

LEHETSÉGES VÁLTOZATOK, AVAGY HOGYAN HALT MEG T. OLIVÉR?

Tolnai Ottó: *Szeméremékszerek 2. Az úr pantallója*

„Nem sokkal a halála előtt T. Olivér tartott volt egy irodalmi órát a *Gyökérrágóban* közzétett régi Palics-verséről a határon túli magyar tanároknak, akik nagyon is inneniek voltak” – olvasható Tolnai Ottó *Szeméremékszerek* című regényfolyama első részének 376. oldalán. Az első rész narratív stratégiája a megkettőzött szerzői hangra épül: a fiktív én-elbeszélő megfigyeli, leírja, idézi, átírja, megírja stb. T. Olivérnek nevezett fiktív alteregója életét, gondolatait, szavait, műveit. És fordítva: a két hang nem választható el egymástól. A megkettőzés lehetőséget teremt az elbeszélői pozíció elbizonytalanítására, az állandó nézőpontváltásokra, a perspektívákkal való önironikus játéokra. Nem egyértelmű, hogy ki indul el a két steril pohárért, ki találkozik a különös palicsi figurákkal, kit tartóztatnak le. Regény Misu, a korábbi művekből már jól ismert szerb nemzetiségű infaustus, a „regény komisszára”, vagyis az a figura, aki az ördög ügyvédjének szerepét játssza, annak az olvasónak a pozícióját képviseli, aki azt állítja magáról, hogy tudja, mi is az a regény. Misu meg is állapítja mindjárt a kezdet kezdetén e két elbeszélőről: „mi ugyanazt mondjuk, ugyanazt multiplikáljuk”. Majd ez a kettősség megsokszorozódik: kiderül, hogy a történetekben felbukkanó szinte összes infaustus egyúttal szerzője is lesz valami módon az általunk olvasott regénynek.

Tolnai Ottó prózairásának e sajátosságáról több elemzés is született. A *Grenadírmars* című kisprózakötet kapcsán *Fiktív többszerzőjűség Tolnai Ottó újabb prózájában* címmel Novák Anikó gyűjtötte egybe és kommentálta ezeket. Figyelemre méltó mozzanat, hogy egy *Szeméremékszerek* című regény ötlete már ekkor, a *Grenadírmars* írásának idején, 2008 táján is felmerül: „Hóseimmel ugyanis ilyen kis szövegeket szoktam írtni, még ma is gyakran íratok velük ilyen semmis kis szövegeket, hogy valamiféleképpen elhatárolhassam magamat tőlük. Egész kis könyv gyűlt már össze ezen semmis szövegeikből: *Szeméremékszerek* címmel...” (35.)



A tíz évvel később, 2018-ban induló regényfolyam újdonsága a fiktív többszerzőjűség narratív eljárásának szempontjából, hogy az egyik alteregó, mégpedig a legfontosabb, a Tolnai Ottó nevű valós szerzőhöz legközelebb álló figura, T. Olivér meghal az első rész végén. Nemcsak a T. Olivér név hasonlósága teremt meg az azonosság vagy szoros közelség képzetét az olvasóban, hanem az a fogás is, hogy a korábbi elbeszélésekben és a most megjelenő *Szeméremékszerek*ben egyaránt T. Olivér műveinek a címei megegyeznek a valós szerző, Tolnai Ottó korábban ténylegesen megjelent művei-

Jelenkor Kiadó
Budapest, 2021
176 oldal, 3499 Ft

nek a címeivel. Az azonban, hogy hogyan és mikor távozik az élők sorából ez a bizonyos T. Olivér, nem derül ki. Úgynevezett „szellemi örökösei”, azaz a többi alteregó és más regényfigurák, avagy elbeszélő-alakzatok megpróbálják összeállítani hátrahagyott írásainak, kéziratainak gyűjteményét, és megállapítani a szerzőjük által szándékolt sorrendet. A hagyatékából előkerül egy tartalomjegyzék Olivér kézírásával, névtelen, csak egyes szám első személyű elbeszélőként jelen lévő alteregója új sorrendet próbál felállítani, újra kezdő olvasni a szöveget, majd vesz egy üres lapot, aminek az aljára odaírja, hogy VÉGE. Majd ezt követi még két további textuális befejezés, az Epilógus, valamint az Elő- és/ vagy Utószó. Ezt követően pedig megjelenik még két valós kötet: a *Szeméremékszerek 2.* és a *Szeméremékszerek 3.*, és nem tudjuk, mi lesz a folytatás.

A regényfolyam időkezelése, idővel való játéka miatt voltaképpen nehéz recenziót írni a második részről. Ahogy láttuk, a regény véget ért, mielőtt elkezdődött volna. Amíg nem ismerjük a teljes művet, voltaképpen csak a pillanatnyi állapotra, a már megjelent részekből kikövetkeztethető képre hagyatkozhatunk. Kérdés, persze, mi számít a teljes műnek, hiszen a *Szeméremékszerek* is folytatása, továbbírása a Tolnai-szövegüniverzumnak, a Tolnai Lexikonnak.

A *Szeméremékszerek* című regényfolyam második kötetének alcímei, *Az úr pantallója* és a *Kávészások Czipriánnal* az első könyv fiktív tartalomjegyzékében is szerepelnek, igaz, némileg más formában: „Első rész 1. A Bach/Bak lányok 2. A Cziprián-szövegek (Az úr nadrágja)”. A T. Olivér hagyatékában talált lista 15. helyén szereplő *A fröccsöntés kora* fejezetcím pedig az idén megjelent harmadik könyv, a *Szeméremékszerek 3.* alcíme lett. Mindez arra utal, hogy az alteregó, a névtelen elbeszélő rendre átírja, átszerkeszti a „talált”, azaz saját maga által korábban írt kéziratot. A „talált kézirat” irodalmi fogása persze egyáltalán nem új, hanem együtt született a modern regénnyel: már Cervantes elbeszélője is azt állította, hogy a Don Quijote arab nyelvű kéziratát, egy bizonyos Cide Hamete Benengeli nevű arab történész munkáját egy fiútól vette a toledói piacon. (A fiktív többszerzőjűség egyéb nyomai is föllelhetők a spanyol regényben: például midőn a szerző előszót próbál írni, és ahogy sem boldogul, betoppan a barátja és ellátja szakmai jó tanácsokkal.)

Míg a *Szeméremékszerek 1.* ideje az egy nap, mint a nevezetes Bloomsday Joyce *Ulysses*ében, főhős-elbeszélő(k) mindenféle kalandok után teljesíti(k) a missziót: beszerzi(k) a patikában a két steril poharat, addig a *Szeméremékszerek 2.* ideje egy év: az elbeszélő-főhős(ök) feljegyzéseiből kirajzolódnak az évszakok változásai. A névtelen elbeszélő és T. Olivér beszélgetései a Cziprián Falconetti nevű hössel egy éven át, késő nyártól késő nyárig tartanak, ám ez a regényidő nem egy konkrét naptári évhez kapcsolódik, inkább annak érzékeltetésére szolgál, hogy a kávézások hosszú éveken át ismétlődtek, minden nap pontban délben. Az első könyv egy napjának egyik eseménye ilyen módon külön könyvvé tágul a második részben. „Ha valamit nagyon vártam már az előzetesben, a pszichiátrián, akkor azt: napi rendszerességgel megint kávézni járhassak Cziprián Falconettivel. Az OMEGA kertjébe.” A könyv Epilógusában pedig 2016-ban egy kora reggel félálomban hallott rádiós sajtóhír kapcsán érzékenyül el az elbeszélő és vele együtt T. Olivér: eszébe jut, milyen régen nem látta a barátját. Az olvasó pár oldallal később döbben csak rá, hogy azért nem látta, mert meghalt: temetésének leírása zárja a *Szeméremékszerek 2.-t*.

Vagyis amikor elkezdjük olvasni a könyvet, bizonyos értelemben már egyikük sem él. Sem T. Olivér, sem Cziprián Falconetti. A kérdés az, milyen értelemben, és ha meghaltak, ki az, aki még mindig beszél?

Az egyik lehetséges magyarázat a korábbi megállapításokból következik. T. Olivér neve jelöli a korábban keletkezett műveket, amelyeket a névtelen elbeszélőnek kell újraserkesztenie, újraírnia, sorba rendeznie. Olyan szituáció rajzolódik ki, melyben a szerző önmaga olvasójává válik, és amelyben úgy kell saját korábbi kézirataira tekintenie, mint lezárt (holt) anyagra, és valami módon újra életre kell keltenie azt, mint Cziprián állator-

vos szomszédjának, Jugoszlavnak az ájult (tetszhalott) énekesmadarat, Palics utolsó sárgarigóját.

Ennek a magyarázatnak azonban ellentmond az, hogy a *Szeméremékszerek* 2. című mű, alcímeiből következően, T. Olivér hagyatékának a része, márpedig az első rész cselekménye szerint T. Olivér nem szabadult ki a pszichiátriáról. Miután többször eltűnt, az ágyhoz kötötték, de később az őt kereső Professzor már egy másik beteget talált az ágyában. Vagyis nem térhetett vissza, hogy még egy évig kávézgasson Czipriánnal. A Czipriánnal folytatott beszélgetések viszont azután indulnak, hogy az elbeszélő-főhős visszatér az előzetesből. Igaz, teljesen bizonytalan abban, hogy az egész letartóztatás megtörtént-e: „Ha valamit vártam az elmúlt hónapokban, mármint az előzetesben, hogy kávézni járjak Czipriánnal, igaz, azt sem tudom pontosan, hány hónapig voltam előzetesben, sőt azt sem, előzetes volt-e az valójában, s ha előzetes, minek is az előzetese, hiszen közben a pszichiátrián is előfordultam, vagy ha nem volt előzetes, akkor mi is volt tulajdonképpen.”

A megkettőződés ily módon az önmagát megfigyelő, a valós tapasztalatokat fikcióvá alakító író eredendő skizofréniájának jelölése is lehet, melyről Kosztolányi Dezső írt először a magyar irodalomban. T. Olivér eltűnései és halála ebben az esetben játék a tudathasadás pszichológiai metaforájával és – más megközelítésben – a szerző halálánál Barthes-tól eredő elméleti toposzaival. A névtelen elbeszélő saját magával folytat végtelen eszmecsere, ez a Másik azonban folyton eltűnik, valamikor már meghalt vagy meg fog halni egy fiktív eseményhorizonton, és mégis állandóan jelen van, volt és lesz a szövegfollyamban.

Annak, hogy az elbeszélői nézőpont folyton változik, folyamatosan villódzik az E/1-es és az E/3-as perspektíva között, mint Makacs Puci kiégett villanyégője, melyek egy új helyen becsavarva a csodával határos módon újra világitanak, az a következménye, hogy az olvasónak egyszerre kell elfogadnia valakiről, hogy ő, és azt is, hogy nem ő, hogy van is és nincs is. A könyvből vett másik hasonlattal élve: akár a kóboráram a meztelencsiga testében, amely zárlatot okozott Cinike kerti törpéjének fénytelepében.

Ilyen erősen reflektált, egymást kizáró ellentétekből, paradoxonokból épül az egész szövegfollyam. Ez a fikciót a metafikcióval keverő alkotói módszer persze jól ismert a korábbi Tolnai-művekből is; a *Szeméremékszerek* újítása abban áll, hogy itt a szerző nagyformát épít úgy, hogy a forma minden elemét elbizonytalanítja, aláaknázza. A történetek gyakran többszörös, imitált „közvetítésen” keresztül formálódnak, az egyes elemek tekintetében megoszlanak az infaustusok mint társszerzők nézetei, a történetek forrása homályban marad, a megsokszorozódott szerző eleve nem lehet megbízható. Mivel nem világos, kihez kötődnek, kinek a számára relevánsak az elbeszélte dolgok, a történetek mindinkább elveszítik eseményszerűségüket. Az a sajátosság, hogy az egyes epikus motívumok, epizódok, idézetek, különböző rendű és rangú szövegelemek különböző kontextusokban újra felbukkannak, és a történetek folyton vándorolnak, újabb és újabb kapcsolatokat létesítenek, azt eredményezi, hogy az olvasó egy idő után nem képes különválasztani őket: az elbeszélte világ és az elbeszélés világa egymásba omlik. T. Olivér meghalt, mégis folyton jelen van, az iratrendező összekeveredtek, egy részük a börtönben maradt, a másik a pszichiátrián, az infaustusok is széthordták, mégis az olvasó szeme előtt formálódik, épül egy imaginárius életmű, kézzelfogható, szép kiállítású valós kötetbe rendeződve, Bojan Bem üde vásznainak reprodukcióiba csomagolva.

Itt, a második részben manifesztálódik igazán, hogy nemcsak a narráció tere bizonytalan, hanem az azt figyelő, imaginárius mását létrehozó tekintet is. Palics gazdag múltú fürdőváros és egyúttal Isten háta mögötti hely a határzónában. Nagyszerű festőinek köszönhetően sajátos művészeti epicentrum, ugyanakkor életveszélyes fekete lyuk, ahol furcsa halált halnak az emberek. Az elbeszélés keretezésének metaforizációja a „határolt

semmi” képzeivel egészül ki: Kunigunda néni szépen tud slingelni, azaz gomblyukat körbevarrni, Bodó kezében felrobbant egy szovjet löveg, a gyerekek az ő lyukas tenyerén keresztül nézik a filmeket a moziban. Ezzel párhuzamosan megjelenik e képzetek inverze is abban az epizódban, amikor Cziprián alkoholista kolléganőjének meghal a férje a tévé előtt, és a halott szem nézi a képernyőt napokon át, majd Cziprián és Olivér a halott szemével próbálják továbbnézni a tévéműsort, főleg a zágrábi tévé *More* (Tenger) című adását. Nemcsak a történetek, hanem a látványok is közvetítettek. Nem a tenger kékje jelenik meg, hanem az azt közvetítő médium, például a dalmát utcai festő nadrágja, amelybe a spaklit törli.

A paradoxitás megmutatkozik a regény „világításában” is. A Makacs Puci által cseréltetett égők „pislogóvá” teszik Palicsot, a vakító nyárban beszélgető Olivér és Cziprián az *Ezeregyéjszaka* történeteit mesélik egymásnak, amikor felidézik barátaik, ismerőseik halálát. A kedélyes, békebelinek ható kávézgatások súlyos traumák, tragédiák emlékeit hozzák felszínre. Cziprián nagy barna olasz szeme mintha mindig könnyben úszna.

A folyamatos perspektívaváltások az emlékezet ellen dolgoznak. A gyors nézőpontváltások nem engedik, hogy az anyag megszilárduljon, kontúrokat kapjon. Mivel látszólag minden mozzanat érdemesnek mutatkozik a megőrzésre, az olvasói tudat elmerül a részletek folyamatos áramlásában, a szem belekápárazik az állandó villódzásba. Az ironikus tükörijáték, melyben rendre egymásba fonódik az iszonyat és a szépség, úgy hat az olvasói tudatra, mint valami érzéstelenítő, fájdalomcsillapító: első olvasásra szinte alig érzékeljük a Palicson átvonuló történelem brutalitását, a hősök veszélyeztetettségét, szorongását, félelmét. Ennek a módszernek egyik eklatáns példája az, ahogy egybemesélődik Gyuszinak, a Kisvendéglő pincérének rettenetes öngyilkossága (a disznóólban akasztotta fel magát egy kutyalánccal) a Cinike kerti törpéjének elromlott világítása körüli banális bonyodalmakkal. Cziprián halála is eltávolítva, alkotói problémaként jelentkezik: hogyan lehet megírni Cziprián temetését? Csak a könyv újraolvasása során mutatkoznak a korábban figyelmen kívül hagyott jelek: hogy kismotorján, „málnaszín lopakodóján” voltaképpen a végzet közelít hangtalanul és feltartóztathatatlanul.

A *Kávézások Czipriánnal* dialogizált monológ, ahol szintén elmosódik a határ az Én és a Másik szövege között. Az elbeszélő többször fel is hívja a figyelmet, hogy egyidős a barátjával. Cziprián többes identitása (olasz-lengyel származása és büszkén hangoztatott „vegytiszta” magyarsága), a tény, hogy ateista létére szentté akarja avatni a Kárász gróf lányát, Ilonát – ezek az ellentmondások T. Olivér és a névtelen elbeszélő tükörképeként látatják alakját: Cziprián figurájában sajátos önarcképet is rajzol az elbeszélő. Cziprián vegyész (valamint méhészt és rádióamatőr), az anyaggal való munkálkodása az inverze, másik oldala az elbeszélő, az Író anyagtalán műveleteinek. Cziprián a kamillából von ki fertőtlenítőnek használt kék olajat, az elbeszélő pedig a „semmis”, azaz a nem-anyagi, metafizikai dimenziók nyomait keresi a számára adatott világban.

A baráti beszélgetések imitált közegében azonban nem csak felörlődnek, beörlődnek az egymást kizáró, egymást folyton ellenpontoszó minőségek, mint a malomkő rémesnek nevezett vájataiban a gabonaszemek. Létre is jön valami új szubsztancia: az állandó egymásra tekintés, az egymáshoz fordulás, az egymás szövegeire, rezdüléseire adott reflexiók kölcsönössége, naponta ismétlődő gyakorlata megteremti az intimitás imaginárius terét is. Az olvasó maga is ragaszkodni, kötődni kezd Czipriánhoz, és ezt igazából csak akkor veszi észre, amikor e pazar, elbizonytalanító, ironikus posztmodern szövegszökökút állandó andalító csobogása ellenére váratlanul éri és szíven üti egy szavakból szőtt regényhős halála.

Az orosz származású francia filozófus, Bergson-tanítvány Vladimir Jankélévitch írja az iróniával foglalkozó esszéjében, hogy az irónia a hamis tragédiák ellenszereként harcol a fájdalom és a reménytelenség totalitásával szemben, az irónia „nagy vigasztaló”.

„Minthogy a gondolkodásunk hajlamos végigvinni a fennhéjázó antitéziseket, az érzelmeinkben van hajlandóság a szenvedélyre, amely gyötrővé és úgyszólván rákos góccá teheti őket, a cselekedeteinkben pedig készség arra, hogy szokássá vagy rögeszmévé váljanak, szükségünk van egy szabályozó tényezőre, amely bizonyos jótékony léhaság révén kiegyensúlyozza a logika, az emlékezet és az álom »hármás őrjöngését«. Az irónia ez a szabályozó erő. [...] az irónia gyakrabban vár el tőlünk beletörődést, türelmet és teljesen közönséges jó humort, mint lelkesedést. Hiszen nem vagyunk angyalok. Minden ösztö-nünkben, minden szenvedélyünkben van valami, ami összetöri a szívünket... Hogyan találna mind helyet a keblünkben? Az irónia az a szükségmegoldás, amely lehetővé teszi, hogy megférjenek egymással, kölcsönös engedmények és realista bölcsesség segítségével. Az irónia nem más, mint a szemérem egyik arca” (Mihancsik Zsófia fordítása).

V I S Y B E A T R I X

A RÓZSA NEVEI

Danyi Zoltán: A rózsákról

„[S]tat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus” – ezzel a latin hexameterrel fejeződik be Umberto Eco *A rózsza neve* című regénye, nagyjából így fordíthatjuk: A hajdani rózsza név csupán, pusztá (csupasz) neveket markolunk. Természetesen rögtön kérdésként adódik, hogy játékba hozható-e ez a hangzatos idézet Danyi Zoltán *A rózsákról* című művével. Ahogy a regényről szóló kritikákat olvasgatom, kirajzolódik, hogy szinte minden írás nekifut a cím és a rózsák regénybeli értelmezésének, ami végül is logikusnak tűnik, hogy rögtön az elbeszélő visszatérő fordulatával éljek, ám az is látszik, hogy a „rózsázáshoz” rendszerint az igazán kitűnő méltatások második felében, összegzésében jutnak el a recenzensek, miután kontextusba helyezték a művet és történetét, megvizsgálták a szöveg tartalmi jegyeit (délszláv háború, [poszt]trauma, kényszeres elbeszélő, rózsatermesztés, a főszereplő „feleségéhez”, apjához való viszonya, brüsszeli utazás stb.), valamint szerkezetét, elbeszélésmódját, nyelvezetét. Ennek a haladási iránynak persze szintén megvan a logikus magyarázata. De miért ne kezdhetném én épp a rózsákkal? Nemcsak azért, mert az elbeszélő is a rózsákkal akarja, tudja kezdeni, „szép lassan összeállt minden a fejemben, az is, hogy mit mondok el neki, [...], és az is, hogy az



*Magvető Kiadó
Budapest, 2021
472 oldal, 3999 Ft*

egészten mivel kezdem, és persze, hogy a rózsákkal akartam kezdeni, mert úgy éreztem, hogy a rózsákból indul ki, a rózsákkal függ össze és a rózsákhoz tér vissza minden” (171–172.), hanem azért is, mert egyszerűen ez foglalkoztat leginkább a művel kapcsolatban, és a rózsza mint téma, ürrügy, „fedőnév” valóban mindennel, de mindennel összefüggésben áll vagy állítható ebben a jelentős regényben.

Az már szintén többször elhangzott (például Bárány Tibor [ÉS-kvartett], Gál Kitti [KULTer], Károlyi Csaba [ÉS], hogy a rózsza mint kulcsmotívum nem az ismert kultúrtörténeti kontextusban szerepel a műben. A szerző ugyanis felszámolja – Bárány szavával kiüresíti – a rózsához kapcsolódó szimbolikus művészeti, vallási jelentéseket, és ezek helyett, helyébe egészen újfajta jelképrendszert épít e motívumra. Mindez azért is izgalmas, mert az elbeszélő egész életét meghatározza a rózsza és a rózsatermesztés tevékenysége: a rózsza számára mindennapos, verejtékes munka, a legföldhözragadtabb realitás, földművelés, megélhetésért folyó küzdelem, kereskedelmi áru, s mindezzel kapcsolatban fontos kérdés, hogy betöltheti-e a rózsaföld az elbeszélő számára ugyanazt az önazonos életutat, mint apja számára. Tehát mindez, az elbeszélő egész életét többféle módon, időszakban meghatározó „rózsás” életmód és minden növekedési és munkafázisában jól ismert rózsaföld kitölti, meghatározza a főhős tudatát, életének alakulását, lelki elakadását, betegségét, így a rózsza mint mindennel összefüggésbe hozható, hajtásaival mindenre ráhajló növény saját „univerzumként”, számos szimbolikus, átvitt jelentéssel ruházódik fel a kényszeres és irreális összefüggések, „jelek” alapján élő férfi tudatában. Az énelbeszélő a maga lekerékítő, leegyszerűsítő módján lényegében minden életjelenséget, történést valamiképpen párhuzamba tud állítani ezzel a nemes növényvel vagy a rózsához kapcsolódó tevékenységgel; a fizikai munka végzése közben élete eseményeit, gondolatait, érzelmeit a rózsákhoz kapcsolja, és fordított irányban is: mindenről a rózsza jut eszébe, bármit csinál, bárhol jár, még Brüsszelben is, miután „szakít” a rózsás életével, és több ezer kilométernyire van a (szülő)földjétől. Tehát a rózsza szinte mindent jelent ebben a műben, folyamatosan jelentésekkel gazdagodik vagy terhelődik, ám ezek a jelentések mozgásban, növekedésben és lebomlásban is vannak, miként a növény is. Ha Danyi művében minden lehet rózsza, akkor végtére semmi sem az, a rózsza mint szimbólum, mint szabadon felruházzható jelölő egyszersmind szét is íródik, fel is számolja önmagát.

Itt kapcsolódhatunk vissza a szemiotika nagymesteréhez, Ecohoz, aki *A rózsza nevéhez* írt széljegyzeteiben kifejti, hogy Morlay-i (Clunyi) Bernát *De contemptu mundi* (*A világ megvetéséről*) című művének, mely a „hová tűnt...”, az elmúlt dolgok „leltározásának” ismert költészeti témáját verseli meg, Eco által (is) kiragadott sora azt fogalmazza meg, hogy az eltűnt dolgoknak csak a neve marad ránk. Továbbá ehhez társítja a hasonló, *nulla rosa est* kijelentést is, amellyel Abélard, a skolasztikus filozófus (és himnuszköltő) egyszerre mutatja meg, hogy a nyelv egyaránt képes szólni az eltűnt és a nem létező dolgokról. Továbbá itt ír Eco a címadás értelmezéseket implikáló veszélyeiről, s saját „véletlen” címadásáról, *A rózsza nevééről*, amit tetszetősnek talált, „mert a rózsának, mint szimbolikus képnek, annyi a jelentése, hogy már-már semmit sem jelent: misztikus rózsza, rózsának a rózszaélete, a rózsák háborúja, a rózsza a rózsza a rózsza, a rózsakeresztesek [...] A cím dolga nem az, hogy megfegyelmezzé, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait” (Umberto Eco: *A rózsza neve*, fordította Barna Imre, 1998, 586.). Pedig Eco ez esetben nem is szakad el az ismert kulturális kontextusoktól, a felszámolás mégis sikeresnek nevezhető. Danyi regénye azonban, ahogy a fentebbi fejtegetésből is kiderült, ellene tart az összes rózsával kapcsolatos elvárásunknak, sokkal erőteljesebben (és másként), mint a másik kortárs regény, Tompa Andrea *Omertája* teszi. A motívum jelentésrétegei nemcsak mozognak, épülnek és felbomlanak („Ezért nem lehet elmondani a rózsákat, gondoltam. [...] be kellett látnom, hogy nem tudom elmondani a rózsákat, mivel a rózsák is mindennap mások” [433.]), sőt, a mű visszatérő kijelentései szerint a rózsákról való beszéd az elbeszélő

lő lényegi mondanivalóját, a megfogalmazhatatlan dolgokat fedi el („Csak azért beszélek megint a rózsákról, hogy addig se kelljen másról” [205.]). Ám Danyi regényének bravúrja mindenképpen az, hogy a rózsát címmé és központi elemmé emelve egészen újfajta – szimbolikus, metaforikus – jelentéseket tud adni e kedvelt, ugyanakkor rendszeren megterhelt évezredes toposznak. Másfelől a motívumnak, illetve a hozzá kapcsolódó jelentések ellentmondásosságának, egymástól való csúszkálásának nemcsak a főszereplő gyógyulástörténetéhez, belső fejlődéséhez és a „megszaggatott” élethez mint „végső”, nagy felismeréshez van köze, hanem ez a rózsamotívumban is tükröződő „szaggatott élet” a rózsza kultúrtörténeti kontextusával való szakítást is hordozza egyben. E regény alapján úgy tűnik, hogy a háború(k), történelmi kataklizmák következtében megszakított, eltorzult, traumatizált sorsok, életek nem folytathatók a korábbi morális-szellemi eszmé(nye)k, művészeti ideálok mentén. A háború legyalul minden korábbi értéket, jelentést, „a háború alatt a dolgok ugyanúgy megváltoztak, mint ahogy a betegségem idején az ötös és a hatos jelentése változott meg bennem” (270.). A rózsza Danyi regényében leginkább virágát, szaporítószervét veszti el, s a hangsúlyok a szúrós, tüskékkel teli, sebet ejtő növényre és a vele való munkára helyeződnek. Esményítésről már szó sincs. És ha a rózsát „a nemi szervüktől megfosztjuk, akkor nem tudjuk felismerni, képtelenek vagyunk egymástól megkülönböztetni őket, a feladat megoldhatatlannak látszik [...], a lekaszbalt rózsákat apám se tudta megnevezni” (201.). A szavak, nevek ismételtetése pedig, ismert jelenségként, szintén a jelentés elvesztéséhez, az értelmetlenné váláshoz vezet, az elbeszélő a felesége nevének ismételtetése kapcsán mondja: „a két név olyan lett, mintha egy idegen nyelv szavai lennének, egy ismeretlen nyelv, melyet soha nem beszéltem [...], mintha] ezzel a szüntelen ismételtetéssel elvágtam volna valamit, és ettől a két név jelentése elfonnyadt” (204.). Mert a megnevezés valójában mindössze elfedi a jelentések mögötti ismeretlent, „márpedig ezt teszi minden történet, egyszerűsít, azonosít, megnevez, vagyis ismertnek mutatja az ismeretlent, és ezzel mindig és mindenhol és mindenkit szükségképpen megtéveszt” (434.).

A rózsának mint virágnak a szépsége, pozitív, fennkölt jelentésköre tehát egészen háttérbe szorul – a jelentések ilyen irányú teljes kiiktatásáról azonban mégsem beszélhetünk –, helyette a tüskés, sebeket osztó, göcsörtös rózsató, a növény kerül előtérbe, amelyek közül a tövek metszése, folyamatos visszavágása kap erős hangsúlyokat az elbeszélésben. A visszametszett rózsató ugyanis valóban a mű központi motívumának tűnik, egyfelől magába sűríti a megszakítottságtapasztalat több aspektusát is: a délszláv háború által okozott társadalmi, gazdasági, identitásbeli töréspontokat, az agresszió, pusztítás által megszakított, tönkretett országot, városokat, kultúrát és mindennemű értéket, valamint a háborúval is összefügg a főszereplő életének többszörös megszakítottsága, szaggatottsága, kudarca. Bántalmazó anyja elhagyja a családot, a Vajdaságból visszatér Magyarországra, a családi vállalkozás – rózsatermesztés – tönkremegy, a háború előtti barátságok szintén megszakadnak, a barátok meghalnak vagy disszidálnak. De megszakad a férfitváros, felnőtté válás folyamata is, az elbeszélő apja rózsáinak köszönhetően mentesül a besorozástól, ami miatt utólag bűntudata van, a szorongásos félelem és az ezekből „kihajtó” kényszerbetegség pedig mentális állapotának törését jelzik, párkapcsolatai szintén tönkremennek, kisiklanak, az élet továbbadása, a gyermeknemzés morálisan-érzelmileg képtelenségnek tűnik ebben a világban, mindezt a főszereplő nemi szervének megbetegedése, a műtétek által csonkolt pénisz története is érzékelteti. A megszakítottságtapasztalatok közé sorolható továbbá a szereplő apjával való viszonya is, a rózsatermesztéssel mint családi hagyománnyal való leszámolás, szakítás, egy „saját élet” igényének megjelenése, ám ez már a regény végkifejletéhez tartozik. (Ám az elbeszélő vallomása szerint a gyógyulásban is fontos szerepük volt a rózsáknak, a test fizikai és pszichés megbetegedése, kéz a kézben, a mezőgazdasági munka hatására kezd javulni.) Az elbeszélő történetmon-

dásában a korlátozott tudat hasonlatok, párhuzamok, jelentéstársítások mentén halad előre, s az ismétléskényszer következtében többször is hasonló összegzések olvashatók: „nekem erről a rózsák jutnak az eszembe, mert ha a rózsákat megmetszik, akkor a vágások helyén új hajtások erednek, melyek lassan ágakká fejlődnek, és ha ezeket is lemetszik, akkor a helyükön megint új ágak nőnek...” (287.).

A metszett, földből kiforduló rózsató képe kapcsán a szerző a regény legfontosabb motívumait, gondolati-tartalmi jegyeit vetíti egymásra: a háborút és a jórészt ennek következtében elakadt, megbetegedett szereplő életének („kasztrációs” kálváriájának és kényszerbetegségének) a regény egészén végigvonuló motívumait: „sok gyökér elszakad szedéskor, [...] beleszakadnak, benne maradnak a földben, és úgy merednek ki belőle, mint ahogy a katéter csöve lógott ki a pöcsömből, vagy ahogy a kiégett kábelek, az elszakadt vezetékek, a meggömbült vasak merednek ki a lebombázott épületek romjai alól, gondoltam, mikor az ünnepelőcípőmben járkálni kezdtem a felhasogatott földön” (236.).

A rózsza elsősorban a férfi brüsszeli utazása során szed magára pozitív jelentéseket. A szereplő minduntalan belebotlik a parkok rózsakertjeiben virágokban pompázó növényekbe, és reflexióit, önmagával kapcsolatos meglátásait továbbra is a rózsához kapcsolja, ám ezek itt elég erőltetettnek, szentimentálisan szentenciózusnak tűnnek. A Brüsszelbe tett utazás a mű utolsó harmadában egyébként is a regény legaggályosabb része. Egyetértek azokkal a korábbi kritikákkal, amelyek nem találták sikeresnek, jól megoldottnak a mű végkifejletét, az ismert és gyakorta belső változást generáló utazás toposzának ábrázolásmódját.

Mielőtt ezzel kapcsolatos gondolataimat kifejem, ismét kicsit messzebről indítok. Danyi regényét olvasva, majd a vége felől visszatekintve az egészre, felmerülhet, hogy vajon működhetett volna-e mindvégig az a zenei szekvenciákhoz hasonló, repetitív, és nyelvi-indulati kilengéseket nem tartalmazó, kitarzott hang, ismétléslvne épített nyelv, ami a szöveg első kétharmadát jellemzi. Úgy gondolom, hogy a szerző remekül eltalált és működtetett egy nyelvi tónust; saját, egyedi beszédmódot konstruált a mentális problémákkal küzdő elbeszélőjének, akinek fejében kényszeres „szabályok” – számolási kötelességek, tilalmak, időhöz kapcsolódó követelmények – jelennek meg, amelyeknek engedelmeskednie kell, mert különben baj történik. Az első személyű, s betegsége következtében korlátozott tudatú, látószögű szereplő „csóvilága” fájdalmasan átélhetővé válik, a folyamatos ismétlések által körkörösén, körülményesen, következetesen és lassan előre haladó narráció, az elbeszélés nehézségeire is reflektálva, az olvasót is „behúzza” ebbe a tudatba. A kényszeresség nemcsak a cselekmény szintjén megjelenő szokásokban – például számolás, járkálás, meg nem szólalás – mutatkozik meg, hanem a kényszeres mondatalkotásban és motívumismétlésben is, bizonyos dolgok, mozzanatok így kaphatnak sokrétű jelentést, kötegelődhetnek egybe, s emelkedhetnek motívummá. A rózsza mellett így válik jelentőssé az elbeszélő péniszének betegsége, műtétei és a köré épülő motívumháló (csonkolás, katéter, vizeletsugár, fájdalom), a fuvarozás, a tenger és a hullámozás, a feleség, aki nem is a felesége és így tovább.

A kitarzott hangot talán tényleg nem lehetett volna a végtelenségig nyújtani, a körbenjárás, a szirmokból formálódó szöveg, amelyre a regény a rózsaszirmok elrendezésének hasonlatával reflektál („fontos felismerésem rózsái” [370.]), az elbeszélő állapotának, helyzetének stagnálását, változatlanságát jelentette volna. A szerző azonban a fejlődésregény műfajával is jellemezhető változástörténet elbeszélésére vállalkozott, ám a szereplő önmagára ébredése, a mindenre kiterjedő átalakulás túl gyors és zökkenőmentes az előzően mintegy háromszáz oldalon át részletesen ábrázolt állapot súlyosságához, az elakadás mértékéhez képest. Sem az apával való konfliktus, sem az utazás ismertén kikököntözött szerepe nem elegendő a cselekmény szintjén a mű végi fordulatszerű átféjléshez. Az elbeszélés nyelve megváltozik, a megvilágosodás, bölcselkedés giccsbe hajló, szentenciózus

megfogalmazásai eluralják a mű utolsó egységét. A Brüsszelben töltött hetek nemcsak nagy felismerésekhez vezetnek, hanem mintha egy csapásra minden korábbi kényszer (és motívum) is eltűnne, az elbeszélő, aki korábban az elmondás nehézségeiről, a dolgok megértésének képtelenségéről számolt be, egyszerre rálát életére, helyzetére, képes ezeket új motívumok, képek – felhő, hullám, tengerpart – segítségével megfogalmazni, megszűnik a számolás kényszere, felszáll a vonatra leküzdve a többéves gátat, a korábbi céltalan járkálásokat és eltévedéseket az „odatalálás” sikeresetei váltják fel, sőt, a kurvák utcájában tett séta még a „feleségével” kapcsolatos felismerésekre is képessé teszi. Ezzel a tudatállapottal és ezzel a kevésbé saját nyelvvvel már nehéz azonosulni. A befogadó kívül kerül a figurán.

A szaggatottságok, folyamatos újrakezdések sorozataként felismert teljes élet („a nagyra nőtt Grand Gala bokor előtt megértettem, hogy nekem éppen ez a szaggatott élet jelenti a saját életet” [370.]), az autentikus élet úgymond kiküzdése, a generalizált félelem eltűnése és a szabadság fogalmának és megélésének lehetőségei egyértelműen rajzolódnak ki a regény végére. Az utolsó sorokból az is kiderül, hogy ez az új élet az alkotás, a történet elbeszélése által válik majd ténylegesen sajátjává. A regény – a metafikciós utalások szerint – pedig az a szöveg, amelyet Brüsszelből hazatérve, a kamaszkori verseket is tartalmazó deklarációk hátoldalára, a „rózsás papírokra” kezd el írni a szereplő, így a regénynek a cselekményhez képest lényegében utóidejű elbeszélésnek kell lennie, noha az előttünk formálódó, nagyon is jelenvaló, az elmesélés dilemmáival és nyelvi akadályaival is küzdő vallomás olykor inkább jelen (valós) idejűnek tűnik.

Természetesen jól érzékelhető, hogy a változások, az újabb motívumokat is mozgató patetikusabb elbeszélés a szereplő gyógyulását jelentik, s az önmagunkra ismerés valóban eredményezhet heurisztikus felismeréseket, kikerekedő, bölcs(ebb) énnarratívát és érzelmes meghatódást a magunk által bejárt úton, változáson, az önmagunkra ismerés jelentőségén. Ám, ahogy írtam, meglátásom szerint a gyors és szinte teljes körű átalakulás, változás számomra nem volt meggyőző, főleg, hogy az egyértelműsítő kimondások fel is erősítették a változás megtörténtét, mibenlétét, ezért, egyetértve Gács Annával (ÉS-kvartett), a regény megoldása némileg laposnak vagy leegyszerűsítőnek tűnik számomra.

Kár, mert *A rózsákról* című regényt a brüsszeli utazásig a kortárs magyar irodalom igen fajsúlyos művének találtam, s több recenzió számára (Károlyi Csaba [ÉS], Radics Viktória [Litera], Kovács Bálint [HVG]) ez az erős építmény megtartotta a műegészt, elnézhetővé tette a végkifejlet „hibáit”, de még a szigorúbb ítélettel együtt is Danyi Zoltán 2021-es regénye nagy és jelentős vállalkozásnak bizonyul. S mindenképpen nagy munka volt, amíg „ezek a rózsás papírokig” eljutott.