagukban remekelő szövegek gyűjteményeként. A narráció (szám- és személyváltások ellenére is látható) egységessége is ebbe az irányba mutat minden bizonnyal (néhány kivétellel, mint például a kötetnyitó *A nyál*), és a történetek fentebb taglalt közösségközpontú megalkotása is. Ám így vagy úgy, emlékezetes darab *A Jóisten megvakul* mint kötetegész.

A rém-üldözés könyve

(Szabó Róbert Csaba: Fekete Dacia. Erdélyi rémtörténetek. Libri, Budapest, 2012)

Bár a nemzetközi lektűrirodalom történeti kontextusából származtatható leginkább az erdélyiség és a rémtörténet párosításának ajánlata, Szabó Róbert Csaba kezén mindez roppant szerencsésen és elegánsan alakul a magyar irodalom különféle szöveghagyományait fel-(és egybe-) nyitó szépirodalommá — anélkül, hogy egy percre is komoly kérdésként vetődne fel minéműsége. Nem is nagyon vetődhet, hiszen a történetszervezés letisztultsága mellett a nyelvhasználat üdítő invenciózussága a kötet mind a tizenhat tételében tartani tudja a feszültséggel teli, a lektűrrel érintkező, de attól mégiscsak távol maradó, az olvasó intelligenciáját tiszteletben tartó és egyértelműen esztétikai kvalitással bíró megszólalás módját. Pedig igen széles csapást járnak be a kötet különféle elbeszélői a történetek megtalálása és konstruálása érdekében ahhoz, hogy akár elvétsék a lépést, miközben pengeélen egyensúlyoznak (ti. időnként ilyen merészségekre is vállalkoznak e kötet írásai) — mégsem vétik el soha. És még ha a *rém*ítés csak díszlet is, a történettel a szerző nem viccel: az olvasó biztonságban érezheti magát a szövegekben, hiszen bár feloldást nem nyernek mindenhol a valóság-analóg(nak látszó) elemekkel körülbástyázott *valószerűen* hangzó rejtélyek, a történetmondás lendülete sohasem törik meg — ha egyetlen még rejtélyesebb és feloldhatatlanabb mozzanattal is, de mindig lezárulnak az események, semmi sem marad félbe. Minden különösebb teketóriázás nélkül,

az iróniát mélyebb nyelvhasználati jellemzői körébe vonva játszik az elbeszélő egy(-két) irodalmi zsáner sémaalakzataival, ám több esetben — az antikrimi mintájára — meggondolandó lehet az antirémtörténet emlegetése is akár e szövegekkel kapcsolatban — hiszen provokálják, sőt kikezdik ezt a bizonyos sémát nemegyszer.

A kötet tizenhat tételének központi eseménye a rejtély, a titok, méghozzá a krimi, a gótikus rémtörténet vagy akár az (urban) fantasy-irodalom díszleteinek jó érzékkel megválogatott és időnként kifordított nyelvi, tárgyi és gondolkodásbéli rekvizitumai között. Például idesorolnám, hogy többnyire tradicionális elbeszélői magatartások érvényesülnek az impozáns kötetben, amelyek helyenkénti rigorózusságát rendre kikezdi a rejtély iránt fenntartott érdekeltség, így kerülnek elhallgatások, kihagyások, szándékosan üresen hagyott helyek az elbeszélések narrációjába. Vagy ahogyan az előző példához hasonlóan a zsáner(ek) megköveteli(k), az imponálóan fegyelmezett elbeszélői szólam, a gondosan megválasztott szóhasználattal (melynek időnként „korjellemző" vetülete is tapasztalható) jócskán megtámogatva, a részletgazdagsággal, a (látszólag) minél teljesebb pontossággal törekszik a hitelesség látszatának fenntartására, de épp ebben az eseményben érhető tetten például az irónia jelentékeny rétege is, hiszen a zsáner(ek) sémáinak reflektált beláttatása azonnal kételyt ébreszt az olvasóban — aki vélhetően nem feltétlen a zsáner(ek) felől érkezik, így eleve él a gyanúperrel, hogy valami másról lesz itt szó. Aztán persze hol így, hol úgy történik. Szerencsére azt az elvárást is provokálja egyik-másik darab, amely a zsánertől való elszakadásra irányul.

Nem minden történet helyszíne Erdély, hiszen van, amely Románia más tájain játszódik (mint például a Duna-deltában az *Éjszakai horgászat* című írás). Majd minden szövegben a helyszín maga is alkotó, alakító tényező: mint például a két szebeni história esetében, melyek ráadásul még össze is függnek félig-meddig egymással, így egy nagyobb narratíva lehetőségét is nyitva hagyják. És bár az a nagyobb narratíva nem ebben a könyvben bontakozik ki, e két tétel együtt is, különkülön is emlékezetes darabja a gyűjteménynek, ráadásul arra is példát mutat, hogy nem feltétlen vesz el az olvasó (akár esztétikai, akár csak szigorúan önmagáért való) örömből, ha feloldás nélkül, a várakozást felcsigázva és lezárás nélkül ér véget a történet — csattanóként újabb rejtélyt villantva fel megfejtés helyett. Máshol viszont minden rejtély tisztázódik — „megnyugtatótan". Mint például a címbeli fekete Dacia rejtélye a *Lelkiismeretünk bekötőútjain* című remek darabban. Már-már Sherlock Holmes-i rejtély–megoldás-viszony bomlik itt ki (hiszen ha minden igaz, Doyle darabjaiban tűnik irracionálisnak a rejtély, hogy aztán minden esetben racionális magyarázatot nyerjen) fekete falusi tragikomédia bőrébe bújtatva — ráadásul ebben az esetben a hagyományosan realista eszközkészlettel dolgozó zsánerek azon jellegzetessége is megvan, hogy a közelmúlt történelmét jelentésképző pozícióban szője bele a mesébe — vagyis egyáltalán nem pusztán díszlet a romániai forradalom. Ugyanígy a fantasztikus rémtörténet lehetőségeit mutatja meg *Az emeleti szobák lakói* is, amely ugyanígy válik a végére valóságos, megint csak a történelem tényeivel igazolható rémtörténetté. Ugyanakkor a táj és a történelem nem csupán díszlet Szabó Róbert Csaba könyvében.

A kötet utal jó néhány világirodalmi példára több helyen, jó ütemben, kellően szórakoztatóan és persze csalafintán. A kötetzáró *Stein József és testvérei* címéből természetesen kihallani Thomas Mann mítoszregényét, a novella mégis inkább a *Frankenstein*t idézi — mint ahogy az *Az ördög Kolozsváron* se annyira a cím által implikált *Mester és Margarita* kontextusában helyezhető el, a kötetnyitó *A rettenetes víz urai* meg éppen *A világ legszebb vizihullájá*t idézi (ám ennek kapcsán el kell mondanom, hogyha valahol is kételkedtem a kötetben, akkor az épp ennél a szövegnél történt: nem volt jó választás a gyűjtemény elejére helyezni, hiszen ennél csak jobb szövegek találhatók a kötetben). Meg kell említeni a gótikus horror/rémtörténet/krimi műfaj klasszikusait is, bár többségük csak érintőlegesen, a műfaji evidenciák okán keveredik ide: Lovecraft, Poe, Conan Doyle, és persze nem elfelejtendő a Sárközy Bence, vagyis épp a *Fekete Daciá*t közrebocsátó Libri-vezető által pár éve szerkesztett remek antológia, a *Düledékpalota* megannyi szerzője sem.

A valóság és a fikció határainak elmosását, s a tisztázó kérdések megválaszolásának olykori megkerülését persze úgyis érthetjük, hogy a könyv újraismételheti a valóság elbeszélhetetlenségének problémáját, de még inkább az elfogadhatatlanságáról beszél, hiszen a racionális magyarázatok majdnem minden szöveg esetében rendelkezésre állnak — csak éppen a szövegek (el)beszélői nem fogadják el azokat, illetve nem vesznek azokról egyáltalán tudomást. Lendületesen alkalmazza a szerző a narrátorok pozíciójának folyamatos mozgatását, (nem túl gyakori) archaizálásai még éppen jó érzékkel állnak meg annál a határnál, amely a szórakoztatást elválasztja az erőltetettségtől. Megannyi finom posztmodern játék zajlik a kötet oldalain, s bár föntebb már jeleztem, hogy

nagyobb narratíva nem bontakozik ki a tételekből, mégiscsak lehet egységként tekinteni a kötetre, hiszen mindben ott munkál a műfaj lehetőségeivel folytatott játék.

A kiadvány maga is igényes, különleges, hogy a szerző saját gyűjtéséből származik a képanyag — néhol úgy érezni, a szövegek keletkezésénél is jelen lehetünk. Nagyon emlékezetes, izgalmas novellák gyűjteménye Szabó Róbert Csaba negyedik kötete, amelynek talán nem is annyira a megrémítés a fő vállalása, annyi ugyanakkor vitathatatlan, hogy a történetei mozgalmasak, beszédmódja pedig egész egyszerűen magával ragadja az olvasót.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm mindazon szerkesztők biztatását és nógatását, akik rendre felkérnek és nem hagynak kritikusi munka nélkül. Elsősorban Demeter Zsuzsa, Elek Tibor, Jenei László, Karádi Zsolt és Lapis József nevét szeretném megemlíteni. Könyvem koncepciójának kialakításában nyújtott segítségéért, valamint megjegyzéseiért és észrevételeiért külön köszönet illeti szerkesztőmet, Vásári Melindát. Nélküle munkám széttartó szövegek gyűjteménye lenne.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
www.twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Vásári Melinda

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Nagy-Balogh Györgyi

A borító alapjául szolgáló lightbox Kelemen Bíborka *Határtapasztalat* című installációjának egy részlete, a fotót készítette: Fejes János.

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Nyomdai munkák: Tipo-Top nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

ANTAL Balázs 1977-ben született Ózdon. Nyírszőlősön él.
A Nyíregyházi Egyetem és a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem oktatója.
Fő kutatási területe a kortárs magyar irodalom, a magyar irodalmi regionalitás és az abszurd irodalom. 1999 óta publikál szépirodalmat, valamint kritikákat és tanulmányokat egyaránt.

Szakmai elismerései:
Móricz Zsigmond-ösztöndíj (2004), Kemény Zsigmond Irodalmi Díj (2016), Füst Milán-díj (2018), Gálfalvy Zsolt-díj (2019), NKA Alkotói Támogatás (2020).

Korábbi tudományos munkái:
Kézikönyv határátlépéshez (tanulmányok és kritikák, 2011), *Történet polcnyi könyvvel. Mózes Attila írói világa* (monográfia, 2019).

Szépirodalmi kötetei:
Öreg (elbeszélések, 2003), *Le* (elbeszélések és novellák, 2017), *Vad* (versek, 2017).

2500 Ft

ISBN 978-615-5355-35-6
9 786155 355356