

Az utóbbi időszak tapasztalatai alapján a 2010-es évek magyar prózairodalma is igazodni látszik ahhoz a tendencia-változáshoz, amelyet a nemzetközi irodalom- és kultúratudomány *posztmodern utáni fordulat*ként definiál. John Doyle megállapítása szerint a kétellyel és iróniával teli, a tudás töredékessé-
gével és az elmondhatósággal tisztában levő posztmodern irányzatot egyfajta defetista, múltba való visszavonulás váltja fel.¹ Az újabb struktúrákban már egyre több a narratív linearitás, gyakori az egyes szám első személyű, ám ennek ellenére (a genette-i terminusrendszer értelmében) megbízható,

Kovács Viktor 61

„TE FOGOD A RÉGI ÉS AZ ÚJ VILÁGOT ÖSSZEKÖTNI”

Genealogikus összefüggések,
testreprezentáció Láng Zsolt

Bolyai című regényében

komplex tudású és hiteles elbeszélő alkalmazása.² Doyle olyan jelenségeket és kulcsfogalmakat társít a posztmodern utáni irodalom regiszteréhez, mint az „irónia és a kétely elvesztése”, a politikai populizmus és a társadalmi kérdések mentén való radikalizálódás.³

E felől az értelmezési keret felől közelítve Láng Zsolt *Bolyai* című regénye meglehetősen átmeneti esztétikájú műnek számít. A mű koncepciója egy töredékben maradt igazság köré szerveződik. A 18–19. században élt Bolyai család története mellett magának a kutatásnak, a megismerhetőségnek és az átadhatóságnak a problémái is részét képezik a több szálon futó cselekménynek. Ugyanakkor a múltra reflektáló részletekben nem egy korlátozott tudású elbeszélő dolgozik. Az ábrázolt szereplők belső lelki folyamatairól, gondolatairól éppúgy beszámol, mint arról, amit ezek a figurák a társadalmi térben, egy külső nézőpont számára közvetítenek.

Jellemző narratív eljárása a műnek, hogy az életrajzon alapuló, de értelemszerűen fikciós elemeket is használó történetvezetés a hiányalakzatok felbukkanásakor nem az elhallgatás, a csend retorikai jegyeivel egészíti ki a szövegtestet, hanem a különböző eredetmítoszok, a történetmesélés magánmitológiai formuláival, amelyekben a test reprezentációja igen gyakori. Hipotézisem szerint a műben bemutatott Bolyai-nemzedékeket a diszharmonia jegyei homogenizálják és tömörítik egy közös identitásba. A lelki és szellemi vívódások mellett a biológiai működés kudarcai, az egészség romlása is fontos karakterológiai jegy az esetükben. A teljes regénystruktúrát figyelembe véve a fizikai hanyatlás motívuma egy átfogó összekötő tematikai elemnek tekinthető.

Mind a narrátori pozíciónak, mind pedig az ábrázolt Bolyai család személyközi kommunikációjának szerves részét képezi az a mechanizmus, amely
 62 az aktuálisan látott, megtapasztalt élményt egy ősi archetípushoz csatolja. E sajátos társítási kényszer következtében egy állandó mítoszképzési folyamat működik közöttük. E mechanizmus meghatározása tulajdonképpen összefoglalható a Lévi-Strauss-i definícióban, miszerint a létrejövő mítoszban voltaképpen nem az elbeszélés módja vagy a stílus jelent esszenciális többletet, hanem sokkal inkább a történeti toposzoknak való megfeleltetés, illetve a definiált központi alak hősként való ábrázolása.⁴

Az elbeszélő e sajátos történetkultúra-teremtő igényére utalhat, hogy az idős családfő, Bolyai Farkas teljesítményét és társadalmi jelentőségét elsőként nem az elméleti műveltsége és pallérozottsága közvetíti a bemutatása során, hanem a manuális készsége, illetve a testi megjelenése válik már-már transzcendens erővé. A regény harmadik fejezete Bolyai Farkas vaskályhájának a leírásával indul, s csakhamar a zsenialitás, a közegből való kiemelkedés groteszk attribútumaiként kezdjük értelmezni a Farkast körülvevő szecskákat, vasdarabkákat. „Nemcsak a kályhát, hanem a szerszámaikat is saját kezűleg bütykölte össze. Kitalált egy hidraulikus szerkezetet, amellyel bonyolult formákat sajtolt ujjnyi vastag vasrudakból. [...] Leginkább a kályhák megrajzolásában talált gyönyörűséget, és mielőtt nekifogott volna a vasmunkának, napokig hajlongott asztala fölött, nyelvét kidugva, mellényre vetkőzve, haját varkocsban hátrafogva.”⁵

A vélhetően a szász népmesékből származó archetipikus alak, a *szorgalmas apa*⁶ beemelése nemcsak a közvetített analogikus rendszer által bizonyul alkalmas személyiség-láttató eszköznek. A gyakorlati tevékenységeken keresztül az egyéniség, az identitás főbb elemei is sikeresen mutatkoznak meg. Ezt a feltevést támasztja alá Marcel Mauss technika-fogalma, amely szerint a technika „a hagyományos, hatékony cselekvés”, amely erősen függ a közvetítő tradíciótól, s ez a tradicionális tudás-átadás különbözteti meg az embert az állattól.⁷ A tudati virtuozitás, a teremtőkészség egyértelműen kiegészül Bolyai Farkas fizikai egészségével, illetve testi teherbírással. Az idézett szövegrészlet egyfajta szertartásos testi metamorfózist rendel a munkavégzéshez. A vasmunka során a férfi testtartása, külső viselete is megváltozik, ezzel párhuzamosan pedig valami olyasféle belső átlényegülésről is beszélhetünk, amelyről Arnold van Gennep ír rítusdefiníciójában.⁸

Ugyanakkor a gyakorlati érzék fejlettsége mellett természetesen Bolyai Farkas szerteágazó művészeti tehetségére is utal a vizsgált fejezet rész. „Az egyetlen ember volt a városban, aki nem csupán egy Breithaupt-fogas-kereket tudott megszerkeszteni, hanem, ha arra szottyan kedve, képes lett

volna lekottázni a rajzot, mi több, hegedűjén megszólaltatni...”.⁹ Ezután a *mise en abyme*¹⁰ fordulata következik, mint kiderül, Bolyai Farkas drámát is írt egy kályhagyártó ezermesterről, akit vélhetően a saját alakja ihletett: „hovatovább a Fennvaló ahhoz is megáldotta tehetséggel, hogy gör- 63
dülékeny jambusokban három felvonásos szomorújátékot írjon a kály-
hagyártó ezermesterről, még ha darabját soha nem adják is elő.”¹¹

Ahogy Erika Fischer-Lichte írja *A dráma története* című könyvében, a *Sturm und Drang* polgári szomorújátékai megkérdőjelezik azokat a korábbi érték-dichotómiákat, amelyek a rendi társadalom felfogásában az egyes társadalmi rétegekhez tartoztak. Míg korábban természetes volt, hogy a cselekmény a hercegi udvarban játszódik, a hősök arisztokraták, s a polgári társadalom tagjai esetlegesen csak háttérfiguraként jelennek meg, a szomorújátékok történetei másképp alakulnak. Mesterembereket, városi polgárokat, középosztálybeli kiscsaládokat állítanak a középpontba, az udvar pedig nemritkán a bűnnek, az erkölcsi romlottságnak a tereként funkcionál.¹² A Bolyai Farkas által írt figura tehát abból a korban igen közkeletűnek számító mítoszból keletkezik, amely a sokoldalú polgár figurája köré szövődik, s amelyben a dráma szerzője a saját identitását is keresi.

Ezek a narratív fordulatok azt az alapvető hipotézist támasztják alá, miszerint nemcsak az elbeszélőnek, hanem az általa bemutatott cselekménytér szereplőinek is hozzátartozik a gondolatmenetéhez, hogy az eseményeket a mítoszi történetyszerűség mentén kapcsolja össze. Különleges tulajdonsága ez egy olyan, a felvilágosodás és a racionalizmus eszmei terjedését követő időszakban élő családnak, amelynek a tagjai a hivatásukban természettudományos következtetések után kutatnak, s az őket szemlélő átlagpolgár értékendjében a működésük ördögösségnek, kiismerhetetlen, titokzatos tudománynak minősül. (Akárcsak az istentagadással megvádolt Galilei.) Bár a Szász Károllyal folytatott párbeszéde során Bolyai Farkas a korabeli orvostudomány terminusait használja, a János mentális megingásait indokoló magyarázatában egy jellegzetes elromlás-mítosz stratégiáit alkalmazza, vagyis hogy a fia elmeműködése azért különbözik el a normától, mert korábban, egy székérbaleset során bevverte a fejét. A történet ok-okozati összefüggéseinek hitelességét az bontja meg, hogy Bolyai Farkas rögvest egy újabb magyarázattal áll elő János különc magatartását illetően, itt pedig az anyai örökséget teszi felelőssé. „Igen, igen, a fejével történt valami. [...] Alig tudták kiszedni a felborult kocsi alól. Az anyja is ilyen volt, félek, nehogy ő is úgy járjon...”¹³

Bolyai Farkas gondolatmenetének és meggyőződésének vizsgálatakor fontos bevonni az elemzésbe a fiziognómia fogalmát. A fiziognómia a 18.

század divatos tudománya volt, amelynek az elmélete szerint a külső sajátosságok, a fizikai megjelenés, illetve a test traumatikus tapasztalatai hozzárendelődnek az egyén személyiségéhez.¹⁴ A születést meghatározó

64 körülményekről, a születés által keletkező őstrauma feldolgozásáról Jacques Lacan is ír. Szerinte a tükör-stádium egy olyan állapot, amely viszonyt létesít a szervezet és a külvilág között, ezt a két pólust a tanulmány szerzője az *Innenwelt* és az *Umwelt* dichotomikus kettősségében határozza meg. Ezt a kiépített viszonyt azonban egy „eredendő Viszály” rontja meg, az a hasadás, amelyről tulajdonképpen a rossz közérzet árulkodik. Az ebből következő belső dráma, a tükör-stádium az elégtelenség meglátásától az eljövendő meglátásáig terjed. Ez mozgósítja az egyéni fantáziát és a képzelőerőt.¹⁵ Tehát az a folyamat, amelyet Bolyai Farkas egy mítoszképző koncepción keresztül mutat be (a születéstől való elromlás, az anyától öröklött rossz hajlam paneljeire gondolhatunk), voltaképpen ebből a traumata-
pasztalattól származtatható.

A testi formák, a geometrikus elhelyezkedés szerepe a legalapvetőbb interperszonális érintkezések során is kulcsfontosságúvá válnak, Bolyai János például a láttatott tudatfolyamában mindig a szimmetrikus elrendezés felől szemléli a környezete eseményeit. Ez a megfigyelői attitűd szinte mágikusan helyeződik a Jánossal intim kapcsolatba lépő házvezetőnő, Ilona nézőpontjába. A testiség jellemzőinek rögzítésekor egy olyan átlényegülő rítusra következtethetünk, aminek a típusáról Victor Turner ír a már korábban említett munkájában. Turner elmélete szerint a rítusok strukturális jellegzettsége igen gyakran egymást keresztező vagy éppen egymással szimmetrikus ellentétpárokból jön létre.¹⁶ A későbbiekben Arnold van Gennep elméletét is idézi, mely szerint a szakrális folyamatoknak három eltérő fázisa van. Az első az ún. *elkülönülés fázisa*, ami egy szimbolikus viselkedési formán keresztül láttatja egy személynek (vagy akár egy csoportnak) a normától, a konvenciótól való leválását. A közbülső, liminális szakaszban utazóvá válik a rituális szubjektum, az átlényegülési folyamatnak ez a legbizonytalanabb része, itt egyszerre elérhetetlen a múlt (tehát az eredet), illetve a jövő. A harmadik, végső szegmentum maga az átlényegülés, a beteljesedés.¹⁷

A két szereplő szerelmi együttlétének leírásban különböző absztrahált átlényegülési paradigmákról, illetve enigmatikus mítoszfoszlányokról olvashatunk. Ezek a nő tevékeny, illetve János passzív, átélői-megfigyelői attitűdje közötti ingadozásnak a jelenségei. „Ilona a fejükre húzta a takarót, ugyanazzal a mozdulattal, mint amikor még a konyhában aludt, és esténként valami szépre akart gondolni.”¹⁸ Ez volna az elszigetelődés, a konvenciótól való leválás kísérlete, amely a férfi szorongó tudata miatt már eleve nehézkesen megy végbe. A következő, a testek érintkezéséről szóló rész pedig a liminális szakasz folyamataként értelmezhető. Az egyes testrészek utat tesznek meg,

kapcsolatba lépnek egy idegen világgal. Az idegenség és a közelség tapasztalata folyamatos egyensúly ingadozást eredményez. „Mindegyik másodpercrek megvolt a maga drámai cselekménye, a nagylábuji, ahogy átszakítja saját személytelenségének burkát, és elválva a többi ujjtól, a lepedőn végigszántva eljut a domborodó vádliig, rátapad egy érre, megszerzi az ér falán a lüktetést, átveszi, s erre a megszerzett önállóság visszavált magasabb szintű személytelenségbe.”¹⁹

65

A testi kapcsolat leírásában ismét előtérbe kerül a dráma folyamata. „Mindenütt, ahol testek érintkeztek, [...] hasonló drámák játszódtak le.”²⁰ Az Ilona alakján keresztül kiépülő test-rituálék mozzanataihoz hozzárendelődik János szinte akarattalan asszociációs gondolkodásmódja. „De János nemigen hallotta, megbabonázta az a sötét mélység, ami el akarta nyelni. Ismeretlen volt előtte.”²¹ Ez az asszociációs tevékenység azt az érzetet teremti meg a férfi tudatában, amelyről Edmund Burke a *Filozófiai vizsgálódás* negyedik és ötödik könyvében ír. Bolyai János a *fenségességgel* találkozik, amelyet a képzeteknek a tapasztalással való analogikus összekötése hoz létre az emberi gondolkodásban. A fenségesség érzetének legmagasabb fokozata a döbbenet, alacsonyabb fokozatai a félelem, a hatalom, a tisztelet.²² A férfi tudatában zavartságot okoz az ismeretlennel való találkozás. „Megpróbált kapaszkodni az emlékeibe. A legirtózatossabb sötétségeket képzelte maga elé. Hideg halálszagukat. A kutyára gondolt, és mindarra, ami a kutya előtt történt.”²³ Jellemző a férfi pszichológiájára, hogy az újjal való találkozás során ösztönösen archivál és kategorizál, kényszeredetten keresi a kapcsolatot a múltbéli eseményekkel.

Már ebből a szövegrészletből is lehet következtetni arra, hogy a cselekményben a sajátos mítoszképző mozzanatok együtt járnak az alakoskodás, a performatikus szakralitás elemeivel. Ennek a tudati komplexitásnak a vizsgálatakor ismét releváns Erika Fischer-Lichte gondolatmenete. Fischer-Lichte Norbert Elias, Arno Borst és Robert Muchembled megállapításaira hivatkozva azt állítja, hogy a középkori város és vidék értékrendjében az étkezés és a szexualitás a kötetlenségében is szakrális jelentőségű volt, és ez a későbbi iskoladrámák, valamint a protestáns vallási formanyelv mentén kifejlődő színházias, szerepfeltevő gesztusok esetében sem tűnt el nyomtalanul. Ahogy a tanulmány fogalmaz: „Az egyház kultúrájába integrálta, és – legalábbis az ünnep idejére – keresztény elvek szerint törvényszerűnek ismerte el a testiséget.”²⁴

Nem véletlen, hogy a kettejük intim együttlétét János tudatában egy éles váltással töri meg a hajdani szerepfelvétellel létrejövő játék emléke, amit egykoron a munkatársaival játszott. „A társaság, mivel többségük jogász volt, és a táblabíróságon dolgozott, előszeretettel játszotta a »mit érdemel az a

bűnös?» nevű társasjátékot.”²⁵ A játék lényege, hogy a résztvevők egy bűneset vizsgálati eljárását rekonstruálják, s közben három szerepen, az ügyvéd, az ügyész és a bíró szerepén osztoznak. Ebben a részletben a szövegtest a formájában is igazodik a színdarab-struktúrához. A bíró és a vád képviselője párbeszédés tagolásban kommunikálnak egymással. Itt a szerepfelvétel rituális jellegét tekintve ismét releváns lesz Victor Turner megállapítása, miszerint minden világi eljárás az alapvetően természeti rítusok mintázatából és struktúrájából indul ki.²⁶ A felidézett esemény során Bolyai János Kanizsai és Ablonczy társaságában egy szerencsétlen falusi parasztleány sorsáról döntött, aki beleszeretett a boldogtalan és bántalmazó házasságban élő úrasszonyába, s szerelemfáltésből rátámadt annak férjére. A báró bosszúból a kutyáival tépette szét a riválisát. Az ítélelhoztal imitációja, mint alakoskodó társadalmi rítusjáték ebben az esetben sem mentes a mítoszképző mozzanatoktól. „A bűnesetek többségét az élet szolgáltatta, de persze voltak kitalált, kacifántosabbnál kacifántosabb történetek is, hogy minél élvezetesebb legyen a játék.”²⁷

A kutyákkal való széttépetés motívuma, illetve az igazságszolgáltatásnak a játékká való átformálása eszünkbe juttathatja Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című írását. Ebben a művében Foucault a kora újkori, brutalitáson alapuló kivégzésekhez hasonlítja össze a 19. századi börtönbeli igazságszolgáltatással. A két bűnvádi eljárás közötti fő különbség, hogy az elzárás, a tömlöcbe juttatás aktusában kevésbé hangsúlyos a fizikai test jelenléte. A test tulajdonképpen azáltal válik részévé a folyamatnak, hogy a hatalmi rendelkezés hatására kivonódik a társadalmi térből. Bár a kora újkori kivégzések esetében a vád megfogalmazása, az ügy felvétele, a nyomozás mind a nyilvánosság kizárásával történt, a sokszor brutális és explicit törvénykezések mégis jóval több narratív jeggyel rendelkeztek, mint az egyébként lineáris logikára épülő börtön-struktúra. A vádlottnak először is magának kellett megfogalmaznia az általa elkövetett bűnököt. Ezután a társadalmi nyilvánosság terében is lejtásszák a beismerő vallomást. A kínhalál a bűnre épül, ahogy Foucault fogalmaz, a bűn és a kínhalál között „megfejtendő kapcsolatok sorát állítják fel”. A lassú kínhalál, a kiáltozás és a további bonyodalmak pedig tulajdonképpen a bűnös végső próbatételeként definiálódtak.²⁸

Talán ez az a fejezetrészt, ami a legerőteljesebben támasztja alá a tanulmány hipotézisét, miszerint a *Bolyai* elbeszélőjének esetében a fantázia elszabadulása, a mítoszi struktúrák megjelenése valójában a narratív hiányalakzatokra utalnak. Mindazonáltal ezekben a felidézett történetekben kiemelt szerepet kap a testábrázolás. János későbbi dekadencia-tudata, önmaga feletti szigorú bíraskodása szorosán összefügg a korporális narratív elemekkel. A gyilkos kutya felidézése metaforikusan köti össze a szeretkezés és a

múltbeli társasjáték teremtett szituációját. A szerelemért vállalt fájdalom, a félelemmel együtt jelentkező kívánczóság érzéki motívumává válik ez az állat-reprezentáció. Az általa közvetített sötétség éppúgy tartózkodást idéz elő Jánosban, mint a szeretkezés kiszámíthatatlansága, a nő váratlan, ösztöni mozdulatai. „A kutya szemében, benn a szembogarában, 67
abban a fekete lyukban, ami a szegolyó közepében tátong, beelátott a kutya fejébe, sőt nem csupán a fejébe, hanem mintha túljutna azon is, egyenesen a semmibe... érezte arcán a feneketlen sötétség fagyosságát.”²⁹

A szexuális érintkezés leírásával kiegészülő fejezetrészen kulcsfontosságú szerepet kap az élet-halál ellentétpár szakralitása és dichotómiája: „Hát most megtudta, van a sötétnek másféle mélysége is. Nem a halál, hanem az élet sötétje ez. Rángatózó ez is, de villanásaival tereket bevilágító ígélet, adomány, nem elvétel.”³⁰ A képek elemzéséhez ismét Edmund Burke fenséges-elmélete hívható segítségül, amely John Locke gondolataira hivatkozva említi, hogy az éjszaka és a sötétség azért rettenetes és taszító az emberiség számára, mert az ismeretlent rejt magában.³¹ „Ilona nyöszörögve hívta, reszkető ereivel körülfonva, mintha egyenesen a vérebe pumpálná sürgetését. Képtelen volt engedni neki.”³² A sötétség mint a traumatapasztalatok közötti átkötő elem ekvivalens példája annak a pszicho-szociális találkozási pont jellegnek, amelyről Mark Seltzer ír a *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányában. Megállapítása szerint a traumakultúra e jegyei mind az egyén tudatában, mind pedig a társadalom színterein belül koherenciateremtő funkcióval bírnak.³³ Ez a jellegzetesség a szövegtest-struktúra rendszerén belül is megfigyelhető, az elemzett kutya-, illetve sötétség-motívum az időben és térben egymástól a legtávolabb levő cselekménypontokat köti össze, teszi homogén szövegegységgé a tematikájában szétartó szerkezetű regénykompozíciót.

Ilona és János szerelmi jelenete – mint már utaltam rá – határozott szerepeket rögzít. Mindketten a megismerés ambíciójával közelednek egymáshoz. Kezdetben János pozíciójából követhető a jelenet. „Megnyílik lelkén egy ajtó, és aki kiront rajta, minden porcikájában ő maga.”³⁴ Az is egyértelművé válik, hogy az ösztöni megismerés elsősorban az ízlelés és a szaglás eszközén keresztül történik. „Ilona mellett hasonló állapotba került, pusztán a nyelvére tolult íz volt egészen más. A düh íze nyers és sötét, mint a vére.”³⁵ A szinesztetikus kapcsolatban – sötét íz – ismét az ismeretlent jelölő sötétség kap szerepet, amelynek feldolgozására János egyedül a múlt tapasztalatainak beemelésével képes. Bármennyire is válik ösztönössé a megismerés, a tárgyilagos felfedezői szemlélet mindvégig uralkodó marad a férfi tudatában. „Ellenőrizni akarta az íz eredetét, mennyiben

az övé, mennyiben idegené, belenyalt az arca mellett feltáru-
ló párás hónaljba.”³⁶ Ugyanakkor a János-központú perspektíva Ilona pozícióját sem
teszi passzívá. „Ilona sebesen megpördült, ugyanezt tette: befurakodott a
felfnyomott kar alá, és állatkölyökként befúrta orrocskáját a szőrszálak
68 közé.”³⁷ Az elbeszélő azt is egyértelművé teszi, hogy ez a sajátos do-
minanciaharc nemcsak az ösztöni késztetésben nyilvánul meg, hanem
a két szereplő valamelyest tudatosítja is magában, hogy különleges versen-
gés van közöttük. „A megértés vágya Ilonára is átragadt. Elodázhatatlannak
érezte a térd tanulmányozását, tenyerével máris kitapogatta, ujjával követte
a kis csontok mozgását. Felfedezte, a térdkalács kerekded formája mennyire
hasonlít a Gergőéhez.”³⁸

Az erotikus felhevültség tehát a nő esetében is együtt jár a kutatói kí-
váncsisággal. „Odafordult, nyelvével körbejárta a térdhajlat puha belsejét,
miközben előrekószáló ujjával a bokát tapogatta le.”³⁹ A test tárgyilagos és
emocionális megközelítésének váltakozása nemcsak János és Ilona szerelmi
együttléte során, hanem az ellentmondásos apa–fiú viszonyban is érvénye-
sül. Bolyai Farkas a test működéséről és a női nemről sosem beszél a fiával.
„Megismertette a bolygók mozgásával, a szavak értelmével, a növények
gyógyerejével. Nőkről soha nem beszélt neki. »Ne foglalkozz a némberekkel!«
Az a konok szennyos rosszindulat, ami olykor feltört belőle, két személyt
illetett leginkább: a papot és a némbert.”⁴⁰

Az idézett szövegrészlet a genealogikus kapcsolat ellentmondásai
mellett arra is utal, hogy Bolyai Farkas a fiú tudományos nevelésében is elrejti
a testtel kapcsolatos tanokat, a hiány ellensúlyozásaképp pedig más tudomá-
nyágakat helyez előtérbe, történeteket kreál, egy sajátos magán-mitoló-
giát hoz létre, amelyben a szorongásnak épp akkora funkciója van, mint a
fantáziának. Ez a korlátozás azt eredményezi, hogy Bolyai Jánost egész élet-
ében, de különösen fiatalkorában szorongások és frusztrációk kísérik, amikor
a nőkkel és a testiséggel való találkozásról van szó. „Mindezzel sikerült olyan-
féle szégyenérzettel beoltania, ami az akadémián is meggátolta, hogy a
többiekhez hasonlóan bordélyokba járjon, vagy Zichy pornográf képeit né-
zegesse.”⁴¹

A testiség elidegenítő tapasztalatai között említhető János diákkori
élménye, amikor két társát, Kiss Jónást és Albert Hugót rajtakapja egy mez-
telen nővel. A jelenet a groteszk humor, a tragikomédia eszközeivel mutat-
kozik be. Jánost ugyanis hasmenés gyötri, az árnyékszéket keresi, amikor
benyit a mellékszobába. „Kicsiny hálófülke lehetett, két gyertya égett az éj-
jeliszekrényen, az ágyon egy lemeztelenedett nő feküdt, két diáktársa, Kiss
Jónás és Albert Hugó térdelt mellette, kigombolt nadrágjukból kilógó micso-
dájukkal.”⁴² A meztelen test látványa az értetlenség és az undor reakcióját
váltja ki Bolyai Jánosból. A férfi egy olyan érzéki tapasztalatot ír le, amelyet

Julia Kristeva *abjekt* élménynek nevez.⁴³ „Ő nem értette akkor, mivel foglalatostkodnak, de mivel illetlennek érezte, hogy valakit meztelenül lásson, visszahúzódott.”⁴⁴

A szerelmi együttlétet bemutató elbeszélői interpretáción keresztül nemcsak az időt és a teret meghatározó sötétségnek, hanem az Ilonát és Jánost körülvevő tárgyi környezetnek is mitikus funkciója lesz. A zsákok, amelyeken fekszenek, s amelyeknek a bélését János apja, Bolyai Farkas kaszálta, a belőlük áradó szalmaillattal az élet atmoszferikus mítoszait teremtik meg, s rendelik hozzá a két ember egymásra találásának élményéhez. A sötétség által behívott mitológiai asszociációk (amelyek elsősorban János gondolkodásában vannak jelen), tehát a letargia, a halál, az elmúlás képei most kiegészülnek azokkal a vitalitást, sarjadást és életörömet közvetítő szimbólumokkal, illetve enigmákkal, amelyek a Northrop Frye-i kategorizáció értelmében a nyár mítoszköréhez tartoznak. A romantikus képvilágban intenzíven jelen van a keresztény szakrális hagyomány kétértékűség-elve, a jó és a rossz küzdelme, a föld-menny ellentétpár. Igen gyakori leképeződése ennek a románcos tematikus rendszeren belül a tél-nyár dichotomikus kettőse.⁴⁵ „Sokféle virág illata keveredett össze, de leginkább a székfű keserűsége meg a zsálya bódító aromája érződött.”⁴⁶

A nyilvánvalóan idillikus, képeket ébresztő tapasztalat a kék szín bevonásával egyértelműen a boldogság metaforájává teljesedik. „A zsálya megszáradt, kék virágai megélnkültek a hangoktól, kis fülkagylóként fordultak a felszín felé. Efféle extázissal sem ebben az ágyban, sem kint a tisztáson nem találkoztak. Nem tudtak ilyesmiről.”⁴⁷ Az elbeszélő ezután a jelenséget a tér tradicionális keretében, a történetben helyezi el, érzékeltetve, hogy itt egy hagyománnyal szakító töréspontról van szó. „Pedig a derékajban mindig marad a régi szénából is egy-két szál a vászon hurkaiba akadva, ezek aztán továbbadják friss társaiknak tapasztalataikat, amit az életről és többnyire a halálról begyűjtöttek.”⁴⁸

A tradíciónak az aktuális jelenethez való hozzáépülése, illetve a már idézett atyai eredet („lényegében nem is szalma, hanem széna volt a matracként szolgáló zsákban, domáldi fű, amit Farkas kaszált a birtokhoz tartozó erdő egyik tisztásán”)⁴⁹ ugyancsak János frusztrációinak okára mutatnak rá. Előrevetül, hogy az apa–fiú viszony, a szellemi munkásságban együttműködő, ugyanakkor egymással rivalizáló kapcsolat idővel fojtogatóvá válik, s bár lenyűgöző eredmény bontakozik ki a kettejük munkájából, a kapcsolatuk több okból is terheltté válik.

69
Új Forrás 2021/8 – Kovács Viktor: „Te fogod a régi és az új világot összekötni”
Genealogikus összefüggések, testreprezentáció Láng Zsolt Bolyai című regényében

Tanulmányom első szakaszában a Bolyai Farkas által képviselt apai pozíció mítosz-referenciáit mutattam be, majd az ennek a fojtogató apaképnek az árnyékában élő Bolyai János tudatfolyam-technikájú leírását elemeztem.

70 A vizsgált jelenet során a fiatal férfi a náluk szolgáló Ilonával létesít testi kapcsolatot. A lelki frusztrációktól szenvedő János képtelen elhagyni a társadalmi nyilvánosság terét, a szokatlan testi tapasztalatok a múlt benyomásai felé irányítják a gondolatait. A felidézett jelenetekben egy hajdani kollégiumi szerepjáték, illetve a fegyelmező, szigorú apa alakja is felelevenedik. János rögeszmés elméje ismert toposzokhoz, az archetípusokhoz köthető vándormotívumokhoz folyamodik az új jelenségek maga előtt való definiálása során. Előzménytörténetként, János szorongásainak magyarázataként ismerjük meg a különös, versengéstől és irigységtől sem mentes apa-fiú kapcsolatot, amelyből teljességgel hiányzik a test értelmezése, ha nagyrítkán elő is fordul a diskurzusukban, minden esetben a bűn, a tisztességes kívánalmak elsődleges felületeként definiálódnak.

Talán ebből következik, hogy a testi és szellemi működés mind Bolyai Farkas, mind pedig a fia esetében párhuzamossá válik, a dekadencia, a lecsúszás együtt jár a fizikai hanyatlással – noha a felvilágosodás híveiként mindketten elsősorban a szellem felsőbbrendűségét hirdetik.

Bízom benne, hogy – egyelőre még csak töredékesnek tekinthető – kutatásom hitelesen támasztja alá a hipotézisemet, miszerint Láng Zsolt *Bolyai* című regényének történeti szálában a narratív hiányalakzatok egy-egy mítoszi struktúra megjelenítésével, a fantázia korlátlaná válásával fejeződnek ki. Az így konstruált történetekben kiemelt hangsúlyt kap a test reprezentációja, amely szinte mitikus funkciójúvá válik ilyenkor. Az egyes szereplők archetipikus alakoknak való megfeleltetése nemcsak a narrátor eljárásainak, hanem a figurák személyközi kommunikációjának is része. A történet igen gyakran az emberi emlékezet éles váltásaiban fedi fel magát, az aktuális tapasztalatok a legtöbbször múlt-referenciákat hívnak elő. Ezek az előhívó mozzanatok pedig a legkiterjedtebb mértékben köthetők a testi gesztusokhoz, a biológiai működés szegmentumaihoz.

A kutatás természetesen folytatható. Amint azt a bevezetőben említettem, a regény történeti szála mellett a szerző által folytatott kutatási tevékenység, a svájci ösztöndíjas időszak tapasztalata is benne foglaltatik a *Bolyai* történetében. A sajátos fikciós-önéletrajzi vonatkozások taglalta testábrázolás ugyancsak nagyon izgalmas kutatandó területnek tűnik – akár a már elemzett részletek komparatív összefüggésében.

- ¹ John DOYLE, *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus*, ford. SÁRI B. László, Helikon, 64. évf., 3. sz., 2018, 292.
- ² Példa erre Krusovszky Dénes 2019-es *Akik már nem leszünk sosem* című regénye, amelyben bár a realista nagyregény kompozíciójának megfelelően több, különböző térben és időben játszódó cselekményszál érvényesül, ezek egy, tulajdonképpen szubjektív narrátori pozíció által válnak homogénné. Péterfy Gergely *A golyó, amelyik megölte Puszkint*, illetve Térey János *Káli holtak* című regénye ugyancsak hatalmas ismeretbősséggel, a teljesség igényével szól az egymástól időben és térben is távoli nemzedékek sorsáról, azonban ezeket a narratív eljárásokat mindhárom esetben egy személyes hang, egy szubjektív elbeszélő hajtja végre.
- ³ DOYLE, *i. m.*, 283.
- ⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája = Strukturális I.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa Kiadó, Budapest, 1971, 138.
- ⁵ LÁNG Zsolt, *Bolyai*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2019, 39.
- ⁶ A *szorgalmas apa* archetipikus alakja visszaköszön például a *Hansel und Gretel* (Jancsi és Juliska) szüzséjében, amely történet az egyes variációiban a szász népmesekultúrában is megtalálható volt. Arra már J. M. Meleťyinszkij mutat rá *A mese strukturális tipológiai kutatása* című tanulmányában, hogy a rendszerint a közeg ellen lázadó hős voltaképpen az apja értékrendjét realizálja a fennálló társadalmi rendszerben. A közösséget szolgáló apafigura tehát nem kizárólagosan teremtőerőként van jelen a történetekben, hanem korlátozó funkciójú is, ahogyan ezt a jelenlegi kutatás középpontjában álló mű esetében Bolyai Farkas és Bolyai János szembenállása is példázza. (J. M. MELETYINSZKIJ, *A mese strukturális tipológiai kutatása* = Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 190.)
- ⁷ Marcel MAUSS, *Test-technikák*, ford. SÁLY Noémi = *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 431.
- ⁸ Lásd később: „Az első az ún. *elkülönülés fázisa*, ami egy szimbolikus viselkedési formán keresztül láttatja egy személynek (vagy akár egy csoportnak) a normától, a konvenciótól való leválását...” (Victor TURNER, *Rituális folyamat* = *Struktúra és antistruktúra*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 107.)
- ⁹ LÁNG Zsolt, *i. m.*, 40.
- ¹⁰ A *mise en abyme* terminusának meghatározásakor André Gide alapvető fogalmára hivatkozom. (Patricia M. LAWLOR, *Lautréamont, Modernism and the Function of Mise en Abyme*, *The French Review*, 58. évf., 6. sz., 829.)
- ¹¹ LÁNG Zsolt, *i. m.*, 40.
- ¹² Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 331.
- ¹³ *Uo.*
- ¹⁴ Lásd például SZERDAHELY György Alajos 1784-es *Poesis dramatica* című művét, amely a felvilágosodás színházi esztétikájával, illetve drámairodalmi változásaival foglalkozik. A *Poesis dramatica* a kortárs színjátszás szereptípusait is a fiziognómia jellegzetességei alapján rendszerezi. (SZERDAHELY György Alajos, *Poesis dramatica ad aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*, Typis Regiae Universitatis, Buda, 1784.)
- ¹⁵ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, Thalassa, 1992. 2. sz., 7.
- ¹⁶ TURNER, *i. m.*, 53.
- ¹⁷ *Uo.*, 107.
- ¹⁸ LÁNG, *i. m.*, 49.
- ¹⁹ *Uo.*, 50.
- ²⁰ *Uo.*
- ²¹ *Uo.*
- ²² Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, ford. FOGARASI György, Magvető Kiadó, 2008, 164.
- ²³ LÁNG, *i. m.*, 50.
- ²⁴ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 85–86.
- ²⁵ LÁNG, *i. m.*, 50.

²⁶ TURNER, *i. m.*, 109.

²⁷ LÁNG, *i. m.*, 50.

²⁸ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest, 1990, 28 29.

²⁹ *Uo.*, 52.

72

³⁰ *Uo.*

³¹ BURKE, *i. m.*, 168.

³² LÁNG, *i. m.*, 52.

³³ Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* = October Magazine, The MIT Press, 1997, 80. évf., tavaszi szám, 4.

³⁴ LÁNG, *i. m.*, 54.

³⁵ *Uo.*

³⁶ *Uo.*

³⁷ *Uo.*

³⁸ *Uo.*, 56 57.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ *Uo.*

⁴¹ *Uo.*

⁴² *Uo.*

⁴³ Kristeva szerint az abjekt-tapasztalat az undornak és az érzékiségnek a kombinációjából jön létre, gyakran értelmeződik traumatikus élményként a tudatban. Julia KRISTEVA, *Approaching Abjection* = J. K., *Powers of Horror*, ford. Leon S. RUIDEZ, New York, Columbia University Press, 1982, 1 2.

⁴⁴ LÁNG, *i. m.*, 57.

⁴⁵ Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = F. N., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon Kiadó, 1998, 182.

⁴⁶ LÁNG, *i. m.*, 54.

⁴⁷ *Uo.*

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ *Uo.*

