

## Identitásjátékok, testgyakorlatok

Kiss Noémi: *Trans*

A számos interpretációs lehetőséget felkínáló fülszöveg nagyvonalúan elsőkötetes szerzőnek nevezi Kiss Noémit. Nyilván nem tévedésből kapta ezt a titulust a szerzőnő: hiszen – bár 2003-ban a JAK-Kijárat Kiadónál megjelent már egy esszékötete, a *Tájgyakorlatok – a Trans* az első, elbeszéléseket tartalmazó, szépirodalmi jellegű könyve. A fülszöveg így akarva-akaratlanul is nagy különbséget tesz az esszék és a szépprózai írások között, ám a két könyv együtt olvasása több szempontból is jogosnak tűnik. Az egyik ilyen aspektus a műfajiság kérdése: a debütáló kötet esszégyűjteménynek lett ugyan elnevezve, de – talán nem tűnik ez utólagos okoskodásnak – már azokban a szerzeményekben is benne volt az ígérete a későbbi szépirodalmi műveknek. Nem „szimpla” esszék voltak azok, keresgették-kutatgatták a fikciós prózaszövegek határait, sajátosságait. Miként a *Trans* is sok ponton olyan elméleti (filozófiai, antropológiai, pszichológiai és narratológiai) problémákkal foglalkozik, amelyek miatt a szövegeknek nem csak szépirodalmi szempontokat követő olvasatai lehetnek.

Mélyebb összefüggésekig is eljuthatunk, ha számba vesszük a két könyv alapvető jellemzőit. A *Tájgyakorlatok* kulcsfogalma az idegenség, a – nem szexuális, hanem földrajzi, társadalmi értelemben vett – másság. Lehet-e azonosulni egy másik ember perspektívájával, azzal a nézőponttal, ahogyan a világot látja? Vagy örökre megmarad a különbség ember és ember látásmódja között? A horizontok összeolvadása lehetetlen? Két, eltérő kultúrából érkezett személy megértheti egymást? A nyelv, a beszéd segít a távolságok leküzdésében, vagy ellenkezőleg: eltávolít egymástól? – ezek az esszék meghatározó kérdései, melyekre az elbeszélő nem tud egyértelmű választ adni: „Akarom is a nyelvet, meg nem is. Hatalom is, meg nem is. Szeretem is J.-t, meg nem is. Le akarom fordítani, meg nem is. Idegenek vagyunk, meg ismerősök is.” A szövegek visszatérő motívuma a szeretkezés, mint az a „tevékenység”, amely a leginkább képes lehet megszüntetni a távolságot két ember között. A szeretkezés, ami mélyebb megismer-

réshez juttat, mint a nyelv: „Szeretkezés közben beszélni annyit jelent, hogy az ember elismeri legalább két világ és két igazság létezését.” „Szavakat amúgy sem használtak sokat. Csak a testüket. Ódzkodtak tőlük, mert: véget; vethet; a testek; sikerének. Pusztán, csupán a test számított.” Gyakori a metaforikusság ezekben a textusokban. Olykor egy-egy természeti kép rímelt az emberi világban történetekre. A *Hal. Haj. Jaj. [Szeretkezéstörténet]* című írásban például a park fái a természetben szeretkező párhoz válnak hasonlatossá. Ugyanebben a szövegben a város és az azt kettészelő, a viharokat levelező patak a nő és a férfi, pontosabban a szexuális aktus metaforája. De a *Hal. Haj. Jaj*-ban a város és a lakói is mintha egymáshoz hasonulnának, a hely szellemét, az épületeket és az embereket láthatatlan pókfonal köti össze. Kiss Noémi esszéi ezeken túl érintik kép és szöveg bonyolult viszonyát (ha ugyanarra a helyre, tetre, személyre is vonatkozik a kép és a szöveg, akkor sem feltétlenül ugyanazt a tudást közvetíti), és emlékezés, az emlékezet problematikáját, az nem utolsósorban az utazás motívumát. Természetesen nem helykitöltés gyanánt szoltam ilyen részletekbe menően a *Tájgyakorlatokról*, hanem azért, hogy rámutassak: nagyjából ugyanezek a témák, motívumok az uralkodóak a *Trans*-ban, amely így az előző kötet folytatásaként is olvasható.

A Magvető gondozásában megjelent könyv továbbviszi az idegenség, az identitás, a – most már szexuális értelemben is vett (leszbikus és transzvesztita szereplői is vannak a kötetnek) – másság problémáját, a szeretkezés és az utazás motívumát. Gazdag metaforákban, beszél az emlékezésről, valamint a lakóhely és az ember kölcsönhatásáról. Személyes hangvételében és egyes írói fogásaiban (ezek egyike, hogy a szereplőket többnyire csupán a nevük kezdőbetűje jelöli) is a *Tájgyakorlatokra* emlékeztet a kötet. De hogy ne csak a levegőbe beszéljek, és kerüljem az általánosításokat, érdemes az elbeszéléseket egyenként figyelembe venni.

Az új kötet nyitó alkotása, a *Trans (Átjáró a kerülő utakhoz)* egy tragikus végkimenetelű

éjszakát ír le. Az Ex und pop nevű szórakozóhely mosdójában megfojtott Csilla történetét egy Berlinben csupán átmeneti ideig lakó nő beszéli el, akinek az előadásmódja arra csábítja a befogadót, hogy autobiografikus írásként értelmezze az olvasottakat. Az önéletrajziség és a referencialitás látszatát teremti meg az egyes szám első személyű, bensőséges(nek), őszinté(nek tűnő), az elbeszélő személyét a szerzőéhez hasonlatosnak láttató narratíva, illetve a német főváros valóban létező utcáinak, folyóinak, közintézményeinek a szerepeltetése. Az elbeszélő törekszik a referencia-illúzió megteremtésére, de ezzel egy időben le is leplezi szövegei fiktív voltát, megkonstruált jellegét. Olykor finoman jelzi, hogy a valóságot a narrátor és/vagy az önműködő textus teremti meg („Néhány rövidital, nem is igaz, borzasztóan sok tömény és sör után...”), máskor azon polemizál, hogyan lehet leírni, le lehet-e írni a valóságban történeteket („Képes leszek-e... az eseményeket oly módon írásba foglalni, hogy szó szerint adjam vissza, ami történt velünk?”). Ráadásul, ahogy arra már a legelső mondat utal („Egy tragikus úti élményről lesz szó.”), egy múltbeli esetet kellene rekonstruálnia, s „valamiféle önbecsapás ez, mert így minden közlés utólagos az eseményekhez képest, s inkább a csorbuló emlékezetnek lesz nagyobb szerepe, mint magának a cselekménynek”. Feltűnően sok az önellentmondás a szövegben, amely így ezért sem értelmezhető egy valóságos viszonyokat ábrázoló, homogén műként. Bár megközelítőleg hajnal háromtól délután négyig tartózkodik H. és a nő a kocsmában, az utóbbi szerint mégis „néhány óra és perc híján majdnem egy teljes napot töltünk a bárban”, ahol először észre sem veszik az újonnan érkezetteket, egy másik állítás szerint viszont rögtön felfigyelnek rájuk. A narrátornak rögtön szimpatikussá vált H., míg egy másik állítása szerint már szinte a legelején elbeszéltek egymás mellett. (Gondolom, szándékos ellentétek, „hibák” ezek.) A mű referenciális interpretációjának lehetőségét az elbeszélés mitikus szála is ellehetetleníti. A szórakozóhely a pokol (és a halál) színönimájaként szerepel itt: a „hosszú, fekete, sötét” mulatóba a Styxen átkelve, Kharon (a biztonsági őr) jóváhagyásával lehetséges bejutni. Már ide is egy olyan, egyirányú út vezet, melynek nincsenek elágazásai, s maga a hely is olyan, hogy csupán egyfelé lehet haladni benne. Érzésem szerint a szerző itt szájbarágóan egyértelművé tette, hogy műve mitikus történetként is olvasható (a Styx és Kharon konkrét megnevezését is túlzásnak tartom, hát még az ilyen kijelentéseket: „a pokol nyílik a bejáratnál”), többet is bízhatott volna az olvasóra – aki kevesebb információ birtokában is értené az utalásokat. A kép-

zelet több, egymásra rakódó szintjét teremti meg a szöveg: az elsőt a gyilkosság, a második az erről írt újságcikk, forgatókönyv, s az ennek alapján megszületett film, a harmadikon az elbeszélő mindezekről szóló beszámolója helyezkedik el. A metafiktív (meta)elbeszélőként is értelmezhető Trans a medialitás kérdéskörét is bevonja a novella játékkerébe, amikor a „valóságban megtörtént” gyilkosságot a haláleset vizuális, valamint audiovizuális médiumokban (újságban, illetve tévében) való megjelenítésével hasonlítja össze. Hogy ebben az esetben a tévének még van hatása a valóságra, a média és a valóság még nem szakadt el teljesen egymástól, és létezik még valamiféle erkölcsiség (ellentétben Grecsó Krisztián *Barbárok*jával, ahol „a képi információ...egyáltalán nem, még a közvetlen összehasonlítás lehetőségének esetében sem képes arra, hogy a valóságot referálja”; lásd Szilasi László tanulmányát erről a Bárka 2006/6-os számában), azt az mutatja, hogy a Csilla halálából forgatókönyvet író Leót kitiltják a tett helyszínéről, az Ex und popból. A valóság és a képzelet, és a metafizika, és a film közti átjárhatóság („semmi különbség egy film és a világ között”) gondolatával eljátszó mű többszöri nekifutással, az idősíkokat keverve, illetve a külső és belső, valóságos és mitikus nézőpontokat cserélgetve, a hideg megfigyelői pozíciót a részvétellel, a szánalom érzését a megértéssel váltakoztatva beszéli el az eseményeket.

A kötet második elbeszélése a *H mint néma határ* (törmelékek), amely számos elemmel kötődik a *Transhoz*: „antropomorf városábrázolásában” (vagy fordítva: az adott városhoz hozzá hasonuló emberek felvázolásában), sajátosság, leginkább az úti jegyzetre hajazó műfajában és tragikusságában. De a *H mint néma határ* is autobiografikusnak tűnhet(ne), felkelti és le is bontja a referencia-illúziót. A sztoriszöveg ismét csak jelen idejű, de tudható, hogy a múltból és az emlékezetéről van szó: „Az indulás, ezzel kezdem, bár már a megérkezésen is túl vagyok, az indulás tulajdonképpen alig különbözött a megérkezéstől, a megérkezés pedig alig az emlékezéstől.” Az elbeszélői pozíció most is problematizált, valójában a szemünk láttára alakul ki. Maga a történet egy magyar balerina és egy török férfi szerelmének kudarcát és a nő abortuszát meséli el. A cím gazdag utaláshálót szór a mű köré: a H vonatkozatható az előző novella H. nevű szereplőjére, a *Tájégyakorlatok Hatodik fejezete* szintén H.-nak hívott macskájára [!] és természetesen az emberek közti határookra is. (Ahogy az alcím pedig az anyai testből darabokban kivett magzatra, de magára a heterogén jegyekből összeálló szövegre és a múltidézéssel együtt járó felejtésre, a sajáto-

san működő memóriára, s ily módon a test, az írás és az emlékezés metaforikus viszonyára.) A név identifikál is, meg nem is Kiss Noéminal. A *B., B. és B.*, illetve az *Elcsérélt fejek, Olimpia* például egyaránt feltüntet egy N. nevű szereplőt – ez az egyetlen betű elég arra, hogy kapcsolatot keressünk a két elbeszélés azonosan jelölt személyei (valamint a szerző és a történetek N.-je) között, de arra nem, hogy – más, lényegesebb bizonyítékok, hasonlóságok hiányában – egyszerűen azonosíthatnánk őket. A név identifikáló szerepe egészen jelentéktelenné válik a *H mint néma határ* földrajzi háttérét képező Frankfurt esetében, amely városnév valójában két, egymástól jócskán eltérő fejlettségű helyre, az Odera és a Majna melletti településre is utalhat, így az azonosságuk egyben a különbözőségekre is rámutat. Az emberek közti differencia pedig az országok közti határokhöz hasonlították, amelyek ugyan láthatatlanok, de attól még léteznek. Az otthonosságot és az idegenséget is megtapasztalja a beszélő a kelet-német Frankfurtban, miközben nyilvánvaló identitásproblémái vannak. Képtelen megválaszolni, miért táncol, és közvetve, hogy miért él. „Tölem függetlenül mozogva a világ, én senkit sem mozgatok benne, magamat legkevésbé” – szól a sorsát passzívan elszennedő, azt irányítani nem tudó nő, aki a külvilágot, s benne a török férfit sem képes egy állandó perspektívából szemlélni, mindig más milyennek látja: „Olyan nagy volt [Ozan], először, és most egyszerre olyan kicsi lett. Mint egy fasz, ha már nem kellesz neki.”

A kötet harmadik, egyben utolsó tragikus darabja, a *B., B. és B. (Feljegyzések egy közös füzetből)* az általam már unalomig emlegetett referencia-felkeltésen és leleplezésén, az elbeszélői pozíció problematizálásán, a város és lakói kapcsolatán, az emberek hasonlóságán és különbözőségén, a jelen idejűnek álcázott, de valójában a múlttól értekező narráción, az idősíkok és a nézőpontok keverésén és a kezdőbetűvel történő megnevezésén (Berlint, Budapestet és Belgrádot fedi a három B., amely szignatúra az előző kötet *Két tó leírása* című szövegében már „foglalt volt”, a Balatont és a Boden-tavat jelölte, tehát, ha elfogadjuk, hogy olvasható együtt a két könyv, itt a nevek már végképp nem identifikálnak, hiszen egy város felcsérélhető egy tóval) túl nyújt még újdonságokat. Az egy halálesetbe torkolló leszbikus szerelmet elbeszélő *B., B. és B.* bontja ki legteljesebben az utazás motívumát, amely a helyváltoztatást az identitásváltozással, a szilárd, homogén személyiség képlékeny válásával hozza kapcsolatba. Bár az utazás, más országok megismerése a közhely szerint nyitottá, párbeszédképessé tesz bennünket, a lengyel A.

és a német Johann összekülönbözésében láthatjuk (76–77.), hogy vannak a dialogikus viszonyt kizáró helyzetek. A. és N., a szerelmesek, akik a fikció szerint együtt írnak egy „bédekert”, hol fel tudják vállalni a kapcsolatukat (Berlinben), hol meg nem (Budapesten), attól függően, hogy hol, milyen társadalmi-kulturális körülmények között vannak. N. munkája, hogy évekkal A. autóbalesete és halála után papírra veti közös múltjukat, egyfajta önterápiának tűnik, hátha a kibeszélés segít felejtetni. N. a szavaktól várja a megváltást, miközben bevallja, hogy tudja, a szavaknak „semmi közük a valósághoz, inkább a hithez”. (Nem véletlenül szerepel a textusban a közismert zsoltár; igaz, torzított formában: „Tebenned voltam [N. az A. lelkeben], eleitől fogva”.) A *B., B. és B.* a kötet előző szövegeiből megörökölt két, általam eddig még nem említett motívumot: a labirintusét (amely a személyes eltévelyedésen, az élet zsákutcába jutásán túl Berlin és az olvasás útvesztő jellegére is utal itt) és a halét. A *Trans*ban a gyilkosság hatására válnak „szótlan halakká” a megfojtott Csillát tátott szájjal bámuló szereplők. A *B., B. és B.*-ben az autóbalesetet szenvedő A. lesz olyan, „akár egy partra vetett döglött hal”, majd mint „egy vergődő hal”. A halál és a szeretkezés is metaforikus viszonyba kerül, mikor A. és N. „nyitott szájjal, mint a halak” nézik egymást az első csókok után.

Ugyanezt látjuk a *Mi történt alvás közben?* című novellában, ahol az „elment” szó néhány soron belül előbb az ejakulációra, majd a halálra vonatkozik. Az előző textusokkal ellentétben egyáltalán nem önreflexív, az elbeszélés nehézségeivel nem bajlódó, az álom és a valóság viszonyával játszó, tudatalatti rejtelmekbe elkalauzoló mű is metaforákra épül: a begyulladt szemű nő az autóból a nagy köd miatt alig kilátó nagyapa és nagymama alakjával, ismét a nagyapa pedig a hepehupás ágy révén – a nő szeretőjével kerül párhuzamba. A *Tárgyakorlatokban* a szavak nélküli szeretkezés vezet egyedül a metafizikus beavatódáshoz, a léttel és a másikkal való teljes egyesüléshez. A *Trans* című kötet még ezt az egy lehetőséget is felszámolja. Mindjárt az első elbeszélésben úgy adja oda magát a narrátor az arab férfinak, hogy közben másra gondol, és Leóhoz sem vonzódik különösebben, mégis lefekszik vele. A *Mi történt alvás közben?* című műben pedig éppen az leplezi le az egy másik nőre vágyó férfit, hogy – bár addig nem tett ilyet – beszél szeretkezés közben. Ahogy a narrátor a nagyszülőkről megörökölt ágy történetéről ír, az ugyanúgy Nádas Péter részletező írásmódját idézi, mint a *Trans* az Ex und pop bárt végképp a halál (és a pokol) territóriumaként meghatá-

rozó, látszólag jelentéktelen tagmondata is („a levegő hiánya a levegőben”), amely a *Saját halál* emblematikus kijelentését hívja elő („nem volt levegő a levegőben”) az olvasó emlékezetéből.

Ha a *Mi történt alvás közben?* kapcsán megemlítettem Nadas Péter nevét, úgy az sem elhallgatható, hogy a *Paróka (a nő és az írás)* Esterházy Péter írásművészetére játszik rá. A női irodalomról, írói szerepekről érkező, némely pontján inkább esszézerű alkotásban elsősorban a stílusimitáció a feltűnő: a kategorizálás lehetetlenségére rámutató általánosítások, sztereotípiák („Ha tényleg egy törökkel vagy, menj el gyakran a nőgyógyászhoz. [...] Fogadjunk, hogy sok felesége van.”), az állítások érvényességét azon nyomban megkérdőjelező antitézisek („Jó itt a határon élni. [...] De szar a határon élni.”) és a felcserélt fogalmak („Azt hiszem, eddig csakis olyan nők érdekeltek, akik írnak. [...] Azt hiszem, eddig csak olyan nők érdekeltek, akik olvasnak.”) mind Esterházy és a posztmodern eszköztárának kellékei. Miközben az alkotói önazonosság és a szerepjátszási képesség fontosságáról beszél a *Paróka*, az írást a szüléshez, az önsanyargatáshoz és a szeretkezéshez hasonlítja. A nyelv, a beszéd és az írás a kötet korábbi pontjain is szerepel a testiség, a szexualitás metaforájaként. A Wittgenstein gondolatából („a nyelvem határai a világom határai”) kiinduló frázis („a világom határai: a testem darabjai”) a *H mint néma határ*-ban még csupán a nyelv trónfosztását végzi el, helyébe állítva a nála fontosabbnak vélt testi érzékelést. De a szeretkezés és az alkotás során is használt kéz visszatérő motívuma, valamint a papírárt lába közé vevő, terpeszben ülve író, s közben nagyokat sóhajtozó nő alakja már meg is felelteti egymásnak a nemi és az írásaktust.

A fénykép és a valóság viszonyát tematizáló *Elcserélt fejek, Olimpia* újra pszichológiai dimenziókba vezet be minket. Tamás két nőbe is szerelmes, de N. és Olimpia tulajdonképpen ugyanannak a nőnek a két (valóságos és képzeletbeli) oldala. A férfi leveleit és N. kommentárjait ötvö-

zó munkában a valóság és a képzelet végképp elválaszthatatlannak mutatkozik (legalábbis Tamás számára), mint ahogy Kiss Noémi is e két dolgot forrasztja össze kötetében úgy, hogy – „mintha a képzeletem volna a valóság” – referencialitás és fikció szálai kibogozhatatlanul összegabalyodjanak.

A könyvet végigolvasva is gondot jelent egy, a szövegek mögé elképzelhető, homogén elbeszélői személyt megkonstruálni. A különböző nézőpontokból előadott textusok kizárják az olvasói mindentudás létrejöttének lehetőségét. Mindössze annyi állítható bizonyossággal, hogy fiatal nők beszélnek hozzánk. A *H mint néma határ* narrátora mindenképpen a többiekét kizáró identitással rendelkezik (ő balerina, míg a többiek valamilyen módon mind az irodalomhoz kötődnek, vagy „legalább” nem derül ki róluk semmilyen, ennek homlokegyenest ellentmondó dolog). Kiss Noémi a szerzői név és a fiktív szerző közti identitásjátékot is alkalmazza, amikor a *B., B. és B.*, valamint az *Elcserélt fejek, Olimpia* egy-egy nőalakját is N.-nek nevezi el. A *B., B. és B.* N.-je viszont akár azonos is lehetne a *Trans* anonim nőjével, hiszen mindketten (?) 2000 nyarán költöztek átmenetileg Berlinbe, egy(-egy), a Grossbeerenstrassén álló házba. (Máskülönben viszont a szexualitáshoz fűződő viszonyuknak egy-egy egészen eltérő, bár egymást nem kizáró aspektusát ismerhetjük meg.) A *Mi történt alvás közben?* elbeszélője kijelenti, hogy „Néha elmegek egy bárba, fura alakokkal iszom. Hallgatom a történeteiket. Már láttam gyilkosságot is a mosdóban”, így ő is a *Trans* narrátorának figurájára hajaz. A *Trans*, a *B., B. és B.*, a *Mi történt alvás közben?*, az *Elcserélt fejek, Olimpia*, de még akár a *Paróka* (aminek az elbeszélőjéről szinte nem tudunk meg semmi lényegeset, de ettől még nem zárhatjuk ki az azonosság lehetőségét; főleg, mert végig irodalomról beszél) elbeszélője is lehet ugyanaz a személy – mivel azonban ezt is inkább csak sejteti, semmint állítja Kiss Noémi kötete, ennél többet, biztosabban nem mondhatunk.

# Széttartó elbeszélések

Láng Zsolt: *Kovács Emma születése és más elbeszélések*

Nem tagadom, Láng Zsolt új, a Koinónia gondozásában megjelent kötete több szempontból is elbizonytalanított. A félreértések elkerülése végett: nem olvasói, hanem recenziási minőségemben jöttem zavarba. Nem a történetek színvonalával akadt problémám, a dilemmát más okozta: az, hogy miként, milyen módon lehet egyáltalán beszélni a *Kovács Emma születése és más elbeszélések* c. könyvről? Nehezen találni fogást a kötet kísérőjain, és még nehezebb lenne egy egyfelé tartó koncepció kis egységeiként láttatni őket. A bevett „megoldókulcsok” nem alkalmazhatóak ebben az esetben. Nem, mert Láng Zsolt egyáltalán nem törekszik arra, hogy fel lehessen fűzni egy gondolatmenetre az elbeszéléseit, amelyek ahányan (tizenketten) vannak, szinte annyiféle szint, ízt képviselnek; s a narrációs technikák és a tematika tekintetében is széttartónak bizonyulnak. Csupán egy-két motívum, időpont, helyszín, szereplő köti össze őket, bár az ismétlődő elemek által sem többet, hanem mást tudunk meg ugyanarról. Korunkban a prózakötetek legalábbis jelentős részére jellemző az egységes kötetkompozíció létrehozásának az igénye – a szerző viszont fittyet hány erre a szokásra. Már a könyv címe is mintha arra utalna, hogy itt önálló, egymástól független alkotásokkal találja majd szemben magát a befogadó. És valóban: az elbeszélések olvasását befejezve látható, hogy a címben kiemelt szerepet nyelő *Kovács Emma születése* csupán egy-két ponton érintkezik néhány szöveggel, míg bizonyos textusokkal egyáltalán nem folytat diskurzust. Ez az írás zárja ráadásul a könyvet, de még ilyen minőségében sem értelmezhető úgy, mint amely alkotás „egyberántaná” az elbeszéléseket, vagy kifuttatná azokat valamilyen konklúzióra. Szerepe nem több és nem kevesebb, mint hogy egyike a 12 történetnek. Láng Zsolt egyszerűen csak jó elbeszéléseket akart írni, mondhatnánk. De abban sem vagyok biztos, hogy az előző mondat nem lenne-e így pontosabb: Láng Zsolt egyszerűen csak elbeszéléseket akart írni. Szövegei néhol éppen azzal keltik fel a figyelmet, hogy látszólag érdektelen problémákon szöszmötölnek. Nem kívánnak érdekesnek tűnni, és épp emiatt válnak érdekessé. Köz hely, de igaz, hogy minden egyes könyv átírja a műfa-

ji hagyományokat. A *Kovács Emma születése* is elgondolkoztatja olvasóját az elbeszélések tradícióit illetően. Elengedhetetlenül szükséges, hogy a lehető legtöbb fragmentumában izgalmasnak mutakozzon egy elbeszélés? Műfaji alapfeltétel, hogy a története csattanóra fusson ki és valamilyen határozott céllal rendelkezzen? Mint ahogy azt a kérdések retorikája sugalmazza, a szatmárnémeti születésű író szövegei nemmel felelnek ezekre a felvetésekre. Ahhoz azonban, hogy ennél árnyaltabban láthassuk a helyzetet, részletesebb szövegelemzésekre van szükség, ami a kötet írásainak széttartó, egymással mindössze néhány ponton érintkező jellege miatt is megkerülhetetlen feladatnak látszik.

A borító a zsírkrétára, esetleg a színes ceruzára hasonlító írásmódja és nagy, iskolás ákombakomokban lerótt címe azt sejteti, hogy a több mint 200 oldal meszerű szövegeket rejt magában. Ennek az előzetes elvárásnak meg is felel a kötetnyitó *Isten a Gellérthegyen*, amely Pallády Ida számfejtő és a beszerzési osztályon dolgozó Simon Tamás hétköznapi, civakodós, ügyetlenkedő szerelmét beszéli el, nagy lendülettel és igazán élvezetesen. A narrátor nyelvhasználata – például: „a Jóisten a Gellérthegy oldalában *üldögélt*, illetve *álldogált!*” (kiemelés tőlem – D. F.) – eleve meseszerűvé teszi a történetet, s ezt a hatást csak fokozza a kissé esetenlenk és nagyon is emberinek ábrázolt isten szerepeltetése, aki még arra sem képes, hogy a két ifjú viszonyát megnyugtató módon rendezze. Ebben a realitásoktól elemelt sztoriban a főhősök közönséges foglalkozása humorforrás is, ám természetesen áttételes jelentést is hordoz. Ugyanígy a Budán játszódó cselekmény Szamadó utcája egyszerre valóságos helyszín, és közben önmagán túlmutató, biblikus értelemmel is rendelkezik. A szöveg humorát (melynek gyöngyszeme a 13. oldal veszekedős duója) és feszültségét a rögválóság és a referencialitáson túli elemek kettőssége okozza. Az ezekből építkező, sajátos narratíva képes rá, hogy még egy tömeggyilkost és egy maffiózót is legendabeli, szimplán kuriozitásnak számító alaknak mutasson. Az *Isten a Gellérthegyen* egyes szám harmadik személyű elbeszélője mindentudó (ezt ellenpontoszza, hogy a Jóisten viszont nem

omnipotens), s ebből származó hatalmát felettébb élvezi, ahol csak teheti, fecseg. Ezzel szemben a *Daphne* egyes szám első személyű narrátora jóval visszafogottabban fogalmaz; és az első szöveg meseszzerűsége sem található meg itt (és a későbbiekben is csak egy elbeszélésben jelentkezik ez az írásmód). A *Daphne* egy zenész különös, rejtélyes római tévelygését mondja el. A 2004-es évre tehető történet egy félreisiklott, átmenetileg (?) céljavesztett életet mutat meg. A nehezen értelmezhető sztori egyetlen fogódzót nyújt, amennyiben Nonni Daphné nimfa, az elbeszélő pedig Apollón alakját képes felidézni az olvasóban. A mítikus jellegű Daphné-t a teljességgel hétköznapias *Gesztenye* követi. Az ismét csak fecsegő, de ezúttal nem omnipotens narrátor egy pécsi orvoskonferencia két részvevőjének régről eredeztethető rossz kapcsolatába avat be minket, több nézőpontból előadva és olykor humorral kísérve („Tizenkét éves korán túl lényegében csak a füle nőtt [Károlynak]”). A szituációkat. A történet befejezését nyitva hagyja az alkotó, az olvasó képzeletére bízva a megoldást. A *Daphné* és a *Gesztenye* is decentralizált jellegű írások: a szerző szívesen időz el apró részleteken bennük, miközben lényeges dolgokat hallgat el előlünk. A *Mint a tintagomba* egy felügyelőről szól, a várakozással ellentétben azonban nem olvasható detektívtörténetként. Az elbeszélés szüzséje szinte a nullával egyenlő, annál jobban beavatódunk viszont a főhős önsajnálatát, embergyűlölő jellemébe. A kötetben nem ez az első és nem ez az utolsó olyan elbeszélés, melyben a valódi történéseket nem kívülről, a cselekmény szintjén, hanem belül, a szereplők lelkében kell keresnünk. A mű néhány elemében parodizálja a krimi műfaját (miközben azért nem tekinthető egy az egyben krimiparódiának): ilyen szerepe lehet a nagy betűvel írt neveknek (Hekusok, Gépirólányok, Fiúk), de a szöveget tagoló címeknek is, melyek egy része arra utal, hogy komoly nyomozásról lesz szó (A Felügyelő akcióba lép, A Felügyelő és a kórboncnok találkozása), másik részük viszont egyáltalán nem kecsegtet ilyen reménnyel (A Nagyszájú Nő, A Felügyelő fület mutat). A *Nyugat kapujában* fiú narrátora a keletről érkezett, az ott hontalan állatokhoz hasonlatos menekültcsalád történetét a gyermekek szelektív érdeklődéséből adódó speciális nézőpontjából beszéli el. Ez is egy decentralizált elbeszélés: a felnőttek sztorijából csak lassan, mintegy mellékesen csírázik ki a gyermekek szexuális beavatástörténete. A *Nyugat kapujában* „halk szavú”, és sokat bíz a képzeletre, miközben a szexualitás ábrázolásában a *Gesztenye* és a *Daphné* című elbeszélésekkel, illetve a *Nyílt órával* áll kapcsolatban. Ez utóbbi a magyarok és a románok közös történelmével nyit, hogy aztán

egy első szerelem történetébe folyjon át. A háttérben a szocializmus korabeli Erdélyt felvázoló elbeszélést a róka motívumának a megjelenése is a *Nyílt órához* kapcsolja. Nem tűnik véletlennek, hogy a prémes állat feltűnése mindkét szövegben a szexuális éréshöz kapcsolódik valamiképpen. A róka az ókori Rómában és Kelet-Ázsiában is az erotika és a csábítás szimbóluma volt. A *pécsi történet* nem éppen empatikus gyermek narrátorának egymással mellérendelő viszonyban álló, a pénz motívuma köré szerveződő textusai egy mozaikos szerkezetű családtörténeté állnak össze. A kihagyásos technikájú, elsősorban emlékfoslányokra támaszkodó elbeszélés azért is zavarba ejtő, mert semmivel sem több önmagánál, nem halad semmilyen határozott cél felé; a befogadó magukban a mikrotörténetekben kell keresse a szöveg értelmét, máskülönben pórul jár. A kötet véleményem szerint legszebb darabja az egyszerre humoros és tragikus *Magány*, amely egy személtelivel ürügyén egy idősödő színészről számol be. Talán ez a kísérlet a halmozza fel a legtöbb, látszatra érdektelen, apró részletet a könyvben: Láng Zsolt sok mellékszálát mozgat itt, legyen szó akár a háztartási szemét sorsáról, az ablakból bámuló, a történet szempontjából teljesen jelentéktelen férfi tekintetének kalandozásáról avagy a pletykák terjedéséről. Dulea elvtárs szerepeltetése a *Magányt* és a *Nyílt órá*t ugyanazon helyszín és korszak termékének mutatja. Az *Éjfél előtt* egy üldözési mániás és különböző más főbiaktól szenvedő zenésztől vall, miközben – akár a *Nyílt óra* – a magyar–román viszonyt is tematizálja. (Egy mélyebb elemzésben azt is érdekesítő lenne kinyomozni, mekkora jelentőséget kell, illetve kell-e egyáltalán jelentőséget tulajdonítanunk annak az első ránézésre kevésbé fontos megjegyzésnek, hogy az Ankersmit történelemfelfogásáról tartott előadásra nem jut be a sztori főhőse, valamint hogy a narrativista történetfilozófia képviselőjének szemléletmódja mennyiben hatja át, áthatja-e ezt és a többi szöveget.) A *Bolondok* a lélek még mélyebb bugyraiba kalauzol, miközben az örültek házában játszódó történet a Nietzsche-rajongó Haris doktor ápolatkon végzett jó szándékú, ám sikertelen kísérletéről értekezik. Az olvasó bizonyos értelemben ismét csak kirekesztődik az elbeszélésből: nem tudhatjuk pontosan, hová futnak ki az események, mert az azt közvetítő Miklós, Haris doktor legkedveltebb betege nem tud különbséget tenni a valóság és a képzelődés között. Leginkább egy falusi legendáriuma emlékeztet *Az oltalom kolostora*, amelyben a népi vallásosság, a babonák, a hiedelmek együtt jelentkeznek a modern világ kellékeivel (tévé, újság). Ez is egy számos fontos

információt elhallgató, így az olvasói képzeletre alapozó textus, amely – egyedülként a könyvben – Moldvát választja játékkeréül. A címmel szöges ellentétben állnak a történetek: a kolostor lakói nem csak nem védik meg, hanem éppen hogy elpusztítják Irinát (legfeljebb önmagukat óvják meg a lánytól). A *Kovács Emma születése* a Góznér család és Holl Misi említése révén a *Nyílt órával* kerül egy erőterbe, de a megvert ló közismert történetének a beépítésével Nietzsche alakját (a német filozófus megbolondulását általában onnantól számítják, amikor egy megvert lovat látva sírni kezdett az utcán és az állat nyakába borult [itt maga Kovács Emma lesz a tanúja a ló ütlegelésének]); egy másik vélemény szerint viszont ez az ölelés az alázat és a szeretet nagy pillanata, egyszersmind az emberi élet egyik leg-

szebb mozdulata, s imígyen semmi köze az őrü-lethez – Láng Zsolt elbeszélésében a paripáját elnászpángoló fuvaros analógiájaként nem egy személy, hanem az egész Kovács család, plusz a születendő gyermek anyja [!] szerepel, akik kegyetlen módszerekkel, a részvét legkisebb jele nélkül küzdenek azért, hogy a védtelen, árva magzat minél hamarabb elhalálozzon) s így valamelyest a *Bolondokat* is felidézzi. Az *Isten a Gellérthegyen* meseszerúségéhez a *Kovács Emma születése* vezet vissza, amely egy embrió nézőpontjából beszéli el az események jelentős részét. Ahogy a kötetnyitó elbeszélésben a meseszerúséget a rögváló ellentétezi, úgy itt a leírás „angyali” nyelvezetének a felnőttek brutalitása jelenti a kontrasztját.

*Darvasi Ferenc*



A könyvkritikai rovat megjelenését  
a Magyar Szak- és Szépirodalmi Szerzők és  
Kiadók Reprográfiai Egyesülete támogatja.

Folyóiratunk megjelentetését a Nemzeti Kulturális Alap



és a

József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány  
támogatja.