

Elképzelt terek

Elbeszélői hang és térbeliség Gazdag József, N. Tóth Anikó és Bárczi Zsófia műveiben

Elbeszélői hang és térbeliség

Quintilianus óta tudjuk, hogy a szövegek olvashatósága nem választható el a *prosopopoiia*, azaz a hangkölcsonzés alakzatától. Ahhoz, hogy egy szöveget értelmes megnyilatkozásként fogjunk fel, arra van szükség, hogy mögéje beszélőt vagy beszélőket képzeljünk. „Lehetetlen költött beszédet csinálni anélkül, hogy azt bizonyos személyeknek ne adnám a szájába.”¹

Az elbeszélői hang kérdése – amely Gérard Genette nyomán került a narratológiai kutatások középpontjába – e gondolat továbbéléseként is értelmezhető. Genette számára a hang – az idő és az elbeszélismód mellett – egyike az elbeszélő diszkurzus elemzését szolgáló alapkategóriáknak, s annak vizsgálatát jelenti, hogy milyen helyet foglal el az elbeszélésben a narráció.² A quintilianusi tradíciót követve Genette is hangsúlyozza, hogy a megszólalás mindig beszélő szubjektumot feltételez. A szubjektum azonban nem feltétlenül tekinthető egységes, önmagával azonos eredetnek. Amint arra Bahtyin, Kristeva, Barthes, Derrida és mások is rámutattak, a személy mindig hangok metszéspontjában helyezkedik el. Elbeszélő szövegek esetében ez sajátos többszólamúságot eredményezhet, amennyiben bizonyos szavak, kifejezések vagy akár mondatok több beszélő nézőpontjához is hozzákapcsolhatóak. Esetenként az is előfordulhat, hogy a hang nem rendelhető hozzá konkrét beszélőhöz. Erre a kísérteties tapasztalatra Maurice Blanchot az elbeszélői hang kifejezést javasolja.³

Elbeszélő szövegekkel kapcsolatban a *térbeliség* kifejezés nem feltétlenül a megjelenített világ térbeli vonatkozásaira utal; ennek jelölésére inkább a *helyszín* vagy *színtér* szavak szolgálnak. Ilyen színtérnek számít a klasszikus és a modern regényekben gyakran megjelenő utca, szoba, vendégfogadó, szalon stb. Ezeket összefoglalóan külső tereknek is nevezhetjük. A regényműfaj történeti alakulását vizsgálva ugyanakkor felfigyelhetünk a belső tér megnövekedett jelentőségére is. A képzelet és az emlékezés terei Proust és Virginia Woolf óta legalább olyan szerepet kapnak a regényekben, mint korábban a külső terek.

1 Idézi Menke, Bettine: *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*. Ford.: Török Ervin. In: Füzi Izabella – Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák. Retorikai füzetek I.* Gondolat Kiadó/Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 92.

2 Lásd Genette, Gérard: *Az elbeszélő diszkurzus (részletek)*. Ford.: Sepeghy Boldizsár. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor, Pécs, 1996, 61–98.

3 Blanchot, Maurice: *La voix narrative*. In: uő: *De Kafka í Kafka*. Gallimard, Párizs, 2004, 171–184. Magyarul: Blanchot, Maurice: *Az elbeszélői hang*. Ford.: Szabó Marcell és Dunajcsik Mátyás. Partitúra, 2008/1., 3–10.

4 Lásd Butor, Michel: *A térbeliség a regényben*. Ford.: Fogarassy Miklós. In: uő: *Irodalom, fül és szem*. Európa, Budapest, [é.n.], 32–42.

5 Gazdag József: *Kilátás az ezüstoffenyőkre*. Kalligram, Pozsony, 2004.

6 A közölhetetlenség kérdése már a könyv egyik – Wittgensteintől származó – mottójában is felbukkan: „Le akarok valakinek írni egy érzést és azt mondom neki: »Csináld így, és érezni fogod«, s közben a karomat vagy a fejemet egy bizonyos helyzetben tartom. Leírása ez mármost egy érzésnek? És mikor fogom azt mondani, hogy megértette, melyik érzésre gondoltam?» (7.)

7 Keresztesi József, a könyv egyik méltatója így fogalmaz: „Ez a kötet nem lesz kellemes olvasmány azoknak, akik a katarzis otthonosságát várják el a novella műfajától.” (Keresztesi József: *Kész* [Gazdag József: *Kilátás az ezüstoffenyőkre*]. Jelenkor, 2004/12., 1299.)

További szempontot kínál a térbeliség vizsgálatára Michel Butor, aki a szövegben megjelenő tér és az olvasó terének viszonyára irányítja a figyelmet.⁴ Hangsúlyozza, hogy a szövegben megjelenő „máshol” csak annyiban érdekes, amennyiben kapcsolatba lép az olvasás valódi terével. Butor a regényolvasás lényegét éppen ebben a térbeli elmozdulásban (vagy inkább egymásra vetülésben) látja: a saját világát unalmasnak találó olvasó, ahányszor csak könyvet vesz a kezébe, mindig kiruccanásokat tesz idegen „vidékekre”. A tér egy meghatározott pontján olvasni egyúttal azt jelenti, hogy mindig másutt is vagyunk. Ezt továbbgondolva elmondható, hogy maga a szöveg is (és nemcsak a benne, illetve általa megjelenített világ) felfogható olyan térként, amelyben az olvasó mozoghat. Ez az utazás persze nem lehet önkényes; minden szöveg maga szabja meg a koordinátákat, amelyeken belül mozoghatunk. Sőt, akadhatnak olyan szövegek is, amelyek esetében e koordináták nem határozhatóak meg pontosan.

A csend tere

Ilyen szövegnek bizonyul Gazdag József elbeszéléskötete, a *Kilátás az ezüstoffenyőkre*,⁵ melynek terébe lépve az olvasót egy nyugtalanító érzés kerítheti hatalmába, amely abból a különös tapasztalatból ered, hogy nem könnyű eldönteni: tényleg beléptünk-e a szövegbe, vagy még mindig kívül vagyunk rajta. Kezünkben a könyv, haladunk sorról sorra. Vajon már olvassuk, értelmezzük, el- és kisajátítjuk az írottakat? Vagy ezek még csupán próbálkozások, az olvasó-értelmező egyre kétségbeesettebb nekirugaszkodásai? A *Kilátás az ezüstoffenyőkre* térbeli és időbeli értelemben egyaránt elbizonytalanítja az olvasót.

A párbeszéd akadályoztatása, egyértelműségének kétségbe vonása nem csupán a befogadás megnehezítésére (s ezzel együtt az esztétikai distancia megteremtésére) szolgál, hanem az „én olvasok” evidenciáját is megkérdőjelezi. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ennek a szövegnek a hálóját nem a párbeszéd fonálából szőtték. A szavak szakadatlan áramlásaként, gond nélküli cseréjeként felfogott párbeszéd innen nézve könnyen a locsogás egy fajtájának minősülhet, amellyel a kötet szövegei nyíltan szembeszállnak. E szembeszegülés egyik kifejeződéseként értelmezhetjük a többször tematizált (ám nem csak a téma szintjén megjelenő) csendet. Nem a párbeszéd szüneteiben feltörő csendről van szó (egy lélegzétvételnyi szünetről, amelyre csak azért volna szükség, hogy a beszéd újabb lendületet vegyen), hanem egyfajta törésről, szakadásról, annak megtapasztalásáról, hogy megkérdőjeleződött a folytatás magától értetődősége. A megdöbbenés csendje ez, amikor azt kérdezzük magunktól: van egyáltalán párbeszéd?⁶

Gazdag József könyvét nem könnyű olvasni – ez mindenekelőtt annyit jelent, hogy nem könnyű benne elhelyezkedni, mert nem egykönnyen belakható, otthonos világ az, ami lapjain feltárul.⁷ A *Kilátás az ezüstoffenyőkre* nyomasztó és kísérteties könyv, tele elbizonytalanításokkal és nyugtalanító kérdésekkel.

A kérdező jelleg sajátos módon nem a dolgok megismerését, a gondolatok közlését vagy az események elmesélését hivatott elősegíteni. A szöveg nem egy biztos tudás reményében teszi fel a maga kérdéseit, hiszen ugyanúgy nem hisz a biztos tudásban, mint ahogy nem bízik a közölhetőségben sem. Az olvasó számára mindössze egy szűk felületet hagy, amelyen az vagy meg tud kapaszkodni, vagy belezuhan az értelmetlenség szakadékába. A kérdések ennyiben nem a célba érés (a végső válasz) reményét jelzik, hanem pusztán beszédaktusok, amelyek gyakran az olvasó tájékozódási képességének összezavarását eredményezik.

Így van ez a kötet egyik legfigyelemreméltóbb szövegében is, amely *Az otthonról való bizonyosság* címet viseli. A szöveg különös, egymásra felelni látszó, valójában azonban egymást elbizonytalanító kérdésekkel kezdődik: „Amikor megérkezünk? Megérkezem vagy megérkezünk?” (99.) E kérdések önmagukban még nem okvetlenül fejeznének ki bizonytalanságot (hiszen minden kérdés lehetőséget ad arra, hogy megválaszolják), együtt azonban mégis határozatlanságot sugallnak. E határozatlanság mindenekelőtt az elbizonytalanodó grammatika révén nyilvánul meg: az egyes és a többes szám használata az elbeszélő inkompetenciájára is utalhat, amennyiben azt fejezi ki, hogy az elbeszélő nem tudja, vannak-e társai a megérkezés során. Az elbeszélő bizonytalanságát a későbbiekben újabb megválaszolatlan kérdések és értelmezhetetlen válaszok jelzik.

Minden jel arra mutat, hogy a szöveg elbeszélője a legalapvetőbb körülményekkel sincs tisztában: nem tudja, mi célból és hová megy, sőt azt sem, hogy megy-e egyáltalán; még abban sem biztos, hogy beszél-e. Mindez a bizonytalanságnak egy olyan fokát jelzi, amelynél talán már felmerül a gyanú: nem tudatos elbizonytalanításról van-e szó. Ha abból a megfigyelésből indulunk ki, hogy az elbeszélő és az olvasó „tudásszintje” nem azonos (az elbeszélő nyilvánvalóan többet tud az olvasónál, hiszen a szöveg előrehaladtával a homály oszlik, ritkulnak a bizonytalanságot jelző kijelentések, s beszűrődnek olyan emlékfoslányok a múltból, amelyeket az olvasó a kontextus hiányában nem tud értelmezni), akkor mindazt, ami az elbeszélő részéről bizonytalanságként értelmezhető, az olvasó egy elbizonytalanító stratégia részeként érzékelheti. Ez a stratégia a tér- és az időviszonyok tekintetében egyaránt tetten érhető.

Feltűnő, hogy a szöveg elején a térmegjelölés mennyire pontos. Megtudjuk, hogy az elbeszélő vonattal érkezik egy városba, szó esik egy vasgyárról, az állomás épületéről stb. Mindez különösen a későbbiekhez viszonyítva bizonyul jelentősnek, hiszen a továbbiakban ritkulnak a térre vonatkozó utalások. Mindössze annyi derül ki, hogy az elbeszélő az utcán halad egy számunkra ismeretlen cél felé. Érdekes módon arra a tényre, hogy ezt mi módon teszi, maga reflektál, mégpedig feltűnő bizonytalansággal: „megyek vagy kúszok”. (105.) A korábban oly élesen felvillanó képek fokozatosan elhalványulnak, s ennek az lehet az egyik magyarázata, hogy az érzékelés és a cselekvés tere mellett mind nagyobb hangsúllyal jelenik meg a szövegben a kép-



8 Vö. Bényei Tamás:
A méhek nyelve.
Irodalom, filozófia
és Beckett trilógiája.
In: uő: *Archívumok.*
Világirodalmi tanul-
mányok. Csokonai,
Debrecen, 2004,
55–73., különösen:
57–58.

zeletbeli tér (vagy, ha úgy tetszik, a képzeletbeli tere). Míg korábban az érzékelés mozzanata dominált, megteremtve ezzel a külső tér illúzióját, amelyben a szereplő szuverén módon cselekedhet, a szöveg második felében a képzelet és az emlékezet dominanciája erősödik fel. Egy idő után egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy amiről olvasunk, az az ún. külvilágban történik. És bár továbbra is jelennek meg újabb támpontok (temető, diófa, kert, ház), az elbeszélő helyzetének meghatározásában ezek a legkevésbé sem nyújtanak fogódzót.

Mindemellett felfigyelhetünk az „itt” határozószó feltűnően gyakori ismétlődésére is. Nem is igazán a gyakoriság tűnik fontosnak ebben az esetben, hanem az, hogy az „itt” szinte egyik esetben sem jelöl konkrét helyet. Anélkül, hogy e helyt részletes összehasonlító elemzésbe bocsátkoznánk, mindössze utalok arra, hogy a deixisnek nagyon hasonló alkalmazásával találkozhatunk Samuel Beckett egyes szövegeiben. Főként a *Semmi-szövegekben* és a trilógiában (*Molloy; Malone meghal; A megnevezhetetlen*) gyakoriak a fölöslegesnek tűnő (ám korántsem funkciótlan) helymegjelölések. Bényei Tamás szerint ezek Beckett-nél a létezésnek egy olyan aspektusára utalnak, amely kivonja magát az elbeszélő/szereplő hatásköre alól. Az angol *there is*, illetve a francia *il y a* kifejezések egy alanyiség nélküli létezésre vonatkoztathatók, egy olyan térre, ahol már semmiféle valós cselekvés nem kivitelezhető, s ahol nem valaki (egy konkrét személy), hanem az egyediségétől megfosztott létezés beszél.⁸

Úgy vélem, hogy az üres deixis egyik funkciója Gazdag József szövegében is túlmutat a tér virtualizálódásán. Sőt megkockáztatható a kijelentés, hogy az „itt” egy olyan dimenziót nyit meg a szövegben, amely nem helyezhető el megnyugtatóan a reprezentáció síkján, más szóval nem egy megjeleníthető (elképzelhető, belakható) teret jelöl, hanem magának a szövegnek mint uralhatatlan képződménynek, jelek folyamatos szóródásának a terét.

A szöveg időviszonyait szemügyre véve hasonló elbizonytalanító eljárásokkal találkozunk, mint amilyeneket a térvizonyok kapcsán figyelhetünk meg. Mivel szinte teljesen hiányoznak az idő múlására vonatkozó utalások, nagyon nehéz megállapítani, hogy mennyi idő telik el *pontosan* az események kezdete és vége között. Mindössze annyi sejthető, hogy percekről, legfeljebb órákról van szó (nem pedig hetekről vagy évekről). Az időfaktor meghatározatlanságát mindemellett az elbeszélő reflexiói is felerősítik. Különösen a szöveg első felében találkozunk nagy számban időre utaló elbizonytalanító közlésekkel („Nincs órám [...], úgyhogy nem tudom, a vonat hánykor is érkezik be...”, „mikor is?” 99.). Biztosnak csak annyi *tűnik*, hogy „éjjel van, éjszaka”. (99.) Az időviszonyoknak ez az erőteljes elbizonytalanítása az éjszaka metaforikus jelentései közül mindenekelőtt a kaotikusságot és az uralhatatlanságot hozza játékba. Akárcsak a tér esetében, az idő kapcsán is elmondható, hogy az elbeszélő nem ura a helyzetnek, nem rendelkezik az idővel sem.

Hasonló tér- és időbeli elbizonytalanításokkal a kötet más szövegeiben is találkozhatunk. *A sötét, ha eljön* című szöveg például egy



időhatározó-szóval kezdődik („akkor elhatároztam, hogy járok egyet” 69., kiemelés tőlem: K. J.), amely azonban nem utal konkrét időre. Állandó ismétlődése (főként a bekezdések elején) inkább a modalitás monotóniájának (s ezzel együtt az elbeszélés sajátos ritmusának) alakítása szempontjából játszik fontos szerepet. A *Vasárnap esti séták, kezdődő ködben* elbeszélésmódja sok tekintetben emlékeztet *Az otthonról való bizonyosságára*; itt sem tisztáztak a tér- és időbeli viszonyok, s a narrátor ebben a szövegben sem bizonyul megbízható közvetítőnek. E szövegek olvasásakor szintén azt tapasztalhatjuk, hogy elmosódnak a megjelenített világ határai, elmozdulnak a biztosnak vélt térbeli és időbeli koordináták, s a reprezentáció szövetén keletkezett hasadásban megnyílik egy belső tér: a szöveg tere. Olyan tér ez, amelyet leginkább a *kívülrét*, a *csend* és az *éjszaka* fogalmaival jellemezhetünk. De vajon mire utalnak e fogalmak?

Az éjszaka metaforájának felbukkanása a szöveg terének jellemzésekor nem arra utal, hogy az elbeszélte történetek egy része éjszaka játszódik, hiszen azok a szövegek, amelyek nem éjszakai eseményekről számolnak be, ugyanúgy éjszakainak tekinthetők. Az éjszakai jelleg nem függ össze a cselekmény szintjén megjelenő éjszakával. Sőt valójában semmi köze sincs ahhoz, ami megjelenik. A megjelenő ugyanis mindig azt jelenti: megérthető, uralható. A *Kilátás az ezüstoffenyőkre* szövegei azonban éppen ezt az uralhatóságot kérdőjelezik meg. Igaza van Márton Lászlónak, amikor a könyv kapcsán – nem kevés iróniával – így fogalmaz: „A kötetnek szerintem nem az a legfontosabb jellegzetessége, hogy szomorú történetek vannak benne, vagy hogy a szereplők gyakran köhögnek, hanem az, hogy az írásokban a külső és a belső világ szembenállása helyett két külső világ szembenállása figyelhető meg, és a köztük levő senki földjén ott a személyiségről leszakadt, csupasz önnevelés.”⁹ Más szóval nem az fontos igazán, ami a cselekmény síkján megjelenik, hanem az, ami nem jelenik meg, hanem csupán megtörténik. Gazdag József könyvében ez egy olyan, állandóan ismétlődő esemény, amelynek során a szöveg kivonja magát az olvasó fennhatósága alól, s az értelem fénye elől visszahúzódik az éjszaka mélyébe.

Az éjszaka azonban nem csupán a káosz és az uralhatatlanság ideje, hanem az érzékek kiélesedéséé is. Világa nem intelligibilis, mivel benne nem értelemmel bíró dolgok, személyek vagy események jelennek meg, hanem pusztán hangok, neszek, szagok s olykor színek. A nappal világossága nem ér el ide, az éjszaka azonban kárpótlást nyújt ezért: megnyitja az érzékelés téridejét. A kötet írásaiban nincs vagy alig van történet, s a beszélők, illetve a szereplők nem rendelkeznek szuverén lelki világgal. Ezt a szélsőséges redukciót még inkább elmélyíti az a lecsupaszított, ugyanakkor aprólékosan kimunkált és végtelenül pontos nyelv, amelyen a szövegek megszólalnak. A könyvet olvasva arra figyelhetünk fel, hogy benne gyakran nem a szavak jelentése, hanem azok *súlya* lesz fontos. A „radikális érzelmi [s tegyük hozzá: értelmi] redukciót” sajátos módon ellensúlyozza a megjelenített világ „érzéki gazdagsága”.¹⁰ Amellett, hogy a

9 Márton László: *Céltalan aszkéták (Gazdag József novelláskötetéről)*. Jelenkor, 2006/1., 84–85.

10 Vö. Keresztesi József: *Kész, i. m.*, 1299.

11 Maurice Blanchot írja a következőket: „Az éjszaka azért elérhetetlen, mert ha belekerülünk, kívültre kerülünk, rajta kívül maradunk, és örökre elveszítjük a lehetőséget, hogy kilépünk belőle.” (Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. Ford.: Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell. Kijárat, Budapest, 2005, 133.)

12 Balázs Eszter Anna: *Ex libris. Gazdag József. Kilitás az ezüstoffenyőkre*. Élet és Irodalom, 2004. október 29., 25.

szövegek folyamatosan hangsúlyozzák az érzéki benyomások fontosságát, gyakran előfordul az is, hogy az elbeszélő rendkívüli részletességgel ecsetel egy-egy jelentéktelennek tűnő részletet. Arra szinte sosem derül fény, hogy miért éppen az adott részlet olyan fontos, nem pedig egy másik; az olvasó emlékezetében azonban éppen ezek élnek a legtovább: egy piros vászonnal takart polisztirotábla, néhány összegyűrt szalvéta és cigarettacsikk a virágtartó alján stb.

Paradoxonnak tűnhet (de nem az), hogy a szöveg tere csak az olvasás bensőséges munkájában nyílik meg (ha megnyílik egyáltalán), miközben ez a belső tér legtalálóbban mégis a kívüllét fogalmával jellemezhető.¹¹ A belső külsőbe váltása abban a pillanatban következik be, amikor a szöveg kicsúszik a kezünkből. Megfigyelhettük ezt már a tér- és időviszonyok szemrevételezése során is. A kívüllétnek azonban van még egy fontos összetevője: ez pedig a személyiségen kívül-lét. Ha feltesszük azt a kérdést, hogy ki beszél ezekben a szövegekben, megnyugtató válasz helyett újabb bizonytalansággal szembesülünk. E bizonytalanság azonban nem az elbeszélők személyét érinti, hanem a személyiséget általában. „[V]ajon Gazdag József novelláiban egyáltalán megvannak-e még a szubjektumok?” – teszi fel a kérdést idézett írásában Márton László, rámutatva ezzel arra, hogy nyelv és szubjektum viszonyának újragondolása e szövegek egyik kitüntetett kérdésének számít. A *Kilitás az ezüstoffenyőkre* legtöbb szövegében az elbeszélői hang nem köthető konkrét beszélőhöz, s ez a zavarba ejtő jelleg mintha azt sugallná: itt már nem valaki (egy saját világgal rendelkező szubjektum), hanem maga a nyelv (a szubjektumtól megfosztott létezés) beszél.

Nincs személyiség, nincs psziché, pusztán grammatika van – a széthulló tudat grammatikája, amely számára az egyetlen feladatot a megnevezés és a megszólalás jelenti. Nincs összefüggő beszéd, csak hangok és visszhangok vannak. És a csend, ami marad. „[A] kérdések különálló hangokká esnek szét, a hangok pedig csendd.” (52.) A beszédből dadogás lesz, egyfajta „asztmás beszéd”,¹² amelyben minden mondást azonnal egy újramondás, egy önkorrektó követ. A megjelenő alakok szinte kivétel nélkül cselekvés- és párbeszédképtelenek, ugyanakkor mégsem teljesen beszédképtelenek. „Beszéd, az nincs” (134.) – mondja egy hang, ám az, hogy még mondja, árulkodó jellé válik.

Mintha a többször tematizált csend lenne az, amit a szöveg meg akar közelíteni. „Megpróbálok a csönd szerint menni...” (106.) – olvasható egy helyen, s ez a csönd szerint haladás mintha arra irányulna, hogy a beszélő csendet kényszerítsen a szavakra azzal a céllal, hogy a bevett jelentésük mögött feltáruljon egy másik réteg, egy újabb dimenzió. Mindez azonban csakis egy olyan nyelvhasználat révén valósulhat meg, amely nem valamiről szól, s amelyben nem jelenik meg semmi; pontosabban, ami megjelenik, az rögtön tovább is úszik; megmutatkozik, de aztán elmerül a csendben. Gazdag József szövegeiben olyan nyelv lép működésbe, amely nem tér vissza az otthonosba, nem hiteget egy lakható világ illúziójával, mert amit maga

után hagy, az csupán a csend – a nyelv csendje. A csend ennyiben a nyelv egy olyan dimenziójára utal, amely kívül marad az otthonosságon, s nem kínálja fel egy világ megnyugtató bensőségességét.

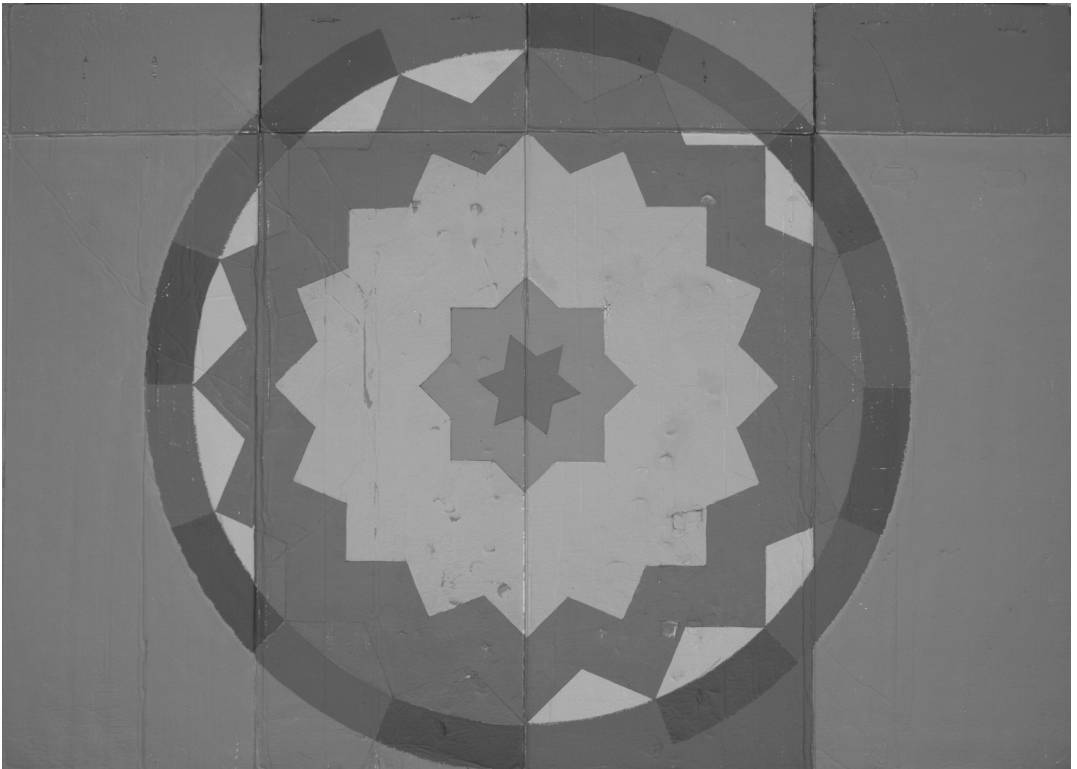
A *Kilátás az ezüstoffenyőkre* erről a különös tapasztalatról beszél, amely bár túl (vagy még inkább innen) van a szavakon, mégis csupán a szavak révén közelíthető meg. A csendről, amely tisztán hallatszik, ha elég közel tudunk hajolni a könyvhöz.

13 N. Tóth Anikó:
Fényszilánkok.
Kalligram, Pozsony,
2005.

A képzelet ráfogásai

Különböző hosszúságú töredékekből, mozaikszerű darabkákból áll össze N. Tóth Anikó regénye, a *Fényszilánkok*.¹³ A töredezettség, a szándékosan fragmentált jelleg erőteljesen megszabja az olvasás mikéntjét, mivel egy olyan befogadói viszonyulásmódot feltételez, amelyet nem az egymásra következő logikája irányít, hanem az egyes szövegrészek közötti áthallások és asszociatív kapcsolatok felfedezése. Retorikai fogalmakkal élve mindez úgy is kifejezhető, hogy a metonimikus érintkezésen alapuló folytonosság helyett a metaforikus kapcsolatok uralják a szöveg terét. A metaforizált próza kétségkívül nagyobb kihívás elé állítja az olvasót-értelmezőt; az összefüg-

Stella, 2001 – akril, karton, 180x246 cm



14 A regény három nagyobb szövegrészre különül, amelyek mindegyike egy dőlt betűs részzel kezdődik. Ezek a dőlt betűs részek feltűnően különböznek a fentebb azonosított három szólamtól. Ugyancsak azonosíthatatlan szólamokat képeznek azok az – önálló bekezdésben álló – mondatok, amelyek egy regény megírására vonatkoznak. (A három elbeszélő közül egyik sem regényíró.) Egyrészt feltehető a kérdés, hogy a dőlt betűs részek vajon nem a szóban forgó regény részei-e, másrészt pedig felvethető az is (bár ez megmarad a pusztán spekuláció szintjén), hogy vajon nem a gyermek vált-e később regényíróvá, s a *Fényszilánkok* vajon nem az ő regénye-e.

gések feltárása a metaforikus szövegeknél mindig aktív közreműködést, többszöri oda-visszalapozást és újraolvasást feltételez.

Az egyes fragmentumok közötti tájékozódást a *Fényszilánkok* esetében nagyban segítheti az elbeszélői hangok azonosítása. Feltűnő ugyanis, hogy a szövegnek nem csupán egyetlen elbeszélője van: a modalitásváltások nemcsak a nézőpont megváltozását vonják maguk után, hanem az elbeszélő személyének megváltozásáról is árulkodnak. Ezek fényében megállapítható, hogy a szövegben három, egymástól könnyen megkülönböztethető szólam jelenik meg: a felnőtt férfié, a nagymamáé és a gyermeké. Közülük legégyértelműbben a nagymama szólama azonosítható; esetében az azonosítást megkönnyíti a tipográfia is. Az interpunkciók mellőzése és a beszélt nyelvi fordulatok alkalmazása az élőbeszédszerűség hatását kelti, s egyúttal sajátos, zuhatagszerű előadásmódot kölcsönöz a nagymama alakjának. A gyermek szólama többnyire ugyancsak könnyedén felismerhető, szólamát mindenekelőtt a mesei modalitás és a képzelet szabadsága jellemzi. A felnőtt férfi beszédmódja és szóhasználata szintén sokat elárul a beszélő alanyról (tanult ember, fotográfus stb.).

A regény szerkezete és megjelenített világa szempontjából kiemelkedően fontos, hogy e szólamok között nem alakul ki hierarchia, egyikük sem válik uralkodóvá. A polifónia megteremtésének ez ugyanúgy elengedhetetlen feltétele, akárcsak a szólamok egymásra vonatkozása. A három szólam ugyanis nem párhuzamosan fut egymás mellett (bár a szöveg tördelése ezt az illúziót keltheti), hanem kapcsolatba lép egymással. Nem abban az értelemben, hogy felülírnák vagy módosítanak egymást. A köztük kibontakozó kapcsolatok és összefüggések sokkal inkább az egymásba íródás, az egymásba hatolás és az áthallás formáját öltik. Ez az eljárás egyfajta zenei szerkesztésmóddal rokonítható, s talán nem túlzás azt állítani, hogy az egész szöveg egyensúlya ezen a szerkesztésmódon alapul. Bár a szólamok a regény kezdetén egymást követve jelennek meg (felnőtt férfi – nagymama – gyermek), s ezáltal mintegy előre „bejelentik” a mű (zenei értelemben vett) fő témáit, a későbbiekben nem lineárisan épülnek egymásra. Megesik, hogy több egymást követő fragmentumban ugyanaz a szólam marad uralkodó; máskor az azonosított szólamban megjelenik egy másik szólam (például a gyermekében és a felnőttében a nagymamáé stb.); s olykor előfordul az is, hogy idegennek tűnő, azonosíthatatlan szólamok vegyülnek a kompozícióba.¹⁴

A regényszöveg ebben a zenei értelemben (és nem narratív módon, amint erről később lesz szó) válik egésszé. A beszélők nem cselekvők a szó klasszikus, arisztotelészi értelmében, jellemük nem az általuk megélt történetekben rajzolódik ki, hanem a rájuk jellemző beszédmodok által. Ami azonban kirajzolódik, az érdekes módon mégsem tekinthető teljesen egyénítettnek. A nagymama nem csupán egy konkrét nagymama, mint ahogy a felnőtt és a gyermek sem csupán egy bizonyos felnőtt és gyermek. Mindhárman egy-egy generációt testesítenek meg, annak látásmódját és értékrendjét köz-

vetítik. Természetesen nem abban az értelemben, hogy generációjuk egyszerű példái lennének. Egyediségüket nem veszítik el, mégis valamiképpen túlmutatnak önmagukon. Ez a túlmutatás az egyedini és a partikulárison csupán a kompozíció egésze felől válik beláthatóvá. Ahogyan az egyes szólamok egymásba hatolnak, úgy állnak össze az egyéni emlékek kollektív emlékezetté. Az egyéni szólamok megőrzése a kollektív emlékezeten belül a regény legbravúrosabb megoldásának számít.

A kollektív emlékezet megteremtése szempontjából a regény különös jelentőséget tulajdonít a képzelet termékeinek: a meséknek. A mesei modalitás, mint utaltam rá, legnyilvánvalóbban a gyermek szólamában érhető tetten. Mindez már a gyermek első megszólalásakor szembetűnik: „Egyszer fölmentem a padlásra. Leheveredtem egy gabonás zsákra. Azt álmodtam, hogy mentem, mendegéltem, amíg egy sűrűsötét erdőben eltévedtem. Egy mókuskának megesett a szíve rajtam, odújában mogyoróval vendégelt meg, de amikor elment hazulról, elrabolt egy óriási madár, karmai közt vitt egy hatalmas fáig, belepottyantott a fészkebe, így én lettem a fiókája. Simogatott a szárnyával, énekelt, mégse volt ott jó nekem. Szerencsére egy reggel elrepült, én meg azon törtem a fejem, hogyan szökhetnék meg. Hát ahogy ott gondolkodtam, búslakodtam, láttam, hogy a nagy fának úgy nőttek az ágai, mint a létrafokok. Hipp-hopp, megindultam lefelé. Igen ám, csak hogy a fa olyan magas volt, hogy azt hittem, sose érek a tövébe. Meg aztán egyszer csak ropp!, az egyik gally letörtött alattam. Kis híján nyakam törtem. Szerencsémre éppen arra jött egy szarvas. Szép fehér szőre volt és hatalmas agancsa. Pont a hátára pottyantam. Ringatott, mint a bölcső.” (9–10.) Az első mondatok még a realitáshoz kapcsolódnak, s a beszélő csak fokozatosan lép át a mesék birodalmába. Előbb a mesékre jellemző szófordulatok jelennek meg a beszédében, majd a későbbiekben az elbeszélte történet is mesei jelleget kap. Ez az eljárás rendre visszatér a gyermek szólamában.

Szempontunkból különösen érdekes lehet, hogy a gyermek szólamában felbukkanó fehér szőrű szarvas olyan szöveghelyeken is megjelenik, amelyek nem kapcsolhatók egyértelműen a gyermek elbeszélőhöz. Emellett pedig az is megfigyelhető, hogy a szarvas említése minden esetben a képzelettel lép asszociatív viszonyba. „A Kisasszony-tóhoz minden este elsétál a szarvas. Fehér a szőre, fehér az agancsa. Beleiszik a tó vizébe. Mosolyog.” (76.) „A Kisasszony-tóhoz minden este elsétál a szarvas. Belemártja fejét a vízbe. Ringatózik a tükörben. Fehér agancsán egy margaréta.” (77.) Az idézett részek immár nélkülözik a gyermeki naivitást kifejező hangnemet; valószínűsíthető, hogy itt már egy felnőtt beszél. (Bár nem derül ki egyértelműen, hogy kicsoda.) A képzelet fontosságát a szövegrész kontextusa is alátámasztja. Nem sokkal korábban, a nagymama hangján megszólaló passzusban arról olvashattunk, hogy a nagymama apja is szívesen mesélt, s olyankor „minden bajt elfelejtettünk azokat a meséket az emberem is szívesen hallgatta a szája is tátva maradt”.



15 Vö. Thomka
Beáta: *Glosszárium*.
Csokonai, Debrecen,
2003, 76–77.

16 Uo., 77.

(74.) Majd következik egy szövegrész a gyermek előadásában arról, hogy hogyan festette tele a hegyet egy piciri tündér virágokkal. A szövegrész ezekkel a szavakkal ér véget: „Így meséli nagymama.” (78.) A nagymama említése akár váratlannak is tűnhet, itt azonban mégsem arról van szó, hogy a gyermek szólamába hivatlanul belépne a nagymama szólama, a modalitás ugyanis nem változik meg. Mindössze arról értesülünk, hogy a mesélés, a képzelet szabadsága nem csupán a gyermeknek és a nagymama apjának az életében játszott fontos szerepet, hanem a nagymamáiában is; sőt valamiképpen ez teremt kapcsolatot közöttük, ez teheti lehetővé, hogy egymás szólamában jelen legyenek. Összességében elmondható, hogy a regényben az egymás mellett élő generációk között nem elsősorban az emlékek teremtenek közösséget (hiszen mindannyian különböző emlékekkel rendelkeznek akár ugyanarról az eseményről is), hanem a képzelet játéka, vagy ahogyan a szöveg mondja: a képzelet ráfogásai.

A képzelet és a tények viszonyának újraértelmezése a jelenkori próza egyik kiténtetett kérdéskörének számít. A *Fényszilánkok* úgy válik nyitottá e problematikára, hogy közben produktív módon írja tovább annak leginkább a kései Mészöly Miklóstra visszavezethető hagyományát. N. Tóth Anikó regénye, akárcsak a *Pannon töredék* vagy a *Családáradás*, egyszerre számol egy valós (empirikus) világ jelenlétével, ugyanakkor pedig nagymértékben támaszkodik a képzeletbelire. A tényeket és a fikciót Mészölyhöz hasonlóan ő sem látja egymással kibékíthetetlen ellentéteknek. Úgy marad – a szó bizonyos értelmében – realista, hogy nem mond le az irodalom fikcióteremtő képességéről, és nem ragaszkodik mindenáron a szövegen kívüli valóság tükrözésének ideájához. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a hagyományos realizmusnál jóval összetettebb módon láttatja nyelv és valóság, tény és képzelet viszonyát.

Thomka Beáta – Mészöly Miklós írásművészetének kiváló ismerője – az empirikus fikció fogalmát javasolja e prózamodell megragadására.¹⁵ Az empirikus fikció lényege, hogy egyes szövegszervező eljárások révén az olvasóban a megjelenített világ empirikus gazdagságának érzetét kelti, a ténytértséget (a megtörténtség értelmében) azonban el is bizonytalanítja azáltal, hogy olyan elbeszélői stratégiákhoz folyamodik, amelyek a szöveg fikcionális jellegét domborítják ki. Fikciós és nem fikciós nyelvhasználat ily módon egy olyan elbeszélésmodellben kerülnek egymással szimbiózisba, ahol „a beszédkapcsolatok, a beszédköziség, az értelmezés, a nyelvi és kulturális kontextusok érintett vonatkozásain kívül a nyelvi képzelőerő, a referenciák, hivatkozások, viszonyítások, kötések, társítások problémája is” szerephez jut.¹⁶ A köznapi kommunikáció és az irodalmi fikció egymásba hatolása olyképpen hat vissza a megjelenítés és a jelenlét viszonyára, hogy az olvasó a megtörténtet fiktívként, a fiktívet pedig megtörténtként értelmezi. Ez a törekvés explicit módon is megjelenik a regény egyik fontos szöveghelyén: „Elfogadni tényeknek a ráfogásokat. Elfogadni ráfogásoknak a tényeket. Így múlatni az időt.” (196.)

A már említett mesei modalitás, s nem utolsósorban a készülő regényre tett utalások a szöveg fikciós jellegét domborítják ki, s több szöveghely árulkodik arról, hogy az elbeszélők problematikusnak látják az egykor megtörténtek felidézésének és elmesélésének gyakorlatát. Nem véletlen az sem, hogy ezek a reflexiók szinte kivétel nélkül a felnőtt férfi szólamában jelennek meg. Egy gyermeket ábrázoló fotót szemlélve például a következőket mondja: „Ősz kisgyerek. Albínó gyerek. Pedig tudva tudom, hogy klasszikusan szép gyerekszöke haja van. Mégis jó eljátszani a ráfogások lehetőségével.” (55.) Másutt, ugyancsak egy fénykép nézegetése közben, óvatosabban merül fel a kérdés: „Apám mosolyog, de egy lefelé görbülő kicsi váját a szája sarkában, a profilból is elég jól kivehető szűrős tekintet átrendezi az arcát. Mintha vallatóra fogná anyámat. Pontosabban mintha szemrehányást tenne. De az is lehet, hogy csak ráfogás. Így, utólag.” (94.) „Sejtelmünk lehet csak az érzelmeikről. Meg néhány ráfogásunk.” (163.) Az utólagos értelmezés mint játékos (vagy olykor nagyon is komoly) ráfogás nem vonja kétségbe a múlt megtörténtségét, hiszen arról a fényképek tárgyi bizonyítékot szolgáltatnak. Kérdéssé nem maguk a tények válnak, hanem *közölhetőségük*.

A ténszerűség illúzióját a helyenkénti részletező, a falusi élet legapróbb mozzanatait már-már szociografikus alapossággal visszaadó elbeszélésmód mellett kétségkívül a könyvbe illesztett fényképek, illetve az ezekre és más fényképre történő utalások teremtik meg. „A festészet a sosem látottat is képes imitálni. A beszédben olyan jelek kombinálódnak, amelyeknek van *ábrázolt*-juk, de ezek önkényesek is lehetnek, és nagyon gyakran valóban azok. Ezzel szemben a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*.”¹⁷ Roland Barthes ezt tekinti a fotográfia lényegének, vagy ahogy ő fogalmaz: noémájának.

A *Fényszilánkokban* azonban a (fény)kép és a szöveg viszonya mintha mégis túlmutatna a barthes-i meglátáson. Egyfelől igaz marad, hogy amit a kép mutat, az valóban ott volt. A regényben nem maga a kép, és nem is a kép „ábrázolt”-ja válik kérdéssé, hanem valami más. Játékosan szólva azt is mondhatnánk, hogy nem a kép „ott”-ja, hanem az „itt”-je. Az „itt” kapcsán mindenekelőtt két kérdés kerül előtérbe: az egyik a kép érzékelésével, a másik pedig annak leírásával kapcsolatos. Mit jelent egy fényképet érzékelni? És hogyan lehet róla beszélni? Úgy vélem, a regény képértelmezése e kérdések felől bontható ki a leginkább.

A felnőtt férfi narrációjának jelentős részét képekre történő utalások alkotják. A szóban forgó képek közül több meg is jelenik a könyvben, a felfedezés és a felismerés örömeinek lehetőségét teremtve meg az olvasó számára. A felnőtt férfi, aki foglalkozását tekintve fotográfus, ezeket a képeket nézi és róluk beszél. Mindezt azonban úgy teszi, hogy tevékenysége során a nézés és a leírás kérdése egyre problematikusabbá válik. Elsőként a kép helyének problémájával szembesül, azzal a kérdéssel, hogy *hol* is van a kép. A józan ész felől nézve erre viszonylag egyszerű válasz adható: a kép ott van előttünk

18 Belting, Hans:
Kép-antropológia.
Ford.: Kelemen Pál.
Kijárat, Budapest,
2003, 13–15.

19 Érdekeséggkép-
pen jegyzem meg,
hogy a belső tett
kép és a belső kép
viszonyának kérdése
hasonlóképpen jele-
nik meg Kukorelly
Endre *TündérVölgy*
című regényében.
Tanulságos lehet
ebből a szempont-
ból a *Fényszilánkok*
szerzőjének írása
Kukorelly regényé-
ről. Lásd N. Tóth
Anikó: *Titok eleve
bármí*. Kalligram,
2004/2., 116–120.

az asztalon vagy a kezünkben stb. Fenomenológiai és antropológiai szempontból azonban a kérdés korántsem ilyen egyszerű. Hans Belting képanropológiai kutatásai például meggyőzően mutattak rá arra, hogy a képek helye (s nemcsak az ún. belső képeké) valójában saját testünkben lokalizálható. A kép óhatatlanul több, mint az észlelés terméke: mindig személyes vagy kollektív szimbolizáció eredménye. Ezt a gyakorlatot Belting „átlekesítés”-nek, illetve az „animáció aktusá”-nak nevezi, miközben felhívja a figyelmet arra is, hogy a képeket mindig „olyan technikák és programok teszik láthatóvá, amelyeket történetileg visszatekintve hordozó médiumoknak nevezhetünk”.¹⁸

A fénykép helyének kérdése rögtön a regényszöveg elején felmerül: „Nagyapámról sok kép van *bennem*, de fénykép csak egy maradt.” (16., kiemelés tőlem: K. J.) A narrátor jól láthatóan különbséget tesz külső (materiális) és belső (mentális) kép között, ugyanakkor azonban rámutat ezek rokonságára is. A fényképek nézegetése nem öncélú módon történik; egyrészt van egy külső ok, amely a fotográfust e tevékenységre ösztönzi (illusztrációkat kell keresnie egy készülő regényhez), másrészt pedig – és ez sokkal fontosabbnak tűnik – a képek nézegetése elindít a szemléelőben egy belső mechanizmust, amelynek során a múlt egyes eseményei felszínre törnek. A fénykép szemlélése ennyiben a megélt múlt újraéléseként, tehát egyfajta belsővé tételként is értelmezhető. Nem meglepő tehát, hogy a belsővé tett materiális kép és az emlékezetben őrzött mentális kép között egy idő után elmosódnak a határok: „Látom magunkat hátulról egy képzelt fotón.” (71.) „Elgyengülök, valahányszor előhívódik ez a kép itt belül.” (97.) stb.¹⁹

A képnek mindig egy médiumra van szüksége ahhoz, hogy megjelenjen, a közvetítésnek pedig megvannak a maga történeti-technikai feltételei, amelyek visszahatnak a kép megjelenítésére. A *Fényszilánkok* képfelfogásának árnyaltságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy tudatában van ennek a kérdésnek. Példaként idézhetjük azt a részt, amikor a fotográfus a nagyapjáról készített fénykép technikai részleteit ecseteli: „Áll a patakforokban (...), kötényben, kalapban, hátrattett kézzel, derús arccal. Késő délután lehet, de fordítva fűzhettem be a filmet a nagyítóba, mert a fény nem balról jön, hanem jobbról. A víztükréből verődött valami furcsa fény, a kép jobb oldala ettől olvadékonny lett.” (16.) E részlet nem azért érdekes, mert technikai kérdésként taglalja a látványt, hanem amiatt, hogy rámutat arra, a fénykép készítésének technológiája miként hat vissza a megjelenítettre és miként befolyásolja az emlékezést: „Akkor mérgeződtem, tudom, mikor megszártottam, szerettem volna éles kontúrokat hagyni a képen. Utólag viszont örülök, mert így mintha szándékosak lennének a technikai hibák, a fényjáték sejtelmessé teszi az alakot. Nagyapám azon a nyáron halt meg. A képen már a túlpartra néz.” (16.)

A múlt képekben él bennünk, s az egykoron készített fotók szemlélése – akárcsak a képzelet ráfogásai – a múlt újraalkotásában játszanak szerepet. Az emlékezés a regényben többféle értelemben is képi

természetű. Amikor az (egyik) elbeszélő azt mondja: „Előhívom a múltat.” (47.), kijelentése óhatatlanul többletértelemmel ruházódik fel. A fotók nem egyszerűen őrzik a múltat, hanem – azáltal, hogy átlakosítják őket – annak újraértelmezését is elősegítik. Más kérdés, hogy a múlthoz nem csak képeken keresztül férhetünk hozzá. Gondoljunk csak a prousti emlékezésmodellre, amely az íznek, az illatoknak s egy-egy testhelyzetnek nagyobb jelentőséget tulajdonít a dolgok látványánál.²⁰ N. Tóth Anikó regényében mindez másképpen van: itt az asszociáció, a múlt felidézése nagyon is képi természetű. Olykor a fényképen látott lenyitós ajtó látványa elegendő ahhoz, hogy a régi újságok és fűszerek „összehasonlíthatatlan” szaga megcsapja az emlékező orrát. Nem az illat idézi fel a múlt képét, hanem a kép idézi fel a múltbeli dolgok illatát.

Arról, hogy a regény milyen nagy jelentőséget tulajdonít a képszerűségnek, sokat elárul az a mód is, ahogyan a képesség kérdése megjelenik a szövegben. Nemcsak arra gondolhatunk, hogy az egyik elbeszélő fotográfus, és főként fényképek nézegetésével van elfoglalva, hanem arra is, hogy végső soron mind a nagymama, mind a gyermek narrációja erőteljesen képi jelleget ölt (életképek a falusi életből, illetve a képzelet képei). Sőt a képesség helyenként visszaköszön a szöveg retorikájában is. Pl.: „Anyám történetei túl sok fényt kaptak.” (69., 167.), „Képek és mondatok csúsznak egymásba.” (143.) A szöveg felépítése s ennek folytán olvasásmódja ugyancsak képszerűnek (metaforikusnak) mondható. Bár egyes történetelemek vissza-visszatérnek (pl. a motorbalesetben elhunyt Laci halála), a történetmondás logikája nem narratív természetű, hanem inkább a fragmentumszerűség jellemzi. A fragmentumok közötti viszony lehetetlenné teszi egy nagy narratíva kirajzolódását. A különböző részek egyfajta kirakójáték módján viszonyulnak egymáshoz, egy szándékosan hibás puzzle elemeknek tűnnek, amelyekből nem rakható ki az egész.

Látható tehát, hogy a képek jelenléte a könyvben korántsem szűkíthető az illusztráció kérdésére, annak ellenére, hogy az illusztrációként való értelmezés explicit módon is megjelenik a szövegben. „Talán jó illusztráció a regényhez.” (18.) Hogy a képek elsősorban nem az illusztráció szerepét töltik be, az magának a fotográfusnak a tevékenysége nyomán válik nyilvánvalóvá. A férfi ugyanis nem csupán nézi a képeket (és megmutatja őket képi mivoltukban az olvasónak), hanem kísérletet tesz leírásukra. Bár egy interjúban maga a szerző is a „képleírás” szót használja,²¹ az olvasó számára egyértelmű, hogy itt nem egyszerűen leírásról, hanem értelmezői tevékenységről van szó. Számos esetben megfigyelhető, hogy az objektív nézőpontból kiinduló leírás egy idő után átvált személyesbe, s az olvasó már nem csupán arról értesül, hogy mi látható a képen, hanem arról is, hogy a kép értelmezőjében milyen asszociációkat kelt a fotó, illetve milyen emlékképeket hív elő benne.

Nézzük a következő részletet: „Vízszintes vonalak szeletelik a képmzőt, két egymáshoz közel fektetett végtelenített létra az előtérben, hátrább fiatal akáctörzs hever, szinte párhuzamos minden,

20 Hogy csak a leg-híresebb példát idézzem: „A kis madeleine látványa semmire se emlékeztetett, amíg meg nem kóstoltam; talán mert azóta sokszor láttam, anélkül, hogy megízleltem volna, a cukrászdákban, és így a képe elhagyta a combray-i napokat, hogy más, újabb napokhoz kapcsolódjék; talán mert az emlékekből, amelyek oly régóta kívüli esnek az emlékezeten, semmi se maradt életben, mindannyi százfele hullott (...) De mikor a régmúltból többé már semmi se marad, az élőlények halála után, a dolgok pusztulása után, egyedül az íz és az illat élnek még tovább sokáig; törékenyebben, de elevenebben, anyagtalansággal, szívósabban és hívebben mindennél...” (Proust, Marcel: *Az eltűnt idő nyomában I.* Swann. Ford.: Gyergyai Albert. Európa, Budapest, 1983, 57–58.)

21 Lásd Lacza Tihámér: *Képzelet és valóság – megsárgult fotókon. Interjú N. Tóth Anikó íróval Fényzilánkok c. könyvének bemutatója után.* Szabad Újság, 2005. szeptember 11–25.

még a leejtett ciroksöprű is, a hosszanti árnyékok. Merőlegeselek a lét-
rafokok, a hordóabroncsok, a fabudi deszkái, a szomszéd házfalnak
támogatott kukoricakévék, Ági karjai. A geometrikus szigort némi-
képp szelidítik a hordódongák tekintélyes görbületei, Ági hajhullá-
mai, gömbölyű mosolya. Törékeny ujjai közé fogja a hasas hordó szé-
leit, ringatja pihekönnyű mozdulattal, mintha bölcsőt. Ági viszonya a
tárgyakhoz egészen hasonló, mint apámé.” (42.) A részlet a *nouve-
au roman* kedvelt eljárását idéző kameryszerű megközelítéssel indul,
de már a kezdetétől felfedezhető a szemlélő horizontja. Nem a kame-
ra objektívje beszél (az ugyanis erre képtelen), hanem a fotográfus,
aki a képet mint vizuális kompozíciót szemléli. Az Ági nevű alak
mozdulatának hasonlítása a bölcső ringatásához már metaforikus tár-
sításként értelmezhető, s feltehető a kérdés, hogy miért éppen böl-
csőhöz hasonlítja az elbeszélő a hordót. Az alaki hasonlóság nyilván-
valóan kizárható. Mivel az Ági nevű nő gyermekekhez fűződő viszo-
nyára nem történik utalás, nem kizárt, hogy a bölcső-hasonlatot egy-
szerűen az értelmezés retorikája diktálta. (A „hasas” és a „ringatja”
szavak után a „bölcső” már szinte automatikusan jön.) Ági és az apa
összehasonlítása az idézet utolsó mondatában pedig már egyértel-
műen túlmutat a látványon, s explicit értelmezésként fogható fel.

Választott példánk ugyan véletlenszerű, a fenti elbeszélői stratégia
azonban a regény szinte minden „képleírásában” tetten érhető. Ezek
a szövegrészek nemcsak leírás és értelmezés összefonódottságára
mutatnak rá, hanem arra is, hogy nem létezik szemlélőtől függetle-
níthető, „tisztá”, azaz értelmezésmentes leírás.

A láthatatlan és a látható

Fényképek leírásával kezdődik Bárczi Zsófia *A keselyű hava* című
novelláskötetének első írása is, amelynek hangütése meglepő rokon-
ságot mutat a *Fényszilánkok* „képleíró” passzusainak modalitásával.²²
Itt is objektív nézőpontból indul a narráció, s fokozatosan telítődik – a
homodiegetikus narrátor emlékeinek beszüremkedése révén – sze-
mélyes többletjelentéssel, továbbá a megjelenő emlékek mellett itt is
nagy szerepet kap a valós és az elképzelt játéka. A *Flan* című novella
első bekezdésében egy fekete-fehér fényképet „látunk”, amely az
elbeszélő nagyanyját „ábrázolja”, amint egy szökőkút előtt pózol. A
képen megjelenő alak és a kép szemlélője közötti bensőséges
viszonynak köszönhetően a leírás fokozatosan veszít objektivitásából;
az elbeszélő a képen megjelenő nagymamát, pontosabban a nagy-
mama *képét* – nyilvánvaló módon – nem tudja tárgyilagosan szemlélni.
A leírás már a kezdet kezdetén értelmezésbe csap át: a nagymama
„büszkén, kissé rátartian” néz szembe a kamerával. Az olvasó számá-
ra azonban nem derül ki (mivel ő maga nem látja a képet), hogy a
nagymama valóban a fenti módon néz-e, vagy csupán az elbeszélő
vetíti ki a képre a nagymama egy számára ismerős tulajdonságát.

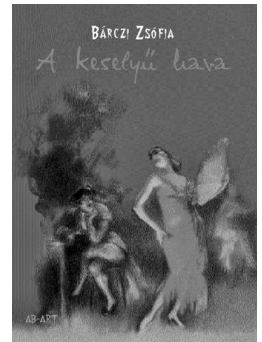
A *Fényszilánkokkal* ellentétben *A keselyű havában* nincsenek fotók,
így az olvasó csak azt „láthatja”, amit az elbeszélő közvetít. A kép tár-

gyának nyelvi közvetítése azonban sohasem lehet teljesen azonos a kép tárgyával; mint korábban is láthattuk, a leírásba óhatatlanul belevegyülnek értelmező mozzanatok. A *Flan* elbeszélője ráadásul erre még rá is játszik, amikor először azt hangsúlyozza, hogy a fekete-fehér képen a nagymama egyes hajcsigái sötétebb szürkének látszanak, s rögtön utána ezt mondja: „Kedvenc műselyem ruhájának hatalmas égőpiros virágai haldokolni látszanak a képen...” (5., kiemelés tőlem: K. J.) Azt, hogy a nagymama által viselt ruha a kedvence volt, nyilvánvalóan csak az elbeszélő tudhatja, mint ahogy a ruhán látható virágokat is csak ő láthatja égőpirosnak, egy kívülálló szemlélő nem, hiszen a kép fekete-fehér. Mi is történt valójában? Csupán annyi, hogy a fekete-fehér fénykép az elbeszélő kezében életre kelt, s az animáció aktusának köszönhetően belső képpé vált. Az olvasó azonban nem ezt a belső képet látja (hiszen nem az ő nagyanyjáról van szó, hanem az elbeszélőéről). Amivel az olvasó szembesülni kénytelen, az nem más, mint a látvány nyelvi közvetítettségének a ténye: egy idegen nagymama egy sosem látott szökőkút előtt egy olyan ruhában pózol, amelynek virágai egyszerre szürkék és égőpirosak.

Az elbeszélő nem véletlenül nézegeti nagyanyja fotóját; tevékenységét – legalábbis részben – az összehasonlítás szándéka hatja át. Ezt látszik alátámasztani a második bekezdésben megjelenő másik fénykép, amelyen maga az elbeszélő „látható”, ráadásul ugyanabban a környezetben, csak éppen húsz évvel később. A fényképek közti különbség részben itt is technikai kérdésként jelenítődik meg; az előző fényképpel ellentétben ezen a mostanin „[m]inden nagyon éles, nagyon színes, nagyon vásári, mint az olcsó félautomata gépekkel készült fotón.” (5.) A fényképen az élénk színek dominálnak: a kert vörös színű rózsái (amelyek önkéntelenül metonimikus kapcsolatba lépnek a nagymama ruhájának virágaival) és a „tüntetően rikító” kék ég. A kép „vásári” jellege élesen szemben áll az első fotó sejtelmes és bensőséges képi világával.

A folytatásban azonban mégsem ez az ellentét kerül előtérbe, hanem a folytonosság, amely összeköti a két fénykép szereplőjét. A saját nagyanyját szemlélő és maga elé képzelő elbeszélő egy meglepő váltással megfordítja a látó és a látott közötti viszonyt. Egyszeriben már nem csupán ő nézi a képet, hanem a nagymama is nézni kezdi őt a képről; már nem az elbeszélő az, aki elképzel a nagymamát, hanem a nagymamáról derül ki, hogy húsz évvel ezelőtt a szökőkút előtt állva valójában az unoka jövőjét tervezgette. „Elképzelte a pillanatot, amikor majd én állok a kertben, a szökőkút előtt, szemben a kamerával.” (6.) Mivel ez a gondolat a következő két bekezdés elején is megismétlődik (nem szó szerint), a hangsúly a két alak közötti ellentétről egyre inkább a köztük lévő folytonosságra helyeződik. Mindezt az elbeszélő reflexiója is felerősíti. „Ezért készült a másik kép, amin én álldogálok ugyanott, hogy megtaláljam nagyanyám lenyomatát az időben.” (7.)

Az unokája jövőjét elképzelő nagymama és a nagyanyja fényképét nézegető unoka előtt a képszemlélés és a képleírás gyakorlatá-



nak köszönhetően megnyílik az időpályákon való szabad közlekedés lehetősége. A térbeli elhelyezkedés azonossága, valamint a testek által hagyott nyomok a térben lehetővé teszik, hogy az időközben eltelt húsz év egyetlen pillanatává zsugorodjék, az örökkévalóság pillanatává, amelyben nagymama és unoka immár egymás mellett állva mosolyognak a kamera lencséjébe.

Ennek az egymásra találásnak a közege azonban mégsem elsősorban a fénykép, amint azt az eddigiekből gondolhatnánk, hanem a – képiségtől nem függetleníthető – képzelet. Az elbeszélő képleírásának utolsó szava az első bekezdésben („képzelek”) és a nagymama tevékenysége, melynek során elképzeli saját unokáját, előkészítik a novella csattanóját, amely nem más, mint egy újabb kép. Ezen Zorayda, a boldogtalan sorsú királylány jelenik meg, szintén egy rózsákkal szegélyezett szökőkút előtt. A különbség csupán annyi, hogy „ő innen”, míg az elbeszélő és nagyanyja „túl az eseményeken” szemlélik a történéseket. (8.) Hozzájuk viszonyítva Zorayda hangsúlyozottan a képzelet szüleménye; megjelenése mégsem kelt mesterkelt hatást, hiszen általa a korábban is hangsúlyozott képzeletbeli jelleg kerül előtérbe. „Itt állunk hárman, egymásba mosódva, Kőműves Kelemenné nővérei, összekötnek minket a kövek örökre, megbont-hatatlanul.” (8.)

A *Flan* végén megjelenő Zorayda alakja a kötetkompozíció szempontjából is szerephez jut, hiszen a mór királylány lesz az egyik főszereplője a következő novellának, amely az egzotikus hangzású *Tocino de cielo* címet viseli. Modalitását tekintve a *Tocino de cielo* az előző szövegnél jóval összetettebbnek bizonyul. Nemcsak különböző szólamok jelenlétére figyelhetünk fel benne, hanem arra is, hogy a szöveg mintha szándékosan igyekezne hangsúlyosabbá tenni a szólamok közötti töréseket. Amint az egyik szólam uralkodóvá válik, rögtön bekövetkezik egy elidegenítő effektus, amely lerombolja a modalitás által megképzett elvárást. A szöveg elbeszélője a nyitónovelláéra emlékeztető, de attól erőteljesebben stilizált nyelven szólal meg. A többszörösen összetett, hasonlatokkal megtűzdelt mondatok erőteljes képi hatást keltenek. A hasonlatok és a halmozás Krúdyt idéző alkalmazása azonban már a második bekezdés végén megtörik, amikor Abul al Haman kalifát az elbeszélő ironikus módon Mátyás királlyal rokonítja, miközben reflektál a műfajra, illetve a szövegszerúségre: „Nem is volt jobb uralkodó az igazságos Mátyás királyig egy se (ami egy másik mese).” (10.)

Az ironikus modalitásváltást követően eltűnik a századelő magyar prózáját idéző stilizált beszédmód, s a narráció hangneme mesei jelleggel ruházódik fel: „Szerette Abul al Haman kalifa a napfelkeltéket, de még jobban szerette három szépséges lányát...” (10.) A mesékre jellemző szófordulatok mellett fokozatosan feltűnnek a hagyományos mesei elemek: a mágikus számok (három, hét), az álom, a csodás események, egy titokzatos tárgy (ezúttal egy könyv) stb. Az olvasó azonban mégsem tudja beleélni magát abba, hogy mesét olvas, mert a meseszerű hatást folyamatosan rombolja a már korábban is észre-

vételezett kizökkentő-elidegenítő elbeszélői stratégia. Ezek a kizökkentések szinte minden esetben a szövegszerúségre, illetve az irodalmiságra történő reflexiók, elbeszélői kiszólások formáját öltik. Példaként idézhetnénk a következőt: „– Szívem virága, lelkemből fogant rózsaszál! Mondd hát, mi lelt? Miért hervadozol – *szólt kisebb képzavarral élve* [a kalifa] – mint párjától elszakadt gerlicemadár?” (16., kiemelés tőlem: K. J.) A szövegnek különösen a második felében szaporodnak el az ehhez hasonló kiszólások, amelyek mintha szándékosan akarnák megzavarni a „belefeledkező” olvasást. Ez az eljárás meglehetősen ironikus hatást kelt.

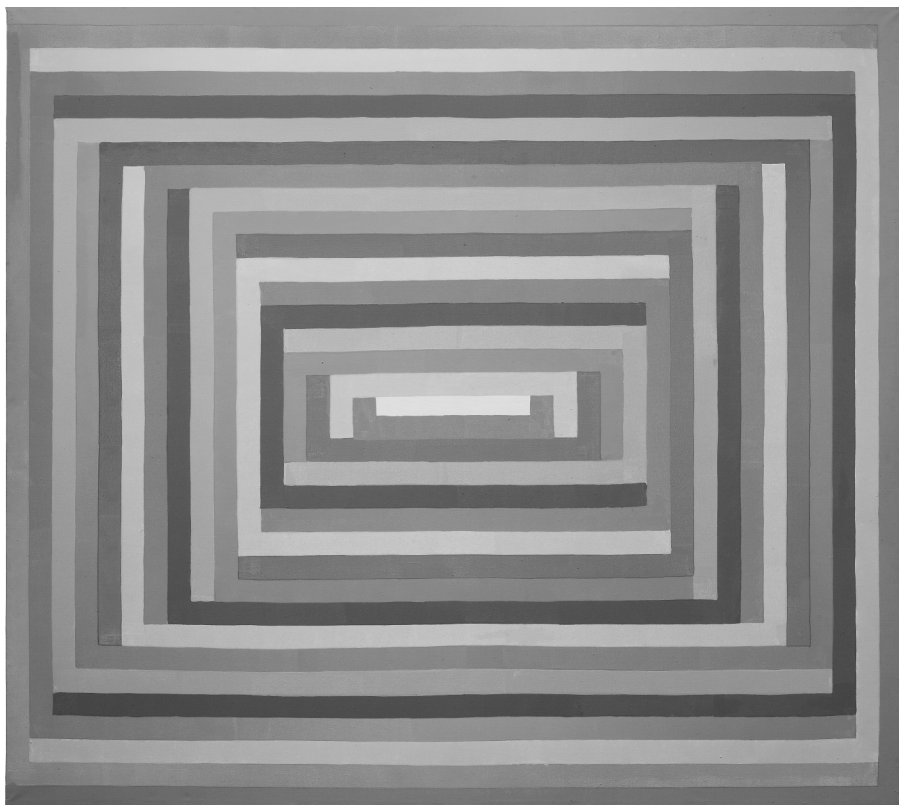
A kiszólásokkal tarkított mesenovellának még egy szöveghelyén figyelhető meg egyértelmű modalitásváltás. A hangsúlyozottan fiktív történet végén némileg váratlanul valós történelmi alakok jelennek meg („Isabella és Carlos, az ambiciózus és fölöttébb katolikus királyi pár”, 23.), akiknek megjelenésével egy újabb szólammal gazdagodik a szöveg repertoárja. Ez a szólam leginkább a kilencvenes évek végén megjelenő ún. áltörténelmi regények modalitásával (főként Márton László, Darvasi László és Háy János regényeivel), valamint Grendel Lajos *Éleslövészetének* egyes passzusáival mutat rokonságot. E regények egyik érdekessége abban rejlik, hogy produktív módon gondolták újra valóság és fikció, illetve történelem és történet viszonyát. A valóság és a fikció közötti viszony problematizálása – mint korábban is láthattuk – nagy szerepet játszik *A keselyű hava* több szövegében is. A *Tocino de cielóban* mindezt legszemléletesebben egy *mise en abyme* érzékelteti. A kalifa lányai egy különös könyvet kapnak ajándékba, amelynek képein saját maguk megelevenedő alakjait pillantják meg. Az öntükröző szövegrész újfent a szövegszerúségre irányítja a figyelmet (gondoljunk csak a látó és a látott, pontosabban az olvasó és a könyvben megjelenő felcserélhetőségének lehetőségére), s egyúttal visszautal a *Flan* egyik jelenetére, amelyben a fényképen szereplő nagymama életre kelt.

A *Tocino de cielóban* megjelenő könyv (akárcsak az irodalmiságra rájátszó kiszólások) egyúttal az olvasás és az olvashatóság kérdését is előterbe állítják. *A keselyű hava* egyik legérdekesebb eljárását éppen az efféle öntükröző mechanizmusok jelentik. A könyvben időről időre egymásra nyíló ablakokra figyelhetünk fel, amelyek egyfajta belső intertextuális hálót képeznek a szöveg terében. Egymást értelmező szövegrészekre bukkanunk például *Az örökkévalóság kék köténye* és a *Nikolai Marin Fe* című szövegeket olvasva, amelyek hasonló módon jelenítik meg a nagymama-unoka kapcsolatot, mint a kötet nyitószövege. Ugyancsak a *Flanra* emlékeztethet bennünket az is, amikor az *Anti bácsi* című novellában – talán nem mellékes, hogy éppen egy fényképet nézegetve – váratlanul kiszól az egyes szám első személyű elbeszélő. *Az örökkévalóság kék kötényének* titokzatos, kék kötényes asszonyát idézi fel a címadó elbeszélés Jenci grófja; az *Anti bácsi* és a *Jolán neném és a világvége* között pedig a földévés – a *Száz év magányt* is eszünkbe juttató – motívuma teremt kapcsolatot.

Belső kapcsolatok nem csupán az egymással párbeszédbe lépő szövegrészek révén teremődnek, az elbeszélői hang tekintetében ugyancsak sajátos összefüggések rajzolódnak ki. Megszólalásmódját tekintve a kötet műfaji szempontból is érdekes variabilitást mutat. Az önnön szövegszerúségét leleplező mese és az ironikus tónusban előadott történeti narratíva jelenlétére már az első két szöveg kapcsán felfigyelhettünk. Mindkét irányvonal folytatásra lel a kötet további szövegeiben. *A lélek titkos tájai* címet viselő ciklus alá besorolt szövegek olyan mesék, amelyek mesei jellegét időről időre elidegenítő effektusok törlik meg. A történeti narratíva ironikus előadásmódjának kérdését pedig a *Legenda* című szöveg gondolja tovább produktívan. Ez utóbbiban megjelenik egy „aprócska mezőváros” (77.), amely az azt követő szövegek (*Az örökkévalóság kék köténye; Amikor Fánnit majdnem elvitte az ördög; Anti bácsi; Nikolai Marin Fe; Jolán neném és a világvége; Az emlékezés borostyánjai; A keselyű hava*) helyszínéeként is szolgál. E szövegek egy részében a történeti narratíva helyét a családtörténeti narratíva veszi át, mindez pedig az irónia háttérbe szorulását és a mágikus elemek előtérbe kerülését vonja maga után.

A kötet utolsó harmadában egy újabb műfaji hagyomány megjelenésére figyelhetünk fel, amely egy újabb hangvétellel gazdagítja a

Kémlelőablak, 2008 – akril, vászon, 180x200 m



kompozíciót. A *Patkányok*, *A kókó* és *Az ingovány* a kísértethistória műfajával mutatnak rokonságot. Bár kísértetekkel korábbi szövegekben is találkozhattunk – ilyen volt a már említett kék kötényes asszony és a gróf, valamint a sírból visszatérő Jolán nene –, a kísérteties jelleg ezek egyikében sem vált dominánssá. A modalitás sem *Az örökkévalóság kék kötényében*, sem *A keselyű havában*, sem pedig a *Jolán neném és a világvége* címet viselő szövegben nem párosult olyan elbeszélői stratégiával, amely ténylegesen kísértetiessé tette volna a szöveg terét. Éppen ellenkezőleg, e szövegek bensőséges, sőt egyfajta családias jelleget idéző hangütése kifejezetten mérsékelte a kísérteties hatást, akárcsak más szövegekben az elidegenítő kiszólások a mesei jelleget. A *Patkányok* feszes szerkezetű, nyelvileg gazdaságos, s ezáltal rendkívül intenzív hatást keltő szövegében azonban erről már szó sincs. A rövid szakaszokra tagolódó, tárgyilagos hangnemben előadott, nézőpontváltásokat alkalmazó szöveg egy hamisítatlan rémtörténeté áll össze.

Akárcsak a *Kilátás az ezüsthenyőkre* és a *Fényszilánkok* esetében, itt is sokat elárul a kötet gazdagságáról, hogy az újraolvasások során újabb és újabb összefüggésekre lehetünk figyelmesek. Az előzőekhez hasonlóan *A keselyű hava* is figyelmes, elmélyült, oda-visszalapozó olvasást igényel.

Hullámok, 2008 – akril, vászon, 180x220 cm

