

vagyok jó barátnő, sokat bólogatok, ásitanom kell folyamatosan.” (31) „Emberek mellett, kutyával, hozzáér a lábamhoz, undorodom az érzéstől. Szóljak nekik? Kibírom, majdcsak elmennek.” (28) „Bárki ihat belőle, nincs rajta név. Használja. Szeretnék szólni, de nem teszem.” (21) „Beszél valami vizáról, ami nem tudom, hány éve eltűnt a Dunából. Miért tűnt el? Megkérdezem, de nem igazán érdekel. Nem érdekel a válasz, de mégis figyelek, figyelem, amit mond, azt, ahogy mondja.” (23)

Az utolsó idézet ráirányítja a figyelmet az elbeszélő nyelvvel való kapcsolatának egy másik aspektusára: azontúl, hogy még a narráció is áldozatául esik a sodródás véletlenségének, jellemző egy különös, kihegyezett összpontosítás elsősorban mások (de olykor a saját) szóhasználatára, beszédére. „A süllyednek isteni húsa. Isteni, ezt a szót használja, nem tanították meg neki, hogy ezt nem mondjuk ételekre.” (23) Ezzel a mindenkori, fenomenológiai értelemben vett Másik kérdése kerül előtérbe, hiszen a nyelvi odafordulás mögött (a másokra való) ráhagyatkozás érhető tetten. „Bé azt mondta, hogy annyira ostoba ez a nő. Szeretem, ahogy azt mondja, ostoba. Szeretem, ahogy bármit mond, bizonyos hangokat megnyom, váratlan pillanatokban felviszi a hangsúlyt, a végtelenségig lehetne hallgatni, nem lenne unalmas.” (13)

Bár a bensőséges, intim viszonyulás kifejezetten hiányzik az elbeszélő életéből, és központi problémaként áll elő, a nyelven keresztül mintha mégis megélhető volna ez számára. A nyelvhasználat irányában mutatkozó gyengédség a fizikai, a szexualitás értelmében elgondolt gyengédség helyében áll: „Eszembe jut, milyen lenne végében baszni. [...] Egyszer megbeszéltük a Göröggel, hogy hétfőn együtt ebédelünk, és leszopom a végében.” (31) „Hozzáteszem, hogy heti ötször baszunk, az havonta nagyjából húsz.” (65) „A Görög a számba élvez, utána felolvast nekem egy könyvből. Mindig ezt csinálja, én meg csak tűröm. Jól olvas, jó a hangja.” (85) Megfigyelhető, hogy azzal párhuzamosan, ahogyan az elbeszélő elveszti a saját hangját, annak erejét, amellyel tulajdonképpen saját magát érvényteleníti, önön akarata helyezi parantézisbe, miként válik fontossá a Másik hangja — és ez rámutat arra a traumatikus gyermekkori háttérre, amely mindvégig jól kivehetően, kvázi második szálként ott húzódik a regényben. Feldolgozatlan élményként jelenik meg az istenített édesapa hűtlensége, az, hogy ebbe a csalásba gyermekként bevonta az elbeszélőt, akiben a morális összeférhetlenség nem az apakép törését idézte elő, hanem egy maradandó feloldhatatlanságot, komplexust, egy egészségtelen működésmódot. Az én elveszti a hangját, neki hallgatnia kell, mások hangja viszont rendkívül erős érvényt nyer az életében: mások szava, véleménye, a mások által kimondottak uralkodnak a viszonyulásaiban. „Az is hazugság, ha tudunk valamit, de nem mondjuk el, kérdezem a nagymamát. Az attól függ. Van, amikor jobb hallgatni, olyankor Isten megbocsátja. De mikor jobb.” (45) A hallgatás az anya előtt való hallgatás, aki viszont éppen verbálisan bántalmazza azt, aki titkot őriz előle, hogy megkímélje a fájdalomtól. „Ronda voltál, mondja anyám, már akkor is hosszú volt

a tested, vékony a kezed, a lábad.” (83) Egyértelmű a regényben a büntudat, az elfojtás szerepe, a toxikus családi háttér hatása a jelenre, a szövegnyelv magában hordozza a traumatizáltság jeleit, a szimptomák abúzust sejtetnek, azonban az kevésbé körvonalazódik. Talán túl sok rálátást kapunk a múlt eseményeire, túl sok különböző szempont artikulálódik, amelyek a végén nem mutatnak egységes képet a fiatal nő élettörténetéről. Három fontos viszony rajzolódik ki a töredékekből: az apával, az anyával, valamint a nagymamával való kapcsolat, de ez a három szál valamelyest szétartó: valójában három különböző problémát vetnek fel, nem egészítik ki egymást (csak részben). Például az anya általi érzelmi bántalmazás nyilvánvalóan összefügghet a testképzavarral, de ez meglátásom szerint gyengíti azt a fentebb fejtegetett testpoétikus olvasatot, ami erénye volna a szövegnek, és pszichologizáló olvasatokat implikál — ami némileg zavarba ejtő.

Úgy tűnik, mintha a sodródás állapota a megrekedtség érzéséből fakadna, a múltra való folyamatos visszautalás oka egyfajta gyermeki léttállapot fenntartása (arra tett kísérlet) is lehet. Minderről a gyermekkor eseményeire, élményeire, az ott átélt tapasztalatokra asszociál, hiszen nem távolodott el attól a sajátos élethelyzettől, amely a szülőktől való függéssel együtt jár. Ez magyarázat lehet azokra a párkapcsolati dinamikákra is, amelyeket a regény bemutat — tulajdonképpen folyamatosan a magánélet részletei tárulnak fel az olvasó előtt, a különböző férfiakkal való kapcsolatok sajátosságai. Kitűnik, hogy mindben azonos minták jelennek meg, mint például az alávetettség, a valódi intimitás, a bensőséges kapcsolódás teljes hiánya, az elhallgatás, vagy egyfajta beletörődött, fásult lemondás a saját igényekről. „Mondhatnám én is, boci, használd a bögrém, az az enyém, nem gond, csak máskor kérdezd meg. Felnőttek ilyenekről nem beszélnek.” (21) A fel-felgyulladó akarat valójában egy gyermek akarata, de ezt az energiát minduntalan maga alá is temeti az életgyengeség. „Az edző egyszer azt mondta, ha lefogynék pár kilót, akár versenyekre is elvinne. Nem fogytam le, nem vitt el. Hiába úszok jól, nem az a lényeg, akarni kell. A nyérést, hogy én legyek a legjobb.” (27)

A regény hátsó borítóján a következő szerepel: „folyamatos mozgásban van a szöveggel együtt az olvasó is.” A könyv valóban számos helyszínt vonultat fel, követhetetlenül váltakoznak a városok, és ez a dinamikus kavalkád voltaképpen izgalmas is lehetne — csakhogy a lokális háttér sok esetben indifferens, funkció nélküli marad. A nagyvárosok nem érvényesülnek, jellegtelenül tűnnek fel, a szöveg nem teremt erős atmoszférát ezeknél a leírásoknál, és igencsak ritka, amikor a cselekmény valóban beágyazódik, és fontossá válik a *hol, és miért éppen ott?* kérdése. „Dénessel Angliában élünk, és nincs tévénk. A sarkon van egy pub, Angliában minden sarkon van egy pub, nem is kell otthonra sört venni, ha inni akarunk, kiugrunk a pubba.” (40) A regény nem él azzal a lehetőséggel, amit a saját maga számára kínál fel, nem teremt habzó, beszédes térközeget — bár talán nem is volt ez cél, és a fiúszöveg félrevezető, nem ezt ígérte. „Sörszag.” (40)

Ellenben a belső terek, a lakásbelsőket részletesebben kidolgoztak, ráadásul olykor indokolatlanul is: „Tizenegy méter hosszú, három méter széles. Nem biztos, hogy három méter széles, ahogy nézem, többnek kell lennie [...]. A fürdőszoba kábé két négyzetméter, középre beállsz, mögötted vécé, előtted mosdó, jobbra mosógép, balra kád. Vécén ülve fogat tudok mosni, kicsit előrehajolok, beleköpök a mosdóba”. (34) Nehéz belátni, hogy az ilyen jellegű leírásokra egy ponton túl miért lehet szükség, mintha mentális értelemben vett elzárkózást, szűklátókörűséget reprezentálnának, amely szó szerintivé válik. Lehet tudatos írói eszköz az, hogy a világra való nyitottság, a befogadóképesség hiánya miatt látunk olyan keveset abból a rengeteg helyszínből, amelyeken a cselekmény végigfut, viszont az aprócska fürdőszobát — akármennyire is untat ez olvasóként — nagyon alaposan feltárja a szöveg. Még ha tudatos döntés is, félresikerült. A szöveg nyomasztóan beszűkül, ami lehet indokolt, amennyiben ekként képes hűen tükrözni az elbeszélő tudati működését, nézőpontját, ugyanakkor ez azzal az áldozattal jár, hogy sokat veszít izgalmaságából, gyakran jellegtelen, a különböző részek hasonlóságuk miatt egybeolvadnak, elveszti élményszerűségét. Ráadásul a regény a saját ötletét később aláaknázza: „Lefekszem a helyemre, eszembe jutnak más kanapék, amiken ültem. Mindig jobb oldalra húzódok. Felcserélhetők a szereplők, a kanapék, a kerület, a lakás.” (97) Egyfelől értjük, hogy ez a felcserélhetőség a sodródó létélmény sajátja, kitűnik belőle, hogy a szereplőnek gyakorlatilag minden mindegy, azonban ezzel még inkább érvényteleníti az olyan részletező leírásokat, amelyek egy-egy lakásra, egy-egy szobára, helyiségre, a berendezés milyenségére vonatkoznak, hiszen elhisszük, hogy ennek az aprólékosságnak súlya van, aztán kiderül, hogy nem, valójában nincs.

A *nyolcszáz utca gyalog* irodalmi szempontból nem kiemelkedő kötet, az alapötlet nem meggyőző, már túlírt téma ez/témák ezek a kortárs irodalomban. A megvalósítás módját tekintve sem megkerülhetetlen, mindazonáltal kétségtelenül vannak a szövegnek olyan aspektusai, amelyek kivívták az elismerésemet. Továbbá rendkívül izgalmas volna a regényt biblioterápiában alkalmazni, mivel a kötetnek sodró ereje van azáltal, ahogyan a sérülést, a lelki sebzettséget megjeleníti. Nagyon szépen kirajzolódik az a létállapot, amelyet nem árt mindinkább feltérképeznünk, megértenünk, mert a saját élményünk is, és fontos, hogy ez kulturálisan reprezentálttá váljon, hogy előttünk lehessen a boncasztalon kiterítve.

NAGY Kinga

Ami egy kiragadott pillanatba belefér

(Nyerges Gábor Ádám: *Mire ez a nap véget ér.* Prae, 2020)

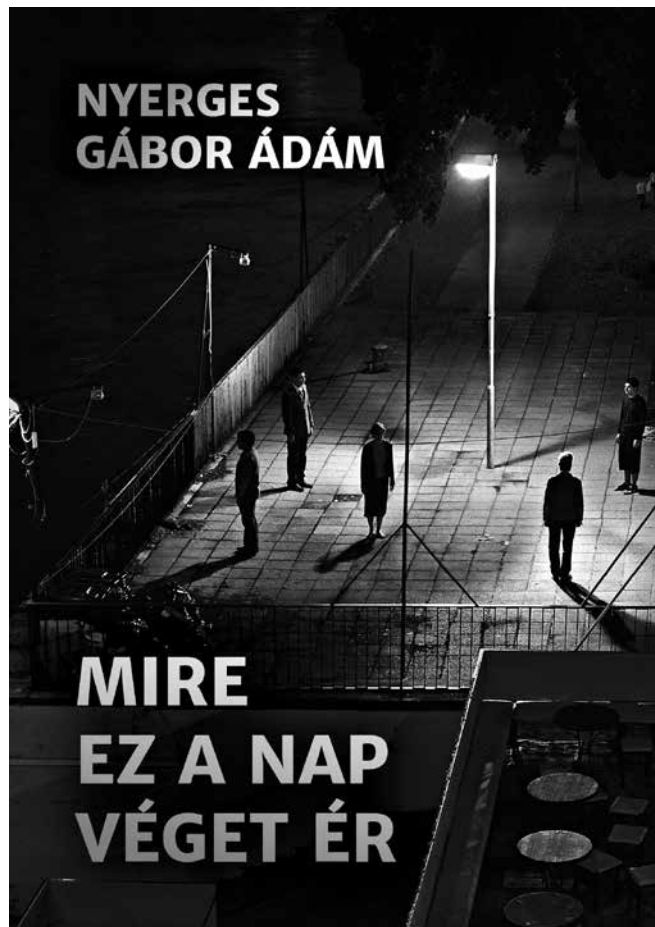
A *Mire ez a nap véget ér* egy olyan nevelődési regény, mely a nevelődést magát kérdőjelezi meg a bemutatott nevelődési kísérleteken keresztül, ha azokat lehet egyáltalán nevelődési kísérleteknek nevezni. A regény szereplőivel, kamaszokkal és felnőttekkel, többnyire nem történik semmi igazán különleges, mindennapjaik apró-cseprő, de számukra fontosnak tűnő eseményeit élék. Mindeközben tulajdonképpen mégis történik valami: ahogy haladunk ugyanis előre a regény olvasásával, mi olvasók nevelődünk bele abba a bizonyos kivetített pillanatba, mi tanuljuk meg a többszólamú „Színfónia” (ahogy a Kis Sziránó „beetető” elemzősiája, csalija, záloga, vigaszdíja, júdáspénze is ez a Nagy Sziránó megnyeréséhez, 66) partitúráját olvasni és egybeolvasni, miközben a szereplők szövegeit külön-külön halljuk, mintha csak belehallgatnánk a szövegművekbe egy készülő mű előadásának gyakorlása közben, s az előadás azzal a kimerevített pillanattal állna, állhatna össze, amely a regény kereteként megjelenik.

Ez a keret egy egészen valószínűtlen mozzanat, talán megtörtént, talán nem, de „lehet, hogy (mindenki) csak álmodta vagy képzelődött, esetleg dézsavü volt, vagy egy álom előjátéka, ilyesmi.” (6, 334) Éjjeli (vagy hajnali) három óra tizenégy perckor, abban a pillanatban, amikor egyszerre mozdult meg tízmillió magányos magyar, Schneider Jakab (az Osztyárból utolsóként) megtalálta a huszonnégy évvel ezelőtt, Osztyárfőnöktől kapott, „Örök emlékeink” feliratú borítékot, benne néhány, Osztyárról készült fotóval és a „feledhetetlen pillanatok” listájával, amely pillanatok, bármennyire is részese volt ezeknek Schneider — némelyikben még ő maga is szerepelt —, úgy, ahogy leírva megtalálhatóak voltak azon a listán, vagy talán a valóságban is, örökre feledésbe merültek, legalábbis Schneider számára. Ebbe a történetbe tanulunk bele az olvasás során, egy ilyen kimerevített pillanat magányába, mely magában hordozza mégis az összes többi addigi, már elmúlt, de időnként élesebben vagy halványabban felvillanó pillanatot. Ezeket esetleg történet-té formálja egy-egy arra alkalmas narratíva, amelyek ugyanakkor egymástól elkülönülve, egymás mellett lebegő párhuzamos uni-

verzumokként jelennek meg. Ezek a párhuzamos univerzumok, a regény szereplőinek szólalmai — melyekbe a narrátor egészen hamiskás módon énekel bele —, hangzanak fel a belépő borítéktól (A vastagabbik boríték) a kilépő borítékig (Örök emlékeink), és közben kitöltik idejüket. Az, hogy ezek a magányos szólalmok milyen nyomot hagynak, és hogy ezek a nyomok hogyan tűnnek el vagy maradnak megészrevétlenül mégis, az elbeszélés téje és új nehézsége.

Az elbeszélés nehézségei ugyanis Ottlik óta megváltoztak. Szeredinek, Medvének és Bébének még létezett, létezhetett közös nyelve, melyet az iskolai évek alatt közösen tanultak és alakítottak, majd tökéletesítettek anyanyelvi szintre, és ebben a nyelvben letek (Esterházyval szólva) ott-honra. Komoly ára volt e nyelvbe nevelődésnek, beavatásnak, és bármiféle elbeszélés nehézsége részben abból a feszültségből is fakadt, hogy ez a nyelv a kívülről számra lefordíthatatlan. Az persze, hogy a történések elbeszélésbe, nyelvbe foglalása talán eleve kudarcra ítéltetett, a két regény közös nehézsége, ugyanakkor a *Mire ez a nap véget ér*ben a közös nyelv sem teremődik meg, kivéve egy-egy frázist vagy káromkodást. Osztály tanulói, akár csak a körülöttük élő felnőttek, az egymás mellett való elbeszélésbe tanulnak bele, és erre dolgoznak ki különféle stratégiákat. Az egyetlen kivétel ez alól, de csak látszólag, Szurkó Szabolcs dalestje, ahol az összekacsintás és cinkosság nyelve, valamint az ismert versek, dalok, nóták, politikai utalások (és ezzel a vélelmezett azonos politikai közösségbe tartozás) otthonos nosztalgiaja az előadás idejére elhiteti, hogy létrejöhet kölcsönös megértés. Mégis a pisszegések és rosszalló tekintetek, vagy például a Himnusz alatt különböző módon megfeszülő izmok ugyancsak az egymás mellett élő magányosságról és egy közös nyelv hamis illúziójáról árulkodnak. Szurkó hatásvadász és végletekig kidolgozott előadása értelmét veszti a televíziós élő adásban, ahol az egyébként amatőr televíziós stáb tudomást sem vesz az előadás tartalmáról, az operatőr kizárólag a felvétel rögzítésével van elfoglalva, ráadásul a technikai problémák miatt akadozik a playback, és így a dalok szövegéből érthetetlen hanghalmaz keletkezik.

Ennek a közben mégis nagyon jelentéssé váló kiüresedésnek egyik párhuzama Szabó Szilvi felelete az iskolai nyílt napon. Szilvi gondolkodás és kontroll nélkül mondja vissza Szurkónak a szóról szóra bemagolt szavait rengeteg hibával, de részletesen rögzítő jegyzeteit a kunok betelepítéséről, a történelemtanár ehhez fűzött irredenta, antiszemita és rasszista kommentárjaival. A lelepleződés pillanata lehetne ez, akár csak később a regényben *Az igazság tizenhét pillanata* című fejezetben összegyűjtött alkalmak is, de ahogy ezek esetében, itt is megghiúsítja ezt a kollektív félreértés, illetve meg nem értés, valamint Szurkó hatalma. Ez a hatalom leginkább a nyelv birtoklásából adódik, egyrészt abból, hogy nála van a szó, másrészt rutinos előadóként banni is tud vele, ha kell, a mondottakat ügyesen visszavonja vagy más szájába adja. Mindaddig, amíg Szurkó közönség (Osztály) előtt, színpadon áll, helyzeti előnye van, ő végszavaz. Hiába a diákok különálló „tantuszleesése”, ezeknek a tantuszleeséseknek



a tantuszleesése, majd azok közös eredőbe rendeződése is kellene ahhoz, hogy a hatalom nyelve lelepleződjék. Az „igazság tizenhét pillanata” nem tud közösséget teremteni, csak egy kisebb társaság kezdi szisztematikusan gyűjteni, feljegyezni a bizonyítékokat Szurkó ellen, egészen addig, míg Schneider magánakiót nem indít — sikertelenül. Leleplezés tehát nem, csak árulás lehetséges, azaz árulás sem, ha nincs olyan közös pont, amit el lehetne árulni. Helyette hallgatás van, sok kis különálló hallgatás. Nem véletlen, hogy a felelet után Szabó Szilvi (SzSz) válik a közutálat célpontjává Szurkó Szabolcs (SS) helyett, csak Sziránó cseréli le a GÉNHULLADÉK feliratú pólóját, felismerve(?) azt, hogy Szilvi tényleg nem érti, sem azt, ami a felelet során történt, sem a korábbiakat, melyek a GÉNHULLADÉKHOZ vezettek (Szilvi ugyanis kifogásolta, hogy az iskolából egy helyes lány, Kinga, Sziránóra fecsegteli a jó génjeit, mire Sziránó erről dalt írt, melyet elő is adott a zenekarával a házi koncertjükön).

Hallgatás övezi Szurkó folyamatos, lányokat célzó verbális abúzusait (is), ezek ugyanis még nehezebben tetten érhetők, a lovagiasság (illetve paródiájának) álarca mögött, látszólag a kedvesség és előzékenység, finom udvarlás nyelvén szólalnak meg. Fizikai zaklatás nem történik — Osztály előtt nyíltan ez nem is lehetséges, a tanóra védelmet ad —, de épp e verbális gesztusok

egész Osztály általi hallgatolagos elfogadása teszi olyan szégyenletessé és megsemmisítő erejűvé Szurkó teatrális közeledéseit. A kulisszák mögött viszont — épp az ominózus tévészereplés után, amikor Szurkó a szertárba invitálja a véletlen folytán iskolába siető Pintér Katát térképeket rendezgetni — leplezetlenül és nyíltan jelenik meg az abúzus, így azonban Szurkó maga is sérülékennyé válik, hiszen ezt a nyelvet nem uralja már, és ad absurdum, legőszintébb pillanatában lepleződik le és semmisül meg: a sors fintoraként ez a titkos jelenet vezet elbocsátásához a Világlegjobb Gimnáziumból.

A regény — sokszólamúsága mellett — ebből a néhol kitalintható, néhol viszont egy-egy elhalványuló jel mögött fölsejlő hallgatásból építkezik. A hallgatás különböző szinteken valósul meg, és sokszor kapcsolódik valamilyen időstruktúrához. A szólalmokban is jelen van, például Kuka hezitálási idejében, amelyet némán, de magában nagyon is beszédesen tölt el, Sziránó föl nem tett és meg nem válaszolt kérdéseiben, a halk, de tanárok számára hallhatatlan motyogásokban, trágárságokban, vagy padra, széktámlára firkált szófoszlányokban. Ezek a csöndek, hallgatások lehetnek a személyesnek a közösségtől elrejtett, megóvott részei, vagy átélt, esetleg megörökölt, tehát ismert vagy feledésbe merülő traumáknak a lenyomatai. Míg az *Iskola a határonban* a közösen átélt traumákról való hallgatás nyelve a közösségben alakul ki és mindenki számára érthető, a *Mire ez a nap...*-ban korábbi, megörökölt, így nem is ismert traumáknak a nagyon is jelen lévő alakzata szintén fontos szerepet tölt be Osztály mindennapjaiban, mint egy láthatatlan pókháló szövi át a hatalmi viszonyulásokat, tanárok és diákok között egyaránt. Ilyen örökölt és elfeledett trauma a *Holvanpanka* is, ami Kémiatanár váratlan reakciója, pillanatnyi dühkitörése miatt marad meg esetleg néhány emlékezetében.

Ha a „feledhetetlen pillanatok” nem is, de ez a *Holvanpanka* pillanat jóval később, mintegy utólag újraíródva felnagyítódik Schneider számára, aki aztán már szociológus hallgatóként, majd az egyetem után még hosszú éveken keresztül szinte mániákus nyomozást folytat a történetek feltárására. Holman Panka (Lassú Víz) és Angyal Károly (Faszkaresz) szerelme, majd Panka öngyilkossága megírhatatlan, azonban mégis bekerül a szövegbe, és ez az elbeszélés, elhangzás paradox módon a narrátor szólalmára kérdez rá. Panka elbeszélése ugyanis Schneider nyomozásának elbeszélésebe ágyazódik bele, amelynek a kerete Angyal Károly verse és Sziránó válaszerse, melyre Schneider reflektál. Ezután található még egy kurzívan szedett rész, a regény folyamát időnként megszakító, Sziránóval kapcsolatos (álmai, feljegyzései, gondolatai?), a regény szólamszerű struktúrájához képest más helyről megszólaló szöveg. Panka elbeszélése szerkezete hasonlít a korábbi szólalmokéra: egy heterodiegetikus elbeszélői pozíció, melyben Panka saját hangja (gondolatai, érzései), szólalma is megjelenik, látszólag (elbeszéléstechnikailag: szabad függő beszéd). Kérdés, hogy ezt az elbeszélést, Panka szólalmát, Schneider narrációjaként (ahogy a történetet összerakja) értelmezhetjük-e. Ha pedig így van, akkor vajon melyik narrátornak kell

tulajdonítani azt, hogy Panka története a közhelyek és a giccs nyelvén beszélhető el? (Panka mondja magáról, vagy Schneider Pankáról, vagy a regény látszólag mindentudó, de inkább megbízhatatlan narrátora a *Holvanpankáról*?)

Ez azért fontos kérdés, mert Osztály tanulói voltaképp megúsznak minden nagyobb tragédiát: Kuka végülis nem vesz benzint, Görcsegér abbahagyja combjának vagdosását, sőt később a hajtépést is, Pintér Kata jó ösztönrel és lélekjelenléttel fogja a kulcsot és egyszerűen kísétál a történelemszertárból (igaz, Szurkó nem ússza meg). Mégis magányuk, beteljesületlen vágyakozásaik és egymás mellett elbeszélő szólalmai és hallgatásaik egy traumákkal terhelt struktúrába íródnak bele. Egy olyan világ, ahol nincsenek Dawsonok, és ahol Gwyneth Paltrow-k helyett is csak legfeljebb Teklák vannak, valójában hogyan képződik meg? Azért nincsenek vajon Dawsonok, mert ebben a világban az egyetlen valóban megtörtént egymásra találás, az egyetlen igazi amerikai filmből illő történet — egy bőrdzsekis, ha nem is James Deannel, de egy Faszkaresszal és Lassú Víz helyett Holmann Pankával (vagy fordítva) — csakis tragédiával végződik? Vagy azért végződik tragédiával (holott Angyal Károly, diplomata szürlők gyermeke, ez a virtigli Faszkaresz a giccsfaktor-minta alapján a történet végére akár jófiúvá is változhatna), mert Osztály és Világlegjobb eleve csak abban a struktúrában tud létezni, ahol nincsenek Dawsonok, ahol nincs karácsony, és nincs megváltás sem, és ahol a hajnali három óra tizennégy perckor megélt pillanat is *Holvanpankák*kal terhes? Ahol nemcsak a párbeszéd lehetetlen, de az sem bizonyos, hogy a két cetli közül (Lassú Víz és Holmann Panka nevekkal és áthúzáikkal) végül is melyik ad megnyugtatóbb keretet az önértelmezéshez, és hogy a kettő tulajdonképpen végső soron nem ugyanaz-e. De a kérdés Panka elbeszélése narrátorával kapcsolatban azért is érdekes, mert Schneider és Sziránó is más-más nézőpontból fér hozzá a történethez, nem is beszélve a regény narrátoráról, így ez a lebegtetés megsokszorozza a regényben az egyes részek egymáshoz való viszonyának lehetséges értelmezéseit, és ezektől az értelmezésektől függően körvonalazódik az elbeszélhetőség kérdése is.

Ha Osztály Osztállyal vagy Világlegjobbal kapcsolatos tényleges dokumentumait nézzük, akkor Sziránó versei, dalszövegei, feljegyzései, Szabó Szilvi dolgozatai (*A világ története röviden*), Éva evangéliuma (Solymos Éva évkönyvi bejegyzése a 11.B-ről), Osztályfőnök borítéka, a féltávkor írt kérdéssor, talán a Szurkó elleni bizonyítékok és Schneider *Holvanpanka* dossziéi adódnak. Éva evangéliuma tele van közhellyel, üres panelekkel és semmitmondó kifejezésekkel, olyannyira általános, hogy bármelyik másik osztályra ugyanúgy ráillene. Bár arról számol be, milyen jó közösség alakult ki Osztályban 11.-re, ez a szöveg többet fed el Osztályról, mint amennyit felfed. Ugyanilyen a borítékban megörökített feledhetetlen pillanatok listája is, bár ez, ellentétben Éva evangéliumával, nem általános, nagyon is egy-egy kiragadott részletre fókuszál, mégsem alkalmas arra, hogy Osztályról érdemben mondjon valamit. A féltáv irományai közül csak Sziránóét ismerjük meg, ez mintapéldánya a

hozzáférhetetlenségnek. Szilvi dolgozatai nagy népszerűségnek örvendenek, az ezekből összeállított dosszié lehetne akár Osztyá négy évének egy bizonyos értelemben vett krónikája, de inkább szól a jelroncsolódásról és a neveltségessé tevés gesztusáról, a meg nem értésről. A történelemórán gyűjtött bizonyítékok bizonyos mértékben sokat elárulnak Osztyáról, amennyiben őrzik annak lenyomatát, ki mikor ébredt rá arra, hogy mi folyik Szurkó óráin, és arra, hogy ez a közös dokumentáció közösségteremtő erejű lehet. Sajnos azonban épp ez bukik meg Schneider magánakciójával, és csak a kölcsönös bizalom kialakulásának képtelenségére mutat rá. A *Holvanpanka* dosszié a hordozott trauma feltárásának kísérlete, de ez is kudarcba fullad megiríhatatlanságának felismerésével. Sziráno szövegei betölthetnék azt a szerepet, hogy közös nyelvet adjanak Osztyának, kanonizálásukra pedig egy rockzenekar nagyon is alkalmas volna. Sziráno szólamában meg is jelenik több helyen a Megváltó szerepébe helyezkedés vágya, de az önreflexív és önironikus narrátor leleplezi ezt a monumentális dagadó privát szenvedéstörténetet. Még Sziráno lázadása — ami egészen meglepő módon sikerül, hisz ballagáskor a tanárba érve Osztya a Marseillaise-t éneklé — sem képes betölteni szerepét, tűnjön az a tanárba áradó napfénytől bármilyen dicsőségesnek, ugyanis a tanárok nem így értelmezik. Nyerges Gábor Ádám új regénye az elbeszélhetetlenség nehézségeire való rákérdezés tehát, mely humorával, önleleplező és önironikus szeretettségével nagyon is szerethető.

VESZPRÉMI Szilveszter

Kiskutya a hazajutás képtelenségéről

(*Ocean Vuong: Röpke pillanat csak földi ragyogásunk.* Ford.: Varga Zsuzsanna. Európa, 2020)

Az emlékezet választás kérdése (115) — idézi háttal ülő anyját a *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* elbeszélője, Ocean Vuong. Ocean Vuong úgy döntött, hogy emlékezik. A vietnami származású amerikai költő a nagy sikerű *Night Sky with Exit Wounds* című verseskötetében már boncolgatott identitáskérdéseit a kialakulásuk helyén, memoárjában vizsgálja tovább. A könyv megírásával a harmincéves szerző levelet ír az édesanyjának a regény formájában, amelynek keretei rögtön az első oldalakon intim közeget, őszinte megszólalást, vallomásos hangulatot teremtenek. *Hadd kezdjem újra* (11), szól az első mondat, és az olvasó érti, itt komoly tétek, elmondhatatlan történetek, csuklásszerűen előtörő gondolatok várhatóak.

A regény három nagy fejezetből áll. Az elsőben a Vietnamban történelekről olvashatunk az anyja és a nagyanyja néha zavaros, összeférelésre szoruló meséin keresztül, betekintést kapunk abba a gyermekkorba és otthonlétbe, amit ezek a történetek és a velük cipelt tapasztalatok alakítottak ki. A második részben az elbeszélő ébredő homoszexualitását és első szerelmének emlékeit idézi fel. A harmadik egységet adó széttagolt, sokszor csak egy-egy bekezdésnyi ideig vezetett történetek a főiskolai évekről, az íróvá válásról, a gyászról, az eddig is vizsgált traumákkal való együttélésről szólnak.

A három egység különböző egyéni mitológiákat és szereplehetőségeket, identitásokat nyit meg az elbeszélő számára. Az első kifejezetten a traumatizált családé, amely traumatizált gyerekkort is jelent. A történet harmadik oldalán a gyerek játékból az anyja hátára ugrik, amely az anyában poszttraumás reakciót vált ki, hiszen a háború örökre beköltözik az azt átélő emberek testébe. A családon belüli erőszakot a továbbiakban már ebben a keretben értelmezi az elbeszélő: „Kezet emelni a gyerekekre — felkészíteni a háborúra” (26), a gondolat meghatározza a főszereplő máshol átélt erőszakos élményeihez való viszonyát is.

A család középpontjában az anyja, Rose áll, az ő húga csak egy-egy epizód erejéig jelenik meg. Édesanyjuk, Lan nagy ott-

léte, a transzgenerációs mintáihoz hasonlóan, állandó a szövegterben, az iszlám hagyomány nőket sújtó elvárásaitól való megszabadulás története az övé. Ez a megszabadulás azonban az első pillanatokban sem hozott valódi szabadságot, a háború idején megszálló katonáknak árulta a testét azért, hogy a gyermekét tudja nevelni. „Ki ítélkezhet felettem ezért?” (75) — teszi fel a kérdést Lan nagy meséjében.

A család története már az államokban, az elbeszélő gyermekkorában sem rendeződik. A nőknek angoltudás nélkül kell megpróbálniuk szervezni az életüket, és ebben nagy szerep jut a már angol környezetben felnövő gyerekeknek. Ocean verést kap azért, mert meg akarja tanítani olvasni az anyját, aki képtelen ezt a tudást elsajátítani, miközben szülői méltóságának maradványát is védenie kell.

A regény egyik fontos pontján az anyja úgy fogalmaz: „Csak mi ketten vagyunk egymásnak” (197), és éppen emiatt tud erős gesztus lenni az, hogy ennek a regénynek a címettje az anyja, aki egyébként nem érti ezt a nyelvet. Kevesebb szó van a birtokában, mint amennyi aprót össze tudott kuporgatni, az angol nyelvel kapcsolatos egyetlen tapasztalata, hogy megalázóan beszélnek hozzá. Az anyja nem képes olvasni, nyilvánvalóan nem ismeri a hivatkozott irodalmi, filozófiai helyek jelentőségét, és nem tudna válaszolni azokra a pszichológiai alapú kérdésekre sem, amelyekkel az elbeszélő olvassa az életüket.

Vuong az eltávolítás eszközeként önmagára végig a Kiskutya nevet használja, amelyet hagyományból aggnak a gyerekekre családtagok — így a démonok, ártó szellemek nem hallják meg azt, hogy a háznál óvni, védeni való gyermek van. Bár a magyar köztudatban is él még e tabusító hagyomány emléke, mégis a Kiskutya név az angol környezetben már elveszti a gyökerét és a gyökeréhez kapcsolódó jelentését: egy egyszerű, önkényesen adott névvé válik, amelynek a motivációjáról tovább gondolkodhatnánk.

A megszólításhoz hasonlóan nem tisztázandó a kötet nyelvvel való viszonya. Mohácsi Balázs¹ megjegyzi, hogy más, a közelmúltban megjelent többnyelvű szerzők könyvéhez hasonlóan az elbeszélő is a második nyelvét használja. Vuong maga is ír arról, hogy a vietnámi nyelvvel nem bír oly módon, ahogy azt a regényírás megkövetelné, hiszen annyira ismeri azt, amennyit az anyjától tanult. Ez a tudás egy másodikos elemi iskolás szókincse és nyelvtana, aki végignézte, ahogy egy amerikai támadás összedönti az iskoláját. Ehhez képest azt mondja: „maszként viseltem az angolt, hogy mások láthassák az arcomat, ezáltal pedig a tiéteket is”. (55) A családja és a saját történetének az elbeszélhetősége éppen így marad két nyelv között, az élmények és az alaphelyzet Vietnam felől lesz először érdekes, de ez csak angol nyelven, a szerző magasabb iskolázottsági fokán szerzett elméleti tudása mentén mesélhető el. Ahogy Deleuze és Guattari² alapvetésként megfogalmazza, a kisebbségi irodalomnak a többség nyelvén kell beszélnie, a regény kisebbségi státuszát a szövegben leírt, és eddig tisztázott nyelvről való reflexiók, valamint az angol nyelven való megszólalás gyökértelensége húzza alá.



A regény második fejezetének központi témája a szerelem, amit a főhős a dohányültetvényes gazda fia, Trevor iránt érez. A két fiú identitásmarkerei izgalmasan ütköznek: Trevor egy középosztálybeli, fehér fiú, akiről Kiskutya először nem is gondolja, hogy van mit gyűlölnie az életében. Eközben Kiskutya mélyszegény, vietnámi, és esélye sincs bárkit is gyűlölnie a családjából, akikkel egymásra vannak utalva. Trevor a kapcsolatuk alatt sokat küzd a homoszexualitásának elfogadásával: „Kérlek mondd, hogy nem vagyok buzi. Az vagyok? Az? Te az vagy?” (234); „azt hiszem... én néhány év múlva rendben leszek” (265) — Kiskutya elfogadja magát, és a fennálló helyzetet, bár az édesanyjának sosem mesélt Trevorról.

Az első fejezetben megismert család történetének fő tanulsága az, hogy az ember akkor van biztonságban, amikor láthatatlan, a szerelemben esést az elbeszélő a valaki számára láthatóvá válás pillanataként írja le. Kiskutya a szerelem hatására találja magát először szépnek, vonzóknak, észrevehetőnek és észrevétel-

¹ MOHÁCSI Balázs: *Kiskutya nyunnyogásai*, 1749, 2020. 09. 12., <https://1749.hu/fuggo/kritika/kiskutya-nyunnyogasai.html> (utolsó megtekintés: 2021. 08. 16.).

² GILLES DELEUZE – FELIX GUATTARI: *KAFKA, A kisebbségi irodalomért*, ford.: KARÁCSONYI Judit, Qadmon, Budapest, 2009, 33.