

XII. ERDÉLYI TUDOMÁNYOS DIÁKKÖRI KONFERENCIA
Kolozsvár, 2009. május 15–17.

**Az emlékezés nehézségei. Albumpoétika és ekphrasztikus nyelv
Márton László *Árnyas főutca* című regényében**

Témavezető:
Dr. Pethő Ágnes docens
BBTE, BtK
Magyar és általános nyelvészeti tanszék

Szerző:
Nagy Anna
BBTE, BtK
magyar - angol szak, III. év
Márton Gyula
Nyelvészeti
Szakkollégium

Körülöttünk levő fényképek tömkelege folyamatosan és kétségbeesetten próbálja bizonyítani, hogy az idő megállítható, de legalábbis foglyul ejthető néhány kiemelkedő pillanat. Egyféle önszuggesztív mechanizmus ez, mely tudattalanul is a halált próbálja tagadni. Ez a félelem motiválta az antik árnyképrajzolókat ugyanúgy, ahogy a digitális kamerával és fényképezős telefontal szaladgáló huszonegyedik századi embert is. Ezeket a halált tagadni, elfogadni egyáltalán megragadni törekvő, az elmúló testet megőrizni, felidézni, de legalábbis pótolni próbáló kísérleteket követi nyomon Hans Belting *Kép és halál*¹ című tanulmányában a közel-keleti halotti maszkoktól a portréfestészetten át a modernitást meghatározó fotográfia kérdéséig. A fényképezést nem a festészetből vezeti le, hanem az árnyképrajzolás utódjának tekinti, „mely a test nyomát rögzíti, ami saját leképezését állítja elő, amikor a kamera előtt áll.”² A fotónak ez az azonnalisága és technikai lehetőségeiből fakadó egyezése a valóságban látható világgal azonban éppen visszajára fordul, hiszen a lehető legközelebbi pillanatot is kérés nélkül a múlt dimenziójába zárja,³ ezért aztán egy következő lépésként az ember újra és újra előhívni, visszaidézni próbál. Akkor lesz ez igazán komplex, amikor az emlékeket át kell adni, meg kell mutatni valakinek, és az ereklyeként őrzött kép önmagában mégsem bizonyul ehhez elégségesnek.⁴ Mindig felmerül egy évszám, egy név vagy akár egész történet, amely a képeket „elhelyezi” időben és térben. A pusztán látható tárgyon kívül olyan kontextusnak kell működnie, mely *olvashatóvá* teszi az adott képet. Fénykép és szöveg médiumának különbségét Mitchell⁵ mégis éppen abban az eredendő ellenállásban látja megragadhatónak, mely nem engedi, hogy a fénykép csupán (akadálymentesen) egy másik nyelvként vagy a nyelv függelékeként működjön. Márton László könyve olyan képekről beszél, melyek (már) nem megtekinthetők. A regény azonban beleírja az írott szöveg médiumába a fényképet. Ez az átvitel pedig már a (le)fordíthatósággal szembeni ellenállás miatt sem mehet végbe nyomtalanul. A fényképek itt egyfelől hiányukkal befolyásolják a szöveg alakulását; a fotografikus jelleg másfelől sajátos törést, elmozdulást eredményez a

¹Belting, Hans: *Kép és halál*. In: Uő.: *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.

²Uő.:210.

³„[...] a rólunk készült felvétel pillanatában már életünkben is meghalunk” – mondja Belting. In.: Belting: I. m.: 211.

⁴Az emlékezésnek ezt az interszubjektív jellegét hozza fel annak okaként Mitchell, hogy az ember egyáltalán a képeket, az írást, stb. hívja segítségül: „The reason, in my view, why accounts of memory inevitably appeal to models of writing, painting, photography, sculpture, printing, etc. is that memory is an intersubjective phenomenon, a practice not only for recollection a past by a subject, but of a recollection for another subject.” In: Mitchell, W.J. Thomas: *Picture Theory*. Chicago–London, The University Chicago Press, 1994. 193.

⁵Mitchell, W.J. Thomas: *Picture Theory*. Chicago–London, The University Chicago Press, 1994. 285.

narráció folyamatában.⁶ Az egymással ily módon kapcsolatba lépő médiumok viszonyát nevezi Paech⁷ szimbolikus intermedialitásnak, mivel a fénykép itt nem a maga anyagságában lesz az írott szöveg része, hanem az irodalmi mű tematikus illetve narratív szintjein jelenik meg. Maga a közöztiség pedig éppen abban az elkülönböződésben lesz megragadható, ami kép és szöveg viszonyát jellemzi, vagy, ahogy Paech fogalmaz: „A médium csakis annak *Másikjában* érzékelhető.”⁸

Dolgozatomban azt próbálom vizsgálni, hogy képnek és szövegnek az egymáshoz viszonyított mássága mentén hogyan artikulálódik a múlt eseményeinek elmondhatatlansága, a személyes történetek töredezettsége, és a történelem, mint ezek háttere hogyan válik maga is megkérdőjelezhető, (át)írható tényezővé. A fényképekkel való múlt- és önértelmező találkozás első szintjeként az albumnézegetés analógiája szerint működő poétikát emelem ki, mivel ez a regénynek egyféle keretét képezi. Ennek a funkcióját Paul Ricoeur nyomán abban a terápiás jellegben látom, amely a traumatikus történelmi múlt feldolgozásához járulhat hozzá. A dolgozat alapvető kérdése ezen felül is az marad, mi a szerepe az irodalmi szövegben egy olyan a folyamatos elbeszélést tulajdonképpen akadályozó elemnek mint az egyébként is (meg)láthatatlan fényképek sokasága. A közvetítettségnek ezt a sokrétűségét főként a metafikciós eljárások, az önreflexív regénytechnika és az ironikus beszédmód elemzésével igyekszem szétszálazni. Következő lépésként számbaveszem a fotográfia médiumának azokat a jegyeit, amelyeket az ekphrasztikus szöveg magára ölt, illetve azokat is, amelyeket a textualitás dimenziója eltöröl. Arra figyelek itt, hogy a képleírás módszerei a múlthoz való közeledésnek, az emlékezésnek milyen stratégiáit fedik fel. Általában véve arra keresem a választ, vajon milyen működési módjai lehetnek a fotográfiának abban a szövegben (Márton László: *Árnyas fűtca*), amely nem csupán személyes emlékeket idéz fel, hanem olyan súlyos, nehezen megközelíthető történelmi tapasztalattal próbál szembenézni, mint a Holokauszt.

1.

Emlékezet és történelem szembeállításához, az írott történelem személyes emlékezetre gyakorolt hatásának leírásához Ricoeur⁹ a freudi *ismétléskényszer* fogalmát hívja segítségül. Ennek kiindulópontja pedig az az elemi akadály, melybe az *értelmező*

⁶ *Uo.*: 81.

⁷ Paech, Joachim. *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality*. 2000.

Forrás: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)

⁸ Saját fordítás: „The medium can only be observed in its Other.” Lásd: Paech: *I.m.*

⁹ Ricoeur, Paul: *Emlékezet - felejtés - történelem*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1999. 51-67.

munka ütközik a traumatikus emlékek újbóli feltárása során. Ezt az akadályt nevezi Freud¹⁰ ismétléskényszernek, ami szerinte egyfajta cselekvési hajlam, ami végül az emlék helyébe lép, és az elfelejtett esemény újra és újraismétlésében valósul meg. Ez a reprodukív jellegű tevékenység azonban nem járul hozzá a traumatikus emlékek feldolgozásához. Freud terápiás javaslatot ír le arra, hogyan lehetne kilépni ebből az „ördögi körből.” Bevezeti elsősorban az *átvitel* fogalmát, mely első lépésként teret biztosít az említett kényszerek majdnem teljes kiélésére, hogy ezáltal is artikulálódhassanak a betegség és a reális élet közötti határok és kontrasztok. Következő lépés egy olyan jellegű bátorság gyakorlása, mely tudomásul veszi és kezelni (az angol *to handle* értelmében) próbálja a betegséget. Ezzel egy kettős *ellenállás* jellegű tevékenységet lát Freud megvalósíthatónak, amelyet *átdolgozásnak* nevez, s tulajdonképpen ez teszi lehetővé, hogy az emlékről ne mint ismétléskényszerrel, hanem mint *emlékmunkáról* beszélhessünk.

E megfontolás értelmében Ricoeur szerint az írott történelem úgynevezett kritikai beavatkozás révén osztja fel mind a kollektív, mind a személyes emlékezetet két különböző funkcióra. Ezek lesznek az újraismétlő és a rekonstruktív emlékezet. Nem tekinti azonban kizárólagosan *A történelem* felismeréseit; hangsúlyozza ugyanis a tudományág kutatóinak benne foglaltságát az időben, s a megértésnek és a szükséges távolságtartásnak ebből fakadó akadályozottságát.¹¹ Kihangsúlyozza azt is, hogy tulajdonképpen „az emlékezet konstituálja a múlt értelmét ” s ennek az értelmező munkának valamint a jövőelvárásnak a párbeszédében lát erkölcsi tartalmat.

A felejtés szükségszerűségét is az emlékmunkához kapcsolja, mely a menekülés passzivitásán túl olyan aktív formáig juthat el, amelyet megbocsátásnak nevez, amely „*egyfajta aktív felejtés, azaz olyan felejtés, amely nem az eseményre vonatkozik, annak nyomait inkább gondosan őriznie kell, hanem a bűnre, amelynek súlya alatt megbénul az emlékezet és vele együtt a jövőre irányulás képessége.*”¹²

Ilyen nyomai bizonyos eseményeknek (pontosabban szólva: bizonyos időpillanatoknak) azok a fotográfiák, amelyekről Márton László *Árnyas főtca* című regénye beszél. A fotográfia itt olyan anyagi emléknymókként van jelen, amely személyes asszociációk és perspektívák összefüggéseibe ágyazódik,¹³ s ennek megfelelően az elbeszélő nem dokumentum hitelességű forrásként kezeli, hanem a történelemben létező

¹⁰ Freud, Sigmund. *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1904). In: Anna Freud (szerk.): *Gesammelte Werke*, X. köt.: *Werke aus den Jahren 1913-17*. k.n., Frankfurt, 1973. 126-136. Ugyanez magyarul: *Emlékezés, ismétlés és átdolgozás*. ford. Gádor Ida. In.: Buda Béla (szerk.): *Pszichoterápia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 49-56.

¹¹ Ricoeur: *l.m.* 60.

¹² Ricoeur: *l.m.* 66.

¹³ Lásd Mitchell: „photography’s mythic status as a kind of materialized memory trace imbedded in the context of personal associations and private »perspectives.«” (289.)

privát történetek természetüknél fogva töredékes nyomaiként. A szövegben fényképek dokumentáris hitelének visszavonásával együtt érvényesül annak tudomásul vétele, hogy nem létezik egységesen elbeszélhető, egyetlen történet semmilyen eseményről. Ennek az ismeretelméleti meglátásnak a hatása alatt álló, emlékmunka jellegű gesztusként is interpretálhatónak látom a könyvet, melynek terápiás eszköze a fényképgyűjtemény.

2.

Ahhoz hogy Márton László regényét könnyebben megközelíthessük, előbb le kell csupaszítani a könyv születésének körülményeihez kapcsolódó személyes (írói) történetektől. A 2001 decemberi *Jelenkorban*¹⁴ olvasható az az interjú, amelyben, két évvel a megjelenés után, a szerző erről beszél. A könyv eredetileg egy dokumentarista jellegű album lett volna, melyben valóságos fényképekhez társul egy kapcsolódó történet. Az album két, a húszas években született zsidó asszony tulajdona, akik egy észak-magyarországi kisvárosban töltötték fiatalkorukat, ahonnan aztán családjukat, hozzátartozóikat, barátait elhurcolták.¹⁵ Az ő élettörténeteiknek állított volna emléket a beszélgetések nyomán kialakuló történet a fényképekkel együtt. A könyv azonban ebben a formában sohasem jelent meg, mert Márton László szövegének hangneme, a kisvárosi történetek árnyalása nem felelt meg a „megbízók” elvárásainak. A fényképeket a két nő mégiscsak publikálta egy interjú kíséretében. Márton László műve pedig, képek nélkül képekről szólva, szintiszta fikcióvá lett. Ennek az anyagnak a továbbdolgozásával, átírásával született meg a tulajdonképpeni regény, az *Árnyas főutca*.

A regényt magát azért is nehéz kiemelni a fenti keletkezéstörténetből, mert a felütéstől kezdve az utolsó oldalakig az elbeszélő metafiktív kommentárjai szövik át az egyébként is sokrétegű narrációt. A direkt utalások a szerzőre, a történetalakítás elbeszélői kérdéseinek explicit megfogalmazása relativizálják a valóságot. Szerző és műve közötti határ eltüntetése, a szerző beemelése a regény világába végteleníthetővé teszi a fikció síkjainak rétegeit.¹⁶

Az indító bekezdés feltételez egy olyan valóság-dimenziót, amelyhez képest „*Ez a történet egészében is, részleteiben is a képzelet szülötte.*” Következő lépésként ebbe a képzeleti síkba egy fényképgyűjtemény helyeződik, mely „*megsemmisült vagy lappang*”, tehát a történetgeneráló fotográfiák tulajdonképpen szintén a képzelet termékei. Ez a tény pedig elrendelésszerűen és menthetetlenül a teljes elbeszélői önkény (valamint az olvasói

¹⁴ Nagy Boglárka: „A lovak kihaltak.” Nagy Boglárka beszélgetése Márton Lászlóval. *Jelenkor*, 2001. 12. 1290-1309.

¹⁵ Nagy Boglárka: I. m.: 1297.

¹⁶ Vö. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. Routledge, London and New York, 2004. 197.

képzelet) hatalmába bocsájta nem csupán a formálódó történetet, hanem a hozzá keretként szolgáló albumot is.

A két különálló, rövid bevezetőszöveg, helyzetleíró jellegű egység után s az általuk megalapozott kontextusban pillantjuk meg magát az árnyas főutcat, melynek mindkét oldalán emberi lények árnyai mutatkoznak. Ez az a pillanat, amikor a narrátori hang aki ezidáig kívülállóként beszélt a szerzőről („*A szerző eredeti célkitűzése az volt...*”, 6.) és semleges hangon az árnyakról („*Nem állítható róluk, hogy nem léteznek...*”, 7.) átvált többes szám első személybe, s ezzel megteremt egy olyan *mi*-t,¹⁷ aki felelősséggel tartozik az árnyak létezéséért („...*az sem állítható róluk, hogy nem a képzelet szülöttei, mert annyiban tudnak bizonyosságot tenni létezésükről, amennyiben gondolunk rájuk és felidézzük őket.*”, 7. – kiemelés tőlem, N. A.) illetve kijelöli saját működésének célját és jellegét, és felvázolja az evvel járó kockázatokat is.

„*Annak viszont, hogy újjászüljük őket képzeletünkből, az a célja és főként értelme, hogy árnyakként is gazdagítani tudják az életet, amely a múlt időben zajlik tovább.*” (7.)
„*És ha esetleg magunkra vonjuk az árnyak neheztelését, amiért nemcsak azt mondjuk el, amit láttunk, hanem azt is, amit látni véltünk, vagyis megbízható értesüléseinket homályosuló visszaemlékezésekkel párosítjuk és mendemondák foszlányaihoz keverjük, ezeket pedig élők és túlélők nemegyszer indulatos ítéleteivel szembesítjük, egyszersmind megtoldjuk képzeletünkkel és elbeszélői döntéseinkkel...*” (8.)

Narrátori reflexiók olyan hálója kezd itt szövödni, mely nem pusztán körbefonja az egész történetet, hanem egyféle kifordított struktúrát eredményez, amelyben egy „*csekély súlyú cselekményt*” egy esetleges és folyton elmozduló de transzparens tartószervezeten keresztül látunk s egy állandó, önmagát ismételtén visszavonó kísérletet ennek a kifordított váznak a „*felöltöztetésére.*”

Ezt a megfoghatatlan, mindegyre elmozduló történetalakítást egyrészt a főutca két oldalát szegélyező árnyak paradox létmódja teszi szükségessé.¹⁸ „*Nemcsak az élőkől választja el őket láthatatlan határ, hanem egy másik láthatatlan határ elválasztja őket a többi halottaktól is...*” (8.) Ezekon a határokon próbál átjárhatóságot teremteni az elbeszélő. Nem csupán az emlékezést, a közelmúlt történelmi eseményeinek felidézését tűzi tehát ki célul, hanem olyan történetek megmutatását, amelyekről tudja, hogy nem születhet érvényes elbeszélés. A regényben maga a Holokauszt is egyféle árnyként jelenik meg, mivel az egy nap leírásába sűrített tíz év tulajdonképpen az 1944-es deportálásokig

¹⁷ „*Nem valamilyen eszme vagy közösség szószólójaként beszélünk, hanem önmagunk nevében, mégis olyan helyzetet hozva létre, mintha megbízásunk volna rá; ezt a dilemmát megint csak nem tudjuk feloldani.*” (49.)

¹⁸ Másrészt éppen az elbeszélést keretbe foglaló fényképalbum által megkövetelt poétika az, ami ezt majdhogynem megköveteli.

tartó időszaknak felel meg, így nem egy, a második világháború értelmezhetetlen tragédiájának leírására tesz kísérletet, hanem a szöveg keletkezésének jelenéből úgy tekint vissza az azt megelőző '30-as, '40-es évekre hogy látja bennük az elkövetkező, de utólag is megfogalmazhatatlan „végkifejletet.”

A történelem textuális jellegének kiemelésével pedig két kérdést is bevon a regény problémái közé. Elsősorban az említett időszak eseményeiről tanúskodó narratívák hallgatását hangsúlyozza: „...*évszázadunkban arról tanúskodnak a történetek, hogy egészében véve nem történik semmi...*” (9.) ezzel párhuzamosan pedig felvetődik az itt születő elbeszélés érvényessége, amely kérdés túl van azon, hogy egyetlen, objektív narratívára tartson igényt; sokkal inkább azzal foglalkozik, hogy elhelyezze önmagát a múlt olyan nyomai között, ami a kollektív emlékezetet befolyásoló történelemkönyvektől a személyes emlékezés árnyaltságáig tart – és legyen bármily körültekintő az események szöveggé írása – feltehető, hogy akár éppen az árnyak neheztelését is előhívja.

A valóság és képzelet, a történelmi tapasztalat és az emlékezet, személyes és közösségi emlékezet közötti határok átjárása, s ezáltal a árnyak árnyalt (!) felidézése a regényben úgy valósul meg, hogy az uralkodó függő beszéd során és a feltételes mód használatában is minduntalan a narrátor szólamába ütközünk, aki újra és újra megakadályozza, hogy az elbeszélte világ bármelyik eleme is túl hosszú ideig egyedül érvényesnek látszódjék. Az elbeszélés így végül (de nem a regény végén!) eljut önmaga felszámolásáig: „*Ehhez most hozzá kell tennünk, nem éppen minden sajnálkozás nélkül, hogy az árnyak saját képzeletből eredő újjászülése olyan teret és időt hoz létre, amely felszívja mind a cselekmény fordulatait, mind a színre lépő személyek árnyalt ábrázolását.*” (45.)

Maga a szöveg megszakítás, kijelölés, idézőjelek nélkül épít be kisvárosi anekdotákat, újságcikkeket, a legkülönbélebb hivatalos dokumentumokat (pl. törvénycikkekre hivatkozik), verseket vagy éppen szóbeli jellegű közléseket (szavajárások, mondások, viccek), személyes visszaemlékezéseket. A vendégszövegek beillesztésének helye azonban nincs mindenütt montázszerűen láthatatlanná plasztikázva: az elbeszélő szándékainak megfelelően hangsúlyozza ki vagy mossa össze a különböző, sokszor egymásnak ellentmondó elemeket.

(„*Alighanem arra a költeményre gondol, amelyben arról van szó, hogy trombita harsog, dob pereg, és hogy előre; mivel Petőfi legutolsó ránk marad verse arról szól, hogy szörnyű idő.*” 22., „*A városi rangú nagyközség határának legnagyobb részét a dr. Orosz Jenő-féle birtok foglalja el, körülbelül 3000 katasztrális hold, azok után, hogy az 1923-as földreform során 600 holdat kisajátítottak...*” 80.)

Az egymást követő, egymásba átjárt szövegek, történetek, emlékek nem egyszer a logikán túli, nyelvi, vizuális és egyéb asszociációk mentén, s legtöbbször az elbeszélő reflektált önkényessége nyomán csúsznak egymásba. Ilyen többretegű képkonstrukcióval indul útjára az egyik főszereplő, Gőz Gaby is a Várkert felé, amiről kiderül, hogy közelében egyáltalán nincs vár, csupán egy dr. Orosz elnevezésű kastély, melyet „*e sorok írásakor*” már csak fogazott szélű bélyegekről ismerhetnek „*magyar állampolgárok százezrei*”, a hátoldalán levő ragasztóanyag ízének édessége pedig azokhoz a csókhoz hasonlít, melyek az említett várkertben voltak „*adhatók és nyerhetők*.” (13.) A másik főszereplő, Róth Aranka indulása is több oldalon és beékelten történetfoszlányokon keresztül „*valósul meg*”, a hazafele vezető útvonalak és lehetséges kísérő társak számbavételével, illetve egy esetleges sírva fakadás megelőzésével: „*...úgyhogy érdemes várni a sírással hazáig. De mivel nem akarjuk, hogy történetünk lapjaira könnyek peregjenek, úgy intézzük hogy...*”

A narrátor reflexiói és önreflexiói egy általános ironikus viszonyulást körvonalaznak nem csupán az elbeszélte eseményekkel és eshetőségekkel szemben, hanem saját eljárásaival szemben is. A cselekményhálót úgy alakítja ki, hogy a fikatív valóság síkján megtörténtnek nyilvánított eseményeken túl számba veszi a múltban felvetődő, valószínűsíthető történeteket is. Ezzel és a véletlenek kategóriájának bevezetésével téve egyenértékűvé a lehetséges és a ténylegesen megtörténtet. A mindezt viszonylagossá tevő elbeszélői önkényesség mellett az egyes mondatok önreferencialitása fokozza tovább a végletessége miatt is ironikus elbeszélést, mely tulajdonképpen le is mond bármilyen egységes (fikatív) világ létrehozásának képességéről, s a formálódó mondatok lényegében önmagukat teremtik meg.

„*És ekkor még egyszer, utoljára becsapódik a villám, vagyis Róth Aranka villája (...) De nem ez a baj, hanem az, hogy az énekesmadarak közé egy kis kép van becsúsztatva. Egy szentkép: Assissi Szent Ferenc. Azt hiszi Szent Ferenc, hogy prédikál a madaraknak. Szent igaz, hogy kép. Ugyanakkor képtelenség; mármint, hogy Róth Aranka természetrajz könyvében Szent Ferenc tartson prédikációt a madaraknak.*” (30.)

„*...szeretnénk a történeteket, illetve a nem-történeteket így mesélni tovább...*” (77.)

„*Tudomásunk van róla (ha úgy tetszik, ez is egy elbeszélői döntés)...*” (11.)

„*Ezt az utolsó előtti pillanatot arra használjuk fel, hogy...*” (21.)

„*...Böhm Dávid...rabbit kérjük meg, hogy jöjjön a zsinagóga felől...és hogy ne jöjjön egyedül, rendeljük mellé Ullmann Ferit...*” (25.)

„Az úgynevezett valóságban, ezt azért megjegyezzük, nem János köhögött, hanem a másodszülött László; most azonban Lászlótól elveszük a köhögést, és odaadjuk Jánosnak. Hogy azonban László se járjon rosszul, ruházzuk fel őt is egy jellegzetességgel...” (27.)

„Most azonban kézenfekvő lenne megint üresen hagyni egy sort; csak azért nem folyamodunk ehhez a jól bevált eljáráshoz, mert ezúttal nem az olvasó figyelmét akarjuk elterelni, hanem Gőz Pistáét.”

A regény szerkezetét tovább bonyolító önreflexív szál már fantasztikus mozzanatokkal, allegorikus elemekkel és nem kevesebb iróniával járul hozzá a többértelműséghez. Önmagára mutat az elbeszélés azzal a gesztussal, hogy „*át is helyezzük a cselekmény egyik síkját a Gabyka csokoládépapírjára.*” (72.) A csomagolópapíron látható tájkép ugyanis azonosítható a történet eddigi helyszíneként megjelölt városi rangú nagyközséggel – s ennek értelmében a néhány lényeges (vagy lehetséges) esemény ott is zajlik majd a papíron – egészen addig, amíg az elbeszélő *úgy nem intézi*, hogy a szereplők kívül kerüljenek a történet keretein, avagy eljussanak a csokoládépapír széléig, ahonnan már nincs tovább. (91.,92.). Ekkor azonban maga a sztaniolpapír hamvad el, mivel a történet eredetileg megjelölt síkján, Gőz Árpád vendéglőjében, Schick Adolf ennek segítségével gyújt szivarra. A megevett csokoládé miatt Gőz Gabynak elmegy az étvágya, a nagymama által kihozott étel viszont azért nem vész kárba, mert – egy beidézett anekdota szerint – a vendéglőben ücsörgő Kohlhanek Szeverin „*Kacsint, odalép, elveszi a teli tányért, gyorsan bekapja az ebédet, vissza az üres tányért.*” A Gabyt kiségitő alak „*igazi Jolly-Joker figura*” – éppen akkor tűnik fel, amikor a vendéglőben játszó kártyások paklijából elvész a Jolly Joker, s csodálatos módon akkor tűnik el, amikor a keresett kártyalap előkerül. Újra és újra feltűnik a szövegben egy hatalmas gomolygó felhő motívuma is, mindig más képbe, síkba illesztve. Ennek a felhőnek az árnyéka több értelmezés szerint is a bekövetkező Holokauszt vészjósló előjele, vagy, ahogy Utasi Csilla fogalmaz „a korszellemet megtestesítő viharfelhő.”¹⁹ Az első megjelenő felhők még cukorból, mákból, rizsből, búzából vannak, és a gyerekek játszanak velük Ullmannék csúrijében. Drámai inverzió azonban, hogy a mennydörgésként szolgáló papírzacskópukkanást Kassára hulló bombák zaja „helyettesíti.” A gyerek-csinálta felhők mögül lép ki Armand atya, aki olyan történetet mesél, melyben festői porfellegként tűnik fel Sobieski János megmentő serege. Schick Adolf pedig kifújja az első füstgomolyt, aminek „*olyan furcsa formája lesz, mintha egy fekete csuhába öltözött szerzetes menekülne...*” (93.) Maga

¹⁹ Utasi Csilla: Árnyak utcája. *Jelenkor*, 2001. 12. 1306.

Taksás Gyula személyében fedezhetünk fel egy következő felhőfoslányt „*amely az északi horizont felett látható az égen.*” De nem csupán Róth Aranka lesz egy „*szétterülő fekete felhő*” áldozata, hanem Lebovics Maxi bácsi is, aki pipázik a klozeton, s a kántor sábeszkor észreveszi a felgomolygó füstfelhőt. Egyszerű, közösségi kifejezésből lesz a történet textualitására és azon is túlmutató szürreális kép a regény egyébként is fantasztikusba hajló zárlatában: „*Jön Rökkant Berta, aki napokat eszik, például Róthék asztalánál eszi meg a szerdai napot. Most eszi meg történetünk napját, már csak a legvége látszik ki a szájából. Kilóg mellőle egy szál csőtészta is; azon keresztül szívódik fel képzelet, miután a valóság réges-rég felszívódott már.*”(144.)

A tükröződés nem csupán a regény síkjai között működik, hiszen, „*ha figyelmesen nézi az ember,*” először is önmaga tükörképét pillantja meg Gőz Gaby sztaniolpapírján. Önmagunk megpillantásának az örömteli (és mindig illuzórikus) beteljesítését el is utasítja a narrátor a regény elején, amikor nem a csősz tekintetét választja nézőpontul. („*a csalit mögül kileső pupilla fényében ráismerni saját szemünk villanására*”).

A regény egyetlen nap idejébe sűrít tíz évet annak változásait és állandóságait egyaránt felvillantva azzal is, hogy ráadásként egy esztendő évszakjai is végigkísérik a történetet. („*...történeteink napján tanítási szünet van; csakhogy történeteink napja, mint a mesékben, sok napot sűrít magába, nyolc vagy tíz év napjait.*” „*...történetünkben egyelőre nappal van, verőfényes késő délelőtt*” 16., „*Illetve, mivel történetünknek ezen a pontján késő ősz van és késő délután...*” 108.) Az elbeszélés ideje a legvégletesebben oszlik tartamokra - a kimerevített pillanatok leírásától az egyetlen, sietős mondatban összegzett életútig.

Hogy az elbeszélői előrevetítés megvalósuljon, a történet egy őrangyalt is kap - Róth Aranka személyében, aki mintegy az árnyak nevében szól ki a történetből, és felelősségre vonja a szerzőt: „*Azt vártuk a szerzőtől, hogy méltó emléket állít szeretteinknek.*” (131.) Erre a számonkérésre azonban *nem lehet* válaszolni („*mert erről inkább hallgatni kell*” 128.), így a szerző eltünteteti inkább Róth Arankát is, visszaküldi őt az árnyak közé, az emlékezés kiüttlalan dimenziójából a felejtés, nem kevésbé reménytelen, szétterülő fekete felhőjébe.

3.

„Nincs hát semmi meglepő abban, hogy a fénykép (...) csak később, akkor tárul fel igazán, ha már nincs előttem, és újra rá gondolok. Előfordul, hogy jobban ismerek egy olyan fotót, amelyre csak emlékszem, mint egy olyat, amelyet épp látok.”²⁰

Roland Barthes

A szöveg egy láthatatlan fényképalbum képeinek felidézését indítja útjára, és kijelöli a képek nézegetése nyomán körvonalazódó történetek nézőpontjait is. Nem egy kívülálló, emlékező elbeszélő lesz ennek az albumnak a felütője, hanem a szöveg maga válik egy album nézegetésének, és a képek nyomán, az emlékezés esetleges logikája szerint felidézett arcoknak, történeteknek a helyévé. A választott nézőpontok tehát nem arra valók, hogy tekintetünket végigvezessék az képek sorain, hanem arra, hogy velük szembe nézve, az ő arcvonásaikból, a tekintetükben megpillantható tükörképéből és a tekintetük mögött felsejlő múltból „olvassuk ki” a megjelenő eseményeket és érzelmeket. A lappangó fényképalbum ilyen értelemben nem a benne helyet kapó arcok és a hozzájuk tartozó történések panoptikuma lesz, hanem egymásra néző, egymásra vetülő tekintetek folyamatos elmozdulásban lévő játéka, amelynek nyomán maguk az árnyak is életre kelhetnek egy időre. Azért is szükséges tehát, hogy az elbeszélőtől elkülönülő nézőpont létezzen az albummal való találkozáskor, mert a narrátor fókusza alapvetően nem az album képeire irányul, hanem a főutcát benépesítő árnyakra.

A tulajdonképpeni nézőpont azonban nem egyetlen fókuszpont lesz, hanem ugyanahhoz a perspektívához rendelt két szereplő pillantása. Róth Aranka, tizenkét éves körüli tekintete találkozik Gőz Gabyéval, aki viszont a fényképezőgép túloldalán áll. Ez a kiterjedés nélküli hely valahol a két lány között helyezkedik el, s talán a felvevőgép tükrei között keletkező kép felületén metszik egymást a tekintetek: „...szembe fogunk nézni vele, és olvasni fogunk arcvonásaiban, és a szeméről is leolvassuk a benne tükröződő képet.”

A narrátor célja nem a múlt megmutatása, elbeszélése, ábrázolása netán megfestése lesz. Szándéka hangsúlyosan és kizárólagosan a *felidezés*. Ennek értelmében definiálja a teret és az időt is. Nincs meghatározott helye az elbeszélőnek, s ugyanígy nem jelölődik az album nézegetésének helye, körülményei sem. Van azonban konkrét időpontja az elbeszélésnek, ami egyúttal a megjelölt tíz esztendőre *visszatekintő* perspektívát is jelzi: 1998 kora ősze. Hasonlóképpen leszűkített az elbeszélő történetek tere is: az észak-magyarországi kisváros olykor belterjes világa, amely a fényképek háttereként (is) szolgál, s határai az egyébként végtelenbe tágítható, egymást előhívó, továbbvivő anekdoták,

²⁰ Barthes, Roland: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. 56.

közösségi és személyes történetek folyásának határait is megszabják. A poétikai fogás, amely a regény egymásba játszó síkjainak, egymásmellé helyezett szólamainak, feldarabolt vagy elnagyolt (élet)történeteinek struktúráját meghatározza úgy is megragadható, hogy azt az egy napot, amelybe a felidézett tíz esztendő sűrűsödik egy album nézegetésének időtartamával azonosítjuk.

Az egymásbafolyó történetek, anekdoták, hivatalos dokumentumok összessége a látott fényképek által elindított és irányított²¹ emlékezési folyamat eredményeként értelmezhető. A szöveg tehát ennek a processzusnak egyféle (öntudattal rendelkező) makettje, mely rámutat az emlékezés működési mechanizmusaira, és azt meghatározó tényezőkre, ugyanakkor tisztában van saját fiktív létével, s ennek megfelelően tovább bonyolítja a regény szerkezetét.

A perspektíva, ahonnan az elbeszélő²² emlékezik az úgynevezett *postmemory*²³ kategóriájába tartozik, ami a „holokausztot áltélt generáció által a második-harmadik generációnak – tudatosan vagy öntudatlanul – átörökített »emlékeire« vonatkozik, tehát olyan emlékekre, amelyek nem az emlékező elsőkézből származó tapasztalataiból táplálkoznak”²⁴ Ez a másik lényeges ok, amiért nem maradhat pusztán személyes a (vissza)emlékezés, hiszen az elmúlt évtizedek eseményeinek ilyen jellegű felidezésébe a személyes emlékeken túl az átörökített, kulturális és kollektív emlékek is belejátszanak. Egy ilyen posztmemoriális tudással rendelkező, hangsúlyozottan önkényes elbeszélő helyezi egymásmellé (alá és felé – tehát nem csak két dimenzióban működik) a (fiktív) fényképeket, amelyek nyomán nem csupán családi történetek elevenednek meg. A kisváros lakóinak hálózataként kezd működni az album, melynek csomópontjai között úgy teremt kapcsolatokat az elbeszélő, hogy a közösség változó viszonyainak, a korszak hangulatának, a város mikrotársadalmának, politikai működésének a rajza is felvillan – mindez egyféle felülnézetből – egy olyan többlettudás távolságából, amely már ismeri az elbeszélő időszak bizonyos következményeit, utóéletét. A felvázolt tudáskonstrukció birtokában hagyatkozik bizonyos pontokon saját képzeletére az elbeszélő, s ugyanezzel a módszerrel teremt kapcsolatot a különálló fotográfiák között az albumot lapozó szubjektum.

A kijelölt nézőpont arra is szolgál, hogy személyes hangulatú kapcsolatot teremtsen az elbeszélő (ideje) és a fényképek szereplői között. (Mintegy megteremtődik az otthonos

²¹ A képek kijelölnek ugyan egyfajta útvonalat, de az emlékezés folyamatai gyakran elkanyarodnak, továbblépnek, másik képekhez utalnak. A hatás tehát nem egyirányú.

²² Nem egy helyen konkrétan bele is írja magát a szövegbe. Így például amikor a hatvanas évek közepén Gőz Gaby és Rózsika találkozik: „magunk is ott lehettünk volna: kisfiúként, iskolatáskával a hátunkon...” (128.)

²³ Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.

²⁴ A magyar meghatározás Bán Zsófia *Próbacsomagolás* című könyvéből való. (Kalligram, Pozsony, 2008. 54.)

mozgástere az elbeszélésnek.) Így lehetséges, hogy nem egy mindentudó, mindenható narrátorral találkozunk, a megjelenő képeket, a felmerülő neveket és helyszíneket, a szereplők közti kapcsolatokat mégis biztos kézzel kezelő szöveget kapunk, mely saját egyensúlyát egy ironikusan semleges beszédmód használatával tartja meg. pl. („*Sírni pedig nem célszerű, mert oda van figyelve, és készen állnak a könnyek láttára tartogatott verses mondókák, azonkívül mindig akad egy-két elhajítható göröngy, és akkor már nem csak a sapkát, hanem a Bocskai-ruhát is tisztítani kellene; úgyhogy érdemes várni a sírással hazáig.*” 21.)

Bármilyen logika (vagy éppen logikátlanság) szerint is legyenek sorba rakva a fényképek a nézegetés módszerei és az emlékezés folyamatai mindig kimozdítják a felállított hierarchiát. Az állóképpé merevített, egymásmellé, egymásra helyezett pillanatok sora (az album) ugyanúgy a delinearizáció, a szétszedettség és felcserélhetőség tere, ahogy a regény szövege is. A tekintetnek a fényképeken való ugrálásával, változtatásával láthatjuk meg már a regény első oldalain az utolsó képet is: „*Fennmaradt Róth Arankáról egy másik, valamivel korábbi kép is (...) a történet végpontján fogja megpillantani az olvasó.*” (11.) Érdemes ráadásul figyelni arra, hogy ez a második (és egyben befejező) fotográfia készült korábban. Hosszan áramló mondatok, egymást előhívó jelenetek bomlanak ki egy-egy fénykép körül, melyek értelemszerűen újabb és újabb fotográfiákhoz utalják a tekintetet. Más esetben erősebb a törés. A szövegben olykor egy sornyi csend jelöli a váltást, amikor megszakad (és nem feltétlenül véget ér) az elbeszélés fonala, hogy egészen más helyen (egy másik képen) vegyen fel új szálat. (pl. 78. old.)

Ahogy változik egy-egy kép nézegetésének időtartama, ugyanúgy változik az egy-egy kép által generált történetek terjedelme, a képzelet munkájának és a konkrét tényeknek az aránya, az elbeszélés ritmusa, részletessége, hangulata. Avagy ugyanez fordítva: az elbeszélés ritmusának, az elbeszélői szándéknak megfelelően teremtődnek a képek. Míg helyenként egyetlen kép köré több ember, esemény elbeszélése is csoportosul, olyan részletes egységekben, melyek nem feltétlenül csupán egy-egy anekdota súlyával rendelkeznek, hanem olykor az adott csoport, társadalmi réteg mentalitását is árnyalják. Más esetben pedig, mitha ugyanarról a személyről öt-tízéves időközönként készült képeket pörgetnének előttünk: „*Mondatról mondatra, évtizedes léptekkel halad előre az időben, egyik lélegzetről a másikra öregszik.*” (132.)

A képek hiánya, bizonyos képek keresése is hozzátartozik az album létmódjához. A nézőpont kijelölése is egy ilyen kereső, válogató mozzanattal indul. Gőz Gaby pedig azért lesz az egyedüli lehetséges választás, mert a műteremben dolgozó másik tanulólánnyról „*nem találunk fényképet.*” S hogy a hiány is önkényes döntés, arra reflektál az ironikus

narrátori sajnálkozás, mely végeredményben egy egész beszédmódot utasít el: „Nagy kár, hogy nem találkoztunk ezzel a Várkertet őrző csósszal, s hogy nem maradt fenn róla fénykép, miközben csószkodik: az ő nézőpontjából kényelmesen és körülményesen volna szemlélhető...”

Az albumnézegetés tevékenységéhez tartozó beszédmód is megjelenik a személyesség felé közelítve a szöveg hangulatát: „Keresünk és válogatunk.” „E töprengés közben kezünkbe akad egy kép.” „Itt a fényképe. Így nézett ki tizennyolc évesen.”

Amint azt előbb kiemeltem, az album-poétika, a fényképek sokasága keretként szolgálnak a történelmi közelmúlt felidezéséhez. Az erre vonatkozó utalások többnyire a regény elején helyezkednek el, a történet síkjába lépve ugyanis már sokkal hangsúlyosabbak lesznek az elbeszélhetőség (metafikciós szinten is felvetett) nehézségei. Ez a problematika egészen a képek visszavonásáig vezet, ami magának az elbeszélésnek is a kudarcát jelenti. A képek, az arcok „lassan kifehérednek, egyik a másik után.” A történetek őrangyala, a nézőpontként megjelölt Róth Aranka egyszerismind a fényképgyűjteménnyel rendelkező szubjektummá lesz, aki visszaveszi azt, s egyúttal ő maga is láthatatlanná válik. S hogy ez a gesztus mégsem egyértelműen az elbeszélés kudarca, arra kétféle érvet is hozhatunk. Egyfelől Róth Aranka csakis feltételes módban vonhatja vissza a történetek érvényességét, hiszen ő maga is csupán feltételes módban érheti el azt az életkort, melyből ő maga lesz az emlékező, visszatekintő szubjektum, hiszen, már a regény első oldalain kiderül: nem éli túl a háborút. Másodsorban pedig: a hosszabb-rövidebb (élet)történetek, anekdoták, dokumentum jellegű információk sűrűsége és a regény terjedelmének fordított aránya nem enged személyiségeket látni az arcok mögött. A végső pillanatban még a megfigyelt arcok is visszavonódnak. A történetek (egyébként is töredékes) keretei tehát feloldódnak, a teremtett valóság-sík albumából a fikció terébe folynak át: „Fekete és sűrű víz folyik az Ipolyban... Fényképek úsznak benne, fehér hasukkal fölfelé...” A megsemmisült és/vagy sohasemvolt fényképek helyén marad azonban közel száz név: a főutca árnyai; hiszen az árnyak is jelek, melyek mögött nem pillanthatjuk meg az arcot. A könyvnek szinte minden oldalára jut egy-egy új név. Nevezhetjük talán emlékmű létrehozásának ezt a gesztust. A kérdés csupán az: „...vajon sikerül-e kifizetni azokat is, akik e nevek hordozói voltak?” (45.)

Az album(nézés) tehát a képek eltűn(tet)ésével ér véget, ez a poétika azonban nem egyetlen és mindenütt érvényes módszere a narrációnak. Képleírásokból, a fényképezés, a filmkészítés technikáinak remedializációjából is hasonlóképpen táplálkozik az *Árnyas főutca*.

4.

Az album terébe való belépést az egyes képekkel való találkozás követi. Ahogy önkéntesen mozog az elbeszélői tekintet az album képei között, ugyanúgy szabadságnak örvend a képeken belül is. Érdeemes megfigyelni épp ezért, hogy milyen képeket választ, azokat hogyan használja, hogyan működteti.

A regény nem egymásmellé helyezett képleírások összege. Néhány szereplő fényképével találkozhat az olvasó; megpillanthat arcvonásokat, műtermi felvételek jellegzetes díszleteit azonosíthatja be, ugyanannak a szereplőnek több képéről is hallhatunk, míg másokról csupán annyit említ az elbeszélő, hogy valóban maradt fenn róluk fotográfia, megint másoknak csak a nevét ismerjük meg, és sehol sem derül ki, vajon arcképük fellelhető-e vagy csak a történetek mesélése hívta elő alakjukat. Az elbeszélő időnként megszakítja a történetmesélést, és megjegyzi: „fénykép is maradt róluk.” A kijelentés mégsem legitimálja a szereplők létezését, hiszen eleve a regény elején leszögezett tényhez utal vissza: a fényképgyűjtemény nem hozzáférhető. Ezáltal fedődik fel, hogy tulajdonképpen egyenértékűek azok a nevek, melyekhez kép is társul azokkal, melyekről nem maradt fenn kép (pl. Krebs Hermann rabbi). A leírások így épp azért is lényegesek, mert a fiktív képek a szöveg által teremtdnek,²⁵ s csak annyit láthatunk belőlük, amennyit az megenged. A képeken látható alakok életre keltése így egybeesik maguknak a képeknek a konstruálásával. Ez a megelevenítés pedig éppen az, ami a regény elbeszélőjének és az ekphrasziszként megnevezett alakzatnak a céljaként megjelölhető.

Számtalan, sokszor egymásnak ellentmondó teória vagy szűkebb stilisztikai besorolás helyett az ekphraszisznak azokat a tulajdonságait emelem ki, melyek esetemben lényegesek. Az általános definíció szerint, melyet Mitchell is használ az ekphraszisz „egy vizuális reprezentáció verbális reprezentációja,”²⁶ ezenkívül pedig egy fölöttébb különös irodalmi műfaj²⁷. Ennek az irodalmi leírásnak a beszélője olyan közvetítő-néző pozíciójába helyezkedik, aki expliciten kinyilvánítja a medializálás aktusát, ezzel pedig nem csupán a kép és szöveg létmódbeli távolságát hangsúlyozza ki, hanem önmagára mint kapcsolatot, lehetséges átjárást, átjátszást teremtő szubjektumra is felhívja a figyelmet. Az ekphraszisz retorikájának erre a kettősségére mutat rá Kibédi Varga Áron mondván: „Egyfelől (...) pontos leírásra törekszik, ahol minden részletnek szerepe van; másfelől maga is nyelvi játék, a szerző retorikai virtuozitásának bizonyítéka. Így a megszólított egyszerre két

²⁵ A szöveg eleve viszonylagossá teszi a szóban forgó képek referenciális értékét, amikor az eltűnt fényképgyűjtemény felidézését az emlékezés és a képzelet dimenziójába helyezi.

²⁶ Mitchell, W.J. Thomas: Ekphrasis and the Other. In.: Uő: *Picture Theory*. Chicago–London, The University Chicago Press, 1994. Forrás: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>

²⁷Uő.

*művész munkáját csodálja...*²⁸ A közvetítettségnek e tudatosságát és szándékosságát Mitchell egy olyan rádióműsor példájával illusztrálja, melyben két egyén fényképet mutogat egymásnak és azokról beszélnek a hallgatóknak. Az átható ambivalencia abból származik, hogy a két műsorvezető „tudja, hogy a hallgatók nem láthatják a képeket, mégis szeretnék láthatóvá tenni és örülnek is, ha ez sikerül; ugyanakkor nem akarják, hogy a hallgatók meglássák a képet, s nem is mutatnák meg akkor sem, hogyha ez lehetséges volna.”²⁹ A megmutatásnak és elrejtésnek a mediális (át)fordításnak és fordíthatóságnak ezt a bűvös körét Mitchell az ekphrasztikus közöny, a remény illetve a félelem mozzanataival magyarázza.³⁰ Az első eleve lehetetlennek gondolja a médiumok átkódolhatóságát, a második hinni vél abban, hogy a hallgató/olvasó szintetikus formák, metaforák segítségével megpillanthatja azt, amiről hall/olvas. Az ekphrasztikus félelem ezt a sikerképzetet olyan elutasításba fordítja át, amely szerint bármiféle fordítás, médiumok közötti transzponálás éppen a tárgy mediális jellegét semmisíti meg, tehát értelmetlen. Azzal, hogy Márton László regénye kísérletet tesz a fényképeken látható arcok felidézésére az ekphrasztikus remény irányába mozdítja az elbeszélést. Ennek alapvető célja pedig Mitchell szerint az lenne, hogy a szöveg úrrá legyen a *másságon*.³¹ Ez a másság „bármilyen lehet a szakmai versengéstől (*paragone* költészet és festészet között) egészen a politikai, diszciplináris vagy kulturális dominancia viszonyáig, melyben az »én« egy aktív, beszélő, látó szubjektum, míg a »másik« egy passzív, látott, és (általában) néma tárgy.”³² Olyan fényképeknek a szövegbe emeléséről beszél a regény, melyeknek szerepe alapvetően elmúlt korok, már nem élő arcok megidézése. A képeken túl, maga a múlt lesz az a *másik*, amelyik hallgat, és amelyiket meg kell szólaltatni, mert csak ezáltal létezik. Az elbeszélő azért is lépi át a képek kereteit gondolkodás nélkül, mert bár szüksége van a képekre, nem függ tőlük. Ezért mozdul ki a leírás olyan hamar és vált át elbeszélésbe. S hogy épp ezért ne csak a leíró jelleget kérjük számon ezeken a szövegeken, próbáljuk meg annak a fordítottját is érvényesnek látni, amit Mitchell Gerard Genette nyomán így fogalmaz meg: „A különbség leírás és narráció, tárgyak és cselekvések bemutatása avagy vizuális tárgyak és reprezentációk között teljességgel szemantikai jellegű, és intenciók, utalások valamint

²⁸ Kibédi Varga Áron: A realizmus alakzatai. Zeuxisztól Warholig. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.* Ford. Házas Nikolettta. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. 141.

²⁹ Saját fordítás. „...they know you can't see them; they wish you could see them, and are glad that you can; they don't want you to see them, and wouldn't show them if they could.” In: Mitchell: I.m.

³⁰ Mitchell, W.J. Thomas: I. m.

³¹ „The central goal of ekphrastic hope might be called »the overcoming of otherness.«” In: Mitchell, W.J. Thomas: I. m.

³² Saját fordítás. „The »otherness« of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the paragone of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the »self« is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the »other« is projected as a passive, seen, and (usually) silent object.” In: Mitchell: I.m.

érzelmi reakciók különbözősége határozza meg. Úgy szól az ekphrasztikus költemény egy vizuális alkotáshoz vagy alkotásról, ahogy a szövegek általában beszélnek bármiről, ami épp tárgyukat képezi.³³ Ennek a fordítottjaként látom azt a jelenséget, amikor a regényben narráció nyomán rajzolódik ki egy-egy kép, tehát nem leírás, hanem történés van, és mégis „megpillantható” egy fotográfia. Pl. Ullmann Lászlót „*ültessük be Halász Ignác fényképészetének papírrepülőgépébe...*” (27.) A fényképeken megjelenő alakokat az elbeszélő névvel látja el, hanggal, aktivitással ruházza fel – vagyis a regény szereplőivé avatja – mégsem esik az ekphraszisszal kapcsolatban számon tartott csapdába: hangja nem némul el, nem válik ikonikussá, a képek alaköltése nem fenyegeti megnémulással. Ez a függetlenség, úgy vélem az elbeszélői önkény mindent hatása alatt tartó tudatosságának köszönhető, mely jórészt eszközként tekint a fényképekre, és egészen más helyeken találkozunk a nyelvi megformálás elégtelenségének kudarcával.

A fénykép médiumának bizonyos specifikus tulajdonságai áthelyeződnek a szövegbe, míg mások teljesen eltűnnek. A megállított pillanat és a konzervált emberi tekintet alapvető eszköze a regénynek. A cselekmény a *leírhatatlan pillantás* kapcsán is különös hangsúlyt fektet a kimerevített pillanatok sűrűségére, azoknak évek, érzések sokféleségét koncentráló feszült energiatöbbletére. A fogalom meghatározásához Márton László Heinrich von Kleist prózájáról írott azonos című tanulmányát³⁴ hívhatjuk segítségül, melyből kiderül, hogy tulajdonképpen Kleisttől származik a kifejezés, melynek hatása így magyarázható: „...*azt az időtlenséget, amelyet a véget nem érő bekezdések sugallnak (...) azok a végtelenné táguló percek teszik olvasóilag átélhetővé, amelyeket a szereplők pillantásai állítanak meg.*”³⁵ A szerző azt is hangsúlyozza, hogy „*ezek a pillantások nem az érzékelés eszközei, nem a világról formálható ismereteket gyarapítják; ellenkezőleg, minthogy másképp nem artikulálható indulatokat, és (az olvasó nézőpontjából objektívnek látszó) tényeket vannak hivatva kifejezni...*”³⁶ Ezek a tények eltelt évek és életek megtörtént és lehetséges történeteit gyűjtik egybe két ember egy-egy kiemelt találkozása során. A pillanat maga pedig éppen azért paradox és a nyelv számára azért megfoghatatlan, mert „*a véletlen műveinek egész panoptikuma sűrűsödik*”³⁷ ugyan össze benne, de ezekben az érzelmekkel és a múlt súlyával terhes percekben tulajdonképp nem történik semmi. „S

³³ Saját fordítás. „The distinctions between description and narration, representation of objects and actions, or visual objects and visual representations, are all semantic, all located in differences of intention, reference, and affective response. Ekphrastic poems speak to, for, or about works of visual art in the way that texts in general speak about anything else.” In: Mitchell: I. m.

³⁴ Márton László: A leírhatatlan pillantás. Heinrich von Kleist prózájáról. In: M. L.: *Az áhítatos embergép.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.

³⁵ Uo.: 134.

³⁶ Uo.: 132.

³⁷ Márton László: *Árnyas fűtca.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004. 91.

*hogyan lehet elmondani azt, ami lesz, ha tulajdonképp nem történik semmi?*³⁸ Minthogy ez a pillantás a szereplők egymásra nézésekor valósul meg, nem értelmezhető ugyanúgy, ahogy a fényképekkel való szembenézés eseménye, de a fényképekről visszatekintő pillantásoknak is ez az „aktivitása,” korszellemet és élettörténetet magában hordozó tömörsége és mélysége lesz fontos. Nem eldönthető azonban, hogy a megélt események személyes viszonylatait sugárzó vagy a történelmi, közösségi emlékezés rájuk vetített nyomait visszatükröző pillantások hatása erősebb-e. Ezt a kérdést maga a szöveg is fölveti, az individuum kiemelésének erkölcsi tétjét látva a probléma fókuszában: „...*a személyiség visszamenőleges kimentése nem ártalmatlan művelet...*” (45.)

A mediális átvitel kimozdítja, elbizonytalanítja a képek kereteit, önkényes logika szerint, kényszerűen linearizálva írja le a képen látható elemeket azzal szemben, hogy maga a pillantás képes változtatni az egész képet látni s a részletekre külön-külön fókuszálni. A leírásban használt minden szó, a leírás módszere, stratégiája ítéletet hordoz magában. Márton László szövege különösen rájátszik erre a (képet megsemmisítő, elfedő) technikára. Ennek a „játéknak” itt sokszor az lesz az eredménye, hogy a személyes album képei (és a többi, nem albumbeli nem fényképek is) mentalitás(oka)t jellemző reprezentációkká alakulnak. (Ugyanazzal a képpel kapcsolatban olykor többféle szöveg is megnyilatkozik, egymással kontrasztív viszonyba, de nem párbeszédbe lépve. Pl. a hazafias Petőfi-ábrázolás témája az elbeszélő vagy a kép tulajdonosának szemével.) Más esetben éppen egy közismertnek tekinthető műtermi eszköz vagy beállítás indít el jóval komplexebb képalkotást. Pl. Ullmann László és a papírrepülő Halász Ignác műtermében, a belebújásra szolgáló három lyukkal (27.)

A műteremben készült, beállított családi fényképek olyan konvenciókat őriznek, melyek egyértelműen jellemzőek az adott korra. Társadalmi státuszt, családi viszonyokat jelölnek ki, az élet lényegesnek tartott eseményei szerint, sematikus tagolják egy-egy ember életét. Így a szóban forgó képek értelmezhetők az adott személyre vonatkozó, specifikus információként, ugyanakkor a kulturális hagyomány által átörökített fényképezési konvenciók alapján is, melyhez a szerző reflexiói társulnak, s kódrendszerük az olvasó számára is ismerős lehet. A regény ezáltal is egyféle átmeneti jelleget kap: nem marad egy család / közösség egyedi története ugyanakkor nem szándéka egy társadalom rajzának megalkotása sem, mégis mindkettőhöz hozzájárul néhány alapvető vonással.

Gyakori³⁹ eljárás, hogy az elbeszélő először „megmutatja” a fotográfiát, s ezt követően, annak hatása alatt kelti életre, mozdítja meg a rajta szereplő alakokat. (10-11.

³⁸ Uo.

³⁹ Ezt nem jelen regényre értem, hanem az ekphraszisz módszereire általában.

old.) Ezzel szemben (e mellett) az *Árnyas fűtcában* sokszor egész anekdotasorok bontakoznak ki, melyekből egy végül összeköti a különböző emberek életútjait, s majd csak ekkor következik be a pillanat, amikor a szereplők egy képpé állnak össze. Ez néhol konkrét, beállított csoportképet jelent (ld. 18. old.), más esetben azt a belátható teret, melyben az alakok egyidőben jelennek meg. (pl. *Gőzék kocsmája*, 66.old)

Nem felületként láthatjuk tehát a fényképeket, melyekre *rá* lehet nézni és *le* lehet őket írni, hanem az olvasás metaforájával egy közös kód létezését feltételezi a narrátor. A fényképek hiánya egyúttal a médium (technikai) átlátszóságát látszik erősíteni, melynek léte magától értetődik, s megértése nem okoz gondot: „...*szembe fogunk nézni vele, és olvasni fogunk arcvonásaiban, és szeméről is leolvassuk a benne tüdőző képet.*” Jellegzetes Pygmalion-effektus ugyanakkor az egész cselekmény, hiszen ami megtörténik az mind az árnyak arcvonásaiból „kiolvasottakon” alapul: „...*olyan teret és időt akarunk felidézni, amelyben visszamenőleg megtörténik mindaz, ami az árnyak arcvonásaiból és a fényképek háttéréből kiolvasható.*” (9) A továbbiakban pedig már a cselekvő alakokat látjuk, amint történetről történetre mozognak. S értelmezhetjük úgy is, hogy az ekphraszisz már említett csapdája mégiscsak működésbe lép, hiszen ha nem is elnémul a narrátor, de a két főszereplő mindneképp vitába száll vele, kiszólnak a történetből, ezzel további magyarázatra kényszerítve az elbeszélőt.

Az első fénykép leírása mintha ennek az *olvasásnak* a mintapéldája lenne. A képen láthatóhoz a beszélő hozzárendeli saját (képen kívüli) tudását, és a kettőt együtt működtetve formálja a leírást. A tekintet nem naiv, elkülöníti a műtermi beállítás által sugallt benyomásokat attól, amit az mögött, az arckifejezésben, a tekintetben lát és arra is igyekszik felhívni a figyelmet, hogy bizonyos elemeket pedig ő maga *vetít* az arcvonásokra, visszamenőleg. A szembenézéssel az is artikulálódik, hogy a leíró tekintet (avagy az ekphrasztikus nyelv) a jövőidőnek a többlet-tudásával s így hatalmával rendelkezik a szemlélt *másikhoz* képes,⁴⁰ s ezt azzal emeli ki, hogy arról is beszél, amit a képről visszanező tekintet *nem* láthat. A Róth Arankáról készült fénykép egyszerre implikálja a fotográfia, a film és a nyelv médiumát. Az elsőként bemutatott állókép, mintha egy film szereplői felsorolásának lenne része, s a rámutatás nyelvileg is megvalósul: „...*ő lesz történetünk szereplője. Az egyik.*” A pillanat kimerevítésével operáló fénykép lehetővé teszi, hogy több figyelmet szenteljünk a részleteknek, hogy egy bizonyos szögből, egy bizonyos arckifejezését láthassuk az embernek, a változás tényével reménytelenül szembehelyezkedő fotográfiának ezt a korlátoltságát villantja fel a filmszerű folyamatosság

⁴⁰ A mitchelli aktív-passzív ellentétén túl (lásd Mitchell: *I.m.* 157.) itt az időbeli távolságnak is szerep jut, a visszatekintő szem ugyanis az eltelt idő többlettudásával rendelkezik a kép felett.

előrevetítésével, s a leírásban használt olyan kifejezésekkel, melyek épp erre a természetellenes megalkotottságra⁴¹ irányítják a figyelmet. (pl.: „*Egy kislány látszik rajta,*” „*a beállítás azt sugallja...*”)

Az elbeszélés egyébként is szűkös terében még kevesebb hely jut az olvasó számára a fényképekkel való találkozáskor. Már a felvételek „kiválasztása” eleve az elbeszélés sikerességének kizárólagos érdekében történik. A képek megmutatása pedig ennek a hasznosságnak s a hozzá szükséges narrátori értelmezéseknek a körében működik. (Narrátori intenciók megfogalmazása és narrátori intenciók megmagyarázása „takarja el” a képeket.) Ez a végletes szűkítés, lecsupaszítás azonban egyúttal a képek textuális létmódjára, az egyébként is (önironikusan) sokat hangsúlyozott narrátori önkény uralmára és e kettőn (a szövegszerűség és a narrátori hatalom) kívül létező bármiféle szabadság illuzórikus voltára is rámutat.

„*Fennmaradt Arankáról egy másik, valamivel korábbi kép is, amely azt a lehetőséget érzékelteti, hogyan lehet a személyiség részévé tenni a korszak követelményeit, s hogyan válik az odaadásban önmaga plakátjává az emberi lény...*” Itt nem csupán Aranka válik önmaga plakátjává, hanem (ahelyett, hogy tovább árnyalna egy egyéni karaktert) maga a kép is egy jelenség figyelmeztető táblája lesz. A múzeumi tárlatvezetőéhez illőn semleges beszédmód teszi ezt a szituációt szarkasztikusan élessé, menthetetlenné. A folyamatosan ömlő narrátori kommentár, és a zökkenőmentesség illúzióját keltő semleges hangnem teszi majd hogynem észrevétlenné az igeidők, a témák és képek közötti hirtelen váltásokat. Súlyos erkölcsi kérdés és a fényképeken ábrázolt tárgyak leírása kerül egyazon mondatba, mintha ugyanazzal az informatív tonalitással közölné „a tárlatvezető.” A banalitásoknak és életkérdéseknek ez az egymásmellé helyezése a groteszken túli tragikusként hat.

Hogyha az album terápiás eszköz, akkor a képek leírása annak tudatában valósul meg, hogy csak és csakis az eltelt idő egyre vastagodó szemüvegén keresztül nézhetünk szembe az árnyas főutca arcaival. Ez azonban nem csak reménytelen eltávolítás (történelemmé nyilvánítás), hanem olyan utólagos (kép)értelmezések születésének lehetőségét is kínálja, amit esetünkben maga a képekről való beszéd tükröz.

Miután az elbeszélő egy performatív aktussal útnak indítja szereplőit az elbeszélés terében („*Induljanak.*”) már alig találunk fényképleírást a szövegben. Ezentúl már a tekintetek találkozásával életre keltett figurák mozognak, cselekszenek az elbeszélői pillantás állandó felügyelete alatt. Akadnak képek, amelyek hosszas nézegetést kívánnak,

⁴¹ Ennek értelmében a fénykép nem árnyékszerű leképezése a valóságnak, hanem technikai, kompozicionális, stb. tényezők által meghatározott reprezentáció.

másokra csak egy gyors pillantást vethetünk (esetleg azzal az elbeszélői megjegyzéssel, hogy a kép később lesz hasznosítható), megint mások épp amiatt lényegesek, mert nincsenek meg (s számba lehet venni annak lehetőségét, amit akkor látnánk, hogyha fennmaradtak volna. Lásd a Várkertet őrző csósz este. 15. old.) A gyors ütemben zajló narráció menetében a számtalan név időnként összeáll egy-egy csoportképpé, hogy villanásnyi mozdulatlanossággal adjanak hangsúlyt az adott pillanatnak, s mintha kijelölnék az események csomópontjait: „...leszerelése napján elviszi Blaserékhez hordozható fényképezőgépét. A Blaser-üzletház udvarán lefényképezi Blaser Jutkát, mellette Éliás Magdit, Schick Sacit és Gőz Bélát.” Az elbeszélés jelenideje itt ellentétbe lép a képet nézegető jelenidejével. A narráció igeidői olyan gyakran és hirtelen változtatják egymást, ahogy az élőszóban, egy hasonló jellegű, emlékező albumnézegetés esetében igen valószínű lenne. A gyakori semleges hangnemet a képeknek és történeteknek ez a csepp sem higgadt keverése, alternálása, egybefolyása ellensúlyozza.

A képekről való beszéd erőteljes szubjektivitása fel sem tételezi az objektív leírás lehetőségét; nem is a képekhez fűzött kommentár történelmi (vagy bármilyen jellegű) hitelessége a szövegek mércéje. Ahogyan a regénybeli kisváros főutcáját is örökké árnyak szegélyezik, olymódon a szöveg alakulását is folyamatosan áthatja a fotográfia mediális jelenléte. Nem összefüggő egységeket alkotó képleírások hatása az erős, hanem például fényképező tekintet villanásnyi merevítő, időt megállító és azt tagoló módszere. Az album- és fényképnézegetés szóhasználata, a fényképkészítés, előhívás technéjének szakszavai is áthatják a szöveget, ezért az ekphraszisz-műfaj vagy trópus helyett inkább beszélhetünk az egész regényben ismételten érvényesülő *ekphrasztikus nyelv*ről. Ezt pedig nemcsak a jellegzetes metaforahasználat határozza meg. Hatásába belejátszik az elbeszélői stílus és technika számos eleme, eredménye pedig az, a kizárólag a nyelv dimenziójában működő, textus, amely arra tesz kísérletet ebben a formában, hogy uralja, birtokába vegye a képeket, hogy saját eszközeivel próbálja meg feldolgozni azokat, s önreflexív megnyilvánulásaival saját (még ha oly elégtelenek is eszközei) nélkülözhetlenségére mutasson rá.

5.

Márton László regénye olyan családi fényképgyűjteményről beszél, amely a második világháborút megelőző évtized képeit tartalmazza. A szenvedés sokkoló képei helyett az azt megelőző időszakból fennmaradt, sokszor akár idillikus képek megmutatása lesz erősen kontrasztív. Az albumnézegetés poétikája személyessé teszi a szöveg emlékező jellegét; lírai szövegrészek teremtenek familiáris hangulatot egy-egy villanásnyi időre. Az történetmondást hátráltató metafikciós eljárások, a szöveg öntükröző mechanizmusai

azonban mégsem engednek közel a kisváros alakjaihoz, távol tartanak attól, hogy az önfelédlt olvasásban vagy a sajnálatban azonosuljunk bármelyik szereplővel is. Személyes emlékezet és történelem viszonyát a valóság relativizálása teszi problematikussá; a történelem eseményeiről való beszéd lehetőségeit pedig az elbeszélő ironikus megszólalásai viszonylagosítják.

A fényképgyűjtemény rendjének (pontosabban talán rendetlenségének) és az emlékezés logikájának sajátos párbeszéde irányítja a tekintetet, formálja a regény szövegét. A képleírások, de még a rövid említései is egy-egy fotónak megállítják, lassítják ezt az automatikus folyamatot. Az elidőzés egy-egy kiemelt képnél az emlékezés egyenletlenségére mutat rá, a megörökített pillanatok és a nyom nélkül továbbfolyó hosszabb időegységek különbségére. Az albumnézegetés során (ahogy a regényben is) a szemlélő próbál a képmozaikokból összerakni történeteket, ugyanakkor az éppen látható arcot, annak pillanatnyi kifejezését, jelentéseit is próbálja megragadni. A fotográfia ráadásul nem csupán emléknymarad ebben a regényben. A harmincas évek műtermi felvételei mentalitásreprezentációként is működnek a képleírások értelmező jellege nyomán. A fényképek egyféle örök változatlanságot képviselnek a regényben, melyet az értelmező tekintet mozdíthat ki ezen állapotukból hasonlóan ahhoz, ahogyan a múlt eseményeit, a történelem tényeit értelmezni próbálja a mindenkori személyes és közösségi emlékezet.

A fényképek azonban kiféhérednek, az árnyak felszívódnak, a megelevenített alakok feloldódnak egy hatalmas fekete felhőben. A narrátor minden egyes akciója visszavonódik, a történetek széthullanak. Tulajdonképpen magának a regénynek is el kellene tűnnie. A nyomtatott szavak azonban nem radirozódnak ki az olvasó tekintet során, s ezáltal újra és újra végigjárható less az *Árnyas fűtca*.

Bibliográfia

- Balassa Péter: A leírhatatlan pillantás. *Alföld*, 2000. 10. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00055/balassa10.html> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)
- Bán Zsófia: *Próbacsomagolás*. Kalligramm Kiadó, Pozsony, 2008.
- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- Belting, Hans: *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.
- Fenyves Miklós: Egy nap. *Forrás*, 2002. 6. Forrás: <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/fenyves.html> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)
- Kékesi Zoltán: Lappangó képek, elsötétülő történetek. Az *Árnyas főutca* és a fotográfia. *Lettre*, 2008. 69. szám. Forrás: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre69/kekesi.htm> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)
- Kibédi Varga Áron: A realizmus alakzatai. Zeuxisztól Warholig. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Ford. Házás Nikoletta, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.131-149.
- Király Edit: Ex libris. *Élet és Irodalom*, 2000. október 6.
- Márton László: *Árnyas főutca*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004.
- Márton László: *Az áhítatos embergép*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. Routledge, London and New York, 2004.
- Mészáros Sándor: A leírhatatlan pillantás. *Élet és Irodalom*, 1999. nov. 19. Forrás: <http://es.fullnet.hu/9946/kritika.htm> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)
- Mitchell, W.J. Thomas: Ekphrasis and the Other. In.: Uő: *Picture Theory*. Chicago–London, The University Chicago Press, 1994.
Forrás: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)
- Mitchell, W.J. Thomas: *Picture Theory*. Chicago–London, The University Chicago Press, 1994.
- Nagy Boglárka: „A lovak kihaltak.” Nagy Boglárka beszélgetése Márton Lászlóval. *Jelenkor*, 2001. 12. 1290-1309.
- Peach, Joachim: *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality*. 2000.
Forrás: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)
- Ricoeur, Paul: *Emlékezet - felejtés - történelem*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1999. 51-67.

Rugási Gyula: Háromezer összepréselt nap. *Holmi*, 2000. május. Forrás:
<http://www.c3.hu/scripta/holmi/00/05/17rugasi.htm> (Megtekintve: 2009. ápr. 25.)

Utasi Csilla: Árnyak utcája. *Jelenkor*, 2001. 12. 1306.