

## FIGYELŐ

### EGY TALÁLT TÁRGY HATVÁNYRA EMELÉSE

Závada Pál: *Természetes fény*  
*Magvető, 2014. 623 oldal, 6990 Ft*

Az egy íróra jutó fényképészek száma meglepően magas a XX. századi és kortárs magyar irodalomban. A fényképes szerzők közül persze nem mindenki exponál művészi elkötelezettséggel, mint Nádas Péter vagy Bartis Attila, akik múltba hulló, már elveszett pillanataik rögzítésével saját halálukat, elmúlásukat is elénk tárják szövegbe ágyazva vagy narratív sorrá rendezve. Lengyel Péter apai örökségét, kétalbumnyi fotográfiát mozgat írói életművében, mások, mint például Szabó Magda, Bereményi Géza, Grecsó Krisztián, Bán Zsófia családi képeket hurcolásznak regényeikben, elbeszéléseikben, s megint mások kortárs fotósok képeihez adják mondataikat, mint például Esterházy Péter. A kollektív történelmi tapasztalat mementójaként, sőt *memento mori* jaként (is) kezeli a (fiktív) fotót (és a fotográfia ontológiai problémáját) Borbély Szilárd, Márton László, Grecsó Krisztián egy-egy műve. Ezek a(z) (élet) művek a legtöbb esetben súlyos alkotói tétellel és a legkomolyabb szerzői játékkal helyezik valós, valótlán fényképeiket a szövegek terébe, nemegyszer reprezentáció-, narrációelméleti és nyelvi kérdéseket is exponálva. Ezt a csinos kis névsort még további szerzők, Mészöly vagy Rakovszky említésével cifrázhatnánk, és akkor a fényképek költői habarcsaira még nem is vetettünk pillantást.

Závada Pál életműve is ebbe a tágas műterembe (kontextusba) illeszkedik, az imént vázolt irányok mindegyikével érintkezve. Akár a KULÁKPRÉS című szociográfia 1991-es második kiadását, akár az ugyanebben az évben „ANYÁNK HÍV – MEGYÜNK” írással együtt közreadott szlovák nyelvű *Sloboda* folyóirat 1946–47-es fényképeit (2000, 1991/3.) tekintjük a fotográfiá-

val való elköteleződés kezdetének. Fényképek, fényképészek már az első két regényben, a JADVIGA PÁRNÁJÁ-ban és a MILOTÁ-ban is szerepet kapnak a háttérben, ám ezekben a művekben még a különböző elbeszélőjű szövegtestek, megszólalásmódok egymásba íródása – egymás, egy más, másikba írása –, nézőpontok és idősíkok ütköztetése és az elbeszélhetőség kérdései állnak inkább a szerzői intenció előterében. Fénykép és fényképész a harmadik regényben, A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORÁ-ban kerül erősebb megvilágításba, hogy fotós metaforáinkat tovább élesítsük. A regény elején elkészített, majd az utolsó oldalak egyikén megszemlélhető fénykép, amely *végigkallódj*a az évtizedeket (és a regény szövegét), a mű narratív szerkezetének, a múlt felett és egymás mellett is elnöző nemzedékek, a széttartó társadalmi viszonyok foglalatává, a mű önemlékmájává emelkedik az elbeszélő leírásában. Az IDEGEN TESTÜNK Weiner Janka fényképésznő műteremlakásába, egyetlen estére szűkített regénycentrummal hozza létre „mesterséges” társadalmi tablóját, s futtatja az egyes sorsokat, történeteket a halálhoz, ahogy a fényképek is rendületlenül a pillanat halálát feszítik síkra, valaki vagy valami elmúlását, esendőségét teszik láthatóvá a fény segítségével.

A TERMÉSZETES FÉNY, hogy recenszensünk végre elvegye a szót az irodalomtörténésztől, a Závada-oeuvre kiemelkedő szintézisének mutatkozik, nemcsak a fénykép mint téma, látásmód, narratív elem és szervezőelv, élethez, múlthoz való viszony sokadik hatványra emelése által – ezzel kapcsolatban szinte bizonyos, hogy nem tévedünk. E regény szintézise annak a számtalan invenciót mozgósító prózának, Závada-univerzumnak is, amely polifonikus összetettségében, az egyéni sorsok változatos, érzéki intarziájából építkezve képes társadalmi-történelmi folyamatokat ábrázolni, ugyanannak a kis közösségnek centrumából újra és újra kiindulva világtörténelmet láttatni, múlttal kapcsolatos adósságainkkal szembesíteni, s amely próza

nemcsak végtelen mesélőkedvvel, formákat kereső, bontó és szövő elbeszélői játékokkal bír, hanem kedélyes sokszólamúsága és ironizáló kedve mögött, vagy inkább ezekben benne, mély ember(iség)ismeret, töretlen értékrend, józan történelemszemlélet, masszív provokáció és végtelen életszeretet van. Nagy kincs ez nekünk. Legalább akkora, mint egy régi fényképpel teli bonbonosdoboz – tenné hozzá *elbeszélőnk*, ha hagynánk szóhoz jutni.

A régóta (vagy nem is olyan régóta) őrizgetett, a régóta (vagy nem is olyan régóta) emlegetett, körülírt képek végre láthatók lettek az olvasók számára is; itt vannak előttünk, bele-szöve, behímézte a regény szövevényébe, amely a 30-as évek második felétől a második világháború színterein át egészen 1947-ig sodorja a történelem szálait. Szöveg és kép szkriptovizuális kölcsönhatásban csomózza, hurkolja és fejt fel egymást, jel és jelentés, referenciális és metaforikus, tény és fikció kibogozhatatlan cserebomlásában. A fonal két vége azért eligazít, ragadjuk meg őket azonnal, mint kioldó-zsinór végén a gombot. A címlapverzón szerzői eligazítás bujkál: „*A fényképeken fölismerhető személyek nem azonosak – de hogyan is lehetnének azonosak? – a regény szereplőivel.*” A kötet végén pedig képjegyzék olvasható a fotók lelőhelyéről, ahonnan kölcsönvették. E paratextusok legalább két fontos dolgot hangsúlyoznak, egyfelől azt, hogy a szerző által fikcióként meghatározott mű kitaláció mivoltán csöppet sem változtat az a körülmény, hogy valóságból származó valóságos fényképek (látszólag) valóságos helyzeteket és arcokat építenek be az elbeszélés menetébe. Másfelől, hogy ezek a sokféle valóság(sa)t sejtető képek eredeti kontextusukból, de legalábbis archívumukból, gyűjteményük-ből, családi albumukból kiragadva új közegbe kerülnek, átértelmeződnek aktuális (szöveg) környezetükben, újabb jelentéseket kaphatnak, s maguk is új kontextusokat, jelentéseket generálnak, amint és amennyiben sikerül játékba lendülniük és játékba lendíteniük a szöveges részeket is. Závada e regényében a fényképekre mint vizuális elemekre alapvetően olyan jelekként, indexekként tekinthetünk, amelyek elszakadnak referencialitásuktól, elsődleges jelentésüktől, s a nyelv képszerű működéséhez hasonlóan metaforikus, szimbolikus jelentéseket kapnak. Persze kevésbé hosszas fejtegeté-

sekbe kellene kezdenünk, ha mondjuk középkori ikonokkal vagy legalább szürrealista képekkel, tehát eleve átvitt jelentésekkel lenne telehintve a szöveg; a nehézséget, a valóság képzetébe (vissza)húzó gravitációt ugyanis a fotográfia realitásához, tényszerűségéhez kapcsolódó általános képzetek, berögződések adják. E sztereotípiák alapjai, amelyekre a regény kétségtelenül rá is játszik, egyfelől a fotó ontológiai értelemben vett realitásában rejlenek, abban, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, hatását, mondhatni misztikumát az adja, hogy ily módon végérvényesen sosem választható el a képet eredményező aktustól, a testeket rabul ejtő fény fizikai lenyomatától. Ez a nyomjelleg, amely ráadásul – ez a másfelől – minden korábbi vizuális reprezentációs formánál „valóságosabb” hasonlóságot mutat ábrázolt és kép között, eredményezi, hogy a fotónak dokumentarista vonást, igazságértéket tulajdonítanak. A fénykép széles körű társadalmi, mindennapi használatát pedig éppen ez, referencialitáshoz szorosan kötődő létmódja teremtette meg. (Olyannyira, hogy az ábrázolt korszakhoz leginkább szürke árnyalatos képzetek kapcsolódnak, nehéz magunk előtt látni, hogy az öltözékek nemcsak fehérek, szürkék, esetleg barnák lehettek, hanem sárgák, vörösek, bíborok, lilák, s a májusi fű éppoly harsogó zöld, mint korunk fotóin.) A TERMÉSZETES FÉNY-ben a fotók árny(kép)játéka azért is kifinomult, mert a mű – történelmi – tényregényként (is) működik, a megbolondított fikciós játékok során (és ellenére) a XX. század legrettenetesebb, legkegyetlenebb történelmi eseményei hitelesen bomlanak ki, s naivul akár azt is vélhetnénk, hogy mindezt a képek igazoló mivolta és reális ábrázolóereje is eredményezi. Éppen hogy nem.

Alaposabban átgondolva tulajdonképpen csoda, hogy Závada regénye az így történhetett érzetét, a társadalmi, politikai folyamatok, történelmi események valószínű ábrázolásának összbnyomását kelti, mivel meglátásunk szerint regényében éppen azt viszi színre, hogy az oral history műfajai (vallomás, visszaemlékezés) az átélt események traumatikus hatásainak következtében vagy a továbbéléshez szükséges felejtés által miképp válnak hiányossá, túlexponált fehér foltokkal elfedetté, repedésekkel, (ön)jellentmondásokkal leleplezhetővé, képze-

lletel kipótolhatóvá, beállított képekkel kitarthatóvá. A kordokumentumokként (is) funkcionáló, tanúságtévő szövegtípusok, naplók, levelek, jegyzőkönyvek, újsághírek, propagandaanyagok más-más módon torzítják el az eseményeket, kíméletesen vagy emberi gyengeségek miatt elhallgatva az átélt rettenetet, szégyenletes tetteket, vagy éppen szélsőséges ideológiák szolgálatába fordítják az eseményeket. A különböző szölamok, az (ál)dokumentumok ütköztetésének, az elbeszélők lavírozásának, egyensúlyozásának zseniális zsonglörködése, a fehér foltok képzelőerővel való kiszínezése szükséges ahhoz, hogy tények, áltények, fikciónak szánt (szöveg)jelemek végül megteremtsek kvázi nyugalmi állapotukat. Ebben az ellenpontozó, a források, az emlékezet és a szavak megbízhatatlanságára rámutató szövegtérben a fényképek is hasonló funkciókat kapnak. Azonban a fotók nem a szöveget „teszik helyre”, nem vele szemben hitelesítenek valamit, ahogy azt esetleg várnánk tőlük, nem ők képezik a tényregény tényeit. Ellenpontoznak, hiánnyal szembesítenek, de nem az igazság nevében, hiszen más esetekben ők ellenpontozódnak és lepleződnek le.

A fényképek fentebb említett ontológiai realitása keskeny, bár meghatározó mezszye a fotográfia esztétikájában. De ne felejtjük el, hogy a fényképész exponálása egy pillanat tér- és időbeli kiszakítása a valóság menetéből, s ez a – tér-idő kategóriák, távolság, képkvágás, mélységelesség, választott nézőpont mentén megmutatható – kiragadás biztosítja a fényképek egységét, megbonthatatlan zártságát és (művészi) szuverenitását, mely mind más képektől, mind a valóságtól elválasztja őket. Mind ezt a konkrét tértől és időtől elszakadó önállóságot, (mű)alkotás mivoltot használja ki és hatványozza a TERMÉSZETES FÉNY-ben a szerzői intenció; a fényképek, amelyek, ahogy már tisztáztuk, mindenféle gyűjteményből kerülnek a regény menetébe, s amelyek, mint ahogy imént érveltünk, már rég messze kerültek eredeti kontextusuktól és a valóságtól, de amelyek a regény menetében mégis valóságos tárgyként és referenciális vizuális látványként tűnnek fel, nos, ezekről a fényképekről sorra kiderül, hogy nem ott vagy nem akkor készültek, mint ahogy a szöveg mondja, vagy a látvány sejteti. Illetve nem az készítette, aki készítette, hiszen példá-

ul Semetka Pista fronton készült fotói elvesztek, mégis ott látjuk őket a szöveg menetében, ebben az esetben tehát szöveg és kép már a mű imaginárius közegében felszámolja egymást. A Weisz testvéreknek tulajdonított képek szerzői hitelét pedig a mű végi képjegyzék függeszti fel, s még a háborút szerencsésen túlélő Weisz Juci sem őrizheti őket, hiszen ő is csupán az írói fantázia teremtménye.

A fényképek jelenléte, kezeljük őket a referencialitás és esztétikum bármely fokán, erős hatást kelt, a képeken látható alakok, arcok, akikkel szembe tudunk nézni, folyamatosan önmaguk hiányára emlékeztetnek, elmúlásukra, halálukra utalnak, azokra az üres helyekre, fekete lyukakra, amelyek a kiragadás által létrejönnek a múltban, és a fotók által tapasztalhatóvá, érzékelhetővé válnak a jelenben.

E hosszas fejtegetésből egyértelműen látszik, hogy a TERMÉSZETES FÉNY fotográfiai jóval összetettebb szerepet kapnak, mint hogy a történet egyszerű kísérőiként, illusztrációiként határozzuk meg őket. (Ami eszünk ágában sem volt.) Ha már a képek korszakfestő, illusztráló funkcióját említjük, érdekes párbeszédet nyit Závada Pál regényíró Závada Pál szociográfussal. A széles érdeklődési körrel rendelkező kedves olvasó ugyanis ismerős fényképekre bukkanhat a KULÁKPRÉS második kiadásában (1991), melyek a tótkomlói és környékbeli parasztság mindennapi életét, ünnepeit teszik láthatóvá a fotók segítségével (míg az árnyként megnyúló diktatúra ki nem veri a gépet a fotós kezéből), a családi dokumentumok között pedig családi csoportképek, portrék is helyet kapnak. Itt leplezhetjük le, ha mindenáron ez a heppünk, hogy az édesanya egész alakos képe valóban Závada Pál édesanyjának portréja, s nem az elbeszélőé, hacsak a kettő nem azonosítható egymással. Vagy ebben a kötetben látható először az a csodálatos tablókép, főszerepben a lenyűgöző cséplőgéppel, amelynek „professzionális nagytotálja” a regényben is teret és részletes képleírást (meg egy apró fricskát) kap. Nem soroljuk a további példákat, meghagyjuk a nézegetés örömét a befogadóknak is. Ezt a gondolati kitérőt a teljes életmű és különösen a fényképek alakulástörténetének felvillantásán túl azért is tartjuk fontosnak, mert pontosan megmutatja a különbséget a társadalomtörténeti tudományos munka és a regény fény-

képhasználata között. A KULÁKPRÉS illusztrációi, kordokumentumai között több olyan látható, amelyet később a regény is felhasznál. A korábbi műben azonban fotó és szöveg nincs szoros viszonyban, s kettősük nem lép be a multimediális alkotások során önkéntelenül játékba lendülő hierarchiaharcba, elkülönöződési folyamatokba, ahogy ez a regényben történik. A KULÁKPRÉS hagyományosabb, illusztratív funkcióval bíró képhasználatát mi sem bizonyítja jobban, mint az a körülmény, hogy az 1991-es kiadás munkálatai során részben elveszett fotóanyag a 2006-os harmadik kiadásban más (hasonlóan illusztráló) képekkel helyettesíthető. Ez a regényben elképzelhetetlen lenne.

Szöveg és kép viszonya, egymásra építése, építő-bontó, ellenpontoszó, ironizáló játéka számtalan variációt mutat Závada művében, a fényképtéma ugyanis nemcsak a szövegbe illesztett képek által van szüntelenül jelen, hanem a narrációnak is folyamatosan felszínen tartott eleme. A múlt eseményeinek és megragadásuknak – minden elméleti belátást felülírva – elsődleges terepe a fénykép, a mű főszereplői profi vagy amatőr fényképészek, jelenük elkötelezett rögzítői (Weisz Jakab és Semetka István), de ha mégsem, legalább fontos fényképek őrzői. (S bizonyára az sem véletlen, sem a két világháború közötti társadalmi struktúrában, de főként a regény szimbólumrendszerében, hogy a nagyközség fényképészei zsidó családok; ezért külön jelentőséggel bír az a fotóelméleti meglátás, hogy a képkészítő pozíciója a lefényképezettkhez képest mindig a szemben-, máshol állás, a kivülmaradás, valódi részvétel nélküli jelenlét, a nézőpont szükségszerű eltérése. Idézhetnénk a fényképész „mélylélektanáról” Sontagot, de már így is messze kanyarodtunk.) A fényképészek tevékenysége és műtermeik ábrázolása lehetőséget ad fotó- és világítástechnikai fejtegetésekre is. A regényben továbbá nemcsak látványokat felülíró képleírások, elbeszélte eseményeket, történeteket megsemmisítő fotók, képekre reflektáló elbeszélés-hurkok, sztoriból kizökkenő képi jelenetek társulnak össze, hanem számos esetben nem látható képek is említést, sőt részletes leírást kapnak, hosszas fényképnézetésekről, képsorokról értesülünk, a fronton töltött évek alatt pedig elveszett, elkobzott képekről, soha elő nem hívott, filmen maradt, mégis képként emlegetett le-

hetőségekről számol be az elbeszélő. A fotós látásmód, a fényképész mindent képben rögzítő attitűdje mutatkozik meg Weisz Kóbi fiktív exponálásában, amelyek minden eszköz hiányában az emlékezet retinahártyájára rögzülnek. *„Ami engem illet, leggyakrabban fotografálással vagy azzal, hogy tudósításokat ütök össze, de úgy – és talán nem tetszenek ezért kinevetni –, hogy se fényképezőgépem nincsen, se írógépem, telefonom vagy távíró.”*

A verbális emlékezőműfajok már említett hiányosságainak problematikáját a fényképek műbeli jelenléte is kiszélesíti, nemegyszer gondolati síkra tereli. Miközben a társadalmi használat sok esetben a fényképet mint emléktárgyat kezeli, legyen az magánszférába tartozó fotó, korszakra vagy történelmi eseményre mutató, utaló dokumentum, a fotóelméleti belátás mégis arra int, hogy az örökkévalóságnak rögzített pillanat éppen a valódi (keret nélküli, képlékenyebb) emlékképeket törli el, a kiélecsített fotók az emlékek helyébe tolnak, elszakadnak mentális képeinktől. Weisz Kóbi, Semetka Pista fiktív exponálásai s a hozzájuk fűzött reflexiók ezt a (reprezentáció)elméleti kérdést tartják felszínen, s a dilemmák exponálása időről időre felszínre tör: *„Érdekes, hogy jobban emlékszem arra, mi volt látható azon a képen, amely aztán elveszett, mint a történeteknek azokra a valóságos elemekre, amelyek közt a szóban forgó képet exponáltam”* – olvasható Semetka *Fényképeszeti noteszában*, az elbeszélő pedig szintén e kérdésen elmélkedik másik fényképészünk, Weisz Jakab fiktív tudósításának fiktív exponálása kapcsán: *„Közben azon tételődünk, hogy kielégítő dokumentatív erővel bírnak-e vajon az írott szavak. Vegyük akár a fiatalembernek [Weisz Jakabnak] ezeket a jegyzetfüzetbe rótt sorait – ezek érvényesek-e vajon annyira, hogy tanúságtételképpen is hinni lehessen nekik? Én azt mondom, nem, az írás a szó szoros értelmében nem bizonyító erejű dokumentum – szemben a fotográfiával, amely kétséget kizáróan meg tudja győzni az embereket valaminek a valóságosságáról. [...] A fiatalember vitatja álláspontomat – szerinte léteznek dokumentatív hiteles írások ugyanúgy, mint szavahihetetlenül hiteltelen fényképek.”* Elégedjünk meg most ennyivel, az olvasó számos szöveghelyen találkozhat még hasonló futamokkal az emlékezet hiányosságairól, a foltokat kipótoló képeletről és a fotó emlékképeket helyettesítő szerepéről.

S hogy továbbra se bírjunk kikeveredni a fényképekből – de hát a szerző se bír –, a regényt nemcsak a szereplők tevékenységén és nézőpontján keresztül, a látható és elmesélt képek által uralja a fotós látásmód, hanem az elbeszélés módja, a történet szövése, a narráció építkezése is szoros viszonyban, párbeszédben van a fotográfiával. Závada Pál műve, ahogy ezt már megszokhattuk, összetett, bonyolult konstrukció. A három nagyobb egységből álló regény időrendben, háború előtti, alatti, majd a háborút követő évek eseményei mentén halad, ám ez az egyszerűnek és egyértelműnek tűnő elrendezés egyfelől kerettörténetekkel, másfelől a megszólalók, nézőpontok megsokszorozásával és elbeszélői játékkal bonyolódik. A kerettörténetek közvetlenül a rendszerváltás után játszódnak, időben és térben is eltávolodva a történet(ek) centrumától, T.-től. A regény főhőseiként is megjelölhető szereplők visszaemlékezései, fényképeket őrző bonbonosdobozai mentén indulunk el a múlt eseményei felé, az első és harmadik egységben főként Semetka Máriánál, a második részben pedig Fivérénél, Semetka Pistánál tudakozódik az elbeszélő, ám a múltbeli szálak és történetek több szálamra szakadnak, a jelentősebb szereplők szemszögéből láthatunk egy-egy eseményt, történetegységet, sokszor különböző dokumentumoknak, leveleknek, feljegyzéseknek, tudósításoknak álcázott elbeszélésekként, s mindebbe természetesen az elbeszélők is folyamatosan belekötynak, kiigazítanak, cáfolnak, megjegyzéseket, kiegészítéseket fűznek az elhangzottakhoz. Nehéz és felesleges is lenne végigvenni, hogy ebben a számtalan elbeszélői helyzetet és lehetőséget kijátszó hosszú regényben hányféleképpen váltják, rétegzik egymást az elbeszélők; megesik, hogy a megszólalók egyszerűen átfolynak egymásba, akár mondaton vagy bekezdésben belül, és az is, hogy látványos a szóátadás, szóváltás, közbevetés aktuása, s a metanarrációs, metafikciós megjegyzések is a Závada-próza jól ismert elemei, ahogy ezt már a két legutóbbi regényben megszoktuk és megszerettük. Az elbeszélők és nézőpontok váltakozása a fényképek szerepeltetésével analóg, ahogy minden egyes fotó kimetszett fragmentum, keretbe zárt látvány, és saját, kizárólagos (és az időtényező miatt megismételhetetlen) nézőponttal rendelkezik, ugyanígy egyediek,

kizárólagosak az elbeszélői helyzetek, a szereplők szemszögéből látott és láttatott események. Ezek az egyéni nézőpontok a maguk pozíciója alapján keretezik, ragadják meg, látják és értik az átélt eseményeket, az úgynevezett tényeket, és sosem hozhatók fedésbe egymással; az elbeszélői igyekezet „csupán” ezek összehangolására, egybevetésére, ütköztetésére vállalkozhat. De nemcsak a nézőpontok megsokszorozódása és egyedülállósága mutatja a fényképek narratív struktúrában is tükröződő létmódját, hanem a fényképműfajok és szöveg-típusok kavalkádjá egyaránt hasonló gazdagságot mutat. Fényképek és szövegfajták kezelésének féktelen szabadsága, változatossága szintén a kibogozhatatlanság hatását kelti, valóságos és fiktív habarcsolását. Spontán és beállított fotográfiák kettőssége, portrék, csoportképek, tablók, riportfotók műfaji gazdagsága már önmagában sok irányba visz, díszes népviseletbe öltözött alkalmi tekintetektől a meztelenül saját sírjukat ásó arctalan zsidó munkaszolgálatosokig ugyanúgy (át)láthatunk mindent, mint a szövegek regényes epekedő szólamától a katonai behívók vagy rendőrségi jegyzőkönyvek hivatalos nyelvezetéig. Závada teremtett világán belül is számtalan helyről származnak a fotók, még a Niagara Falls mellől is, ahogy a szövegek is. Ugyanakkor az eddigi életmű, ezen belül is a szociográfusi kezdetek, a szerző gyűjtőszünetedélyének ismerete, a mű végi szándékos önleplezés gesztusa a történelemábrázolás és reprezentációelmélet kérdéseiben is elég messzire viheti az értelmezőt, mint akár a Szibériába tartó hadifogolyvonat.

A korábbiakhoz képest elmozdulás, hogy a Závada-recepció által sokat emlegetett és interpretált, rendszeresen (szüntelenül) nézőpontot és attitűdöt váltó elbeszélői „mi” most maga alá rendel még egy „elbeszélőnk”-nek nevezett alakot, s mintegy felettes elbeszélőként uralja – vagyis szerepe szerint próbálja uralni – a szöveget, s leginkább hozzá köthetők a megjegyzések, közbevetések, elmélkedések, a narrációra, de főként valóság és fikció viszonytagságos viszonyára vonatkozó kitérők. Ez a rendkívül szövevényes, de közben roppant szórakoztató narráció, a fényképek ügyével meg támogatva lépten-nyomon arra hívja fel a figyelmet, hogy a dokumentumoknak, tényeknek látszó vagy közvetlen forrásból származó dol-

gok sokszor éppolyan messze lehetnek, vihetnek az igazságtól, ha nincs (már) meg az eredeti kontextusuk, ha kiszakadnak eredeti közegükből (ahogy a fényképek is), mint a legábrándosabb kalandregények; ezzel szemben a vállaltan képzelettel, következtetésekkel kikerített történetek is tűnhetnek valószerűnek, hihetőnek. De a szerző minden mesterkedése ellenére se felejtjük, regényt tartunk a kezünkben, s bár számtalan (ál)dokumentarista eszközzel igyekszik megzavarni fikciós komfortérzetünket, képeket, leveleket, túlélőket, visszaemlékezéseket szór elénk, s elbeszélői fondorlataival eljuttatja, hogy létezhet egy igaz(ságos) történet, de e játék közben számtalanszor leleplezi, elszólja magát. A különféle elbeszélői hangok, könnyednek tűnő gesztusok azonban csak a felszínen tét nélküliek. A szólamok, nézőpontok váltakozása, a „mi” és „elbeszélőnk” dialogicitása a korábbi regényekhez hasonlóan erőteljesen vonja be az olvasót a mű eseményeibe és ezek morális megítélésébe. A regény többszólamúsága, kedélyessége, olvasóval kezdett párbeszédei miatt nem lehet sem kívül maradni, sem kényelmesen belesüppedni egyetlen nézőpontba, reflexiók nélkül továbbállni. A fotók referencialitásának, az emlékezet működésének, a történet és történelem ábrázolhatóságának kérdései és összefüggései nem öncélú esztétikai problémahalmaz(ok), hanem annak a morálisan átszőtt és több oldalról végiggondolt történelemszemléletnek, múlttal szembeni felelősségnek művészi vetülete, amely a XX. századi magyarság, továbbá kisebbségei, nemzetiségei, zsidó lakossága által átélni kényszerült eseményekkel való józan és körültekintő, hazugságoktól, elkenésektől mentes szembenézést, elszámolást ösztönzi. Kívül maradni, állásfoglalás nélkül vállalt rándítani ugyanúgy szakadékba vezet, mint egyetlen – szélsőséges – ideológia nézőpontjából nagytotálként tekinteni a múlt eseményeire. A sokszólamú narráció nem az igazságot relativizálja, hanem az események körültekintő számbavételére, az egyes nézőpontok, szólamok megismerésének szükségességére tanít, s a végül felzengő összhangzaton túl az egyes sorsokból kiindulva azt is megmutatja, hogy a dolgok józan szemléletét, a becsületet és lelkiismeretet hányféleképpen siklathatja ki az emberi gyengeség, tévedés, a hinni akarás, hatalmas nyomás vagy a bosszú,

hogyan lehetséges, hogy a pillanat igazságának villanásában „[]ámpás, szép fejek sután megszárdulnek”.

Mindent összevéve, már ha láttathatjuk egyáltalán egyben ezt a hatalmas vállalkozást, ne riadjanak el az olvasók, akik közül néhány talán eljutott idáig e gondolatmenetben, jegyzi meg recenzensünk, beszédes szemvillanást vetve a teoretikusra, Závada Pál regénye lenyűgöző, sodró olvasmány. A hosszas fejtegetések csupán háttérét, jelentőségét, lényegét kívánták megragadni annak a sokszereplős, százfelé futó, ám centrumát soha el nem feledő történetnek, amelynek olvasása során szövegek és képek, tények és elbeszélők évdését egyre inkább háttérbe szorítja a történetek megrendítő, meg-rázó, izgalmas vagy éppen érzéki ereje, s a médiumok párharcában a fényképeket időről időre legyűri a szöveg, amit részünkről egyáltalán nem bánunk. (Még recenzensünk sem, aki ilyen esetekben még jegyzetelni is elfelejtett, később kénytelen volt újra szemügyre venni a képeket, és a szövegben bogarászni, de hát magára vésen.) A regényesség, a szöveg uralma egyes részeknél, jeleneteknél annyira magával ragadó, hogy érzéseim, belső látásunk jobban kiéleledik, mint ha száz fotót is tennék elénk. Ilyen például a három szarvasi lakótárs idillje, ahol szerelem és féltékenység mint bedurrantott vaskályha izzik fel, vagy Sógor Miska parádés szökése, Weisz Kóbi megrázó és ostoba halála, Semetka alhadnagy hadifogsága, a többhetes hazaút, a hadifogolyvonat bűze és sötétsége, melynek végtelennek tűnő folyamatait még Závada elbeszélői sem bírják képekkel érzékelteni, nemhogy megtörni azt; ennek egyik tetőpontja a békéscsabai állomásjelenet, melynek minden résztvevője, az olvasót is beleértve, zokog, s nem kevésbé lehetetlen Semetka romániai szökése és hazaútja sem. A félelem, rettetet, borzalmak mellett rendre feltűnik az élet, az élni akarás leleménye, a vitalitás; a szeretkezz, ne háborúzz elve, a hűség, becsület azonban sokszor nem elegendő a túléléshez vagy a továbbéléshez, s e kettő, élet és halál fénye és árnya, mint maga a fotó, engedi be Závada művébe azt a természetes fényt, mely megvilágítja az eseményeket, addig, amíg látszanak, amíg, egyáltalán, van fény. A múltat, a múlt árnyait, árnyékait, akik a történelem fűtcájában mutatkoznak, hogy egy másík műre is legyen sza-

bad utalnunk, addig lehet és kell megragadni, amíg van fény, amíg a retusált és bevilágított képek nem árasztanak el mindent, amíg a teljes sötétség le nem ereszkedik. „[T]udniük ha nincsen fény, akkor kép se lesz”, hangzik el a nevelésesen egyszerűnek tűnő kijelentés a háborút megelőző évek egyikén, ám veszteségeink tudatában a tisztánlátás szükségszerű: „*botorkál egyre rosszabb lábbal [...], bolyong, miközben egyre csak fogytán van a fény, hogy ne legyen szűksége már semmire. Mert a retinájára anélkül is exponálni képes azokat az útjai során elébe táruló tájképeket, melyeknek aztán végigvizsgálhatja minden apró részletét, hátha valamely szegletből, takarásból, árnyékból vagy áttetsző derengésből sikerülhet kinyitania azokat a töredékeket, amelyekben gyötrelmeik különféle állomásain fedezheti föl az övéit, hogy aztán feltámassza és lefényképezze őket.*”

Visy Beatrix

## KIBESZÉLHETETLEN ÉVEK

Bán Zoltán András: *Keserű*  
Bookart Kiadó, Csíkszereda, 2014.  
175 oldal, 2890 Ft

Egyetlen feladattal küszködik a könyv hőse, Súlyom Ferenc: miként adjon számot magának és másoknak arról a *felfedett* tényről, hogy éveken keresztül, a Kádár-korszak utolsó évtizedeiben, mint az egyik legtehetségesebb novellista, jelentéseket írt az öt legmélyebben értő közösség tagjairól? Fedőnéven Keserű, akit az akkori ellenzék is tenyerén hordozott, kényeztetett, a rendszerváltás utáni éveket a lebutkástól való félelmében végigrettegve, „szinte” megváltásként vette tudomásul, hogy őt is utolérte a tényfeltárók szorgos munkálkodása, megtalálták a dossziét, amely a jelentéseit tartalmazza. A regény egyetlen valóságos személyre fókuszál; mind a tehetségét, mind pedig különös helyzetét tekintve tökéletesen egyedieként könyvelhették el ezt a kínos felfedezést az író társak, a barátok. Amíg mások, a valódi karrieristák, a rendszer haszonélvezői valamilyen szempontból a hatalom kiválasztottjai, seggnyalói voltak, addig Tar Sándor egész éle-

tének természete és sajátos írói tehetsége a legkevésbé sem előlegezte meg az efféle áruálás lehetőségét.

*Mit tegyünk?* – kérdezheti Keserű Lenin szavaival, miután rájön, hogy az emberek, különösen a hajdani elvbarátai, de leginkább a maga lelkiismerete is valamiféle magyarázatra vár. Miért nehéz, már-már lehetetlen erről a dolgról vallomást tennie, őszintén megnyilatkozni? A regény központi kérdése, a morális magva ennek a megszólalásnak a tökéletes lehetetlensége. Az elbeszélés paradoxona, hogy lényegében ez a vallomás nem is jön létre, maga a magyarázat meg sem születik. Annyi történik mindösszesen, hogy Súlyom éveken keresztül reggel felkel, és leül az íróasztalához, írni kezd, s a lényét sokszorosán rabságban tartó kényszeres vallomásánijából mindannyiszor a nem kevésbé kényszeresen elfogyasztott alkoholba temetkezik, anélkül, hogy egy árva szót is ejtene a történetek mikéntjéről. Nemhogy magyarázatokba nem bocsátkozik, inkább hezitálásával, fel-feltörő emlékeivel éppen az okokat takarja el. De mit tartalmaz ez a kötet, kérdezhetjük. Csak Súlyom ömlengő múltba révedezését, a kínjait naponta szenvedéllyel kiélő ember gyötrődéseit, amiként akar, de képtelen magyarázatot találni a saját cselekedeteire. Amit olvasunk, az látszólag nem Súlyom irománya, hanem egy külső megfigyelő vagy akár Keserű gondolatainak, érzeményeinek változékony kottája. Ekként nincs válasz a kérdésünkre. Most már csak arra a nagyon nehéz problémára kellene rátalálnunk, miért is van ez így. Az egyik lehetséges nézőpont a meghasonlott, a magát megkettőző emberi habitus természete. Nem egy, hanem két emberről van szó. A tehetséges íróról és vele szemben az embriónális állapotban megmaradt munkásról, aki belenőtt egy rendszerbe, ezt a diktatúrát véglegesnek, a Jóisten által jóváhagyottnak, változhatatlannak gondolta, semmiféle logikai repedést nem talált, amely arra mutatott volna, hogy az ő életének eme kerete, helyszíne, színpada megváltozik.

A rendszerváltás úgy érte, mint a piramisok sírkamráiban ezer éve élőködő egércsaládot a régészek falbontása. Vagy, a regényben megjelenített Petri találó versképevel, mint a disznót, aki megérti, hogy a saját belébe töltik majd. Az író kényszeredett nyertese lett ennek a vál-