

## „Írni, mintha mondanám. Hogy olvassa mintha hallaná.”

REGÉNYES ÖNÉLETÍRÁS ÉS/VAGY AZ ÖNÉLETÍRÁS REGÉNYE?

ZÁVADA PÁL: MILOTA

„hysteria = méh  
nyalánk fulánk  
méz  
a méh begyűjti a mézet  
a dolgozó méh fulánkja az elszáradt női nemi szerv”

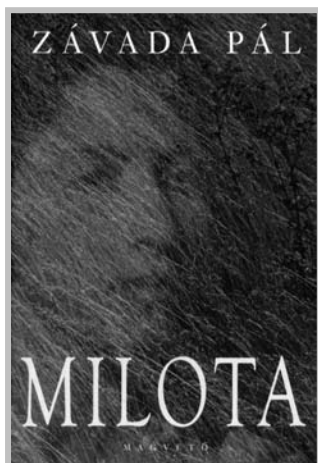
József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke*

Ha a szerző, Závada Pál és a Magvető Kiadó következetesen folytatni kívánták volna a *Jadviga párnája* első kiadásakor az egyenetlen szélű, fűzött lapokkal megkezdett játékot, a *Milota* című új regény kizárólag CD ROM-on jelenhetett volna meg, melyen az öreg Milota Gyurka dörgedelmes szónoklatai lennének hallhatóak, miközben a monitoron Roszkos Erka naplójának bejegyzései futnának: egymással párhuzamosan, egyidejűleg, véletlenszerű sorrendben.

Akkor a talált kéziratot, létező naplókönyvet imitáló regény (a „valódi szerzők” feltüntetésével) nem számolt a referenciális olvasat veszélyeivel – fogadtatása megelőlegezte vagy lehetővé tette a *Pletykaanyu* körüli hisztériát –, a *Milota*ban pedig nem számíthatnak a valóságghűség igazságtartalmára, a „valódi naplóíró” lelepleződik: a színdarab szereplői nem elevenedhetnek meg, a darab szövegekön marad. Mégis a két Závada-regényt (túl a megszólalásig hasonló könyvformátum kiadói marketingfogásán) egyaránt jellemzi az önéletíráshoz közel álló műfajokkal, a memoárral, naplóval és az életrajzi regénnyel való szoros kapcsolatuk. A személyes irodalom említett formáiról,

miként a *Milotáról* is elmondható az a törekvés, hogy „semmilyen elbeszélés ne legyen lehetséges egy elbeszélő »én« nélkül” és, hogy „minden történet csak egyes szám első személyben létezik” – ahogyan azt Angyalosi Gergely kritikájában meg is fogalmazta (Alföld, 2002/10. 87.).

Philippe Lejenue önéletírói paktumának értelmében persze nem önéletírás a *Milota*, leginkább pedig nem Závada Pál önéletírása, a legalapvetőbb lejenue-i követelménynek, a szerző és elbeszélő azonosságának – akárcsak a *Jadviga párnája* esetében – ezúttal sem tesz eleget a szöveg. Ugyanakkor két szabályos önéletírásnak, illetve -mondásnak lehetünk szemtanúi, az azonban, hogy



Magvető Kiadó  
Budapest, 2002  
704 oldal, 2990 Ft

a fültnúság elmarad – nem a saját előadásában halljuk az öreg Milota testamentumát – már szorosán összefügg a „valódi szerző” könyvbeli szótlanúságával. Ugyanakkor a szerző, aki nem egyszerű személy, „hanem egy író és publikáló személy, összekötő szál szöveg kivül és szöveg között” (Fosszília, 2002 /1–4. 162.) korábban felolvasóestek, író–olvasó találkozóik alkalmával gyakran kölcsönözte hangját szereplőinek, és ha valaki hallotta előadásában például valamelyik Milota-szónoklatot (amelyeket előszere-ttel olvasott fel), nehezen tudja úgy kézbe venni a *Milotát*, hogy ne ez az ismerős hang elevenedjen meg.

Závada Pál új regénye, mely „egy 67 éves férfi és egy 34 éves nő egymást faggató, egymásban tükröződő testamentuma”, az azonos elbeszélő(k) és szereplő(k), illetve a kizárólagos egyes szám első személyű előadásmód alkalmazásával leginkább az önélet-írás műfaji és poétikai megoldásait követi, miközben ennek elsődleges dilemmájával a fikció és referencialitás, a költött – valós, hamis – igaz oppozíciójával szembesíti önmagát és olvasóját. A szerzői narráció látszólagos hiányának és a személyes elbeszélői szólam(ok)ra épülő beszédmódnak a kettőségekben tehát egy olyan tudatos regénypoétikai elképzelés fedezhető fel, amely az önéletrajz hagyományos műfaji követelményrendszerét bontja meg illetve értelmezi, és amely így nem írható le a befutott szerző (ál)szerény gesztusának megnyilvánulásaként. A *Jadviga párnája* sikerét kísérő „ezt a könyvet nem én írtam, hanem három naplóbejegyző” (vö. *Bárka*, 200/5. 75.) Závada-passzust visszhangozó „ők az elbeszélők nem én” szerzői kijelentés a *Milotát* olvasva árulkodóbb, semhogy elfogadható magyarázata lehessen a *168 órában* Sándor Zsuzsannának adott válasza: „talán mert még mindig nem érzem elég jó írónak magamat ahhoz, hogy a saját hangomon is megszólaljak” (168 óra, 2002/20.).

A saját hang kitartó keresésének narratológiai összetevői: az adott szerephez tartozó szólam, a személyiségjegyeket megképző nyelvhasználat vagy az originális megszólalás elérhetetlensége a szerző és az elbeszélők szempontjából is egyaránt meghatározó létkérdés. A nyelvben létezés ontológiai dilemmái a *Milotában* – lévén olvasmányos, a szó jobbik értelmében hagyományos regény – többféleképpen tematizálódnak, a legtöbb esetben inkább a történettel harmonizálva, esetenként mégis teoretikus hangzatosással párosulva. („Ámbár én azt mondom, ide figyeljtek, idézzen bárki akármilyen pontosan is bármit, hivatkozását úgyis elferdíti az az értelmezés, amibe ezt az idézetet önkényesen befoglalja, hogy ezzel alátámassza az igazát. Így aztán minek legyen én szó szerint visszakereső és lábjegyzetelő filológus, [...]. Olvastam és dumáltam egész életemben, de most az idő már fogytán, úgyhogy csak dumálok.” 25.)

A könyv harmadik fejezetét kitöltő *Ház a piactéren* regényesített, elbeszélő szín-darabjának egésze – miként Roszkos Erzsébet (szöveg)identitás keresése („elnézem szövegem alanyát, aki most szórendek közt botorkál és szinonimákat fontolgat jobb híján, míg szerepemet játssza” 15.) – mindamelllett, hogy – Szávai Dorottya szavaival – az „emberi természet és emlékezet fikcionáló hajlamáról, a szerepjáték kényszeréről s nem utolsósorban az író fikcionált és »valóságos« énjének alkotói dilemmájáról szól” (Kortárs, 2002/12. 87.), a regény megszólalásbeli szerzői, illetőleg a regényben megszólalás (én)elbeszélői problémáival egyidejűleg szembesít. A szereplők elbeszélői tépelődései összecsengenek a szerző reflektált műhelygondjaival. Milota György zárójeles fordításai szlovákból „a gyengébbek kedvéért” a *Jadviga párnájának* lábjegyzetelő „közreadói” gesztusára emlékeztetnek (38.), másutt a maga valóságreferencialitását is aláírva a fikció mellett foglal állást („Amiben pedig lehetetlen valóságosan kiigazodni, azt, ha csak hozzányúlok, még inkább összegabalyítom magam is, na de tudom én jól,

hogy fabulálok.” 163.). Roszkos Erka pedig (szép)írói figyelemmel olvassa (újra) saját szövegeit: „De Milotának is, Magának is lyukat beszélt a hasába, nem szólva Anciról – [...] – akinek Kohut éppen csak beköszönt a könyvtárba, s a kicsike máris az ujjá köré volt tekerve, és mind rágták a füleket, míg be nem adtam a derekam. (Has, ujj, fül, derék mondat ez, ahogy újraolvasom.)” (77.)

A regény két talán legmeghatározóbb és legizgalmasabb vetülete – érintkezve az önéletírás műfaji jellemzőivel – az élő szó(beliség), a hangzóság, a beszéltnyelvi fordulatok, vagyis a nyelv akusztikai elemeinek kitüntetett szerepe, valamint a méhek, méhészet bioszemiotikai, illetve művelődéstörténeti megközelítéséből kibontakozó metaforikus, metanyelvi réteg. Ezek a *Milota* széttartó nyelvi szintjei között azok az állandó szövegjegyek, amelyek nem korlátozódnak egyik vagy másik elbeszélői szólamra, nem rendelődnek kitüntetett történetegységekhez, a könyv egészét meghatározzák; a foucault-i szerző-funkció jelenlétéről árulkodva. (Vö. Michel Foucault: *Mi a szerző?* Nyelv a végtelenhez. Latin Betűk, Debrecen, 2000. 119–145.)

A hangadás mint az írott szó alternatívája, a személytelen narrációt életre keltő ének éneke az elbeszélő(k) gyakori szövegbeli dalra fakadásában jut kifejezésre. A társaságban prímet vivő Milota Gyurka daloláskor válik igazán elevenné, mely életformáját, létmódját csak elmondja, reprezentálja az ezeket felidéző – a fikció szerint kazetákra mondott szóbeli, hallható, általunk azonban Erkáéhoz hasonlóan olvasott – szövegeiben. E tekintetben csak a dallammal rendelkező, a címe vagy szövege által felidézett, jelölt és jelöletlen dalszövegek szólalnak meg, hallhatóak a regényt olvasva, kinek-kinek zenei műveltségéhez és vájtfülségéhez mérten. A *Cigánybáró* kapcsán például Johann Strauss operettjének zenéjével egyidejűleg Jókai Mór *Szaffi* című novellája is felidéződik.

A éneklés mind a Milota-figura számára, mind e karakter szerzői hitelesítése szempontjából a legadekvátabb önkifejezési formának tűnik, mely szorosan összefügg minden más identitásjeggyel. Ezért különösen figyelemreméltó Bányai János kritikájában a többnyelvű dalok és a nemzeti identitás kapcsolatára tett utalás (Holmi, 2002/11. 1502.). Ahogyan Garaczi László novellisztikája tekintetében lényeges annak az underground, alternatív zenei és művészeti életnek az ismerete, amelyben szövegei kontextualizálódnak, vagy miként Orcsik Roland most megjelent, *Rozsdamaró* című verseskötetét olvasva lényegesnek tűnik a 80-as, 90-es évek könnyűzenei műfajaiban való jártasság, a *Milota* értelmezését is befolyásolja eme látszólag jelentéktelen felhang.

Az írott szövegben megvalósíthatatlan atemporalitás, dallam és szöveg összetett viszonya („a dallam nem változtat szövegén” József Attila-sort problematizálva), valamint a hang élményszerű közvetlensége, szemben a nyelv idő-, befogadás- és értelmezésbeli közvettségével mint vágyott elbeszélői alternatíva, a Závada-könyv muzikalitásában csendül fel. Nem csupán az említett módon tematizálva, de a regénynek helyenként ritmikus prózához, prózavershez közelítő zeneiségében, az élő szóra, hangos felolvasásra szabott mondathatáiraiban, központozásában is (mely tekinthető akár szerzői intenciónak, egyszer is hallva Milota-beszédet Závada Pál előadásában). Mindez cáfolni látszik Margócsy István általánosítását, miszerint „az olvasó az esetek többségében el is felejt, hogy nem »írást« olvas”. (2000, 2002/7–8. 88.)

Erka önelemző, erősen poetikus nagymonológjai is hasonló funkciót töltenek be, mint a Milota szájába adott dalszövegek olvasásakor felidéződő dallamok és ezek kontextusai. Ebben a megközelítésben igazán hangsúlyos a női elbeszélő szövegrészében egy helyütt említett onanizálás, mely öngerjesztésnek a csúcspontján egy „valódi”, testi

élvezetet (is) nyújtó zene(szer)szám áll, összefonódva ezáltal hang és befogadás, hangadás és élvezet. „Időpocsékolás, *hangulatsúlylyedés*, bele a mocsárba megint, plusz a szégyenérzet. Félbehagyott önsimogatás, egy ótvaros régi *sláger* végének akarattalan megkönnyezése a negyedik deci után. Aztán a képernyőn valami hegedűversenyt játszott egy frakkos férfi, meredten néztem az ujjbegyeit, a reszkető kezét. Az utolsó kortyokra és *akkordokra* sikerült leutánoznom a mozdulatait, s mintha *torokhangra* váltó sóhajom rántott volna magával, élveztem végre.” (15. A kiemelés tőlem. B. S.)

Theodor W. Adorno a zene és nyelv kapcsolatáról szólva jegyzi meg, hogy a „zenei fogalmak identitását sajátos természetük, egzisztenciájuk biztosította, nem pedig az, amit jelöltek”. Az operettek, kuplédalok és „ótvaros régi slágerek” szövegbeli felidézéséből a zene nyelviségének és a nyelv zeneiségének kettősségében megszólaló nyelvfilozófiai probléma is kihallatszik. A *Milota* regénypoétikai összetevőiről is sokat elárul az, amit Adorno Alban Berg operái kapcsán megállapít: „zeneje ugyanis minden pillanatban azért engedelmeskedik a szöveg intencióinak, hogy az összefüggés megszerzésével újra elszakadjon azoktól” (Alföld, 2000/11. 78–88).

A férfi és női szólam kettőssége a regényben sem áll össze vegyes karrá, repertoárjában csupa kánonokkal. A két széttartó hang a diszharmoniót, az összhangzat ellehetetlenülését harsogja. A „zengjük a dalt üde mámoros ajkkal” karénekes, kollektív magabiztossága összhangban a regény politikai, társadalomkritikai szólamával nem csak ideológiailag, de megszólalásmód tekintetében is idejétmúlnak tűnik. A *Milota* azon regénypoétikai eljárása, melyben az egymás mellett futó szereplői szólamok néhol összekapcsolódnak, másutt elválnak, önállósulnak vagy összezsengenek, megközelíthető a zenére jellemző kompozíciós jegyként, ami nem kizárólag a történetbonyolítás szempontjából érdekes. Závada regénye mondhatni zenés mű (dramma per musica), mely az operettek, vígoperák tematizált darabjai mellett ezek strukturális, műfaji jegyeit is alkalmazza. Ahogyan például az operában találkozunk a zenei eszköztár a színpadi szöveggel, úgy egészülnek ki a regény hagyományos textuális elemei a szóbeliség vokalitásával. A regény diszharmonikus, ambivalens prózapoétikai megoldásai pedig összezsengenek az operának dráma és zene feszültségére épülő jellegével. Ezt a homofóniát és polifóniát váltogató, dinamikus szövegjelzést, mint az érthetőséget és befogadást biztosító ideális narratív harmóniát gátló tényezőt a könyv több kritikusa, különösen Dérczy Péter a *Milota* egyik hibájának tekinti. A regény általa említett terméketlen feszültségei, ellentmondásai azonban – melyek az összetett, „megkonstruált” regényszerkezethez viszonyított egyszerű elbeszélésmód és nézőpont alkalmazásában, a nagyelbeszélések klasszikus formai kereteinek lebontásában ugyanakkor ezek műfaji mintáinak követésében, az Erka és *Milota* képviselte elbeszélői szólamok nyelvi erőteljeségének különbözőségében vagy „a szöveg a krimetörvények alapján történő szervertettsége” kapcsán említett linearitás és köralakzat ellentmondásosságában nyilvánulnak meg (ES, 2002. július 19. 25.) – megközelíthetők úgy is, mint az említett zenei műfajok strukturális jegyeire való tudatos és igencsak produktív poétikai rájátszás.

Stanley Fish jól ismert befogadáselméleti megállapítása (nincs szó szerinti jelentés csak leggyakrabban használt kontextus) és a példaként ott szereplő „az orgona kivirágzik”- mondat (melyben szerinte ugyanúgy hozzáférhető az orgona hangszerként való, mint a növényként történő értelmezése), „igen, ha a művet jól játsszák, az orgona valósággal kivirágzik” kontextusban értelmezve a *Milota* történeteinek variációs burjánzása, vagy polifonikussága szempontjából beszédes. (Stanley FISH: *Van szöveg ezen az*

órán? In: Odorics Ferenc (szerk.) *Testes Könyv I.* (deKON-KÖNYVvek 8.). Ictus és JATE, Irodalomelméleti Csoport, Szeged. 265–282.)

A szövegkörnyezettől független nyelvhasználat kivitelezhetetlensége a regényben a szerzőjével azonos hangnemű elbeszélői szólam, mely – miként azt Bányai János említett írásában nagyon pontosan megfogalmazza – leírható a „minden idézet” önreflexív felhanggal. Mindez azonban azzal a narratológiai jellemzővel együtt, hogy „a beszéd és az írás ideje, valamint az idéző és értelmezése (az olvasás és átírás) ideje nem esik egybe”, túl a regény időviszonyain a töredékesség és variabilitás teoretikus összetevői felől válik érdekessé.

Az elbeszélők temporális és logikai szempontból széttördelt szövegei (Dérczy Péter), vagy a férfi–nő viszonyra épülő, „a szó valamennyi értelmében vett egymásba hatolás lehetetlenségéért” megfogalmazott kérdéshez kapcsolódó Szávai Dorottya-észrevétel: „a töredék kitüntetettsége, a szerelem, a nyelv, a lét töredékként való tapasztalása-megjelenítése”, és akár Angyalosi Gergely olvasói tapasztalata („a gondos és agyafúrt építmény széthull alkotóelemeire”) egyaránt a regény ezen kitüntetett prózapoétikai eljárását hangsúlyozzák. Befogadáselméleti aspektusból olyan sajátos ez a *Milota*-nak, amelynek részeként értelmezhető a regény referencialitást érintő, nyelvkritikai problémafelvetése is. Ha minden tény, tapasztalat stb. már mindig is valamikor, valaki által megfogalmazott, nyelvileg közvetített, referencialitását veszített, értelmezést igénylő szöveg, akkor a valóságról tett bármilyen szöveges észrevétel csak variáció, a korábbi verbális entitás felidézése, (ön)idézte lehet. „A valóság – ha mai mesém egyáltalán közelebb áll hozzá, mint a tegnapi – valahogy mindig szürkébb és kiábrándítóbb az elképzelt históriánál.” (196.)

Miként tehát a zene leírható téma és variációja kettősségére épülő struktúraként, a *Milota* mint zenés mű történettöredékeinek sokaságával, a szövegvariánsok létrehozásával szintén zene és nyelv – Adorno kapcsán említett – elméleti összefüggéseire figyelmeztet. A valóság maradéktalan leírhatósága helyébe kerülő szövegvariánsok és ezen állapot tematizálása tehát a regény zenei utalásaival társulva a zárvadai regénykoncepció szerves részét képezik. A teremtés mint originális alkotás, az egyedi és önálló produktum létrehozása (akárcsak Hajnóczy Péter prózája a „Nagy Fazekas” teljesítményének meghaladhatatlanságával szembeállítva) mint létkérdés, a szövegben létezés alapfeltétele értékelődik. A nyelv által, nyelvileg létesített ontológiai státusz (ön)teremtő gesztusa a regény szerzői pozíciójának némasága felől eleve illuzórikusnak tűnik. Az elbeszélők addig léteznek, míg beszélnek, mások létfeltétele az általuk való megidézés és elnémulásuk is egyenlő a fizikai megsemmisüléssel, – vagy Angyalosi Gergely szavaival – „a *Milota* mesélőinek narratív ideája: az utolsó lehelettel megszakadó beszéd-folyam”. Az önálló, egyedi létrehívásának nyelvi kudarca, Erka (verbális) meddősége – ő sem teremt, csak idéz – tematikusan a gyermekszülésre való képtelenséggel társul, a szó általi (isteni) teremtés szövege(l)lissé degradálódik. (Lásd a regény pünkösdhöz és annak nyelvi aspektusaihoz kapcsolódó bibliai vetületét.)

A *Jadviga párnájában* megtestesült szöveg, a napló párnakönyv jellegű, közvetlen érinthetőségének, kézzelfoghatóságának helyébe az akusztikai kifinomultság auditív elsődlegessége került; könyvtestből szövegtér, az olvasás termékeny erotikájából a hangzás meddő élvezete lesz. A szöveg örömet ebben a tonális rendszerben elsődlegesen azok a retorikai (hang)jegyek határozzák meg, amelyek hagyományos értelemben a szöveg élőbeszédszerűségéről, szónoki fogásairól, más tekintetben a többszólamúságról, a regény figurális elemeiről, tropológiai megkomponáltságáról gondoskodnak.

A testi, „szerelmi beszéd alakzatai” (Bányai János) a szövegbeli méh-méz metaforarendszer részeként a regény összhangzatát elsődlegesen meghatározzák. Jurij Lotman az ilyen típusú metaforikus működésmódot (melyben „a nyelvi értelmi mező különálló, önmagukban zárt terekre hullik szét, melyek között hasonlósági viszony áll fenn.”) szintén egy orgona-példával illusztrálja: „az ilyen rendszert egy hangszer – írja –, például az orgona regisztereihez lehet hasonlítani. Egy ilyen hangszeren ugyanaz a dallam különböző regiszterekben játszható. [...] Az azonos hangok összehasonlítása a különböző regiszterekben egyrészt felfedi azt, ami közös bennük, másrészt pedig megmutatja, egyenként melyik regiszterhez tartoznak.” (Jurij Lotman: *A retorika*. Helikon, 1999/1–2. 93.)

A *méh*, *méz* szavak mint a regény motívumrendszerének alapelemei egyszerű szimbólumként olvasva elvesztik a szöveggörnyezetben kibontakozó, e regényt meghatározó, metaforikus (hang)jegyeiket, pusztá díszítőelemmé, szónoki fogássá válnak. A lotmani megközelítést tekintve azonban a szöveg említett variációs, töredék kompozicionális (zenei) jegyei a hasonlóság retorikai műveletének részeként, a méh-méz metaforák mentén értelmezhetőek. A *Milota* egyes szöveghelyein – miként a zenei téma variációi – vissza-visszatérő méhek hagyományosan egyrészt Káma szerelemisten ijának húrjára tűzve, Erósz, Ámor és Cupidó rovarjaként elsősorban androgün jellegű termékenység-szimbólum – akárcsak a regény másik gyakran előforduló motívuma, a mák –, a hozzá tapadó méz pedig a férfierő, a szerelmi, testi gyönyörűség kifejezője, másrészt pedig a zsidó-keresztény, valamint az egyiptomi kultúrkörben a születés, halál és feltámadás, a testből kiszálló lélek, illetve a méz az isteni, teremtett világ tökéletességének szimbóluma. A szöveggörnyezettől független jelképiségükben leginkább tematikusan kapcsolódnak a történetbe (erre utal Károlyi Csaba kritikája is, vö. Jelenkor, 2008/1. 113.), ám nem csupán „szimbólum értékű, hogy *Milota* éppen a méhészet tudományára tanítja, s ezzel a kifosztott, erős Thanatosz-ösztönű nő figyelmét a teljesség, a halhatatlanság és az újjászületés lehetőségére próbálja irányítani” (Szávai Dorottyá), miként az sem, hogy Erka többször „mákvirágnak” nevezi az öreg *Milotát* (pl. 21.), kontextualizálva ezzel a mák jelképiségét, bekapcsolva a virág-méh-méz (nyelvi) sorba.

Ha valóban igaz, hogy „a nyelvhez való viszony egyre inkább az elbeszélés tárgyává válik” (Angyalosi Gergely), akkor jelen kell lennie ezen hagyományos, közkeletű szimbolika hátterében is annak a nyelvi, poétikai dallamnak, amely (esetleg mégiscsak befolyásolva szövegét) talán azt is magyarázza, hogy például Szávai Dorottyá kritikájában, a Závada-regényről szólva, miért folyamodik a legnagyobb természetességgel zenei kifejezésekhez (is) („szövegegyesége ritmusában”, „női szólam”, „kánondallamként felelgetve”), közelítve metanyelvében a regény említett muzikális tárgynyelvéhez.

A méh-méz szimbolika, kevésbé közkeletű megközelítésében – mely az antik retorikára vezethető vissza – a méh az ékesszólás, a költészet rovarja, miként a méz (amely a görög-római hagyomány szerint a méhek töltötték meg a filozófusok száját) a szónoki képesség, a bölcsesség jelölője. Závada regényének az a rétege, ahol leginkább megidéződik az egyidejűsége, közvetlenség és (zenei) nyelv elevensége az éppen a szöveg retorikája, melyben a méh-méz metaforikában egyazon kontextusban, egyszerre aktiválódnak az említett szimbolikus jelentések, megtermékenyítve, feltámasztva és megszólaltatva a nyelvet. Seneca az imitáció fogalmát magyarázva folyamodik az *apis* (méh) hasonlathoz, amelyet később Petrarca az írásmódra nézve is követendőnek tart. „...nekünk is a méheket kell utánoznunk, és mindazt, amit különféle olvasmányaink-

ból összehordtunk, el kell választanunk [...], azután saját szorgalmunk és tehetségünk hozzáadásával a jelzett áldozati nedveket egyetlen ízzé kell egybeolvasztanunk” – a Závada féle recept szerint „jó mézes-mákossá” (700.) (vö. Bán Imre: *Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája*. Filológiai közlöny, 1975/4. 374–386.)

A könyv ezen legtöbb kritikusa által kifogásolt nyelvi rétege, elsősorban nem allegorikusan, mondjuk a tótok letelepedése és a méhek kaptárépítése közti egyszerű magyarázatként, vagy a méhészkedés irodalmi toposzával összefüggésben az öregkor szimbólumaként olvasható, és elsődlegesen nem is kizárólag szerkezetileg tagolja a regényt (Angyalosi Gergely); a méhészkedés kultúrtörténeti, szakmai fejtegetései többféleképpen érthetők. Ez a nagy terjedelmű, de korántsem szövegidegen rétege a regénynek – a könyv említett alapproblémáit érintve – arra is figyelmeztet, hogy miként bármely megszólalásnak létezik nyelvi előzménye, amely idézetté, variációvá teszi azt, a méhészetnek, a méz felhasználásának is vannak korábbi szöveges nyomai, így ezek megidézésével, szövegkörnyezetük felelevenítésével a méhészkedés történetéről előadott betétek kontextusba helyezik, narratívájuk közegében is értelmezik a regény metaforikus elemeit. Fordítva pedig az elbeszélő magabiztosságát megalapozó, nagymennyiségű méhészeti szöveg idézhetősége teszi a vinyicai méhest szövegtérré, a narratíva létesülési közegévé, a méheket pedig kizárólagos hallgatósággá, azonos módon kezelve a róluk olvasott, felidézett és a velük illetve általuk előadott történetet. Szilágyi Zsófia *Méhraj, galamb alakban* című kritikájában azért (is) tartja a regénynek ezt a szimbolikáját nem elsősorban az elbeszélő-szereplőkhöz rendelhető, őket jellemző, jelképes értelmű rétegnek, sokkal inkább „csak az olvasó számára feltáruló” jelképrendszernek. (Bárka, 2002/6. 115–120.)

Így egyvalami mégis termékenynek bizonyult Roszkos Erzsébettel kapcsolatban, ez pedig a „zsongó-lengő méhecskefüggönyök” mögött (lásd a saját fikciója mögött, vö. Jorge Luis Borges *Al-mu 'Taszin nyomában*) kuncogó Milotának szánt átka: „hogy rogyna rá ez esetben a Maga kárörvendő ábrázatára az a fullánkos *firhang!*” (28. A kiemelés tőlem. B. S.)

A méhészet bioszemiotikai vetületével egybehangzó szerzői eljárás, az élőbeszéd-szerűség, párbeszédesség imitációja ellenére egy időben és térben nem megvalósítható együttes jelen-lét („Minek szólongat, ebből a süket hangszórójából, ha engem némaságra ítélt, [...] ilyesmiket ordítózok némán” 34.), ami nagyban hasonlít a méhek egyíránnyú, monologikus kommunikációjához. Ismeretes, hogy a méhek kétféle mozgáskombinációval, körtáncukkal és csóváló táncukkal képesek pontos információt adni társaiknak a virágporlelőhely irányára és távolságára vonatkozóan. Jelbeszédük referencialitását tekintve ikonikus (leképzi természeti környezetét), mely szemantikai jegy az emberi beszédben leginkább a hangszimbolikában figyelhető meg. A méh-tánc evolúciós vizsgálata azt is megmutatta, hogy a méhek különböző populációja, fajaiktól és szűkebb élőhelyüktől függően módosítva, esetenként rövid hangimpulzusokkal kiegészítve használja nyelvüket, létrehozva annak variánsait. (A nőfaló méhészt Milotának – az éneklés mellett, vagy azzal párhuzamosan – a másik kedvelt csábítási eszköze a tánc, melyet kísérve először idéződik „híres” udvarló versikéje a „jeles méhecské”-ről. 301.)

A *Milota* itt tárgyalt poétikai jellemzői sokban követni látszanak a méh-nyelv valószínűleg vonatkoztatottságát, jelölő és jelölt közvetlenségét, mely egy helyütt (18.) a méhészet kapcsán, a beszéd és eleven tapasztalat alternatívájaként fogalmazódik meg, mely utóbbiért „loholjál eztán hanyatt-homlok a te méhecské után” (19.)

A Fish-példabeli *orgonához* hasonlóan a méh (rovar) méh (belsőszerv) azonos alakúságában rejlő kontaminatív többletjelentést, akárcsak a József Attilától idézett mottó, a regény többnyire egyszerre működteti. Különösen látványos ez a retorikai megoldás Roszkos Erka egyik vallomásában, ahol is egy Milota-történetet idézve önmagát „álmaméh”-nek titulálja, amiben egyszerre, egyidejűleg ad hangot meddőségének (ál-anyaméh), az anyai méhrák-örökség miatti halálfélelmének, valamint vizionált anya szerepének (álanya-méh) (185.), máskor meg „könnyezve, mint egy virágpór allergiás” (277.) hallgatja Milota szóáradatát. Az első szexuális tapasztalatainak felelevenítésekor, pedig az ifjú Milotának címzett monológjában szereplő méhészt, egyaránt a rovarok és a nők megszállottja. („Apád hangja szól a szobában, hogy ez a kitelepülő gazda, aki vagyok, mondja, pedig elzártam már, legyen egyúttal méhészt is.” 214.) Az öreg Milota udvarlóversében nemi jelképisége mellett pedig egyértelműen összefonódik a *méh* említett kettősége: „ezen materiát hordozza méhében az anyaméh» (305.), vagy amikor a felesége, Mariska –, akinek korábban „combjának az érzékenyebb belső felébe szúrta bele egy méhecske a fullánkját” (64.) – meddőségét taglalva, „az öntudatlanul bezárkózik előlem a méhe?” – kérdésre negyvenkét év után méhei „halk döngése közben” keres választ (342.).

Milota „szószéki áriáiban” gyakran megcsendül a méhészet, a mézzel foglalatosság műzsi jellege néhol az etnikai, nemzeti identitás kontextusában, ezek a megjegyzések pedig könnyen áttehetőek az irodalmi hagyomány és alkotás közegébe („...a hazai méhészt-elődeink sem azonosak a mi elődeink méhészeivel” 79.), ahol a szólás képességét, és annak nyelvi elemeit, akárcsak a vinyicai méhest öregapjától (134.), (méhészt-író) elődeitől örökölte. Nem véletlen, hogy azt a felismerését, miszerint „nekem a pofámat szerkesztette meg legjobban a Jóisten?, és nem a jobb csuklómat, amelyik, esküszöm, hogy effektív be is görcsöl, mihelyt nekifognék ír... a tollal szántani”, éppen egy író előd, Mikszáth példájával támasztja alá (13–14.). A virágzó meggyfái alatt, a méhek társaságában mesélő Milota, miként rovarjai, maga is szóvirágok között, az irodalom mint „szóvirágos elvi sík” (187.) tájékan mozog, méh módjára gyűjtögetve és összehordva történeteit, melyek hasonlítanak „azon méhkaptárakhoz, ahol minden méhecske hord, épít, ragaszt” (196.). Pünkösdre készül, a természet akácvirágba borulásának napjára, melynek nagy bibliai narratívája az elbeszélhetőség, a méz-méh metaforikában megidézett (szövegbeli) megelevenedés ünnepe. (Hasonló módon kapcsolódik össze a keresztény hagyomány egy rétege – a bűnbeesés és a megváltó születésének története – a virág-méh metaforikával és a metaforizáció folyamatának tematizálásával Déry Tibor *Szerelem* című novellájában.)

A méhészetet és annak irodalmát az irodalomtörténethez hasonló, vagy esetenként azzal érintkező „mézes történelem” (60.) formájában elbeszélő Milota mint „nyugalmasított anyagbeszerző, ám aktív méhészt” (193.) a méheiről vesz példát. „Amint ők virágról-virágra szállva, több mézet gyűjtetnek, mint amennyire maguknak és gyermekeiknek szükségük van, keressük mi is valóságáról valóságra haladva, mindazt, ami táplálékul szolgálhat ennek a megfoghatatlan lángnak...”. Maurice Maeterlinck *A méhek életéről* írva az ideális ember mellett a jó elbeszélőt is jellemzi, megidézve egyúttal a bibliai történetet, melyben a Szentlélek tűz formájában – méhként!? vö. galamb alakú méhraj (375.) – leszállt az apostolokra és megadta nekik a nyelve(ke)n szólás képességét. *Milota* méhei az irodalom, a retorika rovarjai, az elbeszéléseket kísérő jótékony zsongásuk a retorikai gépezet működésének, a regény zeneiségét felhangoló szöveg zaja.



A *Milota* népszerűségét – lásd az eladott példányszámot – persze nem a fentieknek köszönheti, a kortárs irodalomba való besorolását azonban az itt említett jellemzői mindenképpen meghatározzák. Azon túl azonban, hogy olvasó azonosulhat Roszkos Erka megható, szuggesztív monológjaival és/vagy jót derülhet az öreg Milota Gyurka szimpatikus anekdotáin, csak ha nagyon igyekszik, akkor képes elfelejteni, hogy (szép)irodalmi művet, egy újabb „nagyregényt” olvas, amelynek Závada Pál a szerzője.

A két Závada-regényt „összevonó” kritikai visszhang elsősorban arra figyelmeztet, hogy kockázatos két nagyon hasonló, tematikusan és poétikai megoldásait tekintve folytatásosnak tűnő regényt írni. Ugyanakkor a *Jadviga párnája* és a *Milota* közös szövegjegyeik alapján tekinthetők egy következetes, teoretikusan megalapozott szerzői eljárás részeredményeinek, melynek középpontjában a személyes irodalom hagyományos műfajainak (napló, memoár, önéletírás) keretében a többnyelvűség különböző regisztereit, a szociális makroközösségek, társadalmi rétegek dokumentális szövegeit és a populáris zenei, színházi kultúra „irodalmon kívüli” alkotásait egyaránt nyelvi produktumokként kezelő regénypoétika törekvés-kidolgozása áll.

Természetesen – miként a *Milotát* is szerkesztő Parti Nagy Lajos habszódiája, *A test anyyala* – Závada Pál új regénye szakmai, irodalomelméleti értékelhetőségén túl egyszerűen olyan olvasásszociológiai jelenség is, amely legalább annyira jellemzi a kortárs olvasóközönséget, mint amennyire meghatározó a mai magyar irodalom szempontjából. „Ha tehát az önéletírás valami szövegen kívüli dolog által definiálódik, az nem a szövegen innen, egy valódi személlyel való bizonytalan hasonlóságból, hanem a túldalolon, az általa előidézett olvasástípusból adódik, az általa kiváltott hitből” – fogalmaz Philippe Lejenue idézett írásában.

„Igazság szerint” tehát nem Milota György vagy Roszkos Erka és semmi esetre sem Závada Pál önéletírása a *Milota*. Ami mégis vallomásszerű és közös a regény elbeszélői szövegeiben (miként Závada Pál és Milota György azon kedvtelésében, hogy szívesen énekelnek baráti körben régi, népszerű dalokat, operett slágereket), az magának az irodalmi (zeneművészeti) hagyománynak a jelenléte, mely elsődlegesen a literális (auditív) emlékezet, az írható nyelv története szempontjából beszédes, hiszen „a zene története (mint gyakorlat, nem mint »művészet«) éppen párhuzamosan fut a Szöveg történetével” (Roland Barthes). Amire nem képes Milota, az elbeszélő („nem tudom, de nem is akarom én ezt kinek-kinek a fülére külön ráhangszerelni” 300.), azt megteszi a *Milota* szerzője. Egyazon szöveggönyv részeként pedig egyszerre hallható ki a partitúrából a *Szabad ötletek jegyzékének* ambivalens nőképe és a *Milotában*, illetve a *Csárdáskirálynőben* tematizált kérdésfelvetés: „Te rongyos élet, bolondos élet, mitől tudsz olyan édes lenni, mint a méz?”.

*Bordás Sándor*