



# „A még ismeretlent tépd ki, nyugodtan, szinte rá sem ébredve, hogy kiszakítottad”

## Solymosi Bálint: *Vakrepülés* című regényéről

**A**

Solymosi Bálint nagy visszatéréseként aposztrofálható új regény – a napi sajtóban kultregényként elkönyvelt *Életjáradék* után – az átláthatatlan nihil és a nosztalgia totális deromantizálásával szembesíti olvasóját. Miközben az egymásra torló epizodikus formában feltárt emlékeket vagy impressziók, hallucinációk analízisét – azt az elvárási horizontot erősítik, hogy itt egy személy a totális szétírás révén mégiscsak megismerhetővé válik. Azonban a *Vakrepülés* leginkább úgy épít a hagyományra, hogy mind tematikailag, mind pedig az elbeszélsmódja segítségével illúziótlanítja az autofikció zsánerének, a tudatfolyam-narratíva technikájának vagy a metafikciós, a kialakult diszkurzív minták kritikai feldolgozását és kifordított alkalmazását szorgalmazó (poszt)modernista prózapoetika eredményeit. Sűrűségével és multifokálisával a regény fejezetről fejezetre villantja fel előttünk az olvasási stratégiákat csak azért, hogy aztán annál látványosabban lehetetlenítse el az élet- és körtörténetként, a traumanaplóként vagy a megértés érdekében eszközölt eredetkeresésként való olvashatóságát.

A könyv felütése a befogadásban az állandó feszültséget fenntartó húzd meg–ereszd meg játék szempontjából különösen szimptomatikus: az elhagyatott házzal vagy a részleges emlékezetvesztéssel, de egy haláleset megtörténtben való bizonyosságával a thrillerekre hajaz az a mise-en-scène, amelyben a szöveg valamennyi szüzsészála egymásra montírozódva jelenik meg. Hagyományosan ez arra ösztöklélné az olvasót, hogy azokat szétválogassa a regény folyamán, ezzel az újraolvasáskor a nyitójelenet megfejtéséhez kulcsot kapva, azonban hamar rádöbben, hogy a vizuálisan is ábrázolt szakadások a fejezetknél egy olyan papírmásé részei, amelyben nem lehet rendet vágni. Az események összeilleszthetősége megköveteli, hogy valamely rész mindig takarásban maradjon, ezért kényszerűen úgy olvassuk az egymás után következő passzusokat, mintha tényleges kontinuitás lenne köztük, nem pedig arról lenne szó, hogy a felirat egy része le van fedve egy másik lapon szereplő epizód által. Ha ennek ellenállunk, könnyen a papírburán kívül találjuk magun-

kat, ha engedünk, akkor viszont a narráció körbe-körbe vezet minket. Mert a koncentrikusság itt az elbeszélés alapszerkezetéhez tartozik: mindenfajta télosz ki van iktatva belőle, a szöveg pedig szándékosan nekifeszül annak, hogy a felskiccelt szemelvényeket kauzális láncba rendezhessük. A könyv felénél már azt is megkérdőjelezzük, hogy tényleg egyetlen elbeszélői szöveget azonosíthatunk-e, illetve feltesszük a kérdést, hogy a narrátor tulajdonképpen miért idézi fel a fiatalkorát, van-e bármiféle, a történetvezetés szempontjából meghatározó kapcsolat a gimnazista és a mostani énje között. Mert hiába vannak lényeges epizódokként kiemelve a gimnázium évek vagy a sorkatonaságba vonulás kényszerűsége, illetve bizonyos dátumok, mint a '77-es, '78-as és '94-es év – sőt érzékeltetve, hogy jelentőséggel bír: valamely esemény '76-ban vagy '77-ben történt-e (pl. a ruhatári cédula keresése, ami összefolyik azzal, hogy az elbeszélő azt a cédulát keresi, amelyre annak az estének a történetét felírta [82]) –, a szöveg elutasítja bármelyiknek eredetként vagy célként stabilizálását. Vagyis ahogy a gimnázium évek nem szolgálnak válaszul arra, miért is örült vélhetőleg a narrátor, ugyanúgy nem jelölhető ki a megírás ideje, az 1994-es év valamifajta origóként, ahonnan a múltfeldolgozás vagy az önmegértés megindulna. Nincs megoldás, sem katarzisz, és nagyon látványosan vége sincs a történetnek, csak újramondás van; olyan iteráció, amely nem engedi a szöveget lezárni. Ezért a *vége* paratextusa után némi módosítással megismételt passzus nemcsak hogy nyitva hagyja a művet, de annál inkább hangsúlyozza: annyira nem konvencionális a narratíva, hogy semmifajta dramaturgiát nem követel meg magának, sőt az elbeszélte eseményeket vonakodik történéseké avatni.

Így vagy amellettt döntünk, hogy a francia újregény által meghonosított szétírás váltja ki a történet berekesztését, vagy pedig rögzítjük annyira az elbeszélői pozíciót, hogy feltelezzük róla: gyakorlatilag nincs emlékezete arról, hogy mit mondott már el, illetve annyira gépiesen pakolja egymás után a feljegyzéseket, hogy teljesen mindegy, a végével zárul-e a mű. (Az értelmezés során e szüntelen beleütközés a vagy-vagy szituációba persze már a pretextusként szolgáló Kierkegaard-citátum által előrevetített.) Ezért ha valaminek az analízisével találkozunk a narrációban, az magáé a történet(té) írásé, amely a szerkezetnek, az implicit olvasó inskripciójának és a cselekményláncolat elemeinek egymáshoz képesti viszonyait állítja pellengérré, eközben pedig ő maga is keresi a kauzális kapcsolatokat azon tényezők között, amelyekből egy narratíva megalkotható. A *Vakrepülés* furcsasága, hogy önkonstitúcióját viszont olyan prózanyelven viszi színre, amelyen csak úgy siklik az olvasó: a mondatok nem burjánzó, a nyelvi szerkezetek nem nehézkednek, ugyanakkor a szleng sem tobzódik. A narráció rendkívül olvasmányos regisztert használva kutat az említett elbeszélés-összekapcsoló elemek után, aminek eredményeként bizonyos helyeken besűrűsödnek a metonimikus kapcsolások a főszereplő vagy a róla csak problémásan leválasztható elbeszélő részéről. Előbbi esetében például a két egymást követő évben történt lengyelországi utazásnál, amikor a częstochowai fekete Madonna és a főszereplő anyjának fekete ruhája egymást konnotálják (24 sk.), vagy amikor a fiú eksztatikus-spirituális látomása és a rivális csapatnak a smasszerokkal való azonosítása éppen a Zárda utcában történik meg (116). Utóbbinál ide sorolható az a modalitásváltozás is, hogy a Hangulat utcai olvasgatás leírása szokatlanul atmoszferikus része a regénynek (281), vagy hogy a Vlagyimirrel való találkozás maga után vonja a kémfilmek szüzséjét az elbeszélésben. Ráadásul éppen az ilyen esetekben maguk a szereplők viselkednek úgy, mint ahogy az elbeszélő kezeli a történetmondást: „Most Vlagyimir azt mondja: »Idefigyelj, én nem vagyok műhelyfőnök, sem illuzionista, nem vagyok senki háziorvosa, és nem vagyok senkinek a barátja...« Ezzel hirtelen föláll és kimegy” (36). Mert nemhogy az effajta felvezető után várt tanács nem érkezik meg, de még befejezve sincs a kijelentés, ugyanakkor ez a hiány semmifajta feszültséget nem szül a jelenetben.

Ilyesfajta metafikciós passzusokat persze találunk magában az elbeszélésben is, valahányszor az a művészetről vagy a pszichológiáról mond ítéletet. Előbbi esetében beszél, hogy a művészé válásban a tanuló és a hivatásos közötti átmenet nem azonosítható: „csak azért nem folytatódik a variációk sora a végtelenségig, mert maholnap beérkeznek, és akkor már abszolút fölösleges jövőbeli dolgokról, hivatásról vagy foglalkozásszerűségről vagy természetesen magáról a képzőművész fogalmáról, magáról a képzőművészetről társalogni; elfelejtik az egézséget, miközben azt hiszik, kizárólag erről beszélnek” (34). Ha

ezt ráolvassuk a narrációra, világos, hogy a kamaszkor és a leírás férfikora közötti fordulatot nem lehetséges beírni a szövegbe. Ehhez kapcsolódik a pszichológia kritikája is, amely elbeszélői mintaként azért nem vállalható, mert bár ugyanúgy történetallergia jellemzi azt, mint a narrátort, de mindig csak ugyanazokat a viszonyokat tárja fel ugyanazzal az eszközkészlettel (137). Erre az apóriára adott válaszként fogható fel, vagyis inkább magának az apóriának a színre vitele sejtethető amögött, hogy a jövőkutató mérnök nő előadása különös jelentőségre tesz szert, amikor az elbeszélő ehhez képest helyezi el az eseményeket az időben, majd megteszi azon kommentárját, hogy végső soron semmi nem valósult meg a jövőkutató által prognosztizált dolgokból, ellenben az írás jelen idejének meghatározó történéseiről nem esett szó az előadáson. Ezzel ugyanis egyszersmind látens módon azt üzeni – mintegy saját eljárás módját igazolva –, hogy a retrospektivitás kényszerű dolog, és meglehetősen kényelmetlen leleplezésekhez vezet. Ezt tényleg nem lehet máshogy elkerülni, mint a múlt és a jelen közötti kapcsolat lebegtetésével.

Ezért is fontos Hermann Veronika ÉS-es kritikájában az a megfigyelés, miszerint a megszólalásmód „az egyes szám szinte minden személyé[vel]” él, ezzel is destabilizálva egy olyan megkonstruálható pozíciót, mely a történet végéről tekintene vissza az elbeszélő saját múltbeli állapotára. Ugyanakkor a többes szám csak sporadikusan jelenik meg a szövegben, és akkor is inkább a kontrasztosítást szolgálja. Amihez egy ilyen lépés logikusan vezetne, tudniillik hogy a regény kifejezetten egyedíti az elbeszélőt, illetve hangsúlyozza annak mizantrópiáját és az önmagába zártságát, ismét csak nem feltétlenül érvényesül. Ugyanis nincs karakteresen megrajzolva a figura, azaz hogy kizárólag a hiányai által mutatkozik leírhatónak: „Én nem vagyok se fizikai munkához, se sporthoz, se olvasáshoz szokotva” (51) – ezen az sem sokat módosít, hogy Rimbaud-t idézve saját alkatát és sorsát („Megírom a legfontosabb, a legszebb verseimet tizennyolc éves koromra” [83]) az övével próbálja rokonítani: „Minden mesterségtől iszonyodom. Mesteremberek, aljamunkát végző munkás mind, parasztok. A tollforgató kéz, mint az eketartó kéz, épp annyit ér” (223). Sőt, néha még a hiány is hiányzik: „»Herélt virágok bólogatnak rám«, mondja majd Helga a férfiakról, és nem rólam. // Végzetesen hiányzik a fiúból a sértettség, a megsértődés elemi képessége.” Mert igaz ugyan, hogy a közösségvállalás elutasítása tisztán kiemelkedik a narráció tudatfolyamából, de ez is csak egyetlen aspektusaként jelenik meg az általános szerepminta-elutasításnak és ezzel bármifajta narratív identitás kialakításának. Még az olyan (ön)megszólító passzusok is, amelyek az E/2 formával élnek, egyből ellentételeződnek az „a fiú”, „egy fiú” deiktikusságával. És miközben a szereplők megnevezése és leírása ehhez képest jóval lehangonyozottabb, minél intímabb viszonyba kerülnek a főszereplővel, annál inkább uniformizálódnak. Ez a női karaktereknél ütözik ki a leglátványosabban: Fanni, Hajnalka vagy Nyina ugyanazt az utat járják be, elüldögélnek a beszédes nevű Tiszavirág presszóban, a főszereplő eljegyzi őket, majd szépen elhal a kapcsolat köztük. Ugyanazon minták ismétlődését látva ezért feszültséget szülnek az olyan prolepszisek, mint hogy „ezt majd Nyinával is lejátszod” (79), és megvilágítják, hogy a jövőkutató előadása miért szolgálhat az elbeszélés egyik fókuszpontjaként: ha mindig ugyanaz következik be – és ennyiből lényegtelen, hogy a főszereplő határai miatt nem tud kiteljesedni egyik kapcsolat sem, vagy az ismétlési kényszer neurózisa érhető nála tetten –, akkor semmi értelme a jövő idő használatának. Az elbeszélhetőséget tehát nemcsak a szereplők, hanem a temporális szituáltság szintjén is leépíti a regény.

Észszerű lehet persze ezt a változatlanságot ráolvasni a körülményekre, a korra, a '70-es évek hangulatára – mert a változást itt is lefeljebb papírlapok jelezhetik, nevezetesen az, hogyan tűnnek el az autósoktól szép lassan a nyugati járművek a szocializmus alatt (98) –, viszont a szöveg korleírásaként még annyira sem kívánja pozicionálni magát, mint visszaemlékezésként. Hogy ekképpen nem törekszik megragadni egy generáció általános tapasztalatát (például a '70-es évek ellenkultúráját), arról az tanúskodik, hogy magát az ellenállást mint viszonyulási formát is kritika alá veszi: „ellenszegülni annak a sugallatszerű valaminek, ami mindjárt az elindulás pillanatától kísért; hogy semmi se jó...!” (91); vagy: „Itt járjuk, talpig az aktualitásban, vagyis ránk szakadt a népi eklektika. Afféle rituális zene, beavató szertartás... [...] Erről a kurva szabad zenélésről szól minden: a punk is, a new wave is, a free jazz is, vad hajsza a racionalitás ellen” (291). És bár Solymosi kétségkívül

játszik a referenciával amolyan Németh Gábor-i módon (például az évek egymáshoz képesti helyzeténél és a történekek globális perspektívában való elhelyezésével, mint a mexikói zapatista felkelés és a híres szegedi cukrászmester meggyilkolása [43]; a hidegháború és a háború különbsége [165], illetve a „békeipar” fellendülése [148]; Nagy László halála [270] vagy az *A halál kilovagolt Perzsiából* első részletének közlése [370] mint irodalmi események stb.), egyvalamit nagyon is tudatosan elmulaszt: nem engedi a referencia fikciós metalepszisének kiterjesztését a narrátorra. Bár nem utasítja el a konkrét valóságra vonatkozó leírást, annak csak ítéletjellege ellen nem lázad (51). Éppen ezért nem lehet azonosítani egy olyasfajta törekvést a regényben, hogy az a '70-es vagy a '90-es évek uralkodó beszédmódjainak örökösaként, illetve az ezekről az évtizedekről való beszéd irodalmi meghonosodásának kritikusaként pozicionálna magát – ellentétben Kukorelly *CéCéCéPé*-jével, amelynek meginduló recepciója eleve kudarcosnak mutatja magát, amennyiben az értelmezés ott nem ismeri fel ezt az érvényre juttatott kettős viszonyt és az ebből keletkező feszültséget. Solymosinál a széttartás viszont leginkább abban áll, hogy egyrészt vendégszövegek garmadáját sorakoztatja fel a regény, így a szüli passzusokról a *Javított kiadás*, a létező szocializmusról meg a *Termelési regény* vagy a *Kis Magyar Pornográfia* juthat eszünkbe. (Főképp elutasítja a Szeged-ábrázolás Temesinél vagy Szilasznál kidolgozott metaforáit a por vagy a sár esetében [126]: az hogy a fiú nem képes „helyi erő” lenni, ennyiben újfent csak egy hiányosságon alapuló metafikciós kijelentés [78]). Másrészt viszont felmondja az önreflexiós paktumot az elbeszélőnél – még akkor is, ha a történet idő- és térbeli elhelyezésének kényszerét érzi a narrátor (25), és ha amúgy szép számmal keverednek metafikciós citátumok az elbeszélés egységei közé, mint például amikor a főszereplő meghallgatja egy társaságban a *Huckleberry Finn*ről szóló eszmecserét, amelynek középpontjában éppen egy az elvárás horizontot érintő megállapítás áll (256). Az elbeszélői szöveg érzékelhető és explicitté is tett neurózisa ugyanis nem a túlpörgetett önelemzés eredménye – ennek pedig egy szépen kidolgozott álomjelenetben feltűnő kérdés lehet az alakzata, amelyet az elbeszélőnek a pszichológiára tett megállapításával szemközt éppen az anyjához intéz: „Azt kérdezed, ő mit keres itt, és nem azt, hogy *te*” (103) –, hanem az események közötti kapcsolatok felszámolásáé. Vagyis az elbeszélés nem teszi plauzibilisen rekapitulálhatóvá még szétrepesztettségében sem a kórtörténetét a befogadó számára. A *Vakrepülés*ben az örület által megképzett narrátor pozíciója – az utóbbi éveket tekintve megszilárdult mintázatok alapján Szijj Ferencről Geröcs Péteren keresztül Pálfalusi Zsoltig – minden iteratív módosulás ellenére sem szolgáltat egy önmagában meghasonlott és ezért megbízhatatlan hangot, sőt a túlstilizálások („nyúzott férfitest, amint [mégis egy gyöngyszem] ezen a szép téli éjszakán egy fagyott kagylóhéjból bújik elő közönségének ámulatára”) és felsóhajtások („Uram Isten”, „Szűz Mária”) nem a szöveg diszkrepanciájaként, hanem az elbeszélés mód alapregiszterének konstitutív elemeiként mutatják magukat: az elbeszélő egyszerűen rosszul van (309). Ez a rosszullet egyúttal metaalakzatként válasz egy, az utóbbi évtizedek elbeszélőirodalmában jelentkezett apóriára, amely leginkább Bartis Attila *Nyugalom* című regénye nyomán lett tematizálva az irodalomkritikában: mennyiben mond ellent egy szöveg a realista kódoknak akkor, ha a történet kibomlásának az olvasóra gyakorolt hatása érdekében a jelenkori elbeszélőt sem mutatja nagyobb tudásúnak, mint múltbeli énjét. Solymosi pedig úgy írta meg a *Vakrepülést*, hogy a két állapot közötti ismeretkülönbség egyre-másra előkerül az esemény leírásánál, de éppen ezért el kell felejtenünk a nagy revelációkat és meglepő fordulatokat. Ez a típusú énelbeszélés pedig kétségtelenül másfajta befogadói attitűdöt követel meg magának, mint amit a prózafordulat óta megszokhattunk.

Ezért az sem járható út, hogy az elbeszélésstruktúrát a pszichózis metaforikája alá rendeljük, hiába csábít erre a szöveg akár olyan konszolidációs gesztusokkal is, hogy főszereplője „csak” borderline-ban szenved hivatalosan, hogy lehetséges az ő identitását egy névben stabilizálni, amely eredendőbb bármilyen cselekménynél, atmoszféránál vagy karakternél (364 sk.) – és bizony paratextusnál is, mint amilyen a szöveg saját műfajmegjelölése *gerillaregény*ként. Mert az effajta gesztusok ismét csak egy értelmező emlékezéshez vezetnének, olyan determináltságot, téloszt vezetve be a narrációba, amely alapján nagyon egyszerűen össze lehetne foglalni azt, hogy mi is történik: az ellenkultúra klimaxaként annak heroikus küzdelmét látjuk magunk előtt, hogy a főszereplő próbál kibújni a sorkatonai szol-

gálat alól. Mindazonáltal egy ilyen posztuláció az elbeszélő oldalán kettős hozadékkal jár. Egyfelől a rend és a rendszer, ezzel pedig az elbeszélhetőség elkerülésével (335). Másfelől pedig annak megértésével, hogy milyen tétje van az örület szimulációjának és a történet szintjén való lelepleződésének (307). Azon örületének, amely végül (és a feljegyzések kezdetén) úgy hatalmasodott el a szövegen, hogy saját művészetével lett azonos: „A képeim. A falon körben kartonok, temperával összemázolva, ceruzával, pasztellel, krétával összszefirkálva; a hányódó szeretet csalódottságával nézek rájuk, afféle sajnálatos örütségekre. [...] Ott vagyunk, ahol a part szakad; nem, nem az örület határán, a végső lehetőségek ezeregy hisztériája után vagyunk” (14).

A regény viszont az effajta metafikciós aktusok azonosíthatóságát diszkurzív szinten aláássa. Egyrészt az örület valamihez képesti meghatározását elmulasztja, tehát bár ismerjük a főszereplőnél a betegség megjátszásának intencionáltságát és tervét, azzal szemben nem kapunk egy egészségesnek látszó szöveget. Másrészt pedig a kollektív identitással szemben sem mutat fel a szöveg egy olyan egyéni létmódot, amelyet fenyegetne az előbbiben való feloldódás – legfeljebb arra lehet következtetni, hogy a könyv sugalmazása szerint az uniformizáltságban könnyebben lelepleződik a hazugság, és ez nemcsak a Kádár-rendszerre (126), de már az ókori Rómára is igaz volt (171) – és akkor mit gondolhatunk az éppen a főszereplő miatt egymás hasonmásaivá váló női alakokról? E két rögzíthetetlenségnek pedig az a repülő őrnagy lesz a metafigurája, aki rendre feltűnik az elbeszélő előtt, de ugyanúgy nem állapítható meg, hogy mi váltja ki a megjelenését – hogy ő maga okozza a hallucinációt, vagy éppen egy triggerként szolgáló helyzet szüleménye hallucinációként (például Hajnóczy alkoholtopikájával szemben, akire amúgy is gyakori rájátszásokat találunk [az elbeszélő egyedül ül a szobában azzal az üres papírral szemben, amelyre írni kell {154}]) –, mint ahogy az sem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy ő jelentené a folytonosságot az elbeszélő '77-es és a '94-es állapotai között, hiszen lehetséges, hogy a narrátor csak később írja őt vissza a fiatalkori eseményekbe.

A gerillaregény tehát az ellenkulturális lázadás helyett egy olyan nomád logika érvényesítése, amelynek fix pontjai – mint amilyen a leírás ideje is, hiszen az elbeszélő akkor költözik át egyik barátjától egy másikhoz a feljegyzéseivel – tranzitónak. Jól mutatják ezt az írásjelenre tett reflexiók, amelyeknél eldönthetetlen, hogy a megragadni kívánt fenoménre vagy egyáltalában a nyelvi rögzítés feltételére vonatkoznak: „Ennek a mondatnak a leírásával is alig boldogultam; két oka van, a grammatika az egyik, ezt tudjuk, a másikat meg elfelejtettem; aha..., aha..., a fényviszonyok” (344). Amellett, hogy az ismert hiányosság mint fentebb már tárgyalt elbeszélésszervező elem itt újra feltűnik, a „fényviszonyok” egyszerre utal arra, hogy az elbeszélő nem képes kifejezésformát találni a sötétség minőségére, és hogy a sötétség miatt nem látja, hogy mit ír. Az értelmezés a fikciós írásprodukciónak tükröralakzatává válik ebből szempontból, mivel az olvasás során ugyanígy nem igazolhatók vissza a szövegből az egyértelműsítő gesztusaink. Összességében véve azt tematizálja az elbeszélés, hogy saját figuratív működésének előfeltételei hiányoznak ahhoz, hogy örületről, traumáról, identitásról stb. lehessen beszélni. És valószínűleg itt ragadható meg a narráció egyetlen célja is: miközben el akarja kerülni az emlékezést (137), felejteni, törölni kezdi a diegézis alapjait is (legyenek ezek dichotómiák, eredetek, célok stb.), amelyek a feldolgozás vagy a megértés kezdetét jelentenék. Az a pusztítás, amely lefojtódott „a fiú”-ban, csak itt bukik felszínre, a regényben a diszkó sokat emlegetett leégése egy így értett textuális anamnézissel kivitelezhető: „Nem kell, hogy ráismerj, nem kell, hogy megértsd, nem kell, hogy elfogadd, végül úgyis ismeretlen lesz; és ismeretlen marad az akkor is, és most is ismeretlen, hagyd tehát így, hagyjuk annyiban.”



**Smid Róbert** (1986): az ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport munkatársa, első könyvét a pszichoanalízis médiumarcheológiai diskurzusából írta. Kritikákat főleg fiatal alkotókról közöl, tanulmányai a mediális kultúratudomány témáit dolgozzák fel.