

PHD-ÉRTEKEZÉS

Mizser Attila

**APOKALIPSZIS POSZT**

Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének  
magyar prózairodalmában

Miskolci Egyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola  
A modern magyar irodalom történeti és elméleti modelljei program

A Doktori Iskola vezetője:

Prof. Dr. Kecskeméti Gábor intézetigazgató egyetemi tanár

Témavezetők:

Sziliné Dr. B. Juhász Erzsébet

Dr. Kappanyos András habilitált egyetemi docens

Miskolc

2012

## A témavezető ajánlása

Tisztelt Doktori Tanács!

Mizser Attila doktori dolgozatának 2010. elején lettem a (nem hivatalos) témavezetője. Eredeti témavezetőjének, Dr. B. Juhász Erzsébetnek 2009. decemberében bekövetkezett váratlan halálát követően a hallgató mentora, Szili József professzor – Mizser Attilával egyetértésben – engem kért fel a témavezetői teendők átvételére. Minthogy a dolgozat szerzőjével már korábban is szakmai kapcsolatban álltam, munkásságát figyelemmel kísértem és nagyra tartottam, örömmel tettem eleget a feladatnak. A dolgozat már készen álló részeit elolvastam, a szerzővel megvitattam, és azóta is *de facto* konzulense vagyok. A dolgozat elkészült állapota számos olyan változtatást és kiegészítést tartalmaz, amelyek az én javaslatomra kerültek bele. A szöveg jelenlegi állapotának (és részint alakulástörténetének) ismeretében – nem hivatalos témavezetőként – határozottan kijelentem, hogy a dolgozat a munkahelyi vitára bocsátásra messzemenően alkalmas.

Mizser Attila publikációs tevékenysége jelentősen meghaladja a doktorjelöltektől általánosan elvárt mértéket. Ez akkor is vitathatatlan, ha szépírói munkásságát itt nem vesszük figyelembe, hiszen önálló esszékötettel rendelkezik, három éve főszerkesztője a *Palócföld* folyóiratnak és a hozzá tartozó könyvsorozatnak, illetve három évig volt a JAK-füzetek sorozatszerkesztője. Folyóiratokban és tanulmánykötetekben rendszeresen jelennek meg – gyakran tudományos igényű – írásai a kortárs szépirodalomról és irodalomtörténeti, illetve poétikai kérdésekről. A magyar irodalmi élet elismert és közismert szereplője, aki már évekkel ezelőtt kinőtt a „fiatal szerző” kategóriából. Mindezt tekintetbe véve nem lehet kétséges, hogy Mizser Attilát szakmai előmenetele méltóvá teszi a teljes doktori eljárás lefolytatására. Egyúttal kijelentem, hogy amennyiben a Doktori Tanács ezt szükségesnek és helyénvalónak ítéli, a továbbiakban is szívesen egyengetem a dolgozat és a jelölt útját immár hivatalos témavezetői minőségben.

Budapest, 2011. november 5.



Dr. Kappanyos András

## Tartalomjegyzék

|                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>I. Bevezetés</b>                                                                                               | <b>4</b>   |
| I. 1. Apokaliptikus vízió a posztmodern magyar irodalomban                                                        | 6          |
| I. 2. A nyelv önleplezése                                                                                         | 16         |
| I. 3. A végről való beszéd Baudrillard-nál                                                                        | 23         |
| I. 4. A történelmi tapasztalat                                                                                    | 26         |
| <b>II. „Akkor megmutatok mindent” (Nádas Péter: <i>A Biblia</i>)</b>                                              | <b>30</b>  |
| <b>III. „egy addig ismeretlen gyökeres aggodalom” (Krasznahorkai László: <i>Kegyelmi viszonyok</i>)</b>           | <b>42</b>  |
| <b>IV. „tüzeljetek pontosan a képre” (Grendel Lajos: <i>Éleslövészet</i>)</b>                                     | <b>53</b>  |
| <b>V. „Beleböngészett az újraírt sorokba” (Szilágyi István: <i>Hollóidő</i>)</b>                                  | <b>60</b>  |
| <b>VI. „Kiknek mesélhetném” (Talamon Alfonz: <i>Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából</i>)</b> | <b>66</b>  |
| <b>VII. „kívül kerültek a történet keretein” (Márton László: <i>Árnyas főutca</i>)</b>                            | <b>76</b>  |
| <b>VIII. „Négy napig élt még” (Hajnóczy Péter: <i>A halál kilovagolt Perzsiából</i>)</b>                          | <b>86</b>  |
| <b>IX. Appendix Apokalipszis és cyberpunk kultúra</b>                                                             | <b>97</b>  |
| IX. 1. <i>Akira</i>                                                                                               | 100        |
| IX. 2. <i>Renaissance</i>                                                                                         | 104        |
| <b>X. Lezárás</b>                                                                                                 | <b>107</b> |
| <b>Irodalomjegyzék</b>                                                                                            | <b>109</b> |
| <b>A disszertáció témakörében megjelent publikációk</b>                                                           | <b>116</b> |
| <b>Rezümé</b>                                                                                                     | <b>118</b> |
| <b>Summary</b>                                                                                                    | <b>120</b> |

## I. Bevezetés

„Mit gondoljunk erről a kifulladásról? Hogy a jövő őrzi, vagy neki őrzött, nem tudjuk és definíció szerint nem is tudhatjuk.”<sup>1</sup>

(Jacques Derrida)

Az *Apokalipszis poszt* című disszertáció a történeti jellegű, komplexitásra törekvő és az irodalmi korszakokat folytonosságukban szemlélő munkák körében említhető. Célja, hogy a huszadik század második felének egyes, általam fontosnak ítélt alkotásainak elemzésével, illetve ezek prózapoétikai sajátosságaihoz viszonyítva egyfajta új megközelítésű képet adjon prózairodalmunkról. A munka összetettsége a szempontok egymásmellettiiségében bontakozik ki, miután feladatomnak tekintetem a szépirodalmi alkotások újraértését, továbbá az egyes művek korábbi interpretációjának újragondolását (a teljes körű recepcióvizsgálat igénye nélkül, annak értelemszerű lehetetlenségével természetesen számolva), illetve az irodalmi alkotás, a szöveg által meghatározott történeti és elméleti megközelítésekre való reflektálást.

A műelemzéseket az ún. „apokaliptikus hagyomány” fogalma fűzi össze, amelyet Angyalosi Gergely *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza*<sup>2</sup> című tanulmányában alkalmazott, használt és amely – véleményem szerint – hatékony vezérfonala tud lenni az említett korszak megközelítésének. Ennek értelmében a dolgozat oly módon tesz kísérletet néhány, a prózafordulathoz is köthető mű elemzésére, hogy a fentebb említett hagyomány/toposz viszonylatában vizsgálja meg ezekben az alkotásokban

---

<sup>1</sup> Derrida, Jacques: *Hit és tudás*. Ford. Boros János és Orbán Jolán. Pécs, 2006, Brambauer, 50-51.

<sup>2</sup> A tanulmány első alkalommal a *Kalligram*ban jelent meg, majd helyett kapott a szerző *A költő hét bordája* című tanulmánykötetében is. A későbbiekben az utóbbi, 1996-os közlésre hivatkozom. Angyalosi Gergely: *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza*. *Kalligram*, 1994/11., 12-19.; Angyalosi Gergely: *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza*. In Uő: *A költő hét bordája*. Debrecen, 1996, Latin Betűk, 86-97.

a beszédhelyzetet, az elbeszélő formát, a narrációs sajátosságokat, a szövegszervezés jellegzetességeit. A következtetések olykor a prózai szöveg alapelemeinek és az írás feltételeinek (meg)változására, valamint a próza radikális belső megújulásának új szempontú összefüggéseire vonatkoznak.

A bevezetés következő részében négy elméleti irányvonalat jelölök ki, amelyek mentén, amelyekhez viszonyítva a disszertáció szövegolvasási kísérletei értelmezhetőek lesznek. Elsőként az apokalipszis/az apokaliptikus hagyomány értelmezésére, másodszor a nyelv retorikai működésére vonatkozó kiindulópontjaimat, majd Baudrillard a végről való beszédről alkotott elképzelését, végül pedig a történelmi tapasztalat Ankersmit-féle elgondolását vázolom.

## *I. 1. Apokaliptikus vízió a posztmodern magyar irodalomban*

Angyalosi Gergely 1994-es tanulmányában a kortárs magyar próza egyik sajátos attribútumának bemutatására tesz kísérletet: az apokaliptikus hagyomány és a posztmodern magyar próza összefonódását, a kettő közötti dinamikus kapcsolatot próbálja feltárni. Írását két előfeltevéssel vezeti be, amelyek egyike a posztmodern irodalom létmódjára vonatkozik: „A legfontosabb előfeltevés az, hogy a mi történelmi és földrajzi régióinkban létezik posztmodern irodalom, vagyis egy elmélyültebb tanulmányban – egy kellőképpen rugalmas posztmodern-definícióra hivatkozva – koherensen lehetne argumentálni ennek az állításnak a megalapozottságát.”<sup>3</sup> Az idézet alapján nyilvánvaló, hogy Angyalosinál egy elmozduló posztmodern-fogalommal kell számolnunk, amelynek egyes szegmensei különösen nagy jelentőséggel bírnak az 1994-es tanulmány célkitűzései és bizonyításai szempontjából. Bizonyos hangsúlyeltolódásokat érhetünk tetten, illetve azt a törekvést, hogy a posztmodern egyes megnyilvánulásait mintegy párhuzamba állítja, elvonatkoztatja egy idegennek tetsző narratív, retorikai hagyománytörténet irányában, érdekében. Angyalosi is elismeri, hogy az apokaliptikus beszédmód, örökség látszólag távol áll attól, amit posztmodernnek nevezünk, hiszen „ha van értelme a *posztmodernizmus* kifejezésnek, akkor az minden bizonnyal magába foglalja a (negatív vagy pozitív) totalizáló világlátás hiányát, illetve elutasítását. Ebből következően a posztmodern irodalomnak szükségszerűen transzformálnia kell az eszkatologikus vagy chiliasztikus diskurzust, mármint, ha felhasználja azt.”<sup>4</sup> Angyalosi épp ezért a posztmodernizmusnak azokat a sajátosságait emeli ki, és pozicionálja hangsúlyosan, amelyekben nem a „megszakítottság”, hanem a „folytonosság” kontextusában válik megragadhatóvá az irányzat vagy korszak. Retorikailag a levezetés aspektusát illetően Derrida módszerét hívja segítségül, azt a dekonstrukciós szemléletet, amely szerint minden rendszer felbomlása magában hordozza a rendszer lehetőségét, így a hagyományhoz való viszony is dekonstruktív: a posztmodern épp azáltal jelzi a kötődését, hogy látványosan számol le

---

<sup>3</sup> Angyalosi Gergely: Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza. In Uő: *A költő hét bordája*. Debrecen, 1996, Latin Betűk, 87.

<sup>4</sup> Angyalosi: *Az apokalipszis...*, 89.

azzal, és termékenyen hasznosítja annak szegmenseit. Lyotard megállapítása<sup>5</sup>, mely szerint a posztmodernnel a nagy történetek kora elmúlt, Angyalosinál úgy nyer új értelmet, hogy a nagy történetek töredezettségükben való továbbélésére helyezi a hangsúlyt.

Derrida nyomán Angyalosinál lehetőség nyílik egy olyan apokaliptikus beszédmód-fogalom körvonalazására, amely változatos módon érhető tetten a posztmodern irodalmi megszólalásban. Egyrészt a posztmodern jelentésképzésnek könnyedén alávethető már maga a történet/toposz, hiszen egyfajta hagyományról van szó, amelyet azáltal sajátít el a korszak, hogy önálló szabályok mentén átstrukturálva adja meg jelentését. Angyalosi Márton László *Nagy-budapesti Rém-üldözés és más történetek* című novelláskötetét<sup>6</sup>, valamint Konrád György *A városalapító* című regényét<sup>7</sup> emeli ki példaként. *A városalapító* kapcsán rámutat az apokaliptikus látomás/toposz jelenlétére a szövegben, megmutatja annak lehetséges értelmezéseit. A mi fogalomkörünkre vonatkozóan a következőket olvashatjuk: „Mint az apokaliptikus látomásokban általában, a katasztrófának itt sem pusztán az a funkciója, hogy szenvedést okozzon, vagy az ember gyöngeségét és kiszolgáltatottságát jelezze, hanem az is, hogy általa az élet minden dimenziója megváltozzék. Ami eddig reálisnak számított, az mostantól valószínűtlen lesz, és fordítva. [...] Az apokaliptikus vízió nem önmagáért van, hanem üzenetet hordoz. Aki e látomást látja, s róla beszámolni módja van, annak a számára elmosódik a külső és a belső valóság közötti határ, és minden jelentés új jelentésekkel bővül.”<sup>8</sup>

Itt tulajdonképpen az apokaliptikus beszédmód ismérveit sorolja fel (legalábbis egy részüket), és implicate azt az állítást is megfogalmazza, hogy az apokalipszis nemcsak tematika, hanem sajátos szabályrendszer mentén működő diskurzus, véleményem szerint abban az értelemben, ahogy Foucault *A diskurzus rendje* című írásában meghatározza a fogalmat: „A diskurzus – akár a megalapozó alany, az eredendő tapasztalás vagy az egyetemes közvetítés filozófiájában – nem egyéb, mint funkcionálás; az írás az első, az olvasat a második, a cseréje a harmadik esetben, és ez a csere, az olvasat és az írás mindig

---

<sup>5</sup> „Végül leegyszerűsítve, a »posztmodern« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg. Ez a bizalmatlanság kétségtelenül a tudományok fejlődésének eredménye, de ugyanakkor fejlődésük előfeltétele is. A legitimáció metanarratív apparátusának elavulása egybeesik a metafizikus filozófiának és az arra alapozott egyetemnek mint intézménynek a válságával.” Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-Francois – Rorty, Richard: *A posztmodern állapot*. Budapest, 1993, Századvég, 8.

<sup>6</sup> Márton László: *Nagy-budapesti Rém-üldözés és más történetek*. Pécs, 1995, Jelenkor.

<sup>7</sup> Konrád György: *A városalapító*. Bp., 1977, Magvető.

<sup>8</sup> Angyalosi: *Az apokalipszis...*, 90.

csak jeleket működtet. Így semmisül meg a diskurzus valósága a jelölő szintjére helyezkedve.”<sup>9</sup> A diskurzus létét négy alapelv kíséri, jellemzi: a megfordítás elve azt jelenti Foucault-nál, hogy a diskurzus burjánzásának forrása, elve tulajdonképpen a diskurzus visszavonását jelzi: „azokban az alakzatokban, amelyek látszólag pozitív szerepet játszanak, mint például a szerző, a diszciplína, az igazságvágy, inkább a diskurzus ritkításának negatív hatását érezzük”.<sup>10</sup> A diszkontinuitás elve azt mondja ki, hogy a diskurzusok nem valamiféle közvetlen és egyenletes rendszerként kapcsolódnak egymáshoz, hanem azokat „megszakított, egymást keresztező, néha egymást erősítő, máskor egymásról nem tudó és kölcsönösen kizáró gyakorlatként kell kezelnünk.”<sup>11</sup> És bár a diskurzus előzetes ismeretek, kódok által meghatározott, azok alapján nem felfejthető, a dolgok diskurzusba illeszkedése a specialitás elve mentén történik: „A diskurzust olyan erőszakként kell felfognunk, amit a dolgokon követünk el, mint valami általunk a dolgokra erőszakolt gyakorlatot, és a diskurzus eseményei e gyakorlatban találják meg szabályszerűségük elvét.”<sup>12</sup> A diskurzus megközelítése ún. „külsőlegességgel”<sup>13</sup> kell, hogy történjen: „nem kell a diskurzustól annak belső és rejtett magva felé haladnunk, valamely benne megnyilvánuló gondolat vagy jelentés lényege felé; hanem a diskurzus alapján, megjelenéséből és szabályszerűségéből kiindulva haladjunk a külső lehetőségfeltételek felé, amelyek helyet adnak az események véletlenszerű sorozatának, kijelölve a határaikat.”<sup>14</sup>

Mindez Foucault-nál négy fogalmat jelöl ki, határoz meg az elemzés számára: az esemény, a sorozat, a szabályszerűség és a lehetőségfeltétel fogalmát, amelyek segítségével az apokaliptikus diskurzus is leírható, körvonalazható. Ilyen értelemben a jelenség vizsgálata nemcsak az irodalmi kontextusra vonatkozhat, hiszen ez éppúgy összefonódik a társadalomtudományok beszédmódjával, közöttük az apokalipszis motívuma jelenti a kapcsolatot. Ez a beszédmód a különböző területeken más-más módon szerveződik, egyfajta átrendeződés, variabilitás mentén értelmezhető a viszonyuk. Az

---

<sup>9</sup> Foucault, Michel: A diskurzus rendje. Ford. Romhányi Török Gábor. In Uő: *A fantasztikus könyvtár*. Bp., 1998, Pallas Stúdió–Attraktor Kft. 50-74.

<sup>10</sup> Foucault: *A diskurzus...*, 65.

<sup>11</sup> Foucault: *A diskurzus...*, 65.

<sup>12</sup> Foucault: *A diskurzus...*, 65.

<sup>13</sup> Foucault egyik szabályozó elvének a megnevezése, amelyeket az elemzések kapcsán használ. Vö.: Foucault: *A diskurzus...*, 66.

<sup>14</sup> Foucault: *A diskurzus...*, 65-66.



elmozdulás egyrészt a társadalmi, mentális struktúrák közötti eltérésben gyökerezik, hiszen a végről való beszéd a vallás, a tudomány, a kultúra kontaminációjában értendő, a kollektív tudathoz kapcsolódik, és ezen aspektusok erőviszonyainak változásával maga a beszéd, a kifejezőmód maga is átszerveződik. Ilyen értelemben az apokalipszis és/vagy apokaliptikus hagyomány is egy nagy európai elbeszélésnek tekinthető, amely a különböző művészeti ágakon, tudományokon belül alapvető területeket sajátít el magának, és amelynek épp ezért már saját története van. A kultúra, a művelődés területén fellelhető apokalipszis-kontextusok (gondolhatunk itt a kommersz jóslatoktól egészen az isten és az idő eredetét, végét kutató természettudományos vagy teológiai írásokra) egymással összefonódnak, más-más szempontú értelmezést jelentenek, ám egyfajta közös irányt, érdeklődést, elmozdulást is feltételeznek a globális gondolkodásban. Ha például a Buber és Dawkins neve által jelzett teóriákra, írásokra, azok egymásra való viszonyíthatóságára gondolunk, könnyebb felfedeznünk azt az egybetartást, amely Angyalosi szemléletét jellemzi, mely szerint „a történelmi és társadalomfejlődésbeli adottságok [...] sajátos jelleget kölcsönöznek e posztmodernizmusnak.”<sup>15</sup> Az olvasó részére elsősorban az jelent nehézséget, hogy a humán tudományokban, főleg az irodalomban fedezze fel azt, amit számára az apokaliptikus beszédmód jelent, hiszen az számára a különböző kanonizált és apokrif iratok esetleges intertextusaiként lenne értelmezhető.

Az apokaliptikus diskurzus különböző vonatkozásaiban érhető tetten az irodalmi beszéd kontextusán belül is, azaz a fogalom egyes dimenziói, rétegei egy-egy megnyilvánulási formát tesznek értelmezhetővé. Az apokalipszis mint motívumrendszer a művek tematikus-metaforikus szintjén manifesztálódik, a klasszikus toposzok (például az apokalipszis lovasai, a harsonák, az angyalok... stb.) éppúgy alkotják ezt a réteget, mint egyéb bibliai allúziók, vonatkozások. Angyalosi tanulmányában erre az olvasatra céloz, amikor Konrád György regénye kapcsán a következő leírást adja: „Ez a szilveszteréji tömegjelenet igazság szerint a karnevál és a *dance macabre* keveréke; a szilveszteri papírtrombiták hangja a János-jelenések hét angyalának trombitaszavát idézi. A különbség, amit fontos hangsúlyoznunk, abban áll, hogy ebben a tömegjelenetben mindenkinek a kezében papírtrombita van. Nincsenek többé kiválasztottak, olyan lények, akik a többiekénél közelebb állnak Istenhez; vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy Isten is egyike a közép-európai nagyváros lakóinak, akik szilveszter éjjelén nem is tehetnek mást, mint hogy

---

<sup>15</sup> Angyalosi: *Az apokalipszis...*, 87.

remény és tragikus katarzis nélkül trombitálnak az ismeretlen jövőre várva.”<sup>16</sup> Az idézett szöveghely a bibliai események átsajátításaként értelmezhető, ahol az apokalipszis jellege és amit jelképez, egyaránt új szabályrendszerek szerint konstituálódik, csak a funkciója az, ami valójában identikussá teszi az apokalipszis motívumával, és egyfajta motivikus sorozat elemeként teszi kontextualizálhatóvá. Angyalosi Hajnóczy *Jézus menyasszonya* című művét szintén az apokalipszis allegóriájaként olvassa: „Az Apokalipszis lovasait a nyugati turisták helyettesítik, akik szabályos vadászati engedéllyel »lőnek ki« szép emberpéldányokat.”<sup>17</sup> A Hajnóczy-művekben szereplő nőalakok, a gazdag allúziórendszer egyaránt értelmezhetőek az apokalipszis kontextusában.

A bibliamagyarázatok szerint a *Jelenések könyvében* a szimbólumok egy része az adott történelmi kontextusra utal, a népek, a nemzetségek jövőjére vonatkozóan fogalmaz meg instrukciókat. Ahogy az apokrif apokaliptikus iratok is a történelmi helyzetre reflektáltak, úgy a Jánosnak tulajdonított könyvben is Isten mint a történelem abszolút ura, irányítója jelenik meg, aki azért küldi angyalát, hogy a szerző tanúskodjon arról, amit látott.<sup>18</sup> Éppen ezért az apokaliptikus hagyomány gyakran megjelenik a történelmi tárgyú posztmodern művekben, amelyek valamely korszak, folyamat végét tematizálják, illetve előfordul, hogy a történelmi narratíva posztmodern szétírása visszavezethető arra a tanúság-fogalomra, amelyet János (valamint az Isten és ember között közvetítő szerepet vállaló próféták, szentek) alakja képvisel. A *Jelenések könyve* leginkább abban különbözik a korábbi apokaliptikus szövegektől, hogy míg „[a] régi próféták inkább hallás útján fogták fel a kinyilatkoztatást, az apokalipszis szerzője látomások formájában kapta, s azután írta le.”<sup>19</sup> A szöveg szerint azonban a lejegyzést, az írás aktusát bizonyos tilalmak övezik. Jánosnál olvasható: „És amikor a hét mennydörgés megszólaltatta az ő szavát, le akarám írni; és az égből szózatot hallék, a mely ezt mondá nekem: Pecsételd be a miket a hét mennydörgés szóla, és azokat meg ne írd.” (Jel 10,4)<sup>20</sup> A közvetítés itt a szó, a hangzás erejére

---

<sup>16</sup> Angyalosi: *Az apokalipszis...*, 90-91.

<sup>17</sup> Angyalosi: *Az apokalipszis...*, 93.

<sup>18</sup> Vö.: *Bevezetés a Jelenések Könyvéhez*. In *Újszövetség*. Ford. Dr. Gál Ferenc és Dr. Kosztolányi István. Bp., 1985, Szent István Társulat, 920.

<sup>19</sup> *Bevezetés a Jelenések Könyvéhez*, 918.

<sup>20</sup> A bibliai idézeteket a törzsszövegben a Károli-fordítás alapján (*Szent Biblia*. Ford. Károli Gáspár. Bp., 1991, Magyar Biblia-Tanács), lábjegyzetben pedig a korábban már idézett, Gál-Kosztolányi-féle katolikus fordításban közlöm. „Amikor hallottam a hét mennydörgést, írni akartam, de az égből szózat hallatszott. »Jegyezd meg, amit a hét mennydörgés hirdetett, de ne írd le!«” (Jel 10,4)

támaszkodik, és ezt az is alátámasztja, hogy a hét ázsiai egyháznak szóló levelek zárlatában (amelyek megírására János Patmosz szigetén kapott az Úrtól, az Emberfia közvetítésével megbízatást) visszatérő elemként van jelen a következő mondat: „A kinek van füle, hallja, mint mond a Lélek a gyülekezeteknek.” (Jel 2,7)<sup>21</sup>

A sugalmazás és a látomás az a művelet, protokolláris mechanizmus, amely Isten és az ember között kapcsolatot létesít, és János tanúsága is, ilyen értelemben szóbeli aktus. Az írás ezzel szemben Istenhez rendelt attribútum, ha úgy tetszik, az írás maga a voltaképpeni titok. Bár a látomások önmagukban is rejtett ismeretek feltárulását jelzik, a hétpecsétetes könyv (tekercs) motívuma, a rá vonatkozó szövegrész explicit módon fogalmazza meg a tudás elnyerésének folyamatát. A hét pecsét feltörésére a Megváltó a jogosult, és ezáltal az embert viszi közelebb a titokhoz. Minden pecsét a világ egy dimenzióját jelzi, az utolsó pecsét feltörése után azonban „lőn nagy csendesség a mennyben, mintegy fél óráig” (Jel 8,1)<sup>22</sup>. Az angyalok trombitával jelentik be a végítéletet megelőző új csapásokat: „[...] És megesküvék arra, a ki örökkön örökké él, a ki teremtette az eget és a benne valókat, és a földet és a benne valókat, és a tengert és a benne valókat, hogy idő többé nem leszen: Hanem a hetedik angyal szavának napjaiban, mikor trombitálni kezd, akkor elvégeztetik az Istennek titka, a mint megmondotta az ő szolgálóinak a prófétáknak.” (Jel 10,6-7)<sup>23</sup> Az apokalipszis Isten titkának felfedése, amely azonban az emberi világ végét is jelenti. János az utolsó pecsét feltörését követően lenyeli a könyvet, amely a titkot hordozza: ez a mozzanat értelmezhető úgy, hogy a tudáshoz való hozzáférés nem a megértés útján, hanem fizikai kontaktussal történik. János magáévá teszi a tudást, ennek következtében a látomásainak is hangot tud majd adni (képezni szájon át!).

A tudás tehát nemcsak Istentől való eredet, hanem a közvetítő közeg által is determinált. Ilyen értelemben a hagyomány, amelyet ez az írás a vizsgálata tárgyául tűzött ki, a metaforikus-motivikus szinten túl retorikai következményekkel is jár. Egyrészt olyan értelemben, hogy az apokaliptikus irodalom meghatározott fordulatokkal rendelkezik, megjelölhetők olyan beszédaktusok, amelyek hozzájárulnak az ilyen jellegű szövegek

---

<sup>21</sup> „A kinek van füle, hallja meg, mit mond a Lélek az egyházaknak.” (Jel 2,7)

<sup>22</sup> „csönd lett az égben, úgy félórára” (Jel 8,1) A katolikus kiadáshoz fűzött jegyzetek szerint „nem csak azért, mert ez az utolsó, hanem oly események következnek be, amelyeket szavakkal szinte le sem lehet írni.” *Bevezetés a Jelenések Könyvéhez*, 942.

<sup>23</sup> „[...] megesküdött az örökkön-örökké élőre, aki teremtette az eget és ami benne van, a földet s ami benne van, a tengert s ami benne van: »Nincs többé haladék! Azon a napon, amikor a hetedik angyal megfújja a harsonát, beteljesedik az Isten titka, amint ezt tudtul adta szolgálóinak, a prófétáknak.«” (Jel 10,6-7)

azonosíthatóságához. Másrészt Angyalosi Derridára hivatkozva az apokaliptikus beszédmódot elsősorban nem a bibliai szövegekben található, metaforikus formában megnyilvánuló, végről való beszédként értelmezi, hanem – ahogy azt Derrida is teszi tanulmányában, amelyre Angyalosi rámutat – a szó eredeti értelmét állítja gondolatmenetének középpontjába: „Az *apokalüptó* jó szó a *galára*. *Apokalüptó*, felfedem, leplezem, feltárom a dolgot, amely lehet a test egy része, a fej vagy a szemek, egy titkos rész, a nemi szerv vagy bármi, ami rejtve van, titok, az álcáznivaló, olyasmi, ami nem mutatkozik meg, de nem is mondódik ki, talán bír jelentéssel, de nem válhatik rögtön magától értetődővé, vagy nem szabad, hogy azzá váljék. *Apokalümmenoi* logoi annyit tesz: illetlen megjegyzések. A titok és a *pudenda* körébe tartozó dolgokról van szó tehát.”<sup>24</sup> Derrida a szó bibliai előfordulásait, fordításait vizsgálja, ennek értelmében „az *apokalipszis* szónak sehol sem az az értelme, amivel később ruházták fel a franciában és más nyelveken: vagyis sehol sem jelent rettentő katasztrófát. Így az Apokalipszis mindenekelőtt kontempláció [...] vagy a látás útján történő inspiráció (*nebua*), YHWH, illetve itt Jesua, a Messiás feltárulása, felfedődése.”<sup>25</sup>

Az irodalom/művészetek hagyományhoz való viszonya is elmozdult, ám Angyalosi szerint nem vált le az apokaliptikus beszédről, pontosabban „az apokaliptikus diskurzus bizonyos elemei jóformán minden jelentős írónknál és költőnkénél fellelhetők. Még az is lehet, hogy ez bizonyos értelemben mindenütt így van, tehát hogy az irodalmi beszéd és az apokaliptikus diskurzus közötti történelmi összefonódás sokkalta szorosabb, mint azt hinnők.”<sup>26</sup> A kettő közötti történelmi kontaktus, amelyet Angyalosi felvet, ám nem bizonyít, minden bizonnyal elemzés tárgyát kellene, hogy képezze, és termékeny is lenne egy ilyen tárgyú dolgozat, hiszen csak néhány vonást említve is érzékelhető a hasonlóság. Az apokaliptikus beszéd ugyanis, a fentebb idézettek alapján, alapvetően nem a meghatározó tartalom köré rendeződik, amely „kimondható”, hanem épp ellenkezőleg: az határozza meg ebben az esetben a narratívát, ami tulajdonképpen implicite ott van a szövegben, a narráció által megelőlegeződik, de örökre el is halasztódik (az apokaliptikus beszéd retorikailag az apokalipszis elhalasztásaként érthető). Derrida, amikor az ilyen típusú írás jegyei közül az eszkatologikus dikciót, a „vég kimondásának, az utolsó közellétének” a kimondását emeli ki, arra a következtetésre jut, hogy folyton lekéssük a saját végünket, hiszen nem áll

<sup>24</sup> Derrida, Jacques: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*. Ford. Angyalosi Gergely. Derrida, Jacques – Kant, Immanuel: *Minden dolgok vége*. Budapest, 1993, Századvég Kiadó, 39.

<sup>25</sup> Chouraqui-t idézi Derrida: *A filozófiában újabban...*, 37-38.

<sup>26</sup> Angyalosi: *Az apokalipszis...*, 87-88.

módunkban annak kimondása: „bárki, aki tovább akarná finomítani [*raffinier*] a dolgokat, a legkifinomultabb, a végsőkéig kifinomult vég [*le fin du fin*] kimondására törekedvén, mondván, hogy a vég már mindig elkezdődött, hogy még különbséget kell tennünk a berekesztődés és a vég között, nos, akarva, akaratlanul ő is csupán belépne, részt venne a koncertben. Mert ez egyúttal az eszkatologikus nyelvről szóló metanyelv vége is. Olyannyira, hogy megkérdőjelezhetők: vajon hangnem-e az eszkatológia, vagy pedig maga a hang.”<sup>27</sup>

Ebben a kijelentésében Derrida tulajdonképpen a nyelv egy sajátosságára mutat rá, arra, amelyet többek között a *Grammatológiában*, *A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában*<sup>28</sup> című írásaiban is kifejtett, módosított hangsúlyokkal. A *Grammatológiában* Derrida a nyelv fenyegetettségét jelenti be, ezzel együtt pedig magának a jelnek a devalvációját: „Maga a ’nyelv’ szó devalvációja, és az a mód, ahogyan hitelt adunk a nyelvnek, a szótár elégtelenségét árulja el; az olcsó csábítás kísértése, a passzív divatba-feledkezés, az avantgarde tudat, azaz a tudatlanság – mind erről tanúskodnak. A ’nyelv’ jel inflációja magának a jelnek az inflációja, abszolút infláció, maga az infláció. Egyik vetülete vagy árnyéka szerint azonban mégis maga is jel: e válság egyszersmind szimptóma. Mintegy önmaga ellenére jelzi, hogy egy történelmi-metafizikai korszak végül is *kénytelen* nyelvként meghatározni problematikus horizontjának egészét. Nem csupán azért kényszerül erre, mert mindaz, amit szándéka szerint ki óhajtott ragadni a nyelv játékból, visszafoglalva található meg ugyanebben a játékban, hanem azért is, mert – ugyanezért – a nyelv saját létében van fenyegetve, ide-oda hányódik a határtalanságban, de éppen abban a pillanatban utalódik vissza saját végességére, amikor úgy látszik, hogy határai eltűnnek, éppen abban a pillanatban, amikor megszűnik az, hogy magába foglalja és *bekerítse* a nála egykor többnek látszó végtelen jelölt.”<sup>29</sup> A nyelv fogalma ily módon túlnőtt saját magán, Derrida szerint ez egyrészt az írás fogalmának bevezetésével egyensúlyozható ki, másrészt pedig azáltal, hogy a jel fogalmát vizsgáljuk meg. Az írás, mint a jelölő jelöltje, nem fogható fel többé másodlagosként, nem jelöli azt, amit nyelvnek nevezünk, hiszen ő maga kezd nyelvként viselkedni: ez a nyelv fogalmának szétfeszítéséhez vezet. A másodlagosság sem csak az írás attribútuma, hanem minden jelölő rendelkezik ezzel, és mint ilyen, egyfajta játékban vesz részt: a jelölő és a jelölt

---

<sup>27</sup> Derrida: *A filozófiában újabban...*, 67-68.

<sup>28</sup> Derrida, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában*. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2. 21-34.

<sup>29</sup> Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Bp., 1991, Magyar Műhely – Életünk, 25.

elválasztódik egymástól, létrejön a hivatkozások játéka, amelyben nem szükségszerű a jelölő-jelölt összetartozása, és ezáltal lerombolódik a jel fogalmának logikája.<sup>30</sup> A különbséget (külömbiséget [sic!]) létrehozó írás tevékenysége, amely „ama jelenlét halogatását, elhalasztását [jelöli – beszúrás: M. A.], amely e ’létrehozás’ által támad”<sup>31</sup>, olvasatunkban azonos azzal a távollévséggel, amely az apokaliptikus beszéd „elhalasztó” jellegét jellemzi. Ugyanígy, *A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában* című szöveg is hasonló felépítéssel, kiindulóponttal rendelkezik, ott azonban a jelentés egy szövegen belül helyeződik át újra meg újra, az értelmezés egysége ezúttal nem a jel, hanem a textus, amely éppúgy nem képes a rögzített jelentés megalkotására, ahogy a jel önmagában is egy dinamikus tényező.<sup>32</sup> Az idézett Derrida-tanulmányok a nyelv természetére mutatnak rá, arra a szükségszerű elhajlásra, amely minden megszólalásban tetten érhető, és amely a retorikai olvasás alapját képezi Paul de Mannál. *Az olvasás allegóriái* című munkájában megjelent tanulmányok mindegyike a nyelv kettős természetéből indul ki, amely szerinte „felfedés”, leleplezés: a szöveg és annak megalkotója is óhatatlanul felfedi magát az olvasás aktusa során. Ez a disszertáció számára abban az értelemben lesz fontos, hogy értelmezésünkben az apokalipszis nem csupán tematikus értelemben jelent felfedést, hanem azáltal is, hogy a nyelv „mozgása” során a műben az egyes olvasatok dekonstruálódnak, felszámolódnak és elhajlásuk tapasztalható. Paul de Man ebben a kötetben többek között Rousseau *Vallomásait* elemzi<sup>33</sup>, ugyanígy, ennek a fejezetnek a címe („excuses”, a fordításban „mentegetőzések”) jellemzi azt a művet<sup>34</sup>, amelyet az antik és a kora keresztény gondolkodásmód összegzéseként tartanak számon, és amely nyelvi-poétikai megformáltságát tekintve is határhelyzetben szituálódik. A műre vonatkozó történeti állásfoglalások közül azok lesznek számunkra fontosak (és egyben a dolgozat problémafelvetésének is apropójául szolgálnak) amelyek valamiféle stílus- és kommunikációfejlődést érnek tetten a *Vallomásokban*. Elsősorban

---

<sup>30</sup> Vö. Derrida: *Grammatológia*, 26.

<sup>31</sup> Molnár Miklós: Szöveg, keresztül-kasul. Derridán kívül. In Derrida: *Grammatológia*, 5.

<sup>32</sup> Vö. Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2. 21-34.

<sup>33</sup> Vö. De Man, Paul: Mentegetőzések (Vallomások). In Uő: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Bp., 2006, Magvető, 323-349.

<sup>34</sup> Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Ford. Városi István. Bp., 1982, Gondolat. De Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című írásában is említi ezt a művet. De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3. 93-94.

Balogh József (és hozzá kapcsolódóan, Balogh megállapításainak reflexiójaként Demeter Tamás) tanulmányai jelentenek támpontot, ugyanis Balogh bizonyos mértékig a szóbeliség és írásbeliség metszetében, konfliktusában is értelmezi Augustinus művét.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Vö. például Baloghnál: „A Biblia szent Ágoston mindennapi olvasmánya lesz, és amikor két évvel később, mérhetetlen lelki nyomorság után, a megváltó *tolle lege*-t hallja, az első könyv, ami kezeügyébe kerül, az asztalon fekvő – egy perccel korábban félretett – szent Pál...*concitus redii in eum locum, ubi sedebat Alypius: ibi enim posueram codicem apostoli, cum inde surrexeram*. [Izgatottan visszamentem hát arra a helyre, ahol Alypius ült: mert itt tettem le az apostol könyvét, mikor fölkeltem.] S egyszer – ki tudja, talán először életében – a rétor szakít az életelemével, a hanggal: *arripui, aperui et LEGI IN SILENCIO capitulum que, primum coniecti sunt oculi mei*. [Megragadtam, s fölnyitottam és elolvastam némán a szakaszt, amelyre legelőbb esett pillantásom.] VIII. 29. Így a »tolle lege« világtörténetivé vált nagy jelenete nemcsak a vallásos konverzáció beteljesülése, hanem a formális megtérésnek is szinte szimbolikus szónoki forma kultusza volt; ennek a kultusznak a tárgya s az eszköze: a SZÓ. Nemcsak egy mélyen – műveltségében és ízlésében – gyökerező ideál ritmusa, hanem még mélyebben – az öntudat alatt – fészkelő szokás szakad meg folytonosságában, amikor szent Ágoston a *tolle lege* [vedd, olvasd] percében az apostol igéit NÉMÁN olvassa. A régi ideál helyébe új lépett: nem *uerba* [szavak] hanem *sententiae* [érzések], nem *lingua exercitata* [gyakorlott nyelv], hanem *cor castum* [tisztá szív], nem hang, hanem az érzés vezet az új birodalomba: *novit non esse uocem ad aures dei nisi animi affectum*. [tudja, hogy nem jut el a hang isten füleihez, csakis a lélek affektusa] De catech. rud. 9, I.” Balogh József: „Vasa lecta et pretiosa”. Szent Ágoston konfessziói. Egy stílustörténeti tanulmány vázlata (Bevezetés). In Uő: *Hangzó oldalak*. Bp., 2001, Kávé Kiadó, 25.

## I. 2. A nyelv önleleplezése

Balogh *Szent Ágoston konfessziói* című írásának legfőbb tézise az ún. „formális megtérés”: olvasatában a személyes megtérés történetét prezentáló mű egy esztétikai jellegű fordulatot is<sup>36</sup> végrehajt: „Szent Ágoston VALLÁSOS megtérését, amelynek története a *Confessiones*, egy FORMÁLIS, mondhatnók esztétikai előzi meg [...] Ez a megtérés: Augustinus lassú eltávolodása a tradicionális irodalmi műveltségtől és közeledése a Szentíráshoz.”<sup>37</sup> Balogh a későbbiekben kifejti, hogy a távolodás egyben Augustinus írástechnikájában is fejlődést jelent: az antik, világi szerzők helyett új tematika iránt érdeklődik, ennek következtében „a merőben új tartalom addig fenyegette a régi formákat, míg ezek hozzáidomultak.”<sup>38</sup> Eszerint a *Vallomásokkal* új latin stílus jött létre, amely történeti szempontból mintegy átmenetet képez a zsoltárok nyelve és a középkori misztikusok kifejezőmódja között.<sup>39</sup> Demeter Tamás a *Hangzó oldalakhoz* írt bevezető tanulmányában meggyőzően bizonyítja, hogy ez tágabb értelemben a szóbeliséghez és írásbeliséghez kötődő kultúra határmezsgyéje<sup>40</sup> és ezzel együtt összeütközésének a terepe (a tanulmány gondolatmenetére a dolgozat nem tér ki, az antik, retorikán alapuló műveltség oralitáshoz, hangzóssághoz való kötöttsége azonban könnyen belátható, úgy,

---

<sup>36</sup> Amely transzfer lehet a próza fordulat és az előbbi fejezetben tárgyalt apokaliptikus hagyomány újraértelmezése kapcsán.

<sup>37</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 25.

<sup>38</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 33.

<sup>39</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 72.

<sup>40</sup> Ehhez szeretnék egy, a problémát más oldalról közelítő, a gondolatmenetembe illeszkedő szövegrészletet idézni: „Ahogy a körülöttünk élők nyelvi jeladásait a fülünkkel fogjuk fel, Isten tanításának megértéséhez is »fül«, ámde »belső fül« szükséges. Ebben a hasonlatban több minden rejlik, s ezt a gazdagságot vázlatosan fel kell tárunk. Először is arra kell rámutatnunk, hogy a »belső fül«, a »belső hallás« kialakulása – a testi fültől eltérően, amit készen kapunk – *folyamat*, mert senki sem nyeri el születésével. Ahogy szemünk, fülünk a legérzékenyebb szervünk, az Isten szavára érzékeny, azt befogadó lelkivilág is hallatlanul érzékeny »felfogókészülék«. A következőket biblikus nevelésnek van egy a fejlődést segítő, felgyorsító szerepe [...]. A »halló fül« kialakulásában azonban nem a körülmények játsszák a legfontosabb szerepet, hanem egy embernek a legmélyebb, legszemélyesebb belső gondolatai és döntései.” Vankó Zsuzsa – Reisinger János: *Bevezetés a Biblia tanulmányozásához*. Budapest, 1993, Bibliaiskolák Közössége, 236.



ahogy az a tény is, hogy a középkor számára a könyv, az írott szó vált hangsúlyosan jelentőssé).<sup>41</sup>

Balogh és Demeter tanulmányában közös, hogy bár elismerik a *Vallomások* stílus- és kommunikációtörténeti határhelyzetét, valamiféle szellemi „leszámolásként” értik, olyan műként, amelynek nem titkolt célja, hogy bizonyítsa Augustinus múltjától való elszakadását, nemcsak személyes meggyőződését tekintve, hanem nyelviségében, a kultúrához való viszonyában is. A mű szövege explicit módon alátámasztja ezt az olvasatot, hiszen számos szöveghelyet idézhetünk, amelyben a szerzője hangoztatja elfordulását mindattól, amit a retorika jelent illetve amivel összefügg<sup>42</sup>: gyermekéveinek leírása során bírálja az oktatást, amelyben részesült („Ezek Aeneásnak nem tudom, miféle vargabetűs kóborlását verték a fejembe [...]”<sup>43</sup>); a módszert, amellyel oktatták („Az engem folytonosan noszogatók sem jártak helyes utakon [...] Ők nem törődtek velem, nem gondoltak rá, hogy mire fordítom majdan a folytonosan kényszerített tudást.”<sup>44</sup>); az erkölcsant, amely tanulmányaihoz kapcsolódott („Vajon nem miattad kellett olvasnom a mennydörgő és házasságtörő Jupiterről? Ezt a két dolgot nem cselekedhette meg, mégis színre vitték, hogy a valóságos házasságtöréshez az utánpótlásra sarkalló példa ő legyen, míg hamis mennydörgése kendőzi a gonosztságot.”<sup>45</sup>); és végül a *Vallomások* szerzője hevesen elutasítja a retorikát, a beszédművészetet, mint *technikát* („Nem a szavakat marasztalom el, mert olyanok a szók, mint szépművű edények, hanem vádolom a tévelygés borát, amellyel a részeg tanítók belül kínálgattak.”<sup>46</sup>).

Azonban, ahogy Balogh Józsefnél olvashatjuk, Augustinus „a stílusával szakítani nem tudott”<sup>47</sup>, épp ezért azt mondhatjuk: bár a *Vallomások* szerzője explicit módon elutasítja a tradicionális műveltséget, ezen belül is a retorikát, implicit módon mégis ez a technika/beszédmód irányítja a szövegét, amely a szövegformálás során óhatatlanul

---

<sup>41</sup> Demeter Tamás: Egy mű és kontextusa. In Balogh: *Hangzó oldalak*, 20.

<sup>42</sup> Vö. Barthes nyomán a retorikát, mint metanyelvet a következő gyakorlati tartományokra oszthatjuk fel: 1. Technika, 2. Oktatási forma, 3. Tudomány, 4. Erkölcsant, 5. Társadalmi gyakorlat, 6. Játékos gyakorlat. Ld. Szabó G. Zoltán – Szörényi László (szerk.): *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*. Bp., 1997, Helikon, 6.

<sup>43</sup> Augustinus: *Vallomások*, 42.

<sup>44</sup> Augustinus: *Vallomások*, 41.

<sup>45</sup> Augustinus: *Vallomások*, 47.

<sup>46</sup> Augustinus: *Vallomások*, 48.

<sup>47</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 38.

lelepleződik. Paul de Man kifejezésével élve egyfajta „nyelvi szorongatottságot”<sup>48</sup> észlelhetünk, hiszen a konfessziók (gyónások) nem egyszerűen a bűn megvallására, hanem a magyarázatára irányulnak. Három motívum emelhető ki, amely Augustinus szövegének létrejöttét nagymértékben befolyásolja, és amely a tisztán „vallomásos”<sup>49</sup> beszédmódot ellehetetleníti: a keresztény „retorika”, az önéletrajziség kérdése valamint az apologetikus beszédmód vizsgálata látszik szükségesnek (azonban csak az első könyv olvasatára szorítkozva).

Augustinus *Vallomásai* (ellentétben például Rousseau, igaz, jóval későbbi, hasonló című művével) dialogikus beszédmódban íródtak: a vallomástevő nem „önmagáért” hajtja végre a gyónást,<sup>50</sup> hanem egy meghatározott beszédaktus nevében. A belső gyötrődés (labor intus) így elveszti intimitását, a másik megszólítása minden esetben irányítottá, „viszonyítottá” teszi a megnyilatkozást, és valamely, a másikkal kapcsolódó célnak rendeli alá. És bár Augustinus megszólítottja nem evilági, kézzel fogható beszédpartner, a közlés jellege szerint hallgatóságra, olvasóra tart számot. A műben gyakran visszatér a „hívogató” motívuma, a tulajdonképpeni beszédaktus, amely megteremti a dialogikus szituációt, és amely indokoltá teszi a megszólalást: „engedj mégis csak szóhoz jutnom”<sup>51</sup>, olvashatjuk egy helyen. A dialógusszerkezetre jellemző, hogy csak a vallomástevő szólal meg, az így kialakult beszédmód pedig a hit egyfajta bizonyítéka, valamint a bűn (és persze a megtérés) prezentálásának eszköze, Kierkegaard (Anti-Climacus álneven közzétett) fejtegetései szerint is: „Hívó pedig csak úgy lehet az ember, ha megalázott állapotában keresi fel Jézus Krisztust, aki a botrány jele és a hit tárgya. [...] ő hallgat, a *Megalázott* beszél.”<sup>52</sup> Hiszen Isten, Jézus Krisztus vagy valamely szent megszólítása jelenvalóvá teszi a megszólítottat azok számára, akik hiszik a létezését – a beszédhelyzet kialakítása pedig legitimé teszi magát a hitvallást.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> De Man: *Mentegetőzések*, 348.

<sup>49</sup> Az elmélkedés természetéről lásd: „[...] a tűnődés valaminek a feltűnésével veszi kezdetét. Amikor valamit feltűnőnek találok, felfigyelek rá; figyelmemet ráfordítva arra törekszem, hogy jobban szemügyre vegyem; figyelemmel tüntetem ki. Ebben a figyelemben az, amit feltűnőnek találtam, fokozatosan elveszíti kitüntetett helyzetét; az ami a figyelemben feltűnik, ugyanabban a figyelemben tűnik el. Ezért a tűnődés – másodsor – nemcsak valaminek a feltűnése, hanem ugyanannak az eltűnése is.” Mezei Balázs: *Vallás és hagyomány*. Budapest, 2003, L'Harmattan, 294.

<sup>50</sup> Vö. De Man: *Mentegetőzések*, 325.

<sup>51</sup> Augustinus: *Vallomások*, 28.

<sup>52</sup> Kierkegaard, Sören: *A keresztény hit iskolája*. Bp., 1998, Atlantisz, 34-35.

<sup>53</sup> Ld. Ua.

Ezzel magyarázható, hogy a *Vallomások* sem csupán (Balogh kifejezésével) lélektörténet: a személyes lét eseményeit meglehetősen rendszerességgel fragmentálják a hittétel körébe utalható szövegek (imák, invokációk, könyörgések, himnuszok, zsoltárcitátumok és persze a megszólítások, kérdések, válaszok).<sup>54</sup> Ezek a jegyek teszik egységessé a művet, és egy létező (vagy inkább kialakulóban lévő) hagyomány körébe integrálják. A konfesszió, a gyónás ezáltal egy mechanizmus részévé válik, vagy legalábbis mechanikus nyelvi működések között tűnik fel. A könyörgések, meditációk között megjelenő személyes események időnként illeszkednek ebbe a kontextusba: az Istenhez való beszéd retorikájával egybevág az a tény, hogy Augustinus a *Vallomások* idején már nem olvas antik szerzőket, valamint az, hogy a „tolle, lege” eseménye is csak a *Vallomásokban* tűnik fel misztikus mozzanatként, a korábbi művek jóval prózaibb szempontból tekintettek a megtérés mozzanatára.<sup>55</sup> Persze utalhatóak lennének ezek a jelenségek a véletlen, az öntudatlan alkotás körébe is, azonban egyes mozzanatok határozottan művészeti cél jelenlétére mutatnak, ilyen a zsoltárcitátumok által provokált érzelmi hatás, vagy az imarészek, amelyek egy műegész elemei, és rendezettséget hoznak létre Augustinus könyvében.<sup>56</sup> Vagyis Balogh József sem tagadja a tudatosságot, amely a mű felépítettsége, hatása és üzenete szempontjából működik – hozzátehetjük, hogy retorikailag, hiszen a metaforák használata, a zeneiség, az arányérzék olyan tulajdonságok, amelyek nem idegenek Augustinus előképzettségétől.

A fentebb leírtakból nem következik közvetlenül, hogy a konfessziók, a gyónások érvénytelenek lennének: a lejeune-i paktum értelmében, amennyiben a szerző és az olvasó is hajlandó hinni a leírtak hitelességében, létrejön az önéletrajzi szöveg.<sup>57</sup> Úgy tűnik azonban, hogy Augustinus nem bízik szövege, azaz életrajza hitelességében: a gyermek- és ifjúkor leírása során számtalan olyan kijelentéssel találkozunk, amelyek bizonytalanná teszik a szöveg referencialitását. Ezek egyik típusa az emlékezet esendőségét tételezi, vagyis tudatában van a szöveg keletkezése és az események közötti távolságnak, valamint annak, hogy az önéletírás kiindulópontja a jelenlegi tudás (amit másoktól hallunk, amit magunk gondolunk a gyermekeket szemlélve). Ez a reflexivitás figyelemre méltó, kételkedésre az adhat okot, hogy ettől függetlenül a gyermekkorról mondottakat is tényként vezeti be, nem pedig esetlegességgént, és használja is ezeket a megtéréséről kialakított kép

---

<sup>54</sup> Vö. Balogh: „*Vasa lecta...*”, 67-68.

<sup>55</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 34.

<sup>56</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 67.

<sup>57</sup> Lejeune, Philippe: Az önéletírás meghatározása. Ford. Z. Varga Zoltán. *Helikon*, 2002/3. 272.

árnyalásához. Az így támadt ellentmondást azonban feloldja: „te akartad, hogy az ember mások nyomán vonjon magára következtetést, és sokfelét higgyen önnön személyéről csacska asszonyi szájak tekintélyének is. Voltam már akkor és éltem már akkor. Már csecsemőkorom utolján keresgettem a jeleket, hogy velük érzéseimet másokkal közöljem.”<sup>58</sup>

Az emlékezet hiányosságainak bemutatása két szempontból fontos. Egyrészt az emlékezés bizonytalanságával éles ellentétben áll az írott szó, a könyv, amit az olvasó a kezében tart – a szónoki mesterség elítélése egyben az írásbeliség felértékelését is végrehajtja.<sup>59</sup> A könyv „memoria”: a latin szó egyaránt jelöli az emlékezést és az emlékeztetőt (a tárgyat)<sup>60</sup>, vagyis a könyv a második értelmezés szerint az emlékezet és egyben legitimációs eszköz: „ami a könyvben állt, annak előbb-utóbb utat kellett találnia a személyes emlékezetbe”<sup>61</sup>, ha valami írásban szerepel, hitelesként fogadható el. A másik ok a bűn és ártatlanság kérdésének elnapolása: „No de ha már gonoszságban fogantattam és anyám méhe is bűnökben táplált engem, hol voltam én, könyörgök Istenem, hol lettem volna, esendő szolgád Uram Istenem, hol és mikor lehettem ugyan ártatlan? Ámde nem bíbelődöm ezzel az idővel. Mi közöm hozzá, ha emlékezetem már nyomait sem érzi?”<sup>62</sup> Ezt a fordulatot a *Vallomások* egységes szerkezete teszi indokoltá, a megtérés mozzanatai ugyanis ennek fényében, ennek alárendelve lesznek prezentálva: a gyermeki bűn kérdésének elmosódása (valamiféle semleges bevezetőként) az ifjúkori bűnök felnagyítását teszi lehetővé, ez pedig (az így botránkoztatóvá vált előélet<sup>63</sup>) a megtérés – a hosszas bevezető gondos exponálásának köszönhetően – kontextusból való kiemelését, hangsúlyozását előlegezi.

Az előzőek tapasztalatával nyilvánvalóvá válik, hogy a *Vallomásokat* nem tekinthetjük önmagáért, a kimondás lehetőségért létező korpusznak, hiszen olyan szöveggel van dolgunk, amely befolyásolni, meggyőzni akar, a hallgatóságot (Istent vagy az embereket) kívánja „rávenni” a bűne miatti megbotránkozásra való túllépésre, a megbocsátásra, felvonultatva a körülményeket – vagyis mentegetőzik. Mind az életrajziség, mind pedig a

---

<sup>58</sup> Augustinus: *Vallomások*, 30-31.

<sup>59</sup> Vö. Demeter Tamás: *Egy mű és...*, 13.

<sup>60</sup> Draaisma, Douwe: *Metaforamasina. Az emlékezet egy lehetséges története*. Bp., 2002, Typotex, 29.

<sup>61</sup> Draaisma: *Metaforamasina*, 38.

<sup>62</sup> Augustinus: *Vallomások*, 34.

<sup>63</sup> Vö. „Az ember a botránkozás lehetőségétől vagy a botránkozás, vagy a hit felé tér; de másként senki sem jut el a hithez, mint a botránkozás lehetősége felől.” Kierkegaard: *A keresztény hit...*, 99.

vallomásosság áldozatul esik annak a ténynek, hogy Augustinus művét, lélektörténetét látványosan alárendeli egy meghatározott (pedagógiai, filozófiai?) célnak: a megtérés misztikus mozzanatát igyekszik bemutatni. Augustinus késői megkeresztelkedése például nem elsősorban elítélendő tényként tűnik fel, hanem az (Isten által) tervezett különleges megtérés szükséges, törvényszerű előzményeként: „Szinte szükségesnek látszott még előbb, hogy szennyesebbé mocskoljon az élet. [...] Előre tudta már szegény anyám, hogy a gyermekség évei után milyen tömérdek és iszonyú kísértés hullámai lesnek. Tehát átengedte nekik inkább az anyagot, amelyből újra alakot ölthetek, semmint a már elkészült képmást.”<sup>64</sup> Ilyen módon minden, a megtérés misztikus pillanatáig felvonultatott bűn a körülményekkel (ti. a „tolle, lege”-előttiségével) magyarázható lesz, és lehetővé válik a bűn által nyert (vagyis a róla való lemondásban kapott) ártatlanság bizonyítékának bemutatása.

A dialogikus forma funkcionalitása ebben a pedagógiai elvben rejlik (Baloghnál olvasható, hogy Augustinus a korabeli, élőbeszédhez szokott *közönség* igényeit veszi figyelembe műve megformálása során<sup>65</sup>): Augustinus műve a hit feltárására, megvallására irányul, amely az (Istenért) való küzdelemben nyeri el jelentőségét és hitelességét, és amely a bűn, a belső gyötrődés prezentálása nélkül nem történhet meg. Ez az elrejtés-feltárás dialektika hatja át a műegészt, a megtérés eseményei is ennek függvényében rendeződnek el. Vagyis, nem a vallomásos beszédmód (de Man szerint működő) igazság-hamisság, elhallgatás-kimondás kategóriái<sup>66</sup> mentén fedhető fel a *Vallomások* indirekt célja, hanem sokkal inkább a jó és a rossz etikai megkülönböztetése, feltárása következik be: olvashatóvá, közvetve mások számára is tapasztalhatóvá válik a lelki küzdelem, amely révén Ágoston felismerte az Igazságot.<sup>67</sup> Vagyis azt mondhatjuk, a hit létezik a bűn megvallása nélkül, a hitről való beszéd azonban nem (Augustinus főművét tekintve legalábbis). A retorika elutasítása épp ezért csak tematikus értelemben történik meg a *Vallomásokban*, valójában technikai értelemben és közösségi-társadalmi funkcióját tekintve nagyon is aktívan jelen van, épp rejtettségével tökéletesedik és hajtja végre

---

<sup>64</sup> Augustinus: *Vallomások*, 39-40.

<sup>65</sup> Vö.: Demeter: *Egy mű és...*, 12.

<sup>66</sup> Vö.: „[...] a vallomás episztemológiai nyelvhasználat, amelyben a jó és a rossz etikai értékeit az igazság és a hamisság értékei váltják fel, ami mögött az az elgondolás áll, hogy az olyan bűnök, mint a bujaság, irigység, kapzsiság és társaik, elsősorban azért bűnök, mert hazugságra kényszerítik elkövetőjét.” De Man: *Mentegetőzések*, 324.

<sup>67</sup> Balogh: „*Vasa lecta...*”, 54.

kitűzött céljait, hiszen „a mentegetőzés olyan cselfogás, mely az elrejtés nevében lehetővé teszi a feltárást”.<sup>68</sup> Elfed, ugyanakkor nyomatékosit. Ennek a pontosabb vonatkoztatása a következő fejezetben erősebb kontúrt és hangsúlyozást is élvez.

Olvasatunkban tehát – és ez képi a majdani elemzések kiindulópontját – az apokaliptikus hagyomány egyaránt értelmezhető motívumrendszer jelenléteként a kortárs irodalomban, valamint a szövegszerveződés egyfajta – de Man és Augustinus beszédmódját és meglátásait idéző – sajátosságaként, amely a posztmodern próza fragmentált jellegéből, a nagy elbeszélésekhez való ambivalens viszonyából, a retorika és a grammatika, a metaforikus és fenomenológiai szint olykor egymást ellentétező működéséből vezethető le. Az elemzés tárgyát képező szövegek sok esetben azonban a természettudományokban megjelenő nézőpontot idézik. A végről (az emberiség, a földi lét, az energiaforrások, stb. eltűnéséről) való beszéd a társadalomtudományok sajátja a 20. században, a technicizálódás minden bizonnyal nagy hatással volt ennek a közelítésmódnak a kialakulására.

---

<sup>68</sup> De Man: *Mentegetőzések*, 332.

### I. 3. A végről való beszéd Baudrillard-nál

Jean Baudrillard *Az utolsó előtti pillanat*<sup>69</sup> című könyvének mottója a következő szemléletmódot helyezi a középpontba: „A »paroxió« latin megfelelője a penultima, ami a metrikában az utolsó előtti szótagot jelenti. A paroxizmus ezek szerint az utolsó előtti pillanatot jelentené, tehát nem a vég pillanatát, hanem a vég előtti legeslegutolsó pillanatot. A paroxista gondolkodás az utolsó előtti pont annak a szélsőségnek a bekövetkezte előtt, amikor már nincs mit mondani.”<sup>70</sup> Baudrillard könyvének bevezető tanulmányában ebben a szellemben szól a társadalmi és individuális értékek elvesztéséről, pontosabban az értékek közötti határ elmosódásáról, a különbség eltűnéséről. Kiindulópontját a politikai gazdaságtanról való elmélkedés jelenti: ez a diszciplína korábban egy dialektikus rendszerben volt értelmezhető, a marxi gazdasági posztulátumok és azok tagadása hozta létre a politikai gazdaságtant alkotó dinamikus kölcsönhatások együttesét. Amely azonban, ahogy Baudrillard bizonyítja, felszámolódott, ugyanis ezen a területen olyan folyamat ment végbe a 20. században, amely során a politikai gazdaságtan feloldódott a saját logikájának spekulatív szerkezetében: „Ma már egyáltalán nem is kell a politikai gazdaságtan végéről ábrándoznunk, mert a szemünk előtt, saját magától enyészik el, és változik át a spekuláció gazdaságon túli gazdaságává (transzökonómiájává), és teszi csúffá saját logikáját (az érték, a piac, a termelékenység, az értéktöbblet törvényét, magának a tőkének a logikáját), és fejlődik át vibráló és önkényes szabályokkal működő játékká; katasztrófa-játékká.”<sup>71</sup>

Az itt leírt, ábrázolt változás, a dialektika felszámolódása voltaképp abban a minőségi változásban gyökerezik, arra vezethető vissza, hogy a logika (amely egyfajta mozgásként képzelhető el), azáltal burjánzik túl önmagán, hogy tényezői egyre inkább feloldhatóvá, kompenzálhatóvá válnak a mozgásban, egyre inkább elvesztik egyediségüket. Nietzsche *Túl jön és rosszon*<sup>72</sup> című írására hivatkozva Baudrillard ezt a törekvést – ti. az értékek és

---

<sup>69</sup> Baudrillard, Jean: *Az utolsó előtti pillanat (a közönyös paroxista)*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Bp., 2000. Magvető.

<sup>70</sup> Baudrillard: *Az utolsó előtti...*, 5.

<sup>71</sup> Baudrillard: *Az utolsó előtti...*, 7.

<sup>72</sup> Nietzsche, Friedrich: *Túl jön és rosszon*. Ford. Tatár György. Bp., 2000, Műszaki Könyvkiadó (Matúra Bölcsélet 4).

tényezők átrendezését, átértékelését – a 20. század egyik alapvető törekvéseként fogja fel. A törekvés azonban szerinte – és ennek tudható be „paroxista” alapállása – nem ért célt, sőt olyan eredményre vezetett, amelyre nem lehetett számítani: „A minden érték átértékelésének nagy nietzschei gondolata pontosan ellentétes módon valósult meg, az értékek visszafejlődésének formájában. Nem jutottunk túl a jón és a rosszon, az igazon és a hamison, a szépen és a csúfon, hanem innen maradtunk rajta – és nem többledimenzióban, hanem hiánydimenzióban. Nem átváltozás, meghaladás történt, hanem felbomlás és elmosódás.”<sup>73</sup> A társadalmi értékek „transzdevalvációja” olyan folyamat, amely során az értékek egymáshoz való viszonyíthatósága szűnt meg, azt egymáshoz való közömbösségük és összetéveszthetőségük váltotta fel. Az a folyamat, amelyről Nietzsche beszélt, valóban bekövetkezett, csak épp attól eltérő módon ment végbe. Baudrillard szerint ennek oka a szimulákrumok jelenléte, vagyis az, hogy „az igazat elhomályosítja az igaznál is igazabb, ami túlságosan is igaz ahhoz, hogy igaz lehessen – ez a szimuláció uralmának a jele. A hamisat feloldja a túlságosan hamis, hogy valóban hamis legyen – ez az esztétikai illúzió végét jelenti.”<sup>74</sup> Ilyen értelemben az értékek közötti feszültség, ellentmondás az, amely áldozatul esett a változásnak, a jó és rossz utáni dimenzió a különbség felszámolódását jelenti. Ez az elmozdulás kiterjed az individuális értékek rendszerére is: „A negatív feszültségüktől megfosztott értékek pedig ekvivalenssé, egymással behelyettesíthetővé válnak. Az egyik átsejlik a másikon: a jó átsejlik a rosszon, a hamis az igazon, csúnya a szépen, a férfias a nőiesen és fordítva. Mindegyik átkancsalít a másikon. Az értékek mind kancsallá váltak.”<sup>75</sup> Baudrillard gondolatmenete azonban nem áll meg ezen a ponton: ha a különbség eltűnt, a logika és az értékek játéka is spekulatívvá vált, úgy mindazon tényezők is devalválódtak, dekonstruálódtak, amelyeknek sajátjuk a spekulatív szerkezet. Így – hasonlóan Derridához, ám más úton – eljut a jel-érték elvesztésének gondolatához, mint a használati érték elvesztésének következményéhez: a hangsúly a logikában a jelről áttevődik a jelek közötti kapcsolatra, azaz a jel differenciált logikája eltűnik: „Már a jel sem az, ami volt. Fizikai és metafizikai entrópia: minden érték elé az entrópia jele, és minden különbség elé a megkülönböztethetlenség jele kerül. Minden, ami a különbözőségből él, a különbözőség hiányába pusztul bele.”<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Baudrillard: *Az utolsó előtti...*, 8.

<sup>74</sup> Baudrillard: *Az utolsó előtti...*, 9.

<sup>75</sup> Ua.

<sup>76</sup> Baudrillard: *Az utolsó előtti...*, 10.



Baudrillard az értékek közötti differencia felszámolódásáról mint már lezajlott eseményről ad számot, a paroxista félelem/jóslat egy másik történés hírül adására vonatkozik, ez pedig szintén rokonságot mutat Derrida szemléletével<sup>77</sup>. Ahogy Derridánál is csak a struktúra és a nyelv az, amely állandóságot jelent a maga spekulatív szerkezetével, úgy Baudrillard is a „formát” nevezi meg még tetten érhető viszonyítási pontként: „Az érték-különbség játékaival szemben a forma duális játéka: megfordíthatóság és metamorfózis. A formák nem egymástól különböznek, mind egyediek és összehasonlíthatatlanok. És éppen azért, mert összehasonlíthatatlanok, úgy éljük meg a formákat, mint a nyelvet; mint egy boldog katasztrófát – vagy mint a férfiasság és nőiesség összehasonlíthatatlan kettősségét, hiszen a férfias és a nőies csak azért létezik, hogy elcsábítsák egymást, de soha össze ne béküljenek.”<sup>78</sup>

A választott szövegekben (részben Baudrillard végről és az értékek differenciájáról/dinamikus átrendeződéséről alkotott elképzelése nyomán) azt vizsgálom, milyen tematikus és strukturális, narratív, retorikai elemek vetítik elő a „vég” (a különböző szövegekben más-más jelentéstartalommal értett) motívumát, ezáltal pedig olyan szövegalkotási stratégiákra próbálok rávilágítani, amelyek illeszkednek az apokaliptikus hagyomány kontextusába.

---

<sup>77</sup> Például a *Grammatológia* vagy *A struktúra...* meglátásaival.

<sup>78</sup> Baudrillard: *Az utolsó előtti...*, 11.

#### I. 4. A történelmi tapasztalat

Az apokaliptikus hagyomány a posztmodern művekben gyakran kapcsolódik valamely „nagy történet” (esetleg a történelem) elbeszéléséhez: az apokalipszis mint felfedés gyakran a múltra, az emlékezet és az írás számára egyaránt bizonyos mértékig hozzáférhetetlen ismeretek, tudás összességére vonatkozik – ez jellemzi a (későbbi fejezetekben tárgyalandó) Talamon-, Márton- és Grendel-szöveget is. Úgy tűnik, az irodalom nagy elbeszéléseinek válsága különösen hangsúlyosan jelenik meg azokban a szövegekben, amelyek a történetünket, adott esetben a történelmünket kívánják elbeszélni, közvetíteni, továbbá a nyelv és az írás Derrida-féle koncepciója is értelmezhető a történelmi elbeszélés szituáltsága felől. Frank A. Ankersmit *A történelmi tapasztalat* című tanulmánya a történelemtől való beszéd lehetőségeit illetve korlátait helyezi a középpontba: „Ha valahol, akkor a történelemben áll ellen minden megközelítésnek a valóság egy szelete. Sehol sem annyira meghatározatlan és problematikus az ismeret és az adott ismeret tárgyának viszonya, mint a történészi gyakorlatban, és ha elfogadjuk, hogy így állnak a dolgok, akkor kétségkívül bizonyos *a priori* valóságszerűségekre tesz szert az a manapság sokat hangoztatott tétel, miszerint a történész inkább »csinálja«, mintsem »felleli« a történelmet.”<sup>79</sup> Eszerint a történelem olyan tudomány, amely – a közvélekedéssel ellentétben – nemhogy lehetőséget és hiteles módszereket adna a valóság, a múlt megismerésére, hanem épp ellenkezőleg: magába foglal egy olyan tulajdonságot, amely épp a valóságtól való elhajlását teszi szükségsszerűvé. Ankersmit ezt a momentumot a történelemhez való viszony struktúrájában jelöli meg, szerinte alapvető különbség, elmozdulás érhető tetten a múlt „megtapasztalása”, és az arról való történészi tudás, gondolkodás között. A hozzáférés és az alkalmazás ugyanis nem azonos, temporálisan is különböznek és értelmezésében maguk a fogalmak is elválnak egymástól, logikájukat tekintve: „ha fel is merül valami az érzékszervi tapasztalat körébe tartozó források tanulmányozása közben, az akkor sem igen játszik szerepet a továbbiakban, és nyilvánvalóan ellenkezik »a múlt nyomainak tanulmányozásában szerzett tapasztalat« fogalmának logikájával. A hangsúly a tapasztalatról mindkét esetben arra tevődik át, hogy

---

<sup>79</sup> Ankersmit, Frank R.: *A történelmi tapasztalat*. Ford. Balogh Tamás. Bp., 2003, Typotex, 15.

a történész miként *használja fel* a tapasztalatát. Az empiria átadja helyét az empirián alapuló ismeretnek, az ilyen ismeret formájának és annak a történelemelméleti vitának, hogy a történészi gyakorlatban milyen elvek szerint kezelhető helyesen ez az ismeret.”<sup>80</sup>

A tanulmány a történelmi tapasztalat fogalmát részletezi, illetve megvizsgálja annak működésmódját, kontextusait. Ez a fogalom elsődleges Ankersmitnél a történelemhez való hozzáférésben, ellentétben azokkal a hasonló tárgyú munkákkal, amelyek a nyelvből, a hatástörténetből vezetik le azt. Edmund Burke egy írására hivatkozva a fenséges fogalmát vonja be az értelmezés terébe: „A fenséges élményét az köti össze a történelmi tapasztalattal, hogy a tapasztalat közvetlensége mindkettőben jól megfér a paradoxonnal. A fenséges másfél évszázadon keresztül viszonylag elfeledett esztétikai fogalomnak számított, de a tizennyolcadik század vége óta az ázsiója nagyobb, mint valaha. Ezt nem nehéz megmagyarázni. Az elmúlt évtizedek transzcendentalizmusa, textualizmusa, szemiotikája, »hatástörténete« és narrativizmusa után, melyek képviselői a valóságot és a tapasztalatot a nyelv irreleváns függelékévé degradálták, nyilvánvaló volt, hogy egyszer még eljön az a pillanat, amikor a valóság és a tapasztalat megint magának követeli az őt megillető jogokat. A tapasztalat a fenséges – azaz a bármifajta lingvisztikai kódolásnak fittyet hányó valóságélmény – égisze alatt tűnik fel újra a filozófia színpadán.”<sup>81</sup>

Ankersmit a fogalom kanti és arisztotelészi értelmezését is összefoglalja, a klasszikus definíciókat próbálja közel hozni saját olvasatához, amely során azonban egy újabb – és gondolatmenete szempontjából nélkülözhetetlen – fogalom bevezetését hajtja végre. Arisztotelésznél éri tetten a tapasztalat tapintásra való visszavezetésének gondolatát, amely számára a történelmi tapasztalat struktúrájának megragadását teszi lehetővé, illetve amelyben nyilvánvalóvá válik a történelmi tapasztalat, és az arról való beszéd, gondolkodás különbsége. Ankersmit szerint a történelmi tapasztalat mintájául az érzékszervi tapasztalatok közül leginkább a tapintás szolgál, hiszen „a tapintás nem individualizál. Érintve érezzük magunkat, anélkül, hogy ezt egy jól meghatározott, velünk szemben álló, felismerhető entitásnak tulajdoníthatnánk. Az identitás és az individualitás előfeltétele a szemlélőtől való távolság, identitás és individualitása mint olyan csak bizonyos távolságból felismerhető a szemlélő számára; a történelmi tapasztalat közvetlensége és az egyidejűség képzetét keltő jellegére az jellemző, hogy nincs távolságtartás, csak közvetlen érintkezés. Identitásra, individualításra és távolságra a látás

---

<sup>80</sup> Ankersmit: *A történelmi...*, 16.

<sup>81</sup> Ankersmit: *A történelmi...*, 53-54.

metaforája kínálkozik; a történelmi tapasztalatra a tapintásé.”<sup>82</sup> A történelemről való gondolkodás, vagyis a történeti munka feladata nem pusztán a tapasztalat akceptálása, hanem annak értelmezése, kontextualizálása, definiálása is. Ilyen értelemben meghaladja azt, amit a tapintás, érintés metaforája hordoz, és sokkal inkább a látás metaforájához áll közel. A történész célja a múlt megidézése, épp az, hogy áthidalja a távolságot, amely időben létrejön, és reprodukálja a közvetlenséget, amely már nem áll rendelkezésre, illúziót képez a tapasztalat mintájára, hiszen „a történelmi tapasztalatban *közélről érint bennünket a múlt.*”<sup>83</sup>

A történettudomány számára a távolság áthidalásának eszköze az írás, vagy legalábbis mindenképp olyan gesztus, amely az íráshoz hasonlóan a lejegyzést, rögzítést helyezi a tapasztalat és a tudomány közé. Ilyen értelemben a történettudomány struktúrájában fellelhető dekonstruktív momentum magával az írással azonosítható, amely – itt ismét a *Grammatológia* megfontolásaira kell utalnunk – bizonyos szemszögből tekintve elsődleges, és ez az elsődlegessége – vagyis a jelentés dekonstruálására, a disszeminatív jelenségek létrehozására irányuló működése – bármely diskurzus esetében jelen van, legyen szó az irodalmi, a köznyelvi, vagy a tudományos nyelvi formulákról. Az írás Derridánál épp a tapasztalat, a valóság elsődlegességét cáfolja meg: „Mindaz, ami jó húszegynéhány évszázada a nyelv felé haladt, és végül sikeresen begyűjtődött a neve alá, most lassú mozgással, melynek elkerülhetetlensége alig észlelhető, kezd áthelyeződni az írás neve alá, vagy legalábbis ott összegződik. Alig észlelhető elkerülhetetlenséggel minden arra látszik utalni, mintha az írás fogalma – mivel többé nem jelöli az általában vett nyelv valamely partikuláris, származékos, kiegészítő formáját (akár kommunikációt, kapcsolatot, kifejezést, jelölést, akár jelentés vagy gondolat létesítését stb.-t értjük is a nyelven), és mivel többé nem jelöli egy főjelölő külső felszínét, elillanó hasonmását, *a jelölő jelölőjét* – kezdené szétfeszíteni a nyelv határait. Az írás a szónak minden értelmében *komprehendálja*: felfogja, magában foglalja, megérti a nyelvet. Nem arról van szó, hogy az 'írás' szó többé nem nevezi meg a jelölő jelölőjét, hanem furcsa mód úgy látszik, hogy a »jelölő jelölője« többé nem esetleges megkettőzést és bukott másodlagosságot definiál. Ellenkezőleg: a »jelölő jelölője« a nyelv mozgását írja le, mégpedig nyilván az eredetében – de máris gyanítható, hogy az olyan eredet, amelynek szerkezete a »jelölő jelölőjeként« fejezhető ki, elrejtí és eltörli önmagát, miközben

---

<sup>82</sup> Ankersmit: *A történelmi...*, 82.

<sup>83</sup> Ankersmit: *A történelmi...*, 84.

létrejön.”<sup>84</sup> Ez a kettős mozgás több helyen, szinten is lejátszódó, végbemenő alakzat. Behelyettesíthető és generálisan transzformálható. „Ha kikötjük, hogy a Lét csak az lehet, aminek nincs struktúrája, akkor a feltárulás és a visszahúzó mozgását így lehetne magyarázni: a Lét csak a szemantikai hálózatokon és egyéb kulturális megkülönböztetéseken kívül(i) Lét. Hogy megtapasztalhassuk a Létet, annak át kellene lépnie a különféle kultúrák strukturált szféráiból egy kultúraspecifikus rácsozattól mentes szférába.[...] Amint azonban a Lét átlépi ezt a küszöböt, természetesen már nem Lét többé. A Lét feltárulása az igazság megtörténésében ezért kell, hogy folyamatosan kettős mozgásban menjen végbe, mint közeledés (a küszöb irányába) és visszahúzó mozgás (távolodva a küszöbtől), mint feltárulás és elrejtőzés.”<sup>85</sup>

Természetesen felvetődhet a viszonylagosság kérdése, amely a végek, kezdetek; megszólalások, elhallgatások között az észlelhetőség szintjén megmarad, akár épp az elhallgatással konstruál egy teret, egy érzékelhető, felfejthető terepet, akár épp a megszólalás, megmutatás aktusával dekódolható.<sup>86</sup> A következő fejezetek ezeknek a korpuszoknak, viszonyoknak a jelölésére, észlelésére és láttatására tesznek afirmatív kísérletet.

---

<sup>84</sup> Derrida: *Grammatológia*. Bp., 1991, Magyar Műhely – Életünk, 25-26.

<sup>85</sup> Gumbrecht, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása*. Ford. Palkó Gábor. Bp., 2010, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, 65-66.

<sup>86</sup> Például az a probléma, amit már az előző fejezetekben is érintettünk: „Az érzékelhetők megkülönböztetése nyelvire és nem-nyelvire, valamint a *nyelvi jelölők arra való felhasználása, hogy révükön nélkülük-nem-érzékelhető is érezhetőn – érhetően gondolódva – jelölhessenek*, megkettőzi az érzékelést. Úgy válik problematikussá, hogy az »érzéki« azt is jelöli, ami az érzékszervekkel megközelíthető, és azt is, ami ún. érzékszervekben nem szervi, hanem szervezethez kapcsolódó, vagyis nem a receptorokhoz, hanem az adott érzéketi rendszer egészéhez tartozik, például nem szemgolyó és szemidegek, hanem a vizuális rendszer egésze. A világ azért képezhető-képezhetetlen, mert a »világ« szójel – nem csak az akusztikus-artikulálható VILÁG jelölő – képezhető az elmében, ám képzésekor valami képezhetetlen, de gondolható és érezhető értelem történik, valami, amit az elmét érző és értő képességének megfelelően, azok együttesében érinti. Helyesebben: amivel az elme magamagát érinti.” András Sándor: *Heidegger és a szent*. Bp., 1994, Osiris – Századvég, 184-185.

## II. „Akkor megmutatok mindent”

(Nádas Péter: *A Biblia*)

„A kusza olajozatlan hangok áthatoltak  
a csendes kerten, s ernyedten verődtek vissza  
a stukkóval borított, vízszintes villa faláról.”<sup>87</sup>

A rendkívül gazdag, kiterjedt Nádas-recepció a szerző korai műveit (köztük az 1967-es *A Biblia* című első kötetet) rendszerint az ötvenes-hatvanas évek magyar regényirodalma, valamint az 1977-ben megjelent *Egy családregény vége* és az 1986-os *Emlékiratok könyve* függvényében pozicionálja, vagyis egyrészt önálló „pályaszakaszként” értelmezi, másrészt a művek jelentőségét legfőképp abban látja, hogy hordozzák a későbbi nagy művek alapkódjait, nyelvi és retorikai értelemben egyaránt.<sup>88</sup> A hagyományos irodalomtörténeti érdeklődés középpontjában többnyire az áll, milyen mértékben, milyen formában haladta meg a Nádas-féle elbeszélés a korábbi magyar prózaformákat, a hatvanas-hetvenes években jellemző szövegalkotás mely szegmensei tekinthetők a későbbiekben is meghatározónak; illetve mennyiben előlegezte meg Nádas Péter kezdeti prózanyelve, beszédmódja a későbbi, a szerző által képviselt kondíciókat, műveket, ezzel együtt pedig a prózafordulatot<sup>89</sup> magát.

---

<sup>87</sup> Nádas Péter: *A Biblia*. Bp., 1967, Szépirodalmi Könyvkiadó.

<sup>88</sup> Vö. Károlyi Csaba: Idegen ruhában? [online] *Jelenkor*, 2002/12.

<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=272>.

<sup>89</sup> A prózafordulat „korszakolását”, erre irányuló időbeli határait nem szeretném, nem szándékom tárgyalni; „ha [...] úgy gondoljuk, hogy egy korszakfordulót mégis a többé-kevésbé egy időben megjelenő, (beszédmódjukban, jelhasználatukban, tematikájukban) újat hozó művek jelölnének ki, akkor egyszerre több csapdába is könnyen beleléphetünk. Egyrészt azt kell végiggondolnunk, vajon ezt a szemléletet követve nem kreálunk-e a kelletnél több »fordulatot« [...]. Ráadásul azzal is nehezen számol el ez a fordulatokat »áthító« szemlélet, hogy egy író pályájának alakulása és az irodalom történetének fordulatai sokszor nehezen hozhatók szinkronba.” Szilágyi Zsófia: Honnan hová? In Györffy Miklós – Kelemen Pál – Palkó Gábor (szerk.): *Prózafordulat*. Bp., 2007, Kijárat Kiadó, 16-17.

Szirák Péter tanulmányában ezekhez a kiindulópontokhoz (valamint a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójához) viszonyítva átfogó képet ad a Nádas-próza erőteljes fejlődési fázisairól: „az évtizedforduló politikai átalakulása megváltoztatta a szellemi létezés feltételeit, s ez bizonyos hatással volt Nádas életművére is. Az irodalmi értésmódnak itt mégsem ezt a konstituensét tekintem elsősorban mérvadónak, hanem a nádas művekben megnyilvánuló szélesebb horizontú és elvontabb, éppen ezért vigasztalanabb létszemléleti adottságot. A korkritikának kultúrkritikává radikalizálódása, a tragikus látásmód elmélyülése, a térbeli horizont alárendelése egy tágasabb értésmezőnek – éppen ezeknek a kondícióknak a *történetében* rajzolódhat ki az életmű mozgása, folytonossága, és válhatnak érzékelhetővé *törései*.”<sup>90</sup>

A kilencvenes években Nádas korai alkotói korszakának értékelése egyfajta indirekt, visszakövetkeztető módszer révén valósul meg (az újraolvasás a kortárs irodalomelméletek szempontrendszerében történik); ezzel együtt első kisregényeinek (*A Biblia*, *A pince*) pozicionálásában szerepet játszik az egykorú alkotások érvényességnek vizsgálata is. Szirák Péter olvasatában a hatvanas évek irodalma egyfajta fejlődésként fogható fel, amelyek „az ötvenes évek »sikerprójájához« képest nagy előrelépést jelentettek, amennyiben a szociális messianizmus ideológiáját megbontva fölerősítették az irodalom társadalomkritikai attitűdjét, s ami nem mellékes: lényegesen magasabb művészi szinten tették ezt, vagyis érvényesebben. A széles körű kommunikációs funkciót betöltő alkotások (ez az a korszak, amikor az egész szellemi élet eseményévé, gyakran politikai eseményévé vált egy-egy szépirodalmi könyv megjelenése) körül az irodalomértésnek olyan kontextusa nyílt, amely ki is szolgáltatta azokat az uralkodó beszédrend értékpreferenciáinak.”<sup>91</sup> A hatvanas évek irodalmát nagymértékben jellemezte a beszédmódok sokfélesége, az epikai kidolgozottság (*Rozsdatemető*), a parabola (*Az ötödik pecsét*), „elvont példázatosság” (*Saulus*) mellett megjelenik a „szövegszerű alkotásmód” (Mészöly, Tolnai, Nádas). Az irodalmi megszólalás ilyen differenciálódása az irodalomértést is módosította: a Nádas korai kisregényeiben jelentkező elvontabb jelentésképzés – ellentétben a korszak számos kisregényével – „kevésbé bizonyult mulékonynak, az említett művek a megváltozott kérdéseknek is válaszolnak, az átalakult kérdezőhorizontból is »felnyithatóak«”.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Szirák Péter: Az ész reménye a sors ellenében. In Uő: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. Bp., 1995, József Attila Kör – Balassi, 95-96.

<sup>91</sup> Szirák: *Az ész reménye...*, 96.

<sup>92</sup> Szirák: *Az ész reménye...*, 100.

A hatvanas évekbeli megszólalás aktualitása nem annyira a tematikus elkülönítettségéből, hanem sokkal inkább abból a közelségből adódik, amely a hetvenes évek magyar prózájának nyelvi-poétikai újszerűségéhez köti. Kulcsár Szabó Ernőt idézve „a hangsúly áthelyeződéséről van szó – az »elmondásról« az alakításra, a szerzői beszédről a regényvilág »beszédére«”<sup>93</sup>, és „a regény grammatikájának átalakulása [...] a valósághoz való újszerű viszonyok megjelenéséből s az ezzel párhuzamosan jelentkező elbeszélői, stilisztikai, retorikai alakzatokból” indul ki,<sup>94</sup> Thomka Beáta pedig emellett a mű metaforikus-narratív szerkezetének átrendeződését, az elbeszélő eltűnését vagy a narrátor szerepének és nézőpontjának elmozdulását, valamint az intellektualizáció folyamatát emeli ki.<sup>95</sup>

A prózafordulatot is jellemző sajátosságok egy része korán megjelenik Nádasnál, amelyek alapján már a korai novellák, kisregények között is elkülöníthetők típusok: önéletrajzi-émlékező-visszatekintő művek közé sorolható például *A Biblia*, a *Fal*, a *Bárány*; és ironikus-groteszk tónus jellemzi a *Sanyikát*. A művek tematikájára jellemző, hogy hősei többnyire az önértésre törekszenek, a múlt feltárása, az önazonosság megtalálása a művek tétje.<sup>96</sup> Ez a problematika azzal a poétikai megoldással lesz kialakítva, amelyet az elbeszélői tudás dinamizálásának nevezhetünk (Szirák), vagy az elbeszélői pozíció objektív auktoritás és elbeszélőmentes skálán való mozgatásán (Kulcsár Szabó Ernő) képzelhetünk el. Szirák emellett a redukció és a bővítés új elrendezésben való alkalmazását tekinti a nádas prózapoétika egyik legfontosabb szegmensének. Értelmezésében Nádas a korszak írásmódjához képest abban mutat jelentős elmozdulást (és ezáltal termékeny szövegszervező eljárásra talál rá), hogy visszafogja a lélektani bemutatás arányát a művekben, és lényegesen nagyobb szerepet szán az érzéki tapasztalásnak. Ebben

---

<sup>93</sup> Kulcsár Szabó Ernő: Az elbeszélés néhány kérdése új íróink regényeiben. In Uő: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Bp., 1987, Magvető, 286.

<sup>94</sup> Vö. Kulcsár Szabó Ernő: Irodalomértésünk és a fiatal irodalom. In Uő: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*, 260.

<sup>95</sup> Thomka Beáta: Új magyar regényjelenségek. In Uő: *Narráció és reflexió*. Újvidék, 1980, Forum, 21.

<sup>96</sup> Vö. „A gyógyító művészet itt és most csakis kígyóméregként adagolható. Ha tetszik, ha nem. Egészen ritkán volt a művészet történelmében ennyire bűnös dolog a mellébeszélés, a látszat szerinti látás, az ideologikus önfenntartás, mint ma. Akkor inkább vállalja az író a halálos kockázatot: e világ bűnnel telt feltárását, e föltáró tevékenység bűnös voltát, az agónia alkotó-megvilágosító helyzetét. Ha végőra van, akkor az csak az önmagunkkal való számadás nyelve engedtetik és adatik meg. Ez a végső állapot mint etikai kényszer: a művészet megmaradt szabadsága.” Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Bp., 1985, Tankönyvkiadó, 238-239.



az elbeszélő figurája (aki sokszor gyermek, vagy fiatal), megformáltsága kiemelkedően fontos és karakteres, hiszen eleve „szűk perspektívával” rendelkezik. Ezáltal lényegesen nagyobb szerephez jut a mű megkomponáltsága, a motivikus-metaforikus háló, amely Nádasnál komplex felépítésű: a „mozzanatok utalásszerű árama”<sup>97</sup>, a „variáltan ismétlődő képi elemek” az analitikus írásmód eszközeivé válnak,<sup>98</sup> a motívumok pedig többféle rétegből származnak. A mitikus utalások mellett a kollektív és archetipikus szimbólumok (növény- és állatképek), a keresztény metaforika elemei, lélektani-asszociatív képzettársítások konstruálják a narratívát, amely egy jelenetező, részletező, analitikus elbeszélői stílust és egy létfilozófia kifejeződését eredményezi.<sup>99</sup>

Ebből vezethető le a kétirányú elmozdulás, amely a hetvenes-nyolcvanas években Nádas prózájában létrejött. A fejlődés egyik ága kiteljesíti a hatvanas évek írásművészetét, új regényformát hoz létre, tematikus értelemben a hagyomány középpontba állítása történik meg, egyfajta kultúrkritikai tapasztalattal való szembesülés: az *Egy családragény vége* Szirák Péter szerint a hagyomány választhatóságának korlátozottságát, az *Emlékiratok könyve* pedig a hagyomány „kihűlését” közvetíti,<sup>100</sup> vagyis rokonságot mutatnak például *A Biblia* gyermekhősenek morális számvetésével, az eredetre irányuló érdeklődésével. A kritika „megelőlegező” jelleget tulajdonít a korai műveknek: „A korai elbeszélések mintegy a tapasztalat dokumentumai, miközben a képzelet feltételes módjáért, felszabadító nyelvéért, ellen-stílusáért, a fikció új valóságáért kiáltanak... [...] A korai történetek, novellák világa a stilizáció előtti és közvetlenül a stilizáció közben, úton lévő Nádas-epikát reprezentálja, figyelemre méltón megnyitva a növekedés és kibontakozás lehetőségeit egy csakugyan bőven termő barackfához.”<sup>101</sup> *A Biblia*, *A pince* nyugtalan, szorongó, megoldást és „gnóvizist” kereső hőstípusai térnek vissza az *Egy családragény végében*,<sup>102</sup> a művek karakteres mitikus-metaforikus síkja, amely az értelmezés szerves része (gondolhatunk itt az állat- és növénymetaforikára, a gyermeki tudattalan asszociatív-motivikus képzettársításaiból adódó narratív síkra),<sup>103</sup> és hagyományhoz való viszony problematizálása szintén újrakonstruálódik a későbbi regényekben. Emellett a Szirák által

<sup>97</sup> Varga Lajos: Nádas Péter, *A Biblia. Kritika*, 1967/11. 89.

<sup>98</sup> Balassa Péter: Hangfekvések. Nádas Péter művészetéről. In Uő: *Észjárások és formák*, 230.

<sup>99</sup> Vő. Kulcsár-Szabó Zoltán: Az emlékező regény. *Alföld*, 1994/7. 58.

<sup>100</sup> Szirák: *Az ész reménye...*, 113.

<sup>101</sup> Károlyi: *Idegen ruhában?* [online]

<sup>102</sup> Ld. Szörényi László: A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben. *Kritika*, 1971/11-12. 88-89.

<sup>103</sup> Balassa Péter: *A bárány jegyében*. In Uő: *Észjárások és formák*, 212.

„tapasztalati-tárgyias, jelképi dúsítottságú” beszédmódnak nevezett prózanyelv mellett már a hetvenes években megjelenik egy reduktív, fogalmi jellegű kifejezőmód (az 1979-ben megjelent *Leírás* című kötetben szereplő szövegeket sorolhatjuk ide).<sup>104</sup> Az absztrakt szövegtér létrehozása tekinthető itt a szövegalkotás lényegének, amely a későbbiekben, az esszékötetekben is dominánssá válik.

Nádas Péter első, 1967-ban megjelent kisregénye, *A Biblia*<sup>105</sup> olvasható a '60-as évek kódjai szerint (hiszen egyfajta társadalomkritikai példázatot közvetít), megválaszolja a fentebb említett kérdéseket, amelyek a kilencvenes évek irodalomértésében aktualizálódtak, és a Nádas-próza folytonosságára, ennek a prózanyelvnek a módosulásaira, fejlődésére, kontextusaira vonatkoztak. „A Bibliával kezdődően, a könyv mint tárgy, illetve betű és értelem egybevetésétől a bibliaértelmezés *eseménytelenségéig*, megtörténéséig feltárul. Nádas Péter, első korszakában mintegy óvatosan, fokozatosan felnyitja ezt a könyvet, hogy azután a kisregény majd a folyamatos olvasatot, mint életproblémát, mint szellemi tétet tematizálja, s az emlékiratkönyvben bizonyos értelemben »véglegessé« íródjon – szó és test, isteni rész és emberi egész történelmi és metafizikai viszonya.”<sup>106</sup> Olvasatunkban pedig ez a mű egyike azoknak a huszadik század második felében keletkezett írásoknak, amelyek az Angyalosi Gergely által „apokaliptikus” hangnemnek nevezett sajátosságot magukon hordozzák. Az apokalipszis szó bevezetőben kifejtett jelentése (feltárás, megmutatás) *A Biblia* esetében is különös hangsúllyal bír: olyan műről van szó, amely egyszerre több síkon, többféle kontextusban hajtja végre az „igazság” felmutatását, ezzel együtt pedig a „vég” fogalma is többféleképpen érthető. A kisregény alapvetően az elbeszélő figurája köré szerveződik, tematikus értelemben az ő jellemfejlődése, a világgal való megismerkedése, a világra való „ráeszmélése” áll a mű középpontjában: Till Gyuri magas beosztású kommunista szülők elhanyagolt gyermeke, aki olvasmányokból meríti tapasztalatait, a külvilággal (a városi élettel, valamint a családtagján kívül emberekkel) nem érintkezik. A kisregény időben-térben szűk világában<sup>107</sup> morális és szociális kérdések, problémák tárulnak fel, eközben pedig a kisfiú saját pozíciója, önazonossága, a környezetéhez való viszonya kérdőjeleződik meg és devalválódik. Till Gyuri az igazságtalanság, a jellemhibák, viselkedésminták értékelése

---

<sup>104</sup> Szirák: *Az ész reménye...*, 106.

<sup>105</sup> Nádas Péter: *A Biblia és más régi történetek*. Bp., 1988, Szépirodalmi Könyvkiadó. (A későbbiekben ebből a kiadásból idézek.)

<sup>106</sup> Balassa Péter: *Nádas Péter*. Pozsony, 1997, Kalligram, 57.

<sup>107</sup> Vö. Szirák: *Az ész reménye...*, 99.

során kerül döntéshelyzetbe, amelyek eredményeképp a mű végére nemcsak az érzelmi szálak szakadnak el, hanem a kisfiú morális rendszere is átstrukturálódik.

A narratíva az emlékező-felidéző én-elbeszélő révén bontakozik ki, a gyermek Gyuri tetteiből mozaikszerűen rakódik össze a felfedés gesztusa, és az azt megelőző motivikus-retorikai okozatiság. A cselekmény kibontakozásának keretét sajátos tér-idő-szerkezet adja: már a mű kezdetén mitikus térbe helyeződik a történet, hiszen a gazdag irodalmi (mindenekelőtt biblikus) kontextussal rendelkező kert szolgál színhelyül: „A rozsdamarta, tövükből meglazult rózsák, a függők és a cifra akantuszlevelek hosszan csörömpöltek, ha kinyitották vagy becsukták a nehezen nyíló és nehezen záródó monumentális vaskaput. A kusza, olajozatlan hangok áthatoltak a csendes kerten, s ernyedten verődtek vissza a stukkóval borított, földszintes villa faláról.” (7.) Ez a tér a regényben tulajdonképpen Gyuri birodalma, társas kapcsolatainak színhelye: majdnem minden fontos, az apokaliptikus olvasat szempontjából is jelentőséggel bíró esemény itt játszódik. A kert a bibliai paradicsom szimulációja, a védettség, az ártatlanság és a történelemmel, a történetekkel szembeni naivitás rezervátuma, amelyet csak a bűn (Meta elpusztítása) képes majd felülírni, és elindítani a pusztulás, felszámolódás felé.

Az első oldalakon található a leírás Meta kutya meggyilkolásáról; a főszereplő itt ismerkedik meg a szomszéd lánnyal, Évával, ez a közös játékaik tere, itt csókolózik először, itt vesznek össze, és innen lesi meg Szidikét is, amikor a villába érkezik; sőt, Szidike fürdésjelenete is a kerthez kapcsolódik, hiszen Gyuri a kertre néző ablakra felkapaszkodva nézi végig. Szidike egyébként is otthonosan érzi magát a kertben, és szeretné is birtokba venni: „Örömmel nézett szét a virágágyásokon, tárgyilagosan megállapította, hogy mit kéne ültetni és hová, feltéve, ha jut rá ideje.” (24-25.) Az említett szereplőkön kívül másnak nincs köze kerthez, ez az elválasztottság mitikus jelleggel ruházza fel a teret, az itt játszódó cselekmények pedig olvasatunkban egy misztérium elemei, egyfajta beavatási szertartás rituáléi, amelynek központi figurája Gyuri, eredménye pedig a felfedés gesztusa, amely tulajdonképpen a regény tétje. A másik fontos tér (amely a kisfiú belső világával, kondícióival azonosítható) a padlás, ahová a Metával történetek után kezd feljárni. Itt találhatóak azok a levelek, olvasmányok (kivéve magát a *Bibliát*), amelyek Gyuri jellemét, tapasztalatait, a világról és másokról alkotott preconcepciókat alakítják: „Napokig nem találtam a helyem. Felmásztam a padlásra, és új kincsekre leltem. Ládaszámra álltak régi levelek, fényképek és újságok – a hajdani földbirtokos tulajdonos egyetlen hagyatékeként. Turkáltam a poros iratok közt, élvezettel olvastam a szálkás betűkkel, hosszadalmasan íródott leveleket. Órákig ültem a poros gerendán, estélyekről,

cselédekről, szerelmekről, divatról, lovagokról, tengerpartokról olvasgatva.” (10.) Tulajdonképpen a padláson zajlik Gyuri „belső élete” is, amely spirituális térnek tekinthető, ahol felidéz egy világot, egy hagyományt, amelyet a sajátjának tekint, amelyben megtalálja a helyét: „Egy-egy levél után sokáig ábrándoztam. Képzeletem engem is lóhátra ültetett. Nem mint felnőttet, csak így gyerekként, feszesen, lovaglóostorral.” (10.)

A megidézett hagyománnyal azonban nincs genetikus kapcsolata, később kiderül, hogy szülei kommunisták, a nagyanyja cseléd, a nagyapja órás volt, ám a viselkedésminták, amelyet követ, a padláson talált „kincsekre” vezethetőek vissza. A magatartásformák konfrontációját idézi az a jelenet, amikor a nagyapa számon kéri Gyurin a hétköznapi tevékenységeit, ahol ő csak a tanulást, az olvasást (vagyis nem a munkásosztály szokásos tevékenységeit, a korai szakmatanulást) tudja megnevezni. Ennél karakteresebb azonban az Évával való megismerkedés, Gyuri ugyanis az apja szekrényéből kicibált nyakkendőben üdvözli a kislányt („máshogy el sem tudtam képzelni a találkozást”, [11.]): bár a nyakkendő maga az elegancia családban tapasztalt attribútuma, a gesztus, hogy egy lányt ilyen módon kell fogadni, egy letűnt korszak etikettjét idézi. Szidike és Éva alakja épp ezen a ponton, a nőiségben, pontosabban Gyurinak a nőiséghez való viszonyulásában fonódik össze: mindkettőjük szerepe, hogy Gyurit ráébresszék saját nemiségére, a két lánnyal való kapcsolat során nyilvánvalóvá válik a – szintén teremtéstörténetre utaló – férfi-nő különbség. Mindkét kapcsolat a bemutatkozással, az önmagam megnevezésével, azonosításával történik, ám ezt megelőlegezi a prekoncepció, amit Gyuri állít fel magában mindkét esetben, a saját rekonstruált hagyományai alapján. Éva nevével kapcsolatban ezt olvashatjuk: „A neve izgalomba hozott.” (11.) A cselekmény szintjén ez persze az olvasmányokra, különösen a *Bibliára* való utalást jelenti, metaforikus szinten azonban a nő megjelenését mint archetipikus kódot értelmezhetjük. Szidike érkezését szintén megelőlegezik az olvasmányélmények: „Szidikét próbáltam összeállítani az agyamban. Parasztlány. És parasztlányt én csak az olvasmányaimból ismertem.” Gyuri viszonyulásához (a nyakkendőös jelenethez) illeszkedik a két lány viselkedése, hiszen a viszonyokban azonnal megtörténik az elhatárolás: Éva arra figyelmezteti, hogy nem lehetnek barátok, mert ő lány (13.), Szidike pedig azt mondja, a fiúk nem félnek (28.).

A két lány a regénybeli térszerkezet (térmetaforika) szempontjából is illeszkedik a misztériumba (sejthető, hogy a későbbiekben eszkatologikus szinten is funkcióval bírnak majd), a kerten kívül a padláshoz (a ház legmagasabb, az éghez legközelebbi) pontjához is kapcsolódik Éva és Szidike. A kisfiú a padláson hallja először Éva nevét: „Az aranykődökbe belereccsent egy női hang. A kert végéből, a tenispálya felől érkezett: –

Évaaa! Gyere ki a vízbőő!... Felkapaszkodtam az ablakra, de a sűrű lombtól nem láttam a szomszéd kertbe, és Éva addigra kimászhatott a medencéből, mert csend lett újra. A neve izgalomba hozott.” (10-11.). Szidike pedig érkezése után a padlásfeljárón kap helyet a vacsorához, ahonnan egyébként azelőtt Gyuri hallgatta szülei esti beszélgetését. Sem a kert, sem pedig a padlás nem játszik szerepet a családtagok életében, a terek ilyen értelemben szimbolikus jelentőséggel bírnak, leképezik a szereplők viszonyrendszerét: a családtagok és Gyuri terek általi elválasztottsága, elhatároltsága megelőlegezi a későbbi végkifejletet. A regényben hasonló módon felbukkanó, a cselekmény fő vonala szempontjából jelentéktelennek tűnő motívumok, térbeli viszonyrendszerek már az első oldalaktól előrevetítik a mű tétjét, konklúzióját: ahogy az apokalipszist a bibliai iratok szerint megelőzik különböző események, úgy a szövegben való előrehaladás során az olvasást megakasztó, váratlan elemek is a vég eljövételét prekoncepcionálják.

A bibliai teremtéstörténetben a kert (amely Isten szavára keletkezett) a bűnbeesés, az önmagamról, a másikról, a világról való tudás elnyerésének a helyszíne: az Édenkertben történik meg a minőségek (jó-rossz, férfi-nő) szétválasztása az ember számára. (Móz I., 1-3.) Nádas regényében hasonló módon problematizálódnak a morális kategóriák, a nemi identitás struktúrája, valamint a dialógus lehetősége, funkciója. A morális kategóriák alapvetően Gyuri szemszögéből válnak a mű témájává: tetteiben „a kíméletlenség és félelem rajzolódik ki, kapcsolatait e kettősség határozza meg.”<sup>108</sup> Számos bűnt követ el, többnyire azok ellen, akikhez különösen kötődik: agyonveri Metát, kegyetlen Szidikével és Évához is furcsa kettősséggel viszonyul, és ebben a kontaktusrendszerben a két lány Gyuri életében a kutya elvesztésével támadt ürt hivatott betölteni. A párhuzamos jelenetek, szituációk érzékelhetővé teszik az Éva-Meta, Szidike-Meta kontaminációt. Például Éva és Meta alakja a tevékenységek révén szinte egymásba montírozódik, hiszen Gyuri a lánnyal éppúgy szaladgál, játszik, mint a kutyával, és hasonló módon rivalizál is vele. A lánytól elszenvedett vereség is olyan érzéseket indukál Gyuriban, mint korábban a kutya engedetlensége: „Szerettem volna gúnyos, keskeny arcába vágni a labdát, de ez az érzés csak belső indulat maradt.” (32.) Szidike és Meta figurája explicit módon is egymás mellé kerül a fürdés jeleneténél: Gyuriban a meztelen lány kiszolgáltatottsága a haldokló kutya képét idézi fel, és a lányra irányuló (szóbeli) kegyetlensége a Metával szembeni kíméletlen bánásmódot idézi: „Most már csak ki kellett volna egyenesíteni a hátam, és az üvegen keresztül elém tárul a fürdőszoba képe, de kezem és lábam remegve simult a hideg, pattogó

---

<sup>108</sup> Varga Lajos: *Nádas Péter, A Biblia*, 89.

rozsdához. És hirtelen, nem is tudom, miért, eszembe jutott a kapa villogó, éles feje, a kezembe simuló kifényesedett nyél, és Meta meredt, nyüsztő tekintete. Most már jól hallottam Szidikét is bentről. Füleml fölfogta a mosakodó ember testének jól ismert cuppogását (lehet, hogy csak hallani véltem), de gondolataim eltávolodtak Szidike testéről. Metát láttam megint, szőrére ragadt, szalmával keveredett alvadt vércsomókat, és anyám hangját is hallottam, valahonnan még beljebb a saját hangomat is.” (30.) Meta mosdatása és Szidike fürdése asszociatív viszonyba kerül egymással, amelynek alapja a látvány (a tekintetük, a testtartás), a mentális szinten pedig a bűn, a másik kiszolgáltatottságának tapasztalata, a büntudat kapcsolja össze a két jelenetet.

Gyuri Metához és Szidikéhez egyaránt a vágy és a gyűlölet kettősségével viszonyul, ez az ambivalens jelenség pedig leírható Derrida vendégszeretet-fogalmával. Ez Derridánál elsődlegesen azt a gesztust jelenti, hogy „fel kell kínálni a helyet (fel kell kínálnom a helyemet) akkor, amikor senki sem kínálhat helyet a helyemben.”<sup>109</sup> A vendéglátónak „módjában áll” felkínálni a helyet, ez azonban nem választható le a másik feletti uralkodás koncepciójáról, hiszen „a hatalom, annak birtoklása vagy megtartása azt jelenti, hogy *módomban áll*, avagy olyannak tartanak vagy nyilvánítanak, akinek *módjában áll*.”<sup>110</sup> A vendégszeretet tehát éppúgy magában hordja az ellenségesség, a hatalmi pozíció konstatálásának momentumát, ahogy a feltétel nélküli (anyai) gondoskodást is. Nádas regényében a motívumok szintjén jelennek meg a hatalmi játszmák attribútumai: a „kinek a háza nagyobb”, és „ki az erősebb” licitálás Évával, a Szidikével szembeni morális felülkerekedés próbája (a rágalom, hogy Szidike hazudik) mellett két olyan hangsúlyos szöveghely is van, amelyben Gyuri a vizuális asszociációk szintjén is mint a kert ura, a hatalmi pozíció birtokosa tűnik fel. Az egyik ilyen leírás Meta halála előtt szerepel: „Hazajövet az iskolából megebédeltem, a kertben sétáltam, egy pálcával csapkodva a lábam szárát, peckesen széttekintve a virágágyások fölött, a mögöttem lépdelő rövid szőrű foxival.” (8.) A másik leírás Szidike érkezését követi: „A kertbe küldtek, hogy mutassak meg mindent ott is. Erre olyan büszke voltam, hogy még a tartásomon is változtattam. Kerítettem egy vékony vesszőt, és mint valami lovaglóstorral, a lábamat csapkodtam.” (24.)

---

<sup>109</sup> Derrida, Jacques: Vendégszeretetgyűlölet. In Uő: *Ki az anya?* Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs, 1997, Jelenkor, 67.

<sup>110</sup> Derrida: *Vendégszeretetgyűlölet*, 71.

Derridánál a vendégszeretet kiteljesítése a vendég és vendéglátója közvetlen együttműködéseként azonosítható, „azt az érintkezést jelenti a különbségben két test között, azt az abszolút közeli, ám keveredés nélküli érintkezést, mely helyet hagy egy idegen testnek, *anélkül*, hogy helyet hagyna: egyenest a földön aludni, egyenest az üvegből inni [...] egy tetoválásról, hogy egyenest a bőrre nyomtatták.”<sup>111</sup> Ez a viszonyulás a másik akceptálását jelentené, tudomásulvételét és elfogadását, ám az ént, az önmagamat sem hagyná érintetlenül, hiszen az megváltozott pozícióban kellene hogy viszonyuljon a másikhöz. Ebben a helyzetben a kérdés az, önmagunkként (önmagunkat sem kiszorítva) hogyan létezzünk a másik számára, „hogyan ne éljünk vissza a helyettesíthetetlenséggel?”<sup>112</sup> A viszony kölcsönös, ahogy az úr és szolga (olvasható Derridánál) kölcsönösen kiszolgáltatott egymásnak, a két pozíció kölcsönösen feltételezi egymást és mindkét fél számára valamilyen értelemben az önfeladást (a viszonyban való feloldódás bizonyos fokát) jelenti. A hatalom (az öntudat) ebben a konstrukcióban „az uralom vagy uralkodás mozzanatán múlik, vagyis azon a képességen, hogy az élet fölé emelkedve a halált kockáztassuk, amire az úr értelemszerűen képes, miután ez a képesség az uralma, ez az, ami uralmát biztosítja.”<sup>113</sup>

A vendégszeretet derridai fogalmának értelmében az egyenlőség érvényessége korlátozott a regényben. Ez a cselekmény szintjén is megjelenik: Szidikének érkezése után az apa azt mondja, hogy családtag, az asztalnál étkezik a családdal, ám az egyenlőség nem teljes. Szidike a padlásfeljárón kap helyet: „Hat teríték volt az asztalon. És öt szék az asztal körül. A hatodik tányért anyám a padlásfeljáró lépcsője elé tette, mi már a megszokott helyeinken ültünk, csak Szidike téblábolt a konyha és az »ebédlő« között [...] Szidike még jobban megzavarodott és leült, de most tányérját szedte az ölébe. Ezt meg apám nem hagyta: – Hát egyen már nyugodtan. Nem cseléd maga itt nálunk... mától fogva családtag.” (26-27.) A különbség Tillék és Szidike között a regény egészén végighúzódik, ennek momentuma a narancs ajándékozása, a hálóing kiégetésének megalázó helyzete, a lopással való gyanúsítás. Bár Tillék (a nagymamát kivéve) kedvesek és előzékenyek a lánnyal, ez csak mint vendég, mint „idegen” felé irányul, hiszen „mások iránti felelősségeink *csupán* életünk ama nyilvános oldalát alkotják, amely magánjellegű

---

<sup>111</sup> Derrida: *Vendégszeretetgyűlölet*, 70.

<sup>112</sup> Derrida: *Vendégszeretetgyűlölet*, 69.

<sup>113</sup> Derrida: *Vendégszeretetgyűlölet*, 82.

érzelmeinkkel és az önteremtés magánjellegű kísérleteivel verseng és nincs *automatikus* elsőbbsége a magánjellegű indítékokhoz képest.”<sup>114</sup>

Tovább gondolva mindezt, Gyuri és Szidike viszonyában Meta meggyilkolása, a Szidikével való kegyetlenkedés ilyen értelmezésben az önmagam „érintetlenségének” megóvását jelenti, a kapcsolatban (amely érzelmi kötöttséggel is jár) a kölcsönös függés mozzanatának eltörlését jelenti. Sem Szidike, sem pedig Meta nem tud Gyuri „rosszasága” ellen tenni, csak egyféle viselkedésmód működhet a részükről, hiszen – Nietzsche-nél olvashatjuk – nem áll jogában másképp reagálni: „Jónak azt nevezik, akinek hatalmában áll a jóért jóval, a rosszért rosszal fizetni, aki valóban megfizet, tehát hálás és bosszúálló; akinek nincs hatalma és nem képes megfizetni, az hitványnak minősül.”<sup>115</sup> Gyuri viselkedési kódjai is ezt az olvasatot támasztják alá. Rendkívül kevés dialógusban vesz részt (rendszerint hallgat, és a szülők a kérdésekre sem várnak választ), és rendkívül sokat „leskelődik”: meglesi az anyjáékat a félhomályban, Évát a medencénél a bokorból, Szidikét érkezésekor a bokorból, fürdés közben az ablakon át. A jelenetek olyan kontemplatív szituáltságot tételeznek, amelyben a szemlélődő elrejtőzik: úgy fogadja be a látványt, hogy a másik (akit szemlél), nem tud arról, hogy megfigyelik, azaz a kölcsönösség nem jellemző. Így a megfigyelt elvileg a „tisztá önmagaság”<sup>116</sup> állapotában lesz a kontempláció tárgya, ezzel együtt pedig a megfigyelő is inkognitóban, érintetlenségben maradhat (elvileg). Valójában itt is a hatalom birtokosának pozíciójába kerül, hiszen egyfajta sisakrostély-hatás jön létre (a szemlélő tekintetét sosem látja az, akit szemlélnek), amellyel azonban éppúgy megvalósul a kontempláció aktusa, az én és a másik között akkor is kölcsönhatás jön létre, ha a megfigyelt nem tud erről, hiszen a kettős történetüknek részévé válik az aktus. A látvány ilyen jelentősége Nádas kisregényében azért is jelentőséggel bír, mert az apokalipszisnek is lényege: a felfedés jelentése Derrida szerint alapvetően a látás útján történő megismerés, vizuális tapasztalat.<sup>117</sup>

És valóban, a vizualitás és kontempláció gesztusa az, amelyből kiindulva lehetővé válik az értelmezés számára a szöveg felfejtése, pontosabban annak megmutatása, milyen szinteken, milyen módon történik meg az apokalipszis, a leleplezés *A Bibliában*.

---

<sup>114</sup> Rorty, Richard: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. Ford. Boros János, Csordás Gábor. Pécs, 1989, Jelenkor, 214.

<sup>115</sup> Nietzsche, Friedrich: *Emberi – túlságosan is emberi*. Ford. Romhányi Török Gábor. Szeged, 2001, Szukits Könyvkiadó, 37.

<sup>116</sup> A fogalmat a vendégszeretet fogalmának kontextusában ld. Derrida: *Vendégszeretetgyűlölet*, 80.

<sup>117</sup> Vö. *A filozófiában újabban...*, 37-38.



Olvasatunkban (ahogy azt a mű hangsúlyos szöveghelyeinek bemutatásával jelezni szándékoztam) alapvetően három szinten jön el a vég: az első a közösségi-társadalmi szint, a második a halál és a szerelem misztériuma, a harmadik pedig az önmagam felismerése, leleplezése: a leleplezés mindhárom szintje voltaképp Gyuri személyiségfejlődésének állomásait, fázisait teremti meg.

### III. „egy addig ismeretlen gyökeres aggodalom”

(Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok*)

„Még sötét volt, amikor elindultunk, s noha tudtuk, semmi értelme már az effajta ostoba bizakodásnak, hiszen mindegy, nappal van-e vagy éjszaka, mégis úgy gondoltuk, megvirrad ma is...”<sup>118</sup>

Krasznahorkai László *Kegyelmi viszonyok* című novelláskötete mintegy leképezi azt a „posztmodern állapotot”, amelynek legfőbb jegyei közé tartozik a világban uralkodó rend felbomlásának, dekonstruálódásának tapasztalata, az én egységességének, az identitás stabilitásának megbomlása, illetve az önmagam definiálhatatlanságának élménye és szövegbeli megjelenése: „Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat, a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő és egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden a maga sui generis vegyértékeivel mozog. Ezeknek a felhőknek a keveredési pontjaiban élünk mindannyian.”<sup>119</sup> A kötetben található „halálnovellák” ezt a tapasztalatot hasonló módon közvetítik: a különálló szövegek összefüggnek egymással abban a tekintetben, hogy hőseik kivétel nélkül az igazságot, a világ rendjének nyitját keresik, személyes sorsuk révén: olyan helyzetben szituálódnak, amelyben valamiféle döntést kell hozniuk, és ez – legyen szó életformaváltásról, morális döntésről, magatartásbeli változásról – szorosan összefügg a személyes és közösségi lét, valamint bizonyos értelemben a metafizikai és kozmológiai létezés kérdéseivel, úgyszólván a megoldhatatlanság minimumával.

Az évezredek során ezekre a kérdésekre a vallás és a tudomány is megpróbált választ találni. A keresztény teológia szerint a természet létoka Isten: „A természet valamely doktrínájának – mint például a judaizmusban vagy a kereszténységben találhatóak – egyik

---

<sup>118</sup> Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok (Halálnovellák)*. Magvető, 1986, Budapest.

<sup>119</sup> Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-Francois – Rorty, Richard: *A posztmodern állapot*. Bp., 1993, Századvég-Gond, 8.

alapvető eleme, hogy a teremtésben Isten rendet, ésszerűséget és szépséget ad a természetnek. A teremtés doktrínájától egyenes út vezet ahhoz a gondolathoz, hogy a világegyetemre olyan szabályosság jellemző, amelyet az emberiség nem képes átlátni.”<sup>120</sup> Épp ez a számunkra felfoghatatlan, átláthatatlan rend az, amely Isten létezését bizonyítja: ez jelenti a keresztény teológia egyik fő vonulatát (tézisét), amelynek alapjait Aquinói Szent Tamás teremtette meg. Istenérvei (az „öt út”) öt, azonos felépítésű gondolatmenettel bizonyítják, hogy a világban létezők Istennek köszönhetően, illetve az ő hasonlatosságára léteznek. A Krasznahorkai-olvasás szempontjából fontos, hogy Aquinói érvei empirikus tapasztalatra épülnek: feltételezi, hogy a létezés maga analóg Istennel. Bizonyításainak kiindulópontja az a felismerés, hogy Isten tükröződik a világban: az öt érvcsoport mindegyike a világ valamely szegmensét emeli ki, amellyel ez bizonyítható. Az első út a világban tapasztalható dinamizmus: „[...] biztos tény, és az érzékeink is azt mutatják, hogy bizonyos dolgok változnak. Ámde mindazt, ami változik, más változtatja. Ami ugyanis változik, potenciában van ahhoz képest, aminek az irányába változik, a változtató lény pedig annyiban változtat, amennyiben actusban van. [...] Ámde lehetetlen, hogy valami ugyanabban az időben és ugyanabból a szempontból actusban is legyen és potenciában is; ez csak különböző szempontból lehetséges. [...] Ha tehát a változó maga is változik, szükséges, hogy őt is más változtassa, s ez utóbbi ismét más lény. [...] Tehát szükségképpen el kell jutnunk olyan első változtatóhoz, ami semmit sem változtat, és ezt érti mindenki Istenben.”<sup>121</sup> Hasonló módon bizonyítja, hogy a világ tárgyai okok és okozatok szerveződésekként is felfoghatók, és ez esetben is visszavezethetők egy végső okra. Ugyanígy a létezés esetlegessége (ti. hogy minden élőlény egy másiktól származik) is csak akkor képzelhető el, ha van egy végső, szükségszerű létező, aki nem a másiktól függően létezik. Az emberi értékek (igazság, jószág, nemesség) is valami szükségszerűen igazságos, jó, nemes lényegiségre vezethetők vissza. Aquinói utolsó érve a teleológiai bizonyíték, amely szerint a világban a szándékos rend jegyei is fellelhetők, a folyamatok konkrét célok érdekében léteznek, amelynek forrása Isten.<sup>122</sup>

A természet rendjének (illetve a létezés ilyen megokoltságának) értelmezését a felvilágosodás kérdőjelezte meg, ahol nem a vizsgálódás középpontja, tárgya változott, hanem a „végső ok” meghatározása. A felvilágosodás számára ugyanis ez a

---

<sup>120</sup> McGrath, Alister E.: *Tudomány és vallás*. Ford. Gyárfás Vera. Bp., 2003, Typotex, 78.

<sup>121</sup> Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalatja*, Első rész. I. kötet. Ford. Tudós-Takács János. Bp., 1994, Telosz, 77-79.

<sup>122</sup> Ld. McGrath: *Tudomány és vallás*, 130-132.

természettudományos rendben gyökerezik, ezen belül is a matematika (a tudományok királynője vagy szolgálóleánya) az, amelynek tanulmányozása (illetve az eszközeinek az alkalmazása) elvezet az igazsághoz. Galilei ismert kijelentése mintegy summázza ezt a tapasztalatot: „A Természet könyve csak azok előtt áll nyitva, akik ismerik a nyelvet, amelyen meg van írva: a matematikai nyelvét.”<sup>123</sup> Az ezt követő korszak tudományos fejlődése, vívmányai, illetve az a tapasztalat, hogy az ember számára kiszámítható, átlátható (és bizonyos esetekben formálható) a természet és a világ rendje, valóban az „istennélküli” világ illúziója tárul fel előttünk. A posztmodern korszakban (gondoljunk például a cyberpunk kultúrára) ez a tapasztalat alapvetően a természet rendjének az emberi beavatkozás révén történő módosulása köré csoportosul, illetve ennek mentén értelmezhető, ám jóval negatívabb értelemben, mint korábban: a század globális traumái, mint a világháborúk vagy az atomfegyverkezés, a digitális és gépesített világ szerveződése alapvetően meghatározzák és módosítják a világ rendjéről való elképzelésünket. Hiszen „az emberi létezés nem tökéletesen berendezett – az ember a gépvilág pusztá domesztikáltjává süllyed. – Ez azt jelenti, hogy nem nőttünk fel termékeink tökéletességéhez; többet tudunk előállítani, mint amit elképzelni, és amiért felelősséget vállalni tudunk. [...] 1945. augusztus 6-ával, Hiroshima napjával, új korszak kezdődött; az a korszak, amelyben minden pillanatban minden hely, földünk egésze Hiroshimává változtatható... E nap óta teljesen tehetetlenek vagyunk. Létünk ezáltal határidőként definiálódik; úgy élünk, mint még-éppen-nem-nemlétezők. [...] Nem biztos, hogy már elértük az idők végezetét. Biztos viszont az, hogy a vég korában élünk, mégpedig végérvényesen. Hogy tehát az a világ, amelyben élünk, nem áll szilárdan.”<sup>124</sup> A tudományba vetett hit megingása, és a transzcendenshez való visszatérés posztmodern tapasztalata jelenik meg Krasznahorkai könyvében, ahol a halálnovellák az istenkeresés útjának mintázataiként foghatók fel.

A kötet címe egy teológiai fogalmat állít a középpontba, amely értelmezésünk kiindulópontjaként szolgál, amely révén a novellák (és így a kötet) tétje felfejthető. A kegyelem „a keresztény teológia egyik alapvető, dogmatikai definíciókon alapuló fogalma, amely Istennek az emberre irányuló személyes jóakarátát és segítő ajándékát jelenti. E fogalom lényege, hogy az eredendő bűn révén Istentől elforduló ember alkalmatlanná vált

---

<sup>123</sup> Idézi Devin, Keith: *Matematika: a láthatatlan megjelenítése*. Ford. Csaba Ferenc. Bp., 2001, Műszaki Kiadó – Typotex, 17.

<sup>124</sup> G. Anders-t Idézi Fürst, Maria: *Bevezetés a filozófiába*. Ford. Csikós Ella. Bp., 1993, IKON (Matúra Tankönyv), 161-162.

a jóra és Isten szabad választására; ezt a képességét a továbbiakban csak közvetlen isteni segítség révén gyakorolhatja. Az ezt a helyzetet orvosolni akaró isteni szándék a bűnben lévő ember számára is megadja ingyenes segítségét, amely az ember megigazulásának egyedüli biztosítéka. A Szent Ágoston óta elfogadott kegyelemtani felfogás szerint Isten végtelen jóságában még a bűnben élő embert is üdvözíteni akarja, az ennek érdekében nyújtott segítsége pedig kegyelem formájában segíti az embert üdvözülésének útján. A mindenki számára adott isteni kegyelem az ember bűnös állapota és hajlama miatt csak lehetőség, amely az emberi együttműködés nélkül nem válik hatékony segítséggé. Az egyház történetén végighúzódó viták éppen arról szólnak, hogy a kegyelmi adományok isteni önkény szerint tesznek-e alkalmassá azok be- és elfogadására, vagy a kegyelem olyan isteni »lehetőség« és »kínálat«, amelyet az embernek – szabad akarata következtében – elfogadnia vagy elutasítania egyaránt lehet. Amiben teljes a teológusok egyetértése, az az, hogy a kegyelmi adományok nélkül az ember nem üdvözülhet; a személyes hozzájárulás és a kegyelmi készítés kényszerítő ereje vagy hatékonysága kérdésében azonban a keresztény dogmatikában komoly viták voltak az ókortól napjainkig.<sup>125</sup>

A kegyelem, az isteni ajándék értelmezése a teológiában olyan vitás fogalmakkal függ össze, mint az eleve elrendelés kérdése, a szabad akarat lehetősége: ennek a motívumnak kiemelt helyre (címbe) emelése preconcepcionálja azt a tényt, hogy a szövegekben a fentebb említett teológiai dilemmák is feltűnnek, illetve az interpretáció csakis ezek figyelembe vételével történhet. A másik fontos szegmens, amely teológiai szempontból nem választható le a kegyelem motívumáról, az üdvösség lehetősége, valamint az isteni jelleg, hiszen a kegyelem eleve Istentől származó lényegiség, amelynek létrejötte az emberi üdvösség érdekében történik (pl. Jn 6,44; ApCsel 15,11). Az isteni kegyelem motívuma számos helyen abban a kontextusban fordul elő az Újszövetségben, mely szerint a kegyelem nem „törvényhez” illeszkedő, kiszámítható isteni ajándék, hanem olyan önkényes adomány, amelyet bárki bármikor megkaphat, akkor is, ha bűnös, részesülhet az ajándékban, „a kegyelemből való választás szerint” (Róm 11,5)<sup>126</sup>: „[...] együtt szenvedj az evangéliomért Istennek hatalma szerint. A ki megtartott minket és hívott szent hívással, nem a mi cselekedeteink szerint, hanem az ő saját végezése és kegyelme szerint, mely adatott nekünk Krisztus Jézusban örök időknek előtte. Megjelentetett pedig most a mi

---

<sup>125</sup> Ld. *Magyar Virtuális Enciklopédia* [online]

[http://www.enc.hu/1enciklopedia/fogalmi/teol/kegyelem\\_teol.htm](http://www.enc.hu/1enciklopedia/fogalmi/teol/kegyelem_teol.htm).

<sup>126</sup> „a kegyelmi kiválasztás alapján” (Róm 11,5)

Megtartónknak, Jézus Krisztusnak megjelenése által [...]” (2 Tim 1,8-10)<sup>127</sup> Nemcsak az kiszámíthatatlan, ki részesül a kegyelemben, hanem az is, hogy mikor, milyen módon érkezik az: az embernek fel kell ismernie a kegyelmi ajándékot (pl. ApCsel 14,3; Kol 1,6), elfogadnia pedig annyi, mint tenni, tevékenykedni cserébe (pl. ApCsel 20,24; 1Kor 12,28).

A *Kegyelmi viszonyok*<sup>128</sup> novellái kivétel nélkül olyan szituációt tárnak elénk (a regényidő olyan intervallumot ölel fel), amelyben a szereplők sorsa az ellenkezőjére fordul, illetve (a fentebb említett kontextusban) amelyben lehetőségük nyílik új szemszögből tekinteni addigi életükre és a körülöttük lévő világra. Ez a „pálfordulat” a legkarakteresebben a *Herman, a vadőr* és *A mesterségnek vége* című, egymás paratextusaiként is érthető elbeszélésekben jelenik meg. Mindkét mű alcímmel rendelkezik (*Első szövegváltozat, Második szövegváltozat*), ugyanannak a történetnek kétféle elbeszélésével találkozunk: az elsőben részben Herman szemszögéből láttatja az elbeszélő az eseményeket, részben pedig egyes szám harmadik személyű onnipotens narrátor beszéli el Herman összezavarodásának részleteit, és azt, hogy a vadőr hogyan jut arra a következtetésre, hogy helyénvalóbb inkább az embereknek csapdát állítania. A másik, én-elbeszélő által tolmácsolt szövegben egy fiatal tisztekből és hölgyekből álló bohém csapat érkezik Herman városába, mert a társaság egyik tagjának (Mariettának) az édesanyja haldoklik. Itt értesülnek a garázdaságról, majd maguk is részt vesznek a vadőr felkutatásában. A két szöveg bizonyos pontokon elhajlik egymástól, a vadőr tettei például mindkét novellában másképp szerepelnek, míg a lábtöréses történet mindkét elbeszélésnek része, addig a második novella egy előzménnyel is kiegészül: „A lábtörésekről szóló jelentések kezdetben igen szórványosak voltak, így a kórház nem is értesítette az illetékeseket, egészen addig, míg február elején nem jutott el a rendőri szervekig is az akkor már szélteben-hosszában tárgyalt mendemonda, hogy valami örült garázdálkodik a békés polgárok otthonai körül éjjelente, vagy néhány suhanc, akik koruknál fogva képtelenek fölmérni tetteik jelentőségét. A nyomozás csakhamar kiderítette, hogy a tettes vagy tettesek szabályszerű, rendkívül veszélyes vadcsapdát használnak, amit a legmegátalkodottabb furfanggal s kimeríthetetlen ötletességgel helyeznek el nyugtalanul

---

<sup>127</sup> „[...] vállalod az evangéliumért a szenvedéseket velem együtt, bízva az isten erejében, aki megváltott és szent hívásra meghívott minket, nem tetteink alapján, hanem saját elhatározásából és kegyelméből, amelyet Krisztus Jézusban örök idők óta nekünk ajándékozott, s amely most nyilvánvaló is lett Üdvözítőnk, Krisztus Jézus megjelenésével.” (2 Tim 1,8-10)

<sup>128</sup> Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák*. Bp., 1986, Magvető. (A későbbiekben ebből a kiadásból idézek.)

alvó emberek otthonai előtt, kitűnően álcázva, úgy, hogyha valaki reggel kimegy a házból, elkerülhetetlenül belelépjen.” (*Herman, a vadőr*, 85.) „»Herman« akcióba lépett: a postamester nagyobbik lányát, egy hentest meg a gimnáziumi tornatanárt súlyos lábtöréssel ma kórházba kellett szállítani, mert reggel, midőn munkába indultak volna, a lakásajtó s az utcai kapu közötti sávban egy alattomosan elhelyezett hatalmas tányércsapdába léptek.” (*A mesterségnek vége*, 100.) „Néhány hete már annak (tapogatta zsebkendőjével még mindig száraz homlokát az igazgató), hogy városunk tiszteletreméltó polgárai... különböző... állat... tetemeket találtak otthonaik küszöbén... főként szarvas, őz és fácán... de talán túlságosan is előreszaladtam, bocsássanak meg... ha kissé szórakozott vagyok... Nos tehát, valami láncáról elszabadult tébolyodottra gyanakszunk, aki szabadon garázdálkodik itt éjjelente, és csapdában fogott nagyvadak és madaracskák szörnyű tetemével riogatja az ártatlan lakosságot [...].” (*A mesterségnek vége*, 95.)

Az elbeszélések más pontokon is érintkeznek: az első változatban Herman felállít egy lőfegyvercsapdát („Selbstschuss”) az erdőben is, ahol elrejtőzik, mielőtt az emberek ellen támad, amelyről azonban többet nem hallunk egyik szövegben sem, ám a második elbeszélésben az egyik szereplő (Marietta) akkor tűnik fel utoljára, amikor a vadőr után indulnak az erdőbe, majd a novella végén olvashatjuk, hogy baleset áldozata lett, vagyis sejthető, hogy Marietta óvatlanul a Selbstschuss-t hozta működésbe, vagy valamilyen más módon Herman áldozata lett. Ez a momentum hozza létre talán a legszorosabb kapcsolatot, diskurzust a két írás között. Itt ugyanis Herman elfogásáról van szó, arról a szituációról, amikor a városka lakói (Herman szemszögéből a vadak) fellázadnak a vadász ellen, vagyis a szerepek felcserélődnek: a városlakók és az idegen fiatalok (Mariettával együtt) lesznek a vadászok, és Hermannak kellene menekülnie. A végkifejletet tekintve mindkét oldal áldozat, hiszen Hermant elfogják, Marietta pedig meghal: mindkettőjük története (és a történetek, amiket olvasunk) véget ér ezen a ponton.

A vég azonban olvasatunkban feltételezi, hogy azt megelőzte az apokalipszis, vagyis valaminek a felfedésére sor került a szövegekben, hogy az utolsó előtti pillanatban feltárult valamilyen igazság. Ezt az elképzelést támasztja alá, hogy a szereplők mindkét szövegben jól érzékelhetően várakozással, feszültséggel tekintenek az eljövendőre, amely várakozás mindkét történetben egyfajta ámokfutásként tűnik fel. Herman esetében (ahogy a Saulus-Paulus bibliai kontextusában is) a megvilágosodást megelőzi a fordulat, egy csapdába ejtett róka teteme fölött: „Ez a fölszakadó, elemi részvét tele volt büntudattal, de egyúttal valami ijesztő konoksággal is, a félrevezetett ama hajthatatlanságával, mely a tudatlanul elkövetett vétket követi. A kint, hogy szinte testileg fáj Hermannak e látvány, csakhamar elmosta a

hirtelen rátörő, vakító fény, amelytől – mintha szíve dobbant volna meg – egy csapásra belátta, mint egy tájat, egész eddigi életét [...]” (82.) Teológiai fogalommal azt mondhatjuk, Herman a kegyelemben részesült, bűnös létére útmutatást kapott, amely elindíthatta egyfajta üdvözülés felé. Herman életében ez a mérték megváltoztatását jelenti: olyan oppozíciók rendeződnek át (pontosabban csak az ő pozícionáltsága változik, maguk az ellentétes dimenziók nem), mint az ember-állat („kártékony” és „hasznos”), a társadalom-természet, bűn-igazságosság, amelyek az eddigi önmeghatározását koordinálták. A rend, amelyben eddig élt, átstrukturálódott, mert „úgy ítélte, az emberi számítás fölött léteznie kell egy magasabb törvénynek, átlépte a határt, amin túl – sejtette – mindörökké magára marad.” (83.)

A vég eljövételének ez az előérzete, a várakozás egészen addig jelen van, amíg az igazság nem válik nyilvánvalóvá, hiszen voltaképpen tetteivel Herman nem számolta fel a rendet, amelybe született, és amelyre szakmája, a körülötte lévő társadalom predesztinálta: ettől kezdve éppúgy vadászik az emberekre, ahogyan az állatokra korábban; éppúgy egy meglévő szabályrendszer szerint cselekszik, mint korábban, és éppúgy „hibás” indíttatásból. Egy helyen említi, hogy bosszúból cselekszik, az embereket akarja megbüntetni, motiváltsága azonos a vadállatok vadászösztönével. Nem morális érvek alapján választja áldozatát. A felismerés akkor éri Hermant, amikor már sejtí, hogy el fogják kapni (megtudjuk, hogy akitől ételmet kapott korábban, feladja őt, és már nem is köt vele üzletet): „Könnyű révületben lehunyta a szemét, s már látta önmagát, ahogy kilép az erdő szelíd ösvényein, újból végigjárta a békés hóésésben a cserkészutakat, s e felszabadító társaságban máris mély öröm töltötte el, mert a kegyelem jelét vélte felfedezni abban, hogy hirtelen mindent új szemmel lát, a vétkes szemével, aki tudja már, hogy mindannak, ami körülveszi, pontosan azonos súlya van.” (89.) Ez a tapasztalat, ti. hogy a kegyelmi állapotot fel kell ismerni, csak aztán lehet megélni, a *Biblia* egyes helyeivel rokonságot mutat: ilyen például az Angyali üdvözet eseménye (Lk 1,26-38), amelynek az a funkciója, hogy figyelmeztesse Máriát (Máténál Józsefet is, Mt 1,18-25) a kegyelemre, az angyali üdvözet maga a kegyelem felismerése. Herman elvonulása az emberektől az a szükségszerű állapot, amely végül egyfajta igazság megértéséhez, kimondásához vezette.

*A mesterségnek vége* című szöveg szereplői szintén valamilyen igazságot keresnek a novella kezdetén: „mindannyian várakozással telve indultunk útnak, mert abban az *ab esse ad posse* reményét láttuk, hogy egy már személytelen haldokló kihunyó tekintetének lassan minden határon túllépő sugarában állhatunk.” (91.) Ez a mozzanat prekonceptcionálja a felfedésre irányuló végkifejletet, hiszen Derrida szerint „minden apokaliptikus



esztkatológia a fény, a látnok és a látomás nevében ígérkezik, a fény fényének nevében, annak a fénynek a nevében, amely fénylőbb mindazon fényeknél, amelyeket ő tesz lehetővé.”<sup>129</sup> A társaság tagjai ugyanannak a változásnak a részesei, mint Herman, azonban, ahogy a narrátor szavaiból megtudjuk, a folyamat ellentétes erőhatásait képviselik: „különítményünk – az előre haladó mozgás szörnyetegjeiként az előőrs szerepét játssza a jóság kényszermechanizmusából csak óvatosan felszabaduló világban, addig »Herman« a visszatartó erő, a fékezés megszállottja.” (102.) Ebben az értelmezésben olyan szemlélet érhető tetten, amely a világ rendjét erőhatások komplexumaként gondolja el, és amelyben az emberi cselekvés/lét is mint valamely erő definiálható, amelynek célja és irányultsága van. A fiatalok és Herman ámokfutása ebből a kitágult perspektívából (ti. hogy nem a személyes sors kontextusában, hanem a világegyetemre való befolyásában azonosítódik) egy szükségszerű „mozgásként” fogható fel, és úgy illeszkednek egymáshoz, mint hatás-ellenhatás, amelyek szintén szükségszerűen együtt járnak. A „két szövegváltozat” sem csak egyszerűen a posztmodern szövegalkotás egyik jellegzetes példajaként, játékaként érthető. A történet két olvasata úgy illeszkedik egymáshoz, mint a matematikában az egymást metsző halmazok: ha az igazságot keressük (és itt gondolhatunk a történet igazságára [hogyan mi történt valójában], valamint a morális igazságra, amely után a két elbeszélés szereplői kutatnak), azt csak annyiban tudjuk meghatározni, hogy valahol a két halmaz metszetében található, mindkét halmaz középpontjától valamelyest eltolva, de meghatározásához mindkét halmaz leírására szükségünk van.

A novellák fókuszában az igazságkeresés eltérő perspektívában, aspektusból történik, a keresett igazság is folyton eltolódik, újabb és újabb értelmezést nyer. Az említett két szöveg a morális igazságot/előrehaladást problematizálja. Az *állomáskereső* Isten létezésére keres bizonyítékot a rádiója segítségével, a *Hőségben* című novellában a szereplők a történelem igazságosságát próbálják bizonyítani. Elmondható, hogy a tematizált problémák az emberi létezéssel, a lét céltalanságának rémületével, és a lét okával függenek össze. „Egymásba kapaszkodó, de sohasem egymásban vigaszt találó alakok sorát láthatjuk. A szereplők ösztönös, a csecsemő fogóreflexére emlékeztető megnyilvánulásai olyan értelmezési mélyperspektívát tárnak az olvasó elé, hogy az kénytelen alapvető nyelvi kategóriákat és azok relációit megkérdőjelezni, s így a nyelvi jelölősor elcsúszásából, differenciájából egy szinte pre-nyelvi közlést, egy kimondhatatlan,

---

<sup>129</sup> Derrida, Jacques: *A filozófiában újabban...*, 70.

elemi félelem közlését hallani ki, s érzékelni ennek az ősi félelemnek szimbolikus rendszereket is elsőpró elemi erejét.”<sup>130</sup> A *Csapdás Rozi* című, fejezetekre osztott elbeszélésben az igazság (a létok) „áthelyeződése”, elhalasztódása következik be. A szöveg három részének címe egy-egy geometriai műveletet jelöl:  $A \rightarrow B$ ;  $B \rightarrow C$ ;  $C \rightarrow D$ , amely jelölés interpretálható az eltolás egyezményes jeleként, ilyen értelemben pedig olyan elbeszéléssel van dolgunk, amelynek egyes egységei magukon viselik az eltolás jegyeit, vagyis a szimmetriát, és a méretazonosságot. A novella mindhárom fejezete ennek megfelelően strukturális és narratív hasonlóságokat mutat: a három szövegrész főszereplőinek a sorsa azáltal fonódik össze, hogy a megfigyelésnek szentelik a mindennapjaikat: az első szereplő a második elbeszélés hőstét figyeli, a második a harmadikét, a harmadik pedig egy farönkben élő ritka állatfajt. A szereplők ilyen összefonódása csak az olvasás lineáris előrehaladásával válik nyilvánvalóvá, fokozatosan azonosítódnak a helyek, momentumok, amelyekből összerakódik a történet, azonban sem az idő, sem a tér nem konkrét. A meghatározások pontatlansága (pl. „amikor az utolsó reggeli autóbuszjárat” (34.); „ez a nap is, mint a korábbiak” (34.); „lassan már egy hete annak” (42.); „nem sokkal zárás előtt” (51.)) arra enged következtetni, hogy a történések, és a feltároló kapcsolatrendszerek is ilyen módon az általánosságba utalhatók. Nem az fontos, hogy kikről szól a történet, hanem sokkal inkább az, hogy milyen módon szövődnek össze az okok, szándékok, motívumok az emberek egymással való érintkezése során. Az írás, a szöveg ezeket a véletlen találkozások révén létesülő rejtett összefüggéseket tárja fel. „A” személy véletlenül pillantja meg egy reggel a „B” személyt a buszmegállóban, majd egyre többször találkozik vele ugyanott, ugyanolyan módon, szokatlan időpontokban, és a nyomába ered, hogy felderítse a kilétét: „Ha a reggeli megdöbbenés már nem is tört rám újra, emésztő kíváncsiságomon most sem tudtam úrrá lenni, ezért aztán úgy döntöttem, egy ideig szemmel tartom a fickót, s megpróbálok a végére járni a dolognak, még akkor is, ha ezzel megint csak kockára teszem nehezen visszanyert nyugalمامat.” (37.) A megfigyelt azonban mindig mást tesz, mint amit a megfigyelő logikusnak tartana, látszólag véletlenszerűen tér be helyekre, váratlanul gyorsít, lassít, eközben azonban megjelennek az első részben azok a szegmensek, amelyek értelmezhetővé teszik a szereplők viszonyát. A „testes, nyúlszőr kalapos vénember”, aki után a B személy feltűnik egy kapualjban (41.) valójában a C személy, akit B követ;

---

<sup>130</sup> Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*. Pozsony, 1999, Kalligram, 74.

Csámpás Rozi kifőzdéje, ahová betérnek, szintén feltűnik a következő két fejezetben: ez az a pont, ahol a szereplők (és a szálak) összeérnek.

A második rész beszélője (B) a követés aktusában a tudás megszerzésének lehetőségét látja: „a világnak, mely a szeretet omló hatalmában ég, kell legyen egy eleven, végtelen telítettségű góca, egy csomópont, amely a megváltó sugárzás kiapadhatatlan forrásaként egyúttal minden visszaáramlás korlátlan gyűjtőmedencéje is [...] Minthogy hirtelen feltámadó gyanúm azt súgta, ő az az ember, akiben mindezt megtalálom, vagy ha nem, hát bizonyosan ő az, aki majd formát tud adni valamiképp eme évszázados meggyőződésnek, elhatároztam, hogy a nyomába szegődöm, s megpróbálok a közelében maradni, annak a sodró erőnek engedelmessé, mely az embert hidegben a forró kályha mellé, az éjjeli lepkét sötétben a lámpa köré kényszeríti.” (42-43.) Ez a fejezet a megelőzőhöz hasonló narratív sémák szerint épül fel: B személy sem lát logikát C tevékenységében, nem érti, miért vizsgál órákon át egy farönköt, hogy miért nincs semmilyen bútor a lakásában. A várakozás, valószínűség és meglepetés dialektikája jellemzi az első két fejezetet, amelyekre megoldást a harmadik ( $C \rightarrow D$ ) fejezet jelent. Kiderül, hogy C (neve Szabó, nyugalmazott katonatiszt) egy tudományos kísérletet végez, egy különleges álszú percegését vizsgálja, amely egyben a kozmosz vizsgálatát is jelenti számára: „megfigyeléseim első hónapjaiban nyilvánvaló volt számomra, hogy a laikus kereszténységben a »Halálórája« nevet nyert álszú percegő hangja nem a másik nemű állat szerelmi csalogatására szolgál, mint ezek az ostoba találgatásokra épülő rovar-tani szakkönyvek állítják, hanem e percegés mintegy az univerzum egyik csodájaként túlmutat a fajta s a faj merev közegén; mély meggyőződésemmé vált, hogy a »Halálórája« folyamatosan elárasztja a világot tartalmas jeleivel, s e jelek ismétlődő együttese a legfontosabbról, mozgás és mozdulatlanság, idő és öröklét törékeny határaitól, sors és halál finom egyensúlyáról tudósít.” (49.) A novellában mindenki vár valamit, valamiféle kinyilatkoztatásra készül, amely anélkül történik meg, hogy észlelnék: a kegyelmi állapot abban áll, hogy A, B, C, és D (az álszú) alkotta struktúrában megmutatkozik a rend: az ok-okozati, kauzális összefüggések illeszkednek, és valóban, motivációik, mint a geometriában az eltolást jelző vektorok, összegződnek: A-t nem B, B-t nem C, hanem mindhármukat D mozgatja, ez a tisztán lekövethető rend az „igazság”, amelynek felfedezésére törekszenek. Ám az apokalipsziszről, a vég pillanatáról (ld. Derrida) mindannyian lemaradnak. Az apokalipszis pillanata Csámpás Rozi kifőzdéjében jön el, amikor mindhárman egy helyen ülnek le, és Rozi részesül a kegyelemben, hiszen megpillanthatja az igazságot: „Az egyik babgulyást evett csülökkel, a másik sima

sárgaborsó-főzeléket, a harmadik cimetes tejberizst. Rozi néni, a részeges tálalószakácsné kíváncsian kihajolt az ételkiosztó ablakon a konyha nehéz forróságából, s alaposan szemügyre vette a három vendéget: kancsal szemében sátáni öröm csillogott.” (50.)

A szöveg vége az igazság felfedése, a rend megnyilvánulása, amely Krasznahorkai novelláiban nem valamiféle kimondható igazságot jelent. A hősök, bármilyen titok nyitját kutatják is, nem azt lelik meg, hanem egy mintázat, a világ dolgainak szabályos elrendeződése tárul fel számunkra. Legyen az a sorsok szimmetrikus eltolással, elmozdítással, torzítással létrejött egysége, vagy az emberekben működő erők, szándékok dinamizmusa, esetleg a történelem linearitásában feltárható dichotómia vagy egyensúly, minden esetben a mintázat mutatkozik meg (ha meg akarja az alakját mutatni) számunkra. Ennek a felismerése, a felismerés lehetősége egyben a szöveg vége, hiszen a minta, mint sablon lehetetlenné teszi bármilyen tőle különböző narratíva létrehozását, a minta, a motívum maga a narratíva, amely a szövegszerveződést koordinálja (és ez kivétel nélkül minden novellán kimutatható lenne a *Kegyelmi viszonyok* című kötetben), hogy aztán a szöveg pozíciója valójában kegyelmi legyen. Az utolsó momentumig.

#### IV. „tüzeljetek pontosan a képre”

(Grendel Lajos: *Éleslövészet*)

„Az itt egybegyűjtött eseményekről titokzatoskodva fogunk  
szólni, hogy magunknak is szerezzünk némi örömet...”<sup>131</sup>

Grendel Lajos *Éleslövészet* című, 1981-es, első regénye egyike azoknak az alkotásoknak, amelyek a kvázi szlovákiai magyar irodalomban a leginkább magukon viselik a prózaforulat elbeszéléstechnikai és szövegszerkesztést jellemző sajátosságait. A mű tükrözi a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején bekövetkezett, az irodalmi diskurzusban tetten érhető szemléletbeli változást (a hetvenes években kezdődő folyamatnak ugyanis megkérdőjelezhetetlen érdeme volt abban, hogy a nyolcvanas években kiteljesülő változásra sor kerülhessen). A fikció tere úgymond kitágult, a szöveg képlékenyebbé vált és az elbeszélő „egyhangú” egyeduralma megszűnt: az itt elemzésre kerülő mű szempontjából mindenekelőtt a prózaforulatnak az az aspektusa lesz hangsúlyos, amely (újra)rendezi a történet és elbeszélő viszonyát és annak kapcsolatát,<sup>132</sup> ezáltal lehetővé teszi, hogy az alkotó belépve a szövegtérbe reflektáljon a mű keletkezésére, értelmezze, ellenpontozza, metanarratív eszközökkel opponálja a szöveget, a megalkotottság elsődlegességére hívja fel a figyelmet. Az így létrejött sajátos prózapoeitika mindenekelőtt a történelmi szituációk írói reprezentálásának módját tette újragondolhatóvá Grendel számára, az *Éleslövészet* ezért (a disszertáció eredeti központi kérdésfelvetése szempontjából) a történelem, a történet és az írás adta lehetőségek és korlátozottságok leleplezéseként interpretálható.

Olasz Sándor Grendel három, trilógiaként is emlegetett regénye (*Galeri, Éleslövészet, Áttételek*) kapcsán a következő megállapításra jut: „A trilógia – noha tele van mikrotörténetekkel – végül is kihúzza a talajt a történetszerű értelmezés alól. Az *Éleslövészet* elbeszélője boldog, ha megszabadul a regényírás ballasztjaitól: »ha regényt írna, kivált ha családregényt, nem kerülhetné el, hogy jelezze az elbeszélői időt, beszéljen a

---

<sup>131</sup> Grendel Lajos: *Éleslövészet, Galer, Áttételek*. Pozsony, 1986, Madách. (A későbbiekben ebből a kötetből idézek.)

<sup>132</sup> Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Bp., 1994, Argumentum, 142-152.

család állapotában beállt változásokról, kiválasszon egy, kettő, három konfliktust abból az n számú konfliktusból, amelynek metszéspontjában ott áll ő, a regény főhőse, keserű szájjal, de azért kivont karddal, persze rendületlenül bízva valami logikus, megmagyarázható, megnyugtató és végső fokon igazságos végkifejlet eljövételében.« Alcíme szerint »Nem(zetiségi) antiregényt« ír. Nem hisz a regényben, legalábbis abban, amelyben az a fontos, hogy mi történik. Grendel úgy gondolja, sokkal érdekesebb, hogy a világ mit jelent bennünk.»<sup>133</sup> És „[...] ez a »neonarrativizmus« azonban mesterségesen beavatkozik az idő folyamatába, földarabolja, s az apró történetekhez, mikrosztorikhoz tér vissza. Ellentéte ez az eljárás a realista gyakorlatnak, mely az ideologikus tartalmakat is közvetítő makronarrációban valójában nem teszi kétségessé az idő re-gisztrálásának gyakorlatát. De ellentétes a modern regény André Gide-től a nouveau romanig (és még tovább) tartó, meséléssel, narrációval szembeni bizalmatlanságával is.»<sup>134</sup>

Az *Éleslövészet* ebben az értelemben a szakítás, a leszámolás könyve: miközben felszámolja a történelemről való beszéd, a történelmi elbeszélés lehetőségét, felszámol egyfajta folytonosságot, hagyományt is, magát az emlékezést.<sup>135</sup> Az olvasó tapasztalata az, hogy miközben próbáljuk megismerni a történelmet, a cselekményt, úgy kétségeinkkel, az írás szintjén való rögzítés lehetetlenségével szembesülünk. Grendel kiegyensúlyozott, hármas felosztású koncepciója már a három fejezetcímbe is jelzi, hogy az írással, a történelmi tapasztalat feltárhatóságával való leszámolás az *Éleslövészetben* (a kötet cím ellenére vértelen módon) „történelmi”, „irodalmi” és „végső” leszámolás szintjén valósul

<sup>133</sup> Olasz Sándor: A megtörtétek paródiája. Grendel Lajos regényei [online]. *Új Forrás*, 2001/2. [http://www.jamk.hu/ujforras/0102\\_14.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/0102_14.htm)

<sup>134</sup> Olasz: *A megtörtétek paródiája* [online].

<sup>135</sup> Vö. „Igaz, hogy a múlt úgy jelenik meg számunkra, mintha két jelen közé volna beszorítva: egyik oldalán ott a régi jelen, amely a múlt egykor volt, a másikon pedig az aktuális jelen, amelyhez képest a múltat múltnak nevezzük. Ebből kétféle tévhit származik: egyrészt azt hisszük, hogy a múlt mint olyan csak *utóbb* keletkezik, miután előbb már jelen volt; másrészt, hogy bizonyos értelemben újra felépíthető az új jelenből, amelynek most múltja. Ez a kettős illúzió alkotja minden fiziológiai és pszichológiai emlékezet-értelmezés gyökerét. Ennek hatása alatt gondolhatjuk azt, hogy emlék és észlelet között csupán fokozatbeli különbség áll fenn. Egy rosszul elemzett keverékben találjuk magunkat. Ez a keverék nem más mint a pszichológiai realitásként értett kép. A kép valóban megőriz valamit azokból a régiókból, amelyekben az általa megtestesített vagy aktualizált emléket megtaláltuk; csak hogy eközben az emléket az aktualizáció során a jelen követelményeihez igazítja, valami jelenbelit csinál belőle. Így a jelen és a múlt, a tiszta észlelet és a tiszta emlékezet között fennálló természetbeli különbség helyére az emlékképek és az észleleti képek egyszerű fokozatbeli különbségeit állítjuk.” Deleuze, Gilles: *A bergsoni filozófia*. Bp., 2010, Atlantisz, 64.

meg. A cél, ahogy az első bekezdés jelzi, a város történetének lejegyzése, feltárása lenne, az elbeszélő azonban már az első sorokban számot vet a feladatot akadályozó, ellehetetlenítő tényezőkkel: „Az itt egybegyűjtött eseményekről titokzatosan fogunk szólni, hogy magunknak is szerezzünk némi örömet (kárörömet), s nem csupán azért, mivel azok cseppet sem napfényesek. Amiről szó lesz, az Olsavszky-házban talált tekercsek nehezebben értelmezhető szövegrészei. Talpnyalás és irónia fedik át egymást megtévesztő-tökéletesen, s az elbeszélő nem tudja eldönteni, hogy ami hajbókolásnak látszik bennük, nem irónia-e, illetve ami ma pamfletként olvasódik, valójában nem talpnyalás-e. Az elbeszélő nincs könnyű helyzetben, a szövegeket csupán tapasztalatainak ösztönös kontrolljával és egy történelmi csőd keserű fintorával egészítheti ki. További munkára semmi sem ösztönzi.” (11.) Ez a szöveghely több szempontból bizonytalanítja el az olvasót, több ponton is támadja az elbeszélés hitelességébe, a történelem megismerhetőségébe vetett hitünket. „Kétségtelen, hogy a mitikus és történelmi tudatnak ez az összeolvasztása sérti a történészek egy részét, és zavarja azokat az irodalomtudósokat, akiknek az irodalomról alkotott fogalma a történelem és a fikció vagy a tény radikális ellentétén alapszik.”<sup>136</sup> Az Olsavszky-házban talált tekercsek felidéznek a talált, eredetét vesztett szöveg posztmodern toposzát: a történet hitelessége már azáltal megkérdőjeleződik, hogy létjogosultságát olyan tárgy, hordozó biztosítja, amelynek objektivitása megkérdőjelezhető. A kulturális és történelmi emlékezet, amelynek működnie kellene a fellelt dokumentumok megismerése, értelmezése segítségével, nem képes kibontakozni, megképződni, hiszen a saját történet megfogalmazása számára ezekben a tárgyi bizonyítékokban nem talál olyan rögzített pontot, amelyből kiindulva felfejthető lenne a történet. Azonban nemcsak a történelmi emlékezetet demonstráló objektum, hanem a lejegyzés retorikai aspektusai is kétséget ébresztenek a narrációban közölt tények fiktív és valós voltát illetően. „Ebben az esetben mit jelenthet az »igaz történet« megtalálása, a »valóságos történet« felfedezése mindazon eseményekben vagy azok mögött, amelyek számunkra »történelmi források« kaotikus sorában jelennek meg? [...] Az akarat és vágy talánya mögött felfedezhetjük a narrativizáló diskurzus általános kulturális funkcióját, megsejthetjük az eseményeket nem csupán elbeszélni vágyó, hanem azoknak a narrativitás jellemzőit is kölcsönző akarat mögött rejtőzködő pszichológiai motivációt.”<sup>137</sup> A regény elbeszélője ugyanis hangsúlyozza azt a tényt, hogy a tekercsek jegyzője saját véleményét,

---

<sup>136</sup> White, Hayden: *A történelem terhe*. Bp., 1997, Osiris, 70.

<sup>137</sup> White: *A történelem...*, 108.-109.

elbeszélői pozícióját is rögzítette, miközben az eseményekről beszámolt: „[...] a vélt üzenet többértelműsége (komiszabbul: többértelmű értelmetlensége) éppen ma – itt és most – provokálja érzékenységünket.” (11.)

A regény elbeszélője számot vet azzal a ténnyel, hogy „A bensővé tett – más szóval emlékezetben őrzött – múlt elbeszélésekben ölt testet. Az elbeszéléseknek mindig van valamilyen funkciója: vagy a »fejlődés motorjaként« működnek, vagy a folytonosság fundamentumát alkotják. A múltra azonban egyik esetben sem »önmagáért« emlékeznek.”<sup>138</sup> A regény alapvető felismerése, hogy a történelmi elbeszélések (különösen, ha egy közösség identitásának rögzítését célozzák) valamilyen mértékben a fikcionalizálás és mitizálás aktusát valósítják meg, hiszen „a múlt, amely megalapozó történeté szilárdult és bensővé lett, attól függetlenül mítosz, hogy koholt-e vagy tényszerű.”<sup>139</sup> Az *Éleslövészet Első leszámolás (történelmi)* című fejezete ezen teoretikus kiindulópontoknak megfelelően, fragmentált módon tárja elénk a város történetét, felidézve a meghatározónak vélt személyiségeket, felvázolva a jelentősnek tekintett események láncolatát. Eközben azonban az elbeszélő folyamatosan ellenpontozza saját narratíváját, kiszólásaiban nemcsak olyan, az írást és az olvasást egyaránt meghatározó tényezőkre mutat rá, mint az emlékezet, a fantázia, a lejegyző(k) személyes beállítottsága, nézőpontja, az érdekek és körülmények; hanem saját elbeszélés-technikájára is reflektál, kétségei mellett a koherens történet iránti vágyát, az általa olvasott szövegtöredékek és -emlékek összefésülésének szándékát, véleményének, stratégiájának változásait (és ily módon a saját maga által jegyzett történetbe beíródó törések jelenlétét) is jelzi: „Ami az elbeszélőt lépten-nyomon zavarja, az az el nem hanyagolható körülmény, hogy a különféle felületek között hiányoznak az érintkezési pontok, mintha mindenki *más* történetet írna, s nem ugyanazt a történetet írná *másképpen*. [...] Az elbeszélőben lassan mégis az a meggyőződés alakul ki, hogy a tekercsek írója nem mond ellene a pamfletekben megfogalmazott panaszoknak, s az idézett munkák egytől egyig tartalmaznak valami mához szóló (ismét egy belső hang: remélhetőleg nem örök érvényű) igazságot, s valójában egyik igazság a másikat nem cáfolja, hanem megerősíti.” (24.) A történelmi leszámolás abban áll, hogy mind a történelemről való beszéd, mind pedig a történelmet megidéző szöveget értékelő,

---

<sup>138</sup> Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 1999, Atlantisz, 76.

<sup>139</sup> Assmann: *A kulturális...*, 76.



nyersanyagként használó másodlagos történelmi szöveg ugyanazokat az objektivitást, realitást eleve ellehetetlenítő aktusokat hajtja végre.

Történelmi elbeszélés tehát nincs. A regény következő fejezete (*Második leszámolás [irodalmi]*) azt demonstrálja, lehet-e hitelességet, igazságot várni attól a szövegtől, amely bevallottan irodalmi, fiktív elbeszélés keretében beszél el történeteket. A fikcionalitás direkt módon teremődik meg a következő szöveghelyen: „De mivel az elbeszélő nem regényíró, csak annyit mondhat, hogy egy napon, talán július 32-én nem osztrigát reggelizett, csak szalámis kenyeret, pedig szeretné egyszer megkóstolni az osztrigát, mert nem is magyar író az, aki nem evett még osztrigát. Így csak szlovákiai magyar író lehet világeletében, pedig ő nem szeretne egész életében szlovákiai magyar elbeszélő maradni.” (56.) A szöveghely ellentmondásai, az értelmezés nehézségei abból adódnak, hogy a referenciális elemek között nincs valódi logikai kapcsolat, sem a fiktív időpont, sem a reggeli és a szlovákiai magyar irodalom fogalmának egymás mellé helyezése nem jelent az olvasó számára könnyen megtalálható megfejtést, és a szlovákiai magyar irodalom teoretikus problémájának jelenlétén túl nem tudjuk, mi az a „mondanivaló”, amely sajátja a szövegnek. A második fejezet ugyanis – ahogy ez több szöveghelyen is nyilvánvalóvá válik – az irodalmi történet, elbeszélés létjogosultságát szeretné bizonyítani, azonban az irodalmi szövegalkotás épp azokat a tüneteket mutatja, mint az első fejezetben a történelmi elbeszélés. Egyrészt a valóság és fikció feszültsége fokozottabban van jelen: „Az elbeszélő azonban gyűlöli a regényeket, mert minden soruk, minden mondatuk, minden lélegzetvételük hamis.” (71.) Másrészt, az irodalmi narratíva koherenciáját – hasonlóan a történelmihez – a körülmények, az elbeszélő szándékai és lehetőségei, valamint a nyelv retorikai működése számolja fel.<sup>140</sup>

A regény utolsó fejezete, a *Végső leszámolás (végső)* arra mutat rá, hogy minden történet tulajdonképpen a *végről* beszél, a múlt hozzáférhetetlenségét demonstrálja: nincs birtokunkban olyan elbeszélésmód, technika, amely a felidézést és rögzítést lehetővé tenné. A tapasztalatot az első fejezetben a füstölgő templom látványának leírása már megelőlegezte: „Az elbeszélő helyett úgyis a kép dönt majd. A lángoló-füstölgő templom látványa, a csöppet sem romantikus események. Akár visszafelé nyomoz az időben, akár előre, újra meg újra ugyanaz a kép tárul elé.” (50.) A regény pretextusát az Olsavszky házban talált tekercsek kínálják fel, a történetek erre épülnek, az írás és az elbeszélés létjogosultságának megkérdőjelezése ez alapján történik. A regény mottója azonban újabb

---

<sup>140</sup> Lásd Jacques Derrida, Paul de Man korábban már hivatkozott írásait.

értelmezéseknek nyit teret: „Mint harangtornyot fürkésző égzengés, / parancsot adok: tüzeljetek pontosan a képre.” (Velemir Hlebnikov [Rába György fordítása], 10.) Ez a tekercsek tartalmából, szövegéből kirajzolódva a képre „élesen” utalva be is következik. A regény által felvázolt történet elmondását, tisztázását a múlthoz való hozzáférés korlátozottsága eleve kétségbe vonja: a regényben központi szerepet játszik a viszonylagosság belátása. Amit az elbeszélő létrehoz, azt a tekercsek írói felszámolják: „[a] teljességet leírni lehetetlen és minden leírás szelektív, a történész soha nem állítja föl az események teljes térképét, legfeljebb megsokszorozza a tájékon átvezető útvonalakat.”<sup>141</sup> A szöveg az ellentmondásaiban oldódik fel, mint az általa rajzolt történelmi tér, szerkezet és narráció, „[a] történelem ugyanis nem ház, melyet az utolsó nemzedékek fejeznek be és élveznek, hanem élet, melyben minden egyes nemzedék és egyén – az autonómia és öntudat birtokában – kielégülést találhat. Az egyes nemzedékek és népek nemcsak előkészítik a talajt, nemcsak eszközül szolgálnak a későbbiek számára a végcél megvalósításának hosszadalmas munkájában, hanem öncélok is egyben, mert az ész egy-egy alakjának, a szabadság és öntudat valamely fokozatának egy-egy nép életében való megszilárdulása éppúgy célja a történelemnek, mint az ész teljes kibontakozása.”<sup>142</sup>

Valójában mi magunk, az írás illetve a befogadás során kérdőjelezzük meg a lineáris és koherens narratíva létjogosultságát, miközben a felvetett kérdések az első illetve a legvégső dolgokat érintik. A rekonstrukcióra nincs mód. A leszámolás lehetőségére minden esély adva van, úgy történelmileg, nyelvileg, mint morálisan. Szirák Péter szerint azonban nyelvi szinten nem megy végbe ez a szakítás, de „az mindenesetre megállapítható, hogy van némi feszültség a mű anekdotikus rétege és a reflexív értekező szólama között. Az elbeszélő, a korábbi Grendel-írások főhőseinek mintájára, keresi a *leszámolás* lehetőségét, *nem akar* alárendelődni a világ szimbolikus rendjének. [...] A hangnem és modalitás meglehetősen egyneműsége onnan fakad, hogy Grendel elbeszélője nem *nyelvi* értelemben sokszorozódik meg, csupán a dolgok különböző megítélhetőségének *szerepjátékát* villantja fel. Azaz, nem különböző nyelvi világokat épít egymás mellé, hanem azt sugallja, hogy *enélkül is lehet ugyanahhoz a dologhoz másképpen* viszonyulni. [...] Az elbeszélőnek illetően alkata nem az azonosság hiányára utal, hanem egy integer személyiségnek a viszonylagosságon és a regényírás nehézségein morfondírozó *belső*

<sup>141</sup> Veyne, Paul: Sem tények, sem geometriai létező, hanem cselekmények. In Thomka Beáta (szerk.): *A történelem poétikája*, 68.

<sup>142</sup> Kelemen János: *Az ész képe és tette*. Bp., 2000, Atlantisz, 141.

vitájára. A viszonylagosság csak érinti, de nem mossa el a személyiség körvonalait, mert az benne áll egy olyan hagyományban – ezt olvashattuk el az első részben –, mely hordoz egy határozott »narratív tudásformát«, mégpedig a kisebbség *szenvedéstörténetét*. Így kerül feszültségbe a történelmi viszonylagosság és a család lineáris hanyatlása, valamint az elbeszélő státusza és az elbeszéltekhez való viszonya.<sup>143</sup>

A narráció folyamatos felszámolódása a tulajdonképpeni próféciaák hirdetésével szemben izgalmas, tulajdonképpen inverz dramaturgiai hatást kelt, amely a *Végső leszámolás* fejezetben lesz nyilvánvaló. Itt érvényesül igazán az az azonosulás, ugyanakkor ironikus távolságtartás, amely felszámolja a tulajdonképpeni kollektív emlékezetet. „A posztmodern alkotó elfogadja a káoszt, feladja a világegység megújítására tett törekvéseket, s így a javításra, reparálásra szoruló világot a helyrehozhatatlan, orvosolhatatlan világ váltja fel. A modernizmus önnön vágyainak és kiábrándultságának intenzitásától függően nyúl a hősiességhez. A posztmodern szándékosan és tudatosan antiheroikusnak mutatja magát.”<sup>144</sup> Efelé, ebbe az irányba fejlődik a Grendel-féle pusztulástörténet, felszámolásfolyam, hogy aztán a zárlatában egy szinte dekonstrukciós eljárás legemlékezetesebb mozzanatait idézze. „Az elbeszélő apja mondta egyszer: – Rettenetesen groteszk volt. Én mégis akkor értettem meg, hogy tényleg vége... Hogy bármi jön is ezután, az már csak ráadás lehet. [...] Alighanem ez a vallomás az, amit kerestünk, s ami a kiindulópontnak megfelelhetne.” (130.)

Jonathan Culler szerint a kontextus két értelmezés szerint is felszámolódik, elveszik a körülmények határtalanságában: „Először, bármely adott kontextus nyitva áll a további leírás számára. Elvileg határa annak, hogy mi foglalható egy adott kontextusba, hogy mi mutatható ki egy adott beszédaktus végrehajtásával relevánsnak. [...] A kontextus egy másik értelemben is uralhatatlan: a kontextus kodifikálására irányuló bármely kísérlet a kontextusba oltható, amelyet leírni kíván, és ez olyan új kontextust eredményez, mely kisiklik a további megformálás alól.”<sup>145</sup> Az *Éleslövészet* bizonyos szinten mindkét értelmezésnek eleget tesz, mi több egy apokaliptikus szcenárió fundamentumának letéteményese.

---

<sup>143</sup> Szirák Péter: *Grendel Lajos*. Pozsony, 1995, Kalligram, 53-54.

<sup>144</sup> Wilde, Alan: *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, 1981, John Hopkins University Press, 131–132. Idézi: A. Szabó László: Posztmodern – Irodalom – Olvasó. *Irodalmi Szemle*, 2007/6.

<sup>145</sup> Culler, Jonathan: *Dekonstrukció*. Ford. Módos Magdolna. Bp., 1997, Osiris, 174-175.

## V. „Beleböngészett az újraírt sorokba”

(Szilágyi István: *Hollóidő*)

„A harsonaszó halántékunkat szabdalja,  
kavicsot örölnek gyomrunkban a dobok...”<sup>146</sup>

Szilágyi István *Hollóidő* című könyve a vég, a befejezés, a kezdet, az újrakezdés és lezárás tényezőivel, a múlt és a jövő irányába is tétélezett exitusával vet számot. Egy letűnt kor megidézésére, ugyanakkor felszámolására törekszik, így a történelmi narratíva újraszituálódása felől is olvasható, hasonlóan például Bodor Ádám, Márton László, Talamon Alfonz, Darvasi László, Grendel Lajos és Spiró György regényeihez. Itt azonban a történelem nem annyira a hiteles, azonosítható helyzetek és szereplők vonatkozásában van jelen, hanem – ahogy erre Szirák Péter is felhívja a figyelmet – a „valós illúziójának felépítése”<sup>147</sup> történik meg azáltal, hogy valós és fiktív elemek egymás mellett szerepelnek, sőt az archaikus nyelv valamint a kultúrtörténeti kódokat felvonultató motivika egyaránt a realitás látszatát kelti. A történelem megformálása a személyes történetek illeszkedésével működhetne, a *Hollóidőben* azonban épp az válik problematikuská, hogy nincs mód a személyes történet megismerésére, átörökítésére sem. „A modern történelemfogalom attól a kényszersztől kapja kétértelműségét, hogy egészként kell elgondoljuk (történjék bár ez egy esztétikai előírásnak engedelmességgel), ugyanakkor soha nem tudjuk lezártként tétélezni, mivel a jövő ismert módon ismeretlen marad.”<sup>148</sup> Reinhard Koselleck mondatai a történelmi narratíva sajátos jellegére utalnak, eszerint történetünket – legyen szó a személyes történetről, vagy a történelmi narratíváról – csakis végességében, teljességében, ha úgy tetszik, lezártágában tudjuk érvényesen elgondolni. Hiszen ezt engedik tapasztalataink: a mindenkor múlt számunkra az, amelyet megéltünk, amit örököltünk, illetve amit a

<sup>146</sup> Szilágyi István: *Hollóidő*. Bp., 2001, Magvető, 544. (A későbbiekben ebből a kiadásból idézek.)

<sup>147</sup> Szirák Péter: A múlás elviselhetetlen értelme. In Márkus Béla (szerk.): *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*. Debrecen, 2003, KLTE, 265.

<sup>148</sup> Koselleck, Reinhard: Történelem, történetek és formális időstruktúrák. In Thomka Beáta (szerk.): *A történelem poétikája*, 35.

könyvek, és egyéb médiumok rögzítettek. Az eredet ilyen értelemben feltárható, a múltnak van olyan eleme, amit kiindulópontként tekinthetünk. Ugyanakkor „az emlékezet szubjektumának a kérdése kerül előtérbe: ki emlékezik? [...] Ki az, aki az elmúlt dolgokat a maga számára megjelenítve végrehajtja az emlékezet aktusát?”<sup>149</sup> Hiszen az emlékezés narratívaképző aktusában „[e]gyaránt aktív szerep jut itt a megismerőnek és a feltárulónak (dialogikus kapcsolatban vannak). A megismerés képessége, valamint az önkifejezése. [...] A személyiségnek nemcsak közege és környezete van, de saját látóköre is.”<sup>150</sup>

A részletek kidolgozottságával, Revek város (pontosabban a paplak) mindennapjainak bemutatásával ugyanis éles ellentétben áll az a narratív gesztus, hogy a szereplők múltját tulajdonképpen nem ismerjük, arra vonatkozóan csak homályos elbeszélői utalásokat kapunk, a tetteik és a döntéseik is csak a jelenben (Reveken és az elbeszélés idejében) értelmezhetőek. Szirák Pétert idézve „a *Hollóidő* olvasásának egyik meghatározó feszültségjegye, hogy egyfelől a szereplők közvetlen környezetéről bőségesen, gestaszerűen sok minden tudható, ugyanakkor a velük történtek lényeges pontjai (motiváció, okai és következményei, némelykor körülményei) titokban maradnak, nemcsak az olvasó, hanem az elbeszélő előtt is.”<sup>151</sup> A mű mindkét része olyan narrátori pozíciót mutat fel, amely korlátozott ismeretekkel rendelkezik a szereplők eredetére vonatkozóan, és az egymáshoz való viszonyukat tekintve egyaránt. Csak a történet végére körvonalazódnak olyan megkerülhetetlen részletek, minthogy Tentás kinek a fia, hogy Terebi és Illés ismerik egymást. Vagyis az eredet, emlékezet kérdése visszatérő motívum, struktúraszervező elem a regényben, a narratíva pedig számos olyan mozzanatból áll, amelyek alapján azt mondhatjuk, az idő elhalasztásának, csúsztatásának gesztusa (a vég időbeni eltolása) áll a középpontban, amely a cselekmény, a motivika és a narráció szintjén egyaránt tetten érhető. A revekiek célja például az első részben, hogy rafinált stratégiával, adok-kapok elv alapján (amelynek egyik megoldása a fogolyváltság szokása) időt nyerjenek a töröktől; a kóborló legények a második részben mindig csak a következő állomásra szeretnének eljutni, hisz az út további részét nem is ismerik; Tentás mindig csak egy darab kenyeret kér, amivel egy ideig még kibírja. Az elbeszélés maga pedig azáltal, hogy késlelteti az információkat, illetve váratlan helyeken utal vissza, értelmezi, felülírja, elbizonytalanítja a

---

<sup>149</sup> Ricoeur, Paul: *A történelem írása a múlt megjelenítése*. In Takács Tamás (szerk.): *A történelem anyaga*. Bp., 2004, L'Harmattan – Atelier, 190.

<sup>150</sup> Bahtyin, Mihail: *A tett filozófiája/A szó a regényben*. Ford. Patkós Éva, S. Horváth Géza. Bp., 2007, Gond-Cura Alapítvány, 348.

<sup>151</sup> Szirák: *A múlás elviselhetetlen...*, 265.

korábban olvasottakat, mintegy tükrözi ezt a késleltető tematikát. A cím ezért – a *Hollóidő* – önmagában is problémafelvetésként funkcionál, az értelmezésre irányuló provokációként fogható fel, amelynek felfejtése az első rész végén történik: „Holló gyomlálja, tépdesi az idő szemét? Avagy hollóvá lesz az idő? Hollóidő?” (369.)

Olvasatunkban az idő megállítása, a saját történetnek az idő folytonosságából való kimetszése a mű tétje, amely három motivikus síkon jelentkezik: az emlékezés-álom szimbólumrendszerében, a hagyományozódás szintjén, valamint a szó és az írás szerepében. A történet egy lehatárolt, szűk térben játszódik, a regény szereplői nem sokat tudnak a világról, amely a kisvároson kívül (a második részben az aktuális tartózkodási helyeken kívül) létezik. A világról alkotott képük, tapasztalataik ebben a zárt közegben képződnek meg, és erre utalásokat is találunk: már a regény első részének bevezető soraiban a következőket olvashatjuk: „Annyi volt számára a világ, amennyit az ötven láb magas torony tornácáról tekintetével bejárt. A tágas síkság, ameddig a szem ellátott, a reveki határ. Más lakott helynek nem volt a közelben nyoma.” (7.) A bejárt terekről szerzett ismeret azonban nem általános érvényű, valamiképp a térhez kötődik, és a hely elhagyásával el is tűnik: „[...] amint továbbindultunk a forgószél-taposta úton, ez többé mintha nem lett volna igaz.” (398.) A tapasztalatok azonban nemcsak térben, időben is korlátozottak, az emberi élethez mértek. A vég kitolásának, csúsztatásának mozzanata ebben a vonatkozásban a tapasztalatok átadását, illetve az erre vonatkozó szándékot jelzi. A regény cselekményének egyik fő vonulatát a nőkhöz való viszony jelenti, amely azonban a szexuson túl az utódokat, a folytonosságot tematizálja. Az átöröklés azonban nem mehet végbe a regénybeli viszonyok sajátos elrendeződése miatt: megtudjuk, hogy Terebinek már három felesége és sok gyereke fekszik a temetőben. Aki anya szeretne lenni, mint Baga Rozál, az nem szülhet saját gyereket, a felelőtlen Hódy Ágót viszont semmi baj nem éri. Ugyanígy a deáknak sincs apja, aki ellen lázadhatna, bár a közvetlen közelében él Fortuna Illés. És bár mindketten tanítók, a tudáson, ismereteken túl nincs lehetőségük a tapasztalat átadására.

Tehát a regény logikája szerint nem jöhetnek létre olyan viszonyok, amelyek lehetővé tennék a folytonosságot. A saját történet felépítésének másik módja a saját múlt és saját jövő feltárása lehetne: számos olyan szöveghely található, amely az emlékezés és az álom szintje felé mozdítja el az elbeszélés szűk terének, a realitásnak a határait. Ezt a két

motívumot az eredet kérdésének kétféle megközelítéseként érthetjük,<sup>152</sup> amennyiben az emlékezés a múlt megidézésének eszköze: az olvasó, és vele együtt a regény szereplői nem férnek hozzá a múlthoz, meglévő emléktöredékeik olykor túlzott jelentőséggel bukkannak fel. Gondolhatunk itt a Terebi hazaérkezése utáni „időzavarra”, vagy Orbai prédikátor és Illés mester titokzatos dialógusára, amelyben az emlék mintegy élővé, befolyásossá válik a jelenben is: „Ezek bolondok, gondolta a vén pap apródja. Egyiket elküldik, hogy ölje le asszonyostól, gyermekestől a másikat; sok év múltán itt állnak egymással szemben, s még emlékezetükben is bővöli őket az a szürke kicsi vénember, aki ezt kitervelte.” (119.) Az emlék azonban nem abszolút értékű, belőle nem fejthető vissza az eredet. Ennek bizonyítéka például az a jelenet, amelyben Terebi arra kéri Illést, hogy mesélje el, hogyan ment a mandulafák alá Krisztinával, Tentás anyjával, akibe a pap is szerelmes volt. Itt az emlék felidézése a pap számára a megélését jelenti: ami *megtörtént*, nem határolódik el élesen attól, ami csak *megtörténhetett volna*, és szinte ugyanaz, mintha *vele* történt volna: az emlékkép ilyen értelemben nem referencia, hanem csak a múltra vonatkozó fikciók halmaza.

Hasonlóan elbizonytalanítják olvasási stratégiáinkat Tentás álmai is, amelyek sajátossága, hogy előbb-utóbb beteljesednek. Számos helyen találunk utalást a deák egyéb boszorkányos képességeire is, megtudjuk például, hogy szempillantással lángot tud lobbantani, hogy kitalálja az emberek gondolatait. A deák minden bizonnyal azért képes a jövőbe látásra, mert nincs jövő, amit ki lehetne találni, pontosabban csak a képzeletben létezik, így ő maga bonyolítja azt. Balázs Imre József ezt az idősíkok elcsúszásaként értelmezi (vagyis a deák ideje nem éri be látomásai idejét).<sup>153</sup> Olvasatunkban azonban Tentás sajátos pozícionáltságú figura, az olvasói és a szerzői szerep között – bizonyos értelemben kívülről tekint a cselekményre, ő maga azonban nem tud kívül kerülni a narratíván. A deák így mintegy „írja” a szereplők sorsát, ezt bizonyítja az a tény, hogy a szövegre, szövegszerűsége vonatkozó helyek széles metaforikus hálót alkotnak a regényben. Ezek közül az elrejtett kézirat toposza az elsődleges: az első rész narrációjából megtudjuk, hogy a deák lejegyzí az általa fontosnak vélt beszélgetéseket, sőt arról is olvashatunk, hogy a fontosabb Biblia-idézeteket is felírja, hogy el ne felejtse őket. Az írás így az átörökítés, hagyományozás eszköze lenne, egyfajta objektív tudás. A mű azonban

---

<sup>152</sup> Vö. Balázs Imre József: „Véletlenek tánca és ölelkezése”. In Márkus Béla (szerk.): *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 257.

<sup>153</sup> Vö. Uo.

maga cáfolja meg ennek lehetőségét, hiszen a krónikásénekekről folytatott fejtegetés, az élet és a krónika határozott elkülönítése, és a valóságtartalmát illető kritika a kortárs történelemfilozófiákhoz közelít: „Az egész olyan szép, hogy versbe szedhetné valamely szomorodott lelkű krónikás. [...] Ám a való élet aligha igazodnék a krónikásének keserves strófáihoz: mert dehogy gyűjtaná föl a haranglábat a barbár; ha mégoly gonosz lenne is – bolondnak nem bolond.” (22.) És bár a két mester a siralom műfajáról vitázik, kijelentéseik többnyire minden olyan műformára vonatkoztathatóak, amelyek letűnt korok megörökítését célozzák. Foucault szavaival „[a] tudás sajátja nem a látás, nem a bizonyítás, hanem az interpretáció. Az Írás kommentárja, a Régiek kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárjai: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kérk számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán igénylik, hogy beszélni lehessen róla. A nyelv magában hordozza a belső burjánzás elvét.”<sup>154</sup> Miközben olvasunk, így az a szöveg is gyanúba keveredik, ami előttünk van, amely felhívja a figyelmünket a krónikás ének és a realitás (ha úgy tetszik, a fikciós szöveg és a realitás) elkülönülődésére, hiszen ez is olyan „árkus” lehet, amelyet a deák átmásolt, a vita hitelessége így megkérdőjelezhető.

Hayden White-ot idézve: „az elbeszélő történetírásban a történésznek – minthogy szövegét narratív módon jeleníti meg –, annak érdekében, hogy a ’tényeket’ az ’elbeszélés’ elemévé alakítsa, olyan reprezentációs technikákat kell alkalmaznia, melyek a fikcionális írásmódot jellemzik.”<sup>155</sup> Vagyis a szöveg azáltal, hogy megidéz egy történelmi korszakot, újra is strukturálja azt. A nyelv létrehoz, megteremt egy történelem-alternatívát, amely a megtörténthez közelít, ám sohasem azonos azzal, a lehetséges történetek egy variációjaként értelmezhető. A regényben ezt az eljárást szintén a deáknál fedezhetjük fel: már az első oldalakon kiderül, hogy szívesen átírja a valóságot, pontosabban szereti elgondolni, mi lett volna, ha az események más módon zajlanak. Kétféle „megoldást” olvasunk például a Terebi elhurcolása idején tanúsított viselkedésre (azt hazudja, meg akarta kongatni a harangot), a fülének a megcsúfítására is többféle magyarázattal szolgál (az első és a második részben is állítja, hogy korbács nyoma, pedig Hódy Ágó harapta meg). Terebi hazaérkezése után pedig a deák ad lehetőséget a múltbéli történet

---

<sup>154</sup> Foucault, Michel: *A szavak és dolgok*. Bp., 2007, Osiris, 60.

<sup>155</sup> White, Hayden: *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor, Braun Róbert, Heil Tamás, John Éva. Bp., 1997, Osiris, 11.



újrasszituálására azáltal, hogy dialógusba lép Terebivel, felveszi Fortuna szerepét, és lehetőséget ad a játékra.

Az írás, a könyv azonban nemcsak a személyes történetek feltárásában, hanem a történelem folytonosságának érzékeltetésében és a történetvezetés szintjén is funkcióval bír. A reformáció mint korszakhatár alig érzékelhetően van jelen, azonban egy hangsúlyos helyen találunk rá utalást: megtudjuk például, hogy Terebi (egykori régi hitű pap) az újhítőség terjesztését is könyvvásárlással kezdte – egyébként ez az egyetlen közvetlen jelzés a reformáció és a cselekmény idejének egymáshoz való viszonyára vonatkozóan. Ennél azonban karakteresebb, és a regény szerveződését tekintve nagyobb jelentőséggel bír a *Világkrónika* története. A Terebi bibliotékájában talált könyv nemcsak azért értékes, mert a szereplők (így a deák is) ebből tudhatják meg, hogy van világ a tornyon túl, Reveken túl. Ez a tárgy a pap fogvatartói számára minden bizonnyal azért pótolhatatlan, mert a világ megismerésének a lehetőségét jelenti, a tudás szimbóluma a regényben, amely idegen – és hozzátehetjük – letűnt korok, népek, idők tapasztalatát, a létezésük bizonyítékát hordozza. A deák kiváltja a krónikával a papot és lovat is kap – ez az a mozzanat, amelynél a legfőbb szál – az időnyerés a török ellen – el lesz varrva, pontosabban az addig késleltetett, ám megelőlegezett vég bekövetkezik.

Ez azonban nemcsak a városka romlását jelenti: Revek felbomlása egyúttal mindazon lehetőségeket is felszámolja, amelyek a morális tartalmak öröklődését lehetővé tennék, és az írás maga, mint minta, mint a világ és a történelem bizonyítéka is eltűnik. A regényben ez időbeni hiátust teremt, a két történet (a *Lovat és papot egy krónikáért*, valamint a *Csontkorsók*) között eltelt idő mindvégig homályban marad. Olvasatunkban ez az üres hely, törés határozza meg a regény felépítettségét: ez az a vég, amely a narratív és tematikus struktúrák működése miatt késleltetve volt, amelyet azonban mindvégig kiszámítható következményként lehetett érzékelni. És amely tulajdonképpen a nem is igazi vég, hiszen a történet – végpontok és állapotok váltakozása – folytatódik. Eszkalálódik. A deák és a történet többi, életben maradt szereplője indul tovább. „A holtakkal terített végesség felé.” (544.)

## VI. „Kiknek mesélhetném”

(Talamon Alfonz: *Samuel Borkopf*:

*Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából*)

„...hunyorítva, félve nyitottátok ki szemeteket, tolva, odázva a pillanatot, mikor vakító fénykévével, akár tolakodó, feltartóztatlan fáklyásmenet, tör rátok az új nap, hogy szembesüljete a valósággal, mellyel inkább fenntartásaitok vannak, rossz előérzetetek...”<sup>156</sup>

Talamon Alfonz legismertebb műve, a *Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából* című elbeszélésfüzér egy letűnt kor, a monarchia megidézését sajátos módon hajtja végre: a sajátos nyelvezettel megírt történetek a Trianon előtti időszak egy lehetséges megvalósulását vázolják. A szövegek olyan, az idő rögzítésének, állóképszerű kimerevítésének eszközeként szolgáló „heterotópiát”<sup>157</sup> teremtenek, amely mind nyelviségében (a szereplők és a narrátor multilingvális, magyar, német, szlovák és jiddis elemeket összesítő beszédmódjában), mind pedig a cselekmény bonyolításában (a szürreális, burleszkszerű jelenetek sorozata a külvilágtól való elzártág jellemzéseként, jelzéseként is szolgál) egyedinek, sajátosnak mondható. Olvasatomban ez a mű több szempontból is illeszkedik az apokaliptikus posztmodern irodalom hagyományába: elsősorban adja magát a mű történelmi kontextusának értelmezése, vagyis az, hogy a szövegben megteremtett világ csak a monarchia függvényében létezhet, a megidézett világ végességéről (Trianonról mint határhelyzetről, mint bekövetkező végről) ugyanis már a cím is informál. Másrészt a szöveg keletkezéstörténete, szerzőjének tragikus halála és az a tény, hogy a mű a hagyatékban töredékként maradt fenn, majd Grendel Lajos

---

<sup>156</sup> Talamon Alfonz: Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából. In *Talamon Alfonz művei*. Pozsony, 2001, Kalligram, 381-543. (A későbbiekben ebből a könyvből idézek.)

<sup>157</sup> Vö. Foucault, Michel: *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 147-156.

szerkesztésében jelent meg<sup>158</sup>, explicit módon jelzi a vég (a mű befejezése, a történet lezárása, a békebeli világ szövegbeli pusztulásának) elodázását, elhalasztódását.

Németh Zoltán Talamon-monográfiájában jelzi, hogy a mű többféle referenciális és irodalomtörténeti kontextusba illeszthető (például az értelmezést meghatározó tényező lehet a [cseh]szlovákiai magyar irodalom, a magyar irodalom, a Trianon-tematika, a világirodalmi hatástörténeti kontextus, a posztmodern szövegszervezés, a történelem és fikció feszültsége, a személyes és történelmi múlt felidézésének teoretikus problémája).<sup>159</sup> A címben szereplő, konnotációkban gazdag történelmi esemény a műfeldolgozás problémáját helyezi előtérbe, a fiktív elbeszélő szerepeltetése egyrészt interkulturális aspektusba illeszti a szöveget, másrészt teret kínál a szerzői névvel való értelmezői játéknak is. Rácz I. Péternél olvasható, hogy „a cím [...] igen jó összefoglalója, ill. kiindulópontja a mű elemzésének, mert kijelöli a fiktív szerző-narrátort, a megszólítottakat, akiknek íródik a szöveg, a helyszínt, ahol az emlékezés történik, ahol íródnak a történetek, ahol nagyjából játszódtak, illetve elmesélődtek ezek, és az időt, mely történelmi dimenziót nyit az értelmező/olvasó előtt.”<sup>160</sup> A műfajiság tekintetében szintén dilemmákba ütközik az olvasó: a Samuel Borkopf név alatt megjelentetett szövegfüzér regényként és novellafüzérként is olvasható (a töredék-jelleg miatt mindkét interpretáció létjogosultsága adott), ennek megfelelően az elbeszélésekből megrajzolódó történet lezárulásának kérdésére adott válasz lehetősége is kettős.

A „talamoni hosszúmondatokban”<sup>161</sup> írt történeteket megelőző kolofon szerint az elbeszélő (Samuel Borkopf) „emlékbeszélyeket” közöl olvasóival, pontosabban a baráti körével megélt eseményeket idézi fel, miközben barátaihoz szól. Az egymáshoz lazán kapcsolódó, egymással akár fel is cserélhető szövegek a szereplők és a helyszínek révén kapcsolódnak egymáshoz, ezáltal olyan koncepció jön létre, amely a kalandregények szerkezetére emlékeztet (ahogy a történetek kolofonja is ezt jelzi), és amely „a kombinatorikus olvasás felé nyithat horizontot”.<sup>162</sup> Az első szöveg előtt a következő ismertetést olvashatjuk: „Melyben az emlékbeszélyek írója megidézve a nyüzsgést, zsongást, visszavágyakozik egykori baráti körébe, kik árván hagyták korcsmája gyomrában [...]” (383.) Az alaphelyzet tehát az emlékezés Trianon után a Trianon előtti időkre,

---

<sup>158</sup> Vö. Németh Zoltán: Utószó. In *Talamon Alfonz művei*, 627-634.

<sup>159</sup> Németh Zoltán: *Talamon Alfonz*. Pozsony, 2001, Kalligram.

<sup>160</sup> Rácz I. Péter: Hedonista szabadkőművesek rémtettei. *Jelenkor*. 1999/2. 221-224. (222.)

<sup>161</sup> Ld. Németh: *Talamon Alfonz*, 221-223.

<sup>162</sup> Rácz I.: *Hedonista...*, 222.

amelynek helyszíne (mint később kiderül) a felvidéki kisváros kocsmája, tárgya a múlt, az emlékiratok megszólítottjai pedig barátai: a mű címe, valamint az elbeszélések mindegyike jól érzékelhetően jelzi, hogy a memoárok kiválasztott személyekhez szólnak, akik azonban nincsenek jelen, és feltételezhetően (a történelmi események következtében) nem áll módjukban megismerni a szöveget. Ez a retorikai szituáció eleve megkérdőjelezi az írás létjogosultságát: olyan írásról van szó, amelyről már az első sorokban kiderül, hogy nem tudja teljesíteni célját, az ideális befogadót „kitörölte” a történelem. Olvasatomban az elbeszélésfűzér és az írás aktusa ennek a titoknak az elfedése, azaz olyan szövegfolyam, amely a vég elhallgatását célozza.

Talamon Alfonz elbeszélésfűzére letisztult, áttekinthető térkonceptiót vázol, amely explicit módon mutat rá a megidézett világ zártságára, határoltságára. A kocsmá egyszerre kettős funkcióval, kettős szerkezettel rendelkezik: a Trianon utáni emlékezés helyszínéül szolgál (hiszen Samuel Borkopf a kocsmában üldögélve szólítja barátait, itt idézi fel a múltbeli eseményeket); másrészt a Trianon előtti, felidézett események jelentős része ebben a helységben játszódik, a kocsmá ennek megfelelően idősíkok egymásra vetülését teszi lehetővé. Ezt az idősík-többszöröző eljárást erősíti az a már említett tény, hogy Samuel Borkopf címzettjei egyben szereplői a történeteknek: „Megvallom nektek barátaim, a félelem fog el, szívem lassanként körülöleli valamilyen megmagyarázhatatlan rettegés, mely mind szorosabb, fullasztóbb gyűrűt von mellkasom köré, s egyedüllétem egyre bénítóbb varázskupolába zár, a pohár után nyúlok, hogy elviselhessem hiányotokat itt, a láztól fűtött, rémektől remegő hodály gyomrában, reb Marmonstein Matesztől (Ólov hasolom) szeretett elődömtől örökölt korcsmámban, kinek szívébe, legyen áldott a filantróp emlékezete, olyannyira beoptam magam, hogy idejét érezvén vagyont nem a Chevra Kadisára, hanem rám ruházta, s itt várom lelki szemeimmel látott, a ridegség sugallta, portól vastagon belepett érckoporsókat, melyekben éjjelente újra megroppannak a hálátlan merénylőiket tetemre hívni vágyók, az emlékek gerinccsigolyái, mikor éjszakánként egyedül maradok korcsmámban.” (383.)

Az emlékezés helyszíne és tárgya a kocsmá, amely tulajdonképpen Borkopf történetét is magába sűríti: a tárgyak, térelemek, dekorációk a múlt olyan szegmenseit jelzik, amelyet talán maga az elbeszélő sem élt meg, amelyről nem rendelkezik közvetlen tapasztalattal. A kocsmá olyan térként, miliőként funkcionál, amelynek minden eleme az időre, a történelemre, a családtörténetre vonatkozó utalásként szolgál: a tulajdonnevek (a termékek illetve a technikai eszközök megnevezése) direkt módon jelölnék ki egy korszakot, amelyben az események, az emlékezés momentumai értelmezhetőek: „Ellágyulva nézem a

markokban eltűnő, nyitott ajkakhoz lendülő poharakat, mintha könnyed intéssel köszöntöttetek volna, a nehéz, literes korsókat pajzsként tartjátok arcotok elé, kopjafákként borosüvegek merednek a mennyezet felé terítők nélküli asztalok közepén, s figyelem kezetekben füstölő cigarettáitokat, tűzerek megannyi égő kanócat, készülén, hogy elsüthessétek a székek, lócák sáncái mögé rejtett seregbontókat, míg az ablakon beszüremplő napsugarak el nem érik rézpultom öblítőmélyedéseit, hogy utána a fény mindinkább elkeskenyedve, mondhatni pengeként fenyegetve, lassanként lecsússzon a padlóra, s egyre komorabb arccal szemlélem, minden áldott nap várom, mikor lobban fel útja nyomán a tűz, váratlanul támadva kiéhezett száraz fára, recsegve, mohón kapva bele a szűfúrta padlódeszkákba, mikor hasítja ketté azokat, meg sem akadva az öklömnyi csomókban, hangtalanul szétmetszik a téglákkal erősített mórfaalakot, vakolatot sem hullajtva átharapják a mennyezetet, egy pillanatig, de elképzelhető, hogy egészen hosszú ideig a sugarak vékony élén egyensúlyozna az épület, hogy aztán lassan balra és jobbra billenve belezuhanjon a tátongó, szédítő űrbe mindenestül, múltunkkal, jövőnkkel egyetemben.” (385-386.)

A tárgyak gyakran személyekhez kapcsolódnak, Borkopf családtagjai, ősei, valamint feltalálók, történelmi személyiségek nevei szerepelnek a leírásokban, ez a gesztus pedig – az időre való utalás mellett – szinte a tárgyak megszemélyesítését, egyediként feltüntetését eredményezi. Minden tárgy, térelem felidéz egy személyt, egy történetet, amelyek képezhetik az elbeszélés tárgyát (például a biliárdasztal esete), de sok esetben a történet nem hangzik el (például nem tudjuk meg, miért kerültek a reklámplakátok szélére a feljegyzések, mi a története a rézpultnak). Az olvasó elsősorban a hiányt érzékeli: az idősíkok egymásra vetítése következtében a tárgyakhoz tartozó nevek és események ismeretlenek számunkra, a múlt számunkra nem hozzáférhető, az emlékbeszélyek írója azonban a tudás letéteményeseként tűnik fel: úgy sejtjük, végtelen számú történettel rendelkezik, amelyek elbeszélését a temporalitás korlátozza (a felidézés nehézkes, a történetek elbeszélése pedig időigényes, a tudás nem átadható), amelyek azonban mégis rögzítődnek, körvonalazódnak, hiszen egy adott helyiséghez kötődnek. A kocsmára vonatkozó leírások, amelyek megszakítják egy-egy epizód lejegyzését, elbeszélését, sajátos közeget, miliőt teremtenek. Balassa Péter egy írásában találóan jegyzi meg ennek a hermeneutikának az általános érvényét, tétjét, jellegét: „Ha az igazság: keresés az idegen általi belépés története, ami a cselekvő résztvevőket már-már meghaladja, akkor a hermeneutika – megvilágosodó/beárnyékolódó labirintus egyszerre, amelynek bejárása [...] a feladat, és nem a kijutás belőle. Hiszen nincs hová. [...] Éppen a hermeneutika van a

valami/semmi rejtélyén belül, amit a gnózis ketté akarna vágni. A hermeneutika eredendő kötőszava az »és« (miként a Szentírásé is), nem a »vagy-vagy«.<sup>163</sup> A kocsma az olvasó számára valóban megidéz egy békebeli, archaizált szinte már szakrális világot, a Felvidék multinacionális, multilingvális időszakát, amelyben a zsidó, a szláv, a német-osztrák, a magyar nyelv és nemzet egymás mellett, sajátos alkímiában élt.<sup>164</sup> Talamon művében a monarchia (mint külső keret) bizonyos értelemben karikatúraként jelenik meg, egyes jellemző tulajdonságainak eltúlzásával: egyrészt a nyelvi kontaktuselemek hangsúlyos jelenléte révén válik érzékelhetővé (pl. haszid ifjú, kápeli, ólomplajbász, torman, wunderrabbi, komisszár, Gelbe Stern stb.); az ipari-technikai kontextusba illeszkedő nevek német-osztrák eredetűek (Dioseker Oekonomie, Zucker- und Spiritusfabrik Aktiengesellschaft és „a patinás múltú” Hofherz und Schwanz minden bizonnyal a monarchiában érvényesülő adottságokra vonatkoznak.) A futballcsapat neve Gelbe Stern, amely Bán Zoltán András meglátása szerint explicit módon fejezi ki, hogy az események olyan korban játszódnak, amikor ez a jelkép még nem rendelkezett negatív konnotációval, azaz a mű által felidézett világ egy történelmi korszakváltást előz meg: „[...] mégiscsak egy olyan világról van szó, amelyben a Gelbe Sterne az egy focicsapat neve, tehát itt még a sárga csillag nem azt jelenti, hogy valaki megbélyegzett Auschwitz-lakó.”<sup>165</sup>

De a nyelvi és kulturális sokféleségre bizonyos lejegyzett események is példaként szolgálnak, például amikor Samuel Borkopf úgy sejti, hogy őse, reb. Marmonstein Matesz szellemként kísért éjszakánként a kocsmában, és megcsapolja az italokat, három nyelven fohászkodik a sírjánál: „néhányszor még reb Marmonstein Matesz (Ólov hasolom) sírjához is elzarándokoltam, útközben undoromat legyűrve Aarmin Müller-Rosenlöwen giccsektől hemzsegő vegyeskereskedésében öklömnyi, csillogó márványkavicsot vásároltam a leszállított áruak közül, jiddisül, magyarul, németül is felszólítottam a megrogyant kő alatt nyugvó elődöm, reb Marmonstein Mateszt (Ólov hasolom), hagyjon végre békén, járjon inkább Jung Salamon kocsmájába, ahol eredeti francia pezsgővel, virzsíniai szivarral, kóser pálinkával szolgálhatja ki magát, nálam ugyanis mindez hamis”. (390.)

<sup>163</sup> Balassa Péter: *Az egyszerűség útjai, sötétben*. Vigilia Kiadó, Budapest, 2006. 148-149.

<sup>164</sup> A nevek multikulturális jellegéről lásd még: Németh Zoltán: A multikulturalizmus mint poétika. (Talamon-variációk). In Alabán Ferenc (szerk.): *Multikulturalizmus. Elmélet és gyakorlat*. Banská Bystrica, 2011, Katedra hungaristiky, FHV UMB. 44-49.

<sup>165</sup> Irodalmi kvartett. Talamon Alfonz: *Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából* című könyvéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor és Radnóti Sándor [online]. *Beszélő*, 1998/7-8. 210-213. <http://beszelo.c3.hu/98/0708/44kvart.htm>.

Komikus hatást kelt, hogy Samuel Borkopf három nyelven szólítja meg őset, mint egy olyan korszak leszármazottja, aki természetes identitásként éli meg a többnyelvű közelet. Emellett a kulturális közegre vonatkozóan hordoznak információt a kereskedelmi forgalomban lévő áruk, amelyek hozzáférhetőek, megvásárolhatóak a mű helyszínéül szolgáló kisvárosban. Figyelemre méltó az is, hogy a szereplők olyan viselkedésmódot, morált képviselnek, amely nemcsak a szocialista, hanem a biedermeier konvencióktól is nagymértékben eltér. Talamon hősei Hašek és Hrabal békebeli világát idézik: „önmagunk gúnyoljuk meg a minket megvető kispolgárokat, akik a keresztény józanságot emlegetik, míg mi ábrándos, telt mellű, paplanillatú kisasszonyokkal álmodunk, gazdagságról, feneketlen hordókról” (393.); „ajándékokkal halmozzuk el mindnyájukat, elbeszélgetünk velük, újra szerelmet vallunk nekik, viszont soha egyikünk sem kérdezősködik utánuk, a környéket, ahol laktak, messze elkerüljük [...] ellenben mikor egyedül maradunk, számtalanszor azt képzeljük, hogy egykori szeretőnk vetköztet.” (395.)

Angyalosi Gergely a Talamon-műről szóló kerekasztal-beszélgetés keretében állapította meg, hogy a mű „nem idézi fel a Trianon előtti világot. Ez a látszat ellenére sem tartozik az író céljai közé.”<sup>166</sup> A monarchia-korabeli nyelvi és kulturális, technikai közeg (amely az elbeszélésfüzér szemantikai elemei által meghatározható) valóban inkább csak keretet ad azoknak a történeteknek, amelyek a lineáris olvasás során egyfajta időtlenségbe, a mítosz körébe utalhatóak. Az elbeszélések – ahogy erre már utaltam – a szereplők és a helyszín azonossága révén kapcsolódnak egymáshoz, bár időnként előre- és visszautalások is találhatók az egységek között, voltaképp önállóan is értelmezhető, felcserélhető szövegek sorozatáról van szó. A szereplők jellemzése egyes kiemelt tulajdonságaik révén történik, a személyiségük azonban nem fejlődik, nem változik: hasonlóan a kulturális közeg egyéb „kellékeihez”, jelenlétük, jelentőségük nem változik. Igen fontos megfigyelés Németh Gáboré, amely szerint Talamon Alfonz műve a burleszk műfajával rokonítható: „Azt gondolom, hogy a burleszk halálpontos szó erre a könyvre, a szituációk is rendkívüli módon hasonlítanak a burleszkhelyzetekre, abban is, hogy mindig pontosan tudjuk előre, mi fog történni. Nem hiszem, hogy bárki bármikor meglepődne a cselekmény bármilyen fordulatán. Ehhez képest a választott forma, ez a hihetetlenül lelassító, aprólékos és cizellált stílus, amivel leírja az abszolút kitalálható történeteket, számomra olyan mértékig befékezi a befogadást, mintha diafilmként kellene egy burleszket nézmem. Ami hihetetlenül

---

<sup>166</sup> *Irodalmi kvartett* [online].

abszurd szituáció, hiszen az alapvetően poénra kijátszott hatásmechanizmus a lassítással mintegy fölszámolja magát. Ez valahogy megbillenti az egész könyvnek a humorát.”<sup>167</sup>

Ebben az értelemben a szereplők önazonossága nem autonóm, jellemük, karakterük szituációfüggő. Ami elmondható, hogy egyszerre több nemzetiséghez tartoznak, ennek révén illeszkednek a fikcionalizált-mitizált kontextusba: a figurák majdnem mindegyikére jellemző, hogy „poétikus hibridnevet”<sup>168</sup> visel, a keresztnév és a vezetéknév etimológiailag nem azonos eredetre vezethető vissza (Schön Attila német és magyar, Herr Vincenzó német és olasz, Béla von Goffa magyar-német-olasz, Pepík Zefstein cseh és német, Stofek Tamás német-magyar). A személynevek interkulturalitása a huszadik század elején jellemző internacionális, nemzetközi viszonyokat jelzi, és (pótolva a jellemrajzot) az identitás szervezésben is részt vesz. Talamon Alfonz elbeszélésfüzérében azonban sokkal nagyobb hangsúlyt kap a közösségi identitás, mint a személyes: a cselekmény egy közösség számára meghatározó események sorozata, a baráti kör identitását meghatározó elemek összessége. Jan Assmann szerint „[k]ollektív identitáson, vagyis *Mi-azonosság*on azt a képet értjük, amelyet egy csoport önmagáról fest, s amellyel a tagok azonosulnak. A kollektív identitás *azonosulás* kérdése a részt vevő egyének részéről: »önmagában« nem létezik, hanem mindig csak annyiban, amennyiben egyesek hitet tesznek mellette. Ereje attól függ, mennyire él elevenen a csoporttagok tudatában, mennyire képes motiválni a gondolkodásukat és a cselekvésüket.”<sup>169</sup> Samuel Borkopf emlékbeszélei a közösség történetét hagyományozzák át, az elbeszélő olyan eseményeket jegyez le, amely nem az egyes ember személyes élettörténete szempontjából bírnak jelentőséggel, hanem a közösség életébe hoznak változást, a közösség számára emlékeztetéseket. Egyes epizódok kifejezetten a magyar nemzeti múlt és a monarchia multikulturalizmusa szempontjából bírnak jelentőséggel, a kollektív identitás felől értelmezhetőek. Jó példa erre Schön Attila hőstette a cukorgyári tűzvész alkalmával, ahol a német tűzoltóegység legyőzése (lemosása [sic!]) a történelmi kontextus figyelembe vételével interpretálható: „[Schön Attila] [a]célos állkapcsának egyetlen harapásával összeszorította a tömlőt, hogy azon egyetlen csepp víz ki nem juthatott, a hibátlan fogsorok feltartóztatta víz megrekedt, majd amikor a sisteregve hűlő kazán mutatói az utolsó atmoszféranyomásokat jelző számjegyekhez értek [...], Schön Attila kitátotta száját, tarkóját hátrafeszítve célzás közben, hatalmas adag

---

<sup>167</sup> *Irodalmi kvartett* [online].

<sup>168</sup> Németh Zoltán alkalmazza a fogalmat a jelenségre. Ld. Németh: *A multikulturalizmus...*, 47.

<sup>169</sup> Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 1992, Atlantisz, 131.



vízoszlopot küldött a már ujjongó német egység felé, kik, ahányan voltak, annyifelé bukfenceztek, s győzedelmesnek hitt Jauckuk megsemmisítetten dőlt oldalára, irdatlan gőzfelleg képében lehelve ki lelkét.” (455.) Hasonló értelmezői alapállást és előismeretet igényel Herr Vincenzó esete a török birkózóval, Ibrahimmal; a nemzeti trikolor említése ugyancsak Herr Vincenzó kapcsán; valamint a történelmi események említése, lejegyzése a szövegben. Egy helyen például az első világháború élménye szerepel: „már egyértelművé vált, hogy elvesztettük a világháborút, annak ellenére, hogy rengeteget imádkoztunk hős honvédeink győzelméért, mivel jelentős összegű hadikölcsönt jegyeztünk, s már csak az tartotta izgalomban a lakosságot, vajon melyik megszálló hatalom hadserege veszi birtokába gazdátlan városkánkat, hol a legtöbben természetesen a csehekre tippeltek, voltak viszont, kik a franciákat, megint mások az olaszokat favorizálták, ivómban a három befutóra 1, 16, 211, 0 arányban lehetett fogadni egy ellenében, szegény Béla von Goffa, aki tévedésből az aktuális világháborús térképek helyett a harmincéves háború hadmozgásait tanulmányozta egy Temesvárott kiadott szerbhorvát nyelvű könyvből, melyet Schön Attilától orozott el, hogy titokban, senkit be nem avatva kiokoskodhassa a helyes sorrendet, jelentős összeget vesztett azzal, hogy reményeiben bízva megjátszotta a svéd hadsereget, hamiskásan mosolygó szemmel, nagy püsszegések között elárulva, hogy II. Gusztáv Adolf elfoglalta a muszkáktól Karéliát, megszállta Livóniát, s már Lützen felé közeleg.” (397.) A szöveghely jelzi, hogy a világháború nem traumatikus eseményként jelenik meg, hanem egyike azoknak a kalandoknak, amelyek az emlékbeszélyek cselekményét alkotják, olyan szituáció, amelyben Samuel Borkopf és barátai nem aktív résztvevőkként vállaltak szerepet, hanem mintegy külső szemlélőként, kívül helyezkedve az események sodrán, reflektáltak arra.<sup>170</sup>

Jörn Rüsen szerint „a múlt akkor válik történetivé, ha az időben való visszanyúlás túlér a saját életszakasz határain, és átfogja a generációk láncolatát [...]. Mindeközben a múlthoz való viszony tetemes tapasztalati készletekkel gyarapodik. A történeti tapasztalat súlya és jelentősége ebben az elhatározott történeti visszanyúlásban válik felismerhetővé és felfoghatóvá. Megváltozik az elmúlt időszakokban összegyűjtött tapasztalati kincs értelemképző elsajátításának módja is: összetettebbé válik, mivel tág játéktér nyílik immár

---

<sup>170</sup> Vö. „[a modern ember] szüntelenül egy világkiállítás ünnepélyét rendeztetni magának történészművészeivel; élvezkedő és tébláboló nézővé vált, és olyan állapotba került, amelyen még a nagy háborúk, nagy forradalmak is alig egy pillanatra változtathatnak valamit.” Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. Tatár György. Bp., 1989, Akadémiai, 54.

a narratív stratégiák számára.”<sup>171</sup> Itt azonban mindez hiányzik, a szereplők (és ezáltal az elbeszélésfüzér is) híján van az ún. történelmi tudatnak: a történelmi események vagy a személyes múlt elemeinek személyes jelenre vonatkoztatása nem történik meg: az események laza kapcsolódása nem hordozza magában a kauzalitást vagy a kronológiát. H. Nagy Péter megállapítása szerint ugyanis Talamon szövegében „az én-elbeszélés minduntalan átvált többes számba, vagyis a kocsmáros a közös emlékeiket alkotja újra az idő távlatából. A regényben aposztrofált történet síkja – ebből a szempontból – nem más, mint a hajdani baráti közösség emlékezetének a fenntartása; hiszen ha veszendőbe megy az eredet, akkor szükség van egy elbeszélőre, aki a történetek újramondásával újraalkotja az emlékezet közösségét. Ez már a mítosz képletét idézi.”<sup>172</sup> A történetek valóban a mítosz vagy az álom világát szituálják, hiszen a mű a történelmet, a történelmi sorstragédia előtti korszakot (Németh Gábor szerint) „éppen a burleszkszerűsége miatt nem tudja felidézni, hiszen azok a reáliák, amiket a szövegek megidéznek, az úgynevezett valóságban elképzelhetetlenek [...] a történészek olyan módon és olyan szinten vannak karikírozva, hogy képtelenek egy történeti világot felépíteni.”<sup>173</sup> A történelem leírása helyett annak parodisztikus vagy ironikus ábrázolása jellemzi a szöveget: ilyen a színházzal kapcsolatos epizód, amelyben Schön Attila „egy alkalommal, mikor egy porlepte szerző Hunyadi Lászlóját vitte színre a Városi Művelődési Kör, a vérlázító cselekmény olyan mértékben bántotta Schön Attila igazságérzetét, aki persze tisztában volt a történelmi eseményekkel, mégis azt várta, az idő múlásával, a művészet segítségével, annak szabadossága okán más, szerencsésebb végkifejlet adható nagy nemzeti tragédiáinknak [...], kicsavarta a bakó kezéből a pallost, azzal kergette meg a rongyra festett várfalak alatt a csúf V. Lászlót.”<sup>174</sup> A kaland nyilvánvalóvá teszi, hogy a történelem nem absztrakt ismeretként vagy a nemzeti múlt hagyományozódásaként jelenik meg a szereplők számára, hanem alakítható, a befogadóra hatást gyakoroló történetként, a fikció egy fajtájaként.

Figyelemre méltó, hogy nemcsak a múltbeli események, hanem a regénybeli jelen kultúrtörténeti, technikai eseményei, vívmányai (pl. mozi, léghajó) is csak eltávolítva, álomszerű eseményként és nem közvetlen, az élet egyes területeire hatást gyakoroló ténytzerűségként jelennek meg. Az elbeszélésfüzér ideje voltaképp egy új kor hajnala: a

<sup>171</sup> Rüsen, Jörn: Történeti gondolkodás a kultúraközi diszkurzusban. In Thomka (szerk.): *A történelem poétikája*, 205.

<sup>172</sup> Ld. Németh: *Talamon Alfonz*, 226.

<sup>173</sup> *Irodalmi kvartett* [online].

<sup>174</sup> *Talamon Alfonz művei*, 2001, 473.

két világháború közötti időszak, amely a tudományos- és technikai fejlődés, a kulturális és társadalmi változások tekintetében felgyorsult, jelentős korszaknak számít. Talamon Alfonz szövege azonban minden szinten (a tematika, a szerkezet és a nyelvezet szintjén is) igyekszik figyelmen kívül hagyni ezeket a tényeket. A cselekményszervezés voltaképp (és a cím ígérete ellenére) figyelmen kívül hagyja a történelmet és a temporalitást: a kocsmá egyfajta mátrixként működik, amely *kikülönül* a valós történelemből, sajátos szabályrendszer szerint szerveződik. Talamon Alfonz művében a szövegszerveződés tétje az írás szakadatlan folyamata: a memoár lejegyzésének folytonossága teszi Samuel Borkopf számára (valamint az olvasó számára) jelenné a múltat. A Trianon előtti kocsmá világának életre hívása a talamoni hosszúmondatokban bonyolódó, fragmentált cselekményvezetés révén valósul meg. A szöveg abbamaradása a megidézett világ felfüggesztését jelenti: a nyelv teljesítménye ennek a világnak a megteremtése és megőrzése, amely gesztus olvasatomban (az apokaliptikus hagyomány szempontjából) a vég (azaz: Trianon, a saját történet befejezettsége, a temporalitás) elleplezésére, elodázására irányuló szándék.

## VII. „kívül kerültek a történet keretein”

(Márton László: *Árnyas fűtca*)

„...olyan teret és időt akarunk felidézni, amelyben visszamenőleg megtörténik mindaz, ami az árnyak arcvonásaiból és a fényképek háttéréből kiolvasható.”<sup>175</sup>

Az elbeszélte történetek hitelességét, valószerűségét semmi sem bizonyítja meggyőzőbben, mint a fotográfia: képes vizuálisan rögzíteni, megörökíteni a cselekményt vagy annak egy mozzanatát, amely ezáltal azok számára is megismerhető lesz, akik nem voltak tanúi a történeteknek. A fénykép (eredetileg) mintegy rámutat arra, ami biztosan létezett egyszer, ami egykor volt, azaz tanúsít<sup>176</sup>; más esetben pedig képes bemutatni azt, aki egykor tanúja, szereplője volt valaminek.<sup>177</sup> „Én vagyok minden fotográfia iránypontja, ezért vált ki belőlem meglepődést, amikor az alapkérdéssel szembesít: miért élek *itt és most*?”<sup>178</sup> – írja Roland Barthes a *Világoskamrában*. A fotográfia nemcsak akkor segít hozzá identitásunk újbóli megértéséhez (vagy újraértéséhez), amikor portré formájában rólunk készítik, hanem abban az esetben is az önértékelés, a saját jelen, múlt és jövő újradefiniálása a tét, ha egyszerű befogadókként saját időnk és a kép által közölt történet ideje között keressük a differenciát. Az önreferencialitás ilyen igénye miatt a fotográfiától gyakran „hitelességet” várunk (akkor is, ha a digitális korszakban egyre kevésbé bízhatunk a kép „igazságában”).

Hans Belting *A hiteles kép* című könyvének bevezetőjében foglalja össze a problémát: „Mi a hiteles kép? A kérdés nem csak azóta merül fel, mióta fényképezés létezik. Ám a fényképezés ígért az objektív technika által garantált választ. Szinte kórosan vágyunk rá, hogy a kép hiteles legyen. Ha már egyszer kép, akkor az igazságot mutassa. Könnyen kicsúszik a szánkon a vád, hogy a kép »hazudik«, amit megbocsáthatatlannak tartunk. A képen ugyanis annak bizonyítékait fürkésszük, amit a saját szemünkkel látni vélünk. Ahol

<sup>175</sup> Márton László: *Árnyas fűtca*. Pécs, 1999, Jelenkor. 9. (A későbbiekben erre a kiadásra hivatkozom.)

<sup>176</sup> Vö. Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Bp., 1985, Európa. 88., 94.

<sup>177</sup> Vö. Barthes: *Világoskamra*. 7.

<sup>178</sup> Barthes: *Világoskamra*. 96.

ez nem sikerül, ott abban várjuk a képek segítségét, hogy valamiről legalább elképzelésünk lehessen. S máris a »hiteles« kép fogalmával van dolgunk, mely a valóságot olyanként adja vissza, amilyen. A képeket a valóságra nyíló ablakoknak tekintjük. Ám mivel a valóságról alkotott fogalmunk folyton változik, a képekkel kapcsolatos elvárásaink is változnak. Bizonyára ezzel függ össze, hogy hiszünk ugyan a képeknek, ám csak akkor, ha igazolják hitelességüket.”<sup>179</sup>

A kép által közvetített tartalom ilyen kiemelt jelentősége minden bizonnyal a vizualitás expresszív jellegéből adódik, abból az intenzív kifejező erőből, amely a hétköznapiakon túl az emberi élet szakrális, vallási, misztikus dimenzióit is, a kezdetektől fogva, áthatja. Az apokaliptikus irodalom, az eszkatologikus, chiliasztikus hagyomány nyilvánvaló módon elsősorban vizuális inspirációra, látomások sorozatára, vagyis kontemplációra épül.<sup>180</sup> Isten közvetítője, látnoka ezekben a szövegekben képek, látványok tapasztalatát próbálja leírni, elbeszélni, a nyelv közegében az Istenre, a kiválasztott nép sorsára, a világ rendjére vonatkozó képi üzenetet magát hozzáférhetővé tenni, átadni. Márton László *Árnyas főtca* című regénye hasonló feladatot vállal, amikor a fotográfia tanúsító jellegét, a látvány hitelességét próbálja az irodalmi szöveg eszköztárával megragadni. A mű a fényképen, fényképeken kirajzolódó történet, a belőlük fakadó látomás, a sors és a történelem (a holokausztt előtti évtized) elbeszélhetőségét tárgyalja.

A kötet elején található két szerzői jegyzet, valamint a mű utolsó mondata keretet teremt az értelmezés számára, az olvasó kérdésfelvetéseit a történelem elbeszélésének fikcionalitása, az elveszett fényképalbum dokumentumértéke és az emlékezet működésének hármasszempontrendszere felé irányítja: „Ez a történet egészében is, részleteiben is a képzelet szülte. A képzelet viszont egy valóságosan létező országban fejti ki hatását, és egy valóságosan eltelt évtizedet idéz fel. Így a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve; az itt leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez történelmi tapasztalat.” (5.) „Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. [...] A fényképgyűjtemény jelenleg nem férhető hozzá: megsemmisült vagy lappang. Így a szerző saját képzelete szülteit az olvasó képzeletére bízta.” (6.) „Szívükben egymás iránti kiengesztelődéssel suhognak az árnyak egykori otthonaik előtt, ahol nincsenek otthon többé.” (147.) Az észak-magyarországi kisváros életének a holokausztt megelőző évtizede jelenti, jelentené a

---

<sup>179</sup> Belting, Hans: *A hiteles kép. Képviták és hitviták*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 2009, Atlantisz. 9.

<sup>180</sup> Vö. Derrida: *A filozófiában újabban...*, 36-38., 67-68.

cselekmény vázát, amelynek elbeszélése akadályokba ütközik: a traumaszövegek hagyományába illeszkedő műben a szerző olyan narratív konstrukciót és beszédmódot alkalmaz, amely ellehetetleníti a történet(ek) lineáris elbeszélését, csak történetfragmentumok leírására, rögzítésére nyílik mód a regénytérben. Balassa Péter Márton László művéről szóló kritikájában megfogalmazza, hogy egyrészt Kleist „leírhatatlan pillantása”,<sup>181</sup> másrészt Hayden White *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája*<sup>182</sup> című esszéjének történelemkritikája tekinthető teoretikus háttérnek<sup>183</sup>, és ez eleve ellehetetleníti a történet totalizálását, olyan történelem- és nyelvszemléletet feltételez, amely tudatában van saját elégtelenségének, és a látás korlátozott teljesítőképességének felismerése is sajátja a regénynek.

A szereplők az olvasó számára nem hozzáférhető fényképekről „lépnek át” a regénytérbe, hogy (cselekvők helyett) elszenvedői legyenek a történetalakításnak, amely „éppen most”, az olvasás idején zajlik: a regényszöveg bővelkedik szerzői megjegyzésekben, metanarratív kitérőkben, amelyek leginkább az elbeszélés esetlegességét, felülírhatóságát vagy befejezetlenségét, egyáltalán, a bizonytalanságát hivatottak alátámasztani. Még a regény körül jelentkező, másodlagos szövegek is továbbgondolásra, de mindenesetre megtorpanásra késztetnek, mielőtt megfogalmaznánk, mi a tétje az *Árnyas főutcának*. Nem elhanyagolható (de nem is túlhangsúlyozandó) az a tény, hogy az eredeti változat felkérésre készült. Márton László Nagy Boglárkának adott interjújában elmondta, hogy két holokauszt-túlélő nő saját fényképgyűjteményéhez kért szöveget, amelyet azonban elkészülését követően visszautasítottak – ennek a kísérszövegnek az átdolgozásából született ez a regény,<sup>184</sup> vagyis a sokszorosan eltávolító gesztusok mögött létezik olyan elem, amely, úgymond, nem fikció: az album „hiteles képek” gyűjteménye. Létezik tehát olyan közvetítő médium, amely a személyes történeteken keresztül történelemről szóló szöveg létjogosultságát „alátámasztja”. Feltételezhetnénk, hogy a regényszöveg hiátusai a fényképalbum révén értelmezhetőek lennének, koherens narratíva létrehozása válna így lehetségessé. Kékesi Zoltán

---

<sup>181</sup> Lásd Márton László: A leírhatatlan pillantás [online]. In Uő: *Az áhítatos embergépe*. Pécs, 1999, Jelenkor. Idézi Balassa Péter: A leírhatatlan pillantás (Márton László: *Árnyas főutca*). *Alföld*, 2000/10. 89-94. <http://www.epa.hu/00000/00002/00055/balassa10.html>.

<sup>182</sup> White, Hayden: *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája*. In Uő: *A történelem terhe*. Bp., 1997, Osiris, 251-278.

<sup>183</sup> Balassa Péter: *A leírhatatlan pillantás*, 89.

<sup>184</sup> Nagy Boglárka: „A lovak kihaltak”. Beszélgetés Márton Lászlóval, *Jelenkor*, 2001/12. 1290-1309.

figyelmeztet rá, a nyomtatásban megjelent regény „nem azonos azzal, amelyet a két idős asszony visszautasított; Márton önálló regénnyé alakította át a szöveget, ami természetesen óvatosságra int, ha a regényt bármiféle összefüggésbe akarjuk hozni e fényképekkel, illetőleg azok hiányával.”<sup>185</sup> Hans Belting pedig a fénykép mediális struktúráját illetően int óvatosságra: „A hiteles kép önellentmondás, hiszen olyasvalamit helyettesít, amit valóságosnak tartunk.”<sup>186</sup> A regényben valami olyasmivel találkozunk, mint a Matryoska-baba: olvasunk egy szöveget, amelyben fotográfiák ekphrasztikus leírásai szerepelnek; a képek egy valóságos album lenyomatai, nyomai; a gyűjtemény egykor élt személyeket, egykor létezett helyeket ábrázol; a helyek, személyek a történelem adott időszakából mutatnak szinkronmetszeteket. Ami első olvasatra nyilvánvaló, az a többszörös elfedés: a regény narratív és retorikai struktúrájának vizsgálata során az elrejtett „titok” mibenlétére kérdezhetünk rá.

Az *Árnyas főutca* – a cím vezeti be a többféle értelmezésnek teret adó kifejezést – az árnyak regénye: hősei nem hús-vér emberek (és nem is annak mintájára hívja őket életre a fikció terében a szerző), nem antropomorf, identitással rendelkező lények, akik karakterükből adódó döntéseikkel, készségeikkel, szándékaikkal vesznek részt a történet alakulásában. „Az árnyas főutca nem azért árnyas, mert árnyat adó fák szegélyezik, hanem azért, mert árnyak mutatkoznak mindkét oldalán, emberi lények árnyai. Nem állítható róluk, hogy nem léteznek, hiszen aki valaha létezett, az létező személy marad mindörökké, ám az sem állítható róluk, hogy nem a képzelet szülöttei, mert annyiban tudnak bizonyosságot tenni létezésükről, amennyiben gondolunk rájuk és felidézzük őket; amennyiben pedig gondolunk rájuk és felidézzük őket, annyiban nekünk kell újjászülnünk őket a saját képzeletünkből.” (7.) Az idézet többszörösen utal a fotográfia médiumára, amely a történetvezetést meghatározó elem lesz a későbbiekben. A létezés örökkévalósága az emlékezet révén következhet be, az emlékezés átörökítése pedig médiumok, mediális közegek révén történhet, amely esetünkben a fényképalbum. Másodsorban, a „kép hasonló módon különbözik a testtől, mint az árnyék, egyúttal viszont árnyék módjára hasonlít a testre”<sup>187</sup>, az árnyék ugyanis olyan fizikai jelenség, amely a testre irányuló fénysugarak következtében jön létre, a test kivetülése, a fotográfia pedig a fény segítségével rögzíti a

<sup>185</sup> Kékesi Zoltán: Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az *Árnyas főutca* és a fotográfia) [online]. *Magyar Lettre Internationale*, 2008/nyár. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre69/kekesi.htm>.

<sup>186</sup> Belting, Hans: *A hiteles kép. Képviták és hitviták*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 2009, Atlantisz, 16.

<sup>187</sup> Belting, Hans: *Kép és árnyék*. In Uő: *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Bp., 2007, Kijarat, 226.

test árnyékát a fényérzékeny papíron.<sup>188</sup> A „felidézés” és „újjászülés” gesztusa azonban a médium Roland Barthes és Hans Belting által kiemelt attribútumát vonja be – már az első oldalon – az interpretációba, szerintük a fotográfia maga a halál. Barthes ezt a meglátását abból a tapasztalatból vezeti le, hogy a rólunk készült fényképen elkerülhetetlenül azt látjuk, hogy „Teljesen Képpé váltam, azaz meghaltam, én magam vagyok a Halál!”<sup>189</sup>, ez pedig véleménye szerint a fénykép struktúrájából adódik: „A fotóportré zárt erőter. Négy képzeleti mozzanat kereszteződik, ütközik össze, változik benne. A fényképezőgép lencséje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel. [...] Képzeletileg, imagináriusan a Fotográfia (az intencióm szerinti) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok. [...] Mintha a fényképésznek roppant harcot kellene folytatnia azért, hogy a Fotográfia ne legyen maga a Halál.”<sup>190</sup> Belting a médium kulturális közvetítő funkcióját hangsúlyozva kapcsolja össze a képi ábrázolást a halállal: „A képek előállítása egyfajta egzisztenciális fenyegetettségre válaszolt, amikor a *kép arcát* állította szembe az arcnélküli halállal.”<sup>191</sup> A fotográfia „saját maguk visszahozhatatlan emlékképeivé változtatja az élőket. Ugyan újra és újra mozgásba akarjuk hozni a képeket, és (a filmben) hangot akarunk adni nekik, mégsem érhetjük utol az időt, ami a képekben máris továtűnt.”<sup>192</sup>

Az elbeszélő metanarratív megnyilvánulásai gyakran épp ezt a tulajdonságot, a fényképek megelevenítésének nehézségét példázzák, azonban a halál nem csak metaforikus értelemben van jelen: a fényképalbum árnyainak (köztük az album készítőjének) létezése a holokausztról tanúskodik, „olyan bűncselekményekről, amelyekben törvényszerűséggé vált a törvényekkel előkészített törvénytelenység.” (7.) Az árnyak története az elbeszélő számára nemcsak az emlékezés természete, szelektív és korlátozott működése miatt nem hozzáférhető, hanem azért, mert befejezett, és az eltérő pozíciókból nem átlátható történetről van szó. Úgy is fogalmazhatunk, az árnyakkal nem könnyű párbeszédbe lépni: nincs meg az a közös nyelv, a közös előismeret, közös múlt,

---

<sup>188</sup> Vö. Belting: *Kép és árnyék*, 227.

<sup>189</sup> Barthes: *Világoskamra*, 20.

<sup>190</sup> Barthes: *Világoskamra*, 19-20.

<sup>191</sup> Belting: *Kép és árnyék*, 221.

<sup>192</sup> Vö. Belting: *Kép és árnyék*, 243.



amely lehetővé tenné a dialógust; nincs meg az a vonatkozási pont, amelyből felidézhető, befogadható lenne a figurák (személyes) történelme: „Nem csak az élőkől választja el őket láthatatlan határ, hanem egy másik láthatatlan határ elválasztja őket a többi halottaktól is, az a határ, amelyet még életük során jelöltek ki az ebből a célból hatályba lépő korabeli törvények; és ez a határvonal, bár az őt kijelölő törvények hatályukat veszítették, nem tüntethető el visszamenőleg, tehát sehogyan sem tüntethető el. Éppúgy nem tehető semmivé, ahogy az árnyaktól sem lehet megszabadulni [...]” (8.) A rákérdezés igénye és a válasz hiánya tehát a regény elején be lesz jelentve, és a narrációs stratégia, az elbeszélő korlátozott teljesítőképessége is prezentálódik: arcot és nézőpontot kölcsönöz az elbeszéléshez, mintegy a szemtanú hitelességét hívja segítségül a lejegyzéshez: „szembe fogunk nézni vele, és olvasni fogunk az arcvonásaiban és a szeméről is leolvassuk a benne tükröződő képet.” (9.) Az elbeszélés számára a fényképalbum (amely a regényben Halász Ignác tulajdona) kiindulópont, különös jelentőséggel bír a fotográfiák beállításának, az ábrázolt testeknek, a kép keletkezési körülményeinek leírása, hiszen ez az, ami a mindenkor befogadó számára hozzáférhető. A sors – amelynek tényszerű leírása folyton elhalasztódik – nem közölhető fényképek által. A fénykép (bár képes megragadni egy esemény döntő pillanatát, amelyet a médium közbejöttes nélkül nem tudunk rögzíteni pusztán érzékszerveinkkel<sup>193</sup>) kísérőszöveg, magyarázat, leírás nélkül mindig kontextusából kiragadott eleme egy rekonstruálható rendszernek, amelyet a véletlen is befolyásol, emellett sosem tudhatjuk, „[...] miért éppen ezt a tárgyat, ezt a pillanatot választja (fényképezi), aki fényképez, és nem egy másikat? [...] Lehet, hogy a Fotográfia erős, biztos jellé [signe] szeretné felküzdeni magát, így lehetővé válna, hogy egy nyelv méltóságára emelkedjék, de ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre, megkülönböztető jegyre is szükség van, ennek híján a fényképek csupán elmosódó homályos jelek, nem elég tartósak.”<sup>194</sup>

A regényben a fényképek apropói egy-egy élethelyzet, szituáció bemutatásának vagy anekdota lejegyzésének. Ezek a fragmentumok azonban nem tudnak koherens egészzé összeállni, például egy nem létező fénykép, egy vizuális „bizonyíték” híján bevezetett szereplő hiátust teremt a történetvezetésben (Regnár Edit, 12., 33-34.); az elégedetlen figura hangot kap és beleszól a cselekmény bonyolításába (Gőz Gaby, 52.); az elbeszélő pedig tartózkodik a felvett szálak összefésülésétől, rangsorolásától: „Mi azonban az

<sup>193</sup> Vö. Barthes: *Világoskamra*, 40.

<sup>194</sup> Barthes: *Világoskamra*, 10-11.

eseményeket sem különállóan kidomborítani, sem összefüggések egységes rendszerévé alakítani nem akarjuk. Munkánkkal, miközben az árnyas főutcat próbáljuk átjárhatóvá tenni, egyszersmind azt is érzékeltetni akarjuk, hogy a történetek ugyan visszanyerhetők abból a kárból, amelybe vesztek, ennek azonban ára van: mert minél több a történet, annál világosabban látszik, hogy egészében véve nem történik semmi.” (48.)

A regény két főszereplője Gőz Gaby és Róth Aranka, akiknek a jelleméről csak közvetve kapunk információt, sokkal karakteresebb a leírásoknak a korabeli Magyarország, az észak-magyarországi városi rangú nagyközség viszonyait skiccelő aspektusa. Az egymáshoz lazán kapcsolódó történetek (amelyeknek sokszor szereplői is felcserélhetőek) a hétköznapi színterén egy multikulturális közeget mutatnak be, amely a különböző társadalmi rétegek, vallási felekezetek, adott esetben (a nevekből erre következtetünk) nemzetiségek együttélése révén alakult ki. Az epizódok azonban nem éppen idilli képet festenek a holokausztot megelőző időszak zsidó-keresztény együttéléséről, előrevetítik a történelmi tény, amely tapasztalata szerint a két főszereplővé emelt kislány „nem állhatja meg a helyét, mivel rövidesen egyértelművé fog válni, hogy semmiféle helye nincs.” (10-11.) A regény nem bonyolódik történelmi tények, vélekedések, a vele kapcsolatos teoretikus kérdések fejtegetésébe, olyan fogalmak, mint haza, szabadság, morál legfeljebb ironikus módon kerülnek elő. Az egyes szereplők sorsának elbeszélése azon a ponton függesztődik fel, ahol valami visszafordíthatatlan következne be, így például csak feltételes módban vagy jövő idejű történészként olvasunk halálról, haláltáborokról, erőltetett menetről, öngyilkosságról, és gyakran a szereplők ki lesznek vezetve a történetből, mielőtt bekövetkezne a tragédiájuk.

Az elbeszélő sokszor elhallgatja vagy nem közvetlenül beszéli el saját véleményét, ahogy az elbeszélés bizonyos pontjain is üres sor jelzi tipográfiailag a csendet. Az üres hely a kegyelet csendjét, a visszatartott véleményt egyaránt érzékelteti, ahogy a megszólalás nehézségeit is. A múlt feletti büntudat, ebből következően a múlt feldolgozatlansága folyamatosan jelen van a szövegben implicit módon, és néhány szöveghely explicit módon fogalmazza meg a történelem elbeszélhetetlenségének dilemmáját, amely a regényszöveg problémája is: „Kénytelenek vagyunk elismerni, hogy a magunk mesterségében éppúgy nem vittünk végbe tetteket, ahogy a korszakunk többi szülöttje sem a sajátjában; az, hogy beszélünk, nem pedig hallgatunk, önmagában véve nem tett. [...] És nem áll módunkban kiszabadítani szereplőinket abból a gettóból, a feledésből, amelyet az 1610/1944-es kormányrendeletnél tartósabb kényszerűség jelölt ki; ahogy a városi rangú nagyközséget sem tudjuk megszabadítani attól a hatalomtól, az

emlékezéstől, amely elérhetetlen káprázatként villantja fel az egykori városi élet foszlányait, és a főutcára csődíti az árnyakat.” (49.) A regény szinte csak pillanatfelvételeket közöl, amelyek között kapcsolódási pontokat jelenthetnek a szereplők azonosságán túl a tárgyak, amelyek története sokszor világosabban követhető, mint tulajdonosaiké. Az utcák, terek, épületek, intézmények névváltozása a temporalitás kifejezésében, idősíkok egymásra vonatkoztatásában játszik szerepet, hasonlóan a korabeli közismert személyek (írók, színészek) szerepeltetéséhez, az említés szintjén megjelenő könyvek (pl. Ortega y Gasset *A tömegek lázadása* című munkája, amelyet Gőz Árpád olvas; Franz Rosenzweig *A megváltás csillaga* című könyve, amelyet Krebs Hermann helybeli rabbi fordít magyar nyelvre) pedig mintegy intertextusként árnyalják az értelmezést. A történelem azonban épp annyira bizonytalan tényezőként jelenik meg, amennyire Petőfi sokszor idézett utolsó verse bizonytalan tényezőként, folyton változó vendégszöveggként van jelen a műben.

A regény által felvonultatott mozaikok, pillanatképek alapján tapasztaljuk, hogy „[...] egy valamivel előttünk élt ember élete a maga különösségében őrzi a Történelem feszültségét, azt a részt, amely ebből ráesik.”<sup>195</sup> Azonban az olvasó szembesül azzal, hogy a szöveget olvasva, a képeket gondolatban megelevenítve nem jut közelebb a történelem megértéséhez, hiszen az események a szereplők számára sem voltak hozzáférhetőek, és a „hiteles képektől” megoldást váró elbeszélés sem képes feloldani az ambivalenciát, amely szerint „A Történelem hisztériás; csak akkor mutatkozik meg, ha nézzük, de csak akkor tudjuk nézni, ha ki vagyunk zárva belőle.”<sup>196</sup> Mintha mindaz, amit rekonstruálni próbálunk, amit írásban vagy vizuálisan, adott esetben auditív formában megörökítünk, szükségképpen a történelem retusált képét tárná elé.

Márton László regénye traumaszöveg: az eredeti célkitűzést tekintve a holokausztot átélt személyek számára jelentett volna feloldást, az emlékezet számára teremtett volna olyan „emlékművet”, amely a trauma által okozott törés feloldásában lett volna érdekelt. Egy Gőz Gabyra vonatkozó hely explicit módon is kifejezi az erre irányuló szándékot, lehetővé teszi, hogy a végleges művet is traumaszöveggként olvassuk: „[...] kénytelenek vagyunk rádöbbsenni, hogy ő [ti. Gőz Gaby – M. A.] a történet őrangyala. [...] ő maga kiszól ugyan a történetből, de válaszolni nem lehet neki. Azt vártuk az elbeszélőtől, hogy méltó emléket állít szeretteinknek. Azt vártuk tőle, hogy a fényképeknél maradandóbb és

---

<sup>195</sup> Barthes: *Világoskamra*, 75.

<sup>196</sup> Barthes: *Világoskamra*, 75.

magasztosabb módon örökíti meg őket. Azt vártuk, hogy a fotókon látható személyekből és jelenetekből a valóságnak megfelelő, hiteles képet állít össze, amely részvétet kelt az olvasóban, és a mi fájdalmunkat felébreszti az ő lelkében is. Nem ez történt.” (132.)

Az *Árnyas fűtca* Gőz Gabyja – hasonlóan az Apokalipszis harsonáit megfújó angyalokhoz – két „világ” között közvetít, itt persze nem Isten és az emberek megértését segíti az angyal, hanem a történet alkotója és a szereplők világa között létesít kapcsolatot. Gaby (akinek a neve etimológiailag Gábiel „Isten hőse” arkangyal nevével rokon) maga is a holokauszt (túlélő) áldozata, vagyis hírvivő, akinek figurája a végítéletet, a kinyilatkoztatást és az azt megelőző pusztulást jelképezi. Azonban az ő történetét (amelyben egyre haladunk a vég felé, de nem érjük el sosem<sup>197</sup>) éppúgy a regény narrátorának kellene elbeszélnie, ahogy Róth Arankaét vagy Halász Ignácét, és ez – utaltunk már rá – kudarcba fullad, az elbeszélő számára nem hozzáférhető a személyes történelem. Látjuk, hogy Gőz Gaby többször „beleszól” a cselekménybonyolításba, figyelemre méltó, hogy az elbeszélő mégsem adja, nem adhatja át a narrátori feladatokat Gőz Gabynak, a lényegi kérdéseket tekintve a szereplő néma marad. Ez a hallgatás interpretálható a trauma fogalma segítségével: „A trauma következtében elvész a biztonság illúziója, az élet kontrollálhatóságába vetett naiv bizalom, az a takaró, amely a latens, tudattalan módon egyébként is jelen levő halálszorongást a normál élet során fedi. [...] A trauma tehát egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható.”<sup>198</sup> A traumatizált emlékezet nem teszi lehetővé az események koherens felidézését, mivel „különbözik az emlékezet normál működésmódjától: nem történetszerű, hanem fragmentált, nem kontrollálható, hanem váratlan emlékbetörések jellemzik [...], másokkal nem megosztható, magányos, s a múlt és a jelen közötti folytonosságot kimerevített pillanatként megtöri.”<sup>199</sup>

Az *Árnyas fűtca* figurái éppúgy nem képesek a személyes történetük koherens elbeszélésére, ahogy a Márton Lászlót felkérő két hölgy is egy külső személytől várja az elbeszéléshez szükséges nyelv megtalálását, a fotográfiák segítségével felelevenített, és általuk elbeszélt emlékeknek az írás aktusával történő tanúsítását. A regény tétje ebben a kontextusban nem más, mint a trauma elbeszélésének megfelelő irodalmi nyelv keresése:

---

<sup>197</sup> Mert „lekéssük” a saját végünket. Vö. Derrida: *A filozófiában újabban...*, 67-68.

<sup>198</sup> Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Bp., 2008, Anonymus – Ráció, 6.

<sup>199</sup> Menyhért: *Elmondani...*, 5.

ezzel magyarázható, hogy a szöveg olyan hatást kelt, mintha egy ideális, a holokauszt vagy az Ipoly-parti kisváros történetét hitelesen elbeszélő műhöz készült jegyzetek összessége lenne. A narrációs technika, amelyet Márton választ, a szövegbe írt törésekre épül: a regény újra meg újra rámutat a tematikus elemek bizonytalan eredetére, saját megalkotódásának véletlenszerű körülményeire, az elbeszélte esemény hozzáférhetetlenségére, és ezáltal saját olvashatatlanságát idézi elő: az olvasó nem kap történetet, legfeljebb egy (több) felépíthető narratíva lehetősége villan fel előtte. „Ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba. Ez a nyelv már nem lehet naiv, gyanútlan: sokkal inkább a kételyt, a bizalmatlanságot magában foglaló, a megszakítottság és a szorongás emlékét őrző, az uralhatatlanság tudását elfogadó, a másikat így is megszólító mégis-beszéd.”<sup>200</sup>

A traumaszöveg „hitelessége” tehát épp abban áll, hogy nem totalizálja a fotográfiák mozaikjaiból kirajzolódó történelmet és személyes történeteket, hanem számot vet azzal a ténnyel, hogy a trauma felülírja azokat az elbeszéléseket és írástechnikákat, amelyek a traumatizált állapotot megelőzően rendelkezésre álltak. Az *Árnyas főutca* mint másodlagos (a személyes tapasztalatot feltételező elsődleges traumaszöveget újraíró) traumaszöveg azáltal segíti az emlékezést és ezzel együtt a feldolgozást, hogy az olvasónak közvetíti a traumát, és annak interpretációját is nyújtja.<sup>201</sup>

Az árnyak megelevenedése során fokozatosan felsejlik, előtűnik számunkra a fénykép háttere: a titok felfedése (az „apokalipszis”) abban áll, hogy a képi üzenetek révén fokozatosan körvonalazódik számunkra a katasztrófa, amely egy totalizáló világlátás jegyében, nagy elbeszélésként nem megfogalmazható, mégis kódolható látomásos üzenetként adja hírül, hogy az élet minden dimenziója megváltozni kényszerül.

---

<sup>200</sup> Menyhért: *Elmondani...*, 6.

<sup>201</sup> Menyhért: *Elmondani...*, 7.

## VIII. „Négy napig élt még”

(Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*)

*„Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl – tudta – édesvizű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben.”<sup>202</sup>*

Hajnóczy Péter kisregénye, *A halál kilovagolt Perzsiából*, mind tematikus, mind pedig retorikai értelemben az írás létmódjára kérdez rá: a mű tétje tulajdonképpen a szöveg szerveződése, amely egyben a személyiség autonómiájának és integritásának, és a valóság leképezésének, rögzítésének bizonyítéka, feltétele is lenne. A kisregény két szála (a kerettörténet az író-elbeszélőről, aki nem képes az írásra, valamint az általa lejegyzett Krisztina-történet) ambivalens viszonyban van egymással, mindkettő valamiként az írás és az idő problémáját helyezi a fókuszba. Az írás-motívum már az első mondatban megjelenik: „Íme a rettenetes üres fehér papír, amire írnom kell, gondolta.” (7.) A szöveghely nemcsak a főszereplő (az egyes szám harmadik személyű, ám nézőpontját tekintve a főhőssel azonos tudással rendelkező elbeszélő) az írás lehetőségére vonatkozó dilemmáját vezeti be a történetbe, hanem egyfajta metanarratív mozzanatként rá is mutat a létesülés helyére, hiszen a mondat, amely az írást mint feladatot, mint a jövőbe kitolt aktust értelmezi, maga is egy szöveg, egy írás(mű) része. Derridánál olvashatjuk, hogy „arra hajlunk, hogy minderre és sok egyébre is az »írás« szót használjuk nem csupán a betűkkel kifejezett, a piktografikus vagy az ideografikus inskripció fizikai gesztusainak jelölésére, hanem mindannak a jelölésére is, ami az inskripciót lehetővé teszi; sőt nemcsak a jelölő felületre, hanem a jelölt felületre is; így »írásnak« mondjuk mindazt, ami általában inskripciót hozhat létre, akár betűkkel fejeződik ki, akár nem, még akkor is, ha amit

---

<sup>202</sup> Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*. Bp., 1987, Szépirodalmi Könyvkiadó. (A későbbiekben erre a kiadásra hivatkozom.)

szétszór a térben, az távol áll az emberi hang rendjétől: kinematográfia és persze koreográfia, de képi, zenei, plasztikai stb. »írás« is.»<sup>203</sup>

Az írás, amelyet el kell kezdeni, nem azonos azzal, amely a papírra lesz vetve, ám nem független attól, annak mintegy a nyomaként tűnik fel: az általunk olvasott szöveg folyton vonatkozik a lehetséges szövegre, miközben az egyik szöveg íródik, a másik – mintegy ideális textusként – folyton jelen van. Ilyen értelemben írás az, amelyet olvasunk, írás maga a történet, amelynek lejegyzése elhalasztódik, és amely Hajnóczy kisregényének központi motívuma. A mű első sora voltaképp önmaga medializáltságára, közvetítettségére mutat rá, és egyúttal a kétféle írás fogalmát konfrontálja. Ez a kettősség végigvonul a mű egészen, a lineáris olvasás során újra meg újra olyan szöveghelyeket találunk, amelyek a két írásfogalom elkülönülésén alapuló „rész”, hiátust hoznak létre a műegészben: „Megpróbálta leírni látomásait; a keze hideg volt, mint a jég. Majd később folytatam az írást, gondolta, mereven a pohárra nézett, amely az óra mellett állt, s rágyújtott egy cigarettára.” (83.) Ebben a fejezetben arra a kérdésre keresem a választ, hogy az általunk olvasott szöveg hiátusai, amelyek folyton egy másik szöveg elodázásáról, a két szöveg közötti temporális eltolódásról adnak hírt, milyen célt szolgálnak, pontosabban, a kérdés számomra az, hogy a kisregény retorikai struktúrájának vizsgálata hogyan segít hozzá a szöveg tétjének felfedéséhez.

A történet tulajdonképpen az írás lehetetlenségéről szól: már az első oldalon nyilvánvalóvá válik, hogy a kezünkben tartott mű vendégszövegek, intertextusok összessége, és – az elbeszélő megnyilvánulásai szerint – nem azonos azzal a szöveggel, amelynek íródása állandó témaként van jelen. Vagyis, tulajdonképpen nemcsak két, hanem jóval több, meghatározhatatlan számú szövegről van szó, amelyek mintegy palimpszesztként, egymáson áttűnve, egymást kiegészítve, felülírva alkotják a korpuszt: „Most részegsége alatt írt feljegyzéseit lapozgatta, és azt a kétszázhetven gépelt oldalt, amelyről tudta, hogy el kell dobnia, legfeljebb egy-két bekezdés és néhány mondat, amit használni tud. »Három év munka.« Már nem sajnálkozott az elfecsérelt időn, csak megállapította a tényt.” (7.) A regény tipográfiája is jól érzékelhetően utal a szövegek idegen származására: az idézőjeles vendégszövegek mellett gyakran szerepelnek idézőjeles-kurzivált helyek (egy-egy mondat, rövid bekezdés), amelyek többnyire egy belső monológ fragmentumai, és sok esetben a narrátor-elbeszélő főszöveghez való viszonyát jelölik. A kiszólások vonatkozhatnak a beszélő-narrátor vegetatív működéseire,

---

<sup>203</sup> Derrida: *Grammatológia*, 29.

testi szükségleteire, amelyek egyúttal a szöveg íródásának körülményeiként, vagy épp az írás ellehetetlenülésének okaiként is azonosíthatók: »*Á. Ma elfelejtette bevetetni vele az Anticolit. És tegnap is.*« (13.)

Ezek a narratív gesztusok látszólag a szöveg kiteljesedését segítik elő: úgy tűnik, mintha újabb és újabb szegmensek, a valóságra, a beszéd(írás)helyzetre, a kontextusra vonatkozó információk birtokába jutnánk. A vendégszövegek sokszor multi- vagy intermediálisak, például hangzó szövegek – slágerek, drámai monológok, idegen nyelvű korpuszok – jelölői illeszkednek a törzsszövegbe. Ezekre jellemző, hogy nemcsak a mű egészén belül rendezik át a szöveg meghatározhatóságának feltételeit, hanem egyúttal a szöveg hatáskörén kívülre helyezik a fókusz: feltételezzük, hogy a különböző töredékek értelmezése közelebb visz a mondanivalóhoz, hogy végül ki tudjuk rakni a hiányzó, folyton emlegetett szöveg mintázatát. Ilyen olvasói reményekre ad okot az a *Hamletre* utaló „talált szöveg”, amely jegyzetként szerepel, kikülönülve a törzsszövegből, és egyértelműen hangzó szöveggént azonosítható: „Egy eszelős hang Fortinbras szavait hadarta a fülemben egyre gyorsabban, mintha tompítani akarta volna a másik hadaró hangot, amely arra buzdított: ugorj ki az ablakon, de lehet, hogy nem akart semmi mást, mint nyomorúságomat gúnyolni és csúfolni.” (11.) Azonban a sokféle eredettel bíró szövegek (amelyek között orvosi szakszöveget, apróhirdetést is találunk) funkcionalitása, motiváltsága rejtve marad az olvasó előtt, és olyanfajta ismerethalmazt jelent a világról, amely nem rögzül valódi tudásként. Az egymásba illesztett vendégszövegek ezért olyan sajátos mediális struktúrát teteleznek, amelyben az írás sosem a valóságra vonatkoztatható, minden szöveg vonatkoztathatósága újabb mediális szintet jelent, újra meg újra eliminálódik a jelentés/megismerés lehetősége, és nem kapunk információt arra vonatkozóan, hogy az így szerveződő szöveg viszonya az első mondatban megjelölt ideális szöveghez hogyan módosul.

Így a szöveg folytonos elmozdulásokkal terhes, dekonstruálja önmagát a jelentés (sosem lehetünk biztosak benne, hogy mikor olvasunk olyan szöveget, amely része lesz a még meg nem írt, ideális szövegnek). El kell fogadnunk, hogy a textus, amelyet olvasunk, olyan írásművekről tudósít, illetve olyan írásos emlékeket halmoz fel, amelyek révén szétszalazódik a történet, és a cselekmény két szálának egymásba játszása során, a két történet egymásra vetülésében az elbeszélő identitása is bizonytalanná válik: a két történet beszélője olykor hasonló szokásokkal rendelkezik, például mind a kerettörténet, mind pedig a Krisztina-elbeszélés főhőse szereti Kleistet, és Martinovicst: „Nem volt kívül beszélnie; nem társaloghatott Kleistről vagy Martinovicstról az ácsokkal, kőművesekkel,



vízvezeték szerelőkkel, burkolókkal.” (12.) „Lassú kortyokban itta a második korsó sört és cigarettára gyújtott. Nem téged álmodtalak meg, gondolta ismét. Legalább beszélgetni tudnék vele Kleistről, Martinovicsról és az elmúlt iszonyú térről Rákoscsabán, de érezte, sőt bizonyos volt benne: Krisztinát nem érdekli majd Kleist és Martinovics, mindig derűt árasztó lénye pedig tiltakozik a nyomor képei ellen.” (42.) Ugyanígy az alkoholhoz való viszony, valamint az alkoholfogyasztás mint az idő mértékegysége egyaránt fontos narratív elem a kerettörténetben és a Krisztina-történetben is: a két szál tematikus átfedések mentén íródhat/olvasódhat egymásba, vannak azonban olyan textuális motívumok, amelyek a következtetésünket (vagyis a totalizáló olvasatot, mely szerint a két elbeszélést egymásutániségükben vagy egymás kiegészítéseként olvassuk) elbizonytalanítják. Ilyenek azok a kiszólások a törzsszövegből, amelyek elkülönülnek tipográfiaiilag a már említett módon, és a szöveg keletkezésének műhelymunkájára vonatkozó utalásokként érthetőek, előre- vagy visszautalhatnak a regényterben, megelőlegezhetnek, bevezethetnek újabb vendégsszövegeket. Ilyen Rákoscsaba első említése: „»Talán Rákoscsaba?«” (11.) Meglehetősen hangsúlyos helyen található ez a mondat, hiszen az első explicit vendégsszöveggént felismerhető egység után olvashatjuk, ezáltal olvashatjuk a mondatot a többi, megtalált, ám be nem illesztett textusra való utalásként (találgatásként, hogy honnan valóak a szövegegységek, esetleg konkrétan a már beillesztett egységre is vonatkozhat). Később azonban, szinte változatlan formában ismétlődik meg a szerkezet, ám nem kiszólásként, hanem a törzsszöveg (a szöveg lehetetlenségét leíró történet) részeként, és bevezeti a Krisztináról szóló elbeszélést: „Igen, talán Rákoscsaba, a tél a fűtetlen konyhában, aztán a Geodéziai Intézet és Krisztina.” (14.)

Ez a repetitív szerkezet megkettőzi a narratívát: a regény két fő szála ezen a ponton a motivikus hasonlóságok mellett felépítettségében is párhuzamos. Mindkét történet ideje meghatározhatatlan, pontosabban egymáshoz viszonyítható: a Krisztina-elbeszélés ideje nyár, a lejegyzéséé (mert minden bizonnyal erről van szó, ez az a szöveg, amelynek leírásán az író figurája fáradozik) bizonytalan, az időtartam pedig mindkét esetben csak az író-figura és a főszereplő fiatal férfi vegetatív működéseiben mérhető. Az író közvetlenül a lejegyzés előtt elhatározza, hogy „nemcsak egyszerűen inni fog, hanem dolgozni a pohara mellett – különben is: szikvízzel inná a bort –, ha nem is az örökkévalóságnak szánt szöveget, de némi »szalonspiccel« értékkel bíró jegyzeteket készíthet [...]” (13.) Az írás-lejegyzés mint mnemotechnika lép működésbe, amely a borfogyasztás ritmusától függ, ez azonban egyben felejtés is, hiszen az Anticol és a bor egymásra hatása látomások sorozatát indítja el, amelyek megszakítják, beékelődnek a Krisztináról szóló történetbe. A Krisztina-

történet főhőse fölveszi a szöveg ritmusát, amennyiben számára a lánnyal való kapcsolat kialakítása lenne a cél, és amelyet a sör és cigaretta ritmusa oszt egységekre, a történet valós időtartama pedig bizonytalan, nem azonosítható az olvasás során. A két narratíva szétdarabolódik, az egymásra következő vendégszövegek, látomások felülírják, elbizonytalanítják a szövegekben tetten érhető tematikus és sok esetben retorikai pozíciókat is: a két hős egymás alteregójaként tűnik fel, szokásaik is hasonlóak, a jelentés pedig át- meg áthelyeződik a regényben. Foucault szerint „[a]z értelem keresése azt jelenti, hogy napvilágra kell hozni a hasonlóságokat. A jelek törvényének kutatása azt jelenti, hogy felfedezzük az egymáshoz hasonló dolgokat.”<sup>204</sup> Ezt azonban akadályozza az a tény, hogy az olvasó elveszti bizalmát az írásban. Az írásba vetett hit visszatérésének feltétele az lenne, hogy képesek legyünk elfeledkezni a medializált jellegről, a médium materialításáról, amely esetünkben a kollázs illesztéseinek eldolgozását, a folytonos szöveg illúziójának fenntartását jelentené. Ez azonban a retorikai pozíciók elkülöníthetlensége/összemosódása miatt nem mehet végbe, hiszen nincs pont, amelyhez viszonyíthatnánk az elhalasztódó, és az olvasás során aktivizálódó szövegszegmenseket.

A narratíva ebben az értelemben nem közelít az egység felé, épp destruálódásában találja meg önnön lényegét. Derridát idézve „a könyv eszméje, mint hogy mindig egy természetes totalításra utal, mélységesen távol áll az írás értelmétől”<sup>205</sup>, amellyel azonban Hajnóczy műve rokon vonásokat mutat. Az írás, amelyik készül, amely a befogadás tárgya, amelyet olvasunk, voltaképp teljesen különböző kifejezésmódok verbalításba ágyazásaként tűnik fel. A talált szövegek mellett, amelyeket a beszélő állítólag korábban írt, a már említett slágerszövegek, zenei betétek, színpadi művek szöveges elemei, és látomások leírása szerepel, ezáltal az írás megvalósít egyfajta totalitást, hiszen mindent valós időben magába integrál (végül is az írás valóságának, körülményeinek részét képezik ezek az elemek), ez az egység azonban nem jöhet létre, hiszen nincs olyan terjedelmű könyv, amely ezt a végtelenségig magába foglalná, és nincs is azonos irányuk ezeknek a szegmenseknek, hiszen más módon fejeznek ki dolgokat. A mű tulajdonképpen már első sorával, az írás megkettőződésével önnön halálát mondja ki: a kerettörténet elbeszélője számára a tökéletes szöveg megalkotása épp azért lehetetlen, mert a valóságot nem fedheti le pontosan az írás, és minden szöveg szükségszerűen véges, időben korlátozott, nemcsak a

---

<sup>204</sup> Foucault: *A szavak és a dolgok*, 48.

<sup>205</sup> Derrida: *Grammatológia*, 40.

cselekmény, amelyet magába foglal, hanem az alkotófolyamat révén, saját keletkezése, lezártága szempontjából is.

Foucault írja: „a saját terében minden retorikai alakzat bizonyos távolságról árulkodott, ám jelt adva az elsődleges beszédnek, a megvilágosodás átmeneti sűrűségét kölcsönözte a másodiknak: megmutatott valamit. Ma a nyelv terét nem a Retorika határozza meg, hanem a Könyvtár: töredékes nyelvek végtelenbe tartó támfala révén, amely a retorika kettős láncolata helyére egy önmagával szembenálló nyelv egyszerű, folytonos, monoton vonalát helyettesíti, egy végtelenre ítéltetett nyelvét, mert már nem támaszkodhat a végtelen szavára. Ám önmagában találja meg a megkettőződés, az ismétlés, a tükrök, önmaga képei, az analógiák függőleges rendszerének létrehozása lehetőségét. Ez a nyelv semmiféle beszédet, semminemű Ígéretet nem ismétel, hanem a végtelenségig halogatja a halált, szakadatlanul teret nyitva, amelyben mindig azonos önmagával.”<sup>206</sup> Hajnóczy műve ezt a „könyvtárszerkezetet” leginkább azzal éri el, hogy olyan kifejezési módot alkalmaz, amely alapvetően a filmes-képzőművészeti ábrázolás sajátja (vagyis a médium vagy közvetítő szempontjából is szándékolt elhajlást tételezhetünk), és amely eszköz tulajdonképpen a végtelen szövegszerveződés lehetőségét hordozza maga. A kollázstechnika voltaképp a médiumok játéka – hangzó szöveg és fotóleírás, látomás, álmkép, szépirodalmi betét stb. váltakozik, és szálazza szét ezáltal a narratívát, amelynek két fő szála között a széttartás elkerülhetetlenné válik. A kollázstechnika másik fontos szegmense épp az a sajátság, amely a mozgókép montázsa számára vált hasznosíthatóvá. A vágás, a szövegrészletek egymásra következése olyan időstruktúrát konstituál, amely alapvetően a képi összefüggések mentén szerveződik, és amelyben asszociatív módon tárulnak fel a múlt elemei (amiket már olvastunk). Ezzel együtt a jövő (amit olvasni fogunk) szintén rögzíthetővé válik, és amelyben mindez jelen idejű tapasztalatként mutatkozik meg,<sup>207</sup> így a különböző médiumokat idéző, egymásba íródó elemek mintegy panorámaképet alkotnak, nem pedig temporális sorozatot. A sokféle kifejezési mód, amely megidéződik, valamiféle totalitás – a valóság teljes leképezése és a nyelv teljes perspektívájának alkalmazása jegyében – történik, hiszen „a könyvben felragyogó igazság [...] minden érzékszerv számára törekszik megnyilvánulni; a látás számára, ha olvassák, a hallás számára, ha

---

<sup>206</sup> Foucault, Michel: A végtelenbe tartó nyelv. Ford. Romhányi Török Gábor. In Uő: *A fantasztikus könyvtár*. Bp., 1998, Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 13-14.

<sup>207</sup> Vö. Gadamer, Hans-Georg: Szó és kép. In Uő: *A szép aktualitása*. Bp., 1994, T-Twins, 232.

hallgatják, és ezen felül bizonyos mértékben megnyilvánul a tapintás számára is, amikor elviseli, hogy átírják, összevessék, kiigazítsák és megőrizték.”<sup>208</sup>

Ez a törekvés az irodalom szándéka általános értelemben, hiszen mindent képes reprezentálni, Hajnóczy könyvében azonban a medializáltság előtérbe kerülése háttérbe szorítja a jelentést,<sup>209</sup> amely éppen a szegmensek egymásra vonatkozásával lesz tetten érhető. A filmszerű szkeccsek, a felvillanó visszatérő látomások elrendezése lesz hangsúlyos, ezek ugyanis a *Jelenések könyvét* idézik meg a regény végére a film, a látvány jellegével. Ezt azonban megelőlegezik a hallucinációk, látomások leírásai, illetve a szokatlan, perversált szövegegységek. A mozaikos, kollázsszerkezetű narratíva azonban sajátos módon dekonstruálja a beszélő/cselekvő ént is: a kerettörténet és a Krisztina-történet hőse között sajátos kontaktus képződik a regény terében: az egyikük az írás révén lesz megörökítve, a másikuk pedig az írás szerveződése során fokozatosan destruálja önmagát. Az alkohol okozta testi-lelki függőség tematikus értelemben a vegetatív funkciók működésében tapasztalható kiszolgáltatottságot jelenti, retorikai értelemben pedig a történetek összeillesztése a beszélők elkülöníthetlenségéhez vezet. Mindkét hős identitásának integritásáért küzd: Krisztinával szemben a szokások, az egyéniség megőrzése a tét; az író számára pedig a szöveg adja azt a viszonyítási pontot, amelyhez illeszkedve az önazonosság létrejön. A Luhmann-i értelemben ugyanis az identitás nem a priori adott tulajdonság, inkább egyfajta konstrukcióként kell tekintenünk, amely a mindenkor másikkal viszonyítva (legyen szó az írásról, vagy a másik emberről) konstituálódik. A viszonyulás azonban nem egyszeri aktusként hozza létre az önazonosságot: „Az identifikáció legtöbbször akkor lesz megkövetelve, ha a műveletet ismételni kell, tehát, ha létrejön az a rendszer, ami műveletről műveletre egymáshoz kapcsolódva reprodukálódik [...], az identitás mint több művelet összetömörítése jön létre.”<sup>210</sup>

Hajnóczy szövege szempontjából a kettős én identitásképző mozzanatainak, játékainak egymásra vonatkoztatása olyan rendszert eredményez, amelyben az egyes játékterek működése a másik destruálódásához vezet, felszámolják egymást. Az író önazonossága

---

<sup>208</sup> Richard de Bary-t idézi Coleman, Joyce: Túl Ongon: a szóbeliség-írásbeliség módosított elméletének alapjai. Ford. Lehmann Miklós. In Neumer Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás*. Bp., 2003, Gondolat, 138.

<sup>209</sup> Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: A közvetlenség visszatérése? (Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban.) In Uő: *Hermeneutikai szakadékok*. Debrecen, 2005, Csokonai, 107.

<sup>210</sup> Luhmann, Niklas: Az identitás – mi az, avagy miképpen működik? Ford. Kiss Lajos András. In Uő: *Látom azt, amit te nem látsz*. Bp., 1999, Osiris, 45-46.

ugyanis abban a pillanatban megkérdőjeleződik, amikor az emlékező vagy látomásos szöveg lejegyzését kíséri meg, hiszen ezen a ponton mintegy megkettőződik a narratív struktúra, az én megosztja magát az emlékező és az emlék-én között. Az emlék-én pedig alárendelődik az emlékezés aktusának, annak a szövegnek a függvényében tétéleződik, amely létrehozza az emléket. Ez a rendszer egyfajta középpontját vesztett struktúraként is értelmezhető, amelyben az önazonosság valamiféle skálán mozgó pontként tűnik fel<sup>211</sup>: a szövegszerveződés dinamizmusához, a narratíva montírozásához igazodva tolódik el a kerettörténet énje, vagy a Krisztina-történet énje irányába, ám a végpontokat sosem éri el. Ebben a szerkezetben egyik én sem lehet tisztán önmaga, hiszen a két történet nem választható le egymásról. A szöveg erre a szerves kapcsolatra számos helyen utal, a következő helyen például azonos tevékenység közben szerepel a két én: „A fiú kinézett az ablakon, amelyen besütött a nap. Távol valami épületet látott; ez az épület nyilván a kórházhoz tartozott még. Elárul-e Krisztina, gondolta, hogy ittam és cigarettáztam? De most nem dobbant meg a szíve, hogy elveszítheti a lányt. A félig tárt ablakon túl nézte a napsugarakat; furcsa, eddig nem észlelt nyugalom fogta el. Nem gondolt sem a lányra, sem a nagynénire, egyszerűen nem voltak fontosak számára. Tehát kinézett az ablakon; mit árthatnak nekem, semmi közöm hozzájuk. / A férfi ott ült az asztalnál, és kinézett a másik ablakon. Zöld levelű tuja-fákat látott; a bal lába mellett az utolsó üveg bor, amelynek jó háromnegyedét megitta már, aztán a borosüveg mellett ott állt a hasznos ásványi anyagokat tartalmazó szikvizes palack.” (64-65.) Egy helyen a következőket olvashatjuk: „Ő viszont, talán, hogy elviselje valahogy Krisztina éneklését, egy füzetre gondolt, amelyben különféle újságokból kivágott cikkek és főként képek voltak olvashatóak és láthatók; különösen egy képre emlékezett a lány klimpírozását hallgatva: a kép alá írt szöveg csupán ennyi volt: *Fejvadászok Malaysiában*. A kép egy géppisztolyt vagy más löfegyver csövét megragadó egyenruhás katonát és egy civil öltözetet viselő férfit ábrázolt, amint hajánál fogva egy levágott emberi fejet tartanak.” (33.)

Ezek a kitérők minden esetben a történések értelmezését árnyalják, Krisztina éneklése és a fotó témája valamiképp apokaliptikus jóslatként szerepelnek: míg az olvasó a cselekmény szálait próbálja követni, és ezáltal megoldást találni a regény dilemmájára, addig a vendégszövegek kollázszerű mozgatása révén a mű végére megrajzolódik a pokol: „Végül a halott várost látta. Nemcsak látta: de ott bolyongott a mustársárga házak, félig és

---

<sup>211</sup> A fogalmat ld. Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2., 21-35.

teljesen összeomlott házak labirintusában; Á.-t, a feleségét kereste. A menedéket nyújtó szoba, az íróasztal, az óra, a rejtett és el nem rejtett üvegek szintén eltűntek, érezte, mindörökre. [...] A férfi valahogy tudta, hogy az ismeretlen várost egykor perzsák lakták, és egy háború százharminc évvel ezelőtt pusztította el.” (100-101.) A tapasztalat váratlan módon nem az írás kohéziója során bomlik ki, a tapasztalat épp az, ami az íráson túl (a montírozott szövegegységek mentén keletkező részen) van, amit a regény elbeszélő technikája már nem képes megmutatni, és amely az időkezelésén is túlmutat. Az írás vége ez a felismerés: a perzsa város látomásának első említését követően mintegy változik a kerettörténet ritmusa: „Cigarettára gyújtott, és csak félig itta ki a borral telt poharát. Most nem remegett a keze, bár verítékezni verítékezett, s szíve aritmiásan ütött. Kezében tollal spirálfüzete fölé hajolt.” (105.)

Az írás tétje épp az, ami a kvázi „sztori”, cselekmény, ami az elbeszélhető után történhet. A reklámtechnika klippes vágása, a sokféle szövegegység montírozása adja a lehetőséget, hogy a mű felmutassa a jelenéseket, és mindez megelőlegezi a nagy allegóriát-panorámát, amely a címadó fejezet képe. Azonban abban a pillanatban, amikor a befogadás a szövegszerveződés helyett a szövegen túli, látvány és látomásvilág mintázatára helyezi a hangsúlyt, új elrendezésben, fényviszonyok között tárul fel a struktúra. A kollázs/montázs funkciói közül itt már nem annyira az egymás utáni egységek illesztése, a képsor narratív, elbeszélő, kifejtő lehetősége hangsúlyos, amely a szöveg lineáris és totalizáló olvasásában nyújtana segítséget; nem is a hős lelkivilágának letapogatása a montázs célja, ami például a látomások és asszociációk regénybeli vizsgálatánál fontos lehetne a befogadó számára. Az új olvasatban a montírozás az analógiákat és ellentéteket felvillantó jellegében nyeri el jelentését.<sup>212</sup> Az ismétlődő képek kiemelkedő jelentőséggel bírnak, a jelentés konstituálódásában vesznek részt. Ezek egyike a halott perzsa város képe, amely a mű végén olyan impresszióval együttesen jelentkezik, amely szintén szerepelt már korábban. A Krisztinával való megismerkedésről a következőket olvashatjuk: „Lefeküdtek a fűre a napozók közé, és Krisztina most a fiút kezdte faggatni, kedves, csevegő, de határozott hangon, mint aki tisztán akarja látni a dolgokat.” (17.) Az utolsó bekezdésben újrendeződik a szituáció, megidézve a címbe jelölt látomást is: „A fiú ott feküdt a strand gypén, szemben a tűző nappal, Krisztina kezét fogva. Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl – tudta – édesvizű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák

---

<sup>212</sup> Vö. Bíró Yvette: A montázs. In Uő: *A hetedik művészet*, Bp., 2003, Osiris, 95-96.

levelei remegnek a nyugati szélben.” (108.) A két szöveghely közötti analógiák és ellentétek mintegy a regény megfejtését hordozzák, hiszen azt a tükörszerkezetet jelzik, amely a regény egészen végigvonul: az írás lehetősége, a történetek elbeszélhetősége; illetve az ezt destruáló, különböző típusú vizuális szegmensek viszonya hirtelen megfordulni látszik. A felismerés ugyanis a látáshoz kötött: Krisztina látni akar (ahogy neve is mutatja, egyfajta igazsághordozóként, megváltóként funkcionál a műben), a regény végére pedig a hős is lát: az írás mint médium nem az igazságot hordozta, hanem épp annak elleplezésében játszott szerepet, amennyiben saját materiális jellegében elvonta a figyelmet a látás gesztusáról.

A regény kihagyásos képi beszéde, amely során nemcsak a történet szálazódik szét, hanem az én is destruálódik, egyfajta apokaliptikus beszédmódként is interpretálható, hiszen mind a cselekmény (az író identitásának destrukciója, valamint a Krisztina-kapcsolat eleve halálra ítéltisége), mind pedig a szövegszerveződés (-szétszalazódás) egésze a vég prekoncepcionálása, vagyis Hajnóczy kisregénye olvasatunkban a végről való posztmodern beszédmód egy megvalósulása. A szövegtöredékekből felépülő kollázs nemcsak azt a jelenséget prezentálja, amelyet Lyotard a „grand récit” korának a letűnése kapcsán nevez meg,<sup>213</sup> hanem a vég folytonossága jellemzi a könyvet, amely a keresztény apokaliptikus szemlélet egyik karakteres aspektusa. Demeter M. Attila Augustinus-interpretációja szerint „a vég tehát, »az az óra«, amelyben »az Úr megjelenik«, az egész idő, tulajdonképpen az egész keresztény idő (»az Evangélium hirdetésének ideje«) [...] Az az idő, ami mindig is itt van, de ami ugyanakkor mindig csupán közeleg, úgy azonban, hogy már el is múlt, nem más, mint az idő lényegéként értett pillanat [...] Csakhogy ez a most, a pillanat – és ez a bökkenő –, ha »nem zuhanna múltba, nem idő volna, hanem örökkévalóság. Ha tehát a jelen csak úgy lehet idő, ha múltba hanyatlik, miképpen mondjuk róla, hogy létezik? Hiszen létezésének oka éppen az, hogy nem lesz. Nem mondjuk tehát valóságos időnek, csak úgy, ha arra törekszik, hogy majd ne legyen«. Amaz idő tehát, az utolsó óra, a pillanat, amikor mindennek vége, tulajdonképpen fikció – de meglehet, hogy általában idő sincs már, hiszen az idő »lényege«, a pillanat, nem létezik; nincs tehát idő, itt a vég, elmúlt már, de még mindig közeleg.” És: „A keresztények valamilyen értelemben az idők végezetét élik, vagy ahogyan Bultmann fogalmaz, a »vég

---

<sup>213</sup> Vö. Lyotard, Jean-Francois: *A posztmodern állapot*. In Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-Francois – Rorty, Richard: *A posztmodern állapot*. Bp., 1993, Századvég.

folyamatosságában» élnek. Ezt megérteni interpretációs feladatnak sem csekély, még nehezebb azonban a jövő nélküli perspektívát életgyakorlattá formálni.”<sup>214</sup>

A narratíva azon sajátossága, mely szerint az írás, amelyről szó van, mindig csak temporális eltoltságában, eljövendőként létezik, némiképp rokonságot mutat a fentebbi sorokkal, hiszen az írás „nemléte” az, amely lehetőséget ad a mediális játéktér kialakulására, valamint az identitás- és narratívaképződés játékára. A szöveg tétje az identitás feltárása, amely az ideális szöveg megalkotódása lenne, ez azonban nem mehet végbe, hiszen a szöveg medialitását tekintve kétarcú, tükörszerkezetű, amely leleplezi magát, ha magamat szemlélem benne.<sup>215</sup> A játék így maga a szöveg, amely csak jelzi a véget, a széthullás maga mindig előrevetül, de (a szövegtérben) sohasem következik be.

---

<sup>214</sup> Ld. Demeter M. Attila: Apokalipszis [online]. *Kellék*, 2000/15-16.

<http://kellek.adatbank.transindex.ro/?cid=161>.

<sup>215</sup> Vö. „A médiumban mint tükörben szemlélem magam, mivel tudom, hogy a médium így leleplezi önmagát, és miközben leleplezi, meg is újítja önmagát és megújít engem.” Beke László: *Médium/elmélet*. Bp., 1997, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 87-88.



## **IX. Appendix**

### **Apokalipszis és cyberpunk kultúra**

*„Be ne pecsételd e könyv  
prófétálásának beszédeit,  
mert az idő közel van.”*

(Jel 22,10)<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> „Ne pecsételd le ennek a könyvnek prófétai szavait, mert az idő közel van.” (Jel 22,10)

## A végítélet medializált reneszánsza

„– *Hát, hogy s mint Korintusban?*  
– *Nem sok jó. Viszály, parázñaság...  
amit csak el tudsz képzelni.*”<sup>217</sup>

Az apokaliptikus hagyomány a posztmodern magyar irodalomban elsősorban szövegszervezés és motivika szintjén vált értelmezhetővé számomra a korábbi fejezetekben. Véleményem szerint az Angyalosi Gergely által felvetett szempont nemcsak a posztmodern próza műfaji sajátosságait mutatja meg, teszi értelmezhetővé egy új nézőpontból, hanem egyúttal egy generációs tapasztalat jellemzéséhez is hozzásegít. A jelenség ugyanis nemcsak az irodalomban, és nemcsak a magyar kultúrában mutatható ki: a világirodalom egyes és egyetemes alkotásainak hasonló szempontú vizsgálata, úgy vélem, hasonló eredményre vezetne. A definíció magja mindig utal egy nagyon hasonló sajátosságra. „Ez a művészet örök eredete, hogy az ember szemben találja magát a formával, és őáltala művé akar lenni. Nem lelkének szüleménye, hanem jelenés, amely lelkével találkozik, és szólítja annak hatóerejét. [...] Az alkotás – teremtés, a feltalálás – rátalálás. A formálás – felfedezés. Azáltal, hogy megvalósítok, felfedek valamit.”<sup>218</sup> De egyidejűleg az apokaliptikus hagyomány szélesebb közönséget elérő, az irodalomtól eltérő mediális közeget hasznosító műfajokban is ugyanúgy jelen van: a film és a képregény különböző változatai eltérő komplexitással jelenítik meg, dolgozzák fel a témát (például a mottóban idézett *A Biblia manga*, ahol az eredeti bibliai szöveg van kisebb-nagyobb sikerrel a manga műfajába átültetve). Mindkét kifejezési mód azzal az „előnnyel”, térrel rendelkezik az irodalomhoz képest, hogy az apokaliptikus látomásokat vizuális úton, látványként (is) képes közvetíteni, éppen ezért ezekben az alkotásokban sokkal nagyobb hangsúlyt kap (vizuális toposzként jelentkezik) például a világvége vagy a posztapokaliptikus világ megjelenítése.

---

<sup>217</sup> *A Biblia manga*. Ford. Pap Zoltán, Sárközy Bence. Ötlet és rajzok: SIKU. Bp., 2008, Athenaeum/Mangattack.

<sup>218</sup> Buber, Martin: *ÉN és TE*. Bp., 1991, Európa, 13-14.

Különösen a sci-fi posztmodern változatának tekintett,<sup>219</sup> William Gibson *Neurománc* című 1984-es művétől eredeztetett<sup>220</sup> cyberpunk irodalom és film sajátja ez a problematika: „A cyberpunknak ez a vonása, tehát a jelenre, pontosabban egyfajta befejezetlen jelenre, a nagyon is közvetlen, kézzelfogható jövőre való vonatkozása az, ami elsősorban elkülöníti a science fiction műfajától, mely utóbbinak megjelenített világa (s nem impulzusainak forrása) mindig egy utópikus vagy disztópikus jövőre utal.”<sup>221</sup> A cyberpunk a társadalom, a tudomány, a vallás, a technika által strukturált világ jelenbeli állapotának tovább gondolásával, individualizált történeteivel „egy folyamatosan mozgó, átalakulófélben lévő, kaotikus terepen igyekszik fogódzókat keresni”, ellentétben a sci-fi archetipikus, kollektív narratíváival.<sup>222</sup> A cyberpunk jövőképek a vég megelőzöttségének tekinthetők, azaz olyan állapotokat mutatnak fel, amelyek szükségszerű következménye a létező világ radikális átalakulása<sup>223</sup>; vagy épp a világ már eleve egy radikális átalakulásnak az eredménye, a lét (az emberisége léte) a *Jelenések* könyvében megfogalmazott „harag napja” felől értelmezhető: „Azután látám, mikor a hatodik pecsétet felnyitotta, és ímé nagy földindulás lőn, és a nap feketévé lőn mint a szőrzsák, és a hold egészen olyan lőn, mint a vér; És az ég csillagai a földre hullának, miképen a fügefá hullatja éretlen gyümölcseit, mikor nagy szél rázza. És az ég eltakarodék, mint mikor a papírtekercset összegöngyölítik; és minden hegy és sziget helyéből elmozdították. És a földnek királyai és a fejedelmek és a gazdagok és a vezérek és a hatalmasak, és minden szolga és minden szabad, elrejték magokat a barlangokba és a hegyeknek kőszikláiba; És mondanák a hegyeknek és a kőszikláknak: Essetek mi reánk és rejtsetek el minket annak színe elől, a ki a királyiságokban ül, és a

---

<sup>219</sup> Vö. Sz. Molnár Szilvia: SOFTMODERN megTESTesülések avagy a Cyberpunk filmek vizualitása. In H. Nagy Péter (szerk.): *Idegen (látvány)-világok*. Dunaszerdahely, 2008, Lilium Aurum, 101.

<sup>220</sup> Vö. Bán Zsófia: Emlékek húsról és vérről. A cyberpunk befejezetlen jövőképei. In H. Nagy Péter (szerk.): *Idegen univerzumok*. Dunaszerdahely, 2007, Lilium Aurum, 164.

<sup>221</sup> Bán Zsófia: *Emlékek húsról és vérről*, 165.

<sup>222</sup> Bán Zsófia: *Emlékek húsról és vérről*, 172-173.

<sup>223</sup> Vö. „És mi az emberi lényeg, aminek elvesztése fenyeget bennünket? Egy vallásos ember számára alkalmasint az isteni szikra adománya, melyet minden ember születésétől fogva magában hordoz. Szekularizált nézőpontból valami olyan dolog, ami az emberi természettel áll kapcsolatban: azok a fajunkra jellemző tulajdonságok, amelyektől az emberek embernek mondhatók. Végso soron ezek léte forog kockán a biotechnológiai forradalom következtében.” Fukuyama, Francis: *Poszthumán jövődönk*. Bp., 2003, Európa Könyvkiadó, 142.

Bárány haragjától: Mert eljött az ő haragjának ama nagy napja; és ki állhat meg?” (Jel 6,12-17)<sup>224</sup>

A cyberpunkban azonban nem egy koherens Isten-kép áll a létezés végpontjában, hanem olyan világképről van szó, amely épp ennek az Isten-képnek a kivonásában, vagy alternatív istenképzetek megalkotódásában értelmezhető. Az ember a tudomány, a technika által képes alakítani a világot, azonban kiszámíthatatlan kísérletek, eljárások vezetnek az eredményhez. Slavoj Žižek szerint a posztmodern állapot meghatározó jellemzője a kockázat társadalmának fogalma (risk society), amely arra utal, hogy az ember figyelembe veszi a kis valószínűségű, ám nagy kockázattal járó események bekövetkezésének a lehetőségét,<sup>225</sup> a cyberpunk kultúra pedig az ember által teremtett kockázattal (pl. génmanipuláció, atombomba stb.) vet számot, amelyeket a természet képtelen korrigálni.<sup>226</sup> Ebben a fejezetben két, a cyberpunk művek közé sorolható animációs filmet vizsgálok: az *Akira* és a *Renaissance* elemzése során bizonyítom, hogy az apokaliptikus hagyomány jelen van a keleti és a nyugati kultúrában is.

## IX. 1. *Akira*

Az *Akira* Otomo Katsuhiro animéja, amelyet saját, az 1980-as években kiadott mangasorozata alapján készített 1988-ban. (Az anime és a 2100 oldal terjedelmű mangaváltozat a cselekményt tekintve több ponton jelentősen eltér egymástól. A dolgozatban csak az animével foglalkozom.) Az *Akira* 2019-ben játszódik, 31 évvel a III.

---

<sup>224</sup> „Amikor feltörte a hatodik pecsétet, láttam, hogy nagy földrengés támadt. A Nap olyan fekete lett, mint a szörzsák, a Hold pedig olyan, mint a vér. Az ég csillagai a földre hullottak, mint amikor a fügefafa hullatja éretlen fügéit, ha erős szél rázza. Az ég eltűnt, mint egy felgöngyölt könyvtekercs. Minden hegy és sziget elmozdult a helyéről. A föld királyai, nagyjai és vezérei, a gazdagok és a hatalmasok, mindenki, rabszolga és szabad elrejtőzött a barlangokban és a sziklák közt. Közben kiabáltak a hegyeknek és a szikláknak: »Szakadjatok ránk, s rejtsetek el bennünket a trónon ülő és a Bárány haragja elől! Eljött haragjuk nagy napja, ugyan ki állhat meg előttük?» (Jel 6,12-17)

<sup>225</sup> Idézi Kelemen Zsolt: Dr. Vérdíj, avagy az apokaliptikus posztfilozófiája. In Szilárdi Réka (szerk.): *Ütköző világok*. Dunaszerdahely, 2010, Lilium Aurum, 59-60.

<sup>226</sup> Vö. Kelemen: *Dr. Vérdíj*... 59.

világháború után. Kiszámítható, hogy az említett háború épp az anime bemutatásának évére datálható, ez egyrészt önironikus, önreflexív gesztus, amely nem áll távol a cyberpunk világtól,<sup>227</sup> másrészt azonban az időpontválasztás direkt módon mutat rá a cselekmény jelenhez való kötöttségére. Varró Attila fogalmazza meg, hogy Otomo az *Akirában* a rá jellemző, tipikus problémafelvetéseket (mint például speciális mentális képességek hasznosítása, tudományos fejlődés) széles társadalmi kontextusba illeszti<sup>228</sup>. Az animében futurisztikus metropoliszként jelenik meg Neo-Tokio, amely már újjáépült a háború után, azonban a várost anarchia, káosz jellemzi. A különböző társadalmi csoportokról, a közöttük érzékelhető feszültségekről már a cselekmény kezdetén képet kapunk (egymással utcai harcban álló motoros bandák, a kormányt képviselő fegyveres testületek, vallási szekta, a politikai elit és a tudomány képviselői alkotják a jövőbeli társadalmat), és a II. világháborúra, Hiroshimára és Nagaszakira vonatkozó képi és metaforikus utalások is folyamatosan jelen vannak a filmen, árnyalják az értelmezést.

A bonyodalom kezdetén a *Kapszulák* nevű motoros banda egyik tagja, Testuo balesetet szenved, elgázol egy különös külsejű, koravén gyereket, akiről később megtudjuk, az állam titkos pszichológiai-pszichokinetikus kísérleteinek, agysebészeti-nukleáris kutatásainak egyik alanya: gyerekestbe zárt felnőtt, aki (két másik társával együtt) túlélte a 31 évvel korábbi robbanást, rendkívüli mentális képességekkel rendelkezik, és megszökött a laboratóriumból. A 26-nak nevezett lény természetfeletti képességének köszönhetően sértetlenül túléli a balesetet, de megérkeznak üldözői, és visszaviszik, vele együtt pedig Tetsuót is. Barátja, a *Kapszulák* vezetője, Kaneda, valamint a barátnője, Kaori indulnak a keresésére. Tetsuót egy betegszobában látjuk újra, ahol félelmetes víziók, látomások gyötrik, életre kelnek körülötte a tárgyak, a másik három kísérleti alany kiterjesztve mentális erejét, belép a vízióiba. Hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy Testuo is birtokában van a többiekéhez hasonló erőnek, szellemi energiáival képes mozgatni a tárgyakat. A Tetsuót vizsgáló tudós mondataiból kiderül, hogy az események valamiképp összefüggésben vannak a 31 évvel korábbi történésekkel, és Tetsuó „mintája” azonos egy Akirának nevezett lény mintájával. A címszereplő egyfajta „passzív istenfigura”,

---

<sup>227</sup> Vö. A cyberpunkban „[a] félelem helyét a computerizált világ előretörése iránti érdeklődés foglalja el, amely ebben a folyamatban az emberre tett hatás lehetőségeire figyel. Szintén erre utalnak a közelmúlt SF filmjeiben újabban megmutatkozó effektusok, a hangsúlyos megrendezettség jelei: önironikus imagináció, mely saját műfájának hagyományát, illetve annak befogadói hatását reflektálja [...]. Sz. Molnár: *SOFTMODERN...*, 100.

<sup>228</sup> Varró Attila: *Kult-comics*. Budapest, 2007, Mozinet-könyvek, 214.

hasonlóan például Beckett Godot-jához<sup>229</sup> aki a lezárásig csak a többiek elbeszélése révén van jelen, azonban a cselekmény voltaképp Akira személyének/lényének azonosítása körül forog. Ő okozta Neo-Tokio pusztulását, de az energiája megmaradt és életre kelthető: a tudományos kísérletek, amelyeket az állam a 26-hoz hasonló képességű gyerekekkel végez, ezt az energiát próbálják felderíteni, vizsgálni, felhasználni. Mind a kutatók, mind az állam képviselői, de a vallási szekták is Akira „eljövetelének” lehetőségével foglalkoznak, amely nyilvánvalóan újabb robbanást, és esetlegesen az Apokalipszist is jelentené. A film tehát egy pre-apokaliptikus állapotot tár elénk: míg a cselekmény késlelteti ennek felismerését, és a szereplők párbeszédéből mind az 1988-as robbanás eseményeire, mind a lehetséges jövőre vonatkozóan csak fragmentumokat tudunk meg, amelyek csak az apokaliptikus zárlatban lesznek feloldva; addig a vizuális narráció (a kezdő képsoroktól) folyamatosan előre jelzi a véget, fokozatosan fedi fel a titkot, amely Akirát övezi.

Az első egyértelmű apokaliptikus vízió a film intrója: az 1988. 7. 16-os dátum megjelenését követően egy metropoliszt látunk, a perspektíva enyészpontjában egy gömb növekszik, majd felrobban, kiterjeszti határait, üres fehér térré változtatja a korábbi városképet, majd a képernyő egészét betölti. A következő képkocka felülnézetből mutat egy organikus, amőba-szerű képződményt, amely – miközben ráközelítünk – egy hőtésképre kezd emlékeztetni, majd újra egy város felülnézeti képévé alakul. Kiderül, mindaz, amit erek és biológiai szervek rendszerének gondoltunk, az valójában utak, épületek, terek hálózata (a következő felirat: *31 évvel a III. világháború után, 2019 Neo-Tokio*). A harmadik kép egy krátert ábrázol, amelynek sötét mélyére nem látunk, nem tudjuk, rejtőzik-e valami a mélyben, és milyen mély maga az üreg. Az utolsó kép fölé íródik ki vörös betűkkel a főcím: *Akira*. Ezek a képi információk mintegy előkészítik a későbbi narratívát, bevezetik azokat a dilemmákat, amelyeket az anime megfogalmaz. Ha a három képet sorozatként tekintjük, Neo-Tokio történetének leírásaként kell értelmeznünk azt: a robbanás, megsemmisülés, majd az élet újbóli megjelenése, végül pedig a kráter mélyén rejlő titok (a felirat szerint: Akira) jelenléte összefoglalja a történeteket, a vizuális kódok pedig mintegy megelőlegezik a film egészének képi világát.

Az anime Akira titkának felkutatásáról, felfedéséről szól, a szereplők mindannyian (eltérő okokból) igyekeznek a lény nyomára bukkanni. Testuo a kísérleti laborban használni kezdi mentális képességeit, azonban míg a három másik kísérleti alany képes

---

<sup>229</sup> Varró: *Kult...*, 216.

bánni az erővel, addig Tetsuón túlnő: megváltoznak azok az emberi tulajdonságai, amelyek a *Kapszulák* tagjaként jellemezték, és átadja magát a hatalomnak, amelyet képvisel. Ezt a karakter vizuális megjelenítése is tükrözi, Tetsuo piros köpenyben, az anime- és mangafigurákra (pl. Shongoku) jellemző, vizuális toposzként jellemezhető hajviselettel szerepel a film utolsó harmadában. A barátai és a kormány katonái is próbálják megállítani, sikertelenül, eközben pedig kormányellenes és vallási csoportok is követni kezdik. Tetsuo az Óvárosba, az olimpiai stadionba megy, amelynek rajza emlékeztet az intróban látott kráterre, ahol Akira található, és felszínre hozza a lefagyasztott kapszulákat (!), amelyekben megtalálható az a tiszta energia, ami Akirából megmaradt. Ekkor tudjuk meg (a kormányt képviselő, a kísérleteket felügyelő ezredestől), hogy Akira volt a megváltó, aki 31 éve megjelent, ám a tudomány áldozatává vált: transzcendens energiájának titkait akarták kifürkészni, de belehalt. Tetsuo mentális képessége túllépi a test határait, cyberpunk-apokaliptikus látomássorozat mutatja meg, hogyan szűnnek meg a test határai az amőbaszerű organikus élőlény számára, akivé Tetsuo válik. A teste (a három kísérleti alany valamint Akira energiája segítségével) mindent és mindenkit bekebelez, felfalja maga körül a világot, és lehetővé teszi, hogy Akira gyerekestben újjászülessen.

„Tudjuk, hogy a jövő nem csupán egy irányba halad, nem eleve elrendeltetett. Kell lennie olyan jövőnek, amit választunk, amit választhatunk”, mondja Kioto, a három kísérleti gyerek egyike, Akira újjászületése előtt. A tét tehát maga a jövő, és Akira (valamint Tetsuo, aki felszínre hozza) a jövő kulcsa. A megváltás, a világvége nem következik be (bár apokaliptikus képsorozat mutatja meg, hogy az olimpiai csarnok környékét földindulás és özönvíz rombolja le, amelyet Kanedáék végül túlélnek), de ez nem jelenti azt, hogy Neo-Tokio megmenekült. Kioto idézett mondataiból kiderül, hogy olyan folyamatról van szó, aminek a lehetősége folyamatosan jelen van, és előbb-utóbb eljön az a személy, akinek (egyesítve energiáit Akirával és Tetsuóval) „sikerülni fog”. Az anime nem a társadalom problémáit, és nem is az emberi személyiséget leplezi le. Itt arról kapunk képet, hogy le kell számolni azzal az illúzióval, hogy a „harag napja” Isten akaratából egyszer eljön. Eljön, de az ember hozza el, azáltal, hogy jövőt választ magának. A titok, amely lelepleződik, nem más, mint hogy „a pokol mi magunk vagyunk”.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Varró: *Kult...* 217.

## IX. 2. Renaissance

A *Renaissance*<sup>231</sup> című, képi világában a *Sin City*re emlékeztető, a képregény és a film noir kifejezőeszközeit vegyítő animációs filmet Christian Volckman rendezte, 2006-ban jelent meg. Ahogy a cím is mutatja, itt is jelen van az újjászületés motívuma, azonban az *Akira* és a *Renaissance* kiindulópontja, tematikája nagymértékben eltér egymástól. Ami összekapcsolja a két művet (az animáció műfaján és a cyberpunkon túl), az az apokalipszis értelmezésének/értelmezhetőségének hasonlósága. Ahogy az *Akira* esetében a leleplezés a világkép egészére vonatkozott, itt is a valóság értelmezése lesz a leleplezés tétje.

A *Renaissance* tulajdonképpen krimi: a cselekmény 2054-ben, Párizs metropoliszában játszódik, és egy bűntettel indul: eltűnik Ilona Tasuiev, az Avalon nevű kozmetikai cég kutatója. A nyomozó, Karas a lány testvére, Bislaine segítségével ered a nyomába, és rádöbben, hogy az ügy rendkívül bonyolult: Ilona eltűnése az Avalonnál végzett, a progéria nevű, korai öregedéssel járó betegség gyógyítására irányuló kutatásával függ össze. Karas fokozatosan göngyölíti fel az ügyet, és a szálak a kutatás kezdeti fázisaihoz vezetnek. Amikor találkozik Dr. Müllerrel, aki a kutatásokat vezette korábban, kiderül, hogy minden más, mint aminek látszik. A Hátrányos Helyzetűek Klinikáján végzett kísérletek nem a progéria gyógyításáról, hanem a halhatatlanság szerének a megtalálásáról szól. Dr. Müller kísérlete sikerült, megtalálta a szert 2006-ban (itt is ironikus utalást találunk a film jelenére vonatkozóan), és saját öccsén is elvégezte a kísérletet, de ezt követően ráébredt arra, hogy nem helyes, amit tesz. Megsemmisítette a dokumentációt, hogy megakadályozza az Avalon világuralmát. Kiderül, Ilona azért tűnt el, mert közel járt a megoldáshoz, és valójában a fiatal kutató az, akitől félni kell: ő az, aki a természet ellen, a tudomány és az emberi telhetetlenség jegyében, mindenkin átgázolva szerezte meg Müller kísérleti dokumentációját, és felhasználni is kész. Karas végül megtalálja a lányt, akit Dr. Müller Klaus nevű, a kísérletek következtében torz, koravén gyerektesttel rendelkező öccse rabolt el, végül azonban megöli Ilonát, egy időre elhalasztva az élet és az emberi világ egészét átformáló tudás napvilágra kerülését.

A cselekmény akár sematikusnak is nevezhető: újragondolása a tudomány és emberi élet, tudomány és morál, emberi társadalom és világvége témaköröknek, amelyek mindig is

---

<sup>231</sup> A *Renaissance* ('újjászületés') korszakként való olvasata, jelentése is különösen izgalmas és termékeny a problémafelvetés szempontjából, a dolgozat tárgyát illetően.



a sci-fi alapvető érdeklődési körébe tartoztak. A film számomra (az „apokalipszis poszt” szempontjából) nem elsősorban a sematikus sztori miatt érdekes, hanem a képi narráció apokaliptikus, felfedő jellege miatt. A vizuális kódok teszik árnyaltabbá, egyúttal komplexebbé a történetet, amely képi kidolgozásba írt törések révén összetettebb kérdésekre is felhívja a figyelmet. Az első mediális utalásrendszer, amelyre érdemes felfigyelni, az üveges, tükrös, áttetsző felületek alkalmazása, mind a városképben, mind a belső terekben, mind pedig az emlékek, víziók ábrázolásában. Ezek a felületek hozzátartoznak a cyberpunk metropolisz képéhez (gondoljunk a *Szárnyas fejvadász* vagy az *Akira* világára), azonban itt önmagukon túlmutató közvetítő funkciójuk van. Párizs belvárosát hatalmas átlátszó üvegszerű sík osztja két szintre: egyrészt elhatárolja egymásról a várost és a metrót, valamint (ahogy később kiderül) a metróban létező titkos rejtékhelyet; másrészt ez az elhatárolás értelmezhető olyan oppozíciókban, mint látszat és valóság, emberi világ és alvilág ellentéte. Dr. Müller öccse ebbe az alsó világba viszi Ilonát, ahová Karas követi őt. Az alászállás leleplezi a kísérletet, az Avalont, mivel Karas arra a helyre jut el, ahol Klaus emberi roncsként, gyerektestben, valós életkorának megfelelő ráncokkal él, szembesülünk a mesterségesen meghosszabbított élet mibenlétével, ezáltal az Avalon által végzett kutatás veszélyeivel.

Klaus világának elkülönülését (a fent-lent oppozíción túl) az is jelzi, hogy többszörösen megváltozik a grafikus technika, a vizuális kód, amely a filmre jellemző. Klaus egy virtuális valóságba zárja Ilonát, amely egyáltalán nem emlékeztet a futurisztikus Párizsra. Valójában a börtön egy kert, ahol tavasz van, virágok nyílnak, a fák lombjai lengenek a szélben, időnként esik az eső: az Arthur-mondakörből ismert mitikus Avalon, az örök tavasz és fiatalság szigete szituálódik újra. A megjelenítését nem a képregény és film noir eszköztára jellemzi, hanem sokkal inkább olyan kép tárul elénk, amely mintha kézi grafikus alkotás lenne, vagyis nem reális térről, hanem fikcióról van szó. A fikció azonban többszöröződik: Klaus egy asztalnál rajzol, színes képet készít Ilonáról és szigetbörtönéről: ezen a ponton a fekete-fehér képregényvilág valóban színessé válik, és Klaus papírlapja az egyetlen olyan elem a filmben, amely nem fekete-fehér. Vagyis, az Avalon-szerű sziget, ahová Ilona van bezárva, csak Klaus álmaiban, vízióiban létezik, ez a világ (a film kifejezőeszközeinek logikája szerint) illúzió: bár Dr. Müller és Ilona kutatási eredményei

ezt az álmvilágot, utópiát<sup>232</sup> ígérk, de a megvalósult kísérlet korántsem ezt tükrözi, jól érzékelhető a dichotómia Klaus élete és az általa elképzelt, teremtett világ között.

A *Renaissance* teljesítménye abban áll, hogy az igazság leleplezését, a világ valós rendjének, jónak és rossznak felmutatását – a *Jelenések könyvéhez* hasonlóan – a vizuális, képi szimbólumok, kifejezőeszközök segítségével hajtja végre, voltaképp azt is felfedve ezáltal, amit a posztmodern magyar próza elemzett alkotásai is jeleznek: a történet nem elbeszélhető. Erre az aktusra az írás *képtelen*.

---

<sup>232</sup> Vö. „Az utópizmus nem korlátozódik a politikai spekulációk területére, hanem teljes világképet alkot, amelyből törvényszerűen következik [...] az erkölcsi tökéletesség keresése. [...] Csakhogy az ember korántsem tökéletes: számos kirívó foggyatkozása van. Az utópistának tehát mindenekelőtt azt kell megmagyaráznia, hogy ez idáig miért nem sikerült tökéletessé válnunk. Ezután következik annak kifejtése, hogy miképpen tudunk tökéletességeinken túllépni. [...] Az utópista a lehetőség fölfedezésétől indítva az ember tényleges képességeit kivetíti a föltételezett jövőbe, s gondolatban végigjárja azt a biológiai és történelmi folyamatot, amelyek végpontján a kívánt jellemzők teljes vértetében új ember – vagy inkább új emberiség jelenik meg. Az imént vázolt eljárást (persze) sokkal inkább nevezhetnénk az isteneszme durva leegyszerűsítésének és antropomorfizálásának [...]” Molnár Tamás: *Utópia – Örök eretnekség*. Bp., 1990, Szent István Társulat, 99.

## X. Lezárás

*„Az idő megértését szolgáló szimbólumok már régóta megváltoztak. Az idő megszakadását, végét kifejező apokaliptikus szimbólumkészletet lecserélték az evolúció pszeudovallási szimbólumára, amely a maga áthatolhatatlanságában, olyannyira áthat mindenkit (tudatának minden ízét), hogy irracionális uralma és már-már vallási totalitása már szinte nem is észlelhető.”<sup>233</sup>*

A disszertációban a huszadik század második felének prózairodalmát az Angyalosi Gergely által bevezetett fogalom/szempontrendszer, az apokaliptikus hagyomány és beszédmód felől vizsgáltam. A választott művek más-más módon illeszkednek ebbe a kontextusba, eltérő módon értelmezik és hajtják végre a „felfedés”, „leleplezés”, „gesztusát. Ezt a filozófiai, teológiai, történelmi narratívák árnyalni tudják, ugyanakkor kontúrossá teszik. Hasonló szituáció a mű befejezésétől való szorongás. A végtől való félelem. Amely szinte fizikálisan hat ránk. „A rettegés, amely feszülten figyel arra, ami kitér a látás és tudás elől, nem más mint a titok, vagy a misztérium élménye, ám ezt a rettenetes élményt még egy másik titok, egy másik rejtély, vagy egy másik misztérium zárja le a *tremor*”<sup>234</sup>.<sup>235</sup> Vonatkozva az életre, a végítéletre, de akár a mű befejezésére, lezárására egyaránt.

Nádas Péter *A Biblia* című kisregénye szemantikai síkon, a bibliai motívumok szerepeltetése valamint a szereplők közötti viszonyrendszer szimbolikája révén tekinthető apokaliptikus szövegnek. Krasznahorkai László *Kegyelmi viszonyok* című kötete már címében is teológiai fogalmat állít a fókuszba, az elemzés azonban azt bizonyította, hogy míg a szereplők rendszerint magasabb rendű, transzcendens titkok feltárására törekszenek,

---

<sup>233</sup> Metz, Johann Baptist: *Szenvedéstörténet és megváltástörténet*. Bp., 2005, L'Harmattan, 159.

<sup>234</sup> Tremor = a rettegés latin megfelelője.

<sup>235</sup> Derrida, Jacques: A halál adománya. Ford. Szabó László. *Vulgo*, 2000/3-4-5, 145.

addig a narratív és a szerkezeti elemek a világ rendjének felbomlását demonstrálják. Grendel Lajos *Éleslövészet*, Szilágyi István *Hollóidő* és Talamon Alfonz *Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából* című szövegei a múlt hozzáférhetetlenségének, a személyes és kollektív történetek elbeszélhetetlenségének, a hagyomány átörököthetlenségének tapasztalatát mutatják fel, miközben az emberi létezés és történet végessége is lelepleződik. Márton László *Árnyas fűtca* című regénye a fotográfia mint mediális kultúrtechnika segítségével teszi nyilvánvalóvá a történelmi trauma tényét, továbbá demonstrálja, hogy a nyelv alkalmatlan a trauma feldolgozására, a történelem „nagy elbeszélései” sem vizuális, sem verbális úton nem közölhetők, a médiumok csak a törést és a koherens, megnyugtató narratíva hiányát képesek bemutatni. Hajnóczy Péter kisregénye, *A halál kilovagolt Perzsiából* olvasatomban a személyes identitás és a szöveg önazonosságának felszámolódása<sup>236</sup> az írás/alkotás materiális aspektusa és cselekvésszerűsége révén: az írás mediális elégtelensége, a valóság (igazság, titok) megragadására való alkalmatlansága maga az „apokalipszis”, amelyre a disszertáció egészében igyekeztem rámutatni.

Az *Appendix*ben az apokaliptikus hagyomány vizuális kultúrában való jelenlétét, valamint a toposznak a keleti és nyugati képregényfilmek műfajában történő újragondolását vizsgáltam, a képi kifejezésmód lehetőségeire is reflektáló elemzések keretében. Egy olyan hagyomány rögzül, él, ugyanakkor konfrontálódhat társadalmunkkal, kultúránkkal, amely akár az ún. „poszthumán”<sup>237</sup> jövőnket is átvészeli.

---

<sup>236</sup> „A kezdet rejtve már tartalmazza a véget. Az igazi kezdet persze sohasem a primitív kezdetlegessége. Primitív az, ami az adományozó, megalapozó ugrás és előugrás hiányában mindig jövő nélküli. Semmi továbbit nem képes önmagából kibocsátani, mert semmi mást nem tartalmaz, mint aminek foglya. Ezzel szemben a kezdet mindig tartalmazza a bizonytalan – azaz a bizonyossal folytatott vita – feltáratlan bőségét.” Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Bp., 1988, Európa Könyvkiadó, 116.

<sup>237</sup> Vö. Fukuyama, Francis: *Poszthumán jövőnk*. Bp., 2003, Európa Kiadó, 288-291.

## Irodalomjegyzék

1. *A Biblia manga*. Ford. Pap Zoltán, Sárközy Bence. Ötlet és rajzok: SIKU. Bp., 2008, Athenaeum/Mangattack.
2. A. SZABÓ László: Posztmodern – Irodalom – Olvasó [online]. *Irodalmi Szemle*, 2007/6. [http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com\\_content&task=view&id=151&Itemid=43](http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=151&Itemid=43).
3. ANDRÁS Sándor: *Heidegger és a szent*. Bp., 1994, Osiris-Századvég.
4. ANGYALOSI Gergely: Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza. *Kalligram*, 1994/11. 12-19.
5. ANGYALOSI Gergely: Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza. In Uő: *A költő hét bordája*. Debrecen, 1996, Latin Betűk, 86-97.
6. ANKERSMIT, Frank R.: *A történelmi tapasztalat*. Ford. Balogh Tamás. Bp., 2003, Typotex.
7. AQUINÓI Szent Tamás: *A teológia foglalatja*, Első rész. I. kötet. Ford. Tudós-Takács János. Bp., 1994, Telosz.
8. ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 1999, Atlantisz.
9. AUGUSTINUS, Aurelius: *Vallomások*. Ford. Városi István. Bp., 1982, Gondolat.
10. BAHTYIN, Mihail: *A tett filozófiája/A szó a regényben*. Ford. Patkós Éva, S. Horváth Géza. Bp., 2007, Gond-Cura Alapítvány.
11. BALASSA Péter: A leírhatatlan pillantás (Márton László: *Árnyas főutca*). *Alföld*, 2000/10. 89-94. Online: <http://www.epa.hu/00000/00002/00055/balassa10.html>.
12. BALASSA Péter: *Az egyszerűség útjai, sötétben*. Bp., 2006, Vigilia.
13. BALASSA Péter: *Észjárások és formák*. Bp., 1985, Tankönyvkiadó.
14. BALASSA Péter: *Nádas Péter*. Pozsony, 1997, Kalligram.

15. BALOGH József: *Hangzó oldalak*. Bp., 2001, Kávé Kiadó.
16. BÁN Zsófia: Emlékek húsról és vérről. A cyberpunk befejezetlen jövőképei. In H. NAGY Péter (szerk.): *Idegen univerzumok*. Dunaszerdahely, 2007, Lilium Aurum, 163-192.
17. BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Bp., 1985, Európa.
18. BAUDRILLARD, Jean: *Az utolsó előtti pillanat (a közönyös paroxista)*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Bp., 2000. Magvető.
19. BEKE László: *Médium/elmélet*. Bp., 1997, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia.
20. BELTING, Hans: *A hiteles kép. Képviták és hitviták*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 2009, Atlantisz.
21. BÍRÓ Yvette: *A hetedik művészet*, Bp., 2003, Osiris.
22. BUBER, Martin: *ÉN és TE*. Ford. Bíró Dániel. Bp., 1991, Európa.
23. COLEMAN, Joyce: Túl Ongon: a szóbeliség-írásbeliség módosított elméletének alapjai. Ford. Lehmann Miklós. In NEUMER Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás*. Bp., 2003, Gondolat. 110-142.
24. CULLER, Jonathan: *Dekonstrukció*. Ford. Módos Magdolna. Bp., 1997, Osiris.
25. DE MAN, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3. 93-94.
26. DE MAN, Paul: Mentegetőzések (Vallomások). In UŐ: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Bp., 2006, Magvető, 323-349.
27. DELEUZE, Gilles: *A bergsoni filozófia*. Bp., 2010, Atlantisz.
28. DEMETER M. Attila: Apokalipszis [online]. *Kellék*, 2000/15-16.  
<http://kellek.adatbank.transindex.ro/?cid=161>.
29. DEMETER Tamás: Egy mű és kontextusa. In BALOGH József: *Hangzó oldalak*. Bp., 2001, Kávé Kiadó, 5-23.
30. DERRIDA, Jacques: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*. Ford. Angyalosi Gergely. In DERRIDA, Jacques – KANT, Immanuel: *Minden dolgok vége*. Budapest, 1993, Századvég Kiadó, 34-93.

31. DERRIDA, Jacques: A halál adománya. Ford. Szabó László. *Vulgo*, 2000/3-4-5.
32. DERRIDA, Jacques: A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2. 21-34.
33. DERRIDA, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Bp., 1991, Magyar Műhely – Életünk.
34. DERRIDA, Jacques: *Hit és tudás*. Ford. Boros János és Orbán Jolán. Pécs, 2006, Brambauer.
35. DERRIDA, Jacques: Vendégszeretetgyűlölet. In Uő: *Ki az anya?* Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs, 1997, Jelenkor.
36. DEVIN, Keith: *Matematika: a láthatatlan megjelenítése*. Ford. Csaba Ferenc. Bp., 2001, Műszaki Kiadó – Typotex.
37. DRAAISMA, Douwe: *Metaforamasina. Az emlékezet egy lehetséges története*. Bp., 2002, Typotex.
38. FOUCAULT, Michel: A diskurzus rendje. Ford. Romhányi Török Gábor. In Uő: *A fantasztikus könyvtár*. Bp., 1998, Pallas Stúdió–Attraktor Kft. 50-74.
39. FOUCAULT, Michel: A végtelenbe tartó nyelv. Ford. Romhányi Török Gábor. In Uő: *A fantasztikus könyvtár*. Bp., 1998, Pallas Stúdió – Attraktor Kft. 5-14.
40. FOUCAULT, Michel: Eltérő terek. Ford. Sutyák Tibor. In Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 2000, Latin Betűk, 147-156.
41. FUKUYAMA, Francis: *Poszthumán jövődönk*. Ford. Tomori Gábor. Bp., 2003, Európa Könyvkiadó.
42. FÜRST, Maria: *Bevezetés a filozófiába*. Ford. Csikós Ella. Bp., 1993, IKON (Matúra Tankönyv).
43. GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Bp., 1994, T-Twins.
44. GREDEL Lajos: *Éleslövészet, Galéri, Áttételek*. Pozsony, 1986, Madách.
45. GUMBRECHT, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása*. Ford. Palkó Gábor. Bp., 2010, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány.
46. GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ GÁBOR (szerk.): *Prózafordulat*. Bp., 2007, Kijárat Kiadó.

47. HABERMAS, Jürgen – LYOTARD, Jean-Francois – RORTY, Richard: *A posztmodern állapot*. Budapest, 1993, Századvég.
48. HAJNÓCZY Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*. Bp., 1987, Szépirodalmi Könyvkiadó.
49. HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Bp., 1988, Európa.
50. Irodalmi kvartett. Talamon Alfonz: Samuel Borkopf: Barátainnak egy Trianon előtti kocsmából című könyvéről beszélget ANGYALOSI Gergely, BÁN Zoltán András, NÉMETH Gábor és RADNÓTI Sándor [online]. *Beszélő*, 1998/7-8. 210-213.  
<http://beszelo.c3.hu/98/0708/44kvart.htm>.
51. KÁROLYI Csaba: Idegen ruhában? [online] *Jelenkor*, 2002/12.  
<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=272>.
52. KÉKESI Zoltán: Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az Árnyas főutca és a fotográfia) [online]. *Magyar Lettre Internationale*, 2008/nyár.  
<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre69/kekesi.htm>.
53. KELEMEN János: *Az ész képe és tette*. Bp., 2000, Atlantisz.
54. KELEMEN Zsolt: Dr. Vérdíj, avagy az apokalipszis posztfilozófiája. In SZILÁRDI Réka (szerk.): *Ütköző világok*. Dunaszerdahely, 2010, Lilium Aurum, 55-62.
55. KIERKEGAARD, Sören: *A keresztény hit iskolája*. Bp., 1998, Atlantisz.
56. KONRÁD György: *A városalapító*. Bp., 1977, Magvető.
57. KOSELLECK, Reinhard: Történelem, történetek és formális időstruktúrák. In THOMKA Beáta (szerk.): *A történelem poétikája*. Bp., 2000, Kijarat (Narratívák 4.), 25-37.
58. KRASZNAHORKAI László: *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák*. Bp., 1986, Magvető.
59. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Bp., 1994, Argumentum.
60. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Bp., 1987, Magvető.
61. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: A közvetlenség visszatérése? (Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban.) In Uő: *Hermeneutikai szakadékok*. Debrecen, 2005, Csokonai, 84-116.
62. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Az emlékező regény. *Alföld*, 1994/7.



63. LEJEUNE, Philippe: Az önéletírás meghatározása. Ford. Z. Varga Zoltán. *Helikon*, 2002/3. 272-285.
64. LUHMANN, Niklas: Az identitás – mi az, avagy miképpen működik? Ford. Kiss Lajos András. In Uő: *Látom azt, amit te nem látsz*. Bp., 1999, Osiris.
65. *Magyar Virtuális Enciklopédia* [online].  
[http://www.enc.hu/1enciklopedia/fogalmi/teol/kegyelem\\_teol.htm](http://www.enc.hu/1enciklopedia/fogalmi/teol/kegyelem_teol.htm)
66. MÁRKUS Béla (szerk.): *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*. Debrecen, 2003, KLTE.
67. MÁRTON László: *Árnyas főutca*. Pécs, 1999, Jelenkor.
68. MÁRTON László: *Az áhítatos embergép*. Pécs, 1999, Jelenkor.
69. MÁRTON László: *Nagy-budapesti Rém-üldözés és más történetek*. Pécs, 1995, Jelenkor.
70. MCGRATH, Alister E.: *Tudomány és vallás*. Ford. Gyárfás Vera. Bp., 2003, Typotex.
71. MENYHÉRT Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Bp., 2008, Anonymus – Ráció.
72. METZ, Johann Baptist: *Szenvedéstörténet és megváltástörténet*. Bp., 2005, L'Harmattan.
73. MEZEI Balázs: *Vallás és hagyomány*. Budapest, 2003, L'Harmattan.
74. MOLNÁR Tamás: *Utópia – Örök eretnekség*. Bp., 1990, Szent István Társulat.
75. NÁDAS Péter: *A Biblia és más régi történetek*. Bp., 1988, Szépirodalmi Könyvkiadó.
76. NÁDAS Péter: *A Biblia*. Bp., 1967, Szépirodalmi Könyvkiadó.
77. NAGY Boglárka: „A lovak kihaltak”. Beszélgetés Márton Lászlóval, *Jelenkor*, 2001/12. 1290-1309.
78. NÉMETH Zoltán: A multikulturalizmus mint poétika. (Talamon-variációk). In ALABÁN Ferenc (szerk.): *Multikulturalizmus. Elmélet és gyakorlat*. Banská Bystrica, 2011, Katedra hungaristiky, FHV UMB. 44-49.
79. NÉMETH Zoltán: *Talamon Alfonz*. Pozsony, 2001, Kalligram.

80. NIETZSCHE, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. Tatár György. Bp., 1989, Akadémiai.
81. NIETZSCHE, Friedrich: *Emberi – túlságosan is emberi*. Ford. Romhányi Török Gábor. Szeged, 2001, Szukits Könyvkiadó.
82. NIETZSCHE, Friedrich: *Túl jón és rosszon*. Ford. Tatár György. Bp., 2000, Műszaki Könyvkiadó (Matúra Bölcsélet 4).
83. OLASZ Sándor: A megtörtétek paródiája. Grendel Lajos regényei [online]. *Új Forrás*, 2001/2. [http://www.jamk.hu/ujforras/0102\\_14.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/0102_14.htm)
84. RÁCZ I. Péter: Hedonista szabadkőművesek rémtettei. *Jelenkor*. 1999/2. 221-224.
85. RICOEUR, Paul: *A történelem írása és a múlt megjelenítése*. In TAKÁCS Tamás (szerk.): *A történelem anyaga*. Bp., 2004, L'Harmattan – Atelier, 187-205.
86. RORTY, Richard: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Ford. Boros János, Csordás Gábor. Pécs, 1989, Jelenkor.
87. RÜSEN, Jörn: Történeti gondolkodás a kultúraközi diszkurzusban. In THOMKA (szerk.): *A történelem poétikája*. Bp., 2000, Kijárat (Narratívák 4.), 203-214.
88. SZ. MOLNÁR Szilvia: SOFTMODERN megTESTesülések avagy a Cyberpunk filmek vizualitása. In H. NAGY Péter (szerk.): *Idegen (látvány)-világok*. Dunaszerdahely, 2008, Lilium Aurum, 99-111.
89. SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László (szerk.): *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*. Bp., 1997, Helikon.
90. *Szent Biblia*. Ford. Károli Gáspár. Bp., 1991, Magyar Biblia-Tanács.
91. SZILÁGYI István: *Hollóidő*. Bp., 2001, Magvető.
92. SZIRÁK Péter: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. Bp., 1995, József Attila Kör – Balassi
93. SZIRÁK Péter: *Grendel Lajos*. Pozsony, 1995, Kalligram.
94. SZÖRÉNYI László: A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben. *Kritika*, 1971/11-12.
95. TALAMON Alfonz: Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmból. In TALAMON ALFONZ művei. Pozsony, 2001, Kalligram, 381-543.
96. THOMKA Beáta (szerk.): *A történelem poétikája*. Bp., 2000, Kijárat (Narratívák 4.).

97. THOMKA Beáta: *Narráció és reflexió*. Újvidék, 1980, Forum.
98. *Újszövetség*. Ford. Dr. Gál Ferenc és Dr. Kosztolányi István. Bp., 1985, Szent István Társulat.
99. VANKÓ Zsuzsa – REISINGER János: *Bevezetés a Biblia tanulmányozásához*. Budapest, 1993, Bibliaiskolák Közössége.
100. VARGA Lajos: Nádas Péter, A Biblia. *Kritika*, 1967/11.
101. VARRÓ Attila: *Kult-comics*. Budapest, 2007, Mozinet-könyvek.
102. VEYNE, Paul: Sem tények, sem geometriai létező, hanem cselekmények. In THOMKA Beáta (szerk.): *A történelem poétikája*. Bp., 2000, Kijarat (Narratívák 4.), 65-81.
103. WHITE, Hayden: *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor, Braun Róbert, Heil Tamás, John Éva. Bp., 1997, Osiris.
104. ZSADÁNYI Edit: *Krasznahorkai László*. Pozsony. 1999, Kalligram.

## A disszertáció témakörében megjelent publikációk

### SAJÁT KÖTET

*Ami marad* (esszé- és recenziókötet, Nap, Dunaszerdahely, 2007)

### TANULMÁNYOK FOLYÓIRATOKBAN, TANULMÁNYKÖTETEKBE

1. *Sötétebbik oldal* (Tanulmány Márton Lászlóról). Irodalmi Szemle, 2012/április, 60-68.
2. *Lovasiskola* (Az írás rendje és ideje Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregényében). Irodalmi Szemle, 2011/augusztus, 12-20.
3. *Miksz – át(h) –iratok*. In ALABÁN Ferenc (szerk.): *Az interkulturális kommunikáció Mikszáth Kálmán műveiben*. Budapest: Hungarovox, 2010. 37-43.
4. „Térerő” (Kánon és kulturális idegenség). Partitúra, 2010/1. 91-96.
5. *A másolás melankóliája*. Partitúra, 2010/2.
6. *Devizaárfolyamok. (Paradigmák, váltások a [szlovákiai] magyar irodalomban)* Magyar Napló, 2010/június.
7. *A fordulat hagyománya. Éleslövészet, avagy találatok egy Grendel-regényben*. In LENGYEL Attila (szerk.): *Miskolci Egyetem, Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2002. november 6. Miskolc: ME Innovációs és Technológia Transzfer Centrum, 2003. 79-81.*

### KRITIKÁK

1. *Előhívás alatt* (B. Juhász Erzsébet: *Mesék az életemből*) Műút, 2011027. 60-61.
2. *Tükrök által (Pályatükrök. Húsz portré fiatal alkotókról)*. Műút, 201018. 83-84.
3. *T. Szabó Levente: Mikszáth, a kételkedő modern*. A vörös postakocsi, 2009/Ősz, 122-123.
4. *1003: nőödösszea, avagy számos kaland* (Kukorelly Endre: *Ezer és 3*), Műút, 2009014. 81-82.

5. *Nekünk nyolc* (Farkas Péter: *Nyolc perc*) Alföld, 2008/5. 97-100.
6. *A súlytalanság terhe* (Bedecs László: *Beszélni nehéz*), Árgus, 2007/3.
7. *Vonzások és válások* (Háy János: *Házasságon innen és túl*), Alföld, 2007/09.
8. *Vízállásjelentés* (Hizsnyai Zoltán: *Bárka és ladik*). In H. NAGY Péter (szerk.): *Disputák között*. Somorja – Dunaszerdahely: Fórum Kisebbségkutató Intézet – Lilium Aurum, 2004. 169-1973.
9. *A legvidámabb BARAK*. (Barak László: *Miféle szerzet vagy te?*) Kalligram, 2004/5. 116-119.

## Rezümé

A disszertációban a huszadik század második felének néhány, általam fontosnak ítélt alkotásának elemzésével, illetve ezek prózapoétikai sajátosságaihoz viszonyítva egyfajta új megközelítésű képet próbálok adni prózairodalmunkról. Feladatomban tekintettem a szépirodalmi alkotások újraértését, továbbá az egyes művek korábbi interpretációjának újragondolását (a teljes körű recepcióvizsgálat igénye nélkül, annak értelemszerű lehetetlenségével természetesen számolva), illetve az irodalmi alkotás, a szöveg által meghatározott történeti és elméleti megközelítésekre való reflektálást.

A műelemzéseket az ún. „apokaliptikus hagyomány” fogalma fűzi össze, amelyet Angyalosi Gergely *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza* című tanulmányában alkalmazott, használt és amely – véleményem szerint – hatékony vezérfonala tud lenni az említett korszak megközelítésének. A dolgozat oly módon tesz kísérletet néhány, a prózafordulathoz is köthető mű elemzésére, hogy a fentebb említett hagyomány/toposz viszonylatában vizsgálja meg az alkotásokban a beszédhelyzetet, az elbeszélő formát, a narrációs sajátosságokat, a szövegszervezés jellegzetességeit. A következtetések olykor a prózai szöveg alapelemeinek és az írás feltételeinek (meg)változására, valamint a próza radikális belső megújulásának új szempontú összefüggéseire vonatkoznak.

A választott művek más-más módon illeszkednek ebbe a kontextusba, eltérő módon értelmezik és hajtják végre a „felfedés”, „leleplezés”, „gesztusát”. Nádas Péter *A Biblia* című kisregénye szemantikai síkon, a bibliai motívumok szerepeltetése valamint a szereplők közötti viszonyrendszer szimbolikája révén tekinthető apokaliptikus szövegnek. Krasznahorkai László *Kegyelmi viszonyok* című kötete már címében is teológiai fogalmat állít a fókuszba, az elemzés azonban azt bizonyította, hogy míg a szereplők rendszerint magasabb rendű, transzcendens titkok feltárására törekszenek, addig a narratív és a szerkezeti elemek a világ rendjének felbomlását demonstrálják. Grendel Lajos *Éleslövészet*, Szilágyi István *Hollóidő* és Talamon Alfonz *Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából* című szövegei a múlt hozzáférhetetlenségének, a személyes és kollektív történetek elbeszélhetetlenségének, a hagyomány átöröközhetetlenségének tapasztalatát mutatják fel, miközben az emberi létezés és történet végessége is lelepleződik.

Márton László *Árnyas főutca* című regénye a fotográfia mint mediális kultúrtechnika segítségével teszi nyilvánvalóvá a történelmi trauma tényét, továbbá demonstrálja, hogy a nyelv alkalmatlan a trauma feldolgozására, a történelem „nagy elbeszélései” sem vizuális, sem verbális úton nem közölhetők, a médiumok csak a törést és a koherens, megnyugtató narratíva hiányát képesek bemutatni. Hajnóczy Péter kisregénye, *A halál kilovagolt Perzsiából* olvasatomban a személyes identitás és a szöveg önazonosságának felszámolódása az írás/alkotás materiális aspektusa és cselekvés-jellege révén: az írás mediális elégtelensége, a valóság (igazság, titok) megragadására való alkalmatlansága maga az „apokalipszis”, amelyre a disszertáció egészében igyekeztem rámutatni.

Az *Appendix*ben az apokaliptikus hagyomány vizuális kultúrában való jelenlétét, valamint a toposznak a keleti és nyugati képregényfilmek műfajában történő újragondolását vizsgáltam, a képi kifejezés mód lehetőségeire is reflektáló elemzések keretében.

## Summary

The aim of the dissertation was to show a new perspective about the prose poetics our days – from the (by me considered as) important works of the second part of the twentieth century and compared to their prose-poetical peculiarities. I regarded the re-understanding and re-interpretation of literary works as my task (reckoning the implicit impossibility of the overall reception analysis), furthermore also the reconsideration of the earlier interpretation these works and the reflection on the historic and theoretic approach – defined by the literary work and the text – as well.

The text analysis is determined by the “apocalyptic tradition”, which Angyalosi Gergely used in his essay *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza* (*The vision of the apocalypse and the postmodern Hungarian drama*) and which could be in my opinion an efficient guide of the approach the mentioned epoch.

The dissertation makes an attempt to analyse some literary works – which can be bounded to the prose – with the examination of the speech situation, the form, the peculiarities of the narrations, the characteristics of the structure in the relation of the topos/tradition mentioned higher. The conclusions refer at times to the change of the prosaic elements and the writing conditions as well as to the contexts of the radical inner renewal of the prose with a new viewpoint.

The selected works fit differently into this context, interpret and perform the gesture of “disclosing” and “exposure” on a different manner. Nádas Péter’s short story *A Biblia* (*The Bible*) can be considered semantically, thorough the presence biblical motives and through the symbolism of the relation system between the characters as an apocalyptic text.

Krasznahorkai László’s book *Kegyelmi viszonyok* (*Relations of mercy*) puts a theological concept into the focus in his title already. The analysis proved however, that while the protagonists’ aim is mainly the reveal of transcendental secrets with higher order, until then the narrative and structural elements demonstrate the disintegration of the world’s order.

The works of Grendel Lajos *Éleslövészet* (*Live fire manoeuvre*), Szilágyi István *Hollóidő* (*Time of ravens*) and Talamon Alfonz *Samuel Borkopf: Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából* (*Samuel Borkopf: To my friends from a pub before Trianon*) show the



inaccessibility of the past, the unspeakability of the personal and collective stories and the intransmittability of the traditions while the finiteness of the human existence and history will be also uncovered.

Márton László's novel *Árnyas főutca* (*Shady main street*) makes the fact of the historic trauma obvious with the help of the photography as medial culture technology and shows furthermore, that the language is unsuitable for working up the trauma. The "big narrations" of the history can be announced neither verbal nor visual way, this media are only capable for presenting the break and the lack of the coherent and comforting narrative.

Hajnóczy Péter's short novel *A halál kilovagolt Perzsiából* (*The dead rode out of Persia*) is in my interpretation the destruction of the personal identity and the self-identity through its material aspect and acting character. The medial insufficiency of the writing and its incapability for grasp the reality (truth, secret) is the "apocalypse" itself, at which I tried to point in my whole dissertation.

In the *Appendix* I examined the presence of the apocalyptic traditions in the visual culture, the reconsideration and appearance of the topos in the eastern and western comic strip films and the pictorial mode of expression.