

SZABÓ ENIKŐ

„VAN VALAMI RENDSZER AZ EGÉSZBEN”

**Bogdán László *Helyszíneresések forgatáshoz*
című regényének egy lehetséges olvasata**

*A. A violent order is a disorder; and
B. A great disorder is an order. These
Two things are one.¹*

■ Viszonylag könnyű ma Bogdán László első regényét, a *Helyszíneresések forgatáshoz* című, 1978-ban megjelent művet² felnőttévalás-regényként, „coming of age”-sztoriként olvasni. A potenciális (erdélyi) fiatal felnőtt olvasó több ponton is személyesen kötődhet a regényhez, hiszen annak hőse a saját identitását kereső, kisvárosi fiatal, akinek életét szerelmek, bizonytalan munkahelyek, gyermekkori emlékek, házibulik, alkohol, külföldre emigráló barátok, az évek során összegyűjtött, felhalmozódott tárgyak és különféle listák népesítik be. A mű viszont ritkán bukkan fel az olvasó fiatalok olvasmányai között. Ennek a nyilvánvaló külsődleges okain (a szerző nem közismert, a kötet nehezen beszerezhető, nincsenek utánnnyomásai stb.) kívül több belső, a műre magára vonatkozó oka is lehet. Az egyik ilyen ok, amellyel írásom is foglalkozni kíván, az, hogy a regény önkereső narrátorának helyzete nehezen általánosítható, mivel – úgy tűnik – csupán egyetlen generáció, a szerző saját generációjának megszólaltatója („bárdja”, krónikása). Ahogyan a szövegben is megjelenik, „Ha igazság nincs, csak igazságok [...], akkor hős sincs, csak hősök” (41) – ezek a hősök azonban elsősorban nem mi vagyunk. A *Helyszíneresések forgatáshoz* tehát nem egy egyéni öntudat keresésére tett kísérlet, hanem a kollektív identitást – még ha itt ez egy szűk,



A regényben az álmoképek és a puszta képzelgések között nehéz különbséget tenni: szürreális hallucinációk népesítik be a beszélő fantáziáját. Közös tulajdonsága ezeknek a képeknek, hogy megakasztják az olvasás ritmusát, hatásukra a szöveg mintegy szétfolyik, a „lebegés” lesz jellemző rá.

behatárolható csoport közös öntudatát is jelenti – meghatározó tényezők megtalálására és felsorolására törekszik.

Bogdán László több szinten is kívülállónak minősül a sajátjának vallott generációban, a harmadik Forrás-nemzedékben (amelybe az általánosító besorolás szerint az 1976-tól 1983-ig a Forrás sorozatban megjelenő debütőkötetek szerzői tartoznak). Egyrészt azért, mert életkora (1948-ban született, hamarabb a „tisz-tán” harmadik nemzedéknél), valamint első kötete (a *Matiné* című 1972-es vers-gyűjtemény) is a második Forrás-nemzedékhez kapcsolná. Másrészt, mert életé-nek javarészt nem a nemzedéktársak kulturális és irodalmi központjában, Ko-lozsváron, hanem „vidéken”, Sepsiszentgyörgyön tölti, rövid kikacsintással Bu-karest irányába. Az is megkülönböztető jegy, hogy míg a nemzedék inkább a lí-rában fejezi ki magát, addig Bogdán hamarosan a prózában találja meg a saját hangját: első kötete után többségben jelennek meg prózai művei. Ha egy nemze-dékeket érintő kérdésben csak külső, objektív, nem befolyásolható okok mentén húzhatnánk meg a határvonalakat, Bogdánt a második Forrás-nemzedékbe kel-lene besorolni.

Bogdán ellenben „korábban érkezett, de a későbbiekhez tartozik”.³ Egy Mar-tos Gábor által készített interjúban (amelyben a kérdező célirányosan faggatja Bogdánt a nemzedék életében betöltött pozíciójáról) Bogdán arról beszél, hogy a harmadik Forrás-nemzedék tagjainak „már nem voltak illúziói”. Szerinte ez az, ami egyszerre különbözteti meg őket az addigi romániai magyar irodalomtól, legfőképpen pedig közvetlen elődjeiktől, a második Forrás-nemzedéktől, és ko-vácsolja is őket össze kulturális nemzedékké. Ehhez szorosan kapcsolódik a „ki-rekesztettség-érzés”, amely a közös álláspontot, az örökös ellenállás, szembenál-lás pozícióját generálta – ez pedig nem jöhetett volna létre „közös szellemi ér-deklődés és barátság, egymásra-utaltság” nélkül. Úgy tűnik, Bogdán prózája nem válik el olyan radikálisan elődeinek műveitől (ahogyan mondjuk ez a korabeli lí-rában kimutatható tendencia), hiszen a megkezdett mintákat viszi tovább – de élettapasztalatainak lenyomata és baráti körének befolyása nyilvánvalóan ott húzódik szövegeinek rétegeiben.⁴

A *Helyszíneresések forgatáshoz* című regény a Kriterion gondozásában, 1978-ban jelent meg. A szerző bevallása szerint viszont már 1974-ben befejezte, csak „különböző bonyodalmak” (például a cenzúra működése) sokáig akadályozták megjelenését.⁵ Amikor a könyv végül megjelent, kedvező fogadtatásban részesült: az egyik recenzius (ilyenből kevés van), Egyed Péter a „farmeres nem-zedék” első komoly regényének nevezi, és kihangsúlyozza, hogy a könyvnek szubjektív értéke van generációja számára, hiszen „az önmagunkkal való szem-besülés dokumentuma”.⁶ A vajdasági *Híd* folyóiratban Thomka Beáta is közöl ró-la kritikát, ebben a művet sajátos formai jegyeiért méltatja – véleménye szerint a forma egy egyéni elbeszélői értelmezésmódnak köszönhető, ezáltal a „regény mind távolabbra kerül attól az önáltatástól, hogy mondanivalójával eljut valaho-va”. Nem nehéz ebben a kijelentésben tetten érni ennek az illúziók nélküli nem-zedéknek a lenyomatát, amely a formával való bátor kísérletezés útján tud a leg-inkább kifejezésre jutni – igaz, ez az olvasói interpretáció többlet-erőfeszítéseivel jár. Vagy ahogyan Thomka írja: „Bogdán regénye mintha kiszabadult volna valamilyen szorításból, merészebben szárnyal, ível, halmoz, tágít és sűrít, s mindez megsokszorozza a próza hatásimpulzusait. Ha el-elvesz is a szemünk elől a követhető szál, vonal, újrafellelése fokozza a szöveg intenzitását, és növe-li a regény hatásfokát.”⁷

A *Helyszíneresések forgatáshoz* középpontjában egyetlen kérdés áll: hogyan mondható el az „én”? Ebben a kérdésben közvetlenül az is megfogalmazódik, hogy milyen szervezőelvek mentén konstruálódik az individuuum – egyáltalán: az én valami eleve adott dolog, vagy sokkal inkább tudatos társadalmi konstrukció –, valamint annak módszerére is rákérdez, hogy miként tágulhatnak az individuális én rétegei gyűjtőfogalommá, kollektív identitássá. Végső soron: melyek azok a feltételek, amelyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy az identitást el lehessen beszélni?

Elsődlegesen a mű formai, szerkezeti jellegzetességeit kell számba venni ahhoz, hogy más kérdésekhez is eljuthassunk. Egy elnyomó rendszerre jellemző, hogy az egyéni szabadságnak még a látszatát is igyekszik elkerülni – az ezzel való szembehelyezkedés ölt testet a szabadversekben, a kísérleti jellegű prózában. Nem volna érdemes most elmerülni a forma és a tartalom körüli vitában, de az azért megkockáztatható, hogy a szabadként kezelt forma szorosan együtt jár a szabadabb tartalommal. „– adjátok meg a kísérletezés szabadságát szövegeinkben” (124.): Bogdán regénye is ilyen kísérletező jellegű, elbeszélésmódokkal és formákkal játszó szöveghalmaz, amely a hagyományos regényfogalmaink átértékelésére biztat.

A mű kilenc részre tagolódik, amelyek lazán kapcsolódnak egymáshoz, néhez átjárókat találni közöttük. Ezeket a szerző nem fejezeteknek, hanem képeknek nevezi. Ez a megnevezés amiatt szuggesztív, mert a részek fotorealisztikus állóképszerű helyzetekkel indulnak, amelyek fokozatosan, álomszerű lebegéssel kisfilmmé – vagy azt is mondhatnánk: werkfilmmé – alakulnak. Ez a bemozdulás körkörös irányú: a „kamera” ugyanahhoz az állóképhez jut el, ahonnan elindult – ennek kitégítése: a regény legelső állóképe egyszerre az utolsó is. A fotós és filmes narráció, vagyis ez a médiumközi kísérleti forma a világot erőteljes látványként közvetíti – azaz elsősorban a világhoz mint látványhoz való viszonyulásunkra kérdez rá. Ha viszont a világot látványnak tekintjük, lehetséges-e a beleavatkozás, módunkban áll-e átrendezni a díszleteket? A kamera élesebben mutatja meg a lencséje előtt levő szubjektumot, de ez korántsem jelent teljes objektivitást: valaki áll a kamera mögött, és irányítja, befolyásolja annak látókörét. Úgy tűnik, a kérdésre csak bizonyos megszorításokkal adható igenlő válasz: az ember a felvevőgéppel nem lehet hatással a látványra lefordított környezetre, viszont az ember a felvevőgép nélkül átalakíthatja a kellékeket, átrendezheti a díszleteket, szembeszegülhet a kamera objektivitásával. Illetve rákérdezhet a forgatás mikéntjére is – az alkotói kiszólások, a szöveg metanyelvi (vagy a fentebb használt fogalommal: werkfilmes) elemei külön réteget képeznek Bogdán regényében. „Az egyetlen hős (az író!) magát kirakatba rakva nézelődhet és regisztrálhatja a történeteket” (40.) – mondja a narrátor a regényírás tevékenységéről. A kérdés tehát úgy is feltehető: hogyan válik, illetve mi kell ahhoz, hogy az egyén a kamera-operatőr kettős pozíciójából élete filmjének rendezőjévé váljon?

A regény másik szembetűnő formai sajátossága az elbeszélői pozícióval kapcsolatos. A narrátor a megszólítás technikájával él: egyes szám második személyben beszél. Ez egyrészt lehet önmegszólítás, így az identitáskeresés egyik lényeges állomása. De ugyanez egy félelemből fakadó, távolságtartó pozíciót is jelölhet, és mint ilyen az önmagunkkal való szembenézés lényegi őszinteségének kárára is válhat. Másrészt lehet egyfajta retorikai eszköz a képzelt olvasó bevonására: szövegből való folyamatos kiszólássorozat, amely az olvasót arra is készítheti, hogy – legalábbis gondolatban – színésszé alakulva maga játssza el

a történéseket. A narrátor egy alkalommal kitör a „te” korlátai közül. A *Hetedik kép* elején egyes szám első személybe vált, mintegy „a hetedik te magad légy” imperatívuszának megfelelni kívánva, ez a pozíció viszont nem tartható – még mindig nem áll készen rá a „te”, hogy „én”-né váljék. (128–130.)

Az énképződéshez elengedhetetlenül hozzátartozik a múlt, amely emlékképekben és az élmények begyűjtésében nyilvánulhat meg. Az emlékezés nem jelent tapasztalást is – az emlékezet jellemzője, hogy olyan eseményt is rögzíthet, amelynek csak tanúi, nem résztvevői voltunk. Ezzel ellentétben az élmény olyan múltbeli esemény, amelyet közvetlenül átéltünk, aktív résztvevői voltunk, ezért nagyobb hatása is van életünkre: ezért felelheti a „Nincsenek élményeid?” kérdésre azt a hős, hogy „Meghatározó élményeim nincsenek.” (7–8.) A mű ezután főképp emlékképekből építkezik: ezek általában nem tudatos irányítottsággal térnek vissza, hanem mintegy álomszerűen kavarnak. Ez a mozgóképi narráció sajátosságainak is köszönhető, a film szoros kapcsolata az álommal letagadhatatlan: „a film [...] konkrét álom vagy pontosabban: konkrét képek álomszerű folyamata.”⁸ A regényben az álomképek és a puszta képzelgések között nehéz különbséget tenni: szürreális hallucinációk népesítik be a beszélő fantáziáját. Közös tulajdonsága ezeknek a képeknek, hogy megakasztják az olvasás ritmusát, hatásukra a szöveg mintegy szétfolyik, a „lebegés”⁹ lesz jellemző rá. Most csak egy példát emelnék ki (amely valamelyest megidézi a *The Beatles Lucy in the Sky with Diamonds* című dalának pszichedelikus vízióját is): „– Szervusz, fidibusz – kiáltja dallamosan a kislány, majd felrepül a margaréták közül, köröz a levegőben, már-már ponttá zsugorodik, az esőben tűnik el, átadva helyét egy medvének.” (59–60.)

A leggyakrabban felidézett emlékkép általában szinte a semmiből tör elő. A beszélő egy gyerekkori emlékről van szó, egy cigánygyilkosságról, amelyben szemtanúként vett részt. Az emlék hirtelen megjelenése, és az a tény, hogy szinte bármiből asszociálni lehet rá, bizonyítják traumatikus jellegét. Ennek az emlékképnek más a funkciója, mint a többi vízióknak: a hősnek apránként fel kell dolgoznia, le kell tisztáznia. Ahhoz, hogy végre igazán felnőtte válhasson, meg kell tanulnia felelősséget vállalni egy olyan tettért, amelyet nem ő követett el, ellenben passzívan részese volt. A kérdés: ez mennyire teszi őt is bűnrészessé? Végül is tényleg olyan biztosan meghúzható a határ emlék és élmény között?

Már a történet kezdetén nyilvánvalóvá válik a hős számára, hogy ezt a traumát nem tudja egyedül feldolgozni. Hosszúra nyúló törekvése, hogy elmesélje valakinek, de meddő bárkivel is megosztani problémáját, hiszen úgysem érthetik meg őt: hiszen egyrészt nem voltak jelen a konkrét esetenél, másrészt ők is tele vannak ugyanilyen feldolgozásra váró traumákkal. Egyetlen személy jöhet számításba, akivel együtt feldolgozható lehetne ez a trauma: ez J., a Kanadába emigrált gyermekkori barát, aki a cigánygyilkosságkor ott volt a hős oldalán, azaz ő is őrzi azt az emléket, amely a hős vállára olyan nagy súllyal nehezedik. A narrátor már-már kínosan hosszúra nyújtva idézi fel J.-vel közösen a történetet: érezhető, hogy az apró részletekre is odafigyelő leírás az ugyanilyen pontos felejtés ideáját szolgálja. Azonban a beszélőnek korán rá kell jönnie, hogy J. sem alkalmas a segítségnyújtásra, hiszen bármennyire is közös lehetne a trauma, ő egészen másképp emlékezik. Erre is létezik egyszerű magyarázat: J. emigrációja talán éppen ennek az emlékeknek a feledését segítette elő, talán épp az ilyen traumatikus lét elől menekült. Tulajdonképpen két különböző viszonyulási módot láthatunk itt – az olvasóra van bízva a módszerek helyességéről való ítélet-

alkotás. A történet elmesélésével nem oldódik meg semmi, a trauma érzése alig enyhül, a felelősségvállalás gondolata pusztá vágy marad – egyedüli megoldásnak a felejtés tűnik. A közös emlékezést lezáró párbeszéd is ezt igazolja: „Még mit mondjunk egymásnak?» – kérded. »Semmit – mondja. – Már nem kell semmit mondani.« »Mit kell csinálni?» »Sört kell inni.«” (179.)

Itt a trauma elmondhatatlansága az én elmondhatóságának problematikusságával mutat rokonságot: mindkettőt el kell mesélni ahhoz, hogy felelősséget lehessen vállalni (a közvetett bűnrészességünkért, valamint saját magunkért), hogy végső soron a felnőtté válás folyamata sikerrel járjon. Az egyik értelmezés (a J.-é) szerint viszont a túlzott részletesség miatt a folytonos elkalandozás lehetősége veszélyezteti ennek megvalósulását. A másik felfogás (a narrátoré) alapján viszont éppen ez az elkalandozás tereli keresésünket a helyes irányba. A regény egyik kulcsfontosságú dialógusrészletének a témája ez (is), amely a fent már említett metanyelvi beszédmódra is példaként szolgál. J. vádjára, miszerint a narrátor folyton elkalandozik a cigánygyilkosság részletekbe menő mesélése közben, így pedig nem lehet rendesen haladni a történettel, a narrátor ekképp reagál: „Hova akar ez előrébb jutni? [...] S miért akar eljutni valahova? Hagyhatháná már ezt a sötét, practicista céltudatosságot a fenébe.” (144.) Egyértelmű tehát: a történetmondásnak szabadnak kell lennie, meg kell teremteni és meg kell őrizni a narráció szabadságát – az írásnak csak így lehet lényege.

Ennek a szabadságnak az egyik figyelemre méltó lenyomata a regényben szerepet kapó leltár. Umberto Eco szerint a listák (a leltár ezeknek egyik változata) fontos szerepet töltenek be bizonyos primitív kultúrák életében: mivel ezeknek még nincsen pontos képük a világról, azaz nincsenek pontos fogalmaik, amelyekkel kifejezhetnék ezeket, egyedül a dolgok (és tulajdonságaik) egyszerű felsorolására hagyatkozhatnak anélkül, hogy hierarchiát kellene feltételezni közöttük. Eco ezt az „elmondhatatlanság toposzának” nevezi – valami ismeretlen hatalmassággal találkozva, amelyről nem lehet eleget tudni (tehát nem is lehet beszélni róla), a szerző a listához folyamodik, annak tudatában, hogy ez is csak utalás, amely kiegészítésre vár az olvasó részéről.¹⁰ Tulajdonképpen a regény maga is felfogható egy ilyen, kiegészítésekkel teletűzdelt, nagy listának, amelyben az elbeszélő számba veszi életének és énjének alkotóelemeit. Mintha saját léthelyzetére alkalmazna egy átalakított wittgensteini gondolatot: amiről nem lehet beszélni, arról listát kell csinálni.

Itt a listáknak (mint minden más listának is) referenciális szerepük van: egyszerre jellemzik tulajdonosukat, illetve bizonyos korrajz is kibomlik általuk. A regény hősének fő tartózkodási helye szűk lakása: „Végignézel a szobán. Ez az életed. A rendház. A színhely. A menedék. S már hetek óta nem ég a villany.” (8.) Az elbeszélésben segédkező kamera bármit megmutató objektivitásával pedig képes a lakásban található tárgyakra a teljességre törekvő listázására. Csupán egy kiragadott példával szemléltetve: „A tükör fölött svájci és francia csokoládépapírok, a mosdó két oldalán szappantartó két fele, mindkettőben szappan, a jobb oldaliban zöld, a bal oldaliban rózsaszínű. [...] A polcon, a tükör alatt téglék, üvegcsék, fogmosó pohár, fogkefék, fogpasztás tubusok, fésű, pamacs, borotva.” (9)

A könyvespolcok tartalmairól készült részletes listák különleges hangsúlyt kapnak. Esetükben tisztán érvényesül a listák azon tulajdonsága, hogy az alkotóelemeknek nem feltétlenül szükséges valamilyen elv szerint kapcsolódnuk egymáshoz: összetartozásukhoz elég csupán annyi, hogy egyazon a listán szere-

pelnek.¹¹ Ismét egy kiragadott példa ennek a heterogenitásnak a szemléltetésére: „Könyvek. Dosztojevszkij, Stendhal, Gogol regényei. Olasz és román szótár, német és lengyel társalgási zsebkönyv, az alsó polcon egymásra hányva néhány furcsa kinézésű Kassák-füzet és Bauhaus-magazin, s művészettörténetek, albumok, lexikonok. [...] Kafka-elbeszélések, Joyce *Ifjúkori önarcképe*, Andersen összes meséi s egy román nyelvű Caragiale-kötet.” (11.) Látható, hogy ezek a könyvek sem nyelvükben, sem műfajukban, sem megfogalmazott álláspontjaikban nem hasonlítanak egymásra – mégis egy helyen szerepelnek, és ennek tudása létesít kapcsolatot közöttük. Érdekes adalék, hogy ha a hős valamilyen könyvből idéz – például két alkalommal is a *Háború és békéből* ismert Kuragin hercegnek nevezi magát (18, 21.), de előkerül még Beckett (25–26.), Szerb Antal és Pilinszky is –, akkor ez a könyv nem található a könyvespolcos listákon. Úgy tetszik, mintha azok a művek, amelyek segíthetnének az identitás megtalálásában, amelyeknek egy-egy mondatában a hős magára eszmél, amelyek így tehát az „övéi”, nem is volnának megtalálhatóak közvetlen környezetében. Mintha mégsem a tárgyaink határoznának meg minket.

Ha egy lista egyszerre korrajz is, a fenti leltárból úgy tűnhet, hogy azokkal a történetekkel ellentétben, amelyeket az idősebb generációktól lehet hallani, ebben a korszakban egy fiatal a rendelkezésére álló tárgyakra egyáltalán nem volt szűkében. (Például a felsorolt írásművek egy elég tekintélyes könyvtárra engednek következtetni.) Ezt árnyalják azok a regénybeli megjegyzések, amelyek szinte minden ilyen listát lezárnak, és amelyekből kiderül: a felsorolt tárgyaktól semmi nincs a hős tulajdonában (minden a lakás előző bérlőjétől maradt rá). Így aztán az ő tárgyairól voltaképpen nem tudunk meg semmit: „Különben nem itt tartod a holmidat, hanem egyik barátod műteremnek berendezett padlásszobájában, ódivatú duplaszekerényben.” (10.)

Az eddig számba vett felsorolások gyakorlati listák voltak: leltárak azokról a tárgyairól, amelyek a regény (egyik) helyszínét berendezik. A listák másik kategóriájába, az irodalmi listák közé tartoznak viszont azok a tárgyak, amelyek a hős képzelőerejére vannak kihatással, hiszen ezek bemutatása nem jár különösebb referenciális töltettel. Egymás közötti kapcsolatuk is legtöbbször kimerül abban, hogy ugyanannak a felsorolásnak a részei.¹² A gyakorlati listákkal ellentétben ezek a pontokba szedett tárgyak már a hős tulajdonát képezik. Ilyenek például a szoba falán függő képek, amelyet a hős „örökölt” ugyan, de képzelőerejével már a magáévá tett: például az egyik ilyen képen ábrázolt „világító tarkójú férfi” a hős fantáziája révén gyakran életre kel, illetve a képbe vagy képből való ki-be járkálásnak sem állja semmi az útját.

Ennél is fantáziadúsabb a falon levő repedések számbavétele: a narrátor látomásai, álmaival népesíti be őket. A repedések végtelen számúnak tűnnek, már-már a csillagokhoz kezdenek el hasonlítani, listázhatatlanságuk tekintetében mindenképp. Viszont a hasonlat csavaros: amíg a csillagok voltaképpen az űrt töltik ki, addig a repedések vákuumát a képzeletnek kell kitöltenie. A hős fantáziájában a repedések kaotikusan mozognak – a hős vágya belelátni ezekben a mozgásokba valamilyen logikát, rendszerszerűséget. Viszonylag gyorsan következtetésre is jut: „Célirányos a mozgásuk, s a cél te vagy” (12.) – mondja, és ezzel a repedések metafizikai olvasatát alapozza meg. Egyszerűbben fogalmazva: a repedések már nem egyszerűen listázandó tárgyak, hanem metaforikus többletjelentéssel gazdagodva a hős identitásának részeseivé válnak.

Ahogy a könyv címe is mutatja, ez a regény a keresés, a saját identitás keresésének regénye. Az identitás elengedhetetlen feltétele az idő és a tér koordinátáinak behatárolása, illetve az ént az ebben az időben és térben őt körülvevő tárgyak, állatok, emberek is befolyásolják. Ha az életet filmként határozzuk meg (lásd „leperreg előtte élete filmje” és hasonló állandósult szókapcsolatok), akkor tulajdonképpen ezen a már-már közhelyes képzettársításon keresztül meg is tudnánk határozni a keresés célját. A „forgatás” itt annyit tesz: az ének szabadsága van saját életének (filmjének) rendezésére. Habár a regény első pillantásra kaotikusnak tűnik, és ez a sajátosság főként a kísérletező formáknak köszönhető, mégis kiépített rendszer húzódik mögötte.

Az egyén szabadsága ugyanis egyértelműen nem a káosznak kedvez, hanem azt hangsúlyozza, hogy az ének jogában áll sajátos rendszer(ek)e)t kialakítani. A regényben az individuumnak ez a szabadsága így fogalmazódik meg: „nem, egyáltalán nem kell túlbonyolítani a dolgokat, a lényeg [...] a rendező elvszerűség, a történet cselekményének egy ponttal való továbbvívése”. (31.) A regény ennek ellenére (vagy éppen ezért) ugyanoda tér vissza, ahonnan elindult, első és utolsó mondata ugyanolyan: „ülsz az ablakban, félfenéken”. (7, 181.) A kezdő- és a befejező mondat azonban valahogy mégsem tudja ugyanazt jelenteni, hiszen közben – a félfenéken ülés nyughatatlan pozíciója miatt – a keresési aktusok megtörténtek, a keresés pedig olyan folyamat, amely aközben halad előre lépésről lépésre, hogy ezalatt hátra és félre is léphet, körültekinteni.

A regény hősének „dédelgetett függetlensége” (26.) azonban nem tud teljesen megvalósulni, hiszen a regény ideje és tere egy másik, egy elnyomó rendszernek kedvez – nevezzük ezt kommunizmusnak, diktatúrának, cenzúrának vagy Ceausescu-rendszernek, mindegyik megnevezés a maga módján problematikus. Mintha a repedések ennek a konkrét politikai, gazdasági, kulturális rendszernek a metaforái lennének: olyan ürességek, hibák, amelyek nyomasztó hatással vannak a hős elméjére, veszélyben érzi magát tőlük, de nem hagyják nyugodni, céljuk a hős megtörése és – végső soron – elpusztítása. „Úgy érezted magad, mint egy csapdába esett állat, mint egy csapdába szorult kiséger, mint egy csapdába szorult balkáni egér” (16, 32.) – utal a narrátor erre az állapotra. Egyed Péter szerint óriási bátorság kell ennek a „csapdába szorult balkáni egér”-állapotnak a meghaladására¹³ – Bogdán éppen erre törekszik.

Az elnyomó rendszerekkel, „az elfogadhatatlannal szembeni egyetlen valamirevaló emberi viselkedés” az ellenállás.¹⁴ Tulajdonképpen ez a regény fő szervezőelve, a valaminek ellenében való önmeghatározás, és ennek segítségével lehet a regényt elhelyezni a kortársak írásai között. A szembenállás pozíciója kapcsolja össze ezt a nemzedéket, hiszen az ellenállás nem illúziók kergetését jelenti, hanem az egyéni szabadság és méltóság fenntartását bármilyen körülmények között. Így válik lehetségessé az az értelmezés, hogy a Bogdán-regény nem csupán egy hős identitáskeresésének történetét mondja el, hanem egy egész generáció öndefiníciójának sikerességét igyekszik elősegíteni. A hősnek a dolgokhoz való viszonyulása pedig egyértelműen a harmadik Forrás-nemzedékre jellemző narratívába tud beépülni. Ezt támasztja alá egy fontos regénybeli mozzanat is: egy adott ponton az addig névtelen narrátor-hóst a nevének szólítja valaki: „hízol, Bembere, hízol”. (23.) Bogdán teremtményéről, teljes nevének Bembere Richárd Alfonzóról pedig tudni lehet, hogy a harmadik Forrás-nemzedék „közkinccse”, a generáció íróinak, költőinek egyfajta kabalafigurája.¹⁵

Hogy miért lehet problematikus egy mai fiatal felnőtt olvasó számára azonosulni *Helyszínkeresések forgatóához* hőseivel? Úgy vélem, ennek egyik lehetséges oka az, hogy a rendszer, amelyben élünk, új, más, látványosabb illúziókat hozott magával, épp ezért a szembenállás minőségi tulajdonságai is megváltoztak. Ugyanakkor azért is, mert mostanra kialakultak azok a fogalmaink, amelyekkel jellemezni tudjuk a műben megjelenített teret és időt: a regény listái ezért szinte olyan távolinak hatnak, mintha reneszánsz wunderkammerek gyűjteményeiről készült listákat olvasnánk.

■ JEGYZETEK

1. Wallace Stevens: *Connoisseur of Chaos*. In: *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Albert A. Knopf, New York, 1971. 215–216.
2. Az idézett részek után zárójelben megjelenő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. Bogdán László: *Helyszínkeresések forgatóához*. Kriterion, Buk, 1978.
3. Miklós Ágnes Kata: *A szóértés feltételei*. Komp-Press Kiadó, Kvár, 2010. 15.
4. Martos Gábor: *Marsallbot a hátizsákban*. Erdélyi Híradó, Kvár, 1994. 29–41.
5. Uo. 29.
6. Egyed Péter: *Az életformák kritikája*. In: *Uő: Irodalmi rosta*. Polis, Kvár, 2014. 38–43.
7. Thomka Beáta: *Két új erdélyi prózakötet*. Híd 1979/3. 376–379.
8. Pilinszky János: *Rekviem*. In: *Uő: Széppróza*. Osiris, Bp., 1998. 8.
<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=614&secId=57440&limit=10&pageSet=1> (2015. június 23.)
9. Lásd Thomka: i. m.
10. Umberto Eco: *A lista mánora*. Európa, Bp., 2009. 18–49.
11. Uo. 116.
12. Robert E. Belknap: *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. Yale University Press, New Haven & London, 2004. 4–5.
13. Egyed: i. m.
14. Selyem Zsuzsa: *Gépezet és káosz*. In: *Uő: Fiktív állapotok*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kvár, 2014. 153.
15. Miklós: i. m. 15.

