

Szolláth Dávid

Traumatikus múlt, önreflexív próza és történelmi fikció

(Mészöly Miklós: *Film*, Márton László: *Árnyas főutca*)

Márton László 1999-es regényéről, az *Árnyas főutca*ról több kiváló elemzés született az utóbbi években. A regény fontos helyet kezd elfoglalni a magyar holokausztirodalom példái között. Ez többek között annak is betudható, hogy szakít a konvencionális elbeszélő eszközökkel, hogy provokatív módon szembemegy a holokausztirodalom hagyományos beszédmódjaival, például a mártíromság narratívájával. És nem csak a határokat feszegető mivolta teszi érdekessé. Másodgenerációs holokausztműként számos olyan poétikai és kontextuális sajátosságot is felvonultat (például régi fotográfiák, dokumentumok és visszaemlékezések használata, problematikus viszonyulás a túlélők generációjához), amelynek köszönhetően termékenyen értelmezhető az *utóemlékezet*, a *postmemory* Marianne Hirsch-i fogalma felől. Újabb értelmező munkát adott a 2005-ben megjelent *Őrizd meg* című album.¹

¹ Ács Irén: *Őrizd meg...*, szerk.: Levendel Júlia, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2005.

Ez az album két holokauszt-túlélő asszony, Ács Irén és Somogyi Magda háború előtti, gyerekkori emlékeit elbeszélő, valamint a szécsényi zsidó közösség mindennapjairól és vészkorszakbeli sorsáról beszámoló, azt fotókkal dokumentáló mű. Azt az anekdotikus és képanyagot tartalmazza Levendel Júlia szerkesztésében, amely a Márton-regény történeteinek és képleírásainak alapjául szolgált. A két mű feszült, izgalmas intertextuális viszonyban van egymással, ami irodalomelméleti és etikai kérdéseket egyaránt felvet. A regényt és az albumot Lénárt Tamás vetette össze.²

Ebben az írásban a Márton-regény másik pretextusára szeretném felhívni a figyelmet.³ Balassa Péter egy megjegyzését nem számítva nem esett szó arról ugyanis, hogy az *Árnyas főutca* milyen sok szálon kapcsolódik Mészöly Miklós műveihez.⁴

² A regényről szóló irodalom néhány fontosabb darabja: Balassa Péter: A leírhatatlan pillantás. Márton László: Árnyas főutca (2000). In: *Átkelés. II. Lélek-kertészet* (Balassa Péter művei 7.), Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 288–297. Kékesi Zoltán: Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az *Árnyas főutca* és a fotográfia), *Magyar Lettre Internationale*, 2008/nyár, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/kekesi.htm> (2015. 03. 13.). Kisantal Tamás: A történettelen-ség történetisége. In: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009, 257–298. Lénárt Tamás: Irodalmi, képi és családi emlékezet. Az *Árnyas főutca* és az *Őrizd meg...*-album. In: *„Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban*, szerk.: Schein Gábor–Szűcs Teri, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013. Szűcs Teri: *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony, Kalligram, 2011, 165–171. A regény keletkezésének körülményeiről Márton is beszélt Nagy Boglárkának: „A lovak kihaltak”. Beszélgetés Márton Lászlóval, *Jelenkor*, 2001/12., 1297.

³ A tanulmány a Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatásával készült.

⁴ Balassa, 296.

Azt is mondhatnánk, hogy ha az elbeszelt történetek és a bemutatott figurák jelentős részét az Ács Irén-féle történetek és fotók adják, akkor a narrációs eszközök és technikák jelentős része Mészöly műveire, elsősorban a *Filmre* vezethetők vissza. Meglepő, hogy eddig nem vizsgálták az *Árnyas főutcát* Mészöly műveinek összefüggésében, noha Márton azok közé az írók közé tartozik, akik esszék, interjúk, emlékezések sokaságában nyilvánították ki, hogy milyen fontos volt számukra Mészöly. Mintha Mészöly kultuszát csak az írók meglehetősen exkluzív köre művelné már (Nádas, Esterházy, Kukorelly, Pályi András, Krasznahorkai, Márton, Grendel, Darvasi, hogy csak a legfontosabbakat említsem),⁵ az irodalomtörténészek és a kritikusok pedig egyre ritkábban járnak utána a művek szövegközi kapcsolatainak.

⁵ Lásd pl. Dér Asia és Gerőcs Péter filmjét, a *Privát Mészölyt* (2011).

Az, hogy az *Árnyas főutca*ról megvilágító erejű értelmezések születtek az utóbbi években, és fontos példája lett a holokauszt irodalmi emlékezetét vizsgáló kutatásoknak, némileg el is különíti, ki is emeli a regényt a maga irodalomtörténeti közegéből. Új, fontos és releváns szempontok alapján, de többnyire nem az ezredvég magyar próza-poétikai folyamatainak kontextusában olvassák a művet.

Meglátásom szerint az *Árnyas főutca* tétje az, hogy a prózafordulat utáni magyar autoreflexív, posztmodern, intertextuális próza, a nagy elbeszélések és az ideologikus múltkonstrukciók csodálatos, szinte

tűzijátékszerű felrobbantása után képes-e, tud-e a traumatikus közösségi emlékezettel is dolgozni. Ez a kérdés Mészöly műveinek kérdése a hetvenes–nyolcvanas években; a Mészöly-művek egyszerre nyitottak egyrészt az intertextualitás, az öntükröző szövegiség, másrészt az anekdotikus és más emlékezeti formákban hagyományozott történelmi tapasztalatok narrációjának megújítása felé. Az *Árnyas főutca* esetében a holokausztirodalom kutatásának szempontjait (az utóemlékezet, a képi reprezentációk, a hagyományátadás, a beszéd legitimációjának fogalmait) érdemes volna szembevetni azzal a nyolcvanas–kilencvenes évekbeli, az „új próza” kapcsán is (például Balassa Péternél, Thomka Beátánál) megfogalmazott narrációelméleti kérdéscsoporttal, hogy a metaforikus, elbeszélésközpontú próza mit kezd a történettel, a múlttal, a közös emlékezettel.

Az *Árnyas főutca* és az újabb magyar történelmi próza

Az *Árnyas főutca* kapcsán felvetődő kérdés nem csak a Mészöly-hagyomány összefüggésében fogalmazható meg. Mielőtt a két regény összevetéséhez kezdenénk, tegyünk egy kitérőt, hiszen nemcsak az *Árnyas főutca*t megelőző, hanem az azóta megjelent művek köréből is válogathatunk mércéket. Számos olyan történelmi fikciós mű született az utóbbi tíz-tizenkét évben, amely a huszadik századi magyar múlt (és nem a török kor és az áltörténelmi mesevilág) traumatikus generációkkal később is akut kérdéseit írja újra érezhetően hozzáférhetőbb nyelven, egyszerűbb, netán tradicionálisabb poétika mentén, nagyobb olvasóközönséget elérve, mint ami a jelzett nyolcvanas–kilencvenes évekbeli magyar prózát jellemezte. Az eladott példányszámokról nehéz bizonyosat mondani, de jelentős kritikai sikereket értek el Rakovszky Zsuzsa, Oravecz Imre, Tóth Krisztina, Tompa Andrea, Závada Pál, Borbély Szilárd és mások regényei, amelyek a közösségi emlékezet pregnáns témáihoz szóltak hozzá: amerikai kivándorlás, Trianon, Erdély, holokauszt, kitelepítések, Rákosi-korszak. Fontosabb lett a történet, az emlékezet, az elbeszélte világ, és visszaszorult az explicit poétikai önreflexió. A mai regényekben nem szólnak már fejezetek az elbeszélés nehézségeiről, ugyanakkor érezhető Esterházy, Parti Nagy vagy épp Márton útkeresése. Ebbe az irányba mozdult el Németh Gábor már az ezredfordulón a *Zsidó vagy?* (2002) című regényében. Példának kínálkozik, hogy a *Harmonia caelestis* nagy sikere után a *Javított kiadás*ban az autoreferenciális, intertextuális poétika korlátokba ütközött, az ügynökjelentések iratcsomója nem egy pretextus volt a sok közül, „a történelmi dokumentum” fogalma újra súlyt kapott. Ha Nádas Péter műveit nézzük, ott is azt láthatjuk, hogy nagyban egyszerűsödött a *Párhuzamos történetek* (2005) nyelve és részben az elbeszélőtechnikája is az *Emlékiratok könyvéhez* (1986) képest, miközben a cselekmény rejtélye, Balassa kifejezésével, fennmaradt, sőt egyre fontosabb lett.

Az utóbb felsorolt művek 2002–2005 körül jelentek meg, és az ezredforduló utáni évek akár fordulópontnak is tűnhetnek. A *Sors-talanság* nemzetközi sikere, Kertész Nobel-díja (2002) is, némi malíciával érhető az elbeszélésközpontú próza afféle külső bírálataként. Egy olyan műre volt kíváncsi a világ, amelyet itthon nem sokan olvastak és méltattak. Arra szeretnék mindezzel célozni, hogy az utóbbi években megjelent egy sor sikerült és egy-két kiváló regény, amelyek fő vállalása a huszadik századi traumatikus múlt fikcionalizálása. Ám ezek a regények – megítélésem szerint – nem abba az önreflexív irányba mennek, mint amelyen az *Árnyas fűtca* elindult 1999-ben.

Persze mindez nagyon ízlésfüggő. Ráadásul nincs kétesebb vállalkozás, mint határpontokat megjelölni az irodalom történetében, különösen az épp zajló, kortárs irodalom folyamatában. Továbbá sok múlik azon is, mit gondolunk arról, hogy mennyire – mondjuk úgy – „játszható” a történelem. A prózafordulat idején a múlt közvetlen hozzáférhetőségének megkérdőjelezése és mindennemű fikcionáló, valóság szinteket ütköztető, megborító játék, fikciós és dokumentáris források keverése felszabadító volt, és ennek sokáig, évtizedekig kitartott az ereje.

Az *Árnyas fűtca* annak a nyelvkritikai próza-paradigmának a terméke, amely minden történelmi ráfogás, ideologikus konstrukció paradés szétbomlasztásában jeleskedett, amely a kész történetsémák, közös tudások és identitásnarratívák kritikájában élen járt a hetvenes–kilencvenes években. A regény úgy is értékelhető, mint ennek a nagy ironikus, nyelvkritikai irodalomnak a sikeres kiterjesztése a holokauszt emlékezetének területére. Sőt nemcsak erre, hiszen több összefüggő és kényes problémakört is sorolhatunk. A könyv egyrészt a romantikus nemzeti kultuszokat (például a Petőfi-kultusz), másrészt az asszimiláció nacionalista diskurzusát, harmadrészt – és legfőképp – a holokauszt mint mártíromság, mint „sors” patetikus elbeszéléstípusát dekonstruálja (azaz kimutatja belső ellentmondásait, nyelvhasználatban kódolt, rejtett, átörökített hamisságait). A regénynek ezekről a vonatkozásairól írtak már, elsősorban Kisantal Tamás és Szűcs Teri második lábjegyzetben említett írásaira utalhatok. Továbbá tanulságos a regényhez hozzáolvasni Márton egy korai, 1989-ben önálló kötetben megjelent esszéjét, melyben egy holokauszt utáni második generációs zsidó származású fiatal magyar értelmiségi kísérli meg módszeresen végiggondolni a zsidó származás és örökség minden lehetséges vonatkozását.⁶

⁶ Márton László: *Kiválasztottak és elvegyülők*, Budapest, Magvető, 1989.

Itt nincs hely az 1989-es esszé és az 1999-es esszészerű regény összevetésére, csak annyit érdemes megjegyezni, hogy míg a *Kiválasztottak* lucidus, wittgensteini stílusú nyelvkritikáját, (amely sorra veszi a magyar nyelv zsidósággal kapcsolatos szókészletének elemeit, analizálja konnotációikat, pragmatikájukat) még a konszenzuskérés szándéka hajtotta, addig az *Árnyas fűtca*nak a provokáció a stratégiája.

Csak hogy a regénynek azt a nagyon is adekvát és – például a korabeli nemzetközi történelemelméleti szakirodalom felől nézve – felettébb időszerű nyelvkritikai kérdését, hogy milyen narrativizálási módok használhatók a holokauszt előtörténetét, okait, lefolyását, emlékezetét, felejtését illetően, új megvilágításba helyezte az *Őrizd meg* album. Az ebben megjelenő visszaemlékezések, fényképek, képeslapok úgy is felfoghatók, mint a Márton-regény pretextusai és képi előzményei, de úgy is, mint a holokausztanúk saját múltjának újra birtokbavétele, minden nyelvkritikai aggálytól mentes, konvencionális feldolgozása. Ebből a nézőpontból tekintve nem egyenrangú szövegek intertextuális kapcsolatáról, hanem a történelmi dokumentum fogalmának újra előkerüléséről – ha úgy tetszik –, konzervatív, „hard” referencializmusról van szó. Az album „Ács Margit igaz története” – mondhatnánk abban az értelemben, amelyet a *Jacob Wunschwitz igaz története* cím iróniája vesz célba. Akárhogy is minősítsük, az *Őrizd meg* album kényelmetlen kontextusa az *Árnyas főutca*-nak: megjelent a regény élményanyagának még nem „szétírt”, nem disszeminált, hanem konvencionális módon előadott változata, amely ráadásul birtokolja a tanú, az emlékező – a regénytől megvont – legitimációját. Az intertextuális kapcsolatok általában gazdagítják egy mű értelmezhetőségét, az *Őrizd meg* album azonban olyan különös intertextus, amely korlátozza, fékezi a regény jelentésszóródását. Az eredetiség, az autentikusság, a saját történet divatjamúlt retorikáját lépteti újra színre. A Márton-regényben leírt, körülírt képek közlése pedig lakonikus és frappáns válasz a – posztmodern regények obligát, és itt is alkalmazott – paratextusára, miszerint „a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve” (3.), illetve az ennek ellentmondó második szerzői jegyzetre: „Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. (...) A fényképgyűjtemény nem férhető hozzá: megsemmisült vagy lappang”(5).⁷

⁷ Az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak: Márton

László: *Árnyas főutca*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999.

Egy analógiával érzékeltetve: a számos eltérés ellenére némileg emlékeztet a helyzet arra, am

Amikor az Esterházy Péter *Javított kiadás*ában megismert ügynökjelentések korlátozták azt az intertextualitás-felfogást, amely szerint nincs szövegek között státuskülönbség, nincs lényegi eltérés idéző és idézett, dokumentáris és fiktív között. „...eddig azt csináltam a tényekkel, dokumentumokkal, iratokkal, amit akartam. Amit a szöveg akart. Most nem lehet.”⁸

⁸ Esterházy Péter: *Javított kiadás*, Budapest, Magvető, 2002, 22. A *Javított kiadás* ügynök dossziéi, az idézett szöveg és az idéző szöveg színek szerinti, jól látható elkülönítése, valamint a *Harmonia caelestis*-beli, eddig végtelen jelentésburjánzásban sokszorozódó „édesapám” jelölő hirtelen, drasztikus jelentésszűkülése az új könyvben azt mutatta, hogy a történelmi dokumentum fogalma korántsem vesztette el teljesen a korábbi legitimitását. Az „érzékeny, XVII. századi tájleírásban” ellovagoló „édesapám” és a most megismert „édesapám” között fontos szintkülönbség van. Mindkét könyv esetében,

a *Javított kiadás* és az *Árnyas fűtca* esetében is felvetődik a kérdés, hogy a traumatikus múlt mennyire és hogyan „játszható”, továbbá visszatér a régi, már Balassa által is jelzett aggodalom, hogy az önreflexív próza akaratlanul is a múlt szépítésének, könnyítésének az irodalmává változhat.⁹ A tragikum mindenesetre a nyelvkritika veszteséglistáján van.

⁹ Balassa Péter: Hajónapló-töredék. A tragikum elvesztése és irodalmunk. In: *Hiába: valóság*, Pécs, Jelenkor, 1989, 102–106., 104.

Film – Árnyas fűtca

Lássuk most a két regény, az 1974-es *Film* és a huszonöt évvel későbbi *Árnyas fűtca* összevetését.

Álljon itt először egy filiszövegnyi összefoglaló a Mészöly-regényről:

A *Film* egy jól körülhatárolt földrajzi tér (a Vér-mező, a Csaba utca és környéke) történetét dolgozza fel nem konvencionális elbeszélői eszközökkel. Szöveginzertek, dokumentumok, újságcikkek, fényképek, rézkarcok, tereptárgyak, épületleírások nem-lineáris elrendezése, montázsolása, amelyet egy dokumentumfilm-rendező szerepébe bújtatott, fontoskodó, a saját alkotói módszerén elmélkedő elbeszélő végez, és folyamatosan kommentál. A montázsolás sűrítés, a különböző történeti szereplőkhöz és eseményekhez tartozó időrétegek összejátszása, tömörítése, zsúfolása, nagy kronológiai ugrásokkal, állandó kitérőkkel. Az olvasás fő motivációja, hogy az összefüggések sokasága észlelhető, de nem érthető. A múlt és a jelen csak metaforikusan, motivikusan érintkező történeti rétegei között nyilvánvaló, mégis szinte kétségbeejtően érthetetlen a kapcsolat. A jelek maximuma mellett a jelentés minimumával találkozunk. Hiába várjuk kitartóan az elbeszélővel együtt, hogy az Öregembernek eszébe jusson valami a felidézett század eleji események kapcsán. A történeti anyag egységes, de szervesen montázsszerkezetbe ágyazódik.

Most az *Árnyas fűtca* hasonló rezüméje következik: Egy jól körülhatárolt földrajzi tér (egy magyarországi kisváros) főleg zsidó lakosságának körülbelül egy évtizedét (a vészkorszakot és előtörténetét) sűríti össze a mű, bár sok kitéréssel dolgozik, utó- és előtörténetek is megjelennek. A sűrítés szöveginzertek, dokumentumok, újságcikkek, de mindenekelőtt korabeli fényképleírások nem-lineáris elrendezése, montázsolása, amelyet egy saját tevékenységére folyamatosan reflektáló elbeszélő végez és kommentál. A különböző történetiszálak, időrétegek között motivikus kapcsolatokat létesít, összefüggéseket teremt vagy keres. A sűrítés itt is nagy kronológiai ugrásokkal jár. Az egyik mondatban még Roth Aranka kislánykorában vagyunk, a következőben Arankát a lágerben látjuk néhány év múlva, egy bekezdéssel lejjebb Sobieski János lengyel király vezeti felmentő seregét Bécs alá 1683-ban, akiről utcát is elneveztek 1930-ban, amely utcát a következő sorban Lenin utcára neveznek át stb. stb. (36.).

A hasonlóságok elősorolása közben máris fölhívom a figyelmet egy lényegi különbségre. A *Film*mel szemben az *Árnyas főutcában* a fragmentálás, valamint a történetmondást illető elbeszélői szkepszis ellenére jól körvonalazhatók az összefüggések. A regény minden provokatív-tása mellett is érvényben hagy bizonyos alapnarratívákat, a könyv annyiban konvencionális, hogy úgyszólván zökkenőmentesen olvasható az asszimiláció, a disszimiláció, a kirekesztés, az üldöztetés, a megsemmisítés és a túlélés ismert történetzállai mentén. Erre később még visszatérek.

Lássunk egy újabb hasonlóságot. Az elbeszélő mindkét regényben *többes szám első személyű*. Ez nem nevezhető gyakorinak a magyar prózában, sőt jó ideje az értekező műfajokban sem általános. A többes szám első személyű elbeszélés olyan erős, állandóan jelen lévő stílusjegye a regényeknek, hogy ez gyengíti az összes többi stilisztikai eszköz hatását. Afféle folyamatos „alapfrekvenciát” ad az olvasásnak, ami kissé tompítja a többi karakterisztikus elemet, a mártonosnak vagy mészölyösnek nevezhető stílusjegyeket. A két regényből emiatt nagyon sok olyan mondatot lehet kiemelni, amelyekről nehéz volna megmondani melyik regényből is származnak.

„Az ő arcán találjuk meg azt a kifejezést, amelyet keresünk.”

„Figyeljük az... arcát, hogy mutat-e valami változást – de semmi.”

„az élményt érzük tetten, amit történetesen egy olyan arc fejez ki, amelyik lehet tizennyolc, lehet hetvenkilenc éves.”¹⁰

¹⁰ Az első idézet forrása az *Árnyas főutca* (10.) a második kettőé a *Film*, ebből a kiadásból: Mészöly Miklós *Összegyűjtött művei. Regények*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993. (335. és 367.)

Mészöly Miklós az elbeszélői többségről egyszer azt mondta, hogy számára a francia személytelen névmás, az „on” volna a megfelelő grammatikai forma.¹¹ A Mészöly-művek többségében a visszafogott személyesség, a krónikási távolságtartás, a fegyelmezett tanú magatartásának nyelvi megfelelője,¹² vagy az értekező szövegek személytelenségét idéző többes szám rokona. A *Film* esetében is az objektivitás látszatát kelti ez a grammatikai forma, azt sugallja, itt valóban tudományos kísérlet zajlik. Ugyanakkor ez a regény a hatalom természetrajzát vizsgáló Mészöly-művek sorába tartozik, a többes szám első személy itt annak a fontos nyelvtani jelzése, hogy az elbeszélő erősebb a szereplőinél.¹³

¹¹ Thomka Beáta szíves szóbeli közlése.

¹² Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 26.

¹³ Alávetett és hatalommal bíró nyelvhasználók személyesnévmás-használatáról lásd Mészöly Miklós: *Az ezek és az ők szemantikája*. In: *Érintések*, Budapest, Szépirodalmi, 1980, 90–93.

Az elbeszélő mindig egy stáb nevében beszél, noha voltaképpen nem tudhatjuk, vannak-e rajta kívül mások is a forgatáson, a többes szám mindenesetre hatalmat ad. Egy technikailag jól felszerelt csapat áll szemben a forgatásra „ítélt”, tüzetesen megfigyelt két öreggel, „aggronccsal” (296.). A többes szám első személyű forma emellett cinkosságot teremt az elbeszélő és az olvasó között. A „mi”-t számos alkalommal úgy lehet érteni, hogy mi, azaz az elbeszélő és én, az olvasó vagyunk a hatalom birtokosai. Ez ugyanakkor modorosságként is értékelhető, „királyi többes”-ként, ami egyes olvasókat, mint például Karátson Endrét, kimondottan zavarja. Ő a közösség nevében fellépő, magabízó megmondóemberek retorikájának visszhangját hallja benne.¹⁴ Megkockáztatom, hogy ez a vélemény értékelhető a felkínált cinkosság olvasói elutasításának válaszaként: „Az én nevemben senki ne beszéljen stb.”

¹⁴ Karátson Endre: Képiró, képolvasó. In: „Tagjai vagyunk egymásnak”, szerk.: Alexa Károly-Szörényi László, 1991, 102–110. Hasonlót fogalmazott meg a Mészöly-esszék kapcsán Beck András: Papírforma szerint, Litera.hu, 1992, http://www.litera.hu/hirek/ami_ledermeszt (2015. 03. 13.).

Az *Árnyas főutcá*ban az elbeszélő nem része az elbeszélte világnak, nem vele egy térben, egy időben fellelhető tanúkat faggat, mint Mészöly filmese az öregeket, hanem „árnyakat”, azaz emlékekből és képzeletből újraalkotott hajdanvolt embereket. Ennek ellenére a többes szám első személy használata hasonló ironikus hatást vált ki: az értekező szövegek stílusát imitáló, (Mártonnál gyakori) személytelen elbeszélő azzal veszíti el az objektivitás látszatát, hogy egyáltalán nem felel meg semmiféle megidézett történetírói követelménynek, hiszen előszeretettel von össze alakokat, egyes figurák tulajdonságait átadja másoknak, időkezelése bevallottan hiteltelen, sőt csodás elemeket vegyít a történeti elbeszélésbe. Hasonlóan a *Film* elbeszélőjéhez, előszeretettel és demonstratívan megszegi a tevékenységétől (dokumentumfilmezés, történetmondás) elvárható szakmai normákat, a normaszegéseket pedig az adott megismerő tevékenység elkerülhetetlen velejáróiként tünteti fel. Az *Árnyas főutca* elbeszélőjének is „túlhatalma” van az elbeszélte személyekkel szemben: bármit megtehet velük, ugyanakkor szinte kényelmetlen cinkosság alakul ki elbeszélő és olvasó között: *mi* tehetünk meg bármit velük, kényünk és kedvünk szerint, az árnyak pedig, éppúgy, mint a vegetáló Öregember, már nem tiltakozhatnak.

Az elbeszélők önreflexiója is nagyon hasonlóan alakul a két regényben. Az alábbiakban olyan részleteket tettem egymás mellé, amelyben a két „hatalommal bíró” elbeszélő mégiscsak szembesül saját korlátaival:

„...végül a mi pillantásunk is a saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved. (...) egyszerűen nem tudunk kitalálni értelmesebb feladatot, mint amit

*eddig is csináltunk – ez a dolgunk: az Öregasszony és az Öregember.” (Film 308.)
„Most kell szembenéznünk vele, elbeszélőként nem bírunk véghez vinni tetteket.” (Árnyas 112.)*

A következő példákban azon morfondírozik az elbeszélő, hogy nem avatkozhat bele hősei sorsába:

„A helyzet annyira felelősségteljes, hogy közbeléphetnénk; de nincs kielégítő érvünk és indokunk, hogy miért nem tesszük meg.” (Film 304.)

„Most kell választ adnunk arra a fájdalmas kérdésre, maradhatunk-e pusztán szemlélői a sorsnak...” (Árnyas 112.)

Számos hasonló párhuzamosságra lehetne szöveges példát hozni, de legyen egyelőre az utolsó egy elbeszélői geg, metaleptikus poén a szöveg tipográfiai képével. A *Film* elbeszélője a sorejtéssel mint hatásszünettel játszik, amire a Márton-könyv rákontráz.

„...mondta [az ügyvéd] a jegyzőkönyv szerint, s csak hatáskeltő szünet után folytatta.

Itt mi is rövidebb szünetet tarthatunk a tájékoztatásban...” (Film, 299.)

„...mennydörgés hallatszik a távolból. Azt írja az újság, hogy Kassára bombák hullottak.

Itt pedig azért hagytunk üresen egy sornyi helyet a szövegben...” (Árnyas, 29.)

Az elbeszélő részvétlen Mészölynél, kegyeletlen Mártonnál. Magatartása mindkét regényben provokatív. A *Film*ben a kamera megfigyeli, szinte vallatja a két öreget. A filmezés metaforikája is árulkodó, van, ahol „látószögünk harapófogójába” (308.) helyezi a két alakot, a kamera előtti beállításukról pedig azt mondja, hogy „udvariasan falhoz állítjuk őket” (314.), később az Öregember arcába tolt kamera objektívje ahhoz a puskacsóhoz lesz hasonlatos, amellyel a közeli zsidó szeretetotthon öregjeit mészárolták le 1945 januárjában. Testük, viselkedésük minden apró mozzanatát megfigyeli, kiüríti az Öregember zsebeit, átkutatja az Öregasszony retiküljét, a szekrényeit, benéz az Öregasszony szoknyája alá, és részletesen leírja, amit ott lát, kištótált ad az Öregember fulladási rohamáról, és bizarr csókjelenetet csinál abból, amikor az Öregasszony szájon át lélegezteti az Öregembert.

A *Film* elbeszélője a Wayne C. Booth-i értelemben megbízhatatlan. Nagy gondot fordít ugyan arra, hogy részletezze az ábrázoló módszerét, folyamatosan reflektál filmes, illetve elbeszélői magatartására, de – mint láttuk – szavai nincsenek összhangban azzal, amit csinál. Például az imént említett fulladási rohamnál kisesszét remekel arról, hogy miért nem avatkozhat közbe, és miért volna álságos *caritas*

most segíteni a fuldokló öregen, és feladni a kívülálló megfigyelő pozíciót. Az olvasó azonban tudja, hogy a zsebek átkutatásánál ő vette el azt a légzéskönnyítő cukorkát, ami most segíthetne, azaz *akkor* beavatkozott az életükbe.

Márton elbeszélőjének részvétlensége kegyeletlenségnek hat. Ott kezdődik, hogy az *Árnyas fűtca* nagyon kijózanító könyv, radikálisan rákérdez a holokausztemlékezet konvencionális elbeszéléseire. Az említett provokatív nyelvhasználati analízis már a kezdésben megjelenik, mindjárt az első oldalakon. Eszerint a holokauszt áldozatait nem feláldozták, ők nem áldozatot hoztak, hanem legfeljebb bűncselekmények áldozatai lettek, a holokauszt „nem történt meg” (9.), hanem végbement, mivel az nem nevezhető emberi történésnek – és hasonló provokatív kijelentésekre ragadtatja magát. Ezek a könyv esszéisztikus részei, de hasonló viszonyulás körvonalazódik az egyes alakokkal kapcsolatban is. A bocsikai ruhában bizakodón mosolygó zsidó kislány, Róth Aranka vagy az Árpád vezérről elnevezett Gőz Árpád kapcsán lakonikusan megjegyzi, hogy a szereplők asszimilációs törekvései, mint hamarosan ők maguk is látni fogják, úgymint hiábavalók. Ironizál Pechdracht Éva, a kissé túlsúlyos lányka balettmutatványán, „dúsan fejlett idomai hamar egyértelművé tesz, hogy nem erre a pályára termett” (41.), majd frivol kapcsolással a következőt közli: „a kor szelleme pedig azt is egyértelművé fogja tenni, hogy sem különálló személyként, sem a megsemmisítésre kijelölt tömeg részeként nem termett semmiféle pályára” (42.).

A kegyeletlenséghez hozzátartozik, hogy magát a tiszteletteljes emlékezés igényét is kritikailag jeleníti meg. A regény végén az egyik főszereplő, Róth Aranka meglehetősen ironikus módon az elbeszélés „őrangyala” lesz, és úgy érvel, mint egy szűk látókörű, kissé paranoid, mindenesetre frusztrált öregasszony, aki – az olvasóval ellentétben – semmit nem értett meg ennek a könyvnek a jól átgondolt múltreprezentációs, narrációelméleti és nyelvkritikai megfontolásaiból. Ez az asszonyság számon kéri az elbeszélőt, miért nem emlékezett meg róluk méltóképpen, magasztosabb elbeszélést várt volna, és elmondja, hogy ez a mű csak egy „szűk budapesti értelmiségi kör, egy belterjes elit réteg” (133.) elvárásainak megfelelő olvasmány, sőt az elbeszélő árulja el, kik állnak a háta mögött, kiknek dolgozik, végül vissza is vonja tőle a megbízást.

A regénynek ezeken a lapjain a túlélők és a később születettek múlthoz való viszonyának konfliktusa abban csúcsosodik ki, hogy az idős asszony visszaveszi a fényképeket (amelyek fontos kapaszkodói az emlékezésnek, a történelmi fikció írásának), és ezzel megvonja az elbeszélőtől a legitimációt (134.). Erre a jelenetre is igaz, hogy más fénybe helyeződik, ha megtudjuk Márton nyilatkozatából,¹⁵ illetve a már tárgyalt *Órizd meg* albumból, hogy a fikció mögött a mű keletkezéstörténete húzódik. Elképzelhetjük Ács Irén felháborodását, aki egy olyan könyvben látja viszont a saját élettörténetét,

családja és barátai holokausztörténeteit, amelyben a fő szöveg a múlt megismerésének relativitása, az elbeszélés lehetőségeinek boncolgatása, amelyben az elbeszélő voltaképpen mindent megengedhet magának a múlt történeteinek alakítását illetően. Elképzelhetjük Somogyi Magda felháborodását, amikor azt látja, hogy személyes emlékei, legféltettebb története egy kísérletező fiatal író elméleteinek demonstrációs anyagává válnak, ő maga pedig értetlen, felháborodott figuraként jelenik meg a könyv lapjain. Az autoreferenciális próza normarendszerének nézőpontjából semmi különös nem történt: az intertextuális poétika rég feloldott minden szöveghierarchiát, így a holokauszt-túlélő sem lehet tulajdonosa a saját történetének. Más szempontból azonban elmondható, hogy ez a könyv kisajátított egy emlékkanyagot, a történet birtokosait pedig kifigurázta, revánsot vett rajtuk, mint Dante a Pokolba tett firenzeieken.

¹⁵ Márton László: „A lovak meghaltak”, 1297–1298.

A két álláspontnak a maga eltérő feltételrendszerében van meg a maga igazsága (amelyek különbségében természetesen megjelenik a közvetlen és közvetett érintettség generációs különbsége), és ezért csak annyi mondható, hogy árnyalni tudják egymást, érvényteleníteni nem. Kérdés marad viszont az, hogy a múlt megismerését és átadását illetően szkeptikus próza mennyire lehet hiteles a traumatikus történelmi tapasztalatok újramondásában. Hitelességen nem történelmi, adatszerű hitelességet értek, nem is a fikció korlátozását, hanem a történelmi közvetítés hitelét. A legitimáció megvonása természetesen nem teszi esztétikai értelemben sikerületlenné a művet, erről nincs szó, viszont segít explikálni a problémát.

Visszatérek Mészöly és Márton művének összehasonlításához. A *Film* nemcsak narrációelméleti kérdések miatt érdekes a későbbi prózaíró-nemzedék számára, hanem a részvétlen elbeszélővel, a tárgyiasító leíró pillantással egy humanizmus-kritikai szemlélet bevezetésére is kísérletet tett, amely a magyar irodalomban (mely oly nagy mértékben elkötelezett az úgynevezett közösségi értékek mellett) meglehetősen ritka, és amelyet nemcsak az említett Márton-regényben, hanem radikálisabb formában és nagyobb formátumban Nádas Péternél láthatunk viszont. A látás, a történetmondás mészölyi kritikája, megtisztítása mindennemű ráakódott konvencionális és ideologikus jelentéstől a francia *nouveau roman* törekvése volt, a *Film* és Mészöly néhány másik műve, az *Alakulások*, a *Nyomozás* ehhez hasonló csatornázott a magyar prózába. A történelem éppoly védtelen lesz, mint mindennapi életünk tárgyai, ha a „nouveau romanos” szemüveget tesszük fel, és úgy nézünk a múltunkra (Robbe-Grillet nem is erre használta) – ekkor semmilyen konvencionális jelentés nem marad a talpán. Megszűnnek a narratív kapcsolatok, és formai analógiák, felületi párhuzamok, asszociációk, motívumismétlődések, váratlan szekvenciák lépnek a helyükre. Ennek az elbeszélésre nézve az a következménye, hogy szerves

struktúra helyett szervesen montázs alakul; összesűrűsödnek, éles vágásokban egymás mellé kerülnek távoli időrétegek, elkülönülő elbeszélésrétegek. Ez éppúgy látható a *Film* párhuzamosan futtatott, de egymással megnyugtató kapcsolatot az állandó faggatás ellenére sem találó történetszálaiban, mint a *Párhuzamos történetek* párhuzamos, de rejtélyes módon érintkező közép-európai történeteiben. Arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy míg Mészölynél és Nádasnál valóban rejtély marad a múltösszefüggések értelme, és a nagyepikai struktúrák hosszan képesek ellenállni a parafrázisnak, addig ez az *Árnyas főutca*ról nem mondható el.

Korábban már utaltam erre a különbségre. Az *Árnyas főutca* ugyanis nem diszkreditálja az anekdotát, hanem csak variálja, változatokat mond el, ám ezek az elbeszélői óvintézkedések ellenére hozzák magukkal a tanulságukat. Egy történet, amelyben a zsidó kislánynak elveszik a társai a füzeteit, és a sárba szórják, nem lesz kevésbé szomorú vagy felháborító attól, hogy az elbeszélő a történet előtt és után is jelzi a saját jelenlétét, afféle elidegenítő effektként, nehogy belefeledkezzünk a szentimentális jelenetbe. Ami igaz az egyes epizódokra, igaz a regény egészének narratív struktúrájára is. Az *Árnyas főutca* története a folyamatos elbeszélői intervenció ellenére parafrázálható. Egyértelmű, hogy az esszéisztikus hajlamú elbeszélő mit állít az asszimilációról, vagy hogy hogyan értékeli a többségi magyar társadalmat a vészorszak idején nyújtott teljesítménye alapján. Ezekkel az értelmezésekkel én a magam részéről nagyrészt egyet tudok érteni, csak hogy ellentmondásosakká válnak az elbeszélő folyamatosan hangoztatott episztemológiai kételyével együtt olvasva. Az elbeszélő ebben a tekintetben is megbízhatatlan: a széttördelt narratív linearitás, történeti kronológia, ok-okozati összefüggések és a többi diszkreditált (és hasonlóan esendő) világértelmező struktúráink helyére kerülő párhuzamok, analógiák, interpolációk többnyire kételymentesek, néhány esetben didaktikusak a regényben (lásd pl. Gránith rajztanár és Krebs Hermann rabbi szembeállítását, amelyből az a tanulság vonható le, hogy a náciszimpatizáns tanár gonosz, a rabbi pedig bölcs és jóságos, vagy lásd a műtermi díszletrepülőgép és a valóságos bombázók sokatmondó rímeltetését, ahol a háború és béke különbségein gondolkodhatunk el). Mintha az elbeszélő kissé önjáró módon mondaná tovább az évtizedek óta regénytoposszá vált „elbeszéléselméleti székszis” szövegét egy olyan regényben, amelynek nincs kételye azt illetően, hogy a holokausztnak van megfogalmazható, továbbadandó történeti tapasztalata, ha úgy tetszik, történelmi igazsága. Az elbeszélő ezek szerint voltaképpen nem megbízhatatlan, hanem szereptévesztő vagy „ál-megbízhatatlan” elbeszélő: birtokában van a történetének, de igyekszik úgy tenni, mintha nem volna birtokában. Ha a történetmondást igazából nem érintik a történetmondásról hangoztatott kételyek, akkor ez a szöveg afféle többretegű

intellektuális dekórumként terheli az olvasást. Az „elbeszéléselméleti kétely” szólama kötelező gyakorlatnak tűnik egy olyan könyvben, amelynek már más tétjei vannak.

A *Film* elbeszélője meg akarja érteni a múltat, és mindent megtesz ennek érdekében – de az olvasóval együtt nem jut a megértés közelébe. Az *Árnyas főutca* elbeszélője azt hangoztatja, hogy nem adható vissza múlt, miközben biztos és átadható tudása van róla. Mindkét mű ironikus viszonyban van a saját elbeszélői eljárásával, de míg a múlt rögzíthetetlenségének egygyökerű felismerése az egyik esetben nyomasztó veszteség: „semmi nem mondható bizonyosan”, a másik esetben felszabadító tapasztalat: „akármi mondható”. A feszültséget az okozza az *Árnyas főutca*-ban, hogy az „akármi mondható”-ban nem igazán hisz ez a könyv sem, a traumatikus múlt játszhatósága, szubverzív újramondása korlátozottnak bizonyul.