

Borsodi L. László

MIT LÁT A MEDVENÉZŐ,
ÉS MIT LÁSSON AZ OLVASÓ?

– Murányi Sándor Olivér: *Medvenéző*¹ –

Történeteik mindenkinek vannak, de nem mindenki mondja el, és – milyen jó! – nem mindenki írja le. Az író olyan kivételes személy, aki tehetségének, fantáziájának és mesterségbeli tudásának köszönhetően jó esetben autentikus nyelvi világgá formálhatja azt, amit személyes életében megtapasztalt, megfigyelt és átélt, vagy amit csak a világ történéseire adott, olvasmány- és lelki élményeinek következtében létrejövő reflexióként megalkotott, és amiről úgy gondolja, több személyes ügynél, és mások érdeklődésére is számot tarthat. A történetírás, a rövidtörténetek írása pedig boccacciói értelemben azt is feltételezi, hogy írójának nyitottnak is kell lennie az újra, a mindennapi élet új, váratlan helyzeteire, eseményeire, amelyeknek fontos részét képezheti olyan napi, ihlető erejű nyelvi történés is, mint a pletyka.

Murányi Sándor Olivér könyvének alcíme – *Történetek medvékről, halakról, nőkről és férfiakról* – részben a történetmondás ősi tevékenységére, annak későbbi, írott változatára hívja fel a figyelmet, részben okosan (!) elhárítja (nem vállalja?), hogy a rövidtörténeteket tartalmazó könyv kizárólag novelláskötet lenne. Azért okos alkotói gesztus ez – nem mintha ez minden tekintetben *mentőövek* minősülne –, mert a könyvben nem mindegyik (hangsúlyoznám: nem mindegyik) szöveg novella a műfajnak abban a klasszikus értelmében, hogy egyetlen szálon, rövid idő alatt futna a cselekménye, és a főszereplő életének sorsfordító eseménye állna a középpontban, olyan feszes szerkezetű nyelvi konstrukciót eredményezve, amely utalásaival, motívumaival megteremti a történet metaforikus szintjeit. A *történetek* megnevezés és a hozzá kapcsolt felsorolás több epikai lazaságot enged meg mind az egyes szövegek elbeszélésének epikai rendjét, mind a ciklusok felépítését illetően, mint a novella, és ezzel kapcsolatban nem tudom eldönteni, alkotói meggyőződéséből fakad-e, hogy az egyes szám első

1 Csíkszereda, 2017, Új Forrás Kiadó – Alutus Kiadó.

személyben elbeszélte történetek egy részében a novella műfaji sajátosságait lehetetlen, mert nem cél (?) érvényesíteni, vagy a techné felől azok megvalósítási képtelenségéről van szó. Ezzel a dilemmával együtt az alcím azt is ígéri, hogy a hangsúly a történéseken, azok mikéntjén, a történetmondón és annak az elmondottakhoz való viszonyulásán van.

Ha valaki a címet kizárólag a medvenézés alkalmához és nem a személyhez köti, akkor a könyvet olvasva csalódní fog, ugyanis csak az első, az *Exodus* című ciklus teljesíti szövegről szövegre haladva az előbbi, a kalandra vonatkozó olvasói elvárást. Igaz, hogy a medve és a medvenézés, -lésés motívuma miatt ez a ciklus is a legegységesebb a kötetben. Ha azonban hajlandó a befogadó felülvizsgálni elsődleges olvasatát, és összefüggéseket keresni az *Exodus* és a további két, a *Penitencia* és a *Láthatatlan létrán* című ciklusok között, akkor rájöhét, hogy éppen a végig egyes szám első személyben beszélő narrátor, a medvenéző személye az, aki összeköti a ciklusokat, és hol nyilvánvalóbb, olykor didaktikus, hol rejtettebb és ezért jelzésszerű összefüggéseket teremt a különböző világszeletek között. Ez leginkább abból a megfogalmazásából derül ki – lám-lám, az énelbeszélés lehetővé, sőt megkerülhetetlenné teszi, hogy az előadott történet elváljék annak reflexiójától –, amelyben a civilizált és a vadvilág egymáshoz való viszonyáról elmélkedik, és amelyben felismeri saját, végső soron az ember kettősségét: „– Miért kéne nekem falura költőznöm?! A sok ember közül ugyanúgy ki tudok menni a medvékhez, mint egy tanyáról. Miért baj az, hogy egyformán próbálom jól érezni magam a plázákban és a vadlesekben?” (*Jágó*) A medvenéző tehát nemcsak akkor lát medvét, amikor empirikusan nézi, lesi a vadonban, hanem belső látással akkor is, amikor mást, másokat, az emberi társadalom különböző helyzeteit és szereplőinek egymáshoz való viszony(ul)ását kell tapasztalnia: a plázák személytelen légkörét, Páter Turbó és a méhek esetét, Sámuel vágázását, Konrad Florenz háborús hős tragikus életét, egy éhes, kéregető gyerek drámáját, Triku, a virtuóz táncos küzdelmét a halálos kórral, egy vonatbaleset bonyodalmaít vagy migránsok tragédiáját, az egymástól és egymáshoz menekülő házastársak szerencsétlen sorsát, Anicét páter elvesztését, aki meghatározó szerepet játszott a narrátor gyermekkorában lelkének, szellemének formálódásában.

S azért ez a részletes felsorolás, hogy mi mindenről, hányféle emberről és élethelyzetről szól a második és a harmadik ciklus, mert

csak ezek felől érthető meg az első ciklusban az alkalomról alkalomra, akár naponta az emberi társadalomból önkéntes száműzetésbe a vadonba menekülő, állandóan a veszélyt kereső elbeszélő, a medvenéző magatartása. Első olvasatra ugyanis úgy tűnik: itt egy adrenalinfüggő alakról van szó, aki szembe menve a társadalmi konvencióval – hogy tudniillik a medve nem játék, veszélyes és ezért érdemes óvatos lenni –, folyton a feszült helyzeteket keresi, az életét kockáztatja, mintha az értéktelen lenne. Hogy ez még sincs így, azt egyrészt az mutatja, hogy bár medvét akar nézni (aminek nagyon fontos része a látvány rögzítése, a fotózás, például a *Püspökfalatban*), keresi a *társaságát*, fél, s ha úgy hozza a helyzet, menekül: „Amikor újra kinyitom a szemem, egy fél medveorrot látok magam előtt (...). Kimegy lábamból az erő” (*A vörös zacskó*); „Halántékomon ott csorog az izzadság a halálfélelemtől. A félelem izzadsága, amelyet a ragadozó megérez” (*Lassítva*). Ha ez tehát nem magamutogatás, nem provokáció és vakmerőség (utóbbiból azért van jócskán), akkor kérdés, hogy mégis mi? A medvék keresése, megtalálása, etetése, a környezetükben való időleges tartózkodás, a tőlük való menekülés, az, hogy a medvék képzete akkor is ott él a nézőben, akkor is maga előtt látja, amikor fizikailag távol kerül tőlük, gúzsba kötve, a társadalom útvesztőiben élve: tulajdonképpen a személyiség próbája, határainak a felnyitása és körülhatárolása, a félelem legyűrésének alkalma, az ember önmagával és a halállal való szembenézésének a lehetősége („Önpusztítás elől menekülök a pusztulás lehetőségébe” – *Leonardo Sas*), s hogy másként tekintsen az emberekre („Egyéjszakás exodusom óta úgy nézek az emberek szemébe, mint ahogy enyémbe a nagyvad: örök jelenben. Kíváncsian és szabadon” – *Exodus*), hogy értékelje és felértékelje az életet. „Szépséges és irtózatot egyszerre” – mondja a narrátor a *Lassítva* című, novellává sűrített történetben. A szépség és irtózat kettősségét a medve látványa szüli meg a nézőben anélkül, hogy végül veszélybe kerülne. A látvány, az élmény pedig szabaddá teszi. Ezt így fogalmazza meg a *Medvés Jakab* című történetben: „Annyit tudok, igazán szabad csak a medvék között lehetek.” Mi ez, ha nem a műalkotás által a befogadóból kiváltott katarzisznak a metaforája (akárcsak Varga László Edgár *mire felébrednék* című versében a „nagy jóságos medvék”)? S tudjuk, a műalkotás kiváltotta katarzisz egyszerre megrendítő és felemelő. A medvék megrendezésére tett erőfeszítések tehát nem csupán a történetek cselekmé-

nyének a szintjén jelentik a rendkívülinek, a megrendítőnek és a szépnek a keresését, hanem olyan élethelyzetek is teremődnek általuk, amelyek alkalmassá válnak arra, hogy szövegek születésének, magának a mesélésnek a kiváltó okaivá váljanak, elmesélhető történetek tárgyát képezzék, a jól sikerült opusokban olyan metaforikus erőteret hozva létre, ami a történéseken túl más valaminek, leegyszerűsítve: az ember világhoz való viszonyának lesz a kifejezője.

Melyek esztétikai értelemben a jól, jobban sikerült történetek? A többnyire in medias res kezdésükből azok, amelyek novellává tudnak szerveződni. (Az in medias res kezdés egyébként azt érzékelteti, hogy ezek a történetek egy hosszú történésfolyam kiragadott pillanatképei, kiszerveztett, felnagyított és kidolgozott részletei.) Azokról a szövegekről van szó, amelyekben az egyes szám első személyű elbeszélő az egy szálon haladó történetre szorítkozik, nem lép ki a történet meséléséből, azaz funkciótlanul nem szakítja meg önreflexiókkal, és főleg nem magyarázza a történetet; amelyekben az elhallgatás, az utalás, egy félmondat sejteti, hogy mit gondol egyik szereplő a másikról, milyen fojtott indulatok működhetnek az emberi kapcsolatok mélyén, mint például a *Püspökfalat* befejezésében: „Köszönés helyett csak ennyit mondott halkán: – Nem jó helyt fogta meg...” [*tudniillik a medve a püspököt*]. Ugyancsak epikai funkcióit jól működtető történet az, amely egy magatartásnak válik az allegóriájává úgy, hogy a cselekménybonyolításon keresztül jön létre az olvasóban a lehetséges értelem, és nem azáltal, hogy meg is fogalmazná, mit kell gondolnia az olvasónak (például a *lassított futólépés* magatartására gondolok a *Lassítva* című novellából). Úgy vélem, azok a kötet leghatásosabb (de nem hatásvadász!) és a befogadót leginkább dialógusba hívó szövegek, amelyekben adott a történet belső íve, feszültsége, az alkalmazott epikai közlésformák funkcionálisak a világteremtésben, és a befejezés (amely a fordulópont mellett véleményem szerint a novella műfajába sorolható alkotások súlypontja) visszamenőleg többértelművé teszi a művet, és a többféle jelentésréteg megképződésének a lehetősége azt is jelenti, hogy újabb kvázi történetek alapjait is magában hordozza, azaz nyitott végű. Ilyen a *Vine ursul!* című novella, amelynek a befejezése talányos, folytatást, folytathatóságot ígér („Kilesek az előttem levő bokorból. Szaladó emberek, nem messze tőlük egy hatalmas barna test két lábra áll. Mély levegőt veszek. Kilépek”) vagy a *Tereprajz*

című, amelyben az elbeszélő kétféle félelme adja a történet belső vibrálását: a medvétől való külső, fizikai és a feleség elvesztése miatti belső, lelki félelem. Hasonló feszültséget teremt a felidézett emlékkép dinamizmusa, mitikus jellege és az emlékezés idejének ridegsége közötti különbség a *Vízrajzban*: „Megragadom két kézzel a fülét, hogy fejét lehúzzam, de akkora erő van benne, hogy nem bírok vele. Újra felém csap. Összekapaszkodunk” – „Összeborzadok a kádban a hidegtől. (...) Lassan eszmélek. Fázom”. Amennyiben igaz az, hogy a novella „a drámához hasonlóan az emberi élet legmélyebb kérdéseit tárgyalja, éppen ezért teljességéhez egy, a középpontban álló konfliktus szükséges”,² valamint az, hogy a novella „a feszültségek közötti krízisben lévő emberi élet egy darabját mutatja be”,³ akkor a drámaivá váló feszültség okán az *Egész kifli* drámai novellának minősül. Kiiktatódik belőle a kötet többi novellájának egyes szám első személyű narrátora, helyette mindvégig a szereplő beszél egyes szám első személyben, egy éhes, kéregetésre kényszerített, emberi mivoltában megalázott, a saját családja által is kismizmizett és eszközzé lefokozott gyerek beszél. Az énelbeszélést belső monológgal összekapcsoló jelen idejű szereplői szólamból egyszerre tárul fel egy erkölcsileg és anyagilag degradált világ, és az a lelki fájdalom, amit a testét kénytelenül áruba bocsátó tizenhárom éves lánytestvére megbecs-telenítése tanújaként végig kell élnie. A drámának azonban nincs vége: a kislánnyal közösülő sofőr a nemi aktus után legalább ad egy kiflire való pénzt a kisfiúnak, az anya azonban – s ezt tartogatja a befejezés, mintegy *ráadásként*, a dráma tetőzéseként – ezt is elveszi tőle. A gyerek felkiáltása („- Anyu!”) zárja a novellát, és ebből derül utólag fény a titokra, ki a titokzatos rabló, aki kifosztja a gyereket. Ez a kiáltás nemcsak az emlékkép, hanem impliciten az emlékezés idejét is drámaivá teszi oly módon, hogy magának az emlékezésnek az alaphelyzete nem artikulálódik, az emlékkép ekképpen időtlenedik. Ez az epikai megoldás egyedülálló a kötetben. Egyedüliségében rejlik poétikai ereje, illetve azt mutatja, alkotója bonyolultabb epikai megoldásokra is képes, ha ezt nem is vállalja a könyv történeteiben következetesen.

Ennek az alkotói szempontból *szélesebb útnak* a választása vezet el ahhoz, hogy számos szövegben a történet nem válik novellává vagy

2 Györke Ildikó idézi Benno von Wiese-t. In: „*Drámai novella*” (*Epiko-drámai novella*), Irodalomtörténet, 1996/3-4., 358-377., itt: 358.

3 Uő. idézi Thomas Vischert. Uo.

olyan történeté, amelynek elmondásában ne lehetne felfedezni a történetalakítás kisiklásait, vakvágányra vezető törekvéseit. Itt azokra a szövegekre gondolok, amelyekben a befejezésben a metaforateremtő gesztus színpadias, mint *A vörös zacskóban* („Hazaérve a könyvespolcomra teszem Diogenész szobra mellé a nylonzacskót”), vagy nem több, mint a giccs határát súroló díszlet: „Abban a pillanatban, amikor felakasztotta a képet a treptowi platánfára, a waldai erdőben felüvöltött egy farkas...” (*Penitencia*). Nem válik a szöveg előnyére az sem, ha a befejezés, például a csattanó helyett, a történetre visszamutató didaktikus, *tanulmányos* elbeszélői összegzést fogalmaz meg: „Nem zuhanni nehéz. Sem utána felállni. Hanem maradni. Nyeregben...” (*Vágta*); „Megtanultam: bármit érnék el az emberek között, életem legizgalmasabb eseménye ez a találkozás marad” (*Rejtőzködő*). Szintén bántó az elkapkodott – egyébként a történet eseményeinek drámai jellegétől várható –, kidolgozatlan és ok nélkül elbeszélői fölényeskedést eredményező, morbidra sikeredett befejezés: „Janka döbbenet nézett hol rá, hol Kornélra, aki rángatni kezdte kifehéredett arcú apja lehanyatlott kezét. *Pár perc múlva* [kiemelés tőlem – B. L. L.] Triku lábaira örökre odafagyott a legszebb legényes-figura.” (*Legényes*) Nevezett kisiklás azonban nemcsak a befejezés felől ragadható meg. Íme, néhány példa, a teljesség igénye nélkül: a *Medvés Jakabban* az élőbeszédszerű visszatérés egy korábbi témához megtöri az epikai rendet („Majd elfeledtem, a hét medvésző napból egy éjszakát autóban töltöttem”); a *Medvenézőben* az önértelmezés, a helyzetből levont következtetés túl elhamarkodott, mert azonnali („Néha két lábra álltak, így figyelték, hogy közeledik-e hozzájuk valaki. Elrontott életemben megmutatták, hogy létezik még fenség”); az *Exodusban* a képzavar („A felhők bíborba öltöznek, mint a konklávéra vonuló kardinálisok”) és a sommás megállapítás („Az vagyok, akivel, amivel találkozom”) okoz olvasói üzemzavart, akárcsak a *Birokban* az egyértelműsítő allegorizálás: „Mert ismeretségekötésünk óta szabadságvágyam jogán én is tigris vagyok”. A *Pér ugrik rohanó patakban* vagy a *Bikaviadal* azért lépi túl/töri szét a novella műfaji kereteit, mert az egymást követő bekezdések közötti időbeli ugrások, az egymástól távoli jelenetek egymás mellé vágása, a jelenbeli szituációból történő hirtelen visszaugrás a múltba túlterheltté teszi a történetet, szertelenné a történetmondást, laza szerkezetűvé az epikai vázat. Utóbbiban az is probléma,

hogy mivel az előzmények nem készítik elő kellőképpen, a medve és a bika története érthetetlenül másvalaki, a falu harangozója és bolondja, Hugo dramatikusként szánt, ám így epikailag hiteltelen történetévé válik. Ugyanez a csalódás éri az olvasót akkor is, ha olyan szöveget olvas, amelyben a cselekménybonyolításból túl hamar kikövetkeztethető a végkifejlet. A *Rejtőzködőben* már a befejezés előtt olvashatjuk azt, amit a végkifejletnek kellene tartogatnia: „Leguggoltam. Lázasan igyekeztem kivenni táskámból a távcsövet és a fényképezőgépet.” Vagyis a hiúz megjelenik, a feszültség feloldódik, és ami ezután következik, tét nélküli marad. Van olyan írás is, amelyben a pontos vonalvezetésből következő utalásosságot annak leleplezése rontja el, mint a *Penitenciában*, amelyben úgy *oldódik fel* a főszereplő Konrad Florenz háborús hős múltjában gyökerező titok, hogy egyetlen barátja, Pingvinevő Alex kimegy hozzá az erdőre, az meg elmeséli, hogy mi is történt a múltban. S így a történet a titok felszámolódásával önmagát számolja fel. (Furcsa módon nem derül ki, és nem deríthető ki a beszélő, a Pingvinevő családnév eredete, lehetséges értelme sem, így okafogyott rájátszás marad Bodor Ádám prózájának névadási szokására, akinek a szerző a művét ajánlja).

Végül egy kérdés vagy inkább kérdéskör marad, amit a könyv esztétikai értelemben vett szépségeivel és esendőségeivel együtt (és itt mindenképpen indokolt (!) az eufemizmus, hogy ne *rettenetet* írjunk) az egyes szám első személyű elbeszélő szubjektív nézőpontjából szemlélődésre, értelmezésre kínált, azt közelről néző, látó és láttató (nyelvi) világán keresztül feltesz. Amellett hogy a kortárs olvasó belemegy abba a szerző által ajánlott játékba, hogy az általa irodalomnak szánt szövegeket valóban irodalmi művekként olvassa, és a medvenézó sorsában, nézőpontjából és látásának irányában önmaga dilemmáira ismerjen, van-e joga mást is látni? Vagyis rákérdezni arra, hogy meddig tartanak az irodalom határai? Számon kérheti-e a szerzőt, hogy miből, milyen anyagból formál irodalmi(nak szánt) művet? Valószínű, nem, mert ez az író döntése, kompetenciája. Az olvasó viszont önmagának akkor is megfogalmazhatja a dilemmát, hiszen ő végső soron a művel folytat dialógust, amely kezdeményezte ezt a párbeszédet. S minden bizonnyal ez a dilemma 2017-ben nem fog felmerülni, de a jelen befogadójának horizontjából igen: az irodalmiság elégséges feltétele-e a szerző életrajzából vagy az újsághírekből, tudósításokból vett tény-

anyag, közismert személyek, események átpoetizálásához csak annyi, ha a korábban publicisztikai stílusrétegből ismert szöveg kiegészül egy-egy fiktív, *saját* mondattal, mint a *Migránsokban*, ha az előszöveghez vagy oral historyként kezelhető forráshoz képest egy-egy név változik meg, mint például Gurzó György Anaklét (1912–1989) ferences szerzetespapé az *Anicét páterban*, vagy meg sem változik, mint a szintén ferences szerzetespap Ferencz Béla Ervin (1920–2016) beceneve a *Páter Turbó és a méhek* című szövegben? Valószínű, igen, még akkor is, ha *átmenetileg* próbára teszi ez a kortárs olvasó ízlését, irodalomhoz való viszonyulását. Olvasói tapasztalatai alapján ugyanis csupán arra kell gondolnia, hogy például miként olvassa (és olvashatta a maguk keletkezési idejében a kortárs olvasó) Mikes Kelemen *Törökországi levelek* című alkotását, Kuncz Aladár *Fekete kolostor* című regényét, Örkény István *Mi mindent kell tudni* és *Kivégzési szabályzat* című egyperces novelláit, vagy arra, hogy mi a boccacciói novella(hagyomány) alapja. És akkor talán megérti az irodalom(olvasás) lényegét, amely alkalmas arra, hogy metaforikussá tegye a konkrétat, és időtlenné, ami aktuális, végiggondoltassa a lét alapvető kérdéseit olyan szövegekkel, amelyek eredetileg – például napi hírként – gyakorlati funkciót töltek be, szenzációt, botrányt vagy megdöbbenést keltettek. A kérdés azért kérdés marad, akárcsak medvenézéskor: mennyit kockáztat az író, előbújik-e szövegről szövegre a *nagyvad*, vagy csak a róla szóló beszéd zeng? És ami végső soron a legfontosabb: miben részesül az olvasó? Már csak ezért a lehetséges részesedésért is érdemes egy próbát tenni, és elmenni medvenézőbe.



Victum (150x170 cm, olaj, vászon, 2012)