

Pikó András Gáspár

A TÖRTÉNELEM ANGYALA KIKÉMLEL A CSALÁDFA ÁGAI KÖZÜL

– *Családi emlékezet és történelmi múlt viszonya*
Bereményi Géza Legendárium című regényében –

1992-ben Bereményi Gézáról írott irodalomtörténeti tanulmányában¹ Szajbély Mihály a késő-hatvanas évek magyar prózairodalmának csellengő hősökkel benépesült világa és a prózafordulat ekkor még formálódó vagy színen sem lévő nagy alakjai közötti láncszemként az elsőkötetes Bereményit és Lengyel Pétert határozza meg. Mindkettejük hősei a csellengés rémisztő perspektívája mellett, abból felemelkedve vagy végül szerencsésen elkerülve fordulnak a múlt keresése mint önmeghatározási, stabilizációs lehetőség – végső soron: a megváltás lehetősége – felé. Mint arra Szajbély rámutat, Bereményi *Irodalom* című, kötetnyitó novellájában² a múlt ilyen jelentősége elválaszthatatlan a karakter írói ambícióitól: feltárása elsősorban azáltal tud a személyes megváltás eszköze lenni, hogy az irodalommal próbálkozó főszereplő számára az egyetlen igazi és hiteles ihletforrást jelenti (adott novella esetében kétszeresen is, hiszen maga a szöveg az írói témára való sorsfordító rátalálást – ezáltal önnön eredettörténetét – beszéli el). A kötet további novelláinak hősei már más- és másféleképpen fogják keserű humorral, ironiával és a „vert ember szabadságával” árnyalni helyzetüket a korábbi „csellengők” egyhangú reménytelenségéhez képest. Ennek Szajbély tézisei szerint kompozíciós jelentősége van, valamint ezáltal Bereményi későbbi pályája kibomlásának, írói érdeklődése formálódásának mintegy előrejelzését adja, amely a történelmi témákon, azoknak változatos aktualizálási módozatain keresztül vezet – a nyitó novellában megalált *irodalmon* keresztül – a

-
- 1 Szajbély Mihály: Irodalomtörténeti tanulmány Bereményi Gézáról, avagy csellengő hősök nyomában az irodalomtól a történetig. In *Kalligram*, 1. évf. (1992) 2. sz.
 - 2 Bereményi Géza: *Irodalom*. In Bereményi Géza: *A svéd király*. Budapest, 1970, Magvető Kiadó, 5–24.

személyes, családi múltig, amely a későbbiekben majd a kollektív múlt újfajta megragadásának eszközévé válik.³

Ennek a fejlődésnek a következő állomása volt a *Legendárium*,⁴ amelynek kapcsán Margócsy István is „a családleírás műfajában rejlő történetírás lehetőségét” említi, mint a regény „nagy kalandját”⁵. A mű címe által is megjelölt, (látszatra) kompilációs természete formailag is a megkezdett úton halad tovább: a szereplők genealógiáját illetően már egységes, családi történetek füzére a kispróza-kötet fragmentáltságát lendíti egy grandiózusabb, kompozíciósan és motívikusan is azzal párhuzamos új megszólalásmód felé. A családi emlékezetből kibomló, nemzeti vagy más, nagyobb látószögű, kollektív történelmi narratíva régóta széles körben elterjedt irodalmi téma, amelyet Bereményi regénye a maga nemében unikális módon ragad meg. Annak tudomásulvétele mellett, hogy a *Legendárium* szépirodalmi szöveg, historiográfiai illetékesség és ambíciók nélkül, a szűzsé történelmi kötődései *poétikai* kérdésként tárgyalva mégis indokolják a benne körvonalazódó történelemfelfogás vizsgálatát.

Ahogy *A svéd király* nyitó novellájában, az *Irodalomban* a nagyanya arca által a családi múlt katalizálja az írói ihlet, ezáltal a hivatás megtalálását, tehát voltaképpen a személyes megváltást – és a novel-láskötet nyitány utáni beindulását –, úgy a *Legendárium* előhangjában a firenzei forgalomban elhaladó autók egyikében tévesen felismerni vélt apai nagyapa indítja el a játékot⁶, amely aztán a könyvet alkotó történetfűzérré eszkalálódik. Hovatovább a sorsfordító pillanat előtt,

3 A családi emlékezet és történelmi múlt kapcsolata, egymás általi megismerhetősége a jelenkori kulturális közéletben is jelen van: a *fortepan* adatbázis, valamint a 2019 tavaszán ennek anyagából, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett nagysikerű kiállítás egyaránt ezt példázzák.

4 Dolgozatomban a 2004-es kiadást vettem alapul: Bereményi Géza: *Legendárium*. Budapest, 2004, Holnap Kiadó. A zárójeles oldalszámjelölések erre a kiadásra értendőek.

5 Margócsy István: „Azt te csak hiszed, bébi...” In *Holmi*, 26. évf., 5. sz., 608–612.

6 „1976. április 29-én este Firenzében unalmamban elkezdtem egy játékot, aminek két szabálya volt. 1. Az előttem elvonuló gépkocsik mindegyikében fel kellett fedeznem addigi életemnek legalább egy szereplőjét. A játékot az nehezítette, hogy 2. sohasem választhattam taláalomra, csakis hasonló jegyek alapján, minden egyes alkalommal valami közöst kellett találnom a két személyben, legalább egy bajuszt, egy jellegzetes válltartást, egyetlen mozzanatot, amivel indokolni tudtam, miért éppen azt a bizonyos tulajdonnevet vagy állandó jelzőt illesztem az Arno mentén elrobogó olasz hasonmásra. Ezzel aztán sikerült agyonütnöm az időt.” Bereményi: *Legendárium*, 9–10.

az esőben állva egy „idős férfit” vár az elbeszélő, aki másnap a „kalauza” lesz a városban, sőt még egy „vacsorameghívást” (9.) is remél tőle. A játék folyamán a „helyszíneiket” és „mellékkörülményeiket” is magukkal hozó alakok felvonulása végül „igazi családi összejövételnek ígérkezik”: még a Szőke Nő családon kívüli karaktere is egy családi históriát idéz fel. Ennyiben a fentebb, az *Irodalom* kapcsán felvázolt képlet minden ponton kontinuitást mutat a *Legendáriumban*: a családi múlt mementói az ihlet katalizálásával egyben szüzsét is szolgáltatnak az irodalmi munkához, amelynek eredménye, az olvasott mű magában foglalja saját születésének körülményeit is.

A művön vagy írói életművön belüli (továbbiakban: belső) és az azokon kívüli (továbbiakban: külső) dialogikus viszonyok kapcsolati hálója még a teljesség igénye nélkül felvázolva is jóval szerteágazóbb. Az apa alakja egy rövid bekezdés erejéig felvillant egy sajátosan ellenpontozó viszonyt Franz Kafka *Az ítéletével*.⁷ Kafka művében a házasodás előtt álló, sikeres fiatal üzletember bemegy idős apjához elújságolni legújabb híreit, és beszélgetésük egy hirtelen fordulat után az apa kíméletlen vádbeszédévé változik, melynek végén „fulladásos vízhalálra” ítéli fiát. A *Legendárium* elején a forgalmas hídon álló fiú ugyanis azt a – később több oldalról is elbeszélte – eseményt idézi fel, amikor belépett az étterembe, ahol a „nője”, Mari, éppen arra próbálja rábeszélni az apját, hogy „adja kölcsön a lakását néhány napra”, noha az „talán nem tudja, hol töltené az éjszakát, ha Mari meg én kiszorítjuk a földszintes szobából” (11.). Mindezek után a lámpa pirosra váltásával – azaz a (Kafka novellájában Georg Bendemann öngyilkosságakor „szinte végtelen”) forgalom elapadásakor – válik nyilvánvalóvá a „feladat” az elbeszélő számára, amelynél az „első kérdést” jelentő színhely az ez utáni, rendkívül sokrétűen összezavart és újraprendezett idő-tér viszonyokat működtető genezis-szekvencia⁸ címében is megjelölt *Budapest*.

Ennek bővebb tárgyalása előtt ismét ki kell térnem a szöveg által működtetett, már említett dialogikus viszonyokra: az *Irodalomban* (mely szintén olvasható a kötet egyfajta genezis-szövegeként) az ágyban

7 Franz Kafka: *Az ítélet*. Fordította Tandori Dezső. Franz Kafka: *Elbeszélések*. Fordította Antal László et al. Budapest, 1973, Európa Könyvkiadó, 37–51.

8 A könyv közcímekkel megjelölt részeit – amelyek esetenként maguk számozott vagy címezett részekre vannak bontva – nehéz feladat egyértelműen meghatározni. Erre jelen dolgozatban nem teszek kísérletet: esettől függően fejezetként, részként, szekvenciaként tárgyalom a könyv részeit.

fekvő nagyanya így nyilatkozik a – Dobrovics által saját műveként prezentált – *Nyomorultak*ról: „Hosszú is a könyv. Ha egy város van benne, mindjárt az egész történetét leírod. Mire a végére érek, elfelejtem, mi is van az elején.”⁹ A *Legendárium* felvezetésében, valamint a későbbi helyszínei között is kulcsszerepet játszó Budapest története, ha nincs is végigmondva, de legalábbis – a novellával való kapcsolat szempontjából gesztusértékűen – az elejétől van kezdve az első fejezetben, melyben Kamermayer Károly, a frissen egyesített főváros első polgármestere és társasága járja Budapest néptelen utcáit. Ráadásul Budapest már a könyv *Előhang*jában felbukkan: az Aranycsapat angliai győzelmének napján, 1953. november 25-én végbemenő, ténylegesen első jelenet kapcsán a nagyapa borotválkozása és a meccsközvetítés közben elábrándozó, gyerekkorú elbeszélő a konyhából szétágazó „sugarak” rendszerének leírásával mutatja be utólag rekonstruált, gyermekien primitív képét arról, amit a fővárosból ismer. Ez a leírás aztán egy másik jelentős dátummal, a felvonulás emléke kapcsán felidézett (mindenkori) május elsejével ér véget. (A nagymama motívuma ismét létrehozza a Kafka-novellával való párhuzamot is. Dobrovics ugyanis a következőképpen beszél az egyik délután felszedett alkalmi nőjének a nagymamáról: „tudod, a nagyanyám egy tiszta papírlap. Azt írhat sz rá, amit akarsz.”¹⁰ Erre a szövegben a nagyanya világtól elzárt, ingerszegény élete az indoklás, de – Georg apjához hasonlóan – az utóda által „ágyba dugott” karakter megnevezése az írás tevékenységének felületeként, miközben magában a novellában Jean Valjean paternális figurájának megfeleltettségként szerepel, és elképzelt halála indítja el az ihlet tényleges áramlását Dobrovics számára, tovább erősíti a párhuzamot.)

A nagymama részéről már az első reakció, amit a Dobrovics sajátjának beállított *Nyomorultak*ra ad, a nemtetszésé: „Nem tetszik a könyved. – Miért nem? – Mert franciákról írsz benne. Ez nem érdekli az embereket, és különben is, te magyar vagy. Miért nem írsz Rákócziról vagy Kossuthról? Én adjak neked ötletet?”¹¹ Ennek megfelelően a *Legendárium* második (vagy az *Előhang*gal együtt harmadik) legendája/része *Az anyai ág* című, később a *Jézus újságot olvas* kötetbe

9 Bereményi: *Irodalom*, 13.

10 Uo. 16.

11 Uo. 13.

önálló novellaként bekerült történet, mely az ükapa 1848–49-es szabadságharcban vállalt szerepét meséli el egy végig a történelmi célelvőség utólagos nézőpontjára folyamatosan reflektáló narrátorral, Kossuth és Mészáros Lázár karaktereinek szerepeltetésével. A dorbézoló társaság alatti hidat elfűrészelő ükanya tette „történelmi zsinórmérték”-kel igazolható, az alakok a zuhanás előtti pillanatban a „világból, időből” készülnek kiesni, az ükanya a „reformkorszak földjébe” akasztja tíz körmét, majd a szülésbe belehalva „utolsó feladatát” teljesíti (30–32.). Ez a történelmi teleológia egyfajta hozzáállás is a szereplők részéről: Alexy Lajos, az ükapa az orgia előtt „mintha nem eljövendő események vonzási és taszítási mezején élt volna, hanem valahol a pillanatnyi viselkedés ösztönös tartományában” (29.), találmánya elkészültével pedig „végre felüthette fejét az áramló időből” (32.). Mindezek pedig végül a találmány, az újfajta „hátultöltős” puska königgrätzi győzedelmes bevetésébe és ezzel az Osztrák–Magyar Monarchia megszületésébe torkollnak, mely után végső csattanóként az eszpresszó előtt karddal hadonászó nagyapa képe zárja a fejezetet – kollektív történelmi látószög után ismét a családi anekdota tónusán és témakörében landolva.¹² Az *Irodalom*beli nagymama szavainak fényében ez a zárlat egyfajta gúnyos műfaji kommentárként is olvasható: a történelmi témájú irodalom ugyanúgy vanitatum vanitas, mint maguk a grandiózus történelmi narratívák. Ez a kollektív látószög, ha más fokozaton is, de ugyanolyan identitásképző, nemzeti jelentőségű történelmi eseményt érint, mint a – feltehetően a másik nagyapa szereplésével felidézett – angliai futballgyőzelem. Az első kötetben, mint Szajbély megállapítja, a *Történelem* című novella a kötet közepén helyezkedik el, utalva ezzel az útra, „amely az irodalomra való rátalálástól a személyes múltként felfogott történelemre való rátalálásig vezet”.¹³ Ezzel szemben a *Legendárium*ban rögtön az *Előhang*, majd az idő teljes összezavarását és újrarendezését végrehajtó, „történelmet” már apránként adagoló *Budapest* után, a történelmi és családi múlt

12 Vö.: „Azt az arisztotelészi tételt, miszerint kis okok roppant következményeket képesek érlelni, Polübiosz és Tacitus már argumentatív módon alkalmazták a történetírásban, 18. századi szerzők pedig – például Bayle, Voltaire vagy Nagy Frigyes – nagy nyomattal vetették latba az események középtávú meglódulásának magyarázatára. Az irónia módszerré lépett elő.” Reinhart Koselleck: *Tapasztalatváltozás és módszerváltás*. In *Korall*, 7. évf., 23. sz., 37–38.

13 Szajbély: *Irodalomtörténeti...*

egyik egyértelmű összefonódási pontjáról indul a családfa révén elért-megkonstruált történetek felgöngyölítése.

Kollektív történelem és családi múlt összekuszálódása pedig már a *Budapest*ben elkezdődik. A mikroszkopikus és makroszkopikus látószöveget váltogató, a sejt- és részecskeszintű folyamatokat az emberek világának eseménysoraival összeszövő, idősíkokat átmenet nélkül váltogató és összemosó fejezetben apa és fiú „összeragadt” repülő pontokként érkeznek meg a város fölé.¹⁴ Az eléjük táruló látvány, amikor éppen nem a mikroszkopikus, szürreális, vagy más, történelmileg meghatározhatatlan és neutrális látószögön keresztül jelenik meg, a 20. század második felére utal. Ugyanakkor Kamermayer Károly társaságában a frissen egyesített Budapest néptelen utcáit rová Nagy Virgil¹⁵ látja meg őket – miközben a 20. századi kulisszák szereplői számára láthatatlanok maradnak. Az organikus-természettudományos motívumkészlettel megjelenített „levélér utcák, házfalak, kertek” (15.), a bogarak, rügyek, csírázó növénykezdemények tömege, az óriási nagyítású, folyamatos hemzsegő mozgásban ábrázolt környezet a tavaszi évszakban, a vegetatív ciklus elején van. Burjánzását a szöveg magán is megjeleníti: az ilyen témájú mondatok jóformán minden más szegmens, bekezdés, dialógus között felbukkannak. Néhány passzus mintha Weöres Sándor valamelyik ősvilág-verséből került volna ide – ezt csak a természettudományos szakszavak időnkénti feltűnései árnyalják. A távolodással viszont mindez gyorsan történelmi panorámává alakul: „[E]melkednünk kell, egy domb irányában siklunk, ahol az utat egy sziklafal zárja le. Egy második világháborús német gépfegyverállás őrzi ezt a pontot, betontestében lövések nyomai. A vízmosás meredek oldalfalában bokrokkal benőtt márvány sírkő áll.

14 Ez a kép Daidalosz és Ikarosz mítoszának inverzeként is olvasható.

15 Talán nem túlzás a hidépítő mérnök neve kapcsán még egy lehetséges világirodalmi párhuzamot felvetni: a fiú a profán és tévelygő, a hittudományokhoz sem kapcsolható apafigura hátán repülve érkezik meg a főváros világias forgataga fölé, ahol „a hegy mögül” előtűnve egy Virgil nevű ember veszi őket észre – ez, ha mégoly távolról is, de utalhat az *Isteni színjáték* egyik jelenetére. A teljes egészében csak később leírt menet, amelyben néma, lódenkabátos emberek egymással összefüggéstelen tárgyakat hordoznak a fejük felett, a Purgatórium tetején megjelenő – Barbara Reynolds értő magyarázata szerint a keresztény szellemiség egészét jelképező – menetnek lehet a deszakralizált, karneváli, Budapestet valami zavaros, sűrített esszenciájában jelképező párdarabja. Barbara Reynolds: *Dante – A költő, a politikai gondolkodó, az ember*. Fordította Sajó Tamás. Budapest, 2008, Európa Könyvkiadó, 422–423.

A betűvésetekből kikopott a festék, de én mégis látom az évszámot. 1849. Nem tudom, mit jelent, de érzem, meg fogom tudni.” (14.) Az apa emlékezésében pedig családi és történelmi múlt már elválaszthatatlan: „[K]is híján Wiener Neustadtban születél, de a front gyorsabb volt nálad” (14.). Szétválásuk és külön-külön landolásuk után a környezet is magára veszi a szürreális jegyek egy részét: a Kagyló borozóba tartó apa Kamermayer Károly társaságával, valamint néma, fejük felett véletlenszerű tárgyakat hordozó emberek mindenre elszánt menetével találkozok, utóbbi el is sodorja egy darabon, de jelenlétét ugyanúgy nem érzékelik, mint a 20. század második felének apránként meg-megjelenő, kimerevített mozdulatlanságú emberi közege, mely csak a borozóban kel életre. A saját, személyes életébe kisfiúként megérkezett elbeszélő archetipikus hírvívői szerepbe kerülve az anyja üzenetét viszi az apjának, eközben szemtanúja lesz nagyanyja halálának, végül egy, a város lövetéséről tanácskozó vezérkar mellett is elfutva, már felnőttként találja meg apját a Kagyló borozóban, ahol lefoszlik a dermedtség az emberi elemről, apja egy eleven, táncoló, beszélgető kocsmai közegben fogadja, és meghívja egy pohár borra, noha az üzenetet eddigre elfelejtette. Budapest történelmének jelentős eseményei szolgálnak egy időn kívüli, családi történet kulisszáiként, melyben az üzenetet hordozó kisfiú gyorsított felnövésére is csak az utal, hogy későbbi életének alakjai – majdani felesége, már felnőtt féltestvére – felbukkannak az útja közben.

A szöveg belső heterogenitását a nézőpontok, elbeszélői pozíciók (egykori kisgyerek, majdani felnőtt, az eseménysorok kívülről látott szereplője vagy maga a mindent látó tudat) és hangok sokfélesége szavatolja. A francia új regényre, különösen Alain Robbe-Grillet műveire emlékeztető, monomániás-autisztikus tárgyilagosságú leírások tárgya is a zsánerhez kapcsolható, legyen szó a mikroszkopikus megfigyelésekről vagy szürreális jelenetekről, mint a fentebb említett néma menet, a kimerevedett emberek vagy a „középkorú nő” oktató demonstrációja a nagymama halálos ágyánál: „Látod, ilyen a halál. Tudod, mit kell ilyenkor csinálni? (...) Ez a sírás – kiabál ki a tenyere alól. – Látod, így kell csinálni.” (21.).¹⁶ Mi több: a családi csoportkép,

16 Ezt egy lépéssel továbbvive felvetődhet a hasonlóság a *Budapest*-legenda képisége és a francia újhullámos film, különösen a szintén Alain Robbe-Grillet regényéből készült *Tavaljy Marienbadban* között, melyben szintén sűrűn szerepel a mozdulatlan merevedett környezet és az élő-mozgó főszereplők kontrasztja.

amit a nagymama halála előtt szemügyre vesz, hasonló, origópont-szerű szerepet tölt be a könyvben, mint Robbe-Grillet *Útvesztőjében*¹⁷ *A reichenfelsi csatavesztés*, melynek hol megmozduló, hol újra kimerevedő szereplői beszélnek és játsszák el a regény cselekményét. Többször bukkan fel a szövegben az önreferencia lehetősége: „Betük.” (23.), „Hangsúlyok, felcsattanások, egyhangú okfejtések.” (26.) Az idő-szöveg felbomlása az elbeszélői hang és látószög absztrahálódását, vándorlását vonja maga után: a Kamermayer-társaság alatt metrón elutazó későbbi feleség, Vera képe után feltűnik az előbbi „én”, az üzenetet vivő kisfiú (szintén az *Útvesztőre* emlékeztető) alakja kívülről látva. Az ismét önnön fizikai mozgására reflektáló énelbeszélő áthalad egy termen, ahol a város lövetéséről tanácskoznak – nincs meghatározva, hogy 1945-ről vagy 1956-ról van szó. Ugyanakkor mintha legalább ekkora horderejű vezérkari feladat lenne a fiú történetének zavartalan lefolyását szavatolni: „[A] főhős a Kagyló borozó felé tart, ahol találkozni fog az apjával – jelenti a távcsöves figyelő.” (27.) A korábbi, mikroszkopikus-tárgyilagos hang is a távcsöves vizsgálódó karakterébe mosódik át: „– Kőkockák között hajlékony fűszálak – jelentik az ablaktól.” (28.) A szót ismét átvevő, már felnőtt énjével a történetben szereplő főhős-elbeszélőnek végül „úgy rémlik”, repülve érkezett a városba. A körkörösség, a koncentrikus körökben való visszatérés ugyanígy megfigyelhető a leírások szintjén: a nyitóképből a (későbbi) kapualj két oleanderrel (22.) és a (korábbi) „síkok, illesztések, fedések és felületek” (24.) a leginkább szignifikáns példák. A történelemmel összefonódó családi történet ugyanakkor az álomszerűen összezavart idősíkok között is valamilyen lineáris alapstruktúrát feltételez, a mikro- és makroszkopikus látószög párhuzamának a családi mikrotörténetek és a grandiózus történelmi narratíva együttes szerepeltetése feleltethető meg. Ezután *Az anyai ág* már tárgyalt fejezete vagy legendája következik, amelyben a történelem kerekének továbblendítése és a család továbbélése egymástól szét nem választott feladatként, teljesítendő célként jelennek meg. *Az anyai ág* történetmondói manírokat bőségesen adagoló, egyes szám harmadik személyben elbeszélő, a családi genea-

17 Alain Robbe-Grillet: *Útvesztő*. Fordította Farkas Márta. Budapest, 1969, Európa Könyvkiadó.

lógia alapján az eddigi fejezetekével azonosítható énelbeszélője legközelebb a *Korkülönbség* című legendában bukkan fel.

Az *Apám felkeresi anyját, a nagyanyámat* című rész az apa szemszögéből, többes szám első személyű narrációval operál, erre már az elején reflektál is mintegy magyarázó szándékkal: „Az egyedüllet számtalan ilyen hangulatos szertartást eredményez. Magunkkal fejedelmi többesben beszélünk, például: igen, kifestettük a szobát, a padló felsúrolva, nincs egy vasunk se, egyedülálló férfi vagyunk, úgy van, fel kéne keresnünk anyánkat.” (36.) Az apa egy családi esemény, nagyanyja halála kapcsán próbálja számba venni az értesítendő rokonokat, de emlékezése a gyerekkori töredékek után más kontextusú eseményekre tér: „elhessegettük világháborús határátlépéseink mulatságos epizódjait, bácsikra és nénikre akartunk gondolni a hamis okmányok helyett (...) csak bűnös mellékutczák jutottak az eszünkbe, nevetséges mulasztásaink, majd egy pucéran kuporgó nő az egyik lebombázott albréleti szobánkban.” (37–38.) Ennek nyilvánvaló ironikus kifordításaként később, a bérház körfolyosóján, pont az egyik öregasszonnyal való beszélgetés közben jutnak eszébe ismét saját háborús emlékei a hamis okmányokkal való lebukásról. A sírhelyek kiváltása után – nagyanyjának, magának és legidősebb fiának –, miután kötelességét a családi hagyományozódás folytonossága felé megtette, kezd csak el gondolkodni legidősebb fiáról, de ismét azonnal történelmi kontextusba kerül a folyamat, jöllehet, prózai okból. Az apa hiányos memóriája ugyanis stabil támpontokra szorul: „Hogy mennyi idős most, nem tudjuk pontosan, csak annyi biztos, hogy a háború után, egy tizenöt hónapig tartó világpolitikai egyensúlyzavar idején született, amikor az amerikaiaknak már volt atombombájuk, az oroszoknak még nem, és körülbelül egyéves lehetett, amikor Kurcsatov és kutatócsoportja megszüntette ezt a veszélyes stratégiai helyzetet.” (38–39.) Emlékezésmódjának ezen sajátosságára rögtön reflektál is: „Egyre nyakatekertebb gondolatmenetek szükségesek az emlékezésünkhöz, sajnos így állunk.” (39.) A két részre osztott fejezet első, *A ház* című alfejezete ott ér véget, ahol az apa elindul „egy Mari nevű nővel” (45.) találkozni – ez a jelenet nem más, mint ami a firenzei hídon álló emlékező fiú eszébe ötlük az apja hasonmását megpillantva a forgalomban. A második, *Az étterem* című alfejezet ugyanilyen jelentőségű visszakapcsolással és kontextualizálással indít: rögtön az elején kiderül, hogy Budapest egy másik

pontján ugyanezen a délelőttön játszódtott le a nagyapa vagy – az apa szemszögéből – volt após karddal hadonászós jelenete. A rendkívül érzékletesen leírt jelenetben a régen halott, csak a demens nagypapa képzelete számára jelen lévő barát, Tordasi Laci bácsi nyugtató szavai – az elbeszélő, a szöveg számára – ismét csak a történelmi múlthoz köthető viszonyításokkal, összehasonlításokkal bizonyulnak megfogalmazhatónak: „Békés, derűs képeket villant fel hajdani apósunk életéből, óvatosan kikerüli Przemysl, a lengyel erődítmény húscafatos drótakadályait és a 2. Magyar Hadsereg bedöglött gépeit a vízszintesen röpködő hópelyhek között, nyugtatásul elővarázsol egy kertet szabályosan ültetett fákkal, szilva és körte meg dió roskadásig Szabolcsban...” (45–46.) Az idilli képet tételes, háttértörténetekkel ellátott családi névsor (viszonyok által megnevezve, pl.: „legidősebb fiúgyermekünk anyai dédapja”) teszi teljessé. Később ez a morbid humort sem nélkülöző, kontrasztos negatív körülírás is elvész, és a képzelt barát már a privát–kollektív ellentétpárt elválaszthatatlanul összemosó (vagy azokat egylényegűekként kezelő) eleven történelmi lelkiismeretként beszél tovább a nagyapához a „sanyarú esztendőkről”, az ekkoriban elvesztett családtagokról és nyomorúságos túlélési stratégiákról. Az apa narrátori hangja is visszaveszi magyarázó szerepkörét, és a közben megemlégett családtagok későbbi, rendszerint rossz véget érő (kitelepítés, elmezavar, emigráció, halál) háttértörténeteit is felvázolja.

A *Budapest* kapcsán tárgyalt heterogén elbeszélői hangok jelensége különös módon bizonyul érvényesnek az *Apánk...* fejezetre is. Az előbbi két, talán legjellemzőbb stilisztikai ismertetőjegye az organikus metaforikát használó, élő-mozgó környezeti leírás, és a hatalmas időtávtól mintegy kifordítva-átfogó, tobzódóan szürrealista hosszúmondat¹⁸ is felbukkan az apa hangsúlyosan más tónusú mondatai közt, melyek a többes szám mellett egyfajta kenetteljes, túlzóan pedáns megfogalmazásmóddal is el vannak különítve. Az első alfejezetben, az Ilonával lezajlott affér közbeni és utáni leírások a bérházat élő, lélegző entitásként mutatják, hangvételük a fentebb már említett Weöres-párhuzamra

18 Érdemes megemlíteni, hogy a *Legendárium* megjelenésének időpontjában már második novelláskötetével jelentkező Hajnóczy Péter írói eszköztárának a kezdetől fogva jelentős eleme a majdnem pontosan ugyanígy alkalmazott, szürrealis, időt megbontó, Heinrich von Kleistet idéző hosszúmondat.

játszik („a lakók szakadatlan vonulása a zárt folyosón az ajtók közt” – 42.). A hosszúmondat pedig a nagyapa-jelenet kapcsán elmondott háttértörténetekbe magát mintegy belelovalló apa-narrátor monológiájából bomlik ki. A nehezen megragadható villamos-motívumot ismét történelmi utalásokban (Pokorny Hermann, Karádi Katalin alakjai, golyónyomok a falon, valamint a *Budapest* ugyanilyen idővesztő hosszúmondatában a majdani feleséget utaztató földalatti építése) gazdagon írja körül, mielőtt a tényleges étteremre váltana a kép. A szürreális jelenségek, események azonban nem kötődnek kizárólagosan az ilyen passzusokhoz: a *Budapest* néma menetéhez hasonló jelenet az, mikor a Tordasi Laci bácsit hallgató nagyapa körül „szilánkokra hasad (...) az ebéd előtti forgalom, hogy csaknem kétmillió lódenkabátos ember zuhogjon ki belőle” (46.), közvetlenül a „sanyarú esztendők” felidézése előtt. A kontextus és a lódenkabátok motívuma a történelmi tematikába való illeszkedést sejtet, de tömörsége miatt ez a kép is nehezen felfejthető.

Az apa hangján elmondott fejezetben így mintha két, egymással ellentétes irányú mozgással lehetne jellemezni az emlékezet működését: kiindulópont és cél is egyaránt a család, annak múltja, jelene vagy jövője, de akár emlékezést segítő támpontként, akár viszonyítási, összehasonlítási, asszociációs alapként, akár a kerülendő témák számba vételeként, a grandiózus – és többnyire viharos eseményeket érintő – történelmi narratívák újra és újra elkerülhetetlenül felbukkannak. Ez az ellentétes mozgás vagy oszcilláció a mű immanens világában is megfigyelhető: nem csak a narrátor, de a nagyapát nyugtató képzelt barát gondolatmenetét is minduntalan magukhoz rántják a hangsúlyosan történelmi traumák. A szürreális passzusok, hosszúmondatok az ezen narratívák közötti, tarthatatlanná váló feszültség kisüléseinek is tekinthetők.

Azt, hogy a könyv végső autoritása a fiúhoz köthető, az egyes vagy többes szám első személyű elbeszélésű, más narrátorokat szerepeltető legendák esetén is ezek címei jelzik. A másik nagyapa énként elbeszélte története ugyanis az *Apám apja mindörökre eltávozik közülünk* címet viseli. A sírhelyeket kiváltó apa alakja után a nagyapa visszaemlékezését egy temetésre való utazással kezdi; ugyanezt az utat idézte fel a fiú is a firenzei hídon állva a Szőke Nő alakja kapcsán. A családi csoportkép is – amelyet a halálára készülő nagymama a *Budapestben*

az ágya mellé támaszt – itt, a temetés előtt készül el.¹⁹ A nagyapa, miután a ravatalozóban elbúcsúzott halott hűgától, patetikus, önfelmentéstől sem mentes visszaemlékezéseiből kiindulva terjedelmes passzust szentel a család intézményének – ismét bőszes történelmi kontextust működtetve:

„Az életemben sűrűn váltakozó rendszerek és korszakok²⁰ mindegyikében csak ez az egy képződmény, a család bizonyult maradandónak. (...) Vészhelyzetekben az ország családokra bomlott, az egyetlen viszonylag megbízható kapcsolat a rokoni lett, alkudozva, veszekedések közben, búvóhelyért könyörögve a családjukra, anyjukra hivatkoztak az emberek, mint egyetlen fedezettel bíró valutára, ami megmaradt az általános bizonytalanságban. A rádiók beszédek harsogtak széjjel, fegyveresek, igazoltatók jöttek-mentek, s a rossz arról volt felismerhető, hogy a családi érdekeket is sértette, s ez az érdek csöndes együttesében tehetetlen, de mégis szívósan létező véd- és dacszövetségekbe tömörítette az egész hálózatot, és egyetlen biztos értékrendjével elutasította az erőszak jöttment hóbörgőit, gyáva, sunyi embereivel őriztetve az életet.” (59–60.)

A család itt amellet, hogy a nagyapa sajátos értékrendjének és világképének tévedhetetlen morális iránytűjeként is működik („minden aljasságot igazolhattam vele, szentek voltak az ő érdekei” – 60.), túlnövi a tényleges vérségi kapcsolatokon alapuló közösség fogalmát. Az, hogy a család „szökevényeket bújtatott, mert azok is egy családhoz tartoztak”, nem határozza meg pontosan, hogy a család kiterjesztéséről, az üldözöttek valamiféle általános testvériségéről van-e szó, de az ugyanabban a monológban később említett, az „erőszak jöttment hóbörgői”-vel való szembeállítás egyértelműen a történelmi viharok elszenvedőinek, megmentésre jogosult áldozatainak attribútumaként állítja be a

19 A képet a nagyapa megkapó elokvenciával írja le egyfajta korabeli magyar társadalmi körképént is: „És a többiek. Szép asszonyok, csúnya asszonyok, dolgos és hűtlen teremtések, különböző korú férfiak, a mostani rendszer tevékeny részesei vagy büszke és fáradt áldozatai, vidám és szomorú részegesek, agyondhánnyott kötelességtudók. Sok a csúnya köztünk.” (55.) Az, hogy a kép elkészülte előtt hátráló fényképész véletlenül egy pontosan ugyanilyen családra rúgja rá az ajtót, akár ezen sajátosság ironikus túlhangsúlyozásának, tükör általi felerősítésének is tekinthető.

20 Ez a mondatrész különösen jól illusztrálja, hogy a terjedelmi és tematikus okokból teljes egészében nem idézett passzus milyen erős reminiscenciával bír a *Születtem Magyarországon* Cseh Tamás által énekelt dalszövegével.

családhoz, mint az egyetlen érvényes és morálisan feljebbvaló kollektívához tartozás körülményét.

A gyászmenet, az elhantolás és a visszaút című második alfejezetben olvasható az apa története a nagyapa szemszögéből is: az anyagi javaival büszkélkedő pátriárka homogén és kizárólagos tónusát leszámítva nincs döntő poétikai különbség az apa saját beszámolójához képest: még az öngazolás szólamaihoz is hasonlóan rendelődik az erős családfő szerepe implicit hivatkozási alapként, mint az apánál az elnyúlhatatlan bohémként megrajzolt önarkép. A családi és történelmi múlt összefonódása azonban szinte rögtön ez után meghökkentő új formában jelenik meg. A hazafelé tartó vonatúton ugyanis nagyapa és felesége között egy különös játék játszódik le. Az előbbi, emlékeibe elmerülve, felidéz egy „nagy sértődést”, egy nyaralás miatti családi konfliktust, majd hirtelen kérdezgetni kezdi a feleségét: „Csak hogy beszéljünk valamiről. – Mire emlékszel, mondd? – Sokra. – Mégis – nógattam. – Mindenekfelett egy nagy sértődésre.” (63.) A feleség a történetében benzinben ruhát mos, mikor férje beállít puskával a kezében, bőrkabátosan. A nagyapa szerint azonban felesége rosszul emlékszik, ezt komikusan életszerű mondatokban adja tudtára: „Ez csak álom lehet. (...) Olyanokat találsz ki, amik nincsenek. Nagyon nem ismersz, ha ezt gondolod rólam, jól tudod, hogy én sosem keveredtem bele semmibe. Már csak miattatok is óvatos voltam világeletemben.” (63.) Az indoklás tovább fokozza az említett abszurd komikumot: a puská valójában csak játékpuska volt, amit a fiúunokájuknak szánt karácsonyra, az olaj, amivel be akarta olajozni, pedig valójában a napolaj volt a karján a nagyapa saját sértődésének alapot adó, a puskás történetnél évtizeddel későbbi balatoni nyaraláskor. A család illetén szerepeltetése a fentebb már tárgyalt menedék-szimbolikába illeszkedik: a családi anekdotakészletből merített történetek a traumatikus történelmi epizódok utólagos felmentéséhez, tisztára mosásához szolgálnak alapanyagot, akár a veszélyes, kompromittáló beszéd témák sürgős elkerüléséről, akár az emlékek utólagos elviselhetővé magyarázásáról van szó. A nagyapa az apáénál – sőt: a narrátorénál – egy fokkal erőszakosabb megoldást választ, hogy csak azért is visszaterelje a szót a család belső világára. Ugyanakkor az abszurd túlfokozás ezen szintje miatt az egész inkább a jelenség erőltettségét és morbid komikumát demonstrálja.

Megjegyzendő még, hogy a nagyapa hangja önnön halála utánról beszél: a haláltusájáról szóló beszámolója teszi ki az utolsó alfejezetet. A nővérével folytatott, halála előtti beszélgetésében a felemlegetett régi feljelentéses historiában már ő maga emlegeti fel a saját, családon belülről érkező „történelmi” traumáját. Kérdés, hogy ez a hosszan és érzékletesen elbeszél haldoklás-szakasz a pátriárka életének végső hiábavalóságát hivatott-e bemutatni, annak családi és történelmi vonatkozásaival egyetemben – akár a fényes őstől örökölt karddal hadonászó másik nagyapa alakjának párjaként. Ugyanakkor az, hogy a saját, artikulált traumatikus emlékei dacára milyen következetesen ragaszkodik a problémamentes múlt narratívájához, újabb dimenziót ad a történelmi traumák családi jelentőségének – valamint értelmezhető egyfajta fricskaként is a könyv részéről saját kora felé.

Az *Irén levele*²¹ című, teljes egészében a nevezett levélből álló rész kevésbé szembetűnő, de hasonlóan jelentős kapcsolódási pontokkal bír jelen vizsgálódáshoz. Egyrészt a múltján és élete értelmén, értelmes folyamatként való megragadhatóságán gondolkodó nővér – mintegy a korábban színre lépett nagyapa képzelte barátjának szavaira reagálva – maga is számot vet az elmúlt „sanyarú esztendőkkkel”:

„Éjszakánként felébredtem, és a félbeszakadt álmaimból vontam le a következtetéseket. Sorra vettem apát, anyát, felmentettem az egyiket, elítéltem a másikat, aztán fordítva. (...) Beszámítottam, hogy anya mennyit nélkülözött, majd eszembe jutott, hogy én nem véletlenül szöktem el annyiszor otthonról, aztán azt mondtam, azok olyan idők voltak, nehéz idők, senki sem tehet semmiről, csak azok az idők. Ezt követően megbocsátottam azoknak az időknek, mindegyik időnek, ami csak volt és lesz, felmentettem minden embert, mindent megnéztem innen is, onnan is, és ezzel minden elfogadhatóbb lett ugyan, viszont magamról volt meg a véleményem.” (92.)

Amellett, hogy jelentős mértékben egyezik az előző fejezetbeli nagyapa meglátásaival, aki felesége emlékezetének „rossz irányba” kalandozását magyarázza a sok múltbeli szenvedéssel, erre a gondolatmenetre található egy párhuzam Reinhart Koselleck *Az emlékezet*

21 Életművön belüli dialogicitás szempontjából jelentős, hogy a *Legendáriummal* azonos évben, 1977-ben jelent meg a Cseh Tamás és Másik János által előadott, Bereményi által dalszövegíróként jegyzett első lemez, a *Levél nővéremnek*, melynek szövegeiben a nővért szintén Irénnek hívják.

diszkontinuitása című előadásában. Koselleck itt a vészkorszak elkövetői oldalával szembeni általánosítást és egyszerűsítést vitatja, a kor történelmi konfigurációjában összeálló kollektív struktúrák működésére, valamint a parancsuralmi rendszer sajátosságaira terelve a figyelmet. Koselleck az egyéni felelősség elvitatása helyett egy árnyaltabb, differenciáltabb, a komplex morális szituációkra nyitottabb megközelítést hirdet az individuális elkövetőkkel és áldozatokkal szemben egyaránt, melynek főként a nemzeti emlékezetpolitikák összefüggésében volt (lehetett volna) jelentősége.²² Továbbá Irén naiv apológiája saját szülei felé szintén párhuzamra találhat a kosellecki gondolatmenetben: még ha utóbbi az általában vett leegyszerűsítő megoldások ellen beszél is – a megbocsátás gesztusa, melyben Irén feloldja a saját múltfeldolgozási folyamatát, a Koselleck által az elkövetők, sőt kollektíven a németek által egyedül lehetséges megnyilvánulásnak nevezett bocsánatkérésre reagál –, valamint az elkerülhetetlen általánosítás mozzanatát is tartalmazza. Koselleck szerint a bocsánatkérés nem pusztán az egyetlen, morálisan elfogadható gesztus a náciizmust megélt németek részéről más nemzetek felé, de elkerülhetetlenül a bocsánatkérés kategóriájába is esik minden egyéni megnyilatkozásuk: „Minden érv, melyet annak magyarázatára hoz fel valaki, ami a Harmadik Birodalomban a háború alatt történt, nem mentes a bocsánatkérés gyanújától. Hiszen erkölcsi értelemben a bűnöket nem lehet megmagyarázni. Akár bevallja valaki, hogy »én is gáztetteket hajtottam végre«, akár azt állítja: »nem tettem semmi rosszat«, mindenképpen bocsánatkérés íze van a dolognak. Ez alól a logika alól senki sem vonhatja ki magát, amíg csak élnek olyanok, akik már a Harmadik Birodalomban is éltek. (...) Ha pedig a német önazonosság jól ismert kérdését teszik

22 „Aztán voltak persze olyanok is, akik nem akartak tudni semmiről, holott részesei voltak a gáztetteknek, vagy akik visszatértek, és félték a győztesek jogi lépéseitől, és voltak olyanok is, akik alámerültek, hogy túléljék az egészet. És ezek a csoportok természetesen nem álltak elő az emlékekkel: aki mondjuk az SS tagja volt, és visszatérve egyetemen szeretett volna tanulni, biztosan nem verte nagydobra, honnan jött. Elkezdett tanulni, és hallgatott; miközben nem biztos, hogy valóban bűnöket követett el, hiszen személy szerint nem minden SS-katonára volt gyilkos. Az, hogy nem akartak tudni semmiről, egyfajta védelmi stratégia volt. És azt is jól tudjuk, hogy a visszatért valódi gyilkosok közül nem nevezhetünk mindenkit köznapi értelemben bűnözőnek, visszatértük után megint normális polgárokká váltak, és büntetőjogi értelemben egyáltalán nem voltak visszaesők. Eppen ez a probléma: hétköznapi polgárok követték el a bűnöket.” Reinhart Koselleck: Az emlékezet diszkontinuitása. In 2000, 11. évf., 11. sz. 3–8., 5.

fel – melyet időközben divatos lett újra feleleveníteni – csak azt mondhatom, menjenek külföldre, beszélgessenek külföldre, beszélgessenek külföldiekkel, azonnal észre fogják venni, miben áll az önazonosságuk.”²³

A családi szféra szintjén Irén láthatóan hasonló eredményre jut, mikor azt sugallja, hogy morális síkon valóban ez lehetne (lehetett volna) az egyetlen elfogadható gesztus a szülei részéről – ahogyan a sajátjéről a megbocsátás.

Fontos kiemelni, hogy Irén körülményeskedő mondataiban élete fordulópontjáról számol be, a saját életét meghatározó paradigmaváltásról, amikor elhatározta, hogy életét ezután értelmes, valahová tartó folyamatként fogja élni, többé nem „marad ki” az eseményekből, és többé semmi sem fog vele „véletlenül” történni: „Mert rendet tudok teremteni. Tudom, mi mire megy. Mert az egész egy sor, van eleje, iránya és – akár hiszed, akár nem – jelentése.” (77.)²⁴ A fenti számvetés és megbocsátás gesztusai a céllal és értelemmel rendelkező élet elengedhetetlen velejáróiként, egyaránt feltételekként és következményekként tűnnek fel. Kompozicionális szempontból jelentőségteljes lehet az, hogy a levél a regény felénél helyezkedik el, és az Irén által csupa nagybetűvel kijelölt „KÖZEPE”, ahol életének fordulójához ér, egyben a regény közepe is.

Ez a fordulópont ontológiai problémákkal való szembesülésekkel is jár. Ha a nagyapa meggyőzte feleségét, hogy rosszul emlékszik, és ragaszkodott saját, mulattatóan tekervényes verziójához a múlt valójában ártatlan eseményeiről, Irén a szavak, a nyelv saját szerepére való alkalmasságát, valamint az ember általában vett ágenciáját vitatja:

„(...) ne személyeskedjünk. Ez itt nem az emberek összeesküvése, hanem a dolgoké. A dolgok nem engedik, hogy helyesen nyúljunk hozzájuk. Nem engedelmeskednek a módszereinknek. Ezért tartottam én mindig mulatságosnak minden szót, amit körülöttem rájuk akartak húzni, amikor Skultéti azt mondta: »érintkezési szakadék«, anyánk azt

23 Uo. 5.

24 Érdekes adalék, hogy mindez a megvilágosodás egy hosszúra nyúlt hajszáritás közben éri, miközben a haja „már valósággal lángolt” (84.), „forró” volt (86.). Ez a *forrófejűség* képzetét kapcsolja a tudatosságra, rendszerességre és higgadtságra irányuló revelatív pillanatokhoz.

mondta: »a sötét lelkű apátok«, vagy azt: »megértés«, vagy a tévébemondó, hogy »erőfeszítések« (86.).

Irén itt még nem a korábban idézett megbocsátó álláspontról, inkább egy keserű, görcsös felülemelkedési próbálkozásról beszél. Jelen vizsgálat szempontjából mégis jelentős, hogy a családi élet sötétebb oldalának bevett formuláit, hazugságig túlzott eufemizmusait egy kalap alá veszi a korabeli tévébemondó „erőfeszítések”-ről szóló beszámolójával, mindezzel pedig a szavak valóság megragadására való elégtelenségét, valamint az ember általában vett tehetetlenségét akarja példázni. Családi és közélet ezek szerint egyaránt csak elviselhetetlen kompromisszumok, a „semmi sem az, aminek látszik” axiómaként való elfogadása, valamint nyelvről és önálló cselekvésről való kvázi lemondás által lehetséges. (Maga a levélben írott beszámoló létjogosultsága, egyáltalán, az események egymásutániségének megragadhatósága ugyanilyen kérdéses: „Ugye, el lehet mondani azt, amit akarunk, ha rendesen sorra vesszük a dolgokat?” – 88.). Nehezen megállapítható a történeti kontextus jelentősége ebben a gondolatmenetben, viszont az, hogy Irén felsorolásában pont a Kádár-kori propaganda egyik, tipikusnak mondható frázisát említi, mégis kölcsönöz neki valamelyes jelentőséget.²⁵ Ennyiben a nagypapa fejezeténél tárgyalt, a könyv saját korára vonatkozó, az olvasóhoz címzett ironikus kikacsintások sorát gyarapítja, noha a nagypapáénál jóval diszkrétebben.

A jelentésadás és a megszerzett célirányosság viszont paradoxikus eredményekkel jár: Irén élete innentől kezdi elveszíteni hétköznapi értelemben vett kereteit és szervezettségét: az iskoláiból kimarad, mert „mindig történt (...) valami a felénk vezető úton” (92.), mindenhol „különös hívójeleket” és egymásra utaló dolgokat vesz észre, véletlenszerű, bizarr eseményeknek tulajdonít sorsfordító jelentőséget. Eszerint a saját, szuverén élet megszerzése csak összefüggéstelen, véletlenszerű események rögeszmés túlmagyarázása által lehetséges, mely újabb véletlenszerű események kiváltója lesz, és – mint arra Irén levelének későbbi passzusai utalnak – a sikernek így sincs túl nagy

25 Említhető lenne még a saját életében megélt kivüliséget érzékeltetni hivatott kém-hasonlat: „hasonlítani akarok, mint egy beépült kém, aki már elveszítette a megbízóit (...), házasságot kötök, gyereket szülök, esti iskolákra járok, nehogy észrevegyenek, közben se itt, se ott.” (85.) – de annak, meglátásom szerint, inkább az *Irodalommal* újfent létesített dialogikus viszony miatt van jelentősége.

esélye. Ugyanakkor Irén törekvése, hogy céllal és értelemmel ruházza fel a saját életét, a saját koruk nehézségeivel szemben tehetetlen ősökre nézve is megváltói szándékúnak mondható.

A *Korkülönbség* fejezetben a könyv visszaér a fiú egyes szám, első személyű beszámolójához – noha az első alfejezetet a fivér katonaszökevény-története teszi ki. A könyv időrendisége itt utoléri saját origópontját, és a legendák közlésének legfőbb autoritásaként működő fiú a firenzei hídon történt visszaemlékezése után, már íróasztalánál ülve tűnik fel a második alfejezetben, noha az nem tisztázott, hogy tanulmányt ír vagy valami mást, esetleg a firenzei hídon megállapított „feladatot” végzi (mely minden bizonnyal magának a regénynek a megírása.). A fejezet – Irén életéhez és leveléhez hasonlóan – rendelkezik egy definitív időbeli fordulóponttal, ez pedig a fivér látogatása a fiúnál és Marinál: „A pillanat köré kisebb-nagyobb köröket vonhatunk.” (103.)²⁶ A narrátor beszámolója kitér a generációs korhangulat felvázolására, demonstrálja a család intézményével szembeni fenntartásait,²⁷ de a fejezet igazán a dialogicitás és a temporalitás szempontjából kapcsolódik ide. Az időbeli fordulópont hangsúlyozása mellett a narráció kitér egy másik fordulóra is: a munkájával az *Irodalom Dobrovicsához* hasonlóan zsákutcába jutott fiú ugyanis fivére története által inspirálva hirtelen megvilágosodást él át:

„– Ez egy regény²⁸ – szoltam hátra Marinak. Ő megkérdezte, miért? Nem válaszoltam neki, mert hirtelenjében nem tudtam összefoglalni, miért is érzem, hogy összeállt minden, hogyan látom a jellemek végzetének egyedüli útját, és Mari se faggatott tovább (...). Én pedig sebtében nekiláttam, hogy részekre bontsam hirtelen megvilágosodásomat.” (120.)

26 Ebből a szempontból lehet jelentősége a napszaknak is: a „hőség egyik napjának déli tetőfokán” történik. A *Budapest* genezis-szekvenciája a reggeli napszakban indul, az utolsó fejezet, az Anna szintén reggel ér véget. A koncentrikus körök kapcsán lásd még a *Budapest* fejezet fentebb tárgyalt szerkesztési sajátosságait.

27 „De a fivéremnél sosem lehet tudni. Ez a levél lehet egy rokoni levél unalomból írt paródiája is. Azt hiszi, fontosnak tartom a családi kapcsolatok ápolását, és engem utánoz ezzel a szerető négy oldallal?” (105.)

28 Ismét az életművön belüli dialogicitás szempontjából vö. a *Levél nővéremnek* kezdetével: „Ez egy levél...”

Az *Előhangban* a firenzei hídon lejátszódó revelációval *metonimikus* viszonyban áll az utána következő szövegegyüttes: nincs egyértelmű bizonyítéka annak, hogy valóban az utána következő szövegeket írta meg a fiú az élmény hatására, de utolsó mondatával a „színhely” kijelölésének feladatát tűzi ki, az ez utáni, kvázi első fejezetnek/legendának pedig *Budapest* a címe, az *Irodalom* pedig egyértelműen saját eredettörténetét meséli el. Itt jóval lazább a kapcsolat: az elképzelt regény a fivér és a volt feleség feltételezett közös történetét mondaná el, amit utóbbi beszámolója később részben vissza is igazol. Ugyanakkor az, hogy az íráshoz mindhárom esetben a család szolgáltatja az ihletet és legalább részben a szüzsét is, a belső dialogikus viszonyok erősítése mellett a szerzői önreflexivitás visszatérő megnyilvánulásának tekinthető.

A fejezet – feltételezhetően a fivér kopogásának pillanata után – időben előreszalad a könyv megjelenési idejéhez viszonyított jövőbe is: a végén a viszontlátás jelenete már az 1980-as években játszódik. Ehhez hűen az utolsó rész, az *Anna* 2025-ben kezdődik, noha a másik fivér emlékezései által rögtön vissza is kapcsol az 1970-es évekbe. A rész atmoszférája álomszerű, nyelvezete poétikailag rendkívül telített: a fivér, János megszállottan ecseteli elhidegült feleségével való kapcsolatuk történetét, vele kapcsolatos benyomásait, emlékeit, képzelgéseit, másoktól szerzett információit, rá való asszociációit a helyszínről szolgáló, kastélyból átépített állami gazdaság épületeiről és szociális környezetükről – mindezt a feleség, Anna újraházasodásának előestéjén. A megszólaló többi szereplő – Anna szülei, Sebők Miklós könyvtáros, Vértés igazgatóhelyettes, az idősothton egyik gondozottja, Gelei doktor – beszámolóiból nyilvánvalóvá válik, hogy Anna jóformán mindenki életében hasonlóan központi szerepet tölt be. A *Budapest* szekvencia poétikai heterogenitásától némileg eltérően itt minden egyes esetben reflektáltan kap szót a többi szereplő, akik nem János rögeszmés túlfűtöttségével, de szintén az emelkedettség különböző módozatain szólnak a láthatóan legfőbb beszédtemát jelentő Annáról, vele összefüggésben az állami gazdaság sorsáról, múltjáról és kilátásairól. Több ízben kvázi mitikus lényként jellemzik: Anna anyjának története a férjével való megismerkedéséről, terhességéről, majd Anna fiatal felnőttkorig cseperedéséről végig a népmese/őstörténet/eredetmítosz, valamint a szocialista fejlődésregény tónusa és motívumkész-

lete között ingázik.²⁹ Sebők Miklós története az Anna kézfejen lévő sebről (melyről Jánosnak is van egy külön története) leginkább a 20. század első felének műdalait és operettslágerait idézi – főként, hogy a forma és a művészeti ág követelményei legalább részben teljesülnek is a bárénekesnő, Dibusz Klára által időnként közbeénekel, refrénszerű sor által: „[K]icsi, babos szoknyácskája felcsúszott...”. A mitikus karaktert erősíti az is, hogy Anna tényleges származástörténete legalább ennyire illékony és megfoghatatlan: noha külsőleg hasonlít a törvényes apjára, Szabó Ferencre,³⁰ a szociális otthon egyik idős lakója magáénak vallja az apaságot, Sebők Miklós pedig a nyelvbe és világba való bevezetés révén tartja magát Anna „igazi” apjának³¹ – ennyiben az, hogy túlfűtött erotikus vonzalommal beszél róla, és talán ő Anna gyerekének apja, archaikus-mitikus kvázi-incestusnak tekinthető. Anna saját gyereke is megállapíthatatlan apaságú: Vértés és Sebők Miklós egymást nevezik meg, és az új vőlegény sem az apa. Anna maga többször látszik átlényegülni, még fizikai, materiális mivoltában is – egyé válik János szemében az esküvőjükön vetített század eleji „úri pornográfia” szereplőivel, egyé válik az „osztályerkölccsel”, növényként, „csak test”-ként említi, valamint egyszer magával egylényegűként beszél hozzá: „Mintha csak tükörbe néznél, ha engem nézel. Két egymással szembeforduló tükör vagyunk, ha azt kérdezed, milyen ember vagyok.” (159.) Anna leggyakoribb megfeleltetettje ugyanakkor maga az állami gazdasággá alakított kastély: a szenvedélyesen képzelődő-leskelődő volt férj az „architektúrából” próbálja „kiolvasni” Anna történetét (143.), a berendezési tárgyakban Anna „mozdulataira ismer” (136.), még Sebők is közli egy ponton, hogy „ha lebontják a kastélyt, Anna elmegy innen” (143.). Anna viszontagságos élettörténetének és

29 „Este a parkban csupa olyan villámtréfát adott elő tábornúznél a jutagváriak kultúrcsoportja, amit én írtam; válaszul a falusi fiatalok táncsal, nótával kedveskedtek nekünk. Ekkor pillantottam meg először a férjemet, aki a magas lángok megnyúlásakor fénybe, csökkenésükkor árnyba borítva állt a több száz éves fa alatt, és mosolyogva figyelte az előadásunkat, körülötte a barátai, akikkel együttműködött földosztás idején. (...) a hetedik hónapban rosszul lettem, amikor a kulákok egyik vasárnap délelőtt belöttek az ablakunkon; bizalmatlanság és gyenge terméseredmények nehezítették a munkánkat.” (135.)

30 „Apád lép be, leül közénk, egyezik a pofacsontja és az álla.” (136.)

31 „Mert mit gondolsz, kicsoda Anna igazi apja: aki Szabó Ferencnéte teherbe ejtette, vagy aki felnevelte, mint én, akitől a szavakat tanulta, aki megteremtette, értelmezte a világot, ahol felcseperedett, a valójára ébresztette, aki tudja, ki ő, és miért olyan, amilyen.” (144.)

a kastély történelmi múltjának artikulációi között ugyanolyan párhuzam fedezhető fel, mint a Jánossal való megromlott kapcsolata további esélyeire vonatkozó kérések, latolgatások, jótanácsok, és a – részben ugyanezek az emberek által – a fejezet elején a kastélygazdaság átépítési terveire, jövőjének helyes útjára vonatkozó monologikus, egymásnak úgyszintén ellentmondó javaslatok között. Annát Sebők Miklós a „népből fakadó örök forrás”-ként jellemzi, aki nem felejtí, „honnan vétetett” (142.), más beszámolók szerint társadalmi felelősséget vállaló, jövőbe tekintő szocialista, aki „igyekszik megtalálni a helyét ebben az egyelőre átmeneti, formátlan állapotban, a mezőgazdasági, ugyanakkor ipari, termelési és értékesítési, nagyüzemi és háztáji viszonylatrendszerben” (147.). Ezzel párhuzamosan a kastélygazdaság képében „múlt és jelen találkozásáról van szó” (127.): a „lebombázott szárny helyébe épült különös toldalék (...) egy gyors munka eredménye, melyben az állami gazdaság irodái helyezkednek el”, és a „régí barokk épületrész, benne az arcképcsarnok, a Méthey-relikviák, a szociális otthon, valamint az a helyiség, ahol te laksz, Anna.” (126.) (Presszó is van, ahol az éjjeli, ugyancsak szürreális és álomszerű danse macabre-jelenet lejátszódik, és a gazdaság férfijai, köztük Jánossal, az „unikum buta ízé”-vel [140.] szájukban, egyaránt valamilyen kétes nő karjaiban végzik, és ami a tényleges zárlatban a kegyvesztett János menedékévé válik a következő évekre.) Már a nyitány grandiózus történelmi tablójában is Anna egykori mozdulatait keresve tárja fel János az épület egész múltját, az 1849-es síremléken túl a „rizsposros parókák”-ig és a kastély átadásáig.³² (126.) A továbblépés ugyanúgy sürgető szükség – skanzen épüljön a szociális otthon helyén, amely a „természetes, ősi életnek (...) a szigete” (154.), vagy keltetőüzem? –, mint az újraráadásra készülő Anna életében.

Mindezek alapján tézisem szerint nemcsak hogy Anna a kastély lelke, de a kastély a Kádár-kori, áporodott múlt és hirtelen összetákolt jelen között megrekedt, kiszolgáltatott Magyarország metaforája. Anna és János diszfunkcionális kapcsolata az örökké megosztott magyarság

32 Itt ismét megbújik egy kritikus kiszólás az államszocializmus történelmi „hagyományáról”: „A szájhagyomány, mely szerint azt [az ágy piros baldachinját] 1897-ben a földosztást követelő cselédek harci lobogónak vitték magukkal, szintén a régi szárnyon található, az egyik kiállítási teremben, üveggel leborított, ritkán gépelt papírlapon.” (126.)

allegóriája: a felszabadult, de tévelygő Anna és a rá vágyakozó fantaszta-idealista János egyaránt leképezik a népi-urbánus, konzervatív-progresszív, valamint a cselekvő szocialista és a dekadens értelmiségi közötti ellentéteket. Anna gyermeket vár: Vértessel való beszélgetésében utóbbi „rugalmas anyaméh”-ként jellemzi a kort, amelyben élnek. (148.) Az átépítés egymásnak ellentmondó tervei, valamint a „végtelen” tehervonaton sorban érkező traktorok jelképezhetnek egyfajta materiális, szocialista-termelési eszkatológiát, de Anna gyermekvárása és megkötendő frigye, amelyhez a vőlegény érkezése előtti utolsó pillanatokban zárul a könyv, egyértelműen egy spirituális dimenziójú, zsidó(-keresztény) megváltás-motívumot is idekapcsol (ezzel mintegy ellenpontozva az Annáról szóló, helyenként parodisztikusan népies beszámolókat, és feloldva az allegóriában a magyar-zsidó ellentétpárt is). Továbbá a kézfogóra egy többszörös ünnepen kerül sor: az öregek aznap költöznek át a szociális otthonból a „volt magtárba”, aranylakodalmat és ezütlakodalmat is tart egy-egy idős pár. Az egész eseménysorra „álom és álmofejtés között” (126.) kerül sor, János saját, voyeurisztikus vonzalmát Annához „álmofejtésnek” nevezi: „Az egész köröd szerveződő látvány képrejtvénnyé változott, és máris a leskelődést választottam, vagy inkább álmofejtésnek nevezhető ez a mindig feléd tartó, makacs figyelmem, ami újabb és újabb álommá változtat téged. Mintha azt álmodnám, hogy az álmodat fejtem.” (129.) A rész megközelíthető egy, az örült elbeszélő alakjára fókuszáló olvasattal is, nézetem szerint azonban a példázatként, mitologikus kor- és társadalmi körképként való olvasat több létjogosultsággal bír. Privát történet, magánélet és kollektív történelem viszonya itt metaforikus. A belső dialogicitás is jelen van: a végén, a vőlegény érkezése előtt a presszóba „néhány évre” beköltöző János utolsó szavaival az íráshoz való hozzáfogását dokumentálja.

Család, történelmi múlt és az írás aktusának ilyen konzisztens együttállása mellett megalapozott a történetelméleti fogalomkészlet és irodalom valamelyes használata a műben körvonalazódó történetfelfogás(ok) vizsgálatában. A megszólaltatott más hangok révén a fiú a domináns narrátori autoritás mellett egyfajta forrásközlő minőségre is szert tesz. Első fokon olvasható mindez egy mellérendelő, additív számvetésként, amely a nézőpontok, egyéni emlékezetek, személyiségek és szituáltságok sokszínűségének hangsúlyozása által tesz kísérle-

tet önmaga pozicionálására a késő modern örökséghez és az ekkorra szintén kiüresedett kiábrándulás-irodalomhoz képest. Ezzel a történelmi események és nyelvi reprezentációik közötti örök, termékeny feszültség kosellecki maximája³³ bizonyulna a legfőbb történetfilozófiai párhuzamnak. Amellett, hogy ez érvényes olvasat, és a mű valóban termékenyen aknázza ki a beszélő hangok polifóniáját, a kompozíció további lehetőségeket is felvet.

A kompozíció ugyanis túlmutat ezen a gesztuson: az egymásutániség, a sorrendiség történetmondási, múltrekonstrukciós paradigmaváltások sorozataként engedi olvasni a *Legendáriumot*. Nem a családtagok történelemfelfogását: a családi és egyéni életről való felfogásaikat mutatja be. De ezeknek mindig van valamilyen történelmi vonatkozása. A fiú, mint domináns narrátor és forrásközlő, voltaképpen ezt a folyamatot rekonstruálja – visszamenőleg, és a fivére hangja által előre tekintve is. Az események egymásutániségában ugyanakkor mindig hangsúlyt kapnak az ok-okozati viszonyok is: nem pusztán egymás után, hanem *egymásból* is következnek az egyes figurákat fókuszba helyező egységek. Erre retorikailag erősen rá is játszik *Az anyai ág*, amelynek narrátora minden apró eseményt egy történelmi célelvőség nagy és szent ügyével való összefüggésben beszél el, az összes nagyívű cél és eredmény között említve a számvetést végző, írógyerek megszületését is: „[De] Alexy Lajos mit sem törődött az én későbbeni megszületésemmel” (29.). Irén levele előtt az „ősök” szerepelnek, a benne tematizált, az életet mindenáron értelmes, elbeszélhető folyamatként megragadni akaró fordulat mellett Irén levele a jelenbe (a fiú generációjába) való átlépés is. Annak, hogy utolsóként a fiútestvér üdvtörténelmi narratívája kap szót, mindenképp komoly kompozicionális jelentősége van: ez ugyanis az egyetlen, ahol személyes és kollektív történet (minden átfedéssel egyetemben) egy egyértelmű, végső konklúzió, a Völegény érkezése felé halad. Ez a Megváltás persze számos szempontból

33 „[Thuküdidész] [B]ebizonyította, hogy egy tény kiderítése nem azonos a róla mondottakkal és hagyományozottakkal.”; „Thuküdidész elsőként ismerte föl azt az ellentmondást, amely a tényszerű történelem és annak nyelvi értelmezése, megragadása közt újra és újra felszakad, sőt azt is belátta, hogy ez a különbség egyenesen konstitutív a történelem megtapasztalása szempontjából.”; „nyelv és történelem, beszéd és tett nem hozhatók egymással résmentesen fedésbe. Minden szöveg egyszerre mond többet és kevesebbet is, mindenesetre mást, mint ami ténylegesen megtörtént. (...) történelmet írni annyi, mint átírni.” Koselleck: *Tapasztalatváltozás...* 42., 44.

ambivalens: a fivér ötven év távlatából emlékszik vissza rá, elérkezése előtt önkéntes száműzetésbe vonul egy presszóba, és a könyv a várakozás pillanataiban lezárul.³⁴ De a fénytörés, amibe a zárlat a könyv egészét utólag helyezi, a novellákhoz képest új szinten kapcsolja össze a múlt nyelvi rekonstrukcióját a megváltás képzetével. A célelvűség, az élet értelmes, valahová tartó folyamatként való megfoghatósága, amellet hogy Irén terjedelmes passzusokban dokumentálja érte folytatott küzdelmét, jóformán mindegyik ős összefüggésében előkerül. Találmányának sikertelensége után Alexy Lajos „figyelmének iránya a szabadságharcos emigráció reményeinek körkörös,³⁵ az idő lidérces múlásával egyre inkább saját középpontja felé zsugorodó forgását követte” (35.), és a későbbi siker is hangsúlyosan csak újabb történelmi katasztrófákhoz, eredeti szándékainak ellentétéhez vezet, mindez pedig a fent már elemzett, elborult elméjű nagyapa karddal hadonászós jelenetének privát groteszkjével zárul. A nagyapa patriarchális, saját erejében és tekintélyében feltétel nélkül hívó karaktere (amellet, hogy saját, eszményített családképével is többszörös, reflektált ellentmondásba kerül) végül erejétől és tekintélyétől megfosztva, nyomorultul hal meg egy hosszan és részletesen elbeszél haláltusa keretében. Az apa elnyűhetetlen bohémként, groteszk optimizmussal dokumentálja kudarcot kudarca halmozó életét, amelyben az események fényében csak az ironia eszközének tekinthetők az olyan kijelentések, mint: „[A] sorsunk szorgalmasan építkezik, mint az algák.” (25.) Irén abszurd és ambivalens „fordulatára” egy hasonlóan abszurd és ambivalens megváltás-narratívába torkollik – ez viszont az ősökre is visszamenőleges érvénnyel bír az egymásból következő jelleg, a genealógia és főként a kompozíció, valamint az írás aktusának a megváltás eseményéhez kapcsolása révén. Irén, a fiú és János, mint a könyv jelenének cselekvő korú emberei próbálják a maguk ereje és képességei szerint értelmes

34 További előjele lehet ennek az ambivalenciának János beszélgetése Anna apjával, amelyben volt apósa megrója, amiért „rosszul gazdálkodott” Anna „jó tulajdonságaival” (137.) – ez ugyanis a Máté evangéliumában szereplő, a talentumokról szóló példabeszédre alludál: János rosszul gazdálkodott, tehát maradnia kell a kastélyban, ami ezáltal a külső sötétséggel kerül párhuzamba, mintegy belső száműzetésként. Az, hogy Annával való együttlétre és a mástól származó gyerek felnevelésére kéri, ugyanilyen inverz párhuzamban áll a kincsek rábízásával.

35 A körkörös képzeete szintén az időhöz kapcsolódik annál a pillanatnál, amikor a fiúhoz bekopog katonaszökevény fivére: „[A] pillanat köré kisebb-nagyobb köröket vonhatunk.” (103.) Ez ugyanakkor inkább az időbeli fordulópont kijelölését szolgálja.

folyamattá tenni életüket, és ezáltal felmenőik életét is. Erre pedig, ha nem is minden ponton, de a Walter Benjamin által *A történelem fogalmáról*³⁶ című írásában felvázolt materialista történetírás a legközelebbi történetfilozófiai párhuzam.

Benjamin a historizmus általa konformistának nevezett móduszával, a korok és események önmagukban való, beleélést indukáló leírásával szemben, az osztályharc összefüggésében határozza meg a materialista történetírót: szerinte a történetíró forradalmi tevékenységet végez, amikor a múltat mindig következményeivel együtt, de a sorozatos kauzális összefüggéseken is túl a mindenkori Mosttal való összefüggésében és konstellációjában írja le. Benjamin szerint nem a „hogyan is történt valójában” meghatározása, hanem a múlt „hatalmunkba kerítése” a cél. A most élő generációnak tartozása van a múlttal, a „leigázott ősökkel” szemben: az osztályharc győzelemre vitelét utóbbiak hiábavaló életének tudata kell hogy segítse. A mindenkori Most generációja ezért a múltban előre bocsátott, „gyenge messiási erővel” bírt, és tartozása van a „leigázott ősökkel” szemben: csak a „megváltott” emberiség kapja örökbe egész múltját, hogy annak „bármely pillanatát felcitolja”. Benjamin szerint a marxizmus voltaképpen a teológia automatonjaként működik, és önnön tudtán kívül teológiai választ fogalmaz meg a vallásként felfogott kapitalizmussal szemben. Az osztályharc ugyanakkor a megváltásra való törekvés által minden anyagi valósága mellett rendelkezik spirituális dimenzióval. Benjamin a történelmi haladás képzetét elválaszthatatlannak tartja a „homogén és üres idő” képzetétől: ez az események és a haladás végtelen, lineáris, ok-okozati kontinuum, melyet a középkori, isteni gondviselés által meghatározott és a „vég előttiség” tudatával átítatott egyidejűség időfelfogásával szemben határozott meg. A „messiási idő” egy „Most-tal kitöltött”, újfajta idő, amely kiugrik a végtelen kauzális láncolatból, és a megváltás (értsd: az osztályharc győzelme) összefüggésében aktualizálja a múlt valamennyi forradalmát, ezáltal megtöri a történelem lineáris, additív menetét. Benjamin szerint a múlt megragadása egyedül ebből a pozícióból lehetséges. A messiási idő egyfajta kvalitatív, kivételes állapot a mennyiségelvű „homogén, üres idő” folyásával szemben.

36 Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. Fordította Bence György. Walter Benjamin: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Fordította Bence György et al. Budapest, 1980, Magyar Helikon, 960–974.

A történetírásnak a lineáris idő szövetét megtörő messiási idő instan-
ciáira, ezek konstellációira kell fókuszálnia.

Bereményi szövegét nehezen lehetne összefüggésbe hozni a történel-
mi materializmussal, az osztályharcos elkötelezettséggel vagy bármiféle
historiográfiai ambícióval. Ugyanakkor a benjamini materialista történet-
író programja és sajátosságai jó támpontot adnak a műben körvonalazódó
történelemfelfogás megragadásához. A fiú legendáriuma nem az elnyomás
és az osztályharc materialista kategóriáiban, hanem a hiábavalóság-meg-
váltás kettősségében értelmezhető a benjamini kitételekhez kapcsolva: az
ősök tragikusan vagy tragikomikusan hiábavaló életének elmondása vagy
hangjaik megszólaltatása egy mégoly árnyalt és sokféleképpen értelmez-
hető messianisztikus narratíva által érheti el poétikai kiteljesedését. Az
ősök megszólaltatásának vagy életük elbeszélésének nem-lineáris, sze-
lektív természete – az emlékezés rekonstruálásának prousti gesztusa
mellett – szintén lehet egy szépirodalmi poétikán belüli modell a korok
és események megváltás-célzatú történeti újrakombinálására. Az *Anna*-fe-
jezet egy pontján János így beszél Annához: „te sajátos vagy, Anna. (...) Ebben a jellegben összpontosul az összes fájdalmas és mégis életben tartó
tapasztalat, amit a történelem, a múlt üzeni tud a jelennek. (...) Az
anyaság jut még eszembe róla. Az anyaságod, Anna. Nem tudom, kitől
van a gyereked, nem is érdekel, csak az a kiteljesedésed foglalkoztat...
ami a jövődő anyaság.” (155.) A fejezet időkezelése a benjamini messiási
idő abszurd kifordítása ugyanazon minta mentén, amely Irén fordulatát
és a fivér megváltását is abszurdá teszi. Elvileg történnek a dolgok az
állami gazdaságban, gyakorlatilag viszont mintha egyetlen (láz)álomszerű
tudatállapotban állna az idő, mert a dolgok vagy már megtörténtek, vagy
meg fognak történni, de beláthatatlan, hogy mikor, és mindezekről
rendszerint kiderül, hogy az ellenkezőjük is igaz: valójában nem úgy, nem
akkor történt, nem az és nem akkor fog történni. A téblábolás és a jövőbeli
potenciális jelentések limbusszerű vadonja: nemcsak hogy bármi lehet a
messiási törvény, de már van is rá számtalan ellentmondó verzió.
Benjamin értő magyarázója, Benedict Anderson szerint a messiási idő
„múlt és jövő egyidejűsége a pillanatnyi jelenben”:³⁷ az *Anna* indítása
mintha ezt szó szerint véve előbb dekonstruálná a „homogén, üres idő”

37 Benedict Anderson: *Elképzeltek közösségei. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és
elterjedéséről*. Fordította Sonkoly Gábor. Budapest, 2006, L'Harmattan, 34.

múlt-jövő-dichotómiáját (előreugrik a jövőbe, ahol a fivér visszaemlékszik a múltra),³⁸ majd „a szerelem legmagasabb pontján” (126.) elkezdődik jelen idejű elbeszélése a Messiás várásáról.

Amennyiben elhozza a megváltást a könyv, annyiban ez a hiábavaló életű elődök, a benjamini „leigázott ősök” hangjainak megszólaltatásán keresztül, valamint a sokszorosán ambivalens fordulópont és záró szekvencia pozicionálása által teszi meg. Nincs jel arra nézve, hogy a fiú az írói ihlet, vagy – ettől elválaszthatatlanul – saját gyökereinek megismerése és megszólaltatása által elérné személyes síkon a megváltást. A zárlatból egyaránt kiolvasható egy minden körülményen túli hit és egy azt kiforgató groteszk ironia hangja is. De az – igazi vagy hamis – Messiást váró zárlat a könyv egészét is mintegy visszamenőleg ebben az összefüggésben tájolja be. Az pedig, hogy a végső szót megkapott fivér a könyv záró mondataiban, a völegény érkezése előtti percekben az íráshoz kezd hozzá, szintén kapcsolható az írás által elérni vágyott megváltás motívumköréhez – mely így, a fiú legendáriuma záró részeként, családi-genealogikus, és ezáltal kollektív, nemzeti-történeti érvényességre tesz szert.



Titánok, 2016

38 A vertikális, térbeli magasság-mélység-viszonyokat a fejezet nyitóképei mintha ennek megfelelően szceníroznák: a fivér vonata befut a Kékes, Magyarország legmagasabb hegye alatti alagútba, majd – mintegy magasság és mélység között, ötven évvel korábban – a dombtetőn áll, a „szerelem legmagasabb pontján”.