

Biró a pályán

BIRÓ ZSOMBOR AURÉL: *VISSZATÉRŐ ÁLMOM, HOGY APÁM VÁLLÁN ÉBREDEK*

Habár az önéletrajzi műfajokhoz sorolható szövegekkel kapcsolatban hagyományosan fennáll az elvárás, hogy szerzőjük már kiterjedt élettapasztalattal rendelkezzen (azaz a tekintélyes életkor mintegy legitimálja az önéletírásra való vállalkozást), az elmúlt évtizedek memoár-boomja ezt az elképzelést is felülírta. Nemcsak a populáris kultúrában találhatunk példát arra, hogy egy húszas éveiben járó alkotó munkái autobiografikus ihletettséggük (lásd Lena Dunham *Csajok* című sorozatát), de számos remek világirodalmi szerző is autofikciós jellegű könyvvel kezdte meg prózaírói pályáját: ilyen Patricia Lockwood *Erről nem beszélünk*, Édouard Louis *Leszámolás Eddyvel* vagy Ben Lerner *Leaving the Atocha Station* című regénye. Ez a tendencia idén a magyar elbeszélőprózában is látványosan előretört: három olyan regény is megjelent – Görcsi Péter *Várni a 29-esre*, Kemény Lili *Nem* és Biró Zsombor Aurél *Visszatérő álmom, hogy apám vállán ébredek* –, melyben reflektált, akár a nevek szintjén is jelzett a kapcsolat a fiatal felnőtt elbeszélő és a szerző alakja között.

Biró művét éppen a könyvborítón olvasható szerzői név keletkezésének története keretezi. A regény ezekkel a mondatokkal indul: „*Meg fogom változtatni a nevem, mondom apámnak. Nyikorog az ablaktörlő az üvegen, nemcsak az esőcseppeket keni szét, hanem a féklámpák vörös fényét is, a vezetőknév, az persze marad, teszem hozzá halkán, a harmadikat cserélem ki Aurélla.*” [7.] Az a bizonyos harmadik, az apáéval megegyező keresztnév szövetségese is kitörlődik, egyszer sem szerepel leírva a műben. Aki azonban figyelemmel követi a sporthíreket (és/vagy elolvasta a könyv végére illesztett köszönetnyilvánítást), az minden bizonnyal Biró Attilával, a magyar női vízilabda-válogatott korábbi szövetségi kapitányával fogja azonosítani (vagy legalábbis összefüggésbe hozni) a regény jó svádájú, rámenős apafiguráját. Különös együttállás tehát, hogy a nagy visszhangot kiváltó *Nem* után néhány hónappal publikált *Visszatérő álmom...*-ban szintén azokról a terhekről esik szó, melyeket egy nyilvános szereplőként ismert apa helyez a gyerekei vállaira. A *Nem*hez képest viszont (melynek prózapoétikai megoldásai is gyökeresen eltérőek a Biró által alkalmazott eljárásoktól) ez az apai örökség kevésbé traumatikus és determinisztikus erejű. Zsombor egyes szám első személyű coming-of-age elbeszélése ugyanis éppen arról szól, hogy a fiú hátat fordít a vízilabdának, helyette az írást választja, és mikor az SZFE-n kezd meg tanulmányait [ismét egy Kemény-párhuzam], egy olyan közegbe kerül át, ahol az apai név már nem rendelkezik különösebb nimbuszal. A könyvben feldolgozott, fikcióvá átglyűrt életanyag tulajdonképpen tehát abban merül ki, hogy a főhősnek még gyerekkorában elválnak a szülei, fiatal felnőttként pedig túlesik az első, nagy szerelmen – azaz nem történik más vele, mint ami a huszonévesek jelentős hányadával általában szokott ebben az életkorban. Az életnegyedi válságelbeszéléseket általában uraló bizonytalanságérzet és jövőképhiány helyett a *Visszatérő álmom...* viszont inkább egy döntéshelyzetet állít a középpontba: Zsombor vagy követi a „jól kitalált, pontos szabályok szerint működő narratívát” [143.], és a kispolgári boldogság útjára lép barátnőjével, vagy pedig regényt ír, még akkor is, ha irodalmi ambíciói megmérgezik

legfontosabb emberi kapcsolatait. A szöveg természetesen – már pusztán létezése folytán – azt igazolja, hogy a fiúban az íróvá válás vágya minden más késztetést felülír. A mű önvizsgálatnak szentelt szakaszai legfőképp ennek a lelki működésnek a megértésére vagy inkább kendőzetlen, önironikus hangoltságú színrevitelére irányulnak. Az énelbeszélő tudatában van annak, hogy életét irodalmi nyersanyagként kezeli („szenvadni se tudok csak úgy önmagamért, minden fájdalmat elteszek későbbre, jó lesz az még valamikor valahova, egy írónak kell a tartalék” 28.), hogy parazitaként telepszik rá szeretteire, akiknek a történeteiből maga a mű is táplálkozik, hogy még a szerelem legbensőségesebb pillanataiban sincs teljesen jelen – de ez a felismerés is csak egy újabb tapasztalati réteggént szolgál, amelyet aztán ügyesen beépíthet a regénybe. Azaz eljutottunk a Künstlerromanok nagy paradoxonához: az irodalom az életből táplálkozik, de kiszorít belőle, mindent, ami nem irodalom. A *Visszatérő álom*... tehát a művészregények toposzait hasznosítja újra, és Zsombor dilemmái ismerősek lehetnek annak is, aki a kortárs autofikció legnagyobb hatású darabjának, Knausgård *Harcom*-sorozatának első két kötetében követte figyelemmel az auktorialis elbeszélő őrlődését a család akolmelege és a magányos alkotómunka között. Míg azonban Karl Ove szerepválságát – és az abból fakadó, permanens büntudatot – a *Harcomban* hitelesíti a kisgyermekes hétköznapiak mélységeinek és magasságainak megrázóan realizisztikus elbeszélése, addig arra a fordulatra, hogy egy huszoneves srác első romantikus kapcsolata nem végződik házasságban, mégiscsak nehéz egy visszafordíthatatlan következményekkel bíró, sorsszerű eseményként tekinteni; mint ahogy a szakítás általa felkínált magyarázata sem túl meggyőző. A *Visszatérő álom*... azonban szerencsére mégsem egy öntetszelgő figura felszíni iróniával átitatott egodokumentuma. Egyrészt azért nem, mert távol áll az alkotómunka misztifikálásától: Zsombor megszállott írni akarása nem valamiféle metafizikai teljességigénnyel, hanem egy olyan lelki defektussal kerül összefüggésbe, melyre a szöveg különböző pontjain narcizmusként, egoizmusként, sikeréhségként, különlegességéreztként vagy épp maskulin erőfitogtatásként utalnak. Másrészt – és ez a legfontosabb –, ha az élet és fikció szövevényes viszonyát érintő, regényben feltett kérdések önmagukban nem is feltétlenül újszerűek, az a hang, melyen az énelbeszélő megszólal, minden ízében friss, eredeti és összetéveszthetetlen. Bíró prózájának nagy erénye, hogy telített az önreflexív, sőt metafiktív mozzanatokkal, mégis könnyed, lendületes, vibráló marad; mondatai a keresetlenség benyomását keltik, miközben jelentéstartalmuk a rafinált szerkesztésmódnak köszönhetően folytonosan megkérdőjeleződik, kiegészül, új fénytörésbe kerül.

Az elbeszélés gyakran visszakanyarodik a könyv keletkezésének jelenéhez, az időrend nem szigorúan egyenesvonalú, de – a coming-of-age narratíva logikáját követve – mégiscsak végigvezet a gyerekkortól a fiatal felnőtté válásig tartó időszak legfontosabb állomásain. Ilyen meghatározó élmény lesz az a mulattatóan kettős szocializáció, mely egyidejűleg zajlott a Waldorf-iskola biztonságos tereiben és az uszoda tesztoszteronszagú fiúöltözőjében, valamint a szülők előlétele és viharos házassága, amelynek fordulatáról hol szemtanúként, hol a mástól hallott történetek újramondójaként számol be a narrátor. A könyv felénél pedig színre lép Sári is, aki magyar szakos, „angoltanár, rúdtáncol, erotikus írókörbe és techno bulikba jár” (92.), és öt évig Zsombor szerelme, élet- és alkotótársa, szerkesztője, múzsája, no meg

legkeményebb kritikusa lesz. A mű sűrített időkezelésére jellemző, hogy a folyamatok részletgazdag kibontása helyett inkább egy-egy kulcsjelenetet beszél el [akár megsokszorozva, több változatban], néhány jellegzetes pillanatot nagyít ki, de ezeket is úgy, hogy figyelmeztet a kiválasztásukra irányuló szerzői döntések önkényességére. Az eleve élőbeszédszerűen ható, sodró erejű narrációba jó ütemben ágyazódnak bele a dőlt betűvel szedett, főként más szereplők megnyilatkozásaiból kiragadott egyenes idézetek. Olyan odavetett mondatok, beszólások, nagy igazságok, emlékezetes bonmot-ok ezek, amelyek nyelvileg [is] karakteresek, de nincsenek annyira felduzzasztva, hogy ne hatnának természetesen. [Biró egyébként is remek stílusérzékkel használja a vízilabda, a foci és a részeg bölcsészek világát idéző szlenget és ordenáré vulgaritást, mely nem telepszik rá túlzottan a regény nyelvezetére, de annak kiszakíthatatlan részét alkotja. Alapvetően el sem tudok képzelni olcsóbb poént annál, minthogy egy kielezett helyzetben valaki elkezd káromkodni, de a sikertelen forgószékszerelési epizódot záró tirádánál mégis hangosan nevettem.] Az idézetek és a szabad függő beszéd gyakori alkalmazása elsősorban azt a célt szolgálja, hogy a Zsomborétól eltérő, vele polemizáló nézőpontok is beépüljenek a műbe, ez a célkitűzés pedig még közvetlenebbül valósul meg a szöveg azon pontjain, ahol a három kulcsszereplő [az apa, az anya és Sári] néhány oldal erejéig teljesen átveszi a szót az elbeszélőtől, aki ilyenkor a címzett pozíciójába kerül át. Ez a narrációs megoldás új megvilágításba helyezi az addig feltáruló személyközi viszonyokat, metaszinten pedig még inkább elbizonytalanítja a saját fikcionalizáló tevékenységét egyébként is lépten-nyomon jelző [„Így képzem, pedig tudom, hogy nem így volt, de az én tollamból hiteles lesz ez a verzió is” 33.] énelbeszélő autoritását, történetváltozatainak valóságtartalmát.

A *Visszatérő álom*... bővelkedik a jó humorú, tömör és találó jellemzésekben [a waldorfos tanító bácsi bemutatása így kezdődik: „Földszag, hajgumival összekötött lófarok, fekete kosz a körmök alatt, így emlékszem Zsolt bácsira, egy kinyúlt, piros polárpulcsi és egy narancssárga buggyosnadrág volt az egész ember.” 19.], ezek a szöveghelyek viszont nem kívülről láttatják, hanem megszólalásmódjuk révén teremtik meg az egykori autótolvaj, sportolófeleség, spirituális guru-szexistennő anya és a nagyhangú, ámde kulturált, konzervatív, vidéki borászcsaládból származó macsó apa alakját. Míg a Soma Mamagésa-aurájú anyafigura rajong és megerősít, addig a Zsombor énelbeszélését elsőként megszakító [az addigi szövegrész olvasójaként felléptetett] apa cáfol, kioktat és ledorongol: „Értem én, hogy dorombol az egó, amikor kijön belőled egy-egy jó mondat. Persze. De azért megállás nélkül hazudni talán nem kéne.” [23.] Az egykori egyérintőmeccs [„Apa és fia egyérintőznek, egy-egyre áll a vézna író és a kiöregedett vízilabdás” 58.], melynek végeredményére mindkét fél másképp emlékezik, így a beszéd[tettek] szintjére helyeződik át, és a korábban ártatlannak tűnő állítások hazugsággként való keretezése a befogadót is a folytonos állásfoglalásra kényszeríti. Mikor az apa Zsombor érzékletesen ábrázolt uszodai gyötrelmeire visszautalva kifejti, hogy „[a]zt meg hagyjuk is, hogy a ti generációtok már nem köpködött egymás szájába, ilyeneket legfeljebb mi csináltunk a nyolcvanas években” [24.], az például nyújthatja a nyelvi hatalomgyakorlás példáját [hiszen a családfő semmisnek tételezi a fia sérelmeit], de szembesíthet az „igazság” hozzáférhetetlenségével is [azaz ellenőrizhetetlen, hogy a visszaemlékezések során ki és mikor csúsztat, téveszt, hazudik]. A teljes regény horizontjából ugyanakkor az az interpretá-

ció is érvényesnek tűnik (talán a leginkább érvényesnek), mely szerint az elbeszélőt a vízilabdaedzésekről szóló részben valóban elragadta a fikciógyártás lendülete, melyet olyan narratív mintázatok, előképek táplálnak, mint a sajtóból ismerős edzőbotrányok és Totth Benedek *Holtversenye* (de a mackónadrágos pillangózás mögött még az *Iskola a határon* csuklóztatásainak emléke is feldereng). Az apa szólama tehát afféle *reality check*ként zökkenti ki a kiskamasz Zsombor szenvedésével teljesen azonosuló (ha úgy tetszik: ahhoz irodalom helyett életként viszonyuló) beleérző olvasót. Érdeemes hangsúlyozni, hogy az apa–fiú kapcsolat a könyvben éppannyira konfliktuózus, mint amennyire féltő és kölcsönös szeretettel telített. Verbális hadviselésüket szépen ellenpontoszza testi közelségük abban a jelenetben, amelyre a regénycím is utal: az ember csak egy olyan apa vállán tud észrevétlenül elaludni, aki mellett felnőttként is biztonságban érzi magát.

A különböző fikciós szintek még izgalmasabban csúsznak egymásba Sári monológjában, aki nem az igazságot, hanem a hitelességet és a méltányosságot kéri számon Zsomboron mint a kapcsolatuk történetét megörökítő auktoriális elbeszélőn. („Ez a történet közös, a tied és az enyém, te meg úgy meséled, mintha te szartad volna az egészet, nekem itt egy mukkanás se jut, még a saját monológomban se, és hát ahogy beszélek, az pont olyan, ahogyan egy férfi az íróasztala előtt elképzeli egy bölcsész *femme fatale*-t.” 157.) A szöveg önmagát megkérdőjelező működése itt még intenzívebbé válik, hiszen a lány nemcsak a korábban leírtakat bírálja egy utólagos távlatból, hanem saját, jelen idejű megszólalásmódjának megalkotottságát is, egyszerre helyezve törlésjel alá a fikciós olvasás logikája szerint neki tulajdonított mondatokat, és paradox módon folytatva őket. („Mondjuk én ilyeneket azért fixen nem mondanék. Ez nem az én hangom, dolgozz még rajta egy kicsit” 157.; „Ez sem én vagyok, Zsombor, ezen is dolgozni kellene még.” 158.) Sári itt egyidejűleg szólal meg a közös szerelmet gyászoló másik félként és a kritikus olvasó metaalakzataként, aki az efféle önreflexív narrációs trükkök mögött rejtőző szerzői megfontolásokra is rávilágít („Egyébként meg miért kell nekem ebben a monológban mindenáron szidni ezt a regényt? Ez valami önvédelem? Ha előre rámutatsz a szöveg hibáira, akkor azzal majd sakkban tartod a kritikust, hiszen te direkt írtad szarul, itt a bizonyíték? 158.). Habár ott rejlik benne a veszély, hogy megfáradt, másodlagos posztmodern gesztusok széttartó halmazává váljon, ez a szenvedélyes, mindkét szinten egyformán drámaian ható vádbeszéd válik a regény voltaképpen csúcspontjává. Az a kérdés pedig, hogy miként írható meg vagy sajátítható ki egy olyan történet, amely „közös”, szintén áttevődik a regény metaszintjére, mégpedig az önéletírás etikai vonzataival összekapcsolva. „Lerakja a pontot a bekezdés végére, és szerény mosollyal odafordul hozzám, én meg annyit se tudok kinyögni, hogy mi a fasz, csak arra gondolok, hogy ha kijön belőle még egy ilyen mondat, akkor lehúzó magam a vécén.” [108.] – számol be az elbeszélő arról, hogy Sári miként segített neki készülő regénye egyik jelenetét lezárni: itt identikusan ismétlődik meg az a mondat, amelyet korábban – akkor még Zsombornak tulajdonítva – olvastunk az uszodai évekre való visszatekintés végén. Ennek az epizódnak a távlatából Sári tehát a szöveg rejtett és igencsak tehetséges társszerzőjeként tűnik fel. Amennyiben viszont – az autofikció összetétel utótagjára helyezve a nyomatókat – Sáriról egy kitalált alakként, *irodalmi* konstrukcióként gondolkodunk, akkor azzal, hogy a fikciós térben tőle idézett (ámde

külső, empirikus szerzőként Biró Zsombor Aurél által jegyzett) mondatokat dicséri, a regény valójában önmagát emeli piedesztálra, az elbeszélő narcisztikus, önfényező gesztusainak megkettőzéseként.

Sári kritikája – „macsózos férfipróza [...] amiben önreflexióba csomagolod a nettó maszkulin hisztit” [157.] – vállaltan feminista nézőpontból bírálja Zsombor monomániás, folytonosan önmagára fókuszáló elbeszélés módját, és ezzel a regény egyik meghatározó kérdésköréhez jutunk el. A főhős egy olyan családban nő fel, ahol az anya nagyon nő, az apja nagyon férfi, de ezek a minták már náluk is csak egy csúnya váláshoz vezetnek, egy olyan barátnő mellett pedig, aki úgy fogalmaz, hogy „*Mi egy feminista háztartás vagyunk*” [124.], érvényüket veszítik. Zsombor 21. századi felnövéstörténete tehát azzal a kérdéssel is szembesít, hogy milyen férfivá lehet válni egy olyan szociokulturális környezetben, amelyben a társadalmi nemi szerepeket övező hagyományos elképzelések még mindig erősen hatnak, miközben fenntarthatatlanságuk már nyilvánvaló. Ez a feszültség ironikus kettősségek sorozatában csapódik le: Zsombor elméletben tökéletesen polkorrekt, a gyakorlatban viszont sokszor ugyanazok a reflexek dolgoznak benne, mint az apjában (ebben a személyiségképletben is van valami knausgårdi), egyszerre ábrázolja önmagát vézna bölcsészsrácként, akin gimiben keresztülnéznek a lányok, és kiesik a kezéből a csavarhúzó, illetve önbizalomtól duzzadó fiatal írótitánként, akiben túlteng a versenyszellem, és mindig könyörtelen célra tör. A szöveg nemcsak gazdag a férfi nemi szervet változatosan megnevező káromkodásokban, de egy olyan kontextust teremt számukra, melyben ezek a kiürült, rutinszerűen használt nyelvi fordulatok ismét jelentéssel töltődnek fel („üres vagyok, a világ balfasza, és nemcsak férfiként buktam meg, hanem íróként is egyből” 120.; „nem az apám faszán vitorláztam be a krémbe” 73.): nyomatékosítják, hogy Zsombor elbeszélése átvitt és nagyon konkrét értelemben is a saját férfiassága körül forog („De az ágyba is teljesíteni megyek, meggyógyítani Sárít a varázsfaszommal, és ha nem tudom megcsinálni neki az orgazmust, onnantól már nem is érdekel az egész, a farkam is lelankad, amitől persze ő is befeszül” 139.). A *Visszatérő álom...*-ban egészen sok szó esik a szexről: Biró ehhez egy olyan, meglepően hatékony nyelvet alakított ki, melyben egymásra rétegződik a köznapi vulgaritás és az identitáspolitikai diskurzusok szókinccse, a pornóipar által létrehozott képzetvilág jelszavai és a gyengédség megnyilvánulásai. Fontos, hogy Sári tud ugyanolyan nyers és explicit lenni, mint a fiú („*még hetek múlva is erre a pillanatra fogok maszturbálni, te seggfej, suttogja a vállamba*” 174.), de azzal, hogy tabusítás helyett mindketten nyíltan beszélnek a nemi életükről, a köztük lévő feszültség még nem oldódik fel. A *Visszatérő álom...* tehát a kortárs fiatal irodalom azon alkotásai közé tartozik (ide sorolható a *Nem is*), melyek az intimitás megjelenítésének új lehetőségeivel kísérleteznek. A mű nem eszményítő-erotikus vágyfantáziákat bont ki, nem biológiai őserőként mutatja fel szexualitást, hanem mint egy rendkívül törekeny, egyszerre zsigeri és tanult, kulturális kódok által terhelt viselkedésmódot: ugyanakkor nem törekszik arra, hogy mindent ideológiai képletekre vezessen vissza. A „kell-e borotválni a fanszörzetet”-típusú konfliktusok nagyon is életszerű situációkba ágyazódnak be, nem sitcom jellegű humorforrásként szolgálnak, hanem egy párkapcsolat lélektanába engednek betekintést.

A regényszöveg finoman összeköti a családi és a szerelmi szálát azáltal, hogy nemcsak saját keletkezését, de a szülők és a Zsombor–Sári kettős egymásra találá-

sának különféle történetváltozatait is a „Lehetne a történetet innen is kezdeni” [28.] mondat variánsaival vezeti be. Hasonlóképp íródik bele a „Visszatérő álmom...” szókapcsolat a nagyapát gyászoló apa egyik megnyilatkozásába is. Az ilyen típusú nyelvi-kompozíciós megoldások miatt [is] lehetne amellettt érvelni, hogy a *Visszatérő álmom...* családregény, bár én úgy vélem, hogy ehhez túlságosan szűkösek a regény kronotopikus keretei, mint ahogy – bár az apa kissé gunyorosan így hivatkozik rá – Bildungsromannak sem nevezném Biró könyvét. Egy Bildungsroman főhőse ugyanis nemcsak leválik a szüleiről, és beleszeret valakibe, hanem elkezd kialakítani valamiféle összetettebb viszonyt a világgal; különféle politikai ideológiák, bölcséleti vagy művészeti irányzatok megismerése, próbálgatása révén tágul szellemi horizontja. A fiatal felnőtt Zsombor szellemi tájékozódásáról, filmes ízléséről [hiszen mégiscsak filmről szakon tanul], közéleti érdeklődéséről viszont nagyon keveset tudunk meg a regényben, és ez bennem hagyott némi hiányérzetet. Aki kicsit utánanézi az önéletrajzi vonatkozásoknak, annak feltűnhet, hogy a szerző – ismét csak Kemény Lilihez hasonlóan – tevékeny részese volt az egyetemfoglalásnak, az SZFE-n zajló eseményekről született egy tárcanovellája is (*Hogyan térdeljünk*). Az a döntése, hogy ebből az élmény- és szöveganyagból végül nem emelt át semmit a regénybe, természetesen nem kérhető rajta számon, így viszont az egyetem és a színház világát gyakorlatilag csak a „Mester” legendásított, emlékezetes dumákból, nagy beszólásokból összerakott alakja képviseli a regényben. A felnőtt szocializáció színhelye az ún. „irodalmi élet”-re szűkül le, melyet a FISZ-tábort és az Esterházy-kupát megörökítő anekdotikus életképek hivatottak ábrázolni. Biró itt is biztos kézzel skicceli fel a figurákat, a regény szellemes áthallásokkal [„fiatalok próbálják lerugdosni a József Attila-díjasokat a pályáról, de a vén faszok nem hagyják magukat, lassítják a játékot” 136.], ügyesen lekerekített sztorikkal gazdagodik, de az általánosító-tipizáló megközelítésmód, a kiszámítható példaérték miatt – a „részeg író” toposzának teherbírása igencsak próbára van téve – mégis ez a talán legkevésbé érdekes rétege. [Az viszont elgondolkodtató, hogy az irodalmi [fél]nyilvánosság működésmódjára irányuló reflexió milyen erősen beszűremkedik a kilencvenes években született generáció első köteteibe. Locker Dávid *Beszédkényszer* című verseskötetének darabjai például hasonlóan ironikus hangnemben, szintén a kívülálló és bennfentes pozíciói között oscillálva tudósítanak a közegről, amelybe ahogy betör valaki, máris elvágyódik belőle.]

A „Hogyan lettem író?”-típusú elbeszélésekben általában kiemelt figyelmet kapnak a szerzői szubjektumra nagy hatást gyakorló olvasmányok, első irodalmi impulzusok. A *Visszatérő álmom...*-ban az énelbeszélő önreprezentációjának egyik legfontosabb eleme az, hogy folyamatosan, szenvedélyesen és professzionálisan ír [egy grafomán alkotóként látjuk őt, aki nem rest „kiugrani az ágyból reggel nyolckor, hogy folytassa az este félbehagyott bekezdést” 103.], ehhez képest viszont jóval kisebb jelentőséget szentel annak, hogy mit és hogyan olvas. A szerzői nevek, könyvcímek a „szakmázós” dialógusokban inkább afféle céhjelzésként, gyors értékelések formájában hangoznak el, összetettebb értelmezés nem fűződik hozzájuk. „A hatodik fröccs után már nem tudtam rendesen kiejteni Rowling nevét, de azért elkezdtem fejtegetni, hogy miért fontosabb szerző a Péterek bármelyikénél” [96.], idézi fel a narrátor az első Sárival átbeszélgetett éjszakát, de – az olvasóként tanúsított attitűdjét általában is leképezve – a Rowling–Péterek összevetés ezután kifejtetlen marad. [Sári inkább

lesmárolja a srácot, minthogy tovább hallgassa az okoskodását.] Zsombor személyes kedvenceként Hemingwayt nevezi meg, de ismét csak jellemző, hogy az ő rajongójává sem mondjuk a *Vándorünneppel*, hanem egy mémesített idézettel való találkozás avatja. [„Az írás egyszerű. Csak leülsz a gép elé, és vérszel. Tizenöt éves vagyok, amikor szembejön velem ez az idézet egy Hemingway-portréra photoshopolva” 88.]. Miközben az elbeszélő én magabiztos értékítéleteivel kapcsolatban felvetődik a gyanú, hogy nem sokat tud Esterházyról, a szövege szerencsére annál többet. Bíró prózapoétikájának Hemingway írásmódjához ugyanis semmi köze (valamiféle párhuzamot legfeljebb a férfiasság kérdéskörében jelölhetnénk ki), de – ahogy arra kritikájában már Károlyi Csaba is rátapintott – Esterházyéhoz annál inkább. A regény zárómondatához eljutva – „annyit hazudtam már, mint a rossz tükör, lassan a plafon is rám szakad, de ezentúl, és akkor ezt most megígérem, esküszöm, hogy csak az igazat fogom mondani” [178.] – valószínűleg sok olvasónak fog eszébe jutni a *Harmonia Caelestis* kezdőmondata: „Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot”. Míg az Esterházy-mondat a maga eredeti kontextusában azt sugalmazza, hogy igazság és hazugság kategóriának szétválasztása a nyelv létmódjából fakadóan eredendően lehetetlen vállalkozás, addig Bíró elbeszélője számára a nem diszkurzív értelemben vett valóság hozzáférhetősége nem kérdőjeleződik meg. Csak éppen azt tapasztalja, hogy amint elkapja az írás lendülete, máris elszakad tőle. A regény játékos-önreflexív, performatív mozzanatokban gazdag nyelvhasználata, saját origópontját folyamatosan elmozdító, variatív elbeszélésmódja viszont többek között Esterházy örökségéből építkezik. Ez a hatás nyilvánul meg abban is, hogy a könyv nem témában, nem problémában, de még csak nem is történetben gondolkodik, hanem nyelvben. Ezen a ponton mégis találkozik a szöveg esztétikai gyakorlata a benne olvasható ars poetikus megnyilatkozásokkal, hiszen Zsombor egy irodalmi mű színvonalát leginkább a „jó mondatokban” méri. Márpedig néhány túlságosan poentírozott, hatásvadász mondattal biztosan találkoztam a regényben, de ügyetlenül megszerkesztettel, prozódiaailag elhibázottal egyáltalán nem.

Továbbra is nyitva marad viszont az a kérdés, hogy kié is akkor az a bizonyos, Zsombort igazi írói irigységgel eltöltő jó mondat. Egyike lenne ez a regényt átítató ironia duplacsavarjainak, vagy – folytonosságot tételezve élet és irodalom, fiktív és valós Sárík között – tekintünk úgy a szövegre, mint amely részben a közös és konszenzusos munka gyümölcse? Akárhogy is legyen, az a dinamika, mely a *Visszatérő álmom...* monomániás (ámde mégis szerethető) elbeszélőjének diskurzusa és a szereplői szövegek között létesül, azt a belátást közvetíti, hogy egy regény megszületéséhez igenis szükség van másokra. A szerző a tőlük kapott energiákból, érintésekből, feddésekből és persze lopott, kölcsönként, ajándékba kapott mondatokból építkezik. [*Kalligram*]

BALAJTHY ÁGNES