

# Ménesi Gábor

## „Mindig ott lakom, ahol egyre apróbban megtörtének”

Géczi János: Tiltott Ábrázolások Könyve

„A magyar kritika (...) bámulatos következetességgel nem foglalkozik Géczi munkásságával” – hívta fel a figyelmet Zalán Tibor 1989-ben.<sup>1</sup> Ha végigtekintünk a Géczi-olvasás eddigi történetén – különösen annak első egy-két évtizedén –, kétségkívül a kritikusok zavarával, tanácstalanságával szembesülhetünk. A kezdeti értetlenséghez erőteljes elutasítás is kapcsolódott<sup>2</sup>, majd Géczi műveinek megjelenését hosszú időn keresztül visszhangtalanság kísérte. Az értő kritikák eleinte elsősorban a pályatársak, Tandori Dezső, Vasadi Péter és Zalán Tibor tollából születtek, s a komolyabb elemzésekre, értelmező igényű tanulmányokra a kilencvenes évek második feléig várni kellett. A kritikai diskurzus megélenkülését tükrözi a recepció történetének fontos állomásaként megjelenő tanulmánykötet.<sup>3</sup> Nyilvánvalóan a kritikusok hallgatásának számos oka lehet, ezek egyike Géczi besorolhatatlansága, külön úton haladása, s a befogadás természete nem függetleníthető az író hagyományválasztásától, így a szövegek neoavantgárd szituáltságától, amellyel kapcsolatban megállapítható, hogy a különböző vizuális effektusok, képversek, kollázsok stb. „visszavonakoztathatók (és vissza is vonatkoznak) a nem képi jellegű alkotásokra. Egyes prózai írások, versek a neoavantgarde »megszokott« környezetéből kiemelve, a performance-jellegű helyzettől elvonakoztatva – habár határozotlan másképp szólnak meg – nem olvashatók az említett irányzat jelölője hatókörének figyelembevétel nélkül”. Ily módon „Géczi neoavantgarde tevékenysége (...) mindenkor ott kísért az ilyen jellemzőkkel nem rendelkező művei esetében is, akár a kollázstechnika alapjául szolgáló esetlegesség elvi működését, akár a kísérletezés tudatos, reflektált módját vonjuk be az értelmezés folyamatába.”<sup>4</sup> Nyugodtan kijelenthetjük azonban, hogy az említett törekvés Géczi pályakezdését követően, vagyis a nyolcvanas években előtérbe kerülő prózafordulat eredményeit figyelemmel kísérő diskurzus értelmezői horizontjában marginális pozícióba került. Mindeközben az sem gyorsította meg a kanonizáció folyamatát, hogy a szerző gyakran olyan alkotók megidézésére vállalkozik, akik kevésbé részei az irodalmi köztudatnak, vagy pedig nem a szépirodalmat művelik, gondoljunk csak a Cholnoky testvérek műveire, vagy Cs. Szabó László és Lénárd Sándor esszéisztikájára. Nem hagyható ugyanakkor figyelmen kívül az a tény sem, hogy az időközben meglehetősen terjedelmessé és sokirányúvá duzzadó életmű alakulásában – habár hosszú ideig, s bizonyos tekintetben még ma is, a költői szemlélet az elsődleges szövegszervező erő – a versek mellett a próza és az esszé (korábban pedig a dráma) is hangsúlyosan részt vesz, vagyis a különböző műfajok által kínált lehetőségeket magába építő, még inkább a műfajok, sőt a műnemek határait feloldó stratégia vált meghatározóvá, és a szövegek teljes mértékben ellenállnak bármifajta műfajok-műnemek szerinti tipologizálásnak. Már az első verseskötet, a *Léghajó és nehezeke* olvasásakor érzékelhető, hogy az opus „több felől érkező világtérképezések dokumentumaként kívánt jelen lenni: a szótárcikk értelmező formalitásától (léghajó, nehezek) a pontos valóságleírások és fikciók keverékén át (Leírás az önképzőkorról, meg-

1 Zalán Tibor: *Egy költő magánútjai*. Kortárs. 1989. 12. 140.

2 Lásd: Bella István: *Röpiüljünk egyhelyben!* Élet és Irodalom. 1983. 40. 11.

3 *Szöveg-tér-kép. Írások Géczi János műveiről*. Szerk. H. Nagy Péter. Orpheusz Kiadó, Budapest, 2001

4 Bednancs Gábor: *A neoavantgarde történet és a reflexív elbeszélés*. In: *Szöveg-tér-kép*. 129–130.

jegyzésekkel) a sajátos logomandalái, konkrét képversig ívelnek a műfaji határok.<sup>75</sup> Géczi pályáján ezzel együtt nemcsak a sokműfajúságra helyeződik a hangsúly, hanem a különböző regiszterek keveredésére is, szövegeiben ugyanis a szépirodalmi diskurzusformák mellett a szakirodalmi, ismeretterjesztő beszédmód is érvényre jut, mindenekelőtt a természettudományos, hiszen nem feledhetjük, hogy Géczi eredetileg a szegedi egyetem biológia szakán végzett. Kétségtelen tehát, hogy az oeuvre sokrétűsége, eklektikussága, amelynek nem csupán a szövegek műfajközi konstruálása, hanem interdiszciplináris érintettsége is szerves részévé válik, döntő módon befolyásolja a befogadás mechanizmusát.

A kilencvenes évek óta folyamatosan formálódó prózai szövegtér reprezentatív darabjaiból nyújt terjedelmes válogatást a *Tiltott Ábrázolások Könyve* vaskos kötete<sup>6</sup>, amelyben – némi korrekcióval, átrendezéssel – azok a szövegek sorakoznak fel, amelyek korábban, azonos cím alatt már napvilágot láttak. Az akkori borítók mindegyikéről két szem tekintett vissza ránk, ezáltal is hangsúlyossá téve a szemlélődés, a megfigyelés gesztusát, összefüggésben a vizuális látásmóddal, amely Géczi műveiben fontos szövegszervező funkciót tölt be. Sz. Molnár Szilvia mutat rá a szerző versszövegei kapcsán arra, hogy a képesség mint a látvány exponálása a fényképezés eljárásához hasonlóan határozza meg az alkotói szemléletet.<sup>7</sup> Ezzel együtt a szövegek által konstruált vizualitás kollázsként való értelmezhetősége, amelyre a későbbiekben még visszatérünk, nemcsak a versek, hanem az esszék és a TÁK szövegterében is érvényesnek mutatkozik, különös tekintettel annak első két ciklusára. Kép és szöveg ko incidenciája, a megragadott élmények, nyomások felvillantása, fényképszerű rögzítése a *Terepnyakorlatok* és a *Fegyverengedély* lapjain erőteljesen érzékelhető, de a harmadik és negyedik könyv egymásra rétegződő történetkezdeményei ugyancsak erős képszerűséggel jelennek meg. Az említett látásmódot demonstrálja a következő idézet: „A szemem – avagy bármely emlős- vagy gerinces állat szeme – s bármely lábasfejű szeme hasonlít egymásra, és hasonlít a fényképezőgéphez is. Ennek az oka, hogy a beeső fényből csak viszonylag kevés módon hozható létre kép, de azért nem csak egyetlen módon, ahogy azt az izeltlábúak összetett szeme bizonyítja. Amellett a szerves úton létrejött szemekre nem ugyanazon szerkesztéskorlátok érvényesek, mint a fényképezőgépre.” (Nemegyszer, 63.) A vizuális költészet iránti érdeklődés, a műalkotás textuális és vizuális dimenziói közötti határ átlépése kezdettől fogva foglalkoztatja Géczit. Arra, hogy a prózai szövegekben is markánsan megmutatkozik ez az érdeklődés, rámutat többek között a *Képversek* kötet megkomponálásának módja, ugyanis a Róma-ciklus és a naplóregény egymás mellé helyezése az alkotó „poétikájának mindig más alakban visszatérő jelképzési »modelljét« idézi (...), mely a különbözni látszó perceptív területek határainak konfrontációját rajzolja és írja át, miközben arra készíti a befogadót, hogy olvasási kultúráját heterogenizálja.”<sup>8</sup>

Az én artikulációja, a szubjektum szituáltsága megkerülhetetlen problémaként tételeződik a TÁK szövegeiben, miként korábban Géczi költészetében, ahol „nem annyira a poétikai – textuális megalkothatóság értelmében, mint inkább az én-nek a szöveghez, a »vers«-hez –, annak komponenseihez való viszonyában” vált fontossá.<sup>9</sup> Ezt tematizálja az alakváltozás mozzanata, az antropomorfizált állatfigura – leggyakrabban a macska – színre vitele, amely a valós én és a szövegben megalkotott szubjektum viszonyára, az önmeghatározás lehetőségeire mutat rá: „Háromszor dobbantok (a háromszorozás, az indultatos mozdulat s maga a dolog neve számít-e, azt nem tudom), beleállok a játéktérbe. Macska vagyok, kóbor, fiatal, szőröm hasonlatokban létezik, és minden vágyam, hogy odasomfordáljak a Colosseumnál játszó helyi macskához. (...) A macskaság önmeghatározó, mint a jó izmú mozdulatsor. Kicszerelődnék a viszonyítási pontok, az elmélkedés lecsúszik, és megomlik a kőfal tövében.” (Változatok édeségre, 34.) Nem véletlenül artikulálódik más szöveghelyeken is az átváltozás mozzanata, amely hasonló funkciót tölt be. Így például az Asszony mellű sólyom(ok) című fragmentumban: „Az asszony mellű sólyom több példányban létezik, vannak így néhányan mások is. (...) Néha normális madárnak találhatik, kifejelett tollazattal, kontúros mintázattal, hosszú csüdös, ragadozó karmokkal, máskor meg

5 Bohár András: „a maszk mögött az újabb”. In: *Szöveg-tér-kép*. 79.

6 Géczi János: *Tiltott Ábrázolások Könyve*. Gondolat, Budapest, 2008. A könyvből vett idézetek lelőhelyét a továbbiakban a főszövegben adom meg.

7 Sz. Molnár Szilvia: „a versem csupán ráadás”. In: *Szöveg-tér-kép*. 100.

8 H. Nagy Péter: *Szövegmindenség*. In: *Szöveg-tér-kép*. 65.

9 Lőrincz Csongor: *Kánon és az „én” alakzatai*. In: *Szöveg-tér-kép*. 105.

begyes asszony, akkora dudákkal, amekkora a költőnöknek sosem lehet.” (33.) Ugyancsak jól mutatja az én reprezentációjának, tükröződésének lehetőségeit a *Daimon* című szöveg, amelynek helyszíne egy galéria, ahol a megvilágítás és a kiállított tárgyakat védő üvegfelület megnehezíti a fényképezést: „A galéria kincse üveggöccskővel borítva uralja az apró, félhomályos termet. Jó helyeken szokás, hogy fekete vászonnal vonják be a falakat, hát így van itt, s a padló süppedős, komor szőnyeggel futtatott, a kiállított tárgyat oly rafináltan világítják meg, hogy semmi alkalom ne legyen azt lefényképezni. (Mégis megpróbáltam: más sem látható a felvételken, mint az üveglapokon visszaverődő vakufény, s mögötte egy zilált hajú, izzadságruhában előregörbülő, homályos alak. Én)” (38.) Az önmeghatározás problematikusságával összefüggésben értelmezhető a szerzői név játékba hozása, szövegbe rejtése, illetve a szerző-főhős viszonyának elbizonytalanítása. „Én szeretek elbukó és feltámadó főhős lenni; a tömeg, aki ezt a balfácánt körbenézi; a történetíró – és persze géczijános, aki mindezt egyszer mégiscsak leírja.” (megmondtam, 131.) „Végül pedig találkozás egy kötettel, amely azt a kéziratomat tartalmazza, amelyet e mostani nyár végétől akartam elkezdni és megírni. A kötet szerzője ismeretlen: géczy jános.” (Mindesz, 75.) Vári György mutat rá kiváló elemzésében, hogy a szövegbeli bújócska, a szerző (mint Teremtő) elrejtőzése a kabbalista misztika hagyományát idézi fel, mely szerint „Isten magában az Írásban, a Tóra betűi között bújik meg, azonos valamiképp a szöveggel, csak jól kell elolvasni a szöveget ahhoz, hogy megfejtjük a Névtitkát”. Ez a megközelítés pedig elvezet a kötet címének értelmezéséhez is, ugyanis a zsidó hagyomány szerint nem ismerhetjük Isten valódi nevét, és képi ábrázolása is tiltott, ezért a szerző – dialógust folytatva a kabbalista hermeneutikával – „a szövegen keresztül jut el a képig, és a szövegben bújtatja el a Nevet”<sup>10</sup>, megteremtve folyamatos, végtelen jelenlétét, különböző korokban és szövegekben felbukkanó alakváltozatát.

A *Terepgyakorlatok* ciklus színterein (Firenzében, Rómában, Rovinjban, Pompejiben és Veszprémben) a rálátás és szemlélődés aktusával, ezzel együtt a megismerés és megértés (sőt, a rögzítés, a befogadó oldaláról pedig az olvasás) mechanizmusával kapcsolódik össze a séta és az utazás toposza, túl azon, hogy természetesen az életutat is szimbolizálja. „Úgy képzelem el az utazást, hogy a történet helyére a csupasz esemény áll, mint a verőfényben egy magányos fa” – rögzíti a narrátor. (*Verőfény*, 57.) A szemlélődő egyén pozíciója több esetben válik hangsúlyossá, általában valamilyen kilátóponton jelenik meg: „Az eperfa lombja mélyébe eszkábáltam a kilátót. Korlátot készítettem, s kötélhágcsót. Ha felmásztam, mindenki utcán közlekedőt, házunkba betérőt láttam, köszöntem nekik, ők pedig kapkodták a fejüket, nem értették, honnan csap le rájuk a pimasz kölyökkhang. / Két marokkal szedtem a fekete gyümölcsöt, s tölttem a számba. Ízes lével felt meg a szám, s darazsak bámultak gonosz, összetett szemecskéikkel mereven.” (Kilátó, 236.) Gyakran pedig a terasz jelenti a szemlélődés színterét, ahonnan „látom, az írisz nyitja szét harmadrészt hajtott tejkék szirmai, amelyek árnyékába valaha beelógott egy ember vagy az, akinek az embert hittem. Tapasztalatom, kezemben könyvvel, az a harsan zöld, sok törű növény is több tudással formázta ki magát mindentől különbözővé, mint mindaz, ami az életem, vagy legalábbis ami az életemben emberi.” (Atlátszunk, 184.) Az *Akár a regénytémák* című fragmentum természet és szövegalkotás, illetve -olvasás párhuzamosságára mutat rá, azt sugallva, hogy a természet létezőit ugyancsak a különböző rétegek egymásra épülése jellemzi, a természet is olvasható jelekből áll, miként az írott szöveg. „Miért festik be a sziklákat? Hatalmas betűket meszelnek rájuk egyre-másra, különböző színekkel, s ahogy telik az idő, betűre betű kerül. Így minden olvashatatlanná vált. Nem kétséges, nem erre szánták a szöveget, és nem hiányolják a megértést sem. A hegy türelmes. Elvesztette a fűt, bokrait, az erőző lemosta a talajt, ezért nincs rajta fű, virág, rovar, kecske. Majd lekopnak róla az értelmezhetetlen mondatok; egyébként is, azok olyan emberhez kötődők, akár a regénytémák.” (236.) A fentiekből is látható, hogy a benne vizsgálódó, tapasztalatait rögzítő, azokat szöveggé formáló ember a táj szerves részeként tűnik fel, miként Géczy egyik esszéjében olvashatjuk: „Magam is az élő-élettelen környezetemet folytatom, a környezet pedig az énem folytatása. Nem arról van szó, hogy kiegészítjük egymást, hanem arról, hogy ugyanazokból vagyunk.”<sup>11</sup>

A Géczy-esszék narrátora elhatárolja egymástól a kert, a táj és a vidék (természet) fogalmát. „A kert, beláthatóan az ember(i)hez, a vidék pedig a természet(i)hez tartozik, s míg az előzőről, ha mindig mást-mást is mondva, de Szókratész, Avilai Teréz, Dante, de Sade márki, Baudelaire, Nietzsche, Umberto Eco és mondjuk Michael Foucault (másokkal egyetemben) művészként, vagy legalábbis művészies elképzelésekre valló gesztusokkal beszél, addig a vidék a nagy geográfusok, felfedezők és

10 Vári György: *Színek és évek*. Új Forrás. 2003. 3. 77.

11 Géczy János: *A paloznaki kert*. In: uő: *Esszék*. Orpheusz Kiadó, Budapest, 1995. 32.

útleírók tudományos, bár tapasztalhatóan egyáltalán nem objektív hangján – legyen az Marco Polóé vagy Cholnoky Jenőé, Humboldté vagy Amundsené – szólal meg.<sup>12</sup> A kertben az ember kéz- és lábnyoma fedezhető fel, aki „a jelenetbe (...), mint afféle színpadi térbe, még bele is rendez, kiemel belőle és semmissé tesz, értelmez és rejt, s a tájba helyezett saját rendjét-rendszerét igyekszik valamilyen kompozíció által felerősíteni, s ezzel kötelezőbb jelentésűvé szervezni.”<sup>13</sup> Fontos ugyanakkor az is, hogy különbséget tegyünk szépségkert, boldogságkert és haszonkert között. A szépségkertben a szemlélődő a megbomlott harmóniát fedezheti fel, ugyanis a „növény és növény, a növény és állat, az állat és állat, s az élőlénytársak és az ember között fölszaggatta az összefüggéseket az ember. (...) A szépségkertben minden a ház és kapkodó lakójának tartozéka: steril, legyen bár övig nőtt gazban az élet. A szépségkert humanizáltsága miatt halott és magános. Állandóan halni kész. Önmagát hazudja, azt, ami nincs. Rá kell döbenni, hogy összefüggés van a díszítő funkciójúvá silányított kert és az önmaga helyzetét, szerepét nem tudó ember között: viszontlátni kinn, ami nincs meg benn, nevelésesebb, mint az, hogy nem látni kinn és benn semmit.”<sup>14</sup> Épp ezért érdemes a boldogságkert felé fordítani a tekintetünket, ahol „a természet általunk meghatározott egy darabjából emberileg is értelmezhető, érthető és értékelhető, szépségen túli jelentésű életközösség alakul ki, amelynek elválaszthatatlan része – legalább a kert kezdeti kialakításakor – az ember. Az, aki egy ilyen természetdarabban képes feloldódni, hagyja magát átsajátítani, az minden humán értéktől és tudástól különböző tapasztalatra tesz szert, s felfedezheti biológiai és társadalmi létezésén túl az élet csak önmagával mérhető értékét.”<sup>15</sup> Az említett, természet és ember között kialakuló mágikus viszony érhető tetten a bishnoik közösségében, akiknek vallása „az ökológia rendkívüli megsejtésén alapul”<sup>16</sup>. Életüket „tudatos környezetvédelmi felelősségérzetük szabja meg. Konzervatívizmuk a természettől származik, a hajdani katasztrófa megtanította valamennyiüket, hogy minden élőlénynek a kedvében kell járni – ha egyáltalán fennmarad az emberi faj, akkor csak környezetével, környezetének ezeregy élőlényével békés összhangban tud túlélő maradni.”<sup>17</sup> A természet változatossága, jelenségei egymásra rétegződnek térben és időben, ám sokféleségét csak az arra fogékony szemlélő előtt tárja fel, aki megtalálhatja a tájban a „szellemileg is létezhető egységet”<sup>18</sup>.

A biológus Géczi tudományos tapasztalatait nemcsak értekezéseiben, tudományos munkáiban, hanem szépirodalmi szövegeiben is termékenyen felhasználja, s ily módon a természet-tudósi tekintet, az ökológiai szemlélet manifestálódása a szövegek egyik attribútumává válik. Ebben a tekintetben különösen fontos hivatkozási pont számára Cholnoky Jenő, aki írásaiban „szüntelen kérdez és kérdezett. És én szeretem ezeket a kérdéseket. Olyan kérdések ezek, amelyeket egy természettudományi alapozottságú esszé még feltehet, bár amelyeket mind a természettudomány, mind az esszé a legszívesebben megtagad.”<sup>19</sup> Nem véletlen, hogy maga is éppen az esszé nehezen körülírható beszédmódjában találja meg a megfelelő kifejezési formát. A műfaj klasszikus hagyományai mellett sok szállal kapcsolódik pályatársa, Tolnai Ottó esszéprózájához, amelyről egyik esszéjében így töpreng: „az esszépróza formailag olyan szintű eredményeket hozhat felszínre, amelyek megragadására korábban csak a tudomány volt alkalmas”. Majd hozzáteszi: „Mert művészetről van szó: az esszépróza szereti megformáltatni magát. Így – szenvedő szerkezetben! Hogy viselhesse azt az eklektikát, azt a tökéletesnek már nem hitt organikus létezését, amelyet megéliünk, vagy arra sem vagyunk képesek, hogy megélhessük. Leginkább – hogy az írásművészetnél maradjunk – a huszadik század egyetlen önálló versformájához hasonlítható, a hosszúvershez. Ez is, az is közelítő forma, kevert eljárásokkal, a szubjektumban összelebegedett eszmékkel és vágyakkal, a tényleges, kézzelfogható helyzetek leírásával, az egész irányába indázó vágyakkal, s a komolyan vett és használható esztétikai ismérvekkel. Nem másra vágyunk, mint a szintézisre. A szintézis megteremtésére, amely a valóság mostanijában benne van, csak éppen nem

12 Géczi János: *A táj*. In: uő: *Esszék*. 10.

13 Géczi János i. m. 14.

14 Géczi János: *A kert*. In: uő: *Esszék*. 20–21.

15 Géczi János i. m. 23.

16 Géczi János i. m. 27.

17 Géczi János i. m. 28.

18 Géczi János: *A táj*. In: uő: *Esszék*. 17.

19 Géczi János: *A füge*. In: uő: *Esszék*. 56.

tapasztalható, mert kinyilatkoztatóként nem jelent meg. Hiszen nem tulajdonsága a megnyilatkozás.<sup>20</sup> Azért idéztünk hosszabban ebből a szövegből, mert abban Géczy egyúttal saját módszeréről is gondolkodik. A mediterráneum élményeit, az utazások tapasztalatait, a város geográfiai, művelődéstörténeti adalékait, a művészeti értekezéseket, szobor- és képleírásokat, az említett ökológiai szemléletet, zoológiai és botanikai szövegrészeket egyaránt magába integráló esszé-próza segítségével képes a számára alapvető kérdéseket exponálni.

A TAK alcíme (egy regény töredékei) hangsúlyozza, hogy egy formálódó regény előmunkálatoként, illetőleg fragmentumaként is értelmezhető a kötet, egy olyan tervezett, nagyobb terjedelmű szövegkorpuszénak, amely a Cholnoky testvérek alakja, élettörténete, legendája köré szerveződik. Ám az elbeszélőnek és a befogadónak egyaránt szembesülnie kell a nagy elbeszélés létrehozásának problematikusságával, sőt lehetetlenségével. Éppen ezért a TAK elbeszélője folyamatosan reflektál a szövegalkotás módjára, s megnyilatkozásaiból a kisforma, a töredékes szövegformálás preferenciája olvasható ki. „A szerkezet felrajzolható: magától – mint a jó fajta helyi isten – teremti a kisformát.” (Kisforma, 56.) „Mindig ott lakom, ahol egyre apróbban megtörtének.” (Tömondat, 53.) Géczy mozaikos szövegalkotása a kollázs technikával állítható párhuzamba, melyet az intarziakészítő tevékenységével demonstrál, aki apró márványkockákból rakja ki a mintát. „Intarziát készít, finom márványkockákat tuszkol csipesszel az asztallap sekély teknőjébe, kitölti fehér cementtel a kövek közti réseket, húsen suhogó akantuszleveleket, fűrgé olajágakat, nagy begyű galambokat mintáz, árnyalja a portrék szeme alját, és széles, homályos sávokat is készít, hogy legyen hol hűsölni, legyen min keresztül elmenekülni.” (Legyen, 93.) A kötet kulcsnovellája, a Romanosz ugyancsak ezt a fajta alkotásmódot reprezentálja, miközben a művész-lét értelmével, a műalkotás mibenlétével kapcsolatban vet fel megkerülhetetlen kérdéseket. A magát szövegkutatóként meghatározó beszélő – a bizánci himnuszköltő, Romanosz nyomában lépkedve – Ravennában a mozaikok titkát kutatja. Romanosz azért fohászokodott Istenéhez, hogy küldje el hozzá a konstantinápolyi birodalom leghíresebb mozaikkészítőit, hogy megismerhesse e csodálatos művészet titkát. Megtudjuk, hogy a két mester az egymás iránti ellenszenv miatt sosem találkoztak, s egymás munkáit sem látták. Egyikük egy szír asszony, a világ egyetlen női mozaikkészítője, akit csak a császár látott el megrendelésekkel, másikuk pedig egy eunuch, aki kizárólag a császárnénak dolgozott. Mivel mindketten rabszolgák voltak, sosem kerülhettek az uralkodópár közelébe, ezért a „császár és a császárné fizikai valóságáról homályos képzeteik lehettek, leginkább a vert pénzérmék domborítása alapján. Munkájukon senki sem kérte számon, ami élethűségnek nevezhető.” (241.) A katedrális felszentelésére mindkét mozaikkészítő műhely küldött ajándékot. Az egyik alkotás Jusztiniánusz császárt ábrázolta, a másik pedig Theodóra császárnét, ám Romanosz egyiküket sem ismerte fel, képmásuk ugyanis nem hasonlított a valódira. A császárt megörökítő mozaik Theodóra eunuchja, a császárné portréját pedig Jusztiniánusz szír mester-nője alkotta meg. Romanosz, miután az Úr teljesítette kívánságát, és személyesen is találkozhatott a két mozaikkészítővel, szembesült azzal, hogy a központi alakok voltaképpen hiányoztak a mozaikokról, „a két mester, aki sosem pillanthatott egymásra, a ravennai mozaikra ellenfelének pontos arcképet rakta össze a kövekből.” (244.)

Már a kilencvenes évektől felfigyelhettünk a Géczy-szövegek fragmentarizáltságának mintázataira. Ez a formai módosulás, redukció nyilvánvalóan nem választható külön attól a poétikától, szemléletmódtól, amely ekkoriban egyre markánsabbá vált az alkotó pályáján. Kisformákból, fragmentumokból konstruálódik már többek között a *Napló a 21 rovinjhoz*, amelyben a „szövegek formailag egészen redukáltak, tartalmilag a pillanatnyi benyomások, gondolatok rögzítésének, leírásainak tűnnek. Töredékszerűek, régebbi tematikák vázai, »fosszilis« kövületdarabkái prózai kisformában.”<sup>21</sup> A töredékes formák sorozatában, az egész-rész viszony tematizálásában valamiképpen a teljesség felmutatásának igénye, az egészelvűség szándéka nyilvánul meg. A „mediterránmániás” író magánmitológijának elemei, vagyis egy fűszál, egy fügefa, egy citromfa vagy rózsza mind-mind a világmítoszalkotás, az életmodell megalkotásának eszközeiként vonulnak fel a kötet lapjaIn: Géczynél hasonló törekvés érhető tetten, mint Tolnai Ottó művészetében, vagyis annak igénye, hogy a jelentéktelennek tűnő részletekben felmutassa (legalábbis megkísérelje) az egészet.<sup>22</sup> Ezt

20 Géczy János: *T. O. két szobra*. In: uő: *Esszék*. 181–182.

21 Felkai Piroska: *Táj/kép/írás*. In: *Szöveg-tér-kép*. 33.

22 A két alkotó szemléletének rokon vonásaira többen felhívták a figyelmet, köztük Marton Sándor is. Lásd: Marton Sándor: *Élőhely – élő irodalom*. In: *Szöveg-tér-kép*. 22.

a funkciót kapja a narrátor kitüntetett locusa, Veszprém, amelynek helytörténeti, geográfiai, természetrajzi adalékokkal elbeszélte világa univerzumszerűvé tágul. „Igen, Veszprém sem lett több számomra – kevesebb sem –, mint egy hasonlat. Ahol – egyelőre – a legközelebb férközhet egymáshoz hasonlító és hasonlított. Ahol megtalálható mindaz, akár egy modellben, ami a világra jellemző, de mégsem a világ, mert ahhoz nincs elég levegőm, nincsenek délszaki növények, tenger, szieszta, s nincsenek agyonvert és a méltóságuk tudatában élő polgárok” – olvashatjuk egy korábbi Géczy-esszéjében.<sup>23</sup> A város – miként a kert is – a szöveggé tétel, vagyis a megírás mozzanata által válik beláthatóvá, igazán megélhetővé, ugyanis Géczy művészetében „a helyet tematizáló alkotómunka és az otthon fölfedezése (...) elválaszthatatlanul összetartozik. Számára a lakóhely akkor válik minden értelemben létezővé, ha sikerül azt írónként is feldolgoznia. Életszerűen azonban csak a már felfedezett és átajátított hely írható meg: az otthonra találás egyszerre feltétele és eredménye a művészi munkának.”<sup>24</sup>

A TÁK szövegeinek narrátora – miközben az írás folyamatához, a szöveg létrejöttéhez reflexív módon viszonyul – gyakorta ad hangot a történetmondással kapcsolatos kételyeinek: „Történeteim általában nincsenek, azért, mert nem szeretem a történetekben élni.” (Harmadnap, 96.) Géczy három szövegét – a *Fegyverengedélyt*, a *Tiltott Ábrázolások Könyve* második részét, valamint a *21 rovinj naplőbetétét* – vizsgálva H. Nagy Péter közös vonásként említi azt a reflexív narrativitást, amely „lehetetlenné teszi egyrészt a darabok esetleges összeillesztéséből adódó konstrukció történetként való olvasását”.<sup>25</sup> Összefüggő történet elbeszélése helyett – mint már láthattuk, s a TÁK olvasása közben is tapasztaljuk – apró prózai villanások rögzíthetők, s a mozaikkészítés mellett a fényképezés folyamata is párhuzamba állítható a szövegalkotás mozzanataival. „Korábban mást se tettem, minthogy egy pontba lecövekelt fényképezőgéppel követve a napot, minden teljes órában dokumentáltam a fényt. A fényt, amelyet a kereső magába fogott. Ahogy egymás mellé kerültek a képek, kicsit átfedőleg, kicsit hebehurgyán, rá kellett jönnöm, igen, ez is az álomban történt, sikerült megfogni a teljes napot, s azt a pillanatot, amikor a tó fölötti késő délután kivörösödik és szétpuffad, majd meg, mint perselybe, belesusszan a vaksötétbe.” (vassírás, 202.)

A harmadik kötetegység szövegei egy lehetséges Cholnoky-regény fejezeteinek variációiként is értelmezhetők. A ciklusban a Cholnokyak legendáriumának, élettörténetének darabkái mesei narratívába ágyazva rekonstruálódnak, miközben a TÁK egészében központi színtérként funkcionáló város, Veszprém – elsősorban a földrajztudós Cholnoky Jenő nyomán – geográfijáról olvashatunk értekezéseket, legyen szó a kőzetek kialakulásáról, vagy épp a bakonyi szelek természetéről. A metamorfózis, illetőleg az elrejtőzés gesztusa az említett kötetegységben is fontossá válik, miként a következő passzus is tanúsítja: „Egyébként sem tudható, hogy hős-e, amint annyi más minden sem sejthető róla, nem mintha nem lennének tulajdonságai, vagy netán ne volna valamiféle megragadható személyisége: csak éppen szüntelen elrejtőzik – és nem csupán előlünk, de maga előtt is, sosem néz bele a tükröbe, nehogy kénytelen legyen maga helyett azt látni, ahogyan őt nevezik meg a vakító mediterrán napsütésben a haloványabb színek, azok a pasztellesek, amelyek félhomályban oly szívesen üldögélnek a kekes árnyékeremek közelében vagy a tintakék vízben úszkáló halak pikkelyes hasán.” (331.)

A *Dél* című negyedik ciklus fragmentumai az elveszett, majd töredékes formában előkerülő kézirat toposza köré szerveződnek, melynek „lapjait számos egyéb papírköteggel, kartonnal, dossziéval együtt a levéltár udvarán szedték össze: ennyi maradt a történelem legnagyobb tüze után a városi intézet állományából. Ami irat a hajdani várban álló barokk épületben maradt, az teljesen megsemmisült. Azok a papírok, amelyeket a raktárhelyiségekből a négyeszetes kolostorudvarra kiszippantott a tetőn futkározó, melegörvényeket keltő láng, megpörkölődtek, töredeztek ugyan, de mert gyorsan egymásra hulltak és összetapadtak, majd meg cserépdarabok estek rájuk, kő és korom fedte be őket, így tehát megmaradtak. (...) Mindenesetre a füstszagú, kormos köteg első és utolsó lapjait a világosan kivehető oldalszámozás meghatározza, de azt kevésbé, hogy a szövegtestben hogyan is követhetik egymást a fragmentumok, s valójában hol helyezkednek el a hiányok. 45 oldalnyi szöveg maradt, és 54 oldalnyi véglegesen elpusztult.” (435.) A *Tiltott Ábrázolások Könyve* appendixének tekinthető, külön kötetben megjelenő

23 Géczy János: *A paloznaki kert*. In: uő: *Esszék*. 31.

24 Marton Sándor i. m. 13. Vö. a következővel: „a városból csakúgy, mint az Istenből, az elmúló férfibarátságból, az asszonyból vagy az érgöröcsből csak annyi látható, amennyit abból sikerül a papíron felépíteni”. Géczy János: *Az*. In: *Tiltott Ábrázolások Könyve*. 142.

25 H. Nagy Péter: *Mindenségszöveg*. In: *Szöveg-tér-kép*. 146.

*Anekdota*<sup>26</sup> a gyűjteménykönyvtárban lakó és ott éjszakánként trappoló, egy tekercs után kutató démon képével indul. A könyvtár démona ugyan eltűntette a könyvet, de az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő másolatában mégis fennmaradt. Ő az, aki közreadja a kéziratot, a bevezetőben kommentálja, a keletkezés körülményeiről beszél. Nem rendelkezik azonban biztos tudással, így az olvasó sem lehet bizonyos semmiben, csupán bízhat abban, hogy „*a más által lapokra vetett, s egy másik ember keze nyomát viselő textus ugyanazt a históriát beszéli el*”. (6.) A kéziratról annyit tudunk meg, hogy vélhetően Szent Romanosznak, „*az alakoskodás mestérének*” egyetlen példányban fennmaradt munkája. „*Tulajdonképpen legenda, amely mindaddig egyetlen szakavatott számára sem bizonyult fontosnak, senki nem forgatta, senki nem akarta megismerni, akárcsak az apró lovaikon vágató, harcias nomádok a hajnali sztyeppék fűvén a harmatot.*” (5.)

Romanoszban az igazság megalkotásának vágya munkál, amikor történeteit rögzíti. Szóban forgó művében előadja azokat a történeteket, amelyekről korábban nem szólt, illetve a korábban már elbeszélte események okairól is számot ad. Elbeszéli Belisarios alávaló tetteit, majd Jusztiniánusz és Theodóra valamennyi bűnét, beszámol a császár kegyetlenkedéseiről. Jusztiniánusz nem kímélt senkit, még a szegényeket, a kéregetőket és a testi fogyatékosokat sem, nem érdekelte más, csak a pénzszerzés. Látható tehát, hogy az ókori történeti munkák regiszterén megszólaló *Anekdota* térideje a TÁK korábbi szövegeivel ellentétben pontosan meghatározható, vagyis Jusztiniánusz uralkodásának idején, a VI. században játszódik, nem meglepő ugyanakkor, hogy a kézirat számai a mai Veszprémben vezetnek. S ily módon felmerül a kérdés, ki a szöveg másolója, közreadója? Talán valamelyik Cholnoky? Vagy maga Géczy? Esetleg mindannyian hozzá tették a maguk tudását? Ezt erősíti, hogy a szövegbe rejtve valamennyi név felbukkan. Colnokiossal például Justinianus egyik írnokaként találkozhatunk. Theodóra egyik szolgáját pedig Gécnek hívták, aki egy „*barbár származású, de jóképű fiatal legény*” volt, s a császárné emésztő vágyát érzett íranta. Hogy a gyanút eloszlassa, kegyetlenül megkínóztatta szolgáját. „*Hogy azután mi lett Gécz sorsa, arról semmit sem tudunk, nem látta őt senki mind a mai napig, s hogy maradt-e belőle egy betűnyi is, az kétséges, mint holmi vezetéknevő végén a c, vagy a z, vagy az i.*” (76–77.) Felbukkan még Ja-no, a „*sárga bőrű, egészen keskeny szemrésű ifjú*” is, aki azt állította magáról, hogy saját haja puhább és finomabb a császárnénál. (77.) A szöveg azonban nem ad egyértelmű választ, az olvasó bizonytalanságban marad, mint ahogy az eredeti változat szerzőségét illetően is, hiszen Romanoszon kívül a császár „*kegyence, majd kegyvesztett historiográfusa, a megmérgezett, s munkáival együtt dicstelenül szétporladt Prokopios*” is írhatta a szöveget. (112.) Az identifikáció problémájának tematizálása nemcsak a szerző-elbeszélő azonosíthatósága kapcsán válik fontossá, hanem a főhős alakváltozásaiban is. Jusztiniánusz a birodalomban sehol sem járt, mégis mindenütt jelen volt. „*Jellemzéséhez, amely alakoalkalmazó képességét mutatja be, a démoni alakok hozzátartoznak. Démonformát vett fel némelykor, s így térítette el mások életének irányát.*” (102.) A császár időnként női alakot is magára öltött, „*némelyek azt a feltételezést is megengedték maguknak, hogy Theodóra sem más, mint Justinianus kiáramlásának egyik formája.*” (uo.)

Az elveszett kézirat toposza tehát az *Anekdota* lapjain is fontos funkcióval bír, de nemcsak ez kapcsolja a TÁK korábbi szövegeihez. A történetíró munkáját az elbeszélésre folyamatosan reflektáló hangvétel jellemzi, többször visszautal saját korábbi szövegeire, más helyen már elbeszélte mozzanatokra. A mozaikkészítés technikája mint szövegformáló erő az új kötetben is fontos szerepet kap: „*a mozaikkészítő megérkezett kövekből álló szótárhoz, és diktálás után összerakta a mondatokat. Legvégül összeragasztotta: az ékezőszlás mestereinek kimondott mondatai alapján rendszerint pompás tájak, szép tartású ember- és állatalakok, gyümölcsökből, zöléségtermésekből és virágokból bonyolult módon egybefont füzérek alakultak ki.*” (36.) Az utolsó fejezetből kiderül, hogy Jusztiniánusz a mozaikok létrehozására nem sajnálta a pénzt. „*Aki az örökkévalóságot vágyja, mozaikot készít*” – hirdette. Ugyanazt a mozaikegyütttest azonban másként értelmezte a császár és hitvese. „*Theodóra elképzelése az, hogy a mozaikkövek megfelelhetők a mássalhangzóknak, amelyek közé a képnéző feladata elhelyezni a magánhangzókat. Csupán e szemléldést követő elmélyedt figyelem nyomán silabilizálható ki az a szöveg, amelyet a kép kínál. Theodóra a buzgón tevékenykedő olvasót a kép egyik alkotójává emeli, s mert ez a kép a császárné méltóságát hangsúlyozza, mintegy e méltóság darabjai közé illeszti a szemléldőt. Theodóra elbújik a részletek között, s az egészről nincs mondandója.*” (111–112.) A császár hatalma minden eszközével arra törekedett, hogy csupán egyetlen történet maradjon

26 Géczy János: *Anekdota*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2009. A könyvből vett idézetek lelőhelyét a továbbiakban a főszövegben adom meg.

fenn, az is kizárólag latinul. Éppen ezért „sosem feledkezett meg a kettős értelmű kijelentésekről, hogy alkalomadtán ezt, máskor pedig azt tulajdonítson neki, ennek megfelelően más-más sorsa legyen a kijelentőnek. Ezért gyűlölte az anekdotát is, olyannyira, hogy művelését megtiltotta, mindazokat, akik valaha is művelték, de még életben maradtak, könyvtár és scriborium nélküli, távoli kolostorba száműzte, amely Monte Cassino hegyének csúcsán állt.” (67.) Így lesz a kötet kulcskérdése, hogy: „Elbeszélhető-e az, amiről beszélni tilos?” (112.)

Az Anekdota tehát az egységes olvasás létjogosultságát kérdőjelezi meg. Miként egy helyen olvashatjuk, „mind Chosroés, mind pedig Belisarios, természetesen mindegyikük a maga idején, amikor belenézett a petrai nabateus szövegekbe, hogy áttekintsék a város kincseinek leltárát, észre kellett veygék, hogy a mondatokból – legyenek azok hosszúak vagy rövidek – hiányoznak a magánhangzók. Csupa mássalhangzóból állt a leltár szövege, s ugyanaz a betűcsoport számukra, a kellően be nem avatottaknak, egyszerre több olvasatot ígért.” (19.) Az olvasó konzekvenciája ennek nyomán az lesz, hogy nem létezik egyetlen hiteles történet, csupán történetvariációk, másolatok, különböző interpretációk léteznek. Saját olvasatunkhoz pedig hozzákapsoljuk a korábban megismert könyvek tapasztalatát és valamennyi mondatát. Így az Anekdota – miként a Tiltott Ábrázolások Könyve – sem fejeződik be az utolsó mondatnál, még évezredekben át folytatódik.

(Gondolat Kiadó, Budapest)

E számunkat nyomta és kötötte az AS-Nyomda Kft. Szilády Üzem



6000 Kecskemét, Mindszenti krt. 63.  
Tel.: +36 76 481 401; Fax: +36 76 481 204  
E-mail: szilady@axelspringer.hu  
www.as-nyomda.hu; www.szilady.hu

Folyóiratunk megjelentetését a Nemzeti Kulturális Alap



és a

József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány  
támogatja.