

Változás-narratívák

Závada Pál *Természetes fény* című regényében

A világháborúk traumatikus eseményeitől időben egyre távolabb kerülünk, azonban kulturális hatásukat máig éreztetik. Závada Pál legújabb regénye¹ fontos alkotás a második világháború magyarországi történéseinek feldolgozását illetően. A *Természetes fény*ben az író olyan narratívát választott, melynek hatására a fikción felülkerekedik az az illúzió, hogy tényregényről beszélhetünk, ez pedig szorosabb viszonyt feltételez a referencialitással a klasszikus értelemben vett történelmi regénynél, hiszen itt a történet nagyrészt szociográfiai jellegű gyűjtésen alapszik. Az írói módszer tehát ilyen aspektusból szemlélve a történetíróéhoz hasonló. „A történettudományi források szintén elsősorban tanúk vallomásai, akiknek szavahihetőségét fel kell mérni” (RICOEUR 2000; 13). A történelem dokumentálásának az igénye a *Természetes fény*ben több síkon is megmutatkozik: levelek, tudósítások írásában, pillanatok fényképen való megörökítésében és a kerettörténetet adó szociográfus – úgynevezett „elbeszélő” – ténygyűjtő és -feltáró munkája által is. Paradox módon azonban itt a regény olvasása közben a sok megszólaltatott szemszög által válik egésszé a kép, még ha a források megbízhatatlansága nyilvánvaló is. A *Természetes fény*ben a szereplők emlékei és az általuk készített fényképek segítségével rajzolódik ki a történelmi horizont, amely az elbeszélők szemtanúságából és a fényképek autenticitásából kifolyólag minden történelemkönyv-nél élesebben ábrázolja a háború valóságát. Ez az írói eljárás eléri célját a befogadóval szemben: „[a] regény többszólamúsága, kedélyessége, olvasóval kezdett párbeszédei miatt nem lehet sem kívül maradni, sem kényelmesen belesüppedni egyetlen nézőpontba, reflexiók nélkül továbbállni” (VISY 2014; 729). Mivel a fényképezőgép a szem mintájára működik,

¹ Závada Pál: *Természetes fény*. Magvető, Budapest, 2014

tekinthetünk e regényre úgy, mint e két felvevőkészülék lenyomataiként születő emlékképek sorozatára, melyek a háborút mesélik el azoknak, akik „tanulják, öröklik azt a narratívát, amelyet ma már univerzális morális botránynak ismerünk” (GYÖRGY 2006; 405). A második világháborúról való gondolkodásban bekövetkezett paradigmaváltás után a róla szóló diskurzus már főként a morális kérdésekre és kevésbé a politikai vonatkozásokra fókuszál (GYÖRGY 2006). Nem az a kérdés, hogy a történelem hogyan alakult, hanem az, hogy hogyan zajlott le azokban az emberekben, akik elszenvedték azt.

A *Természetes fényben* az országhatárok háború okozta változásával és a frontok mozgásával a tényleges terekhez való viszonyulás megváltozik, akár egyik napról a másikra. Megfigyelhető az alábbi idézetben, hogy amíg a saját területről szóló elbeszélésben pozitív jelzők sorjáznak, addig az idegen területre rányomja a bélyegét, hogy ki birtokolja azt, így ott más szabályok érvényesek. „Utána egy százados eligazítja őket, hogyan viselkedjenek később az idegen felségterületen, közben hosszan dicséri a Felvidék visszatértével újra magyarrá vált és virágzó Mátyusföld szépségét, amelytől a vonatablakban vegyének majd búcsút, mert aztán a pimasz szlovákok földje fog következni, akik azt sem engedik, hogy ők megálljanak és kiszálljanak” (126). A harc elbeszélésének feszültségét a területek birtoklása vagy elvesztése szervezi. A háború során a politikai határok gyors változásának következtében lehetetlen eligazodni, és tulajdonképpen a saját, az ellenálló és a behódolt területek közt már különbség sincs. Ugyanilyen gyorsan, és a háború szükségleteinek megfelelően változik az épületek funkciója. „Kozelecben a parancsnokság egy régimódi udvarházban helyezkedik el, írja naplójába Semetka alhadnagy, a cári időkben földbirtokos család lakhatta, a szovjet korszakban legutoljára hadikórházat helyeztek el benne. Ennek fehér vaságyaiban alszanak a rangosabb tisztek a rozzant kastély szobáiban, ahol még az eredeti bútorokból is előfordul egy-egy szekrény, asztal vagy komód – de a faragott székek és kanapék jobbára lábuktörötten hevernek a sarokban. A ház előterében erősen hiányos nyírfasor, mellette katonai temető, körös-körül bakokra szerelt drótakadályok örökkel, odébb törött vitorlájú, megroskadt szélmalomok” (198). Nem csak rombolás folyik, hanem szüntelen (át)építés is, berendezkedés a háborúra, mely olyan zárt közeget hoz létre, amely tulajdonképpen csak önigazolással kap értelmet, Semetka István szavaival: „Háború van, ez a magyarázat [...], és a háborúban minden más összefüggésekbe kerül” (309). Folyamatosan zajlik a betonbunkerek, lövészárkok kialakítása. Gyűjtőterületekké, gettókká válnak régi családi házak, iskolák, templomkertek, temetők, de ugyanúgy akár egy körbekerített sáros karám is megfelel e célra. Paul Virilio „az utazás, a

megszállás vagy a menekülés szinonimájaként” (VIRILIO 2003; 75) definiálja a háború történetében a stratégiai és politikai korszakot, mely mozgóháborúival lényegesen gyorsabb a korábbi, védekezésen és akadályoztatáson alapuló ostromháborúknál (VIRILIO 2003). A helyváltogatás a *Természetes fényben* is jelen van, nem csak a támadás, megszállás, hanem a védekezés szempontjából is. A terek elhagyása folyamatos, részint a közvetlen erőszak hatására, amikor a katonák egész városrészeket ürítenek ki, majd amikor az emberek önként vonulnak ki korábbi életük színteréről. „Ha ideiglenesen vissza is térnek T.-be – hogy megtapasztalják a viszontlátás inkább meglepett, mint őszinte örömét vagy némi zavarodottsággal vegyített közönyét, annak elviselhetetlenségét, amikor olyan formában változtatlanul minden a régi, hogy közben semmi sem ugyanaz –, újrakezdeni már kevesen akarják régi falujukban” (572). Hannes Böhringer a helyváltogatásról gondolkodva fogalmazza meg azt, hogy a terek elhagyásának velejárója kell legyen valamiféle jövőbeli cél felé haladás, valamint egy korábbi, múltbeli hely hátrahagyása (BÖHRINGER 2010). A háború végével „egész Európa úton van, és tényleg, valahonnan mindenki haza igyekszik” (460). Azonban mivel az emberi gondolkodásban a „haza” fogalma az állandósággal hozható összefüggésbe, jelentése itt már képlekennyé válik. A háborút megélt emberek számára a régi életterek elhagyása válik elsődleges célkitűzéssé. Az otthonról való végső elidegenedést és a régi életbe való visszazökkenés lehetőségének bizonytalanná válását érezzük, amikor Semetka István és Semetka Mária beszélgetnek: „Ugye, Pisti, most olyan, mintha nem haza érteztél volna, hanem idegenbe? Olyan. De azt azért ugye nem mondhatod, hogy otthonról jöttél el miközben? Azt nem. Vagy hát... nem tudom, dadogja és arra gondol, hogy akik nem tudnak és nem értenek semmit abból, ami velünk és általunk történik, azok csak idegenek lehetnek – azokhoz képest, akikkel félszavakkal is otthonosan megértjük egymást, és akik most újra Galíciában vannak, s neki már hiányozni kezdenek éppen” (321). A térbeli hovatarozás kérdésessé válik, az otthon és a front fogalmához kapcsolódó szemantikai tartalmak először csak keverednek, majd teljesen felcserélődnek egymással. A háborút megélt katonára számára a front válik otthonossá, az otthon pedig idegenné. Ebből következően az otthon elhagyatottá, a front káosza pedig természetessé alakul. Magán a tájon is megmutatkoznak a harcok nyomai, amelyek a szövegközi képek vonulatán is megfigyelhetők. A látkép fokozatosan átalakul, és az üszkös házak, düledező, romos épületek mindennapi részévé válnak annak a tájképnek, melynek látványa korábban gyönyörködteti Sógorg Mihályt, és azt a vágyat ébreszti benne, hogy bárcsak mint egyszerű utas vonatozhatna át rajta. Később azonban a lengyel városokban bókllászó

katonák már csak a látványosságok romjait tudják megtekinteni, éles kontraszt mutatva a háború előtti és alatti állapotok között. Az épületek eltűnésével vagy felismerhetetlenné válásával a terek önazonossága elbizonytalanodik. „Az útikönyv szerint ez a Sary Rynek, a zsinagóga piacterének környéke – látnak képet is róla, közepében egy hatszög alapú, vízszintesen csíkozott, kevésbé tetszetős zsinagógával, amelynek viszont impozáns félgömb kupolája van. Azaz csak volt, mert ennek a kiterjedt bontási területnek a romhalmaza, amelyhez éppen odaérkeztek, minden jel szerint épp ez a lebontott templom volna maga” (176).

Az irodalomelméleti megközelítés szerint „[a] test kulturális reprezentáció, a kultúra létrehozza a testről szóló tudást azzal, hogy a testet szabályozza, megjelöli, kialakítja a normát, és az attól való eltérést” (JABLONCZAY 2011; 101). A *Természetes fény*ben az emberi test, mint a tájban elhelyezkedő fizikai értelemben vett test, ki van szolgáltatva a háború szabályainak a történelem passzív elszenvedőjeként, ezért azon – a tájjal párhuzamosan – szintén drasztikus és gyors változások mennek végbe. Mindeközben az emberek funkcióváltáson mennek keresztül. Attól a pillanattól fogva, hogy a férfiakat besorozzák, elsődlegesen katonákká válnak, függetlenül attól, hogy korábbi életükben milyen funkciót töltek be. A rabok szintén foglalkozásuktól függetlenül olyan munkát végeznek, amit a fogvatartó vagy a háború éppen megkövetel: köveket cipelnek vagy akár hadifegyvereket, robbanószerkeket állítanak elő. A nők kiszolgáltatottá válnak a megszálló katonákkal szemben. Az emberi test leépül: a háború előtti fényképeken idillikus beállításokban jelenik meg, később pedig egyre ijesztőbb látványt kelt. „Némelyik kopasz képemet haza se merem küldeni, mert nem ismernél rám” (229) – írja kedvesének Semetka alhadnagy a frontról. Az emberi test a tájba való fokozatos beépülése által eltárgyasul: a katonák a földbe ássák lövészárkaikat, a menekülők föld alatti üregekben bújnak meg, a zsidókkal pedig kiásatják a tömegsírokat, hogy végül földdel temessék be a már élettelen testüket. A foglyok eszközzé minősülnek, míg el nem jutunk a teljes deperszonifikációig, melynek visszafordíthatatlan bekövetkezését Semetka István mondja ki: „Minden ember érzés kihalt belőlem” (511).

A *Természetes fény*ben megjelenő fényképek – melyek ugyanolyan fontos szerepet kapnak a kötetben, mint maga a szövegtest, hiszen benne „a fénykép mint téma, látásmód, narratív elem és szervezőelv” (VISY 2014; 724) jelenik meg –, a múlt megörökített pillanatait, tehát a múlt reprezentációit a jelenben. Ugyanezen analógia működteti az emlékeket is a kötetben, melyek az ember tudatában rögzülnek. Ezt a párhuzamosságot igazolja az is, hogy a fényképezőgépek a szem felépítését követik. A regény-

ben is megfogalmazódik ez a kötődés fényképezőgép és szem között, gondolhatunk például Weisz Jakab fiktív exponálásaira, melyekkel a valós világ bizonyos szeleteit célba veszi, és elmenti tudatában. A képek azonban nem tudják a teljes horizontot bevenni, csupán annak egy kis hányadát, mely az emlékezés esetében sem működik másképpen. Ricoeur ezt szelektív emlékezésnek nevezi, mellyel a válogatás módszereként a tudományos történetírás is él (RICOEUR 1999). A szem tehát, mint a látás érzékszerve, kulcsfontosságú szerepet tölt be az emlékezésben, és ennek következtében a regényben is. Schön Jenő felidézi gyermekkorából, hogyan leskelődtek társaival a gettó területéről kiszökve, s a későbbiekben ezt így magyarázza: „...az ember ebben a korban nem sejti még, hogy emlékeinek mely képei vésődnek be, hogy aztán majd hívatlanul támadjanak föl álomban is, ébren is” (448). Ugyanő meséli, hogyan szoktatta megpróbáltatásai során szemét a borzalmas látványokhoz azok könnyebb elviselése érdekében, vagy hogyan próbálta az édesanyja szemét letakarva megvédeni őt azoktól. Sógor Mihály pedig rémülten futamodik meg Weisz Judit tekintete láttán, „mintha ösztönösen kéne menekülnie annyi borzalom elől, amely ebből a tekintetből bármikor kiömölhet” (441). Az átélt kegyetlenségek a cselekvések folyamatosságából fakadóan válnak elviselhetővé, mivel a katonáknak nincs idejük gondolkodni. Az azonban elviselhetetlen, ha „az ember gyanútlanul belenéz valamelyik bajtársa szemébe, és az elhatalmasodó örület szemvillanásával találja szemben magát” (524). A tekintet tehát mindezen traumatikus tapasztalatok gyűjtőhelyeként funkcionál. Ricoeur az emlékezéstről írott tanulmányában kifejti azt is, hogy „[a]mikor emlékezetről beszélünk, szükségképpen felejtésről is beszélünk, hiszen végül is sohasem emlékezünk mindenre. A hiánytalan emlékezet elviselhetetlen teher lenne számunkra” (RICOEUR 1999; 63). A Závada-regény kapcsán a ricoeuri felejtésmódozatok közül az aktív és a passzív felejtés határmezsgyéjén elhelyezkedő „felejtés mint menekülés” a mérvadó (RICOEUR 1999). A háború alatt a levél- és naplóirás vagy a fiktív tudósítás az ember belső szükségletei közé tartozik. Ezekben a szereplők legtöbbször elhallgatják, enyhítik tetteiket, vagy valótlanságokat állítanak. Az elbeszélő folyamatosan felhívja az olvasó figyelmét az emléksorok manipuláltságára, de előfordul az is, hogy a hazugságokat a szöveg és a kép interakciója fedi fel. „Rózsikám, bevallhatom, hogy sokszor hazudtam, amikor azt írtam, minden rendben, és jól vagyok. Mert csak meg akartalak vigasztalni, miközben kilátástalannak láttam épp a helyzetünket. De végrehajtottuk a lehetetlent – erről most nem írhatok bővebben, legyen elég annyi, hogy egész hadseregünknel úgy beszélnek róla: A hadtörténelem vastag betűkkel fog majd megemlékezni erről a sakkhúzásunkról” (287). Később

azonban Semetka memóriájából kitörlődnek a sikeres ütközet képei, s ezzel megmutatkozik a különbség az individuális és a kollektív emlékezet és felejtés között (RICOEUR 1999). Jan Assmann Maurice Halbwachs elméletét tolmácsolva e két emlékezet típus kapcsán azt állapítja meg, hogy csupán az észlelés lehet egyéni, de az emlékezet szükségszerűen társadalmi keretek által meghatározott jelenség, mivel csak kommunikáció által maradhat fenn (ASSMANN 1999). A *Természetes fény* bonyolult és különleges narrációs technikája megengedi, hogy egyszerre láthassuk e két alapvető sík működését. Amíg az egyén felejteni szeretné a megélt emlékeit, addig a felettes elbeszélő – mely a kollektív emlékezést képviseli –, a jelenből tekint a múlt felé, szeretné azt értelmezni, megfejtetni. Ez az elbeszélő többes szám első személyű, s kötetlen őszinteséggel írja le a valós események kegyetlenségeit. Ritkán szólal meg, leginkább akkor, amikor korrigálja az egyéni elbeszélők tévedéseit a múlttal kapcsolatban, vagy rámutat hazugságaikra, noha egyértelműen nem saját emlékeiről van szó. Így alakul ki az a paradox helyzet, hogy az, aki nem volt részese az eseményeknek, pontosabban el tudja mesélni a történeteket, mint az, aki résztvevője volt. Az elbeszélő önmagát feljebb helyezi az egyszerű adatforrásoknál, sok helyen pedáns és gúnyos hangnemben beszél, ami mégsem engedi elhíttetni az olvasóval mindentudását, mivel a történelem szubjektív átélése ugyan mindenkiben máshogyan történik, azt mégsem lehet hibásnak, helytelennek mondani. „Magunk se tudjuk eldönteni, hogy Koleszár főhadnagy őszintén csodálkozik-e vajon, amikor azt találgatja, hova tűnhetett Bergycsev városának népe. Vagy noha kevésbé tájékozott, de úgy véli, hogy amit tud, azt sem írhatja meg a menyasszonyának. Nemcsak mert az efféle történetek a szolgálati titok tilalmába ütköznek, hanem lehet, hogy egy dél-alföldi nagyközség zongoraművésznőjét tényleg képtelenség volna minden további nélkül lerohanni egy efféle tudósítással: Annuskám, mialatt Maga szorgalmasan kigyakorolta Liszt II. Magyar rapszódiaját, Bergycsev '41. július 7-i megszállását követően az Einsatzgruppe C-be tartozó Sonderkommando 4a a város zsidó lakosságát, a mintegy harminc-háromezer főt legyilkolta” (180). Különbség van tehát „emlékezet elbeszélése” és „történelem elbeszélése” közt (RICOEUR 1999). Emiatt fordulhat elő a regényben példa arra is, hogy az egyén helytörténeti munkákból tudja csak később kipótolni emlékezetének hiányos részleteit. Mivel az emlékezet nagymértékben befolyásolja az ember identitásának kialakulását (RICOEUR 1999), a traumatikus események, a kiközösített időérzékelés és megváltozott normarendszerek identitászavarhoz vezetnek. Semetka István „[t]úl azon, hogy nem rendelkezik önmaga fölött, egyre-másra beleütközhet abba a kétségbe is, hogy vajon azonos-e még magával. Itt ül Ró-

zsi mellett, mert hazaengedték – végleg-e vagy sem, még ennyit se tud –, és képtelen kikergetni a fejéből a kérdést, azok után, hogy hazajött onnan, ahol látott, amit látott, megtett, amit megtett, az az ember-e ő még mindig, aki volt” (307). A fogságból ugyan hazatér, azonban régi élete kontextusából teljesen ki kíván szakadni. Családjával felbontja a kapcsolatot, vezetéknevét Sebesre változtatja, valamint feleségétől is elhidegül. Újszegedi otthonukban egy cellaként emlegetett kis szobát alakít ki magának, mely menedékhelyül szolgál. Mégsem talál nyugalmat, nem leli helyét az immáron újra békés világban, így végül önkézüleg vet véget életének. A többi, nem kevésbé fontos szereplő életútjából is az tűnik ki, hogy a háború okozta változások végzetesek. Weisz Jakab például az életmentőnek hitt táplálék magáhozvételébe hal bele. Mivel a zsidók üldöztetése éppen identitásuk alappillérei miatt történik: „[h]iszen azóta, hogy mi már majd minden tekintetben – de korántsem önszántunkból – fokozatosan kilépünk és kivonulunk saját sorainkból, a tudathasadás fenyeget minket” (337), a háború után ők is a kivándorlásban látják az egyetlen menekülési utat. A *Természetes fény* tanulsága alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy ha a világ rendje egy idő után vissza is áll, ez a rend a túlélőkre mégsem vonatkozik: a háborús tapasztalat birtokában a tényleges visszazökkenés csupán elérhetetlen vágy marad.

Kiadás

ZÁVADA Pál (2014): *Természetes fény*. Magvető, Budapest

Irodalom

- ASSMANN, Jan (1999): *A kulturális emlékezet*. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- BÖHRINGER, Hannes (2010): Elmenni. *Helikon*, 1–2. 160–164.
- GYÖRGY Péter (2006): Traumatikus képek szövegek között és helyett = *Szerrep és közeg*. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében. Szerk. Oláh Szabolcs, Simon Attila, Szirák Péter. Ráció Kiadó, Budapest, 396–407.
- JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája. *Helikon*, 1–2. 97–116.
- RICOEUR, Paul (1999): Emlékezet – felejtés – történelem = *Narratívák 3*. A kultúra narratívái. Szerk. Thomka Beáta. Kijarat Kiadó, Budapest, 51–68.
- RICOEUR, Paul (2000): Történelem és retorika = *Narratívák 4*. A történelem poétikája. Szerk. Thomka Beáta. Kijarat Kiadó, Budapest, 7–24.
- VIRILIO, Paul (2003): *Háború és televízió*. Magus Design Studio, Budapest
- VISY Beatrix (2014): Egy talált tárgy hatványra emelése. *Holmi*, 2014. június, 724–730.