



TOLDI ÉVA (1962) Újvidék

TOLDI ÉVA

Portable Szenttamás

Identitásváltozatok, poétikai tapasztalatok

Gion Nándor prózájában

Írói életművek megértését nem feltétlenül befolyásolják szövegen kívüli tényezők, Gion Nándor esetében azonban indokolt reflektálni munkáinak keletkezési körülményeire is. Pályáját leginkább változások metszéspontján ragadhatjuk meg, mind konkrét, mind átvitt értelemben. A biográfiai érintettség, a szülőföld és a kulturális központ között megképződő választóvonal, majd az országhatár tényleges átlépése azok az élettények, amelyek miatt – akár a transznacionális esztétika szempontrendszerét is ideidézve – a megszokottnál nagyobb hangsúlyt lehet helyezni műveinek olyan aspektusaira, mint „az irodalom előállításában beállt változás»-ra való nagyobb mértékű reflexió”, ami valójában az irodalom „termelésével, cirkulálásával való intenzív foglalkozást jelenti”¹. Mindenekelőtt azért, mert rávilágít arra a törésre, amelynek következtében a migráció tapasztalata szövegeiben központi helyre kerül, a hovatartozás érzése fontos tematikai mozzanattá válik munkásságában, ami közelebb visz bennünket az identitás megkonstruálásának módozatához és az azzal összefüggő prózapoétikájának értelmezéséhez.

Gion Nándor már fiatalon a többnemzetiségű közösség ábrázolásában rejlő alkotói lehetőségeket kereste. A szerbek, magyarok és – a második világháború végéig – németek lakta, a Bácska központi részén elterülő Szenttamás, szülőfaluja, a multikulturalitás iránti érzékenységet kölcsönzi neki. Nem a problémátlan együttélést látatja, hanem az emlékezet kényes kérdéseket is érintő témái között egyensúlyoz, a múlt traumatikus eseményeire, a hatalmi viszonyok változására is reflektál. Újvidéki éve alatt rádiós újságíró és irodalmirovat-szerkesztő volt, majd többnyire magas pozíciókat töltött be a kulturális életben. Volt az Újvidéki Színház igazgatója, s közel egy évtizeden keresztül irányította az Újvidéki Rádiót, amikor 1993-ban az igazgatói fotelból Magyarországra költözött, s írói pályáját ott folytatta majd tíz éven át, haláláig.

E tanulmány középpontjában három kötet áll, amelyek pályájának fordulópontjai mentén értelmezhetők; világképük összefüggésben áll a szerző éppen aktuális életpozíciójával. Gion Nándor első novelláskötetének, az *Ezen az oldalon*-nak (1971) helyszíne a falu, amely referencializálhatóan a szerző szülőfalujára utal. Az *Izsakhár* (1994) című regényes novellafüzér városban játszódik, amelyben nemcsak a faluból városba költözéssel járó kulturális átformálódás jelenik meg, hanem a térségben lejátszódó háborús események is reflektálódnak. A harmadik vizsgált kötet, a *Mit jelent a tők alsó?* (2004) Budapest, a nagyváros történeteit tartalmazza.

A Gion Nándor prózájában megjelenő identitás változatainak bemutatása során kézenfekvő az identitás fogalmát Jan Assmann elméletéből kiindulva alkalmazni. Szerinte az embert egyéni identitása (vagyis önazonosságának tudata), személyes identitása (a szerepek, amelyeket társíthatunk hozzá) és mi-identitása (azaz csoport-hovatartozása) határozza meg. Az utóbbihoz tartozik nemzeti identitása is.² Az áttelepült írók mindegyikére jellemző, hogy valamilyen módon megjelenítik azokat a tapasztalatokat, amelyek saját migrációs helyzetükre vonatkoznak. A szövegek törés-narratívákként való olvasatát nem pusztán a helyváltoztatás ténye idézi elő, hanem az az új helyzet, amely a személyes és a mi-identitás konfliktusának következményeként jön létre, és ami nem kis mértékben az egyéni identitás megingásához vezet.³

Gion Nándor regényeinek identitásvizsgálata során a szereplői és narrátori identitás létesülésének módozatai külön figyelmet érdemelnek. A szereplők identitását a helyszín, az idegenekhez való viszonyulás és az otthon fogalmának megjelenése determinálja, míg a narrátori identitás az elbeszélői nézőpont és az önreflexivitás függvényében mutatkozik meg.

AZ OTTHON MELEGE

Az *Ezen az oldalon* című novellafüzér jól behatárolható területen játszódik, amely az identitás, az emberi és hatalmi viszonyok, a történetiség helyeként határozható meg. Ezt a konstellációt nevezi Marc Augé antropológiai helynek.⁴ A cím a térbeliség jelentéskonstituáló szerepét emeli ki: a falu utolsó utcája az a földrajzi toposz, amely a novellák helyszínékként megjelenik. Pontosabban fél utca, csupán egy sor ház.⁵ A hely tágas ugyan, a térvizonyok mégis csak látszólag nyíltak, ugyanis a házakat egyik oldalról lapályos rész szegélyezi, ahol eső után gyakran összegyűlik a víz, a házakkal szemben pedig drótkerítés húzódik. A drótkerítés véd és elhatárol, mögötte az elhagyatott, pusztulásra ítélt német és zsidó temető van, végében kis folyó kanyarog. Az utca izoláltsága nem rezervátumszerű, az ott élők mégis erős vágyat éreznek elhagyására. A fél utca egyszerre nyitott és zárt, ám a készítés ellenére csak kevesek állnak tovább. Az eltávozni készülő, mihelyt konkrét alkalma nyílna elmenni, visszakozik. Az ott élők szeretnék más életet élni, helyhez kapcsolódó hovatartozás-érzetük és otthonos kötődésük azonban stabilabbnak bizonyul, elképzelni sem tudják, hova mehetnének.

A helyszín determinálja a benne tartózkodók mozgásterét. A jelen a múlttal kerül dialogikus pozícióba, hiszen az utca lakói a német temető kapujával szemben levő ház előtt gyülekeznek esténként, egy kidöntött akácfa törzsén üldögélnek. A teret elhatároló kerítések nem jelentenek számukra akadályt, fesztelenül közlekednek az utca és a temető között. S mivel a kidöntött akácán nincs elég hely, a temetőből hoznak egy márvány sírkövet, hogy mindannyian le tudjanak ülni. A közösségben ez nem minősül vandál tetteknek, a szereplők gondosan választják meg, ki legyen az, akinek a sírkövére telepednek, az egyéni emlékezet szempontjából semleges figurának kell lennie, hogy ne sértse senkinek az érzékenységét. A tárgyban tér és idő sűrűsödik össze, a múlt egy darabja ismét „használatba kerül”, ilyen módon hozzáférhetővé, birtokba vehetővé válik, bár eredeti rendeltetésétől eltérő, mégis gyakorlati funkciót tölt be.

A helyszín szociális térré alakul. A vajdasági falusi közösségekben az utcán üldögélés az asszonyok privilégiuma, nők töltik itt általában esténként üres óráikat pletykálgatással. A novellaciklusban azonban kevés beszédű férfiak gyülekeznek a farönkön, a társasági csevegés helyét többnyire hallgatás tölti ki. A férfiak szemlélődnek, figyelik az utcán történeteket. Az utcán áthaladó idegenek magukon érzik a tekintetüket, és zavarja őket. Az utca lakói is tudják, hogy a többiek figyelik őket, de számukra ez természetes.

Az önidentitás térbeli manifesztációja az otthonteremtés és az otthon őrzésének szándékában valósul meg. A novellaciklus legkatartikusabb jelenete házépítéshez kötődik. Romoda, az ács a feleségével együtt saját kezűleg építi vert falú házukat. Télre beköltöznek, de nem tudják felfűteni, s hogy ne fázzanak, egész éjjel összeölelkezve énekelnek és táncolnak. Az asszony mégis megbetegszik, s mikor olyan gyönge már, hogy nem tud lábra állni, Romoda a karjaiba veszi, úgy táncol vele, hogy megmentse a fagyhaláltól. Ám minden hiába, a feleség tavaszra meghal. A tánc visszamenőleg danse macabre-rá válik, a házépítés és az építőáldozat mitikus összekapcsolásával hozható összefüggésbe. A novellában nincs semmi szenzációs, a narráció az emberi esendőséget mégis képes a realitás talajáról poétikus régiókba emelni. Ugyanakkor megjelenik benne az a jellegzetes prózaalakítási eljárás, amely Gion Nándor *Latroknak is játszott* című regénytetrológiájának lapjain bontakozik ki a maga teljességében: a legendaalakítás képessége. Hétköznapi emberekről ír, és a hétköznapi ember sorsának keservét és önfeláldozó nagyszerűségét egyszerre ábrázolja, bukást és megdicsőülést egyszerre mutat fel örök érvényű emberi értéként. Alapvetően epikus fordulatokra épülő prózájának ez a visszafogott narrációval előadott szeretetteljes együttérzés biztosítja egységes világnézeti háttérét.

A helyhezkötöttség beépül az ott élők identitásába, az idegeneket nem szeretik. A közösség mi-identitása nem kötődik nemzeti hovatartozáshoz, az utca multikulturális egységet alkot. Az idegen a „máshonnan jött” szinonimája, idegennek a szomszéd utcabeli számít. A közösséget meg kell óvni az idegenektől, ezért próbálják mindenféle fortéllal megakadályozni a híd építését. A kis folyó ugyanis „elválasztotta őket a város többi részétől, megóvta őket mindenféle lármától és kellemetlenkedő idegentől”⁶.

Az elbeszélői névadás identifikáló aktusként jelenik meg. A szereplők nemzetisége nincs megnevezve, csupán nevük sejteti hovatartozásukat. Váry János, Rozmaring Bandi, Sebestyén feltehe-

tően magyar, míg Opana, a zsákoló, Dobre, a fűtő valószínűleg szerb, Berger, a feltaláló minden bizonnyal német őstől származik. Neve alapján bizonytalan identitású például Kordován, a „késdobláló művész”. Madzsgáj neve sem egyértelmű nemzeti hovatartozást takar, hangzása alapján feltételezzük, hogy szláv eredetű, írásmódja viszont magyar, ami utalhat hibriditására, de arra is, hogy a közösség „domesztikálta”, sajátjaként fogadta el.

A szereplőket az is összefűzi, hogy mindannyian a társadalom kivetettjei. A mélyszegénység ábrázolása a narráció szociális érzékenységét mutatja. Kemény, kíméletlen világ a Keglovics utca, amelyhez hasonlóval a kortárs magyar irodalomban majd Tar Sándor prózájában, elsősorban az 1995-ben megjelent *A mi utcánk*-ban találkozhatunk. Mégsem nevezhetjük egyértelműen szociografikusnak, hiszen középpontjában nem elsősorban a társadalmi körülmények megjelenítése áll. Emberi kapcsolatokból, emberi viszonyok szövevényéből épül fel a novellák világa. Egy körülhatárolt emberi, társadalmi kör „érzelmi mozgásainak”⁷ összességét kapjuk. Regionálisnak mondhatjuk ennek alapján a művet, abban az értelemben, ahogyan Arjun Appadurai definiálta a fogalmat, a regionalitást „érzelmek struktúrájának” nevezve.⁸

Az akácröng a sírkővel végig kiemelt helye marad a szövegnek. A narrátor ezt a helyet jelöli ki fókuszpontnak, a mindentudó elbeszélő leggyakrabban erről a helyről láttatja az eseményeket, vagy innen kíséri a szereplők helyváltoztatását. Innen látni be az udvarokba, és a házak ablakán is éjszaka. A hovatartozás-érzet stabil pontját jelenti a látás horizontja: ebben az utcában mindenki mindenkit lát, a kollektivitás ősi fokán élnek az emberek, bárki betekinthez bárki életébe, sőt, beleszólhat, az élet az utca nyílt színpadán zajlik. Az elbeszélő teljes egészében rábízta a konzekvenciák levonását az olvasóra, olyan retorikai eljárásokat alkalmaz, amelyekkel mintegy láthatatlanná teszi magát, eltünteti a „cselet”, amellyel létrehozza a történetet, amelynek valószínűsége miatt úgy tűnik, „mintha a történet önmagától elmesélődne, mintha magát az életet engednének szóhoz jutni, akár társadalmi valóságról, akár egyéni magatartásról, akár a tudat áradásáról legyen szó”.⁹ Jellemző módon csak akkor fűz mondanivalójához kommentárt, amikor a hontalan bolyongó és a bevándorló történetét adja elő. Ekkor hangja ironikus lesz, érzékelteti az idegenséget. A narráció egészében véve a közvetlen jelenlét felé vezet, a narrátor „benne áll” a történetben, azonosul az ábrázolt világgal, ez biztosítja a novellaciklus hangulati és érzelmi egységét. A narrátor stabil identitással rendelkezik, nincs szüksége annak felülvizsgálatára, önreflexióra.

Az otthonosságérzés és az ábrázolt világok közti átjárás a novellaciklus záródarabjában a terek közötti sajátos mozgásforma bemutatásával valósul meg. A „félhülye Sebestyén gyerek” – s vele együtt a mindentudó narrátor – végigjárja az utcát, minden házba benéz, mindenkinek felteszi ugyanazt a kérdést, s a válaszok nyomán mintegy tabló készül az utca lakóiról, mozgás közben filmkamerászerűen foglalja össze a közösség identitását. A gyermeki szem látáshorizontja összegez. A mű cselekményének idejét valamiféle utolsó pillanatnak láttatja, amelyben épp csak megmutatkozik a házak és az utca, a belső és a közös terek közötti határ, a szilárd önazonosság-tudat és a közösségi identitás még meglévő, ám éppen elveszni látszó összetartozásának harmóniája.

ÁTJÁRHATÓ VILÁGOK, PÁRHUZAMOS OTTHONOK

Az *Izsakhár* című novellaciklus fordulóponton keletkezett: Gion Nándor első Budapesten megjelent könyve. Olyan világot ábrázol, amely a magyar irodalomban elsősorban a tematikai újdonság erejével hatott. A délszláv háború ekkor még tart, a vajdasági magyar írók pedig a háborús ország atmoszféráját érzékeltetik, s közülük néhányan túlnyomórészt magyarországi lapokban és folyóiratokban publikálják szövegeiket.¹⁰ Nem teljesen új tehát akkoriban a magyar irodalmi élet számára a világ, amelyet az *Izsakhár* bemutat, mégis jobbára ismeretlennek és különlegesnek számít.

A szöveg korabeli olvasatai közül elsősorban a referenciális volt erőteljes, amely a térspecifikus vonatkozásokra irányítja a figyelmet. A valósággal való azonosítás azonban nem megy annál tovább, mint hogy a Délvidéket jelöli ki a cselekmény helyszínének. A szöveg utalásai közelebről is meghatározzák a teret. Ilyen például az a történet, amely az újvidéki magyar napilapban is olvasható volt, és amelyet az írók közül is jó néhányan megörökítenek, maximálisan kiaknázva abszurd voltát: egy szúnyogirtó repülő a légelhárítás ellenséges gépnek vél és lelő, a halálra rémült pilóta a mezőn a szalmakazalban landol.

Az otthonosság–idegenség dichotómiáját a térbeli mozgások érzékeltetik, amelyek a tényleges geográfiai teret is kirajzolják. A háborúval elkezdődik a lakosság migrációja: „Aztán egy szép napon a bukósisakos fiúk lelkesen elmentek nyugati irányba a tankok nyomán, elmentek a háborúba.”¹¹ A térség elhagyását azonban nemcsak a harcolni vágyók választják, hanem azok is, akik nem akarnak hadba vonulni. „Én nem megyek a vágóhídra, nem az én háborúm”¹² – mondja az albán Ibrahim. A térség nemcsak az elfelé tartó mozgás irányában nyitott: „Nyugat irányából viszont menekülők érkeztek tömegesen, ők már tudták, hogy nem jó dolog a háború.”¹³ A nemzeti hovatartozáshoz ebben a világban erősen negatív előjelű konnotációk társulnak. A bukósisakos fiúk nemcsak az elmenők, hanem a visszatérők szerepében is megjelennek, a frontról jönnek. Nincsenek erkölcsi skrupulusaik, attól vesznek magyarórákat, akit korábban gyűlöltek és megverték. A háborút megjárt fiatalok csakhamar ingatlankereskedelemben kezdenek: a szövegben konkrétan is megjelenik, hogy a Magyarországra áttelepültek lakásainak adásvételét intézik, határon innen és túl, és alaposan meggazdagodnak. A lakásokkal való nyereszkesedés mint az otthon áthelyezhetősége, az otthon fogalmának inflálódása jelenik meg a szövegben.

A faluból a városba tevődik át a narráció helyszíne, amely a tágasságra még csak nem is utal. Minden beszűkül, az urbánus környezetben játszódó történetben a cselekmény főként a bérházak közötti térre zsugorodik, a szemetesekukák környékén játszódik, a narrátor pedig főként lakásának zárt terében tartózkodik, s legfeljebb hetente egyszer megy el a kertvárosba, ahol a nyereszkesedésből meggazdagodott emberek hatalmas villái állnak. A saját tér, a szűkös szoba, és a nyilvánosság terei, a hatalmas villák elkülönöződnek, ellentétes jellemzőket mutatnak. A nyilvános terek csak alkalmilag lesznek a narrátor számára hozzáférhetők, amelyeknek érzékeli idegenségét is, és saját kívülállását regisztrálja.

A szöveg személyi interakcióra utaló kódjai az alá- és fölérendeltség alakzataiban mutatkoznak meg. A narrátor, aki egyben a szöveg főhőse is, már nem egy a közösségből, hanem kivált belőle, foglalkozását tekintve író. A magát híresnek mondó író a szomszédos bérház ötödik emeletének egyik lakója nagy látó sugarú távcsövén át folyamatosan megfigyeli, sőt, titokban beleolvassza a regényébe. Az idegennek nincs más identitása, mint ami a megfigyelés szerepében mutatkozik meg. Ő látja a főhőst, a főhős viszont senkit sem lát a távcső mögött, mert csak egy kicsi színházi látcsőve van. Nem az a látás ez, amellyel az *Ezen az oldalon* szereplői utcájuk lakóit kísérik figyelemmel, az erőszak és a művészet viszonyrendszere íródik ilyenformán a történetbe.

A főhős tart az idegentől, „kényelmetlenül érezte magát, a két nagy üveglencse fenyegetően villogott feléje, és ő akaratlanul is hátr lépett az ablaktól”.¹⁴ Erre utal az is, hogy önvédelmi eszközét, baltáját az ablakba teszi, mintegy jelezve, hogy el van szánva az önvédelemre. Később egy Beretta márkájú pisztolyra is szert tesz, az is az ablakba kerül, s a nem verbális kommunikáció változataként ekkor a túloldalon egy félautomata puska és egy kézigránát jelenik meg. A hatalmi viszonyok nyilvánvalóak. A megfigyelő mindvégig az idegen szerepében marad, s papírlapokra írogatva és az üzeneteket az ablaküveghez nyomva beszélgetnek egymással. Ha az *Ezen az oldalon* hőseire a szűkszávúság volt jellemző, most már a kommunikációból a beszéd is kiveszett.

Az identitás Stuart Hall szerint a történelem és a kultúra diskurzusain keresztül valósul meg; nem valamiféle esszencia, hanem pozicionálás kérdése.¹⁵ A szövegben egyaránt fontos szerepe van a narrátor helyzetének és a főhős pozíciójának is, aki *Izsakhár* című regényét írja. A kötetből megismerjük az éppen íródó, bibliai környezetben játszódó regényt is, meg az író körülvevő világot is. Folyamatában mutatja be a meg bomlott világ kialakulását, amely lassan teljeseedik ki, mindent átsző, az élet minden részébe beivódik, és magától értetődővé válik a megváltozott életrend: megjelennek a háborús spekulánsok, bárhol lövöldözés alakulhat ki, divatja lesz az orosz ruletnek, virágzik a fegyverkereskedelem. Az író-főhős fesztelenül mozog ebben a világban, de külső szemlélő marad. Nem ítélkezik ezúttal sem, nem vonja ki magát a valutaüzérek, kiszuperált rendőrök, gyanús üzletemberek világából, de fenntartja a távolságtartás pozícióját velük szemben. Egyedül a név nélkül létező, de állandó jelzős szerkezettel illetett „szép arcú guberálóasszonyt” enged magához közel.

Együttérzését a bibliai Izsakhár váltja ki. Regényét azért írja róla, mert úgy véli, igazságtalanság történt vele a múltban, akit apja a *Bibliában* azzal „áld meg”, hogy földhöz kötött, robotoló szolgává teszi. Izsakhárnak – Jákob és Lea fiának, az álomfejtő József testvérének – igazságot akar szolgáltatni azzal, hogy utólag megszépíti az életét. Semmi sem szab határt a fantáziájának, hacsak az nem, hogy Izsakhár sorsa a regényíróét ismétli: hasonló események történnek vele, mint a regény-





RÉVÉSZ ÁKOS, Kitérés-sorozat 06-07., 2018

íróval, ugyanolyan emberekkel kerül kapcsolatba. A sivatagi földeket az atyai áldás ellenére felvirágoztatja, s akárcsak az író ismerőse, ő is gyógynövénytermesztéssel kezd foglalkozni, vágott és szúrt sebek elleni kenőcs készítésére valókat árul, míg amazok lőtt sebeket gyógyítókat. Akárcsak a regényíró körül a világ, Izsakhár körül is „forrong a bibliai homok. Nyugaton Zebulon földjén és délnyugaton Manasse földjén már végigszárguldott a nagy bajok jövetelét jelző égő szemű teve, nyomában Zebulon földjét martalócok fosztották ki. Manasse földjén pedig dögvész pusztít éppen most. Az égő szemű teve bármikor megjelenhet Izsakhár földjén is.”¹⁶

A magát híresnek mondó író egy ideig a bibliai Izsakhár történetét írja, majd az elbeszélő egyre inkább átlépi a határokat, belép Izsakhár életébe. A főhős-író „valósága” és Izsakhár bibliai „valósága” egy idő után már szétválaszthatatlan. Kezdetben a „regény a regényben” koncepciója szerint alakul a történet, később viszont a két regénysík már nem egymás mellett halad, hanem összemósodik: amit a főhős-narrátor elgondol, Izsakhár megvalósítja, a főhős identitása helyenként azonosává válik Izsakháréval, akit „a repülőgépek, a helikopterek és a nyugat felé vonuló páncélosok”¹⁷ néha ugyanúgy megrettentenek, mint a regényírót. Ez a hangsúlyos határátlépés a narrátor identitásvesztésének jellegzetes példája. Válságát nevének elvesztése is szemlélteti. M. Holló Jánosnak, majd M. H. Jánosnak, végül M. H. J.-nek hívják, a zsugorításnak pedig szimbolikus jelentése is van, a referenciális térvizonyokra alludál: akár a háborúba sodródott ország, úgy csonkul a név is.

A narrátor látásmódja gyakran elkülöníthetetlen író-főhősétől, átveszi pozícióját. Két szöveg készül egy időben, a narrátor „saját” szövege és a főhős-narrátor regénye. A narrátornak és a regényírónak (főhős-narrátornak) a szokásosnál is nagyobb közelsége indokolja egyedül, hogy a novellaszöveget az életműkiadás a regények közé sorolja.¹⁸ A narrátor megkettőződése igen közel áll a ricoeuri implikált narrátor fogalmához, s a dolgot még bonyolítja, hogy amíg az „elsődleges” mindentudó narrátor megbízható, addig a szövegben létrehozott éppen az ellentéte, teljességgel megbízhatatlan. Nagyon is tisztában van vele, hogy regényt ír, és feltűnően sokszor reflektál önmagára, tematizálja a regényírás aktusát, elsősorban megtorpanásairól számol be: „Elakadtam” – panaszkolja. A regényírást nehéz munkának mutatja be. Ezt ellensúlyozzák azok a kijelentései, amelyekben dicséri elvégzett munkáját, a regényt pedig nemcsak befejeznie sikerül, hanem azzal „igen elégedett volt”.¹⁹ A két elbeszélő között egy másik lényeges különbség is van: a megképzett narrátor nem szemlélni akar többé, hanem beavatkozni az események menetébe, jóvátenni egy tévedést. Eközben nemcsak beavatkozik, hanem valósággal benne él már Izsakhár világában, a fiktív világok összetéveszthetőek, átjárhatóak. Az identitás újrakonstruálása a virtuális valóságban történik meg, miközben egyik világszint sem kerekedik a másik fölé.

A „PORTABLE HAZA”

A *Mit jelent a tők alsó?* című gyűjtemény Gion Nándor posztumusz kötete, szövegei áttelepülése után keletkeztek, s ennek megfelelően az elbeszélések cselekménye áttevődik egy újabb helyszínre, a nagyvárosba, amelyet többször nevének nevez: Budapest, vagy utcáit, kerületeit említi.

A több ciklusból álló kötetben kettőnek van olyan szerkezete, amely korábbi novellafüzéreire idézi fel. Mindkettőben fontos szerepe van az író figurájának. Az egyik ciklusban az író az, akinek történetet mesélnek, a tanácsadó bölcs szerepét tölti be, maga azonban nem szólal meg. A másikkban viszont egyes szám első személyű én-elbeszélés formájában a narrátor szerepét veszi fel.

Mindkét ciklus erőteljesen reflektál az otthon jelentéskörére, amelyben a hiányvonatkozások jutnak jelentős szerephez. Az írótól tanácsot kérő elbeszélő egy börtönből szabadult délvidéki festő, aki testőri feladatokat lát el egy budai villában, ám a lakhatásért cserében időnként megrendelésre festményt kell készítenie a háziúrnak, akinek meggyőződése, hogy „csak fogalmakat érdemes művészi ihletettséggel, szabad kézzel megfesteni”.²⁰ Megfestette már a Békét csupa kék színnel, a Háborút paprikavörössel, a Szeretetet, a Testvériséget, az Ünnepet, az Örök életet, egy napon pedig azzal keresi fel az író, hogy tanácsot kérjen tőle, mit ábrázoljon a *Meleg otthon* című kép, mert annak megfestését kapta feladatul, s arról fogalma sincs, milyen. Számára az otthon netovábbja lenne egy kis lakás egy omladozó bérházban, amelynek „falain obszcén feliratok éktelenkednek, a konyhából és a fürdőszobából még a csaptelepeket is kitépték”²¹ az előző lakók.

A másik ciklus diszkurzívan létesülő városterébe a – foglalkozását tekintve író – narrátor átmenti korábbi identitását, ugyanakkor saját ön- és elbeszélői azonosságát is továbbépíti, miközben egy olyan életszegmentumra nyit rálátást, amelynek idegenségaspektusait érzékelteti. A migráció történetei ezek, amelyet jellemez, hogy milyen közösségben mozognak hősei. A környék továbbra is multikulturális, és a szereplők társadalmi hovatartozása is ismerős. Társadalmon kívüliek mindannyian, ez a társadalmonkívüliség azonban nem az *Ezen az oldalon* világához hasonló, hanem sokkal inkább az *Izsakhár* alvilági színtereit idézi. Színre lép Leonyid, az ukrán bérgyilkos és ősi ellensége, Szelim Ferhátovics bosnyák kamionsofőr, továbbá az üzér Zavarkó András, a délvidéki szélhámos és mások. A narrátor tehát Budapestre, a nagyvárosba egyszerűen áttelepíti korábbról ismert szereplőit. Mellettük ott vannak az „őshonos” alvilági figurák is, Dominika, az egyetemista örömlány vagy a kínai üzlettulajdonos. De aki nem ebből a világból való, annak személyes identitása is valószínűtlen, túlzásokkal felruházott: a narrátor élettársa, Ágnes egy atomkutató intézet dolgozója.

Az áttelepítés művelete szövegszerűen is megjelenik a novellákban: a háborúról filmet készítő rendező nem tud elutazni a „Délvidékre”, ám a helyszín megváltoztatása nem indokolja a történet módosítását. A transzponálást tudatni kell a nézőkkel, de elegendő a következő eljárásokat végrehajtani: „Négy főszereplőt kellett a Délvidékről áttelepíteni Budapestre. Egy író, annak a szeretőjét, egy amatőr költőt és egy ukrán bérgyilkost. A bérgyilkossal nem volt gond, ő történetünk előtt is megbízatásaitól függően nyugodtan közlekedett egész Közép-Európában, átmenetileg vagy hosszabb időre megállapodhatott akár Magyarországon is, az íróval kapcsolatban sejtettem módos barátokat, akik átmenetileg takaros lakást kölcsönöztek neki, ahová a Drávaszögbe elűzött költő is eljöhett karácsonyt ünnepelni, de nem sokkal előtte váratlanul becsöngetett a szép arcú asszony, az író régi szeretője, aki váratlanul átlépte az országhatárt.”²²

Ez az író rendezett körülmények között él, lakása egy másfél szobás, füstös falú, polgári bérházban van, amelynek központi berendezési tárgya a rendetlen könyvespolc és az íróasztal, számtalan rugós bicskával és késsel, mert – elmondása szerint – mióta könyvet írt a késdobálóról, azóta a fikció is visszahat a valóságra, a fiókjában számos ilyen szerszámot tárol. Az utcában csupa „műemlék ház” van, s ez a kijelentés egyúttal minősítés is. A műemlék valójában csodálat tárgya, de nem az otthonosság tere. Maga az utca sem otthonos már, hiszen a narrátor-író nemcsak személyes peremre szorulását, hanem az értékrend megváltozását is tapasztalja: „A földszinten boltok, üzletek, az emeleteken rossz beosztású, kényelmetlen, leválasztott lakások, az én lakásom talán a legidétlenebb egy sokajtós félszobával. [...] Az utca azonban tetszik, csupán az aggaszt, hogy ideköltözésem óta már négy üzlet bezárta ajtait, előbb a szemközti ékszerüzlet, ami érthető, tekintettel, hogy egy hónap alatt kétszer is kirabolták, máig ismeretlen tettesek, azután a könyvesbolt, ami szintén érthető, hiszen kit érdekelnek manapság a könyvek.”²³

Gion Nándor utolsó novellái közvetlenül beszélnek az írónak a világhoz való viszonyáról. „A mindentudó elbeszélő pozíciójából megszólaló hang itt radikálisabban mutatja meg azt a másutt is érvényesülő törekvését, hogy önmagát a hipotetikus szerzőhöz – melyet valamennyi regényszólam összegzéseként értelmezünk – minden regénybeli szólamnál közelebb helyezze el.”²⁴ Elbeszéléseinek író hőse mondja magáról: írása „legfeljebb ötszáz” példányban jelenik meg, de „szájhagyomány útján elterjed az egész magyar nyelvterületen”.²⁵ Meggyőződéssel állítja, hogy olvasók „százazrei” csodálják.²⁶ Visszatérő motívuma szövegének, hogy a kérdésre, mivel foglalkozik, a következőképpen válaszol: „Híres író vagyok – mondtam önérzetesen. – Ezt legalább kilenc kiváló kolléga hajlandó bizonyítani az egész magyar nyelvterületről.”²⁷ Ironikusan látja és láttatja a saját helyzetét, az irodalom peremre szorulását érzékeli és éli meg. Az írói szerep, amelyet megformál, egyszerre magasztos és alantas. Narrációjában kiegyenlítődik az emelkedett irodalmi szféra és a profán, hétköznapi valóság. Leonyid, a bérgyilkos és az író azonos státust élvez, mindketten „becsületes” és jó munkát végeznek, csak az előbbi jobban megél a munkájából. Az író gyanús, de jól fizető ügyletekbe keveredik, maga is nagy pénzeket mozgat, zsarolók és bérgyilkosok segédjévé szegődik. Teljesen nyilvánvaló, hogy nem a biográfiai szerző szólama ez, de nem is a szociográfiai láttelepet készítőé. Budapest átlépi a valóság határát, s a fikció világában virtuális térré válik, a narrátor városává. „Nem a szerző szól tehát ki az alakon keresztül, hanem a mindentudó szerepre igényt formáló elbeszélő ölt szerzői (ál)arcot.”²⁸ A fikciót valóságértékkel ruházza fel, tevőleges cselekvő abban a világban, amely számára adatott, amelyben ugyancsak bizonytalan az író és az irodalom pozíciója.²⁹ Ezért halált megvető bátorsággal közlekedik az éjszakai élet gyanús alakjai között, hiszen



TÖRÖK JOLI, Angyalok serege, 2018; 12000 Volt, 2018





TÖRÖK JOLI, Traverz, 2018; Erőmű, 2018



„a kutyának sem kell, nem fenyegeti veszély”.³⁰ Lényegét tekintve azonban a narrátor ugyanannak a látáshorizontnak a rekonstruálására törekszik az új viszonyok között, ami az *Ezen az oldalon*-ban is mozgatta: hogy egy legyen a szereplők közül, velük azonos státust élvezzen. A mi-identitás egykori természetes, szinte idilli közege azonban elérhetetlen, ez a közeg a virtualitás határán létezik, ezért szorul a narrátor állandó önidentifikációra, ezért kénytelen mindannyiszor bemutatkozni, ezért térhet vissza a „híres író vagyok” szövege újra és újra. A narrátor, bármennyire is törekszik rá, mégsem lesz egy a sok közül, állandóan színpadon áll, állandó önigazolásra, önidentifikációra kényszerül. Legfeljebb annyit tehet, hogy a közties pozíciókra, a valóság és a fikció határára való állandó rámutatással ironikus vagy humoros hangon beszél. Annyiban azonban mégis biografikusnak és szociografikusnak minősíthetjük, hogy megmutatja azt a küzdelmet, amelyet egyszerre mozgat a beilleszkedés és az önazonosság megőrzésének vágya.

Gion Nándor prózájáról a recepcióban az idők folyamán két közismert előítélet fogalmazódott meg: az egyik, hogy kezdettől fogva ugyanazt a témát írja, a másik pedig, hogy munkássága hanyatlástörténet, amely áttelepülésével kezdődik.³¹ Ezzel szemben azt látjuk, hogy prózájában áttelepülése után a novelláiban korábban is meglévő narratív identitást adaptálja az új térségi viszonyokra, állandó párbeszédet folytat a két világ, ami újszerű narrátori identitást eredményez. Egybecsúszások, egymásra másolódások jönnek létre, az ön- és a személyes identitás az elhagyott és új környezet között stabilizálódik. Gion Nándor kései prózája példát hoz rá és megerősíti azt a feltevést, miszerint az identitás mozgó fogalom. Már nemcsak felveti a kérdést, hogy az otthon, a haza hordozható-e, hanem meg is válaszolja. A „portable haza”³² történeteit korántsem hanyatlás-, sokkal inkább egy törésnarratívák kontextusában értelmezhető változástörténetként foghatjuk fel, amelyben a mi-identitás megfogalmazása nem direkt módon, hanem háttértextusként, újszerű poétikai megoldások formájában jelentkezett.³³

JEGYZETEK

¹ JABLONCZAY Tímea, *Transznacionalizmus a gyakorlatban*, Helikon, 2015/2, 141.

² Lásd Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 1999, 130–131.

³ Leggyakrabban az a konfliktusok forrása, hogy a hatalmi struktúrák és a bürokratikus intézmények az áttelepüléskor a migráns-kollektívum egyedére és nem mint személyes identitással rendelkező egyénre, a kultúrába integrálódni vágyó szenzibilis egyéniségre tekintenek.

⁴ Marc Augé, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2012, 34.

⁵ Gion monográfusai rendre megemlítik, hogy arról az utcáról van szó, ahol az író született és felnőtt. Lásd HORVÁTH FURÓ Hargita, *Az elbeszél Szenttamás – a Gion-opus „fővárosa”*, Tanulmányok, 2012/52, 40–52.

⁶ GION Nándor, *Ezen az oldalon = Műfogsor az égből. Összegyűjtött elbeszélések*, Noran Libro, Budapest, 2011, 60.

⁷ BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom története*, Forum–Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Újvidék–Beograd, 1998, 222.

⁸ Arjun APPADURAI, *A lokalitás teremtése*, ford. SZELJAK Gy., ÁRENDÁS Zs., Regio, 2001/3, 6.

⁹ Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI É. = *Narratívák 2.*, szerk. THOMKA B., Kijárat, Budapest, 1998, 15.

¹⁰ Kontra Ferenc novelláira és Tari István verseire utalok elsősorban.

¹¹ GION Nándor, *Izsakhár = Börtönről álmodom mostanában. 4 regény*, Noran, Budapest, 2008, 535.

¹² *Uo.*, 532.

¹³ *Uo.*, 535.

¹⁴ *Uo.*, 474.

¹⁵ Stuart HALL, *A Place Called Home. Identity and the Culture Politics of Difference = Identity. Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, 1990, 395.

¹⁶ GION, *Izsakhár, i. m.*, 579.

¹⁷ *Uo.*, 536.

¹⁸ Ezért történik meg, hogy a recepció gyakran nem tud különbséget tenni a két elbeszélő között, sokan valójában a főhőst nevezik narrátornak.

¹⁹ GION, *Izsakhár, i. m.*, 493.

²⁰ GION Nándor, *Mit jelent a tők alsó? = Műfogsor... i. m.*, 513.

²¹ *Uo.*, 532.

²² Uo., 645.

²³ Uo., 584.

²⁴ Gintli Tibor ezt az elbeszélői stratégiát Krúdy Gyula regényei kapcsán fogalmazza meg. Lásd GINTLI Tibor, „Valaki van, aki nincs”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Akadémiai, Budapest, 2005, 20.

²⁵ GION, *Mit jelent... i. m.*, 627.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 675.

²⁸ GINTLI, „Valaki van, aki nincs”, *i. m.*, 21.

²⁹ Lásd még: FÜZI László, *A lét örök meséi*, Forrás, 2007/6, 69–74.

³⁰ GION, *Mit jelent... i. m.*, 561.

³¹ Különösen erőteljesen Gerold László monográfiájában figyelhető meg ez az elfogultság, nyilván nem függetlenül attól, hogy Gion Nándor áttelepülése után nyilatkozataiban elhatárolódott az Új Symposion nemzedékétől, amelyhez a monográfus is tartozott. Gerold ráadásul kiterjeszti véleményét a recepcióra is, mondván, hogy a magyarországi kritikai visszhang elsősorban a kevésbé értékes nemzeti mozzanatokot vizsgálja, az igazi értelmezés, az értékes, esztétikai szempontú vizsgálat a vajdasági értelmezőktől származik. Lásd GEROLD László, *Gion Nándor*, Kalligram, Pozsony, 2009, 192.

³² A „portable haza” kifejezést Gion nemzedéktársa, Domonkos István írja le *Kormányeltörésben* című versében a migránslét jellemzésére. A hordozható identitásról lásd még: THOMKA Beáta, *Déli témák*, zEtna, Zenta, 2009.

³³ A tanulmány első, bővebb változata horvát nyelven a zágrábi Književna smotra 2015/3-as számában *Portable domovina: Reprezentacije prostora i povrede granica u prozi Nándora Giona* címmel jelent meg.

