

Küzdelem a folyóval

LANCZKOR GÁBOR: FOLYAMISTEN

Lanczkor Gábort korábbi kötetei javarészt költőként pozícionálták. A *Folyamistent* második regényeként tartják számon *A mindennapit ma* című kisregény mellett. Noha a kötet műfaját illetően is elbizonytalanodik olykor a befogadó, a legcélravezetőbb stratégiának mégis a regényként való olvasás tűnik. A szöveggel kapcsolatos egyik jellemző tapasztalat általában is az elbizonytalanodás, elbizonytalanítás, amely a műfajt, a történetet, a nyelvezetet egyaránt átszövi. Nem véletlen, hogy az egyik fő szervezőelem az álom, amelynek értelmezése alapvetően befolyásolja a szöveg egészéhez való viszonyt. A regény köré szerveződő brand elsősorban a regényben is megjelenő Anarchitecture nevű zenekar albumát jelenti, amely képes tovább árnyalni a szöveget.

A borítón megjelenő kitárt szárnyú hattyú alakjából külön hangsúlyossá válik a szárny, amely a szövegben is megidéződik („hárfához vagy félig nyitott madárszárnyhoz hasonlító mintázattal fodrozódott fölötte” – 101.). A hattyú a legkülönbözőbb módokon kerül elő a szövegben, hol egy lány mozdulatában („nézett a lányra, aki a jobbja kecses tartásával és sápadt bőrével határozottan egy hattyúra emlékeztette” – 217.), hol egy zenekar nevében (Swans), hol pedig Léda alakjában („A hattyú- s Léda testek / Hattyúalakban lettek / Eggyé.” – 221–222.). Emellett a hattyúhoz erősen kötődik a víz képzete, amelyet a borítón a cím tipográfiája ki is emel, hiszen a verzállal szedett folyamisten szóösszetétel két tagja külön sorban szerepel, hangsúlyossá téve így az alkotóelemek, vagyis a víz és a szakralitás egymást erősítő, ám függetlenül is helytálló jelentését. Éppen a különböző „alakváltozatok” miatt nem könnyű megközelíteni a hattyú jelentését, hiszen az folyamatos mozgásban van – mint ahogy a mitológiai történetben is. A mítosz felidézése a címet is árnyalhatja, noha a görög mitológiában a folyamisten nem azonos a hattyúként megjelent Zeusszal. Már ez is rávilágít a kötet azon sajátosságára, hogy miközben felhasználja az európai kultúra alappilléreit (görög mitológia, kereszténység), olykor még a távol-keleti – elsősorban indiai – hiedelem- és szokásvilág egyes elemit is, ezek inkább egymásba játszva, a regény történetét elbizonytalanítva, nem pedig ahhoz támpontot adva jelennek meg. Ez az eljárás magyarázható azzal, hogy a szöveg és a szövegen belül Ságvári László saját mítoszt, vallást teremt („Én vallást akarok alapítani. [...] Nincsenek tanai. Nincsenek papjai. És egyháza sem lehet soha.” – 305–306.), akinek fejezete nem véletlenül viseli *A próféta halála* címet, amely akár vállalkozásának végkimeneteleként is érthető.

A kötet négy fő történetet tartalmaz, ahogyan azt a borítón olvasható mondat is ígéri (*Négy élet egy új korszak küszöbén*), amelyek olykor kapcsolódnak egymáshoz, olykor nem. Az öt fejezet közül – amelyek líraiságukat, szerkezetüket (egy-egy fejezet is tagolódik, ám ezek nincsenek címmel vagy számmal jelölve) és a közbeiktatott verseket tekintve inkább ciklusnak tűnnek – az első és az epilógus állnak külön, a többi egymással jól látható összefüggésben van. Ám a szereplők és a ciklusok nem fedik le teljesen egymást, ugyanis az *Álom üledéke* és a *Kaszida*

egyaránt Mira történetét mesélik, amely az *Estherrel* együtt visszatér *A próféta balálában* is. A többi szál egy-egy egységet kap a könyv rendszerében. Már ez a szerkezet is érzékelteti, hogy Mira története (is) kiemelkedik bizonyos szempontból, a többi részhez képest atipikusnak tekinthető, noha elég bajos volna megmondani, hogy a szövegvilágon belül mi is tekinthető tipikusnak. Nem rajzolódik ki egy átlátható, jól felfejthető rendszer, amelyben a befogadó elhelyezheti a különböző szálakat. Ezek a történetek egy-egy főszereplő köré szerveződnek, akiknek az életébe egy fordulópontonál kapcsolódhat be az olvasó. Innentől egészen a pusztulásukig követhetjük nyomon őket (kivétel Mira története), amely elkerülhetetlennek látszik. A legtöbb rész leírható a médiából is jól ismert hívszavakkal, mint például „papi pedofília”, „nemi erőszak”, „magyar fiatalok kivándorlása Londonba”. Ám a felvetett kontextus ellenére nem szociografikus szövegekkel találkozunk, jellemzően nem társadalomkritikai éllel szólalnak meg a szereplők és a narrátor. Ezzel nagyrészt sikerül elkerülni a parabolaként működő sablon, beállt narratíva jelleget is.

A *Japán* címmel jelzett történetyszál Gellei János római katolikus pap találkozása Keföbu Ihatoluval, a hét főbűnt megjelenítő (neve is a főbűnök kezdőbetűiből áll össze) képzeletbeli japán nagykövettel, aki Gellei álmaiban hamar az Antikrisztus nagykövetévé válik. Ezzel párhuzamosan zajlik a pap szexuális és érzelmi eszméléseként is érthető találkozása Péterrel, egy tízéves értelmi fogyatékos kisleánnyal. Gellei addigi életét ugyanis ebből a szempontból a következőképpen ismerteti az onnipotens narrátor: „Jánosban soha még csak föl sem merült a cölibátus szükségességének megkérdőjelezése, vagy pusztán a vágy, hogy nőhöz érjen. Hogy magához nyúljon. Római katolikus hitvallását és a papi hivatás iránti elkötelezettségét töretlenül érezte.” (25.) Az elbeszélőnek ez a kijelentése a pap némileg magát is megtevesztő önszemléletét mutatja, hiszen a későbbi gyónásából kiderül, hogy volt már példa arra, hogy mégsem volt olyan megingathatatlan („És Paolo megpróbált férfiként közeledni hozzám. [...] Én hozzá sem értem. De nem volt elég erőm, hogy elhárítsam a közeledését. Gyöngé voltam, hogy eltaszítsam magamtól.” – 86.). Az elbeszélőtől idézett részlet a gyónásban megvallottakkal együtt arra a sajátosságra is rávilágít, hogy a mindentudó narrátor jelenléte a megbízhatóság illúzióját kelti, az olvasó könnyedén ráhagyatkozik, ám mint itt is kiderül, noha nem állít valótlan, a megfogalmazása pontatlan, elhallgató, végeredményben nem bízhatunk meg benne. Ez pedig ismét a regényre (történetvezetésében, nyelvi szinten, mítoszhasználatában egyaránt) jellemző eljárás, vagyis a biztosnak tűnő pontok is kimoszulnak, kétségessé válnak, így az olvasónak nem marad viszonyítási pontja, ami eligazítaná a szövegben, ezért az értelemdadás a szokásosnál is bizonytalanabbá, feltételesebbé válik.

Bizonyos előjelek (pl. a meglefelvonulás miatti névtelen üzenet, Pasolini halálának megidéződése) sejtetik a konfliktust, illetve a végkifejletet is. A Péterrel való találkozásra kívül akkor következik be fordulat, amikor Gellei a római kirándulás alkalmával megfürdik a Teverében. Az úszás a folyóban ráíródik a régi tisztai fürdőzésekre („Nyitott szemmel tempózott a víz alatt, mint a Tiszában szokott, leskelődött, figyelt.” – 54–55.), még hangsúlyosabbá téve a korábban is emlegetett magyar folyót. A Teverében való megmerítkezés felszabadítja Gellei ösztöneit, és az

ennek hatására tett elhatározása következtében a Via Appia prostituáltjai felé veszi az irányt, ahol egy transzvesztita orálisan kielégíti. A visszatérést követően látszólag minden a megszokott rendben folytatódik, Gellei meggyónja római vétkezését és feloldozást nyer. Egy reggel azonban az ablakból látható ól repedésének árnya szinte saját elméjének hasadásaként vetül a falra („Az éjjel leesett az első hó. Az erős reggeli fényben a düledező vályogépület teteje úgy világította be a szobát, mint egy halogénlámpa. Mintha csak imádkozna, az ébredező Gellei ezt a kettőbe tört fényfelületet bámulta a falon és a mennyezeten.” – 92.), és a szerkezetben is törés jön létre, egy bekezdéssel később ugyanis megszakad a történet és egy versbetét következik, méghozzá Dunajcsik Mátyás szövege. Ez a vers nemcsak a kihagyott eseményeket pótolja – amelyekre a lírai betét után derül fény –, hanem Péter hiányzó szolamát is. A fogyatékos fiú alig szólal meg a történet során, azonban azzal, hogy ebbe a szövegtestbe került a vers, annak beszélőjeként egyértelműen ő jelölhető ki.

Gellei idegösszeomlással kerül a kórházba, ahonnan megszökve elindul Japánba („Gyalog ment Japánba. Keföbu Ihatolu vezette a sötétben.” – 99.), a távolkeleti ország a megsemmisülés, elmúlás helyszínévé is érthető („Mire ezt ki mondta, a fiút már a tóba szaladó patak egyik oldalága mosta, sekély volt itt és áttetsző; hárfához vagy félig nyitott madárszárnyhoz hasonlító mintázattal fodrozódott fölötte, mintha ezek volnának a vonásai, mintha nem csiszolta volna régesrégén olyan gömbölydeden simára, amelybe nemhogy emberi, de bármilyen vonásokat belelátni fölösleges.” – 101.). Az utolsó tagmondat mintha az olvasót is intené, jelezve, hogy a szöveg nemigen enged a hagyományos interpretációs kísérleteknek. Az álmoknak kezdettől fontos szerepe van, ám a történet előrehaladtával egyre kevésbé különülnek el a „valóságtól”, illetve a Gellei elméjében zajló eseményektől. Érdekes módon a pusztulás többször is a Távol-Kelethez köthető – ahogy Gellei esetében Magyarország, majd Róma után végül Japán lesz a felszámolódás helyszíne, úgy Esthernél Londonból Indiába mutat ez az út. Az irányváltás (a Vajdaságból és Magyarországról Londonba érkező Ságvári története) is kiemeli a *A próféta balála* című részt, amely helyszíneivel valamelyest össze is köti a két korábbi, egymástól teljesen független szálat. Az itt megmutatkozó lírai nyelvezet az egész kötetre jellemző sajátosság, ám a nagyon eltalált sorok mellett („Föllépett az alacsony színpadra, és megállt a borotvapengévé dermedt ostya előtt.” – 36.) több szöveghely is felhívja magára a figyelmet váratlanságával, amely azonban nem szervesül a történetbe, indokolatlannak tűnik („Gellei úgy érezte magát, mint aki egy halott nyúlnak szaval verseket.” – 80.). Igaz ez a történet bizonyos elemeire is, amelyek az egészet tekintve indokolatlannak, nehezen érthetőnek tűnnek (pl. amikor egy nyelvészprofesszor Esther hangfelvételét igyekszik megfejteni, vagy amikor Ságvári egy üres lakásban levetkőzik).

Ezt követi Mira (egyik) története, amely szorosan összefonódik a Jamuna folyóval. Ez ad támpontot a helyszínhez is, amely egy indiai kis falu, ahol nagyon eleve nek a hagyományok, Mirának férje halotti máglyáján, vele együtt kell elhagynia az árnyékvilágot. Ám ő az utolsó pillanatban másként dönt, leveti magát az égő faépítményről, és a folyó felé indul („Mint egy frissen született kisborjúnak, remegett a keze és a lába, ahogy megindult négykézláb előre a nyirkos homokon. Egy hosz-

szű pillanatig úgy érezte, sosem éri el a vizet, aztán arccal előre belebukott a sekély, homokos mederbe, [...] és azt érezte, még sosem volt ilyen teljes az élete.” – 107.). Ebből az idézetből is kitűnik, hogy mennyire látványossá válik a víz életadó, éltető jelentésrétege, az újjászületés, új élet lehetősége, a benne való megmerítkezés pedig hangsúlyosan szakrális árnyalatot kap, akár Gelleire gondolunk, akinél a kereszténység teremtette meg ezt a kontextust, akár Mirára, akinél az indiai mítosz- és hiedelemvilág, amelyben minden folyó egy-egy istenség. Minden esetben egy felszabadító élményről van szó, és a víz mint közeg egy jóval ösztönösebb, archaikusabb állapotba irányítja a szereplőket. Az *Álom üledékének* is homályban marad a vége, ám a *Kaszidában* visszatérhet az olvasó Mira történetéhez, amely a muszlim költővel, Faizivel való találkozását meséli el. Ezzel állhat összefüggésben a cikluscím is, amely egy arab versformát jelent, majd egy vers előzi meg kettőjük rövid megismerkedését. Mira zarándoklásként is felfogható útnak indulásával ér véget ez a rész („Értésére adta Mirának, hogy föl kell mennie a hegyekbe, föl a folyó forrásához, hogy ott szülje meg a gyermeküket.” – 213.), amely *A próféta balálában* bukkan fel újra, Ságvári álmaként. Itt a Himalájáig vezető úton követhetjük Mirát, akinek története végtelenül archaikus, mitikus hatást kelt, különösen, mikor a szülés előtt megérkezik a forráshoz. A folyó és Mira életútja egymásra íródik és a forrásnál történő szülés mozzanatában teljeseedik ki.

Ezzel a momentummal azonban az olvasó számára lezárul Mira története („Jamuna folyamatosan születik és folyamatosan meghal; valahogy úgy, mintha az ősszel az alvilágba térő és tavasszal onnan megszabaduló görög Perszephoné kerek esztendejét két vízcseppé, majd egy vízcseppé oldanánk. A történet ezen a ponton, akár egy fölhasadó vászon, végleg megszakad, és szálakra foszlik szét az álom átláthatatlanul örvénylő vizében.” – 275.). Jamuna és Perszephoné egymás mellé rendelésének gesztusával a szöveg felhívja arra a figyelmet, hogy a különböző világmagyarázatok, vallások voltaképpen igen hasonló motívumokkal gondolják el a körülöttünk zajló eseményeket, bizonyos különbségeken túl, a lényegyet tekintve nem is állnak egymástól olyan távol. Ez érhető tetten abban is, hogy a kereszténységtől kezdve a hinduizmuson át egészen a saját vallás alapításáig mindenféle felfogással találkozhatunk a szövegben, ami az egész világot felölelő helyszínekkel együtt mintha valami mindenütt jelenlévőt, egyetemeset igyekezne megragadni. Az idézett zárlat azt a történetmesélési eljárást is megmutatja, amely a párhuzamosan futó szálak érzését kelti, amelyekből azonban a narrátor mindig csak akkor és annyit enged látni, amennyit ő akar. Kissé erőszakosan irányítja így az olvasót, elérve ezzel egyfajta álomszerű hatást is, hiszen az egyik történetből a másikba való átlépés az álmok közötti átjáráshoz hasonlatos („Nem riadt föl, épp csak az álmából csúszott ki, mint a szülőcsatornából az újszülött.” – 268.).

Igen hasonló motívum bukkan fel az *Esther* című részben is: „Esther úgy érezte, hogy szabályszerűen lerészegedett. Így aztán azt is érzékcsalódásként élte meg, amikor a leples bitang a hasába nyúlt, és kiszakította belőle az étellel lüktető méhét.” (196.) Ahogy a *Japánban* a mentális törést jelezte a prózába iktatott vers, úgy most a testi sérülést követi, majd Esther is kórházba kerül, ahol meghal. Az ő sorsa is a pusztulás tehát, amelyhez ez a szürreális fordulat vezet. A „leples bitang” nem más, mint a szerbiai magyar Eszter, akivel Indiában találkozik Esther. A név-

azonosság is valamiféle kapcsolatot sejtet a két szereplő között, de még az a gyanú is felmerülhet, hogy Esther önmagával találja szembe magát, azzal a részével, aki nem akarta megtartani a gyereket. És persze az sem véletlen, hogy Eszter magyar, ahogyan az az erőszaktevő is, akitől Esther teherbe esett. A nemi erőszak leírásakor éles perspektívaváltás érzékelteti az esemény váratlanságát, felhívva a figyelmet ezzel arra is, hogy jelentős fordulat következik be. A történetnek eddig a pontjáig a narrátortól értesülhettünk az eseményekről, amelyeket Esther szemszögéből közvetített. Itt azonban hirtelen egy olyan hang szólal meg, amelyet nem tudunk kihez kötni („Kényszerítettem, térdeljen le, nyalja meg a vért a fűvön. Letérdelt.” – 119.), még az erőszaktevőhöz sem feltétlenül, hiszen a következő bekezdés az E/1-es beszédmód megtartásával ugyan, de mégis egy másik perspektívát érzékeltet: „A bokrok mögött vártam rá, a játszótérnél. [...] Odaléptem hozzá, letérdeltem mögé, és egészen gyöngéden öleltem át.” (119.). Az olvasó itt már végképp elbizonytalanodik, és nem kap sok támpontot, hogy eligazodjon.

Ez a történetyszál (is) az utolsó ciklusban nyer értelmet, amely azonban nem oldja fel egészen az elbizonytalanított eseményeket. Ságvári, aki diplomaszerezése után Londonba megy dolgozni, nemcsak Mirával álmodik, hanem Estherrel is, miután találkoznak a lány zenekarának koncertjén. Nem sokkal később pedig álmában megerőszkolja őt. A szöveg utolsó előtti lapján (amennyiben az *Epilógust* külön vesszük) ezzel a gesztussal minden, amit addig olvastunk az álom és a teljes fikció világába utalódik, egészen más színben tüntetve fel a történeteket, még ha azok nem is nélkülözték a szürreális elemeket. Még inkább megkérdőjeleződnek a szövegben amúgy is gyakran elbizonytalanított vagy iróniaként olvasható események. Ezt követi a Ságvári haláláról tudósító rész. *A próféta halála* olyan tehát, mintha az addig olvasott szálak mind itt futnának össze. A folyók – amelyeknek végig hangsúlyos a szakrális vonatkozásuk – itt a szó minden értelmében eltűnnek. Ságvári ugyanis a beboltozott londoni folyókról olvas, miközben a *The Lost Rivers of London* hallgatja (nem véletlen a Coil-mottó sem a regény elején), ettől kezdve pedig megszállottan keresi ezeket a vizeket. Ebből a (sikertelen) keresésből nő ki vallásalapító szándéka is, valamint az a terve, amely az 1879-es szegedi árvíz eseményeiből indul ki. A különböző folyók mintha egy-egy vallás, hagyomány és kultúra képviselőjében tűntek volna fel, amelyek azonban el vannak fedve, ezért jöhet egy új, amely a szövegben leginkább az anarchia és a rend fogalmát működteti („*most is úgy érzem, amikor eszembe jut ez a fa itt Londonban, hogy van relevanciája az Anarchia és az Order, vagyis Rend szavaknak a hatalmas tölgyre nézve. Anarchy is the Mother of Order – az Anarchia a Rend Anyja.*” – 281., kiemelés az eredetiben), és a mélyben sejtett régieket elmossa. Az *Epilógus* az, ami mindezt megmagyarázza, *Himnusz és Prófécia* alcímmel megadja a szöveg téziseit, a narrátor omnipotens pozíciója kiteljesedik, és megkapjuk azt a három lapos gondolatmenetet, amire az előző 310 oldal épült – akár igényeljük, akár nem.

Nem véletlen a folyó mindenütt előbukkanó, különböző jelentéseket felvevő jelenléte a címtől kezdve a megmerítkezés rítusán át egészen a szerző hátsó borítón megjelenő fotójáig. A szöveg természete is leginkább egy folyamhoz hasonlatos, amely újra és újra kivet magából, küzdelmes benne az úszás. A történetek és nyelvezetük magával ragadóak, egészen beszippantják az olvasót, majd egy hirte-

len váltással a szöveg nem olvasható tovább az addig érvényes szabályrendszer alapján, folyamatosan elbizonytalanítva ezzel az értelmezést. Kevésbé működtethetők a megszokott olvasói stratégiáik, így a befogadást alapvetően meghatározza, hogy ragaszkodunk-e a bevált megközelítésekhez. Úszhatunk árral szemben, kapaszkodókat keresve, vagy hagyhatjuk, hogy sodorjon a szöveg. (*Libri*)

GESZTELYI HERMINA

Félálomba nyitott novellák

MÁN-VÁRHEGYI RÉKA: BOLDOGTALANSÁG AZ AURÓRA-TELEPEN

A *Boldogtalanság az Auróra-telepen* a 185. *JAK-füzet* – Mán-Várhegyi Réka kötetel még nem rendelkező szerzőként jelenhetett meg a sorozatban, miután kéziratával elnyerte a JAKkendő-díjat (2013), amint erről Csordás Gábor, Turi Tímea és Németh Gábor, illetve az aktuális sorozatszerkesztők (Balajthy Ágnes és Borsik Miklós) döntöttek. A kötet „[h]ősei úgy merülnek el a Semmiben, mintha a »Heidegger« egy menő fitnesszterem neve volna, a boldogtalanság pedig csak a szórákozás finoman perverz, trendi fajtája. [...] nagy, realista írótköszönhetünk Mán-Várhegyi Rékának.” – szól Németh Gábor fülszöveg-laudációja. A realista ábrázolásmód Mán-Várhegyi Rékánál szenttelen, lényegre törő, már-már önkorlátozó leírást jelent, témái és figurái között otthonosan lavíroz, miközben banális hétköznapi helyszíneket és eseményeket ábrázol, amivel az olvasóban az ismerősség érzetét kelti. Tárnyilagos leírásokkal, eltávolító narrációval villant fel szociális és kulturális problémákat, elsőkönyves szerzőhöz képest érett beszédmóddal, noha ez a sok éve formálódó írói munkának, több asztalfióknak írt könyv tapasztalatának és nem kevés szerkesztői kézgyomlásának eredménye.

A tizennégy novella mindegyike nyitva hagyott, hirtelen szakad meg a szövegek folytonossága, klasszikus történetzárás nélkül. Ez a kötet azonban nem is történeteket, inkább érzéseket, életlehetőségeket, sorsokat tár elénk, hangulatokat fest meg, amelyek megmutatásához elég annyi ismeret, amennyit kapunk. A novellák úgy követik egymást, mintha mindig más filmsorozatból látnánk egy-egy epizódot, vagy mintha néhány jelenet után folyton átkapcsolnánk a tévét másik csatornára. A filmszerűség a külső és belső terek leírásánál jól érzékelhető, keverednek a valóságos és fikciós helyszínek, a Gyáli úti telep, a Városliget, a Múzeumkert, az Auróra-telep vagy Répásmegyér a fővároshoz köthetők, de a fiktív Budapest részei. Noha konkrét budapesti utcaleírást nem tartalmaz a könyv, berlinit igen, az elbeszélő *Az iblet súlya* során végigvezeti olvasóját egy valós útvonalon: a neukölni csatornaparttól a Sonnenallen (kitekintve a Rathaus Neuköln felé), át a Warschauer Straßéig, ahol egy kiállítás utáni ünneplés, beszélgetés folytatódik szolid házibuli formájában. A házibuli más szövegnek is témája, a címadó novellában például szilveszterkor is értelmiségiek párbeszédébe hallgathatunk bele, itt nagyrészt szociológusok vannak jelen.