

„*Abol már semmi sincs*”

CSENDER LEVENTE: FORDÍTOTT ZUHANÁS

Csender Levente harmadik novelláskötete, a *Fordított zuhanás* nem titkoltan próbálja egy lehetséges határon túli magyar önértés irányait kijelölni. A kortárs prózában továbbra is létezik egy olyan tendencia, mely hasonló feladatra vállalkozik, és azokra a kérdésekre próbál választ adni, hogy hogyan lehetséges a határon túli magyar lét specifikumait relevánsan, újdonságot hozva felépíteni – példaként említhető többek között Dragomán György 2005-ben megjelent, *A fehérr király* című kötete. A Dragomán-szöveg összetettségét Csender Levente könyve ugyan nem éri el, mégis ehhez az irányvonalhoz kapcsolhatók a novellák. A Csender-korpuszt dicsérő kritika szerint olyan, Sánta Ferencet idéző dokumentarista prózáról beszélhetünk (Balázs Imre József), melynek újdonságát és érdekességét az adja, hogy „egy nagy kalandként fogja fel az egészet”, továbbá hogy „saját tapasztalatból indul ki” (Varga Melinda). A vallomásos én-narratívák sorozata és a dokumentarista próza nyilvánvalóan nem könnyen egyeztethető össze a posztmodern nyelvszemlélet dinamikájával, azonban a *Fordított zuhanás* mindezen fogalmak aláásásával operál, s deklarált küldetése mellett a nyelv átlátszatlanságát burkoltan bír, de problémaként jeleníti meg.

A „vallomásos én-narratíva” megnevezés eleve ellentmondásos a kötet esetében, mivel Csendednél sokkal nagyobb hangsúlyt kap ennek elmozdítása a hagyományos kontextusból, illetve azon – elsősorban nyelvileg felépített – eljárás, amely segítségével lehetségessé válik egy kollektív múlt-tapasztalattal és ennek töréspontjaival való megbirkózás, majd együttélés. A poszt-szocialista országok lakóira sokszor jellemző identitásválság és -hasadás színrevitele Csender Levente esetében túlmutathat a határon túli magyar önazonosság deklarációján, s a közép-kelet-európai groteszk alakzatai nemcsak a „szociális érzékenység” (Ekler Andrea) ihlette szövegek létrejöttét teszik lehetővé. A továbbiakban tehát számba veszem a vallomásos narráció ellentmondásait, a múlt integrálhatóságának lehetőségeit, illetve a groteszk mint identitásalakító tényező létrejöttét a *Fordított zuhanás* novelláiban.

A szerző számos beszélgetésen ismerte el, hogy szövegeinek java része személyes ihletésű, sőt, egyik kritikusa éppen ezt emeli ki a *Fordított zuhanás* egyik legmegkapóbb mozzanataként: „[Az írások] azért ragadnak magukkal, mert az elbeszélés közben érezzük a szerző jelenlétét is” (Varga Melinda). A novellákban alkalmazott narrációs eljárások azonban semmilyen alapot nem adnak szerző és narrátor összekapcsolására. Az önéletrajzi olvasat lehetőségének a megjelent csekély számú kritikában kitüntetett példája a *London* című novella, ugyanis – ahogy az interjúkból kiderül – Csender Levente tényleg járt vendégmunkásként a brit fővárosban. A felvetés pikantériáját azonban az adja, hogy a kötetben szereplő tíz novellából ez az egyetlen, melyben a narrátor nevet kap („Lackó vagyok Erdélyből”), s ezzel a gesztussal a szöveg szembehelyezi magát a maradék kilenc, viszonylag homogén nyelvezettel élő és tematikailag is egységesebb novellával.

Emellett éppen ez, a *London* novella, sorrendben a nyolcadik az, ahol egyértelműen visszatér az első néhány szöveg szinte észrevehetetlenül eltűnt egyes szám első személyű elbeszélője, mely a *London* előtt és után egyöntetűen adja át helyét a harmadik személyű narrátornak. A beszédhelyzetváltás alapvető oka és módszere a forrásmegjelölés – Csendernél feltűnően gyakori – aktusa. A megbízhatóság, hitelesség képzete, mely a történet eredetének feltárásával képződhet meg, éppen ennek állandó ismétlődése miatt foszlik szerte. A harmadik, címadó novellától kezdve a szövegek egy rövid, első személyű felvezetéssel indulnak, mely kifejti, honnan ismeri a narrátor az adott illetőt („Volt néhány szörpözéssel egybekötött makramézás a tanítónőnél még kisiskolás koromban” – *Fordított zuhanás*; „Disznót vágni jártunk hozzájuk karácsony körül” – *Retúrjegy*), majd vissza is vonul, s egy teljesen imperszonális, harmadik személyű narrátor váltja fel.

A kötetet tárgyaló kritikai diskurzusnak tehát központi kérdésfelvetése az, hogy egy tőről fakad-e az életrajzi én és az első személyű narrátor. Jelen összefüggésben azonban fontosabb lehet az, hogy azonos-e az összes novella elbeszélője, illetve hogy ez a narrátor hogyan fér hozzá a múlt történéseihez. Az előbbi problémát kizárólag a szövegek alapján nem lehet feltárni, hiszen, ahogy már szó volt róla, egyedül a *London* című novella nevezi meg narrátorát. Általánosságban azonban mégis elmondható, hogy a viszonylag homogén nyelvezet, illetve a hasonló nézőpont közös narrátorra, s ekképp elbeszélés-füzérre enged következtetni.

Ami azonban a múlt feltárhatóságát illeti, a narrátor éppen úgy reflexió tárgyává teszi a visszaemlékezés nehézségeit, mint a múlt eseményeit. A kötet jelentőségét több értelmezője abban ragadta meg, hogy a romániai rendszerváltás utáni Székelyföld szociografikus elmélyültségű, hiteles képét adja. Az egyébként alkoholizmusról, megkeseredettségről, céltalanságról beszámoló szövegeket relativizálják az emlékezés nehézségeire reflektáló passzusok. A múlt elvész valahol a felidézés során, felülíródik a jelennel: „A képek közt megtaláltuk az osztályomat, de ő még mindig olyan közös történeteket mesélt, amelyek valaki mással, másokkal történtek meg. Feladtam a közös múlt keresését, nem láttam értelmét.” (*Fordított zuhanás*) Máskor az emlékezés támasztékokra szorul, mint a *Retúrjegy* című novellában („Erre a történetre nem emlékeznék, ha Erzsi néném nem mesélte volna el minden találkozásunkkor.”), vagy még szembeötlőbb módon a szöveg az emlékezet mediatizált voltára világít rá, például a *London* című szövegben. „Az egész ottlétem kezdett virtuálissá válni. Fotóztam sokat. Mintha utoljára járnék ott. Még a forgalmas, soksávú utak közepére is beóvatlankodtam egy-egy jó képért, csak úgy füttyültek el mellettem a londoni taxik... aztán kiderült, hogy a Zenit nem tekerte a filmet, és nem sikerült egyetlen kocka sem. Így jártam Londonnal. Az útlevelemet valahol elhagytam, semmi bizonyítékom nincs, hogy valaha ott jártam, senki nem emlékszik rá. Talán csak képzelgés volt az egész.”

A fénykép tehát valódibbként jelenik meg, mint a tényleges történések, amivel összecseng a kötet legelső novellájának egy epizódja is. 1989-ben, a politikai vezetők felelősségre vonásakor zavargások törtek ki, ahol felbukkan egy fotós, aki megkísérli rögzíteni az eseményeket. „Csak egy ember maradt a közelben, egy szakállas, farmeros férfi, aki ott fényképezett, térdelve, felállva égő kocsit, tüzet, embereket, merészen, szünet nélkül kattogtatta a gépét, cserélte a filmet, fóku-

szált, leguggolt, felállt, közel ment... Odalépett hozzá egy marcona alak a tömegből, és követelte, hogy vegye ki a filmöt, így mondtam hogy filmöt a gépből... A szakállas dühöngött, talán sírt is, és azt kiabálta, hogy *barbárok vagytok emberek, barbárooooo!* (*Barbárok vagytok, emberek!*; kiemelés az eredetiben) És valóban, Csender novellisztikájában pusztán az emlékezés nem kielégítő közvetítője a múltnak; a szemtanú vallomása – éppen annak kikerülhetetlen bevonódása miatt – nem megfelelő bizonyíték. A hiteles, rögzíthető és sokszorosítható bizonyítékok azonban a szövegekben rendre megsemmisülnek és felülíródnak, s egyedül maradunk egy tucatnyi, egymásnak számos ponton ellentmondó múltinterpretációval, bármiféle tárgyszerű, valós bizonyíték nélkül. A szóbeli emlékezés és annak megörökítése, átvitele között olyan ellentét feszül, amely kizárólag az utóbbit fogadja el hitelesként, miközben a közelmúlt romániai történelmével kapcsolatban csak az előbbi áll rendelkezésre. „Volt azért valami, amit nem szeretett volna elveszíteni, mégis meg kellett semmisítenie. Két füzetet írt tele titokban, mindazt lejegyezte, ami velük történt, és tervezte, hogy kijuttatja, de a szabadulás hírére megsemmisítette, mert mielőtt kiengedik, az embernek még a seggébe is belenéznek, nem visz-e ki valami titkot az anusa vörös falára írva... Tanulság volt benne, és azt szeretete volna, hogy a következő generáció ne jusson az ő sorsukra.” (*A forradalom böse*)

A múlttal való együttélésnek, az örökség feldolgozásának leghatásosabb szimbóluma azonban a kötetzáró *Fődni ofszellemekkel* novella központi képe, a család több száz éves házának újrafödése. A ház és a hozzá kapcsolódó tárgyak – padok vagy „tálasok” – a fényképekhez vagy írott szövegekhez hasonlóan a múlt médiumaiként, hordozóiként jelennek meg: „Nem tudom, hogy mit látott még az a ház, mert én alig értek a sok régi jeltől, amit magán hordoz, és nincs aki elmondjon mindent, hogy mi is történt két vagy háromszáz évvel ezelőtt, de néhány érdekességről tudok... Láthatott mindenféle időket, császári időt, magyar időt, román időt, újra magyar, megint román időt, érezhette, hogy ide-oda csatolgatják, átélte a fasizmust, a kommunizmust, most épp a demokrácia taknyán csúszkáló kapitalizmust nyögi, látott mindent, amit egy havasalji kőház láthat.” A tárgyak a maguk tapinthatóságukban tehát egyrészt felmutatják a múltat, másrészt, mivel kontextusukból kimozdítva jelennek meg, a teljes rekonstrukció lehetetlenségére is rávilágítanak.

A múlt közvetített voltát a „felülírás”, „kitörlés” és egyéb kifejezések használata is szemlélteti, melyek a közös, ám korántsem problémamentes „a múlt egy könyv” alapmetaforához nyúlnak vissza. Ezt viszik az abszurditásig a novella záró sorai. „Csak akkor vettem észre, hogy a lemezeken levő kék festék női körvonalakat sejtet. Jobban megnéztem, s hát a nők ruha nélkül pózoltak, a lemezekre felnötteknek szóló újságokat nyomtak... A hold már úgy világította meg a tetejét, hogy az ofszetlemezekről a fiatal lányok kacérkodtak a hideg fényvel. Naptár is szerepelt a lányok mellett, ha hamarabb észrevettem volna, sorba rakom őket januártól decemberig, hogy olvashassa az idő, hol is tart, ha a ház fölé száll.” Az utolsó mondatok tehát kiemelik a régi házat abból a körkörös időből, melynek állandóságát éppen tapinthatósága, jelenléte adta, s helyette egy lineáris időfelfogás részévé tesz, ahol a ház pusztán emlékmű, a múlt egy, a jelenbe szakadt darabja. A felnött újságok lemezei, melyek a tradicionális zsindeley helyett kerültek a házra, az ide

vonatkozó szöveghelyek alapján kétféle viszonyt implikálnak múlt és jelen között. Egyrészt az értékvesztés nosztalgikus narratívája kap hangot („A ház meg olyan lesz, mint a Salamon töke. Hogy milyen érzés ránézni, nem számít... Mégis furcsa, hogy az az eldugott, fehérre meszelt kis ház, amit épp el akarunk csúfítani, annyit látott, hogy bármelyik látnok megirigyelhetné”), másrészt azonban az ofszetlemezekkel életre hívott jelen értéktöbblettel léphet fel a múlthoz való viszonyában („[a ház] kapott egy kis haladékot a pusztulástól”).

A szexlapok mint a régi ház továbbélésének módozatai azonban múlt és jelen között olyan ellentmondásos viszonyt hoznak létre, mely Csender kötetében több alkalommal ismétlődik, ezáltal identitásformáló tényezőként lépve fel a *Fordított zuhanás* közegeiben. A *Sanyi utazása* című, Örkény egyperceseit idéző szöveg például egy már-már közhelyes gagre épül, mely szerint az alkoholista építőmunkás elbóbiskol a mobilvéceben, melynek megkezdik az elszállítását. Az emelkedés azonban – a hagyományos szimbolikával és Csender általános módszereivel összecsengően – epifániát is jelez: „Nem is érzett még olyan felemelőt, csak mikor az asszony régebben megölelte, könnyű volt, mintha jó Újházy-tyúkhúsleves áradna szét mellkasában (...) A családja is ott volt körülötte, ők is vele repültek, kis felesége mazsoláskalács-foszlányokat dugdosott a szájába, (...) combjai kivillantak a hálóing alól, és kicsit arrébb ott voltak a rokonok is, akiket régen nem látott már, keblükre ölelték, megropogtatták a vállát és azt mondták neki, hogy Sanyi, micso-da ember lett belőled, hogy Magyarban is így megállod a helyed.”

Az értékszembesítés hamar megtörténik, egy bekezdés múltán kiderül, hogy „a szerkezetkész állapotban levő társasház hatodik emeletén alig egy perce akasztották a daru horgára a Toi-Toi mobilvéceét, melyben a reggeli három feles körtepálinkától és a Soproni Ászoktól, Színes Mai Nappal a kezében Sanyi elpilledt egy kicsit.” A szövegben azonban párhuzamosan fut a munkások röhögésének visszhangja és a címszereplő bámulata és öröme, ahogy a hetedik kerületen túltekintve még a Királyhágót is látni véli. A Toi-Toiban emelkedés jelen esetben valamiféle koherens identitás óhaját jelzi, azonban a groteszk helyzet azonnal rávilágít ennek illuzórikus voltára.

Hasonlóan az emelkedés a központi motívuma a címadó novellának is, melynek végén az alkoholista tanítónő az erkélyablakon ugrik ki: „és akkor a tanítónőm lépett ki, és szó nélkül vetette át magát a muskátlis ládák fölé, és zuhant, én pedig mértem, hogy hány századmásodperc az út az erkélytől a földre, de nem hallottam a tompa puffanást, mert valami történt. A tanítónő zuhanása lelassult, majd azt láttam, hogy meglengeti szárnyait, és emelkedni kezd. Pihekönnyűnek tűnt, nála volt a kosár is, gyógyítani megy, gondoltam, követni próbáltam a szemmemmel, de belesütött a lemenő nap.” Az emelkedés, a „fordított zuhanás” tehát Csender szimbolikájában mindig az irreális, a valósággal szemben megfogalmazott énképek mutatójává válik, mely egyrészt fikatív és reális összekapcsolásában, másrészt a fenséges és nevetséges vagy visszataszító esztétikai minőségek egymásra olvasásában gyökerezik. Ez a kettősség, határhelyzet olyan keretként fogalmazódik meg a kötetben, mely akár kollektív öndefiníciós kísérletnek is tekinthető. A kötet egyik leggyakrabban idézett, meglehetősen hagyományos elemekből felépített szegmense is ezzel operál: „Tudod, nagyapa, aki két országban él, annak csak

fél ideje van mindkét helyen, csak két fél életet él az egy egész helyett, és azt is valahogy úgy, hogy egyik helyen a teste, másikon a lelke. És pont ott nincs, ahol épp akkor lennie kéne” (*Tranzitváró*). E sorok szinte nyílt utalásként érthetők a posztkoloniális irodalom Nobel-díjas alakja, V.S. Naipaul *Fél élet* című regényére, aki a szövegben szintén a széthasadó identitások problémakörét tárgyalja. Csender Levente részben Magyarországon, részben Székelyföldön játszódó novellái érdekes módon nagyon hasonló kérdéseket vetnek fel, mint Naipaul regényének félig Indiában, félig Londonban zajló eseményei.

A novellákban megjelenített kettős, önmagát aláásó identitás azonban a határon túli magyar irodalom kanonikus szövegeihez képest nem hoz újdonságot. Nem képződik, mert nem képződhet meg egységes, mégis specifikus önértés, csak az „everyman” jellegű karakterek alól kiszaladó, üres idő marad, fogódzók nélkül. Hasonló konklúzióra jutnak a *Debilek* című novella központi szereplői is: „Még mindig nem akarták elhinni, hogy ami az életük volt, végképp a múlté lett. Az épület ugyan kivirágzott, de már nem nekik nyílt, semmi közük nem volt már hozzá. Be sem engedik őket oda többé. Ültek füstbe burkolózva, mint két csülök, nézték egymást, és fogalmuk sem volt, hogy mi lesz velük itt, az isten háta mögött, ahol már semmi sincs.” Az egyedített önértés kísérlete tehát kudarcot vall, ám ez a kudarc jelentésszerű. A múlt árnyékában vegetáló, azzal megbirkózni képtelen emberek nem tudják önmagukat koherens módon megfogalmazni, s talán éppen ez lehet Csender válasza arra a kérdésre, hogy miben is kereshető a „székely”, a „határon túli magyar”, vagy éppenséggel „közép-európai” identitás. (*Magyar Napló*)

RÉTI ZSÓFIA

Történetek a töredékről

DÉRCZY PÉTER: TÖREDÉKEK A TÖRTÉNETRŐL

Előző kötetével szemben, mely a kortárs magyar irodalom – főként a kortárs magyar próza – alakulásának szentelt írásokból állt, Dérczy Péter új könyve irodalomtörténeti tanulmányok gyűjteménye. Már megjelent írások efféle gyűjteményei esetében sokszor tapasztaljuk, hogy a szövegeket a könyvborítón kívül nem sok minden tartja egyben, itt azonban erről nincsen szó: a 12+1 szöveget tartalmazó, több évtized munkásságát átfogó kötet tárgyát tekintve meglepően egységes. Dérczyt irodalomtörténészként mindenekelőtt a magyar próza 20. század eleji modernizálódási folyamata érdekli, az, ahogyan a 19. századi prózaformák folyamatosan, szinte észrevétlenül alakultak át valami egészen másba. A novella iránti figyelme nem véletlen, hiszen a rövidprózai forma mindkét századfordulón (a huszadikén és a huszonegyedikén is) az irodalmi megújulás kitüntetett műfaja a magyar irodalomban, ahogyan arra egyébként az utóbbi évtizedek szakirodalma többször rá is mutatott.