

IRODALMI SZEMLE

LXII ■ 2019 ■ 4

ÁRA: 1,80 € / 800 FT
ELŐFIZETŐKNEK: 1,50 € / 600 FT

- ALAPÍTÁS ÉVE: 1958
- LXII. ÉVFOLYAM
- ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ:
DOBOS LÁSZLÓ
- FŐSZERKESZTŐ: **MIZSER ATTILA**
(ATTILA.MIZSER@GMAIL.COM)
- SZERKESZTŐ:
NAGY CSILLA
(CSILLESTER@GMAIL.COM)
NÉMETH ZOLTÁN
(NEMETX@GMAIL.COM)
- LAPTERV ÉS TÖRDELÉS:
GYENES GÁBOR, VÁCLAV KINGA
- KÉPSZERKESZTŐ: **GYENES GÁBOR**
- KORREKTOR: **SZANISZLÓ TIBOR**
- FŐMUNKATÁRSÁK:
GRENDÉL LAJOS, TÖZSÉR ÁRPÁD
- SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:
BALÁZS IMRE JÓZSEF,
BÁRCZI ZSÓFIA, CSANDA GÁBOR,
DARVASI FERENC, N. TÓTH
ANIKÓ, NAGY HAJNAL CSILLA,
POLGÁR ANIKÓ, SZALAY ZOLTÁN
- SZERKESZTŐSÉG:
MADÁCH EGYESÜLET, P.O.BOX 7,
820 11 BRATISLAVA
- ISSN 1336-5088
- WEB: WWW.IRODALMISZEMLE.SK
- FACEBOOK.COM/IRODALMISZEMLE
- SZERKESZTOSEG.IRODALMISZEMLE@GMAIL.COM

SZÁMUNKAT NAGY CSILLA ALKOTÁSAIVAL ILLUSZTRÁLTUK.

NAGY CSILLA

1983-ban született Vágsellyén. Tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrász szakán végezte, majd a pozsonyi Képzőművészeti Főiskola szobrász szakán doktorált. Időközben észtországi tanulmányúton is részt vett. Háromszor nyert Derkovits-ösztöndíjat, művésztelepek gyakori résztvevője. Egyéni kiállításai Budapesten az Epres kertben (Tesztelés alatt, 2018), a galántai 4D Galériában (In medias res, 2016), a budapesti Óbudai Társaskör Galériában (Post tenebras lux, 2016) a somorjai At Home Galériában (A negyedik ház, 2015) kerültek megszervezésre. Számos csoportos kiállításon is részt vett, többek közt Dániában, Romániában, Észtországban vagy Olaszországban. Konceptuális szobrászatára jellemző a merész és meglepő anyaghasználat (cukor, melasz, vatta, moha) és a légies, le-tisztult szubtilis látványvilág. A vizualitást tekintve egy szí-
nekkel, struktúrákkal, részletekkel alig dolgozó, a lényegre összpontosító minimalista formanyelvvel dolgozik, ahol az anyagok sosem öncélúak, hanem mindig valamilyen szimbolikus tartalommal bírnak. Nagy Csilla figyelmének fókuszában az egyéni és kollektív emlékezet és a dematerializáció állnak.

A CÍMLAPON:

KÉKMEZŐ, 2017, INDIGÓ, PLEXI, FA, NEONCSŐ

A HÁTLAGON:

TESZTELÉS ALATT, 2018, FAJANSZ

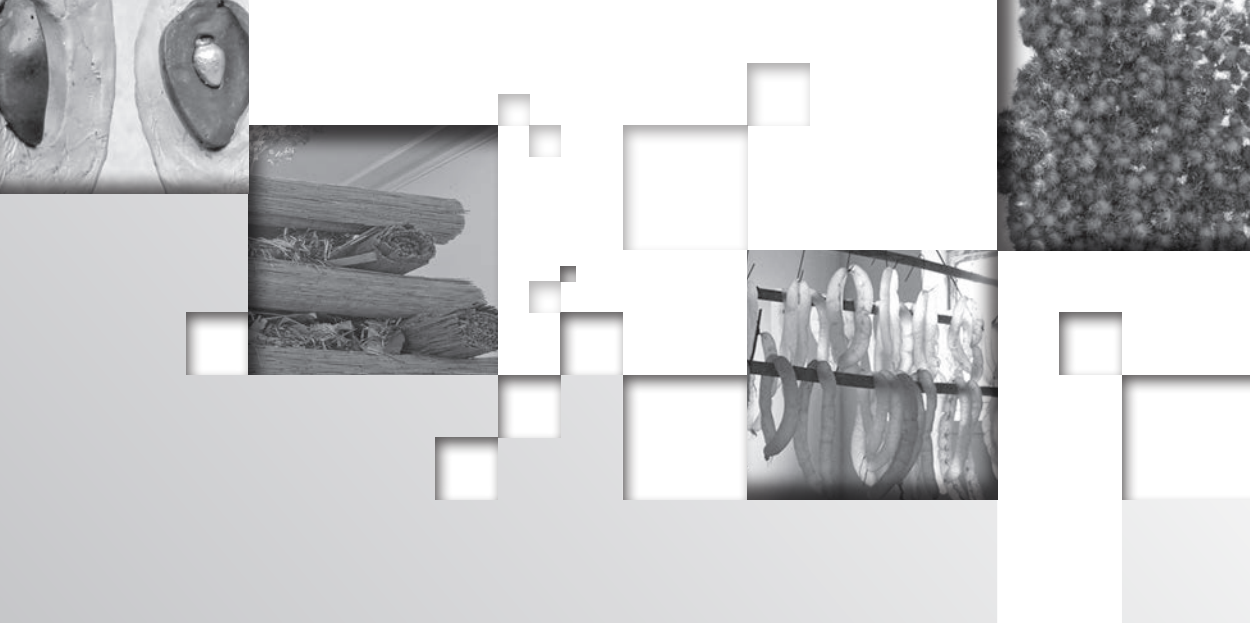




A NEGYEDIK HÁZ, 2015, FA



SZUVENÍREK EGY LÁTHATATLAN VÁROSBÓL, 2013,
GITT, FA, GIPSZ, TEXTIL, VIDEOVETÍTÉS



- 3 HIZSNYAI ZOLTÁN: ÁLLÓHULLÁM I. (VERS)
- 4 NAGY MÁRTA JÚLIA: GAIA; A HEGESEDÉS TERMÉSZETE; ALJAS KIS ESTI MESE (VERSEK)
- 9 KOÓS ISTVÁN: A LÉLEK SZÜLETÉSE JÓKAINÁL. AZRAËLE TÖRTÉNETE (TANULMÁNY)
- 22 PLONICKY TAMÁS: „AMÚGY, ESZTI!” (PRÓZA)
- 31 NAGY HAJNAL CSILLA: ÍRÓALAKOK A MODERNITÁS PRÓZANARRATÍVÁIBAN II. J. D. SALINGER ÉS SYLVIA PLATH MŰVEIRŐL (TANULMÁNY)
- 69 KUN ÁGNES LAURA: PROMÉTHEUSZ; ÁTTÖRÉS; ESETT AZ ÉJJEL (VERSEK)
- 73 LÉNÁRT TAMÁS: ÉNVESZTÉS, SZÓTAPADÁS, SAJÁT RITMUS. AZ AUTIZMUS EMLÉKEZÉSPÓÉTIKÁJA A *VILÁGLÓ RÉSZLETEK*BEN (TANULMÁNY)
- 85 SZÁSZI ZOLTÁN: MEGHALNI TAVASSZAL, HOGY HÓRÁK FOGADJANAK. AZ ÉN KÓRTÁRSAIM (PRÓZA)
- 89 Z. NÉMETH ISTVÁN: A RÓKA; SÁRNAS (VERSEK)
- 91 KOSZTRABSZKY RÉKA: PILLANATKÉPEK A MÁBÓL. SZIL ÁGNES *ÉLETÜNK LEGSZEBB NAPJA* CÍMŰ KÖTETÉRŐL (KRITIKA)
- 96 SZERZŐINK

■ KIADJA A „SPOLOK MADÁCH – MADÁCH EGYESÜLET“
■ (EV 153/08), NYILVÁNTARTÁSI SZÁM: 30807719.
■ A LAP MEGJELENÉSÉT A SZLOVÁK KÖZTÁRSASÁG
KISEBBSÉGI KULTURÁLIS ALAPJA TÁMOGATTA.

**KULT
MINOR**
FOND NA PODPORU KULTÚRY NÁRODNOSTNÝCH MENŠÍN

■ NYOMTA A VALEUR KFT., DUNASZERDAHELY. ■ TERJESZTI A KIADÓ ÉS A SLOVENSÁKÁ POŠTA, A. S. MEGRENDELHETŐ A SZERKESZTŐSÉGBEN, ILL. A KÖVETKEZŐ CÍMEN: SLOVENSÁKÁ POŠTA, A. S. STREDISKO PREDPLATNÉHO TLAČE, UZBECKÁ 4. ■ P. O. BOX 164, 820 14 BRATISLAVA 214., ■ E-MAIL: ZAHRANICNA.TLAC@SLPOSTA.SK ■ MEGJELENIK HAVONTA (ÉVENTE 10 RENDES ÉS EGY ÖSSZEVONT SZÁM). PÉLDÁNYSZÁM: 300. ■ EGYES SZÁM ÁRA: 1,80 €. MAGYARORSZÁGON: 800,-FT. ELŐFIZETŐKNEK FÉL ÉVRE 9,- € , EGY ÉVRE 18,- €, ■ MAGYARORSZÁGON FÉL ÉVRE 3600,- FT, EGY ÉVRE 7200,- FT. SZLOVÁKIÁN, ILL. MAGYARORSZÁGON KÍVÜLI POSTÁZÁS ESETÉN A POSTAKÖLTSÉGET FELSZÁMÍTJUK.

■ APRÍL/2019 ■ VYDÁVA „SPOLOK MADÁCH – MADÁCH EGYESÜLET“ ■ (EV 153/08).
■ ŠÉFREDAKTOR: ATTILA MIZSER ■ REDAKTOR: CSILLA NAGY, ZOLTÁN NÉMETH ■ GRAFICKÁ ÚPRAVA A OBÁLKA: GABRIEL GYENES, KINGA VÁCLAVOVÁ ■ VÝTVARNÝ REDAKTOR: GABRIEL GYENES
■ JAZYKOVÝ REDAKTOR: TIBOR SZANISZLÓ ■ ADRESA REDAKCIE: MADÁCH EGYESÜLET, P.O.BOX 7, 820 11 BRATISLAVA. ■ ISSN 1336-5088. ■ WEB: [HTTP://WWW.IRODALMISZEMLE.SK](http://www.irodalmiszemle.sk) ■ ADRESA VYDAVATELSTVA: SPOLOK MADÁCH, MIEROVÁ 16, 821 05 BRATISLAVA 2. ■ IČO VYDAVATELSTVA: 30807719. ■ REALIZOVANÉ S FINANČNOU PODPOROU FONDU NA PODPORU KULTÚRY NÁRODNOSTNÝCH MENŠÍN ■ TLAČ: VALEUR, S.R.O., DUNAJSKÁ STREDA. ■ ROZŠIRUJE VYDAVATELSTVO A SLOVENSÁKÁ POŠTA, A. S. OBJEDNÁVKY NA PREDPLATNÉ PRIJÍMA REDAKCIA A KAŽDÁ POŠTA SLOVENSKEJ POŠTY. OBJEDNÁVKY DO ZAHRANIČIA VYBAVUJE SLOVENSÁKÁ POŠTA, A. S. STREDISKO PREDPLATNÉHO TLAČE, UZBECKÁ 4. P. O. BOX 164, 820 14 BRATISLAVA 214., ■ E-MAIL: ZAHRANICNA.TLAC@SLPOSTA.SK. ■ VYCHÁDZA MESAČNE (10 RIADNYCH A 1 SPOJENÉ ČÍSLO ROČNE). ■ NÁKLAD: 300. ■ CENA JEDNÉHO ČÍSLA: 1,80 €. PREDPLATNÉ ZA POLROK: 9,- €, NA ROK: 18,- €.

THÉTA, 2014, PAPÍR, FA



HIZSNYAI ZOLTÁN

ÁLLÓHULLÁM I.

Lezúdítja a lét. Egyrészt a torkán,
másrészt, hosszabb távon,
a mondat rejtett alanyaként.
Nem tudja, mitévő.
Legyen-e egyáltalán.

Ül a sutba.
Aztán már ott ül.
Telik, eltelik, mindkét értelemben.
Gyomor, idő és akit
most önmagának képzel.

Mindent kiürít.
Csak azt nem tudja, ki ürít.
Orrán ráng egy ideg.
(Ez gondolkodóba ejti...,
de aztán elhessegetik.)

Minden szóba jöhető
önmagától azt kérdezi,
hogyan jutottak ide.
Nem válaszol.
Egyike, másika se.

Végül kiürül minden.
Egy kis nyomoronc
szellő bizergeti csak
a metaforabokrokat.

Mi mást tehet,
olybá veszik.

NAGY MÁRTA JÚLIA

GAIA

Homokhát. Létezik ilyen?
Hallotta valahol, de nem olyan biztos,
hogy valós ez, mint a löszfal vagy a vízmosság.
Mégis csak ez jár a fejében, csakis ez –
olyan a háta, mint egy homokvár köré vésett völgy,
omlatag, süllyed, pereg.

Homokbuckák, homokszobrok,
mackók és hercegek –
nézd, mit művel velük a víz, nézd,
te nagy szemű kisgyerek.
Mi lenne, ha a homok maga
emelkedne ki, és öltene alakot,
formálódna belőle bármi,
amit ősellensége, a víz partra vethet;
de akkor megkötne, ne reménykedj, soha nem köt meg.

Déli tizenkettőkor mindig elfogja a szédülés.
Vékony, görbe lábait keresztbe teszi,
átkulcsolja rajtuk a karját.
Hallja, hogyan dobol a fülében a vér,
a dél, a nap, a táj hóféhér,
és homokbuckák, homokhegyek, homokvölgyek
futnak, emelkednek-süllyednek, átrendeződnek,
homokasszony, homokember,
ha jó leszek, többet nem ver,
kicsi asszony, jó nagy ember,
ne kiálts fel, ne kiálts fel.



Göndör ligetekbe bújt
a homokasszony és a homokember.
Pávakék hajuk, méregzöld szeméremszőrzetük
meg-megrezzen a májusi szélben;
elképzelni se tudna ennél szebbet.

Homokhas. Benne a kis gödörrel.
Köldöke magvába vezető kürtő,
falát a beleszúrt kardvirág csiklandozza.

Homokváll. Csontszín, okker és alabástrom
árnyalataiban játszik. Néha lila,
és akkor azt hazudja,
hogy az csak egy sebtében felkapott kendő,
vagy ha azt mondja, ő most éppen föld,
akkor a szél odafújta a szemetet.

Mert ő a föld, ami néha felkel,
összegöngyöli végtelenségét, a gömböt,
lerázza magáról a lakóit, és az egyetlen
meghagyott sziklaszirtnek dől,
ami a homloka. Zokog és zihál
az égbolt véres verejtéke alatt,
pedig ő tartja.
Az csak néz, néz, vagyis mintha nézne,
nem kék, semmilyen, csak hozzá képest ég,
homokasszony, mi lenne, ha többet te már nem kelnél fel,
lehetsz jó vagy lehetsz rossz, ő úgyis elver,
tartsd a hátad, hogy maradhasson feletted,
száz és ezer homokszemedben fénylik
az a csalóka harmat,
de nincs tükröd, csak te vagy, te vagy
saját magad.





A HEGESEDÉS TERMÉSZETE

Szarkalábak, nyári orgonák
karcolják meg a kunyhók falát,
a vályogot, a téglát alkörmös vérzi össze;
árnyak hegesednek az érdes kövekbe.

Szerveket váltanak lilák és vörösek,
szemek medrében kiapadt erek,
makacs ujjak fugákba tapadása
rajzol krikszkrakszot a halál falára.

Mi más lenne az elhagyott kert,
mint egy darabka sebzett égbolt?
Kötésre vár, de félttem, hogy felkel,
magára hagytam, hogy vérezzen el.

ALJAS KIS ESTI MESE

Egyszer volt, hol nem volt,
egy ember, akinek eszébe jutott,
csak úgy, minden indok nélkül,
hogy kezdetben volt az aranyhomok.

Aranyhomokon szivárványcsík.
A sávok színével egyező hernyók kúsztak bennük,
így ágazott később hétfelé az út.

Szerette a nevenincs fát a rét
és az erdőségek határán,
kiszáradt ágain fennakadt a szél.
Feketéllett a virágzó kökény
csontszínű csipkefátyla fölött.

Máglyáról szökött nimfa táncolt a tó partján,
a víztükörben aludtak ki a lángok.

Nem tudsz te az itteni lényekről semmit.
Ezek összetiport cigarettásdobozról és letépett
pitypangszárról szóttek szerelmi történetet;
megeskették őket egy vakondtúráson.

Hiába, az idillt
könnyű fitymálni,
nehéz feledni.

Jusson eszedbe, ha arra sétálsz.
De miért is mennél oda?
Ott már csak a madarak járnak.
Minden úgy jó, ha vége van.





A LÉLEK SZÜLETÉSE JÓKAINÁL

AZRAËLE TÖRTÉNETE

Gyulai és Péterfy jól ismert, nagy hatású Jókai-kritikájának egyik legfőbb eleme a jellemrajz gyengeségének vádja, ez az a poétikai jellegzetesség, amelyet Zsigmond Ferenc szerint „Péterfy Jenő archimedesi pontnak választott ki, hogy azon át kiforgassa sarkaiból Jókai regényköltészetének egész világát.”¹ A problémának három vonatkozását érdemes elkülöníteni: először is arról van szó, hogy a Jókai-regények jellemei nélkülözik az összetettséget és a mélységet, mivel a jók nagyon jók, a rosszak nagyon rosszak; másodsor Jókai egyáltalán nem következetes a karakterek megalkotásában, a szereplők egyáltalán nem tűnnek egységes személyeknek, hiszen egészen különbözőképpen viselkednek az egymást követő epizódok különböző szituációiban,² harmadszor pedig a főhősök olyan tökéletesek és különlegesek, hogy inkább félistenekre, mintsem valóságos emberekre emlékeztetnek.³

Bár Péterfy többször is utal az „életre,” illetve a „valóságra,” mint olyan vonatkoztatási pontra, amitől Jókai eltávolodik,⁴ világos, hogy az irodalomtörténésznek a realizmusról alkotott elképzelése nem a mimézis elvére épül, ahogy a Lukács György: amit Péterfy hiányol, az nem egy nyelven kívüli „objektív valóságnak” a műben való visszatükröződése, hanem a „pszichológiai részletezés” és a „lélektani egység.”⁵ Ez az egység pe-

1 ZSIGMOND Ferenc, *Jókai Mór*. Bp., 1924, 314.

2 „Így keletkeznek olyan jellemei, melyeknél a lélek tulajdonságai egymást nem ellensúlyozzák, nem arányosítják, hanem egymás mellett nőnek, mintha magokban, egymástól elszigetelten, egymásra hatás nélkül nőhetnének.” PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 621.

3 *Uo.*, 605–611.

4 Pl. „S ilyenkor fél szemmel mindenkor a valóság felé kacsint, de nem veszi észre, hogy lelkebe azalatt a mese démona szállt. Azért azt hiszi, hogy szemét az élet fénye éri, pedig amit lát, csak káprázat [...]” *Uo.*, 610.

5 *Uo.*, 623.

dig végső soron a jellem belső magjára vezethető vissza, a jellem egyes tulajdonságai ebből a centrumból származnak, és erre utalnak vissza. A mintaképnek és összehasonlítási alapnak tekintett angol és francia realista íróknál egyaránt ez a belső lényegiség mutatkozik meg a szereplők jellemében és tetteiben. „Eljárásuk közös vonása: a pszichológiai részletezés; bármennyire különbözzenek egyébként fölfogásban, modorban. Az egyik, midőn az indulatot, szenvedélyt, a lelki megszokásokat vagy egyáltalán a jellemet boncolja, részletről részletre halad visszafelé, míg végre azt hiszi, hogy a jellem magjára akadt. Most aztán útjára bocsátja hősét. A másik a jellem gyökeréből indul ki, és azon van, hogy mindenekelőtt ennek növekedését mutassa föl a kapcsolatos s mindig fontosabb, jelentősebb, szembeszökőbb részletek útján.”⁶

A szakirodalom hosszú ideig e vád ellenében igyekezett igazolni Jókait, így a Péterfy és Gyulai alkotta értelmezési keret foglya maradt. A kortárs irodalomtudomány ezzel szemben olyan eltérő közelítésmódokat javasol Jókai regénypoétikájához, amely azokat az összefüggéseket vizsgálja meg, amelyekben a sajátos jellemalkotás már nem a realizmus esztétikájának mércéje szerint értékelődik (le). Szilasi László arra mutat rá, hogy Jókai szövegei nem regényként, hanem románcként írhatóak le, vagyis egy olyan műfajként, amelyben a mellékalakok hasonlóak a valóságos emberekhez, a főszereplők azonban az eposzok hőseire emlékeztetnek.⁷ Szajbély Mihály és Hansági Ágnes monográfiái Jókai szövegeit a tárcaregény műfajának jellegzetességei alapján értelmezik. Ahogy Szilasi László a regény helyett a románc műfaját javasolja Jókai műveinek leírására, úgy Szajbély Mihály monográfiája azt hangsúlyozza, hogy milyen erősen meghatározó a népmesei alap Jókai műveiben.⁸ Emellett a kötet azt tudatosítja, hogy Jókai nem elsősorban író, hanem „újságokba író író volt”, aki alapvetően különbözik a könyvírótól,⁹ vagyis e művek eredendő mediális közegének nem a könyvet, hanem a hírlapot kell tekinteni, e meghatározottság pedig determinálja a szövegek szerkezetét és tartalmát. A jellemek egységességének követelménye összefügg a könyvformával, amely médiumban a regény is integrált egészként tűnik fel, a könyv tárgyyszerű, fizikai zártságának érzékeléséből ered az igény a benne található szöveg strukturális zártsága és kerekessége iránt – az irodalomtudós pedig alapvetően könyvben gondolkodik.¹⁰ Ezzel szemben a hírlapi folytatásos közlések esetében korántsem ilyen alapvető elvárás az

6 Uo., 615.

7 SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., Osiris, 2000, 105–110.

8 SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 43–54.

9 Uo., 7–8.

10 Uo., 16.



egység: itt fontosabbnak tűnnek az epizódok a regénynél, mivel a befogadók nem feltétlenül olvassák egészben, illetve lineárisan a művet; mindez remekül megmutatkozik az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán*, vagyis Jókai legsikeresebb műveinek példáinak elemzésében.¹¹ Az epizódok viszont csak akkor formálhatók kerekre és fordulatossá, ha a szereplők jellemei nem túl összetettek, így nem gátolják meg a szerteágazó történetek szabad folyását.¹² Az egyes részletek kontextusaként pedig nem csupán a regény szövegét kell vizsgálnunk: Szajbély *A régi jó táblabírák* kapcsán izgalmas példákkal igazolja, hogy a vonal alatti írások sok esetben a vonal feletti, vagyis az aktuális, valóságos eseményekről tudósító szövegrészekkel teremtettek kapcsolatot. Ezek a textuális összefüggések a könyv olvasói számára ismeretlenek, így ők adott esetben értelmetlen, a regény egészébe szervesen nem illeszkedő kitérőnek érzékelik azokat a fejezeteket, amik a hírlap olvasói számára nagyon is erős jelentéssel bírtak.¹³ Hasonló gondolatokat jár körbe Hansági Ágnes is a tárcaregényről szóló monográfiájában. Hansági a kritikai kiadással való összefüggésben vázolja fel azt a kultúrtörténeti folyamatot, mely során a könyv vált az irodalom hegemon médiumává.¹⁴ Az „irodalomról alkotott elképzeléseinket [...] nagymértékben preformálta a könyv médiuma,¹⁵ a szöveg immanenciájának képzete a könyv fizikai zártságából származtatható.¹⁶ A médium végső kiteljesedése, a kritikai kiadás létrehoz egy kanonikus szöveget, letiltva az eltérő szövegváltozatokat, egy mediális transzpozíció eredményeképpen a szöveget leválasztja eredeti médiumáról, kiszakítja eredeti kontextusából. A tárcaregény eredeti környezetében korántsem működött olyan zárt struktúraként, mint könyvben; az egyes szövegrészeknek pedig nem csupán a regény saját epizódjai képezték a kontextusát, hanem a lapban megjelenő egyéb szövegek is – ahogy Szajbély, úgy Hansági is *A régi jó táblabírák*ból hoz erre érdekes példákat.¹⁷ Szajbély és Hansági monográfiái alapján tehát kijelenthetjük, hogy alaposan félreértjük Jókai szövegeit, amikor a jellemek „belső magjának” létét és a szerkezet egységességét

11 *Uo.*, 148–157.

12 *Uo.*, 152.


13 *Uo.*, 191–201.

14 HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014, 210–236.

15 *Uo.*, 222.

16 *Uo.*, 240.

17 *Uo.*, 251, 255.



kérjük rajtuk számon, hiszen az eredeti szövegek intenciójától ez alapvetően idegen elvárás, mi pedig a radikális felejtéssel együtt járó befogadói elvárást érvényesítjük velük szemben.

Fried István legutóbbi tanulmánykötete más irányba indul: Fried Jókai extrém, az örület határán egyensúlyozó, személyiségüket veszített szereplői kapcsán veti fel annak a lehetőségét, hogy ezeket a karaktereket nem a realizmussal szembeállított másodlagos, rémregényes romantika kelléktárának elemeiként kell értékelnünk, hanem mint olyan teremtményeket, akik megkérdőjelezik a felvilágosodás örökségét, a nevelődési regények kiteljesedett, önazonos személyiségének képzetét.¹⁸ Fried *A megosztott személyiség és én-kettőződés* c. tanulmányában azt mutatja meg, hogy az énkettőzés Jókainál egyszerre jelent részleges leválást a korábbi elbeszélői világnézetéről, illetve választ a realizmus kihívásaira. A hetvenes évek közepétől Jókai túllépett a regényformában elmesélt eposzokon; a héroszok megmaradtak, de már szembesültek a személyiséget meghatározó/deformáló társadalmi valósággal. Jókainál azonban ez a valóság nem olyan módon hat az egyénre, hogy részt vesz a személyiségének kialakításában (ahogy a realista regényekben), hanem egymással össze nem egyeztethető lehetőségekre hasítja az individuumot. Ez a hasadás figyelhető meg Timár Mihálynál is, és jóval radikálisabban Zárkány Leonnál, akinek a regénye maga is két különböző befejezéssel végződik, ezzel példázva azt, hogy a modern világban immár nem létezik autentikus személyiség.¹⁹ A szakirodalomban a Friedén kívül más szerzőknél is találkozunk az- zal a megközelítéssel, amely Jókai sajátos jellemalkotását mint a személyiség válságának tematizálását értelmezi. Margócsy István szerint Jókai szereplőinek nem az egysíkúság, hanem éppen a kiismerhetetlenség a meghatározó karakterjegyük, ez pedig nem az írói gyengeségből fakad, hanem éppen a korabeli művészi koncepciók megkérdőjelezésének intenciójából.²⁰

18 FRIED István, *Jókai Mórról másképpen*, Bp., Lucidus, 2015. 63–64.

19 *Uo.*, 81–101.

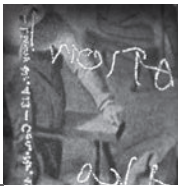
20 MARGÓCSY István, *Kalandok és szirének. Jókai Mór jellembrázolásáról = Uő, „...A férfikor nyarában...”, Pozsony, Kalligram, 2013, 304.*

Mindez azt jelenti, hogy az egységes személyiség témáját mint interpretációs vezérfonalat el is vethetjük Jókai kapcsán, de újra is gondolhatjuk ennek alapján a szövegek értelmezését, feltételezve, hogy Jókai művei nem megkerülők, hanem adott esetben megkérdőjelezzük annak az egységes személyiségnek, illetve a „belső magnak” a létét, amit Péterfy (és a modernség) feltételez. A Péterfy halálát (1899) követő évben látott napvilágot Sigmund Freud *Álomfejtése (Die Traumdeutung)*, amelyben Freud a szubjektum új koncepcióját dolgozta ki: a „belső” itt már nem egy autentikus, szubsztanciális mag, ami önazonossá teszi a személyiséget, hanem a tudat „belső külvilága”, egyfajta belső idegenség. A Péterfy által feltételezett „belső mag” naiv elképzelése tehát radikálisan megkérdőjeleződött, és a huszadik századi nyelvfilozófia is ebben az irányban haladt, rámutatva, Heidegger híres aforizmájával, hogy nem az ember beszél az nyelvet, hanem a nyelv az embert. Innen nézve talán Jókai szövegei is másféle képet mutatnak, ahogyan azt Fried is hangsúlyozta. A tanulmányomban erre a lehetőségre szeretnék hozni egy példát Azraële történetének értelmezésén keresztül.

Azraële meséje, bár eléggé kereknek tűnik, különös módon nem önálló elbeszélés, hanem két különböző regény, az *Erdély aranykora* és a *Törökvilág Magyarországon* mellékszálaiából szövődik össze egységes történetté. A szakirodalom e dilógia kapcsán a történelmi hűséget vizsgálta, illetve a főbb szereplők (Teleki, Bánfi, Béli) jellemrajzát, továbbá a Jókai saját korának szóló lehetséges üzeneteket igyekezett azonosítani.

Török Lajos tanulmánya mindentől radikálisan eltérő megközelítést alkalmazott: az *Erdély aranykorát* a kortárs történelmi regények és a metahistóriai kutatások kontextusában vizsgálta, amelyek egyaránt a történelem textualitására és fikcionalitására hívják fel a figyelmet, előbbieket az esztétikai






megalkotottság sajátosságain keresztül (pl. a deiktikus temporális indexek összezavarásával, intertextuális utalásokkal), utóbbi teoretikusan, amennyiben hangsúlyozza, hogy „a történelemtől való beszéd olyan képződmény, amely maga is a narrativitás és – ezt magában foglalva – a diszkurzivitás mechanizmusával képes csupán a múlt megjelenítésére, tehát a történetyszerűség nyelvi alapon szerveződő koherenciaképző elvei segítségével tud a történelemtől kijelentéseket tenni.”²¹ Ebben a kontextusban Jókai műve immár nem a történelmi pontatlanságok gyűjteményeként szólal meg, hanem mint olyan mű, amely a maga diszkontinuus mozzanatai révén éppen a múlt identikusként való megtapasztalásának lehetetlenségével szembesít. Ha az adott Jókai-szöveg ilyen eltérő megközelítéseket tesz lehetővé a történetiség kérdésköre kapcsán, akkor talán nem alaptalan arra gyanakodni, hogy a szubjektumra vonatkozóan is érdekes meglátásokkal szolgálhat.

Jókai e műveket, de főként a dilógia első darabját, nagyrészt Cserei Mihály akkor még kiadatlan *Krónikája* alapján írta, amelyet meglehetősen pontossággal követett, a kritikai kiadás részletesen össze is hasonlítja a két szöveget.²² Azraële alakja viszont teljes egészében Jókai fantáziájának gyümölcse. A török lány, úgy tűnik, valamiféle „idegen test” a regényekben. Nagy Miklós szerint Jókai ebben az időszakban kezdett távolodni a francia romantika bizarr, meghökkentő elemeitől, amelyek pályakezdését jellemezték. „Meglepetésekkel teli történet, véres és borzalmas, gyakran egzotikus motívumok, különöc szenvedély, amely ádáz konfliktusokban robban ki, patetikus, majd rút és nyomasztó vagy groteszk elemek halmozása, szokatlan egymás mellé állítása: íme, így jelentkezik itthon s magyar hívei gyakorlatában a 48 előtti francia romantika.”²³ A francia regény csupa külsőség, bizarr, jelentés nélküli káprázat. A két történelmi regényben Jókai ettől a franciás vonaltól a magyar krónika, a magyar történelem felé fordult, hogy aztán megtalálja saját, magyar világát az *Egy magyar nábobban* és a *Kárpáthy Zoltánban*. Ám Azraële és az amazoncsapattól körbevett Feriz bég karaktere még abból a korábbi művészi korszakból származik, amelyben Jókai a külsőséges elemekben bővelkedő francia romantikát tekintette mintának, Azraële története valamiféle idegenségként ékelődik be a dilógia szövevébe: „Szeretői az *Ezeregyéjszaka* mesevilágát építik fel számára [...], semmi köze

21 TÖRÖK Lajos, *A történelem (félre)olvasása*. JÓKAI MÓR: *Erdély aranykora = Romantika: világgép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, HAJDU Péter, Osiris, Bp., 2001, 249.

22 JÓKAI Mór, *Erdély aranykora*, Bp., Akadémiai, 1962, 310–339.

23 NAGY Miklós, *Jókai. A regényíró útja 1686-ig*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 24.




nincs a 17. század török háremeihez, hanem mindenestül a kelet-imádó romantika szülötte [...]”²⁴ Azraële Nagy Miklós monográfiájában még egyszer előkerül, mint a Nábob Fannyjának ellentéte: akik a jellemábrázolás felületességéért róják meg Jókait, nem veszik figyelembe a két nőalak közti különbséget – vagyis a vádak csak Azraëlével szemben állnak meg, ő a művészi gyengeség emblematikus produktuma. A török lány megformálásában tehát a magyartól idegennek tekintett francia romantika hatása érződik, ami maga is az idegenségért rajong, ebben az esetben az 1001 éjszaka világát idézve meg, Azraële története tehát afféle radikális idegenség manifesztációja. Érdeemes ezek után kicsit közelebbről is szemügyre venni ezt a történetet, és megvizsgálni, vajon milyen tanulással szolgálhatnak számunkra hősnőnk kalandjai.

A török lány alakjához tematikusan is a látványszerűség, a káprázat kapcsolódik a regényekben: Azraële hangsúlyosan kívülről, pusztán látványként nyer ábrázolást, a vizualitás nagyon erős jelzéssel. A szereplő az *Erdély aranykorának* nyolcadik fejezetében tűnik fel először, Korzár bég várában. Nem csupán Azraële, hanem a bég vára is Jókai képzeletének szülötte, hiszen, ahogy a kritikai kiadás jegyzetében olvashatjuk, maga Korzár bég sem annyira török rabló, mint inkább a „romantika modorában megrajzolt, középkori rablólovag”²⁵ Az erődítményhez hosszú képzeletbeli út vezet, az elbeszélő többször is hangsúlyozza a tér nagyságát: „Messze, vigasztalan távolban látszanak még magasabb hegyek [...]”, „A láthatár mindig távolabbnak látszik [...]”²⁶ Ám még ezután sem pillantjuk meg a lányt, mivel először a hárem leírása következik. A látomás egészen káprázatos. A kép tobzódik egzotikus motívumokban: a fénysugarakat megsokszorozó tükrök, szökőkutak és medencék áttetsző vize, kasmírpárnák, sosem látott virágok, karcsú porfíroszlopok, selyemszőnyegek, fickándozó halak, szivárvány, kibomló hajfürtök. Meglepő, hogy néhány bekezdésben mennyiféle színnel találkozhatunk: „égszínkék”, „sötétvörös”, „aranyló”, „rózsaszín”, „hófehér”, „ébenfekete”, „bíbor”, „ezüst”, „ultramarinkék”, „smaragd”, „kármin”. Azraëlet ugyanígy hangsúlyosan külső nézőpontból ábrázolja a szöveg: az arca tojásdad, a szempillái hosszúak, a szembogara megperzseli azt, amire sugarát ráveti,

24 Uo., 92.

25 JÓKAI, i. m., 321.

26 Uo., 99–100.



benne ismeretlen vágyak tüze lobog. A szerzői hang erőteljes szenvedélyekről beszél, ám ezen affektusok létreje tére ő is csak Azraële külső vonásaiból következett. A hősnő tehát az áthatolhatatlan külső távolság és a hozzáférhetetlen belső világ kettős burkába rejtőzve őrizi idegenségét.

A szerzői hang a lány erőteljes szenvedélyeiről beszél, ám az érdekes az, hogy ezen affektusok jelenlétére maga a hősnő is csak saját külső vonásaiból képes következtetni. „Azraële nem látja, nem hallja őket. A tükörbe nézve beszél önmagával, mintha olvasni akarná tulajdon arcáról saját indulatait [...]”²⁷ A lány belső világa saját maga előtt is rejtve van, csak következtetni próbál arra a külső testi jelek alapján, ám az elbeszélésben semmi nem utal arra, hogy sikeres lenne ez az értelmezés: a kép nem reprezentálódik semmilyen belsőben, a külső jelek nem nyernek értelmet; az „akarná” ige feltételes módja azt sejteti, hogy az olvasás akta tusa nem azonosít semmilyen hozzáférhető jelentést. Babaye ezután elmond két allegorikus történetet Azraëlének, egyet a rab oroszlánról, egyet pedig a tündér által égbe vitt lányról. Mindkét elbeszélés Azraële érzelmeit próbálja értelmezni, figuratív módon azonosítva őt a rabokkal. Ám a lánytól semmilyen kommunikációs jelzés nem érkezik, ami visszaigazolná ezeknek az értelmezési kísérleteknek a helytállóságát. Azraële második jelenése a *Sange Moarte* című epizódban következik. A fejezet címszereplője itt a Gregyina Drakulujba, az ördög kertjébe vezet Kelemen diákot és Zülfikárt. A tengerszemben fürdik Azraele, akit itt ismét hangsúlyosan kívülről, távolról látunk, mint valami káprázatot.

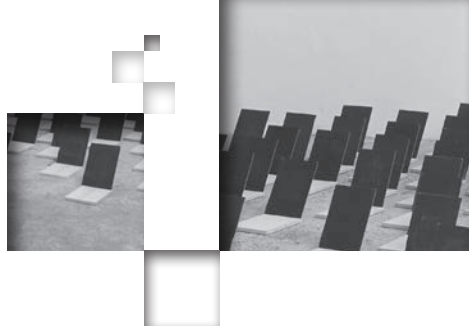
Ám nem csupán arról van szó, hogy a szerző külső nézőpontból, látványként ábrázolja Azraélet, hanem arról is, hogy a lány valamiféle káprázatként jelenik meg: amikor Yffim bég megvásárolja őt Hadzi babától Hasszán basa számára, a bég úgy érzi, egy mennyből a földre szállt hurit lát, vagy „tündéri ábrándképet,” mintha egy márványszobor elevenedett volna meg előtte.²⁸ Azraële pedig maga is látszatvilágokat alkot maga körül: előbb a közvetlen környezetről ad téves leírást Hasszának,²⁹ majd a saját embereit öltözteti idegen követeknek.³⁰

27 *Uo.*, 109.

28 JÓKAI MÓR, *Török világ Magyarországon*, Bp., Akadémiai, 1963, 122–123.

29 *Uo.*, 134–139.

30 *Uo.*, 252–255.



A fordulat akkor következik be, amikor a török lány a *Törökvilág Magyarországon* XVIII. fejezetében Béldi Arankával beszélget, és felfedezi, hogy neki is van lelke. Azraële addig ugyanis abban a tudatban élt, hogy a nők nem rendelkeznek olyan identikus belső szubsztanciával, amely személyiséggé tenné őket, és túlélné a test halálát: „Miért imádkozzanak a nők? Velök az történik, amit uraik akarnak, ha uraik boldogok, akkor ők is azok, ha uraik elvesznek, akkor ők is elvesznek. Ez sorsuk a földön, s tovább nincsen semmi. Nekik Allah nem adott lelket, hogy az életen túlról legyen gondjuk. A paradicsomban elvégzik az ő kötelességüket a hurik, akik örökké fiatalok maradnak. A nők lehellete az őszi köddel elvész, mint a holt állat párája, s rájuk Allahnak semmi gondja.”³¹ Ám a keresztény Aranka elmagyarázza Azraëlének, hogy a nők sincsenek megfosztva a szubsztanciális lélektől, és ettől kezdve a török lány tapasztalja is magában ennek a szubsztanciának a létét.

Különös módon abban a pillanatban, hogy lélekkel ruházódott fel, Azraële nem pusztán megváltozik, hanem *átlép egy egészen más ábrázolási módba*: mintha a francia romantika bizarr egzotikumából most egy realizistikusabb, lélekábrázoló elbeszélésben jelenne meg a *hősnő*. Ellentétben az eddigi, az erőteljes vizualitás által hangsúlyossá tett külső fokalizációval, itt már *belső nézőpontból* láthatjuk a szereplőt. Azraële történetének utolsó epizódja tele van belső monológgal, amiket a narrátor következetesen alkalmaz. Amikor a XXII. fejezet elején visszaevéz a szigetre, a lány egy csillagot pillant meg, amely felette ragyog. „Az a csillag látta őt merészebb utat is megtenni, s az emlék megújult szívében”,³² olvashatjuk (kiemelés K. I.). Ilyen megjegyzésekkel eddig nem találkozhattunk, Azraële belső világáról semmit sem tudtunk. Az emlék csak akkor válik tudatossá a számára, amikor már lélekkel bír, és ekkortól képes a belső monológ révén azonosulni vele az olvasó.

Eddig tehát nem csupán az olvasó nem ismerhette, mi zajlik Azraële belső világában, hanem úgy tűnik, nem is létezett ilyen világ. „A nőnek is van lelke, s a lélek szerelme tovább tart, mint az élet. Hol volt a lélek eddig? Hol szunnyadt, hol késett ily sokáig? Ha látta volna önmagát, hogy borzadt volna vissza, hogy iszonyodott volna

31 *Uo.*, 234.

32 *Uo.*, 280.

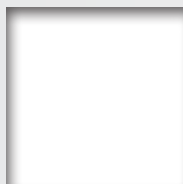


az élettől, tulajdon testétől [...]. „[...] a lélek aludt fehér, hófehér leplek alatt, nem tudva arról, ami kívüle történik; ami szenny, ami utálat, ami bűn, az kívül maradt, az egy irtózatos álom volt, mely a felébredéssel megszűnt [...]”³³ Azért meglepő ez a szakasz, mert azt állítja, hogy előzőleg nem a szerző felszínessége, a pszichológiai részletezés hiánya miatt nem láthattunk bele Azraële belső világába, nem ezért nem ismerhettük meg a motivációit, hanem azért, mert ilyen belső világ ténylegesen nem létezett. Azraélet az ezelőtti szövegrészekben egy *tisztán öntudat nélküli létezőnek* kell elképzelnünk. Miután van lelke, csak azután válnak korábbi tetteinek emlékei a sajátjává, ekkor lesznek az öntudat tárgyaivá, és csakis ez ad módot a szerzőnek egy újfajta ábrázolásmód érvényesítésére.

Ekkor azonban váratlan dolog történik. Azraële a nyári lakban bolyongva hirtelen különös jelenést pillant meg maga előtt: „[...] s amint az utolsó szobába belépett, íme annak sötét háttéréből egy halvány, fehér alakot lát magára szemközt jóni. Oly ismerős volt ez alak előtte, mintha sokszor, számtalanszor találkozott volna vele, anélkül, hogy tudná, hol, arca oly szelíd, oly túlvilági volt [...]. A hölgy remegve bámult e tüneményre: azt hívé, az ég küldte le hozzá bűnbocsánata hírnökét, pedig saját alakja volt az, melyet a sötét háttérben rejtett tükör mutatott vissza; *de nem ismert magára benne* [...]. Óh, ez nem hazugság, az nem költők leleménye. A tükörben meglátott arc sokszor idegenül lep meg, a gondolat, mellyel csak a lélek küzdött, egyszerre, testi szemeink előtt áll, lerajzolva az arc vonásait, és nevet ad önmagának”³⁴ (Kiemelés K. I.) Miután Azraële belső mélységet kapott, már megláthatja magát a tükörben. Feltűnő az ellentét Azraële történetének kezdő és záró epizódja között, hiszen mindkét alkalommal tükörbe pillant bele, ám míg az első alkalommal sikertelenül próbálja olvasni saját vonásait, e vonások most artikulálódnak számára. Jókai nagyon világosan ír erről a tapasztalatról: mintha már sokszor látta volna ezt az alakot, ám csak most ad nevet önmagának. A régi érzékelések emléknymoi csak most válnak hozzáférhetővé és most kapnak jelentést, amikor már megteremtődött a belső világ, és ezzel az öntudat reflexív szerkezete.

33 Uo., 281–282.

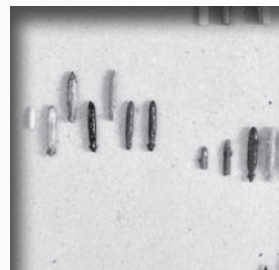
34 Uo., 283–284.



Ám e reflexív szerkezet, ami megjeleníti önmaga számára és így meg is kettőzi az ént, ugyanolyan látomás, mint azok a látszatok, amiket Azraële korábban létrehozott, illetve amiként mások számára megjelent. A tükörben megpillantott arc meglepő, idegen, káprázatszerű; a létmódja hasonló ahhoz, ahogy addig a lány az elbeszélésben megjelent, illetve azokhoz a csalóka látszatokhoz, amiket ő idézett fel Hasszán előtt. A belső világ egy külső tükörképen keresztül reprezentálódik a szubjektum számára, ám ez a mélység nélküli kép éppen olyan, mint az azelőtt megjelenített külső látomások. Ahogy Freudnál a tudattalan a lélek belső külvilága, úgy Azraëlenál külső idegenséggént jelenik meg a belső. Hasonlóan Dido királynőhöz, a lány máglyát rak, és elégeti magát abban reménykedve, hogy így megszabadul a korábbi, testhez kötődő identitásától, a reflexív szerkezettől, és eléri az abszolút önazonosságot. Ám az abszolút önazonosság megszerzése egyben a szubjektum pusztulása, Azraële megsemmisül, kilép a történetből, identitása eltörlődik.

Azraële történetének persze van egy morális / szentimentális olvasata is: a démoni teremtmény megismerkedik az iszlámnál igazabb vallással, a kereszténységgel, illetve a szerelemmel, ekkor szembesül korábbi bűneivel, amiktől a halálban igyekszik megtisztulni. Ám, ahogy láttuk, feltűnő, hogy a történet elmesélése során a szerző a kétféle ábrázolásmódot is szembesíti, illetve a tudat reflexív szerkezetét is színre viszi, így lehetőséget ad egy másféle értelmezésre. Eszerint Azraële figurája akár válasz is lehet a kritikusok vádjaira, mivel a történet éppen a Péterfy kapcsán tárgyalt „belső mag” létét teszi kérdésessé.

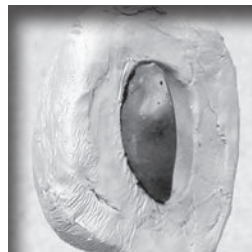
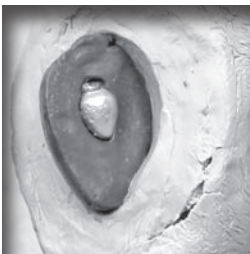
Tovább lépve azt is megállapíthatjuk, hogy a belső mag nem csupán a reflexivitás megkettőző szerkezete révén kérdőjeleződik meg: a szöveg alapján azt is érdemes hangsúlyozni, hogy a lélek eleve kívülről származik, hiszen Azraële Arankától kapja ennek a léleknek a hitét, ami pedig megkonstruálja magát a lelket is. A belső világ tehát akkor keletkezik, amikor a szubjektum átlép egy másik világba (muszlim hitből a kereszténységbe, vagy „franciás” meséből egy realiztikusabb elbeszélésbe), és interiorizálja annak idegenségét. Ez az új elbeszélésmód viszont mintha maga is interiorizálni igyekezne egy tőle idegen szereplőt, akinek a számára saját belső idegen-

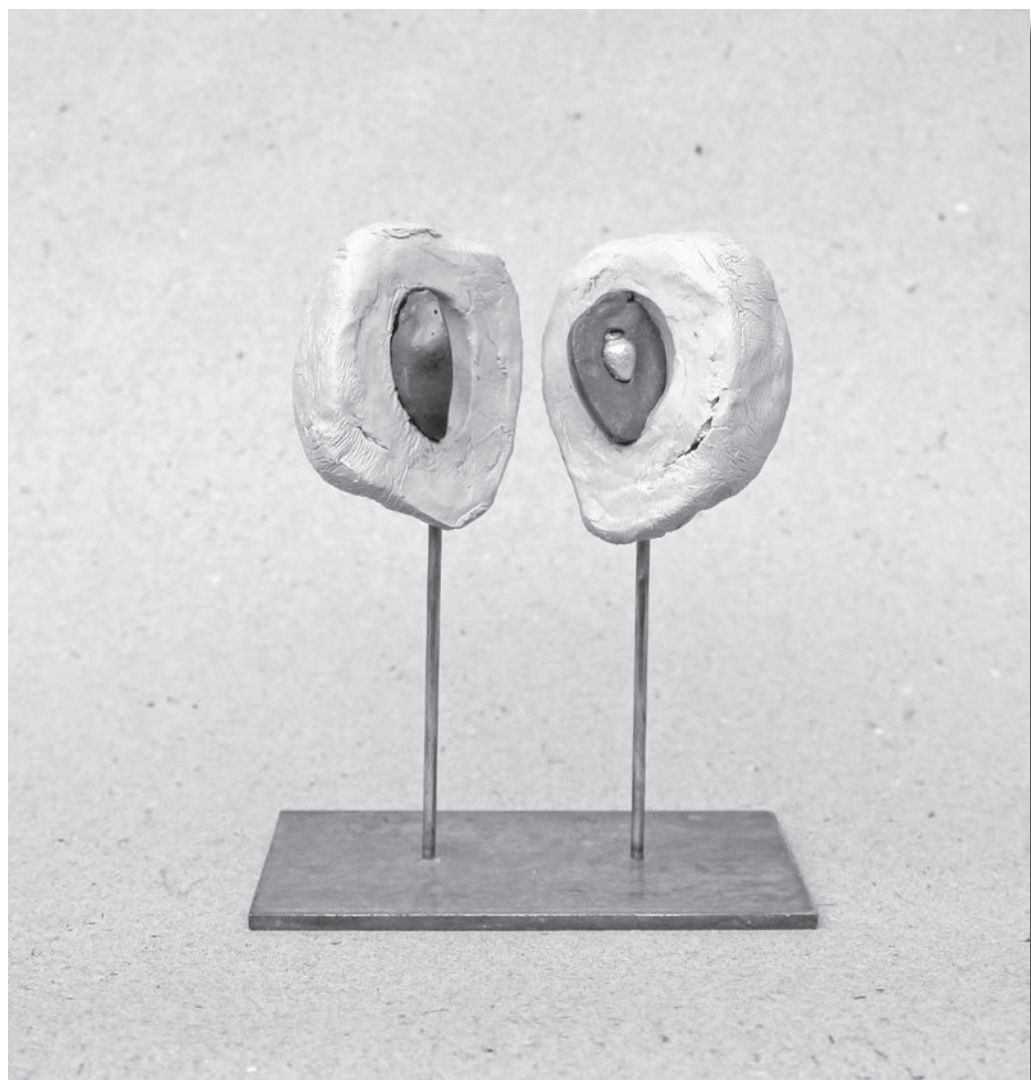


séggé válik az a korábbi külső idegenség, amit ő jelentett mások számára. A lélek az egymással találkozó, de egymástól különbözőnek megmaradó diskurzusok törésvonalán keletkező csalóka illúzió.

A dilógia tehát különböző elbeszélésmódokból, világok találkozásából eredezteti a lélek létét, ezzel megkérdőjelezve annak eredendőségét, és egyben le is leplezi a szubsztanciális lélek hitét, mint interiorizált idegenséget, illúziót. A „belső magnak” ezzel a dekonstrukciójával pedig kétségbe vonja az identikus személyiség létét is. Mindez arra utal, hogy Jókai regényköltészete a maga sokrétűségével és áradó bőségével árnyaltabb képet ad a személyiségről, mint eddig gondoltuk. Szilasi László fogalmazta meg, hogy Jókai életműve olyan szerveződés, aminek egynél több középpontja van³⁵ – látható, hogy ezek a különböző elbeszélésmódok, nézőpontok olyan összjátékra képesek, amelyek révén a Jókai-életmű sokféle választ adhat az értelmező kérdéseire.

35 SZILASI, *i. m.*, 256.





A KUTYA SZÍVÉBEN, A MACSKA SZÍVÉBEN AZ EGÉR SZÍVE, 2018

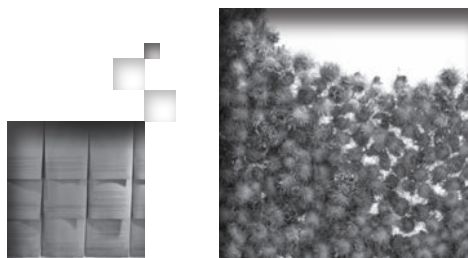
„AMÚGY, ESZTI!”

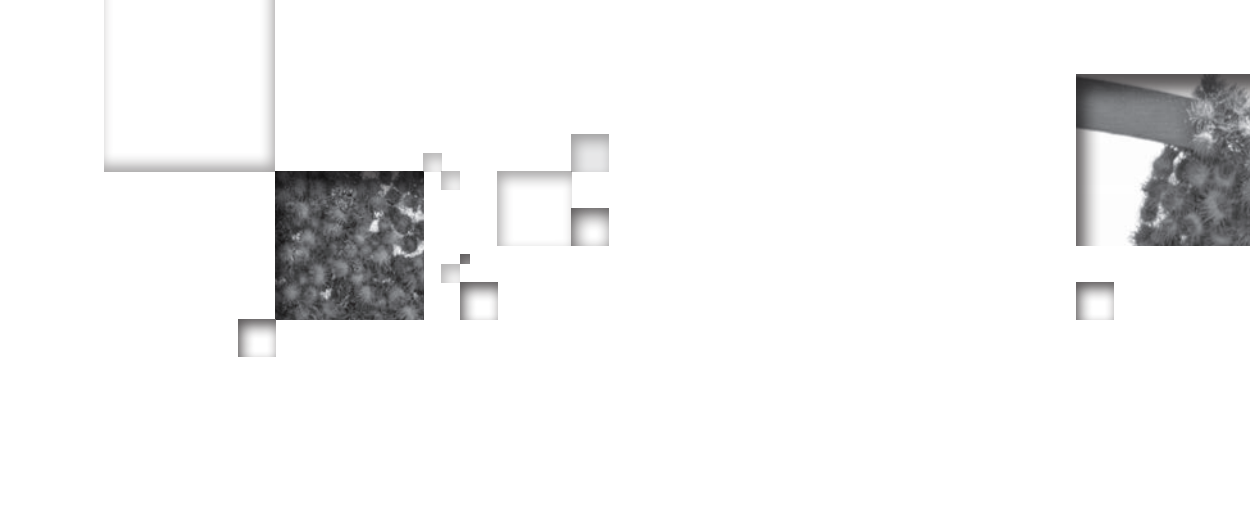
...komolyan mondom: aznap tényleg úgy éreztem magam, mint akinek rászartak az ornyergére. Kurvára nem volt hangulatom senkihez és semmihez, talán csak ahhoz a szóke, csillivilli cicababához, akivel még egy buliban ismerkedtem meg, és úgy volt, hogy valamelyik délután randizom. Ha jól emlékszem, olyasmin filóztam, hogy noha annak a szókeségnek jó teste van, valszeg eléggé ostoba lehet szegény lány, mert már a megismerkedésünk eleje, akkor, ott, még fiatalként is meglehetősen szánalmasnak, jobban mondvá, otrombának bizonyult. Miután ugyanis azon a régi bulin valahogy összekeveredtünk és smaciztunk arra a gagyi, langyi, tuc-tuc zenére, ott a parkett kellős közepén elkértem a telefonszámát, ő pedig a nevét – erre bizony tisztán, nagyon tisztán emlékszem – úgy írta be a mobilomba, hogy „kék póni”, amitől, bevalom, már évtizedekkel ezelőtt is teljesen lehidaltam. Eléggé gyöker lelkivilága lehetett szegénynek, vagy csak simán szar a humorérzéke, gondoltam, ha kék póninak képzelte, esetleg nevezte magát, meg hát természetesen az is gáz, hogy így írta be a nevét, jutott eszembe, mert a kék póni, akárhogy is nézzük, még egy gyerekes faszkodásnak is humortalan. A feltételezéseim, így utólag elmondható, abszolút igaznak bizonyultak vele kapcsolatban: ő ugyanis tényleg ostoba, buta és nem kicsit humortalan volt. Tehát ilyesmin, meg ehhez hasonló dolgokon pörögtem aznap, aztán persze hamar el is vetettem ezeket a bizonytalan morfondírozásokat, vagyis ráfogtam arra, hogy a csaj csak a részegség miatt tűnt ennyire hülyének, meg egyébként emlékszem, azzal nyugtattam magam, hogy ne aggódjak, ha pedig lehet, mondogattam szinte már-már mantraszerűen, próbáljam meg nem elhalasztani a vele való szex lehetőségét, mert egy kifejezetten jó testű nőről van szó: ez az érv pedig azokban az években tökéletesen kárpótolta bármelyik csaj szellemi-mentális hiányosságait. Valami olyasmi zajlott le a fejemben, hogy ha nem lesz – teszem hozzá, természetesen nem is volt – ebből házasságféleség, vagy semmi egyéb érzelgős gátlástalanság, egy randit, vagy ha jobban tetszik, egy-két patront talán megér részemről is ez a fajta spontán kék pónis hercehurca. Azt hiszem, igazam volt: egy-két dugást valóban megéért, annak ellenére is, hogy olyan szinten igyekeztem utána elfelejteni szegény lányt, mint az első részegemet, amelyen középiskolásként, valószínűleg túlszárnyalva mindenfajta fizikai és



biológiai törvényt, egy réges-rég lezajlott, de annál emlékezetesebb osztálykiránduláson sikeresen nyakon hánytam önmagam. Úgyhogy ott, aznap, még a bérelt szobámban dobtam neki egy sms-t, hogy ha van kedve, akkor találkozzunk, meg ha lehet, igyon meg velem egy kávét, amire ha jól emlékszem, azt válaszolta, hogy még meglátja, mert egyébként dolgozott, vagy valami ehhez hasonló, más elfoglaltsága volt. Tudom, tudom, mindig is tisztában voltam vele, hogy kibaszottul képmutatás ez a smaci utáni kávédolog, mert miután, például itt, ebben az esetben, a megismerkedésünk estéjén, az elfogyasztott abszinttól korrekten beakasztva rányomultam és nyalakodtunk, rövid idő után, mondhatni, balta arccal és kellő magabiztossággal, a wc-re invitáltam. Tettem ezt egyébként azzal a „tökéletes meggyőzési módszerrel”, hogy az a bizonyos dolog, amit el szeretnék vele, rajta követni, minden kétséget kizáróan neki is jó lesz; nem is beszélve arról, hogy kedves wc-re hívásomat a „gyere baba, nem fog fájni!” szavak gyakori ismételtetésével tettem még romantikusabbá. Valóban, ezt mondtam, azt hiszem, többször is mondtam, hogy „gyere baba, nem fog fájni!”, meg, tettem hozzá, neked is jó lesz, ha valamit kezdünk egymással, mert ez, egészítettem ki, ebben a formában eléggé uncsi, én meg már rohadtul kanos vagyok; talán ha jól emlékszem, még mutattam lefelé, a félig álló pöcsömre is, hogy kanos vagyok, mert azt se tudom, folytattam neki, hogy mikor dugtam utoljára. Ez az állandó, ki nem elégített kanosság akkoriban pedig eléggé rányomta a bélyegét az önbizalmamra, meg a nőkel való ismerkedési stílusomra, persze beleértve a szocializációs képességeimet is természetesen. De hát még tizenéves hülyegyerek voltam, úgyhogy ilyenek, és ehhez hasonló gondolatok cikáztak a fejemben; az

efféle jellegű gátlástalan nyomulásról ma már felnőttként viszont, azt hiszem, teljesen leszoktam. Amúgy a nem túl érzélgős wc-re hívásra a csillivilli cicababa – talán esztelenem sem kell – bármennyire is ostoba volt szegény, természetesen nemet mondott, meg azt hiszem, ki is nevetett kicsit, ami, akárhonnán nézem, megalázó, de összevetve a nemet-mondásával, egyben tiszteletre méltó, meg talán erkölcsös dolog is volt a részéről. De visszatérve a meghívásra: már több évtizeddel ezelőtt tudtam, hogy a visszafogott, józan kávára hívás ez után az este után valami olyasmi, mintha mutatni akar-nám, hogy maradt még bennem abból a méltóságból, amit a részeg wc-re invitálással egybekötött „gyerebabázással” ott, azon a bizonyos bulin teljesen odaadtam neki; de hát ezt csináltam és felvállaltam, mert én, azt hiszem, természetemből adódóan ilyen voltam és vagyok talán mind a mai napig. Előbb dugok, illetve dugnék, aztán ismerkednék, kivéve a gátlástalan nyomulást persze. Szóval aznap vele szerettem volna tölteni az estét, ami ugyancsak képmutatás, mert igazából nem volt szimpatikus; azt hiszem, nem az estét szerettem volna vele tölteni, hanem őt magát szerettem volna úgy teljes egészében megtölteni, mindenfajta jópofiskodás meg álromantika nélkül, meg persze anélkül, hogy végighallgatnám a nettó szentimentális faszágait. Egyébként a dolgok azóta sem nagyon változtak: mostanság sem tudok dugni ugyanis anélkül, hogy meg ne hallgassam az adott kiszemelt nettó szentimentális faszágait; megbízhatóan egészséges luxuskurvákra meg természetesen napjainkban sincs elég pénzem. Viszont emlékszem, aznap délután jó lett volna egyben otthon, a bérelt szobámban is maradnom, mert az új lakótársam, aki állítólag, és ezt hallomásból tudtam, egy „elvont tyúk”, épp beköltözni készült, és mivel nem volt kulcsa, és a többiek dolgoztak, vagy a fene se tudja már, hogy épp mit csináltak, de az biztos, hogy nem voltak otthon, úgy-hogy az új csaj nem tudott bejönni a házba, és emlékszem, ezért nekem kellett otthon maradnom, hogy kinyissam neki az ajtót. Ettől pedig az aznapi, a cicababával történő esti dugásnak a lehetősége is szinte teljesen szertefoszlott; pláne úgy, ha az új „elvont tyúk” addig nem érkezik meg, amíg a szőke „kék pónim” elfoglalt. Meg kell hagyni, nem tudom, hogy akkoriban mi aggasztott igazán, mert tény, hogy azokban a napokban komolyan eléggé fosul éreztem magam a bőrömben, meg nehezen éltem meg a hétköznapjaimat, meg talán az életemet úgy teljes egészében, nem is beszélve arról





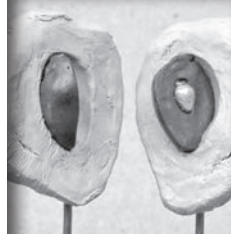
a tétlen, unalmas lakótársra-várákozásról. Ezért, emlékszem, az jutott eszembe, hogy mielőtt megérkezne az új, „elvonat tyúk”, rárántok, vagy rendelék kaját, esetleg olvasok valami faszágot, mert egyébként tényleg úgy volt, és erre is tökéletesen emlékszem, hogy épp egy nettó faszágot olvastam, valami – akkor még – fiatal írótól, aki szexről meg obszcén hülyeségekről írt, és tette ezt egyébként egészen szarul, hozzá nem értően, és emlékszem, már akkoriban totál kiolvasható volt belőle, hogy úgy mondjam, látszott a szövegeiből, hogy fogalma sincs arról, hogy miről szól az élet úgy valójában. Azóta meg, és ez a legkiábrándítóbb az egészben, ebből a látszólag radikális, ámde dilettáns kóklerből egy befutott sztárszerző lett, aki fürdözik a saját népszerűségében, és pózolgat a kamerának a belőtt hajával, meg a portálok hasábjain feszít – nem hazudok – „I’m the best” feliratokkal, és ehhez hasonlóan szar és ízléstelen szalagcímekkel. Ennek a királykodásának köszönhetően amellet, hogy természetesen mindmáig kifordul tőle a gyomrom, napjainkban még annál is gyatrábbakat ír, mint amikkel kezdte; pedig azokban az években tényleg azt gondoltam, hogy a korai zsenéit eléggé nehéz lesz bárkinek is alulmúlnia. Ha már azonban belekezdtem, élveztem magamnak, akkor már kurvára elolvasom ennek a kóklernek a kötetét, mert én amúgy ilyen típus voltam és vagyok is, hogy ha már elkezdek egy könyvet olvasni, akkor azt befejezem, akkor is, ha tudom, hogy egy rakás szart sem ér az egész. Egyébként nekem abban az időszakban, így visszagondolva, talán az lehetett vagy az volt a bajom, hogy igazából nem történt velem semmi említésre méltó dolog sem. Ha kimentünk, csak a dögunalmas csend, meg ugyanazok a seggfejek ugyanazokkal a problémákkal, meg szar viccekkel vetek körül, ha pedig nem ültünk be sehova sem, vagy ha nem volt pénzünk, akkor meg csak a kibaszott lófrálás ment az üres városban, úgyhogy már a piával is inkább úgy voltam, hogy inkább bedobtam otthon valamit, mert azokhoz a faszokhoz, meg az üres, szar városhoz valahogy nem volt nagy kedvem; bagózni viszont, ugyanúgy, mint régen, mindmáig elég sokat bagózom. Emlékszem, a szar állapotaim miatt akkoriban kipróbáltam a pszichológust is, hogy segítsen rajtam, aki persze eljátszotta, hogy tíz perc után jobban ismer engem, mint én magam, majd felírt Xanaxot, meg ilyen szarságokat, amit toltam egy darabig, de úgy lenullázott agyilag, hogy egy kibaszott élőhalottnak éreztem magam tőle, és nem tudtam kinyögni egy értelmes mondatot sem, úgyhogy



inkább felhagytam vele, és letettem a piczába. Közben, míg ezeken, vagy ilyesmi dolgokon pörögtem, valaki megnyomta letről az ajtócsengőt, és emlékszem, arra gondoltam, hogy noha a számítottnál korábban érkezik, biztos az az „elvonat tyúk” lesz; megjegyzem, tényleg ő volt, úgyhogy kinyitottam neki az ajtót, és megvártam, míg feljön, meg persze titkon örültem is, mert ha a szőke „kék póni” cicababa visszaír, akkor kimehetek vele egy kurva kávéra, és megpróbálhatom neki eljátszani, hogy a megismerkedésünk részeg estéjének ellenére is én vagyok a világ legérzelmesebb, legerkölcösebb faszija, és végighallgathatom a nettó szentimentális faszágait, pusztán azért, hogy egyszer majd valamikor széttegye a lábát. A lépcsőházból, ha jól tudom, közben lekiabáltam ennek az új tyúknak, hogy harmadik emelet, aztán meg nyitva hagytam az ajtót, hogy be tudjon jönni; erre kisvártatva feljött a lépcsőn, majd elkezdett újra kopogni, ami miatt, emlékszem, enyhén fel is húztam magam, vagyis őt is ostobának néztem, arra gondolva, hogy miért kopog, ha egyszer nyitva van, de azért kinyitottam neki, azaz beengedtem az egyébként is nyitott ajtón, mert azon morfondíroztam, hogy ha már egy háztartásban fogunk lakni, lássa, hogy nem vagyok egy faszkalap. Tisztán emlékszem rá, hogy kissé erősebb, de csinos testalkata, tépett rövid barna haja, barna szemei, formás arca volt; a szerelése piros-fekete csikos elnyűtt kötött pulóver, farmernadrág, fiús öltönykabát, egy hátizsák, meg egy válltáska, amit peace, The Doors, meg Nirvana zenekar, meg ilyen és ehhez hasonló kítűzők díszítettek. A tasijára szép, cikornyás betűkkel, és ez mindmáig abszolút megvan, az volt felhorgolva, hogy „az élet egy telibeaszott akácfavirág.” A tyúk bejött, és ez is úgy rémlik, mintha csak tegnap lett volna, azt mondta, hogy szia, majd befordult a baloldalra, és megkérdezte, hogy ez az ő szobája-e, én meg, emlékszem, azt mondtam neki, hogy igen, ez a kicsi a te szobád, ő pedig simán bement, és néhány másodperc után minden ok nélkül csak úgy, jól hallhatóan azt kiáltotta, hogy „ez a szoba meglehetősen szar”. Majd simán kijött és befordult jobbra, és ez is teljesen rémlik, megkérdezte, hogy ez a szoba az én szobám-e, amire én, ha jól tudom, büszkén azt mondtam neki, hogy igen, ez a tágasabb pedig az én szobám, amire ő azt válaszolta, hogy „ez már sokkal jobb”, és úgy, olyan természetességgel zakatolt be szobámba, és pakolt le az ágyamra, mintha megdumáltak volna, hogy kicseréljük; majd felállt, és nagy lazán azt sziszegte, hogy „itt bűdös van”, és kinyitotta az ablakot, majd egyenesen rám nézve, és erre is tisztán, mondhatni tökéletesen emlékszem, hozzátette, hogy „egyébként te is bűdös vagy, úgyhogy rád férne egy zuhany”; ettől pedig, úgy rémlik, hogy ugyancsak teljesen lehidaltam. Emlékeim szerint azt, vagy valami olyasmit nyöghettem, hogy kösz, és biztos vagyok benne, hogy nem kevés hátsó szán-

dékkal szinte azonnal azt kérdeztem tőle, hogy nem kér-e egy welcome drinket, mert nálunk, mondtam úgy, hogy persze ezt akkor, ott, abban a pillanatban találtam ki, alap, hogy ha jön egy új lakótárs, akkor azzal welcome drinket kell inni; erre azt reagálta, hogy „ja, iszik”, én pedig elmentem a konyhába a hűtőhöz, és emlékszem, találtam egy üveg Calvadost, amiről akkor még a faszom se tudta, hogy pontosan micsoda, de valami nagyon burzsujpiának nézett ki, és úgy rémlik, hogy azon filóztam, hogy ki az isten iszik már a lakótársaim közül ilyen sznob burzsujpiát. De mindegy, mert ezzel legalább meg tudtam kínálni az új csajt, úgyhogy kitöltöttem neki egy pohárral, amire ő is azonnal kijött a konyhába, és százszázalékosan biztos vagyok benne, hogy kezet nyújtva azt sziszegte, hogy „amúgy, Eszti!”, én meg, ha jól tudom, kissé határozatlanul viszonzva a kézfogását, azt válaszoltam neki – természetesen őt utánozva –, hogy „amúgy, Peti!”, de a Felhőt, a becenevemet nem mondtam már, mert egyébként mindig is kicsit sértőnek éreztem; ezt ugyanis azért kaptam, mert szerettem és mindmáig szeretem a szürke cuccokat, és állítólag eléggé elhomályosodik a tekintetem, ha berúgok. Valszeg akkor ez, vagy valami ilyesmi futott át az agyamon, hogy túl bizalmaskodó lenne, ha ezzel kezdeném neki, hogy mi a becenevem, úgyhogy a szándékosan elmondott „amúgy, Peti!” után koccintottunk egyet, ledöntöttük az első kupica burzsujpiát, és mivel akkor fogyasztottam először Calvadost, azt hiszem, az jutott eszembe, hogy nem is rossz ez cucc, és azóta pedig, el kell ismernem, nem kicsit rászoktam erre az italtípusra; de azt azért hozzá kell tennem, hogy ritkán engedhetem meg magamnak, mert egyébként a Calvados tényleg elég sokba kerül. És mire csak úgy, szó nélkül, és ez is olyan, mintha csak tegnap történt volna, kiöntöttem a másodikat neki és magamnak, ő szinte a semmiből azt mondta, hogy „ne akarjam leitatni, mert úgysem fog dugni velem”, úgyhogy az „ismerkedésünk

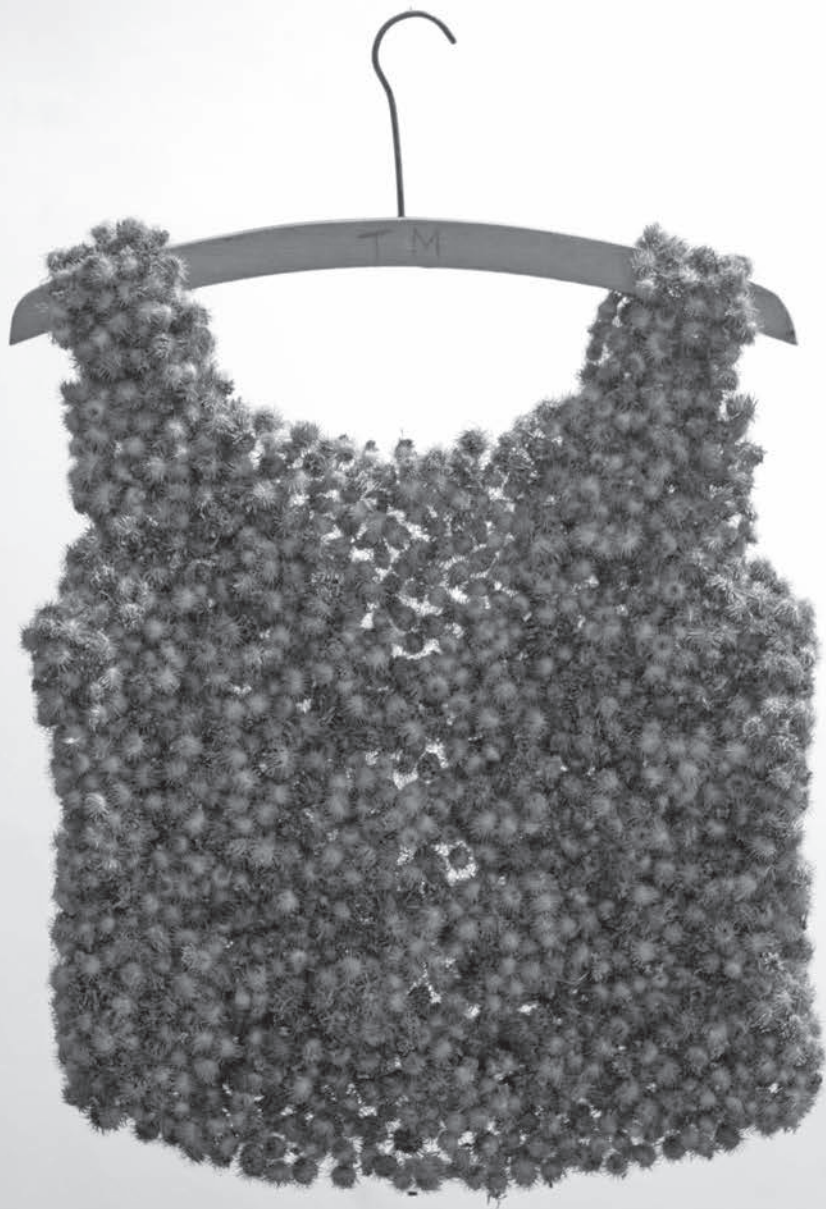




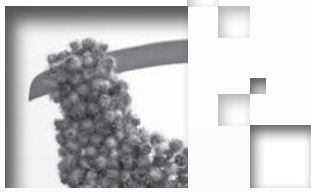
szempontjából” jobbat tesz nekünk, „ha ezt kiverem a fejből és örökre elfelejtem azt, hogy dugni fogunk”, és teljesen felesleges próbálkoznom is ilyesmivel, mert amúgy se vagyok az esete, de azért persze kiönthetem a piát, tette hozzá, mert ízlett neki, meg dumálhatunk is természetesen, mondta. Szinte szó szerint ezt nyögte, amitől, emlékszem, valszeg nagyon hülye pofát vághattam, és kiöntöttem neki a másodikat is, és azt, vagy valami olyasmit válaszolhattam neki, vagy olyasmi került szóba, hogy tetszik táskád, meg a horgolás rajta, ő pedig, és ez is teljesen megvan, azt reagálta, hogy „ha hiszem, ha nem, az élet tényleg egy telibeaszott akácfavirág”; majd ezután, és ez is abszolút így történt, felállt és kihozta az ágyamról a válltáskáját, megfordította, és azt mondta, hogy ez egy újabb idézet, amit azért rejtett el, mert sokkal csúnyább, mint az előző, de megmutatja, mert szerinte ez még inkább jellemző a világra. Kifordította, és a táskája belsejére ugyanazzal a cikornyás horgolt betűivel, feltételezhetően az ő kézírásával, a következő mondat volt felírva: „a szerelem egy telefost celofánzacskó”; amit én tényleg, és ez ugyancsak tökéletesen rémlik, nem értettem, hogy miért volt csúnyább, mint az előző, de mivel valszeg ő találta ki, és ő is horgolta fel, ezért azt gondoltam, hogy neki van leginkább joga ahhoz, hogy eldöntse: melyik idézet a szebb és melyik a csúnyább. Aztán, emlékszem, néhány Calvadossal később tök büszkén mondta is, hogy ezeket ő találta ki, és emlékszem, egész este meggyőzően bólogatva bizonygatta, hogy ha hiszem, ha nem, az élet tényleg egy „telibeaszott akácfavirág”, és abban pedig legbiztosabb a világon, hogy a szerelem nem más, mint egy „telefost celofánzacskó”. Aztán kiöntöttem neki még egyet, meg még egyet, és a nem tudom már, hányadik Calvados után azt mondta nekem, hogy amúgy arra a seggfejre emlékeztetem, aki elvette a szüzességét, én pedig cserébe elneveztem amúgy Szesztinek, mert nemcsak hogy gyakran használta az amúgy szót, de lényegesen jobban is bírta a piát, mint én. Mikor már az üveg Calvados elfogyott, tőkre az van meg a fejemben, hogy valahogy, persze sokkal izlésebben, mint a szőke „kék pónit”, mégiscsak megpróbáltam rávenni arra,

hogy dugjon velem, és szinte teljesen el is felejtettem a cicababát, aki időközben írt, hogy mivel most már nincs dolga, áll-e még a kávéajánlatom, és én emlékszem, hogy leszartam, mert már elég részeg voltam, meg valahogy amúgy Szeszti, az elvont tyúk vonzóbb volt, és nem kevés rábeszélés árán mégiscsak együtt tudtam aludni vele, ami főként annak volt köszönhető, hogy nem szimpatizált a szobájával, de természetesen – és ez mindkettőnknek jót tett – betartotta az ígéretét, és nem feküdtünk le. Azt viszont, ha jól tudom, azért engedte, hogy simogassam, meg talán csókolóztunk is, de ebben nem vagyok teljesen biztos, lehet, hogy csak álmodtam az egészet; mire azonban felkeltem, már amúgy Szesztinek teljesen nyoma veszett. Semmi sem maradt belőle, csak egy mindmáig őrzött, a horgolt, cikornyás idézeteivel tökéletesen összepasszoló betűkkel írott levél, amiben azt írta, hogy többet nem jön ide, mert egyébként tényleg nem tetszik neki a szobája, meg amúgy is, mint már mondta, arra a seggfejre emlékeztetem, aki elvette a szüzességét, úgyhogy nem tudna velem együtt élni, és hogy ne felejtsem el, hogy az élet csupán egy „telibebaszott akácfavirág”, a szerelem meg nem más, mint egy „telefosott celofánzacskó”. Ha jól emlékszem, utána mindent megtettem, hogy felkeressem, de a többi barátom, lakótársam, ismerősöm sem tudott róla az égvilágon semmit. Azt hiszem, nem volt lakcíme, sem telefonja, sem e-mailcíme, a többiek nem tudták még a vezetéknevét sem; emlékszem, mindannyian szinte csak annyit mondtak róla, hogy egy „elvont tyúk”, semmi mást nem tudtak róla, csak azt, hogy egy „elvont tyúk”; ezt a lányt, bármennyire is szerettem volna tényleg meghívni egy kávéra, beszélgetni vele még sok-sok órán keresztül, vagy úgy kicsit, őszintén komolyan együtt lenni, calvadosozni, esetleg újra együtt aludni, meg dugni is, persze azóta sem láttam soha, és hát ezért akkor, ott, másnap reggel valahogy tényleg még inkább úgy éreztem magam, mint akinek rászartak az orrnyergére; ezért fogtam magam, és újra írtam a kék pónis cicababának, pusztán azért, hogy amúgy Szesztit valahogy megpróbáljam kiverni a fejemből. Azóta eltelt már néhány évtized, ennyire sikerült...





BOGÁNCSMELLÉNY, 2014, BOGÁNC, GÉZ, FA



NAGY HAJNAL CSILLA

ÍRÓALAKOK A MODERNITÁS PRÓZANARRATÍVÁIBAN II.

J. D. SALINGER ÉS SYLVIA PLATH MŰVEIRŐL¹

1. BEVEZETÉS

Az alkotás bizonyos értelemben kapcsolat a világgal, törekvés annak megértésére, mintázatok felmutatása, az *értelem* keresése valami látszólag értelmetlenül. Az alábbiakban a 20. század második felének két jelentős alkotójának szépirodalmi életművére koncentrálok. J. D. Salinger életművének azon darabjaival foglalkozom, amelyekben két fő írókarakter, Seymour és Buddy Glass megjelenik. Esetükben fontos szerepe van hiány és jelenlét tematizálásának, az alkotó és befogadó kapcsolatának (és időnként a köztük lévő határ elmosódásának), valamint az egzisztencializmus hatásának Seymour Glass karakterére. Kitérek a Glass testvérek egymáshoz (és másokhoz) írott leveleire is, mivel ezek gyakran katalizálják a történetek eseményeit, és ezáltal az *írás* aktusa a történetalakítás szempontjából a nem író foglalkozású karakterek esetében is fontossá válik. Ezek után Sylvia Plath egyetlen, *Az üvegbura* című regényét elemzem, különös tekintettel az identitás és a tekintet viszonyára, valamint a regény alaptémájául szolgáló üvegbura-jelenség megjelenésére. A dolgozat záró fejezetében két fontos, mindegyik vizsgált művön átívelő motívumról, a víz és a bolyongás motívumáról lesz szó – arról, milyen összefüggésben állnak ezek az *írás*, az alkotás aktusával, az identitás megkonstruálásával, a szereplők egzisztenciális én-keresésével.

1.1. CAMUS AZ ALKOTÁSRÓL

A tárgyalt szépirodalmi alkotásokkal kapcsolatba hozható Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című műve, amely az abszurd ember fogalmán keresz-

1 Jelen tanulmány egy terjedelmesebb munka része. Az első fejezet az Irodalmi Szemle 2018/2-es számában jelent meg (N. H. Cs.: *Íróalakok a modernitás prózanarratíváiban I.* (Rubin Szilárd: *Csirkejáték*, Hajnóczy Péter: *A halál kilovogolt Perzsiából*).

tül teszi megközelíthetővé az írás lélektanát. Camus *Sziszüphosz mítosza*² című műve leginkább az abszurdot vizsgálva vonja le következtetéseit az alkotásról, ezenkívül pedig elemzésében kulcsfontosságú motívum az öngyilkosság. Ez bizonyos szinten összefüggésbe hozható az általam választott művekkel, valamint a világ értelmezésével, az identitás keresésével, ezáltal tehát magával az alkotással mint választással.

Az alkotás egyfajta állapot, amely – bizonyos értelemben – a művektől függetlenül, és az alkotó személyéről leválasztva, de azzal sajátos kölcsönviszonyban reprezentálódik. Gondoljunk Seymour Glass karakterére, aki egyrészt szinte soha nem tanúsít valódi *jelenlétet*, valamint az általa megírt rengeteg verssel Salinger életművének egyetlen pontján sem ismerkedünk meg szövegszerűen, mindig csak egy elsődleges olvasó, Buddy Glass közbevetésével kapunk róla képet. Seymour karakteréhez szorosan fűződik a csend, de egyszersmind az állandó közlésvágy és -igény is – mivelhogy az életműben Buddy által elmesélve Seymour több közléséről is értesülünk, de amiatt, hogy a történetek megírása idején Seymour már halott, ezekről a közlésekről nem tudhatunk meg többet: megkapjuk filozófiájának egy szegmensét, közlésre bocsátja szellemének egy részét, de a magyarázat, a további kifejtés helyett már csak Seymour csendjével szembesülhetünk. Ez pedig tulajdonképpen döntés kérdése, abban az értelemben, hogy a karakter önkézével vetett véget életének. Esther Greenwood pedig, *Az üvegbura* főszereplője számára azon a nyáron, amelynek végére a lét olyan mértékben veszti értelmét, hogy megkísérli megölni magát, korábban, mintegy kimenekülésként elhatározza: regényt ír. Ám, ahogy ezt a Plath-ról szóló fejezetben bővebben elemezzük, Esther regényében (melyből végül egyetlen bekezdés készül el) tükrözi saját valóságát – ő és regényének főszereplője pusztán *megfigyelik* egymást, de nem válnak lényegessé egymás számára.

1.2. AZ ÖNGYILKOSSÁG MINT SZÍVBŐL JÖVŐ ALKOTÁS

Camus az abszurd léttel hozza összefüggésbe az öngyilkosságot, mint egyetlen komoly filozófiai kérdést, és társadalmi jelenség helyett az egyén gondolkodásának tulajdonítja az öngyilkosság döntését, amelyet ezután a műalkotáshoz hasonlít, minthogy szerinte mindkettő a szív csöndjében létrejövő cselekedet. „Aki elkezd gondolkozni, az kezd

2 Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető Kiadó, 1990.



megrendülni”³, írja Camus, ezzel mintegy megfestve a megértés vágyába és viszonylagos elérhetőségébe beleőrülő alkotót, amely típusba például Salinger Seymourját is sorolhatnánk. A Glass család legidősebb fia több ponton érintkezik Camus filozófiai érdeklődésének fő vonulataival, leginkább pedig az öngyilkosság kérdése kapcsán.

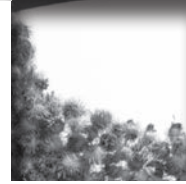
Tétele szerint tehát az öngyilkosság a filozófia egyetlen igazi komoly kérdése: hiszen ha arra választ tudunk adni, érdemes-e élni, akkor lényegénél fogva válaszoltuk meg a lét legfontosabb problémáját.⁴ A gondolkodás történetéből indul ki, és jelöli meg azt a pontot (pontosabban: határt), ahol az elme szükségképpen megtorpan. Idáig sokan elérkeznek, és a logika végéhez érve szembenéznek az abszurdal. Az emberi szellem alapvető törekvése a világosság, a dolgok megismerése és megnevezése, ám ez a vállalkozás jellegénél fogva nem mehet végbe, hiszen csak látszatokat, hatásokat, hangulatokat figyelhetünk meg, a dolgok lényegéig nem tudunk lelátni. Amint felmerül a „miért” kérdése, elkezdődik (a momentum „kezdés” jellegét fontosnak tartja hangsúlyozni) egy folyamat, ahonnan az elme nem fordulhat vissza, fel kell ébrednie, nem folytathatja ott, ahol abahagyta. Ennek az öntudatra ébredésnek következményei vannak: „öngyilkosság vagy talpra állás”⁵

Seymour történetében afféle végpont, Esther Greenwood történetében pedig bizonyos értelemben kiindulópont az öngyilkosság mozzanata; persze az is beszédes és mindenképpen szem előtt tartandó, hogy míg az első esetben egy sikerült, a másodikban egy sikertelen próbálkozásról van szó. Camus horizontján az értelem maga is a világ abszurdítására mutat rá: bármilyen messzire megy is a tudomány a lét feltérképezésében, folyton beleütközik abba a paradoxonba, hogy mennyi mindenről nem lehet

3 CAMUS, *i. m.*, 196.

4 CAMUS, *i. m.*, 195.

5 CAMUS, *i. m.*, 201–204.



biztos állítása. Ez az ellentmondás, az önmagát tagadó gondolat jelensége az individuumra vetítve is tetten érhető, amennyiben önmagunk számára is mindig ismeretlenek maradunk, hiszen hiába ragadjuk meg a maszkokat, szerepeket, amik alkotnak minket, ezeket nem adhatjuk össze, sosem rendelkezhetünk a kellő perspektívával ahhoz, hogy akár csak saját magunkról – amin az összes többi képzet, megfigyelés áthalad – világos képet alkossunk.⁶ Az identitás megragadásának kérdése pedig fontos momentum ezekben az alkotást tematizáló regényekben: ahogyan Seymour és Esther azonosulnak különböző maszkjaikkal, szerepköreikkel (Seymour például a hazáját szolgáló katona, majd később a fiatal férj szerepével próbál azonosulni, Esther pedig a fiatal ösztöndíjas írőreménység, majd a párkapcsolatban beteljesülő nő szerepével – mindkét karakter esetében csúfos kudarccal).

Camus meghatározza az öngyilkosságot, mint a saját határaihoz elért szellem egyik lehetséges továbblépését, ennél a pontnál pedig a lét drámájának három szereplőjét vonultatja fel: az irracionalitást, az ember sóvárgását és a kettejük párbeszédéből születő abszurdot.⁷ Ez az abszurd pedig lemezteleníti reményeitől a szubjektumot, tisztán látja saját magát és határait. Camus arra keresi a választ, hogy ez az abszurd hagy-e lehetőséget az élet továbbfolyására, vagy pusztán logikájánál fogva szükségszerűen bele kell-halnunk? Itt azután eltávolodik a filozófiai öngyilkosság elvont meghatározásától, és rátér érdeklődésének lényegi tárgyára: a valódi öngyilkosságra. Arra a látszólag ellentmondásos következtetésre jut, hogy – emberi léptékben – mégsem akkor érdemes élni, amikor az életnek értelme van, hanem éppen fordítva: amikor nincs, valamint az élet leélése egy kvázi beleegyezés, annak elfogadása minden abszurdításával együtt, amely abszurdba ezáltal lehelünk életet.⁸

6 CAMUS, *i. m.*, 210–211.

7 CAMUS, *i. m.*, 218.

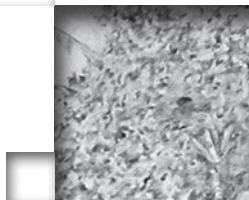
8 CAMUS, *i. m.*, 238–242.

Az öngyilkossággal tehát valójában nem csak azt a kijelentést teheti az egyén, hogy az életnek nincsen értelme, hanem ennek a szöges ellentétét is. Ez alapján olvasatomban Seymour Glass az, aki azért dobja el az életét, mert *van* értelme, Esther Greenwood pedig azért kísérli meg ugyanezt, mert az ő olvasatában *nincsen*. Ezt az ellentmondást Camus-nek az abszurd univerzumhoz való viszonya oldhatja fel némileg, szerinte ugyanis lehetetlen a valódi megismerés, de az ebből fakadó abszurditásérzést felfedezhetjük például a művészet világában. Ebből következik, hogy a világ abszurdításának elfogadása lép *az élet értelmének* helyébe, ha viszont szembenézünk ezzel az abszurditással, akkor a szellem határaihoz érve ugyanolyan adekvát (és mindeközben ugyanolyan abszurd) felelet lehet a tovább élés, mint az öngyilkosság.

Esther Greenwood képtelen szembenézni az abszurditással, nem ér el a szelleme határaihoz, elveszti identitását a társadalom elvárásainak tengelyén, amelyen keresztül magát is csak mint a társadalom részét látja, így az elvárásai saját identitásán is keresztülvonulnak – ez az identitás esetében ráadásul megfoghatatlanná is válik. Itt ütközik abba a helyzetbe, az élet értelmének *hiányába*, amelyre viszont az öngyilkosság tűnik az egyedüli adekvát válasznak. Esther viszont, Seymourral ellentétben, egy beszédesen bizonytalanabb módszert választ a saját életének eldobására: gyógyszereket vesz be, majd a saját házuk pincéjében bújik el egy lyukba, amelyről tudnia kell, hogy az anyja később rátalálhat. Esther nem volt meggyőződve róla, hogy az életnek értelme van, ahogy arról sem, hogy nincsen. Ez a bizonytalanság vitte el az elhatározásig, hogy távozik az élők sorából, de pont ez a bizonytalanság nem engedte neki, hogy maradéktalanul véghez vigye a tervét. (Érdekes életrajzi adalék, hogy Sylvia Plath nem sokkal a regény megjelenése után öngyilkosságot követett el – ez persze már egy olyan aspektust hoz be a szövegek kapcsán, amely távol vinne minket a célként kitűzött szövegközeli elemzéstől, ezért csak említés szintjén hívnám fel a figyelmet arra, hogy az öngyilkosság kettőjük közül annak a szerzőnek sikerült, akinek a regényhősné nem, Salinger viszont, akinél Seymour egy egyértelmű és sikeres öngyilkosságot követett el – legjobb tudomásunk szerint –, soha nem is próbálkozott vele.)

1.3. AZ ALKOTÁS MINT ABSZURD EGZISZTENCIA

Camus nem egyszerűen abban látja Sziszüphosz történetének tragédiáját, hogy egyetlen feladata, a kő hegyre való görgetése sosem teljesülhet be (hiszen az minduntalan visszagurul a kiinduló pozícióba), de felhívja a figyelmet arra is, hogy Sziszüphosz *tudatos* hős, tehát teljes mértékben tisztában van az eleve kudarcra ítéltség tényével. Mi sem természetesebb: ha részesülne a siker reményében, már nem tekinthetnénk valódinak szenvedését.



Azt is elmondja viszont Camus, miért kell mégis elhinnünk, hogy Sziszüphosz részéülhet örömben is. Ha elképzeljük azokat a perceket, amíg a legördült kő után indul, lefelé a hegyről, emberinek kell látnunk őt. És mint olyan, az abszurd ember sorsát rávetítve, az általa érzett szomorúságot a kő győzelmeként kell felfognunk. Az étellel szembeni tudatosságnak azonban figyelembe kell vennünk azt a járulékát, hogy magunkra, mint sorsunk tulajdonosára tekintünk. És ebben rejlik Sziszüphosz „minden csendes öröme”: szembenéz életével, amelynek immár ő az ura, és mint folyamatot látja maga előtt, utat, amelynek végén a halál van. A magaslatok felé törő küzdelem örömét megértő Sziszüphosz az, akit Camus szerint végső soron boldognak kell látnunk. Sziszüphosz győzelme a tisztánlátás, és a pillanatban, mikor sziklája felé haladva visszanez az életére, látja, hogy összefüggéstelen cselekedetek sorából áll össze a sorsa, „melyet maga teremtett, melyet az emlékezet fog egységbe”.⁹ Végső soron tehát az alkotás az, ami ennek a látszólag céltalan és vég nélküli küzdelemnek valamiféle *értelmet*, keretet, utólagos magyarázatot képes adni.

A nagy gondolatok és nagy tettek Camus szerint mind száználmasan kezdődnek, a taposómalomra való csüggedt rácsodálkozással, amelynek révén öntudatra ébredünk – ennek az öntudatnak pedig, mint azt korábban említettük, vagy öngyilkosság, vagy talpra állás a következménye. Itt kezdődik az idegenség, a világ sűrűsége, amikor kicsúszik alólunk az addigi értelmezés, a világ visszaváltozik önmagává, és minden újra azzá válik, ami. Ez az újkeletű rálátás, „a világ sűrűsége, idegensége, ez az abszurd.”¹⁰ Ekkor kezdődik a megismerés, persze sosem valódi megismerés, mert a dolgok arcait Camus szerint ugyan lerajzolhatjuk, de összeadni nem tudjuk őket.

Camus olvasatában az abszurd valamiféle boldogsággal ruházza fel az egyént, akinek együtt kell lélegeznie, élnie az abszurdal, ezzel összefüggésben pedig az alkotást mint *par excellence* abszurd örömet nevezi meg. Az abszurd ember, akit lázba hoz az állandó feszültség, a műalkotással rögzíti kalandjait: „a fegyelmezett örület, mellyel mindent be akar fogadni”. A műalkotás is abszurd jelenség, a szellem betegségének tünete, ahol a szellem kilép önmagából és mások elé járul. A filozófia és műalkotás kapcsolatát pedig abban határozza meg, hogy míg a filozófus a saját rendszerébe van zárva, a művész úgy-mond a műve előtt áll.¹¹

9 CAMUS, *i. m.*, 343–346.

10 CAMUS, *i. m.*, 204–206.

11 CAMUS, *i. m.*, 285–288.

Az élet abszurdításán keresztül a szabadság eléréséhez a művésznek végső soron be kell látnia műve fölöslegességét, azt, hogy a műalkotása „akár el is maradhat; ily módon kell betetőzniük egyéni létük fölöslegességét”.¹² Ahogy Seymour Glass is belátta saját létének fölöslegességét azzal, hogy a *Magasabbra a tetőt, ácsok* végén minden lázadása ellenére mégis feleségül veszi Murielt; ahogy Esther Greenwood életének kimerítő kálváriái, a különböző pszichiátriai intézetekben a társadalom peremén eltöltött idő után a regény végére mégis a visszaailleszkedés felé teszi meg első lépéseit.

Ebben a témakörben érdemes közelebbről szemügyre vennünk *Seymour*. A *Magasabbra a tetőt, ácsok*¹³ című kisregény Seymour és Muriel esküvőjének története, amelyben viszont a vőlegény nem szerepel közvetlenül: a nap eseményeit Seymour öccse, a prózaíró Buddy meséli el, onnantól, hogy a vőlegény nem jelenik meg az esküvőn, egészen odáig, hogy a Buddy lakásában összegyűlt néhány ember (a násznép véletlenül folytán válogatott kis csapata) hírt kap róla, hogy a vőlegény végül is megjelent a menyasszony házában, és ketten megszöktek a felhajtás elől, úgyhogy most már „...minden rendben van”¹⁴, mert a vőlegény megígérte, hogy egy pszichoanalitikus segítségével rendbe szedeti magát. Seymour viszonya ehhez a házassághoz merőben ellentmondásos. Mintegy önmagát adja fel azért, hogy belép a frigybe, belép egy olyan helyzetbe, ahol már nem önállóan definiálódik, mint individuum, hanem mindenképpen egy összeolvadás viszonylatában, legalábbis innentől fogva ez a szerep mindenképpen hozzátartozik az egzisztenciájához. Ezután a feladás után viszont egyenes az út oda, hogy egy hat évvel későbbi nyaralásukon föbe löjje magát. Mintha valamilyen szinten végig távol tartotta volna magát Murieltől, attól, hogy bármiféle függő viszonyba kerüljön vele, ám a házassággal végül (identitását és egzisztenciáját latba vetve) beleegyezett a csirkejátékon való (*nyerésig vagy vesztésig vitt*) részvételbe: ráállt a sínekre, és innentől biztos volt benne, hogy számára az egyedüli megoldás előbb-utóbb mindenképp a *hasravágódás*,

12 CAMUS, *i. m.*, 309.

13 J. D. SALINGER, *Magasabbra a tetőt, ácsok; Seymour: Bemutató*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970.

14 *Ácsok*, 80.

hisz Seymour az identitását már feladta azzal, hogy alárendelte magát Murielnek, ezt az önmagával való konfliktust pedig csak azáltal tudta föloldani, hogy feladta egzisztenciáját is.

2. J. D. SALINGER

2.1. SEYMOUR ÉS BUDDY GLASS

A világirodalom egyik legközkedveltebb szerzőjének, J. D. Salingernek különös kapcsolata volt a világgal, amelyben élt – Tandori Dezső szerint Salinger prózájában a stílus is „elemi erővel hordoz világerzékelést”, a szerző ellentmondásos fogadtatását vizsgáló cikkében lélektani realistának nevezte őt (szemben például a szerinte szimbolista-realista Beckett-tel).¹⁵ Egyre növekvő szociális státuszú, magániskolákban és házciselédekkel töltött gyerekkorának légköre után tizenhat éves korára, miután hanyatló tanulmányi teljesítménye okán eltanácsolták korábbi iskolájából, szülei úgy döntöttek, fegyelemre van szüksége: bár szíve szerint színésznek ment volna, apja egy katonai bentlakásos iskolába íratta. Könnyedén kiismerte környezetét, megtanulta, hogyan illeszkedhet be, a legfőbb érdeklődési köre mégis a művészet, az irodalom maradt. Több ízben kezdett főiskolai tanulmányokba, mindeközben Bécsben is élt néhány hónapot, majd Lengyelországban, mígnem 1938-ban eldöntötte, hogy hivatásos író lesz. 1942-ben, pár hónappal a Pearl Harbort ért támadás után, bevonult a hadseregbe.¹⁶ Az itt eltöltött idő és viszonya a fegyelemhez később nagy hatással volt művészetére, történetesen Seymour Glass megalkotásánál is.

15 TANDORI Dezső, *Az elfelejtett Salinger*, Helikon, 1977/4, 452.

16 Kenneth SLAWENSKI, *A Life Raised High*, West Yorkshire, Pomona Books, 2010, 9–19.





Seymour Glass karakterével először 1948-ban találkozhattak az olvasók, a *The New Yorker* hasábjain megjelent, *A Perfect Day for Bananafish* (*Ilyenkor harap a banánhal*¹⁷) című novellában – és bár a Glass-történetek tulajdonképpen kis szegmensét adják közre a család történetének, Salinger ezekben bámulatos részletességgel mesél róluk.¹⁸ Seymour közvetve a szerző számos további művében megjelenik, de testközelben, fizikai valójában ebben az egyetlen szövegben találkozhatunk vele (leszámítva néhány rövidebb visszaemlékezést). Az 1963-ban megjelent *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*¹⁹ című kötet második történetében (*Seymour: Bemutató*) Buddy Glass, Seymour öccse (hét testvér közül a két legidősebb fivérrel van szó), aki a család prózaírója, sajátjaként említi a bátyja öngyilkosságáról írt novellát, ezzel tulajdonképpen a Glass család történeteit tematizáló szövegüniverzumon belül rámutatva arra, hogy az egyetlen szöveg, ahol *közvetlenül* találkozhatunk Seymour Glass-szal, egy olyan ember által íródott, aki nem volt *jelen* a történetkor. Ami pedig azt illeti, hogy mennyire hitelesen festi meg Buddy Seymour karakterét azon alkalommal, amikor egy rövid novella majdnem végig jelen lévő főhősévé teszi, erről beszédesen vall a *Bemutató*ban, miszerint a *Banánhal*ban „...nemcsak hogy *ott van* hús-vér személyében, hanem még sétálni is megy, fürdik a tengerben, és a végén golyót ereszt a fejébe. [...] ...családom némely tagjai azonban [...] barátságosan figyelmeztettek [...], hogy az a fiatalember, az a »Seymour«, aki ebben a korai novellában sétál és társalog, nem is beszélve arról, hogy ló, egyáltalán nem Seymour, hanem érdekes módon a megszólalásig hasonlít [...] rám.”

A Glass család története szerteágazik Salinger életművében, a már említett műveken kívül a két legfiatalabb testvérrel szól a *Franny and Zooey*²⁰ című kötet, amelyben szintén megjelenik közvetetten Buddy és Seymour is (bár utóbbinak már a halála után játszódik, így ebben az esetben csak a róla elmesélt történetek által találkozunk vele). Buddy tekinthető a család krónikásának, akinek Glas-

17 J. D. SALINGER, *Kilenc történet*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1998.

18 Arthur MIZENER, *The love song of J. D. Salinger = Salinger: A Critical and Personal Portrait*, szerk. HENRY ANATOLE GRUNWALD, New York, Pocket Books Inc., 1963, 29.

19 SALINGER, *Magasabbra a tetőt, ácsok; Seymour: Bemutató*, Debrecen, Európa Könyvkiadó, 1970.

20 SALINGER, *Franny és Zooey*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1999.

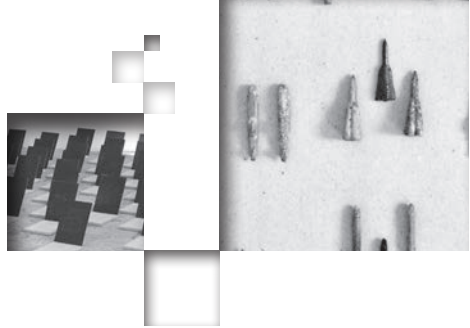
sék univerzumán belül leírt betűi, életműve (legalábbis azok a szövegek, amelyek a Glass család valamely tagját érintik) rendelkezésünkre állnak Salinger által. Seymour pedig a család költője, akinek a verseiről sok szó esik (néhány vers tartalmát például Buddy részletesen elmeséli), de sosem találkozunk velük szövegszerűen. Salinger hősei „többségükben gyerekek, serdülők, az érettség határán álló ifjak, akikből hiányzik még a cinizmus, a látóhatár korlátozottsága”, és akikben két magatartás ütközik össze: menekvés a társadalomtól, és mindenközben mégis, az emberek közé való beilleszkedés iránti vágy.²¹ Hőseinél pedig visszatérő motívum, de leginkább Seymour esetében jellemző, ahogy azt Limpár Ildikó írja a *Banánhal* kapcsán, hogy az átlagemberektől való különbözősége, *másságának* érzelmi kivetülése miatt felfoghatatlan és rejtélyes marad környezete számára. „A legnagyobb rejtély pedig a halál, mely – valamilyen abszurd és alig felfogható módon, de mégis – logikusan következik a karakterből.”²²

2.2. SEYMOUR, AZ EGZISZTENCIALISTA HŐS

Esra Kilicci *J. D. Salinger's Characters as Existential Heroes: Encountering 1950s America* című disszertációjában hosszasan elemzi a *Magasabbra a tetőt, ácsok* és a Seymour öngyilkosságának történetét megíró *Ilyenkor harap a banánhal* című szövegek alapján, hogy mely aspektaiban érintkezik Seymour karaktere az egzisztencialista filozófiával, leginkább pedig Camus „abszurd ember”-ével. Amit fontosnak tart annak bizonyításához, hogy Seymour ezekben a szövegekben mint egzisztencialista hős jelenik meg, az az elidegenedés, a magány és az élet abszurditásának témája. A *Banánhal*ban Kilicci szerint Seymour akkor érzi magát önmagának, amikor a „felnőttektől” távol, a gyermek Sybillel úszkálhat és beszélgethet a tengerben, banánhalakra vadászva – miközben odabent a hotelben Murielt telefonon arról győzködi az anyja, hogy vigyázzon, mert Seymour mentálisan instabil, és bármikor elveszítheti a kontrollt önmaga fölött. Ehhez képest Seymour és Sybil beszélgetése

21 Dumitru CIOCOI-POB, *Salinger: Bemutató*, Korunk, 30. évf. 4. sz., 649–652.

22 LIMPÁR Ildikó, *Amerikai zen* [online] <http://www.barkaonline.hu/olvasonaplo/2706-salinger-kilenc-toertenet>



két tiszta, ártatlan szubjektum találkozása – Seymour azért érzi olyan kellemesnek a beszélgetést, mert a kislány még ártatlan. Ám amikor amaz kifejezi féltékenységét, mert Seymour egy másik kislányt engedett maga mellé ülni előző este a zongoránál, Kilicci szerint a főhős tudatosítja, hogy előbb-utóbb Sybil is „Muriellé változik”, tehát ez az ártatlanság is csak egy bizonyos ideig kitartható állapot, amely előbb-utóbb óhatatlanul is abban a felnőtt állapotban végződik majd, mellyel Seymour nem tud mit kezdeni.

Mikor a banánhalak keresésére indulnak, Seymour elmeséli Sybilnek a lények történetét: a banánhal egy olyan hal, amelyik beúszik egy lyukba, ott pedig annyi banánt fogyaszt el, amennyit csak tud. Ekkor viszont már nem fér ki a lyukon, és odabent kell meghalnia. A Kilicci-tanulmány utal rá, William Wiegand nyomán, hogy azért volna ez a „tökéletes nap” a banánhalaknak, mert ezen a napon véget vethetnek szenvedésüknek (ti. az élet habzsolásának) azáltal, hogy megölik magukat.²³ Kilicci ezután áttér az *Ácsok* elemzésére, mivel állítása bizonyításához ennek a kisregényben az elemzése is fontossággal bír. Ezt a történetet Buddy meséli el, Seymour öccse, annak ellenére, hogy Seymour és Muriel házasságkötésének a történetéről van szó – Seymour végig nem jelenik meg a szövegben közvetlenül, leszámítva az első oldalon található visszaemlékezést arról, amikor éjszaka felolvasott az akkor tíz hónapos húguknak, Frannynek. Buddy az egyedüli a Glass-rokonságból, aki megjelenik az esküvőn, mellhártyagyulladásról gyötört, a környezetétől elidegenedve. Valamilyen saját magának sem egészen megmagyarázható okból Buddy beszáll az egyik autóbába azok közül, amelyek – az esküvő elmaradása ellenére – a menyasszony házába szállítják a násznapot. Itt pedig együtt utazik Muriel egyik nagynénjével, egy nyoszolyóasszonnyal, annak férjével, és egy süket-néma öregúrral. Buddy személyazonossága

hosszú ideig rejtve marad a vele együtt utazók előtt, akik a bátyját szidják (vagyis voltaképpen hallgatják a nyoszolyóasszony szidalmait), később pedig először még mindig csak annyit vall be, hogy a vőlegénnyel együtt nőttek fel, mígnem a nyoszolyólány leleplezi kilétét. Seymour azért akarja feleségül venni Murielt, hogy közelebb kerüljön a valósághoz, az emberekhez, hogy valamiféle *normalitást* tanuljon el tőle a közös élet által, hat évvel később azonban feltehetőleg rájön, nem tud azonosulni azzal a normális étellel, amelyről azt hitte, szüksége van rá.²⁴

A *Seymour as an Existentialist* című alfejezetben Kilicci rámutat, hogy bár Seymour azért házasodott össze Muriellel, hogy amaz erőt adjon neki ahhoz, hogy úrrá legyen az elidegenedett egzisztenciáján, rájön, hogy a lány nem vezetheti őt az identitáskeresése útján. Kilicci szerint Seymour elidegenése miatt képtelen meglátni a Sartre-féle szabadságot, hogy egy másik egzisztenciát válasszon, számára az öngyilkosság az egyetlen megoldás, az egyetlen lehetséges *választás*, mint egzisztencialista hősnek, aki tisztában van élete abszurdításával.²⁵

2.3. AZ ÁLLANDÓ HIÁNY ÉS ÁLLANDÓ JELENLÉT RETORIKÁJA

Seymour tehát egy olyan állandó távolmaradás jellemzi, amely mégis erőteljesen párosul egy állandó jelenléttel: leginkább testvérei számára, akik döntéseiket sokszor a legidősebb fivér filozófiájából kiindulva hozzák meg. Buddy egy tulajdonképpen hosszú esszére hasonlító kisregényben, a *Seymour: Bemutató*ban szemléletes történeteken keresztül igyekszik elénk tárni Seymour alakját, folyamatosan reflektálva arra, mennyire nehéz feladatról van szó. A szöveg vége felé, Seymour külsejének részletes taglalása során említi például egy régebbi novelláját, amelyben semmiképpen sem az volt a szándéka, hogy Seymourt bámiféleképpen megjele-nítse. Azon a ponton viszont, ahol részletes leírást adott a novellában a főszereplő szeméről (ezt a rövid szövegrészt pontosan idézi is a *Bemutató*ban), tényszerű értelembe semmilyen hasonlóságot nem mutatott az idegen szempár Seymour sze-

24 KILICCI, 115–119.

25 KILICCI, 124–126.



mével (színében, formájában, arcon való elhelyezkedésben): „És mégis, családunk tagjai közül legalább ketten tudták, észrevették, hogy ezzel a leírással mégis Seymour szemét akartam valamiképpen visszaadni, sőt még azt is érezték, hogy, *különös* módon, ez a kísérlet nem is sikerült olyan rosszul.”²⁶ Emellett viszont egy ponton azt is említi, mennyi novellát vagy vázlatot írt és égetett el Seymourról az utóbbi időben – holott ezek egy része akár kellemes olvasmánynak is bizonyult, de „egyikük se volt Seymour”²⁷ – mintha Buddy kétségbeesetten próbálná megragadni bátyja személyét, és minél közelebb fordítja hozzá a tekintetét, amaz annál ügyesebben rejtőzködik, de amint nem figyel tudatosan, mégis előbújik benne.

Kiszámíthatatlan tehát, és mintha nem is a történetek írója, hanem maga Seymour döntené el, mikor és milyen módon jelenik meg *valójában* a Glass családról szóló szövegekben (és Buddy egyéb, nem rendelkezésünkre álló novelláiban) a legidősebb testvér. Így pedig az ő személyét mintha valamiféle állandó hiány, míg a Buddyét egy állandó jelenlét jellemezné – ő az, aki jelen van minden történetnél, hogy leírhassa őket, a megírás ideje ráadásul (akár korábban, akár később játszódik maga a történet) minden esetben Seymour öngyilkossága utánra esik. A *Bemutató*sban róla elmesélt történetek egyikéből azonban kiderül, hogy Seymour volt Buddy novelláinak első olvasója, pontosabban hallgatója, Buddy ugyanis szinte „kényszerítve” érezte magát, hogy minden esetben felolvassa neki újonnan elkészült novelláit. Ezután pedig Seymour egy szót sem szólt, csak kiment a szobából, és legtöbbször néhány órával, időnként pedig akár néhány nappal később eljuttatta (személyesen, vagy akár postán) Buddyhoz a szöveghez fűződő megjegyzéseit, benyomásait, papírra vetve.²⁸ Így tehát Buddy minden addigi történetének Seymour volt az elsődleges olvasója, de minden olyan történetnek, amelyet Buddytól mi is olvashatunk Salinger életművén keresztül, tekintve, hogy Seymour halála után íródtak, ő már egyáltalán nem lehetett olvasója.

A karakter viszont végez valamiféle mozgást a szövegekhez képest a halála után is. A *Bemutató*s írása alatt Buddy többször reflektál két szövegrész megírása között eltelt időre, eseményekre, valamint időnként arra is, milyen napszakban járunk az aktuális szövegnél. Az egész történet megírásába Buddy azért kezd bele, mert ráhagyó-

26 SALINGER, *Magasabbra a tetőt, ácsok; Seymour: Bemutató*s, Debrecen, Európa Könyvkiadó, 1970, 175.

27 *Bemutató*s, 180.

28 *Bemutató*s, 148.



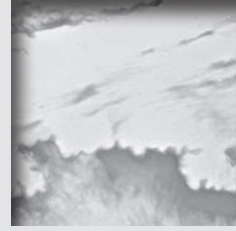
mányozódtak Seymour versei, amelyekkel már rég kezdenie kellett volna valamit (erre családjának tagjai nem mulasztják el minden adandó alkalommal figyelmeztetni is), minthogy évek teltek el az öngyilkosság óta – mégis képtelen közreadni ezeket a szövegeket. Ezért kell igazából *bemutatnia* nekünk Seymourt. „*Míg távol voltam, rettenetesen megnőttem*”, jelzi egy ponton Buddy, miután (betegeskedése okán) egy alkalommal több mint két és fél hónapig nem nyúlt a szöveghez. Buddy volt tehát az, aki ez idő alatt *távol* volt a szövegtől, vele tehát a szöveg relációjában nem történt semmi, Seymour viszont mindvégig *jelen* volt, és nem csinált semmi mást, csak növekedett.

Buddy a *Bemutatás*ban számol viszont olvasói létezésével, jelenlétével: velünk. Egy ponton említi, mennyire dühíti, hogy olyan „hallgatók” vagyunk²⁹, korábban pedig egyenesen irigyeli tőlünk „arany hallgatásunkat”³⁰. Mintha valóban kinnak érezné, hogy neki Seymourról kell beszámolót adnia, miközben amaz már nem fogja csatolni észrevételeit a műhöz – így pedig a mi hallgatásunk, a mi *hiányunk* is észlelhetőbb, fájóbb számára, hirtelen meghallotta a csendet, meglátta a szöveg értelmében vett túloidalt, amelytől eddig Seymour, mint legfőbb, de jelenlévő olvasója, elválasztotta. Nem elhanyagolható viszont az a tény sem, hogy minden olyan írás, amelyben Buddy számot ad, közöl valamit Seymourról, már annak halála után született – mintha tehát mindaddig valójában képtelen lett volna róla bármit, bármi fontosat is mondani. Persze közrejátszik az a kényszer, hogy halála után mégis biztosítson a számára valamiféle jelenlétet (akár a saját, akár a családja, akár a külvilág életében).

Seymour jelenlétének problematikusságát jól példázza a *Magasabbra a tetőt, ácsok* című elbeszélés, amely Seymour és Muriel esküvőjének történetét meséli el, mint azt már a Kilicci-tanulmány kapcsán említettük. Ennek az elbeszélésnek a cselekménye egyrészt abban a bizonyos kocsiban játszódik, amelyben Buddy és a menyasszony néhány hozzátartozója utazik, részben pedig Buddy és Seymour lakásán, ahová (miután az autó dugóba szorul) telefonálni és magukat lehűteni tértek be az utcáról. A csapathoz tartozik az a süketnéma öregúr (süketnémaságára valójá-

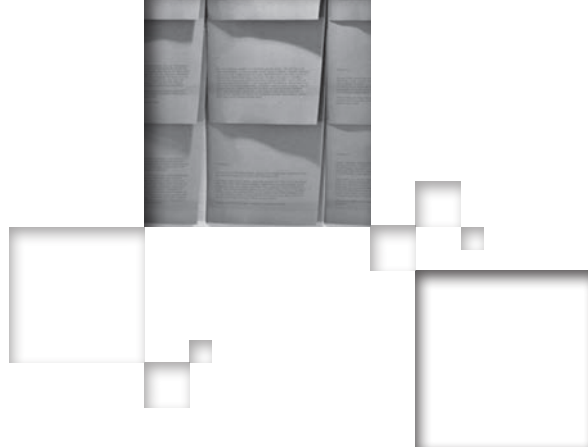
29 *Bemutatás*, 189.

30 *Bemutatás*, 132.



ban egy jó darabig nem derül fény, addig csak afféle apátíának tűnik a körülötte zajló eseményekkel nem törődő hozzáállása), akivel Buddy egy hallgatóságos bajtársi viszonyt létesít a történet során. Az öregúr jovialis közömbösséggel halad végig az eseményeken, egy szinte végig meggyújtatlan szivarral, amelyet aztán a két testvér lakásán szív csak el – amikor a lakásból a hírre, hogy Seymour és a menyasszony szerencsésen egymásra talált a menyasszony lakásában, és már meg is szöktek, megkönnyebülve távozik a nyoszolyóasszony, annak férje és a nagynéni, az öregúr ott marad, Buddy viszont, mikor már csak ketten maradnak a lakásban, nem tud örvideni a szerencsés végkimenetelnek, mivel (az eladdig a hőségben elfogyasztott alkohol miatt) elalszik. Mire visszaér a nappaliba, már az öregúr sem tartózkodik nála, ami után ezzel zárul a kisregény: „Csak az üres pohara és az ön hamutartóba dobott szivarvége tanúskodott róla, hogy valaha is létezett. Még ma is az a meggyőződése, hogy ezt a szivarcsutkát, mint a szokásos nászajándékok közé illőt, inkább át kellett volna nyújtani Seymournak. Csak a szivart, semmi mást, egy szép kis dobozban. Esetleg mellékelve egy üres papírlapot magyarázatul.”³¹

Ez az üres papírlap, amelyet Buddy a regény zárómondatában szeretne a nap eseményeit és az öregúr jelenlétének fontosságát magyarázó átnyújtani a bátyjának, szépen összecseng Hajnóczy kisregényének nyitómondatával: „Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell” (lásd jelen tanulmány 1-es lábjegyzetben említett, első részét). Mi tehát ez a fehér papír, és vajon mindkét esetben ugyanúgy hiányoznak-e róla a szavak? Valójában egészen eltér a két papírdarab üressége: a Buddyén tulajdonképpen rajta van már minden, az ő papírja azért üres, mert nincs



semmi, amit még hozzá lehetne fűzni ahhoz a *semmi*hez, amelyhez Buddynak sikerül a történet végére elérkeznie. Ez pedig egy fontos pont, ez a semmi, az indokolhatatlan szivarvéggel együtt, ahová a narrátor érkezik: elmesél nekünk részletesen mindent, ami ezen a Seymour történetéhez létfontosságú napon történt, majd a tudunkra adja, hogy voltaképpen azért tekinthetjük ezt *mindennek*, mert benne foglaltatik, mindent áthatóan, az a semmi, amely felé Seymour filozófiája szerint halad. Buddy üres papírlapja tehát semmiképpen sem rettenetes, nem az írás, a közlés kényszerének nyomasztósága manifesztálódik ezen a papíron, ahogy az Hajnóczynál történik, hanem egy olyan egyetlen megoldása, amelynek két oldalán végig szörnyen bonyolult és nagyszabású képleteknek kellett lenniük, hogy a végére, az utolsó sorba kijöhessen a megfejtés: a = 0. Hajnóczy semmije a regény elején a hiány, Salingeré a jelenlét.

2.4. A GLASS TESTVÉREK LEVELEI

A Glass család történetében fontos szerepet játszanak egymásnak írott leveleik: ezek, a feladó távollétében, tartalmazzák az egymásnak szánt legfontosabb mondandóikat, sok esetben az események katalizátoraként is működnek, és demonstrálják, hogy bizonyos értelemben mindannyiukat tekinthetjük írónak. Az *Ácsok*ban a legidősebb nővér, Seymour és Buddy húga, Boo Boo az, akinek Buddyhoz írott leveléből tudomást szerzünk az esküvőről: ebben a levélben Boo Boo nyomatékosan kéri rá Buddyt, hogy menjen el Seymour esküvőjére (tekintve, hogy ő az egyetlen, aki ezt jelenleg a családból megteheti). Ezekben a levelekben mindig érződik a mérhetetlen szeretet és gondoskodás, mindeközben viszont fokozottan hangsúlyos az a távollét is, amelyre ehhez a szeretethez és gondoskodáshoz, jobban mondva annak kifejezéséhez szükségük van. Boo Boo találkozott a menyasszonnyal, Muriellel és annak anyjával, erős ellenérzéseit (mivelhogy nyilvánvalóan képtelenek megérteni Seymourt valójában) fejezi ki, és közli Buddyyal, sosem bocsájta meg neki, ha nem megy el az esküvőre.³² Ez a levél tehát az, amelyből Buddy egyáltalán értesül arról, hogy bátyja házasodik: mivel Seymour valójában erősen ózdkodik is e szertartástól.

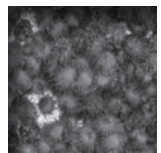


A *Franny és Zooney* története is egy levéllel kezdődik, ezt azonban a legfiatalabb testvér, Franny írja a barátjának, Lane-nek: ez a levél pedig a továbbiakban annyiban fontos, hogy a lány hozzáállása itt merőben eltér attól a magatartástól, melyet később, a Lane-nel való személyes találkozás alkalmával tanúsít, és az is kiderül, tulajdonképpen mennyire nehezebb esett ezt a vidám és szerelmes levelet megírnia.³³ Franny tehát nem önmagaként veti papírra gondolatait a levélben, szemben a Glass családot érintő elbeszélések többi levelével, eltávolodik valódi énjétől, nem őszinték a kinyilatkoztatásai, e tekintetben pedig fontos az a tény, amely ezt a levelet a többitől megkülönbözteti: nem egyik testvér írta egy másiknak, őszinte gondoskodással és szeretettel, ahogy tulajdonképpen csak egymáshoz tudnak viszonyulni, hanem *kifelé*, egy kívül eső személynek írta Franny a levelet, így ebből csak valamiféle hamiskás rajongás tud kirajzolódni.

A kisregény második történetében, a *Zooney*ban pedig Buddy levele az, amely az eseményeket elindítja.³⁴ A történet elején Zooney egy kádban fekszik, és egy négy évvel korábban íródott levelet olvas (amely levél állapotán jól látszik, hogy sokadszorra veszik elő a borítékból). Először is megkéri Zooneyt, hogy anyjuknak, Bessie-nek adja át üzenetét annak kapcsán, miért nem szünteti meg a New York-i lakásban a Seymour nevén bejegyzett telefont, amely kihasználatlanul hever a lakásban, egyik érve pedig a következő: „...az is hozzátartozik lelkem harmóniájához, hogy valahányszor ez az ostoba telefonkönyv új kiadásban jelenik meg, fellapozzam Seymour nevével.” Ez a legidősebb báty jelenléte fennmaradásának egy olyan formája, amely *kívülről* határozódik meg, távol esik a család tagjainak hatókörén, és így azzal a minden esetben csupán pillanatnyi illúzióval járul hozzá Buddy lelki békéjéhez, hogy Seymour a külvilág számára még nagyon is jelen van, létezik, számon tartják. A levél egyik apropója Zooney válasza a tudományos és a színészi pálya között: Bessie kérte meg rá Buddyt, hogy győzze meg öccsét, végezze el doktori tanulmányait legalább, mielőtt a színészi pályára lépne. Az egyik legfontosabb momentum viszont az a vers, amelyet Buddy Seymour hotelszobájában talált, amikor Floridába utazott a bátyja holttestéért: „A kislány a repülőgépen / Úgy fordította babája fejét, / Hogy lásson engem”

33 *Franny és Zooney*, 6–7.

34 *Franny és Zooney*, 56–71.



írja Seymour a szállóda itatósára ceruzával (eredetileg japánul), nem sokkal öngyilkossága előtt. Ez pedig izgalmasan demonstrálja, hogyan vélekedett Seymour arról, milyen módon látja, figyelni meg egymást két entitás: a kislány, a babája és Seymour is jelen vannak ebben a három sorban, és Seymour az, aki valódi figyelmet tanúsít a körülötte lévő világ történéseire, ez esetben a repülőgép belső terében, hármójuk közt létrejött viszonyban, de a kislány (és általa a babája) az, aki ezt a figyelmet iniciálja, megalkotja. Egy élettelen tárgy, egy embereket szimbolizáló élettelen tárgy figyelme rendítette meg Seymourt, és a testvérei életében ő már élettelenül is ugyanúgy jelen maradt figyelmével – ezt a figyelmet azonban már testvéreinek kell megalkotniuk.

Látjuk tehát, hogy Salinger Glass-történetei szorosan összefüggenek az alkotás, a közlés problematikájával, leginkább annak tematizálásával kapcsolatban, hogyan, mi módon és milyen mértékben vannak *jelen* a közlés alkotói a szövegben. Szinte egy embert alkotó egységben kapcsolódik össze a hét testvér, közös erővel próbálva a tudunkra adni, mi múlik azon, hogy kinyilatkoztassuk önmagunkat. Számomra pedig, részben, ebben áll Salinger nagysága: nem öncélúan, hanem hitelesen hozza viszonyba a leélt és a megformált élet közötti összefüggésrendszert.

3. SYLVIA PLATH

3.1. AZ ÜVEGBURA³⁵

Az összes tárgyalt szerző közül a letragikusabb, legalábbis a legmeggrázóbb kimenetelű sors Sylvia Plathé. 1963-ban, néhány héttel első és egyetlen (önéletrajzi) regénye, *Az üvegbura* angliai megjelenése után öngyilkosságot követ el: vizes rongyokkal eltorlaszolja konyhája ajtaját, a sütőbe hajtja fejét, és megengedi a gázt, miközben két gyermeke a lakás más helyiségeiben tartózkodik. Az övéhez hasonló mítoszokért, ahogy arra Ekler Andrea esszéjében rámutat, általában „odavagyunk”. Naplói magyar nyelven is megjelentek, ezekből pedig kiderül, miféle küldetésnek és életét tápláló kényszernek tekintette az alkotást. Az olvasó belelát élete elvarratlan szálaiba,

35 Sylvia PLATH, *Az üvegbura*, Bp., Kriterion Könyvkiadó, 1981.





és mohó érdeklődéssel próbálja kitölteni a homályban maradt pontokat.³⁶ Lehetetlen volna megindokolni, és pszichológiai rálátás lenne szükséges hozzá (számos tanulmány született a témában, és a pszichológia szókincsébe bekerült az „Üvegbura-szindróma” kifejezés³⁷), hogy mik voltak az öngyilkosságának háttérben húzódó okok, így az ő esetében is igyekszünk minél inkább a háttérben hagyni az egyértelmű referencialitást, és egyetlen regényének, *Az üvegburának* elemzésére szorítkozunk.

Harmincéves alig múlt, amikor megírja *Az üvegburát*, mégis teljességgel kész írot tudhatunk a mű mögött, írja Rózsássy Barbara esszéjében, ahol azt is felidézi, Plath saját prózáját naplójában képszerűnek és statikusnak ítéli. Rózsássy védelmébe veszi saját magát szemben a szerzőt, képszerűségét előnyének tartja, statikusságát pedig vitatja. A regényt két részre bontja: egy New York-i divatlap pályázatán elnyert pozíció üres csillogása után egyenes zuhanás vezet a kiüresedés, a legmélyebb depresszió, az öngyilkossági kísérlet, a sokkterápia, a pszichiátriai kezelések felé. Nagysága pedig abban rejlik, hogy „úgy hozza felszínre főhősének belső világát, hogy miközben neki (Esthernek) fogalma sincs, miért történik vele mindez, ő csupán tapasztal, rögzít, az olvasó mégis világosan látja az első szótól az utolsóig kibontakozó tragédiát. Tudja a miérteket.” Írói technikája miatt ráadásul „könnyen követhető” prózája összetett költői mű is egyben, amelyet szerzője átélt, megszenvedett, és valódi irodalom született Plath kezei között.³⁸

A regény először a Victoria Lucas szerzői álnév alatt jelent meg, és csak később, már Plath halála után, 1966-ban a szerző valódi nevével. A korabeli kritika pozitívan fogadta a regényt, ám, ahogy az Magyarai Andrea Plath műveiben megnyilvánuló fikcionalizásról szóló tanulmányából kiderül, előfordult olyan is, aki regénynek álcázott naplóként hivatkozik *Az üvegburára*, és a kritikusok egy része azóta is körtörténetként elemzi a szöveget, míg egy másik része az 50-es évek Amerikájában széthulló női szubjektum újjászületésének lehetőségeit vizsgálja rajta keresztül – mindkét esetben fontos aspektusként kezelve tehát az autobiog-

36 EKLER Andrea, „Mikor a motorom a végsebesség” = Uő, *A szabadság hívása*, Orpheusz Kiadó, 2014, Budapest, 199–202.

37 SÉLLEI Nóra, *A fügefá és a fekete lakkcipő: A test jelentése és megjelenítése Sylvia Plath Az üvegbura című regényében = Modern sorsok és késő modern poétikák*, szerk. RÁCZ István, BÓKAY Antal, Bp., Janus/Gondolat, 2002, 116.

38 RÓZSÁSSY Barbara, *Mint a szénmonoxid, mint a napragyogás* = Uő, *Termékeny függőség – Esszék, tanulmányok*, Bp., Stádium, 2012, 152.

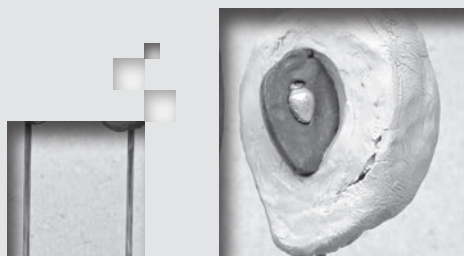
rafikusságot. Ebben a tanulmányban Magyari arra is keresi a választ, hogy referenciális vagy fiktív műfajú regényként kell-e felfognunk *Az üvegburát*, amely, tekintve, hogy önéletrajzi regényről van szó, tulajdonképpen mindkét műfajba besorolható. Ennek kapcsán viszont, Wolfgang Iser nyomán, pontosan és tanulságosan vezeti végig, miért is kell szükségképpen összemosisni a realitás és fikció határvonalait, hisz mindkettő megjelenik a másikban – éppen ezért ez úgymond nem a megfelelő kérdés, az erre adott válasz nem vezeti tovább az olvasatot. A valóság felhasználási módjai azonban rejtenek magukban lehetőségeket: azáltal, hogy (és ahogyan) a regény indító bekezdésében Plath egy valós, 1953-as eseményt, a Rosenberg-ügyet idézi fel, felismerhetővé teszi a konkrét világot, de azonnal túl is lép rajta, jellel változtatja. A narrátor összefüggésbe hozza az ügyet azzal a személyes, triviális problémájával, hogy nem tudja, mit keres New Yorkban. Ez a villamosszékes kivégzés pedig, Magyari szerint, később új szimbolikát nyer, amikor megérkeznek a történetbe az elektrosokk-terápiák.³⁹

Plath tehát finoman és érzékletesen bánik a valóság elemeinek felhasználásával: szépirodalmi művet hoz létre, amelyet így érdemes ehhez méltón, és nem pedig pusztán kor- vagy épp kórtörténetként értelmezni. Sok réteggel, az identitás megalkotásának és megfigyelésének érzékeny rezdüléseivel tudja tematizálni olvasói számára az alkotást: van benne Seymour Glass egzisztencializmusából, Angyal Attila csapongó kétségbeeséséből, és a Perzsiában bolyongó férfi kérlelhetetlen, mindemellett pedig önpusztító közlésvágyából.

3.2. AZ IDENTITÁS ÉS A TEKINTET VISZONYA

Az Esther Greenwoodot folyamatosan körbezáró üvegbura azt is megnehezíti a főhős számára, hogy megfigyelje, meghatározza önmagát. Az instabil lelkivilágú író, Esther, egy folyamatos elcsúszásban lévő perspektívából reflektál önmagára, keresi helyét a világban. Én-képe és a jövőről alkotott kilátásai összezavarják, és már a regény első felében is ráerősítenek elveszettségére: „Ahogy ott ültem [...] életemben először éreztem magam iszonyatosan tökéletlennek. És ami a legrosszabb az egészben: mindig

39 MAGYARI Andrea, *A fikcionalizálás aktusai Sylvia Plath Az üvegbura című regényében* [online] <http://epika.web.elte.hu/doktor/magyar2.pdf>



is ilyen tökéletlen voltam, csak még soha nem töprengtem el a dolgon⁴⁰, írja, ezután pedig egy novellabeli zöld fügefához hasonlítja életét, melyet ugyanolyan ágbogasnak lát, a fa ágainak végén pedig kövér fügékként ragyognak a csodálatos jövőképek (boldog otthon, irodalmi karrier, furcsa nevű szeretők) – ebben a képben helyezi el önmagát, kívülről nézve a jelenetet: „Láttam magam, ahogy ott ülök a fügefafaág hajlatában, és éhen halok, pusztán azért, mert nem tudok dönteni, melyik fügéért is nyújtsam a kezem. Kellett volna mindegyik, de ha valamelyiket *választom*, ez azt jelenti, hogy a többit elveszítem, és ahogy ott ültem, tanácstalanul habozva, a fügék egyszerre ráncosodni kezdtek, feketedni, és egyik a másik után pottyant le a földre, a lábam elé.”⁴¹ Esther tehát képtelen döntést hozni, képtelen azt érezni, hogy *jogában áll* valamiféle döntéshozatal, hisz ő az életének, a vele lejátszódó eseményeknek csupán külső megfigyelője, a lába elé hulló kihagyott lehetőségekről is csak egy külső nézőpontból tud értekezni.

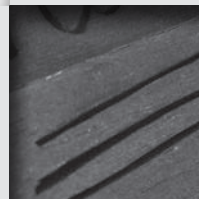
A tükörök, tükröképek, fényképek nagy jelentőséggel bírnak *Az üvegbura* lapjain. Nem kizárólag saját identitásának viszonylatában – egy ponton például az egyik hozzá hasonlóan pályázatot nyert lányról írja a következőket: „Állandóan tükröképét bámulgatta a fénylő kirakatüvegekben, mintha arról akarna meggyőződni: még mindig megvan.”⁴² Ez a hiúság megtestesülése mellett az önmagunk pusztá képként való értelmezésével is összecseng, ebben a jelenetben pedig emellett Esther épp azt demonstrálta, mennyire nem tud azonosulni, közös hangot megütni a magát tükrökben kereső lánnyal, Hildával. A tükör motívuma többször visszatér, például annál a kulcsmomentumnál, amikor Esther az öngyilkosságára készül – több módszert gondol végig, és amikor a csuklóján lévő erek felvágásának lehetőségét veszi számba, a gyógyszeres szekrényhez lép, és a tükröt újfent mint *eltávolítást* említi: „Talán, ha a tükörben nézném végig, az olyan lenne, mintha valaki más csinálná, egy könyvben vagy egy színdarabban.”⁴³ De mégsem képes rá: tükröképe tűnik képtelennek, túl gyengének ahhoz, hogy véghez vigye tervét. Előtte pedig, csuklóit figyelve, túl védtelennek látta bőrét

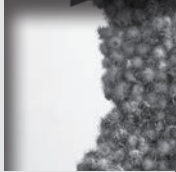
40 *Az üvegbura*, 78.

41 *Az üvegbura*, 79.

42 *Az üvegbura*, 100.

43 *Az üvegbura*, 145.





ahhoz, hogy sebet vágjon rá, ráadásul úgy érezte, hogy amit el akar pusztítani, nem ott van, hanem ennél sokkal mélyebben, rejtettebben – ezért érdekes az a megoldás, amelyet végül választ: ő maga mászik be egy pincében található rejtett zugba, tulajdonképpen a házban hatol mélyebbre, hogy itt elpusztulhasson az, amit a bőrén keresztül képtelen volt meglátni. Az egyik legfontosabb tükör-motívum pedig a kórházban jelenik meg, miután sikertelen öngyilkossági kísérlete után lábadozik. Látni szeretné magát, ezért tükröt kér a nővértől, aki először nem akar adni neki, arra hivatkozva, hogy most „nem épp valami csinos”, végül mégis enged a kérésnek – Esther pedig eltöri a tükröt, viszont tulajdonképpen nem lehet tudni, szándékosan-e: a nővérek úgy viselkednek, mintha evidens volna a szándékosság, a narrátor szerint viszont ő egyszerűen csak elejtette a tükröt. Tehát amikor majdnem sikerült távoznia az életből, egyszer s mindenkorra megválni földi egzisztenciájától, visszatérve szembesülni akart vele, mi az, ami mégis itt tartotta, ami mégis megmaradt. A látványt viszont valószínűleg nem bírta feldolgozni, tekintve, hogy korábban már lezárként kezelte az egzisztenciáját.

„Megfigyelő vagyok csupán”⁴⁴, gondolja Esther egy elegáns partin, mintha ezzel nyugtatná, ezzel próbálná meg saját maga számára elviselhetővé tenni a külvilágot, környezetét, valamint bármit, ami vele történik: mintha saját életének is csupán megfigyelője volna. New Yorkból való hazatérése után, a céltalan nyáron (amely öngyilkossági kísérletével végződik) Esther elhatározza, hogy író lesz. Egy táskairógéppel kívül az udvarra, „Egy másik énem közben nagy messziről nézte, ahogy ott ülök a teraszon, két deszkaburkolatú fal, egy bokor meg a nyírfacsoport és az élő sövény között, és icipici vagyok, akár egy baba a babaházban.” Eltervezi, hogy ő maga

4 4 Az üvegbura, 105.

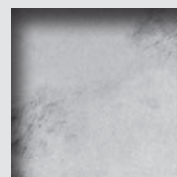
lesz regényének hősnője (álcázva), majd egy rövid bekezdést vet a papírra, amelyben a főhős, pontosan ugyanúgy, ahogyan Esther, a teraszon ül és várja, hogy történjék valami. Itt tehát *Az üvegbura* narrátora egyszerre figyeli meg hősnőjét, akit önmagával azonosít, valamint önmagát, egy másik énjén keresztül, ezt pedig egy újabb szint fokozza: „Így ültem ott vagy egy órát, azon töprengve, hogy mi is következzen most, s közben a fejemben is ott ült anyja sárga pongyolájában a mezítlábos baba, és a nagy semmibe meredt.”⁴⁵ Ez a szint viszont tulajdonképpen csak azonosítja, jobban mondva összevonja a regény fikciója és a regényen belül létrehozott fikció síkját. Ebben a részben a megfigyelés által eltávolítást is végez, hiszen tulajdonképpen mindkét realitást egy másik, kívül eső nézőpont felügyeletétől teszi függővé. Magyari Andrea tanulmánya szerint egy végtelen folyamatnak lehetünk tanúi azáltal, hogy a regényen belüli regény hősnőjének is, tekintve, hogy tulajdonképpen egyazon személyt takarják, szükségképpen előbb-utóbb regényt kell írnia: „Mintha tükörrel szemben ülne, de háta mögött is tükör lenne, végtelen tüköralagútba kerültünk.”⁴⁶

Magyari egy Szegedy-Maszák Mihály-tanulmány (*The Life and Times of the Autobiographical Novel*) alapján vázolja fel az autobiografikus regények jellemzőinek változását a posztmodern korában, mint például a szerzői én szövegbeli énné alakulása (az író is az irodalmi szöveg produktuma lesz, alkotó helyett), vagy a szubjektum-objektum oppozíció dekonstruálása, ennek kapcsán pedig Magyari szerint Plath regénye egyes szöveghelyeken a posztmodern szubjektumábrázolást alkalmazza.⁴⁷ Valóban mintha nem is egészen Sylvia alakítaná Esther karakterét, hanem a regénybeli karakter lenne hatással a regény írójára – az erre való képessége pedig azzal, hogy Esther a szövegen belül regényt szeretne írni, be is bizonyosodik: a realitást írja a fikciót, mindeközben pedig a fikció is írja a realitást.

45 *Az üvegbura*, 120.

46 MAGYARI Andrea, „A kép visszanéz.” *A szubjektum-objektum oppozíció felszámolásának kísérlete és a krízisábrázolás Sylvia Plath *Az üvegbura* című regényében* [online] <http://epika.web.elte.hu/doktor/magyaria1.pdf>

47 MAGYARI, i. m.





A szubjektumtól való eltávolodás több helyen is megjelenik a regényben. Amikor egy alkalommal anyjával a pszichológusától, Dr. Gordontól autóznak hazafelé, anyja elmondja neki, hogy az orvosa szerint nem javul az állapota, ezért elektrosokk-kezelésre volna szüksége. Esther első reakciója saját maga felé egy olyan gesztus, mellyel teljesen függetleníteni tudja magát a helyzettől: „Éles kis szúrást éreztem hirtelen a kíváncsiságtól, mintha valaki másról olvasnék éppen egy szörnyűséges főcímet az újságban.”⁴⁸ Máshol pedig a tudatát távolítja el identitásától: „Valahányszor csak koncentrálni próbáltam, tudatom tovasiklott, akár egy korcsolyázó egy nagy, üres síkon, s tőlem távolabb kezdett el szórakozottan piruettezni.”⁴⁹ Érdemes azt is megfigyelni, hogy Esther itt egyedül van egy nagy, üres korcsolyapályán, és tudata így is távol siklik tőle – de nincs semmilyen más viszonyítási alap, Esther tehát önmagát jelöli ki egy ponton, amely csak a saját tudatához képest tud ezen a korcsolyapályán *távol* lenni. A tükörkép-, fényképmotívum kapcsán kétszer is kulcsfontosságú szerepe van az újságcikkeknek. Egy alkalommal az elmeorvosintézet falain belül talál róla egyik társnője, Joan, fényképet egy divatlapban, még a New Yorkban eltöltött időszakból, a jelenlévők pedig alig akarják elhinni, hogy valóban Esther látható a képen. Ahogy maga Esther sem, pedig tudja az igazat: „A divatlapból egy lány fényképe ragyogott ki... [...]. A lány poharat tartott a kezében, a pohárban áttetsző folyadék, a tekintetét pedig odaszegezte valamire a vállam fölött, hátra, bal felé. Gyengécske lehelet borzolta a tarkóm. Hátrafordultam.” Bár a tarkóját borzoló leheletről kiderül, hogy csak egy észrevétlenül mögé lopózó nővér miatt érzi, mégis beszédes ez a momentum: látja magát, a múltból, egy fényképen, ahol még valaki egészen más volt (hisz ez a regény első felében történt), és közben érzi a *saját leheletét* válla fölött. Ő figyel meg magát a múltban, miközben (hátról, beazonosíthatatlan helyről) a múltbeli énje is megfigyeli őt – mindkét esetben *távolról* határozódik meg a szubjektum, egy időbeli távlatból, és kérdéses, hogy valóban közelíteni tudnának-e egymáshoz, egységes identitást kialakítva. Ahogy arra Séllei Nóra is utal *Az üvegbura* testmegjelenítéseit vizsgáló tanulmányában, a képen lát-

48 *Az üvegbura*, 134.

49 *Az üvegbura*, 143.

ható és a képet figyelő Esthernek szinte semmi köze egymáshoz: „képzetté, [...] önmaga tiszta szimulákrumává válik a fotó.”⁵⁰

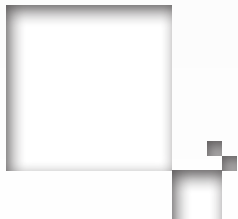
Joan, aki bizonyos értelemben Esther után jött az intézetbe (hisz kiderül, hogy a lányról olvasott öngyilkossági kísérlet hatására próbálta meg később ő is megölni magát), érkezése után felkeresi a lányt, és átnyújtja neki az újságkivágásokat, melyeket róla gyűjtött össze – ezekről a narrátor tárgyilagos leírásban tudósít.⁵¹ Joan jobban lesz, egy darabig lakhat az intézeten kívül is, azonban később, egy kimenő alkalmával, felakasztja magát az erdőben. Esther elmegy a temetésre, de itt is egy eltávolító attitűdöt tanúsít: „...és az egyszerű temetési szertartás alatt végig arra lettem volna kíváncsi csupán, mit is akarok én itt eltemetni.” Az oltáron magasodó koporsót valaminek az árnyának látja, ami már nincs jelen, az árnyékmotívumot pedig a temetés végén teljesíti ki: „Fekete, két méter mély lyuk lesz majd a kemény talajban. Az az ottani árny befogadja majd ezt az itteni árnyát, vidékünk [...] földje beforasztja megint a fehérségen ejtett sebet, s aztán a legközelebbi hóesés végképp eltünteti Joan sírjának friss nyomait.”⁵² A teljes megszűnés tehát utólag veszi el a lét értelmét: miután az árny hamarosan úgyszólamint nyomtalanul eltűnik majd a földre ejtett sebből, Esther már nem tudja beazonosítani, mi az, amit mégis eltemetnek. A Joan-nal való viszonya, és így mintha a saját magával való viszonya is képlékenynek mutatkozna. Egy ponton, amikor már együtt vannak bent az elmegyógyintézetben, így nyilatkozik a lányról: „Gondolatai mások voltak, mint az enyéme, érzései is egészen másolyennek, de mégis volt bennük annyi hasonlóság, hogy gondolataiban és érzéseiben a magam eltorzított, sötét képmását láthassam kirajzolódni. Olyankor azt kérdeztem magamtól: vajon nem csak én találtam-e ki Joant?”⁵³ Ezzel pedig, mintha saját tudatának (amely távolra korcsolyázott tőle) kivételése volna a lány, aki először Esther mintájára megpróbál öngyilkosságot elkövetni – később pe-

50 SÉLLEI, *i. m.*, 126.

51 *Az üvegbura*, 190–191.

52 *Az üvegbura*, 233.

53 *Az üvegbura*, 209.



dig, úgymond *helyrehozva* mindkettőjük első sikertelenségét az önmegszüntetésben, sikerrel is jár.

Az árnyékmotívum már ezelőtt is végigkövethető a regényben. Mikor a szülői házban eltöltött nyáron történt megőrülését részletezi az olvasóknak, a napokat elválasztó árnyak sorának elvesztését emeli ki: „Láttam az év napjait, ahogy felsorakoznak, mint vakító fehér dobozok, és az egyik dobozt az álom választja el a másiktól, akár egy sötét, éles árnyék. Csak éppen az én számomra kiesett az árnyak hosszú, perspektivikus sora, az árnyaké, melyek az egyik napot elválasztják a másiktól...”⁵⁴ Itt tehát az árnyak fontosságát emeli ki, annak az időszaknak, az éjjeli árny óráinak, amikor megszűnik a látás, a figyelem, így Esther nem tudja *perspektívába* helyezni napjait – számára mindez, az élete, egy hosszú, szünet nélküli, állandó fényáradat, amelyet a kontraszt hiánya miatt képtelen adekvátan értelmezni: Esther képtelen aludni. Erre később ismét reflektál, már szinte mániákus rajongással viszonyulva a (számára elérhetetlen) árnyékhoz: „Biztos voltam benne, hogy a világon a legszebb dolog az árnyék, az árnyék milliónyi elevenen mozgó formája és kacskaringója. A komódfiókokban meg a szekrényekben meg a bőröndökben árnyék van, és a házak, fák meg kövek alatt is árnyék van, és árnyék van az emberek szemében, mosolyában, és sok-sok-sok kilométernyi árnyék a föld éjszakába borult oldalán.”⁵⁵ Fontos momentum, ahogyan először elrejtett terek bezárt árnyékát idézi fel, ezután olyan helyeket, ahol egyáltalán nincs is tulajdonképpen tér, mint olyan (fák és kövek alatt), ezután pedig a figyelem, a *tekintet* kiindulópontját, az emberek szemét említi: a pont, ahonnan egyáltalán fel lehet fedezni az árnyék és a fény különbségét, maga is az árnyék jelenségének birtoklója.

3.3. LEVEGŐ AZ ÜVEGBURA ALATT

A regény címében is megjelenő üvegbura jelisége létfontosságú Esther Greenwood karakterének, mentális instabilitásának meghatározásában. Ahogy azt már említettük, önmeghatározásában, identitásának behatárolásában is gátolja az őt körbeölelő, elhasznált levegőjű üvegbura, de a jelenség konkrét szövegbeli megjelenései segítenek közelebbről értelmezni ezt a közeget. Már a regény első felében megjelenik némileg az üvegbe zárt lények képe: amikor az orvostanhallgató Buddy Willard, akkori fiúja, elviszi Esthert a kórházba, ahol dolgozik, különböző fejlődési szinten lévő embriókat mutat a lánynak, aki szenvtelenül nyugtázza kör-

54 *Az üvegbura*, 126.

55 *Az üvegbura*, 144.

nyezetét: „Büszke voltam magamra, hogy ilyen nyugodtan szemlélem ezeket a borzasztó látnivalókat.”⁵⁶ Az orvosi preparátumok látványa nem rázza meg a lányt, hiszen ez a statikus létállapot – a halál állapota – bizonyos értelemben ismerős és vonzóbb számára, mint az eleveenség. Később azonban, amikor a fiú megkérdi tőle, nem akarja-e őt meztelenül látni, Esther pedig beleegyezik, lehangolja őt az eleven meztelen férfitest látványa, ő maga pedig nem is hajlandó a fiú kérésére követni őt a lemeztelenedésben.

Akkor mesél először az üvegburáról, amikor épp a mentora segítségével szállítják őt egy jobb klinikára, és a hídon átkelve elszalasztja a lehetőséget (mert anyja és testvére zárja őt közre), hogy kivesse magát az autóból, és bele a vízbe. „Tudtam, hálát kéne éreznem Mrs. Guinea iránt, csak éppen képtelen voltam bármit is érezni. [...] ...mindig ugyanaz az üvegbura borul rám, mindig a saját áporodott levegőmet szívom.” Esther számára tehát egyfajta stabilitást is jelentett, hogy az üvegbura közege rázárult: egyszerre volt ez egy fullasztó, de mindemellett megbízhatóan minden körülmények között jelen levő közeg. Egy olyan védőburok a lány körül, ahová senki sem volt képes behatolni, akár jó, akár rossz szándékkal tette volna. Amikor a második, kellemesebb sokkterápiába kezd, már Nolan doktornő kezei alatt, Esther (az orvosnő ígéretével összhangban) valóban jobban, nyugodtabban érzi magát az első kezelés után, ezt pedig így magyarázza: „Meglepően nyugodtnak éreztem magam. Az üvegbura pár méternyire lehetett a fejem felett. Besüvített hozzám az áramló levegő.”⁵⁷ A gyógyulás jeleként fogható itt fel, hogy az Esthert óvó közeg felemelkedik, és teret hagy a kívülvilágnak, hogy közelebb férkőzzön a lányhoz – később azonban, amikor a jobban levő betegek szárnyába, a Belsize-ba kerül, már észleli, hogy nincs egyedül a körülötte lévő bura érzetével: „Miért is volnánk mi itt a Belsize-ban annyira másmilyenek, mint az iskolás lányok, akik ott bridzseznek, locsognak-fecsegnek, s akikhez én visszatérek? Ezek a lányok is csak valamilyen üvegbura alatt élnek.”⁵⁸

Tehát a sokkterápia, amely ideiglenesen feljebb emelte az Esther köré húzódo üvegburát, tulajdonképpen csak a percepcióját tompította egy időre: a probléma „megfejtése” az, hogy ezzel a személyes térrel, a kapcsolatteremtéssel, az identitásunk meghatározásával mások függvényében (és másoktól függetlenül is) mindenkinek meg kell küzdenie, az üvegbura bizonyos értelemben mindannyiunkat körbevesz. Elmegyógy-

56 Az üvegbura, 65.

57 Az üvegbura, 206.

58 Az üvegbura, 228.





intézetbeli pályafutásának végén pedig, a bizottság elé készülve, amely határoz arról, visszatérhet-e a külvilágba, Esther elbizonytalanodik azt illetően, vajon most már *normálisként* tekinthet-e magára: „Honnan tudhattam [...], nem ereszkedik-e rám fojtogató levegőjével ismét az üvegbura?” Végére tehát mégiscsak elhiszi, hogy az egyetlen megoldás, amit ezzel a köré omló (természetes) közeggel tehet, az az, hogy eltávolodik tőle – ezzel pedig végérvényesen eltávolodik saját magától. A regény zárlatában pedig éppen a bizottság elé lép, tulajdonképpen magabiztosan, azt viszont nem tudjuk meg, visszaengedik-e őt a *normálisok* közé. De szükségképpen bizakodónak kell őt látnunk ebben a helyzetben, a szikláját felfelé gördítő Sziszüphosz jelenik meg előttünk: Esther Greenwood a regény utolsó bekezdéseiben újjászületéséről beszél. Nincs már körötte az üvegbura – de inkább úgy mondhatnánk, nem *tudatosítja* maga körül az üvegbura létezését: meggyógyult. A Plath-életrajz tragikus folytatása cáfolja meg a regény narrátorának viszonylag pozitív végkicsengését.

4. VÍZ ÉS BOLYONGÁS

A tanulmányban elemzett művek sok ponton mutatnak hasonlóságot: egyebek mellett mindegyikük tematizálja az identitás megkonstruálásának nehézségeit, az ebben közrejátszó külső és belső tényezők hatásait és azok módozatait, és mindezeknek viszonyát ahhoz, ami elsődleges eszközük a körülöttük lévő világ értelmezésére – az alkotást. Mindezen túl (bár persze ezekkel összefüggésben, esetenként ebből következően) lezárásként a már említettek összegzésén kívül két fő motívum megjelenését elemezzük a dolgozat utolsó fejezetében: a víz és a bolyongás motívumát, ezek ugyanis, valamilyen formában, mindegyik vizsgált regény sajátjai – ebben a fejezetben tehát ezek mentén Salinger és Plath mellett a tanulmány első részében elemzett szerzők, Rubin Szilárd és Hajnóczy Péter műveit is visszaidézem.⁵⁹

Mindegyikük esetében fontos momentum az identitásképzés, bizonyos fokig és értelemben mindannyian keresik helyüket a világban: Angyal Attila az Orsolyától való függésben keresi önmagát, miközben saját identitásának megkonstruálására vágyik,

59 Ld. NAGY Hajnal Csilla, *Íróalakok a modernitás prózanarratíváiban*, Irodalmi Szemle 2019/2, 36–57.

mindemellett pedig írói érvényesülésének reménytelenül űzött útjain bolyong; a *Perzsia* főhőse keresi az utat ahhoz, hogy beteljesítse közlésvágyát, valamint elszakadjon a cselekedeteit meghatározó, fölötte uralkodó alkoholizmustól; Seymour Glass keresi helyét azok között, akik sokkal kevesebbet, vagy legalábbis egészen máshogyan értenek dolgokat az őket körülvevő világról, és a normalitás elérésének érdekében kötöttségét házassága után keresi az utat vissza az emelkedett létmódhoz, de már nem találja, így öngyilkosságával vet véget bolyongásának; Esther Greenwood pedig keresi önmagát, keresi az őt körülvevő üvegburából kivezető utat, eközben pedig keresi azokat a szerepeket, amelyekkel kellő mértékben tud azonosulni ahhoz, hogy kívülről ő is normálisnak tűnjön. Egyikőjük esetében sem mondható sikeresnek, jobban mondva *befejezettnek* ez a keresés – kivéve bizonyos értelemben Seymour történetét, bár az ő megoldása is inkább csak az arra való rámutatás, mennyire reménytelen is ez a hajsza.

Az alkotás, az írás, a közlés, a szöveg és életük megkonstruálása az, ami valamiféle megnyugvást tud biztosítani tébolyult bolyongásukban. Ez pedig, a víz motívumával együtt, egy termékenyen összefüggő hálózatrendszer hoz létre a regényeken belül, és őket átívelve.

Többféle megjelenési módja van a víznek az elemzett regényekben: a *Csirkejáték* történetében fontos szerepet játszik a Duna és a Balaton vize (valamint a kezdőjelenet fürdőjének közege is), az utolsó előtti fejezetben például az úton levés, a közlekedés közegeként – a tanulmány első részében említett kulcsfontosságú, önmaga szólókatását elmesélő jelenetben Till éppen egy hajón utazik, és ennek a közegnek a kiszámíthatatlansága is közrejátszik a helyzet instabilitásában. (Rubin másik regényében, a *Római Egyesben* a hányattott lelkivilágú főszereplő különböző fürdőkben tölti idejét, ahol a víz valamiféle gyógyulás, tisztulás közegét jelenti a számára.) A *Perzsia* regényt indító időszakján, ahol a férfi az íráskényszerével és alkoholfüggőségével küzdve próbálja túlélni a pusztulást, a gyógyhatású szikvizet gyakran emlegeti fel: ezt önti a borhoz, ezzel biztosítja egészségét, életben maradását – de ennél is fontosabb a víz témáját illetően, hogy a regény jelentős hányada (Krisztinával és majdani feleségével kapcsolatos jelenetek esetében is) strandon játszódik, és a perzsa városból való kiút képe is egy oázist fest meg. Seymour esetében az *Ilyenkor harap a banánnal* című novellában van fontos



szerepe a víznek, a történet egy részében ugyanis, mielőtt még a szállodai szobában golyót repítene a fejébe, beúszik a tengerbe egy kislánnyal, banánhalakra vadászva. Esther Greenwood történetében pedig számtalanszor jelenik meg a víz motívuma, mondhatni, az alkotáson és a tébolyon kívül a víz a harmadik legfontosabb motívum a regényben.

A *Csirkejáték* nyitányában Till a Hullám-fürdő kőfala mellett, egy fának támaszkodva indítja a történetet, „a frissen megtöltött medencék” illatától övezve. Ahogy az a regény további részében is gyakran megjelenik, itt is éppen átutazóban van: „Még bennem verdestek a Balaton hullámai, de már vágytam a Duna után.” Állandó vágyakozás jellemzi viszonyát a víz közegéhez, amire szépen rezonál a következő oldalon az olvasó Orsolyával való megismerkedése – valamiféle tisztulás és a táncolótól elvonulva a medencében való hűsülés az, ami által először betekintést nyerünk az (ekkor még idillinek tűnő) szerelmi történetbe: „Percekig úszkáltunk meztelenül, lebegve, megérintve és halsimán sűrölva egymást...”, meséli Attila, ezzel egyszerre jelezve a köztük lévő ártatlan („megérintve és halsimán sűrölva”), de mindeközben nyers és bensőséges (meztelen úzás) viszonyt.⁶⁰ Itt tehát a táncban való kimelegedés utáni *tisztulás*, valamint a táncolók (és Orsolya rokonainak) szemé elől való *menekülés* uralja a jelenetet.

A későbbi, közös kádban fürdés alkalmához még mindig társul valamiféle ártatlanság, de ekkor már egyértelmű a kettejük között húzóódó szakadék is. A jelenet, amelyet korábban a *Római Egyessel* való párhuzam kapcsán említettünk (találkájuk Attila lakásán, miután Orsolyát a szomszéd kerítéséből kinyúló aranyeső ágainak tördösésén kapja), a lakásban két egymást végtére is megunt ember szeretkezésének leírása után a fürdés aktusával folytatódik. Attila már Orsolya érkezése előtt bekészítette a kád vizet, és a dühös felszólítással („Gyerünk, Till! Remélem, kiteszel magadért. Ha nem hagyta, hogy otthon maradjak tanulni, legalább lakj jól velem.”⁶¹) elindított szeretkezés hangulatához képest: „A kádban már a gyerekek korlátolt gondtalanságával pancsoltunk együtt. Orsolya örült, hogy nem kell gőzfürdőbe mennie [...]. A tudat, hogy valami haszna is van a találkából, megenyhítette.

60 RUBIN Szilárd, *Csirkejáték*, Bp., Magvető Kiadó, 2004, 7–8.

61 *Csirkejáték*, 107.





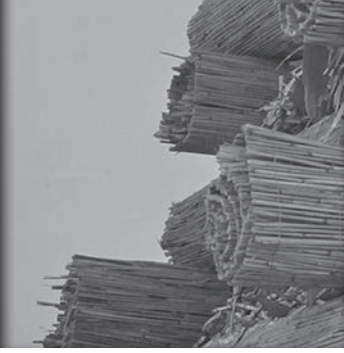
Egy-egy szemcsípő, szappanos fröccsenésre kitörő méreg: ennyi árulkodott a lappangó ellentétről. [...] Egy kurta órára kicsiny és forró déltengeri öböl bennszülöttei lettünk. Aztán kihűlt a víz, s mi ott ültünk a piszkos, szappanos lucokban lúdbőrözve, kiábrándultan és fáradtan.⁶² Kulcsfontosságú leírása ez kapcsolatuknak: a tisztulás, amelyet mégsem tudnak adekvátan véghezvinni, a piszoktól ugyanis, amelytől el kellett volna távolodniuk a cselekvés sikerességének érdekében, nem voltak képesek megválni. Lúdbőröző, kiábrándult ücsörgésük pedig érzékenyen illusztrálja azt, ahogyan a számukra kellemtelen, értelemmel már nem bíró helyzetből (ahogyan igaz ez kapcsolatuk egészére is) képtelenek odébbállni, belátni a kudarcot, a víz szükségyszerű kihűlésének eljövételét.

A *Perzsia* főhősének visszaemlékezéseinél is nagy szerepet játszik a víz megjelenése: Krisztinával a Gellért strandján ismerkedik össze – a lány azért mutatattja be magának a fiút, mert tetszik neki annak alakja,⁶³ és már ennek a részletnek a szempontjából is fontos, hogy egy strandon (vagy ahhoz hasonló öltözködési szokásokat igénylő) helyen történjen a megismerkedés. A továbbiakban viszont jellemzően nem érintkeznek a vízzel, csupán napoznak: és a helyzet, amelybe a főhős a regény legvégén visszaérkezik, szintén csupán a strand gyepe, ahol Krisztina kezét fogja – ezekben a helyzetekben tehát a víz egy olyan közeg, amelyet el sem érnek soha igazán (hasonlóan a perzsa városot érintő látomások édesvízű patakjához), mégis fontos szerepet játszik a történetek alakulásában. A férfi idősíkján pedig valamiképp a tisztulás, vagyis inkább a tisztán *maradás* az, amellyel a pusztulást (az alkoholt) enyhítve, kompenzálva használja a vizet a főhős: „Ismét töltött bort és szikvizet a poharába, de most csak óvatos, lassú kortyokkal itta a fröccsöt. És a rémképek, mint egyetlen, kizárólagos tulajdonai, lassan megjelentek előtte.”⁶⁴ Ezzel, az egyensúly viszonylagos megtartásával tudja a férfi előidézni az íráshoz szük-

6 2 *Csirkejáték*, 108.

6 3 HAJNÓCZY Péter, *A fűtő – M – A halál kilovagolt Perzsiából – Jézus menyasszonya – Hátrahagyott írások*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 268.

6 4 *Perzsia*, 319.



séges rémképeket: de sem a pusztulást segítő bort, sem a tisztulást segítő szikvizet nem birtokolja – egyedül ezeknek a következményét, a rémképeket.

Az *Ilyenkor harap a banánhal* történetében Seymourral először akkor találkozunk, amikor a kislány, Sybil (az egyedüli lény a nyaraláson, akivel némiképp meg tudja magát érteni) a keresésére indul: Seymour egyedül fekszik a strandon, árnyékban, és még a fürdőköpenyét sem hajlandó levetni, amíg meg nem érkezik a kislány, akivel végül hajlandó beúszni a tengerbe. Odabent aztán elmeséli neki a banánhalak történetét, és a kislánynak „sikerül” is látnia egyet, amikor egy hullám halad át a feje fölött. A víz Seymour öngyilkosságának történetében az utolsó közeg, amelyben láthatjuk, mielőtt visszavonulna a szobájába és föbe lőné magát. Egyedül viszont nem merte megközelíteni – a feleségével nyaral, amaz mégis odabent telefonál épp az anyjával, miközben Seymour, a fürdőköpenyét is magán tartva fekszik a tengerparton, mégsem közelíti meg a vizet. Ez pedig, a bizonyos helyzetekben *elvárt* viselkedéssel, közeggel való azonosulás képtelensége, merőben a szereplő sajátja. A Glass családdal kapcsolatban többször megjelenik még Salingernél a víz motívuma, az egyik legfontosabb pedig *Franny és Zooey* történetében, ennek jelentős részét ugyanis Zooey egy fürdőkádban tölti: itt olvassa el Buddy levelét, és itt vitatkozik kéretlenül betolakodott anyjával, nagyrészt húga, Franny hogylétéről. Szürreálisan hosszú időt tölt a kádban, afféle menekülésként, elodázza, hogy segítséget nyújtson anyjának húga szellemi épségének helyrehozásában.

Az *üvegburában* elejétől a végéig nyomon követhető a víz motívuma, olyannyira áttételesen és rétegzetten, hogy az külön dolgozat témája lehetne, itt most csak a legfontosabb részletekre térünk ki. Kosztrabszky Réka *Élet az üvegbura alatt. Az üveg és víz motívumának jelentősége Sylvia Plath Az üvegbura című regényében*⁶⁵ című tanulmányában felvonultat néhány példát a víz motívumára, elemzi például azt a jelenetet, amikor Esther egy baráti társasággal tölti napját a tengerparton, ahonnan azzal a céllal kezd el nagyon messzire beúszni a tengerbe, hogy megölje magát. Miután egy ponton belátja, nem volna jó megoldás

65 KOSZTRABSZKY RÉKA, *Élet az üvegbura alatt. Az üveg és víz motívumának jelentősége Sylvia Plath Az üvegbura című regényében*, Irodalmi Szemle, 2013/10, 25–35.

elúsznia a szikláig (a teste mentséget találna, és kimászna a vízből), eldönti, egyszerűen abba hagyja az úszást, a mozgást, és ott helyben hal bele a vízbe.⁶⁶ A közeg azonban kiveti őt: nem képes elmerülni a vízben, amely egyszerre mutatkozott vágyott pusztulásként és menekvésként, utána viszont cserbenhagyja a lányt, és a tenger itt nem lesz más, mint egy újabb közeg, amelynek Esther képtelen alkalmazni a szabályrendszerét, beleilleszkedve. Számos kisebb-nagyobb utalás található a regény lapjain a vízre, szorítkozzunk viszont utolsó példánkban arra, amelyek a Hajnóczy-regényen kívül mindegyikben megtalálható: a kád motívumára. Ahogy azokat Kosztrabszky is sorra veszi, három fontos megjelenése is van a regényben a kádnak, először még New Yorkban, egy forró fürdő alkalmával írja, hogy: „Soha nem vagyok annyira önmagam, mint ha forró fürdővízbe fekszem. [...] ...New York eloszlik, minden eloszlik, semminek nincs jelentősége többé. Mindez csak olyasmi, amit nem ismerek, amit soha nem ismertem, én magam pedig nagyon tiszta vagyok.”⁶⁷ Amellett, hogy megtisztítja, a fürdővíz el is távolítja őt környezetétől, hiszen amint a tisztasággal, a kosz hiányával és egyben a *mindenek* hiányával szembesül, már nem tud azonosulni az élete egyéb jelenségeivel. Legközelebb öngyilkosságára készülődve tematizálja a kádat: könnyű dolognak képzelet ereinek felvágását egy kádban, ahol csak néznie kell, „ahogy kivirít a tiszta vízben a csuklóimból áradó pirosság, egyik hullám a másik után, míg végül álomba merülök a vidám, pipacspiros felszín alatt.” Ezt pedig Kosztrabszky összeköti azzal a jelenettel, amikor apja sírját keresi a temetőben, ahol „hosszúkás, földdel teli fürdőkáda”-nak látja a sírokat.⁶⁸ A víz tehát Esther Greenwood esetében akár egyszerre is tud a tisztulás, a pusztulás és a menekülés közege lenni.

66 *Üvegbura*, 157.


67 *Üvegbura*, 23–24.

68 *Üvegbura*, 160.

Szorosan kötődik az alkotás megjelenítéséhez a bolyongás, rendszerekből való kivetettség, társadalomba való beilleszkedés képtelenségének jelensége is. Ennek a világnak a megértéséhez ugyanis, ahogyan ezt már hangsúlyoztuk, az általunk vizsgált írókaraktereknek szüksége van az alkotás, az írás folyamatára: életük elmesélésén, fikcionalizálásán keresztül képesek mintázatokat, értelmet találni az őket körülvevő történetekben – a reflektálással látszólag konkrétabbá teszik a megérteni vágyott jelenségeket, sokszor azonban ezzel csak még inkább eltávolodnak a valóságtól. Az egyes fejezetekben ezen jelenségeket már mind vizsgáltuk közelebbről, így itt most csak ezen motívumok felelevenítésére szorítkozunk.

Az elveszettség színterei pontosan rezonálnak a bolyongás megjelenésével ezekben a regényekben: Angyal Attila esetében a folyamatos úton levés és sehová meg nem érkezés a fő megjelenítődése elveszettségének, a *Perzsia* főhősénél a perzsa városban és a lerészegedésben való bolyongás mellett, a visszaemlékezéseknél, a Krisztina mint vágyott, de valójában egyáltalán nem megfelelő eszmény kergetése, Seymournál a saját esküvőjén való részvétel alóli kibújás, Esther Greenwood esetében pedig először a New York-i divatlap közege, majd pedig az elmeógyógyintézetek. Mindazonáltal érdemes megemlíteni a narráció struktúráját is az egyes szövegek esetében: Rubin Szilárd és Sylvia Plath főhőse egyes szám első személyben meséli végig a történetet (kivéve persze a *Csirkejáték* első kiadásának utolsó fejezetét), Hajnóczy Péternél váltakozik az első és harmadik személy használata, J. D. Salinger esetében pedig szisztematikusan felosztható a két írókarakter megszólalásmódja: Buddy egyes szám első személyben meséli el a család történetét (kivéve például a *Zooey*-ben, ahol viszont világosan reflektál arra, hogy annak ellenére, hogy harmadik személyben utal saját magára, még ő az elbeszélőnk), Seymourral viszont minden egyes szám harmadik személyben történik, még abban a no-



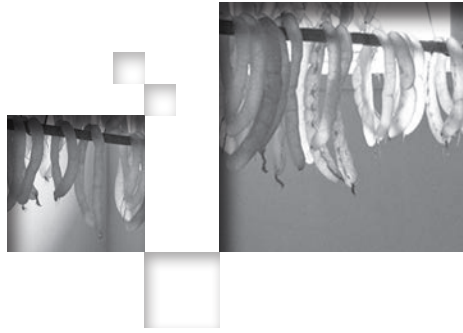


vellában is, amelyik öngyilkosságról szól. Rubin és Plath esetében tehát a narráció nem végez eltávolodást a szubjektumtól, az identitástól viszont igen, Hajnóczy *Perzsiájában* egy folyamatos összeecsúszás és összeolvadás figyelhető meg az identitás és szubjektum közötti távolság terén, Salingernél pedig afféle kettős állapot uralkodik, egy távoli és közeli szubjektum egy időben van jelen.

Ahogy tehát azt a regényekhez kötődő egyes fejezetekben vizsgáltuk, az elveszettség, a kitaszítottság és a téboly fokozottan jelen van azon szépirodalmi alkotásokban, amelyek az írást tematizálják. Hogy milyen mértékű ennek a feloldhatósága, az az identitás és az egzisztencia viszonyán múlik.

5. ÖSSZEZEGÉS

Az általam vizsgált művek egy néhány évtizedet lefedő időben születtek, és az időbeli közelség megalapozott egy szellemi közelséget – az egzisztencializmus és a kor művészete hatottak egymásra, formálták egymás szellemiségét. Az abszurd ember önnön egzisztenciájára való ébredésével jár, hogy reflektáljon azon tevékenységeire, amelyek által megkonstruálja önmagát – így természetes, hogy az ebben a korban születő művészeti alkotások hasonló témák mentén, hasonló problémákat felvetve bogozzák ki identitásukat, reflektálva saját létjogosultságukra.



Rubin Szilárd kapcsán a kulcsfontosságú identitás-egzisztencia opozíció kifejtését tartottam fontosnak, amely egy rendszertől való függés, egy rendszerben való eltévelyedés narratívájában határozódik meg. Hajnóczy Péter esetében az önkifejezés kényszere, az identitás közlés általi, leginkább pedig – a művön belül – a közlés kudarca általi énteremtés bizonyult fontos momentumnak, különös tekintettel azon aspektusokra, amelyeknél a tudat fragmentálódása lépett fel meghatározó tényezőként. J. D. Salinger az egzisztenciával való szembefordulás, a lét értelmének és értelmetlenségének állandó és egyidejű jelen levésének kapcsán tematizálja az alkotást, az emberi élet utólagos rekonstruálását teszi az önkifejezés téjévé. Sylvia Plath pedig a tekintetek relációjában, a test és a testet körülvevő belső tér határainak éles elmosódásában látta az alkotás konfliktusát, regénye húsbamaróan tematizálja az én darabokra csúszását az önkifejezés és önmeghatározás vágya által.

Láthattuk tehát, milyen szerteágazó motívumrendszerrel rendelkeznek az írást tematizáló szépirodalmi alkotások. Mindegyik vizsgált szerző erős egyéni hanggal és lenyűgöző magánmitológiával rendelkezik – holott ezen mitológiák a legtöbb esetben szorosan kapcsolódnak a szerző önéletrajzához. Véleményem szerint az identitás megkonstruálása minden esetben egy külső és belső tényezők által terhelt, törékeny folyamat – ezzel a folyamattal pedig óvatosan kell bánni, mert ha nagyon hirtelen nézünk a szemébe, túlságosan gyorsan kell rádöbennie önnön megfigyelhetőségére. Kissé olyasformán képzeljük el ezt a vizsgálódást, mintha meg kellene győznünk a tükörképünket arról, hogy egyszerre mozdulunk, pedig valójában mind a ketten megfeszített figyelemmel küzdünk azért, hogy ez a látszat fennmaradjon – mégis egymásért vagyunk hajlandóak fenntartani.

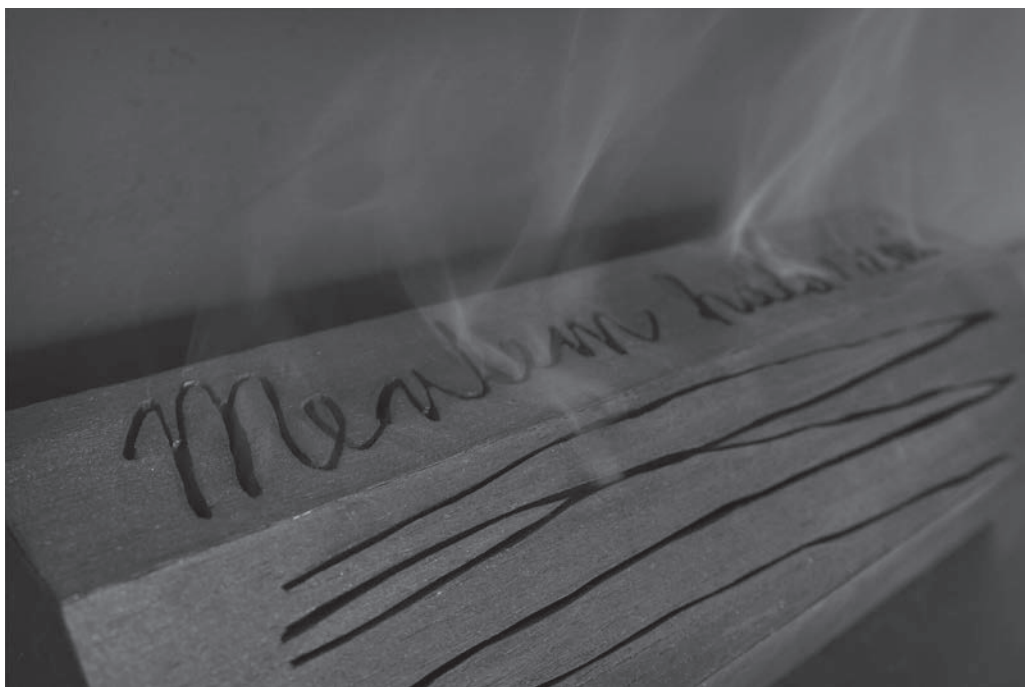
Ezeknek a szereplőknek pedig mindnek egy saját univerzumot kell a vállukon tartani, miközben a körülöttük lévő embereknek fogalmuk sincs a helyzet megkonstruáltságáról (egyáltalán, megkonstruálhatóságáról), eközben pedig azt a felelősséget is vállalniuk kell, hogy ha összeroppannak alatta: az általuk tartott univerzum akkor is megy tovább. Mintha mi sem történt volna. Mintha belátták volna létük fölöslegességét, és ezzel a belátással nyerték volna el valódi nagyságukat – a fölöslegességét.





EMLÉK, 2009, VATTA

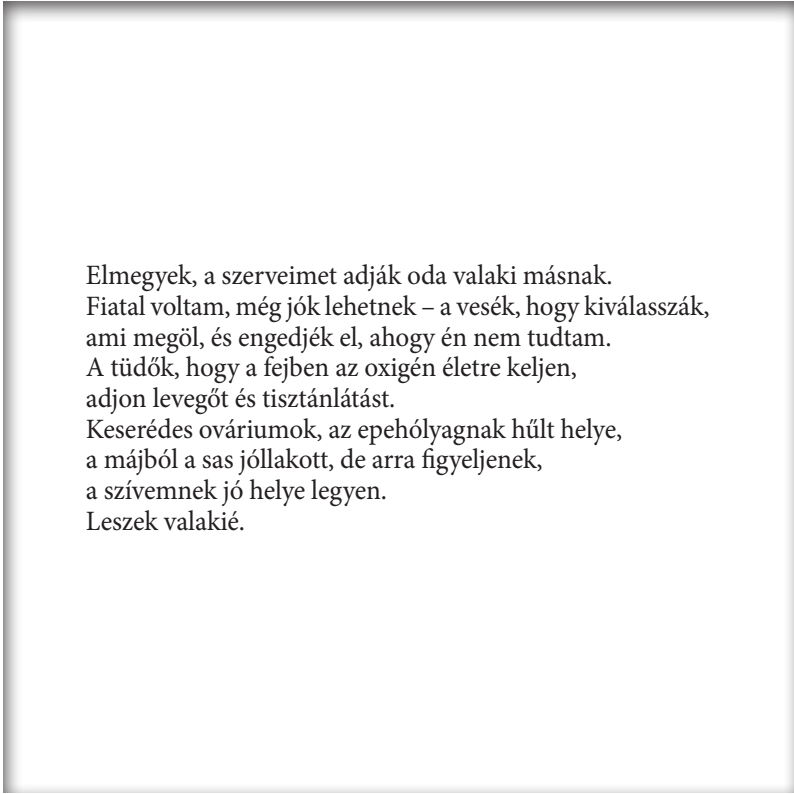
MENTEM HALÁSZNI, 2014, BALSÁFA, FÜST





KUN ÁGNES LAURA

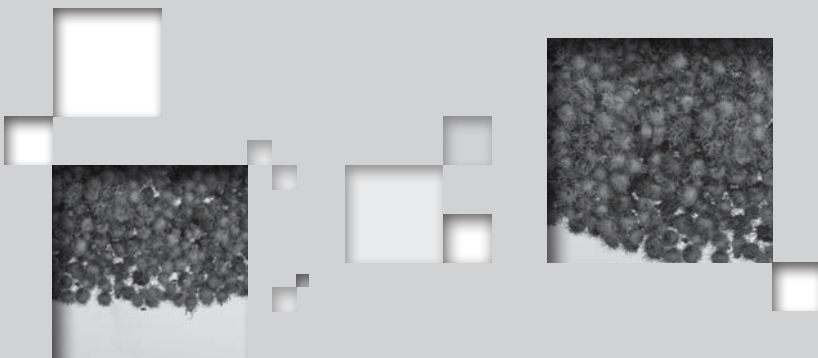
PROMÉTHEUSZ



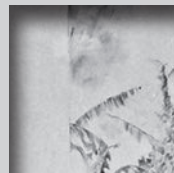
Elmegyek, a szerveimet adják oda valaki másnak.
Fiatal voltam, még jók lehetnek – a vesék, hogy kiválasszák,
ami megöl, és engedjék el, ahogy én nem tudtam.
A tüdőm, hogy a fejben az oxigén életre keljen,
adjon levegőt és tisztánlátást.
Keserédes ováriumok, az epehólyagnak hűlt helye,
a májból a sas jóllakott, de arra figyeljenek,
a szívemnek jó helye legyen.
Leszek valakié.

ÁTTÖRÉS

Karambolozunk –
frontális lebenyedben sérült
küzdni akarásod
csontszilánkjai közül
feszítővágóval mentenek ki.
Azóta angyalt vélsz felfedezni
minden átkelőben.



ESETT AZ ÉJJEL



Az erkélyből aquapark lett. A küszöbön
megtorpanok. Papucs le, bemelegszedek.
A vízben tükröződik az arcom, arcomban a lábam,
ahogy *magamon taposok előre*.
Egyre hűvösebb leszek, mint az északkeleti szél,
titkos éjjeli eső, amiből semmit nem hallottam,
de éreztem az illatát. Felhők és beforrt csempék
illatát. Ciánkék, mint a mennyország,
és azok a tengerparti börtönök, ahová
mindig is szerettem volna eljutni.



PROVÍZIÓK, 2011, MARHABÉL, FA, VAS



LÉNÁRT TAMÁS

ÉNVESZTÉS, SZÓTAPADÁS, SAJÁT RITMUS

AZ AUTIZMUS EMLÉKEZÉSPOÉTIKÁJA
A VILÁGLÓ RÉSZLETEKBEN



Az, hogy Nádas Péter a *Világoló részletek* c. kétkötetes művében önmagát autistának, egész pontosan „enyhén autistának” nevezi, több diszkurzív veszélyt is tartogat annak számára, aki ebből a kiindulópontból kívánja szemügyre venni az emlékiratokat. Az autizmus körül az utóbbi években egyre hangosabb társadalmi vita folyik, amely éppannyira kívánja világossá tenni az „autisztikus spektrumzavar” szélességét és mélységét, sokféleségét és lehatárolhatatlanságát, a fejlődő diagnosztikai eljárásoknak is köszönhetően a társadalom egyre növekvő érintettségét,¹ mint ahogy megpróbál szigorú elveket megfogalmazni a nyelvi viselkedés terén, a stigmatizációt elkerülendő (így például az autizmus fogalmának betegséggént vagy akár szitokszóként – a mai amerikai angolban² – való használatát illetően). Mindez persze látszólag elég messze áll Nádas önmagára nem is különösebb eréllyel alkalmazott kijelentésétől, a szó azonban mégsem függetleníthető a mai, ráadásul gyors ütemben változó kontextusától – leginkább talán azért nem, mert az autizmus aktuális definícióiban éppen a – vitatott mértékben – genetikailag meghatározott állapot van a középpontban, amely tehát adott, nem pedig tanult vagy valami – különösképpen kisgyermekkorai trauma – hatására kialakuló rendellenesség;³ ez az előzetesség pedig egy, az én kialakulásának krónikájaként felfogott emlékirat esetében fontos premissza lehet; mintha az elbeszélő, akarva-akaratlan valamiféle „külső segítséget” venne igénybe önmaga gyermekkorai fejlődésének értelmezéséhez, továbbá egy sajátos metareflexív szintet nyit meg, amennyiben az autizmus a hagyományos felfogás szerint érinti a nyelvi és a kommunikációs képességeket, így felvethető, hogy

- 1 Ld. pl. a téma nemzetközileg elismert, magyar nyelven is olvasható (*Autizmus*, Osiris, Budapest, 2000) kutatójának, David Baron-Cohennek a legutóbbi összefoglalását: *Autism and Asperger Syndrome*, Oxford UP, Oxford, 2008, 26.
- 2 Ld. pl. Katherine May, *Autism from the inside*, online: <https://aeon.co/essays/the-autistic-view-of-the-world-is-not-the-neurotypical-cliche> (letöltés: 2019. 01. 08., a cikkre Póto Júlia hívta fel a figyelmemet).
- 3 Az autizmus kialakulásában különféle külső okokra (elsősorban a szülői viselkedésmódra, a szoptatás mikéntjére stb.) vonatkozó hipotéziseket az utóbbi években szisztematikusan cáfolták; vö. Baron-Cohen, 20., ill. 85.

mennyiben és hogyan reflektálódik, reflektálódik-e egyáltalán az elbeszélő nyelvi attitűdjében a tételezett rendellenesség.

Az alábbi rövid elemzés tehát az autizmus említését mindenekelőtt egy elbeszélői ajánlatnak tekinti, kevésbé bizonyos szövegen kívüli ismeretek, kontextusok mozgósítására, mint inkább a szöveg poétikai és narratív struktúráinak egy olyan tüzetesebb vizsgálatára, amely fókuszában az énejlődés és az emlékezés, az emlékezés lehetőségének viszonya; költőibben szólva az énejlődés emlékezete áll, amelyen az egész mű narratív architektúrája, vagyis inkább homlokzata, a szenvtelen és tárgyilagos, adatokra, dokumentumokra épülő múltidézés alapul, amennyiben nemcsak az emlékezés nyelvi határterületeire, hanem egyenesen az énejlődés azon nyelvi és nem nyelvi eredetére irányítja a figyelmet, amely szükségszerűen a narratív ént is meghatározza. Ezzel végeredményben – bár minden pszichológiai jellegű eredmény legkisebb reménye nélkül – eleget téve az autizmusról folyó vita abbéli igényének is, hogy a zavar megértésének és elfogadásának „belülről” induljunk neki, vagyis ne egy külső pontból lássuk és láttassuk az autizmust⁴ – miközben persze előfordulhat, hogy az illetén introspektív megfigyelések épp csak azt tudják nyomon követni, hogy az ilyen esetekben miért eleve lehetetlen egy pusztán „belső” szempont felvétele.

A 2017-ben megjelent *Világoló részletek* sok szempontból formabontó, talán leginkább emlékiratoknak nevezhető – és ezáltal a teljes Nádas-életmű egyik fontos, korántsem csak az *Emlékiratok könyve* óta inzisztáló kérdésével párbeszédbe lépő – szövege tehát önreflexív módon

4 Miként ez az utóbbi időkben az egyébiránt nem is autista élő személyről mintázott *Esőember* c. nagysikerű film kritikájaként, vagyis a „csodabogár”-ként bemutatott főhős-alakok kritikájaként gyakran elhangzik, amely kritika persze kiterjeszhető lenne sok más hasonló alkotásra, Enyedi Ildikó közelmúltban bemutatott *Testről és lélekről*-jéig bezárólag, amely filmekben az autizmus elfogadása mintha inkább a cselekmény, mint az ábrázolás szintjén valósulna meg.

vezeti be az autizmus fogalmát, első alkalommal az első kötet 180. oldalán,⁵ tehát mondhatjuk, hogy az 1200 oldalas regény elején, hogy aztán többször utaljon, visszaaljon erre, túlnyomórészt az első kötetben, de a kifejezés a második kötetben is felbukkan. Mivel az autizmusról szóló, napjainkban meglehetősen élénk társadalmi párbeszédben gyakran merül fel a fogalom félreértésének, nem helyes használatának a – jogos vagy jogtalan – vádja, érdemes felvetni, vagyis inkább gyorsan leszögezni, hogy Nádas nyilván nem ötletszerűen használja a kifejezést – és minden bizonnyal nem is az említett társadalmi diskurzusban kíván állást foglalni –; itt talán elegendő a kísérleti pszichológia és a pszichoanalízis nyelvének nem hivalkodó, ám perzisztens jelenlétére utalni az életmű különböző pontjain. Az autizmus első, meglehetősen óvatos („enyhén autista lehetek, minden bizonnyal, csak hogy ezt sokáig, nagyon sokáig, egészen az időskor küszöbéig magam sem vettem észre” – később ennél határozottabban, ugyanakkor lazábban, odavettebben használja a kifejezést) említése a jelenséget azzal magyarázza, hogy „másokétól elütő” Nádas, az elbeszélő „felfogásának jellege”. Mi sem példázza jobban az autizmus „késői” feltűnését a szövegben, hogy a regényrészlet első megjelenéséből (a Holmi 2014. szeptemberi számában) – amelyből kiderül, hogy ha a szövegfolyam valamiféle egységekre tagolható, akkor itt épp egy nagyobb szakasz végén, tetőpontján járunk – az autizmus-passzus hiányzik. Vagyis a közvetlen szöveggörnyezethez képest, amely mintegy „magyarázza” Nádas autizmusának jellegét és egy bizonyos „énvesztés” élményét fogalmazza meg, az autizmus említése későbbi, talán utólagos betoldás, kiegészítés, amiként a passzusban több kisebb módosítás is tör-

5 A továbbiakban megadott oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Nádas Péter, *Világoló részletek: Emléklapok egy elbeszélő életéből* I-II, Budapest, Jelenkor, 2017.

tént a 2014-es megjelenéshez képest, amelyek közül az autizmus említése mellett fontos, tartalmat is érintő módosítás a „Brückenkopf”-utalás beszúrása (az alábbi idézetben kiemelem azokat a részeket, amelyek nem vagy másképpen szerepeltek a Holmiban megjelent változatban):

Várták a következő robbanást, de csak a föld rendült, vele rengett, zörgött, csikorgott és reszketett a háztömb.

Talán éppen a ponton, a razzia vagy a szabotázs voltak a legelső idegen szavak, melyeket specifikus hangzásuk miatt megjegyeztem, értettem is. De még a Brückenkopf sem volt idegen, amikor először megtanultam, hogy mit jelent. Igen korán, háborús filmekből tanultam. Der Brückenkopf, der Brückenkopf, ordították egymásnak a menekülő, oldal-kocsis motorjaikba ugráló nációk. Már négyévesen elteltem a szavakkal, a hangzással, a gesztusokkal, a rohanó folyó látványával, a sűrű, sárgásszürke emulzió hatalmas tömegének sebességével és roppant erejének tudatával. Mindent elragad. Ez a minden, a magam kis mindensége, nem mimetikusán, hanem empátikusán ragadott magával és kötött le mindörökre. Nem én tettem magamévá a szavakat, az információkat, az émo-ciókat vagy a jelenségeket, hanem a szavak és a jelenségek sodortak magukkal engem. Bekerítettek, lenyeltek. Felszívódtam bennük, engedtem nekik, bármelyiknek engedtem, bármikor bekebeleztek, s így hatoltak el a felfogásomig. Ha lett volna, ha van is, ezekben a pillanatokban elveszítettem tőlük az éneket. A más járatokon érkező ismereteket nem tudtam felfogni, nem értettem.

Enyhén autista lehetek, minden bizonnyal, csakhogy ezt sokáig, nagyon sokáig, egészen az időskor küszöbéig magam sem vettem észre. Illetve nem vettem tudomásul, hogy másokétól elütő a felfogásom jellege.

(1/180.)

A megidézett jelenet drámaisága – némi áttétellel egy robbanásról, a Margit híd felrobbantásáról van szó – nem feledtetheti az olvasóval, hogy valóban a megismerés egy korai folyamatáról, pontosabban a megismerésfolyamat emlékezetéről van szó, s ekképpen lesz a passzus a *Világlo* részletek szövegfolyamának jellegzetes építőköve. A folyamat többlépcsős, és igen összetett. A kiindulópont egy igen érzéki élmény – a robbanás –, amelyhez szavak kapcsolódnak, a szavakhoz azonban rögtön „hangzás, gesztus, látvány” „emulzi-



ója” kapcsolódik.⁶ Mindez azonban nem szétszórja a szójelentést, hanem a megértés szubjektum-objektum irányát fordítja visszájára, „lenyeli”, „felszívja” a megértés alanyát. A megértés tehát értelenítés, és mint ilyen, kizárólagos (más ismereteket, másképp nem tud felfogni), sőt, emiatt talán kényszerítő, korlátozó is, ugyanakkor az élmény nem diszperzív, hanem kifejezetten fókuszált, a tudati működést egyszerre köti szorosan, elválaszthatatlanul és kizárólagosan a nyelvhez, a szavakhoz és oldja fel a nyelviséget valamilyen más impulzusokban, főképp vizuális vagy taktilis, kinezetikus és szaglásra alapuló érzetekben. Az élmény összegzése finoman, alig érezhetően visszhangozza, szívja magába az elmondottakat (továbbra is jelölöm a könyvváltozat betoldásait a folyóiratbeli közléshez képest):

Észvesztő volt az érvesztés élménye. Az ember énje, azaz tulajdonságainak együttese olyan, mint a föld valamelyest kihűlt, vékonyka kérge, alatta azonban a magma tisztán fizikai birodalma izzik és reng.

Ez már nem ő, de a saját fizikája.

(I/180–181.)

Nádas különös csengésű melléknevében, az „észvesztő”-ben szétválik az „emocionális”, „hangulati” jelentés („örületes”, „döbbenetes”) és a szó szerinti, amely, ha az én-t öntudatként azonosítjuk, lényegében redundáns (észvesztő az érvesztés). Ezután egy, más Nádas szövegekből is jól ismert húzással E/3-ba és általános alanyra („ő”, „ember”) vált, amely az eddigi elbeszélő éntől eltávolítja a definíciót, amely azért valamiféleképpen megőrzi az én kontrollját („saját fizikája”); talán nem véletlen, hogy ez az utolsó, a leírás tanulságait mintegy a saját grammatikájával (a személyességet

6 A szöveg egy későbbi pontján Nádas visszatér az élményhez, és mintha tovább pontosítaná azt: „Az emlékezés nem a robbanás akusztikus élményét, hanem a szenzuális élmény váratlanságát őrizte meg. Valamire fel kell figyelni, amit kívülről lehet behallani, s ettől aztán mindannak az árnyát megőrizte a tudatom, ami a lakáson belül történt.” (I/281.) Vagyis a szenzorikus „élményt” megelőzi, sőt, lehetővé teszi a – valamiféle tudatállapot módosulásaként érthető – „váratlanság” effektusa.

személytelenséggel) ellensúlyozó, önálló bekezdést kapó mondat is csak a regénybe került bele, a folyóiratbeli közlésbe még nem.

Egyfelől természetesen ez az érvessztés felbukkan az autizmusról alkotott elméletekben, pontosabban a „tudatvaktság” (mindblindness) az egyik, tudatfilozófiailag nem túlzottan reflektált magyarázatkísérlet a tünetegyüttesre,⁷ amelyet ez az igen érzékletes szöveg igen érdekesen tud árnyalni vagy kiegészíteni; míg az orvosi leíraskísérletek ugyanis rendre valamilyen hiány felől közelítik meg a kérdést (amely szociális magatartásproblémákhoz vezet), Nádas megfogalmazása inkább egy bizonyos *sensatio* érzetében kulminál, amely alapja nem pusztán az éntudat hiánya, hanem az éntudat mint az én és külvilág viszonyának eltérő, sajátos dinamikája, sőt, ozmózisa – vagy, ahogy kicsit később a szövegben szerepel, a „saját ritmus” megtalálása (I/186). Másfelől egy olyan perspektíváról van szó, amely applikálhatónak mutatkozik a teljes Nádas-életműre,⁸ de a *Világló részletek* nagyobb egységeire biztosan; a fenti példában az autizmus kapcsán vázolt érvessztés változataiként, sőt, akár megvalósulásaiként azonosíthatóak például a második kötetet záró nagy csomópontok, az agyhártyagyulladás és az '56-os forradalom tömegélményének leírása is (II/553. kk., II/575. kk.). Itt, nem szem elől tévesztve a probléma illetén kiterjeszhetőségét és jelentőségét, a továbbiakban más szövegpéldák segítségével e sajátos „felfogás” szerkezetéhez, különösképpen pedig a nyelvvel és a nyelviesüléssel való viszonyához kísérlek meg közelebb kerülni.

Nem sokkal később ugyanis újra felbukkan az autizmus a szövegben, határozottabb, ugyanakkor a korábitól némileg eltérő karakterisztikummal: „Autistaként én nem fogalmakban, hanem képekben érzékelem a külvilá-

7 Vö. Baron-Cohen, 57., illetve a szerző témának szentelt önálló kötetét: Simon Baron-Cohen, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts)/London, 1995.

8 Legutóbb például Károlyi Csaba szűrte át esszéjében az oeuvre-t az érvessztés szűrőjén. Vö. Károlyi Csaba, „Az éntelenítés életre szóló processzusa”: Nádas Péter 75. születésnapjára, *Élet és irodalom*, 2017. október 13.



got” (I/182.; vö. később: „[...] a saját autista, azaz képi gondolkodásom [...]”, I/445.). Az eddigiek tükrében világos, hogy – bármennyire kínálkozik is a későbbi fotográfus Nádas felől ez a magyarázat – ez a kép nem kifejezetten vizuális impulzust takar, még kevésbé valamilyen *pictura* értelemben vett képet, mint inkább egy szenzorikus, pillanatnyi szenzációt, élményt, amely a fogalmisággal, a világhoz való fogalmi hozzáféréssel áll és állítható szembe.⁹ Ez a szenzáció azonban, miként az előbbi példa is mutatta, nem válik el a nyelvtől, inkább megalapozza vagy integrálja azt, mintegy feltárja a nyelv „nem-fogalmi”, „nem-értelmi”, szenzorikus dimenzióját – a jelenségek „mellett olykor csak évtizedek alatt értelmezhető, vagy teljességgel értelmezhetetlen szavak állnak, amelyeket mások értenek” (I/182.).

A szövegnek ezen a pontján Nádas feltehetően első valódi szexuális élményét meséli el; az elbeszélést a tenger fogalma (!) indítja, amely hamar emléképpé alakul, a tengerről felszálló ködről asszociálódik a női test, egész pontosan Danutáé, és az ifjúkori kaland. Az emlék nemcsak „képszerű”, vagyis szenzorikus benyomások mentén halad, de sajátosan perspektivikus, az emlékezés személyességét mintegy kifordító, külső látószöveget vesz fel (mintha néző lett volna egy színházban, szögezi le Nádas) és néma, pontosabban értelmetlen, „elhadart német és francia szavak” kísérik csupán. Ezekből áll össze a „hűvös és vidám operáció”-nak titulált aktus, amely ezáltal voltaképpen a szöveg metareflexív, az emlékezés folyamatára vonatkozó önanalíziseként is olvasható, és amely személytelensége összefonódik a bemutatás külsődlegességével és objektivitásával (a színház hasonlat után még külön nyomatékot kap ez a különös „megelőlegezett”, a kívülre helyezéssel járó voyeurizmus, egy jellegzetesnek nevezhető nádas formulában: „[1]egfeljebb a Teremtő láthatott be az ablakon”); és persze mindez nem von le semmit az esemény jelentőségéből, horribile dictu szépségéből. Érzelmi hatása (negatív) utólagosság-

9 Amiként, tehetnénk hozzá egy gyors kitekintéssel a mű egészére, az apa természetudományos magyarázatai szemben állnak az anya szinte megbabolázhatatlannak tűnő emocionális, nyelvében gyakorta képszerű és túlzó megnyilvánulásaival, amely kifordulva, módosulva, de valamiképpen mégis tovább visszhangzik mindkét nagyszülői páros beszéd- és viselkedésmódjainak mintázataiban is, úgymint Nussbaum Cecília szóáradata és Tauber nagypapa szófukarsága, a „rabiátus” Nádas Arnold örjögése és Mezei Klára hallgatása, ill. gyermekeivel folytatott, sajátosan bőbeszédű és egyoldalú levelezése.

ként jelentkezik, az ifjú Nádas nem szerelmes, csak féltékeny lesz, amely érzést (fájdalmat) azonban kizár a logika, a fogalmi megértés köréből; az élménynek az utólagos interperszonális játzmákhoz sok köze nincs. A szöveg alaprétégét képező nyelvkritikai attitűd tehát nemcsak valamiféle érzéki tapasztalat primátusát tételezi – amint azt egyes kritikusok kissé könnyű kézzel rögvest Nádas episztemológiájaként, „szenzualizmusaként” azonosítottak –; a fenti, igencsak tipikusnak tekinthető példán keresztül az emlékezés a nem fogalmi élmények részleges (hiszen nyelvi-utólagos) rekonstrukcióját takarja, illetve ezek ütköztetését a fogalmakból építkező világgal.¹⁰

A szenzuális illetén „primátusa”¹¹ azonban korántsem a nyelv eljelentéktelenedéséhez vezet; a szavakat beszippantja az érzéki világerzékelés, hangzásuk, materialitásuk („dallamuk”, I/203.) kap hangsúlyt, illetve a hozzájuk elválaszthatatlanul tapadó élményanyag. A fogalmak nem absztrahálódnak, hanem konkrét hangtestükhöz és rögzített („szószerinti”) jelentésükhöz tapadnak:¹² ez az enyhébb autisták (Asperger-szindrómások) egyik gyakori tünete, amely igen érzékennyé teszi őket bizonyos jelenségekre, az interperszonális kommunikációt azonban nyilvánvalóan nehezíti¹³ – és mint ilyen, korántsem csupán az elbeszélő egy sajátosság jellemvonása, amelyről beszámol emlékirataiban, hanem a jórészt interperszonális viszonyokra és az ezekből kialakuló élethelyzetekre összpontosító szövegvilág fontos konstituense,

10 Ezt példázza – hogy újra egy tágasabb kitekintést kockáztassak meg – a mű egészének kontextusában a szexualitás különféle, több melékszereplőn és motívumokon keresztül vezető tárgyalása, illetve – a fentiek értelmében – ennek folyamatos és fokozatos, szisztematikus elhalasztása a szövegben; az elhalasztás, az elfojtás, a kimondatlanság ezen az úton konstitutív eleme lesz minden ilyen jellegű passzusnak. Vö. például: „Az erotikus és erkölcsi kétarcúság rendszere tizenkét éves korom óta foglalkoztatott, habár se az erkölcsről nem tudtam semmit, se az erotikáról. Még az autoerotikus élményeimben is az értetlenség maradt az erősebb elem. Mit csinál az ember, ez egy, ebből nyilvánosság előtt mit hajlandó bevallani, ez már kettő, s a közvélekedés szerint valójában miként is kéne viselkednie, ami a harmadik. A rideg valóság, a látszat és a szándék szent hármasa. Még arra a borús nyári délutánra is emlékszem, amikor elhatároztam, hogy egész felnőtt életemben ezzel a kétarcúsággal vagy inkább háromarcúsággal fogok foglalkozni.” I/521–522.; fontos mozzanat, hogy ez a sajátos ars poetica egy könyvményből (Felix Salten híres-hírhedt Mutzenbacher-könyvének elolvasásából) indul, majd a felismerés nyomatékosan vizuális élményén (egy albumban megpillantott háromfejű Janus-arc felidézésén) keresztül válik írói programmá („mindent, de mindent meg fogok írni, amit az emberek elhallgatnak egymás elől”).

11 „Előbb van a látás, csak aztán a szó és a gondolkodás.” I/471.

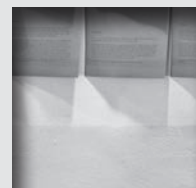
12 Az egyik emlékezetes példa számtalan közül a „becsínált leves” félreértése (I/345.), amely esetben a nagyanya, Nussbaum Cecília „mitikus”-nak nevezett nyelvhasználatával (amely analízise az első kötet második felének talán legfontosabb tematikus csomópontja) szemben, az azzal szembeni ellenállásból formálódik az elbeszélő nyelvi attitűdje.

13 Nem beszélve a szöveg által felvetett, korábbi Nádas-műveknél talán nem ilyen evidens fordítási nehézségekről.



amely például más megvilágításba helyezi a *Világló részletek* kapcsán – a szerző által is – gyakran hangoztatott „történeti hitelesség” és „dokumentálhatóság” kérdését is, hiszen itt sosem „valós” és „valótlan” (vagy „fiktív”) áll egymással szemben, mint inkább a szenzuális, érzéki valóság (amely megtapasztalható – mint pl. a források „materiális” valósága, helyesírása stb. –, vagy vélelmezett, imaginált is lehet, mint például a Mezei Ernő beszédét meghatározó beszédhiba) ütközik a „történeti” valósággal, a „fogalmi igazság” birodalmával. Ekként érthetőek a szöveg nagyívű, majd hogyanem az egész narratív struktúra terhét viselő „forrásanalízisei”, a tisztaeszlári eset országgyűlési vitája (I/138. kk.), a volt cseléd, Papanek leveleinek aprólékos olvasása (I/290. kk.) és, természetesen, Nádas Magda önéletírásának több forrást (nyomtatott emlékiratok, kéziratok változat, az esti „valomások” szóbelisége) játékba hozó revíziója, vagy akár Kojcsa Ilona „felnyíló seb”-ként bemutatott szóbeli elbeszélése (I/394.), amely a személyes érintettséget közvetlenül kapcsolja átfogó emlékezetpolitikai tanulságokba. Kojcsa Ilona történetét, vagyis a Rajk-perek „másik”, „valódi” oldalának elbeszélését szintén egy, a fentiekhez hasonló „szótapadás” vezeti be (I/389–390.):

Erről a másik épületről Cserépfalvi nem tesz említést, de apánkat egy hosszú folyosó végén egy olyan szobába vezették be, amelynek nem az utcára, hanem erre a hatalmas, felkövezett udvarra nézett



a két lerácsozott ablaka. Mindketten beszámoltak azonban a laktanya földalatti fogdájáról, ahol fogva tartották őket. Nagy fák is álltak az udvaron, én úgy emlékszem, hogy ezek nem platánok. Talán juharok voltak, ecetfák. És akkor a bent lévő négy-öt detektív rám rohant, és összevissza vert, írja Cserépfalvi. Anyánk ezt úgy mesélte el apánkról, hogy a lerácsozott szobában békés beszélgetésbe merült férfiak a beléptük-re felugráltak a székeikről, és azonnal agyba-főbe verték. Azokat a nyomozókat, akik Pestről áthozták őt Budára, csak akkor látta viszont, amikor édesanyja legnagyobb riadalmára az éjszaka közepén ismét megjelentek a Pannónia utcai lakás bejáratí ajtajában, hogy megint behozták és megint agyba-főbe verjék. Erre emlékszem, mert az először hallott állandó kifejezésen még hosszú évekig gondolkodnom kellett. Nem értettem, mit jelenthet az agyba-főbe. Milyen lehet. Miért ez a sorrend. Előbb kell valakit fejbe verni, hogy az agyához elérjenek, s nem fordítva. Miért mondják mégis fordított sorrendben. A verésről különben sem tudtam semmit, mert az első pofonjaimat majd csak jóval később fogom megkapni a szüleimtől. Beleverni valamit az agyába. Ezt értettem, hiszen ez a kifejezés képletes. De mi van akkor, amikor nem képletes. Főbe löni. Ezt is értettem. S mintha ezek között a kifejezések között kellett volna elhelyeznem, hogy egyszer régen agyba-főbe verték az apámat.

A kis részlet korántsem csak a személyes érintettséget vagy átfedéseket tisztázza a XX. század magyar kultúrtörténetének egyik legsúlyosabb emlékezetpolitikai kérdéskörében; inkább a „személyes érintettség” kikerülhetetlenségét és egyszersmind lehetetlenségét tanúsítja. Az emlékezés ismét leginkább kontamináció: egy írásbeli, „külső” forrás, Cserépfalvi Imre emlékiratára íródik az apa, majd az anya szóbeli emlékezete, amelyet az anya impulzívabb, drámaibb nyelvhasználatából származó „agyba-főbe verni” kifejezés akaszt meg, amely értelmi, logikai megmagyarázhatatlanságát mintegy a testi élmény hiánya („az első pofonjaimat majd csak jóval később fogom megkapni”) szavatolja. A kontamináció eredménye tehát még véletlenül sem valamiféle bizonyosság, hanem egy „elhelyezés”: az apával történtek két hangzás alapján szomszédos kifejezés, a „beleverni az agyába” és a „főbe löni” közé helyeződik, az apával történtek így kiszolgáltatódnak a két másik kifejezés értelmének. Miként a források,



úgy a szóértelmek is kontaminálódnak, s ez hozza létre az esemény emlékezetét, amely tehát úgy hordozza a hozzáfé-
rés nehézségét, a forrásoknak való kitettség nyomát, hogy
a nyelvsajátítás és ezáltal a világmegértés kis modelljévé
válik: aprólékos munkával tartja fenn emlékezet és ese-
mény, „a szavak és a dolgok” közötti áthidalhatatlannak
tűnő távolságot, aminek során nem egy adott emlékezői
szubjektivitás csap össze a forrásokkal, hanem a források
révén bomlik ki, válik láthatóvá az emlékező tudat kialaku-
lásának folyamata.

Míntha ezt a gátat vagy akadályt; a szavak fogalmi,
szenuális és értelmi síkjainak következetes divergenci-
áját, aszinkronitását,¹⁴ illetve mindennek a rögzülését az
emlékezés során illetné a szöveg az „autizmus” címkéjé-
vel, amely így mintegy belülről, „működés közben” válik
megtapasztalhatóvá. Ugyanakkor az emlékezés ezáltal vég-
érvényesen letér a „feltárás” vagy az emlékező ént szerve-
ző „narratív séma” retorikáinak útjáról, hogy a több síkon
mozgó, dinamikus élmény és ezáltal az erre emlékező én
megragadhatatlanságának krónikájává váljon.

14 Ebben az értelemben ugyanis a „képszerű” gondolkodás
nem más, mint bizonyos vizuális szenzációk megőrzése
emlékként a fogalmisággal (annak logikájával, időbeliségével,
jelentésképzésével stb.) szemben. A látás emlékezetéhez vö.
többek között különösen az anya által javasolt kis meditatív
gyakorlat emlékezetes leírását, I/338–339.



HERZLEID, 2006, SZILIKON, TŰLEVELEK, FA, ALUMÍNIUMTÁLCA, KARÁCSONYI ÉGŐK



SZÁSZI ZOLTÁN
MEGHALNI TAVASSZAL,
HOGY HÓRÁK FOGADJANAK

AZ ÉN KÓRTÁRSAIM

Álmodó földnek lassú ébredését várja a földműves, kapáját már mind megreszelte, ekéje hasításra készen, rögtörő kedvét ajza már, kerteken jár a lanyha szellő. A Hórák tudják, mi az idő forgásának menete, múlik a zord, s a kedv jó, hogy kibontani a zsákot, s vetni, ültetni, sarjadást figyelni legyen erő. Meghalni tavasszal kell a vénnek, tudja is azt, s készül is, mint a mag. Thalló, kinek neve sarjasztót, virághozót jelent, ki az ifúságnak, fiatalságnak óvója, védője, ha meg is túri méhekkal telidongott mezején léptét a korosaknak, inkább táncba fogó szüzek ringó mozgását vágyja, mint lassú helyben topogását a vénnek. Mondják is, már csak trágyának jó az a test, mi megkopott, fáradt! Ha megfásult benne életerő, mereven görbed, csipás szemmel bámul a tavaszba, fájdalmas néki a lépés, a mozgás, ha ásót nem fog fel, csak kusza kézzel csiborászik a gyom közt, sok haszna nincs már. Hálnia kell! Ha így van, legyen az tavasszal. Gyászra a harsanó rügyre ülő virágnak hóként hulló szirmát szél kavarja fel, hogy majd szemfedőnek lerakja a holtra. Thalló tudja, vetni kell, ültetni, s tudja a népe is, mit akar tőle a föld. Izzadságának cseppjei helyén kicsi gödrök születnek, abba ül bele mag, s a sója az lesz a jövőjének, mi ott kristályosodik ki.

Úgy fut a szárnyas idő, hogy annak csak az istenek állanak ellent, néha még ők se! Évre hull év s tizedre tized, majd századok gurulnak messze, évezredek tűnnek el, s csak az írások, énekek őrzik meg, hogy voltunk mi is egykor. Voltunk. Csak Zeusz tud újra és újra megígézni nőket, csak ő szórja szét szapora magvát, félisteneket-isteneket nemzve, benépesítve az istenek hegyét, majd ravaszul Olümposz csúcsára fényes lakomát rendez sorba, hogy békítse tehén szemű Hérát, bocsássá meg néki a kicsapongást. Ott vannak-e most is? Néha látom. Az idei bőra mind elmosta a tengerpartról a lerakott szennyet, porától kitisztult ez erdő, volt hava is idén a csúcsnak, s a friss esők lába nyomán lám,

ezernyi hangavirágra léphetnek a nimfák, ha titkos rétjeikre táncolni surrannak éppen. Lábujjuk harmat mossa, talpukra zsenge fűszál zöldje írja a tavaszt. Így jó! Ott már zsendül minden, rianó madárrajokat kerget a szél, fészkek mélyén lapul az új nemzedék. Itt még? Csalfa a fény, kósza csak a meleg, lassan sarjad a fű. Libatop, martilapu, hunyor, tőzike, téltemető, kökörccsin, sáfrány, csillagvirág és krókusz mozdul az ég felé nyújtóz, de gyengécskéek még, mordan rájuk ült hirtelen tegnap is reggeli fagy. Hiába pengnek már a szerszámok, várni kell még, várni a jobbat, hogy a Főn felszárítsa a hólé sarát, így az izamós kertben omlós talajja omlik a rög.

Halni tavasszal kell. Más annak a gyásza, színesebb, könnyebben múló, mert feledteti a nyár máris, hisz oly gyorsan leváltja a pár nap tavaszt a hőség. Auxó, a növesztő hóra ideje jö el, keze által megsűrül, erősebb lesz a búza, teljes zöldjére fordul a lomb, s már nevel ő, már ringatja kezdődő gyümölcsét, mit hóna alatt rejtett a fagy elől, viaszos réteggel vonva be védve. Zúgnak a méhek, súlyos illatokkal telt kosarak mind a nyári völgyek, s hegyoldalak is, zúgnak, vágják a létbe belerobbanó áldást. Mily szerelmes a föld az égbe, víz a földbe, harsogva eszik egymást az elemek, úgy gyurmáznak az étellel az istenek, mintha játék volna csupán az! Terhét még rejt, de már gömbölyödik a lány, arca már barnul, szeplői mind kiszöktek orra köré. Ugye szép? Ez hát Auxó a te munkád eredménye? Tőled ilyen szép s növekvő a lét, s a kedv általad bővült! A növény termőre fordító, lágy kezed nyomán a vesszők megvastagodnak, lüktet az élet bennük, s termést, magot önteni, újjászületést hozni máris készek, alig várják már, mikor villan majd a sarló!

Elfogy a hold nyár végére, megcsordulnak az első szőlőszemek, gránátalma leve pirul az ujjakon végigcsorogva, dinnye gömbölyödik ki kerek levele alól, és óvatosan a sörnek érő árpa sárgáját kóstolják meg reggel az égi madarak. Jó már az! Ahogy a búza is egyre barnábban bólogat, arany és bronz mezővé válik, mikor Apolló ránevet, ha szekerén elvágat felette, szórja rá a napfényt is bőven. Artemisz úgy lép a vetés szélére, hogy meg se hajoljon a kalász, szép tompora mily keccsel feszül, s kithonja alól kivillan gyönyörű, érintetlen titka, s onnan lövi ki ágaskodva nyílvecszejét, a hajnali harmattól lágylt szárú búzát ropogtató szarvasünőre. Lehull az, vére pipacs lesz, szeme nyári nefelejcs, csontját hangyák hordják szét fák gyökeréhez. Vastagszik a tölgy. Halni kell.

Nyáron is. Leccap a meleg, lefojt, ráül éjjel a ziháló mellkasra, annyira forrók az éjjelek, hogy már csak az ifjak meztelen táncához jók, a bacchanáliákhoz, ahol bortól és csóktól még jobban ráhevülve a lét zubogó forróságára, mint tébolyodottak, úgy járják őket, az ifjak a táncot, hárfák és sípok szavára, mit nimfák pengetnek s faunok fújnak. Halni kell nyáron, hisz kell televénynek sok szerves anyag, Tudjuk, ifjak harcban edzett húsa, ártatlan szüzek áldozata a leggyengédebb nevelője a nyár végi virágnak. Szellőrózsa, másodsor is nyíló pipacs, varjúháj, borsmenta, árnyékliliom hajt ki abból, telehinti a rétet tompa, megfáradt pirossal, lilával, kéknek árnyaival sorba. Szénakazlak alatt egerek, pockok ülnek csendben, riadva hallgatják, a vércse s az egerész-



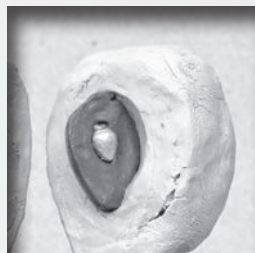
ölyv merre rikolt. Jár a halál kint? Elvisz-e most? Harmattal szórja meg lakhelyük a hajnal, s ráül hangtalanul az uhu, nagy szeme mélyén a múltás pillog. Halni kell.

Forog a lét, mint csillagképek forognak, s ugranak bele a semmibe, miből jöttek is állatöv lassú úszásába, az ember álmodta rajzolt képek. Tolat a rák, mordul az oroszlán, csillog a fényes Orion, kis és nagy kutya ugatja az egyre messzebbre sodródó csillagspirálokat, kavargog sárkánnyal szemben a delfin, északi vízi kígyó farka végén kóbor üstökös csúszik, lapul a nyúl, rávonít a farkas az egyszarvúra, patáján annak a vég kopog el. Játéka volt ez embernek az ég! Oda kívánczik, oda képzelet távoli létét, ott lát utazókat, s reméli, oda érkezik egyszer. Bájos kis vágyait éli, s tudást kanyarít elé, pályát számol, szöveget, aszcendenst, napnak állását szemben a holddal. Amit kíváncsi halandótól a jóslatért kap, megint csak nem más, mint hegyek mélyén, méhén gigászok alkotásakor elhullajtott fémek cseppjei, arany és ezüst, ráverve királyok arca, kik mindennél mulandóbbak, de hiszik, egy darab fémen átléphetnek az öröklétbe. Halni kell nyáron is. De élni is! Míg élni lehet még!

Jó a víz és jó a szél, a bor, a hús, a kenyér. A gyümölcs ízére mindig emlékezel. Auxó, vigyázz a szépre, míg társnőiddel érkezel! Te vagy a kiteljesedés! Aki utánad lépked, az Karpó, ő az, aki gyümölcsöt, s elszed, learat mindent. Betakarít, átfésüli a határt, szorgos, jókezdő lány ő. Vermekbe kerül általa, mi oda való. Nagy hombárokba a szem, az a mindenható élet, mi egerektől védendő, hát becse van a macskáknak is végre! Beleszordul hordókba olaj és bor, csillog a préskő s almából ecet is lesz, kasokban begurul kamrákba ízes dió. Titkos receptű, ahogy a nyári fű íze érik a sajtokban, nézd, a gurigák vászonzsákban száradnak s érnek, kerekednek. Múlni kell az ősszel is, ilyenkor még jobban.

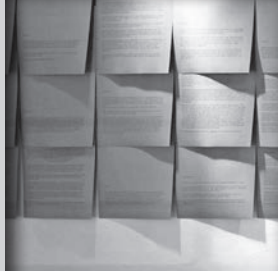
Hádész küldötte, a kaszás tudja is ezt, hogy ilyenkor a munkának mikor vége szakadt, s ismét az álom, és már a pihenés lassú ölelését keresi az ember, hát meg kell, ritkítsa a sorokat, viszi, akit lehet. Helyet csinál az újabb vetésnek. Életnek magja sose szakad.

Karpó, te a harmadik Óra, aki vagy, te lettél kedves nekem. De te is Auxó, s ki ne hagyjam Thallót, nélkülötek sorsom mit se érne. Benne vagyok a világban, istenek játékanak forgandósága dob s ejt el! Időmet Kronosz pergeti, fiától kaptam a vihart kettémetsző villámot, unokája bagoly-szemű szépség, ki hívös a test vágyaira, de élénkíti a szellem tüze, légy védőm, Pallasz Athéné! Egyszer múlni kell. Lehet tavasz, nyár vagy ősz, csak ne legyen tél! Fagyott rögre feküdni nem jó! Ha omló, s mag kel benne, ha sűrű, lombos és buja, magába a napot szívja be éppen, vagy ha barnulón termést ringató, s hasítják zsíros barázdák, miken gólya tipeg, akkor igen! Jósok, rázátok a csontot zsákotokban, bámuljátok fent az eget, nézzetek a tűzbe, s ne hazudjatok! Meddig még, mindig ezt akarja tudni tőletek az ember! Én is! Meghalni se télen, se nyáron, se tavasszal, se ősszel nem akar senki. Én se! Zeuszra kérдем, hát hogy lehet ez?





ANDROMÉDA KEZEI, 2016, PORCELÁN



Z. NÉMETH ISTVÁN

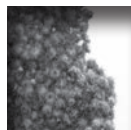
A RÓKA

A róka ott ül az út melletti fűben,
néz téged, ha mozdulsz, nem szalad.
Vöröslík szőre, mint a világvégi átok,
szemében mély őskeservek alszanak.

Széttéptem a macskád, ez nem
gonoszság részemről, inkább élvezet,
most eljöttem, hogy beismerjem bűnöm,
de ne ijedj meg tőlem, nem vagyok veszett.

A róka ott ül a lépcsőfordulóban,
követi lépted, vadászért indulsz, megy veled.
Álmodban lángcsóva lesz, combodba mar,
míg neked csütörtököt mond a fegyvered.

Néz téged, s te ott vagy a szemében,
áldozat, éppen egy bűnöst mentve meg.
Lövés dörren, fáj nagyon, de nem halálos,
s lassan zúgni kezd az erdő bennetek.



SÁRNAP

A dolgok helyét hirtelen nem találod.
Hova tedd a kiszáradt folyót,
a megrepedt töltőtollat. Minden
kezedbe eső könyvet kinyitsz, felszívod
szavait, hangyász a hangyát, aztán
tudatodból szétdobálsz jelentésüket.

Semmi sincs. De legalább rend lenne
ebben a nemlétezésben, a körömolló,
a káposztatorzsa fiókodban idétlenül félröhög.
Fésűdben ismeretlen vörös fonál, megőrülsz,
amire felgombolyítod. Esni kezd.
Megtelnek idegen nyelvű mondatokkal a medrek.



KOSZTRABSZKY RÉKA

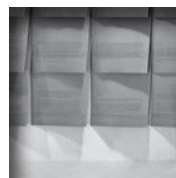
PILLANATKÉPEK A MÁBÓL

SZIL ÁGNES *ÉLETÜNK LEGSZEBB NAPJA* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

„Azt várom, hogy magamtól szabadítson meg valaki.” (203.) – olvasható Szil Ágnes egyik novellájában, mely akár az egész kötet mottója is lehetne, hiszen olyan történeteket tár elénk, melyeknek kulcskérdése a változ(tat)ásra való képtelenség vagy az egyén önmagába zártsága. Mindezt olyan hétköznapi történeteken és sorokon keresztül tárja elénk, melyekben még a címbeili legszebb nap is keserű emlékként marad meg a szereplők tudatában. Az *Életünk legszebb napja* tartalmával és címével erős kontrasztban álló kötet ezért olyan kortárs magyar könyvekkel állítható egy sorba, mint például Tóth Krisztina *Párducpompája*, vagy Szvoren Edina *Verseim – Tizenhárom történet* című novelláskötete, melyek szintén a mai magyar valóság nyomasztó oldalát igyekeznek megragadni, s részleteit pillanatképekben kimerevíteni az ironia, a groteszk stílus vagy a (fekete)humor segítségével.

Az *Életünk legszebb napja* részben a szerző első, *Tangram* című kötetéhez – mely egymáshoz többé-kevésbé kapcsolódó és láncolatot alkotó, de önmagukban is megálló történetekből és szentenciaszerű mondatokból építkezik – hasonló alapokon nyugvó felépítést követ. Ugyanakkor annak ellenére sem tekinthető történetfüzérnek, hogy az első rész egyes írásai a szereplők által kapcsolódnak egymáshoz, s egy fiktív falu közösségének körvonalait és kapcsolatrendszerét rajzolják ki, ráadásul a második rész elbeszélései már függetlenek az első rész novelláitól. Ennek oka teljesen érthető, hiszen egy 50 elbeszélést tartalmazó könyv esetében igen nehéz feladat egy minden írást rendszerbe foglaló kompozíciós elv kidolgozása, melyet már az előző, 87 írást tartalmazó válogatás esetében sem sikerült maradéktalanul megvalósítani.

A két nagyobb ciklusra osztott kötet másik meghatározó jellegzetessége – a szerző korábbi írásaihoz képest jóval erősebben jelen lévő – társadalmi és szociális tematika, melynek tekintetében ugyancsak felfedezhető a kettősség poétikája. Ugyanis bár az egyes művek látéletet adnak a valóságról, mégsem tekinthetőek tárcaszerű írásoknak, s a realista megközelítés mellett egy metaforikus réteg is



azonosítható bennük, melyre az első rész címei is felhívják a figyelmet. A könyv első ciklusának címei ugyanis a kínai asztrológia csillagjegyeinek és elemeinek neveit viselik, mely szerkesztői tudatosságról árulkodik, hiszen az egyes asztrológiai elemek különböző személyiségtípusokat képviselnek, vagyis az emberi természetet térképezik fel. Azonban megjegyzendő, hogy sok történetben az állatok a köztudatban jelen lévő sztereotip elképzelést erősítik (mint például a *Patkány* című elbeszélésben), illetve veszik alapul, s nem a kínai kultúrában hozzájuk kapcsolódó szimbolizmust, továbbá esetenként a jelentőségük ennél is kevesebb, vagyis az állatmotívumok használata itt nem az egyes kortárs vagy antik művekhez való kapcsolódásra szolgál.

Ez a rendszer annak az olvasónak a számára is feltárul, aki nem járatos a kínai asztrológiában, hiszen a szöveg egyik novellája egyértelmű „feloldókulcsot” tartalmaz ezzel kapcsolatban. Ez azonban nem a legszerencsésebb megoldás, hiszen gyengíti az olvasó megdolgoztatásának deklarált szerzői törekvését, s nem adja meg a felismerés élményét. Ugyanakkor ennek a résznek egyik nagy erénye, hogy az elbeszélésekben található kapcsolódási pontok lehetőséget teremtenek arra, hogy a korábban más szereplők szemszögén keresztül megismert alakok új fénytörésben jelenjenek meg, a róluk kialakított kép újragondolására készítetve ezzel az olvasót.

A második rész felépítése bár nélkülözi az ilyen jellegű rendszerszerűséget, ugyanakkor egyes darabjainak meghatározó tematikai vonulatát a szereplők múltjához, valamint a jelenüket is meghatározó traumáikhoz való viszony ábrázolása képezi. Az egyes novellák a hétköznapi emberek sorsán keresztül jelenítik meg a mai – s részben a szocializmus idejére jellemző – társadalmi és szociális viszonyokat, s szereplőik nemcsak kiszolgáltatottak, hanem önsorsrontók is egyben, akik saját szokásaikba szoruló és korlátozott lehetőségeik miatt őrlődő, örömtelen hétköznapiokhoz szürkülő egyénekké váltak. Ennek a jelenségnek a hátterét főként a falubeli provinciális élet és elmaradottság szolgáltatja, ám a novellák a fővárosi életet sem idilli és elérni kívánt állapotként ábrázolják. Ezt a részt célszerű lett volna kisebb, akár mindössze 2-3 darabot tartalmazó ciklusokra osztani, hiszen ezen



a tágabb témán belül is számos olyan csomópont található, amelyek köré az egyes elbeszéléseket gond nélkül csoportosítani lehetett volna.

A *Tangram* kötet írásaihoz hasonlóan ebben a könyvben is dominálnak a női szempontból íródott történetek, melyek a női lét és hétköznapi problémáit dolgozzák fel. A bántalmazásnak kitett kamaszlány, a párt kereső harmincas nő, a házasságukban magányosan, illetve a mindennapok monotonitásában élő feleségek, a meddő, vagy az özvegy idős nő alakja mind-mind a női lét olyan nehézségeit jelenítik meg, melyek jó része kortól és időtől független, s melyekkel maga az olvasó is találkozhat közvetlenül vagy közvetetten, a hétköznapiak során. Például: „Arra gondolt, hogy fárasztó harminchat évesen pasizni. Még az is lehet, hogy rosszabb, mint otthon rohadni egy gyerekkel, a konyha-fürdő-ágy háromszögébe zárva, úgy, hogy világosan érezhető: nem dönthet semmiben.” (28.) A gyermekre vágyó szingli nők vagy épp az anyaság terhei alatt egyedül roskadozó feleségek alakjának ábrázolása mellett azonban olyan, mélységes csend övezte, fájdalmat és kudarcélményt jelentő tapasztalatot is tematizál, melyet a nők még egy társ mellett is magányosan élnek meg. „Úgy ábrándozott róla, hogy milyen lesz, hogy közben egy halott gyermeket hordozott, aztán végül feladta a reményt a teste. Nincs olyan, hogy megint lesz szívhang. Nem, a baba nem tud elbújni a semmi elől. Azon gondolkozik, mit csinálhatott úgy egy hónapja.” (166.)

Ugyanakkor a női perspektíva ebben a kötetben sem kizárólagos, hiszen a történetek sok esetben olyan férfiakra vagy épp gyerekekre szólnak, akik személyiségükből vagy helyzetükből kifolyólag képtelenek a körülményekből való kitorésre, a változásra, s önmaguk megvalósítására.

A szerző azonban sokkal inkább a tipikus, mintsem a különleges példákat ábrázolja, s saját bevallása szerint ezekhez az írásokhoz nem sokat használt a képzelőerejéből, vagyis az egyes novellák olyan élethelyzeteket és állapotokat dolgoznak fel, melyek szó szerint az utcán hevernek, ám alanyaiknak nincs lehetőségük a megnyilatkozásra. A költői nyelv és hasonlatok azonban nemcsak ezen állapotok rögzítésének, hanem az emberi sorsok és helyzetek fonákságára és kilátástalanságára való rámutatás eszközei is egyben. Az elbeszélések azonban az *Ilyen a boks* című írás kivételével – melyben felsejlik a remény a főhős sorsának jobbra fordulására – lehetséges kiutakkal nem szolgálnak, nem is szolgálhatnak, hiszen pusztán a változás szükségességére irányítják a figyelmet, továbbá arra, hogy a változás – az esetek többségében – elsősorban a szereplők akarátát igényelné.

Az egyes írások elbeszélői hangja terén a válogatás erős heterogenitást mutat, hiszen a szentelen hangú elbeszélésmód mellett ugyanúgy jelen van a metaforikus, mégis tömör nyelv-

vezet, például ily módon: „A csupasz ágak belekarmoltak az ég homokjába, mint a csirkék lábai, a januári koradélután úgy pengett, mint az acél.” (81.) Jó ritmust ad a kötetnek az objektív és szubjektív hangvételű, monologikus formájú novellák váltakozása is; az utóbbi csoportba tartozó írások közül ráadásul több a jelen nem lévő másikhoz való beszédet imitálja, vagyis az arcadás gesztusa által történő valóság még inkább kiemeli az egyes szereplők magányát és önmagába zártságát.

A kötet egyes írásai között azonban nemcsak a társadalmi és szociális jelenségek exponálása teremti meg kapcsolatot, hiszen az emberi természetéről is szólnak: a brutalitásról, a valakihez való tartozás és kapcsolatépítés vágyáról. A szereplők tragédiája abban rejlik, hogy míg az élet az előbbire számtalan okot szolgáltat számukra, addig az utóbbiak kielégítését az önmagukba fordulás, s a másik életének nézőként való szemlélésének tudatosan választott szokása teszi lehetetlenné. A *Mozi* című novella elbeszélője például szenttelen szemlélőként nézi végig, ahogy a szomszéd kertje kigyullad, s a segítségnyújtás megtagadását a segítségkérés elmaradásával magyarázza, a *Víz* című elbeszélés narrátora pedig fegyelmezetten ügyel arra, hogy ne tegyen semmi olyat, ami révén kommunikáció alakulhatna ki a láthatóan társalgásra vágyó utastársával. „...nem mondok semmit, a poklában hagyom szándékosan, velem ne beszélgesen senki, [...] a rokonszenves ismeretlen nem én vagyok. Én az idegen vagyok ebben a történetben, aki csak szemléli az eseményeket [...]” (76.) Vagy: „csak bízz rám semmit, csak meg ne gyónd nekem a titkodat.” (78.)

Szil Ágnes novellái a mai magyar valóság látteleletét nyújtják, s hőseik olyan körülményeknek és/vagy változásra való képtelenségüknek kiszolgáltatott alakok, akik a társ nélküli élettől és a társas magánytól egyaránt szenvednek. Nem kitérés lehetőségeket, hanem a ráismerés és szembesülés tapasztalatát nyújtják, mely elengedhetetlen ahhoz, hogy az egyénben megfogalmazódhasson a mindennapok szürkeségét és kilátástalanságát enyhítő vagy épp eltörlő változás igénye.

(Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2018)





SZOMORÚ TRÓPUSOK, 2013, GYUFA, HAMU

SZERZŐINK

HIZSNYAI ZOLTÁN (1959, RIMASZOMBAT) KÖLTŐ, AZ OPUS FOLYÓIRAT FŐSZERKESZTŐJE ■ **KOÓS ISTVÁN** (1975, MISKOLC) IRODALOMTÖRTÉNÉSZ, TANÁR ■ **KOSZTRABSZKY RÉKA** (1987, BUDAPEST) KRITIKUS ■ **KUN ÁGNES LAURA** (1992, NYÍREGYHÁZA) KÖLTŐ, A HAZARDOUS.POETRY CÍMŰ INSTAGRAM OLDAL SZERZŐJE ■ **LÉNÁRT TAMÁS** (1981, BUDAPEST) - ELTE BTK, EGYETEMI OKTATÓ ■ **NAGY HAJNAL CSILLA** (1992, LOSONC) KÖLTŐ, SZERKESZTŐ ■ **NAGY MÁRTA JÚLIA** (1982, DEBRECEN) KÖLTŐ ■ **PLONICKY TAMÁS** (1990, KIRÁLYHELMEC) ÍRÓ ■ **SZÁSZI ZOLTÁN** (1964, TORNALJA) KÖLTŐ, ÍRÓ ■ **Z. NÉMETH ISTVÁN** (1969, KOMÁROM) KÖLTŐ, ÍRÓ

AZ IRODALMI SZEMLE MEGVÁSÁROLHATÓ

SZLOVÁKIÁBAN

DUNASZERDAHELY - MOLNÁR-KÖNYV (GALÁNTAI ÚT [HYPERNOVA])
KOMÁROM - DIDEROT KÖNYVESBOLT (LÚDPIAC TÉR 4810. / TRŽNÉ NÁMESTIE 4810.)
ÉRSEKÚJVÁR - KULTÚRA KÖNYVESBOLT (MIHÁLY BÁSTYA 4. / MICHALSKÁ BAŠTA 4.)
GALÁNTA - MOLNÁR-KÖNYV (FŐ UTCA 918/2. / HLAVNÁ 918/2. [UNIVERZÁL])
KIRÁLYHELMEC - GERENYI KÖNYVESBOLT (FŐ UTCA 49. / HLAVNÁ 49.)
NAGYKAPOS - MAGYAR KÖNYVESBOLT (FŐ UTCA 21. / HLAVNÁ 21.)
NYITRA - MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉK - KÖZÉP-EURÓPAI TANULMÁNYOK KARA. KONSTANTIN FILOZÓFUS EGYETEM (DRÁŽOVSKÁ 4.)
POZSONY - A POZSONYI MAGYAR INTÉZET KÖNYVTÁRA (VÉDCÖLÖP ÚT 54. / PALISÁDY 54.)
SOMORJA - MOLNÁR-KÖNYV (FŐ ÚT 62. / HLAVNÁ 62. [VÚB MELLETT])
TORNALJA - TOMPA MIHÁLY KÖNYVESBOLT (BÉKE UTCA 17. / MIEROVÁ 17.)

MAGYARORSZÁGON

BUDAPEST - ÍRÓK BOLTJA (ANDRÁSSY ÚT 45., 1061)



REVELATION, 2009, KÉPESLAP, LED-VILÁGÍTÁS, FA, PLEXI



[AJ LAV JU], 2009, MURÁLIS MUNKA

