

Tiszta férfiúság

KERÉKGYÁRTÓ ISTVÁN: MAKK ÁSZ AZ OLAJFÁK HEGYÉN

„Lelkedben — amely eddig talán a legderűsebb, harmonikus, vidám, gondtalan gyermeki lélek volt — nem kevésbé fontos változások mennek végbe. Gondolatok, vágyak merülnek fel az ismeretlenség homályából, amelyenkről eddig fogalmad sem volt s amelyek most, hogy először találkozol velük, valósággal összezavarznak” — írja *Tiszta férfiúság* című könyvében Tóth Tihamér, a 20. század első felének egyik jelentős katolikus gondolkodója, egyházi alakja (*Levelek diákjaimhoz I. A tiszta férfiúság*, Bp., 1919, 29.). Ezt a könyvet idézi Kerékgyártó István második regényének, a *Makk ász az Olajfák hegyén* című kötetnek egyik szereplője, a főszereplő nagyapja, mikor 1961-ben egy szédelgő pappal folytat vitát. Talán nem véletlen, hogy épp ez az erkölcsstan került itt idézésre: a regény ugyanis egy körülbelül tizenkét éves kamaszodó ifjú világát mutatja be, pontosabban azt a magyar irodalomban is többször feldolgozott konfliktushelyzetet, amikor a gyermeki világ teljessége és naivitása a felnőttek világának tragikumával és kuszaságával találkozik. Ahogyan egy fiúból férfi válik. Egy Bildungsromanban.

De ne rohanjunk ennyire előre, mielőtt még e kérdést alaposabban körbejár-
nánk, kezdjük talán azzal, hogy e regény milyen regényírói hagyományokra tá-
maszkodik, illetve milyen regénypoétikai és szövegszervező eljárások rendezik
egységbe a szövegét. Amint én látom, a szöveg narratív rétegeit két mára már
klasszikusnak mondható hagyomány rendezi egybe. Mindenek előtt az egyes feje-
zetek előtt található rövid prelúdiumok az emlékezés és érzékelés kapcsolatára
hívják fel a figyelmet: a fejezetek címéül szolgáló színekből asszociációk révén
bomlanak ki mondatnyi vagy félmondatnyi impresszionista képek. Az emlékezés
nemcsak gondolati tartalmak, de szenzoros, vizuális elemek felidézését is lehetővé
teszi. Mindez az elbeszéléstechnikát tekintve azt jelenti, hogy egy-egy szín nem-
csak metaforikusan kapcsolódik a felidézett jelenséghez, hanem a metafora és a
metonímia között — nevezzük akár diegetikus metaforának (Gérard Genette) —
található. Miközben a színek egyfajta centrumot hoznak létre, egy olyan szubszt-
anciát, amely körül a történetek kialakulhatnak, azonközben e központról való tu-
dásunk igencsak esetleges: egyfelől a legkülönbébb asszociációkra teremt lehető-
séget, melyek — az olvasó egyéni ízlésének és olvasói szokásainak megfelelően —
összerendeződhetnek egyetlen nehezen körülírható hangulati tartalomban (ld.
Márton László bírálatát, aki a szürke színben a Kádár-kor jellemzőit fedezte fel, *Élet
és Irodalom*, 2004. április 30., 28.), ugyanakkor az a benyomásunk is támadhat,
hogy gyakorlatilag bármelyik színhez bármelyik fejezetet kapcsolhattuk volna, az
egyes színárnyalatok annyi asszociációt rejtenek, s ezek olyannyira az emlékező
személyén és az emlékmunkán magán múlnak, hogy szabadon felcserélhetőek
lesznek, s így a történetet, narratívákat egyberendező központi szerepük elmozdul
a helyéről és esetlegessé válik. Utóbbi támaszthatja alá, hogy a rövid, kurzív
szedéssel is elkülönített felvezetők után következő fejezetekben ugyan viszonylag
gyakran találkozhatunk különböző szenzuális szóképekkel (egy példa: „Kezdődő
szerelmem zöld reményei pedig egyre barnulnak, rohadnak, mint a magnak ha-
gyott uborka ősszel. Az édes bizakodás keseredni kezd, mígnem egy későtavaszi
karének után végleg elenyészik.” — 232), mégis a fejezet címét adó színek csak
ritkán köszönnek vissza a főszövegben. Kicsit másképp: a szövegek élén található,
a fejezetcímeket magyarázó rövid betétek hagyományos paratextuális funkciója
kérdőjeleződik itt meg, amennyiben nem a főszöveg interpretációjaként, hanem
sokkal inkább részeként, kiegészítőjeként működik.

A másik szembetűnő elbeszélői hagyomány az anekdotizmus. A regény —
több kortárs prózai kísérlethez hasonlóan (pl. Závada Pál regényei, Grecsó Kriszti-
án *Pletykaanyuja* stb.) — a szereplői szólásokat egy kisközösség (itt konkrétan:
Kaposvár, 1961-ben, ifj. Ballagó Lajos és családja, illetve ismerőseik) rendszerében
helyezi el: a jelentés-konstellációk kalidoszkópszerű áttűnései, nem tetszőleges, ha-
nem szituáció-teremtette szemantikai távlatok szerinti újraképződései során nem-
csak az elbeszélői tudat alakítja ki a történetek interpretációját, hanem igen nagy
szerepet kap a családi perspektíva is. Az egymást követő pletykák többnyire anek-
dotákká formálódnak (mint az erotikus vágyait kielégítő Bartalos plébános
esetében), máskor az anekdotikus elbeszélés nélkülözi a hitelesítő elemeket, ám e
kis történetek vagy történetelemek dekoncentráltsága ellenére — akár az emléke-
zés szituációja a színekbe — itt is nagyfokú középpontosításba torkollik. A szöve-

get mindvégig uralja egy elbeszélői hang, amely nemcsak a saját megszólalásait, de az önálló szereplői szölamokat is elrendezi. Ezt mutatja az is, hogy egy-egy anekdotikus történet, s nem egy esetben az egész fejezet csattanója nem feltétlenül új perspektívát nyitó fordulatszerű elem, hanem az előzetes várakozást és az elrendező műveleteket visszaigazoló mozzanat.

Elmondhatjuk tehát, hogy Kerékgyártó regénye egy rendkívül bonyolult, előre- és visszautalásokkal, visszatérő, ám csak nehezen megfejthető szimbólumokkal teltűzdel, koherens szöveg. E nagyfokú összetartást azonban mindig ellenpontosítják — mint azt eddig is láttuk — a narratív integritást roncsoló eljárások, s ez talán az elbeszélő helyzetét tekintve a legizgalmasabb. Az elbeszélői perspektívában sajátos módon keverednek a felidéző és a felidézett én szempontjai, konkrétan a gyermeki szemlélet és a felnőtt perspektívája együtt van jelen, egymás mellett. Az elbeszélői tudatot mindez több irányból feszíti szét: egyfelől a gyermeki perspektíva alultudása jelentkezik a felnőttéhez képest (például amikor a nagymama letartóztatását az elbeszélő imigyen képzei maga elé: „Már meg is környékez a látomás, ahogy nagyanyám — véres tenyerét rongyokba bugyolálva — húzza a gálya evezőjét, vagy vasgolyóbissal a lábán a várbörtön legsötétebb tömlöcében csücsül. Ősz haja kibontva tapad az arcára, és éhesen bogarakra vadászik.” — 90), illetve fordítva, a felnőtt hangjának többlettudása felülírja az éppen uralkodó gyermeki hangot (például az erkölcstelen plébános házának oldalát meszelve az elbeszélő csak a felnőttek számára nyilvánvaló eseményekről számol be [79-80]). Olykor pedig minden jelzés nélkül van egybejátszatva a két perspektíva, s nemcsak bármelyikük uralkodó pozíciója vonódik ekkor kétségbe, hanem az is eldöntetlen marad, hogy a két hang közötti diszkrepancia ironizálja-e a narrációt. Például egy helyen ezt olvashatjuk: „Csokolóznak. Pontosabban: puszkilkodnak” (30). E példát az bonyolítja, hogy abban a kérdésben sem tudnánk dűlőre jutni, hogy e kijelentés helyesbítése, pontosítása, a felnőtt nézőpontba befurakodó gyermeki hang megszólalása-e, avagy a gyermeki hang ironikusan hivatkozik a felnőtt hangjára, mintegy ártatlanságot mímelve, tudva, hogy a felnőtt elvárásoknak milyen nyelvhasználat felel meg. A perspektívák eme összejátszatásának egyik legfontosabb elbeszélői módja az elbeszélőnek olyan belépése a szereplő tudatába, mely mellőzi nézőpontjának határozott elkülönítését, ám itt azt sem tudhatjuk bizonyosan, hogy ki az elbeszélő és ki a szereplő, egyáltalán van-e köztük különbség. Ennek a technikának a történetben vissza-visszatérő voyeurizmus felel meg: a gyermeki és felnőtt világ a leskelődésben, a kihallgatott beszélgetésekben, meglesett pillanatokban, a kukkolásban, a felnőttek világára fordított nagyfokú figyelemben összpontosul.

Az elbeszélés idejét nemcsak az elbeszélői jelen, valamiféle meghatározhatatlan kortársi jelen és az 1961-ben történtek határozzák meg, hanem olykor tudomást szerzünk olyan eseményekről, melyek e két időpont között zajlottak le (pl. anyjával való későbbi viszonyáról [194, 228]). Mindez azt jelenti, hogy az emlékezés tisztasága, melynek szituációját a felvezető prelúdiumok, illetve a gyermeki hang látszólagos fölénye teremt meg, e ponton is megsérül, egy idegen hang itt is betör az autodiegetikus narráció menetébe. Ezt az is jelezheti a számunkra, hogy például a regény során többször is visszatérő elem, a fényképezés itt nem valamiféle emlé-

kezet megteremtésének a funkcióját látja el, nem is a jelen rögzítése a fényképek készítésének a célja, hanem abban éppenhogy valamiféleképpen a realitás képződik meg, a fikción kívüliség nem tapasztalható meg közvetlenül, csak a rögzített pillanatban (pl. azért rögzíti Vendelt, a szörnyet, hogy rá tudjon nézni). Legalább ilyen zavarba ejtő az elbeszélő diszkurzív tudásának kérdése, hiszen nem egy alkalommal ütközünk olyan elbeszélésekbe, melyekről neki csakis valamilyen diszkurzív közvetítéssel lehetett tudomása (pl. a család történetének gazdag leírása még születése előttről [64]), sőt olykor mintha egy diskuruzuson kívüli független hang, egy személytelen, mindentudó narrátor avatkozna közbe. Mindezen narratív stratégiák egyik legerősebb fegyvere a különböző szólamok közötti elkülönböződést kiaknázó irónia. Gyakran a gyermek nem érti a felnőtt beszédet, s ez vezet iróniához („Nagybátyám cifrázza még egy ideig, a feslett életű sanghaji nénikéről megtudom még, hogy a torka is tág, valamint otthonosan mozog a rúdugrásban. De ezt már végképp nem értem.” [48]), olykor a gyermeki hang naivitása válik ironikussá (például újdonsült barátnője nála sokkal erősebb és erőszakos exbarátját így készül beavatni az eseményekbe: „Tudod, Biczó, ilyen a világ. Farkastörvények meg minden... Egyszer fent, máskor lent...” [180]), olykor pedig kettőnél több szólam között képződik feszültség.

Nemcsak az elbeszélő személye dekonstruálódik, hanem hasonló elcsúszásokat figyelhetünk meg a különböző szereplői hangok polifóniájában is. A regényben olvasható történet szerint Lali bizalmát családjának tagjai maguknak szeretnék megnyerni, a serdülő ifjú épp e felvázolt időben lép be a felnőttek világába. A különböző ideológiákat képviselő szereplői szólamok — mint a család macskája a naphalat (74) — meg akarják kaparintani a Lali beszéde feletti uralmat. A nagypapa vallásossága, a nagymama matriárka szerepköre, a műszaki érdeklődésű apuka józan mértéktartása (idézi is Horatius híres sorait: „Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula.” *Carm.* II, 10, 5-8.), az anyuka nemtörődömsége, a hadifogságot megjárt egykori ludovikás nagybácsi, a hithű kommunista és párttag nagybácsi, a TŰZÉP-telepet irányító joviális nagynéni, illetve a babonákban és rontásokban hívő nagynéni szinte a lehetőségek teljes tárházát kimeríti, e sokféle és markánsan különböző, nem egy esetben egyenesen szembenálló lehetőségek között kell a fiúnak saját magát megtalálnia. Az elbeszélői nézőpont fentebb említett centralizáló törekvései egy naiv egyiséget, egy a családfa struktúrájának megfelelő stabil rendszert kívánnak létrehozni, ahol jól megférhetnek egymás mellett a klerikalizmus, az amerikabarátság és a dogmatikus kommunizmus elképzelései. Mindez természetesen ismét különböző szétfeszítő erőknek lesz kitéve, s ahogyan Lali a regény során elveszíti naiv nézőpontját, ahogyan lassan beavatódik a család titkaiba, képessé válik átlátni a gazdag múlt és a jelen között feszülő ellentmondást (a család régen „módos” középbirtokos család volt), az egyes családtagok egyéni drámáit stb., ugyanígy a regény szövegszervező eljárásai is színre viszik ezt az elbizonytalanodást. Az irónia fentebb már említett formái mellett mindenképpen meg kell említenünk a blaszfémiára épülő iróniát is (erre utal a cím is!), mely legkidolgozottabb formájában a csélcsap plébános és a szédelgést számon kérő nagypapa párbeszédében jelenik meg (81-84). Itt nemcsak a pap álteológiai érvei és a nagypapa teológiai érvei közötti el-

lentmondás, hanem a hallgatózó kamaszok értetlensége és a süket Rózsi néni inadekvát reakciói is bonyolítják a szituációt, melynek — szintén — fergeteges folytatása a pap és szeretőjének meglesése, ahol a plébános álteológiai érveit immár gyakorlatra is váltva magyarázza Albertus Magnusszal és Augustinusszal a különböző szeretkezési pozitúrákat.

A felnőtté válás története a fejezetek, illetve a fejezetek sorrendjének kompozicionális megoldásaiban is tetten érhető. A színekhez kapcsolódó fejezetek ugyanis önmagukban kerek egész történetekként is olvashatók, és a legtöbbjük poentírozó zárlattal végződik. E poentírozás legtöbbször valamilyen sokkhatás, mely a gyermeki világ naiv rendszerét bontja meg (például az első fejezet végén a kismacskák megölésének meglesése, a pap meglesése, vagy a kommunista Gyula bácsi balesete), így a felnőtté válás, a beavatás e sokkoló élményeken keresztül megy végbe, az emlékezés pedig (akár a fényképezés) mintegy a traumatikus emlékeket feldolgozó vakuemlékezetként működik. A fejezetek sorrendje is erős kompozicionális kidolgozottságot sejtet: a pap történetének kibomlását, a néger cserediák mulatságos története követi, majd ezután jön Gyula bácsi tragédiája, mind két-két fejezetben. Az egyes meghatározó történetek hol találkoznak, hol pedig elszakadnak egymástól, mintegy egymás mellett és egymással párhuzamosan bomlanak ki, elbeszélői következetlenséggel nemigen találkozhatunk e könyvben. Viszont egyetértek Márton László idézett bírálatával abban a tekintetben, hogy az egyes szereplői szólamok nem mindig viszonyulnak arányosan egymáshoz. Például Gyula bácsi túlhangsúlyozott szerepét talán nem ellenpontozza kellőképpen a család lázadása ellene (ti. nem lehet elviselni állandó agitációját, ezért aztán kirúgadják a pártból); a szerelmi szál hosszú felfutása (melyben a szexualitás, a film, a mese, a babona és a fényképezés diskurzusainak állandó egymásba játszatásával izgalmasan bontakozik ki) talán túlságosan hirtelen ér véget; talán nincs kellőképpen kiaknázva Vendel figurája, aki afféle Quasimodóként (még abban is hasonlítanak eltorzult testükön és érző lelkükön kívül, hogy mindkettőjüket elcserélt gyerekek tartották) foglalja el a diskurzusban a külső, másik helyet, hiszen e pozíció a diskurzusrend változékonyságában nemcsak értelmezett, hanem értelmező is lehetne; talán a zárlatot az olvasó egy kissé didaktikusnak tarthatja.

Mindazonáltal a *Makk ász az Olajfák hegyén* igen érdekes regény. Mostanság többen a gyermekkori emlékek felé fordultak, elég, ha a közelmúlt viszonylag nagyobb visszhangot kiváltott prózai műveire gondolunk: Garaczi László *Pompásan buszozunk!*-jára, Kukorelly Endre *TündérVölgyére* vagy éppen Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényére. Már az említett szerzők is igen különböző utakon járnak, s Kerékgyártó István sem rokonítható túl szorosán velük. Regénye regényepoétikai eljárásait, a megmozgatott regényírói hagyományokat tekintve nem hoz új fordulatot a magyar prózatörténetben, ugyanakkor érdekes problémafelvetése, az elbeszélésrend és a történet folytonos egybejátszása révén, és nem utolsó sorban azért, mert rendkívül szórakoztató olvasmány, nem jelentéktelen darabja a kortárs magyar prózának. (*Jelenkor*)

VADERNA GÁBOR