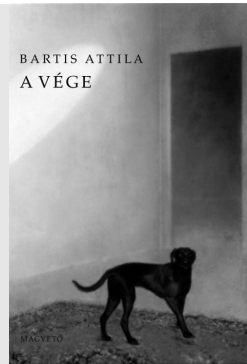


a szavak), ugyanakkor a telepen kívüli politikai-társadalmi közegek is, amely lehetőséget adott egy ilyen vízió konkrét megvalósítására. Így a regény kritikája nemcsak a győztesek köztársaságát vagy Vincze Sámuel érinti, hanem a kórházba jutottakat, a kiégett rendezőt, az öngyilkost, a honi színházi világot egyaránt. A győztesek köztársasága néven futó projekt csak szimbóluma annak a hangsúlyozottan értelmiségi réteg kudarcának, amely egyfelől részt vesz a projekt gyakorlati kivitelezésében, másfelől amely előzetesen bemutatásra kerül Vincze Sámuel körül. És kudarca természetesen magának Vincze Sámuelnek. A *Győztesek köztársasága*, immáron mint kötet cím, így vonatkozik egy társadalmi rétegre és annak életére-közegére (egy egész országra), természetesen az irónia révén megvonva tőlük a méltányosság és a megértés bármiféle – szerzői és olvasói – szándékát és lehetőségét. A fikció ugyan fikció marad, de mindez talán túl ismerős: demokráciánk tapasztalata, a „győztesek” „köztársaságának” láttelepe.

Bartis Attila  
**A vége**

Magvető Kiadó  
Budapest, 2015



Dobás Kata

## SZABADON

Bár léteznek magyar sikerkönyvek, mégsem túlságosan gyakori eset, hogy a kultikus beállítódást és nyelvhasználatot egy könyv megjelenésével szinte egy időben érhetjük tetten. A kultusz, bár kétségkívül van pejoratív konnotációja, jelen kritikában nem negatív előjelű, hanem

pusztán egy társadalmi-kulturális jelenség leírása. Ha nem is vesszük sorra az összes eddigi reakciót Bartis Attila *A vége* című regénye kapcsán, már a Kemény István által jegyzett fülszövegből is világosan érzékelhető a kultikus nyelvhasználat, hiszen annak írója az olvasókról mint rajongókról beszél.

Ennek a kulturális gyakorlatnak az egyik fontos ismérve, hogy a szerzői életút kiemelt értelmezési szempontként jelentkezik. Bartis Attilát tehát éppen ezért nem véletlenül kérdezik a különböző könyvbemutatókon műve önéletrajzisa felől, vagyis arról, hogy az ő személyes életéből milyen eseményeket emelt be a regénybe. A szerző egyébként rendre elhárítja ezeket a kérdéseket, és próbálja más megvilágításba helyezni a problémát – azzal például, hogy fikció és valóság kérdését nem tartja egyértelműen különválaszthatónak, sőt magát a kérdést tartja értelmetlennek.<sup>1</sup>

Sajátos vonás továbbá a kritikai és irodalomtudományos nyelv kritizálása is, melyet a kultikus nyelvhasználat alkalmatlannak minősít a mű megértésére, a maga olvasatát ennél sokkal „mélyebbnek” és ezen kívül/felülállónak tartva. Nem csupán arról van itt szó, hogy az adott műalkotás kiemelt helyet kap a kulturális életben, vagyis sikeres, és nem is arról az idejétmúlt megkülönböztetéséről, amely különválasztja a naiv, köznapi és a profi olvasókat. Sokkal inkább arról a kulturális gyakorlatról beszélhetünk ez esetben, amely praxis mivoltának köszönhetően a társadalmi igényekről és a szociokulturális működésmódokról is árulkodik. Vagyis korántsem arra az igencsak leegyszerűsítő és egyben nagy – a „szakma” felől érkező – önhittségre gondolok itt, amely a probléma áthidalását az úgynevezett „tudományos népszerűsítésben” látná, hanem arra, hogy vannak olyan, a társadalom felől érkező igények és kérdések, amelyekre az irodalomtudomány és -kritika jelenleg nem képes releváns válaszokat megfogalmazni. Amíg ugyanis az irodalomtörténészek és kritikusok távolságot tartanak ezektől a kulturális gyakorlatoktól és érintő kérdésektől, addig igenis relevanciája és fontossága van bármely kultikus megnyilatkozásnak akár ezen, akár más irodalmi szöveg kapcsán, hiszen az éppen a párbeszéd hiányáról és egyáltalában valamilyen társadalmi hiányról árulkodik.

A kultikus beszédmód egyik konkrét megjelenési formája a füves-könyv-szerű idézgetés, vagyis különféle meglátások kontextus nélküli

1 Például BARCZA Katalin, „*Nem hiszek a fikcióban*” – *Bartis Attila új regényének bemutatója*, Gittegylet.com 2015. december 19., <http://gittegylet.com/2015/12/19/nem-hiszek-a-fikcioban-bartis-attila-uj-regenyenek-bemutatoja/>.

kiemelése (és esetlegesen a szerzőnek tulajdonítása), valamint annak figyelmen kívül hagyása, hogy ezt az adott műben ki mondta kinek és milyen szituációban. Kétségtől Bartis regénye erre már csak szerkezete miatt is igen alkalmas: a töredezettség, a nagyon rövid részekre tagoltság erre többféleképpen is lehetőséget teremt. A másik fontos jellegzetessége mindennek az életmű egységként való érzékelése, amely a különböző szövegeket összekapcsolja, jelen esetben *A nyugalom és A vége* című regényeket: „úgy voltam vele, hogy ehhez a saját képzeletemen kívül a világon senkinek sincs köze, nemhogy Alföldi Róbertnek meg Udvaros Dorottyának. És azt hiszem, ebben valahol Bartis is egyetért: »Ha kell, felszerelék még húsz biztonsági lakatot az ajtóra, ha kell, azt hazudom a szomszédoknak, hogy köszönöm, jól vagyunk, de abba, hogy mit írok egy ánégyes papírra, abba nem szólhat bele senki a kibaszott világon.« Teljesen érthető, engem viszont cserébe semmi más nem érdekel azon kívül, ami a papíron van. Ezért nem követtem, hogy mi történik a szerzővel, és ért meglepetésként az új regény megjelenése. Az utóbbi hetekben aztán láttam Bartis-tévéinterjút, és voltam egy könyvbemutatóján is, de főleg csak arra jutottam, hogy amikor *A nyugalom* főszereplője elmeséli, hogy neki szenvedés a nyilvános szereplés, az elég őszinte pillanat a regényben.”<sup>2</sup>

Éppen a fentiek miatt talán nem érdektelen és indokolatlan megnézni magában a regényben, hogy az elbeszélő hogyan viszonyul az ilyen típusú kultikus beállítódáshoz, illetve ahhoz a társadalmi és kulturális rendszerhez, amelyben a saját művészete helyet kap. Nem indokolatlan ez már csak azért sem, mert az elbeszélő fotográfus, és munkáinak sorsa, az, hogy miként viszonyul a saját alkotásaihoz, korántsem lényegtelen kérdés Bartis regényében.

Szabados András élete vége felé úgy dönt, hogy megírja visszaemlékezéseit. Naplószerű összefoglalásának olvasásakor ezért egyértelműen egy utólagos, visszaemlékező pozícióval kell számolnia az olvasónak – figyelembe véve ennek összes jellegzetességét, hiányosságait és esetleges kiegészítéseit. A retrospektív nézőpontnak több narrációs hozadéka is van, ami elsősorban a párbeszéd leírásában jelentkezik. Bartis regényét olvasva könnyen lehet az az érzésünk, hogy nem is párbeszédet, hanem ezek esszenciáját olvassuk, amelyek időnként valóban irritálóan hatnak. A tizennyolc éves Szabados András megszólalásai nemhogy nem tűnnek reálisnak, de egyenesen szentenciózusan hatnak

2 PLANKOG, *Anyám, apám, Hitler, Sztálin és Imolka*, 444.hu 2016. január 27., <http://444.hu/2016/01/27/anyam-apam-hitler-sztalin-es-imolka>.

például a tanárnőjével való párbeszédben: „Ha szeretné, kibírom, mondtam. / Szeretném. / Miért? / Például, mert egyébként kirúgják. / Igen, az lehet. / Magának mindegy? / Most már nem. / Köszönöm. / Én is. [...] Egyszer muszáj feleltessem. Ha én kibírom, kibírja maga is. / Az igaz, csak nem biztos, hogy fordítva is igaz lenne. / Ilyen biztos benne? / Igen. Na szaladjon, mert elkésik, Selyem Adél” (99). Ilyesmit egyrészt csupán visszamenőleg lehetséges így leírni, másrészt azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy az elbeszélő vérbeli fotográfus, aki elsősorban portrékat készít. Sajátos világlátása miatt lehet arra következtetni, hogy több esetben nem a valóban lejátszódott párbeszédről van szó, sokkal inkább annak esszenciájáról, arról, ami akár el sem hangzott, de lényeges elemei ezek voltak, illetve a dialógusban az elbeszélővel társalgó egyént a fotográfus így „látta” és látja jelenleg az emlékeiben. Vagyis az elbeszélő nyelve a fotográfia nyelve, úgy emlékezik és ír, ahogy fotóz: „Azt mondtam, a kezéről szeretnék egy képet készíteni. Nevetett, megkérdezte, és mit csináljon a kezével? Azt mondtam, teljesen mindegy, úgysis pont olyan lesz, mint amilyenek én látom” (558). Az, hogy mindez irritálóan, sőt bosszantóan kimódoltnak hat,<sup>3</sup> elsősorban annak köszönhető, hogy az olvasónak az lehet az érzése: az elbeszélő a másik személy „arcába mászik”. Képiség és nyelv kapcsolata ennek az eljárásnak köszönhetően igen sajátosan valósul meg, és a másik emberhez való közelség éppen ezért nem is egyértelműen pozitív, sokkal inkább a kiszolgáltatottság érzetét kelti. Szabad András fotográfiáinak minden esetben megvan a maguk története, szinte a fényképek történeteként is lehet olvasni a regényt. Amikor az elbeszélőhöz egy vak nő megy el igazolványképet készíttetni, egyszerre válik világossá a kiszolgáltatottságnak és ennek a sajátos látásnak a kapcsolata, amelynek épenséggel pont a fizikai látáshoz nincsen sok köze: „A szememből mennyi látszik? / Semennyi. Árnyékban van. Teljesen. [...] Kár, hogy soha nem fogom látni. / Anélkül is tudja, hogy milyen, mondtam. /

- 3 Ugyanezt érzékeli (és valószínűleg fogja még érzékeltetni jó pár kritika), noha más következtetésekre jutva Takács Éva is: „Hiába érthető meg minden másból Szabad András nőkhöz való viszonya, az ezeket illusztráló párbeszéddek egyszerűen zavarba ejtőek, mororosak, még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy a retrospektív elbeszélésben egyfajta akkori lenyomat érzetét keltik, látszólag mindenféle reflexió nélkül. (Erre példa [*a múzeumban*] című rész a könyv 115–121. oldalán. A Selyem Adéllal történt beszélgetésben a kinyilatkoztatások és magától értetődőségeknek tűnő kijelentések szépen prezentálják a fent említett problémát.) A szöveg ezeken a helyeken megbicsaklik: a fényképszerű elbeszélés itt kudarcot vall, bár valószínűleg ezeknek a megjelenítési eszköze már nem a kép, hanem véleményem szerint talán inkább a film lehetne.” TAKÁCS ÉVA, „Minden mostban benne van a hajdan”, Ambroozia.hu 2015/6., <http://www.ambroozia.hu/index.php/kritika/bartis-attila-a-vege-cimu-regenyrol>.

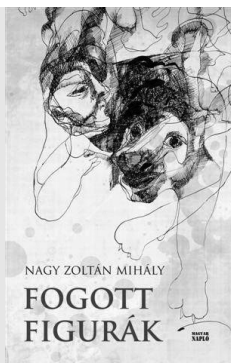
Az igaz, mondta” (403). A képek tehát nem eleve műalkotásnak készülnek, Szabad Andrásnak nem célja, hogy egy meglévő kulturális vagy éppenséggel kultikus rendszer részeseivé tegye őket. Egyetlen ilyen típusú próbálkozása van, amikor szerelme fényképeit kívánja nyilvánosan, fényekkel megsemmisíteni – a hatványozottan egyéni azonban nem bizonyul működőképesnek egy közösségi, kultikus térben, így a kívánt hatás elmarad: „A tévések idegeskedtek, hogy ezt így nem lehet rendesen felvenni. A műcsarnokos fiú szaladgált körbe, hogy VHS-re dokumentálja. Egy újságíró megkérdezte, hogy akkor ennek a kiállításnak vége is, vagy holnap lesz újra. Mondtam, hogy nem lesz. Veszettül bántam az egészet” (581).

Bartis regénye és annak fogadtatása tehát mindezeket figyelembe véve sok mindentről árulkodik. A kultikus beállítódás felől érkező egyértelmű igénynek tarthatjuk azt a fajta sajátos szabadságigényt, amelynek megfelelőjét a regényben Szabad András életének – már csak a neve miatt is – elsődleges törekvéseként azonosíthatjuk. A szabadság „helye” tehát kétféle lehetőségként mutatkozik meg a regényben: a kapcsolatban/szerelemben és a művészetben.

Az egyén művészete mintha attól tudna egyénivé válni, hogy nem válik részesévé a társadalmi és eszközévé a politikai működésmódoknak. Persze naivság lenne azt feltételezni, hogy a művészetnek nincs meg a mindenkori közege, amelyben érvényesülnie vagy csak pusztán megmutatkoznia szükséges, az azonban már másik kérdés, hogy ezekben mennyi szabadságot hagy meg magának és milyen mértékben engedi át magát a rendszernek. A könyv végén, amikor már az 1989-es események zajlanak, az elbeszélő leírásában nyíltan vállalja, hogy az eufória rá is nagy hatással volt. Azonban amikor egyik barátja arra kéri, hogy lépjen be (az nem derül ki, hogy hová, nyilván valamilyen pártba), akkor erre az elbeszélő egy halott nő fényképének felmutatásával, vagyis a művészi szabadsággal válaszol: „Nos, én ugyanígy vagyok az eszközeitekkel, mint te most ezzel a képpel. Neked egy ponton túl az én szabadságom sok, nekem a tietek. [...] Nem akarlak megbántani, András, de ez nekem akkor is kegyeletsértés, ha te készítetted őket. Pedig orvos vagyok. Ennek semmi köze az alkotói szabadsághoz. / Az könnyen meglehet. Csak hát én azzal kezdtem a fényképezést, hogy kegyeletet sértettem. [...] Pont ezért nem is igyekszem a kétes szabadságom kétes kritériumait rátukmálni senkire” (564). Vagyis úgy tűnik, Bartis regénye nem ad túlságosan pozitív képet a politikai rendszerek működésmódjáról, mivel annak lehetőségét veti fel, hogy tulajdonképpen mind-

egyik ugyanolyan módszerekkel él – és ezért az elbeszélőnek egy teljesen más rendszer, a művészet szabadság lehetőségei tűnnek élhetőnek.

Szabad András visszaemlékezéseiből az látszik, hogy az elbeszélő számára a szabadság kérdése állandó dilemma, s ha valamitől, talán éppen attól válik szabaddá a regény végére, hogy már nincsenek végleges, elvi alapon működő válaszai, hanem mindig az adott szituációkra, jelenségekre próbál a lehető legkorrektebb és egyben a saját szabadságát megtartó választ adni, vállalva ezzel az egyéni és a művészi bukás lehetőségét is. Ez pedig kétségtávolyan egy olyan lehetséges válasz a szabadság kérdésre, amely nem csupán az egyéni, de a közösségi és a társadalmi szabadságérzet problémáját is érinti.



Nagy Zoltán Mihály

## **Fogott figurák**

*Válogatott és új novellák*

Magyar Napló – FOKUSZ Egyesület  
Budapest, 2015

Csuka Botond

## **PAPÍRMASÉ FIGURÁK**

Minthogy a határon túli magyar nyelvű irodalmak közül talán a kárpátaljai irodalom távoli, hermetikus világa a legkevésbé ismert az olvasók körében, az, hogy Nagy Zoltán Mihálynak újabb kötete jelenik meg Magyarországon, mindenképpen üdvözlendő. A szerző legismertebb munkájának, *A sátán fattya* regénytrilógiának a megjelenése után Nagy kisprózai munkássága is könnyebben hozzáférhetővé válik, s mivel a *Fogott figurák* korábbi novellásköteteiben (*Fehér eper*, 1988; *Az idő súlya alatt*, 2001; *Az árnyék völgye*, 2013) megjelent írásai mellett újabb