

# BETOLAKODÓK és ZARÁNDOKOK

*Dicebam haec et flebam amarissima contritione cordis mei. Et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis et crebro repentis quasi pueri an puellae, nescio: „Tolle, lege; tolle lege”. Statimque mutato vultu intentissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me usquam repressoque impetu lacrimarum surrexi nihil aliud interpretans divinitus mihi iuberi, nisi ut aperirem codicem et legerem quod primum caput invenissem. Audieram enim de Antonio, quod ex evangelica lectione, cui forte supervenerat, admonitus fuerit, tamquam sibi diceretur quod legebatur: vade, vende omnia, quae habes, da pauperibus et habebis thesaurum in caelis; et veni, sequere me, et tibi erit vita aeterna. Confestim ad te esse conversum.*

(S. Aurelius Augustinus:  
Confessiones. 8. XII. 29. 1–15)

„...semmi, de semmi nincs a világon, ami arra kényszerítené a földi halandókat, hogy szeressék embertársaikat; egyáltalán nincs olyan természeti törvény, hogy az ember szeresse az emberiséget, és hogyha ez ideig volt és van szeretet a földön, ez nem valami természeti törvényből ered, hanem csakis abból, hogy az emberek hittek a saját halhatatlanságukban.”

(F. M. Dosztojevszkij:  
A Karamazov testvérek)

Már az út negyedénél járunk, a repetitív snittekből, még ha töredékesen is, de lassan kivehetővé válik Jablonska Poljana nagytotálja, már felmerült nem egyszer a kérdés, hogy akkor most kik vagy mik a madarak a *Verhovina madarai*-ban. Átlapozunk a hatvanötödik oldalról a hatvanhatodikra, recseg a könyvgerinc, húzzák a sorok a tekintetet a hatvanhetedikre is, mikor az eddigi többitz rekapitulációból kiválik Anatol Korkodus if-

Bodor Ádám:  
*Verhovina madarai*  
Magvető, Budapest, 2011

júkori alakja – igaz ugyan, hogy egy sokadik interpretációban, minthogy Adam meséli, amit Klara Burszen mesélt neki –, és beveszi magát a lobocos hajával meg a kancsi társával a Czervensky-házba, az uradalomba, amelynek tulajdonosai, tán mert lejárt a Militzenta által rájuk testált ezeréves haszonélvezeti jog, váratlanul elköltöztek onnan, ezek ketten meg kigazolják a birtokot, az üveg- és porcelántörmelékéből világító utat építenek a ház elé, kiteszik a Vízfelügyeleti Brigád feliratú táblát, amelynek, a brigadóson kívül, soha nem is lesz más tagja, és előkerül Eronim Mox szakácskönyve, fakéregbe kötve a spe-nótszínű bársonyterítőn. „A lobocos hajú, fiatalabb ember kinyitotta, és mivel benne a betűk nyomban világitani kezdtek, lassan az ágy szélére ereszkedett és egész éjszakán át olvasott. Hajnalban Balwinder talált rá, kimerülten didergett, hogy erre a ház valamennyi csempekályhájában sietve tüzet rakott.” (67.)

Ha az apokalipszisnek mint kinyilatkoztatásnak a teológiai és irodalmi definícióját figyelembe vesszük, miszerint olyan elbeszélői műfajjal van dolgunk, amelynek valamennyi közvetítői formája közül, vagyis az epifániák, látomások, audíciók, természetfeletti utazások mellett, a *menyei könyvhöz* való hozzájutás a legszembeötlőbb, akkor olyan premiszá-hoz érkezünk, ami a tartalmi jelentésén túl műfajleméleti alapot is szolgáltat az alcím megfejtésére: *Változások végnapokra*.

Noha a Bodor-életművet mindig is ez a fajta skiccszerűség jellemezte, műveinek szerkezetét a hézagosság dramaturgiája tartotta egyben,

a *Verhovina madarai*-ba való alászállás lehetetlennek tűnik, ha figyelmen kívül hagyjuk az alcímből kivilágoló „végnapokat”, bármennyire szubjektív élmény legyen is az egyes olvasó katalizmaképzete. Az apokalipszis narratívájának meghatározása értelmében a mű alapszerkezetét adó ismétlődő összegzések is ebben a megvilágításban kerülnek előtérbe: elegendő a keresztény kultúrkör legnagyobb apokalipszisére, a *Jelenések Könyvére* mint referenciapontra gondolnunk, amelynek szervezőelvében hasonló módon konstituálódik a rekapitulációs elmélet, vagyis változatokként jelennek meg az apostoli látomások, és amelynek mentén nem folytatólagosan ábrázolódnak a történetek, nem a közvetlenül előtte történetekből világosan következőként íródnak, hanem legtöbbször újrakezdődnek. Akárcsak a *Verhovinában*, ahol nincsenek ugyan, és egyben szerencsére, az apokalipsziszre jellemző egyetemes ideológiai és propagandisztikus tényezők, de a titok kinyilatkoztatásai azal a céllal történnek, hogy az adott időintervallumra sajátos magyarázattal szolgáljanak.

Ez a szervezőelv, azaz a rekapituláció egyszerre feltételezi a homogén befogadói szintet, a rituális gesztusban való részvételt, ugyanakkor magába szippantja az éppen csak arra vetődőket is, az átjárhatóságnak abban a ziláltságában, látszólagos véletlenszerűségében, ahogyan az ismétlések érkezési sorrendeket is jelölnek. Vagyis az olvasó mellett egy feltételezett másikat, az éppen érkező másokat is hirdetik. Van, hogy csak fejezetenként ismétlődik egy-egy adomának hitt mozzanat, máskor azonban egy fejezetben belül is találni rekapitulációkat, amelyek – paradox módon – nem kiindulási pontokat jelölnek, legalábbis nem a történetkezelés szintjén. Nem az egyes lehetséges olvasatot mélyítik, hanem egy új olvasat-olvasó érzékszére utalnak, s általa egy-egy egészen új diskurzus megszólaltatására is.

A narratíva mozaikszerűsége azonban nem töredezettséget eredményez, hanem egy állandóan táguló térfelületet, amely beavatásként és felajánlásként is értelmezhető. Ahogyan a bizánci és pravoszláv művészetekben,

kiváltképp a mozaikokban az emblematisz portré tere és jelentése eleve adott a *paideia* rituáléja során, hiszen általa valósul meg az eklézsiába való beépülés próbája, valamint magával az intézménnyel szembeni attitűd, úgy az olvasónak a verhovinai térbe való beépülése is próbatétellé válik, akárcsak a regényben a kívülről érkezők esetében, legyenek azok betolakodók vagy zarándokok. Vagyis az ún. *ecclesiocratia* elszenvedőiként, alattvalóiként ugyanannak a követelménynek vagyunk kitéve, amelyet a bizánci művészetek is elvárnak a szemlélőjüktől: hogy egy átmeneti rítus résztvevőiként belépünk egy közösség szent terébe. Az *ecclesiocratia* egy, az absztrakció felé tartó fúga reprezentációja<sup>1</sup>, amelynek az a specifikuma, hogy az autentikus hiányában felerősödik az imitáció dominanciája. Utóbbi azonban, a művészi kompozíció révén, új diskurzusokat hoz létre, felhasználva az Ó- és Új Testamentum klasszikus toposzait.

A bizánci műalkotások eredetében három fázis különül el: az elsőben kiválasztódik egy struktúra, pontosabban egy struktúratípus, a másodikban az identifikáció, kiválasztás és elkülönítés révén kontextuson kívülre rendeződnek bizonyos toposzok, a harmadik fázisban pedig az elkülönített, kiszektált, lecsupaszított toposzok újrendeződnek egy paradigmatisz struktúra mentén, hogy az új kompozíció megszülessék. Az *ecclesiocratia* művészeti megnyilvánulásai tehát egy enigmatikus kombinatorikához, egy puzzle-hoz hasonlatosak, ahol a választott szintagma mentén a toposzok újrendezése és -modellálása merőben más és konkrét jelentést tulajdonít utóbbiaknak azáltal, hogy adaptálódnak a diskurzus specifikus követelményeihez annak megszólaltatásakor.

Az új kompozícióban felerősödik a vertikális, azaz az álló alakok ábrázolása, amely az ember elragadtatásra és kontemplációra való képességét hangsúlyozza: ahol az elragadtatás nem csupán az ekszisztist jelöli, hanem az isteni követését mint *elragadottságot*, *kiragadottságot* is. Másrészt a láthatónak mint követhetőnek a reprezentációját felváltja a felfoghatónak

az ábrázolása, harmadsorban pedig a stiláris inverzió összemosza a szent és profán közötti absztrakcionizmust és naturalizmust, kitapinthatatlanná változtatva az emberit, karnálissá a szakralitást, mindkettőt az esendőségbe taszítva.

Ebben a mozaikszerűségben érintetté, megszólítottá válik az olvasó, részben megsokszorozódik a befogadói én, részben pedig énjét veszítve egy lesz azok közül, ugyanabban a térben, időben és történetben is, akik a titokkal való osztózásra várnak. Mintha egy régebről tartó levél újbóli és újbóli felolvasásába csöppenénk bele, amely szintén nem idegen a testamentumok, s ezen belül a *Jelenések könyvének* világától. Ezek címetztjét, illetve, a korabeli datálási tradícióknak megfelelően a keltezését is elszalasztottuk, lévén, hogy véletlenül vagy akaratlagosan, eltévelyedteként, zátonyra futottként, örök keresőként, vagyis sokféle minőségünkben éppen csak *arra* vetődünk, zarándoklatunk során *oda* lyukadtunk. Egy nyitott testamentumnak vagyunk a tanúi és eredői is egyben, időbe dermedten, jelenbe zártan, egy orális szövetség tagjaiként, ahol a nyelv mégsem létezik, pontosabban másként létezik, nyelv utáni nyelvként. A konkrét nyelv pedig bábeli absztrakcióvá válik, a misztérium felfogható, de nem látható, tanulható előfeltételeként<sup>2</sup>, például a Januszky esetében, aki elfogatásakor „azon a nem létező nyelven ordibált, amelyen egyszer már elámultunk, mikor Klara Burszen házában próbált falhoz állítani” (134.), ahol a végnapok *jelenései* mindössze megidéznek, de fel nem fedik azt a hatalom-entitást, nevezhetjük akár traemendumnak is, amely Eronim Mox szakácskönyvéből, meséskönyvéből, füveskönyvéből, hollottas könyvéből szólna hozzánk.

*Ott* vagyunk, és mégsem. Látjuk is, meg nem is, mert az a szövetség, ami a maga nyelv-nélküliségében megszólított, híján van az emberi tekinteteknek is. Daniel Vangyelukról már érzékelésekor-érkezésünkkel megállapítják, hogy jégfényű a szeme, mint Edmund Pochoriles eszkimó kutyájáé, Akimova és Akimofte tág szembozárral merednek a világra, Delfina Duhovnik első felbukásakor be-

párosodik az üveg a leheletétől, szemelrettenetesen megnőnek: „Meg sem mozdult, mintha rá lett volna festve az ablaküvegre” (46.), „Hatalmas fekete golyós zeme volt, mint a szenteknek, régi, üvegre festett képeken” (50.), jeges tekintetű ikonok közé csöppenünk, akik bár részesei, továbbá velünk együtt tanúi és eredői is a kinyilatkoztatásnak, nem lehetnek a hírvivői, mert nem látnak. Másfelől azonban mind teológiai, mind pedig művészetelméleti vonatkozásban a látás eleve feltételezi az isteninek a látható személlyé válását, a láthatóságát, vagyis a bizonyosság előttünk állását – ami az út maga, és amelynek során mi magunk csak követni tudjuk annak a hátát, aki a látást és annak igényét előidézve előttünk jár. Ebben a peripatetikus tradícióban a látás csődje eleve adott, mert egy olyan térbe záródva történik, ami önmagával határos. Illetve a *kilátást* nyújtó egyetlen felület, a kimagaslás, a meddőhányó ugyanoda tereli vissza a tekintetet, ahonnan mi magunk elindultunk. Jablonska Poljanán, mint a zsilip, vagy mint a régi malom, úgy fagytak be a látószervek is.

Az elbeszélői optika, mellészegődve egy-egy zarándoknak, végigkocsizik ugyan egy itt és most előadott misztériumjátékként is felfogható narratíva mellett, egyszerre tágítva és szűkítve a verhovinai térkeretet – de mert a szenthez való hozzáférhetőség lehetetlen, hiányzik például a szent tér, ami helyet adhatna a történetnek, ráadásul a történet eleve szakaszosan, stációszerűen jelenik meg, egyben megkérdőjelezve azt is, hogy vajon szent-e a történet egyáltalán –, az odatévedt zarándok számára érthetetlenül vulgáris marad, a szemlélő olykor kirekesztődik a rekapitulációk miatt, mintha be kéne várja az újabb olvasatokat, ezáltal bohózzattá, szkeccsé (de)formálva a mennyei könyvben taglaltakat. Legalábbis a regény feléig, amikor végre Eronim Mox szakácskönyvéről az eddigieknél valamivel többet megtudhatunk. Pontosabban: Anatol Korkodus és a meséskönyv viszonyáról. „Mert a szakácskönyv csak kisebbik részében tartalmazott ételek készítésére vonatkozó utasításokat, a mezei és kerti növényekből készült fogások receptje

után rendszerint egy-egy talányos történet következett Verhovina amúgy is ködös múltjából. Ezekben pedig a szemfüles olvasó számára bölcs útmutatások rejlettek nem várt események megértéséhez.” (98.) „Mint annyiszor, most is elővette Eronim Mox szakácskönyvét. Miután egy darabig hiába lapozgatta, mert nem talált benne olyan történetet, amely fájdalomra vigaszt, enyhülést hozott volna, lassan-lassan betévedt a receptek tengerébe. Úgy rémlett, van benne egy rövid kis fejezet, amely fölött addig mindig magabiztosan átsiklott, kímélő egytál ételek lassan múló bánatos napokra, valami ilyesmi volt a címe. Most azt kereste.” (104.)

De nem csak a látás visszafordíthatatlan elvesztéséről van szó, hanem a hallás romlásáról is. Ami egyfelől de facto süketésként jelenik meg, például a Roswitha esetében, másfelől szelektív nem-hallásként, illetve szándékos hallani-nem-akarósként, jelentésszelekcióként, ahogyan azt Januszknál látjuk, aki a holtak óráját jelző számárbórgést „olajba mártott rongyokkal tompította, amelyek még vecsernye idején is kilógtak a füléből” (114.).

Jablonska Poljanán, beleértve a közeleli Néma erdőt, az érlelő vágatokat, a meddőhányót, a Paltin hőforrásait, a Medwaya jeges ormaid, funkciójukat veszítik az érzékszervek, nem őrizi a nyelv a tetteket, legalábbis nem a rá jellemző dialogikus formában, nincs dráma, sem a résztvevők direkt konfliktuálódása, mert ha netán dráma adódna, nincs aki a *kommoszba* merülve panaszát és részvétet kinyilváníthatná. Kivételt képez a brigadérosnak a lóarcú vagabundussal való találkozása, amely a maga hétköznapiágával szinte az abszurd drámáig ferdíti el az interakciót és -lokuciót – „Hé, brigadéros, állj már meg. / Honnan veszed, hogy brigadéros vagyok. / Mesélik. Látom, megint rovod a köredet. Nem unod? / Ez a dolgom. Úgy látom, kezd errefele is betyárvilág lenni. Én is kérdezhetnék tőled ilyen privát dolgokat, például azt, hogy miért jársz bocskorban a huszonegyedik században. De inkább nem kérdezem” (82.) –, ugyanakkor a hamleti kezdésnek ez a parafrázisa az idegen, a szel-

lem, a zarándok, a betolakodó figuráját is feleleveníti, akinek megfigyelésére és távoltagezésére a kirendelt őrség, esetünkben a mindent látó, pontosabban látni akaró Anatol Korkodus ugyanolyan offenzív kihallgatásnak az elszenvedője, amilyennel ő maga akarta volna kérdőre vonni a lóarcút.

A *Verhovina madarainak* ideje a szimultán kinyilatkoztatás és megvalósulás ideje. Látjuk, amint történik éppen mindaz, ami írva lehet, ám a benne való részvétel, ad absurdum, akár a görög tragédiákban, olyan nyira ösztön és sors által vezérelt, ennek megfelelően pedig jellem nélküli, hogy a dialógusokat legfeljebb egymásnak szegezett és közvetett beszédaktusok válthatják ki. Ráadásul, és ez az igazi elbeszélői bravúr, egy olyan tág és állandó jelenbe reflektáló kinyilatkoztatás során, amelyről csak utalásszerűen tudunk, pontosabban az utalások révén van sejtésünk róla.

Sejtés és tudás dialektikája végigkíséri az egész művet, elsősorban az Anatol Korkodus által önkényesen birtokba vett Eronim Mox-opusz, illetve a Klara Burszen élő legendáriuma között feszülő konfliktusban. De ugyanígy jelen van a mikrotörténetekben és beszédaktusokban is, amelyek még titokzatosabbá, megfajtottabbá teszik a verhovinai világot. Mindjárt az elején, Vangyeluk bevezetése során a házi őrizetben tartott Augustin házaspár többet tud Anatol Korkodus sorsáról, mint amit hasonló életkörülmények közt tudniuk lehetne, meglepve ezzel Adamot is, mikor neki szegzik a kérdést: „Igaz, hogy Vaneliza alprefektus asszony megszökött, és hogy rosszul áll a szénája Anatol Korkodusnak is? A férjével már másodszor ugyanazt álmodjuk.” (12.) Vagy a brigadéros fölényes tudása Delfina mérges pattanásait illetően, amire a világító tölcsérgombás pálinkát küldi, miközben Vangyeluk, akit a gátőr eltüntetésére menesztett, szintén kitűnik a képből, ő maga tehát nem hozhat híreket az asszony homlokát borító ragályról, vagyis Anatol Korkodus, bármennyire is szeretné a dolgokat kézben tartani, bármennyire csálhatatlannak érzi a tudást, amivel jogosultnak érzi magát a dolgok kézben tartására, nem tud a hátramozdító Duhovnik

meggyilkolásáról, miként az olvasó sem tudja, hogy adott esetben a jelzős szerkezetek, mint például a Duhovnik esetében, attribútumok-e vagy pedig valamiféle fikatív foglalkozásra tett utalások. De ugyanúgy sejtés és tudás közt feszül Balwinder fancsali ólalkodása, a Klara Burszen kisasszony megjegyzése, „Jól látom, hogy ma kis sé zaklatott? De nem csodálom, hiszen meg kell barátkoznia a gondolat, hogy hamarosan egyedül marad” (29.), vagy az Edmund Pochoriles válasza a berbécstokányra, mindenkinél pontosabban fogalmazva meg ezt a dialektikát: „Csak megérzés kérdése. Tudd meg, megérzésé. A jó vendéglős hallgat a sejtéseire.” (96.)

Az önjelölt brigadéros és közösségi vezető minden Verhovinán használható tudását Eronim Mox könyvének köszönheti. Hogy a többiek kövessék, egy ki nem nyilatkozott, másokkal meg nem osztott titok okán várja el, amely titok vélhetően az adott tér- és időszekvenciában mér a létezéshez törvénykezést, vagyis magára szabadítja a *láthatatlan* haragját azért, hogy nem osztozik és nem oszt. Az apokaliptikus mindenkoros témája az engedetlenség mellett az osztozatlanság. „Emlékezzél, hogyan kaptad és hallottad; tarts ki mellette, és téj meg! Ha nem vigyázol, úgy érkezem, mint a tolvaj, és nem tudod, melyik órában leplek meg!” (*Jelenések Könyve* 3,3) Ahogyan Roswithát, a kis házi kedvencet tartja magához láncolva, ugyanúgy zárja el magánhasználatra a füveskönyvet is. S noha első látásra a két birtokba vett tulajdonban



semmi közös nincsen, mindkettő az evilági egzisztenciának egy-egy tiszta vetülete, paradigmája, olvasni-, látni- és értelmezni-alója, nevezetesen a szereteté és a tudásé. Ennek a tisztaságnak és tisztulásnak veti alá magát Vaneliza alprefektus asszony (vagy a lánya), ezért megy el tetvéskedni Nika Karanikához, mert Roswitha megszőkötése, a kimenekülés, adott esetben az üdvözülés csak ekként érhető el. Anatol Korkodus rendelkezik a minden tudások legbanálisabbikával. Tudja, kinek milyen a távcsove, mekkora a lába, sőt, sejtéseiben, háritásaiban egyaránt banális, megérzi, hogy Vangyeluk egy nappal korábban érkezik Monor Gledinből, megsejti, hogy valakik szemet vetettek a környékre, de hárit minden olyan tudást, ami saját végzetéhez, illetve Jablonska Poljana sorsához egy kicsivel is közelebb vinné. Az Adammal való dialógusait leszámítva, amelyek főként az elhallgatásokban és keresztkérdésekben reprezentálják esendőségét, minden verbális megnyilvánulása banális, akárha kiszólna a narratívából. Amikor Adam megállapítja, hogy két hete nem csörög a telefon, és „olyan nagy, nagy a csend” (36.), mintha senki nem lenne kíváncsi a brigadérosra, emez hallgatással nyugtázza, máskor szinte komédiázva teremti le, amiért a két gyógyító szerzetesről terjeszt fantáziálásokat, mikor pedig a lóarcú vagabundussal kapcsolatban Adam megjegyzi, hogy az illető valami előőrös lesz, Anatol Korkodus elképedve mered rá: „Kinek, minek az előőrse?” (77.) Minél beljebb haladunk a történetében, annál inkább elhatalmasodik a banalitással álcázott hübrisze, saját feljegyzései pedig, amelyek olvasó nélkül maradtak, ennél fogva tehát céljukat és rendeltetésüket is elveszítették, az elgyakorlatiasodott tudás fölösleges lábjegyzeteiként fekszenek a szobájában, noha nem kétséges, a brigadéros Eronim Mox kódexével akart volna versenyre kelni. Erre utalnak legalábbis azok a mozzanatok, mikor a legváratlanabb helyzetekben körmöltni kezd, az öröklétké akarván írni, az írás során pedig, a teremtő rögzítés segítségével megfejteni a „bánatos napokat”, egyben paratextualizálva is a történeteket, mint például az Edmund

Pochorilesnél rendelt pisztrángvacsonya sikertelensége után, ahol a szerzőiség minden kétséget kizáróan eltöröltetett. „Anatol Korkodus bozontos hajával, mint valami távoli, felhőbe burkolózott hegyorom. Egyszer csak elővette a keményfedelű füzetét, kinyitotta és írni kezdett. Amikor a jobb keze elfáradt, bal kézzel folytatta.” (96.) Ám a visszautaló folytatásban, amely a történetkezelésben előzményként tételeződik, ennél is tovább megy. Mikor Roswitha szökéséről értesülve újból bezárkózik a szobájába, hogy a szakácskönyvből kiolvassa megírhatta a magára vonatkoztható jelent, és nem talál semmilyen magyarázatot, úgy dönt, hogy túléli a bánatos napokat, „kivárja a történet végét és itt marad” (98.). Oidipuszi vaksága interpretálható lehetne heroikussággként, állhatatossággként is, de az önjelöltsége, az osztozatlansága, a belátás hiánya demitizálja a brigadéros alakját.

A totalitárius rendszereket idéző verhovinai világban, amely nagy valószínűséggel renegát szegmense egy hozzá hasonló rendszernek, és amelynek még az időbeosztásait is Anatol Korkodus rendeli el, azokkal a társadalom-homogenizálási intézményekkel, ellenőrző szervekkel való szembefordulás reprezentálódik a regény ideje alatt, amely az archaikus társadalmak ösztönös, mítoszeremtő és a transzcendencia relikviáit rekreáló válaszreakcióira jellemző. Az önmagát mint mitikus hőst, mint a divinációs folyamatok mediátorát feltüntető brigadéros a szimbolikus szférák elleni küzdelmében nem csupán nem vesz tudomást a számára alig felsejülő dolgok, jelenségek létezéséről, démonnak nevezve Nika Karanikát, eltartva magát Aliwanka jóslatait, hanem képromboló és könyvégető is egy személyben – átfesteti a rejtélyes szentképet a közmosoda falán, Lorenz Fabriziussal pedig lajstromba veteti a tüzelésre szánt könyveket –, később pedig ugyanannak a technikai eszközökkel megvalósított terrornak az áldozata, mint amivel maga is rátelepedett Jablonska Poljanára, miközben betű szerint interpretálva a számára kirendelt mennyei könyvet, belevezett az abban ábrázolható tör-

vények önös tisztületébe. A krízisállapot, amelyet a verhovinai világban előidéz, szintén az oidipuszi konfliktussal analóg, ilyen minőségében pedig tragikus is – rontó és gyógyító személye az archaikus társadalmakban gyakorta megegyezik –, hiszen a halála előtti találkozások ködös és cinikussá váló meghittsége arra utal, hogy korábban ő maga számolhatott fel egy hasonló krízishelyzetre. A verhovinai közösségben meghonosított kupongazdaság, a mindent mindennel kiváltható kuppekereskedelem, a víz mint eleve elrendeltetett hegemonia, a feljelentések és örökös ólálkodások szervezetsége, a roscrantzi-guildernsterni sorsok megtévesztő azonossága és pótolhatósága – ld. a hátramosztító Duhovnik és Balwinder gátörködése – valójában a vele való szembeforduláshoz szolgáltatott alapot, mert a szimbólumokra épülő hitélet hatalmasabb és kikezdetlenebb rendszer, mint amit a brigadéros vagy a hozzá hasonlóak valaha is létrehozhatnak.

Noha a verhovinai tér a Kárpátok „másik” oldalán rajzolódik ki, a regényben megjelenő közösség leginkább a moldvai csángók világára emlékeztet, ahol a krízisállapot elengedhetetlen faktor a mitikus-mágikus jelleg felerősödésében, ahol a csodák, az epifániák hozzátartoznak az élet normális menetéhez, és ahol az egyéni transzcendens-élmény olykor az egész közösség hitvilágát kanonizáló narratívaként jelenik meg, még olyan esetekben is, amikor a könnyen számon tartható mikrotársadalom tagjai paradox módon nem részesültek az adott tapasztalatban. Krízisállapotban ugyanis az egyéni tapasztalat képes az egész közösség figyelmét a történetre összpontosítani.

Talán véletlen, mégis idekíváncozik a csángóknak az a közelmúltbéli kultikus csodavíz-élménye, amely ironikus töredezettségében a *Verhovina madaraiban* is megmutatkozik, nevezetesen: a rózsaillesztés trunki csodakút mítosza<sup>3</sup>. A történet szerint a kollektív gazdaságban dolgozó asszonyok rózsaillesztésnek érezték a korábban elhunyt főorvosuk kútjában a vizet, aki csak ivott belőle, azonmód meggyógyult, ráadásul a „rózsagusz” napról napra erősebbé vált. A közös-

ség tagjai ekkor kezdtek el pustomni az orvosuk rejtélyes haláláról, üldözöttségéről, megmérgezéséről, majd az elene irányuló támadások sikerességéről, miszerint egy irigy kollégája megoperálta és benne hagyta az ollóját, ami végül megölte őt. Az akkori hatalom azonban betiltotta a trunki csodakútról való beszélést, a kútból való vízmerítést bűncselekménnyé nyilvánította, klórt öntöttek belé, ami a csodát jelölő rózsasillatot megszüntette<sup>4</sup>.

A víz jelenléte a csángó vidék kiemelkedésében eleve csodának számít, a verhovinai bőséges vízhozam azonban, amelyről mindvégig eldönthetetlen, hogy Anatol Korkodus valóban távoli hatalmasságok megbízásából irányítja-e, vagy önjelölt hatalmaskodóként telepszik meg a Czerzensky-birtokon, ironikussá válik a regényben. Ezt tetézi a vízzel való kereskedés, a vízből való jóslás, a kénes bűz, a kettes számú forrás kékes lidércei és kristályai, a vissza-visszatérő páraleírások, illetőleg a nikulinai aszonytáborban feltörő újabb hőforrás, amely „mint valami delejes káprázat, mennyei üzenet, ezüst lepel lobogott az istállók és az internáltak barakkjai fölött” (126.). Utóbbinak a megjelenésével egyidejűleg a nikulinai internáltak és tehenek körében felbukkanó nyálkór, ami láz, égő kiütések, fülfolyás és kettős látás mellett altesti görcsökkel is jár, groteszk módon mossa össze a víznek mint éltető és purifikációs szimbólumnak a jelentéstartományát a társadalomból bővítéséért kiakasztott női princípium meddősítésével, kasztrációjával, mindkettőt az alvilági szféráknak szolgáltatva ki. Az elevenséget adó elemek demitizálásában, pontosabban: az eredeti jelentések kifordításában jelentős szerepet játszik a Madam Karabiber és apácáinak najádszerű repurifikációs hadjárata, amely valójában a szétszaggatást ábrázolja, fonák módon, ahogyan a regényben minden eddigi kultikus-rituális cselekvés során. Az időtlen, ám mégis konkrétan 21. századnak jelölt történetben – ld. kvadok, a lóarcú anakronisztikus bocskora, Gusty fényképezőgépe stb. – az asszonyi lét ugyanolyan redukált, periférikus egzisztenciális keretek közé szorul, mint Dosz-

tojevszkij „nyavalyatörőseinél” két évszázaddal korábban.

A *Verhovina madarainak* felezőpontja a *Januszky, azaz Roswitha* fejezete, amelyben Anatol Korkodus petróleumos lecsutakolása is helyet kap, és amely már az augmentatív címadással is kilóg a sorból, preszcenikus történetként válik jelen idejűvé, még inkább szétdarabolva, ugyanakkor egybe is folytatva az eseményeket. Ebben a felező részben a brigadérosnak a sodortatását megelőző utolsó cselekvése szintén nem-cselekvés, mint hogy Januszkyval végezteti el a piszkos munkát, aki már korábban bepiszkolódott, miközben nagyon is tiszta maradt. „Titokban kérdőre vontam: hogy képzeled ezt az egészet? Mert ezzel itt nem megy semmire. Erre azt felelte: madarak ragadták el a tó felé menet, és csak arra bír emlékezni, hogy a fészükben töltött néhány napot.” (113.) Januszky válaszában a madárnak egy újabb konnotációja jelenik meg, a verhovinai mágikus világtól látszólag független, külső hatalmi apparátust is felidézve, a brigadéros Monor Gledin-i süvölvényei mellett. Mindaz, ami innentől kezdve az állandó jelenen túli és inneni jelenben történik, már a sorsbeteljesítés különféle stációit ábrázolja, amely ugyanolyan hosszúra nyúlt játék a befogadói és a narratív idővel egyaránt, mint amilyen skiccszerű és töredékes időegységekben zarándokoltunk eddig. Valójában a *búcsú* mint zarándoklat, a *parusziát* megelőző és felidéző áldozat részesei, kísérői vagyunk, amely során csak elvétve látjuk a brigadéros arcát, mert az elbeszélői optika a hátrahagyottakra fókuszál. Kivételt képeznek, ahogyan eddig is, az Adam társaságában eltöltött időegységek, s ezek közül is kiemelkedik az utolsó vacsora, illetőleg az utolsó írás újfent demitizált mozzanata, a tengeri malacok akkurátus elcsócsálása, ami eleve undorkeltő, valamint az írásnak a későbbi balwinderi olvasata folytán visszahatólag funkcionáló grotesksége: „Hol vagyunk mi már ettől! Csip-csup dolgok ezek, biszbasz ügyekkel nem foglalkozunk. A fenét érdekli, hová lett a maga madezítje, akár meg is ehette, nem igaz? Úgy bizony, nem valami érdekes dolgok

ezek. A Delfina Duhovnik picája pedig a legkevésbé.” (149.)

Az igazi búcsú azonban, amennyiben nem az elválást értjük alatta, hanem annak a liminális állapotnak a jelölését, amely a kezdet és vég közöttiséget szüntelen alakulásként értelmezi, a tengerimalacok kiokádásában teteleződik. Ez az a pillanat, amelyben az előttünk elvonuló élet egyszerre lesz szakrális és földhözragadt, az *emesis* (hányás) aktusában megjelenítve az isteni nemzedékváltást, az *átalakulástól* való rettegést, valamint az emésztetlen szent tudást, a felfejtetenül maradt titkot, amit a mennyei könyv őriz, és amelyet Anatol Korkodus korábban már Adamra testált. Miként az apostoli kinyilatkoztatásban megkeseredik a *másik* tudás, úgy a verhovinai apokalipszis során a brigadéros búcsújában kulminálódik ez a megkeseredés, a *belátás* hiányának tudatosulására terelve a figyelmet, jóllehet korábbi *felégetései* már utaltak rá. „Azután az égi hang újra szólt hozzám: Menj vedd el a nyitott könyvet az angyal kezéből, aki a tengerben és a földön áll. / Odamentem az angyalhoz, hogy adja át nekem a könyvecskét. Így szólt hozzám: Nesze, nyeld le! Keserű lesz tőle a gyomrod, de a szád olyan édes, mint a méz. / Elvettem az angyal kezéből a könyvecskét és lenyeltem. A szám édes lett tőle, mint a méz. De amikor lenyeltem, a gyomrom keserű lett.” (*Jelenések Könyve* 10,8–11)

Mindazt, ami Eronim Mox szakácskönyvéből megtanulhatott, a tejszínes vadkőmény leveleket csurgatott galuskával, a kakukkfüves aludtetejben pácolt pisztrángokat, a zsályafüves tökmagolajjal öntözgetett paraszat, a kakukkfüves, korianderes tökmagolajos páccokat, az aszalt vadkörte cikkeket, a juhar- és bodzaszirupokat, áfonyamártásokat visszaadta annak a helynek, amitől búcsút vett. „Element hát az öregem, Anatol Korkodus. Csak a teli tányérja maradt. A kiálló tüskékből, szálkákból láttam, a tengerimalacot majdhogy rágatlanul, csonostól ette volt meg.” (150.) Ahogyan Eronim Mox mesés könyve az élet kisímerhetetlen, s ekként legyőzhetetlen végtelenjének foglalatja, úgy a benne megjelenített N betű és Nikita név, amelynek a görög etimológiája szerint

ti Anikéthosz szintén legyőzhetlent jelent, az eljövetelt, valamint a kinyilatkoztatást megelőző és követő állandóságot reprezentálja, azt a jelenen túli nem-tudást, amelybe mindannyian belevettettünk.

Emiatt Anatol Korkodus eltávozása korántsem vet véget a történetnek. Bodor a már meglévő kompozíció mentén ábrázolja a nemzedékváltást, s a szüntelenül felbukkanó új diskurzusokban csak a toposzok elnevezéseit cseréli ki. Krantz dokiból Svantz lesz, Nikulinából Kolina, hangsúlyozva ezzel az orális tradíciókban felmerülő hibalehetőségeket, vagyis a félrehallás mozzanatát, a folyamatosan érkező és átvonuló Radojok, Stelianok terévé alakítva a verhovinai világot, ahonnan a réginek pusztulnia kell, és ahol Eronim Mox szakácskönyve immár használatlanul, csak egy alakuló világ referenciájaként él tovább. Ebben a lefokozott minőségében a mennyei könyv már nem képes a születés és halál aktusát feloldó szakralitását biztosítani a közösség számára, Danczura gyermekéből például, a háromlábú Nikitából nem lesz Szent Militzenta, hacsak nem valami extraszcenikus térben és időben, például az olvasóiban, ahol az eltávolodás megleli a visszacsatolási pontokat. Ebben az orális szövetségírásban nincs bűn, sem feloldozás, a halál nem jelent hiányt, nem hoz örömet a születés, a szétváló és egybeeső „változatok” organikus egységei az egésznek, mert összeköti őket a nyelv, még ha definiálhatatlanul is, egyetlenegy dolognak azonban nincs helye: az egzakt rögzítésnek, a képpel való dokumentációnak, a fotográfiának, ami a fenti szövetség halálát okozhatja. Nem véletlen, és nem is kiválasztottság kérdése, hogy miért Adam testesíti meg a hatalomátvételt, noha továbbra is rejtély marad, vajon az „öregének” kiiktatásában nem volt-e benne a keze, ahogyan maga a szóhasználat is utalhat erre, amennyiben beszédaktusként értelmezve apa- és királygyilkosságot egyaránt jelöl. Adam ugyanis elmelehetett volna, a brigadérosi testamentum legalábbis felhatalmazza. Sőt, fel is szólítja rá, a korábbi süvölvényből, betolakodóból azonban letelepedett zarándok, mindent érintő sztarc lesz,

akinek alakjában az elbeszélői tradíciók tovább élnek.

A *Verhovina madarainak* szövegtestében egyszerre több narratíva is helyet kap. Nem csupán az apokaliptiszis tanúságtételének, a kinyilatkoztatás recepciójának már korábban felvázolt értelmében, és nem is a mozaikszerű kompilatorikus műveletek vonatkozásában, hanem stílusisan is. A mennyei könyv evilági elérhetetlenségét egyszerre jelzik a történetek mozaikosságának anonimitásai, az egyes szám harmadik személyről a személyes, vallomásjellegre való gyakori áttérések, s mindezekben belül az elbeszélői stílus rétegzettsége, amelyek hol lírai kiegészülései a történetmesélésnek, mint például az Adam esetében, aki sajátos poézissal spékeli meg híradásait, különös affinitással a láthatatlan felfoghatóvá tételére, hiszen minden neki tulajdonítható leírásban pára formájában jelenik meg a transzcendencia, hol a szintaktikai törekvekben megjelenített, kémszerűséget idéző tömondatokban, másutt pedig az adatközlők túlrészletező stílusára emlékeztető passzusokban, ami a nyelvi humor egyik főforrása is. „A fenyők között csupasz ágakkal magányos juharfa állt, legalsó ágán, vékony drótkötél végén Duhovnik gátmesterrel. Ahogy a varjak újra meg újra felröppentek róla, erre meg arra forgott. Mint egy jópofa madárijesztő, amitől a madárnak sem kell tartani. Forgott erre, forgott arra, mintha nézelődne. Pedig akkor már nem volt szeme.” (50.)

A verhovinai térkeretben felbukkanó nevek kapcsán, melyek az olvasó terétől függően lehetnek szokatlan hangzásúak vagy ismerősek, ugyanaz állapítható meg, ami az *ecclesiocratia* törekvéseiben nyilvánul meg, s ilyen értelemben a kiragadott toposzok visszarendeződésében akár beszédek is válhatnak. A Nikita név kapcsán már láttuk, hogy legyőzhetlent jelent, az Eronim név utalhat Jeromos alakjára is, aki a Vulgata megalkotója volt, az Adam jelentheti az Embert, az Anatol név Szent Antal alakjában a szegények védőszentjeként is értelmezhető, természetesen groteszk módon deszakralizálva az eredeti jelentést, ám mindezek csak felvetésként

állják meg a helyüket, ahogyan a mű egészére vonatkozó értelmezési kísérletek is kibújnak a logikai, metodológiai konvenciók alól.

A regény fenti olvasata csak egyike tehát azon végtelen interpretációs lehetőségeknek, amelyeknek végtelenségére a mű nehezen felfejthető textúrája utal. Az irodalmi konvenciók és logikai rendszerek felszámolásával elsatírozódik a kizárt harmadik elvének a vagyisvágya, mert az a fajta szövetségírás, ami a *Verhovina madaraiban* megjelenik, nem ismeri el a kezdet és a vég polaritását, hanem egy organikus, de szüntelenül változó világ betolakodóit és zarándokait követi, akik szintén az örökkön mozgó változás követői. Szent Ágostont idézve: „A teremtés előtt nem volt idő, mert ez maga a teremtmény. (...) A te éveid, Uram, egyetlen napot számítanak; de napodban nincs tegnap, hanem csak ma, mert a te mádat nem váltja fel a holnap, s nem következett a tegnap után. Napod az örökkévalóság; azért nemzedted öröktől fogva azt, akinek mondtad: »Ma szültelek téged!« (*Zsoltárok Könyve* 2,7). Minden idő a te alkotásod. Minden időt megelőző örök jelened, s időtlen idő nem volt sohasem.” ■■■

## JEGYZETEK

- 1 Andrei Cornea: *Ecclesiocratia: Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300–800)*. Universitas. Bukarest. 1998
- 2 Határ Győző a *Görgőszinpad* című kötetének előszavában a liturgiikus játékok eredetét a keleti és nyugati kereszténység nyelvi háttéréből eredezteti. A klasszikus görög kultúra hanyatlása utána a dráma műfaja azért születik újjá a katolicizmusban és nem a bizantinizmusban, mert a latin nyelv, amely a legtöbb hívó előtt ismeretlen maradt, megteremtí a csak felfoghatóval történő érzelmi identifikációt, az identifikációs folyamat következtében pedig felmerül a reprezentáció igénye.
- 3 Az 1986-os történet egy bizonyos Benedek Márton főorvos személyéhez kötődik, akit a Szekuritáté végzett ki, miután többszörös meghurcolása ellenére befejezte hittudományi tanulmányait, és felszentelt papként, illetve a közösség gyógyítójaként tovább folytatta a munkásságát.
- 4 Peti Lehel: *Mitosz és mágia. A trunki orvos rózsaitalutú kútjának mítosza*. In Korunk 2003/9.

■ **Király Kinga Júlia** (Marosvásárhely, 1976): író, dramaturg, műfordító. Kötetét a Kalligramnál: *A test hangjai* (2011).