

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSESZET- ÉS  
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI  
DOKTORI ISKOLA

Történelem- és megváltásképzetek Bereményi  
Géza *Legendárium* és *Vadnai Bébi* című  
regényeiben

*doktori értekezés*

Készítette: Pikó András Gáspár

Modern magyar irodalom és kultúra doktori program

Témavezető: Dr. habil. Szabó Gábor Zsolt

Programvezető: Prof Dr. Szilágyi Zsófia egyetemi tanár, DSc

Szeged, 2024.

## **Köszönetnyilvánítás**

Doktori értekezésem megírása idején egy aktívan támogató egyetemi közeg vett körül. Ezért szeretnék köszönetet mondani mindenekelőtt témavezetőmnek, Dr. habil. Szabó Gábornak, aki szinte a kezdetektől figyelemmel kísérte egyetemi tanulmányaimat, biztatott a doktori iskolába való jelentkezésre, és a disszertáció elkészítésében is végig segítségemre volt. Köszönettel tartozom továbbá Prof. Dr. Hansági Ágnesnek, akinek segítségére és tanácsaira bármikor számíthattam, elméleti és egyéb témákban egyaránt. Az általa vezetett Culler-kör éveken át termékeny és folyamatosan inspiráló szellemi közeget jelentett, az ott átbeszélte elméleti szövegek nem egyszer közvetlenül bekerültek a disszertációm szakirodalmi apparátusába. Ezért köszönet illeti a Culler-kör minden egykori tagját is. Köszönettel tartozom továbbá Prof. Dr. Szilágyi Zsófiának, Dr. habil. Bombitz Attilának, Dr. habil. Sággy Miklósnak, és Prof. Dr. Szajbély Mihálynak a doktori disszertációm elkészítése során adott alkalmi tanácsaikért és segítségükért.

# Tartalom

Bevezetés.....	1
Legendárium: családi emlékezet és történelmi múlt viszonya .....	10
Vadnai Bébi.....	41
Írás és írótság: énmegalkotás és megnevezés a <i>Vadnai Bébiben</i> .....	41
Öntükrözés és önreferencia: a mise en abyme és a szerző-alakzat virtualizálódása a <i>Vadnai Bébiben</i> .....	50
Társas viszonyok: énképzés a szociális közeg, és a hatalommal való szembesülés által.....	55
Énképzés a történelmi múlthoz fűződő viszonyban .....	65
Időpoétika és műfajiság kölcsönhatásai .....	76
A megnevezés banalitása és a megsokszorozott eredet.....	87
A megismerés mint erotikus beavatás .....	91
Visszatérő identitások.....	94
Dobrovics, mint herceg, orvos és atya.....	98
Generációs hagyományozás .....	105
Bibliai párhuzamok, szakrális motívumok .....	112
Filmes prózajegyek, vizualitás .....	127
Fényviszonyok és ezek vonatkozásai .....	134
Történelemképzetek és –felfogások a <i>Vadnai Bébiben</i> .....	138
δοξα .....	148
Összefoglalás és végkövetkeztetések .....	157
Irodalomjegyzék.....	160
Felhasznált irodalom .....	160

## Bevezetés

A *Legendárium* 1978-as megjelenése után Bereményi Géza prózaírói tevékenysége hosszú időre a szórványos novellaközlésekre, valamint a retrospektív megjelenésekre szorítkozott. Időről időre viszont ezekben is feltűntek a nagyobb ívű prózai közlésforma igényének jelei: Bereményi 1981-ben a *Mozgó Világ* lapjain egy majdani, lehetséges nagyformára utaló *Első fejezet* címmel jelentetett meg novellát, és az 1986-ban a *Jelenkorban* közzétett *Eldorádó* című novellaciklus formaisága is rokonságba hozható a *Legendáriummal* (melynek egyes részeit szintén megjelentette novellaként is). Évtizedekkel később, Mester Ildikónak adott 1995-ös életműinterjújában számos, az asztalfiókban pihenő, befejezetlen műről, köztük regényről beszél,<sup>1</sup> ez után adott interjúi alapján viszont már első novelláskötete, az 1970-es *A svéd király* megjelenésétől kezdve elvágyódott a „magyar író” szerepéből,<sup>2</sup> és érdeklődésének súlypontja az 1970-es évtizedben a színházi, filmes és dalszövegírói munkákra tevődött át – visszatekintve az 1986-os közlést is „utolsó prózai lávaömlésének”<sup>3</sup> nevezi. A prózaíró Bereményi alkotói világát meghatározó tematikus keretek viszont a *Legendárium* megjelenésére kristályosodnak ki: az egyéni élet és a kollektív (nemzeti, időnként még tágabb látószögű) történelem narratívái közötti kapcsolat és összejátszások, összefüggések ábrázolása önéletrajzi alapú történeteken keresztül, a család hangsúlyos szerepeltetésével, sokszor tematizálva magát az írás aktusát is. Az időközben bővülő műfaji arzenál már nem pusztán ennek a témakörnek a változatos szintereken való körüljárásához, kibontásához, de az eltérő műfajú művek közötti szerkezeti rímeken, utalásokon túl egy-egy téma konkrét vándorlásához, más-más médiumon keresztüli megjelenítéséhez is rugalmas környezetet biztosított.

A konzisztens érdeklődés és műfaji rugalmasság ilyen együttállása figyelhető meg abban is, ahogy az életmű későbbi korszakában ismét az irodalmi alkotómunka került előtérbe. Mondhatni azon az úton tért vissza, ahol eredetileg távozott: az *Eldorádó* novellaciklus anyagának egy része 1988-ban az azonos című filmben köszön vissza, a harmincöt év elteltével, 2013-ban megjelent visszatérő regényt, a *Vadnai Bébit*<sup>4</sup> pedig eredetileg szintén filmként akarta

---

<sup>1</sup> MESTER Ildikó, Bereményi Géza életmű-interjú. Budapest, Seneca Kiadó, 1996. 15, 31, 104, 123-124.

<sup>2</sup> Többek között: FODOR Sándor, *Berményi Géza: „Mindig a függetlenséget és a szabadságot kerestem”* - <https://novekedes.hu/interju/beremenyi-geza-mindig-a-fuggetlenseget-es-a-szabadsagot-kerestem>, internetelérés: 2024.08.22., KRUSOVSKY Dénés, *Se Kádár, se Petőfi – Bereményi Géza író*. <https://magyarnarancs.hu/sorkoz/se-kadar-se-petofi-236630>, internetelérés: 2024.08.22.

<sup>3</sup> „Igen, az a tizenkét fejezet a *Jelenkorban*, az volt az én utolsó prózai lávaömlésem.” JÁNOSSY Lajos, NÉMETH Gábor, *Az anyag emlékszik. Nagyvizitben Bereményi Gézánál*. <https://litera.hu/magazin/interju/az-anyag-emlekszik.html>, internetelérés: 2024.08.22.

<sup>4</sup> Dolgozatomban a 2013-as első kiadás 2020-as javított utánnomását használtam fel, a szövegtörzsbe illesztett idézetek zárójeles, „VB” rövidítéssel ellátott oldalszám-jelölései erre a kiadásra vonatkoznak: BEREMÉNYI Géza, *Vadnai Bébi*, Budapest, Magvető Kiadó, 2013. Javított utánnomás, 2020.

megvalósítani, tervéhez már a 2000-es évek közepén támogatásért pályázott a Magyar Mozgóképek Közalapítványhoz.<sup>5</sup> A megjelent regény problémaköre, motívumkészlete és narrációs kapcsolódásai ugyanakkor egyértelműen a prózaírói életmű fonalát veszik fel, visszanyúlva egyenesen az írói pályakezdésig. A fiatal Dobrovics központi szerepeltetése,<sup>6</sup> aki a debütáló novelláskötet, az 1970-es *A svéd király* nyitó novellájának főhőse, a kritikai fogadtatás szerint is olyan „írói gesztus”, amely „valami visszatérést, visszatekintést jelent.”<sup>7</sup> További párhuzamként Dobrovics itt is írással próbálkozik, egy történetet szeretne megírni, amelyről a cselekmény végére felmerül a részleges vagy teljes átfedés lehetősége magával a regény szövegével. A nyugati prózai kánonban elsősorban André Gide művei által népszerűvé vált, öntükrözésen nyugvó elbeszélői technika, mely mindkét Bereményi-mű alkalmaz, már csak ezek megjelenései között is számos al-és válfajjal, terjedelmes elméleti szakirodalommal, valamint számos magyar irodalmi példával gazdagodott.<sup>8</sup> Bereményi szövegeiben is változatos módokon szerepel: míg az *Irodalom* a saját megszületéséhez vezető eseményeket, annak közvetlen előzményeit beszéli el, a *Vadnai Bébi*, időkezelése miatt, jóval összetettebb képlet mentén jut el hasonló eredményre. A cselekmény itt is a nagy műhöz való anyaggyűjtést, a megírással való vívódást tematizálja, valamint ezen keresztül közvetíti magát az összegyűjtött anyagot is, és a regény elején és végén szereplő, esőben sétálást elbeszélő ihlet-jelenetek felvetik a folytatólagosság, az *Irodalom*hoz hasonló időhurok képzésének lehetőségét is. De a visszatekintő narrátori hang jelen idejéhez tartozó ritka reflexiók a cselekményhez képest sok évtizedes távlatból villannak fel, jóval sajátosabb időstruktúrát és időpoétikát eredményezve. Továbbá a *Vadnai Bébi*ben a megírásra váró művet annak címe is elkülöníti magától a regénytől: tervezett novellájának Dobrovics is az *Eső* címet adja, amelyben „benne lesz kora érzékszervekkel felfogható egész valósága.” (VB6.) Amennyiben a *mise en abyme*-ot Lucien Dällenbach 1977-es művében, a *Le récit spéculaire*-ben<sup>9</sup> leírtakhoz igazodva olyan „belső tükörként” határozzuk meg, „amely az elbeszélés egészét tükrözi egyszerű, ismétlődő vagy

---

<sup>5</sup><https://atlatszo.hu/wp-content/uploads/2013/01/Visszat%C3%A9r%C3%ADtend%C5%91-t%C3%A1mogat%C3%A1sok-%C3%A1tmin%C5%91s%C3%ADt%C3%A9ssel1.pdf>, internetelérés: 2024.08.06.

<sup>6</sup> Mint Tarján Tamás megjegyzi, a karakter keresztneve Sanyiról Péterre módosul, ez azonban nem befolyásolja érdemben a szövegek és szereplők közötti kontinuitást. TARJÁN Tamás, *Felemás*, <https://revizoronline.com/hu/cikk/4884/beremenyi-geza-vadnai-bebi/>, internetelérés: 2024.08.14.

<sup>7</sup>SZÉCHENYI Ágnes, *A kifejtetlen hordozott energia. Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. Alföld 66. évf., 1. sz., 2015, 101-105., 101.

<sup>8</sup>Vö. a Narratívák-sorozat vonatkozó kötetének tanulmányai: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. szerk.: Bene Adrián, Jablonczay Tímea. (ford.: Bene Adrián et al.) Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.

<sup>9</sup>Dolgozatomban az angol fordítást használtam: Lucien DÄLLENBACH, *The Mirror in the Text* (transl.: Jeremy Whiteley, Emma Hughes) Chicago, IL, The University of Chicago Press, 1989. A terminusok és szövegrészletek saját fordításban szerepelnek, P.A.G.

»látszólagos« (paradox) megkettőzéssel”,<sup>10</sup> úgy az *Irodalom a végtelen kettőzés* kategóriájába sorolható: „olyan szekvencia, amely hasonlóság révén kapcsolódik az azt körülvevő műhöz, és amely maga is tartalmaz egy olyan szekvenciát, amely...” és így tovább. A *Vadnai Bébire* inkább az *aporetikus kettőzés* feltételes módú viszonya illik: olyan szekvencia, amelynek *elvileg* magába *kellene* foglalnia a művet, amely körülveszi.<sup>11</sup> A 2013-as regényben ezen felül más öntükröző struktúrák is szerepelnek, melyek részletes elemzésére a dolgozat vonatkozó pontján kerül sor, viszont az a tény, hogy a művek nem csak önmagukat, de egymást is tükrözik, a nagy időtávlat ellenére is meghatározó a prózai életmű folytonossága szempontjából.

Az *Irodalommal* mindamelllett a kezdések is rímelve egymásra: mint Tarján Tamás is megjegyzi,<sup>12</sup> mindkét szöveg Dobrovics nevével indul – ezután az első egy oldalon, közvetlen környezetének rövid leírása után az ő írással kapcsolatos ambícióit fejt ki. A szerkezeti és tematikus párhuzamok ebben is egyszerre vannak jelen: a mű kezdete rímelve a pályát indító kötet nyitónovellájának kezdetére – mintegy ugyanott kezdődik, ahol maga az írói pálya. A *Vadnai Bébi* cselekményének az első zsengek, az első antológiaszereplés és a novelláskötet véglegesítése is részei, tehát az írói pálya megelőző – pályakezdő – fejezetéhez a regény tematikus szinten is kapcsolódik. Amellett, hogy ez a forráshoz visszatérés, a „tisztá lappal” kezdés képzetét idézi fel, utólag egyfajta ciklikus jelleget is kölcsönöz az életműnek, mely igazán a *Vadnai Bébi* saját, immanens ciklikusságának feltárásával mutatkozik meg.

Mint azt elemzésemben megkísérlem felvázolni, a *Vadnai Bébi* kapcsolata a prózai életmű korábbi állomásaival túlmutat az egyes cselekményelemek közötti tematikus hasonlóságokon, vagy szerkezeti párhuzamokon. A mű egészén végigtekintve a *Vadnai Bébi* a *Legendárium* utáni következő lépést jelenti olyan, *A svéd királytól* kezdve nyomon követhető folyamatokban, mint az egyéni élet és kollektív történelem viszonyának ábrázolása, a megváltásképzet alakulása, az emlékezés-rekonstrukciók poetizálása, valamint az írás, mint az én megképzésének és az egyéni, vagy történelmi idő értelmes, célulvű folyamattá tételének legfőbb eszköze. Ugyancsak egy következő lépcsőfokot jelent azokban a részben már említett poétikai hasonlóságokban, mint a szöveg önreferencialitása, öntükrözése, metafikciós gesztusai. Ilyen folyamatszerűség figyelhető meg az egyes művek kompozíciós elemeinek, elbeszélői tónusainak számában és egymáshoz való viszonyában: míg *A svéd királyban* olvasható szövegek számos ilyen narratori hangot, modalitást, a levélforma beemelésével alműfaji változatosságot is felvonultattak, a *Legendárium* mindezt a sokszínűséget, részekre

---

<sup>10</sup> DÄLLENBACH, *The Mirror in the Text*, 36.

<sup>11</sup> DÄLLENBACH, *The Mirror in the Text*, 35.

<sup>12</sup> TARJÁN, *Felemás*.

osztottságot egy egységes kompozíciójú, ám heterogenitást sugalló regényforma keretei között valósítja meg – jóllehet, címeikkel is rendelkező szegmensei novellákként is olvashatók. A *Vadnai Bébi* már minden szempontból teljesebb körű egységet céloz: számozott fejezetekben egyetlen, több idősíkon zajló, de egységes ívű cselekményt beszél el. A narrátori hangok, szereplők számának és kilétének kérdésében pedig olyan termékeny bizonytalanságot tart fenn, melynek lehetőségein három központi karakter osztozik.

A *Vadnai Bébi* megjelenésével még egy tendencia vált nyilvánvalóvá Bereményi prózai munkásságában: a kezdetektől tartó közeledés az egyre nyíltabban önéletrajzi formák és élményanyagok felé. A *svéd király* lapjain mindez még az esetlegesen önéletrajzi élményanyagot feldolgozó novellák – az *Irodalom* mellett főként az *Utolsó kör a vízen*, a *Játékok a vadászterületen*, valamint a *Levelet Zs. asszonynak* – esetében is feltűnő és jelentős fikcionalizálással jelenik meg. A *Legendárium* esetében az önéletrajzi és családi élményanyag, anekdotakincs együttesen teszik ki a könyv teljes tematikus skáláját: még a másik fő téma, a történelem is kizárólag ezekkel összefüggésben, maguktól értetődő társítások útján jelenik meg. A *Vadnai Bébi* esetében már alig leplezetten önéletrajzi jellegű a teljes történet, még ha műfajilag nem is tekinthető önéletrajznak, de a narrátor visszaemlékező pozíciójára, a cselekmény autobiografikus jellegére utaló jelzések a teljes terjedelmét végigkísérik. A könyv természetesen regényként pozicionálja magát, és a fikcionalitás és referencialitás lebegtetésével hasonló játékot űz, mint a szereplővel és az elbeszélői hangokkal.

Elmozdulást jelent a *Vadnai Bébi* az egyéni és kollektív megváltás lehetőségének ábrázolásában is. A *svéd király* novelláiban – különösen az *Irodalomban* és a *Történelemben* – még ciklikus folyamatok játszódnak le: előbbi eksztatikus zárójelenetében, az ihlet megtalálásával önnön eredetét beszéli el, utóbbi pedig központi égitest-allegóriájával az egyes embert a számára felfoghatatlan történelmi idő és körkörös folyamatok örök veszteseként ábrázolja, de a többi, túlnyomórészt az egyénre fókuszáló novellára is jellemző, hogy a végén a kezdeti állapothoz térnek vissza a szereplők. A *Legendárium* már a nemzeti-történelmi narratívákkal összefonódó családi történetfűzér célelvű folyamattá szervezésének küzdelmét beszéli el, melynek a központi narrátor-fiúgyerek, és a regény jelenében szintén cselekvő felnőttkorban lévő testvérei, Irén és János a legfőbb aktorai. A történelmi eseményekkel, folyamatokkal számos különféle kölcsönhatásban álló családi történetek végül egy nagyszabású allegóriában érnek össze, amely a magyarságot és nemzeti történelmet jelképező karaktereket és helyszíneket egyaránt egy megváltásra irányuló narratívába rendezi. Ez a megváltás kétes és halasztódó, de a szöveg zárlata egyértelmű utalást tartalmaz arra, hogy mindezzel együtt is az írás aktusa az egyik lehetséges hozzá vezető út.

A *Vadnai Bébi* már jóval nyíltabban kezeli mindezeket az összefüggéseket. Cselekménye két generáció, az 1940-es és 1970-es évek ifjúságának egymáshoz való viszonya köré szerveződik. Hasonlóan a *Legendárium*hoz, a történelmi múlt ezúttal is az egyes szereplők egyéni élettörténeteinek keresztül jelenik meg, de itt csak a II. világháború előzményeiig visszamenőleg: az ennél messzebbi múltra vonatkozó témák, és archaizáló-historizáló narrátori fordulatok, amelyek egyaránt jelen voltak *A svéd király* egyes novelláiban és a *Legendárium* néhány szegmensében, itt hiányoznak. A nemzedékeket néhány reprezentatív szereplő képviseli, de a *Legendárium* Anna-és János-karaktereihez hasonlóan néhányukat kifejezetten a korszak eszményi megtestesüléseiként, jelképeiként pozicionálja a szöveg. Az idősebbek részéről a történet elmondása, szóbeli áthagyományozása, a fiatalok részéről pedig annak feldolgozása, és végül megírása egy generációs érvényű megváltás-képzet feltételeként, feladatként jelenik meg, amit a narráció szövege és a karakterek egymás közötti kommunikációja is nyilvánvalóvá tesz. Dobrovics, az írói ambíciókkal vívódó, messianisztikus tudatú főszereplő magára vállalja ezt a feladatot, amivel egyéni élete aktuális szakaszának ellentmondásain is felül tud emelkedni. A cselekmény végén Dobrovics a történet megírásához készül hozzáfogni, eddigre viszont nyilvánvalóvá válik, hogy ez a történet maga a *Vadnai Bébi*, ami egyszerre idézi a *Legendárium* végének eszkatologikusságát és az *Irodalom* öntükrözését. Ugyanakkor a *Vadnai Bébi*ben másképp artikulálódik a szereplők életének egyéni és történelmi célulvissége, jóval nagyobb a pontszerű, kivételes pillanatok jelentősége, és az egész eszkatologikus elem jelenléte jóval explicitebb.

A 2020-ban megjelent, életregény műfajmeghatározású *Magyar Copperfield* már vállaltan önéletrajzi mű, jóllehet az előzéklapon egyszerűen „életregény” szerepel műfajmeghatározásként. Dolgozatomban ezt a művet néhány utaláson túl nem tárgyalom: ennek elsődleges oka, hogy a dolgozat elemzési módszertana miatt a terjedelmi keretekbe nem fért volna bele. Továbbá a jóval erősebben autofikciós forma miatt a 2020-as mű adekvát elemzői megközelítése bizonyos részben más fogalmi bázist, elméleti háttérrel és elemzési szempontokat kívánna meg, mint a megelőző két mű. Átrendeződne a dolgozat belső súlypontjai és arányai is: a Bereményi-művek, így a *Legendárium* és a *Vadnai Bébi* önéletrajziségének vizsgálata az autofikció-elméletek bevonásával feltétlenül szükséges szempont, amely nélkül az életmű elméleti és kritikai feldolgozása bizonyosan nem lehet teljes. Meg kellett azonban húzni a jelenlegi vállalás határait; elemzésem így a prózai életmű korai és kései stádiumai között hídfőként funkcionáló két könyvre koncentrálna a fentebb említett irányok mentén. Érvként hozható fel e témakeretezés mellett az is, hogy a *Magyar Copperfield* a jelen sorok írásakor kilátásban lévő második önéletrajzi kötetrel együtt az életmű újabb,



nagyobb egységét képezhetik, ami az eddigi pályáiv arányait is átalakítaná. Ennek feldolgozását pedig az értelmezői munka szempontjából is indokoltabb lenne egyben látva megkezdeni. A *Magyar Copperfield*, a készülő következő életrajzi kötet, *A svéd király* novellái, az időközbeni szórványos novella-megjelenések, és *A feltűrt gallér*, a *Jézus újságot olvas*, valamint az *Azóta is élek* gyűjteményes kötetek anyaga, a részben már korábban megjelent szövegek újrakombinálásának poétikai következményei így egy későbbi, nagyobb formátumú, akár az életmű teljességére irányuló elemzői munka tárgyait képezhetik.

Dolgozatomnak nem célja a tárgyalt két regényt, és általában véve Bereményi Géza életművét irodalomtörténeti szempontból kontextualizálni. Nem célja a kánonban elfoglalt helyét kijelölni, vagy pozíciójának fejlődési útvonalát felvázolni sem az első, 1970-es évekbeli, sem a 2010-es években elindult második jelentős prózáirói alkotói korszakában sem a kritikai fogadtatás, sem az irodalmi piac, sem a kulturális közéletben betöltött szerepe szempontjából. Ehelyett a szoros olvasás módszerével, egy elméleti fókuszú elemzői megközelítéssel kísérlem meg felvázolni, hogyan közelíti meg Bereményi a *Legendárium* és a *Vadnai Bébi* lapjain az emlékezés rekonstrukcióját, a privát, családi és kollektív történeti-és történelmi létezést, a megváltás lehetőségét, és ezek lehetséges kölcsönhatásainak egész életművét meghatározó kérdéseit. Meggyőződésem szerint ezek azok a pontok, amelyeken a prózai életmű tematikus és poétikai fejlődési íve a legtermékenyebben megragadható, és amelyekről máig nem született kellően átfogó és mély elemzői munka. A kiemelt motívumok, irányok között fontossági sorrendet nem, de egy logikai sorrendiséget fel lehet állítani: az emlékezet rekonstrukciója az egyénből kiindulva, változatos impulzusok hatására vezet el az egyén és a közösség történelméhez, annak feldolgozásához, ahol már az eszkatologikus irány és feladat is körvonalazódik. (Ez a minta egy jelentősen egyszerűsítő átlagolás eredménye, amelyet a részletek minden konkrét esetben árnyalnak, viszont az elemzői munka kiindulási alapjaként szükség van rá.) A dolgozat keretelméletei ennek megfelelően szintén nem egy fontossági rangsor tetején, csak egy strukturális pozíciót betöltve vannak jelen: az egyéni és kollektív emlékezet megjelenései kapcsán Jan Assmann kulturális emlékezetről írott könyvére,<sup>13</sup> míg a történelem poetizáltsága kapcsán Reinhart Koselleck magyarul *Tapasztalatváltozás és módszerváltás*,<sup>14</sup> valamint *Az emlékezet diszkontinuitása*<sup>15</sup> címen megjelent szövegeire, annak célelvűsége és eszkatologikus potenciálja kapcsán Walter Benjamin *A történelem fogalmáról*

---

<sup>13</sup> Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* (ford.: Hidas Zoltán.) Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2013.

<sup>14</sup> Reinhart KOSELLECK, *Tapasztalatváltozás és módszerváltás*, (ford.: Hidas Zoltán), Korall 7, 23. sz. 21-59.

<sup>15</sup> Reinhart KOSELLECK, *Az emlékezet diszkontinuitása*, (ford.: Schein Gábor), 2000 11, 11. sz., 1999, 3-8.

című esszéjére<sup>16</sup> támaszkodom. Bereményi prózája bizonyos szempontból annak az *oral history*-nak az irodalmi megjelenítése, „amely nem a történész bevett írásos dokumentumaira támaszkodik, hanem szóbeli megkérdezéssel tesz szert emlékekre. Az emlékekből és elbeszélésekből kirajzolódó történelemkép a »mindennapok története«, a »történelem alulnézete«.”<sup>17</sup> A hagyományozás aktusát, az oda vezető utat, az átadott információkat és narratívákat, azok vonatkozásait, a tudás megszerzésének következményeit egyaránt fókuszba állítja; még az a kijelentés is megkockáztatható, hogy az olvasót is ebbe a hagyományozási láncba vonja be. A felhasznált elméleti paletta többi eleme ennek kiemelt aspektusaihoz igazodik, ugyanakkor teljeskörű, egy-az-egyben megfelelés sehol, egyik esetben sem áll fenn az elemzéshez felhasznált elméletek és a vizsgált szövegjelenségek között: előbbiek csupán nélkülözhetetlen támpontként vannak jelen.

Az eddigi kritikai és elméleti fogadtatás az elmúlt évtizedek során számos érvényes és helytálló megállapítást tett mindvégig jelen lévő nagy témákról, azok megközelítésének, bemutatásának egyedi vonásairól és értékeiről, a poétika sajátosságairól. Ezek valódi tartalmának és jelentőségének felismerése azonban megkívánja, hogy egy nagyobb ívű, szélesebb elméleti háttérrel mozgó, az életmű összefüggéseinek makro-szintjétől a helyenként mondatrészek, szóhasználatok mikro-szintjéig terjedő vizsgálat is elinduljon. Bereményi Géza kanonizációja ma is zajlik: önéletrajzi regénye, a *Magyar Copperfield* jelentős kritikai-és közönségsikere után az egészen eddig különutas pozíciójú, hosszú ideig más művészeti ágakban aktív alkotó egyértelműen az irodalomhoz, a magyar kortárs szépirodalmi közegehez tért vissza, melynek már az intézményesült kánonjában foglal helyet. Pontosan ezért is indokolt az eddigi életmű mélyebb rétegeinek vizsgálata, az idáig vezető út és írói alakulás számbavétele, mindebben pedig az irodalmi visszatérés, a *Vadnai Bébi* szerepét most már a *Magyar Copperfield* előzményeként is újra kell értékelni.

Vizsgálódásomat az életmű időrendiségét követve a *Legendáriummal* indítom. Itt a poétikai heterogenitás, sokszínűség miatt nem a partikularitások egyenlő mértékű vizsgálata, hanem az átfogó elemzői szempontok megtalálása volt a legfőbb feladat, valamint – ahogy fentebb kitértem rá – a *Vadnai Bébi*ben számos, a *Legendarium* által már felvezetett tematikus és poétikai irány jóval rétegzettebben jelenik meg. Így a *Legendáriummal* foglalkozó rész terjedelmében rövidebb, és nem oszlik külön alfejezetekre. A *Vadnai Bébi* elemzésének viszont

---

<sup>16</sup> Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, (ford.: Bence György) = uő, *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. szerk.: Radnóti Sándor (ford.: Bence György et al.) Budapest, Magyar Helikon, 1980, 960–974.

<sup>17</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 52.

már a korai szakaszában világossá vált, hogy a történelem, emlékezet és megváltás központi kérdései több, eltérő gondolati csomóponton keresztül közelíthetők meg igazán, ezért a vizsgálódást számos egyéb szemponttal kellett kiegészíteni.

A poétikailag jóval homogénebb, egyetlen főszereplőre fókuszált narrációjú szöveg már az elején egy fiatalember énkeresésének, pályakezdő íróként átélt vívódásainak és viszontagságainak, valamint a nagyon konkrétan meghatározott, 1970-es évek eleji Budapest alternatív és avantgárd szubkultúráinak bemutatásával alapozza meg a cselekmény elindulását. Ugyancsak fontos, és már a regény elejétől kezdve nagy súllyal jelen lévő témák a névadás, valamint az én megképzése, az identifikáció lehetőségei. Ezek konzisztens jelenléte okán a főként Paul Ricœur nevéhez köthető narratív identitás, valamint a Wolfgang Iser-től származtatott imaginaritás elméleteire szintén visszatérően hivatkozom. A 2013-as regény nem pusztán az iseri *imaginarius* kategóriája felé játssza ki a valós és fikciós elemek egyidejű jelenlétét, hanem még ezen felül is újra és újra megjelenik a valós 1970-es, 80-as évek kultúrájával, annak egyes alkotóival, műveivel, jelentősebb irányzataival vagy eszmei vonulataival szembeni emlékműállítás, *hommage* gesztusa, valamint a metafikciós kritika is. Külön figyelmet érdemeltek a filmhez, valamint általában a vizualitáshoz köthető poétikai megoldások, amelyek az emlékmű-jellegén túl átfogóbb regénypoétikai hatóerőként is jelen vannak. Ennek eklatáns példája a magyar kulturális diskurzusban főként Erdély Miklós által képviselt, a művészet, kultúra, végső soron az emberi lét forradalmasítását célzó montázselmélet, melynek előirányzott elvei a szereplők valóságtapasztalatában, egyéni és kollektív életükhöz való viszonyulásában egyaránt kimutathatók. Továbbá a fény-árnyék viszonyok alkalmazása a regény során ellentétbe kerül a nyugati kultúrkörben hagyományosan ezekhez köthető ismeretelméleti pozíciókkal, és ez a *Vadnai Bébi*ben felbukkanó megváltás-lehetőségeket is közvetlenül befolyásolja. A bibliai, zsidó-keresztény kulturális narratívához köthető párhuzamok nagy száma és jelentősége szintén szükségessé tette, hogy a megváltás-képpel összefüggésben külön fejezetben tárgyaljam őket.

Tekintve, hogy a dolgozat egyes fejezeteiben a történelemhez való viszonyt különböző szempontok felől közelítem meg, a dolgozat végén a kifejezetten történelemmel foglalkozó fejezet már főként ezek szintetizálására, a korábban sorra nem került tanulságok és következtetések levonására szolgál. Ebben, valamint a Doxa nevű szereplővel foglalkozó, záró részlegben kerülnek az életmű szintjén is kontextusba és összevetésre azok a motívumok és poétikai jellegzetességek, amelyekre a *Legendárium* elemzése is kifut.

Az elméleti háttérhez tartozó szakirodalmi apparátus mellett a Bereményi-művek kritikai fogadtatását is idézem a teljesség igénye nélkül, azonban elsősorban nem a

kontextualizálás, hanem az eddigi megállapítások figyelembe vétele, méltánylása, a rájuk való építkezés és a velük való esetleges konstruktív vita kezdeményezésének szándékával. A fentebb felsorolt aspektusok minél teljesebb körű vizsgálatához helyenként további kiegészítések is járulnak – példának okáért a bibliai párhuzamokat tárgyaló résznél az ennél jóval kevesebb görög mitológiai háttérű motívum, vagy a vizualitás kapcsán a regényben megjelenő fény-árnyék-viszonyok. A fejezetek ugyanakkor nem tekinthetők hermetikusan lezárt tematikus egységeknek: számos elemet többször, több szempontból is megvizsgálók, mivel a különböző keretekben más és más értelmezés, viszony vagy összefüggés domborodik ki. Ezek az írás, megnevezés, identifikáció, az én megalkotása, öntükrözés és önreferencia, a múlthoz való viszony, a megismerés, a karakterek átlényegülései és szerepváltozásai: kisebb vagy nagyobb mértékben a *Vadnai Bébit* tárgyaló szegmens teljes terjedelme során visszatérően jelen vannak.

## Legendárium

1992-ben, Bereményi Gézaról írott irodalomtörténeti tanulmányában<sup>18</sup> Szajbély Mihály a késő-hatvanas évek magyar prózairodalmának csellengő hősökkel benépesült világa, és a prózafordulat ekkor még formálódó, vagy színen sem lévő nagy alakjai közötti láncszemekként az elsőkötetes Bereményit, és Lengyel Pétert határozza meg. Mindkettejük hősei a csellengés rémisztő perspektívája mellett, abból felemelkedve, vagy azt végül szerencsésen elkerülve fordulnak a múlt keresése, mint önmeghatározási, stabilizációs lehetőség felé. Mint arra Szajbély rámutat, Bereményi *Irodalom* című, kötetnyitó novellájában<sup>19</sup> a múlt ilyen jelentősége elválaszthatatlan a karakter írói ambícióitól: feltárása elsősorban azáltal tud a személyes megváltás eszköze lenni, hogy az irodalommal próbálkozó főszereplő számára az egyetlen igazi és hiteles ihletforrást jelenti (adott novella esetében kétszeresen is, hiszen maga a szöveg az írói témára való sorsfordító rátalálást – ezáltal önnön eredettörténetét – beszéli el). A kötet további novelláinak hősei már más-és másféleképpen fogják keserű humorral, iróniával és a „vert ember szabadságával” árnyalni helyzetüket a korábbi „csellengők” egyhangú reménytelenségéhez képest. Ennek Szajbély tézisei szerint kompozíciós jelentősége van, amely Bereményi későbbi pályája kibomlásának, írói érdeklődése formálódásának mintegy előrejelzését adja. A történelmi témákon, azoknak változatos aktualizálási módozatain keresztül vezet a személyes, családi múltig, amely a későbbiekben majd a kollektív múlt újfajta megragadásának eszközévé válik.

Ennek a fejlődésnek a következő állomása volt a *Legendárium*,<sup>20</sup> amelyet már első, 1978-as kiadása fülszövegében „egy család regényeként” határoz meg a szerző. A kritikai visszhang ugyancsak szinte egyöntetűen a családregegy műfaji kontextusa felől közelítette meg a művet, annak egy sajátos új jelenségeként,<sup>21</sup> vagy virtuóz, de végső soron sikertelen dekonstrukciós kísérleteként.<sup>22</sup> Ekként is hagyományozódott elméleti és kritikai téren egyaránt: Kulcsár-Szabó Ernő 1993-ban a „családregegy-modell átértelmezése” által tulajdonított

---

<sup>18</sup> SZAJBÉLY Mihály, *Irodalomtörténeti tanulmány Bereményi Gézaról, avagy csellengő hősök nyomában az irodalomtól a történetig* = uő, *Álmok álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest, Magvető Kiadó, 1997, 198-214., 201.

<sup>19</sup> BEREMÉNYI Géza, *Irodalom* = uő, *A svéd király*, Budapest, Magvető Kiadó, 1970, 5-24.

<sup>20</sup> BEREMÉNYI Géza, *Legendárium*, Budapest, Magvető Kiadó, 1978. Dolgozatomban a 2004-es kiadást vettem alapul: BEREMÉNYI Géza, *Legendárium*, Budapest, Holnap Kiadó, 2004. A szövegtörzsbe illesztett, „L” rövidítéssel ellátott zárójeles oldalszám-jelölések erre a kiadásra értendők.

<sup>21</sup> SZÁVAI János, *Legenda és valóság. Bereményi Géza: Legendárium*. Új Írás, 1978. dec. 99-100., ALEXA Károly, *Berményi Géza (Pályaképek)*, Mozgó Világ 1977/3, 37-42, 40.

<sup>22</sup> BALASSA Péter, *A családfa-vágás nehézségei. (Gondolatok Bereményi Géza Legendáriumáról és a családregegy-írásról)*. Jelenkor, 1978/12, 1165-1170.

kulcsszerepet a regénynek a késő-1970-es évek magyar irodalmában,<sup>23</sup> évtizedekkel később Bedecs László is „modern családregegyként” említi enciklopédiai szócikkében, „ahol a család, mint megtartó, összefogó erő már nem funkcionál, működéséről, belső törvényszerűségeiről csak az egyéni sorsok háttereként kapunk képet.”<sup>24</sup> Margócsy István pedig az ezt követő Bereményi-regényről, a 2013-as *Vadnai Bébiről* írott recenziójában is „a családleírás műfajában rejlő történetírás lehetőségét” említi, mint a *Legendárium* „nagy kalandját”.<sup>25</sup> A könyv formaisága, a novellaszerű, különféle elbeszélői pozíciókból és hangokon elbeszélte családi legendák egymásutánisága ugyanakkor – a polifónia irányában megnyilvánuló merész újító szándék mellett – valóban olvasható a széthulló családdal együtt dezintegrálódó műfaji narratíva demonstrációjaként is. Egyes fejezeteket Bereményi még a *Legendárium* megjelenése előtt novellákként jelentetett meg; későbbi gyűjteményes kötetekben, mint *A feltűrt gallér*, a *Jézus újságot olvas*, és a 2021-es *Azóta is élek*, szintén novellaként kerültek be. A szerző saját bevallása szerint mindebben nem a kritikusi és irodalomelméleti szakmai közeg összezavarásának szándéka, hanem egy szubjektív minőségelvű válogatási kényszer vezette;<sup>26</sup> elemzésem során a *Legendáriumot* regényként, részeit pedig változóan fejezetekként, legendákként, szegmensekként tárgyalom.

Ahogy *A svéd király* nyitó novellájában, az *Irodalomban* a nagyanya arca által a családi múlt katalizálja az írói ihlet, ezáltal a hivatás megtalálását, és a novelláskötet nyitány utáni beindulását, úgy a *Legendárium* előhangjában a firenzei forgalomban elhaladó autók egyikében tévesen felismerni vélt apai nagyapa arca indítja el a játékot, amely aztán a könyvet alkotó történetfüzérre eszkalálódik:

„1976. április 29-én este Firenzében unalmamban elkezdtem egy játékot, aminek két szabálya volt. 1. Az előttem elvonuló gépkocsik mindegyikében fel kellett fedeznem addigi életemnek legalább egy szereplőjét. A játékot az nehezítette, hogy 2. sohasem választhattam találmra, csakis hasonló jegyek alapján, minden egyes alkalommal valami közöst kellett találnom a két személyben, legalább egy bajuszt, egy jellegzetes válltartást, egyetlen mozzanatot, amivel indokolni tudtam, miért éppen azt a bizonyos tulajdonnevet vagy állandó jelzőt illesztem az Arno mentén elrobogó olasz hasonmásra. Ezzel aztán sikerült agyonütnöm az időt.” (L9-10.)

---

<sup>23</sup> KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1993, 136.

<sup>24</sup> BEDECS László: *Bereményi Géza: Legendárium = Magyar Irodalmi Művek 1956-2016*. szerk.: Falusi Márton és Pécsi Györgyi. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 327-329, 327.

<sup>25</sup> MARGÓCSY István, „...*azt te csak hiszed, bébi...*” *Holmi* 26, 5. sz., 2014. május, 608-612., 610.

<sup>26</sup> „- Egyszerűen a legjobb írásaimat szerettem volna összeválogatni. [...] Azért, mert külön, önálló írásokként is élvezhetőek.” MESTER, *Bereményi Géza életmű-interjú*, 88.

A játék folyamán a „helyszíneiket” és „mellékkörülményeiket” is magukkal hozó alakok felvonulása végül „igazi családi összejövételnek ígérkezik”: még a Szőke Nő családon kívüli karaktere is egy családi históriát idéz fel. Ennyiben a fentebb, az *Irodalom* kapcsán felvázolt képlet minden ponton folytonosságot mutat a *Legendáriumban*: a családi múlt mementói az ihlet előhívásával egyben szüzsét is szolgáltatnak az irodalmi munkához – melynek eredménye, az olvasott mű magában foglalja saját születésének körülményeit is.

A művön vagy írói életművön belüli és kívüli dialogikus viszonyok kapcsolati hálója még a teljesség igénye nélkül felvázolva is jóval szerteágazóbb. Az apa alakja egy rövid bekezdés erejéig felvillant egy sajátosan ellenpontozó viszonyt Franz Kafka *Az ítéletével*.<sup>27</sup> Kafka művében a házasság előtt álló, sikeres fiatal üzletember bemegy idős apjához elújságotolni legújabb híreit, és beszélgetésük egy hirtelen fordulat után az apa kíméletlen vádbeszédévé változik, melynek végén „fulladásos vízhalálra” ítéli fiát. A *Legendárium* elején a forgalmas hídon álló fiú ugyanis azt az eseményt idézi fel, amikor belépett az étterembe, ahol a „nője”, Mari, éppen arra próbálja rábeszélni az apját, hogy „adja kölcsön a lakását néhány napra”, noha az „talán nem tudja, hol töltené az éjszakát, ha Mari meg én kiszorítjuk a földszintes szobából” (L11.). Ez után a lámpa pirosra vált, a forgalom megáll, az elbeszélő számára pedig nyilvánvalóvá válik a történetek megírását jelentő „feladat”, és annak első része, a színhely megtalálása – ez lesz az ez utáni, rendkívül sokrétűen összezavart és újrendezett idő-tér-viszonyokat működtető genesis-szekvencia címében is megjelölt *Budapest*. Az ellenpontozás keretét a családi viszonyrendszer, az apával való versengés adja: utóbbi Kafkánál legyőzi a fiút, Bereményinél viszont a fiú szorítja ki ideiglenes lakásából. Továbbá mindkét esetben a hídon meginduló forgalom hozza el a végkifejletet: míg Kafkánál a főszereplő, Georg Bendemann öngyilkosságát, Bereményinél az ihlet megtalálását, amivel az *Irodalom* is végződött, a nagymama alakján keresztül szintén a halálhoz kapcsolódva.

A *Budapest* pedig rögtön az elején párbeszédbe lép az előző kötettel: az *Irodalomban* (mely szintén olvasható a kötet egyfajta genesis-szövegeként) az imént említett, ágyban fekvő nagyanya így nyilatkozik a Dobrovics által saját műként prezentált *A nyomorultakról*: „Hosszú is a könyv. Ha egy város van benne, mindjárt az egész történetét leírod. Mire a végére érek, elfelejtem, mi is van az elején.”<sup>28</sup> A *Legendárium* felvezetésében, valamint a későbbi helyszínei között is kulcsszerepet játszó Budapest teljes történetét ugyan nem beszéli el a szöveg, de az első tényleges fejezet rögtön a frissen egyesített főváros történetének kezdetén indul, ahol

---

<sup>27</sup>Franz KAFKA, *Az ítélet*, (ford.: Tandori Dezső) = uő, *Elbeszélések*, (ford.: Antal László et al.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 37-51.

<sup>28</sup>BEREMÉNYI, *Irodalom*, 13.

Kamermayer Károly, az első polgármester társaságával járja Budapest néptelen utcáit. A főváros már a könyv *Előhang*jában felbukkan: az Aranycsapat angliai győzelmének napján, 1953. november 25-én végbemenő, ténylegesen első jelenet kapcsán a nagyapa borotválkozása és a meccsközvetítés közben elábrándozó, gyerekkorú elbeszélő a konyhából szétágazó „sugarak” rendszerének leírásával mutatja be utólag rekonstruált, gyermekien primitív képét arról, amit a fővárosból ismer. Ez a leírás aztán egy másik jelentős dátummal, a felvonulás emléke kapcsán felidézett (mindenkori) május elsejével ér véget. A nagymama motívuma ismét behozza a Kafka-párhuzamot, Dobrovics ugyanis a következőképpen beszél az egyik délután felszedett alkalmi nőjének róla: „tudod, a nagyanyám egy tiszta papírlap. Azt írhatod rá, amit akarsz.”<sup>29</sup> Ezt a nagyanya idős korával és szegényes, világtól elzárt életével magyarázza, de ugyanakkor a magáénak hazudott *A nyomorultak*ban Jean Valjean apai figurájának ihletőjeként állítja be, és elképzelt halála indítja be számára az ihlet áramlását. *Az ítélet*ben Georg Bendemann idős édesapja szintén „ágyba dugva” tölti napjait, és végzetes beszélgetésük előtt Georg a barátjának ír levelet, melyet végül nem küld el.

A nagymama később is negatívan reagál *A nyomorultakra*:

„– Nem tetszik a könyved.

– Miért nem?

– Mert franciákról írsz benne. Ez nem érdekli az embereket, és különben is, te magyar vagy. Miért nem írsz Rákóczi-ról vagy Kossuth-ról? Én adjak neked ötletet?”<sup>30</sup>

Ennek megfelelően a *Legendárium* második (vagy az *Előhang*gal együtt harmadik) szegmense *Az anyai ág* című, később a *Jézus újságot olvas* kötetbe önálló novellaként bekerült történet, mely az ükapa 1848-49-es szabadságharcban vállalt szerepét meséli el egy, a történelmi célelvőség utólagos nézőpontjára folyamatosan reflektáló narrációval, Kossuth és Mészáros Lázár karaktereinek szerepeltetésével. A dorbézoló társaság alatti hidat elfürészelő ükanya tette „történelmi zsinórmértékkel” igazolható, az alakok a zuhanás előtti pillanatban a „világból, időből” készülnek kiesni, az ükanya a „reformkorszak földjébe” akasztja tíz körmét, majd a szülésbe belehalva „utolsó feladatát” teljesíti (L30-32.). Ez a történelmi teleológia egyfajta hozzáállás is a szereplők részéről: Alexy Lajos, az ükapa az orgia előtt „mintha nem eljövendő események vonzási és taszítási mezején élt volna, hanem valahol a pillanatnyi viselkedés ösztönös tartományában” (L29.), találmánya elkészültével pedig „végre felüthette fejét az áramló időből” (L32.). Mindezek pedig végül a találmány, az újfajta „hátultöltős” puska königrázi győzedelmes bevetésébe, és ezzel az Osztrák-Magyar Monarchia megszületésébe

---

<sup>29</sup> BEREMÉNYI, *Irodalom*, 16.

<sup>30</sup> BEREMÉNYI, *Irodalom*, 13.



torkollnak, mely után végső csattanóként az eszpresszó előtt karddal hadonászó nagyapa képe zárja a fejezetet, a kollektív történelmi látószög után ismét a családi anekdota perspektívájára váltva.<sup>31</sup> Az *Irodalom*-beli nagymama szavainak fényében ez a zárlat egyfajta gúnyos műfaji kommentárként is olvasható: a történelmi témájú irodalom ugyanúgy hiábavalóság, mint magának a történelem előremozdításának, az abban való tevékeny részvételnek a szándéka. Ez a kollektív látószög, ha más fokozaton is, de ugyanolyan identitásképző, nemzeti jelentőségű történelmi eseményt érint, mint a másik nagyapa szereplésével felidézett angolai futballgyőzelem. Mint Szajbély megállapítja, az első kötetben a *Történelem* című novella a kötet közepén elhelyezkedve arra az útra utal, „amely az irodalomra való rátalálástól a személyes múltként felfogott történelemre való rátalálásig vezet”.<sup>32</sup> Ezzel szemben a *Legendáriumban* rögtön az *Előhang*, majd az idő teljes összezavarását és újrendezését végrehajtó, „történelmet” már apránként adagoló *Budapest* után, a történelmi-és családi múlt egyik egyértelmű összefonódási pontjáról indul a családfa révén elért-megkonstruált történetek felgöngyölítése.

Kollektív történelem és családi múlt összekuszálódása pedig már a *Budapest*-ben elkezdődik. A mikroszkopikus és makroszkopikus látószöveget váltogató, a sejt- és részecskeszintű folyamatokat az emberek világának eseménysoraival összeszövő, idősíkokat átmenet nélkül váltogató és összemosó fejezetben apa és fiú „összeragadt” repülő pontokként érkeznek meg a város fölé (amely távoli utalásként Daidalosz és Ikarosz mítoszának abszurd kifordításaként is olvasható). Az eléjük táruló látvány, amikor éppen nem a mikroszkopikus, szürreális, vagy más, történelmileg meghatározhatatlan és neutrális látószögön keresztül jelenik meg, a 20. század második felére utal. Ugyanakkor a Kamermayer Károly társaságában a frissen egyesített Budapest néptelen utcáit rová Nagy Virgil látja meg őket – miközben a 20. századi kulisszák szereplői számára láthatatlanok maradnak. Itt talán nem túlzás a hídépítő mérnök neve kapcsán még egy lehetséges világirodalmi párhuzamot felvetni: a fiú a profán és tévelygő, a hittudományokhoz sem kapcsolható apa-figura hátán repülve érkezik meg a főváros világias forgataga fölé, ahol „a hegy mögül” előtűnve egy Virgil nevű ember veszi őket észre – ez, ha mégoly távolról is, de olvasható az *Isteni színjáték*-ban a Purgatórium hegyéről való, Beatricével közös felemelkedés fordítottjaként. A teljes egészében csak később leírt menet, amelyben néma, lódenkabátos emberek egymással összefüggéstelen tárgyakat hordoznak a fejük felett, a

---

<sup>31</sup> Vö.: „Azt az arisztotelészi tételt, miszerint kis okok roppant következményeket képesek érlelni, Polübiosz és Tacitus már argumentatív módon alkalmazták a történetírásban, 18. századi szerzők pedig – például Bayle, Voltaire vagy Nagy Frigyes – nagy nyomatékkal vetették latba az események középtávú meglódulásának magyarázatára. Az irónia módszerre lépett elő.” KOSELLECK, *Tapasztalatváltozás és módszerváltás*, 37–38.

<sup>32</sup> SZAJBÉLY, *Irodalomtörténeti tanulmány Bereményi Gézaról*, 209.

Purgatórium tetején megjelenő, Barbara Reynolds magyarázata szerint a keresztény szellemiség egészét jelképező<sup>33</sup> menetnek lehet a deszakralizált, karneváli, Budapestet valami zavaros, sűrített esszenciájában jelképező párdarabja. Visszatekintve az is ezt támasztja alá, hogy a könyv elején a fiúgyerek Firenzében, egy hídon állva egy „idős férfire” várt, aki a „kalauza” lesz – ez ismét egyértelmű utalás a dantei Vergilius alakjára.

Az organikus-természeti motívumkészlettel megjelenített „levélér utcák, házfalak, kertek” (L15.), a bogarak, rügyek, csírázó növénykezdemények tömege, az óriási nagytású, folyamatos hemzsegő mozgásban ábrázolt környezet a tavaszi évszakban, a vegetatív ciklus elején van. Burjánzását a szöveg magán is megjeleníti: az ilyen témájú mondatok jóformán minden más szegmens, bekezdés, dialógus között felbukkannak. Néhány passzus mintha Weöres Sándor valamelyik ősvilág-verséből került volna ide – ezt csak a természettudományos szakszavak időnkénti feltűnései árnyalják. A távolodással viszont mindez gyorsan történelmi panorámává alakul:

„Emelkednünk kell, egy domb irányában siklunk, ahol az utat egy sziklafal zárja le. Egy második világháborús német gépfegyverállás őrzi ezt a pontot, betontestében lövések nyomai. A vízmosás meredek oldalfalában bokrokkal benőtt márvány sírkő áll. A betűvésetekből kikopott a festék, de én mégis látom az évszámot. 1849. Nem tudom, mit jelent, de érzem, meg fogom tudni.” (L14.)

Az apa emlékezésében pedig családi és történelmi múlt már elválaszthatatlan: „[k]is híján Wiener Neustadtban születél, de a front gyorsabb volt nálad” (L14.). Szétválásuk és külön-külön landolásuk után a környezet is magára veszi a szürreális jegyek egy részét: a Kagyló borozóba tartó apa Kamermayer Károly társaságával, valamint néma, fejük felett véletlenszerű tárgyakat hordozó emberek mindenre elszánt menetével találkozik, utóbbi el is sodorja egy darabon, de jelenlétét ugyanúgy nem érzékelik, mint a 20. század második felének apránként meg-megjelenő, kimerevített mozdulatlanságú emberi közege, mely csak a borozóban kel életre. A saját, személyes életébe kisfiúként megérkezett elbeszélő hírvivői szerepbe kerülve az anyja üzenetét viszi az apjának, eközben szemtanúja lesz nagyanyja halálának, végül a város lövetéséről tanácskozó vezérkar mellett is elfutva, már felnőttként találja meg apját a Kagyló borozóban, ahol lefoszlik a dermedtség az emberekről: apja eleven, táncoló, beszélgető kocsmai közegben fogadja, és meghívja egy pohár borra – noha az üzenetet eddigre elfelejtette. Erre a motívumra ismét Franz Kafka életművében található párhuzam: *A császár üzenete* című rövid

---

<sup>33</sup> Barbara REYNOLDS, *Dante – A költő, a politikai gondolkodó, az ember* (ford.: Sajó Tamás) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008, 422-423.

szövegének<sup>34</sup> szüzséje egy ehhez hasonló, soha célba nem érő üzenet a szoláris császártól, amelynek szintén egy városon keresztül kellene eljutnia a címzetthez. (A korszak neoavantgarde, filmes, vagy ezekkel bármilyen kapcsolatot fenntartó művész-köreiben a *Legendárium* megjelenése előtti években szintén felbukkant Kafka szövege: Najmányi László 1975-ben azonos című kísérleti filmben dolgozta fel.) Budapest történelmének jelentős eseményei szolgálnak egy időn kívüli, családi történet kulisszáiként, melyben az üzenetet hordozó kisfiú gyorsított felnövésére is csak az utal, hogy későbbi életének alakjai (majdani felesége, már felnőtt féltestvére) felbukkannak az útja közben.

A nézőpontok, elbeszélői pozíciók (egykori kisgyerek, majdani felnőtt, az eseménysorok kívülről látott szereplője, vagy maga a mindent látó narrátori tudat) és hangok sokasága jelentős poétikai heterogenitást kölcsönöz a szövegnek. A francia új regényre, különösen Alain Robbe-Grillet műveire emlékeztető, monomániás-autisztikus tárgyilagosságú leírások tárgya is a zsánerhez kapcsolható, legyen szó a mikroszkopikus megfigyelésekről, vagy szürreális jelenetekről, mint a fentebb említett néma menet, a kimerevedett emberek, vagy a „középkorú nő” oktató demonstrációja a nagymama halálos ágyánál („Látod, ilyen a halál. Tudod, mit kell ilyenkor csinálni? [...] Ez a sírás – kiabál ki a tenyere alól. – Látod, így kell csinálni.” [L21.]).<sup>35</sup> Mi több: a családi csoportkép, amit a nagymama halála előtt szemügyre vesz, hasonló, origópont-szerű szerepet tölt be a könyvben, mint Robbe-Grillet *Útvesztőjében*<sup>36</sup> *A reichenfels-i csatavesztés*, melynek hol megmozduló, hol újra kimerevedő szereplői beszélnek és játsszák el a regény cselekményét. Többször bukkan fel a szövegben az önreferencia lehetősége: „Betűk.” (L23.), „Hangsúlyok, felcsattanások, egyhangú okfejtések.” (L26.). Az idő-szövet felbomlása az elbeszélői hang és látószög absztrahálódását, vándorlását vonja maga után: a Kamermayer-társaság alatt metrón elutazó későbbi feleség, Vera képe után feltűnik az előbbi „én”, az üzenetet vivő kisfiú szintén az *Útvesztőből* ismerős alakja immár kívülről látva. Az ismét önnön fizikai mozgására reflektáló én-elbeszélő áthalad egy termen, ahol a város lövetéséről tanácskoznak – nincs meghatározva, hogy 1945-ről, vagy 1956-ról van szó. Ugyanakkor mintha legalább ekkora horderejű vezérkari feladat lenne az irodalmi szövegjelenlétként kezelt fiú történetének zavartalan lefolyását szavatolni: „[a] főhős a Kagyló borozó felé tart, ahol találkozni fog az apjával – jelenti a távcsöves figyelő.” (L27.). A korábbi,

---

<sup>34</sup>Franz KAFKA, *A császár üzenete* (ford. Gáli József) = uő, *Elbeszélések* (ford.: Antal László et al.) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2009, 251.

<sup>35</sup>Ezt egy lépéssel továbbvive felvetődhet a hasonlóság a *Budapest*-legenda képisége és a francia újhullámos film, különösen a szintén Alain Robbe-Grillet regényéből, Alain Resnais rendezésében készült *Tavalay Marienbadban* között, melyben szintén sűrűn szerepel a mozdulatlaná merevedett környezet és az élő-mozgó főszereplők kontrasztja.

<sup>36</sup>Alain ROBBE-GRILLET, *Útvesztő*, (ford.: Farkas Márta), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1969.

mikroszkopikus-tárgyilagos hang is a távcsöves vizsgálódó karakterébe mosódik át: „– [k]ököckák között hajlékony fűszálak – jelentik az ablaktól.” (L28). A szót ismét átvevő, már felnőtt énjével a történetben szereplő főhős-elbeszélőnek végül „úgy rémlik”, repülve érkezett a városba. A körkörösség, a koncentrikus körökben való visszatérés ugyanígy megfigyelhető a leírások szintjén: a nyitóképből a (későbbi) kapualj két oleanderrel (L22.) és a (korábbi) „síkok, illesztések, fedések és felületek” (L24.) egyaránt ennek a példái. A történelemmel összefonódó családi történet ugyanakkor az álomszerűen összezavart idősíkok között is valamilyen lineáris alapstruktúrát feltételez, a mikro- és makroszkopikus látószög párhuzamának a családi mikrotörténetek, és a grandiózus történelmi narratíva együttes szerepeltetése feleltethető meg. Ezután a már említett *Az anyai ág* következik, melyben a történelem kerekének tovább lendítése és a család tovább élése egymástól szét nem választott feladatként, teljesítendő célként jelenik meg. *Az anyai ág* történetmondói manírokat bőségesen adagoló, egyes szám harmadik személyben elbeszélő, a családi genealógia alapján az eddigi fejezetekével azonosítható én-elbeszélője legközelebb a *Korkülönbség* című fejezetben bukkan fel.

*Az Apám felkeresi anyját, a nagyanyámat* című szegmens az apa szemszögéből, többes szám első személyű narrációval dolgozik, amire az elején mintegy magyarázó szándékkal reflektál is. Az apa egy családi esemény, nagyanyja halála kapcsán próbálja számba venni az értesítendő rokonokat, de emlékezése a gyerekkori töredékek után más kontextusú eseményekre tér, „bácsikra és nénikre” akar gondolni a „világháborús határátlépések”, „hamis okmányok” és lebombázott albérleti szobák helyett (L37-38.). Ennek nyilvánvaló ironikus kifordításaként később, a bérház körfolyosóján, pont az egyik öregasszonnyal való beszélgetés közben jutnak eszébe ismét saját háborús emlékei a hamis okmányokkal való lebukásról. A sírhelyek kiváltása után, miután kötelességét a családi hagyományozódás folytonossága felé ily módon megtette, kezd csak el legidősebb fiáról gondolkodni, de ismét azonnal történelmi kontextusba kerül a folyamat. Az apa hiányos memóriája ugyanis stabil történelmi támpontokra szorul: fia korát csak abból tudja megállapítani, hogy amikor született, „az amerikaiaknak már volt atombombájuk, az oroszoknak még nem, és körülbelül egyéves lehetett, amikor Kurcsatov és kutatócsoportja megszüntette ezt a veszélyes stratégiai helyzetet” (L38-39.). Még reflektál is saját „nyakatekert” gondolatmeneteire, amelyek az emlékezéshez szükségesek. A két részre osztott fejezet első, *A ház* című alfejezete ott ér véget, ahol az apa elindul „egy Mari nevű nővel” (L45.) találkozni – ez a jelenet nem más, mint ami a firenzei hídon álló emlékező fiú eszébe ötlük az apja hasonmását megpillantva a forgalomban. A második, *Az étterem* című alfejezet ugyanilyen jelentőségű visszakapcsolással és kontextualizálással indít: rögtön az elején kiderül, hogy Budapest egy másik pontján ugyanezen a délelőttön játszódtott le a nagyapa, vagy – az

apa szemszögéből – volt após karddal hadonászós jelenete. Ebben a régen halott, csak a demens nagypapa képzeletében jelen lévő barát, Tordasi Laci bácsi nyugtató szavai ismét csak a történelmi múlthoz köthető viszonyokat emelik ki:

„Békés, derűs képeket villant fel hajdani apósunk életéből, óvatosan kikerüli Przemysl, a lengyel erődítmény húscafatos drótakadályait és a 2. Magyar Hadsereg bedöglött gépeit a vízszintesen röpdülő hópolyhek között, nyugtatásul elővarázsol egy kertet szabályosan ültetett fákkal, szilva és körte meg dió roskadásig Szabolcsban...” (L45-46.).

Az idilli képet tételes, háttértörténetekkel ellátott, rokonsági relációk segítségével megnevezett (pl.: „legidősebb fiúgyermekünk anyai dédapja”) családi névsor teszi teljessé. Később ez a morbid humort sem nélkülöző körülírás is elvész, és a képelt barát már a privát-kollektív ellentétpárt elválaszthatatlanul összemosó (vagy azokat egylényegűekként kezelő) eleven történelmi lelkiismeretként beszél tovább a nagyapához a „sanyarú esztendőkről”, az ekkoriban elvesztett családtagokról és nyomorúságos túlélési stratégiákról. Az apa narrátori hangja is visszaveszi magyarázó szerepkörét, és a közben megemlített családtagok későbbi, rendszerint rossz véget érő (kitelepítés, elmezavar, emigráció, halál) háttértörténeteit is felvázolja.

A *Budapest* kapcsán tárgyalt heterogén elbeszélői hangok jelensége különös módon bizonyul érvényesnek az *Apánk...*-fejezetre is. Az előbbi két, talán legjellemzőbb stilisztikai ismertetőjegye, az organikus metaforikát használó, élő-mozgó környezeti leírás, és a hatalmas időtávot mintegy kifordítva-átfogó, tobzódóan szürrealista hosszúmondat is felbukkan az apa hangsúlyosan más tónusú mondatai közt – melyek a többes szám mellett egyfajta kenetteljes, túlzóan pedáns megfogalmazásmóddal is el vannak különítve. Az első alfejezetben, az Ilonával lezajlott affér közbeni és utáni leírások a bérházat élő, lélegző entitásként mutatják, hangvétellük a fentebb már említett Weöres-párhuzamra játszik. A hosszúmondat pedig a nagypapa-jelenet kapcsán elmondott háttértörténetekbe magát mintegy belelovalló apa-narrátor monológjából bomlik ki. A nehezen megragadható villamos-motívumot ismét történelmi utalásokban (Pokorny Hermann, Karády Katalin alakjai, golyónyomok a falon, valamint a *Budapest* ugyanilyen idővesztő hosszúmondatában a majdani feleséget utaztató földalatti építése) gazdagon írja körül, mielőtt a tényleges étteremre váltana a kép. A szürreális jelenségek, események azonban nem kötődnek kizárólagosan az ilyen passzusokhoz: a *Budapest* néma menetéhez hasonló jelenetben a Tordasi Laci bácsit hallgató nagypapa körül „szilánkokra hasad [...] az ebéd előtti forgalom, hogy csaknem kétmillió lódenkabátos ember zuhogjon ki belőle” (L46.), közvetlenül a „sanyarú esztendő” felidézése előtt.

Az apa hangján elmondott fejezetben így mintha két, egymással ellentétes irányú mozgással lehetne jellemezni az emlékezet működését: kiinduló pont és cél is egyaránt a család, annak múltja, jelene vagy jövője, de akár emlékezést segítő támpontként, akár viszonyítási, összehasonlítási, asszociációs alapként, akár a kerülendő témák számba vételeként, a grandiózus, és többnyire viharos eseményeket érintő történelmi narratívák újra és újra elkerülhetetlenül felbukkannak. Ez a mozgás, vagy oszcilláció a mű immanens világában is megfigyelhető: nem csak a narrátor, de a nagyapát nyugtató képzelt barát gondolatmenetét is minduntalan magukhoz rántják a hangsúlyosan történelmi traumák. A szürreális passzusok, hosszúmondatok ennek a feszültségnek a kisüléseiként is értelmezhetők.

Azt, hogy a könyv végső autoritása a fiúhoz köthető, az egyes-, vagy többes szám, első személyű elbeszélésű, más narrátorokat szerepeltető legendák esetén is ezek címei jelzik. A másik nagyapa *énként* elbeszélte története ugyanis az *Apám apja mindörökre eltávozik közülünk* címet viseli. A sírhelyeket kiváltó apa alakja után a nagyapa visszaemlékezését egy temetésre való utazással kezdi; ugyanezt az utat idézte fel a fiú is az *Előhangban* a Szőke Nő alakja kapcsán. A családi csoportkép, amelyet a halálára készülő nagymama a *Budapestben* az ágya mellé támaszt, szintén a temetés előtt készül el. (Itt szerepel egy rendkívül érzékletes ekphrasztikus, szinte a korabeli magyar társadalom vizuális körképeként olvasható leírás is a fényképről. Az, hogy a kép elkészülte előtt a másik teremig hátráló fényképész véletlenül egy pontosan ugyanilyen családra rúgja rá az ajtót, akár e társadalmi reprezentatív jelleg ironikus túlhangsúlyozásának, tükrözés általi felerősítésének is tekinthető.) A nagyapa, miután a ravatalozóban elbúcsúzott halott hűgától, patetikus, önfelmentéstől sem mentes visszaemlékezéseiből kiindulva terjedelmes passzust szentel a család intézményének – ismét bőséges történelmi kontextust működtetve.

„Az életben sűrűn váltakozó rendszerek és korszakok mindegyikében csak ez az egy képződmény, a család bizonyult maradandónak. [...] Vészhelyzetekben az ország családokra bomlott, az egyetlen viszonylag megbízható kapcsolat a rokoni lett, alkudozva, veszekedések közben, búvóhelyért könyörögve a családjukra, anyjukra hivatkoztak az emberek, mint egyetlen fedezettel bíró valutára, ami megmaradt az általános bizonytalanságban. A rádiók beszédek harsogtak széjjel, fegyveresek, igazoltatók jöttek-mentek, s a rossz arról volt felismerhető, hogy a családi érdekeket is sértette, s ez az érdek csöndes együttesében tehetetlen, de mégis szívósan létező véd-és dacszövetségekbe tömörítette az egész hálózatot, és egyetlen biztos értékrendjével

elutasította az erőszak jöttment hóbörgőit, gyáva, sunyi embereivel őriztetve az életet.”  
(L59-60.)

A család itt amellet, hogy a nagyapa sajátos értékrendjének és világképének tévedhetetlen, „minden aljasságot” igazoló morális iránytűjeként is működik, túlnövi a tényleges vérségi kapcsolatokon alapuló közösség fogalmát. Az, hogy a szökevényeket azért bűjtatták, „mert azok is egy családhoz tartoztak”, nem határozza meg pontosan, hogy a család kiterjesztéséről, az üldözöttek valamiféle általános testvériségéről van-e szó. De az ugyanebben a monológban később említett, az „erőszak jöttment hóbörgőivel” való szembeállítás egyértelműen a történelmi viharok elszenvedőivel való közösséghez, szolidaritáshoz köti a család fogalmát. Egyszersmind, ahogy kritikájában Szávai János is megállapította,<sup>37</sup> a monológ a könyv ars poetica-szerű belső tükre is.

*A gyászmenet, az elhantolás és a visszaút* című második alfejezetben az apa története a nagyapa szemszögéből is olvasható: ebben az anyagi javaival büszkélkedő pátriárka homogén és kizárólagos tónusát leszámítva nincs döntő poétikai különbség az apa saját beszámolójához képest. Még az öngazolás szólamainhoz is hasonlóan rendelődik az erős családfő szerepe, mint az apánál az elnyúlhatetlen bohémként megrajzolt önarckép. A családi és történelmi múlt összefonódása azonban szinte rögtön ez után meghökkentő új formában jelenik meg. A hazafelé tartó vonatúton ugyanis nagyapa és felesége között egy különös játék játszódik le. Az előbbi, emlékeibe elmerülve, felidéz egy „nagy sértődést”, egy nyaralás miatti családi konfliktust, majd hirtelen kérdezgetni kezdi a feleségét, hogy meséljen az emlékeiről. A feleség a felidézett történetben benzinben ruhát mos, mikor férje beállít puskával a kezében, bőrkabátosan. A nagyapa szerint azonban felesége rosszul emlékszik, amit komikusan életszerű mondatokban ad tudtára: „Ez csak álom lehet. [...] Olyanokat találsz ki, amik nincsenek. Nagyon nem ismersz, ha ezt gondolod rólam, jól tudod, hogy én sosem keveredtem bele semmibe. Már csak miattatok is óvatos voltam világéletemben.” (L63.). Az indoklás tovább fokozza az említett abszurd komikumot: a puska valójában csak játékpuska volt, amit a fiúunokájuknak szánt karácsonyra, az olaj, amivel be akarta olajozni, pedig valójában a napolaj volt a karján egy, a puskás történetnél évtizeddel későbbi balatoni nyaraláskor. A család ilyen szerepeltetése a fentebb már tárgyalt menedék-szimbolikába illeszkedik: a közös anekdotakészletből merített történetek a traumatikus történelmi epizódok utólagos felmentéséhez, tisztára mosásához szolgáltatnak alapanyagot, akár a veszélyes, kompromittáló beszédtemák sürgős elkerüléséről, akár az emlékek utólagos elviselhetővé magyarázásáról, vagy a házastárs elhallgattatásáról van

---

<sup>37</sup> SZÁVAI, *Legenda és valóság*, 99.

szó. A nagypapa nemcsak az apáénál, de a narrátorénál is erőszakosabb megoldást választ, hogy csak azért is visszaterelje a szót a család belső világára. Ugyanakkor az abszurd túlfokozás miatt az egész inkább a jelenség erőltettségét és morbid komikumát demonstrálja: az emlékezet valójában mindig a nehéz idők, a fegyveres konfliktusok, bujkálások, bűjtatások és szökések felé gravitál.

A nagypapa hangja önnön halála utánról beszél: a haláltusájáról szóló beszámolója teszi ki az utolsó alfejezetet. A nővérével folytatott beszélgetésében előkerülő régi historiában már ő maga emlegeti fel a saját, családon belül elszenvedett sérelmeit, a feljelentéseket és besúgásokat. Kérdés, hogy ez a hosszan és érzékletesen elbeszélte haldoklás-szakasz a pátriárka életének végső hiábavalóságát hivatott-e bemutatni, annak családi és történelmi vonatkozásaival egyetemben, mintegy a fényes őstől örökölt karddal hadonászó másik nagypapa alakjának párjaként. Tekintve, hogy a nagypapa a család pátriárkája, mindez analóg azzal a kritikai fogadtatás által is érzékelt ténnyel, hogy a regény egy család széthullását, dezintegrálódását követi végig, ezzel együtt a családregegy műfajának szétírását, dekonstrukcióját mutatja be magán.<sup>38</sup> Ugyanakkor az, hogy a saját traumatikus emlékei dacára milyen következetesen ragaszkodik a problémamentes múlt narratívájához, újabb dimenziót ad a történelmi traumák családi jelentőségének, valamint egyfajta fricskaként is értelmezhető a könyv részéről saját kora, a késő 1970-es évek felé.

*Az Irén levele*<sup>39</sup> című fejezetben a nyíltan történelmi tematika csak néhány szöveghelyen jelenik meg, de ezek mellett olvasható itt néhány további, a regényegészre vonatkozó, ars poetica-szerű passzus is, ezúttal a levelet író nővér szemszögéből. Egyrészt a múltján és élete értelmén, értelmes folyamatként való megragadhatóságán gondolkodó nő – mintegy a korábban színre lépett nagypapa képzelte barátjának szavaira reagálva – maga is számot vet az elmúlt „sanyarú esztendőkkel”:

„Éjszakánként felébredtem, és a félbeszakadt álmaimból vontam le a következtetéseket. Sorra vettem apát, anyát, felmentettem az egyiket, elítéltem a másikat, aztán fordítva. [...] Beszámítottam, hogy anya mennyit nélkülözött, majd eszembe jutott, hogy én nem véletlenül szöktem el annyiszor otthonról, aztán azt mondtam, azok olyan idők voltak, nehéz idők, senki sem tehet semmiről, csak azok az idők. Ezt követően megbocsátottam azoknak az időknek, mindegyik időnek, ami csak volt és lesz, felmentettem minden

---

<sup>38</sup> BALASSA, *A családfa-vágás nehézségei*. 1169.

<sup>39</sup>Mint Bedecs László is megjegyzi, a fejezet mintegy az életművön belüli, műfajok közötti dialogicitás újabb példája is: „Ez az Irén a regénnyel egy időben megjelent, Bereményi jegyezte, Cseh Tamás és Másik János énekelte nagylemez, a *Levél nővéremnek* a megszólítottja. Érdekes ugyanakkor, hogy a könyvben Irén írja a levelet [...]” BEDECS, *Bereményi Géza: Legendárium*, 328.



embert, mindent megnéztem innen is, onnan is, és ezzel minden elfogadhatóbb lett ugyan, viszont magamról volt meg a véleményem.” (L92.).

Irén nem pusztán megbocsátást gyakorol, hanem valódi okfejtés után, a szülei korabeli ösztönző körülményeit és motivációit számba véve, empátikus belehelyezkedéssel jut el idáig. Továbbá elsősorban nem is az embereknek, szüleinek vagy családtagjainak bocsát meg, hanem „azoknak az időknek”, amelyek végső soron egyedülként tehetők felelőssé mindazért, amit átélt. Gondolatmenete jelentős átfedést mutat a nagypapa előző fejezetbeli meglátásaival, aki felesége emlékezetének „rossz irányba” kalandozását magyarázza a sok múltbeli szenvedéssel, távolabbi, elméleti párhuzamként pedig nem idegen a kollektív felelősségnek és bűnösségnek attól az újragondolásától sem, melyet Reinhart Koselleck szorgalmaz *Az emlékezet diszkontinuitása* című előadásszövegében. Koselleck az egyéni felelősség elvitatása helyett egy árnyaltabb, differenciáltabb, a korszakok történelmi konfigurációjában összeálló komplex morális szituációkra nyitottabb megközelítést hirdet az individuális elkövetőkkel és áldozatokkal szemben egyaránt, melynek főként a nemzeti emlékezetpolitikák összefüggésében lehetett volna jelentősége.<sup>40</sup> Irén a saját megbocsátásához jóval naivabb leegyszerűsítéseken keresztül jut el, de a számvetését hasonló céllal és logikai sarokpontok mentén végzi. Az, hogy végül „minden időnek” megbocsát, „ami csak volt és lesz”, még egy spirituális árnyalatot, a jézusi megváltás allúzióját is az alakjához rendeli, de a hangvétel miatt ezt a passzust is ugyanaz a groteszk irónia lengi körül, ami a levél többi részét is.

Fontos kiemelni, hogy Irén körülményeskedő mondataiban élete fordulópontjáról számol be, a saját életét meghatározó paradigmaváltásról, amikor elhatározta, hogy életét ezután értelmes, valahová tartó folyamatként fogja élni, többé nem „marad ki” az eseményekből, és többé semmi sem fog vele „véletlenül” történni, mert „az egész egy sor, van eleje, iránya és – akár hiszed, akár nem – jelentése.” (L77.).<sup>41</sup> A számvetés és megbocsátás fenti gesztusai a céllal és értelemmel rendelkező élet elengedhetetlen velejáróiként, egyaránt feltételekként és következményekként tűnnek fel. Kompozicionális szempontból

---

<sup>40</sup> „Aztán voltak persze olyanok is, akik nem akartak tudni semmiről, holott részesei voltak a gáztetteknek, vagy akik visszatértek, és félték a győztesek jogi lépéseitől, és voltak olyanok is, akik alámerültek, hogy túléljék az egészet. És ezek a csoportok természetesen nem álltak elő az emlékekkel: aki mondjuk az SS tagja volt, és visszatérve egyetemen szeretett volna tanulni, biztosan nem verte nagydobra, honnan jött. Elkezdett tanulni, és hallgatott; miközben nem biztos, hogy valóban bűnököt követett el, hiszen személy szerint nem minden SS-katona volt gyilkos. Az, hogy nem akartak tudni semmiről, egyfajta védelmi stratégia volt. És azt is jól tudjuk, hogy a visszatért valódi gyilkosok közül nem nevezhetünk mindenkit köznapni értelemben bűnözőnek, visszatértük után megint normális polgárokká váltak, és büntetőjogi értelemben egyáltalán nem voltak visszaesők. Éppen ez a probléma: hétköznapi polgárok követték el a bűnököt.” KOSELLECK, *Az emlékezet diszkontinuitása*, 5.

<sup>41</sup> Érdekes adalék, hogy mindez a megvilágosodás egy hosszúra nyúlt hajszáritás közben éri, miközben a haja „már valósággal lángolt” (L84.), „forró” volt (L86.). Ez a forrófejűség képzetét kapcsolja a tudatosságra, rendszerességre és higgadságra irányuló revelatív pillanatokhoz.

jelentőségteljes lehet az, hogy a levél a regény felénél helyezkedik el, és az Irén által csupa nagybetűvel kijelölt „KÖZEPE”, ahol életének fordulópontjához ér, egyben a regény közepe is.

Ez a fordulópont ontológiai problémákkal való szembesülésekkel is jár. Ha a nagyapa meggyőzte feleségét, hogy rosszul emlékszik, és ragaszkodott saját, mulattatóan tekervényes verziójához a múlt valójában ártatlan eseményeiről, Irén a szavak, a nyelv saját szerepére való alkalmasságát, valamint az ember általában vett ágenciáját vitatja:

„[...] ne személyeskedjünk. Ez itt nem az emberek összeesküvése, hanem a dolgoké. A dolgok nem engedik, hogy helyesen nyúljunk hozzájuk. Nem engedelmességek a módszereinknek. Ezért tartottam én mindig mulatságosnak minden szót, amit körülöttem rájuk akartak húzni, amikor Skultéti azt mondta: »érintkezési szakadék«, anyánk azt mondta: »a sötét lelkű apátok«, vagy azt: »megértés«, vagy a tévémondó, hogy »erőfeszítések«” (L86.).

Irén itt még nem a korábban idézett megbocsátó álláspontról, inkább egy keserű, görcsös felülemelkedési próbálkozásból beszél. Mégis jelentős, hogy a családi élet sötétebb oldalának bevett formuláit, hazugságig túlzott eufemizmusait összemossa a korabeli tévémondó „erőfeszítésekről” szóló beszámolójával, mindezzel pedig a szavak valóság megragadására való elégtelenségét, valamint az ember általában vett tehetetlenségét példázza. Családi- és közélet ezek szerint egyaránt csak elviselhetetlen kompromisszumok, a látszatigazságok elfogadása, valamint nyelvről és önálló cselekvésről való lemondás által lehetséges. (A saját levelében írott beszámoló létjogosultságát, az események egymásutániségének általában vett megragadhatóságát ugyanígy megkérdőjelezi.) A történeti kontextus jelentőségét ebben a gondolatmenetben az adja, hogy Irén felsorolásában pont a Kádár-kori propaganda egyik, tipikusnak mondható frázisát említi.<sup>42</sup> Ennyiben a nagyapa fejezeténél tárgyalt, a könyv saját korára vonatkozó, az olvasóhoz címzett ironikus kikaecintások sorát gyarapítja, noha a nagyapáénál jóval diszkrétebben.

A jelentésadás és a megszerzett célirányosság viszont paradoxikus eredményekkel jár: Irén élete innentől kezdi elveszteni hétköznapi értelemben vett kereteit és szervezettségét. Az iskoláiból kimarad, mert „mindig történt [...] valami a felénk vezető úton” (L92.), mindenhol „különös hívójeleket” és egymásra utaló dolgokat vesz észre, véletlenszerű, bizarr eseményeknek tulajdonít sorsfordító jelentőséget. Eszerint a saját, szuverén élet megszerzése

---

<sup>42</sup>Említhető lenne még a saját életében megélt kívüliséget érzékeltetni hivatott kém-hasonlat („hasonlítani akarok, mint egy beépült kém, aki már elvesztette a megbízóit [...] házasságot kötök, gyereket szülök, esti iskolákra járok, nehogy észrevegyenek, közben se itt, se ott.” [L85.]), de annak, meglátásom szerint, inkább az *Irodalommal* újfent létesített dialogikus viszony miatt van jelentősége.

összefüggéstelen, véletlenszerű események rögeszmés túlmagyarázásához vezet, mely újabb véletlenszerű események kiváltója lesz, és ahogy arra Irén levelének későbbi passzusai utalnak, a sikernek így sincs túl nagy esélye. Ugyanakkor Irén törekvése, hogy céllal és értelemmel ruházza fel a saját életét, a saját koruk nehézségeivel szemben tehetetlen ősökre nézve is megváltó szándékúnak mondható.

Irén csak egy meglehetősen groteszk, presszóban eltöltött délután során ér el valamiféle lelki nyugalmat, ahova szintén egy véletlenszerű impulzusnak engedve tér be:

„[...] ott ültem nyugodalmasan, és bennem minden izgalomnak vége volt. Vége lett, elszakadt, és akkor éreztem egész életemben a legjobban magamat, mert sehogyan sem éreztem. Elvesztettem egy csapásra a maradék véleményemet is [...].Csak ültem, elfelejtettem az összes személyi adatomat. Nem tudom, mennyi idő telhetett el”. (L93.)

Az érvessztés szinte eufórikus, ráadásul a metafizikai dimenzió mellett a „személyi adatok” elfelejtése, a hivatalos valóságból való kikerülés is végbemegy általa. Ugyanakkor a következmények traumatikusak: Irénre rászólnak a szomszéd asztaltól, a presszó zár, és kiderül, régóta mindenki őt figyeli – többek között az őt szinte zaklatóan követő volt férje is. A jelenet pánikszerű meneküléssel zárul, mintha az elengedettség és a boldogság időn kívüli állapota mintegy nemezisként vonnák maguk után a megfigyeltséget és az eszmélést követő rémületet. A presszó intézménye továbbá már eleve sajátos jelentéssel bírt Irén számára:

„Apánk szerint csak akkor érdemes beülni egy ilyen szórakozóhelyre, ha az ember azt kockáztatja, hogy többé sosem távozik onnan, mindent elfelejt, és örökre eltéved az asztalok között a vendégseregben, ami lehet, hogy csak egy idézet valami ócska slágerből”. (L93.)

Ez az „ócska sláger” olvasható életművön belüli utalásként is. Cseh Tamás és Másik János *Presszó* című dalának szövegében, melyet Bereményi Géza írt, zavarba ejtően hasonlóként tűnik fel a címbeli létesítmény: az asztalnál ülő férfi nem tudja, hol van, mióta van ott, hogyan került oda. Egykori magas státuszából lecsúszott egzisztenciaként azon veszi észre magát, hogy ital és félvilági nők veszik körül, valamint hogy „sosincs záróra”, ami a hely időn kívüliségét hangsúlyozza, mégpedig negatív előjellel: eufórikus, kairoszi idő helyett egy Pokol tornácszerű végtelenített időpillanatba helyezi a szituációt. (A Kádár-kori „álló idő” közismert toposza ugyancsak említhető itt.) A lírai én – mely a dalt tartalmazó, a fenti két előadó neve alatt 1977-ben megjelent *Levél nővéremnek* lemez központi elbeszélőjének tekinthető – a dal elején rögzíti, hogy figyelmét „egy férfi köti le”, és „amit mond, azt papírra [írja]” - noha „nagy itt a zaj, a kiabálás”. A tevékenység erősen kétértelmű: egyaránt utalhat irodalmi anyaggyűjtésre

és besúgói, titkosrendőri tevékenységre. Noha a dalszöveg egyikre sem tesz közelebbi utalást, már ebben kimutatható az a hármasság, amely a vendéglátóhelyeket az időn kívüli állapottal, egyszerre mind a megfigyeltséggel, fenyegetettséggel köti össze. Ennek az összefüggésnek részleges, vagy teljes fennállására további példák is találhatók az írói életműben, melyek tárgyalására a dolgozat későbbi pontjain kerül sor.

A *Korkülönbség* fejezetben a könyv visszaér a fiú egyes szám, első személyű beszámolójához, jóllehet az első alfejezetet a fivér katonaságból való megszökésének története teszi ki. A könyv időrendisége itt utoléri saját origópontját, és a legendák közlésének legfőbb autoritásaként működő fiú a firenzei hídon történt visszaemlékezése után, már íróasztalánál ülve tűnik fel a második alfejezetben: az nem tisztázott, hogy tanulmányt ír, vagy valami mást, esetleg a hídon megállapított „feladatot” végzi, mely minden bizonnyal magának a regénynek a megírása. Irén életéhez és leveléhez hasonlóan ez a fejezet is rendelkezik egy definitív időbeli fordulóponttal, ez pedig a fivér látogatása a fiúnál és Marinál („[a] pillanat köré kisebb-nagyobb köröket vonhatunk.” [L103.]).<sup>43</sup> A narrátor beszámolója kitér a generációs korhangulat felvázolására, demonstrálja a család intézményével szembeni fenntartásait, de a fejezet igazán a dialogicitás és a temporalitás szempontjából kapcsolódik ide. Az időbeli fordulópont hangsúlyozása mellett a narráció említ egy másik fordulópontot is: a munkájával az *Irodalom* Dobrovicsához hasonlóan zsákutcába jutott fiú ugyanis fivére történetétől meghihletve hirtelen megvilágosodást él át:

„Ez egy regény – szóltam hátra Marinak. Ő megkérdezte, miért? Nem válaszoltam neki, mert hirtelenjében nem tudtam összefoglalni, miért is érzem, hogy összeállt minden, hogyan látom a jellemelek végzetének egyedüli útját, és Mari se faggatott tovább [...]. Én pedig sebtében nekiláttam, hogy részekre bontsam hirtelen megvilágosodásomat.” (L120.)

Az *Előhangban*, a hídon lejátszódó revelációval *metonimikus* viszonyban állt az utána következő szövegegyüttes: nincs egyértelmű bizonyítéka annak, hogy valóban az utána következő szövegeket írta meg a fiú az élmény hatására, de utolsó mondatával a „színhely” kijelölésének feladatát tűzi ki, az ezt követő első fejezetnek/legendának pedig *Budapest* a címe, míg az *Irodalom* egyértelműen saját eredettörténetét meséli el. Itt jóval lazább a kapcsolat, hiszen az elképzelt regény mintha a fivér és a volt feleség feltételezett közös történetét mondaná

---

<sup>43</sup>Ebből a szempontból lehet jelentősége a napszaknak is: a „hőség egyik napjának déli tetőfokán” történik. A *Budapest* genezis-szekvenciája a reggeli napszakban indul, az utolsó fejezet, az Anna szintén reggel ér véget. A koncentrikus körök kapcsán ld. még a *Budapest*-fejezet fentebb tárgyalt szerkesztési sajátosságait.

el, amit utóbbi beszámolója később részben vissza is igazol. Megjelenik a belső dialogikusság is: a „jellemek végzetének egyedüli útja”, amit a fiú meglát, kapcsolható ahhoz, ahogyan Irén minden áron céllal és értelemmel rendelkező folyamatként akarja látni az életét. Abban, hogy az íráshoz mindhárom esetben a család szolgáltatja az inspirációt és legalább részben a szüzsét is, a belső dialogikus viszonyok erősítése mellett az általában vett írói munkával kapcsolatos önreflexivitás megnyilvánulásának, metafikciós kiszólásnak tekinthető.

A fivér kopogásának pillanata után a fejezet időben előre szalad a könyv megjelenéséhez képesti jövőbe is: a végén a viszontlátás jelenete már az 1980-as években játszódik. Ehhez hűen az *Anna* címet viselő utolsó rész 2025-ben kezdődik, egyszersmind a másik fivér emlékezései által rögtön vissza is kapcsol az 1970-es évekbe. A rész atmoszférája álomszerű, nyelvezete poétikailag rendkívül telített: a fivér, János megszállottan ecseteli elhidegült feleségével való kapcsolatuk történetét, vele kapcsolatos benyomásait, emlékeit, képzelgéseit, másoktól szerzett információit, rá való asszociációit a helyszínül szolgáló, kastélyból átépített állami gazdaság épületeiről és szociális környezetükről, mindezt pedig a feleség, Anna újrarahasodásának előestéjén. A többi megszólaló szereplő – Anna szülei, Sebők Miklós könyvtáros, Vértes igazgatóhelyettes, az idősotthon egyik gondozottja, Gelei doktor – beszámolóiból nyilvánvalóvá válik, hogy Anna jóformán mindenki életében hasonlóan központi szerepet tölt be. A *Budapest*-szekvencia poétikai heterogenitásától némileg eltérően itt minden egyes karakter reflektáltan kap szót, akik nem János rögeszmés túlfűtöttségével, de szintén az emelkedettség különböző módozatain szólnak a legfőbb beszédtemát jelentő Annáról, vele összefüggésben az állami gazdaság sorsáról, múltjáról és kilátásairól. Több ízben szinte mitikus lényként jellemzik: Anna anyjának története a férjével való megismerkedéséről, terhességéről, majd Anna fiatal felnőttkorig cseperedéséről végig a népmese, az eredetmítosz, valamint a szocialista fejlődésregény tónusa és motívumkészlete között ingázik.<sup>44</sup> Sebők Miklós története az Anna kézfejen lévő sebről (melyről Jánosnak is van egy külön története) leginkább a 20. század első felének műdalait és operettslágereit idézi. A forma és a művészeti ág követelményei legalább részben teljesülnek is a bárénekesnő, Dibusz Klára által időnként közbeénekel, refrénszerű sor által („[K]icsi, babos szoknyácskája felcsúszott...”). Tovább erősíti karakter mitikusságát, hogy Anna tényleges származástörténete legalább ennyire illékony és

---

<sup>44</sup>„Este a parkban csupa olyan villámtréfát adott elő tábortűznél a jutagáriak kultúrcsoportja, amit én írtam; válaszul a falusi fiatalok tánccal, nótával kedveskedtek nekünk. Ekkor pillantottam meg először a férjemet, aki a magas lángok megnyúlásakor fénybe, csökkenésükkor árnyba borítva állt a több száz éves fa alatt, és mosolyogva figyelte az előadásunkat, körülötte a barátai, akikkel együttműködött földosztás idején. [...] a hetedik hónapban rosszul lettem, amikor a kulákok egyik vasárnap délelőtt belőttek az ablakunkon; bizalmatlanság és gyenge terméseredmények nehezítették a munkánkat.” (L135.)

megfoghatatlan: noha külsőleg hasonlít a törvényes apjára, Szabó Ferencre,<sup>45</sup> a szociális otthon egyik idős lakója magáénak vallja az apaságot, Sebők Miklós pedig a nyelvbe és világba való bevezetés révén tartja magát Anna „igazi” apjának<sup>46</sup> - ennyiben az, hogy túlfűtött erotikus vonzalommal beszél róla, és talán ő Anna gyerekeinek apja, archaikus-mitikus incestusnak tekinthető. Anna saját gyereke is megállapíthatatlan apaságú: Vértes és Sebők Miklós egymást nevezik meg, és az új vőlegény sem az apa. Anna több ízben mintha átlényegülne, még fizikai, materiális mivoltában is: eggyé válik János szemében az esküvőjükön vetített, századeleji „úri pornográfia” szereplői közül, eggyé válik az „osztályerkölccsel”, növényként, „csak testként” említi, valamint egyszer magával egylényegűként beszél hozzá: „Mintha csak tükörbe néznél, ha engem nézel. Két egymással szembeforduló tükör vagyunk, ha azt kérdezed, milyen ember vagyok.” (L159.). Anna leggyakoribb megfeleltetettje ugyanakkor maga az állami gazdasággá alakított kastély: a szenvedélyesen képzelődő-leskelődő volt férj az „architektúrából” próbálja „kiolvasni” Anna történetét (L143.), a berendezési tárgyokban Anna „mozdulataira ismer” (L136.), még Sebők is közli egy ponton, hogy „ha lebontják a kastélyt, Anna elmegy innen” (L143.). Anna mintha elválaszthatatlan lenne épített környezetétől: viszontagságos élettörténetének és a kastély történelmi múltjának artikulációi, valamint a Jánossal való megromlott kapcsolata kilátásaira vonatkozó kérések, latolgatások, jótanácsok, és a kastély jövőjéről szóló monologikus, egymásnak úgyszintén ellentmondó javaslatok egyaránt szinte megfeleltethetőek egymásnak. Annát Sebők Miklós a „népből fakadó örök forrásként” jellemzi, aki nem felejt, „honnan vétetett” (L142.), más beszámolók szerint társadalmi felelősséget vállaló, jövőbe tekintő szocialista, aki „igyekszik megtalálni a helyét ebben az egyelőre átmeneti, formátlan állapotban, a mezőgazdasági, ugyanakkor ipari, termelési és értékesítési, nagyüzemi és háztáji viszonylatrendszerben” (L147.). Ezzel párhuzamosan a kastély-gazdaság képében „múlt és jelen találkozásáról van szó” (L127.): a „lebombázott szárny helyébe épült különös toldalék [...] egy gyors munka eredménye, melyben az állami gazdaság irodái helyezkednek el” – és a „régibb barokk épületrész, benne az arcképcsarnok, a Méthey-relikviák, a szociális otthon, valamint az a helyiség, ahol te laksz, Anna.” (L126.) A területén található egy presszó is, ahol egyik éjjel egy szürreális és álomszerű saturnalia, vagy haláltánc-szerű jelenet is lejátszódik, és a gazdaság férfijai, köztük Jánossal mind valamilyen kétes nő karjaiban végzik. Ez a presszó válik a regény végén a kegyvesztett János menedékévé a következő évekre.

---

<sup>45</sup>„Apád lép be, leül közénk, egyezik a pofacsontja és az álla.” (L136.)

<sup>46</sup>„Mert mit gondolsz, kicsoda Anna igazi apja: aki Szabó Ferencét teherbe ejtette, vagy aki felnevelte, mint én, akitől a szavakat tanulta, aki megteremtette, értelmezte a világot, ahol felcseperedett, a valójára ébresztette, aki tudja, ki ő, és miért olyan, amilyen.” (L144.)

Már a nyitány grandiózus történelmi tablójában is Anna egykori mozdulatait keresve tárja fel János az épület egész múltját, az 1849-es síremléken túl a „rizsoporos parókák”-ig és a kastély átadásáig (L126.).<sup>47</sup> A továbblépés, az állami gazdaság fejlesztése ugyanúgy sürgető szükség, mint az újracházasodásra készülő Anna életében.

Balassa Péter ebben a fejezetben látja azt a pontot, ahol a regény kisiklik, és az egészen eddig következetesen végigvitt koncepció fókuszába egy „inkognitóban senyvedő lírai szubjektumot” helyez, mintegy utólagos érvénnyel is pusztá technikává redukálva a családi legendák meseszerűségét és plaszticitását, melyek pont a korban uralkodó, öncélúvá vált realiztikus-naturalisztikus prózapoétikával szemben hatottak frissítőnek és újszerűnek. A *Legendárium* által elbeszélte családi dezintegrálódás, és az önmagán bemutatott családregegy-dekonstrukció szerinte így önmagát is felemészti, „szétmállik”:

„[a] családtörténet így azután földarabolódik, de nem teremtve új alakzatot, hanem egy igen sablonos kiskirályság, illetve »feudális« anarchia lapályán megfeneklik. A jelen formátlan, mondja, de nem formálja az író. Egy valamit nagyon nem tud egyelőre a *Legendárium* szerzője: megkomponálni a dekomponáltat. [...] Míg a regény közepén reméljük, hogy a múlt formásságával szemben a jelen formátlansága új forma létrehozásával válik kritikaivá-nyomatékossá, addig a végén látnunk kell, hogy mindez elmarad, és a jelen formátlansága magában a műben lesz az, ami. Így éppenséggel hangsúlytalanná és nemkritikaivá, mindössze nosztalgikussá lapítja a *Legendáriumot*. E nosztalgia azonban a főhős személyes holmija, melynek valódi körüljárását sem engedi írójá.”<sup>48</sup>

Saját korában szemlélve mindez tökéletesen meggyőző és helytálló; az *Anna*-fejezet a korábbi polifónia ellenére is tűnhet idegen testnek, amennyiben egy alig felvezetett karaktert emel elbeszélői pozícióba, és a családregegy leépülésének következetes végigvívése helyett egy önnön belső gazdagságában elmerülő individuum hangján zárja a regényt. Ennek közegeként a „móriczi reminiscenciákkal” megörökített, „dzsentroid-agyontipró vidéki viszonyok” is sivár irodalmi alapanyagot jelenthettek a regény megjelenésének idején. Ugyanakkor a fejezet elejének 2025-éhez közeledve, a családi és történelmi múlt kölcsönhatásai felől szemlélve elvehető az éle a *Legendárium* Balassa által megállapított kudarcának. Egy ilyen irányú olvasat csírái már a korabeli fogadtatás egyes megállapításaiból is kiolvashatók: Alexa Károly szerint

---

<sup>47</sup>Itt ismét megbújik egy kritikus kiszólás az államszocializmus történelmi „hagyományáról”: „A szájhagyomány, mely szerint azt [az ágy piros baldachinját] 1897-ben a földosztást követelő cselédek harci lobogónak vitték magukkal, szintén a régi szárnyon található, az egyik kiállítási teremben, üveggel leborított, ritkán gépelt papírlapon.” (L126.)

<sup>48</sup>BALASSA, *A családfa-vágás nehézségei*, 1168-1169.

ugyanis a regényben a „család hívja elő az időt”, szereplői „nem csak önmagukat, hanem generációjukat és nemzedéküket is jellemzik-jelképezik. Egyszerre a társadalom szektorait és az idő rétegeit.”<sup>49</sup> Ennyiben – és az azóta eltelt idő figyelembe vételével – a család médiumként és kiindulási alapként tűnik fel egy jóval általánosabb emlékezet-rekonstrukciós regénypoétikához, amelyhez még az Alexa által szintén említett „formai-technikai” Proust-párhuzam is kapcsolható.

Anna a sorjázó metaforákban szinte a didaxis határáig a múltat képviselő, emlékeket hordozó tárgyi és épített környezet megfeleltettségként szerepel, Jánost is mintha kizárólag a múltja érdekelné. Mindez egy metaforikus viszony szintjén összefüggésbe hozható a Jan Assmann által definiált tárgyi emlékezettel: az épületek, a kastély és csatolmányai, valamint a berendezés, a bútorok és díszek egyaránt ahhoz a dologi világhoz sorolhatók, mely az ember számára „saját képét” tükrözi, „önmagára, a múltjára, őseire” emlékezteti, és melynek „időkitevője a jelennel együtt a múlt különféle rétegeire is utal.”<sup>50</sup> De Anna több más metafora azonosítottja is, ami alapján a helyi mikroközösség, saját családja és szociális környezetük, de az állami gazdaság és bizonyos szempontból az egész korabeli Magyar Népköztársaság megfeleltettségként is értelmezhető. Eleve ilyen ország-, nemzet-allegória maga a kastély is, az áporodott, dekadens múltjára (megkockáztatható, hogy a kastély egykori birtokosainak „mételty” szóra emlékeztető családneve is erre utal) hirtelen összetákolta újításaival, termelőegységekké, presszóvá átminősített épületeivel, és a teljesen követhetetlen jövőbeli fejlesztési, felújítási tervekkel – egyszersmind Kafka *A kastély*ának kiismerhetetlen épületére is utal. Az Annával azonosított tárgyi környezet tehát önmagán túlra mutató céllal, értelemmel rendelkezik, történeti jelentést hordoz, explicitté teszi az „az implicit idő- és identitási kitevőt,”<sup>51</sup> így Assmann kategóriái közül a kulturális emlékezethez, az értelem hagyományozásához sorolható.

Továbbá az Anna genealógiájáról, származásáról szóló narratívák szinte mind valamilyen „mitologikus” jelleget mutatnak, amelybe a népmesei, archaizáló nyelvi és motivikus eszközök mellett a szocialista termelési narratíva is besorolható. Az állami gazdaság, mint közösség szempontjából Anna származástörténete az eredettörténet, még ha a mitikus ősidő helyett a jelenbeli idős nemzedék életében történt is. Egyaránt betölti az Assmann által meghatározott megalapozó és kontrasztív funkciókat: „értelemtelinek, [...] szükségszerűnek és változtathatatatlannak láttatja a jelent”, valamint „a jelen hiányosságainak tapasztalatából

---

<sup>49</sup> ALEXA, *Bereményi Géza*, 41.

<sup>50</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 20.

<sup>51</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 21.



kiindulva egy olyan múlt emlékét idézi vissza, amely többnyire a hőskor vonásait ölti.”<sup>52</sup> Mint Assmann megállapítja, ezek a funkciók, a jelen megalapozása és egy szebb múlthoz képesti viszonylagossá tétele akár egyszerre is jelen lehetnek egy-egy mitikusan megformált emléknél. Anna származása „a csoport önelképzelését alakítja, a cselekvés vezérfonalául szolgál, és adott helyzetben eligazító erőt fejt ki a csoportra”<sup>53</sup> – Assmann ezt az erőt mitomotorikának, mitikus hajtóerőnek nevezi.

Anna, bár testi valójában szerepel a regényben, inkább egyfajta spirituális entitásnak tűnik (Balassa „érzületnek” nevezi), aki számos alakváltása és sokszorozott eredete okán mintha a kastély, és az az által leképezett közösség és történelmi hagyomány lelkeként lenne jelen. Amellett, hogy Anna és János diszfunkcionális kapcsolata egy általában vett egzisztenciális szorongást közvetít, az örökké megosztott magyarság jelképeként is olvasható: a felszabadult, de tévelygő nő és a rá vágyakozó fantasztá-idealista férfi egyaránt leképezik a népi-urbánus, konzervatív-progresszív, valamint a cselekvő szocialista és a dekadens értelmiségi közötti ellentéteket. Anna gyermeket vár: Vértessel való beszélgetésében utóbbi „rugalmas anyaméhként” jellemzi a kort, amelyben élnek (L148.). Az átépítés egymással ellentétes tervei, valamint a „végtelen” tehervonaton sorban érkező traktorok jelképezhetnek egyfajta materiális, szocialista-termelési eszkatológiát, de Anna terhessége és megkötetendő frigye, amelyhez a vőlegény érkezése előtti utolsó pillanatokban zárul a könyv, egyértelműen egy spirituális dimenziójú, zsidó(-keresztény) megváltás-motívumot is idekapcsol (ezzel mintegy ellenpontozva az Annáról szóló, helyenként parodisztikusan népies beszámolókat, és feloldva az allegóriában a magyar-zsidó-ellentétpárt is). Továbbá a kézfogóra egy többszörös ünnepen kerül sor: az öregek aznap költöznek át a szociális otthonból a „volt magtárba”, aranylakodalmat és ezüstlakodalmat is tart egy-egy idős pár. Az egész eseménysorra „álom és álomfejtés között” (L126.) kerül sor: János saját, voyeurisztikus vonzalmát Annához „álomfejtésnek” nevezi (L129.). Egyéni, családi élet, és nemzeti történelem viszonya itt allegorikus. A belső dialogicitás jeleként a végén, a vőlegény érkezése előtt a presszóba „néhány évre” beköltöző János utolsó szavaival az írás megkezdését dokumentálja.

Család, történelmi múlt és az írás aktusának ilyen konzisztens együttállása mellett megalapozott a történetelméleti fogalomkészlet és -irodalom valamelyes használata a műben körvonalazódó történetfelfogás(ok) vizsgálatában. A megszólaltatott más hangok révén a fiú a domináns narrátori autoritás, a legfelső diegetikus szint mellett egyfajta forrásközlő minőségre is szert tesz. Első fokon olvasható mindez egy mellérendelő, additív számvetésként, amely a

---

<sup>52</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 80-81.

<sup>53</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 81.

nézőpontok, egyéni emlékezetek, személyiségek és szituáltságok sokszínűségének hangsúlyozása által tesz kísérletet önmaga pozicionálására a későmodern örökséghez és az ekkorra szintén kiüresedett kiábrándulás-irodalomhoz képest. Ezzel a történelmi események és nyelvi reprezentációik közötti termékeny feszültség Koselleck-i maximája<sup>54</sup> bizonyulna a legfőbb történetfilozófiai párhuzamnak. Alexa a történelmi látószög abszurditásig fokozott jelenléte kapcsán a „*metafizikus determinizmus*” és „*szubjektív historizmus*” veszélyéről írt, mely szerint „[m]inden mindent értelmezhet, s a történelem igazoló értelme éppen az anyagszerű esetlegesség folytán bizonytalanodhatik el.”<sup>55</sup> Tarján Tamás szerint viszont ezt a determinizmust is paródia tárgyává teszi a regény azzal, hogy még az ükanya fűrészelését is történelmi tettként szcenírozza.<sup>56</sup>

Ezek igazságtartalmát nem vitatva a nézőpont megváltoztatása, azaz kiegészítése itt is termékeny új elemzői lehetőségeket nyit meg. A kompozíció ugyanis túlmutat a pusztán determinizmuson, vagy annak kritikáján: az egymásutániség, a sorrendiség történet-mondási, múlt-rekonstrukciós paradigmaváltások sorozataként engedi olvasni a *Legendáriumot*. Nem a családtagok történelemfelfogását: a családi és egyéni életről való felfogásaikat mutatja be, melyeknek azonban mindig van valamilyen történelmi vonatkozása. A fiú, mint domináns narrátor és forrásközlő, voltaképpen ezt a folyamatot rekonstruálja – visszamenőleg, és a fivére hangja által előre tekintve is. Az események egymásutániségében ugyanakkor mindig hangsúlyt kapnak az ok-okozati viszonyok: nem pusztán egymás után, hanem *egymásból* is következnek az egyes figurákat fókuszba helyező egységek. Erre retorikailag erősen rá is játszik *Az anyai ág*, amelynek narrátora minden apró eseményt egy történelmi célvűség nagy és szent ügyével való összefüggésben beszél el, az összes nagyívű cél és eredmény között említve a számvetést végző, domináns narratori szótartalmat vivő fiúgyerek megszületését is: „Alexy Lajos mit sem törődött az én későbbeni megszületésemmel” (L29.). Irén levele előtt az „ősök” szerepelnek – a benne tematizált, az életet minden áron értelmes, elbeszélhető folyamatként megragadni akaró fordulat mellett Irén levele a jelenbe (a fiú generációjába) való átlépés is. Az, hogy utolsóként a fiútestvér üdvtörténeti narratívája kap szót, mindenképp komoly kompozicionális jelentőséggel bír: ez ugyanis az egyetlen, ahol személyes és kollektív történet (minden

---

<sup>54</sup>„[Thuküdidész] [b]ebizonyította, hogy egy tény kiderítése nem azonos a róla mondottakkal és hagyományozottakkal.” „Thuküdidész elsőként ismerte föl azt az ellentmondást, amely a tényszerű történelem és annak nyelvi értelmezése, megragadása közt újra és újra felszakad, sőt azt is belátta, hogy ez a különbség egyenesen konstitutív a történelem megtapasztalása szempontjából.” „[...] nyelv és történelem, beszéd és tett nem hozhatók egymással résmentesen fedésbe. Minden szöveg egyszerre mond többet és kevesebbet is, mindenesetre mást, mint ami ténylegesen megtörtént. [...] történelmet írni annyi, mint átírni.” KOSELLECK, *Tapasztalatváltozás és módszerváltás*, 42-44.

<sup>55</sup> ALEXA, *Bereményi Géza*, 41.

<sup>56</sup> TARJÁN Tamás, *Bereményi Géza: Legendárium*. Kritika 1978/10, 28.

átfedéssel egyetemben) egy egyértelmű, végső konklúzió, a völegény érkezése felé halad. Ez a megváltás persze számos szempontból ambivalens: a fivér ötven év távlatából emlékszik vissza rá, érkezése előtt önkéntes száműzetésbe vonul egy presszóba, és a könyv a várakozás pillanataiban lezárul. De a fénytörés, amibe a zárlat a könyv egészét utólag helyezi, a novellákhoz képest új szinten kapcsolja össze a múlt nyelvi rekonstrukcióját a megváltás képzetével. A célelvűség, az élet értelmes, valahová tartó folyamatként való megfoghatósága amellet, hogy Irén terjedelmes passzusokban dokumentálja érte folytatott küzdelmét, jóformán mindegyik ős összefüggésében előkerül. Találmányának sikertelensége után Alexy Lajos „[f]igyelmének iránya a szabadságharcos emigráció reményeinek körkörös, az idő lidérces múlásával egyre inkább saját középpontja felé zsugorodó forgását követte” (L35.), és a későbbi siker is hangsúlyosan csak újabb történelmi katasztrófákra, eredeti szándékainak ellentétére vezet, mindez pedig a fent már elemzett, elborult elméjű nagyapa karddal hadonászós jelenetének privát groteszkjével zárul. A nagyapa patriarchális, saját erejében és tekintélyében feltétel nélkül hívő karaktere (amellet, hogy saját, eszményített család-képével is többszörös, reflektált ellentmondásba kerül) végül erejétől és tekintélyétől megfosztva, nyomorultul hal meg egy hosszan és részletesen elbeszél haláltusa keretében. Az apa elnyűhetetlen bohémként, groteszk optimizmussal dokumentálja kudarcot kudarca halmozó életét, ahol az események fényében csak az irónia eszközének tekinthetők az olyan kijelentések, mint a „sorsunk szorgalmasan építkezik, mint az algák.” (L25.). Irén abszurd és ambivalens fordulata egy hasonlóan abszurd és ambivalens megváltás-narratívába torkollik – ez viszont az ősökre is visszamenőleges érvénnyel bír az egymásból következő jelleg, a genealógia és főként a kompozíció, valamint az írás aktusának a megváltás eseményéhez kapcsolása révén. Irén, a fiú és János a könyv jelenének cselekvő korú szereplőiként próbálják a maguk ereje és képességei szerint értelmes folyamattá tenni életüket, ez által felmenőik életét is. Erre pedig, ha nem is minden ponton, de a Walter Benjamin által *A történelem fogalmáról* című írásában felvázolt materialista történetírás a legközelebbinek tűnő történetfilozófiai párhuzam.

Benjamin materialista történetírója a múltat mindig következményeivel együtt, de a sorozatos kauzális összefüggéseken is túl a mindenkori Most-tal való összefüggésében és konstellációjában írja le. Szerinte a mindenkori Most generációja a múltban előrebocsátott, „gyenge messiási erővel” bírt, és tartozása van a „leigázott ősökkel” szemben: csak a „megváltott” emberiség kapja örökbe egész múltját, hogy annak „bármely pillanatát felcitolja”. Benjamin a történelmi haladás képzetét elválaszthatatlannak tartja a „homogén és üres idő” képzetétől: ez az események végtelen, lineáris kontinuum, aminek a tényszerű reprodukálása mindenképpen kompromittált, mert önkéntelenül is a mindenkori győztesek nézőpontjával

azonosul. A „messiási idő” egy „Most-tal kitöltött”, újfajta idő, amely kiugrik a végtelen kauzális láncolatból és a megváltás összefüggésében aktualizálja a múlt valamennyi forradalmát, ezáltal megtöri a történelem lineáris, additív menetét. A történetíró feladata ezért a múlt egy meghatározott korszakának konstellációba rendezése a saját jelenével, felismerve benne a mostani elnyomottság előzményeit és az ahhoz vezető körülményeket. Benjamin szerint a múlt megragadása egyedül ebből a pozícióból lehetséges. A messiási idő egyfajta kvalitatív, kivételes állapot a mennyiségelvű „homogén, üres idő” folyásával szemben. A történetírásnak a lineáris idő szövetét megtöri messiási idő instanciáira, ezek együttállásaira kell fókuszálnia.

Bereményi szépirodalmi szövegének lehetséges historiográfiai ambíciói egy külön elemzés tárgyát képezhetnék, de a materialista történetíró programja és sajátosságai jó támpontot adnak a műben körvonalazódó történelemfelfogás megragadásához. A fiú legendáriuma nem az elnyomás materialista kategóriájában, hanem a hiábavalóság-megváltás kettősségében kapcsolható a benjamini kitételekhez: az ősök tragikusan, vagy tragikomikusan hiábavaló életének elmondása, vagy hangjaik megszólaltatása egy mégoly árnyalt és sokféleképpen értelmezhető messianisztikus narratíva által érheti el poétikai kiteljesedését. Benjamin szerint „csak a megváltott emberiség kapja örökbe az egész múltját”, és „a múlt képe pótolhatatlan; minden jelennek, amely nem ismeri föl benne, hogy rá utal, tartania kell tőle, hogy elveszíti.”<sup>57</sup> A *Legendáriumban* az ősök elbeszélései az *Előhang* után valóban időrendben követik egymást, és felfedezhetők közöttük ok-okozati összefüggések is. De a fő szervezőelv a teleológia, melynek a kauzalitás csak az egyik körülménye: a regény önmagukban is célelvűsége törekvő folyamatok, életutak összképe, amelyben folyamatosan vissza-visszatérnek a domináns forrásközlő fiúgyerek majdani, vagy már megtörtént megszületésére tett utalások. Az a gesztus, hogy a szöveg maguk az ősök és kortársak hangjainak is szót ad, elbeszélői pozícióba rendelve őket, szintén olvasható egyfajta empátia megnyilvánulásaként, az esély utólagos megadásaként. Mindez nem egy végtelen kauzális láncolat kivágott darabját, hanem a korok és események megváltásra irányuló újra-kombinálását adja ki.

Az *Anna*-fejezet időkezelésének, az események, álmokképek, beszámolók szürreális mértékű torlódásának, egymást gyakran kioltó ellentmondásainak párhuzama a különböző történelmi korok lenyomataiból, épületrészeiből összetákolt kastély architektúrája. A narráció álomszerű sodrásában, és a beszámolók stiláris sokféleségében minden vagy már megtörtént, vagy meg fog történni, de mindezekről rendszerint kiderül, hogy az ellenkezőjük is igaz:

---

<sup>57</sup> BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 962–963.

valójában nem úgy, nem akkor történt, nem az és nem akkor fog történni. Mindez nem csak zavaros, de egy folyamatos és korlátlan mellérendelés, hozzáadódás is megjelenik benne. A történelmi múlt összefüggés nélkül egymásra toldozott-foldozott, szatirikus jelképe az egész kastély: felhalmozva porosodnak benne a Méthey-relikviák, a 20. és korábbi századok minden lehetséges tárgyi emléke, de a jövőbe vezető út sem látszik: nem tudnak megegyezni, hogy skanzen épüljön a szociális otthon helyén, amely a „természetes, ősi életnek [...] a szigete” (L154.), vagy keltetőüzem. Benjamin értő magyarázója, Benedict Anderson szerint a messiási idő „múlt és jövő egyidejűsége a pillanatnyi jelenben”;<sup>58</sup> a kastély ugyanakkor inkább ennek az ellentéte: nem az „elsuhanó” múlt hatalomba kerítése, hanem a saját közegükből kiragadott rekvizitumok folyamatosan bővülő gyűjteménye. Giorgio Agamben *L'angelo malinconico* című, elsősorban Benjaminra hivatkozó esszéjében<sup>59</sup> azt írja, a hagyomány és a múlttal való kapcsolat megszakadásának időszakában a múlthoz való kapcsolódás egyik lehetséges módozata pont a gyűjtő alakjában és mentalitásában jelenik meg. A gyűjteményben a tárgyak mintegy „idéztként” vannak jelen, megfosztva egyaránt „használati értéküktől és a hagyomány által rájuk ruházott etikai-társadalmi jelentőségtől”, szemben az Agamben által „hagyományosnak” nevezett társadalmi berendezkedéstől, ahol a múlt tárgyi és szellemi öröksége egy megszakítás nélküli folytonosságban öröklődik mindig tovább. A hagyományos rendszerben a kultúra nem is létezik önnön átörökítésén, hagyományozásán kívül, míg ennek megszakadása után a kultúra csak végtelenül „felhalmozódni” tud egy „roppant archívumban” – magát a megszakadást is az örökítés és hagyományozás eszközei idézték elő egy ponton. A kastély pontosan ezt, a múlttal való kapcsolat megszakadása utáni felhalmozódást jeleníti meg, amivel könnyen rokonítható a Benjamin által kárhoztatott historizáló, tények végtelen kauzális sorozatát rögzítő történelemfelfogás.<sup>60</sup> Agamben szerint a múlt kontextusából kiragadott, használati értékétől megfosztott, archívumba gyűjtött hagyatékával egyedül az esztétizálás útján lehet jelentőségteljes viszonyt fenntartani. A hagyomány pótlékeként működő esztétika

---

<sup>58</sup> Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. (ford.: Sonkoly Gábor) Budapest, L'Harmattan, 2006, 34.

<sup>59</sup> Dolgozatomban az angol fordítást használtam fel. Giorgio AGAMBEN, *The Melancholy Angel* = Giorgio AGAMBEN, *The Man Without Content* (transl.: Georgia Albert), Stanford, CAL, Stanford University Press, 1999. 104-115., 105-110. Giorgio Agamben továbbiakban hivatkozott írásaira Bakcsi Botond írása hívta fel a figyelmem: BAKCSI Botond, *Törvény, kivételes állapot, passzív ellenállás. Jegyzetek jog és irodalom agambeni összekapcsolásáról*. Helikon 59, 2013/4, 546–565.

<sup>60</sup> „Történelmileg artikulálni a múltat, ez nem ugyanaz, mint megállapítani, „hogyan is történt valójában?”.[...] „A historizmus beéri avval, hogy kauzális kapcsolatot létesít a történelem különböző mozzanatainak között. De egy tény azért mert ok, még nem történelmi tény is. Posztumusz válik azzá, olyan események révén, melyeket évezredek választanak el tőle. Az a történész, aki szem előtt tartja ezt, eláll attól, hogy úgy morzsolja le az események sorozatát, mint valami rózsafüzért. Azt a konstellációt ragadja meg, amelybe saját korszaka kerül egy meghatározott korábbival. Így olyan fogalmát alapozza meg a múltnak, amelyben a múlt Most lesz, s e Mostba a messiási Most szilánkjai fűródnak bele.” BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 973.

úgy rombolja le a múlt közvetíthetőségét, hogy ezáltal mintegy negatívan vissza is nyeri: az esztétikai szépség képében saját jogán értéké teszi a közvetíthetetlenséget. Az idő kontinuumában eltévedt, önmagát elvesztett ember számára csak így oldódhat fel a régi és új közötti ellentét, és így nyílhat meg a „múlt és jövő közötti tér, amelyben megalapozhatja cselekvését és tudását.”<sup>61</sup>

A kastélyban felhalmozódó, és Annában megtestesülő „végtelen archívumhoz” János és a körülötte élők pontosan így, az abszolút esztétizálás módján viszonyulnak. János voyeurisztikus vonzalma az Annához köthető élmények, emlékek, észlelések, róla hallott beszámolók folyamatos gyűjtéséből, az ezekre való összpontosításból áll, míg Sebők Miklós egyenesen a múlt és jelen közötti kapcsolat kulcselemeként beszél az Annában rejlő szépségről:

„Ebben a jellegben összpontosul az összes fájdalmas és mégis életben tartó tapasztalat, amit a történelem, a múlt üzeni tud a jelennek. [...] [v]an a dolognak egy esztétikai oldala is, és én első sorban ezt érzékelem. Ezért is hagytam fel a hadtörténeti munkásságommal, a múlt eseményeit csak külső máznak éreztem, ami alatt valami titkos és egyszeri szépség élő anyaga rejtőzik [...]. Minek nevezhetném ezt? [...] [k]orokon, minden történelmi tragédián áthatoló képességnek, ami mindig igazolódik mint a hamisság ellentéte.” (L155.)

A „múlt eseményeinek” tényszerű rekonstrukciójára törekvő, a nagy összefüggéseket feltáró hadtörténeti kutatás eszerint megreked a felszínen, ami alatt a rejtőző szépség, és a vele egylényegű igazság pedig a jelenből közvetlenül is elérhető. Ez szinte a benjamini materialista történelemképzet kivonatának tekinthető: konstellációt keres a saját kora és a múlt között, amely végül egy korokon és sorozatos kudarcokon átívelő igazságban nyilvánul meg. Mindezt a múlt szépsége, annak esztétikai szemlélete teszi lehetővé; ugyancsak Sebők Miklós az, aki – Vértes keltetőüzemével ellentétben – skanzent akar létesíteni az idősotthon helyén. Ugyanakkor a *Legendáriumban* ez sem jelent megoldást: a kastélyban láthatólag az újkortól a legújabb időkig a teljes történelmi múlt képviselteti magát, az egész mégis egy sehová sem tartozó, kaotikus, lehetetlen képződmény. A jövőről nem tudnak megegyezni, a terveket, ahogy a múltról szóló beszámolókat is, folyton felülírják és módosítják, a narráció túlfűtött költőisége pedig inkább lázálomszerű atmoszférát teremt. (Agamben Kafka *A kastélyának* címadó épületét hozza fel példaként a múlt végtelen halmozódására, és a történelmi idő linearitásában eltévedő emberre. *A kastéllyal* viszont a *Legendárium* önmagában is párhuzamot tart fenn: a fentebb említett, egymást folyamatosan felülíró beszámolók, kérések és utasítások párhuzamba

---

<sup>61</sup> BAKCSI, *Törvény-kivételes állapot...*, 530.

hozhatók a Kafka-regényben a kastélyból kiküldött, szintén követhetetlen és ellentmondásos rendelkezésekkel.) A vőlegény eljövendő érkezését valóban megváltás-szerű eseményként exponálja a szöveg, de közvetlenül előtte még Anna is pánikba van esve, és láthatóan bizonytalan az egészben.

A messianisztikus olvasat ugyanakkor további árnyalatokat, értelmezési lehetőségeket és irodalmi párhuzamokat is megenged. Utóbbiak közül a legtermékenyebb ismét egy Kafka-mű, jóllehet egy másik, rövidebb szöveg: *A törvény kapujában*, mely *A per* utolsó előtti, magyarul *A dómban* című fejezetében is szerepel. Ebben egy „vidékről jött” ember próbál bejutni a törvény kapuján, de a kapuőr nem engedi be, arra hivatkozva, hogy ha be is megy, odabent még hatalmasabb kapuőrök állnak majd az útjába, akiknek ő, a legkisebb őr, még a látványát sem bírja „elviselni.”<sup>62</sup> Az ember végül a kapu előtt várakozva éli le az egész életét, halála előtti utolsó erejével azonban még megkérdezi az őrt, miért nem akart egész idő alatt senki más ott bejönni. Az őrnek a szöveget lezáró válasza szerint „[e]zt a bejáratot csak a te számodra jelölték ki. Most megyek és bezárom.”<sup>63</sup> Agamben *Il Messia e il Sovrano* című, szintén Benjamin filozófiájáról írott esszéjében<sup>64</sup> Kafka-szöveg „törvényét” annak a kivételes állapotnak a párhuzamaként írja le, amelyben a törvény érvényes ugyan, de semmit nem ír elő, semmilyen konkrét jelentéssel nem rendelkezik; egyetlen funkciója a pusztaság tiltás: ez az a kivételes állapot, amelyet Benjamin szerint „az elnyomottak tradíciója” fogadtat el az emberrel rendjén valóként. Agamben szerint a vidékről jött ember messiási figura, és látszólagos kudarc ellenére valójában győzedelmeskedik: megtartóztatja magát attól, hogy átmenjen a kapun, habár képes lenne rá, helyette folyamatosan fenntartja a cselekvés és nem-cselekvés egyidejű lehetőségét, és nem oldja fel tiszta „potencialitását” egyetlen, aktualizált cselekvésben. Végül ezzel kivárja, hogy a kapu bezáruljon, és a törvény a hatályát veszítse, amivel sikerül neki „a kivételes állapotot, amelyben élünk, átfordítania a tényleges kivételes állapotba.”<sup>65</sup> Ez az, ami felé Benjamin szerint a materialista történetírónak is törekednie kell: a törvénynek ebben sem tartalma-jelentése, sem hatálya nincs többé, és az emberek feletti szuverén hatalom is érvényét veszti. Agamben ehhez – más szövegeiben is<sup>66</sup> – két példát is hoz: a Pál apostol Rómaiakhoz írt levelében, valamint Máté evangéliumában felbukkanó *pléróma*, a törvénynek a „Lélek

---

<sup>62</sup> Franz KAFKA, *A törvény kapujában* (ford. Gáli József) = uő, *Elbeszélések* (ford.: Antal László et al.) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2009, 237-239, 237.

<sup>63</sup> KAFKA, *A törvény kapujában*, 239.

<sup>64</sup> Dolgozatomban az angol fordítást vettem alapul: Giorgio AGAMBEN, *The Messiah and the Sovereign. The problem of Law in Walter Benjamin*. = uő, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. (ed. and transl.: Daniel Heller-Roazen) Stanford, CAL, Stanford University Press, 1999. 160-176., 170-174.

<sup>65</sup> BAKCSI, *Törvény, kivételes állapot...*, 538.

<sup>66</sup> AGAMBEN, Giorgio: *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai Romani*. Torino, Bollati Boringhieri., 2000. 101. idézi: BAKCSI, *Törvény, kivételes állapot...*, 533.

szerint” élőkben végbemenő, beteljesülés általi hatályvesztésének fogalmára,<sup>67</sup> valamint a kabbalisztikus hagyományra hivatkozik. Utóbbiban a törvény kettőssége egy „előírások és tiltások formájában manifesztálódó” pozitív és pragmatikus törvényre, valamint a „kontemplatív és misztikus” aspektusra oszlik.<sup>68</sup> Utóbbi egy Gershom Scholem által Ba’al Sém Tovnak, valamint egyes korai haszid szövegeknek tulajdonított értelmezés<sup>69</sup> szerint a törvény eredendő, a teremtéskor létrejött állapota, amelyben a betűk összefüggéstelen rendetlenségben vannak, és csak a később, a történelem során bekövetkező események hatására rendeződnek pragmatikus törvényszöveggé. A messiási esemény Agamben tézise szerint az ehhez az állapothoz való visszatérés: a törvény úgy válik a tiltások és a száműzetés törvényéből messiásivá, hogy feloldódik az abszolút potencialitásban – abban, amit Kafka vidékről jött embere a cselekvés és nem cselekvés egyidejű lehetőségének fenntartásával megvalósít.

János, aki a messiási esemény küszöbén, a regény végén önkéntes száműzetésbe vonul egy presszóba, amellet, hogy egy magyarság-allegória része, egyszersmind a törvény kapujában várakozó emberrel is párhuzamba hozható. A fejezetben végig sorjázó, egymásnak ellentmondó hírek és beszámolók mindenről címzettje végig ő. Ebbe egyaránt beletartoznak a kastély történetéről, Anna származásáról, apaságáról, gyerekkoráról, a kezén lévő sebhelyről szóló közlések, az éppen zajló történésekről, színpalak mögötti eseményekről szóló pletykák, de még a jövőjére vonatkozó utasítások, tiltások és jótanácsok is gyökeresen ellentétes irányúak. Kisebb mértékben ez a regény korábbi részeire is igaz, különösképpen az *Apám apja...* és a *Korkülönbség* fejezetekben. Önmagában ez még csak egymásnak ellentmondó hangok polifóniája, de a szöveg több helyen is egy olyan abszolút *potencialitás*-létmódot rendel ehhez, aminek súlypontjában az összes változat együttes lehetséges jelenléte benne van. Az esküvő előestéjén János a kastély ebédlőjében rázárja az ajtót az egybegyűltekre, mivel szólni akar hozzájuk, de végül nem szólal meg, hanem egy hajszálat próbál kézzel kipiszkálni a szájából.

---

<sup>67</sup>„Ami ugyanis lehetetlen volt a törvénynek, mert a test erőtlenné tette, azt Isten megtette. Elküldte a bűn miatt saját fiát a bűn testéhez hasonló testben, és kárhóztató ítéletet hozott a bűn ellen a testben, hogy a törvény által megkövetelt igazságosság beteljesedjék mibennünk, akik nem élünk test szerint, hanem Lélek szerint.” Római levél, 8:3-4.

<sup>68</sup> BAKCSI, *Törvény, kivételes állapot...*, 534.

<sup>69</sup>„A Tóra minden betűje szintén összekeveredett, először akkor, amikor bizonyos folyamatokra került sor a világban, ebben az esetben a betűk olyan szókapcsolatokba csoportosultak, amely eseményről beszéltek. Amikor például sor került a világ megteremtésére vagy Ádám és Éva eseteire, akkor a betűk létrehozták azt a szót, mely ezeket az eseményeket elbeszéli. [...] És ez így volt a többi eseménnyel is. Mihelyt valami történt, létrejöttek az annak megfelelő betűkombinációk. *Ha helyette más esemény történt volna, akkor más betűkombinációk keletkeztek volna*, mivel a Szent Tóra Isten végtelen bölcsessége és ezt értsd meg.” Gershom SCHOLEM, *A Tóra értelmezése a zsidó misztikában* = uő, *A kabbala szimbolikája*. (ford.: Ladányi Lóránd) Budapest, Hermit Kiadó, é.n., 42–102., 91.



„Fürgén kapdosok a szám felé, ezalatt tisztán látom magam előtt az összes lehetséges változatot: megvádolni a jelenlevőket, hogy Anna az ő kényszerük hatása alatt cselekszik; közölni Sebőkkel és Vértessel, hogy egymást tartják a gyerek apjának; nyomozóként alibik után kutatni, hogy a válaszokból áltörténetek kerekedjenek; azt állítani, hogy mindent tudok [...]” (L164.)

Végül mindezek helyett csak egy kérdést intéz Sebők Miklóshoz: a lehetőségek kimondása maga is csak lehetőségként merült fel. Más szereplők is megnyilvánulnak ebben a szellemben: Vértés később bevallja neki, hogy félrevezette Anna gyermeke apjának személyét illetően, és azzal magyarázza, hogy az alkotó tevékenység egy ponton már „mitikussá változik”, eluralkodik az emberen, ”, és „a feltételezések valóságos tényekként mutatkoznak számunkra, török-szakad, igaz, nem igaz.” (L168.)

A presszó, ahová elvonul, kívül van a kastélyon és az állami gazdaságon, mivel vendéglátóhely, és a fejezet korábbi pontján, és már Irén levelében is egyfajta időn kívüli, Pokol tornáca-szerű helyként jelent meg, ugyanakkor belül is van, mivel az állami gazdaság területén található. A fejezet elején lévő jövőbeli visszatekintés alapján végül nincstelenül távozott az egész állami gazdaságból, de a regény végének kicsengése mégis egy önként elvállalt, nehéz várakozást vetít előre, aminek a végén érvénytelenné válik az a törvény, ami akkor és ott számúzi őt. Maga Vértés biztatja, hogy költözzön be oda: korábban ő maga, Sebők Miklós és Anna apja, Szabó Ferenc is ott töltötték kegyvesztett éveiket. Ennyiben tehát a törvény „kivárása” egy egyéni megváltás eszköze, amelynek végén a száműzöttek visszatérhetnek a magyarság allegóriájául szolgáló kollektívába. A mű nyitva hagyja annak kérdését, hogy János végül bekövetkező távozása mit jelent, de az írás, amihez végül hozzáfog, egyértelmű messianisztikus jelleget hordoz, és egy metaleptikusként is érthető fordulattal az események irányítójaként tünteti fel: ő „írja meg” a völegényt, akinek jellemzésével, közeledésének elbeszélésével a regényszöveg lezárul, mintha mindez az írásában, az írása által történne. Ez egy fokozatossági sorrendbe is rendezhető a testvéreivel, Irénnel és a forrásközlő fiúgyerekkel. Irén a levelében rögeszmésen bizonygatja, hogy az élete logikus folyamat, amelynek célja és értelme van: szavaiból viszont nem csak a szorongás és bizonytalanság süt, de az is, hogy az írás, a levél írása egyszersmind saját gondolatai rendezésének, az események ésszerű reprodukálásának, végső soron önmaga meggyőzésének is az eszköze. A levele egyszersmind számadás is saját magának, közben viszont vissza-visszatérően reflektál az események szóbeli reprodukálhatóságának bizonytalanságára. A fiúgyereket öccse története ihleti meg, és rántja ki az alkotói válságból: megvilágosodásának pillanatában már szépirodalmi, regényhez való

témaként ismeri fel, amiben a „jellemek végzetének egyedüli útját” is tisztán látja. János, a másik fiútestvér pedig Anna iránti végletesen esztétizáló viszonyát fordítja át írásba, ami a legvégére a vőlegény érkezésének lehetséges ágenseként tűnik fel. (Távolabbi párhuzamokként említhetők az *Irodalom* saját magát megíró Dobrovicsa, és *A svéd király*ban a könyvéből életre kelt történelmi címszereplővel diskuráló Somogyi, akinek szerelmi sikerei kölcsönös függésben állnak a svéd király hadjáratával.) Mindez viszont szintén a potencialitás létmódjában marad: a vőlegény is csak a közelbe érkezik meg a regény végén.

Azáltal, hogy János végül önkéntes száműzetésbe vonul írni, alakja a vele azonos nevű evangélista párhuzamaként is feltűnhet. Ugyanakkor számos egyéb bibliai, a zsidó-keresztény szakralitáshoz köthető társítást is rendel hozzá a szöveg: száműzetése hét évig fog tartani, valamint az, hogy előző férjként egy vőlegény érkezését készíti elő, akár Keresztelő János alakjával is rokoníthatja.<sup>70</sup> Jánost egy ponton a volt apósa megrója, amiért „rosszul gazdálkodott” Anna „jó tulajdonságaival” (L137.) – ez a Máté evangéliumában szereplő, a talentumokról szóló példabeszédre<sup>71</sup> alludál: János rosszul gazdálkodott, tehát maradnia kell a kastélyban, ami ez által a külső sötétséggel kerül párhuzamba – mintegy belső száműzetéséért. Az, hogy Annával való együttlétre és a mástól származó gyerek felnevelésére kéri, ugyanilyen fordított viszonyban áll a kincsek rábízásával. Viszonylag rejtve ugyan, de egyik, saját monológja a tényleges, bibliai Krisztus alakjával is párhuzamba hozza. Utolsó előtti beszélgetésükben leírja Annának megszállott, rá irányuló figyelmét, pillanatnyi észleléseit, az *Előhangot* és a *Budapest* fejezetet idéző, mikroszkopikus nagyítású képeket Anna arcbőréről: „[m]ilyen vagyok? Megfeszített. Megfeszített figyelem vagyok, a többi nem számít, nincs is.”

---

<sup>70</sup> V.ö.: „Én vízzel keresztellek titeket a megtérésre, de aki utánam jön, erősebb nálam: a saruit sem vagyok méltó hordozni. Ő Szentlélekkel és tűzzel fog megkeresztelni titeket.” (Máté 3:11) – ez utóbbi szöveghely tartalmában megfeleltethető Márk 1:7-tel és Lukács 3:16-tal.

<sup>71</sup> „Úgy lesz akkor, mint amikor egy ember arra készült, hogy külföldre menjen. Hívta a szolgálait és átadta nekik vagyonát. Az egyiknek öt talentumot adott, a másiknak kettőt, a harmadiknak pedig egyet, mindegyiknek a képessége szerint és elment külföldre. Ekkor rögtön elment az, aki öt talentumot kapott, befektette azokat, és szerzett másik ötöt. Éppígy az is, aki kettőt kapott, szerzett másik kettőt. Az viszont, aki egyet kapott, elment, a földbe ásva elrejtette ura pénzét. Sok idő múltán megjött ezeknek a szolgálaknak az ura és számadást tartott velük. Előállt ekkor az, aki öt talentumot kapott, hozott másik öt talentumot, és így szólt: 'Uram, öt talentumot adtál nekem, nézd, másik öt talentumot nyertem rajta.' Az ura azt mondta: 'Jól van, derék és hű szolga! A kicsiben hű voltál, sokat bízok rád: menj be urad örömébe.' Ezután jött az, aki a két talentumot kapta és így szólt: 'Uram, két talentumot adtál nekem, nézd, másik két talentumot nyertem rajta.' Az ura azt mondta neki: 'Jól van, derék és hű szolga, a kicsiben hű voltál, sokat bízok rád: menj be urad örömébe.' Végül odajött az is, aki egy talentumot kapott, és azt mondta: 'Uram, tudom rólad, hogy kemény ember vagy, aratsz, ahol nem vettedél, és begyűjtesz onnan is, ahová nem ültetted. Mivel félttem tőled, elmentem, és elrejtettem a talentumodat a földbe. Íme, itt van, ami a tied!' Az ura azt válaszolta neki: 'Te gonosz és lusta szolga! Tudtad, hogy aratok, ahol nem vettem, és gyűjtök onnan, ahová nem ültettem. Éppen ezért el kellett volna helyezned a pénzedet a pénzváltóknál, hogy amikor megjövök, kamatostul kapjam vissza a magamét. Vegyétek hát el tőle a talentumot és adjátok annak, akinek tíz talentuma van! Mert mindannak, akinek van, még adnak és bővelkedni fog. Attól pedig, akinek nincs, még azt is elveszik, amije van. A haszontalan szolgát pedig dobjátok ki a külső sötétségre! Lesz ott sírás és fogcsikorgatás!'” Máté 25:14-30.

(L159.) A „megfeszített” szó hangsúlyos ismétlése külön, még a figyelemhez kapcsolás előtt, de mégis az Annához való viszony, voyeurisztikus érdeklődés összefüggésében a biblikus motívumok és utalások rendjébe illeszkedik.

Amennyiben elhozza a megváltást a könyv, annyiban ez a hiábavaló életű elődök, a benjamini „leigázott ősök” hangjainak megszólaltatásán keresztül, valamint a sokszorosán ambivalens fordulópont és záró szekvencia pozicionálása által teszi meg. A mű nem ad biztosítékot arra nézve, hogy a fiúgyerek az írói ihlet, vagy saját gyökereinek megismerése és megszólaltatása által elérné a személyes megváltást. Ahogy a regény egészéből, úgy az utolsó fejezetből is egyaránt kiolvasható egy minden körülményen túli hit, és egy azt kiforgató, groteszk irónia hangja is. De az – igaz vagy hamis – Messiást váró zárlat a könyv egészét is mintegy visszamenőleg ebben az összefüggésben tájolja be, egyszerre egyéni, családi-genealogikus, és nemzeti-történeti érvénnyel.

## Vadnai Bébi

Írás és írótság: énmegalkotás és megnevezés a *Vadnai Bébi*ben

A *Vadnai Bébi*ről írva Tarján Tamás több szereplő nevét beszélő névként határozza meg: a „jó” Dobrovics, a (címszereplő vezetéknevéből, a Vadnaiból kiindulva) „vad” Éva, az „idővel viaskodó, aszinkron és paradox létmódú” Doxa. Mi több, mindezeket egy referenciális, részben kulcsregény-olvasatot célzó gesztusként értékeli.<sup>72</sup> Pogány Eszter az írás és identitás *Vadnai Bébi*ben megjelenő összefüggéseit tárgyaló tanulmányában<sup>73</sup> már ennek „poétikai sajátosságaira” koncentrálna vizsgálja a regény szövegét, a névadás, a megnevezés aktusát a könyv „kiemelt fontosságú” motívumaként meghatározva. A megnevezés, állítja, szorosan összefügg Dobrovics írói ambícióival. Tarján is ezen a vonalon határozza meg a könyv fő „egzisztenciális tétjét”, melynek kifejlődése és kifejtése két párhuzamos szálon halad a könyvben: hogy Dobrovics „barátjának ezek szerint mindeddig félreértett identitását tisztázza, a saját önmeghatározását pedig végre az írói pálya megkezdéséhez, vállalásához elégségesen elvégezze.”<sup>74</sup> Etlinger Mihály az egész Bereményi-életmű egyik fő jellemzőjét ebben látja: „[a] Bereményi-művek visszatérő poétikai kérdése a megnevezés. A lényeges dolgoknak nevet, és ezáltal külön létet kell adni.”<sup>75</sup> A megnevezés gesztusa – az írással, írótsággal összefüggésben – nem korlátozódik pusztán önmeghatározási kísérletekre, sem a Dobrovics szociális környezetét képező emberekre: a cselekmény előre haladtával a névadás metafizikai, generációs érvényű feladattá válik számára.

Dobrovics írói ambíciója és lehetséges szerepvállalása a regény által elsőként közölt információk egyike. A nyitójelenetben az esőben sétál haza, és „[m]ondatokat, vagy inkább szövegfragmenseket” fogalmaz magában, mert „akkoriban kezdett el írni. Novellákat.” (VB5-6.) Ez a gesztus a nyitány hangsúlyos szöveghelyén az *Irodalomhoz* és a *Legendáriumhoz* egyaránt odakapcsolja a *Vadnai Bébi* szövegét: az *Irodalom* ifjú íróját, Dobrovicsot itt a *Legendárium* névtelen fiúgyerek-karakteréhez hasonló helyzetben találja meg az ihlet. Utóbbi mű ezzel párhuzamos jelenetében az elbeszélő az esőben áll egy firenzei hídon, és az autóforgalomban meglátott arcok indítják be számára a családi emlékek áradását – ez pedig már a *Legendárium* szövegében is visszautalás az *Irodalom* ihlet-jelenetére. Az olasz reneszánsz központja a *Vadnai Bébi* nyitányában a Kádár-kori Magyarország tér- és időtapasztalatát nyíltan

---

<sup>72</sup> TARJÁN, *Felemás*.

<sup>73</sup> POGÁNY Eszter, *Az írás megmarad*. Tempevölgy, 2015/3, 43–47.

<sup>74</sup> TARJÁN, *Felemás*.

<sup>75</sup> ETLINGER Mihály, *Korral járó tünetek*, *Jelenkor* 57/2, 2024, 237–241. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2908/korral-jaro-tunetek>, internetelérés: 2024.08.22.

szimbolizáló helyszínre változik: Dobrovics „végeláthatatlan utcán” baktat hazafelé, miközben az eső és a „korszak, amiben él” hasonlóságán töpreng. A *Legendárium*-beli hídhöz, mint szimbolikus helyszínhez így a világok közöttség, határpozíció, átjárás, beavatás és a reneszánszig visszanyúló nyugati kulturális hagyomány mellett a szövegek közötti összeköttetés konnotációja is hozzárendelhető – ehhez a motívumhoz csatlakozik mintegy utólagos érvennyel a *Vadnai Bébi* ugyancsak esőben játszódó ihlet-jelenete.

Dobrovicsot Ajváz álnévű-becenevű „mestere” vitte be a „Törzsbe,” amely társaságát és fő szociális közegét adja, és amelyben még egy kulcsregény-olvasat igénye nélkül is tisztán felismerhető az 1970-es évek alternatív és underground szubkultúrába tömörülő fiatalsága. Ugyanez a szereplő később, egy bizarrul meghitt, homoerotikus vagy szülő-gyerek-viszonyra emlékeztető rituálé keretében íróvá „avatja”. Ajváz maga is ír, noha ezt titkolja a Törzs tagjai előtt: az írás, írói szerepvállalás szigorú tabu, mert „aki ír, az öszerintük tülekszik.” (VB7.) Mielőtt írásra biztatná, Dobrovicsot is titoktartásra esketi saját írói próbálkozásaival kapcsolatban: ez talán az első jelentős példa arra az egész regényt végigkísérő tendenciára, hogy a megfogalmazott normákat, szabályokat, tabukat a szereplők szinte már a következő pillanatban feltörik és ellentmondásossá teszik, de maga a narráció, a szöveg is a szinte állandó ironikus lebegtetésre, relativizálásra épít.

Amellett, hogy az írói identitás, szerepvállalás és érvényesülés már önmagában is szembefordulást jelent a törzsi elvekkkel és etikával, a hivatalos név felfedésének, az azon való megszólítottágnak is a záloga. Noha Dobrovics a narrációban a regény teljes terjedelmében, és a szereplők közötti kommunikáció egy részében is hivatalos nevén szerepel, azt már a Törzs első említése sajátosan relativizálja: az álnéven szereplő törzstagok között ő az, akit „személyi igazolványa szerint” Dobrovicsnak hívnak (VB6.) – a törzsben egyedül álneve, a „Mohó” érvényes rá, hivatalos nevét a tagok nem is tudják. Miután Ajváz eljuttatja egy kiadónak Dobrovics zsenyéit, ez az identitásválság fokozatosan elmélyül. A kiadói értesítőt kézbesítő, személyazonosságát firtató postásnak adott válasza („[a]ttól függ, kicsoda” [VB13.]) ismét az önazonosság sokszorozott, feltételes mivoltát jelzi. Alá kell írnia a nevét: a postás komikus megjegyzései ezzel összefüggésben író mivoltára utalnak, melyet ő ugyancsak elviccel. A kiadóban lejátszódó jelenetsor már jóval kiélezettebb: Dobrovicsot gyötri a lelkiismeret, alkalmi öltözetében „álkülönc népfinek” látja magát (VB15.). A bemutatkozáskor a lektor minden egyes névnél „azonosítja novellájával az illetőt”, többször, hangsúlyosan kimondják a teljes polgári nevét, egyszer el is ismételtetik vele, ő azonban a sokadik kérdésre reagál csak érdemben, és akkor is háritóan: „De nem ez az igazi nevem, csak az anyai.” (VB16.) (Itt a

szerkesztő válaszában mintegy a platóni *Kratülosz*-dialógus<sup>76</sup> címszereplőjének szemléletét átvéve egyértelműsíti a nevével való azonosítást: „[p]edig úgy nézel ki.”) Dobrovics számára a keresztnévének kiemelése negatív asszociációs tartalmakat hordoz, mert egy rendőrségi kihallgatást idéz fel, ahol a százados a keresztnévén szólította: ez a jelenet később, a harmadik fejezet egyik visszaemlékezés-passzusában olvasható.

Dobrovics végső, megsemmisítő kompromisszumként éli meg, hogy itt egyáltalán jelen van: meggyőződése szerint az időközben disszidált Ajváz névtelen, megszemélyesített ihletté, írói daimónná átlényegült alakja is örökre elhagyta: „[h]ova lett az, aki [írás] közben a kezemnek szokott sügni? Vérig sértettem azzal, hogy idejöttem. Itt hagyott. Elment, és vissza se jön többet.” (VB15.) Belső monológjában később „avatásként” hivatkozik ottlétére, ahol „hatalmat osztanak” – ezzel a korábbi, privát avató szertartás inverzeként regisztrálja, és már előre retteg attól, később milyen árat kell majd fizetnie ezért. A kiadóban egy fiatal írókat tömörítő antológia összeállítása zajlik, ennek lenne egyik szerzője Dobrovics: „[r]ajban könnyebb fölrepülni.” (VB16.) – mondja róluk a lektor, és inentől a narrációban is a „raj” szó jelöli a csoportot – ezzel a fiatal írók a „Törzzsel” szemben az úttörőkkel kerülnek párhuzamba. Ennyiben jelentésszerű az is, hogy a raj mintha láthatatlan lenne, tagjairól semmit nem közöl a szöveg azon kívül, hogy zavarban voltak – kontrasztban a karakteresen leírt kiadói alkalmazottakkal, valamint Dobrovics megszállott önelemzésével és –mentegésével. A nyilvános írói debütálás, a raj létformája tehát az éavesztéssel egyenlő.

A novella későbbi megjelenésének jelentősége túlmutat a közvetlen erkölcsi meg hasonlason: Dobrovics kétszeresen is nyelvi, narratív síkon zajló énkeresésének nullpontját képezi. A regény elbeszélői hangja elbeszéli vívódásait, szerep- és névpróbálgatásait, de maguk az írói zsengek, a regényszövegben sokszor tematizált, de soha be nem emelt, nyíltan önéletrajzi ihletésű én-elbeszélések is ide sorolhatók. Írói munkaként önmagukban egy identitás kialakítására, megszilárdítására, egy vágyott szereppel való megbékélésre irányulnak. Az egyéb identitások, melyeket időközben magára aggat, szintén az írói vonatkozásában szerepelnek: az antropológus ironikusan kezelt metaforaként, a vegyész mérnök fedőtörténetként. Fentebb hivatkozott könyvében Lucien Dällenbach egyenesen a szerzői reprezentáns funkciójának egyik kritériumaként határozza meg az „igazságra szakosodott” foglalkozást űző vagy szerepet betöltő karakter használatát: a felsorolt archetípusok között „a tudós” is előkelő helyen

---

<sup>76</sup> PLATÓN, *Kratülosz* (ford.: Horváth Judit, Szabó Árpád) Budapest, Atlantisz Kiadó, 2008.

szerepel.<sup>77</sup> A vizsgáló, kutató attitűdöt konnotáló szerepek választása ennyiben sem véletlen, jóllehet itt csak a regény diegézisében belül működik a szerző-funkció rejtjeles reprezentációjaként: Dobrovics saját novelláinak szerzőségét álcázza. Az egymás felé kölcsönösen rejtett és egymással megfeleltethetetlen identitások, minták és normarendszerek közti eltévedés kritikus pontja is a kiadó-beli jelenet: a Törzs elől titkolja, hogy ír, viszont mégis közülük választ magának mestert, aki, noha a „kéttagú írószövetség” tagjává avatja, ez után rögtön a végső tabunak számító kiadóba küldi az írásait. A korábban említett tabutörés itt tudatosodik számára teljes egészében.

A narráció közlései alapján Dobrovics írói alkotófolyamatának központi témáját és alapanyagát a saját életének történetei adják. Énvesztése így kétszeres: nem pusztán a vágyott írói identitást bocsátja áruba, de a történeteket is, melyek íróságának igazolása mellett az élete, tapasztalatai készre fogalmazott narratíváiként a saját narratív énjének is alkotó részei. Ezt támasztják alá a gyors egymásutánban magára aggatott szerepek, és saját identitásválságának explicit megfogalmazásai („álkülönc népfi,” „attól függ, kicsoda,” „személyi igazolványban szereplő név,” „belemosódva egy csoportképbe,” „[n]em is én vagyok” [VB15.]). A kiadói lektornak mondott „én még alakulóban vagyok” akár az ebből fakadó tanulságok zavarba ejtően gyors levonásának is tekinthető – noha Dobrovics a menekülés, visszalépés szándékával, írásai visszakövetelésének indoklásaként mondja. Paul Ricœur elmélete a narratív identitásról, a megsemmisülés-élmény revelatív potenciáljáról megfeleltethető annak az énvesztés-énkeresés-dinamikának, amely a *Vadnai Bébi* cselekményének gerincét adja, és amely ebben a jelenetsorban is sűrítetten megjelenik:

„[e]z az »(Én) Nem vagyok semmi«, amennyiben az állandóság (Kant) nullpontjának kifejeződését nyújtja, tökéletesen rávilágít a szubsztancia kategóriájának és sémájának, az időn belüli állandóságnak az inadekvát voltára, ha az én problematikájára vonatkoztatjuk. Ezért rendelkezhet a gondolkodás ezen semmivel kapcsolatos tapasztalata megtisztító erővel, először csak spekulatív, majd egzisztenciális értelemben is: előfordulhat ugyanis, hogy a személyiség átalakulása legdrámaibb folyamatainak az identitás-állandóság nem-létének próbáján keresztül kell vezetniük, s így e semmi a

---

<sup>77</sup> A Dällenbach által felsorolt archetipusok az író, a művész, a kritikus, a tudós, a pap vagy lekipásztor, a könyvtáros, a könyvárus, az örült, az ártatlan, a részeges és az álmodozó. DÄLLENBACH, *The Mirror in The Text*, 53.

Lévi-Straussnál híressé vált transzformációk »üres mező«-jének megfelelőjét képviselheti.”<sup>78</sup>

A regény vége felé, már Dobrovics első saját kötetének szerkesztése közben a Doxa-karakter kapcsán hangzik el egy, az írások által szintén leképezett, alakulóban lévő én motívumához illeszthető párbeszéd a kiadói lektorral, ahol a Dobrovics által „nem tudom, milyen lesz barátomként”, „mindig más”-ként jellemzett Doxát a lektor Dobrovics novelláihoz hasonlítja. Ennyiben a szerkesztő kérdése, hogy „[t]öbben vagytok?” (VB19.) – mely csak írói talentumának szól, és arra utal, hogy több kezdő íróval is egymagában felér, az írás által megképzett énjének dezintegrált és többszörözött mivoltára is utal.

A „[r]ajban könnyebb fölrepülni” mondat egyértelmű irodalmi allúzió is az *Elérhetetlen föld* című, fiatal költőket tömörítő antológia Nagy László által írott előszavára, melynek első mondata: „[f]iatal tehetségek ha fölrepülni rajban akarnak, az néha törvényszerű pillanata az irodalomnak.”<sup>79</sup> Az *Elérhetetlen föld* 1969-ben jelent meg, ugyanabban az évben, mint a Bereményi Géza első írói közlését tartalmazó *Naponta más* antológia.<sup>80</sup> Ez félreérthetetlenül metafikciós kommentárként engedi olvasni a kiadóban lejátszódó jelenetsort. Mint arra recenziójában Széchenyi Ágnes rámutat,<sup>81</sup> Dobrovics viszonyulása a fiatal írók „rajához” még a valóságreferencialitás igénye nélkül is párhuzamba állítható Bereményi állásfoglalásaival a nemzedéki kérdésben. Bereményi írói pályája szintén egy ilyen antológiában indult, ugyanakkor maga és kortársai kapcsán is mindvégig következetesen elutasította a „nemzedék” homogenizáló és esetleges kategóriáját. A csoportképbe belemosódó évnosztás motívuma így, a cselekmény eddigre nyilvánvaló tér-idő koordinátái mellett egyértelműen a cselekmény korának irodalmára, kultúrpolitikájára is utal. Nem Bereményi volt az egyetlen az ekkoriban induló írók közül, aki elutasította a korszak irodalompolitikájának gettósító, a fiatal nemzedéket egybemosó, kiskorúsító tendenciáit, melyeknek egyik legfőbb eszköze pont az antológia-formátum volt. „1969 ugyan az antológiák éve volt, de a szerzők csak mint »fiatal írók« lehetnek jelen az irodalmi életben. Joggal érezhették, hogy az irodalompolitika »kiskorúsítja«, »eltömegesíti«, »arctalanítja« őket.”<sup>82</sup> – írja számos jelentős korszaktörténeti adatot felvonultató tanulmányában Morsányi Bernadett. A szövegében tárgyalt példák közül

---

<sup>78</sup>Paul RICŒUR, *A narratív azonosság* (ford.: Seregi Tamás) = *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. szerk.: László János, Thomka Beáta. (ford.: Seregi Tamás et al.) Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 15–27., 24.

<sup>79</sup>Angyal János (szerk.) *Elérhetetlen föld*. Budapest., Írószövetség KISZ szervezete, 1969, 3.

<sup>80</sup>*Naponta más (Fiatal prózáírók antológiája)*. szerk.: Gáll István. Budapest, Új Termés – Magvető, 1969.

<sup>81</sup>„[A *Vadnai Bébi*] [f]inom utalásrendszere felhívás a „nemzedék” (a tagadott nemzedék) újbóli irodalomtörténeti számbavételére.” SZÉCHENYI, 101.

<sup>82</sup>MORSÁNYI Bernadett, *Magyarország és egy ifjú nemzedék a hatvanas-hetvenes évek fordulóján*, ELTE doktori publikáció, 2009. [https://epika.web.elte.hu/doktor/publ\\_Morsanyi\\_B1.pdf](https://epika.web.elte.hu/doktor/publ_Morsanyi_B1.pdf), internetelérés: 2024.08.22.



adalékként kettőt itt is érdemes még megemlíteni: egyrészt az 1969. augusztusi Lillafüredi Fiatal Írók Konferenciáját, melynek az Írószövetségben előre meghatározott célja a „fiatal írók problémájának” kezelése volt, és fentebb jellemzett, kiskorúsító-uniformizáló tendenciái, valamint az ezzel szembeni ellenérzés a hivatalos, rendszerváltás után közreadott jegyzőkönyvet<sup>83</sup> olvasva egyértelmű. Másrészt a szintén 1969 nyári, az *Új Írás* folyóiratban megjelenő körkérdést a „fiatal írók” ügyében, melyre a beérkezett válaszok rendszerint az új folyóiratok, írói műhelyek létrehozását javasolták, valamint az aktuális magyar irodalmi intézményes berendezkedését, a „folyóirat- s könyvkiadás, az irodalomszervezés s intézményei meglévő rendszerét, a szerkesztői alapelveket”<sup>84</sup> kritizálták. „Előkerült az »arctalanítás«, az ömlesztés, falkában közlés problémája is.[...] Ugyanakkor a kritika a fiatalok szemére vetette, hogy a magyar formai újítók az ötvenévesek (Örkény, Mészöly, Mándy, Hernádi), s hogy a neveket időnként fel lehetne cserélni az egyes novellák alatt.”<sup>85</sup> Több mint tíz éves távlatból, a nyolcvanas évek elején Szilágyi Ákos a késő hatvanas, valamint a teljes hetvenes évek magyar irodalmi életét „gépezetként” jellemezte,

„[...] amelybe fenn betöltik a kész, önmagukban esetleg szuverén véleményeket, műveket, irodalmi szándékokat, és lenn viták, folyóiratok stb. jönnek ki belőle. Azaz mire kijönnek, ez lesz belőlük: *fasírozott*. Hosszabb időn át működtetve, a piacon megjelennek az önálló fasírtszállítók. A gépezet most már nem is akadozik: lent is fasírt, fent is fasírt. Az előredarálás valósággal áldásnak bizonyul a gépezet karbantartói számára. Tegyük hozzá: a gépezetet az ötvenes évek tervezői konstruálták.”<sup>86</sup>

A *Vadnai Bébi* tehát határozott és erős utalásokat tesz a Bereményi írói indulási közegét is adó, 1960-as évek végi irodalom-és kultúrpolitikára. Az általában vett író-szerepre, írói munkára és létmódra tett számos metafikciós kommentár tekintetében viszont ismét az *Irodalommal* való párhuzama a leginkább szembetűnő körülmény. Utóbbi műben a szintén Dobrovics nevű

---

<sup>83</sup> *Fiatal Írók tanácskozása - Lillafüred, 1969 Teljes jegyzőkönyv, jegyzetek, dokumentum-melléklet.* szerk.: Zimonyi Zoltán. Budapest, Széphalom Könyvműhely, Új Kilátó, 1995.

<sup>84</sup>MORSÁNYI, *Magyarország és egy ifjú nemzedék....* Az Új Írás vonatkozó, 1969/8. számában megjelent válaszok fakszimiléje szintén olvasható a fentebb hivatkozott *Fiatal írók tanácskozása* jegyzőkönyv végén. Ld. pl. Szepesi Attila válasza: „Új hullám? Sajnos kicsi a sodra, s az is elporlad a közöny szirtjein. Pedig volna rá igény, ereje is lenne, csak pártfogolná-segítené valaki, hogy kitombolja magát, megmutassa, mennyit ér [...]. Nincs lapunk, kiadónk, szervezetünk, nincsenek vitafórumaink. Tőlünk, fiataloktól azt várnák, hogy kész »magatartási modellekké«, esztétikával jelentkezzünk. Ehhez azonban támogatást nem kapunk, pedig négy szemközti mindenki szeret bennünket. Hogyan lenne egységes az álláspontunk, ha magunk is olyannyira különbözőek vagyunk, s nincs asztal, ahol leülhetnénk gondjainkat-bajainkat megbeszélni, nincs négy fal, amit a magunkénak érezhetünk?” *Fiatal írók tanácskozása*, XXXI. (221.)

<sup>85</sup>MORSÁNYI, *Magyarország és egy ifjú nemzedék....*

<sup>86</sup>SZILÁGYI Ákos, *A „fiatal irodalom” mint megtévesztés és hamis tudat = FASÍRT, avagy viták a fiatal irodalomról*, szerk.: Dérczy Péter, JAK Füzetek I., Budapest., Magvető Könyvkiadó, 1982, 77–91., 86–87.

főszereplő nagyanyjának az abszurditásig eltúlzott, gyermeteg-romantikus képekkel számol be saját, a valóságban éppen stagnáló írói tevékenységéről: „azt írtam meg ebben a könyvemben, hogy a jóság és a szeretet mindent legyőz. Meg azt, hogy csak annak lesz szép halála, aki igaz ember volt életében. [...] én ezekért az igazságokért keservesen megküzdök könyveimben. Utam örök kétségek között halad.”<sup>87</sup> Mint korábban említettem, szemléltetésként *A nyomorultakat* adja át neki olvasásra, mint saját művét, melyet „Viktor Hugó” álnéven jelentetett meg. Ez a romantika zsenikultuszára irányuló ironikus leleplező gesztus (a nagyanyával folytatott beszélgetésekben Dobrovics Petőfi nevét annak példajaként említi, hogy a nemzet fogalma is szervesen kötődik az író küldetéséhez), miszerint a hangzatos, idealizált pózok mögött valójában más szerzők korábbi műveinek újrahasznosítása rejlik, viszont mindez csak ártatlan csalás – nagyanyja faggatózására először lókupecnek vallja magát, csak utána írónak. Ebben akár a magyar irodalomban *A svéd király* megjelenését követő évtized végére kibontakozó prózafordulat egyik elbeszéléstechnikai eljárása, a szerzői nevek cserélgetésével és a szövegkölcsonzéssel való játék is felismerhető – a *Vadnai Bébiben* viszont a névvel, identitással való játék nem ebben az értelemben szerepel. Az álnév, a „nem igazi” név motívuma, a név pluralitásának képzete viszont jelen van a külön kiemelt „személyi igazolvány szerinti” név, amely „nem igazi, csak anyai”, valamint a törzs-beli névhasználat elkülönítése által.

Az álcázás motívumának van egy további árnyalata is: az *Irodalom* Dobrovicsa kémregényt ír a fejében, melyet a nagyanyjánál tett látogatásai ihletnek, és melynek főszereplőjét egyértelműen saját magáról mintázza: hasonlóan álcák, álnevek mögé bújik, magát ártatlannak tetteve ismeretlenek bizalmába férkőzik be, hogy azok megosszák vele titkait. Viszont a képzeletében írt üldözéses kém történet és Dobrovics saját, sivárként megélt életének ellentéte arra enged következtetni, hogy a novella értékrendjében az irodalomhoz, írásához kapcsolt magasztos eszmék hasonlóan reménytelen vágyakozás, elvagyódás termékei lehetnek csak, mint az újságkihordó fiú képzelgésai egy férfias, kihívásokkal és izgalmakkal teli kém-életéről. Dobrovics a nagyanyjának egy általánosan magas irodalomként elismert könyvet, a nyugati irodalmi kánon egyik klasszikus nagyregényét adja oda saját műveként, miközben fejben egy konszenzusosan populárisabb regiszterben alkot. A kém történet végkifejletként az idős nő megölése ugyancsak *A nyomorultak* kulturális regiszteréből és tágan értelmezett irodalomtörténeti korszakából való műre alludál. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésének* főszereplője, Raszkolnyikov szintén a magasabb rendű

---

<sup>87</sup> BEREMÉNYI, *Irodalom*, 11.

életre való hivatottság, a tömeg fölé emelkedés dilemmáját próbálja elméleti és gyakorlati szinten is megoldani egy öregasszony meggyilkolásával. Jóllehet ott a pénz és értéktárgyak elrablását az anyagi haszonszerzés motiválja, és a gyilkosság csak a bonyodalom kezdete, de a végkifejlet pravoszláv-keresztény metafizikájú megváltása, az embertársakkal való egyenlőségben, valamint Szonja szerelme által elért üdvözülés az *Irodalom* végén eufórikusan megtalált ihlet kegyelmi állapotához is kapcsolható.

A spion motívuma ugyanakkor más értelmezési lehetőségeket is hordoz. Az írásról adott gyermekreg leírásokat ugyanis szinte pontosan követik a kém történet főszereplőjének hasonlóan idealizált jellemzései:

„[i]gen, a beépülés volt a legnehezebb. Rejtett gondolatait apró módosításokkal veszélytelenné téve kifecsegte, ezzel sikerült érdektelenné, sőt unalmassá válnia a figyelő szemekben. Nőügyeivel aratta másik nagy győzelmét zárkózott természetén [...]. Unalmas, szenvedélyeit ügyetlenül leplező emberként vált ismertté, akinek csak azért keresték a társaságát a többiek, hogy utána főlényükről megbizonyosodva távozzanak, s közben vigyázatlanságukban értékes adatokat közöltek, melyeket lázasan osztályozó agya csaknem azonnal hasznosított. Igen, született hírszerző volt, olyan ember, akit könnyű elfelejteni.”<sup>88</sup>

Dobrovics saját habitusával, irodalmi próbálkozásainak módszerével annyira egybevágt ez a leírás, hogy az alapján a kémkedést, mások életének vizsgálatát, az információgyűjtés tevékenységét, az ál-identitások és álnevek használatát is az íráság létmódjához kapcsolja. Az író tehát bizonyos értelemben kém. E tekintetben az *Irodalom* és a *Vadnai Bébi* ismét párhuzamba hozhatók, a fent idézett leírásnak ugyanis még az *Irodalom* belüli többi szöveghelynél is teljesebben megfeleltethető Dobrovics jellemzése a *Vadnai Bébi* elejéről:

„egyszer csak rájött arra, hogy neki van egy különleges képessége. Odaadó érdeklődésével beszéltetni tudja az éretlen lányokat, akik épp akkoriban voltak szabadulófélben a családjuktól [...] s ha bizalmas percekben a szüleik múltjáról faggatták őket, felszabadultan árulkodtak, szolgáltaták az adatokat Dobrovicsnak. Ő pedig olyankor feszülten figyelt. Együtt nevette ki a lányokkal az elődöket, és ha panaszkodtak rájuk, együttérzést mutatott. Családi emlékeket gyűjtött be tőlük, átkarolva meztelen testüket, kölcsönös bizalomban. [...] hallgatagon érdeklődött abban

---

<sup>88</sup> BEREMÉNYI, *Irodalom*, 12.

az időben, és elég volt egyetlen kérdést feltennie, máris hálásan megnyíltak neki az emberek.” (VB23-24.)

Az *Irodalomban* a nők ugyan az információszerzés leplezését szolgálják, míg a *Vadnai Bébiben* a forrásait, de a mások utáni kémkedésnek, az információszerzésnek és az ál-identitások használatának az íróshoz kapcsolása mindkét műben végbemegy. További közös pont az írósnak jól jövedelmező hivatásként való emlegetése („annyi pénzt keresek, mint a szemét. [...] Egy aranybánya.”<sup>89</sup> „Egy vagyont [keresek vele].” [VB14.]), mely szintén ironikus kommentárnak tudható be. Annak a szent örületnek, detemporalizált, időn kívüli létnek, mely a 2013-as regény elején az íróshoz való beavatásként, a valódi művészi érzék megszerzésének feltételeként jelenik meg, szintén van párhuzama az életműben, mégpedig a *Legendárium Korkülönbség*-fejezetében, melyben szintén egy szerelmi csalódás a révült, világból kivetett állapot kiváltó oka. A *Vadnai Bébi*ben az írói létről felvázolt kép tehát részben eltér az *Irodalométól*, azonban részben mégis megfeleltethető neki, ugyanakkor pedig a tovább írás logikus következő stádiumának tekinthető.

Dobrovics a könyv során egyszer sem használja saját magára az „író” szót, noha láthatóan mindvégig ennek a szerepnek a betöltésére vonatkozó ellentmondásos vágyaival vívódik. Ugyanakkor a későbbiekben sem tagadja meg soha, hogy író lenne: a hivatalos közegek kérdéseikor is csak kitérő válaszokat ad, vagy ironikus elvicceléssel reagál. Az évtizedekkel későbből visszatekintő narrátori hang pedig már az első fejezet végéhez közeledve egyértelműen leszögezi, hogy „titkos író” lett belőle (VB22.). Ezzel összefüggésben vezeti fel a fejezet Dobrovics karakterének prizmaszerű expozícióját: a törzs tagjaként élt élet, az álnevek, identitások, a múlt iránti szenvedélyes érdeklődés, még a magánélet is az írói ambíciók összefüggésében kerül említésre. A *Vadnai Bébi* író-szerepről adott képének az álnév motívuma és a kutató, adatgyűjtő minőség, valamint a temporális kibillenés és egy szakrális jegyeket sem nélkülöző beavatottság-állapot a legfőbb vonásai. Név és én egyaránt dinamikus, nyitott, változó képződményekként jelennek meg, melyek megképzésének, megváltoztatásának és elvesztésének is az írás a legfőbb eszköze. Dobrovics elveszejtí magát az írásban, de éppen a *Vadnai Bébi* szövege szól arról, hogy ebben a szétírásban hogyan képződik meg ez az önmagát elveszejtő szubjektum.

---

<sup>89</sup> BEREMÉNYI, *Irodalom*, 9.

## Öntükrözés és önreferencia: a mise en abyme és a szerző-alakzat virtualizálódása a *Vadnai Bébiben*

Az első fejezet kiadó-jelenetében Dobrovics egyik novelláját cím szerint is megemlíti: a „*Játékok a vadászterületen*” azonos egy Bereményi-novella címével, mely az 1970-es debütáló kötetben jelent meg.<sup>90</sup> Ez új szinttel gazdagítja a *Vadnai Bébi* metaleptikus öntükrözését: a Bereményi Géza nevéhez köthető szerző-funkciót is a regényben elbeszélte identitások mátrixába kapcsolja – noha ez valószínűsíthetően inkább játékos kikacsintás, mintsem felhívás a kulcsregényként való olvasásra. A szerzői metalepszisek számos példával és árnyalattal rendelkező skáláján ehhez legközelebb a Thomka Beáta által használt *Parallelstellenmethode* fogalma, a más saját művekből történő kölcsönzés áll legközelebb, jóllehet a novella egyetlen kölcsönzött eleme a futólag megemlített cím, vendégszöveg nem szerepel belőle. Maga Bereményi név szerint szintúgy nem szerepel a könyvben: ez a fajta jelenlét, amire Marcel Proustnál, Esterházy Péternél, Paul Austernél találhatók sokszor hivatkozott példák, itt a más művek általi utalás szintjén valósul meg. Thomka mindezt a Gérard Genette által önmaga megélt extradiegetikus, és fikciójának intradiegetikus világa közé pozicionált szerző alakzattá válásaként, virtualizálódásaként regisztrálja.<sup>91</sup> Az irodalmi szövegek metaleptikus, önreferenciális tendenciáit kutató szakirodalomban – kivált annak csekély, magyarul elérhető hányadában – az ehhez hasonló alakzatoknak konszenzusosan elbizonytalanító, az olvasót saját pozíciója és megélt valósága relativizálására készítő hatást tulajdonítanak.<sup>92</sup> A *Vadnai Bébiben* a nevek, szerepek és identitások eddigre mozgásba hozott játékában ez az összecsúszás főként az intradiegetikus szint, és a virtualizált szerző-alakzat irányában jelentős. A passzus a nyilvánosság előtti írói fellépés elrettentő perspektíváját tematizálja, melynek záloga a stigmaként viselt anyai név vállalása, ellentéte pedig Ajváz példája által a „disszidálás a disszidálásból is” (VB21.). A novellacím ilyen kontextusú szerepeltetésével Bereményi voltaképpen saját szerzői neve által is hitelt tesz az identitás, önnön szerzői funkciója illuzórikus, megfoghatatlan, alakuló, a „nem igazi” nevet is álnevekkel leplező mivolta mellett. (A motívumsor életrajzi gyökérzeteként említhető a szerző fiatalkori névváltoztatásainak ismert ténye is.<sup>93</sup>) Mintegy saját nevével hitelesíti, hogy saját neve sem „igazi”. Paul de Man fikció-

<sup>90</sup>BEREMÉNYI Géza, *Játékok a vadászterületen* = uő, *A svéd király*, Magvető Kiadó, Budapest, 1970. 108–140.

<sup>91</sup>THOMKA Beáta, *Narrator versus auctor* = *Narratívák* 6., 102-112.

<sup>92</sup>Pl.: „ami a leginkább zavarbaejtő a metalepszisben, az az elfogadhatatlan, ám kikerülhetetlen hipotézis, hogy talán az elbeszélővel és a szövegbeli hallgatóval együtt az elbeszélésen kívüli dolgok, vagyis önk és én is, valamilyen elbeszélés részei vagyunk.” GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1977, 243-246., 244. idézi: DORRIT COHN, *Metalepszis és mise en abyme* (ford.: Z. Varga Zoltán) = *Narratívák* 6., 113–122., 118.

<sup>93</sup>Bereményi Géza Vetró Géza néven született, majd édesanyja újraházasodásakor a nevelőapja a nevére vette, így még gyerekként Rozner Gézára változott a neve. Irodalmi pályája megkezdésével, írói névként kezdte el használni

fogalmára támaszkodva a *Vadnai Bébi* esetében sem „*a priori* bizonyos az, hogy a saját nyelvén kívül bármire nézve is megbízható információforrás lenne,”<sup>94</sup> de a regény immanens világán belül, poétikájának részeként vizsgálva is indokolt a valós szerző valós művét felismerni benne.

A gesztus éppen látszólagos valóságreferencialitása által hat a referencialitás képzele ellenében: a *Játékok a vadászterületen* szerzője, ha létezik is, éppúgy „nem igazi”, mint a regényszereplő Dobrovics. A fikcionalizált életrajzi elemekből építkező Bereményi-szövegek – különösen a *Vadnai Bébi* és a *Legendárium* – ilyen, valóban referencializálható pontjain mutatkozik meg, milyen hangsúlyos stílusjegye az egész életműnek az az ingadozás, mely által a „valós” elemek egy nyelvi, fikciós, narratív formában reprodukálódnak. Hangsúlyosan szépirodalom: szöveg és fikció, de közben valóságos karaktereket és jelenségeket vonultat fel valóságos helyen és időben. A 19. századi történelmi regények ehhez hasonló elemeit Gérard Genette is „hallucinatív hatást kiváltó hipotipóziszként”, „jelentéeffektusként” határozta meg, amennyiben elsőre vélt funkciójukkal ellentétesen, a fikciós összhatás irányába mozdítják a történelmi elbeszélést. A szerző személyes tanúságtétele, a „láttam, hallottam, ott voltam” sugallata, melyet az ilyen elemek implikálnak, Genette szerint kizárólag az önéletrajzírót illeti meg, a történelmi elbeszélésben és a regényben egyaránt félrevezető.

„Kétszeresen is »jelenlétről« van szó – először is a szerző saját elbeszélésében való jelenlétről: Flaubert nem járt Mme Aubainnél, miként Michelet sem a király hintójában, sem Bossuet palotájában, csupán fikatív módon, a »látomás« [choses vues] hatalma révén hatoltak be oda. Másodszer pedig a leírt tárgyak, az elmesélt epizódok jelenlétéről van szó, melyek ily módon megszabadulnak attól a semleges józanságtól és távolságtartástól, melyet Platón írt elő a »tisza elbeszélés« számára”<sup>95</sup>

A *Vadnai Bébi* esetében ez az ingadozás így az önéletrajzi ihletettségre folyamatosan utaló, a valóságreferencialitás lehetőségét lebegtető regénypoétikát eredményez. Innen szemlélve a 2013-as regény, és a Bereményi-művek általában egy olyan doku-fikciós mezsgyén helyezhetők el, amelynek eredetét Hayden White már a 19. századi realista regényt követő modern irodalom (és történetírás) alapvető vonásaiban is kimutatta:

„[...] a modern irodalom eseményfeloldó irányultsága különösen fontos implikációkat hordoz annak megértéséhez, hogy a mai nyugati kultúra hogyan képzi meg az irodalom

---

az anyai nagyapja által viselt Bereményi nevet. Ld. Kelecsényi László rövid életrajzát a Magyar Művészeti Akadémia honlapján: <https://mmakademia.hu/mobil-eletrajz/-/record/MMA10581> internetelérés: 2024.08.22.

<sup>94</sup> Paul DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek* (ford.: Huba Miklós) = *Szöveg és interpretáció*. szerk.: Bacsó Béla, Ambrus János (ford.: Pongrácz Tibor et al.) Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 97–112., 104.

<sup>95</sup> Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. (ford.: Z. Varga Zoltán) Kalligram, Pozsony, 2006, 84.

és a történelem közötti kapcsolatot. [...] az eseménynek, mint az időbeli történés alapegységének és a történelem építőkövének a feloldása éppen a ténytérítés képzetét ássa alá, s így veszélybe sodorja [...] a nyugati realizmus egyik alapvető előfeltevését: a tény és a fikció szembenállását. A modernizmus a hagyományos realizmus által felvetett problémákat – nevezetesen azt, hogy hogyan lehet valószerűen megjeleníteni a valóságot – úgy oldotta meg, hogy egyszerűen feladta azt az alapot, amin a realizmust a tény és a fikció szembenállásának függvényében képezték meg. [...] Ezzel eltöröltetett az a tabu, amely tiltja a ténynek és a fikciónak a felvállaltan képzeletbeli diskurzuson kívüli keverését.”<sup>96</sup>

Történelmi témájú, nyíltan önéletrajzi ihletésű regényként a *Vadnai Bébi* kapcsolható a „posztmodern parahistorikus megjelenítés” kategóriájához, melybe White a *dokudráma* és az *infotainment* filmes műfajait is sorolja. Azonban a tény és fikció közötti különbségtétel felmondásán is túllép, amelynek teljesebb körű vizsgálatához a fogalmi bázist a Wolfgang Iser által definiált imaginárius minőségre is érdemes kiterjeszteni. A fiktív és a valóságos ellentétpárját Iser az imaginárius harmadik kategóriájával egészíti ki: ez az, ami által a szöveg az előbbi kétosztályon felülemelkedve „a benne újraszervezett világ egészét „mintha” konstrukcióvá változtatja.”<sup>97</sup> A *Vadnai Bébi*ben megjelenő helyek, szereplők, fenomének látszólag a fikcionalizáltság különböző szintjeire helyezhetők. A valóságban referencializálhatóak – a teljesség igénye nélkül: Budapest helyszínei, vendéglátóhelyei, a Muskátli eszpresszó, a Kárpátia söröző, Végh László szalonja, a tényleges történelmi személyek közül szereplőként egyedül felbukkanó Sombor-Schweinitzer József – mellett megjelennek egy fokkal „fedettebb”, valós személyekre mutató, de fikcionalizált szereplők, mint Doxa, Bébi, Ajváz, Felvinczy, maga Dobrovics. (A recepcióban a kulcsregény visszatérő említései, az akként való meghatározások is nagyrészt ez utóbbi kategóriára, az álnevet kapott szereplőkre hivatkoznak.)<sup>98</sup> Végül van a regény mindezeket felölelő, fikciós, narratív közege. A *Játékok a vadászterületen* említése az Iser által meghatározott fikcióteremtési folyamat második, kombinációs fázisához sorolható: egy álneves, fikcionalizált szereplő összekötése a

---

<sup>96</sup> Hayden WHITE, A modern esemény. (ford.: Scheibner Tamás) = *Tudomány és művészet között*. szerk.: Kisantal Tamás (ford.: Scheibner Tamás et al.), Budapest, L’Harmattan – Atelier, 2003. 265–286., 265.

<sup>97</sup> Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein* (ford.: Molnár Gábor Tamás) Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 34.

<sup>98</sup> „[...] a kulcsregény számos alakját a kortanúk, a beavatottak, az olvasottak könnyen helyettesíthetik valóságos személyekkel” TARJÁN, *Felemás*. „Bereményi már regénye címevel is igyekszik elkerülni a kulcsregény csapdáját” – BÁN Zoltán András, *Az, és mégsem az. Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. <https://magyarnarancs.hu/konyv/az-es-megsem-az-87532>, internetelés: 2024.08.22., „A kritikuskál egy generációval idősebbek számára [a *Vadnai Bébi*] bizonyára kulcsregény is.” SZÉCHENYI, *A kifejtetlen hordozott energia*, 105.

valós irodalmi művel. A regény második felében is található további példa erre a jelenségre, mégpedig a Felvinczy nevű szereplő „Légy tilos!” című performansa, amely Szentjóby Tamás azonos című akcióját idézi.<sup>99</sup> A gesztusban érzékelhető egy enyhe kultuszképző jelleg is, mégis, az álnevek fentebb tárgyalt tematizálásával együtt sokkal inkább a „Bereményi Géza” névvel jelölt szerző-funkciót rendeli az iser-i imaginárius, a „mintha valóságos lenne” keretei közé, mint a Dobrovics-karaktert az önéletrajziséghoz. Iser szerint az egymás mellé helyezett, összekapcsolt fiktív és valós dolgok különértékűségére „éppen hasonlóságaik hívják föl a figyelmünket, a kombináció itt a hasonlóban meglévő különbség fölmutatására szolgál.”<sup>100</sup> Ez azonban nem a tényszerű nyers valóság és a szöveg fiktív valóságának kettősségét, hanem az ezeket felülíró imaginárius minőséget hangsúlyozza, ami az olvasót úgy a szöveg, mint saját empirikus, megtapasztalt valósága újraértékelésére, meghaladására készíti.

„Figyelembe véve, hogy az ábrázolt világ a fikcióképző aktusok terméke, a „mintha” az így létrejövő világ átlépésével a korlátok megszegését tünteti ki a fikcióképzés alapvető sajátosságaként. [...] [Ezen fikcióképző aktusok a] számunkra adott valóságok fokozatos átkódolódását teszik lehetővé, s ezzel mind a valóságokat, mind pedig átkódolásuk folyamatát megragadhatóvá teszik számunkra. [...] Éppen azt az átalakulási folyamatot testesítik meg, amelynek révén önmagunk meghaladásának tapasztalata elsajátítható.”<sup>101</sup>

A *Játékok a vadászterületen* Dobrovics novellájaként történő említése tehát egy egész regényen, bizonyos mértékben pedig az egész Bereményi-életművön átívelő poétikai tendenciába illeszthető: mintegy arra emlékezteti az olvasót, hogy az általa valóságosként felismert elemek, helyek, alakok, fenomének sem „valóságosak”, mert azokat csak saját, róluk alkotott képéhez tudja viszonyítani. A Bereményi Gézához köthető szerzői funkció, melynek a novellája itt címével szerepel, ugyanilyen imaginárius képződmény.

Külön jelentős még az a körülmény, hogy a címével megemlített novella pont a *Játékok a vadászterületen*, melynek központi témáját szintén az álnevek és ál-identitások adják, szintén kapcsolódva ezzel a fentebb leírtakhoz. A műben az indiánost játszó társaság – melynek tagjai a *Vadnai Bébi* Törzséhez hasonlóan szigorúan „törzsi” álneveiken szólítják egymást – egy ponton inkább kémkedésről szóló játékba kezd, és vallatni kezdik egyiküket, akit árulással

---

<sup>99</sup> Felvinczy alakja az imaginárius kategóriáján belül olvasható Szentjóby alakjának regénybeli megfelelőjeként, de neve, és nagystílus, arisztokratikus gesztusai még egy párhuzamot feltételeznek: Krúdy Gyula regényeinek visszatérő szereplője, gróf Alvinczy Eduárd szintén a hanyatló arisztokrácia megtestesítője, és ennek a pózában szerepel.

<sup>100</sup> ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 28.

<sup>101</sup> ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 36.



gyanúsítanak, mígnem egy véletlenül odatévedt, tényleges vadász magáévá teszi a játékukat, és a kémek távol lévő társának identitását felvéve, puskáját rájuk szegezvén valamennyiüket a sarokba parancsolja. Az álnevek itt is egy végletekig feszíthető játék lényegi motívumai – sőt, a szereplők egyetlen valóban felmutatható nevei – viszont még játékbeli álnév-mivoltukban is bármikor valós egzisztenciális tétjük támadhat, amennyiben a külső világ hatalommal és erőszak-monopóliummal rendelkező képviselője betör a játékba, és egyszerre partneri és halálos veszélyt jelentő fellépésével megszilárdítja a fluidnak tételezett identitásokat. Az ilyen interpellatív, hatalom általi énképzés bővebb elemzésére a következő fejezetben kerül sor.

Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a novella említése teljes mértékben az absztrahálódás, virtualizálás és az imaginárius minőség kiemelése irányában hat: az irodalmi önigazolás, kultuszképzés ezzel látszólag ellentétes funkcióit is ugyanúgy betölti. A *Játékok a vadászterületen* a *Vadnai Bébi* cselekményével azonos helyen és időben, a regény empirikus szerzőjével megegyező személyleírású, írással próbálkozó hős Bereményiével azonos című műve, melyet nem pusztán futólag megemlítenek, hanem a legmagasabb dicséretekkel halmoznak el, szerzőjét generációja legeredetibb hangjának, legnagyobb tehetségének nevezik. Az olvasó számára Bereményi Géza szerzőként ugyanolyan imaginárius fenomén, mint a *Vadnai Bébi* főszereplője, de ettől még a regény szövege alapján a *Játékok a vadászterületen* egy briliáns novella, szerzője pedig lenyűgöző talentummal megáldott író. Itt ismét Lucien Dällenbachra kell hivatkozni, aki ezt a jelenséget az *Odüsszeia* azon jelenetén mutatja be, amikor a phaiákoknál időző Odüsszeusz meghallja a phaiák dalnok, Démodokosz énekét a trójai háborúról – melyben ő maga is részt vett. Odüsszeuszt a könnyekig meghatja Démodokosz éneke, végül be is áll mellé kísézőnek. Ezzel az *Odüsszeia* nem pusztán a költőnek kijáró tiszteletet, megérdemelt magas társadalmi státuszt hangsúlyozza, de mintegy az előző mű (az *Iliász*) beintegrálása által biztosítja saját egyenrangú helyét mellette. Az archetipikus eposz ünneplése és cselekményének összefoglalása az *Odüsszeiában* mintegy igazolja, hogy az *Odüsszeia* is eposz, és méltó helye van az *Iliász* mellett.<sup>102</sup> Ugyancsak Dällenbach említi ezzel kapcsolatban a Don Quijoté-t, melynek második részében a szereplők az első részt dicsérik, olykor egyszerre magasztalva a szerző írói tehetségét és a címszereplő lovagi erényeit. Ez a hatás a Bereményi-szövegek esetében is érzékelhető: a *Vadnai Bébi* szövege minden elvonatkoztató, elrejtőzésre, megfoghatatlanságra, az igazság megismerhetetlenségére irányuló célzása ellenére itt expliciten igazolni szándékozik egy korábbi, szintén Bereményi Géza szerző-funkciójához köthető művet, ezáltal ezt a szerző-funkciót, és saját magát is.

---

<sup>102</sup> DÄLLENBACH, *The Mirror in the Text*, 86–87.

Társas viszonyok: énképzés a szociális közeg, és a hatalommal való szembesülés által

Az írói, és egyéb identitások központi szerepet töltenek be Dobrovics következő felbukkanásakor, a harmadik fejezetben is. A tét itt a lelepleződés: a Törzs Kárpátia sörözőben ülő tagjai, Felvinczy és Pasztelkó fennhangon olvassák az aznapi újság irodalmi kritika-rovatát, amiben a fiatal írók frissen megjelent antológiájáról írnak - ebben szerepel Dobrovics „névvel azonosított” novellája is. Mindeközben a sörözőben rendőri igazoltatás veszi kezdetét: a hivatalos név, amit „hangosabban kell ismételni, mint egy szégyent” (VB45.), nyilvánvalóvá tenné az őt csak álnevén ismerő Törzs számára, hogy ő szerepel a gúnnyal felolvasott szerzői névsorban. Ennek első említése a pénzhez kötődik: Dobrovics rendelés előtt kiszórja az asztalra az összes pénzét, a „teljes honoráriumot, amit aznap vett fel a könyvkiadó pénztáránál.” Ezt a vezeklésnek is felfogható, Júdás-párhuzamú gesztust azután teszi, hogy az egyik vezér, Pasztelkó azért nem hajlandó kimenni a pulthoz, mert nála vannak a „betiltott versei” (VB38.) A Törzs szabályrendszere tehát jóval rugalmasabb, mint korábban feltűnt: az írás általában véve tabu ugyan, de a szamizdatban, vagy kéziratban egymás között terjesztett, megmagyarázatlan okból maguknál hordott „betiltott” versek jelenléte összefér ezzel. Feltehetően a Törzs-beli alacsony rangja, valamint a hivatalos megjelenés miatti büntudat miatt Dobrovics irodalmi érdeklődését általában véve elrejtí a Törzstagok elől: Ajváz távozásával mindez az ő egyszemélyes szférájára szűkül.

A Törzsről, annak belső viszonyairól, alapelveiről, normáiról ugyanazon a szeretetteli visszaemlékezést idéző, ironizáló hangon számol be a szöveg, mint a fiatal Dobrovics vívódásairól és útkereséséről. Az „íratlan szabályzat” által meghatározott szigorú rangsorban a vezéreket, mint Felvinczy és Pasztelkó, a vezetéknevük jelöli, előbbi vissza sem köszön a „közlegény” Dobrovicsnak, mert „megint valami másban” van benne (VB36.). Az irónia mellett ez a szigorú hierarchikusság metafikciós kommentárként is igazolható: a Törzs és közege mintájául szolgáló, 1970-es évekbeli underground szcéna Gavra Gábor megállapítása szerint „azon túl, hogy résztvevői számára autonóm cselekvési lehetőséget biztosít, és függetleníti őket a hivatalos intézmények referenciáitól, szigorú, bár informális hierarchián alapszik.”<sup>103</sup> A legfőbb összekötő tevékenységet jelentő szóbeli kommunikációt illetően pedig a Törzs „nem volt vitaklub”, tagjai „nem tárgyaltak, hanem kinyilvánítottak”, kerülve az

---

<sup>103</sup> GAVRA Gábor: *A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján = Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon.* szerk.: Havasréti József, K. Horváth Zsolt. Budapest-Pécs, Kijárat – Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék, 2003, 39–54., 42.

összeütközést, „mert abból csak életre szóló harag lett volna ilyen megszilárdult egyéniségek esetében.” (VB37.) Ugyanekkora hangsúly esik a környezetük lenézésére, és a folyamatos színpadias gesztusokra: Felvinczy a sörözőben „tüntetőleg” kezd el újságot olvasni, egy „etnográfus érdeklődésével,” mindez pedig „heppening” (sic!) lehetett a részéről. (VB38.) Ennek részeként végül csapkodni kezd az összecsavart újsággal – mint kiderül, a fenti kritika hatására. A közben hisztérikusan kiabált jelzők és metaforák („[b]uzgárok, mókusok, hernyók, verebek, benyali kecségék eminens anyukák vakbuzgó csöcsein! Kívülről befelé szoppancsok! Belülről kifelé impotens [...] vakablak” [VB41.]) a szerzők névsorára vonatkoznak. A jelenet komikus színekkel ábrázolja a nem-hivatalos művész-közeg frusztráltságát: Felvinczy addig üti az asztalt, „míg [az újságból] ki nem potyognak a betűk”, elakadt monológiát „Pasztelkó, a költő” fejezi be, az ezt követő névsorolvasást pedig színpadiasan túljátszottként artikulálja a szöveg:

„[á]! »Irodalmi kritika« [...] Á! »Induló tehetségek.« Á! »Ígéretes prózaírók új nemzedéke.« - Ezt a szót úgy betűzte, hogy többen röhögni kezdtek a boxban. - Nemzedék. Ez jó! »Felfedezés« - betűzte a Ló még nagyobb sikerrel.” (VB42.)

A passzus ismét az *Irodalomra*, még hozzá annak sokat idézett kezdőmondatára („Dobrovics – aki az induló tehetségek közé tartozott”<sup>104</sup>) utal vissza. Ez már eredeti közegében is egy ironikus, túlhangsúlyozott metafikciós állásfoglalás a korszak irodalmáról, fentebb említett nemzedéki kategóriáiról és az írói pályáról általában, ugyanakkor az *Irodalom*-beli Dobrovics identitásának alapköve és leginkább lényegi komponense. Azzal, hogy ebben a kontextusban idézi fel, a *Vadnai Bébi* narrációja a két Dobrovics-figura közötti azonosságot hangsúlyozva írja tovább, jeleníti meg egy új szinten ezeket a témákat. A „vakablakok névsorának” Felvinczy általi, a neveket egyenként, gúnyos pantomimmal megszemélyesítő felolvasásának a hallgatóság nevében „A provinciális próza stréberei” címet adja az elbeszélő. A metafikciós kritika minden, mégoly gyöngéd (ön)ironia mellett sem hagyja érintetlenül a Dobrovics saját közegének frusztrációtól fűtött, örökös mellérendelésben, bagatellizálásban megnyilvánuló arisztokratikus művész-pózát. A performansz Dobrovics „személyi igazolvány” szerinti nevéhez érve egy „[k]övérkés, izzadt, haszonleső herélt”, egy „szerájbeli téglá” (VB43.) alakításával zárul, identitástól való megfosztottságot, valamint a besúgás lehetőségét kölcsönözve a nyilvános írói szereplés általi kompromittáltságnak.

A performansz, és a törzstagok viselkedése a regény immanens világában szemlélve, és metafikciós kommentárként is Mihail Bahtyin karnevál-fogalma segítségével termékenyen

---

<sup>104</sup> BEREMÉNYI, *Irodalom*, 5.

értelmezhető. Bahtyin a karnevált a középkori és reneszánsz kori Európa népi kultúrája egyik központi elemeként határozza meg, amelyben „a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak” ideiglenesen érvényüket veszítik, az emberek között a mindennapi életben elképzelhetetlen, „különleges érintkezési módok” alakulnak ki, melyeket leginkább familiárisként lehet jellemezni.<sup>105</sup> A karnevál lényegét a „nép kacagása” adta, a hétköznapi világ szokásainak, erkölcsének visszájára fordítása, a világi és egyházi ceremóniák, szertartások parodisztikus kifigurázása, a hatalom és a tekintély gúnyolása és kinevetése.

A törzstagok viselkedése, performansa azonban nem össznépi, a résztvevők köre az időbeli határokat is önkényesen kezeli, és annak sincs jele, hogy a Törzsön belüli szigorú rangsor akár egy ilyen „heppening” idejére megszűnne. Viszont a hatalommal, a tekintéllyel szembeni parodisztikus gúny, kifigurázás, az ebben megjelenő testi, anyagi, szexualitáshoz és anyagcseréhez köthető funkciók egyértelmű karneváli elemek. A Törzs tagjai elutasítják ugyan a hivatalos művészetet és kultúrát, de fölényességüket állandó, keserű önirónia hatja át, amit a narráció iróniája is felerősít. A káromkodást, a „hosszú és kacskaringós, durva kifejezéseket” Bahtyin ugyancsak a „familiáris vásári beszéd” jellemzőiként határozza meg.<sup>106</sup> Szintén a karneváli megfeleléseket erősíti a jelenet – a szövegben egy beágyazott visszatekintő rész után lejátszódó – végkifejlete: az időközben megérkező, szent örült Doxa-karakter az asztalra ugorva Keresztelő János, és Jézus alakjaihoz köthető bibliai idézeteket kezd el ordítani, magára vonva a rendőrök figyelmét, akik megverik és elviszik, az igazoltatásnak pedig vége szakad. A kiabált idézetek részben a korabeli „nemzedékre” vonatkoznak, részben az Atyához szólnak Jézus nevében – utóbbiakat egyenesen a rendőrfőnökhöz címezi, az eredetihez hű, tegező megszólítással, amely a szakrális szöveg kifordított előadása mellett a hierarchiát felrúgó, „familiáris” beszéd instanciája is. Doxát közvetlenül a jelenete előtt az egyik törzstag egy „készülődő finghoz” hasonlítja (VB50.), ami ismét az anyagcseréhez sorolható motívum. A karnevál ráadásul ünnepi alkalmakhoz kötődik: a sörözőben lezajlott jelenetre karácsony előestéjén kerül sor, amelyet Dobrovics kifejezetten Doxa jelenléte miatt kezd el „teljesen ünnepnek érezni” (VB39.). Bahtyin szerint a keresztény egyházi kultusz és szertartásrend paródiái, a Szentírást, szentek életét parodizáló szövegek, a szentségparódiák, *parodia sacrák* ugyancsak a középkori és reneszánsz kori karneváli irodalom szerves részét képezték. (A bahtyini látásmód szellemében fogalmaz Bodor Béla is, aki a korabeli irodalmi

---

<sup>105</sup> Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol – A szó művészete és a népi nevetéskultúra. Szatíra.* (ford.: Könczöl Csaba, Raincsák Réka) Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 18–19.

<sup>106</sup> BAHTYIN, *François Rabelais művészete*, 26.

„ellendiskurzus” alapelemeit a jó ízlés, a szexualitás, a vallás és a politika „általánosan elfogadott szabályainak” megsértésében határozza meg.<sup>107)</sup> Doxa néhány pontatlanságtól eltekintve magából a Bibliából idéz, de az alkalom, az előadásmód, az egész passzust körülölelő ironikus hangvétel, és a rendőrök bevonása (különösen a kulmináció, a jézusi „megdicsőülés” a rendőrszázados ütése által) elegendő mértékben abszurd ennek a korrelációnak az erősítéséhez. Később a Törzs tagjai Doxa halálát feltételezik, aki mintegy feltámadva, tavasszal ismét megjelenik, ezzel időbeli körkörösséget teremt mintegy annak a karneválnak a szellemiségében, amely Bahtyin szerint az élet körforgását ünnepelte, és a „nyitott jövőbe” tekintve „szemben állt minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel.”<sup>108</sup> A hagyományosan nem karneváli funkciókhoz köthető karácsony a fenyőfákkal hazasiető emberekkel és az igazoltató emberekkel a bahtyini „hivatalos ünnep” példájának tekinthető a regényben, mely „visszafelé, a múltba tekintett, a múlttal szentesítette a jelenben főnálló rendet”, és „azt hangsúlyozta, hogy a főnálló világrend [...] stabil, változhatatlan és örökkévaló.”<sup>109</sup> A jelenet annyiban nem karneváli, amennyiben nem egy társadalmilag erre kijelölt időpillanatban játszódik le, hanem karácsonykor, de a kifordítás a karnevál sajátosságait hordozza. A Törzs tagjainak felforgató szándéka univerzális jellegű, a hivatalos kultúra (irodalmi antológia) és az annak helyét szavatoló karhatalom (rendőrség) mellett – pont a karácsony miatt – a teljes, hazugnak és álságosnak tekintett világra irányul. A karneváli jelleg Doxa fellépésével teljesül ki igazán, és szakad el attól a „tisztán tagadó és formális” paródiától, amelyet Bahtyin is az újkortól kezdve tart nyilván: a fizikai ellentétben ugyan alulmarad, de saját játékába, profanizált Jézus-performanszába sikerrel vonja be a rendőröket. Még Novák százados ütése is a „dicsőíts meg, Atyám!”-felkiáltásra adott válaszként jelenik meg. Mindez határtalanul groteszk és ironikus is: azt az ellentmondást, miszerint „a karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszermind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad”,<sup>110</sup> ez az ironia oldja fel. Doxa bizonyos értelemben valóban egy bibliai jelenetet jelenít meg egy zsidó-keresztény kultúrkörhöz tartozó ünnepen, egyszerre betöltve és kifordítva annak eredeti funkcióját. A Törzs tagjai ugyan nem egy „intézményes” karnevál résztvevői, és láthatólag eszük ágában sincs a performansaikkal és „heppeningjeikkel” koruk társadalmi rendjének fenntartásához hozzájárulni, viszont nem is tudnak róla, hogy ezzel nem kerülnek ki a hatalom mátrixából, másrészt pedig – mint az elemzés későbbi pontján bővebben kifejtem – maga a szöveg utal arra

---

<sup>107</sup> BODOR Béla, *A lírai ellenbeszéd alakzatai, különös tekintettel Eörsi István, Balaskó Jenő és Petri György költészetére*. Kalligram, 2002/3. 35–59.

<sup>108</sup> BAHTYIN, *François Rabelais művészete*, 18.

<sup>109</sup> BAHTYIN, *François Rabelais művészete*, 17–18.

<sup>110</sup> BAHTYIN, *François Rabelais művészete*, 19-20.

számos ponton, hogy a fennálló rend ideiglenes és múlandó. A passió-szerű végkifejlet előrevetít valamit abból a sorsközösségből és összetett viszonyból is, amely a regény során körvonalazódik a hatalom birtokosai és alávetettjei között.

A sokat idézett, ugyanitt olvasható szentencia, miszerint „[a] világban, ahol mindenki hazudik, a szerep túljátszása a lényeg” valamelyest relativizálja és egyetemessé teszi a már eleve ironikusan ábrázolt egyéni és kollektív identitásválságot és identifikációs törekvést. A mondat ugyanakkor utalhat arra a kultúr- és mentalitástörténeti jelenségre, amely a Törzs valós mintájaként azonosítható, 1970-es évekbeli alternatív és underground művészeti közegeben keresendő. Ez a létezés átesztétizálását, az „életvilág, a biográfia és a személyiség elemeinek művészi stilizálását”<sup>111</sup> célzó *LebensKunstWerk*-koncepció, mely a magyar neoavantgárd szubkultúra egyik legfőbb, mindvégig jelenlévő irányvonala volt. A „szerep túljátszása” itt a teljes életet átszövő létmód, melyben az alkotó minden egyes cselekvése valójában előadás, esztétikai képződmény, különös tekintettel magára a közegen belüli kommunikációra. Mindez pedig a tiltakozás, a hatalommal, a hazug világrenddel való ellenszegülés jelentéseit is hordozta.

„A neoavantgárd szubkultúra szereplői mesterei voltak az önszenírozásnak, a személyiség művészi, színpadias stilizálásának. A kortársak és az utókor diskurzusaiban a művészek következetesen a saját mítoszukat építő és megélő hőökként, gurukként, dandykként, forradalmárokként jelennek meg, illetve mint olyan aktorok, akik saját kis „élet-színházukban” minduntalan saját életstílusukat és személyiségüket inszenálják és adják elő. Más szempontból ugyanezek a művészek az »illegális legendáriumának« is részei, körvonalaik heroikus arányokat kapnak, személyiségük mitológiai mintákban oldódik fel, színes elbeszélések hőseivé válnak – egyrészt az utókor szemében, de sokan [...] aktívan dolgoztak is ezen.”<sup>112</sup>

Felvinczy jellemzése, miszerint „nemigen lehetett megállapítani, mikor komoly, mikor performansz az, amit éppen előad” (VB43.), ennek a szerepkoreográfiának állít emléket. Ugyancsak ezt támasztja alá a szöveg tipográfiája, amikor a performansz eredményeként a közönség „»szórakozni« kezdett”.

A törzsi nyelvhasználat, azon belül is Felvinczy performansza ugyanakkor a regényvilágon belüli jelenségeként szemlélve újabb szubjektumelméleti szemponttal gazdagíthatja a regényen belüli én-képződések vizsgálatát. Julia Kristeva *Egyik identitásból a*

---

<sup>111</sup>HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest, Typotex, 2006. 23.

<sup>112</sup>HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 105-106.

*Másik(ba)* című előadásszövegében<sup>113</sup> az orosz formalistáktól átvett poétikus nyelv fogalmát helyezi vizsgálódása középpontjába, mely túlmutat a jelölés és jelentés funkcióin: az ösztönkésztetésekre, a libidóra, a hangképző szervek izomösszehúzódásaira vezethető vissza, amit genetikusan a gyermeki (nyelv előtti) és pszichotikus (nyelv utáni) beszéd fonetikus jelenségein mutat ki. Kristeva a „próbára tett, folyamatban lévő szubjektumot” (*sujet en procès*)<sup>114</sup> határozza meg, mint a poétikus nyelv beszélő alanyát. A poétikus nyelv a paternális, jelentésrögzítő hatalomnak ellenálló természete által jelentős szubverzív potenciállal rendelkezik: benne foglaltatik annak a lehetősége, hogy az irodalom pusztá ismeretből dinamikus társadalomformáló erővé váljon. Kristeva szerint ennek a potenciálnak a megnyilvánulása az a „hely”, ahol „a társadalmi törvény megsemmisül és újjáéled.” A jelentés kimozdítása a társadalmi rend kimozdítása is: Kristeva szerint a kor (a 20. század második fele) irodalmi, humán tudományos és társadalmi jelenségeiben egyaránt tetten érhető ez az elmozdulás. A nyelv poétikus modalitása és funkciója, valamint a folyamatban lévő szubjektum egyaránt kapcsolhatók Mihail Bahtyin fentebb hivatkozott karnevál-elméletéhez: a karneváli létállapot jellegében és funkciójában pontosan ilyen nyelvet és résztvevő alanyokat feltételez.

Kristeva elmélete felől olvasva Felvinczy „heppeningje” olyan verbális kitörés, melyben a keserű gúny a kontextuális értelmet látszólag nélkülöző hordalékszavakkal vegyül, egyszersmind ritmusos, lendületes, életteli szöveg, tehát a poétikus nyelvhasználat jellemzőivel bír. A szituáció és környezet szintén ezt támasztja alá: a jelenet egy rendőri megfigyelés alatt álló sörözőben, egy hamarosan bekövetkező rendőri igazoltatás előtti légkörben, a „betiltott verseit” rejtegető, nem-hivatalos művészközeg tragikus, ellenállói pózában, a „benszülöttek” által olvasott újság felhasználásával zajlik, és mint korábban kitértem rá: a „csapások ritmusára” dühöngést egy hivatalos irodalmi kritika váltja ki. A társadalmi feszültség felnőtt, nem-pszichotikus világ keretei között létező, intézményes levezető szelepjét tehát egy paternális, elnyomó hatalom birtokolja – láthatóan pont azért, hogy ettől a levezető funkciójától megfosssa, vagy azt az értelmetlenné válásig ellenőrzés alatt tartsa. Felvinczy performansa a „ritmusos ösztönkésztetések” nyelvi demonstrálása mellett obszcén szavakat is tartalmaz, melyek Kristeva szerint ugyancsak kívül esnek a szimbolikus modalitású jelentésen, mivel nem „a tudat által külsőnek tartott tárgyra utal, hanem egy vágyszituáció minimális jele”. amely a szubjektumot „a mozdulathoz, a kinezikushoz, az ösztönkésztetésekkel teli testhez kapcsolja”.<sup>115</sup> A művészi ambíciójú törzstagok számára a hivatalos szépirodalmi antológia a

---

<sup>113</sup>Julia KRISTEVA: *Egyik identitásból a Másik(ba)* (ford.: Farkas Anikó) = Helikon 41, 1995/1–2., 62–79.

<sup>114</sup>KRISTEVA, *Egyik identitásból a Másik(ba)*, 71.

<sup>115</sup>KRISTEVA, *Egyik identitásból a Másik(ba)*, 76.

nyelv hatalom általi végső kisajátíthatóságát, az elfojtó funkciók egyeduralmát jelképezi, a rá adható reakció pedig az ösztönkésztetések poétikus kicsapásaival telített nyelvi, szóbeli kitörés. Kristeva elméletében a poétikus nyelvhez köthető alany, a „próbára tett és folyamatban lévő szubjektum” is megfeleltethető annak a folyton alakuló és változó énképnek, amelyre a regény elbeszélői hangja Dobrovics és a törzstagok kapcsán vissza-visszatérően hivatkozik, és amely még a szubjektumelméletek szintetizálásának igénye nélkül is szembeállítható azzal a szilárd, statikus énnel, amelyet a hatalom interpellációs, névadási és egyéb funkcióin keresztül a szubjektumaira kényszerít. Az a gesztus, hogy Felvinczy „elakadó rohamát” Pasztelkó a „vakablak” szóval fejezi be, hordozhat egy diszkrét konnotációt ezeknek a késztetéseknek és a Törzs általában vett törekvéseinek a kilátásaira és lehetőségeire. A „kívülről befelé szoppans” és a „belülről kifelé impotens vakablak” olyan metafiktív kommentárok, melyek értelme a regény későbbi pontján világosodik meg.

A „szerájbeli téglá” kapcsol át egyén és hatalom viszonyának szintén nyelvi meghatározottságú másik síkjára: a besúgás motívumköréhez. A Dobrovicsot felismerő Novák százados alakja eszébe juttatja az „előző tavaszon” történt beszerzési kísérletet: az étteremben öt megszólító férfinak óvatlanul elmondja, hogy ír, később a rendőrőrsön, mikor a nevében előre megírt vallomást alá akarják vele íratni, Novák százados szintén író-sága kapcsán vonja kérdőre, mint az állítólagos gyilkos „író ismerősét.” A tragikomikus végződésű kiadói jelenetsorhoz hasonlóan itt is postás viszi ki a rendőrségi idézést, Novák százados ugyancsak többször a hivatalos nevéen szólítja, rákérdez író-mivoltára, valamint a részvételét követeli a „gyilkos” elleni tanúskodásban (aki, mint kiderült „[m]egölt egy öregasszonyt a pénzéért” – ez ismét tekinthető a *Bűn és bűnhődés*re tett utalásnak). Mikor vallomását nem írja alá, a százados „egyszer s mindenkorra megjegyzi magának ezt a nevet” (VB49.), ami ismét egy rafinált ellentmondásra épülő szövegjáték és belső tükör. A szöveg intenciója szerint itt a név megtagadása egyenlő a név rögzítésével: ez homológ azzal a folyamattal, ahogy az identitás szétírása pont ezen szétíráson keresztül rögzíti is az identitást. A cselekményben ez hamarabb történik, mint a kiadói jelenet: ennyiben Dobrovics a kiadóban egy korábbi, nehezen elért diadal mintáját követve, valamint az írói identitást ráruházó Ajváz iránti hűségéből tagadja meg a „raj” létformáját, a hivatalos nevéen való szólítottságot, valamint a világban érvényesülő írói létet. Az olvasó számára nyilvánvaló beszerzési célzatú „játék”, a gyanútlan Dobrovics söröző-beli beszélgetése a később gyilkosnak titulált, zavarbaejtően kedves férfival akár ismét kapcsolatot adhat a *Játékok a vadászterületen* szüzséjével - noha itt a metafizikailag eddigre erősen relatívvá tett hivatalos név is a játék része.



Annak magyarázata, hogy a karhatalmat képviselő, fenyegető fellépésű Novák százados következetesen teljes, hivatalos nevén szólítja Dobrovicsot, a szubjektumot a hatalom alattvalójaként tételező Louis Althusser interpelláció-fogalmával közelíthető meg. Althusser ideológiakritikai elmékedésében<sup>116</sup> az ideológiát csak a „szubjektumok által és a szubjektumokért” létezőként tételezi, és alapvető természetének, központi feladatának tartja a szubjektumalkotást, melynek a hatalom általi, eleve alávettként tételező megszólítás, *interpelláció* az eszköze (a latin eredetű „szubjektum” szó etimológiáját, miszerint az „alávetettet”, „alattvalót”, sőt, egy cselekvés tárgyát [*sujet*] is jelenti, Althusser elmélete termékenyen kihasználja).

„Azt sugalljuk tehát, hogy az ideológia olyan módon »cselekszik« vagy működik, hogy »besoroz« szubjektumokat az egyénekből (mindet besorozza), vagy »átalakítja« az egyéneket szubjektumokká (mindet átalakítja), ezzel a nagyon pontos eljárással, amit *megszólításnak* nevezünk, amit a leghétköznapibb típusú rendőri (vagy nem) megszólítással is bemutatunk: »hé, maga ott!«”<sup>117</sup>

A teljes, hivatalos néven szólítás tehát interpellatív aktus, mely tágabb kontextust ad annak a ténynek, hogy Dobrovics ellenérzéssel viseltetik saját „személyi igazolvány szerinti” nevével, különösen annak nyilvános használatával szemben. Novák interpellációja hasonló dermesztő erővel bír, mint a *Játékok a vadászterületen* vadászának gesztusa, mikor valóban magára veszi a játék és a megjelenése kiváltotta rémület hevében ráaggatott identitást, és gyakorlatilag fegyveres, fenyegető erőszakkal a játékban maradásra, abbéli identitásaik, és az azzal vállalt, eredetileg képzeletbeli veszélyek fenntartására kényszeríti a játszó fiatalokat. Novák a teljes neve mellett íróként is megszólítja Dobrovicsot - mi több, „megfigyelői” készségeinek vélt vagy valós hiánya miatt le is minősíti. Az írói működés, ambíció mégoly privát, titkos szinten, minden nyilvános szerepvállalást megelőzően, mintegy önkéntelenül is a hatalom körébe vonja az egyént.

A regénynek ezen a pontján hatalom és egyén viszonya egy meglehetősen egyszerű, elnyomó-elnyomott-képletet látszik felvázolni, de már itt felvillan valami a később kirajzolódó összetettségéből. Az írásághoz ugyanaz a megfigyelőkészség szükséges, mint a besúgói munkához. A „maga, Péter, rossz megfigyelő, ugye?” (VB48.) a beszerzési kísérletek papírforma szerinti kibúvójának tűnik, melyet a tiszt a vonakodó alánynak felkínál, ugyanakkor

---

<sup>116</sup>Louis ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok* (ford.: László Kinga) = Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc.(ford.: László Kinga et al.) Szeged, Ictus-JATE, 1996. 412.

<sup>117</sup>ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, 404.

jelentősége a megfigyelést (és az ezáltal írói anyaggyűjtést) életforma szintjén űző<sup>118</sup> Dobrovics számára a hivatalos közeg által elismert „megfigyelői” és írói kvalitások egylényegűségében van. Itt ismét kirajzolódik az *Irodalom* és a *Vadnai Bébi* már említett párhuzama, miszerint mindkét mű szervesen az írói tevékenységhez kapcsolja a kém, a titkos ügynök, az adatgyűjtő szereplehetőségeit. A megfigyelő képességen túl ilyen feltétel a hivatalos név is: az interpelláció alanyképzésén túl a megalkuvás végső aktusának, az aláírásnak is ez a voltaképpen szöveges információja. A postások által kézbesített rendőrségi idézés és kiadói értesítő egyaránt aláírást kívántak meg, míg a hívásnak engedelmességgel a kiadóban szerződést, a rendőrségen tanúvallomást akartak aláírni vele.

Ajváz cselekedeteinek ellentmondásossága Dobrovics érzéseinek sugallt ellentmondásosságában tükröződik: írói akaratát egyszerre akarja a legszemélyesebb, hétszínű titokként megőrizni, és mégis a nyilvánosság elé tárni. Margócsy István recenziója mellett foglal állást, hogy mindez túlmutat a Kádár-kori Magyarország kulturális és politikai közegére vonatkozó referenciális-metafikciós olvasaton, és a mindenkori művész-lét kérdésének ábrázolásaként olvasható.

„Az a kettős ösztön, amely Bereményi regényének narrátorában működik, hogy szeretne is megjeleníteni könyvben, persze elsősorban saját könyvben, de ennek híján akár antológiában is, meg szeretné elhallgatni is, hogy megjelent, s ezért inkább a társaság által nem ismert néven, tehát álnéven publikál, kitűnően mutatja ennek a művészlétnek belső skizofréniáját (s történeti leírásként megrendítően pontos és hiteles is); ugyanakkor tágabb értelemben is magában hordja a művészlétnek egy nem ki küszöbölhetően súlyos problémáját: az autonóm alkotó írói személyiség és a kényszerűen kompromisszumra szorított, megjelenést kereső, kiadókra utalt, önmagának helyet s műve révén, akárhogy is nevezzük is, karriert kereső figura örök dilemmáját.”<sup>119</sup>

Dobrovics novellája megjelenik, pedig a kiadói jelenetnek bármiféle megegyezés előtt vége szakad. A szöveg tartalmaz ugyan egy halvány utalást arra, hogy fizikai erőszakot alkalmazva kényszerítették, de végül nem derül ki, miért vagy hogyan egyezett meg a lektorral. A hivatalos, nyilvános világ, a hatalom szférája tehát már itt egyszerre tűnik fel rettegettként, megvetettként

---

<sup>118</sup>Ezt recenziójában Reichert Gábor is megállapítja: REICHERT Gábor, *Hiteles érzések. Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. Új Forrás, 2014/03, 34–37.

<sup>119</sup>MARGÓCSY, „*azt te csak hiszed, bébi...*”, 610.

és vágyottként, a vele való szembenállás tragikumát pedig irónia lengi körül. Az, hogy a hatalom képviselője a nevéen szólítja, ennyiben az íróvá avatás újabb stádiuma is.

A törzstagok viselkedése ugyancsak ezt az ellentmondásos jelleget hordozza: a polgári név és az írás tabui ellenére Felvinczy és Pasztló hivatalos nevükön szerepelnek, egyikük a „betiltott verseit” is magánál hordja, és a „provinciális próza strébereinek” kigúnyolását is feltehetőleg hasonló, többszörös lelki dinamika mozgatja. Margócsy állításai többszörösen is helytállóak, amennyiben a művészi alkotómunka *Vadnai Bébiben* ábrázolt választójai és ellentmondásai jóval túlmutatnak a cselekmény tér-idő koordinátáinak közegén, miközben korrajzként, metafikciós kommentárként is érvényesek. Különösképpen, hogy az 1970-es évek alternatív és underground szcénájában az alkotók jellemzően a hatalom hatáskörén kívül állóként, azzal semmilyen viszonyra nem lépőként pozícionálták saját magukat és tevékenységüket. Hap Béla kiáltványnak is beillő meghatározása a *Szétfolyóirat* című szamizdat kiadványban, melyet Havasréti József is idéz, ebből a szempontból reprezentatívnek tekinthető:

„[m]i az underground? Nem-hivatalos művészet. Olyan művészeti »mozgalom«, amely nem támogatja és nem támadja az establishmentet, hanem kívül áll rajta. Ha támadná, létét ismerné el vele. Ha igazi, szervezett mozgalom volna, azzal is a felszíni világ játékát játszáná. [...] Mit akar a magyar underground? Azonosíthatatlan, megnevezhetetlen, kívülálló, megfoghatatlan, korrumpálhatatlan művészet lenni. PRIVÁTMŰVÉSZEZET. [...] Az underground anonym. Az underground belterjes. Az underground fütyül a hírnévre, az eredetiségre és a szerzői jogokra.”<sup>120</sup>

Dobrovics valószínűsíthetően lebukik, hogy ő a „szerájbeli téglá” az antológiából, de ez ugyanúgy függőben marad, mint a kiadói jelenet vége: a szöveg nem tér ki rá, hogy a törzstagok egyáltalán hallják-e a nevét, és ha igen, mennyi jelentőséget tulajdonítanak neki. Itt is csak később, utólag vetődik fel, hogy a lebukás talán tényleg megtörtént: a következő fejezetben Ló kérdőre vonja, de ugyanazzal a levegővel a bagatellizálás és a jelentéktelenné tevés köznapi formulái felé tereli a kérdést. Ezzel Dobrovics küldetésének kettős, egymást látszólag kioltó és lehetlenné tevő feltételei teljesülnek be. A két esemény közötti időtáv szűkszavú összefoglalása, szövegbeli közelsége mintegy azonnaliként, lényegtelen részletként láttatja az azelőtt hatalmas jelentőségű tabu feltörését és szertefoszlását. Ajváz esetében Dobrovics

---

<sup>120</sup> HAP Béla, *Mi az underground?* <https://artpool.hu/Aczelkor/Hap.html>, internetelérés: 2024.08.22. Szamizdat kiadvány az Artpool archívumában. Eredetiben: Szétfolyóirat 1973. február. Idézi: HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 27.

egyszerre titkos és nyilvános íróvá avatása az átörökítés, hagyományozás képzete által válik összeegyeztethetővé; itt már az utólag visszatekintő narrátori hang jóindulatú iróniája az egyetlen tényező, ami logikai és poétikai keretet ad a történeteknek. Ez az irónia oldja fel azt a morálisan összetett helyzetet is, amelybe Dobrovics írói „kompromittálódásával” jut, és amely nem áll távol attól a szintén komplex moralitástól, amelyet Szajbély Mihály a regény cselekménye idejének vajdasági magyar irodalmi klasszikusa, Végel László *Egy makró emlékiratai* főhősén, Bubon kimutat.<sup>121</sup> A jelenetsor az egyén és hatalom viszonyának összetettségét, az egyszerű, elnyomás-elvű kettősségen túli kölcsönös függését, valamint az ellentmondások szintéziseinek látszólag sorsszerű folyamatát, a normáknak és tabuknak rendszerint már a megfogalmazódásuk pillanatában történő feltöréseinek, áthágásainak, nivellálódásainak tendenciáját is felvezeti.

### Énképzés a történelmi múlthoz fűződő viszonyban

A *Vadnai Bébi* címadó karaktere a második fejezetben jelenik meg először. A szöveg itt az első fejezet in medias res-kezdését mellőzve, hagyományosabb visszatekintő hanghordozással, de tömören, alig két oldalon beszéli el Bébi életének korai szakaszát az 1920-as évekbeli születéstől kezdve az 1940-es évek eleji ifjúkorig, ahol a regény szempontjából érdemi cselekményszál elindul. További jelentős különbség, hogy Dobrovicséhoz képest Bébi jellemzése sokkal nagyobb hangsúlyt helyez családi, társadalmi háttérére, gyerekkorára, valamint külsejére. Bébi 1940-es évekbeli, és Dobrovics 1970-es évekbeli története a regény elején egymást fejezetenként váltogatva szerepelnek, Bébi története azonban már a legelején, a második fejezetben felbukkanó gyerekkori emlékeknél tartalmaz egy utalást arra, hogy mindezt valójában az idős Bébi meséli Dobrovicsnak évtizedekkel később. A történetszálak majd az ötödik fejezettől kezdenek el összeszövődni az egyes szereplők megnyilatkozásai, mesélésbe beszúrt, szó szerint idézett megszólalásai, majd ennek kapcsán az időskorú Bébi első megjelenése nyomán. Bébi idős asszonyként a Dobrovicséhoz köthető cselekményszál szereplője is, lényegi funkciója saját fiatalkori történetének elmondása.

---

<sup>121</sup> „A makró tehát morális lény, legalábbis abban az értelemben, hogy állandóan érzi magában a morál áthágásának fájalmát. A bevett társadalmi viselkedésmódtól azonban [...] sokkal jobban viszolyg, semhogy a morál kedvéért alkalmazkodna hozzájuk. Helyzetét nehezíti ugyanakkor, hogy a második változat szerint [...] ráérez a nonkonformizmusban rejlő konformizmusra is [...] Végül tehát felmenti őket, de inkább csak a kisebbik rossz filozófiája alapján. Az emberek céltudatos rohanását azonban végképp értelmetlennek tartja.” SZAJBÉLY Mihály, *Újvidék, hatvanas évek. A farmernadrágos próza magyar klasszikusa, Végel László = uő: Álmodók álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok.* Budapest, Magvető Kiadó, 1997, 174-197., 188-189.

Az első és harmadik fejezet Dobrovics alakját a kívülállás létmódjának különféle vetületei mentén vezeti fel. Megfigyelői pozícióból, írói fikcionalizálással távolságot teremtve szemléli saját megélt valóságát. A szerelmi csalódás beavatásként leírt, „halálközeli” élménye után „[a] világ mintha kilökte volna magából Dobrovicsot” (VB8.), ami a „nekiszabaduló” tudatalatti, a jelek, rejtett összefüggések észlelésére kihegyezett figyelem által szakrális-sámánisztikus jelleget is ad a karakter idegenségének és elkülönülésének. A Törzs révén egy közösség tagjaként is meghatározza önmagát, ez a kollektívum ugyanakkor a saját koruk társadalmával, szülei generációjával való szembehelyezkedésre épül: tabuik a normatív társadalom tabuinak kifordításai. Dobrovics „az ő nevükben nézhet le kora társadalmát” (VB25.), amiben az assmanni „kontrasztív szolidaritás” közösségképző mechanizmusa ismerhető fel<sup>122</sup> - de a Törzs saját keretei között is individualisztikus jegyeket mutat, még ha ezt az ellentmondást a szöveg rendszerint iróniával oldja is fel. Ettől a közegtől a titokként kezelt írói ambíció mellett az irodalmi fikcionalizálás is elkülöníti: a körökben töltött karácsony-előeste is inkább irodalmi alapanyagként, mint élményként megragadható a számára. „Ezt kell megírnod, ahogy itt megyünk” - mondja magának az utcán, és a narráció az ünnepen kívül az időt is csak mint „megírni való” telet határozza meg (VB37.).

A regény negyedik – csak az „[e]gyszer” mitikus időhatározójával bevezett – fejezete mindezt egy temporális vonatkozású kívülállással egészíti ki, ami először a múlt iránti rendkívül intenzív érdeklődésben nyilvánul meg: „[h]irtelen, minden előzetes feltevés, elhatározás nélkül Dobrovics a tegnapi találta magát azon a tavaszon. Mint aki elszökött saját életéből.” (VB55.) Ez az irányultság ekkora hangsúllyal itt bukkan fel először, noha az első fejezet már tartalmazott néhány utalást és említést: a „Tegnap” kutatása a lányok családi történeteiben és „kortársak emlékkönyveiben”(VB23-24.) rögtön a titkos írói ambíciók és munkamódszer leírása után szerepel.

Ugyanilyen jelentős, és szintén az íráshoz kapcsolható példa Ajvázzal folytatott sorsfordító beszélgetése a regény első lapjain. Első mestere itt bevallja neki, hogy disszidálni fog, saját kötete megjelenését letiltotta, viszont Dobrovics novelláit eljuttatta a kiadójának. Mindezt egy busz hátuljában állva, hátrafelé kinézve beszél meg, aminek a korszak ismeretében meglehetősen hétköznapi, gyakorlatias magyarázatot is lehet tulajdonítani: a buszon nincs poloska, a jármű zúgása megnehezít mindenféle lehallgatást. Ezen túl ugyanakkor

---

<sup>122</sup> „A közös helyzet tudatosulása a hovatarozást összetartozássá, a tömeget szolidárisan cselekvő kollektív szubjektummá hivatott kovácsolni. A megszülető kollektív szubjektum cselekvőképessége az identitáson múlik. Ez a folyamat mindkét említett esetben »kontrasztív« vagy »antagonisztikus szolidaritás« révén zajlik [...]. Az antagonizmus az alapstruktúrák tudatosulásának és felerősödésének, ilyenformán a kollektív identitás létrejöttének egyik jellegzetes feltétele.” ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 137-138.

a jelenet ábrázolása, poetizáltsága elvontabb képzettársításokat is megengedve a tömegközlekedési jármű átmeneti, heterotopikus kívüliségét társítja a regény egyik fő cselekményszálának elindulásához. Az autóbust Marc Augé az általa szürmodernitásnak nevezett korszak egyik „nem-helyeként” határozza meg az „az emberek és a tárgyak gyors helyválttatásához szükséges” létesítmények, közlekedési eszközök, bevásárlóközpontok és menekülttáborok<sup>123</sup> között. A hellyel, vagy antropológiai térrel szemben a nem-hely „sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál”,<sup>124</sup> és az antropológiai terek „szerves társadalmiságával” ellentétben „magányos szerződéses viszonyokat” hoz létre. A teljesen soha meg nem valósuló nem-helyek, és a teljesen soha el nem tűnő antropológiai terek mátrixában „az identitás és a viszony zavaros játéka szüntelenül újraíródik.”<sup>125</sup> Az a tény, hogy Ajváz és Dobrovics életük sorsfordító eseményeit egy busz utasterében, utasokként beszélük meg, a szöveg elidegenítő intencióihoz igazodó poétikai szükségszerűségnek tekinthető. Természetesen ez nem a baráti, mester-tanítvány viszony névtelen és efemer utastársi viszonytal történő felülírását jelenti, inkább kettejük identitásának tűnékeny, újra-és újraíródó jellegét hozza kontrasztba a korabeli Budapest miliőjével. A köztük lezajló beszélgetés életük lényegi változásairól, énjük és egymáshoz való viszonyuk újabb átalakulásáról szól: a busz, mint helyváltató jármű szimbolikája már Ajváz disszidálását, Budapestről és az írói szerepből való távozását is előrevetíti, Dobrovics számára pedig mindezek megöröklésének helyszínévé válik. Ajváz a buszon vesz búcsút Dobrovicstól: közvetlenül ez után kiderül róla, hogy erdélyi örmény származású, akik „[m]indig továbbmennek mindenhol” (VB13.) – tehát a karaktere eleve a busz képében felsejlő lokalizálhatatlanságot hordozza. Itt teljesedik be az írói szerep áthagyományozása is a saját kötete letiltásáról, valamint Dobrovics zsenyének kiadóra küldéséről tett vallomással. A narratív énmegalkotás úgyszintén visszatekintő helyzetet feltételez, ami szintén párhuzamba vonható a járműből hátrafelé kitekintő figurákkal.

A buszból a Rákóczi útra látnak ki: a történetiség implikációja okán ez egyfajta hagyományra való visszatekintés képzetét is a jelenethez rendeli. A statikus Rákóczi út szcenírozása a mozgó buszhoz képest még az utazás, helyválttatás móduszainak értelmezése felé is lehetőséget nyit. Augé az utazó terét a nem-hely archetípusaként jelöli meg, ami „[a] mozgás különböző világok egyidejű létezéséhez és az antropológiai hely, valamint a már nem antropológiai hely együttes tapasztalatához [...] hozzákapcsolja a magányosság és az

---

<sup>123</sup>Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába.* (ford.: Fáber Ágoston) Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2012, 25.

<sup>124</sup>AUGÉ, *Nem-helyek*, 47.

<sup>125</sup>AUGÉ, *Nem-helyek*, 48.

»állásfoglalás« egyéni megtapasztalását.”<sup>126</sup> A nyitójelenet „végeláthatatlan utcájával” szemben a hosszú, egyenes úton haladó buszból hátrafele kitekintő alaphelyzet az út tényleges kezdetét: az írói-irodalmi szereppel együtt a magyar, szűkebben budapesti történelmi hagyomány megöröklését jelenti.

A megfigyelői szerep az, ami a negyedik fejezet elejére az érdeklődés fokozódásával az idő kizökkenését, a főszereplő saját, megtapasztalt valóságának átíródását eredményezi. Az irodalmi fikcionalizálás is jelen van, jóllehet itt az írói szerep helyett elsősorban az olvasmányélmények szolgálnak alapként a múltban való elmerüléshez: a kiindulópont egy könyvekkel eltöltött nap, és az ennek kapcsán részletezett, gyerekkor óta meglévő olvasási szenvedély. Dobrovics ráébred, hogy igazán a „megszületése előtti időről” szóló könyvek érdeklik: a „Tegnap” pontosan ezt a jól körülhatárolható időszakot, az 1940-es évek első felét jelöli, tekintve, hogy a háború utáni, „Nulladik Évben” született. A szöveg itt kitér apja rövid beszámolójára a születéséről: ez az első alkalom, hogy a műben bármilyen családi vonatkozás felbukkan Dobrovics kapcsán. A jelenet párhuzamosságot mutat Bébi egy fejezettel korábbi felvezetésével: e szerkezeti tükrösség értelmében Dobrovics jellemzése az ő családi hátterének, különösen az apjával való szeretetteljes viszonyának leírásához igazodna. A Bébi fiatalkorával egybeeső múlt kutatása ugyanakkor azt a feltételezést is megengedi, hogy Bébi fiatalságának történetét is Dobrovics kutatta ki. Ezt a lehetőséget erősíti az a körülmény, hogy az első szöveges utalás a későbbi mesélés aktusára már Bébi történetének legelején, a gyermekevéinek magyarországi politikai közhangulatára vonatkozóan felbukkan, előrevetítve az idősíkok összetett viszonyát és egymásba kapcsolódását.

A múlt iránti egyre erősödő érdeklődés egyúttal a hagyomány, a múlt stabilitásának, statikusságának elvesztéséhez is elvezet. A könyvekben olvasott, fikcionalizált múlt rávetül saját valóságtapasztalatára, és tényleges, érzékelhető jelenlétté válik. Ezzel azonban a kontraszt rögtön el is mosódik, és egy folyamatos változást, körköröséget, idősíkokat egyszerre hordozó, nyughatatlan világképben teljesedik ki:

„[r]övidesen odáig fajult a dolog, hogy már a kortársak, az 1970-es évek járókelőinek a viseletét, de még a saját [...] ruházatát is csak egy átfutó történelmi korszak ideiglenes jelmezének látta. És a tegnaptól városszerte ott maradt összes épület mind tanúbizonyság lett Dobrovics szemében. Még arra is, hogy a bennük, velük megtörtént események, azok megisméltőlódhatnak, sőt: történnek. Megint és megint megtörténnek” (VB56.)

---

<sup>126</sup> AUGÉ, *Nem-helyek*, 52.

A jelen tehát pusztá kulissza egy örökös ismétlődésre kárhóztatott világban. Múlt és jelen különbsége felszíni, az idő valójában nem pusztán kizökönt, de ugyanazt a kört futja újra és újra. A regény elején szereplő végtelen utca monotóniát és egyformaságot sugall, viszont a szöveg itt még egyértelműen utal arra, hogy ez a végeláthatatlan, de pontosan meghatározott korszak („az ezerkilencszázhetvenes évek első fele”) egy megelőző, minőségében eltérő, kataklizmatikus korszakot követ („Nincsen most ideje az özönvíznek, túl vagyunk azon.” [VB5.]). Később a Rákóczi út által jelképezett történeti hagyomány birtokba vétele elmélyíti, és a történelmi múlt felé tágítja azt a kapcsolatot, amit Dobrovics az irodalmi alkotómunkán keresztül a saját tér-idő közegével fenntart. Ez lényegül át egy dinamikus, örvénylő, nem-lineáris időtapasztalattá, amit már Budapest egésze hordoz a számára. Dobrovics apja révén a szöveg itt még azt érzékelteti, hogy az ismétlődő múlt konkrétan a második világháborút, és az ahhoz vezető éveket jelenti, mellyel az „özönvíz” motívuma visszamenőleges értelmet is nyer. Az idő ilyen összezavarodása ugyanakkor saját helyzetének temporális viszonyítási pontjait is kimozdítja. Ebben a többszörös öntükrözésben az ismétlődések, öntükrözések által meghatározott regényforma a szövegben megjelenő időtapasztalat metaforája is.

Dobrovics „nem ismerte – nem akarta hazájának államrendjét, alkotmányos berendezkedését, az állampolgárok közti rendtartásból is csak nevükben alkalmazott módszerek jutottak el hozzá” (VB92.) – ugyanakkor tudatában van saját maga és környezete történeti dimenziójának, írói érdeklődése is egyre inkább efelé húzza. Használható információkat ugyanakkor csak a könyvekben talál: apja beszámolóit alapvető fenntartásokkal kezeli és elégtelennek tartja. Hiányérzete arra irányul, amit Assmann *kommunikatív*, azon belül is *biografikus emlékezés*ként határoz meg: a „saját tapasztalatok szolgáltatatta keretfeltételekhez – a közelmúlthoz – kötődő” információhoz, amely „mindig, még írásos társadalmakban is társas interakcióra épül.”<sup>127</sup> A ruhák, épületek a koruk jellegeit hordozva tárgyi emlékekké, ekként a kulturális emlékezés részeivé válnak a szemében, mely az „intézményesített mnemotechnika” része, és az egyén elkerülhetetlenül részesül belőle. A válság, amely társadalomba való beilleszkedését és írói szerepvállalását kíséri, egyszersmind abból is fakad, hogy nincs kivel beszéljen saját maga és környezete közvetlen történetiségéről, nem fér hozzá a társas interakciók által birtokba vehető múlthoz. Assmann 80-100 évben határozza meg azt az időhorizontot, amelynek emlékei a kommunikatív emlékezet anyagát képezhetik, Dobrovics azonban már a születését közvetlenül megelőző időszakot illetően sem jut ehhez hozzá. Ennek

---

<sup>127</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 53.



a hagyománynak, információátadásnak a hiányában a jelenben örvénylő múlt érzékelése betudható egy kényszerű, önkéntelen behelyettesítésnek is.

A passzus megfogalmazásán egy korabeli film-és performanszművészeti utalás lehetősége is áttetszik. Az az esztétizálást is magában foglaló elvonatkoztatás, amellyel Dobrovics saját korát szemléli, analóg azzal, ahogy a Törzs tagjai „túljátszott szerepként” saját viselkedésüket, egymás közti kommunikációjukat egy folytonosan a végletekig esztétizált életprogramként élik meg és mutatják be az említett *LebensKunstWerk*-koncepció szellemében. Mindkettő univerzális indoklással és hatállyal bír: a Törzs esetében a „szerep túljátszását” a hazugság egyetemes létmódja indokolta, és Dobrovics számára a jelenben tovább létező múlt is színház-szerűen kulisszákra, jelmezekre, és tanúságtevő díszletekre osztja fel mindennapi valóságtapasztalatát. Konkrét szöveges párhuzamként Hajas Tibor *Öndivatbemutató* című performanszát érdemes említeni: ennek tervezete a szereplőket „egy tér járókelőiként” határozza meg, „akik arra lettek felkérve, álljanak néhány percig modellt önmaguknak és az időnek. A film ezáltal egy olyan képsorra tett szert, amely önmagában páratlan etnológiai lelet egy kor egy pillanatának embereiről, rideg, tárgyilagos elrendezésben, akár egy lepkegyűjtemény.”<sup>128</sup> Az emberek etnológiai leletként való tárgyiasítása ugyanazt a művészi szemléletet feltételezi, amit Dobrovics írói anyaggyűjtése is, a színpadias scenírozás pedig a jelmez és kulissza motívumaival, valamint a Törzstagok folyamatos performanszokban és heppeningekben megnyilvánuló ön-esztétizálásával kapcsolódik össze. Az *Öndivatbemutató* szövegében is ez az esztétizálás, a szereplők saját mindennapi életének szerepként való eljátszása a korszakra is reflektálva köszön vissza: „C: Tegyen valami sajátosat. [...] A: Képviseljen egy életformát. B: Egy korosztályt. C: Egy várost. B: Egy korszakot. A: Egy sorsot. C: Egy személyiséget.”<sup>129</sup> Dobrovics egyéni történelem- és időélményének megfogalmazása is olvasható tehát a kor underground-avantgarde művészeti elképzeléseinek poétikai lenyomataként, a szcena művészeit foglalkoztató én-kérdés reprezentációjaként. A *Vadnai Bébi* szövege visszatérően utal ehhez a művészeti közeghez köthető művekre és elméletekre.

Dobrovics „kizökkent idő”-tapasztalatát tükrözi az identifikációs folyamatának következő stádiuma is, amikor kilakoltatási végzést kap. Ez már a harmadik alkalom a cselekmény során, hogy névre szóló postai küldeményt kézbesítenek neki. A végzésen meglátott „rosszhiszemű, jogcím nélküli ottmaradó”, a hosszabb, jelzős szerkezettel körülíró identitások sorába

---

<sup>128</sup>HAJAS Tibor, *Filmtervezet. Ideiglenes cím: Öndivatbemutató* = uő, *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005., 191-192, 192.

<sup>129</sup>HAJAS Tibor, *Öndivatbemutató* = uő, *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005., 193-196, 193-194.

illeszthető az „álkülönc népfí”, a „kövérkés, izzadt, haszonlesó herélt” és a „szerájbeli téglá” után. Erre azonban szégyen vagy büntudat helyett ezúttal – mint Pogány Eszter is kiemeli<sup>130</sup> – őszinte örömmel reagál, és magáénak vallja, noha eddig ez érkezett a legteljesebb mértékben a külső, hivatalos világból: saját rossz lelkiismerete és gúnyolódó törzstagjai helyett egy hivatalos iraton olvassa az „anyakönyv szerinti” neve mellett (VB59.). Dobrovics számára „fontos, hogy minek tekintse” magát (VB60.), és a felszíni, elnyomó-elnyomott-dinamikához igazodva ez a besorolás kiegyensúlyozza a hivatalos világgal való viszonyát: azon kívülre pozicionálja, az „ottmaradás” révén a jelenetben is hangsúlyozott, „papír szerint aznapi” dátumhoz (VB58.) képest saját, szubjektív idejéhez, az érdeklődése középpontjában álló múlthoz rendeli hozzá, ezzel jóváhagyva elhatárolódásának időbeli aspektusát. Az elismeréseket, melyeket a hivatalos szféra az „anyakönyv szerinti” névéhez társított (az írása megjelentetése, újságcikk), mintegy kompenzálja ez a kirekesztés. Dobrovics múlt iránti érdeklődését, elvágódását a hatalom regisztrálja, és saját efemer jelenében ehhez méltó névvel ruházza fel. Ez ugyanakkor a hatalommal fennálló viszony összetettségének újabb kihangsúlyozása is: Dobrovics örömmel fogadja, és nagy jelentőségű eseményként éli meg, hogy ilyen „pontosan meghatározzák”, és tisztázódott „szerepe az ügymenetben” (VB59.).

A „rosszhiszemű, jogcím nélküli ottmaradó” a hatalomhoz képest valami kívülálló tolvaj-szerepet jelöl ki, az új titulus ezért több okból is elnyeri tetszését, de mindezek valódi jelentőségét az adja, hogy a hatalom felől érkezik, a hatalom igazolja vissza és helyezi el ez által a saját képletében. Ez az identitás kizárólag a hatalom terében és idejében értelmezhető. Dobrovics reakciója – noha kisajátítja, saját világában aktualizálja a ráaggatott címkét – semmiképpen sem a hatalom szubjektumképzési hatáskörén kívül helyezkedő emberé. A *Vadnai Bébi* ennyiben hasonló tanulságokkal szolgál a művész-lét önellentmondásainak feloldhatatlanságáról – ld. Margócsy István fentebb idézett gondolatait – és a hatalom hatásköréből kikerülni vágyás kilátástalanságáról.

Dobrovics a jelenét nem feltétlenül pusztán a múlt vonatkozásában, de valamiféle önmagában vett, metafizikus, már akkor „történelmi” távlatból szemléli. A fenti, idő kizökkenését leíró passzus visszafelé is érvényes: nem csak a múlt van ott a jelenben, de a jelen már akkor is valamiképpen „múlt”, amikor még éppen tart és történik. Amennyiben Dobrovics saját kora átmeneti jelenében a múlthoz rendelő jogcímet kap, azzal szemében a hivatalos valóság ismeri el önnön „múltbeli” mivoltát. A Kádár-kor jelene a maga interpellatíván megképzett szubjektumaival és „papír szerint aznapi” dátumával nem pusztán Dobrovics

---

<sup>130</sup> POGÁNY, *Az írás megmarad*, 46.

dinamikus, alakulásban levő énjéhez képest kerül kontrasztba valami „eleve” múltbeli képződményként, hanem a Dobrovics által érzékelt, nyughatatlanul örvénylő történelmi időhöz képesti illuzórikusságát is megerősíti a szöveg. Dobrovics és a narrátori hang egyaránt több ízben a múlt kategóriához társítják a hatalom képviselőit és rendszerét, mindez pedig hiába kapja meg az ódiság és elavultság konnotációit (a megismerést célzó romantikus érdeklődés helyett, melyet Dobrovics magának tart fenn), ha közben azt is egyértelműsíti, hogy a múlthoz tartozás, a múltban való alámerülés nem jelent menekülést a hatalom hatásköréből. Ezt erősíti múlt és jelen lényegi hasonlóságának hangsúlyozása: „egy csöppet sem vonzó és legalább annyira aljas korban találta magát, mint amilyen az ő jelen ideje volt.” (VB55.) A titulussal ismét a múlt Dobrovics által regisztrált folytonossága, tovább létezése kap hivatalos elismerést. Térbeli, szociális, kulturális környezetén kívül ebbe beletartozik saját énje is, amennyiben az vagy következményként, tanúságtételként, vagy egyszerű folytatódásként, ismétlődésként és tovább élésként, de mindig csak a múlthoz viszonyítva megragadható. Ehhez kapcsolható az aláírás motívuma is, amely a regény során már harmadjára fordul elő a kilakoltatási végzés kapcsán. Amellett, hogy az aláírás jogi és metafizikai értelemben is le-és elköteleződést von maga után és a kulturális reprezentációi is rendszerint eköré szerveződnek, egyfajta ellenerőként a távolság, rejtőzés és jelen-nem-lét hordozója is az aláíró számára, amelynek temporális vetülete is van. Jacques Derrida előadásszövegében, az *Aláírás esemény kontextus*ban ezt az időbeli távolságot egyfajta transzcendentális, párhuzamos jelen időként határozza meg, amelynek azonban az aláírás eredendően, lényegénél fogva múltbeli pillanata a forrása.

„Egy írott aláírás (*signature*) *per definitionem* magában foglalja, hogy az aláíró aktuálisan és empirikusan nincs jelen. Ugyanakkor, mint mondják, jelzi, hogy az aláíró jelen volt egy múltbeli mostban (amely megmarad jövőbeli mostnak), vagyis megtartja és megőrzi azt egy általános mostban, a mostbeli fennállás transzcendentális formájában. A fennállásként tekintett általános most valamiképpen bele van írva az aláírás mindenkor evidens és mindenkor egyedi jelen idejű pontszerűségébe vagy fel van tűzve rá.”<sup>131</sup>

Mindez tágabban szemlélve már a behelyettesítés effektusa miatt is összefügg az énképződés *Vadnai Bébiben* ábrázolt folyamataival. Az aláírás azt jeleníti meg, hogy az aláíró személyesen nincs jelen, hiányzik. Az angyal-motívummal a jelenet spirituális vetületet is kap, jóllehet

---

<sup>131</sup>Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus* (ford.: Kicsák Lóránt) = *Performatív fordulatok*. szerk.: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. (ford.: Kicsák Lóránt et al.) Eger, Líceum Kiadó, 2015. 43-69.

többszörösen kifordítva, mivel a verejtékező és Dobrovics által gyomorfekélyes „áldozatnak”, „hősnek” látott hatósági előadót is angyal-szerűen jeleníti meg a szöveg, valamint a végzés aláírásakor „[a]ngyal szállt át a szobán”, ami által a kilakoltatás és az új identitás felvétele az ördöggel megkötött paktum helyett groteszk angyali üdvözlésként tűnik fel. Ez a karnevalizált spiritualitás azonban másodlagos az aláírás helyettesítő funkciójához képest: az aláírás ugyanúgy az alakulóban lévő identitás ideiglenes megképzése, mint a regényben eddig felbukkant nevek, álnevek és titulusok, beleértve magán a végzésen szereplő „jocím nélküli ottmaradó”-t is. Mindez többszörösen megerősíti az eltávolítás időbeli vonatkozását is, miszerint bizonyos értelemben maga Dobrovics is egy múltból ott maradt figura. Ezt recenziójában Bán Zoltán András is regisztrálja: szerinte a regény Dobrovicsot „ravasz módon nem egyes szám elsőben lépteti fel, hanem harmadik személyben beszél róla, mintha már ő, Dobrovics is egyfajta történelmivé vált alak lenne.”<sup>132</sup>

Ennek térhez, időhöz és identitáshoz köthető vetületei számos megfogalmazást kapnak a passzus során: Dobrovics a jelenet kezdetén „valamely Atlantisz lakói között” jár, az ágyán heverő, „1930 és 45 közötti könyvek” között elterülve olvas (VB57.). A személyazonosságát rögtön elbizonytalanítja („Igen. Vagy nem?”), arra a kérdésre, hogy mióta lakik abban a lakásban, szintén visszakérdez („Ahol jelenleg tartózkodunk?”), majd reméli, hogy „a másik legalább a kérdés hangsúlyából felfogja a belerejtett nézetet” (VB58.). A „papír szerint aznapi” dátum felolvasása után Dobrovics „megpróbál[t] korabeli lenni” – ehhez a hivatalos nyelv alkalmazása társul – majd regisztrálja magában, hogy „egy Dickens-regényben” szerepelnek éppen – ismét egy irodalmi élményhez rendelve teremt távolságot saját valósága és önmaga között. Ez ismét visszatérő elem: Dobrovicsot a narráció mindvégig a történelmi múlt, egy szubkultúra, és az aktuális hatalom szubjektumképzése termékeként ábrázolja. A Charles Dickens-regény említésével Dobrovics szövegszerű jelenlétként értelmezi magát: egyszerre a hagyomány (saját múltja), a nyelv, sőt, az irodalmi hagyomány produktumaként és hordozójaként, ami utalhat az önéletírás kikerülhetetlen csapdájára. A motívum a narratív identitás korábban hivatkozott elméletével is összeillik: a kulturális élményekre támaszkodó, narratív énmegalkotás nem pusztán az itt említett, Dickens-regényen keresztüli fikcionalizálást, de a „Tegnapban” való, könyveken keresztül történő elmerülést is magába foglalja. A múlt megismerhetőségének zálogát jelentő könyvek, melyeket a jelenet előtt olvas, ugyanakkor nem Dickens-regények: mindennek iróniától sem mentes többlettartalmat kölcsönöz az azóta megjelent Bereményi-memoár, a *Magyar Copperfield* címválasztása, különösképpen, mivel

---

<sup>132</sup>BÁN, *Az, és mégsem az.*

Dickens *David Copperfield*jében is szerepel kilakoltatás. Ezen túlmenően viszont az írói életmű múltbeli része, jelesen ismét a debütáló novelláskötet szolgáltat erősebb párhuzamokat. A *Nyomorultakat* saját, önéletrajzi ihletésű műveként beállító, és közben magában kémtörténetet fogalmazó Dobrovics az *Irodalomban*, valamint a címszereplő történelmi alakkal diskuráló Somogyi *A svéd királyban* egyaránt ide sorolhatók. Ugyanígy a csak folyóiratban megjelent *Tenyészet*<sup>133</sup> rovarméretűre zsugorított, Budapest melletti erdei Paradicsomból kiűzetett emberpárja is, akik a novella végén személyesen a narrátori én zsebében végzik. A Dickens-utaláson túl itt ismét felmerül a szöveg öntükrözésének, önreferenciájának lehetősége: a „rosszhiszemű, jogcím nélküli ottmaradó” titulust rögtön egy „kéziratba” akarja beszúrni Dobrovics (VB60.), ami még azt a lehetőséget is az értelmezésbe vonja, hogy az irodalmi szereplőként, szövegjelenlétként értett „én” esetleg egy másik szövegből maradt ott.

Az új identitás felvételének a cselekmény további menetében is kiemelt jelentősége van: ezen a napon avatja be Doxa származásának, kettejük esetleges rokonságának rejtélyébe, mely az egyik fő cselekményszálnak tekinthető nyomozást elindítja. Amennyiben a szereplők énkeresése(i) a regény egyik központi motívuma, a származás, az origó megismerése a metafizikai eredet kijelölhetőségeként, fundamentumaként döntő jelentőségű – noha, mint a későbbiekben kiderül, az új identitás felvétele, ami a nyomozás kezdetével egybeesik, szintén leginkább az identitás képlékeny, ambivalens jellegét erősíti meg. Ezt a kiemelt jelentőséget támasztja alá a jelenet szcenírozása is: a hivatalos személy „déli harangszó” hangjaira kopog be az ajtaján (párhuzamot vonva a *Legendárium* hasonló fordulópont-jelenetével, a fiútestvér látogatásával az elbeszélő fiúgyereknél a *Korkülönbség* fejezetben, szintén délben), valamint mindvégig angyali, hírhozői minőségeket társít hozzá a szöveg – ehhez híven a nyomozás-szál később életfeladat-szintű, szakrális vonatkozásokat sem nélkülöző küldetésé alakul.

Fontos kiemelni az „ottmaradó” identitás ellentmondásosságát: a Dobrovics-karakter a cselekmény során időről időre letelepszik ugyan egy-egy helyen, megmarad egy-egy társaságban, de jóval hangsúlyosabbak újra meg újra bekövetkező helyváltottatásai, újrakezdései, tiszta lappal indulásai új helyen és új emberek között. A cselekmény egyik ilyen pontján a szöveg úgy jellemzi, mint aki „érdekelt volt bármely változásban, lehetett az akármi rossz is” (VB243.). „Ottmaradó” státusza tehát egyrészt tágabb tér-idő-kontextusának szól, másrészt egyfajta mindvégig megőrzött önazonosságot és a küldetése végigviteléhez való ragaszkodást jelképez, harmadrészt viszont magát ezt az önazonosságot is groteszkül ellentmondásossá teszi. Az önazonosság ideiglenesen elért stádiumai, az aktuális szerepek,

---

<sup>133</sup>BEREMÉNYI Géza, *Tenyészet*. *Mozgó Világ* 1, 2. 1971. 94-102.

identitások ugyanolyan rövid életűnek és átmenetinek bizonyulnak, mint a regényben feltört tabuk, megszegett szabályok és normák. Mi több, nem pusztán rövidtávra szólnak, de még e mivoltukban sem „igazak”: az emberi felépítmények általában vett illuzórikussága jellemzi még az én aktuálisan megragadható, megnevezhető állapotát is, amit már a regény elején sokszor hangsúlyozott „bizonytalanság”, „alakulóban” levés motívuma is előre jelzett. Ezt ismét csak a visszatekintő narrátori ironia – mi több, maga Dobrovics hivatalos személlyel, annak interpellatív hatalmával szembeni ironiája – enyhíti és oldja valamelyest, amely korábban a törzstagok „megszilárdult” egyéniségeinek leírását is körülölelte. Az ellentmondásos, illuzórikus jelleg ugyanakkor nem jelent teljes nivellálódást, inkább egyfajta melankolikus hangulatot, az „út menti kép” auráját kölcsönzi az egymást követő identitásoknak. Dobrovics ugyan „szeretett minden bizonytalanságot akkoriban” (VB60.), de Ajváz lokalizálhatatlan menekülése helyett mégis az „ottmaradást” választja, amelyet Ló jelenít meg a legtisztábban. Róla ugyanis kiderül, hogy disszidálni akart, de az utolsó kökerítésnél megfordult, és „visszafutott a szocializmusba”, majd elvette „korábban csak félvállról vett” barátnőjét (VB61.), ami a Bereményi Géza forgatókönyve alapján, Gothár Péter által rendezett *Megáll az idő* című film végét is idézi. Ló ugyan szintén fennen hirdetett szándéka ellenében cselekszik, megtörve a disszidens éppen csak felvett, hősies-romantikus szerepét, de a ház, amit Dobrovicsnak lakhatásra felajánl, az ottmaradás, a múlt és a hagyomány képzeteihez a szimbolikus halált is társítja azáltal, hogy a Farkasréti temető mellett helyezkedik el. Ezzel az irodalmi utalásháló is bővül egy, szintén az 1970-es években megjelent művel: Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregényének egy pontján a főszereplő fiatalember felidéz egy barátjától hallott történetet, amelyben egy idős hölgy észreveszi, hogy az általa kiváltott két sírhely egyikét elbitorolták, kimerítve a „jogtalan, rosszhiszemű sírhasználat” jogesetét.<sup>134</sup> Ez önmagában is rímeli a „rosszhiszemű, jogcím nélküli ottmaradó” kategóriájára, a temetővel együtt pedig már kétséget kizáróan irodalmi allúzióknak tekinthető.

Az új identitás tehát szintén már közvetlenül felvezetése után ellentmondásossá válik: Dobrovics örül ugyan neki, de mindeközben továbbra is „folyamatos változásban” van, a hatalom hatásköréből csak látszólag vonja ki, lényege szerint romantikus, de megnyilvánulásai, eredményei ellentmondanak minden romantikus illúzióknak (kilakoltatás, megfutamodás, múlt aljassága), és a halálra való utalás a benne rejlő veszélyre is figyelmeztet. Egyszermind földrajzi-politikai vonatkozása is van: Lóhoz hasonlóan Dobrovics is marad a Magyar Népköztársaságban, Budapesten.

---

<sup>134</sup>HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*. szerk.: Domokos Mátyás, Reményi József Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 167-229, 187.

Doxa későbbi beszélgetésükkor a kiadói alkalmazottól tapasztalt kratüloszi szemlélettel jut utóbbival ellenkező eredményre: szerinte Dobrovics arcához „[n]em illik” a neve, melyet Doxa szintén tud – ellentétben az apai Oszkayval, ami már „rajta[d] van” (VB69.). Ez a nagy időbeli kihagyásokkal folytatódó beszélgetés hozza el a polgári nevek tabujának feltörését Doxa és Dobrovics között: előbbi szent örült-csavargó létére szintén elárulja sajátját, utóbbi számára a Tegnap- és származáskutatás, ezzel összefüggésben az írás sokszorosán rétegzett küldetésének teljes körvonalazódása hozza el a polgári név tisztára mosását, mégpedig egy időben új identitásának felvételével. Saját neve az ottmaradó-státusz révén, az általában vett polgári név pedig történeti dokumentumként válik elfogadhatóvá számára. A „mindenkibe mocsárig belátó” Doxa is regisztrálja, hogy Mohó-Dobrovics „kutatja a neveket” (VB68.).

Az egyéni és kollektív történelmi látószögek más sorrendben kerülnek az epikai húzóerő szerepébe, mint az a *Legendáriumban* megfigyelhető: Dobrovics általában vett történelmi érdeklődése támad fel először, ezt követi a családfa irányában kibomló nyomozás és műtfeldolgozás, valamint ezek összeérése is egyetlen, hangsúlyos mozzanatban, a címszereplő Bébi történetmesélésében jön létre a folyamatosan fel-felbukkanó, változó intenzitású összefüggések, kölcsönhatások és párhuzamok szerepeltetése helyett.

### Időpoétika és műfajiság kölcsönhatásai

A *Vadnai Bébi*, amennyiben egyik központi tárgyát Dobrovics identifikációs folyamata adja, fejlődésregényként pozicionálja magát, ugyanakkor beavatástörténetként is olvasható, amennyiben Dobrovicsot az írói alkotásba, az irodalomba történő beavatás fázisain kíséri végig. A cselekmény fentebb tárgyalt tendenciái azonban a műfaji meghatározhatóságot is befolyásolják: a felépítmények illuzórikussága és ellentmondásossága miatt a beavatástörténet kategóriája is csak kifordítva illik a regényre.

Dobrovics énkeresésének a narrátori hang rendszeres, nagy időtávlatból tett reflexiói alapján már akkor is a folyamatos változás, mozgásban levés a célja („[sz]eretett minden bizonytalanságot akkoriban” [VB60.], „[sz]eretett neveket aggatni magára” [VB138.] „érdekelt volt bármely változásban, lehetett az akármi rossz is” [VB243.]). Énkeresésének stádiumait megéli, de előbb-utóbb mindegyiktől szabadulni akar, és a permanens mozgásban levés általi megfoghatatlanságra, meghatározhatatlanságra vágyik. Ugyanakkor a múlt iránt érdeklődik, szinte abban él, és mint fentebb kitértem rá, többszörösen is „ottmaradóként” viselkedik. Az írás, mint életfeladat a kezdettől fogva jelen van, ami ismét Kristeva korábban már hivatkozott téziseit kapcsolja ide a poétikus nyelvet használó, alakulásban lévő alanyról. Megírni akart

témái viszont a magára vett identitásokkal azonos jelentőségűek, amire a narráció többször is utal: az emlékezésnek identitás-konstruáló tevékenységként való ábrázolása miatt Marcel Proust regényfolyama, *Az eltűnt idő nyomában* is az irodalmi előképek közé sorolható (ezt a párhuzamot már Alexa Károly is megállapítja a *Legendárium* kapcsán<sup>135</sup>). Doxa és Vadnai Éva írói témaként először a regény közepén merül fel a számára, de az ezt megelőző írói tervek, a „kora egész valóságát” magában foglaló mű, valamint a kiadóba küldött zsengek a fő cselekményszál szempontjából előzménynek tekinthetők. Dobrovics néhányszor megpróbál tovább lépni és új témát találni, de a regény végének felismerése, miszerint mégis ezt a történetet kell megírnia, időben nem esik egybe a tényleges zárlattal, ahol a fiatal Dobrovics a megtalált ihlet eksztatikus állapotában az esőben sétál. Ez a felismerés expliciten nem is szerepel a regényben, csak a mű zárlata előtt, a cselekmény idővonalán viszont jóval később, már idős emberekként folytatott telefonbeszélgetésben a Ló tesz rá egy utalást.

A tudás, amire Dobrovics a regény során szert tesz, nem pusztán az ő kérdéseire, helyzetére, életpaszttalára reagáló specifikus és racionálisan felfogható információ hiánya, hanem általában véve a tárgyi tudás és a nyelvi megfogható, kifejezhető igazság kategóriáinak illékony, kétes mivolta. Ennek a felismerésnek a fokozatain keresztül ugyanakkor ráeszmél különféle, nyelvi is sommásan megragadható igazságokra: a szülői minták akaratlanul is ismétlődnek, a trauma a történet elmondásával válik feldolgozhatóvá, a szerelem időn kívüli állapot. Ezeket nem egyszer maguk a szereplők közlik vele szóban. Ugyanakkor nélkülöznek minden „végső” jelleget: epizodikus tanulságokként jelennek meg, még jelentőséget is csak a megismert eredettörténetből való levezethetőség kölcsönöz nekik. És főként nem megoldásai, hanem csak körülményei Dobrovics és Doxa létproblémájának. Amennyiben tényleges beteljesülésről, megváltásról, vagy ahhoz legközelebbi állapotról lehet beszélni a regény kapcsán, az egyedül a záró jelenet: Dobrovics itt a stabil metafizikai fundamentum hiányát, a „lehetséges” létmódját információ helyett felszabadító érzéki megtapasztalásaként, egyfajta szent révületként éli át. A jelenet szövege épp az elengedett metafizikai alap új formában való visszanyerésének lehetőségét veti fel azzal, hogy a lezúduló esőt egy Blaise Pascaltól származó, eredetileg Istenről szóló mondat parafrázisával írja le: „[...] az eső sosem halálos. [...] Olyan gömb, amelynek középpontja mindenütt, kerülete sehol sem található, miként Istennek.” (VB294.).<sup>136</sup> A megvilágosodást tehát még a tudás és az emberi

---

<sup>135</sup> ALEXA, *Bereményi Géza*, 41.

<sup>136</sup> „Olyan gömb ez, amelynek középpontja mindenütt van, a kerülete sehol. Egyszóval: Isten mindenható voltának az a legnagyobb érzékelhető jellemvonása, hogy gondolatában elvész képzeletünk.” BLAISE PASCAL, *Gondolatok* (ford.: Pödör László), Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 31. A mondat ugyanakkor nem csak a Pascal-idezetet parafrázeálja, hanem a regény recepciója által több ízben a Doxa-karakter valós mintájaként meghatározott



felépítmények illuzórikusságának racionális felismerése sem vonja magával, csak az abszolút átélés: a *Vadnai Bébi* így egyfajta agnosztikus beavatásregényként is meghatározható.

A regény időpoétikája jól megragadható a beavatási fázisok felosztásán keresztül is: a pontszerű instanciák, mint Ajváz beavatási szertartása, vagy Bébi történetmesélése, rendszerint előre meghatározzák, kicsúcsosítják, vagy teljesen magukban foglalják a cselekmény hosszas folyamatait. Ajváz szertartása meglehetősen rövid, banális és bizarr, ugyanakkor a regény teljes cselekménye ennek célzott eredményét, az írói alkotással és szerepvállalással való szembenézést és megküzdést beszéli el. Bébi regénybeli története, ha nem is azonos, de tartalmában feltehetőleg jelentős részben megfeleltethető annak a történetnek, amit maga Bébi ad elő Dobrovicsnak a történetmesélés két délutánján, valamint Tipsi a presszóbeli beszélgetéseikkor. A regény fejezetszerű felosztásában már jóval hamarabb, a 2. fejezettől kezdve szerepel, ugyanis a szöveg már itt tartalmaz egy utalást arra, hogy ezt a történetet Bébi meséli Dobrovicsnak évtizedekkel később. Bébi és Tipsi mesélés közben beszúrt megjegyzései idézetként első ízben az 5. fejezetben bukkannak fel. Az idősíkok innentől kezdve közvetlenebbül, fejezeten belül is váltják egymást, a későbbi mesélők és Dobrovics reflexióival kísérve. Bébi tényleges mesélésének délutánját a 8. fejezet vége vezeti fel először, végül a 9. fejezet végén veszi kezdetét. Tipsi története ugyancsak több fejezet alkotó részeként jelen van, mire a 12. fejezetben magára a beszámolóra is sor kerül. A történet egyes részeit a szöveg csak az ilyen, utólagos megjegyzések révén, elszórtan köti egyik, vagy másik közlőhöz. Az idősíkok egymással fennálló összetett viszonya mellett a történetsszálak kapcsolata a regény metaleptikus fogásai között is említhető: a legfelső diegetikus szint egyértelműen az idős Dobrovics visszaemlékezése, de ahogy az ő története magába foglalja Bébiét azáltal, hogy a mesélést is elbeszéli, Bébi története révén az ő saját, fiatalkori útkeresése és időskori visszatekintése, életfeladatával való szembenézése egyaránt egy megkezdett történet folytatásának szólamhelyzetébe kerül. Ezzel történeteik kölcsönösen egymás részeivé válnak. A narratív szintek regénybeli struktúrája e tekintetben nyitott: főszöveg és beágyazott szöveg minduntalan újraakereződő mozgása, alárendelő felosztása mellett a Jacques Derrida, Gilles Deleuze és Félix Guattari elméleteiben leírt „oldalirányú (laterális) kapcsolatok, áramlások, egybefolyások, csomópontok, összeszövődések”<sup>137</sup> úgyszintén meghatározzák.

---

Gémes János Dixi (Ld. többek között: HORVÁTH Csaba, *Az elveszett illúzió nosztalgiája Bereményi Géza műveiben*, Kortárs, 2016/11, 64-68., MARGÓCSY, „*azt te csak hiszed, bébi...*”) egyik fennmaradt töredékét is: „Olyan hely, aminek nincs közepe, s így széle sincs. Itt az idő nem múlik: történik. Egymás mellett többféle idő és tér létezik.” GÉMES János Dixi, *Galaxia*. <https://artpool.hu/2005/experimenter/Dixi.html>, internetelérés: 2024.08.22.

<sup>137</sup> JABLONCZAY Tímea, *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban = Narratívák 6.*, 7-37, 10.

A regényszöveg Dobrovics életének több pillanatát, történéseit, állapotát is időn kívülként határozza meg. A legjelentősebbek Bébi elbeszélése a regény közepén, valamint a megváltás-közeli zárójelenet. A nyitány és a zárlat keretes szerkezetet alkotnak: Dobrovics mindkét szöveghelyen az esőben sétálva, emelkedett állapotban él át meghatározó felismerést, amely valami módon köthető az időhöz, időtapasztalathoz, saját tér-idő koordinátáihoz. Azonban a nyitány időtapasztalata inkább ellentéte a zárlaténak: Dobrovics itt „végeláthatatlan esőben” tart hazafelé „végeláthatatlan utcán” (VB5.), melyek számára kimondottan is annak a kornak a „végeláthatatlan egyformaságát” (VB6.) jelképezik, amelyben él. Az, hogy mindennek ellenére „szét fog hullani ez az eső, nyom nélkül eltűnik a földben, még az emléke sem maradandó”, előrevetít valamit abból a kettősségből, amely a regény világában az 1970-es évek jelenét jellemzi, miszerint egyszerre tűnik soha véget nem érőnek és szinte az illuzórikusságig menően felszíninek és átmenetinek. Ennek további kifejtéseként a „kínosan elnyújtott, lágy ítéletidő”, „életfogytiglannak tűnő börtönhangulat,” melyet a Rózsa utcai lakásban élve apránként megtapasztal (VB22.), lineáris, jóllehet végtelen időt feltételez. A Kádár-kori egyformaságban telő évek állandósult toposza mellett ez akár a *Legendárium* kapcsán hivatkozott, benjamini „homogén, üres idő” történetfilozófiai látomását is az értelmezési hálóba kapcsolja. Az ősök, a szülők generációja iránti szenvedélyes kutatás ezt monoton egymásutániságot írja felül az önmagát újra és újra ismétlő múlt tapasztalatával, ami pedig egy esetleges implicit tartozást, lekötelezettséget is előír az ősök felé, a cselekmény folyamán pedig ez pontosan be is igazolódik. Annak tükrében, hogy Benjaminnál a múlt „hatalmunkba kerítése”<sup>138</sup> is csak a messiási időből lehetséges, Bébi történetmondása szintén említhető a messiási idő összefüggésében, ugyanis a „múlt” Dobrovics számára kulcsfontosságú, szöveges információjának átadása köré épül: Bébi 1940-es évekbeli szerelméről, gyermeke születéséről és Budapest ostromáról számol be. Természetesen a verbális információátadás, a személyes számadás alapvetően nem feltételezi a benjamini messiási idő, és a múlt ez általi hatalmunkba kerítésének a koncepcióit. De az aktus szakrális-spirituális vonásai, mint az időn kívüliség, és a szent nász-jellegre utaló jegyek mégis elegendő alapot adnak ehhez az összekapcsoláshoz. Valamint ugyanekkor beszélnek meg az érzéki átélés felsőbbségét is a racionális megértéssel, információfeldolgozással szemben – amit Bébi saját maga, saját élete kapcsán lehetetlennek is tart. Ide illeszkednek a Tipsivel folytatott presszóbeli beszélgetések, ahol szintén ez a történet és Dobrovics hozzá kapcsolódó életfeladata van középpontban, valamint a találkozás Doxával az elmeógyógyintézetben közvetlenül a regény

---

<sup>138</sup> BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 964.

vége előtt, ahol a története meghallgatását ő ugyan elutasítja, de annak néhány mondatra szűkített változatát egy sajátos misztériumjátékként eljátszatja három másik bent lakó ápolttal. Dobrovics így végül a beteljesülés tudatában távozik. Az idő kizökkenése tehát számára messiási potenciállal bír.

A terjedelmét mintegy felosztó, elején, közepén és végén található leghangsúlyosabb instanciákon túl a *Vadnai Bébi* számos további példát tartalmaz az időből kiemelkedő pillanatokra, vagy alternatív időtapasztalatokra. A Kádár-kori efemer monotóniához képest Dobrovicsnak a Rózsa utcai lakásban „saját, külön bejáratú ideje” van (VB24.), amelynek artikulációját a kilakoltatáskor felvett „rosszhiszemű, jogcím nélküli ottmaradó” identitás, és a „papír szerint aznapi dátum” megkülönböztetése teljesíti ki. A beszerzési kísérlet, amelynek kapcsán Novák századós látóterébe kerül, szintén egy különös, eksztatikus időélménnyel esett egybe: a *Vadnai Bébi* cselekménye előtti tavaszon Dobrovics egyszer csak „az elvetemültségig boldog lett”, a Törzs tagjait keresve beült a Bajtárs étterembe, „rendelt, és csak úgy elhagyta magát. [...] Elégedett volt, ami hiba.” Itt ismét megfigyelhető az az összefüggés, ami a *Legendárium Irén levele*-fejezetében: az időn kívüli állapot és az ellankadó figyelem a vendéglátóhellyel, és a megfigyeltség állapotával függ össze. A beszélgetése a hozzá odaülő, italokat fizető beszerzővel „olyan volt, mintha tegeződnének, olyan órákig tartó.” (VB46.) Végül ez is nemezist von maga után: berendelik a rendőrségre és kikérdezik az idegennel való beszélgetéséről. Vendéglátóhely és időn kívüliség, eufória és fenyegetettség, valamint a későbbi kihallgatás, a megfigyelői képességére tett megjegyzések alapján írói munka és megfigyelőkészség között ezúttal is fennáll a kapcsolat.

A *Vadnai Bébi* cselekményében az időből kiemelkedő pillanatok néhány, a fentihez hasonlóan konzisztensen fennálló feltételre vezethetők vissza, melyekből legalább néhány minden alkalommal teljesül. Ide tartoznak a magányos elragadtatás állapotai mellett a párbeszédhelyzetek, sorsszerű találkozások és beszélgetések is: Doxával tett éjszakai sétájuk, közvetlenül az életük további menetét meghatározó beszélgetésük előtt (VB64.), a Bébi lába alatt „megolvadó kövezet” a dr. Szemzővel való első találkozásakor (VB103.), vagy az elmeógyógyintézet előtti utolsó beszélgetés Doxával a Muskátli eszpresszóban (VB233-238.). Ilyen körülmény még az ünnepi alkalom, vagy a társadalmi norma szerint kiemelkedő időpont, mint a regényben szereplő három karácsony, a Tipsivel folytatott, hangsúlyozottan vasárnapra eső beszélgetések, vagy a kilakoltatási végzés kézbesítése a déli harangszó hangjaira). Különösen ez utóbbi az, ami bizonyos metafizika jelenlétére utal a regény világában: Dobrovics ugyan elutasítja a „papír szerint aznapi” dátumot, de a valóban kiemelkedő események, pillanatok számos alkalommal esnek társadalmilag ünnepiként elfogadott alkalmakra. Ráadásul

ezeknek a kiemelkedő pillanatok tartalma, történései nem csak a regény eleji, Szentestekor lejátszódó sörözőbeli igazoltatás és letartóztatás esetében, hanem minden egyes alkalommal homlokegyenest szembemegy az ünnep konszenzusos tartalmával. Az első, 1940-es évekbeli karácsonyon Bébi elkezd elcsábítani későbbi szeretőjét, dr. Szemzöt, ami az akkori, fragmentált, de kiegyensúlyozottnak és szépreményűnek ábrázolt család- és pár-struktúrák szétzúzódásához, és egyéb tragédiákhoz vezet, a másodikon pedig dr. Szemző pisztollyal hátba lövi Bébit, miután a nő bevallja, hogy terhes a közös gyerekükkel. Doxa küszöbön álló apasága, Novák Zsuzsa terhessége ugyancsak szilveszterkor derül ki. Dobrovicsnak az angyali küldöttként ábrázolt hatósági személy kilakoltatási végzést hoz, az idős Tipsi alakja, és Dobroviccsal közös vasárnapi lerészegedéseik helyszínéül szolgáló Palma eszpresszó miliője pedig egyaránt egy kiváltságait vesztett egykori úri világ romjait jeleníti meg tragikomikus színezettel. A *Vadnai Bébi* világában az ünnepi idő valódi metafizikai töltettel rendelkezik, megnyilvánulása viszont rendszerint ellentmondásos, és a fennálló normák kifordítására épül, de nem kizárólag a karneváli mintázat mentén: esetenként az ünnep a nyers erőszak és agresszió idejévé válik. Mindez összefügg a múlt hagyományozódásának megszakadásával is. Az ünnep Assmann szerint a múlt jelenvalóvá tételének egyik fő eszköze, és ezzel az emlékező csoport alapvető identitásképző mechanizmusa: a kollektív identitás jellegénél fogva eleve „az ünnepélyesség mindennapokon túli jeleit mutatja”, a köznapokon túli, „életnagyságot meghaladó” képződmény, a „ceremoniális kommunikáció tárgya.”<sup>139</sup> A regény miliójében az 1970-es évek Magyar Népköztársaságának és a Horthy-korszak Magyar Királyságának zsidó-keresztény kultúrkörből öröklődött ünnepei tartalmuk teljes kiüresedésével már csak a karnevalizáló kifordítás, vagy a sötétebb emberi impulzusok megnyilvánulásának keretétől szolgálnak, ami egy saját magához és múltjához való viszonyulását elvesztett, a hiányra patológiusan reagáló közösséget tükröz. Az ünnepek keretet adva strukturálják, tagolják is az időt: naptári helyüket ugyan a *Vadnai Bébi*ben is megtartják, és kifordításuk más esetekben is hasonló ahhoz, ahogy Doxa a regény elején egy bibliai jelenet újrajátszásával voltaképpen az eredeti ünnepi funkciót, a zsidó-keresztény kultúrkör megalapozó narratívájának ismétlését valósítja meg. De deszakralizálódott, groteszk megjelenésükben a regény által közvetített, szorongással teli és megfoghatatlan idő tapasztalata nyer kifejeződést.

A kivételes pillanatok és a közöttük eltelő időtartam kontrasztjához hasonló viszony figyelhető meg a konkrét időpontot nem, vagy csak hozzávetőlegesen kijelölő, mitikus időhatározók, és a tényleges dátumok, évszámok ritka felbukkanásai között. „Egyszer”, „azon

---

<sup>139</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 54.

a megírni való télen”, „azon a tavaszon”, „azon a nyáron”, „[a]kkoriban”, „abban az időben”, „később” – az események idején a legsűrűbben ilyen módon határozza meg a regény szövege. Az olyan időhatározók, mint „az ezerkiláncszázhetvenes évek első felében” (VB5.), már konkrétabbak, de valódi évszámok csak elvétve találhatók a regény során. ”1942 végéig” (VB27.), „1973-ban” (VB188.) és „1944 őszétől” (VB197.) a három konkrét eset, jöllehet az utóbbi kapcsán hivatkozott történelmi eseménynek, Budapest közelgő ostromának az ideje közismert. A *Legendárium*ban az évszámok és a történelmi események az emlékezés támpontjaiként szolgáltak, mintegy eszközökként a családi történetek pontosabb felidezéséhez – vagy, az *Anna*-fejezet elején, az idő teljes felborításához: az 1970-es évek már-már mitikus jegyekkel ábrázolt körképe egy 2025-ben visszaemlékező idős ember fejében rajzolódik ki. A lényegi funkció azonban minden esetben az emlékezés feltételeinek a megteremtése. A *Vadnai Bébi*ben nincs ilyen összefüggés, az évszámok egyszerű, különösebb jelentőség nélküli adalékokként szerepelnek a „korszakok” jóval jelentősebb kategóriáihoz képest. Ez utóbbiak mitizálása is kimerül a narrátori hang kommentárjaiban (ld. például az eső és az 1970-es évek hasonlóságát taglaló nyitányt), valamint a fentebb idézett, mitikus időhatározók használatában. Ugyanez igaz magára a narráció nyelviségére: a *Legendárium* polifóniájával szemben a *Vadnai Bébi* szövege egyetlen narrátori hangnak tulajdonítható, hiába a bennfoglalt történetek különbözősége és a mesélés aktusának kihangsúlyozása – feltehetőleg azért, mert minden metaleptikus, egymást kölcsönösen tartalmazó viszony ellenére mégis egyetlen történet van, aminek a végső közlöje az idős Dobrovics. A *Legendárium*ban megfigyelhető volt a narrátori hangok nyelvhasználatának igazodása saját korukhoz, annak valamilyen nyelvi tükrözése (ld. elsősorban *Az anyai ág* fejezetet, valamint az *Anna* egyes passzusait, de ez a vonás, az elbeszélők és egyéb beszélők nyelvhasználatának a tárgyhoz igazodó sokfélesége, már *A svéd király* kötetben jelen volt, beleértve a történelmi tárgyú novellákat). Ezzel szemben a *Vadnai Bébi* szövege szinte minden, az adott korszakra jellemző szófordulathoz külön megjegyzést fűz, korabeliként, a korhangulat elemeként meghatározva – ezzel egyszersmind az ábrázolt világot is eltávolítva és elidegenítve: „azon a télen az a szó volt divatban köztük” (VB39.), „megpróbál[t] korabeli lenni” (VB58.), „olyasféle dumákat lökött, mint a Törzs tagjai” (VB66.). Időnként még maguk a szereplők is megjegyzéseket tesznek egymás túlzottan „korabeli” viselkedésére és beszédmódjára, amihez a narráció magyarázata is hozzásegít – egy példa erre Bébi első beszélgetése Dobrovicssal, amikor az utóbbi faggatni kezdi:

„- [...] Ne legyél már ennyire neobarokk. Utálom.

Dobrovics tisztában volt azzal, hogy az Éva fiatalkorában uralkodó állami stílust nevezték neobarokknak, azt a hihetetlenül fellengzős irányzatot, ami üres

komolykodásával nyilván nevetség lehetett a Moulin Rouge-ban az ostrom előtt.”  
(VB160.)

A korszakok, ha mégoly meghatározóak, és a regényre jellemző ellentmondásosság jegyében efemerek, illuzórikusak és önismétlők is, elsősorban a közeget adják, amelyből a messiási potenciállal rendelkező pillanatok kiemelkedhetnek. A *Vadnai Bébi* időkezelése a két – a regény végére már három – idősík párhuzamos jelenléte, majd konvergálása mellett látszólag csapongó, a fókuszban lévő események közötti „átkötő” periódusokat pedig látványosan háttérbe szorítja: az egy-két mondatos összefoglalások még szemléletesebb példái ennek, mint a szó nélkül átugrott időtartamok. Az ismétlődő múlt koncepciójához híven az egymásra rímelő nyitó- és zárójeleneteivel ugyanakkor egy körköröséget is implikál. A *Legendáriumban* a végtelen és céltalan, epizódonként (generációnként) egyaránt hiábavalóságban végződő lineáris történelmi időt töri meg az írás és a Völegény érkezésének messiási instanciája, azonban ezek is előkészületi fázisban vannak a regényszöveg lezárultakor – viszont ezt a fejezetet egy jövőbeli, 2025-ig előreugró passzus vezeti fel, ami valamelyest árnyalja a készülődő megváltást. A *Vadnai Bébi* végén is van ilyen előreugrás Dobrovics, és egy másik törzstag időskori telefonbeszélgetésénél, de a tényleges zárójelenet egyszerre vezet be egy körkörös jelleget, és töri is meg azt. Dobrovics a zuhogó esőben sétál vissza Budapestre, hasonló helyzetben a regény elejéhez, és az ezt megelőző bolondokházi találkozás Doxával és az orvossal számos utalást tartalmazott arra, hogy ugyanabba a világba megy vissza, ahonnan eljött. De míg a regény elején békés, elfogadó beletörődéssel sétált a végtelen lineáris időt és egyformaságot jelképező esős utcán, és saját korának „egész valóságát” is hasonló beletörődő hangvétellel tervezte megírni, a zárlatban az írás életfeladatának tudatosításával együtt az eső, az égzengés és a villámok az időből kiemelkedő végkifejlet motívumaiként jelennek meg. Ez egyaránt lehet megváltás, özönvíz, apokalipszis, vagy az előző jelenetek helyszínéül szolgáló bolondházhoz kapcsolódóan az örület, melyre a szöveg többszörösen is utal, Dobrovics pedig eksztatikusan megélt tapasztalatként internalizálja a vihar hangulatát. A motívumok átlényegülve, a korábbival ellentétes jelentéssel térnek vissza. A vihar azonban nem pusztán a regény eleji eső intenzívebb változata, hanem új minőség: pillanata akkor is kiemelkedik a Kádár-kori végtelen egyformaságból és az önmaga körül forgó történelemből, ha végül utána ugyanabba a világba tér is vissza Dobrovics. Továbbá a két időpont eltér egymástól, a cselekmény 1970-es évekbeli része közöttük zajlott le. Kiemelendő még az eső atmoszféraképző szerepe: a motívum hangsúlyosságát, elhelyezéseit és átlényegülését szemlélve felvetődhet, hogy a regény ezzel a Kádár-kori időnek mintegy esőtől esőig telő

mivoltára,<sup>140</sup> mint a hetvenes évek időtapasztalatának mértékegységére tesz egy implicit hangulatkeltő utalást. Dobrovics a „kora egész valóságát” magában foglaló írásművét is *Eső* címmel tervezi megírni a regény elején.

A *Vadnai Bébi* időkezelése a bahtyini regényelmélethez köthető *kalandidő* fogalma felől is megragadható, ami a regény műfajiságát illetően is jelentőséggel bír. Bahtyin a próbatételes regény kapcsán beszél a „történelemből és az élettörténetből kiemelt” kalandidőről, amelyet „a normális időkategóriák szétzúzása” jellemez, „például egyetlen éjszaka végzik el néhány év munkáját, vagy fordítva, egy évvé nyújtanak ki egyetlen pillanatot.”<sup>141</sup> A mesélések, beszámolók, időből kiemelkedő diskurzushelyzetek Doxával, Bébivel és Tipsivel egyértelműen ide sorolhatók; nem pusztán az ilyenkor megosztott információk narratív jellege és az újabb történetek, cselekményszálak becsatornázása, az idő kitágítása, idősíkok közötti átjárás, vagy a cselekmény további részére gyakorolt hatásuk miatt, hanem azért is, mert ezek az információszerzések és átadások performatív módon is a megcselekvései, végrehajtásai egy körvonalazódó életfeladatnak. A regényt keretező magányos megvilágosodások ugyancsak illenek a kalandidő kategóriájába. Vannak persze ellenpéldák is: Ajváz avató szertartásánál, vagy a busz hátuljában történt búcsúnál a narráció semmilyen időn kívüli jellegre nem utal, csak néhány motívum utalásszerű felvillantásával (Ajváz lakása „fontos hely, sorsdöntő körzet, telizsúfolva apró jelekkel (VB10.), a busz a Rákóczi úton halad) jelzi, hogy a lejátszódó események messzemenően kihatnak a szereplők életére. A regényben még számos további példa található ilyen sorsszerű fordulópontokra, amelyek látszólag nem bontják meg az idő szövetét. Ebben is szinte végletes kontraszt figyelhető meg a kalandidővel, csakúgy, mint a fentebb elemzett különbség a cselekmény részletgazdagabb, közeli látószögben elbeszélte eseményei, és a néhány mondatban összefoglalt, vagy teljes mértékben átugrott összekötő időtartamok között. A regényben a kiemelkedő pillanatok tehát nem csak az önkívületi állapot, hanem a kulturális kódok alapján is meghatározhatók.

Dobrovics énjének alakulása, jellemfejlődése központi eleme a *Vadnai Bébi* szüzséjének, ez pedig a regény idő-és általában vett poétikája szintjén is olvasható úgy, mint egyfajta hagyományra való visszautalás, vagy örökség felvállalása a fejlődésregény viszonylatában. Bahtyin a hős karakterének statikusból dinamikusvá válását is elsősorban az

---

<sup>140</sup> vö.: „Mármost mivel a regény zárójelenetében szintén Dobrovics halad a zuhogó esőben a megírásra váró prózaoldalakra felé, jó okkal feltételezhetem, hogy maga a könyv a »két« eső közti regényidőben történik: ez az eső az, és mégsem az. És maga a regény nem más, mint e két, voltaképpen azonos eső keretében megessett történések kifejtése.” BÀN, *Az, és mégsem az.*

<sup>141</sup>Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében* (ford.: Orosz István) = uő, *A beszéd és a valóság.* (ford.: Orosz István, Könczöl Csaba) Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 419-478.

időpoétikához kapcsolva tartja lényeges körülménynek: a hős jelleme „változó értékke” válik, ez a változás „szüzséképző jelentőségre tesz szert,” ezáltal „az idő az emberen belülré kerül, a figura alkotórészévé válik”. A metamorfózis ráadásul Dobrovics esetében nem egy izolált, vagy csak a saját szűk szociális körére és személyes élményeire korlátozódó folyamat, hanem teljes tér-időbeli környezetére vonatkozóan történelmi referenciájú. Már a regény legelején a korszakról akar írni, amelyben él, Ajváz az íráság mellett Budapestet is ráhagyja a maga történelmi dimenziójával együtt, a szerelmi csalódás nyomán bekövetkező identitászavar pedig ennek a budapesti közegnek a felborult temporalitását tükrözi. Ő és a város, az ország történelme egyszerre és ugyanúgy vannak összezavarodva, amint ezeket az előző fejezet során részletesen kifejtettem.<sup>142</sup> Doxa születésének történetét Dobrovics eleinte magáncélból, barátja származását, és esetleges rokonságukat tisztázandó akarja megtudni, de hamar feltűnik, hogy a központi szereplők, illetve maga Doxa élete ebben is pontosan így tükrözi a kort, amiben élnek. Ugyanez a tükröző funkció köthető a korábban már hivatkozott, korhangulatot illusztráló nyelvi elemekhez, melyek ez által el is idegenítik az ábrázolt érat. Bébi születése kapcsán például a narráció is az akkoriban átalakuló világra helyezi a hangsúlyt, még első gyerekkori szexuális tapasztalásait a korabeli, háborúra készülődő politikai légkör párhuzamaként írja le. Fiala, kicsapongó éveiben, a Moulin Rouge mulató aranyifjú törzsközönségének tagjaként egy ízben így jellemzi őt a helyi jazz band idős angol dobosa, Frankie: „[m]aguk ironikus életet élnek. Előre nem látnak, mert ott csak a semmi van, örülni csak a múltnak tudnak, közben borzadnak is tőle.” (VB77.) Későbbi szerelme és viszonya Doxa apjával, dr. Szemző Zoltánnal is a háborús helyzet súlyosbodásával és Budapest bekövetkező ostromával együtt válik egyre kaotikusabbá, erőszakosabbá és tragikusabbá. Doxa életproblémájának, önpusztító viselkedésének forrása pontosan ez a számára ismeretlen eredettörténet, amelynek ma is a „súlyát cipeli, még ha nem is tudja, mi az, amit magával hurcol” (VB138.). Az öröklött sors metafizikai-spirituális, esetleg

---

<sup>142</sup> Bahtyin szövege hosszasan tárgyalja a jelenlévő történelmi múlt környezetben való vizuális észlelésének képességét elsősorban Johann Wolfgang von Goethe kapcsán, akinek útinaplóiból és leveleiből számos, vonatkozó passzust idéz is. Mindennek a fejlődésregénnyel való kapcsolatára végül a szöveg expliciten nem tér ki, de feltételezhető, hogy a műfaj egyik betetőzéseként meghatározott *Wilhelm Meister vándorévei*, és az ebben megjelenő, a történelmi változások tükrében bemutatott jellemfejlődési folyamat adja a társítás alapját. A *Vadnai Bébi* fentebb idézett passzusa, ahol a térbeli, budapesti közegen kezdi érzékelni az eleven és a jelenben ismétlődő múltat, szinte tökéletesen megfeleltethető a Bahtyin által tárgyalt prózairodalmi fejleménynek: „A képesség, hogy meglássuk az időt, hogy kiolvassuk az időt a világ térbeli egészéből, és másfelől, hogy a tér betöltődését ne mozdulatlan háttérként, egyszer s mindenkorra kész adottságként, hanem mint keletkező egészt, mint eseményt fogjuk fel [...]. Ilyen megközelítésben a XVIII. század úgy tárul elénk, mint az idő, mindenekelőtt a természetben és az emberi életben tapasztalható *idő iránti érzék* erőteljes *felébredésének* a kora. [...] A kor ellentmondásai elvesztik abszolút, istentől adott, örökkévaló jellegüket, és látni engedik a történelem jelenen belüli többidejűségét – a múlt maradványait és a jövő csírát, tendenciáit. Ezzel egyidejűleg az emberi életkorok témája a nemzedékek témájává alakul át, gyengül ciklikus jellege, és ezzel fokozatosan fellazul a talaj a történelmi távlatok ábrázolása előtt.” BAHTYIN, *A nevelődési regény és jelentősége...*, 442.



pszichológiai-epigenetikai töltetű körülményén túl Doxa életére jóval konkrétan is kihatott ez az eredettörténet: apa nélkül nőtt fel, kisgyerekként az anyja becsapta, kirándulást ígérve egy árvaházba küldte, ahol aztán az egész gyerekkora telt. Ez utóbbtól Bébi későbbi megnyilatkozásaiban rendre eltekint, és fia beteges viselkedése egyetlen okának a születéséhez vezető viharos szerelmi történetet tartja. A három központi karakteren túl a mellékszereplőknél is rendre felbukkan ez a tükrözéses minta: Dobrovics idős édesapjának a lakása „meszesgödör” (VB94.), miközben a háború borzalmairól mesél neki, dr. Szemző, miután Bébivel megismerkedik, összeszólalkozik a barátaival, és „a kezdetben szimpla féltékenységi tünetek eszement zsidó-keresztény témákba csaptak át a korabeli szennylapok stílusában” (VB135.). Ezek a párhuzamok az impulzus-szerű utólagos képzettársítástól a korhangulat hétköznapiabb lecsapódásaiig történetesztől, idősíktól és a kalandidő jelenlététől függetlenül a regény teljes egészében megfigyelhetők. Az időt és történelmet megbontó kalandidő felbukkanásainál is jelentősebb poétikai eljárás, ami a *Vadnai Bébi* fejlődésregény műfajához kapcsolhatóságát még jobban megmutatja, hogy a szereplők életét, történeteit, énjük alakulását a narráció mindvégig történelmi folyamatokhoz viszonyítva beszéli el.

„A leglényegesebb a fejlődésregény utolsó, ötödik típusa, amely az ember fejlődését a történelemmel szoros összefüggésben tárgyalja. Az ember fejlődése valóságos történelmi időben megy végbe, amely szükségszerűvé, teljes egésszé, jövővel teljessé és kronotopikussá teszi ezt a fejlődést. [...] A hős a *világgal együtt* formálódik, és magában tükrözi a világ történeti alakulását. Már nem egyetlen korszakon belül, hanem két korszak határán, a fordulóponton áll. Az átmenet benne és általa történik meg.”<sup>143</sup>

Dobrovics ilyen, két korszak határán álló hős: már a regény nyitójelenetében egy korábbi „özönvízhez” hasonlítja a látszólag végtelen jelent, amely már csak esőként jelenik meg. Az, hogy később rádöbben: a jelenben a felszín alatt a múlt játssza újra önmagát, nem egylényegűsége, azonosságra, hanem egy ilyen határhelyzetre és elkülönböződésre utal. A „Tegnap” és Dobrovics jelene sok tekintetben hasonlóak ugyan, de az előbbi metafizikai elakadását, ismétlődését pont a kettő különbsége teszi láthatóvá, és életproblémává Dobrovics számára.

A *Vadnai Bébi* fejlődésregény hagyományához köthető vonásai révén az egyik legközelebbi referenciát a bahtyini terminológia és elméleti háttér adhatja,<sup>144</sup> jóllehet

---

<sup>143</sup> BAHTYIN, *A nevelődési regény és jelentősége...*, 438.

<sup>144</sup> Megjegyzendő még, hogy Paul Ricœur korábban hivatkozott narratív identitás-elmélete ezzel szinte azonos állításokat fogalmaz meg az irodalmi karakterek változásra való képessége kapcsán: „abban, amit nevelődési regénynek nevezünk, hasonlóan a tudatfolyam-regényekhez, a szereplő transzformációja képezi az elbeszélés

időbeliségében és a fejlődés célelvősége kapcsán a regény alapállása ugyanolyan ambivalens, mint amennyire a beavatás kapcsán agnosztikus: a folyamatok célba érnek, de mégsem, vagy ellenkezőleg: nem érnek célba, de mégis. Bébi elmondja történetét, de annak legfőbb tanulsága az érzéki megtapasztalás és érzelmi átélés felsőbbrendűsége a racionális megismeréssel szemben. Doxa, aki számára ez a történet sorsfordító információ lehetne, a végén elutasítja, hogy meghallgassa. Dobrovics alakulása egy cél felé tart, de mindeközben lényegét a folyamatosság, a sehol meg nem állás adja. A regény végén megtalált isteni ihlet és önazonosság megtörik ugyan a folyamatot, de mindez végső soron egy epizodikus kiemelkedő pillanat, amely, még ha hoz is minőségi változást, a tényleges megváltás az ihlet idejére korlátozódik. Mindezzel együtt a fejlődésregény hagyományát a doku-fikció és a prousti emlékezet-rekonstrukció mellé sorolva így egy hármasság, hármas műfajhagyomány körvonalazódik, amelyhez képest a *Vadnai Bébi* műfajisága a leginkább meghatározható.

#### A megnevezés banalitása és a megsokszorozott eredet

Dobrovics már minden téren mélyen benne jár „küldetésében”, amikor a névadás, mint az önmeghatározás lehetséges formája a leghangsúlyosabban megjelenik a regényben:

„[sz]eretett neveket aggatni magára Dobrovics. Amikor másodszor – de akkor már egymagában, Doxa nélkül – felkereste Bébit, azt találta ki, hogy ő egy detektív. Nyomozva fényt akar deríteni az apa kilétére, miután az utolsó szemtanú, Lurkó bácsi is kétértelműen elhagyta a pályát. Aztán, miután ezt-azt megtudott Bébitől, ráébredt, hogy ő tulajdonképpen egy kutató. Szakszerűbb szóval: szenvedélykutató. Azért van ez, mert ő, Dobrovics, keresi a Hiteles Érzést, amely koronként eluralkodik a lakosságon? Ahogyan Bébin a szerelem háború idején.” (VB138.)

Ez párhuzamba állítható azzal a korábbi passzussal, ahol – az akkor még lehetséges rokonának, és legfőbb irodalmi témájának számító – Doxa kapcsán ír le kéziratába különféle, címszónak vagy hívószónak szánt, identitásokat jelölő szavakat („MÁRTÍR”, „MAGÁNY”, „PRÓFÉTA”, „Robin Hood-változat” [VB119.]). Az ilyen, hivatásra, vagy karaktertípusra utaló, „leíró” jellegű neveknel ugyanaz a pluralitás és felcserélhetőség figyelhető meg, mint amivel Dobrovics a kiadóban és Doxának a saját, „igazi” nevét, az Oszkayt, és az anyai Dobrovicsot megkülönböztette. A hivatalos név, amely a hatalom interpellatív szubjektumalkotásának első számú eszköze, önmagában is egy új front lehetőségét nyitja meg az alanynak a hatalommal

---

központi elemét. Mintha a cselekményszövés és a bonyodalom hordozója közötti viszony megfordult volna”. RICŒUR, *A narratív azonosság*, 19.

szemben azzal, hogy többet (legalább kettőt, apait és anyait) is birtokolhat belőle. Dobrovics ezt ki is használja, apai és anyai neveit ugyanolyan önkényesen válogatva használja, mint a tevékenységre utaló választott identitásaiban, vagy irodalmi témává tett barátainál: Bébinek apai nevén, Oszkayként mutatkozik be, ami nagybátyja, a Bébit a háború alatt bújtató Oszkay Lurkó révén bebocsátást nyer neki. Az idős hölgygel szemben pedig mintha egy polgári etikett fordítottját gyakorolná: személyesen az erotikus képzeteket keltő becenevén, Bébinek szólítja, magában, írásaiban pedig a hatalom interpellatív eszközével élve a polgári nevén, Vadnai Évaként nevezi meg. Később, már Bébi történetének megírási próbálkozásai közben azon töpreng Bébi, dr. Szemző és Tipsi kapcsán, „[m]elyik itt a pár? Az Úrilány és az Orvos, a Szenvedélyesek? Vagy a másik kettős, az Ügyvéd és a Szépség? A játékosak?” (VB176.). Mint Pogány is kiemeli, a névadás gesztusa „szorosán összefügg Dobrovics írói ambícióival”<sup>145</sup> – ez ugyanakkor elválaszthatatlan a saját, mindennapi életében való eligazodástól. Az írás eszköz számára, amellyel „távol tudta magát tartani a valós eseményektől”, de csak „[h]ogy később majd megírja őket.” (VB139.). A fikcionalizálással eltávolított világban a névadás nem pusztán paternális-interpellációs hatalomgyakorlásként, de – részben ebből következően – a szereplők kategorizálásának, és a fókusz megtalálásának eszközöként is működik. Ugyanakkor a nevek változékonysága, dinamikussága még ebben a valamelyes eligazodási lehetőséget, átláthatóságot, végső soron stabilitást célzó funkcióban is érvényesül, a szereplők más-más relációkban más szerepeket töltenek be, más kategóriákba kerülnek, és az újabb és újabb felismerések még ezeket is felülírják. A nevek közötti eligazodást még egy számára előnyös hatalmi pozíció sem teszi lehetővé: a maga számára fenntartott változtathatóság, és a másokkal szemben gyakorolt névadó, hatalmi funkció egyaránt kontextustól függően, relatívan tudnak csak működni. A nevek, megnevezések a regény világában ugyanolyan behelyettesítések, felszíni képződmények, mint amilyen a jelen a tovább élő, ismétlődő történelmi múlthoz képest. A legtermékenyebb elméleti párhuzam itt Ludwig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című művének 49. tétele, mely szerint a megnevezés, noha „előkészíti a leírást,” ugyanakkor önmagában még nem „lépés”-értékű a nyelv játékában: a sakkfigura táblára helyezésének felel meg, amelynek a játékon kívül „*nincs* is neve.”<sup>146</sup> Mivel képlékeny identitású dolgokkal szemben korlátlanul lehetséges és tét nélküli, a megnevezés alkalmatlan is arra a nagyszabású feladatra, amit Dobrovics énjének (rögzítettként, alakulóként, vagy akár csak az alakulás stádiumaiban való) megtalálása és megragadása, a világban és az emberek között való

---

<sup>145</sup> POGÁNY, *Az írás megmarad*, 44.

<sup>146</sup>Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*. (ford.: Neumer Katalin), Budapest, Atlantisz Kiadó, 1992. 47.

eligazodás, illetve ez utóbbiak írói alapanyagként való hasznosítása jelentene. Dobrovics életét és névadó tevékenységét ugyanúgy meghatározza a „játék” kontextusára való ráutaltság, mint azt az énrögzítő-megnevező ambíciót, melyet maga a regény céloz.

Az írói vonatkozású névadói tevékenységnek, és az anyai név használatának összefüggését ugyanakkor a poétikus nyelv elmélete segíthet megvilágítani: Kristeva szerint az apai név elhagyása, különösen pedig az anyai névre cserélése összefügg az írói tevékenységgel és szerepvállalással. Az író, mint az „anyai területet” a „nyelv ökonómiájába visszavezető” poétikus nyelv abszolút felhasználója Kristeva szerint

„[a] csata győzteseként az apa nevét el is hagyhatja, hogy álnevet vegyen fel (Céline anyja keresztnévét használja), így az apa helyén egy másik diszkurzust posztulálhat: nem az én képzelte diszkurzusát, sem a transzcendentális tudását, hanem a kettő között lévő állandó átmenetet, a jel és a ritmus, a tudat és az ösztönkésztetések közti ingadozását.”<sup>147</sup>

Amennyiben a nevek változékonysága az én folytonos alakulását, az anyai név valamelyest állandó, visszatérő használata a poétikus nyelvhez és az írói funkció betöltéséhez köthető anyai kapcsolódást hangsúlyozza. Ugyanez érvényes Doxára is: utolsó előtti találkozásukkor, a Muskátli eszpresszóban Dobrovics megpróbálja értésére adni, hogy tudja és kész elmondani neki apjának és születésének történetét, és valódi apai nevét – „[m]ert nem képesek elmondani neked a kurvák, inkább a saját anyjuknak a lánykori nevét ragasztják rád” (VB237.). Doxa ezután elmeagyógyintézetbe kerül, és „a fejében” regényt kezd írni a szülei történetéről, melyet továbbra sem ismer.

Mint arra a nyomozás-szál kapcsán fény derül, a névadás más értelemben is „létkérdés” a könyv lapjain: a barátja apjának kilétét kutató Dobrovics előtt nagybátyja, Lurkó bácsi maga leplezi le saját ál-apaságát:

„ – [...] Lehetek én is a haverednek az apja.  
– De nyilván nem biológiailag.  
– Hanem megnevezetten.” (VB124.).

Mindez az 1940-es évek idősíkján, a háborúban arra szolgált, hogy környezete – elsősorban régi udvarlója, Tipsi – mentse az életveszélyes események között fatalistán sodródó Bébit és újszülött fiát, az 1970-es években már Bébi eszköze arra, hogy titka rejtve maradjon. Ami a világháborúban ő és a gyereke életét megmenteni volt hivatott, az a hetvenes években Bébi eltökélt szándékát szolgálja, miszerint a fia saját lelki egészsége érdekében soha nem tudhatja

---

<sup>147</sup>KRISTEVA, *Egyik identitásból a Másik(ba)*, 73.

meg származásának történetét. Ebben ismét a regényegészre jellemző agnosztikus álláspont jelenik meg. A *Vadnai Bébi*ben a biológiai apa Dobrovics írásához hasonló, bár jóval nagyobb horderejű titok, melyet Bébi, majd később Doxa életének zálogaként „fedőtörténettel” kell elrejtetni. A fedőtörténet itt konkrétan létfeltétel, az élet megmentésének eszköze. Az, hogy mindez szó szerint is hangsúlyozottan a megnevezés által, annak keretei között működik, már előre vetíti, hogy a megismerni vágyott titok, a származás, a metafizikai eredet információja is csak megnevezett marad, annak minden esetleges, bizonytalan, kontextusfüggő mivoltával együtt. Doxa származásának ál-apák között szétszórt fedőtörténetei a tényleges, biológiai apa utáni nyomozásban pusztán akadályt jelentenek, de a szöveg szintjén már ekkor is inkább a megtudni vágyott titok, sőt, maga a származás, a metafizikai alap valamelyes absztrahálódására utalnak: mintha a tévesen megnevezett apák hasonlóan lényegesek lennének, mint az egyetlen biológiai apa kilétének megismerése. A „megnevezett” apák között utalás szintjén megjelenő, vagy tévedésből feltételezett ál-apák is vannak: Dobrovics apja, vagy a fiatal Bébinek az utódlás fontosságát bizonygató, komikusan udvaroló idős jazzdobos, Frankie (VB77.) egyaránt ide sorolhatók. Amikor Doxa karácsony előestéjén, a sörözőben színre lép, maga Novák százados kerül vele atyai szerepbe: János evangéliumát idéző üvöltéseire („És most dicsőíts meg, Atyám!”) válaszul gyomron vágja. A szöveg ezzel már a korszak lelkének valamiféle reprezentánsaként kezdi el beállítani Doxa karakterét: ehhez köthető származásának kérdése, a többszörözött apaság is, miszerint valamiképpen a teljes megelőző generáció, de legalábbis annak reprezentánsai egyszerre Doxa apái. Ráadásul nem csak az apja, de az anyja is többszöröződik: a regény egy későbbi pontján a háború dúlta Budapesten a csecsemő Doxa „anyai érzéseket” ébreszt Nellykében, apja feleségében, mikor az egy időre örökbefogadja, és aki hangsúlyosan nemzeti érzelmű, keresztény magyar leányként a kicsapongó, zsidó születésű úrilány, Bébi ellenpontja. Az eredetet első fokon megfosztja metafizikájától a származás narratívákban való sokszorosítása és a titok által hordozott információ banalitásának, esetlegességének előre vetítése, ami ismét az általában vett emberi felépítmények illuzórikusságának regénybeli axiómájához illeszthető. Mindez azonban mégsem tekinthető egyszerű nivellálódásnak: az ál-apák és pót-anyák között szétszórt eredet pontosan akkora jelentőséggel bír, mint amekkorát Doxa és Dobrovics a megtudni vágyott, tényleges apa-információnak tulajdonítanak a regény elején. Első fokon elrejteti és banalissá teszi a valódi származást, és kijelölhetetlenné a metafizikai alapot, de Doxa karácsony esti felbukkanásával és Keresztelő János-párhuzamú áldozatával együtt már felmutat valamit a karakter szakrális dimenziójából, amelyben a feltételezett metafizikai többlet minden kétséggel, bizonytalansággal és illuzórikussággal együtt mégis megnyilvánulhat.

## A megismerés mint erotikus beavatás

A folyamat, mely azzal kezdődik, hogy Ló kineveti Dobrovics kitudódott írói próbálkozásait, végül a Bébi-történetre való elszánt összpontosítás eredményeként elér oda, hogy utóbbi számára a törzsbeli és írói identitásai összeegyeztethetővé váljanak.<sup>148</sup> Egyben ez az első alkalom, hogy az 1970-es évek idősikjének fiatal Dobrovicsa kimondja (a narrátor visszatekintésén keresztül, de jelen időben) saját magával kapcsolatban az „író” szót:

„[...] fölmerült, hogy az irodalmi érték nem a jól eltalált mondatokból, annál inkább az író szenvedélyéből születik, ami őt a témához láncolja. Tehát neki, az írónak inkább ragaszkodnia, mohón odabújni kéne az atipikus románchoz, belekeverednie, nem pedig lenézően adni az okost, meddően fölényeskednie itten.” (VB176.)

A Mohó-minőség itt rögtön a sikeres írói munka, ennek vonzataként a kiadás, a hivatalos világgal megkötött alku feltételeként jelenik meg. Törzsi lényében predesztinálva volt a Törzs szemében tabuként (noha, mint időközben kiderült, rugalmas tabuként) kezelt művészi érvényesülés. Az identitások összeérésével együtt az írás maga is átlényegül Dobrovics számára: a kívülállásnak, a világ távol tartásának eszközéből valódi átélést és behelyezkedést megkövetelő létmóddá válik. A passzus szóhasználata („ragaszkodni”, „mohón odabújni”) a vonzalom fogalomkörét kapcsolja be – ez nem más, mint Dobrovics vonzalma az idős Bébi iránt, amit már második, kettesben történő találkozásukkor megvall neki:

„Nagyon tévedsz. Bírlak téged. Mondjam azt, hogy beléd zúgtam?  
Én érthetetlen vagyok. A világon mindenkinek.  
Azt elhiszem. De van más is, mint a megértés.  
A vonzódás? Azt mondod?” (VB159-160.)

Noha Bébi saját bevallása szerint azért avatja be Dobrovicsot a történetébe, mert a halálra készül, és Dobrovics „éppen időben” jött, a kontextus egyértelműen arra utal, hogy a vonzalma miatt fogadja bizalmába a fiút. A mesélés ezzel együtt is újabb, jelentős tabutörés: az érintettek beszámolóit eddigre kardinális, soha fel nem oldható titokként állították be Bébi történetét, ehhez képest az idős asszony már második találkozásukkor, látszólag esetlegesen választja ki a fiút a beavatásra. Le is vizsgálztatja, hogy volt-e már szerelmes, de a nemleges válasz után a féltékenységet tapasztalatait is elfogadja „helyes” válaszként – feltehetőleg azért, mert az ő fogalmai és tapasztalatai szerinti szerelmet, története alapján, Dobrovics nem is ismerhetné.

---

<sup>148</sup> A két identitás kapcsolatát Pogány Eszter is regisztrálja: „[...] látható, hogy írói identitása nem egészen leválasztható törzsbeli személyiségéről.” POGÁNY, *Az írás megmarad*, 46.

Maga Dobrovics is reflektál arra, hogy a „háborús szerelem” talán az „egyedül hiteles”, és lényege szerint másmilyen, mint a „békebeli.” (VB139.) Azt is többször regisztrálja, hogy a hallott történet lényegét a józan ész határain túli jelleg adja. Saját erotikus vonzalma ugyanebbe az irracionális tartományba esik: beszélgetésüket nem egyszer szinte légyotként szcenírozza a szöveg („[l]e nem vették egymásról a szemüket, suttogva beszéltek. Közel ahhoz, hogy smárolni kezdjenek. [...] Később [...] nem gyújtottak villanyt. [VB160-161.]). Ez a polgári nemi-erkölcsi normák között tabutörőnek számító vonzalom, és annak nyílt, szemtől szembeni közlése az, ami miatt Bébi Dobrovicsot választja ki a beavatásra. Dobrovics vágya a titok feltárására, és az idős Bébi iránti erotikus vonzalma egymásnak megfeleltethetőek, amiként a titok, a misztérium megismerése, vagyis Bébi történetének meghallgatása is erotikus folyamat. Egyszersmind ez az egyik legexplicitebb példa az egész regényt meghatározó ismeretelméleti fundamentumnak, az érzéki átélés racionális megértéssel és megismeréssel szembeni fölényének a kimondására. Bébi elmondja ugyan a történetét, de csak annak az alanyak, aki nem a megértés, megfejtés ambíciójával, hanem érzéki megtapasztalásra vágyva közelít hozzá.

Ugyanehhez az erotikus motívumkörhöz sorolhatók a Bébivel szemben gyakorolt névadó gesztusok, és a bemutatkozás, a saját név kiválasztása is: Oszkay Lurkó, akinek családnévén Dobrovics bemutatkozik Bébinek, ál-vőlegényként, gyerekének ál-apjaként bújtatta Bébit Budapest ostroma alatt. Bébi nem pusztán Dobrovics fő irodalmi témájává válik: általa jut el arra a szintre, hogy konkrétan „szerelmes” legyen a témájába, és ezáltal a Pügmalión-motívumot is bekapcsolva új szintre emelje az írói alkotáshoz, ezzel önmagához és a világhoz való kapcsolatát. Bébi által jut el a „Mohó”-ság és az írói identitás összeforrasztásához. Jóllehet az identitása ekkor sem szilárdul meg, ez a regényepoétika szempontjából is fontos lépésnek tekinthető, amennyiben a karakter alakulását fejlődésként, értéknövekedésként engedi meghatározni, még ha ez az alakulás lényege szerint csak a halállal érhet is véget.

Dobrovicsot még a tényleges cselekmény kezdete előtt egy szerelmi csalódás után, a beavatástörténetek archetipikus körülményeként „veti ki magából a világ” (VB8.), és „lódul meg” a tudattalanja, ami az írás felé tereli. Mindezek kicsúcsosodását pedig ismét egy, a maga módján szintén elérhetetlen, és csak sajátosan beteljesülő erotikus vonzalom adja. Margócsy István szerint Dobrovics fogékonysága Bébi története iránt érthetetlen saját „szerelmi (vagy inkább csak: nemi jellegű)”<sup>149</sup> kapcsolatai sekélyességének, elhallgatottságának tükrében – vagy pont egy újabb, korszakok közötti eltérést illusztrál. Dobrovics szerelmi előtörténetének

---

<sup>149</sup>MARGÓCSY, „*azt te csak hiszed, bébi...*”, 612.

kifejtetlensége inkább egy koncepció része: fejlődése szempontjából a Dobrovics-karakter a „világból való kivettetés” pillanatában válik relevánssá, beavatása pedig ennek a szenvedélynek egy újabb formában való megjelenésével lép új szintre. A regényszöveg narrációja hasonló rövideggyel számol be Dobrovics kínzó féltékenységéről a regény elején, mint maga Dobrovics Bébinek a történetmesélés előtti vizsgáztatáskor. Ez a rövideggy és elhallgatás a téma jelentőségét is hangsúlyozhatja: a szenvedély tényleges megnyilvánulásaival szemben a nyelv, az írói eszköztár néhány rövid mondaton túl tehetetlen. Bébi történetében a szerelem eksztatikus fázisai ugyancsak szűkszavú, jellemzően banális kifejtést kapnak: egy ízben, pont a tragikus végkifejletnél a Dobrovics tudatára fokalizált narráció még „kihallgatási jegyzőkönyvhöz” is hasonlítja az asszony beszámolóját (VB229.). A korszakok közötti különbség ezen a téren pedig úgyszintén inkább hasonlóság, behelyettesíthetőség: Bébi életében a férfiakkal való kapcsolatok a Szemző-szerelmen kívül szintén „csak” nemi jellegűek. Jól példázzák ezt a kisgyerekkor szülői áldástól kísért, Luluval közös „felfedező útjainak”, kísérletezéseinek beszámolóit (VB28-29.), a teljes Tipsi-, és Carl-kapcsolatok, valamint az a hanyag, nemtörődöm hang, amit a Gestapo-tisztekkel a szexualitásról beszélve megüt (VB88.). Szemző esetében a férfi jelenlétét, annak látás és hallás általi megtapasztalását kívánja ugyan, de az erotikus minőségek és a szexuális vágy csak ennek a jelenlétnek a részeként fontosak a számára.

„Bébi határozottan állította, hogy ő egy pillanatig sem volt féltékeny. Nem akarta birtokolni dr. Szemzőt. Csak látni. Elsősorban az arcát. Aztán a testtartását is, a kezét. A hangját hallani. És a testi vággyal mi volt a helyzet? Az valahogy háttérbe szorult, nem volt csúcshelyen. [...] A testi kívánságnál biztosabb, szilárdabb volt a többi más, ami ahhoz a férfihoz kötötte Bébit. Mi?” (VB137-138.)

Ennek viszonylatában a regény világának többi része valóban „romantikátlan, romantikaellenes és utópiától megfosztott:”<sup>150</sup> Dobrovics Bébinek már hangsúlyosan nem szerelmi csalódásról, hanem féltékenységi epizódról számol be. Amikor Tipsi arról panaszkodik Dobrovicsnak, hogy a mai „politikai divat” szerint a szerelem már csak a „jólnevelt balekok hívsága” (VB203.), ugyanide illeszkedik. Ez a hiány azonban *Vadnai Bébin* átívelő, általában az ideáloktól, transzcendens igazságoktól, metafizikai alapoktól való megfosztottság részének tekinthető, mely mégsem bizonyul teljesen reménytelennek és feloldhatatlannak: Dobrovicsnak ugyan nincs a Bébiéhez hasonló szerelmi élménye, de a regény végén, az esőben megtalált ihlet és istenélmény által ugyanabban a legmagasabb, abszolút formában, a teljes lényével éli át az érzéki megtapasztalást, amit a passzus látomásos nyelvezete is alátámaszt.

---

<sup>150</sup>MARGÓCSY, „*azt te csak hiszed, bébi...*”, 612.



## Visszatérő identitások

Később, mikor Dobrovics „rátép” Novák Zsuzsára, nem tudván, hogy a lány Doxához tartozik, barátjának ugyancsak a Mohó-identitással magyarázza indítékait:

„Megmondjam, miért téptél rá első látásra, Mohó?

Mert mohó vagyok.”

Doxa viszont ezzel jelzi, hogy észrevette Dobrovics és idős édesanyja kölcsönös vonzalmát: szerinte ugyanis, mint azt a lány füle hallatára megjegyzi, Zsuzsa „hasonlít az Öregkurvára” (VB197.), és ezért tetszett meg Dobrovicsnak – ezzel nyíltan felvállalja saját vonzalmának ödipális természetét is. Dobrovics anyjáról alig közöl valamit a szöveg, jellemzően azt is a csak anti-modellként említett apán keresztül, így a Bébi-vonzalom anyapótlék is lehet a számára. A passzus narrációja a szóhasználatában is többször alludál Bébi és Dobrovics történetmesélés előtti udvarlás-jelenetére: a „mohó” minőség tehát a Bébi iránti sokrétű vonzalmat, és annak minden folyamányát is magában foglalja. Számos párhuzam szerepel továbbá a két idősik, az 1940-es és az 1970-es évek szereplői között: az eddigre már többféleképpen jelzett Dobrovics-Tipsi-hasonlóság a józan ész kívülálló képviselőjének szerepében mutatkozik meg a Bébi-dr. Szemző és Zsuzsa-Doxa karakterpárok között. Egyszersmind egy közvetítői szerepben is, amelyet Tipsi megvetendőnek és szürkének, Dobrovics viszont angyalinak nevez. Ahol Doxa és Zsuzsa nem hasonlítanak előképeikre, ott ellentétei azoknak: Doxával ellentétben dr. Szemző a Bébi-szerelme előtt kínosan rendezett életű, ami a későbbiek fényében lehetett egy örületre való hajlam megfeszített leplezése. Emellett, ahogy Pogány Eszter is megállapítja,<sup>151</sup> Bébi szinte szerelmes apa-lánya kapcsolatához képest Novák Zsuzsa undorodik rendőrtiszt apjától. Ugyanakkor, mint annak idején Bébi, Zsuzsa is közli, hogy mindenáron megszüli Doxa gyermekét, belőle „kalapáccsal sem lehet kiverni.” (VB197.). Ez ismét a múlt Dobrovics által korábban észlelt kontinuitását, az apai vagy más egyéb múltbeli, történelmi minták és előképek újrajátszásának és továbbadásának elkerülhetetlenségét erősíti meg. Mindez még jelentőségtejtesebb annak a kontrasztnak a tükrében, ami a szereplők (és általában az 1970-es évek fiatal generációja) múlthoz és családhoz való viszonyulását jellemzi: a szülők „az összes divatból” (VB117.) kimentek, a legtöbb fiatal „akár élete árán” (190.) is el akar térni a felmenőitől. A regény ábrázolt világában és megalkotottságában az egyik legerősebb ellentmondás, kettős normasértés, vagy inkább kétirányú mozgás, erő-ellenő a múlthoz való

---

<sup>151</sup> POGÁNY, *Az írás megmarad*, 45.

viszonyt jellemzi: egyszerre a jelenre folytatólagosan ráíródó, nyilvánvaló jelenlét, és megfejthetetlen titok, amit hordozói sem tudnak vagy akarnak igazán átadni, valamint generációs szégyen, amit az örökösök megtagadnak. Egyszerre „porladjon csak széjjel a jelen ürességében” (VB118.) és a létező legérdekesebb dolog, a jelen és a jövő megélésének, megváltásának kulcsa, önkéntelenül újrarájátszott minta.<sup>152</sup> Ez a múlttal való leszámolás, a mintákkal való szakítás szándéka az, amihez társulva a „Mohó” kvalitás ismét jelentéssé válik:

„[a]zt hitte, szabadulhat. Hogy a dolog csak annyiban áll, hogy megsemmisítette a Vadnai Bébiről és Doxáról, dr. Szemzöről teleírt papirosokat, és egy újabb témával költözött össze.

Azt hitte, ennyi csak az egész, mert mohóságában megfeledkezett arról, hogy néhány nap előtt ő, a nagy leszámoló találkozott Ajvázal váratlanul.” (VB259.)

Dobrovics ekkor már szabadulni akar, eltaszító fázisban van Bébivel, a történetével, Doxával, és életének a regény addigi tartama során elbeszélte szakaszával is. Új helyen él, új írói projektbe fogott. A hazalátogató Ajváz, akivel véletlenül találkozik, Pogány Eszter szerint is a „fiaikat elhagyó apafigurák” közé sorolható:<sup>153</sup> ő Dobrovics első mestere, akinek regény eleji, íróvá avató szertartása a testi közelség (ölben ringatás) révén valóban erősen utal a szülő-gyerekviszonyra. A minták elkerülhetetlen, körkörös ismétlődése itt rövidebb távon, a hetvenes évek idősíkján belül is érvényesül: Ajváz hazatér, hogy örökösödési ügyét rendezze, majd újra elmegy. Ezt az utolsó, rövid találkozást már Dobrovics számára is egy kielégítő záratként, szép beteljesedésként beszéli el a szöveg: a hiány és megfosztottság feloldásának első, apafigurákat illetően pedig az egyetlen példajaként a regényben.

Ajváz az anyja lakásáról és minden ingóságáról lemondott annak férje javára, de hazatér egyetlen „ládikáért,” melyet soha nem látott, s melynek nem ismeri a tartalmát: azt már nem hagyja a nevelőapjára (VB262.). E mozzanat ismét a regény ismeretelméleti alappozíciójának belső tükré, a szereplők útjának és motivációinak sűrített képmása – melyben még az apapótlék motívuma is megtalálható – és egyszersmind az értelmezői munka újabb kódja is. Monológját,

---

<sup>152</sup> Vö.: „E házibuliról házibulira vándorló, siklopálinkához menekülő figurák szemhatára meglehetősen szűk, világfelfogása sajátosan szenzualista volt. Csak annyit tudtak a világról, amennyi érzékszerveiket közvetlenül megérintette; érzékeléseik mögé nézni, összefüggéseket keresni eszükbe sem jutott. Céljuk nem is a megértés, még kevésbé a változtatás, inkább a kívülmaradásban megtestesülő nonkonformista lázadás. Csodálkozni ezen már csak azért sincs mit, mert a dolgok mögé nézésről éppen a kádári konszolidáció első évtizedét jellemző kollektív amnézia, a hatalom és az idősebb (háborút, ötvenes éveket, 56-ot felnőttként megélt) nemzedékek közötti hallgatóságos megegyezés szoktatta le őket. Mi nem bolygatunk bizonyos dolgokat, ti nem bolygattok bizonyos dolgokat, s közben Kádár János módján cinkosan kacsintunk egyet.” SZAJBÉLY, *Irodalomtörténeti tanulmány Bereményi Gézaról*, 199.

<sup>153</sup> POGÁNY, *Az írás megmarad*, 45.

amelyben erről beszámol, Dobrovics „példabeszédnek” tekinti, és később ennek szellemében ő maga sem fogadja el, amikor Lujzi néni rá akarja hagyni a lakását. A „mohóság” itt a múlttal és a mintákkal való leszámolás hiú reményére, egyfajta hübrisz-közelien kizárólagos előretéteknél hozzáállásra utal. Dobrovics a Bébi-vonzalom által jut el „Mohó” identitásának átlényegítéséhez, újabb szintre emeléséhez: itt ez már Bébinek, mint embernek és írói témának az eltaszítását hordozza – noha, mint azt a regény végkifejlete mutatja, sikertelenül. A megnevezés tartósan bizonyul, de újakezdések, átlényegítések során keresztül, az addigival ellenkező tartalommal. A regény elején Ajvázzal hátrafelé néznek ki a buszból, majd nem sokkal utána, a Doxa-szál kezdetén, a budai ház teraszán hangsúlyosan előre tekintő helyzetből kezdik felmérni egymás arcát, hasonlóságok után kutatva (VB73-74.). Ezen a ponton viszont a Doxához köthető nyomozás lezárulni látszik, Ajváz pedig még egyszer, utoljára felbukkan. Beszélgetésükben Pasztelkó megvádolja Mohót: „[t]e meg, Mohó! Csak lopdosod itt tőlünk, kapdosod a levegőből a szikrákat.” (VB261.). Ez Dobrovics életének fordulópontját idézi, amikor a regény elején elindul az íróvá válás útján, és „[a] várost járva szikrák úsztak előtte a levegőben, azok vezették el jelentőségteljes helyekre” (VB8.) – később Bébinek is a szikra-motívummal beszél a szakítás utáni találkozásról önnön tudatalattijával: „szikrák vezettek egy lakásig, ahol még soha nem jártam, és ő épp ott volt látogatóban” (VB161.). A manicheus, epikureus, és egyéb ókori kozmogóniákban, valamint az 1970-es évek alternatív kulturális közegének ezoterikus-hermetikus irányú szövegeiben is megtalálható<sup>154</sup> szikra-motívum tehát egyfajta transzcendens iránymutató jelenség, mely a művészi inspiráció mellett nyomra vezetőként is működik Dobrovics beavatásában. Abban, hogy Mohó-Dobrovics ezeket „kapdossa”, a Mohó-ság és az írói alkotás, anyaggyűjtés, valamint az írás és a nyomozás érnek össze. A múltat lezárni akaró Mohóval szemben végül az inspirációt kutató, a múlttal önkéntelenül is szembesülő, és abból dolgozó Mohó érvényesül.

Ennek a névnek a regény állandó változást, destabilizálódást, dinamikát sugalló miliójében megőrzött tartóssága, és az írás funkciójával való összefonódottsága ismét kapcsolható Ricœur narratív identitás-elméletéhez, amely az ipszeitás (*ipséité*), mint *őmagaság* fogalmát a latin *idem*, mint időben állandó, változatlan, ugyanolyan jelleggel állítja szembe. Az individuum önazonosságát Ricœur az ipszeitással határozza meg, amely megmarad az

---

<sup>154</sup> „A modern ateizmus visszajára fordított, inverz gnózis... Az igazi krisztológiai gnózis a »megmondtam: istenek vagytok« optikai örököseként, nem pusztán az istentelenedett világot választotta, hanem az istentelen világba zárt isteni szikrák fényével átvilágított világot.” TÁBOR Ádám, *Dionüszosz, a Megfeszített* = uő, *Szellem és költészet. Esszék az egzisztenciális gondolkodás és a modern magyar líra tárgyköréből*. Pozsony, Kalligram, 2007. 43-53., 52. idézi: HAVASRÉTI József, *Az ezoterikus kritika* = uő, *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Budapest-Pécs, Gondolat Kiadó-Artpool, PTE Kommunikációs és Médiatuományi Tanszék, 2009, 221-227., 222.

individuum sajátjaként, de „nem von maga után semmilyen rögzülést az *állandóság*, a *változatlanság*, vagy Kant kifejezésével az *időn belüli állandóság* (Beharrlichkeit in der Zeit) értelmében.”<sup>155</sup> Jelentős, hogy Dobrovics számára az őmagaság, a változásokon keresztül megőrzött azonosság egyik fő példája pont az íráshoz, történetmeséléshez, valamint a – szintén narratív – titok, a misztérium erotikus jellegű megismeréséhez kötődik. Mohó-Dobrovics annyiban tud írni, történeteket megalkotni, amennyiben maga is egy egységes történet része, ennek a feltétele pedig egy, legalább az *őmagaság*, az *ipszeitás* koncepciója szerint stabil én, amit ennek a két névnek, a hivatalosnak és a nemhivatalosnak a konzisztenciája is jelképez. A Dobrovics nevet ugyan eleinte megtagadja, és kényszerhelyzetben is csak „nem igaziként” ismeri el, ám végül az író-szerep követelményeivel megbékélve felvállalja; a „Mohó” pedig, mindvégig az íráshoz kapcsolódva, számos, egymásnak ellentmondó tartalmú fázison megy keresztül. Mint azt Tengelyi László megjegyzi a narratív identitás kapcsán,

„nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy önmagunk maradunk, hanem hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. Ezt jelenti az a kijelentés, hogy *ipszeitás* nem más, mint *narratív identitás*.”<sup>156</sup>

Visszatér és feloldozást nyer a „szerájbeli téglá”-szerep is: amikor Doxával az elmeegógyintézeti finálé előtt utoljára beszélgetnek, Doxa egy Pogány által is regisztrált<sup>157</sup> Ezeregyéjszaka-allúzióval búcsúzik tőle: „[n]a jó, hallgasson mesét a szultán” (VB236.). Dobrovics a motívumkörhöz csatlakozva „Seherezádé [...] legeslegfontosabb meséjeként” hivatkozik a történetre, melyet megtudott Doxa származásáról, és el akarja neki mondani. Ebben a helyzetben ideiglenesen Dobrovics veszi fel a Seherezádé-identitást, miután Doxa nem vállalkozik rá, hogy a történetét meghallgassa. Dobrovics ismét egy irodalmi idézésen keresztül írja be saját maga és barátja alakját egy kulturális hagyományba – ráadásul Seherezádé alakja ugyanahhoz a kultúrkörhöz köthető, ahová a „szerájbeli téglá” korábbi, erősen pejoratív kategóriája. Seherezádé a narratív tudat allegóriájaként is fontos motívum, ráadásul ennek az allegóriának az alapja – a történet elmondása, mint létfeltétel – is aktualizálható a regényre. A párbeszéd számos egyéb, irodalmi-kulturális motívumot is felvonultat, melyek bővebb elemzésére dolgozatom egy későbbi pontján kerül sor. Ahogy a kilakoltatásnál a Dickens-

---

<sup>155</sup> RICCEUR, *A narratív azonosság*, 15.

<sup>156</sup> TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998, 17-18.

<sup>157</sup> POGÁNY, *Az írás megmarad*, 43.

regény felidézésével, úgy itt is irodalmi fikción keresztül teszi megragadhatóvá, kifejezhetővé a jelent. Ezt támasztja alá az is, hogy a Muskátli eszpresszót és miliójét ugyanolyan megengedő iróniával ábrázolja a szöveg, mint a Kárpátia sörözőben ülő Törzset. Mi több, ismét Dobrovics írói előmenetelét – a regény eleji antológiaszerepléssel megkezdett út bevégzését, a kötet véglegesítését – érintő ügyben beszélgetnek az eszpresszóban.

### Dobrovics, mint herceg, orvos és atya

Az Ezeregyéjszaka-lánc első közlője Bébi volt: a halál árnyékában történetét elmondó nő visszamenőleg tekinthető első Seherezádénak is Dobrovics akkor éppen szultán-párhuzamú figurájához képest. A regény végéhez közeledve szaporodnak Dobrovics hatalmi pozícióra utaló identitásai és relációi: Lujzi néni saját maga által is „Hercegnőnek” nevezett karakteréhez képest Dobrovics „hercegeként” szerepel (VB264.). A Bébi és története hatása alóli szabadulás – vagy szabadulási kísérlet – részeként Lujzi néni személyében újabb, légiésen idős nőalakokkal lép közösségre, melyet a narráció még az írói munkájára is rávetít: „[Dobrovics] újabb témával költözött össze.” (VB259.). Ez a viszony ugyanakkor jóval inkább emlékeztet egy gondoskodó anya-gyermek kapcsolatra: Lujzi néni egy ízben „kisfiamnak” szólítja (VB243.), majd amikor beteg, az ágya mellett ülve virraszt felette, később örökösének akarja megtenni. Lujzi nénivel ráadásul Tipsi, Bébi megtűrt férje hozza össze, aki presszóbeli találkozásaikkor még féltékenységet is kimutatja az „ifjú hím” iránt, miközben látszólag óvni próbálja felesége hatásától. A gyerek Bébit a regény elején, a negyvenes évek idősikjén „Várkisasszonyként” emlegeti apja társasága (VB26.): idős korában a hangsúlyozottan magaslati, emeleti lakásában őt felkereső Dobrovics ebben a relációban a lovag, királyfi vagy herceg szerepébe helyezhető. Ez távoli párhuzamként Siegfried-szerű karakterként is láttatja Dobrovicsot: az ödipális Doxához képest „helyettes” ifjú hősként kiállja a próbát és bevégzi a nászt – azaz a történet meghallgatását. Ez a tragikus potenciálú archetípus fordul át pozitív végkifejletbe, és nyer másfajta jelentést végül Lujzi néni mellett.

A másik ehhez hasonló identitás az orvos. Először csak hasonlítja magát hozzá Dobrovics, amikor későbbi pártfogója, a szintén orvos dr. Szemenyei estélyéről távozva elhatározza, hogy csak azért is közli Doxával a származása történetét: „[b]eadja neki – mint egy orvos – a gazdátlan sztorit” (VB263.). A kontextusa ennek is a szabadulási szándék: Dobrovics át akarja ruházni Doxára, ami szerinte amúgy is őt illeti. A történet itt orvosságként jelenik meg, ami a beteg Doxa gyógyítására szolgálna – Dobrovics eleve azért van ott az estélyen, hogy a protekciójával bejusson az elmeegógyintézetbe, ahol Szemenyei Doxát kezeli. Intézetbeli

látogatásakor Szemenyei, mintegy magával egy platformra emelve, kifejezetten orvosnak is nevezi Dobrovicsot: „neked, aki írsz, szabad ezt mondanom. Ugye? Mind a ketten orvosok vagyunk” (VB273.). Az írás, ami Szemenyei szimpátiáját kiváltja, az orvos-szereppel azonosítva tűnik fel. Noha az író, az írás gyógyító funkciója itt nincs expliciten kifejtve, Dobrovics hajlama a világ és az emberek „klinikai” alaposágú megfigyelésére, diagnosztizálására, a saját maga által is többször regisztrált külső, megfigyelői pozíció, melyet írói hivatásában tud kamatoztatni, első fokon elégséges alapot szolgáltat a képzettársításhoz. Másodfokon viszont a narratíva, a nyelven át történő identitás-alkotás elvégzőjeként az író tevékenysége kapcsolatba hozható a terápia, az orvoslás fogalomköreivel. A Szemenyei által magától értetődőként kezelt azonosság orvosi és írói szerepek között a narratív pszichológia és a pszichoanalitikus irodalomkritika egymás felé tartását regisztráló elméletekben találhatja meg a teoretikus támpontját. Peter Brooks szövegében, *A pszichoanalitikus kritika eszméjében* amellet érvel, hogy a fikciók által megképzett, narratív én orvosi megközelítése ugyanannak az alapanyagnak ugyanolyan, vagy legalábbis egymással metaforikusan megfeleltethető módszerekkel és szemléletmóddal való vizsgálatát jelenti, mint az irodalom pszichoanalitikus szempontú elemzése.

„[Az] irodalom szerkezete bizonyos értelemben *megegyezik* a lélek szerkezetével - nem egyetlen meghatározott lélekével, hanem azzal, amit Freud lelki apparátusnak vagy készüléknek nevez. [...] bizonyosan vannak, kell, hogy legyenek megfelelések az irodalmi és a lelki folyamatok között, ahogy az esztétikai alakzatok és formák - beleértve az irodalmi szóképeket is - valamilyen módon megegyeznek azokkal a pszichikai szerkezetekkel és folyamatokkal, amelyeket előidéznek és amelyekre vonatkoznak.”<sup>158</sup>

Bébi többször leszögezi, hogy nem akar „megértést”, és hogy ő „érthetetlen” (VB159-160.). A feldolgozás, noha szóbeli, mesélésen és megosztáson alapul, a regény központi ismeretelméleti alapállásához híven nem fogalmi-rationális megértés által megy végbe. Maga Bébi is a szóbeli megosztás által tudja Gestapo-tisztek általi megerőszakolásának tényét feldolgozni (VB175.). Viselkedésének mozzanataira időnként ad hétköznapiak tekinthető magyarázatokat a szöveg – Bébi, Dobrovics, Tipsi, Dobrovics apja által – de ezek kizárólag partikuláris mozzanatokra vonatkoznak, és nem egyszer bizonyulnak találgatásnak, vagy egyenesen tévesnek. Ezen túlmenően a történetét Bébi sem tudja „elhelyezni az életében, megmagyarázni önmagának is”

---

<sup>158</sup> Peter BROOKS, *A pszichoanalitikus kritika eszméje*. (ford.: Szamosi Gertrúd) = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. szerk.: Bókay Antal, Erős Ferenc. (ford.: Bodor Péter et al.) Budapest, Filum Kiadó, 1998. 42-55., 44-45.

(VB191.), és ő maga is regisztrálja az „értelemre végképp veszélyes” kategóriát a beszámolójában (VB172.). Azt a „rettenetesen könnyű életet”, ami a szerelmi önkívülettel „tört be” az életébe, és azóta is tart, és amely az egész világot „közömbössé” tette számára, pedig egyfajta purgatóriumként írja le. Bébi számára tehát történetének továbbadása mindenképpen feloldást jelent, különösen, mivel a mesélés okaként halálos betegségét is felhossa. Ugyanakkor ez a gyógyító, orvosi funkció is hangsúlyozottan csak a megértés igényének feladásával teljesülhet: a narratív, terápiás énmegalkotáshoz az egyetlen lehetséges befogadói pozíció az érzelmi, szomatikus belehelyezkedés.

A regényben a narrálás, a történetalkotás általi énképzés a halállal szembeni ágencia lehetősége is, azonban nem csak a hagyományozás által. Bébi titoktartásra esketi ugyan Dobrovicsot, viszont cselekedeteinek ambivalens és gyakran fatalista, logikátlan jellege által mégis jelen van egyfajta testamentum hátrahagyásának a szándéka is. Ugyanakkor azt, hogy az én történet általi megalkotása a halál ellenében végzett cselekvés, maga Dobrovics példája támasztja alá:

„[é]s egyáltalán: hogyan is áll Dobrovics a saját mintájával, amit a maga részéről megtörni akart? Hiszen meggyőződése, hogy az apjához nem lehet köze. Az a halál.

Úgy vélte, tisztába teszi, ha elkezd megírni. Már megint.” (VB191.)

Dobrovics ezen a ponton Bébi megnyílásának és titkolózásának okain, a nő beszámolójának „tárgyilagoss” hangvételén medítál: a szöveg nem tisztázza, mit is akar pontosan megírni – valamint a „halál” is egyértelműen figuratív szónoki túlzás, de mégsem pusztán szóhasználati egybeesésről van szó. Az írást, a beszédet Michel Foucault is a halál ellenében végzett cselekvéseként határozza meg, az öntükröző, metareflexív irodalmi szövegekben regisztrálva a nyelv halállal szembeni végtelen ön-sokszorozását, a halál pillanatának elodázási szándékát.

„Írni, hogy kijátsszuk a halált, [...], vagy ami talán ugyanaz, beszélni, hogy kijátsszuk a halált – kétségkívül olyan feladat ez, amely egyidős a beszéddel. Még a legvégzetesebben halálos döntések is szükségképpen függőben maradnak az elbeszélés idejében. A diskurzusnak, tudjuk jól, megvan a hatalma, hogy megállítsa a már kilőtt nyilat az idő ama visszatartásában, amely az ő sajátlagos tere.”<sup>159</sup>

Bébi történetmesélése csak a halállal szembeni meghatározottság szintén támasztja alá a szereplők által többször használt Seherezádé-párhuzamot (fontos részlet, hogy a maga plátói

---

<sup>159</sup> Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez* (ford.: Sutyák Tibor) = uő, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. szerk.: Sutyák Tibor, (ford.: Angyalosi Gergely et al.) Debrecen, Latin Betűk, 2000, 61-70., 61.

módján Bébi is viszonozza Dobrovics erotikus vonzalmát): az Ezeregyéjszaka ebben az összefüggésben legtöbbször idézett másik sajátossága, a saját mesélés elmesélésének *mise en abyme*-ja nem köthető Bébi alakjához. Amennyiben viszont a Seherezádé-funkció megoszlik Dobrovics és Bébi között, a *Vadnai Bébi* többszörösen is elmesélések elmeséléseként tűnik fel, valamint a szöveg belső, és a Bereményi-életmű többi darabjára utaló öntükrözései, körforgásalakzatai jóval tágabb összefüggésrendszert, és nagyobb jelentőséget társítanak a Seherezádé-motívumnak és a halállal szembeni beszéd aktusának. A nyelvbeli meghatározottságra, az ezzel összefüggő folyamatos alakulásra, az alávetettségekre és egyéb attribútumokra, amelyek a *Vadnai Bébi*ben a szubjektumhoz társíthatóak, a Daniel Dennett nevéhez köthető, Pléh Csaba tanulmányában szemlézett „narratív gravitációs központ”-elmélet adhat egy elméleti támpontot:

„[...] a self nem valami régi matematikai pont, hanem egy olyan absztrakció, melyet milliányi attribúció és értelmezés határoz meg (beleértve az önattribúciókat és az önértelmezéseket is), melyek az élő test [...] életrajzát alkotják, s melyeknek a self a Narratív Gravitációs Központja. [...] Ha úgy gondolkodol magadról, mint egy narratív gravitációs központról, léted e narratívum fennmaradásának a függvénye (akárcsak az Ezeregyéjszakában, de itt egyetlen történetről van szó), mely elméletileg képes túlélni korlátlan számú közegváltást [...] s pusztán információként tárolható.”<sup>160</sup>

Amennyiben a *Vadnai Bébi* szereplői számára az élet, a gyógyulás, a halál elodázása a történet elmondásának, vagy megtudásának függvénye, úgy a történeteket közvetítő karakternek egyértelmű attribútuma egy képletes orvosi szerepkör – akkor is, ha egy-egy történetre éppen nem írói alapanyagként tekint, vagy pusztán magánéleti motiváltsággal hallgatja meg, és akarja közvetíteni. A Doxának beadandó „gazdátlan sztori” kapcsán a szöveg eddigre már feltételezi, hogy az eredetre, az apára vonatkozó pozitív információ nem bír azzal a megváltó potenciállal, amit a szereplők tulajdonítanak neki, itt azonban az írástól elvonatkoztatva a történet, az információ narratív jellege (nem pusztán az apa kilétét, hanem születésének történetét akarja közölni Doxával) mégis valamiféle koherenciához lenne hivatott hozzásegíteni a Doxa-karakter dezintegrálódó énjét. Az „összefüggéstelen barlangrajz,” ahogyan a gyerekkoráról először megnyíló Doxa összefüggéstelen történetét a Dobrovics tudatára fokalizált narráció a regény elején jellemzi, szintén ezt támasztja alá. Annak a sorsmetafizikának a tükreben, amit a *Vadnai*

---

<sup>160</sup> Daniel DENNETT, *Consciousness explained*. New York, NY, Little, Brown and Company, 1991, 426-430. ford. és idézi: PLÉH Csaba, *A narratívumok mint a pszichológiai koherenciateremtés eszközei*. = uő, *Hagyomány és újítás a pszichológiában. Tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 1998, 380-381.



*Bébi* világában a múlt, a szülői és egyéb minták kényszerű újrájátszása, valamint a történetmesélés minden ellentmondáson túl mégis meglévő jelentősége és szerepe feltételez, további jelentések társíthatók mind a halállal szembeni beszéd motívumához, mind Dobrovics Doxához képest betöltött orvos-szerepéhez.

Dobrovics a regény elején törzsbeli társa, barátja Doxának, felnéz rá, és a hivatalos valósággal szembeni igazi, autentikus lét leginkább „eredeti” hordozójának tartja az egész Törzsben. Doxa mintha több szempontból is a regény elején eltűnő, mester-apapótlék Ajvázról venné át a stafétát: Bébi első meglátogatása előtt a Fialat Művészek Klubja rácsát úgy markolja, „miként hajdan Ajváz azt a rudat a robogó busz hátsó ablakánál.” (VB99.) A cselekmény nyomozás-szálát Doxa felmerülő gyanúja indítja be, miszerint ő és Dobrovics esetleg testvérek. Később, Lurkó bácsi beavatkozása nyomán egy unokatestvéri viszony kezd körvonalazódni. Ezt egyikük sem akarja elhinni, és Lurkó bácsi be is vallja Dobrovicsnak, hogy hazugság – de később több esetben, köztük Szemenyeinél is ők maguk használják mintegy „fedősztoriként” a felmenőiktől örökölt, hamis rokonság-narratívát. Ez egyenes következménye és újabb tünete is a származás „megnevezett” apák és pótanyák közötti szórtságának, és ismét a regény agnosztikus alapállásába illeszthető. A cselekmény előrehaladtával ugyanakkor fokozatosan Dobrovics kerül apai szerepbe Doxához képest. Vonzalom ébred benne Bébi, Doxa anyja iránt, történetmesélő estéiket a szöveg misztikus nászként szcenírozza. Mi több, mesélés közben Bébinek a sötét szobában „fiatalkori arcéle” bukkan elő (VB158.), tehát Dobrovics orvos-minőségével és a múlt-jelen összefolyásaival, folytatóságossággal együtt még egy visszamenőleges behelyettesítés képze is felvillan Dobrovics és dr. Szemző között. Utóbbi, Doxa tényleges apja orvosi minősége kapcsán ismerkedett meg Bébivel, és történetükben a Bébi tudatára fokalizált narráció számtalanszor említi csak „az orvosként”. Az orvos a gyógyító funkción túl a felügyelő hatalom képviselője is: Foucault az orvost pontosan ennek a hatalomnak a képviselőjeként határozza meg, már a nyugati igazságszolgáltatás apparátusának 19. századi differenciálódásától, valamint ezzel együtt a hatalmi ágak határainak elmosódásától kezdve.

„Az igazságszolgáltatás önmaga képtelen megvalósítani az egyéni viselkedésformák lehetséges körének büntetőjogi ellenőrzését, ezért ezt a feladatot más, vele szomszédos vagy a peremén működő hatalmi szervek látják el: ilyen például a rendőrség, valamint a felügyelettel és a korrekcióval foglalkozó intézmények egész hálózata. A rendőrség

dolga a felügyelet, a pszichológiai, pszichiátriai, kriminológiai, orvosi, pedagógiai intézményeknek pedig a korrekció munkája jut.”<sup>161</sup>

Az orvos-identitás tehát önmagában is a hatalmi pozícióhoz köthető szerepek sorát gyarapítja: írói tevékenysége mellett már az apáról szóló információ közlési szándéka is egy platformra emeli nem csak Szemenyeivel, de Doxa apjával is. Ugyancsak ő az, aki származása férfiági információját akarja átadni Doxának. A motívum azonban a regény végén, a zárt osztályon teljeseedik be közvetlenül az után, hogy Szemenyei az írásra hivatkozva orvosnak nevezte Dobrovicsot. Doxa itt egy különös misztériumjátékot ad elő három másik bolonddal, melyben felismerhetők saját, és szülei történetének főbb motívumai és relációi. Ennek a misztériumjátéknak a második felvonásában az ödipális, anyjával telefonáló bolonddal játszatja el saját fiúgyerek-karakterét, míg ő maga az anya szerepébe helyezkedik, és Dobrovicsot „atyaként” vonja be az összeálló családmodellbe, majd eljártssza, hogy átadja az atyának a „telefon”, amit a bolond páni félelemmel fogad: „[n]e, ne, ne! Meghalok, hogyha ő megszólal, anya.” (VB289.) Az apa szava tehát „megölné” a széthullott énú, de még közlésképes, pszichotikus nyelven szóló bolondot, aki ráadásul egy anyafigurához beszél saját ragaszkodásáról, ami ismét Kristeva téziseit idézi. A bolond felkiáltása, miszerint „[az atya] a többiek mind” (VB288.) egyaránt vonatkozatható Doxa sokszorozott apaságára, és az atya alakjának törvényt, külvilágot megtestesítő mivoltára. Doxának mintegy a megfelelő közeg és közösség kell, hogy saját emlékezését be tudja indítani, és elérjen valamiféle mégoly groteszk belső egyensúlyt. (Egyszersmind tényleg parafenomén látnokká váljon, amit a narráció visszatérően hangsúlyoz vele kapcsolatban, és birtokába kerüljön annak a tudásnak, amelyet végül ő maga utasít el.) Ez a közeg egyrészt a bolondoké az elmeegógyintézetben, másrészt a családmodell, ahol mindenki helyettes, egy önkéntelenül a szerepre kijelölt bolond útján van jelen. Ez az allegória teljesíti ki a „megnevezett” származás koncepcióját, a múlt átörökítésének, és a vér szerinti családi kapcsolatok demitizálódásának és megszakadásának állapotát.

Ez után a narráció átmenet nélkül vált a „[n]égy évtizeddel későbbi” idősíkra, ahol az idős Ló és Dobrovics telefonon beszélgetnek, és Ló egy ízben „atyuskának” nevezi Dobrovicsot (VB290.). Beszélgetésük egy bérimádkozó öregasszony leírásával indul, akinek a Ló fizet, hogy saját maga, a lánya, és Doxa lelki üdvéért imádkozzon, és egy úszómesterről szóló beszámolóval végződik, aki „a csajának” kölcsönkérte a Ló „tökéletes” májájáról készült orvosi

---

<sup>161</sup> Michel FOUCAULT, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák.* (ford.: Sutyák Tibor) Debrecen, Latin Betűk, 1998, 72.

leleteket, miközben a valóságban neki „a hatalmas hasa egyetlen máj, annyit ivott össze életében” (VB292.). A helyettesítés, helyettes lét vagy élet, helyettesen elvégzett feladatok motívuma a bolondházi előadás tartalmának hitelességét és jelentőségét hangsúlyozza egy tragikus (a beszélgetésben mintegy mellesleg fény derül Doxa időközben bekövetkezett halálára) és egy komikusan abszurd példával. Ló részeg monológja egy pontján mintha megszemélyesítené Doxát: „[h]alló! Doxa vagyok. Doxával beszélek? Ide figyelj, Doxa. Itt két Doxa beszél egymással.” (VB290.). Két Doxa beszél telefonon: a misztériumjátékban a Doxát megszemélyesítő bolond és a tényleges Doxa beszélgetnek egy telefonként szolgáló ajtókilincsen keresztül. Ló így újrajátssza Doxa misztériumát – mely már maga is újrajátszás volt: Doxa saját történetének, anyjával való ödipális küzdelmének újrajátszása. A múlt újrajátszása, ismétlése Assmann szerint ünnepi funkció: ennyiben a rögtönzött közösségben lejátszódó jelenet tekinthető a regény egyetlen, pozitív értelemben vett ünnepének, de a mű történelemszemléletének megfelelően ez is határtalanul groteszk és ellentmondásos. Doxa már halott, mikor Ló megszemélyesíti: a bolondházat a szöveg egy ponton a holtak birodalmaként ábrázolja (VB280.).

Ló szerint Dobrovicsnak „azbesztpecsét” van a köldökén, ami egyértelmű utalás Nagy László *Ég és föld* című, *oratórium* műfajmegjelölésű versére, különösen a beszélgetés kontextusában. A vers ugyanis az archaikus, bibliai és természeti attribútumokkal felruházott „atyuska”, és a kizsákmányoló, ipari-technológiai-civilizációs fejlődés narratíváját képviselő „Fiúk” párbeszéde: előbbi számonkérő váddal, utóbbiak a lesajnáló elfordulás hangján vitáznak egyre szélsőségesebb képviséssel és hevesebb indulati töltettel. Amellett, hogy a versszöveg tökéletesen összeillik a Törzs mindent metafizikai síkra kivetítő gondolkodásmódjával és szürreális szóképekben kommunikáló nyelvhasználatával, a felmenőktől való elfordulás motívumához is kapcsolható:

„[k]öldökünkön azbeszt-pecsét van, megváltoztak  
a kapcsolatok, atyuska, a kapcsolatok.”<sup>162</sup>

Ló egyszerre használja az azbeszt-pecsét és az atyuska motívumát Dobrovicsra: beszélgetésük alapján ez egyszerre jelentheti az egykori lázadó ifjú „atyuska”-státuszba kerülését, valamint azt, hogy a Doxával szemben a történet végére felöltött orvos-atyá-szerep még további kötelezettséget hordoz a számára. Az orvos fentebb tárgyalt narratív-terápiás jellege folytán meg kell alkotnia élete kallódó kulcsszereplőinek életét azok időközben bekövetkezett halála ellenében is, ez pedig a hatalom megnevező, interpellatív funkcióját is magával vonja. A

---

<sup>162</sup>NAGY László, *Versek és versfordítások, Első kötet*. Budapest, Magvető Kiadó, 1978, 31-548., 538.

metafizikai eredet viszont, mint erre a szöveg eddig számos utalást tett, megragadhatatlan és kétséges, ami alól Dobrovics esetleges atyuska-minősége, megnevező funkciója sem kivétel. A regényvilág megalkotottságának szempontjából ez tehát ismét a felépítmények és narratívák kétséges, ellenőrizhetetlen igazságtartalmát, ezzel összefüggésben valamelyes illuzórikus, behelyettesítő kulissza-jellegét hangsúlyozza.

Noha Dobrovics a regény végére tovább akar lépni a Bébi-Doxa-történettől, és új dolgokba akar fogni, Ló évtizedekkel későbbi álláspontja szerint „karmikus” kötelessége igenis megírni, „levakarni” magáról a pecsétet. Külön sorsszerű jelentőséget kölcsönöz ennek az a tény, hogy a regény elején, a sörözőbeli igazoltatáskor szintén Ló volt az, aki kis híján lebuktatta Dobrovicsot írói szárnybontogatása kapcsán, az antológia szerzői között. Doxa a bolondházban regény írásába kezd „a szüleiről [...] [m]eg magáról” (VB266.), de, mint később kiderül: papír nélkül, „fejben” ír: évtizedekkel később Dobrovics helyettes feladata a valóságban is megírni ezt a történetet. Ló a telefonban Mohónak szólítja: nem csak törzsi identitásától nem szabadulhat, de ennek fentebb tárgyalt, hübriszre hajlamosító jellegét is mindig, újra át kell vezetnie a múlttal való szembenézésbe és az életfeladat felvállalásába.

## Generációs hagyományozás

Tipsi egyik presszóbeli beszélgetésükkor, Bébi és dr. Szemző motivációit és egymás iránti érzéseit latolgatva hasonló, életfeladat-jellegű dolgot bíz Dobrovicsra:

„[e]gymás halálát kívánták ezek? Vagy a sajátjukét? Hogy mi az, amit éreztek egymás iránt, az azóta is megválaszolatlan kérdés – állította Tipsi bácsi -, és a válaszra semmi jövőbeli remény. Hacsak – tette hozzá csúfondárosan az eszpresszóban -, hacsak Dobrovics, mint külön érdekű utókor, nem ad nevet a gyerekek. »A gyereket most szimbolikusan érte« – egészítette ki mondanivalójának ezt a részét Tipsi bácsi [...]» (VB209-210.)

Dobrovics itt már maga a „külön érdekű” utókor kollektív, generációs képviselőben. Feladata, hogy Bébi – érthetetlennek, sőt, egy ízben az „emberiség történelmébe” sem beilleszthetőnek (VB228.) minősített – történetét feldolgozza. A szövegekörnyezet szerint a „névadás” itt Bébi és dr. Szemző egymás iránti érzelmeinek megfejtését, megfogalmazását jelentené, ami Bébi élete nagy történetének, a háború alatt átélt szerelmének misztériuma. Bébi egy ízben úgy jellemzi magát, mint aki „[e]lvesztett lélek, külön pályán” (VB159.) – a fia, Doxa is hasonló hozzáállással éli az életét. A névadás itt önálló léttel ruházná fel azt, amit a minden emberi léten

kívül rekedés fenyeget. A névadás képessége itt a benjamini „gyenge messiási erő” megfelelője, amivel Dobrovics generációja képviselőként rendelkezik, és ami a korábbi generációk felé fennálló tartozás alapját képezi.<sup>163</sup> Persze a megnevezés, mint arra elemzésem során rámutattam, maga is kétesélyes és paradoxikus folyamat: nem közvetít esszenciális lényeg, önkényes és esetleges, folyamatos változásoknak van kitéve, az általa gyakorolható interpellatív hatalom kompromittált és felszíni. A „megnevezett” apák, a folyamatosan keringő fedőtörténetek eddigre bármilyen névadó aktust abszurdként láttatnak: maga Tipsi is „csúfondárosan” beszél erről Dobrovicsnak. Viszont mindezzel együtt is az írás és a megnevezés, a fedőtörténetek rögzítése az egyetlen lehetőség. Ez a szöveg metanarratív kiszólásának is tekinthető: az olvasóra, értelmezőre, mint az öröklődési láncolat tagjára is ugyanez a névadási feladat hárul, ugyanezekkel a feltételekkel.

Amikor Dobrovics Lurkó bácsit faggatja Doxa származásáról, utóbbi azzal magyarázza saját „megnevezett” apaságának érvényességét, hogy „[a]mennyiben ti a mi folyományaink vagytok mind.” (VB125.) Ez alapján tehát Doxa, még ha nemzedékének szélsőértékeként, kicsúcsosodásaként jelenik is meg, „kollektív” származása általános érvényű, és a generációk monolitikus képződményekként követik egymást, az egyéni genealógia pedig elenyésző jelentőségű. Azt a szóbeli hagyományozást, ami Bébi és Tipsi történetmesélésében megnyilvánul, a megnevezés lehetőségei korlátolják, de ugyanez teszi lehetővé, ad neki keretet és történeti, narratív dimenziót. Dobrovics generációs érvényű feladatot végezne el a szülei teljes nemzedékének szélsőértékét jelentő történet feldolgozásával. Ez a saját korosztályának eredettörténete is, így szinekdochikusan a maga és szülei generációjára egyaránt érvényes létadó, megváltó küldetesként lehet értelmezni a Tipsi által rá testált feladatot. Ezt a párhuzamot, a kollektív, szimbolikus leszarmazás jelenlétét a regényben Horváth Csaba is regisztrálja: „Bereményi szerint egész nemzedéke, a nagy generáció „szerelem-gyűlölet” kapcsolatokból született.”<sup>164</sup> A névadási feladat ismét kapcsolható Dobrovics atyai minőségéhez, valamint az író és az orvos fentebb tárgyalt szimbolikájához azáltal, hogy Doxa, a Bébi háborús szerelméből született konkrét gyerek, az apai nevét kutatja.

A kollektív-szimbolikus leszarmazás másik „vonala” is megnyilvánul, amikor Ló örökbe akarja fogadni Novák Zsuzsa és Doxa gyerekeit:

„ – És akkor most, Ló, te mindenki apukája vagy? – kérdezte Dobrovics [...].

---

<sup>163</sup> BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 962.

<sup>164</sup> HORVÁTH Csaba, *Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. Kortárs, 2014/6., 94-96., 94. [https://epa.oszk.hu/00300/00381/00193/EPA00381\\_kortars\\_2014\\_06\\_24234.htm](https://epa.oszk.hu/00300/00381/00193/EPA00381_kortars_2014_06_24234.htm), internetelés: 2024.08.22.

– Itt mindenkinek apukája Novák – mondta Ló [...] – Még az enyém is, mert megengedte, hogy néha elvigyem sétálni a gyereket meg Zsuzsát hazulról.” (VB250.).

A nagy hatalmú rendőrtiszt kollektív érvényű apai státusza felidézi a *Legendárium* utolsó fejezete, az *Anna Sebők Miklós*-karakterét, aki a nyelvbe és a világba való bevezetés („akitől a szavakat tanulta, aki megteremtette, értelmezte a világot, ahol felcseperedett”) által a magáénak vallja a címbeli Anna „igazi” apaságát – szemben azzal, „aki Szabó Ferencnéte teherbe ejtette (L144.) Anna maga is terhes, gyermeke apasága pedig megállapíthatatlan. Mint azt dolgozatomban vonatkozó részében kifejtettem, Anna és gyerekének lehetséges apái egyaránt egy korszak, a magyar történelem egy korszakának allegóriáiként jelennek meg, és a gyermekvárás is ilyen szimbolikával szerepel, ami egyértelmű párhuzam a *Vadnai Bébivel*. (Szerepel itt egy szinte szó szerinti önidézet is a *Legendáriumból*: „Doxa azt mondta, hogy én magamból építkezek, mint az algák” – mondja Zsuzsa. A *Legendáriumban* a Kagyló borozóba megérkező apa szólal meg így: „[a] sorsunk szorgalmasan építkezik, mint az algák.”[L25.]) Novák unokájának biológiai apja a vele minden szempontból ellentétes, szent örült csavargó Doxa: abban, hogy Novák nevére, és magához veszi a gyereket, a korszak két szélsőértéke, két esszenciális reprezentánsa, a hivatalos és a nem-hivatalos valóság legfőbb hordozói képviselik magukat a gyerek apaságában. Novák, „mindenki apukájaként,” valamint Doxa gyermekének nagyapjaként Doxa megnevezett apáinak sorába is beáll már a regény elején, a rendőri igazoltatásnál (ahogy a *Legendáriumban* Sebők Miklós nem csak Annának, de Anna gyerekének is az egyik lehetséges apja). Doxa gyereke nem csak az anyja, de anyai nagyapja nevét kapja: egyszerre öröklí meg Doxától az apai név anyaira cserélését, és az anyjától „mindenki apukája” nevét. Kristeva fentebb idézett, a poétikus nyelv, az írói szerep, és az anyai név viselésének összefüggését tárgyaló gondolatainak fényében Doxa ödipális meghatározottsága és létmódja gyermeke kapcsán is megelölegezhető. Ló örökbefogadási próbálkozása Tipsire és Lurkó bácsira rímelve pedig a származás szétszórását is behozza, valamint a regényben megjelenő családok látszólag esetleges, véletlenszerű megképződésére, a nukleáris családmoddeltől való eltérésére is újabb példát szolgáltat.

Eddigre Novák karaktere is újabb, emberi árnyalatokkal gazdagodott: mielőtt a fenti találkozás és a benne kiderülő események lejátszódnának, megtörtén felkeresi Dobrovicsot az albérletében, magánemberi minőségben, ahol, miután egy komikus fordulattal elhagyja a rendőri retorikát, lánya hollétéről faggatja. Később kiderül, hogy a múltban Novák beutaltatta a feleségét egy elmeegógyintézetbe, mert az lányuk születése után el akarta hagyni „egy fiatal zenetanár miatt”, de a nő végül „a kezelés hatására indítékszegényen észhez térve a családban

maradt.” (VB254.) Ugyanaz a dr. Szemenyei kezelte, aki a regény végén Doxát is: Dobrovics látogatásakor még fel is rémlik neki, hogy „[sz]ülést követő depresszió volt” (VB275.)<sup>165</sup> – ez az egyik példa arra, amikor az ismétlődő sorsmintázatokban még egyes szereplők is azonosak. Novák Zsuzsa tehát ugyanolyan „szerelem-gyűlölet kapcsolatból” született, mint Doxa; a történet fényében pedig biológiai apasága ugyancsak kérdéses lehet. Novák megnevező hatalma tehát technikai, metafizikai és erkölcsi vonatkozásban is ki van téve mindazon tehetetlenségnek és viszonylagosságnak, amivel Dobrovics, Doxa, tágabban szemlélve pedig a regény szövege is szembesül. Személyes, apai pozíciója, ahogy Doxa esetében is, semmivel sem jelentősebb, mint a megnevezett apaság. A rendőri hatalom mögül felsejlő meghasonlott ember jellemrajza ismét behozza azt az iróniát, ami rendszerint rövid idő alatt minden szilárdnak hitt kategóriát kikezdi a regényben: itt most éppen a karhatalom megfellebbezhetetlen erejét, és Novák „mindenki apukája”-státuszát, röviddel az után, hogy Ló egyáltalán kimondta. Az árnyalat ezúttal inkább morbid és tragikomikus, mint szeretetteli: a kétségbeesett faggatózása után használt, szokásos, „[sz]égyellje magát, Péter” – búcsúformula (VB247.) is csak azért hoz vissza látszólag valamit az imént megtört hatalomból, hogy annak talmi, kompromittált jellegét, és a százados karakterének tragédiáját hangsúlyozza.

Kapcsolódva a névadás feladatának fentebb említett metanarratív jellegéhez, az olvasói pozícióra való utalás a rendőrtiszt karaktere kapcsán is felvetődik. A szöveg befogadása és értelmezése ugyanolyan rögzített kategóriákat, identitásokat és felépítményeket feltételez, mint amik által Novák hatalma megnyilvánul, viszont mindezek ugyanolyan kompromittáltak és esetlegesek is. A szöveg befogadójaként az olvasó is „mindenki apukája” lesz, a karakterek és a regényegész értelmezési lehetőségei viszont a folyamatos változás, alakulás révén végül mindig kicsúsznak a kezéből, és az atyai státusz a megnevezés szintjén marad a számos egyéb, a regény immanens világában jelen lévő megnevezett atya között. Dobrovics tehát nem az egyetlen, aki ezzel a párhuzammal rendelkezik.

Az idősebb generáció, noha megoszlik a hatalom embereire, akik a jelenbe, nyelvbe, hivatalos valóságba próbálják bevezetni a fiatal nemzedéket, és a múlt jellemzően a deklasszáldott úri osztályból kikerülő letéteményeseire – legyenek azok történetmesélők, mint Tipsi, Bébi és Lujzi néni, vagy elhallgatók, mint Lurkó bácsi; a fenti tehetetlenségekben és kiszolgáltatottságokban ezek osztozni látszanak. A jelen nyelve és hatalma repedezik, a múlttól

---

<sup>165</sup>Dobrovics hozzászólásából teljesebben kirajzolódik a tragikus kép:

„ – Azt mondták, hogy altattad, és mikor néha magához tért, mindig ott ültél a diványnál, meg a férje, az meg szidta, csak gyalázta. Aztán a nő visszaájult, és ez így ment sokáig.  
– Meg sírt is a férje.” (VB254.)

szóló információkat vagy tabu övezi, vagy a tabu feltörése esetén esetlegesek, bizonytalanok, és jelentőségük nem a neki megelölegezett módon és mértékben érvényesül. A korszak „történelemellenessége”, melyet Margócsy István kihangsúlyoz,<sup>166</sup> nem pusztán a hatalom képviselői és az ellenük lázadó fiatalság, de a múlt letéteményesei körében is érvényesül: szigorú titkolózással övezik a maguk történetét, vagy értéktelen törmelékekkel tudnak csak szolgálni, mint Dobrovics apja, vagy Lurkó bácsi marginális művész barátai. Ebben is a hagyomány, a közelmúlt átörökítésének olyan megszakadása nyilvánul meg, amely Dobrovics számára az idő felborulását okozza a regény elején, és amely azt a jóval általánosabb, empirikusan is megtapasztalható jelenséget idézi, miszerint a világháborút átélt nemzedék sok esetben egyszerűen hallgatásba burkolózott, és nem beszélt, nem közölt semmit a múltjáról. Ez bizonyos szempontból magára a regényre is érvényes: noha számos történelmi atrocitást expliciten elbeszél, mint Széchenyi Ágnes is megállapítja, a világháború és az 1970-es évek közötti időszokról szó sem esik, kimarad „Rákosi hatalomátvétele, az úri osztály megalázása, meghurcolása, behódolása. Kimaradnak az ötvenes évek, ahogy a konszolidáció is”.<sup>167</sup> Néhány futó utalás ezekre is olvasható a szövegben: Lurkó bácsi például elmondja, hogy az ostrom alatt, az ellenálló menedékhelyükön „rózsaszínűeknek” hívták magukat egy politikailag enyhén balra húzó, mindkét fő irányzattól elhatárolódó pozíciót jelezve, de az utóbb bekövetkezett események fényében a „rózsaszínűséget” is megbánta. Tipsi pedig később, barátságuk elmélyülésével megosztja Dobroviccsal, hogy az ötvenes években „információt evett,” és egyrészt ügyvédi munkája révén tudott meg mindent az emberekről, másrészt „elcsodálkozott” az emberi természeten (VB252.), ami a korszak ismeretében lehetőséget ad egy feltételezésre Tipsi esetleges besúgói múltjáról, ez azonban kifejtetlen marad. Dobrovics szintén Tipsinek tesz egyetlen célzást az 1956-os forradalomra, miszerint már az ő életében is „széltölték ezt a kurva várost” (VB230.), ezzel azonban a köztes időtartam említései kimerülnek.

A kimondás, megosztás, ami ezt a történelemelleneséget megtöri, és amely az elfojtás ellenerőjeként fellép, maga is ellenerővel: önnön banalitásával kénytelen szembesülni, ami a Bébi-történet kapcsán nyeri el teljes jelentőségét. Az időbeli meghatározottságok ugyancsak általánosak: a jelent látszólag uraló Novák századost egyaránt meghatározza a múltja, személyes és történelmi traumái, és unokája révén a jövő; a presztízsét veszített úri osztályt a jelen, a jövőre irányuló fiatal nemzedéket, különösen az időn kívül élni törekvő, „aszinkron” Doxát pedig a múlt. A leszámazási viszonyok Reichert Gábor által hangsúlyozott párhuzamossága, miszerint a *Vadnai Bébi*ben „a '70-es évek underground mozgalmi (a szó

<sup>166</sup> MARGÓCSY, „*azt te csak hiszed, bébi...*”, 610.

<sup>167</sup> SZÉCHENYI, *A kifejtetlen hordozott energia*, 103.



szoros értelmében) egyenes ági leszármazottai a háború előtti évek bohém úri világának”<sup>168</sup> nem pusztán az elkülönültséget, de az elkerülhetetlen keveredést, egymásra utaltságot is magába foglalja. Ez is a referenciálisan visszaigazolható korrajzi elemek sorát gyarapítja, amint azt Havasréti József már az „underground” fogalmának meghatározásakor leszögezi.

„A Kádár-korszak kontextusában az underground kifejezés sok esetben azt a meglehetősen heterogén kulturális világot jelentette, amelybe a háború előtti »polgári« kultúra túlélői, a nem-kommunista baloldali értelmiségiek csoportjai, az 1956-os forradalom prominensei, továbbá a hatalom által perifériára szorított kulturális, tudományos, művészeti irányzatok (avantgárd művészet, szellemtörténet, pszichoanalízis) képviselői egyaránt beletartoztak.”<sup>169</sup>

A szférák genealógiájukban is osztoznak: legvégső, abszolút megtestesüléseik már egymást vonzzák, és egymással biztosítják az utódlást. Doxa a keresztény-nemzeti antiszemita orvos, és a félvilági zsidó úrilány gyerekeként ezen szférák szélsőértékeinek, abszolút formáinak keresztezése az 1940-es években úgy, ahogy a saját gyereke lesz az a 1970-es években. A szabályszerűségek és folytonosságok megtörése végül ugyancsak szabályszerűen és folytonosan ismétlődik újra és újra.

A regény az apa kereséséről szól, anya ugyanakkor három is szerepel benne: dr. Szemző anyja, Dodó néni, unokájának, Doxának anyjaként Bébi, majd Bébi unokájának és Dodó néni dédunokájának anyjaként Novák Zsuzsa. Az anyák tehát egyetlen vérvonalra korlátozódnak a regényben, jóllehet az újszülött Doxát az apját időközben visszafogadott menyasszonya, Nellyke is „anyai érzésekkel” gondolja. Dobrovics anyjáról csak az apa fentebb említett, szükséztől beszámoló szerepelnek, Novák Zsuzsa és Bébi anyái egyaránt lelki betegség miatti gyógykezelés után vegetálva élik le életüket, a többi szereplő esetében pedig nincs is említés az anyákról. Bébi élete nagy, sorsszerű szerelmével eredetileg saját terhességének megszakítása miatt találkozik és ismerkedik meg. Később, már a szeretőjeként Szemző egy ízben hátba lövi az ekkor már közös gyerekükkel terhes Bébit, majd miután az mégis megszüli a gyermeküket, és menyasszonya visszafogadja és hozzámegy, annak terhességét saját maga szakítja meg. A könyvben a sikertelen, karácsonyi pisztolylövéses kísérlettel együtt három abortusz is szerepel, és mindhárom Szemző kezétől, viszont születés egy sem. A két újszülött, Doxa és későbbi gyermeke születéséről a regény szövege egyaránt utólag tesz említést: egyszer csak megjelennek az anyjuk terhessége után. A családmodellek hasonlóan esetleges képződmények:

---

<sup>168</sup>REICHERT, *Hiteles érzések*, 34.

<sup>169</sup>HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 26-27.

Dodó néni körül fia, annak menyasszonya és fogadott fia van, viszont Bébi megjelenése eredetileg a fogadott fiú Tipsi menyasszonyaként ezt is szétzilálja. Novák Zsuzsa körül hasonlóan bizarr családmódel áll össze az őt a gyerekével sétálni kísérő Lóval és a gyereket nevére vevő, de gyűlölt és megtagadott apjával. A családok állapota a regényben olvasható a stabil alapok hiányának jelzéseként, és annak a megnyilvánulásaként, hogy a szerepek és jelentések betöltése kizárólag helyettesítéssel lehetséges. De mindemellett is feltűnő, hogy a regényben az erőszak legtöbb megnyilvánulása a családi szférához, a család színteréhez kötődik. Még Doxa, és az őt megverető és elvitető Novák százados is családi kapcsolatba kerülnek a cselekmény előre haladtával.

A gyerek motívumköre ugyanakkor ebben sem merül ki: aligha véletlen ugyanis magának Bébinek a neve. Dobrovics már az első találkozásukkor megkérdezi, szólíthatja-e így, és ezzel a bizalmába férkőzik – de magában Évának nevezi. A „bébi” szó egyszerre erotikus töltetű beczés, és a gyermek, a csecsemő angol megfelelője: Dobrovics fentebb tárgyalt orvosi-írói hatalomgyakorló minőségei konzekvensek a felnőtt léttel való felruházás motívumával. Az idős asszony életterében szintén a nevének ez a vonatkozása tükröződik: a szobáját, amikor Dobrovics először belép oda, a szöveg „kopár babaházként” írja le „egy 1930-as amerikai filmből.” (VB140.) Hasonló szerepkört erősít az, hogy gyerekkorában Bébit „Várkisasszonynak” becézték a család barátai a lakosztályának magaslati elhelyezkedése miatt. Az egyes karakterek helyzetének, szerepének megváltozásait a regény szövege többször érzékelteti térhez-helyhez köthető konnotációkkal; hasonló példái ennek a jelenségnek, amikor Bébi a nyilasterror közeledtével a Horthy Miklós útra költözik (VB137.) vagy amikor Dobrovics a múlt utáni nyomozása intenzívvé válásakor a Farkasréti temető mellé. Mindemellett adódhat egy másik párhuzam is: a regény végi, elmeegógyintézeti misztériumjátékban Doxa következetesen a keresztnévükön szólítja a bolondokat. A keresztnévhez tehát kapcsolódhat a bolondság képze is, ami szintén következetes Bébi karakterrajzával és Dobrovics orvosi minőségével.

Nem Bébié az egyetlen ilyen név. A negyvenes évek idősikjának szereplőinél feltűnőek a szinte általánosan használt gyermek becenevek: Lulu, Tipsi, Bubi, Szöszi, Öcsi, a bravúros oximoront tartalmazó Lurkó bácsi egyaránt ilyenek; még a matriarchális családfő, Dodó néni is – egy részüknek ki sem derül a polgári neve. Első találkozásukkor, mikor még Lurkó bácsit hiszi Doxa apjának, Dobrovics egyszer Bébit is „Bébi néninek” szólítja, valamint Lujzi néni színre lépésekor a szöveg is kihangsúlyozza, hogy egy „inkább kilencven, mint nyolcvan körüli, hófehér fejűen vidor és kíváncsi kislány” (VB239.). A polgári nevek itt ugyan nem számítanak tabunak, de az 1940-es évek generációja ugyanúgy kerüli őket, mint az 1970-es évekbeli

fiatalok – utóbbiak tehát egy, részben a pont szüleik generációjától való elhatárolódást célzó gesztusukkal ismét csak önkéntelenül újraalkotják a tőlük örökölt mintát.

Természetesen ezek olvashatók egyszerű familiáris becézéseként, amelyek nem feltétlenül gyermetegebbek, mint az 1970-es évek fiataljainak törzsi álnevei, de az olyan oximoronok, mint a „Lurkó bácsi”, vagy az ismeretségük elején Dobrovics szájából elhangzó „Bébi néni” egyértelműen gyermeki státuszra utalnak. Annak ellenére, hogy Dobrovics idősíkján már idős emberekről van szó, a gyermeteg nevek ennyire következetes, általános használata valóban interpretálható olyan irányban, hogy Dobrovicsnak a gyerekek generációját kell névvel felruházni – jóllehet, „szimbolikusan érve”. Ahogy saját generációja törzsi álnevek használatával sugall valamiféle lázadó kívüliséget és elkülönülést a „hivatalos” világtól, úgy az 1940-es évek nevei által sugallt gyermeki állapot leginkább a közelgő, majd elérkező háború (és az utána következő történelmi viharok) által derékba tört felnövés irányában értelmezhető. Az, hogy harminc évvel később még mindig ezeket a neveket viselik, arra utal, hogy minden próbatétel ellenére a felnőtté válás végül sikertelen maradt, elfojtódott, amit az utánuk jövő generáció már neurozisként örököl meg. Dobrovics „utókor” minőségében kapott névadási feladata, mely az írásban nyeri el kiteljesedését, történelmi, kollektív és nemzedéki érvényű.

Egyetlen, valóban történelmi jelentőségű alak is felbukkan a teljes nevén szerepeltetett Sombor-Schweinitzer József személyében, a teljes nevén, ez azonban a valós elemek fikciós-narratív formában való nyelvi reprodukciójának, és a doku-fikciós jellegnek a fentebb tárgyalt példái közé sorolható. Alakja a háborús konfliktus közeledésével tűnik fel, és az ez által kölcsönzött, drámai jelentősége mellett jellemrajza, főként önvallomásai a nőkhöz való viszonyáról, hedonista életmódjáról, és az olyan mondatok, mint „Schweinitzer, miként a hazája, több vasat tartott a tűzben” (VB133.) abszurd színezetű karakterként láttatja. Jelenléte így is inkább az események drámai súlyának igazolása, mint az imaginárius, illuzórikus minőségek erősítése irányában hat, bár az utóbbi is kétségtelenül jelen van. Hasonló eset volt a *Játékok a vadászterületen* kiadóbeli említése az egyszerre jelenlévő imaginárius, és irodalmi kultuszképző minőségekkel. Legfőbb jelentősége azonban a nem pusztán magánemberi, de gyermeki státuszba redukált kortársaival fennálló kontraszt.

## Bibliai párhuzamok, szakrális motívumok

Bébi polgári nevének bibliai vonatkozása ugyancsak jelentős. A története, amit bármi áron rejtegetni próbál, majd végül egy kvázi-erotikus vonzalom kulminációjaként mégis megoszt

egy fokozatosan atyai minőségeket elnyerő férfikarakterrel, a „jó és rossz tudásával” hozható párhuzamba. Az, hogy Doxa minden tiltás ellenére el akarja érni ezt a tudást, végül a könyv egész cselekményének fő epikai gyújtópontjává válik. Dobrovics el is éri, de a kiűzetés motívumának megfeleltethető következményeit Doxa is elszenved. Tarján Tamás a vadságra utaló jelzésként érti Bébi vezetéknévét, a Vadnait,<sup>170</sup> ez pedig ugyancsak kapcsolható a bibliai tematikához, gyerekének apját ugyanis dr. Szemzőnek hívják. A szemzés a gyümölcsfák oltásának, azaz szövet-átültetésen alapuló szaporításának egyik módja, melynek még hangalakja is a biológiai apa „nemző” szerepét hangsúlyozza. Ez pedig könnyen kapcsolatba hozható Bébi vadságra utaló nevével, ugyanis a szemzést a gyümölcsfa vadalanynán végzik el. A bibliai Éva névvel kiegészülve teljes motívumháló rajzolódik ki a gyümölcsfa, tiltott gyümölcs, bűnbeesés, kertész, szaporítás képzetköreivel. Egy ponton, mikor az ostromlott Budapesten, az ellenállók rejteklakásán Bébi szakrális képzettársításokkal is bíró nagybetegségben fekszik, magához téréskor odaviszik neki a szinte még csecsemő „Jancsit”, aki „jóízűen egy almát harapdosott, aztán megint eltűnt az anyja szeme elől” (VB220.) – ez ismét a bibliai Éva szerepkörét hangsúlyozza ki. Az almaevésnek külön hangsúlyt ad, hogy egy újszülött csecsemő életének első évében fizikailag képtelen erre. Továbbá közvetlenül a szülők történetének tragikus végpontja előtt történik, amit Bébi részleteiben előre is lát a lázképeiben; a felnőtt Jancsi-Doxát szintén látnokként ábrázolja a szöveg.

Maga a Doxa-karakter már első megjelenésétől kezdve egyértelmű bibliai vonatkozásokkal bír: először karácsony előestéjén bukkan fel, Dobrovics számára a megérkezése teszi „ünneppé” az estét. A regényszöveg egy későbbi pontján, de az 1940-es évek idősíkján Doxa megfogánása, édesanyjának terhessége ugyancsak karácsonykor derül ki, amitől az anyját „ünnepi érzés” töltötte be (VB164.). Hosszas, jelentőségteljes leírást kap, mely főként szent örültségi, látnoki minőségeit részletezi, valamint hogy a besúgás gyanúja felett áll. Már itt szóba kerül önjelölt tanítói hóbortja, miszerint éretlen gyerekeket gyűjt maga köré tanítványnak, valamint a dicsőség fokozataiként büntetett előéletének stációit. Mindez ugyanakkor csak megalapozás ahhoz a jóval egyértelműbb párhuzamhoz, amelyet a rendőrök figyelmét magára vonó performanszával szerez, és amelyet fentebb, a karneváli jelleg összefüggésében már tárgyaltam. Szónoklatában ugyanis a Bibliából<sup>171</sup> idéz, János és Lukács evangéliumaiból, helyenként pontatlanul, de mindvégig Jézus szerepében. Az első idézet („Eljött az óra: dicsőítsd meg a te Fiadat, hogy a Fiú is megdicsőítsen téged!” [VB50.]

---

<sup>170</sup> TARJÁN, *Felemás*.

<sup>171</sup> Az idézetek helyenkénti pontatlanságaikkal együtt is legközelebb a Magyar Bibliatársulat újfordítású Bibliája 1990-es szövegváltozatához állnak.

közvetlenül a Gecsemáni kertbe való átvonulás, majd Jézus letartóztatása előtt hangzik el a Bibliában. Doxa szónoklatának eredményeképpen a rendőrök békén hagyják a Törzs többi tagját, és csak őt viszik el – mintegy jézusi áldozatként magára vállalja a többiek „bűneit,” elhárítva az őket fenyegető rendőri veszélyt. Az asztalok között vonszolják el, miközben ütlegelik: a jelenetet a szöveg passió-szerűen szenírozza. Felvinczy közvetlenül ez előtt, szintén szónoki pózban arról beszél, hogy „három életforma van: az ulyssesi, a jézusi és a fausti, a többi csak adóalany” (VB45.) – ez egy szállóigeként is elterjedt idézet Márai Sándor naplójából,<sup>172</sup> ami itt Márai nevének említése nélkül hangzik el. Amellett, hogy valóban a törzstagok későbbiekben kibomló életpályáit vetíti előre (elválasztva magukat a Kárpátia „csak adóalany” többi vendégétől), Doxa performansát is megelőlegezi. A Doxa által szavalt idézetek mind János evangéliumának 17. fejezetéből, Jézusnak az utolsó vacsora és az apostolok tanítása után az Atyához intézett imájából, valamint Lukács 7. fejezetéből, Jézus Keresztelő János küldötteinek adott válaszából, és utána Keresztelő Jánosról a néphez intézett szavaiból vannak: valami módon mind kapcsolódnak egy János-alakhoz. Dobrovics retteg, hogy keresztneve az írói antológia összefüggésében kitudódik: Doxa saját „János”-ságát, keresztnevében hordozott identitásának bibliai vonatkozását előtérbe tolva védi meg. A János evangéliumából idézett passzus már Jézus halálra készülésének kontextusában hangzik el: Doxa Tarján Tamás által „idővel viaskodó, aszinkron és paradox létmódúként”<sup>173</sup> meghatározott tulajdonságaihoz híven Jézus halálára utal Jézus születésének ünnepén, ami a korábban már említett karnevalizációhoz, az ünnep kifordításához kapcsolható.

A fenti János-idézet után Lukács evangéliumából idéz:

„[k]ihez hasonlítsam e nemzedék tagjait? Kihez is hasonlók ezek? [...] Hasonlók azokhoz a gyermekekhez, akik a piacon ülnek, és azt kiáltják egymásnak: „furulyáztunk nektek, és nem táncoltatok.” [...] Mert eljött Keresztelő János, aki nem eszik kenyeret, nem iszik bort, és azt mondjátok: ördög van benne. [...] Eljött az Emberfia, aki eszik és iszik, és azt mondjátok: Íme, falánk és részeges ember, vámszedők és bűnösök barátja. [...] De minden gyermekében igazolódott az ő bölcsessége.” (VB51-52.)

A jézusi szavakkal elmarasztalt „nemzedék” a könyv kontextusában egyaránt lehet a szülőké, a körülöttük ülő megalkuvóké, vagy akár a sajátjuk: csak az imént zajlott le az „ígéretes prózáirók új nemzedékének” névsorolvasás-performansza. Ahogy az utcára kivonszolt Doxa körül „fenyőfával, ajándécsomagokkal” sietnek el a járókelők, szintén utalhat az akkor élő

<sup>172</sup> MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1949*, Budapest, Helikon Kiadó, 2008, 52.

<sup>173</sup> TARJÁN, *Felemás*.

generáció „farizeus” minőségére. A regény egy későbbi pontján Doxa az őt egyik törzshelyéről kidobó pincéreket is „farizeusnak” nevezi. A Keresztelő János-tematika és Doxa János-identitása miatt az egész jelenet Krisztus passiója mellett felidézheti Keresztelő János lefogását is – ez a párhuzam a könyv későbbi részében válik igazán jelentéssé. Kiáltásában egy ponton rendőri utasítás keveredik a bibliai idézetek közé („[f]igyelmeztetem a lakosságot: vigyétek hírül Jánosnak, amit láttatok és hallottatok.” [VB52.]). Miután kivonszolják, már a rendőrautó ajtajában Doxa még egyszer, üvöltve idéz János evangéliumából: „[é]n elvégeztem a munkát! Azt a munkát, amit rám bízta, hogy elvégezzem! És most te dicsőíts meg, Atyám!” (VB53.). Novák százados korábban már tárgyalt reakciója nem pusztán a Doxával szembeni megnevezett apaság, hanem a bibliai „Atya” szerepének felvétele ebben az összefüggésben. Novák „mindenki apukája”-minősége legelőször magával Doxával, unokája későbbi apjával szemben nyilvánul meg, ráadásul szakrális, isteni képzettársítással: Doxa megnevezett apáinak sora pedig vele kezdődik el. Közvetlenül ez előtt történt, hogy Novák százados Dobrovicsot is néven szólította, amit a felavatás, íróvá avatás összefüggésében szintén tárgyaltam. Novák ütése Doxa áldozatának bevégzése, mely után a saját története, az atya keresése elindul számára. Ugyanakkor a fejezet itt nem ér véget: Doxa következő tavaszon történő előkerülését is elbeszéli, noha Dobrovics és a törzstagok már azzal a lehetőséggel is számolnak, hogy „eltették láb alól és névtelen sírba kaparták el” (VB54.), így a karakter első, Jézus-, és Keresztelő János-párhuzamú feltűnése a feltámadás eseményével zárul.

Később Doxa még egyszer visszatér egy – a karácsonyi jelenetben részben elmondott - bibliai idézethez: amikor Bébivel és Dobroviccsal felmennek Dobrovics apjához, és az „tisza Oszkayként” üdvözlí: „Miért mentetek ki a pusztába? Nádszálat nézni, amelyet ingat a szél? Ugyan miért mentetek ki? Embert látni, aki finom ruhába van öltözve? Hiszen akik pompás öltözetben és bőségben élnek, azok a királyi palotában vannak. Akkor miért mentetek ki?” (VB116.) Az idézet alapján lehetséges, hogy már itt felismeri a felkínált narratíva hamisságát – a gesztus viszont egyértelműen menekülő, és az igazoltatás-jelenet újrajátszása is egyben. Doxa egy másik, bibliai identitásba menekül át a szorult helyzetben: ez az identitás, noha ismét Jézus szavait idézi Lukács evangéliumából,<sup>174</sup> egyre határozottabban Keresztelő János-i jelleget kap. Az itt idézett jézusi kérdések Keresztelő Jánosra utalva szólnak a néphez; később, mikor Dobrovics megpróbálja „megírni” Doxát, és az alakján medítál, a felírt címszavak („MÁRTÍR”, „MAGÁNY”, „PRÓFÉTA” [VB119-120.]) szintén megfelelnek a Keresztelő János-párhuzamnak. A „PRÓFÉTA” kategóriája is ennek megfeleltethető kifejtést kap: „[...] látnok

---

<sup>174</sup> Lukács 7, 24-35.

egy anyagi korszakban. Előkapta a Bibliát, részleteket másolt ki belőle, és szaporán körmölve kis esszéket kanyarított melléjük a jelenkor profán, megfélemlített társadalmáról, kontra vallási elragadtatás.” (VB120.) A jézusi kvalitások felől tehát, ahogy sorsának tragikuma egyre inkább érvényre jut, a nevében is viselt János-identitás bibliai mintái felé tolódik el.

Egy rövid, de annál fontosabb közjáték ebben Dobrovics és Doxa utolsó előtti találkozása a Muskátli eszpresszóban, mielőtt az utóbbi elmeogyógyintézetbe kerülne. Dobrovics eredetileg „Könyvkiadós Zsolt” meghívására van itt, és a további írói publikációs lehetőségekről beszélgetnek, amikor Doxa bejön az utcáról, és a szokásos, „szubkulturális nemzedéki halandzsa” nyelvhasználatával barátja tudtára adja, hogy „igénytelen lett mostanában”, és ezért elhatárolódik tőle. (VB234-235.) Mint később kiderül, Doxa még úgy tudja, hogy Dobrovics Lurkó bácsit hiszi az ő apjának, mert nem lát át az idős nyílvánvaló hazugságain; mikor Dobrovics felajánlja, hogy elmondja neki a tényleges igazságot az apjáról, Doxa elutasítóan reagál, és „örökre” szakít vele (VB238.). Beszélgetésük párbeszéd-formában szereplő része rögtön egy Jézus alakjához köthető motívummal kezdődik: „[h]a én tudok vízen járni, akkor te is tudsz vízen járni. Nemde, Mohó? [...] Aki tud vízen járni, az cukros vízen is tud járni szerinted. Ugye?”(VB235.) A messiás-motívumot már Doxa megjelenése előtt felvezette a szöveg: Könyvkiadós Zsoltról kiderül, hogy Dobrovics személyében „új csillagra néz fel, új emberfajta szavait lesi” (VB233.) – a keresztény tanítás szerint Krisztus az „új ember”, és az általa megváltottak ugyancsak elnyerik ezt a jutalmat, amire főként Pál apostol leveleiben található sok hivatkozás.<sup>175</sup> Beszélgetésük további részében Doxa és Dobrovics több másik szerepet, egymáshoz képest meghatározott szerep-relációt tulajdonítanak még egymásnak: itt utalnak Dobrovics fentebb elemzett Seherezádé-minőségére, de Doxa „kék szemű sofőrnek” is nevezi barátját, amikor az „Seherezádé legfontosabb meséjeként” el akarja neki mondani származásának történetét. A kék szemű sofőr Doxa gyermekkorának szereplője: a teherautót vezette, amivel anyja közös kirándulást ígérve árvaházba küldte. Dobrovics szeme úgyszintén kék, míg Doxáé zöld: ez az eltérés pont az előtt szerepel a szövegben, hogy Doxa megosztaná Dobrovicsal ennek az egész életét meghatározó traumának a történetét, amelynek nyomán a testvéri viszonyuk lehetősége felvetődik. A sofőr alakja a Muskátli eszpresszó-beli beszélgetés összefüggésében egyértelmű Kharón-figura, aki a halálhoz és az alvilághoz társítható árvaházba elvitte. Doxa alakja kapcsán a *katabaszisz* mitológiai motívuma többször előkerül a regény során: első felbukkanásakor a rendőrök erőszakkal elviszik, a Törzs halottnak is hiszi; ugyanígy a regény végi kényszergyógykezelésekor is a „tudata kioltását”, vagy a halálát

---

<sup>175</sup> Efezusi levél 2:13-16, 4:23-24, Második Korintusi levél 4:16, 5:17, Kolosszei levél 3:9-10.

feltételezik; a bolondház, ahol Dobrovics meglátogatja, alvilágként, purgatóriumként jelenik meg a szövegben (VB279-280.). Korábban egy ponton Dobrovics „alászáll” a városba, hogy találkozzon Doxával (VB193.).

Seherezádé legfontosabb meséjének említésénél Doxa rákérdez, hogy az a „tükörről” szól-e.

„A tükörről, ami...?”

– Ami szaporít – segített Doxa. – Mint az anyák.

– És az apák – tért rá a lényegre Dobrovics. [...] A tükör meséjét most végre, ha összejönnek, a füledbe csiripelhetné valaki. Mondjuk, én.” (VB237.)

Mielőtt Doxa bejött, a presszó ablakán keresztül nézték egymást, üvegen keresztül, ami egy tükrös viszonyra is utal kettejük kapcsolatában. Dobrovics a regény elején, lehetséges testvéri viszonyukon töprengve megállapítja, hogy ők „vészesen hasonlítanak egymásra” (VB73.), ami itt, az üvegen keresztül bámulás szcenírozásában tényleg egymás hozzátetőleges tükörképeiként láttatja a két alakot – jóllehet, ez csak első ránézésre stimmel, és hamisnak is bizonyul. Doxa maga is „torzképként” utasítja el a valódi származása történetét. A tükör – azaz apja története – „szaporítja a torzképet. Mert helyesli.” (VB238.) Felületes fizikai hasonlóságait a sorsmintázataik hasonlóságai, a küldetésben, az apa hiányában való osztozás, és a Bébi iránti ödipális vonzalom is leképezik, csakúgy, mint az ezekre adott, végül eltérő válaszaik. Annak viszonylatában, hogy a beszélgetés előtt a szöveg Könyvkiadás Zsolt tekintetét egy Pál apostol leveleiből vett párhuzammal ábrázolta, a tükör, különösen a hamis, torzító tükör motívuma az ugyancsak Pál leveleiben olvasható híres szöveghelyre is utal: „Most ugyanis tükör által, homályosan látunk, akkor pedig majd színről színre.”<sup>176</sup> Beszélgetésük szintén egy bibliai allúzióval zárul, amely még a testvéri viszonyra is visszautal. Doxa ugyanis arra utasítja Dobrovicsot, hogy többé soha ne keresse: „[u]tánam se nézz, mögém se láss, én ezennel ölö jogra emelkedtem.” (VB238.) Az „ölő jog” Káin alakját idézi, különösen azzal együtt, hogy Dobrovics a következő fejezet elején, aktuális újrakezdésekor Lujzi néni Ábel Jenő utcai lakásába költözik be albérlőként (VB239.), és azzal, hogy Doxa anyját számos bibliai Éva-áthallással ábrázolja a szöveg, melyeket fentebb tárgyaltam. Az utcanév egyértelműen Doxa Káin-státuszához kapcsolódik: Ábel Jenő, a késő-19. században élt klasszika-filológus személyére a szövegben nem található utalás. Testvéri mivoltuk számos utalását a recepció is érzékelt: Tarján Tamás szerint „talán nem véletlenül ugyanazon két betűvel”<sup>177</sup> kezdődik

---

<sup>176</sup> Első Korinthusi levél, 13:12

<sup>177</sup> TARJÁN, *Felemás*.



mindkettőjük neve, Pogány Eszter pedig megállapítja, hogy „mindkét fiú anyai oldalról öröklí vezetéknevét, amely mindkettejük számára stigma.” Továbbá gyerekkorukban mindkettejüket magára hagyta az egyik szülő – Dobrovicsot az apja, Doxát az anyja –, most pedig csak ez a szülő van jelen az életükben. Mindketten bibliai keresztnévet viselnek, melyet ugyan következetesen hanyagolnak, de a kapcsolatuk intenzív szakaszát, és a regény egyik fő cselekményszálát beindító időpillanatban szinte szertartásosan megvallanak egymásnak. Testvériségre utal az is, hogy Doxa jellemzően „Öregkurvaként” hivatkozik az anyjára: Dobrovics apjának is van egy idős, női albérlője, akit csak „Öreg Kurucnak” nevez, és a szöveg hangsúlyozza a lehetőséget, hogy talán szeretők is. Ez után nem sokkal az apa „repedtsarkú, vén kurucként” üdvözlí a régen nem látott Bébit, amikor találkoznak (VB115.). A „rosszhiszemű, jogcím nélküli ottmaradó” Dobrovics által büszkén viselt kategóriája is felmerül Doxa kapcsán (VB118.).

Az „új ember” motívuma számos további vonatkozással bír a regény korrajz-jellegére, metafikciós és poétikai tendenciáira egyaránt. Azon túl, hogy az 1970-es évek alternatív-underground szcénájában is jelen volt az a szubkulturális közegekre jellemző nagyzolás, melynek részeként egymást, vagy a szintér kiemelkedő tagjait (Hajas Tibort, Végh Lászlót, Gémes János Dixit) „istenként”, „istenségként” aposztrofálták,<sup>178</sup> a prófétaí, messianisztikus, időnként Krisztus-párhuzamú pózok, valamint az ember megújításának, újraalkotásának szándéka ennél jóval specifikusabban is megnyilvánultak. A korszak avantgárd zenei kísérleteiről írott monográfiájában Kürti Emese említí Büky Géza avantgárd költő nevét, aki már az 1950-es években meszkalinkísérletekben vett részt, és akinek *Prófécíák* versciklusa Kürti szerint hasonló szerepet töltött be „a hatvanas évek életreform és protohippi jelenségeinek korai artikulálódását” jelezve, mint Allen Ginsberg *Howl*-ja az Egyesült Államokban. Mint Kürti írja, a *Prófécíák* „éles fogalmazásmódja mögött a kortársak a hatalom által nem tolerált csoportkohéziót és a generációs tudat kifejeződését fedezték fel,” a versek „a generációs nyelvi ellenállás szubverzív üzenetével voltak tele.”<sup>179</sup> A *Prófécíák* valóban obszcén, egy absztrakt, meghatározatlan és invazív ellenséggel szembeni harcra buzdító szövegei még egy gnosztikus olvasatot is megengednek, azonban tartalmuknál és lehetséges értelmezési mezőjüknel sokkal fontosabb a fogadtatásuk és utóéletük története: a versek ugyanis pont ezen harcias életreform-

---

<sup>178</sup> Ld. pl.: „az illegális életben (...) nem valóságos embereket találunk, hanem félisteneket, akik »porhüvelyük« elvesztése után is tovább élnek, irányítanak, igazgatnak és a kollektív emlékezet segítségével folytonosan »reinkarnálódnak.«” BECSKEHÁZI Attila, *Illegálitás és konspiráció = Tükör által homályosan – Tanulmányok az ideológiáról*. szerk: Szabó Márton. Budapest, MTA Társadalomtudományi Intézet, 1990, 102-110. idézi: HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 48.

<sup>179</sup> KÜRTI Emese, *Glissando és hürtépés. Kortárs zene és neoavantgárd művészet az underground magánterekben, 1958-1970*. Budapest, L'Harmattan, 2018, 27.

jellegüknel fogva valóban messianisztikus jelentőségre emelkedtek a kortársak számára. Kürti idézi Kozák Gyula visszaemlékezését, aki számára saját bevallása szerint a Büky-versek a korai Kádár-kor túlélését segítő morális mankót és csoportkohéziót jelentették.

„Szájról szájra járt Büky Géza isten, próféta és zeneszerző verse [...]. Ez a trágár rigmus arról szólt (akkor és nekünk), hogy semmi közünk a létező valóságához, teremtsük meg a saját világunkat, és ne törődjünk azzal a hazug, hamis másikkal. Számunkra a mi világunk volt a reális és a másik a virtuális. [...] földéztem magamban Büky Isten utolsó sorát, és nem féltem.”<sup>180</sup>

Ember és világa messianisztikus megújításának szándéka szintén hangsúlyos szerepet kap St. Turba Tamás visszaemlékezésében. Ennek a megújításnak úgyszintén a nyelv lenne a fő eszköze, vagy legalábbis médiuma: St. Turba, állítása szerint, mindig „az Új Szavak és Kifejezések Szótárát” akarta összeállítani, amelyben ugyanaz a szó jelölte volna azt a „misztikus” erőt, vagy anyagot, „az emberiség szemhéját kis csattanással minden reggel kinyitja és reményteli lendületet ad az aznapi teendőkhöz”, és a testi halhatatlanságba vetett hitet.<sup>181</sup> St. Turba személyes miszticizmusában szintén „egy elveszett létszféra” visszafoglalása volt a cél, amely által az ellentétek megfordulnak („a bukás mint siker, a gyűlölet mint szerelem, az örület mint megvilágosodás, a csúf mint szép, a rossz mint jó, a halál mint feltámadás”) és az ember „ön maga által megváltott, halhatatlan Istenné” válik, története pedig „üdv történeté.”<sup>182</sup>

„1963-ban Antonin Artaud diadalmas jelszava: „Az embert, aki vagyok, újjá alkotom én még!” volt az első, nagy imprint, a külső bizonyítékom a Hatalmakkal szemben arra, hogy a Halhatatlanság-projekt realitás – az utolsó külső Timothy Learyé, az első belső bizonyíték Krisztusé volt, az utolsó belső Milarepáé.”<sup>183</sup>

A *Vadnai Bébi* és a valós 1970-es évek underground művészeti szcénája között az ember megújításában, az „új ember” motívumában a krisztusi párhuzamnál jóval erősebb kapcsolódási pont az a tény, hogy az ember mindkettőnél a nyelv által újul meg, az új ember nyelvileg meghatározott. Könyvkiadás Zsolt Dobrovicsot hallgatva „új emberfajta szavait lesi”, és a Doxával folytatott beszélgetés „lila halandzsáját” (VB237.), „kihallgatott versbeszédét” úgy

---

<sup>180</sup>KOZÁK Gyula, 1963 = *Beszélő évek 1957-1968. A Kádár-korszak története, I. rész.* szerk.: Révész Sándor. Budapest, Stencil Kulturális Alapítvány, 2000, 307-323., 315.

<sup>181</sup> ST. TURBA Tamás, *FIKA/BOGEY, Fiatal Művészek Klubja. Interjú St. Auby Tamással.* Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013, 11.

<sup>182</sup> ST. TURBA, *FIKA/BOGEY*, 85.

<sup>183</sup> ST. TURBA, *FIKA/BOGEY*, 7.

elemzi ki, mint „az újabb nemzedék kiáltványát”, ami ismét a korszak kulturális, művészeti és életmódbeli törekvéseinek metafikciós megidézése a regényben. Havasréti József „az utalás kultúrájaként” hivatkozik az 1970-es évek underground közegének belső nyelvhasználatára, amelyben „a művek mögött meghúzódó privát világ tárgyai, hálózatai, eseményei egy sajátos háttértudás alapját képezik.”<sup>184</sup> Könyvkiadós Zsolt lelkes értelmezési kísérlete ismét egy többszörösen rétegzett, ironikus-metafikciós gesztus a regényben: amit ő az „újabb nemzedék kiáltványának” tekint, az valójában egy privát, sőt, családi-baráti ügy megbeszélése (Dobrovics a beszélgetés egy pontján hangsúlyosan „metaforából virágnyelvre” vált). A korabeli undergroundban jelen lévő ezoterikus-hermetikus nyelvhasználat retorikája Dobrovics és Doxa beszélgetéseiben is tükröződik. Az underground közeget és a szcéna tagjainak életét ennek segítségével értelmező diskurzus pedig Havasréti szerint is „könnyen átalakulhatott a mítoszteremtés területévé”.<sup>185</sup> Mindemellett a neoavantgárd szcéna mindennapokat esztétizáló tendenciái, a korábban említett *LebensKunstWerk*, a hétköznapi élet és kommunikáció szcenírozott műalkotásként való megélésének koncepciója is ide kapcsolható.<sup>186</sup> Zsolt értelmezését a Dobrovics tudatára fokalizált narráció is „jogos marhaságnak” nevezi, pedig az a családi ügy, amiről valójában a beszélgetésük szólt, a cselekmény ezt megelőző fejleményei alapján tényleg egy generációs érvényű eszkatologikus életfeladat teljesítésével függ össze. A korábban tárgyalt leszármazási viszonyokkal kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy a neoavantgárd körök, és az ezoterikus-hermetikus hagyományt felújító Európai Iskola között szintén fennálltak genealogikus viszonyok. Mint Havasréti írja, „a szubkultúra tagjai közül sokan [...] az Európai Iskolához vagy annak intellektuális köréhez tartozó művészek és gondolkodók gyermekei voltak.”<sup>187</sup> Könyvkiadós Zsolt közel jár az igazsághoz, éppen csak teljesen más prekonceptiók mentén.

Az „új ember” motívuma viszont még ennél is konkrétabb értelmezési kereteket kap Dobrovics alakjával kapcsolatban vizsgálva. Az ő bibliai vonatkozásai egy Júdás-párhuzammal indulnak, mikor a regény elején, a sörözőben kiszórja az asztalra a novellájáért kapott honoráriumot. A cselekmény során, ahogy Doxa karaktere a krisztusi felől egyre inkább a Keresztelő János-i szerep felé tolódik el, úgy hozzá viszonyítva Dobrovics egyre inkább atyai pozícióba kerül. Azzal, hogy többszörösen is rá testálják Doxa és Bébi történetének megírását,

---

<sup>184</sup> HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 94.

<sup>185</sup> HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 116.

<sup>186</sup> „A neoavantgárd szubkultúrában meglehetősen homályosak, elmosódtak voltak azok a határok, amelyek a különféle kapcsolatok, a művészek életvilága és az esztétikai objektivációk között húzódtak meg. A köztes zónában különleges és meghatározó helyet foglaltak el azok a műalkotások, melyek magát a kapcsolatot, a kommunikációt transzformálták művészetté [...]” HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 101-102.

<sup>187</sup> HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 116.

a „névadás” generációs érvényű feladatát, a regény végére egyértelműen az ő karaktere kerül a messianisztikus-eszkatologikus narratíva központi ágensének szerepébe.

Ezt, illetve a tényleges Krisztus-párhuzamot a regény szövege nem hangsúlyozza ki a Doxa passiójához hasonló nagyhatású jelenetekkel; a jelzései jóval inkább szét vannak szórva a könyv során. Meglehetősen észrevétlenül kezdődnek: a múltba való alászállás első részletezésénél olvasható, hogy Dobrovics a második világháború után született, „az esztendőben, amit könyveikben úgy hívtak a történészek: „a Nulladik Év”.” (VB56.) Közvetlenül ez után érkezik meg a hatósági személy a kilakoltatási végzéssel, amit egyfajta inverz angyali üdvözlésként sceníroz a szöveg: a homlokán glóriára utaló, „vékony pánthoz” hasonló vonalba állnak össze az izzadságcseppek, a végzés aláírásakor pedig „[a]ngyal szállt át a szobán.” (VB59.) Az apja későbbi beszámolója alapján az anyját Máriának hívták,<sup>188</sup> és alakját többszörösen összekapcsolja a Megváltó anyjával: „szűz volt a Marika, és tizenhat éves, amikor elvettem.” (VB94.) A szakrális és a profán, vagy esetenként a szakrális és az abszurd regénybeli összekapcsolásainak poétikai sajátossága, amiről korábban az ünnepek megjelenései kapcsán esett szó, itt is megfigyelhető. Ahogy a hatósági személy esetében, úgy ez esetben is egy rendkívül profán környezet, az apa durva tartalmú és stílusú beszámolója az, amelyikben a zsidó-keresztény szakrális motívumok felbukkannak.

Dobrovics születése előtt a szüleinek menekülni kellett a front elől; az apa külön kihangsúlyozza, hogy csak azért születhetett meg, mert „el tudtak bújni” a katonák elől, ami szintén kapcsolható Jézus születésének körülményeihez. Az apa erről szóló beszámolója számos párhuzamot, helyenként egész mondatrésznyi részleges vagy teljes átvételeket is tartalmaz a *Legendárium Budapest*-fejezetének vonatkozó részéből. A beszélgetés után Dobrovics elindul Doxa keresésére, akit a vadsága miatt időközben minden szokásos törzshelyéről kitiltottak – itt derül ki, hogy a Fiala Művészek Klubja pincéreit „farizeusnak” nevezte dührohamban. (VB99.) Későbbi beszélgetéseikkor, a Palma eszpresszóban Tipsi arról panaszkodik neki, hogy ő végül csak „langyos” közvetítő maradt a két szerelmes, Bébi és Szemző között, Dobrovics pedig, ezzel – látszólag – ellenkezve, „angyalnak” nevezi.

---

<sup>188</sup>Pogány Eszter állítása szerint Doxával az anyjuk keresztneve is közös: „Doxa anyjának Éva a neve, míg Dobrovicsé Évi”, ez ugyanakkor korrekcióra szorul: Dobrovics anyját, aki a cselekmény idején már halott, egyértelműen „Marikának”, Máriának hívták. Egyetlen, valóban homályos és nehezen felfejthető passzus adhat okot az „Évi” név feltételezésére: az apa regény vége felé felidézett, jellemző kérdései: „[Dobrovicsnak] elege lett abból, hogy [...] az apja valahogy mindig rákérdez a volt feleségére: »Anyád? Ó hogy van?« »Évi? Még mindig vékony?«” (VB240-241.) – itt, noha mindkét idézetet a „volt feleség” kategóriája vezeti fel, az „Évi” személyét illető kérdés Bébi-re vonatkozik: amellett, hogy tipográfiai is különválasztott idézetben szerepel, az apa Évi „vékonyságára” kérdez rá. Amikor Dobrovics a regény elején megkérdezi, ismerte-e Vadnai Évát, az apa válasza párhuzamot szolgáltat későbbi kérdésére: „Bébit? Harminc kiló volt vasággal együtt.” (VB75.) POGÁNY, *Az írás megmarad*, 46.

„Csak hagyjuk már ezt a büntudatot [...]. Jó, elmúlt egy világ, a ti világotok. Élünk egy másikban, amiben én is. De te, aki szerintem angyal vagy, [...] te, aki a be nem avatkozás politikáját követted, [...] most mit jössz nekem azzal, hogy megérdemelted? Te nem is éltél abban a világban, mint ahogy én sem élek ebben. Mi érinthetetlenek vagyunk, te fafej! És a kívülállás még a Bibliában is tanácsos. [...] Na jó, az Újszövetségben, Tipsi bácsi, de te azt szoktad nyálazgatni, nem?” (VB230.)

Dobrovics az „elmúlt” világot hasonlítja össze az utána következő, aktuálisan is tartó „másikkal”, közvetlenül az előtt, hogy a Bibliára hivatkozna, megkülönböztető jelleggel kiemelve az Újszövetséget az Ószövetséghez képest. Ezzel ismét az a korszakhatár-helyzet, a múlt és jelen szembeállítás jelenik meg egyértelmű metafizikai töltettel, amit a regény eleji özönvíz-metaphora, és Dobrovics Tegnapban való revelatív elmélyedése kiemelt. A szintén bibliai özönvíz-motívumhoz képest itt Dobrovics utalása itt az előző generáció régi világát, azaz a második világháborút és az ahhoz vezető éveket már az egész Ószövetséggel kapcsolja össze, amihez a nyugati kultúrkörben általánosan az ítélkező Isten, és az erőszak képzetei társulnak. Az analógia nyilvánvalóan nem lehet teljes: az 1970-es évek elejének „kínosan elnyújtott, lágy ítéletidejét” még a világháborúhoz képest is nehéz összefüggésbe hozni akár a Krisztus által megváltott újszövetségi világgal, akár az átmenettel, ahol a megváltás folyamata végbemegy. De a párhuzam, és ezzel a regényt meghatározó groteszk ironia itt is megjelenik.

Dobrovics soha nem pozicionálja magát messiásként, ám nyelvhasználatának metaforakészlete több ilyen irányú utalást tesz. Viszont röviddel a Doxával való, fentebb elemzett találkozás után, az Ábel Jenő utcai albérletben a főbérlőjét, Lujzi néni „Hercegnőnek” kezdi hívni magában – Tipsit pedig, aki Lujzi néni jó barátjaként korábban szintén lakott ott, az angyal-motívumhoz híven „Közvetítőnek.” Egy ízben ugyanabban a mondatban a „két kísértőként” is hivatkozik rájuk. (VB253.) Egy későbbi szöveghelyen pedig már Dobrovicsot is „hercegként” határozza meg a narráció a „hercegnő” Lujzi nénihez képest (VB264.). A herceg pedig ebben a motívumhálóban egyértelműen Krisztus alakjára utal. Az Ábel Jenő utcában új irodalmi témába is kezd, és „mint az esteli és reggeli ima”, minden nap ez az első és utolsó gondolata (VB259.).

Amikor Dobrovics a szerkesztővel való beszélgetése után bemegy a kiadóba, hogy véglegesítse kötetét, ismét találkozik a regény legelején felbukkant, azóta is halálos beteg „öreg költővel,” Zoltánnal. Itt olvasható egy, a Bereményi Géza nevéhez köthető szerző-alakzat öntükrözéseit összezavaró rövid részlet is: a készülő első kötetben az egyik novella ugyanis egy másik bolygón játszódik – Bereményi tényleges első novelláskötetében, *A svéd királyban* nem

szerepel ilyen novella. Az öreg költő a páternoszterben emelkedik felfelé, amikor Dobrovics beszáll mellé: a lift régi formájának neve a Miatyánk-imádságra, az Atyára utal, viszont a halálra készülő idős ember felfelé emelkedésének motívumával együtt már *ascensio*-utalásként is olvasható. Zoltán a közös emelkedés közben sietve elhadarja neki, hogy rájött, az ő generációjának a feladata Isten megtalálása, „visszatalálása” lesz, akit „ezek” majdnem eltüntettek. „Csináljatok tüntetőtáblát, írjátok rá: Istent!, és hordozzátok. Ez a ti feladatotok, mondd meg nektek. Már itt tart az ügy.” (VB249.) A Tipsi által rá hagyott, szintén eszkatologikus életfeladattal szemben ez nem egyedül órá, hanem a teljes nemzedékére vonatkozik, de a generációs érvény és a messianisztikus színezet által ez is illeszthető saját személyes küldetéséhez.

Dobrovics messiás-szerepének jelzései a cselekmény előre haladtával válnak egyre erősebbé, jóllehet végig jóval közvetettebbek, mint a Doxa-János-párhuzam – és a Doxával szemben szintén fokozatosan kialakuló atyai szereppel sem kerülnek ellentmondásba. Mikor Dobrovics a regény végén eljut az elmeagyógyintézetbe, ahol barátját kényszergyógykezelik, a találkozásuk előtt még hosszan beszélget az intézet főorvosával, dr. Szemenyeivel, akinek ismeretségéhez az egymást régről ismerő Tipsi és Könyvkiadós Zsolt juttatták hozzá. Dobrovics kérésére Szemenyei hosszas diagnózist ad neki a hivatalosan túlzott alkoholfogyasztás – a valóságban, feltehetően, Novák százados unokájának apasága – miatt beutalt Doxáról:

„János legfőbb problémája a túlzott igazságérzet. [...] Jánosnak semmiféle társadalomban nincs meg a maga helye. Ő elaprózta magát. Hibátlan igazságérzetével harcra száll minden kis igazságért. És ez addig rendben is volna, ha nem létezne mindannyiunk emberi elméjének, így Jánosénak is [...] egy végzetes, közös szerkezeti hibája. A becslés. Igen, a becslés az emberi elme egyik leggyaralóbb funkciója. Azon bukott el még Napóleon is, nota bene Jézus Krisztus is, lásd az ő tanácstalan könnyeit a Gecsemánban. Az igazságérzet eltúlzása [...] mindig bukáshoz vezet, és egy kiút van belőle: a feltámadás. Ami viszont nem adódik a mindennapokban. Sőt, társadalmi bűnnek szokott minősülni az ilyen igazságérzet a mi világunkban.” (VB271-272.)

A monológban szereplő bibliai motívumokat Doxa kapcsán említi ugyan, de csak bukáshoz köthető aspektusokat emel ki a jézusi motívumkészletből, főként azzal, hogy nincs a számára feltámadás. Továbbá mindvégig Jánosként hivatkozik rá, amely párhuzamot a Doxa-karakter eddigre kiteljesítette. Nem sokkal ezelőtt zajlott le Dobrovics utolsó találkozása Pasztelkóval és a hazatért Ajvázzal, aki szerint „a Jézus Krisztus is utánzott valakit” (VB261.) – ez ismét

vonatköztatható Keresztelő János karakterére, aki önmagát is a valódi messiás előképeként pozícionálta.<sup>189</sup> Az összefüggést azonban egy korábbi szöveghellyel való összevetés tárja fel teljesen, amely így visszamenőleg a Szemenyeivel való beszélgetés előzményeként tűnik fel. Dobrovics, mikor először próbálkozott Doxa „megírásával,” hosszas és görcsös koncentrációs folyamat után jött rá, hogy barátja alakját még írói témaként sem lehet racionális elemző hozzáállással megközelíteni. Itt szerepel az a mondat, hogy „Doxáról csak az ördög alkothat elemző képet” (VB121.), amely szerepet végül a Szemenyei-karakter tölti be.

A beszélgetés végén Dobrovics kérdőre vonja egy régi történetről, amiben Novák százados hűtlenné vált feleségét a férjnek tett szívességéből idegsokk-terápiának vetett alá. A felidézett történet szintén erős bibliai karakterisztikumokkal bír: a feleség ugyan „bocsánatot nyert”, de az, hogy a terápia eredményeként azóta is kioltott tudattal vegetál a férje mellett, a szimbolikus halál, elkárhozás képzeiteit kelti. Jóllehet Dobrovics szerint is az „új világ” eljövételének záloga volt, hogy a hatalomba kerülő emberek, mint a rendőrtiszt és az elmeorvos összetartsanak, és ehhez hasonló vizsontszolgálatokkal segítsék egymást. Novák felesége nem pusztán a férjéhez, hanem „az egészhez” lett hűtlen, míg Novák személye kapcsán a regényben a narráció és a szereplők is számos utalást tettek az Ószövetségi Atyával való hasonlóságra. Ennek jegyében a történet az ószövetségi Jeremiás próféta könyvére tesz távoli utalást, ahol a hűtlen asszony az Urat elhagyó Izrael népének allegóriája.<sup>190</sup> A fiatal zenetanár, aki miatt a nő válni akart, „kapcsolatok nélküli vidéki fiú” volt, így későbbi sorsa ismeretlen (VB254.), ez pedig az emberáldozat szintén Ószövetséghez kapcsolható motívumát idézi. Szemenyei ezután felkínálja Dobrovicsnak, hogy akár ott helyben elengedi vele Doxát egy neki tetsző zárójelentéssel, abban a reményben, hogy ez megfelel „az új világnak” (VB276.). Ez szintén illeszkedne a megváltásra és kegyelemre épülő Újszövetség-fogalomkörbe: Doxát nem ölik meg, nem vetik alá sokkterápiának, hanem elengedik. Az elmeorvos ördögi attribútumaival együtt viszont mindez Jézusnak a Sátán általi megkísértését idézi. Dobrovics nem is válaszol, és végül Doxa nélkül távozik az intézetből.

A bibliai és mitologikus referenciák itt sem merülnek ki. Az emeletre felérve, ahol Doxa él és Szemenyei bizalmát élvezve afféle közvetítőként, kettős ügynökként működik a bolondok

---

<sup>189</sup> „Azokban a napokban megjelent Keresztelő János, és hirdette Júdea pusztájában: »Térjete meg, mert elközelgett a mennyek országa.« Ő az, akiről Izajás próféta beszél: »A pusztában kiáltónak szava: 'Készítsétek az Úr útját, tegyétek egyenessé ösvényeit'« (Máté 3:1-3). A korábban, a *Legendárium* tárgyalásánál idézett szöveghelyek (Máté 3:11, Márk 1:7, Lukács 3:16) szintén hivatkozhatók itt. Keresztelő János szavait János evangéliuma is idézi, de a világosság és a tanúságtétel motívumával kiegészítve: „Nem ő volt a világosság, csak tanúságot kellett tennie a világosságról.” (János 1:8), „János tanúságot tesz róla, és hirdeti: »Ő az, akiről ezt mondtam: Aki utánam jön, megelőz engem, mert előbb volt, mint én.« (János 1:15) „Én láttam, és tanúságot tettem arról, hogy ő az Isten fia.» (János 1:34)

<sup>190</sup> Jeremiás 3:1-25.

és az orvosok között, Dobrovics „purgatóriumhoz” hasonlítja az intézetet. A három ápoló szintén archaikus őrző-karaktereket idéző alakjai is „az árnyékvilágba szívódnak” (VB279.) barátja egyetlen kézmozdulatára. A Hádész-párhuzamot erősíti a holtak birodalmaként ábrázolt elfekvő, ahol pusztá testek fekszenek a vaságyakon. Doxa két bentlakóhoz vezet oda, akik a szüleiről és önmagáról szóló, fejben írt regénye első fejezetét jelképezik, melynek címe „Szerelem.” A két ápoló egyikét a szöveg angyalként ábrázolja, aki „sugárzó fejét lehajtva tartotta,” és „szeme olyan kék volt, hogy a fénye teljességgel elrejtette azt a kevéske indulatot, ami neki még megmaradt.” (VB282.) Az angyal egy másik bolond, egy szintén kataton, állatias külsejűként leírt „óriás” ölébe hajtja a fejét: Doxa ez utóbbit kezdi a hogylétéről kérdegetni, és egyszavas válaszaiból kihozza, hogy a bolond félti az ölében fekvő szerelmét, Kálmánkát az iránta érzett szerelme hatalmas erejétől, ami akár még pusztítóvá is válhat. A kép még egy Erósz-Thanatosz-motívum vizuális párhuzamát is felveti. Dobrovics mindezt a „Tegnap” megismétléseként regisztrálja, miszerint Doxa tényleg a szülei történetét adja elő a bolondokkal. Szövegelemként ez a „darab a darabban” rendszerint a *Hamlethez* kötött toposzt is felidézi, jóllehet itt „darab a regényben”-változatban. Dobrovics és Doxa viszonyában eddig is nagy hangsúlyt kapott a szemszín: Doxa életében a másik jelentős szereplő, akinek a kék szemszín az egyik legfőbb, emlékekben megmaradó jellegzetessége, az őt árvaházba szállító sofőr volt. Az, hogy a szöveg itt Kálmánka, az angyal kapcsán is ennyire kiemeli a kék szemszín, a narratívák értékírányainak megváltozását is jelképezi: a Kharón-párhuzamú sofőr angyallá lényegül át, és egy keresztény szimbolikájú megváltás-narratíva felülírja az alászállás, a *katabaszisz* motívumát. Mindemelett ez a megváltás sem mentes a groteszk és tragikus színezettől: az angyal véresre karmolt arccal, a vakarózását megakadályozó kényszerzubonyban fekszik az elmeegógyintézet elhelyezkedésében, egy állatias óriás ölében, aki a szerelméből fakadóan bármikor megölheti.

A következő jelenet egy ajtókilincsbe kapaszkodva térdelő ápolóval játszódnak le, aki az anyját hívja kétségbeesetten: Doxa ezt a második fejezetként prezentálja, melyről még nem döntötte el, hogy „A fiú”, vagy „Az anya” legyen a címe. Doxa itt inverz módon az anya szerepébe helyezkedik, és saját gyerekkori élményeire utalva kezd beszélni a bolonddal, aki őt magát, az anyja által elhagyott gyereket személyesíti meg. A párbeszéd itt is tartalmaz egy, a regényegészre nézve metaleptikus öntükrözésként értékelhető részletet: az ödipális ápoló szerint ugyanis „[nekik] van egy témájuk. Én vagyok az.” (VB287.). A jelenetet egy korábbi fejezetben bővebben elemeztem; itt még hozzá kell tenni, hogy a bolondnak „bizonyítania” kell, hogy valóban az „anya” fia, és belé „helyezheti minden bizalmát,” ami ismét számos evangéliumi párhuzammal bír Jézus életéből és működéséből. A bibliai megfelelések eddigre jóval



képlékenyebbé, zavarosabbá és nehezebben beazonosíthatóvá váltak, viszont a motivika jelenléte talán itt a legerősebb. Dobrovics nem vesz részt a párbeszédben, de Doxa félreérthetetlenül utal rá, hogy atyai pozícióban ő is része a családmódnak. Ez Jézusnak az Atyával való egylényegűsége folytán annak sem mond ellent, hogy Doxa eddigre kiteljesítette saját karakterének Keresztelő János-párhuzamát, Dobrovics pedig Messiássá vált.<sup>191</sup> Mint Doxa a bolondnak elmondja, az apja „gonosz király”, aki az anyja védelme nélkül „megölné” (VB289.). Ez a bibliai kontextusban egyaránt utal a Máté evangéliuma szerint a csecsemőket lemészárolgató Heródes királyra és a Keresztelő Jánost kivégeztető Heródes Antipász tetrarchára, de valós alapja is van Doxa életének legkorábbi szakaszából: Bébi beszámolója szerint ugyanis azon a karácsonyon, amikor kiderült, hogy mégis gyermeket vár dr. Szemzőtől, a férfi közvetlenül az ajándékozás után pisztollyal hátba lőtte őt.

A regény nem szól arról, hogy Doxa valaha kijönne az elmegyógyintézetből, csak Ló és Dobrovics utalnak időskori telefonbeszélgetésükben később bekövetkezett halálára és „lelki üdvére” (VB291.). Dobrovics is abban a tudatban hagyja végül ott, hogy barátja megtalálta a helyét a bolondok között – mi több, Dobrovics kezdeményezésére, hogy az általa kijárt zárójelentéssel szabadon távozzanak, Doxa nem is reagál. A története kétségkívül megváltás-narratívaként végződik, azonban a regény szellemiségéhez híven ez a megváltás is ambivalens, groteszk és tragikomikus.

A közbeékelte időskori telefonbeszélgetés után a regényszöveg lezárása még tartalmaz néhány bibliai, vagy keresztény szakralitáshoz köthető allúziót. Dobrovics a viharos éjszakában gyalog megy haza Budapestre a pusztában „kimeredve” álló intézetből, egyszer „az arca karmolászó tüskés ágak közé tévedt” (VB292.). Ez a Doxa misztériumjátékában szereplő, összekarmolt arcú angyali bolond alakja mellett más utalásokat is hordoz. Mikor Dobrovics még odafelé megy az intézetbe, a faluból a mezőre kiérését elbeszélő, eredetileg harmadik személyű narrációban szerepel egy ilyen mondat: „[é]letem a lelkek bozótjában.” (VB268.). A „lelkek bozótja” korábban Tipsi beszámolójában bukkan fel: az orosz frontról Budapestre még az ostrom előtt hazaérkezve, barátai és rokonai közegeire használja ezt a szót. A bozót a korszak megfeleltetettjeként is szerepel negatív értelemben. (Szemző eddigre visszatért menyasszonyához, Tipsi húgához, és a családfői szerepet betöltő anyja, Dodó néni áldásával örökbe fogadták a csecsemő Jancsit.) Beszámolójában a lelkek bozótját, ahol teljesen eltévedt, az „állatias egyszerűségű” frontkörülményekkel hozza kontrasztba – Dobrovics pedig a mezőre

---

<sup>191</sup> Vö.: „Másnap látta, hogy Jézus közeledik hozzá. Erre így szólt: » Íme, az Isten Báránya, aki elveszi a világ bűnét! Ő az, akiről mondtam: Utánam jön egy férfi, aki megelőz engem, mert előbb volt, mint én.” (János 1:29-30.)

ér ki a bolondházba menet. Dobrovics szóhasználatában – noha a szöveg nem jelöli az ő belső monológjára való átváltást – ez jelentheti Doxa generációs érvényű, kulminációhoz közeledő történetét annak minden történeti és metafizikai implikációjával (háború, Budapest ostroma, a szülők szociális és ideológiai meghatározottságai, a feloldásig nyughatatlanul ismétlődő múlt) együtt. Az elmeegógyintézetből, Doxával történt utolsó találkozásáról hazafelé a bozótban megsebzett arca saját részvételét jelképezi mindebben, amit szándékai ellenére végül nem tudott elkerülni. Egyszersmind bibliai szerepeihez is köthető vizuális allúzió is: a töviskoszorú által megsebzett Krisztushoz, és az összekarmolt arcú angyalhoz is egyaránt hasonlóvá válik: megelőzően többször Tipsihez hasonlította magát, aki szerinte „Közvetítő” és „angyal.” A lelkek bozótja egy, a *Legendárium* kapcsán már felbukkant világirodalmi utalás lehetőségét is felveti: Dante *Isteni színjátékában*, a *Pokol* tizenharmadik énekében Dante és Vergilius az Eleven Ligetben járnak, ami fává és bokorrá változott, elkárhozott lelkekből áll.

Ilyen utalás még Dobrovics kiabálása az erősödő viharban. A szöveg hangsúlyozza, hogy a „pusztában” gyalogol, a jelenet így egy, mind a négy evangéliumban megtalálható szövegrészre utal, ahol Keresztelő János idéz Izajás próféta könyvéből (40:3) Jézus érkezése előtt: „a pusztában kiáltónak szava: 'Készítsétek az Úr útját, tegyétek egyenessé ösvényeit' (Máté 3:3, Márk 1:3, Lukács 3:4, János 1:23). Dobrovics szintén a pusztában kiált az utat keresve, jóllehet egészen mást, de végleg tudatosítva saját, messianisztikus küldetését, Doxa történetének megírását. A viharban gyalogolva erre készül a regényszöveg lezárultakor.

### Filmes prózajegyek, vizualitás

A *Vadnai Bébi* kritikai fogadtatásában a negatívabb, jellemzően a kivitelezést kifogásoló vélemények visszatérő motívuma volt a *filmszerűség*, a *filmmovella*-jelleg problematizálása: „Talán akkor járunk a legjobban, ha nem is valódi regénynek, inkább egy jól kidolgozott filmforgatókönyvnek tekintjük a kötetet – annak ugyanis nagyszerű. Már csak egy jó rendező kellene. Talán éppen a regény írója.”<sup>192</sup> „Bőségesen instruált szélesvásznú filmmovella. Rengeteg jelzéssel a jelmez- és látványtervezőnek.”<sup>193</sup> „Szerintem Bereményi túlságosan rátelepedett a szereplőkre és a jelenetekre, mint amikor az összecsukható székében ülő rendező háttámláján a jól kiolvasható vezetéknevével folyton belelóg a jelenetekbe.”<sup>194</sup> Enciklopédiai szócikkében Bedecs László is a „forgatókönyvszerű stílus”-t emeli ki:

---

<sup>192</sup>BÁN, *Az, és mégsem az*.

<sup>193</sup> SZÉCHENYI, *A kifejtetlen hordozott energia*, 105.

<sup>194</sup>TORNAI Szabolcs, *Teremtés fél kézzel*. Könyvpiac, 2013/10, 18-19., 19.

„Eredetileg egy, a 2. világháború alatti Budapesten játszódó film forgatókönyvének szánta a szerző a később regénnyé átdolgozott művét, de a szövegen továbbra is érződik a filmes gondolkodás, sőt a forgatókönyvszerű stílus is. Az előbbire a jelenetezés és a rengeteg párbeszéd a jellemző, utóbbira pedig a leírások, jellemzések hiánya: amit a mozivászonon láthattunk volna, azt olvasóként csak elképzelni tudjuk. Mindez kifejezetten mozgalmas, akciódús, sok szereplőt mozgató művet eredményezett.”<sup>195</sup>

A filmes formátum viszonyítási alapként való megjelenése a recepcióban értékítéletektől függetlenül nem is meglepő, tekintve, hogy Bereményi ekkoriban már évtizedek óta elsősorban filmes és színházi alkotóként volt ismert. Ugyanakkor írói munkásságának a kezdetektől jelenlévő részét képezik a tág értelemben vett *filmszerű* jegyek, montázstechnikával kapcsolatba hozható prózapoétikai megoldások. Különösképpen, hogy az életmű ezen a téren sem homogén: a *Legendáriumban* és a *Vadnai Bébiben* megfigyelhető irodalmi montázstechnikák és filmes közlésformára utaló poétikai mechanizmusok gyökeresen eltérnek egymástól. Előbbiben, különösen a *Budapest* fejezetben a dolgozat korábbi részében tárgyalt ekphrasztikus leírások, a látványelemek tárgyilagos részletezései a Budapest látképét felölelő nagytalóktól a szinte mikroszkopikus részletekig, valamint a kimerevített képek, a mozdulatlan dermedt alakok között vándorló szereplők legközelebről a francia új regény és újhullámos film hatását mutatják.

A *Vadnai Bébi* szövegének túlzottan „filmszerű” jellege kapcsán viszont mindenképpen árnyalásra szorul a kép: a regény szövege ugyanis visszatérő motívumokként, tudatos poétikai eszközökként használja a filmes formátumhoz köthető tárgyi arzenált, az alkotói, vagy befogadói pozíciót feltételező elemeket (kamera, filmszalag, mozi). Ez ugyanúgy megfigyelhető a cselekmény vagy egy-egy szereplő életének kulcsfontosságú pillanatainál, mint a például az eseményekben való részvétel illusztrációjaként. Aki az életen, világon, az események sodrásán kívül van, az jellemzően „mozizik” vagy „filmet néz”, aki pedig belül, azt egy „képzeletbeli kamera” veszi. Mindez ráadásul teljesen szubjektív, a szereplők egyéni közérzetét fejezi ki, függetlenül attól, hogy éppen mi történik velük, mit élnek át. Dobrovicsot és Doxát a neveikről és származásukról való, sorsfordító beszélgetésük előtt, az éjszakai Budapesten sétálva egy „képzeletbeli kamera” veszi, amelyből „sosem fogy ki a nyersanyag, és filmet csinált az egész életükből” (VB64.). A filmes percepción osztoznak is: Dobrovics szerint „Doxa is bírja azt a képkihágást”, amelyben ők egymás mellett sétálnak. Később, mikor testvéri viszonyuk lehetősége felmerül, és a Farkasréti temető melletti ház teraszán méregetni

---

<sup>195</sup> BEDECS László, *Berményi Géza: Vadnai Bébi. = Magyar Irodalmi Művek 1956-2016.* szerk.: Falusi Márton és Pécsi Györgyi. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021, 893-894., 893.

kezdik egymást, a szöveg szerint „[e]lőrenéztek a levegőbe, úgy, hogy közben egymást nem látták. [...] Kamerán keresztül látták a kettőst, ahogy ott ül.” (VB71.) Ez a jelenség az 1940-es évek idősíkján, konkrétan az elbeszélőknek tulajdonítva is jelen van: amikor Bébi elmegy Tipsivel és a babakocsiban tolt gyerekével együtt hamis papírokat és menedéket keresni a nyilasterroret tetőzése idején, közvetlenül mielőtt megerősöznének, és kis híján megölnék, a szöveg közli róla, hogy „[a] világban ő azokban a napokban csak mozizott.” (VB170.) Szintén ide sorolható az idős Bébi 1970-es évekbeli szobája, amelyet egy 1930-as évekbeli, amerikai film „kopár babaházaként” ír le a szöveg (VB140.). A regény végén, mikor Dobrovics az elmegyógyintézet felé tart Doxát utoljára meglátogatni, eljövendő találkozásukat a falu ablakaiból kiszűrődő, esti híradót követő „főfilmmel” állítja szembe a narráció (VB268.). A filmes fikcionalizálás, a világtapasztalat képzelte filmként való megélése ugyanazon az elven teremt távolságot a szereplő és a világ, aktuális helyzete között, mint amikor Dobrovics szövegszerű jelenlétként, egy Dickens-regény szereplőjeként tekint saját magára, jóllehet az élményeket, érzéki megtapasztalásokat teljesen más módon és mértékben absztrahálja. Egyszersmind az intenzív átélés, a kiemelkedő pillanatok egyik jelzésként is szolgál. Összességében Dobrovics alakjához többször kapcsolódik a kamera alkotói pozíciót is feltételező motívuma, mint a befogadó „mozizás.” Mindez a legfelső diegetikus szint Dobrovics alakjához kapcsolása mellett felfogható úgy is, mint a filmes formában megvalósítani akart, végül mégis regényként megírt mű alakulástörténetének szövegbe komponálása.

Továbbá itt ismét jelentőségteljessé válik az 1970-es évekbeli, Budapesten tömörülő underground-avantgárd szubkulturális közeg erős tematizáltsága a regényben. Ebben ugyanis elméleti és alkotói oldalról egyaránt komoly hangsúly esett a filmes közlésformára és a filmszerű jegyek jelenlétére más művészeti ágakban. A filmes technikán nyugvó irodalmi közlésforma, valamint a *montázs* pedig megkülönböztetett jelentőséggel esett latba, utóbbi : 1966-os manifesztumában, a *Montázs-éhségben* példának okáért már Erdély Miklós is megfogalmazza, hogy

„[...] az irodalom nagyobb igyekezettel törekszik a filmszerűsége, mint a film maga. Egyrészt úgy, hogy mint egy megvadult vágó, az időrendi sorrendet összeszabdálja és valamilyen laza ötletszerűséggel egymás mellé ragasztja [...], másrészt kerüli a mesét

és oldalakat veszteget egy-egy kép érzékletessé tételére, megirigyelve a filmet, ami képes azt egy villanással bemutatni (Michel Butor, Robbe-Grillet).<sup>196</sup>

Későbbi, magyarul csak 2010 óta olvasható összefoglaló munkájában Peter Bürger is úgy határozza meg a montázs fogalmát, mint aminek „avantgarde elméletének keretében nem lehet releváns a [...] filmbeli alkalmazása, mivel ott az a médium által már előzetesen adott.”<sup>197</sup> Ezek tükrében a *Vadnai Bébi* filmszerű jegyei ismét a korszak művészeti elképzeléseire utaló metafikciós gesztusként olvashatók.

Ez azonban további összefüggéseket von maga után: a montázs koncepciója jóval túlmutatott egy filmes technikán, nem egyszer lételméleti, a spiritualitás és az ezotéria területére kiterjedő érvénnyel. A már hivatkozott Erdély Miklós a montázs társadalomkritikai funkciójaként határozza meg, hogy „ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe,” és azt átrendezve „a hagyományos szemlélet számára felháborító, anarchikus összevisszaságot hoz létre.”<sup>198</sup> Erdély szerint a valóságot hiteles, kontinuos formájában leképező film és fotográfia vizuális átrendezésének lehetőségével a montázs az emberi tudat analogonjaként is működik: ugyanazt az autonómiát biztosítja a külvilág vizuális átrendezésére, mint amit a tudat elvégez „a fogalmakba „kvantált”, leképezett” valóságon, amikor a gondolkodást, mint „diszkrét fogalmakkal folytatott kombinatorikát”<sup>199</sup> gyakorolja. A montázs tehát az egyén és a tudat felszabadításának irányában ható, szubverzív erő, amelynek – mint Havasréti József írja Erdélyről – „a fizika törvényei által szabályozott *természeti világ* korrekciójában is lehetnek feladatai.” A művészet, azon belül a montázs utópikus és eszkatologikus küldetése egyfelől a „vallás, az esztétika, a szociológia, a politika” fogalomkészletével írható le, másfelől, a spirituális vetületet szemlélve, a kabbala és a gnosztikus hagyomány tekinthető a legfőbb forrásoknak, melyeken Havasréti még a fiatal Lukács György hatását is kimutatja.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup>ERDÉLY Miklós, *Montázs-éhség* = uő, *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II.* Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 95-105. [https://artpool.hu/Erdely/Montazs\\_ahseg.html](https://artpool.hu/Erdely/Montazs_ahseg.html) - internetes hozzáférés: 2024. 08. 22.

<sup>197</sup>Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete* (ford.: Seregi Tamás) Szeged, Universitas Szeged Kiadó, 2010, 90.

<sup>198</sup>ERDÉLY Miklós, *Montázsgesztus és effektus* = uő, *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II.* Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 142-162., 143.

<sup>199</sup>ERDÉLY, *Montázsgesztus és effektus*, 146.

<sup>200</sup>„A Vasárnapi Kör beszélgetéseit naplójába rögzítő Balázs Béla a következőképpen foglalta össze barátja akkori nézeteit: »[Lukács] Gyuri azt mondja, a művészet luciferikus. Jobb világot csinál az Istenénél, előlegezett tökéletesség, megváltás előtti harmónia.« Lukács töredékes megjegyzései meglehetősen rejtvénytűsnek, de gondolati-filológiai mélyrétegükben jól körülhatárolható egyrészt az Ószövetség haragvó-bosszúálló Istenének világát, illetve az Újszövetség szeretetteljes Istenének világát szembeállító gnosztikus, másrészt az Isten e világban való lakozását az isteni szellem (a *Sekhiná*) száműzetéseként értelmező kabbalisztikus beszédrend. A kereszténység kialakulása utáni századok gnosztikus filozófiáját (így a Rómában 150 körül fellépő Markión tanításait) visszhangzó Lukács sorai mögött az a felfogás rejlik, mely radikálisan elválasztja egymástól a törvény (az Ószövetség) és a megváltás (az Újszövetség) világát. A »jehovikus világ« e felfogás szerint eredendően rossz,

A filmes fikcionalizálás, a saját énjük, életük filmként való elképzése és megélése hasonló korrekciós potenciállal bír a *Vadnai Bébi* szereplői számára. Első szinten mindez egy egyszerű menekülésként is leképezhető: Bébi eltávolítja magától a saját életét, az éppen átélt szerelmi mámort vagy szörnyűségeket, és „mozizva” ráhagyatkozik az élet és a világ sodrására, anélkül, hogy logikát keresne benne. De azzal együtt, hogy Bébi és Dobrovics kapcsán egyaránt az interpellatív, erőszakmonopóliumos hatalommal való érintkezéskor említi az elbeszélői hang a filmes transzpozíciót, a montázs fentebb hivatkozott, szubverzív funkcióival is összekapcsolható. Ugyanez vonatkozik a pozitív élmények hangsúlyozására, kiemelésére. Az a tény, hogy Dobrovics számára a járókelők ruhája, és a város „tanúságtevő” épületei is a múlt folyamatos ismétlődését, újrarájátszódását tükrözik, vizuális karaktere és az entrópiikus világkép miatt is illeszthető a montázs koncepciójába. Múlt és jelen egymásra montírozódása a nagy, egyértelmű revelációkon kívül, utalások szintjén is megjelenik: Dobrovics és Doxa első nagy, sorsszerű beszélgetésük előtt – amikor a „képzeletbeli kamera” veszi őket – az Andrassy úton sétálnak, és benéznek a Moulin Rouge mulató utcájába. Mint Doxa megjegyzi, és egy korábbi fejezet elbeszélte: ezek voltak a fiatal Bébi életének legfontosabb helyszínei, és a passzus szövegezése egyfajta kísértetjárásként, a múlt felvillanásaként ábrázolja a mulató utcafrontját „a halott város éjszakájában” (VB65.). Később ugyanitt, az Andrassy úton időző Bébiről írja azt a narráció, hogy „csak mozizott” a világban. Mikor Bébi megosztja a történetét Dobrovicsal, a rájuk sötétedő szobában az asszony sziluettje látszólag megfiatalodik. Mindezek a *Vadnai Bébi* világában egyaránt tünetei a krízisnek – az idő kizökkenésének és ismétlődésének – és a megoldás lehetőségét felkínáló eszközök is:

„az időmegszüntetés kultikus aktusa, a most és a hajdankor közötti távolság helyreállítása [...] nemcsak időbeli mozgás, hanem egyértelműen térbeli is. E kozmikus-materiális térbeli kiterjedés teszi lehetővé, hogy a montázstevékenység technikai kategóriáit (kivágás, szelekció, összeszerelés stb.) a kabbala teremtésmo-  
dellje által implikált »tér« átszabására is vonatkoztassuk.”<sup>201</sup>

A közeget, amiben Dobrovics nemzedéki érvényű megváltói küldetése kiteljesedik, múlt és jelen egymásra torlódása, az idős generáció hallgatásba burkolózása, a történelmi idő kizökkenése határozza meg. Noha ez az entrópia nem kozmikus mértékű, és a *Vadnai Bébi* általában véve sem tart szorosabb kapcsolatot a gnosztikus és kabbalisztikus világképekkel, a

---

amely ellen a terrorisztikus lázadás úgyszólván etikai kötelesség.” HAVASRÉTI József, *A strukturalizmustól a kabbaláig. Mágia és szemiotika Erdély Miklós filmes írásaiban* = uő, *Széteső dichotómiák*, 29-43., 36.

<sup>201</sup> HAVASRÉTI, *A strukturalizmustól a kabbaláig*, 33-34.

montázs révén közvetetten ezek is a regény motívumhálójába kapcsolhatók. A korábban már említett szikrák, illetve a gonosz rendőrtiszt „Atya”-státusza szinten ehhez sorolhatók. A filmes formátumra utaló poétikai fordulatokkal és motívumokkal együtt a tér és idő átalakítására képes, világjobbító potenciállal rendelkező montázs, specifikusan az Erdély Miklós nevéhez köthető<sup>202</sup> montázs-elmélet szintén az 1970-es évek azon kulturális és művészeti elképzelései közé sorolható, melyeket a regény szövege valamilyen módon leképez vagy megjelenít.

Itt érdemes tenni egy kitérőt a szereplők vizuális leírásainak tágabb összefüggései felé. A múltbeli, aranyifjú Bébi egyik szeretője, Carl, a svéd attasé autókirándulásokra viszi őt, és a tájban fényképeket készít róla (VB31.): később, mikor a Gestapo tisztjei kihallgatják, Bébi megtudja, hogy Carl angol kém volt, és saját alakja életlen a képeken, mert a fókusz a háttérben lévő „katonai és ipari objektumokon” van. (VB89.) Ez később analógiaként bukkan fel Bébi visszaemlékezéseiben: „megint tudta, hogy [...] az orvos ugyanúgy csal az élességgel, miként Carl, a svéd szerető, amikor a kirándulások alkalmával fényképezte őt.” (VB150.) (Itt egy filmes párhuzam is felsejlik: Bódy Gábor *Kutya éji dala* című filmjében Olli karaktere ugyanígy, mintegy mellesleg katonai és ipari objektumok előtt készít videókat egy játzó kisfiúról.) Bébi külsejét két ízben írja le terjedelmesen a szöveg: fiatalon, a tükör előtt állva főként „ragyogó” bőrét ecseteli, de a leírásban szinte csak színek szerepelnek, azok is főként ruhaösszeállítások összefüggésében (VB27.). Másodjára az őt először meglátó Dobrovics szemén keresztül ad egy ismét hangsúlyozottan vizuális, szinte naturalista ráközelítést az idős Bébi arcára, hajára, ruházatára; később, miután a szemüvegét leveszi, a tekintetén keresztül egy szintén részletekbe menő „lélekelemzés” is szerepel (VB112-114.). Bébi az a szereplő, akinek külsejéről talán a legterjedelmesebb, leghangsúlyosabb leírásokat adja a szöveg, míg a szereplők legtöbbjének kinézete alig egy-két vonással van felrajzolva, vagy teljesen kimarad. A fiatal és idős Bébi leírásait szembeállítva megállapítható, hogy az 1940-es években egy hangsúlyos (Carl fotói), vagy csak közvetve érzékeltetett (színfoltok a tükörben) *életlen* jelleg határozza meg. Az 1970-es évek idősikján, az őt meglátó, majd a történetét megtudni, megírni akaró Dobrovics tudatában élesednek ki a körvonalai. Ez sorsa kiteljesedésének képzettársítását is megengedné valamelyest, mintha Bébi a történetének átadásával érné el ezt. Indokoltabbnak tűnik azonban a megfoghatatlanság, kifejezhetetlenség végső megnyilvánulásaként értelmezni,

---

<sup>202</sup> A regény szövegében egy ponton szerepel egy Erdély Miklósnak tulajdonított idézet is: „Ahogyan mondják: a langyosokat végül kiköpi az Úr [...]” (201.) A *Vadnai Bébi* megjelenésének apropóján, a Doxa és Bébi alakjainak mintául szolgáló Gémes János Dixiről és anyjáról, Tárkányi Éváról írott visszaemlékező esszéjében Ungváry Rudolf írja: „Mentünk este [Erdély Miklóssal] a sötétben a Kárpátia sörözője felé a Kossuth Lajos utca felől, és valamivel kapcsolatban azt mondta: »a langyosakat kiköpi a szájából az úr« [...] ezt a szentenciát már máskor is hallottam tőle.” UNGVÁRY Rudolf, *Közelségtlépések*. Jelenkor 57, 2. sz., 2014. 149-160. <https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2897/kozelsegatlepesek>, internetelérés: 2024.08.22.

tekintve, hogy „a teljes kép” egyik idősíkon sem áll össze róla. A múltban színes, de életlen, a hetvenes évek jelenében körvonalai élesek ugyan, de megjelenése egy fekete-fehér árnyjátékban teljesebb ki, ami még az idő összezavarodottságát is megjeleníti. Emellett mind múltbeli, mind jelenbeli leírásai részletekbe menő, szétszálazó mivoltukban azt a jelenséget példázzák, amit Roland Barthes *blason*-nak nevez: a nyelvi eszköztár testtel, arccal szembeni tehetetlenségét (erotikus felhangoktól sem mentesen, ami itt Dobrovics és Bébi vonzalmának, „nyelv általi” misztikus nászának felvezetéseként még inkább adekvát).

„Íme, a nyelv rosszindulatú tréfája: mihelyt összeállt a totális test, a nyelv, hogy *megszólaltathassa*, újra szétszedi, refetiszizálja: a testnek vissza kell térnie a szavak porába, részletei kipergetésébe, a részek monoton számvetésébe, a szétmorzsoltságba. [...] A jelentések kipergethetők, de nem összeadhatók. A totális, a teljes az ígért földje a nyelv számára, mely a felsorolás végén látszik körvonalazódni, amikor azonban befejeződik a felsorolás, kiderül, nincs olyan vonás, amely egybefoghatná – vagy ha mégis akad, akkor ez csak *hozzásorolódik* a többihez.”<sup>203</sup>

A megnevezés, a nyelvi közlés korlátai tehát Bébi történetén, az általa hordozott tudásra, hanem magára Bébi alakjára, annak képi reprezentációjára is érvényesek. Különösen jelentős ez annak fényében, hogy a tudást megszerezni, átadni, megírni akaró Dobrovics tudatában Bébi képként, vizuálisan tolakszik egyre inkább előre, válik egyre élesebbé – miközben eredetileg Doxát akarta megírni, „[s]zét akarta szálazni” (VB120.), de megfoghatatlan marad: szétírja, tintafolt lesz belőle. Fiával, Doxával szembeállítva az élesség-életlenség mellett így reprezentációs médiumaik is különböznek. A „tudatos” írói próbálkozások görcsös, túlgondolt termékletlensége után Bébi alakján keresztül egy jóval érzékibb élményanyag segít Dobrovicsnak a valódi ihlet megtalálásában: „Megmaradt benne az egész [...] leszámítva a tudatos részét, ami szinte megszűnt [...] abban a nagy szobában. Annál inkább ott voltak mind a színek, a szagok.” (VB122.) Az „író”, tintafoltta szétfolyó Doxát tehát a vizuális Bébi szorítja ki az alkotásán meditáló Dobrovics tudatából – körvonalai pedig nemhogy nem élesednek ki, de érzékisége a megfoghatatlan, nyelv általi birtoklásnak ellenálló mivoltában teljesebb ki igazán. ) Később, mikor az asszony elmondja neki életének és anyaságának történetét, még a mesélés előtti párbeszédben megegyeznek abban, hogy az érzéki megtapasztalás, a „vonzódás” az egyetlen lehetséges módja a hozzá és történetéhez való közelítésnek. Mindez újabb párhuzamot teremt az *Irodalommal*, ahol az írói inspirációért

---

<sup>203</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, (ford.: Mahler Zoltán), Budapest, Osiris Kiadó, 1997, 147.



küszködő, Dobrovics nevű fiatal főszereplőnek szintén a tudatában felrémlő idős női arc képe, a nagyanyja arca adja meg a várt ihletet.

### *Fényviszonyok és ezek vonatkozásai*

Az első találkozás emlékének vizuális jellegét hangsúlyozandó, még a fényviszonyokat is részletesen leírja a szöveg: „[a] megvilágítás, a búrás lámpa erősen közepes fényereje, ami a magas plafonról nagyon rövid láncon szórta semleges fényét, és betérítette vele az egész szobát.” (VB122.) Bébi elbeszélésének délutánjánál három, egymáshoz viszonylag közeli alkalommal is szerepel, hogy „mikor besötétedett, nem gyújtottak villanyt.” (VB142., 158., 161.) Külön kiemelendő a második instancia, ahol újfent „éles”, szinte ekphrasztikus leírás szerepel az idős asszony külsejéről és környezetükről:

„[e]gymással szemközt helyezkedtek el. A nő az ovális asztal egyik végénél támlás széken ült az ablaknak háttal, egyszer a jobb karjával az asztal lapjára támaszkodva, máskor az ölébe ejtve mindkét kezét. Tőle némi távolságban látogatója egy karfás fotelban a szoba közepén, mint egy szigetről hallgatta, és csak egyszer-egyszer kérdezte, később végleg néma lett. Addigra már besötétedett, mégsem gyújtottak villanyt. Évából fekete alakzat lett, s ha olykor egy-egy szót keresve jobb felé fordult a feje, fiatalkori arcéle bukkant elő.” (VB157-158.)

Dobrovics az igazságot megtudni megy el Bébihez, magát nyomozóként, szenvedélykutatóként pozicionálva. Az, hogy Bébi a történetét „erősen közepes” lámpafényben, majd félhomályban, végül teljes sötétségben mondja el, a fény-sötétség ellentétpárhoz kapcsolt klasszikus ismeretelméleti képzetek lebontásának és relativizációjának legjelentősebb regénybeli megjelenéseként teljesíti ki az igazság kimondásának, megnevezésének korlátosságát. A regényben nappali fényben szinte csak a hivatalos személyek, vagy az értéktelen törmelék-információkat szolgáltató, esetleg tudatosan mellébeszélő múltbeli szereplők jelennek meg. Még Novák „mindenki apukája”-státusza, ami a legnagyobb szoláris meghatározottsággal, kánikulában, „szemfájdító fényben” körvonalazódik, bizonyul a leginkább kompromittátnak az összes „napvilágra kerülő” információ közül. Dobrovics ekkor szerez tudomást Doxa eltűnéséről is. Ők maguk nappali fényben csak a testvéri viszonyuk téveszméje kapcsán találkoznak, ami a Bébinél tett első látogatáshoz, és Doxa tragikomikus Jézus-János-performanszához vezet. Az elmeegógyintézet előtti végső találkozásuk a Muskátlí presszóban pedig „korai sötétedés” idején történik (VB232.), és azzal zárul, hogy Doxa a származása korábban megtudni vágyott történetét általában véve hamisnak bélyegezi és elutasítja. Ugyanitt

derül ki, hogy Dobrovics éjszaka szokott írni, mert „nyomasztja a nappal társadalma” (VB233.), Dobrovics regény eleji és végi éjszakai sétáit pedig létélményként, az írói ihlet megtalálásaként ábrázolja a szöveg. Bébi éjszakai mesélése minden korlátozottságával és bizonytalanságával együtt is annak a lényegi tudásnak, történetnek az átadása, amit Dobrovicsnak sorsszerű kötelessége meghallgatni és közvetíteni, alakja pedig a története végigmondásával, „kiderülésével” párhuzamosan borul sötétbe. Az optikai képekhez tradicionálisan rendelt ismeretelméleti pozíció, az igazság, tudás, létmegértés fényhez kapcsolt, sötétséggel szembeállított képzetek itt nem pusztán egy kiasztikus felcserélés tárgyai. Nem csak annyi történik, hogy a tévképzetek és kompromittált igazságok rendelődnek a fényhez, míg a tudás és igazság a sötétséghez. A sötétben elmondott történet nem a „színtiszta” igazság áthelyezve a korábbi ellenpólusának közegébe, hanem alapjaiban más karakterű, „éjszakai”, nocturnális igazság, aminek irodalmi (esztétikai, metafizikai, narratív) meghatározottsága eleve kibillenti és relativizálja a ténszerűség és a valóság-referencialitás fény-motívumhoz köthető kritériumait. Ez köthető ahhoz az „éjszakai tudathoz” is, amelyet Tarján Tamás a „nagyreszt éjszakázó” Bébin, Dobrovicson és Doxán kimutat, és amely a „regény filozófiai összképéhez, historikus-sötét színsugallatához, atmoszférájához járul hozzá”.<sup>204</sup> Maga a regényszöveg, a narráció nyelvezete ugyanakkor teljes mértékben hagyománytisztelő módon használja a fény-sötétség-trópusokat: Dobrovics „fényt akar deríteni” az apa kilétére, Doxától nem kér „felvilágosítást” Bébi férjéről, Zsolt igazi szándékára „fény derül”, egy jelenet mellékszereplői Doxa mozdulatára az „árnyékvilágba szívódnak”. Az optikai metaforakészlet tehát a narrációban a nyugati kultúrában rögzült helyi értékén szerepel, fogalmi tartalmának viszont a cselekmény, és a narráció egyes kiszólásai folyamatosan ellene mondanak.

Van továbbá két, kiemelt jelentőségű jelenet, amikor fény és sötétség hangsúlyosan egyszerre van jelen. Az egyik dr. Szemző temetése, amelyről mindkét forrás, Bébi és Tipsi is részletekbe menően ugyanúgy, jóllehet „ijesztően” eltérő stílusban számolnak be. Utóbbi részeg elbeszélésénél szerepel, hogy „szüntelen ostromlárma, a vaksötétet felszaggató fénylobbanások, becsapódások kíséretében” csákányozta a fagyos földet a „körös-körül égő” városrésztől övezve, hogy barátjának sírt ásson (VB229.). Bébi beszámolóját a narráció tárgyilagosságnak, „kihallgatási jegyzőkönyvre emlékeztetően” száraznak nevezi, amit a regényszöveg vonatkozó része stílusosan is tükröz. Viszont ez az egyetlen rész mindkettejük beszámolójában, ahol Dobrovics határozottan hazugságra gyanakszik, mert amit hall, az elüt az igazság „jellegzetes” szövetétől: szerinte Bébi „szépít,” megnöveli saját szerepét és

---

<sup>204</sup> TARJÁN, *Felemás*.

jelentőségét. Még össze is állít magában egy „hihető,” életszerű változatot, amely szerint dr. Szemző valójában nem lett öngyilkos, hanem az ostrom után, a „romos béke hetei” során utoljára találkoztak Bébivel, végleges búcsút vettek, az orvos pedig később Amerikába emigrált, és Bostonban él a családja körében.

Tekintve, hogy ez Bébi és Tipsi beszámolójának talán leghangsúlyosabb része és egyben a történet tragikus végkifejlete, valamint a regény szereplőit meghatározó metafizikai megfosztottság ős-eseménye, utólagos érvénnyel mindez az egész, addig megtudott történet igazságtartalmát relativizálja és megkérdőjelezi. A megnevezés, a racionálisan átadható információ tehát nem pusztán banális és metafizikailag korlátozott, de még a tényszerű igazságát illetően is kétes. Bébi beszámolójának „kihallgatási jegyzőkönyvre” emlékeztető stílusa ismét Dobrovics információra éhes, interpellatív funkciójú szerepét hangsúlyozza – és, a kétség miatt, egyszersmind alá is ássa. A fény-sötétség-ellentétpárok regénybeli összefüggései felől nézve a robbanások fel-felvillanó fényében lejátszódó jelenet mintegy a kideríthetetlen igazságtartalmú történet kicsúcsosodása és esszenciális regénybeli megjelenése. A másik példa a regény zárлата, Dobrovics sétája a viharos éjszakában, a villámok fényében, melyet a narráció a racionális megismeréssel szembeállított érzéki megtapasztalás abszolút formájaként beszél el. Közvetlenül ez előtt zajlott le Doxa performansza a bolondokkal, ahol a szülei – többszörösen kétes igazságtartalmú – történetének főbb motívumait jeleníti meg anélkül, hogy tudomást szerezhetett volna róla. Dobrovics ennek hatására kerül abba az eufórikus állapotba, amelyet ő maga az örülettel köt össze, ami a szöveg szerint viszont egyfajta megvilágosodás is. Az igazság megismeréséhez kapcsolt fény, és a sötétség együttes jelenléte tehát itt is következetes a motívumok regénybeli helyével és tartalmával.

Ennek összefüggésében még jelentősebb az a tény, hogy a bibliai János-identitás, melyet Doxa a szorult helyzetekből való kitöréshez több ízben magára ölt, nem korlátozódik Keresztelő János alakjára, hanem – a kiabált idézetek egyik fő forrásaként – János evangélistára is kiterjed. János evangéliuma a teremtő Logossal, megvilágosodással, létmegértéssel azonosított, a nyugati kultúrkörben általánosan elterjedt fény-metafora egyik kanonikus eredete (ld. többek között János 1,5-öt, mely Nádas Péter a *Vadnai Bébi* cselekményének korszakában íródott regényének, az *Egy családragény végének* is a mottója: „A világosság a sötétségben világít, de a sötétség nem fogta azt föl.” Valamint János 3,21: „Aki ellenben az igazsághoz szabja tetteit, a világosságra megy, hadd derüljön fény a tetteire, amelyeket az Istenben vitt végbe.”). Doxa tragikus küldetése ugyancsak az igazság megismerésére irányul: saját származására, apja kilétére akar fényt deríteni. A jánosi szerep valódi jelentősége nem a hamis információk elől menedéket nyújtó koreográfia, vagy a polgári név pátosz általi feloldása, hanem a fény-

motívum, a fény-árnyék-metforakészlet súlyának egyértelműsítése. Doxa karakterét a narráció az ünneppé tett karácsony bibliai motívumával vezeti be már azelőtt, hogy ő maga passió-performanszba vinné át az estét. A fény-metaphora önnön ellentétébe fordulása az ő alakja kapcsán legszemléletesebb, ez pedig elválaszthatatlan a János-párhuzamtól, valamint attól a tényről, hogy a karakterét talán legerősebben az atya utáni hiábavaló és tragikus kutatás határozza meg. Mindezeket a tulajdonságokat ugyanakkor tévedés lenne kizárólag rá vonatkoztatni, és az evangélista inverzeként értelmezni a karakterívét. A fény-metaphorák a regény teljes immanens világában érvényesülnek, és az atyától való megfosztottság is általános, generációs körülmény. Emellett tekintetbe véve az olyan narrátori megjegyzéseket, mint a korábban már más összefüggésben idézett „[a] világban, ahol mindenkinek kötelező hazudnia, a szerep túljátszása a lényeg” (VB43.), Doxa a *Vadnai Bébi* világának, a benne megjelenített történelmi kornak nem csak megtestesülése, reprezentánsa, hanem tökéletesen konzekvens János-karaktere. A normaszegések, tabutörések sora így a fény és szakralitás motívumainak sajátos kifordításával, átírásával kibővülve egy metafizikai válságnarratíva kereteit kapja, mely a Lét megrendülésének megfogalmazásaként is értelmezhető.

Bébi mesélésének árnyjáték-jellege a nyugati kultúrkör másik alapszövege, a Platón *Államában* olvasható barlang-hasonlat<sup>205</sup> felől értelmezve is az egyértelmű igazság kompromittáltságára, átértékelődésére utal. Ugyanakkor az identitás dezintegrálódása, körvonalainak feloldódása időbeli meghatározottsággal is bír, amikor Dobrovics a sötét szobában Bébi fiatalkori sziluettjét látja. A körvonalak kiélesedésével nem csak a kontúrok mosódnak el: az idő is összezavarodik, a mesélés mintegy mágikus, performatív minőségre tesz szert, és a múltbeli történet átszivárog a jelen érzékelhető valóságába. Dobrovics regény eleji átkerülése a „Tegnapba”, az ott érzékelt ismétlődés, körforgás-jelleg itt jelenik meg a legérzékletesebben. Doxa pedig fizikailag is azon a helyen, az Andrásy úton nyílik meg először Dobrovicsnak, ahol az ő és Bébi életének sorsfordító eseményei megestek: egy ponton még a Nagymező utca sarkán, a Moulin Rouge-ra tekintve is megállnak, ami szintén Bébi fiatalkorának egyik legfontosabb helyszíne. Az idősíkok együttes jelenléte, az idő kizökkenése tehát szintén az éjszakához, a sötéthez köthető: a helyileg, térben is konkrét Andrásy úton is az éjjeli napszak teszi lehetővé a múlt kísértetjárás-szerű megelevenedését. Ez egyszersmind köthető a jelenlévő múlt olyan vizuális meg tapasztalásaihoz is, amiket Mihail Bahtyin a goethei fejlődésregényben mutat ki hivatkozott műfajelméleti fejtegetésében.

---

<sup>205</sup> PLATÓN, *Állam* (ford.: Szabó Miklós korábbi fordításának tekintetbe vételével Steiger Kornél) Budapest, Atlantisz Kiadó, 2014. 357-366.

A sötét, ami Bébi alakját elnyeli, a közelgő halál előjele is, és Bébi alakjának, történetének ellentétes viszonyát hangsúlyozza unokájának másik nagyszülőjével, Novák századossal, akivel szemben Bébi ugyan tényleges tudást hordoz, de a meghasonlottságban, a látszólagos hatalom mögötti kiszolgáltatottságban, a tragikus karakterívben osztozik vele. Bébi története nem kap lezárást: a mesélést ugyan több alkalommal megismétlik, a történetét végigmondja, a jelenet scenírozása az idő kizökkenésének felmutatásán túl az alakja kapcsán addig kiemelt jelentőségű vizualitást is leépíti – a sötét szobában ugyanis már csak a hangja hallható. A karaktere ez után egyszerűen eltűnik, kiíródik a szövegből.<sup>206</sup> Novákra utolsó találkozásuk után még a bolondházban tesz egy utalást Dobrovics, de az után az ő neve sem bukkan fel többé.

### Történelemképzetek és –felfogások a *Vadnai Bébiben*

A *Legendárium* kapcsán érintettem, hogy a névtelen fiúgyerek a regény domináns narrátori hangja és ezzel a családtagok történeteinek beleértett forrásközlője. A *Vadnai Bébiben* Dobrovics hasonló funkciót tölt be a forrásként megjelenő Bébivel, Tipsivel, valamint néhány további idősebb karakterrel (elsősorban a saját apjával), de ez jóval közvetettebben nyilvánul meg: nem „adja át” nekik a szót, nincsenek E/1-ben, levélformában vagy archaizáló hangon elbeszél, külön címmel rendelkező szegmenseik. Dobrovics apja, vagy Lurkó bácsi esetében még külön diegetikus szintről sem beszélhetünk: történeteik minden esetben a visszaemlékező idős Dobrovics hangján közvetítve jelennek meg a regényszövegben (ez alól a fiatal Dobrovics története sem képez kivételt). Mint arra korábban úgyszintén kitértem, az 1940-es évek idősíkja eleinte külön fejezetekben, később csak sorközzel elválasztott bekezdéssel elkülönítve szerepel, a forrásokként szolgáló Bébi és Tipsi utólagos reflexiói apránként szüremlenek be, míg végül az 1970-es évek síkján is el nem beszéli a narráció magukat a találkozókat, ahol elmesélik a történeteiket. Ezek között ugyanakkor helyenként bizonytalanok a határok: több, látszólag Bébi által elmondott történetrészhez utólag Tipsi fűz kommentárt. Az egyetlen hely, ahol világosan el van választva a két mesélő története, dr. Szemző öngyilkossága és temetése, melyet Dobrovics kétes igazságtartalmúnak tart. Viszont ezt sem beszélik el két külön verzióban: a történetük, mivel tartalmában teljesen megegyezik, csak egyszer szerepel. Dobrovics kizárólag a tónusban, a mesélők átélésében és a levont következtetéseikben von köztük különbséget.

---

<sup>206</sup> Vö.: „A hang elterjedése épp annyira eltűnése is.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem filozófiája Enciklopédia III.* (ford.: Szemere Samu), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981, 116.

A *Legendárium* forrásként megjelenő narrátoraival szemben a *Vadnai Bébi* történetmesélő karakterei többször expliciten megfogalmazzák a történelemről alkotott képzeleteiket és felfogásaikat. Elsőként Dobrovics apja fejt ki erősen sematikus, pesszimiztikus, főként a háborús élményekből táplálkozó történelem- és emberképét: ebben a történelem kaotikus, megérthetetlen folyamat, amelyet a véletlen irányít, és az agresszió, erőszak folyamatos jelenléte, valamint a „mérhetetlen” emberi aljasság határoznak meg. Bébi néhány utalást tesz csak, amelyek a történelmi folyamatokat, eseményeket többször tükrözni látszó magánéletéről beszél, éppen ezért nem is lehet egyértelműen megállapítani, melyikről beszél pontosan. Azelőtt, hogy első abortusza kapcsán megismerné dr. Szemzöt, és ezzel elkezdné élete azóta is tartó korszaka, Bébi arra ébred, hogy a szobájában felakadt az éjjel feltett hanglemez, és „bizonyosan érezte, hogy ez valamiféle előjel kell hogy legyen.” (VB91.) A regény ezen a pontján még nem került sor magára a történetmesélésre, de Bébi itt már kiszól Dobrovicsnak, kérdőre vonja, hisz-e az „ilyesmikben”: közelebről nem határozza meg, az előjelekre, sorsra, vagy az idő linearitásának megbonthatóságára gondol-e. A felakadt lemez motívuma egyértelműen a történelmi idő ismétlődésére utal, amit Dobrovics érzékel a cselekmény elején. Utóbbi eszerint is fogalmazza meg a válaszát: szerinte „folyamatosan háború van. Más korban járunk, mégis ugyanaz a tapasztalat.” Dobrovics szerint az ő időben később zajló életére is ugyanazok a (metafizikai, történelmi-politikai) meghatározottságok érvényesek, mint Bébié, tehát az „előjel” számára is értelmezhető fogalom. Másrészt a felakadt lemez Dobrovics szerint történelmi szempontból is ómen, és a kizökkent idő valóban ugyanazt a kört futja újra és újra. A párbeszéd kétértelműsége illeszkedik Bébi karakteréhez, ambivalens aurájához, valamint a regényben általában megjelenő kettősségekhez. Egyik karakter sem határozza meg közelebről, mit ért a „háború” alatt a tényleges II. világháborún túl. Dobrovics, mikor a „Tegnap” megelevenedik körülötte, regisztrálja, hogy az „legalább annyira aljas”, mint saját kora (VB55.), és olvasmányélményei, az emberekkel való interakciói, a budapesti térbeli-szociális közeg megtapasztalása is ezt támasztják alá, de mindennek a „háborús” jellegére nincs utalás. Viszont más szereplők is ebben a szellemben nyilvánulnak meg: Lurkó bácsi, amikor megpróbálja leszerelni Dobrovics érdeklődését Doxa apjának kiléte iránt, azt válaszolja: „[m]ost is ostrom van, ő [Bébi] meg bujkál.” (VB124.) Az „ostrom” ez alapján azt az ontológiai fenyegetettséget is jelenti, amely az egész regény létállapotára jellemző. A megállt, vagy ismétlődő idő, amit Dobrovics is megtapasztal, a háborút átélt generáció alapélménye.

Tipsi az a szereplő, aki Dobrovicssal folytatott eszmecserein keresztül a legbővebb, legjobban kifejtett nézeteket közli a történelemről. Harmadik vasárnapi találkozásukkor

megosztja Dobroviccsal, hogy mióta elhagyta az ügyvédi pályát, a „globális történelem három nagy kérdésével foglalkozik,” amelyek Európa 18-20. századig tartó globális dominanciájának, a népvándorlásoknak, valamint a kínaiak saját országukban maradásának okait kutatja, mivel „az emberiséget mindig is a menés-maradás határozta meg.” (VB227.) Később kifejti, hogy a politika szerinte csak „púder” a dolgokon, az emberek közötti összes ellentét és konfliktus forrása a „lakás és a nő”. (VB252.) Összességében egy statikus, megismerhető emberképet vázol fel, amelynek hajlamai, ösztönzői, tudati struktúrája a történelem során egyetlen, változatlan, monolit tömböt alkotott. Ugyanakkor ő is egy bizonyos tudás beavatottjának tételezi magát Dobroviccsal szemben, és ez nem az életkorra, az általános élettapasztalatra vonatkozik. Büntudatot érez dr. Szemző elvesztése felett, amit Dobrovics nem ért, Tipsi szerint nem is érthet – Dobrovics ugyanazon elv szerint reagál, mint korábban Bébi és Lurkó bácsi: „Megint csak elfelejted, hogy egyszer már az én életemben is szétlőtték ezt a kurva várost?” (VB230.) A vitájukban, miként a regény során már többször, egylényegűekként kezelik a magánéleti és a történelmi eseményeket és folyamatokat. A város szétlövésének tapasztalata nem pusztán az a fajta generációs alapélmény, amit Reinhart Koselleck „nemzedékspecifikus tapasztalási időtávnak”<sup>207</sup> nevez: ezt Dobrovics saját érzelmi érettsége és intelligenciája bizonyítására hozza fel. Ha azért képes megérteni Szemző halálának történetét, és a barátok és hozzátartozók utólagos érzéseit, mert ő is élt már át fegyveres konfliktust és ostromhelyzetet (a regényben ez az egyetlen utalás az 1956 októberi forradalomra), az alapján szerinte az emberi tudat, a kognitív képesség legalább részben történelmi képződmény. Implicit módon Tipsi is ezt állítja, amikor a saját beavatottságára hivatkozik.

A narráció ez után a beszélgetés után ugrik előre először az idős, visszaemlékező, a történetet rekonstruálni próbáló Dobrovics alakjára, és itt adja a leginkább explicit magyarázatot is a szereplők magánélete, és a történelmi folyamatok közötti összefüggésre:

„[É]vek múltán, amikor Dobrovics azon igyekezett, hogy megírja Bébit, egy egész fejezetet szentelt Tipsi és az ő akkori okfejtéseinek. Arra számított, hogy ez nagy, visszhangzó dimenzióba helyezi az ő Budapesten játszódó szerelmi történetét. Sokáig vesztegelt ezen a vakvágányon, és végül ráébredt, hogy az ő ismerősei nem helyezhetők bele az emberiség történelmébe. Legfeljebb odatévedtek. S hogy ki halt meg, ki tévedett, ki maradt életben, kitől mi tellett, mit miért cselekedett, azt nincs az az általánosítás, történelmi kutatás, lélektani tippelgetés, hogy Dobrovics meg tudná mondani. Itt eredetkutatni felesleges.” (VB228.)

---

<sup>207</sup> KOSELLECK, *Tapasztalatváltozás és módszerváltás*, 27.

Dobrovics idős emberként is a Bébi-Szemző-történet és annak történelmi kontextusa összeegyeztethetőségével küzd. A „visszhangzó dimenzió” feltehetőleg pont ezt, a történelmi kontextust jelenti: még Walter Benjamin is a visszhang (das Echo) motívumával illusztrálja fentebb hivatkozott szövegében, *A történelem fogalmáról*-ban a „titkos indexet”, amit a múlt magán hordoz, és a jelenbeli és „valaha élt” nemzedékek közötti „megállapodást”.<sup>208</sup> A részlet tanúsága szerint a történet nem működik enélkül a dimenzió nélkül, viszont bele sem illeszthető. Ezt a kudarcot tükrözi az is, hogy a Tipsivel folytatott eszmecsere végül egy ezoterikus, az emberiség „elmúlt háromezer évét” felölelő történelemképbe torkoltnak, amelynek kapcsán megállapítják, hogy „mind a ketten szívesebben éltek volna az előző nagy világkorszakban, a papkirályok idején, amikor a bolygó lakossága még közvetlen kapcsolatban állt az éggel.” (VB243.) Assmann meghatározása szerint az ősi eredetet elbeszélő, mitikus történetek az ókori társadalmak és primitív törzsek megalapozó narratívái, és a nem a kommunikatív, hanem az intézményesen öröklődő *kulturális* emlékezet anyagát képezik. A közelmúlt tapasztalatait közvetlenül, szóban átadó idősebb generáció helyett az efféle kulturális emlékezet az egész kollektíva „intézményesített mnemotechnikájának” ügye, és „miután rögzített formákhoz kötött, úgyszólván művileg plántálható tovább.”<sup>209</sup> Jóllehet teljesen életszerű helyzet, hogy egy ilyen, nagy korkülönbségű baráti viszony elmélyültével a beszélgetések nagyobb ívű témákra, életfelfogásokra terelődnek, ez a hagyomány megszakadásának egy további aspektusára is vonatkoztatható. Arról ugyanis egyáltalán nem esik szó a regényben, hogy a múlt iránt szenvedélyesen érdeklődő Dobrovics milyen intézményes történelemoktatásban részesült, milyen történelmi, közösség-megalapozó narratívákból részesült a saját társadalmi közegében. A szenvedélyesen, bár válogatás és útmutatás nélkül olvasott könyvek, és az idősebb korosztály képviselőinek faggatása a kizárólagos számításba jövő forrásai. A hivatalos világgal szembeni ellenszenvét végig, még a társadalomba való fokozatos beilleszkedés, azzal való kiegyezés stációi során is megtartja, de a Tipsivel szóba kerülő mitikus aranykor erre a beszédes hiányra

---

<sup>208</sup> „A múlt titkos indexet hordoz magán, s a megváltáshoz van rendelve általa. Nem ér el hozzánk is egy fuvallat a levegőből, amely a hajdaniakat vette körül? Nem visszhangoznak rég elmúlt hangok abban, amire odahallgatunk? és körülrajongott asszonyainknak nincsenek-e nővéreik, kikről már nem is tudnak? Ha igen, akkor titkos megállapodás van köztünk és a valaha élt nemzedékek között.” BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 962. Eredeti nyelven: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummt? haben di Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem.” Walter BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, 4. [https://www.burg-halle.de/home/129\\_baetner/SoSe\\_2017/benjamin\\_Ueber\\_den\\_Begriff\\_der\\_Geschichte.pdf](https://www.burg-halle.de/home/129_baetner/SoSe_2017/benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf), internetelés: 2024.04.14.

<sup>209</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 53.



is rávilágít.<sup>210</sup> Ez a narratíva ugyan nem hivatalos formában öröklődik, de bizonyos szempontból mégis intézményesen, mintegy ellenkulturális emlékezetként – elég a korábban említett öröklődési viszonyokra hivatkozni, amelyek a neoavantgárd köröket az ezoterikus-hermetikus hagyományt közvetítő Európai Iskolával, valamint a deklasszálódott nagypolgári világgal összekapcsolták. A rezignáltság ettől függetlenül benne van: Tipsi átadta ugyan, amit a közelmúltból át tudott adni, de megértés, feldolgozás szempontjából ugyanúgy tehetetlenül áll előtte, mint az emberiség történelmét meghatározó narratívák előtt, melyeket ő maga is saját, szabadidős érdeklődése révén ismert meg.

Ehhez hasonló rezignált, eltávolító attitűdre utal az is, hogy Dobrovics utolsó novellája, amelyet készülő kötetébe lead, nem a kiadói lektornak ígért, gyűlöletszerelemről szóló mű, hanem „egy távoli bolygón” játszódik (VB248.). Mint fentebb megállapítottam, ez a Bereményi-életműre, a saját szerző-funkciójára vonatkozó önreferencialitást zavarja össze, ugyanakkor olvasható egy másik irányba tett utalásként, akár *hommage*-ként is, ami még ebből a látszólag megtört öntükrözésből is visszahoz valamennyit. Az Európa Kiadó zenekar 1987-es, *Popzene* című lemezén szereplő dal, az *Ez a város* refrénje ugyanis így kezdődik:

„[e]z a város egy távoli bolygó,  
itt élni nem rossz, és itt élni nem jó.”

Tekintve, hogy a dalszövegben mekkora súllyal van jelen a városi téren keresztül érzékelt, jelenlévő történelem,<sup>211</sup> és hogy a dal által közvetített idegenség-érzet milyen mértékben összhangba hozható a *Vadnai Bébi* által közvetített léttapasztalattal, a „távoli bolygó” olvasható az Európa Kiadó dalára tett utalásként, melynek alapján feltehetőleg ez a regényszövegben hivatkozott, utolsó novella is Budapesten játszódik, és így akár szerepelhetett *A svéd király* kötetben is. (Ugyanez az idegenség-tapasztalat köthető a Cseh Tamás és Másik János által előadott, *Budapest* című dalhoz is, mely az 1977-es *Levél nővéremnek* lemezen szerepelt, és melynek szövegét szintén Bereményi Géza írta.)

---

<sup>210</sup> A nagyobb ívű, megalapozó történelmi narratívák hiánya hasonló mítoszképző mechanizmust eredményez, mint amit Assmann a történelmet kizárólag évkönyvekben és királylistákban feljegyző ókori Egyiptomnál kimutat: „[m]i világlik ki az egyiptomiaknak az alaposan dokumentált évezredek áttekintéséből? Hogy semmi nem változott. Ennek igazolására szolgálnak a királylisták, az *annalisek* és egyéb dokumentumok. A történelemnek nem a jelentőségét, hanem épp ellenkezőleg, a trivialisitását bizonyítják. A királylisták hozzáférhetővé teszik ugyan a múltat, de nem csábítanak a vele való foglalatalkodásra. Azzal, hogy dokumentálják, megvonják a képzelettől. Megmutatják, hogy semmi elbeszélésre érdemes nem történt. [...] A történelem csak az isteneknél válik érdekessé – csakhogy itt nyomban meg is szűnik a mi értelmezésünk szerinti történelemnek lenni, és mitológiába fordul.” ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 76-77.

<sup>211</sup> Ld. mindjárt az első versszakot: „Kisértetek az idők mélyén, / hiányzó láncszemek, / utcára néző ablakokban / utcára néző emberek, / valami végleg megváltozik, / összeomlik hangtalanul, / ami van, és ami nincs, / nem vész el, csak átalakul.”

A *Legendárium*ban a szereplők, és a hozzájuk társított – az övékkel azonos, vagy nem azonos – narrátori hangok történelemhez való viszonya három alaptípusra osztható: Alexy Lajos, az ükapa találmányával a történelmet aktívan befolyásolja, amihez egy archaizáló, pátosszal telített, folyamatosan a történelmi célelvőséghez és a nagy, kollektív folyamatokhoz viszonyító, harmadik személyű narráció társul. Az apa, a nagyapa és Irén, a nővér egyaránt emlékező, a történelemhez valamilyen érzelmi viszonyulással rendelkező emberek – ennek altípusaiként vagy a személyes emlékeiket időben való betájolásához használják a nagy események közismert időpontjait (apa), vagy saját morális felmentő-narratíváik alapjaként hivatkoznak a 20. század kollektíven traumatikus időszakaira (nagyapa és Irén). Az *Anna* című fejezet főszereplői, Anna és János pedig a saját koruk megtestesüléseiként, az otthonukul szolgáló kastély-termelőszövetkezet-idősotthon-komplexummal együtt egyetlen nagy allegória részei, amely a mű legnagyobb múlt-és jövőbeli távlatával ad magyar történelmi körképet az újkortól a 21. századig. A *Vadnai Bébiben* mindhárom típus megtalálható, jóllehet itt a narrátori hang végig homogén, és a történelem tevékeny befolyásolásához legközelebb jutó szereplők elenyészően kis hatással bírnak az események alakulására, különösen Alexy Lajos életének, találmányának és utóéletének abszurd, végletes dimenzióihoz képest. A svéd attasé, Carl kémkedése miatt az ellenség kezére kerül, és Sombor-Schweinitzer József alakja leírásában, megformálásában is a történelmi kor tükröződik: „Schweinitzer, miként a hazája, több vasat tartott a tűzben.” (VB133.). Dobrovics apja, Lurkó bácsi, Bébi, Tipsi, Lujzi néni, maga Dobrovics és bizonyos mértékig Szemenyei, az orvos egyaránt a privát emlékek viszonyítási pontjaként, magyarázataként, vagy meghatározó körülményeként kezelik a történelmet, melyhez egyébként sokféleképpen viszonyulnak. Az apa esetében a képlet annyira konzisztens a *Legendárium* vonatkozó karakterével, hogy ugyanazzal a kényszeres gondolatmenettel jut el a személyesen átélt háborús emlékeitől, saját egykori tetteinek elmesélésétől addig, hogy az általában vett háborús léghórról és a látott borzalmakról beszéljen egyre részletesebben, mint az 1978-as műben. Nagyrészt ezt a viszonyulást mutatja a narrátori hang is, jóllehet árnyalatok szintjén itt is jelen van a változatosság.

A harmadik típusnak, a történelmi korukat megtestesítő szereplőknek pontosan ezek a megnyilatkozások a kulcsai. Bébi esetében többszörösen egyértelmű ez a jelleg, de a *Legendárium Anna*-fejezetéhez hasonlóan itt is dichotómikusan, egy pár egyik tagjaként tölti be a korszak reprezentánsának szerepét. Dr. Szemző ugyanis keresztény-nemzeti érzelmű, erősen antiszemita, aki ezen meggyőződésére alapozva eleinte rendszeresen dehumanizáló módon beszél Bébivel: már első, hosszabb beszélgetésükkor „nem embernek”, kurvának nevezi, valamint ki is mondja, hogy „maga zsidó, és én utálok a zsidókat tiszta szívből.”

(VB130.) Később még erősebb jelzőket is használ rá. Esménye a szűzen megkötött, templomi esküvő, menyasszonyával, Nellykével, aki csak neki „nevelődött”: Bébi a szemében az erkölcsi romlottságot is jelképezi. Anyjának, az őt erős kézzel irányító Dodó néniéé ugyanez az ideológiai alapállása; egyszersmind ő dr. Szemző nézeteinek egyik potenciális forrása is. Első találkozásukkor Bébi szépségét dicséri, amit a „szemre” meg sem állapítható származásával állít szembe. Fiával együtt tudja, hogy Bébinek már a szülei is kikeresztelkedtek, és ő maga római katolikus hitben nevelkedett: nem kulturális-vallási, hanem faji alapon gyűlölik a zsidókat. (A faji szempont egyébként más beállítottságú szereplőknél is felbukkan: Sombor-Schweinitzer József például a magyar nők felsőbbrendűségének bizonygatása közben így fakad ki: „[m]icsoda keverék!”) Első megjelenésükkor este Dodó néni közös esti imára hívja dr. Szemzőt és Nellykét: ő maga „szegény hazánkért” imádkozik, később arra biztatja fiát, hogy álmódjon Temesvárról, a „szülőhazájáról” (VB83.). Amikor a karácsonyi ebédre Tipsi magával viszi Szemzőékhez Bébit, aki ekkor már bármi áron próbál az orvos közelébe jutni, Szemző Tipsit „romlottnak”, „idegennek”, „ellenségnek” titulálja, aki neki is a romlását akarja, és már „nem közénk való” (VB149.), ráadásul a budapesti közeg rontotta meg. Retteg Bébitől, mert tudja, hogy végül nem fog neki ellenállni, de mindezt a nagyvárosi, laza erkölcsű, világias aranyifjú Tipsi iránti megvetésen keresztül fejezi ki. Több ízben fizikailag is bántalmazza Bébit: először a földre löki, később, az említett karácsonyi vendégség után fel is pofozza, majd lelöki a lépcsőn: ez utóbbi mozdulata vizuálisan megfeleltethető annak, ahogyan később a Gestapótiszt löki le, miután megerőszakolta (VB172.). Még az a térpoétikai párhuzam is fennáll Szemzőnél, amely esetenként egyes szereplők lakhelye, és aktuális helyzete, bármilyen szempontú állapota, meggyőződése, irányultsága között figyelhető meg (ld. fentebb: Bébi lakása a Horthy Miklós úton, Dobrovics a Farkasréti temető mellett, majd az Ábel Jenő utcában). Első budapesti lakása ugyanis a „Köröndön” található, ami jelenleg Kodály körönd, 1938-1945 között viszont a Hitler Adolf tér nevet viselte. Első beszélgetésük után a zsidó Lulu „készülődő gyilkosnak” titulálja; közvetlenül ez után kerül sor a négyes veszekedésre Tipsivel, Szemzővel és Sombor-Schweinitzer Józseffel, ami rövid úton faji-etnikai és vallási alapú agresszióba torkollik.

Fontos megjegyezni, hogy Szemző polgári, középosztálybeli emberként, orvosként nem annyira egy társadalmi réteget, mint inkább egy ideológiai, politikai vonulatot képvisel. Hozzá képest Bébi, a deklasszálódó, zsidó származású úrilány alakja több, társadalmilag reprezentatív erőt hordoz, de történetük további alakulása túlmutat a korszak körülményeinek az emberre gyakorolt hatásuk általi tükrözésén és bemutatásán. Pontosan a háború kitörésének napján ismerkednek meg: Szemző, amikor a hozzá magzatelhajtásra érkező Bébit a segédorvosára

bízza, az ágy másik oldalán újságot kezd olvasni, belemerül „a hadüzenetekről szóló hírekbe.” (VB108.) A narráció már Bébi legelső felbukkanásakor egymás allegóriájaként ábrázolja a szexualitást és a háborút, amely Bébi gyerekkorában, első nemi tapasztalatai idején, a fokozódó nemzetközi helyzetben még csak „halvány flört” és a „nagyobb aktusok” bizonytalan előjátéka. A nemzeti érzelmű, antiszemita orvos annyira gyűlöli a félvilági zsidó nőt, hogy végül elementáris erővel beleszeret. Viszonyt kezdenek, amit egy másik szereplő, Tipsi később „halálos játszmaként” ír le (VB148.), még gyerekük is születik, akit Szemző megpróbál még az anyaméhben megölni. Az egyik „randevújuk” alkalmával a férfi gyorsan ölé mérget visz Bébinek, amiért „[s]ok zsidó könyörög [...] mostanában.” (VB183.) Ez ugyan nem gyilkossági kísérlet, de értelmezhető az élet kioltására irányuló közvetett asszisztenciaként, ami Szemző orvosi hivatásához, és ennek a korszak összefüggésében fennálló, a koncentrációs táborok orvosi kísérleteire való asszociáció alapjait is erősíti. (Itt ismét hivatkozható az orvos strukturális szerepe a felügyelő hatalom képviselőjeként.) Ugyanezen találkozásakor azon viccelődnek, hogy Szemző „degenerált”, mivel nem érzi a szagokat és „öröklötten” fájni sem tud (VB182.) – ez a Harmadik Birodalom retorikájának visszatérő fordulata az alacsonyabb rendűnek tartott emberekre. Viszonyuk a háborús helyzet fokozódásával, főként Budapest ostromától kezdve eldurvul; egy ponton a férfi visszamegy az anyja által számára kijelölt, szintén nemzeti érzelmű magyar lányhoz. Közben a gyereket egyre nagyobb veszélyben, kiszolgáltatottságban, és egyre nagyobb erőszakkal adogatják egymás között; végül, az ostrom „csikorgó” telén a férfi csak ruhátlanul, levetkőztetve hajlandó átadni az anyjának. (VB212.) Utolsó találkozásuknál már egy misztikus jelleg is megjelenik: Bébi előtte nagybeteg, lázas, és delíriumában addig idézi maga elé a férfit, amíg az szinte megjelenik neki, „szellemháborút” vív érte (218.). Végül a felgyógyulása után, teljesen váratlanul Szemző valóban megjelenik az ellenállók lakásán; találkozásuk egyetlen tanúja egy öregasszony, aki szintén a szobában van. A szemközti ház lángol: Dobrovics apja ugyancsak egy égő „szembenső” házról beszél a bécsi háborús bujdosásukról szóló beszámolójában (VB95.), valamint a magát „boszorkánynak” tituláló Dodó néni is égő házzal álmodik a front közeledtekor (VB155.). Hangsúlyozottan irracionális és összefüggéstelen beszélgetésük során kettős öngyilkosságot javasol Bébinek, ő ebbe bele is megy, de előbb „el akarja hálni” az egyezséget, ami még egy Rómeó és Júlia-allúziót is hordoz. Végül a férfi váratlanul kifut a körfolyosóra, és leugrik, öngyilkos lesz. Mindez „félíg-meddig önkívületi állapotban” zajlik le, ami „abban a légnymásos, puszkaporszagú, robbanásokkal teli levegőben” (VB224.) általános körülmény volt Tipsi beszámolója szerint.

Kettejük közös története a korabeli magyar történelem allegóriája: ugyanúgy saját koruk megtestesülései, ahogy a *Legendarium Anna*-fejezetében Anna és János. „Gyűlöletszerelmük” története pontról pontra leképezi a korszak meghatározó ellentétét, körülményeit és eseményeit: az antiszemitizmust, a keresztény-nemzeti politikai-ideológiai kurzus térnyerését, majd a háborút, a nyilasterrort és a Soát. A regény általában véve is az érzéki megtapasztalás felsőbbrendűségét hangsúlyozza a racionális megértéssel szemben, de mindennek kifejezetten a Szemző-Bébi-történet az egyik legfőbb alapja: a regény fő narrátori hangja, de a mesélő Tipsi, vagy az elmélkedő fiatal Dobrovics is számos alkalommal hangsúlyozzák, hogy mennyire *irracionalis, érthetetlen és felfoghatatlan*, amik a kulturális közbeszédben a Soá állandó attribútumai. Reinhart Koselleck korábban már hivatkozott szövegében ugyancsak ezekkel a jelzőkkel beszél róla.

„Szinte lehetetlen megmagyarázni, ami akkor megesett, és minden tisztelet kijár azoknak a történészeknek, szociológusoknak és filozófusoknak, [...] akik vállalták a feladatot, hogy megkíséreljenek magyarázatot találni [...]. De [...] Németországban is van egy sor olyan történész, aki vállalta a szembenézést, holott a feladat úgyszólván folyamatosan arra döbbsent rá, hogy amit meg kellene magyarázni, akár szociológiai, akár társadalomtörténeti, akár pszichológiai, ideológiakritikai, funkcionális vagy intencionális szempontokból vizsgáljuk, érthetetlen marad. [...] Úgyszólván végtelen feladat előtt állunk, és kénytelenek vagyunk szüntelenül szembesülni vele.”<sup>212</sup>

Dobrovics feladata, a történet feldolgozása és a „névadás” ugyancsak ezzel szembesít. Szemző öngyilkossága Magyarország háborús részvételét, és a Soában való részvétel miatti erkölcsi megsemmisülését egyaránt jelképezi, és az, ahogy Dobrovics, vagy a történetekben szintén érintett Tipsi hogyan próbálják feldolgozni, megközelíteni a hallottakat, ugyancsak párhuzamba hozható azokkal a magatartásformákkal, amelyeket Koselleck a Soával szemben társadalmi, politikai és történettudományos szinten lehetségesnek tart.<sup>213</sup> Dobrovics a racionális megértés, egy tudományosnak mondható hozzáállás felől közelít, jóllehet ez fluidnak bizonyul, kudarcot vall, és végül egy teljesen más felfogásban teljesíti be az ügyben való érintettségét, de a szenvedélykutató, eredetkutató, nyomozó magára aggatott szerepei mind egyképp tényszerűségre és magyarázatra irányuló mentalitást tükröznek. Tipsi összegző szentenciái Szemző haláláról („[m]egérdemeltük [...] [m]egérdemeltem.”) elsőre egyértelmű morális ítéletek saját maga fölött, azonban Dobrovics számára ezekből válik nyilvánvalóvá, hogy „Tipsi

---

<sup>212</sup> KOSELLECK, *Az emlékezet diszkontinuitása*, 5-6.

<sup>213</sup> KOSELLECK, *Az emlékezet diszkontinuitása*, 5.

bácsi katolikus vallásban nevelkedett.” (VB229.) A morális ítélet és a bűn vallásos megvallása itt nem választható el egymástól, és Dobrovics erre adott, értetlen válasza ugyanazt a problematikusságot tükrözi, amit az előbbi kategória kapcsán Koselleck megállapít: nem visz közelebb a megértéshez. Megjegyzései alapján Dobrovics a katolikus, keresztény narratíva érvényében osztozni látszik, de mégis vitatja, hogy az „angyal” Tipsinek, aki a leghálátlanabb „közvetítői” szerepet magára vállalta, bármilyen felelőssége lenne.

Az öngyilkosság tényét Dobrovics magában vitatja is, és felvázol egy ellen-narratívát, ami ismét több értelmezői irányt nyit meg. A *Legendárium* vonatkozó fejezete kapcsán már hivatkoztam Koselleck tételére, mely szerint a történelmi esemény, és annak nyelvi reprezentációja között mindig termékeny távolság áll fenn, és a megtörtént dolgok pontos nyelvi reprodukciója lehetetlen.<sup>214</sup> Ahogy a *Legendárium*-beli elbeszélői hangok által közölt történetek ellentmondásossága, úgy itt ez a végkifejlet, a legfőbb sötét titok doxa-mivolta ugyancsak jelképezheti a történelem ilyen irányú megfoghatatlanságát. Szemző temetése kapcsán a fény-árnyék-viszonyok ismeretelméleti vonatkozásaira korábban kitértem, de nem elhanyagolható az a tény sem, hogy mindez ténylegesen Budapest ostromának végső szakaszában történik. Ugyanakkor a Dobrovics által felvetett ellen-narratíva is hasonló reprezentációs erővel bír: a korábbi üldözöttek – Lulu, Sombor-Schweinitzer József, de ide sorolható az 1970-es évek idősíkján Ajváz és Felvinczy is – emigrációja után a több szempontból inkább az üldözőkhöz sorolható Szemző is emigrál az ostrom végeztével, ami a halálugrás alternatívájaként szintén jelképes a korabeli magyar viszonyokra vonatkozóan.

Dodó néni kettős esküvőt akar rendezni a Szemző-Nelly, és a Bébi-Tipsi-pároknek (VB148.); a *Legendárium* utolsó fejezetében a kézfogó, ahová a Vőlegényt várják, szintén többszörös ünnep: költözés, arany-és ezüstitakodalmak egyszerre. Végül mindkét esküvő lezajlik, de gyermek a regény során egyedül Bébi és Szemző viszonyából születik. Utóbbi, mikor megtudja, hogy Nelly már a feleségeként teherbe esett tőle, beviszi a rendelőjébe és saját kezűleg szakítja meg a terhességét (VB216.). Mindez azért is lényeges, mert Doxa ugyanúgy saját korának és létállapotának megtestesítője, mint a szülei. Neurotikus, kallódó különc, „REF-es [...] meg KMK-s is” (VB41.), az avantgárd fiatalság sámán-figurája és nyelvének egyik legfőbb meghatározója, akit rögtön első megjelenésekor elvisznek a rendőrök, és akit Dobrovics úgy választ ki magának „[e]redetként” a többiek közül, ahogy „hazát választ magának az ember” (VB190.). Miután a gyermekét visszavette annak apjától, Bébi az ellenállók búvóhelyén már újfajta időérzékelést, létállapotot tapasztal meg, egy „rettenetesen könnyű

---

<sup>214</sup> KOSELLECK, *Tapasztalatváltozás...*, 42.

életet”, amire a „börtönhangulat [...] a legjobb szó”, és amit általában vett tét nélküliség, közömbösség, érdektelenség és általános distancia jellemez (VB186-187.). Ez pontosan az a létállapot, amit Dobrovics érez saját korának hangulataként a regény elején (VB21-22.), a „börtönhangulat” még szó szerint is egyezik, ráadásul Bébi biztos benne, hogy „az élete végéig el fog húzódni”, Dobrovics számára pedig „életfogytiglaninak” tűnik. A háborús szerelem beteljesülése, Doxa megszületése tehát egy korszakváltást is jelez.

Doxa végül elmeógyógyintézetbe kerül: a Lujzi néni és Tipsi által felvázolt veszély, miszerint a rendőrszázados és az elmeorvos barátsága miatt nyomtalanul meg is ölhetik, vagy kiolthatják a tudatát (VB254.), bevégezné azt, ami az apjának a terhesség alatt nem sikerült. Bizonyos értelemben be is végződik, mivel Doxa önként marad az intézetben, de eddigre már Novák Zsuzsa terhes a gyerekével. A bolondházat, ahová bekerül, az alvilág-párhuzam mellett utalások szintjén a szöveg és maga Doxa is a világ (vagy legalábbis a korabeli Magyar Népköztársaság) metaforájaként írja le: „[b]ent az van, ami kint. Most az van, ami volt. Megtudtam.” (VB279.). Ami a *Legendáriumban* kastély volt, jóval nagyobb időtávot felölelő allegorikus potenciállal, az itt egy saját korát, és közelmúltját jelképező elmeógyógyintézet. (Itt ismét meg kell említeni az *Európa Kiadó* fentebb hivatkozott, *Ez a város* című dalát. A refrén szövege a várost ugyanis a „távoli bolygó” után a következőképpen írja le: „[o]sztályon felüli elmeosztály, / a félelem bére csak ennyi.”) Dobrovics későbbi kiáltásai („[m]egbolondítasz!”), amelyeket „az ő egész világára” értve kiabál az esőben, amely „híg volt, mint az örület”, ugyanezzel csengenek össze (VB293.).

## δóξα

Doxa bibliai János-szerepe, melyet polgári neve által is magán visel, már a regény elején megjelenik. Karakterének azonban van egy másik fontos fejlődési, átlényegülési iránya is, amely csak a regény végére bontakozik ki igazán, és ennek a lényegi tartalmát törzsi nevében, a Doxában hordozza. A narráció már első felbukkanásától kezdve rendszeresen említi Dobrovics írói munkájával, később életfeladatával összefüggésben: mint téma, a megírandó „Doxa-ézés”, a megírt művek hasonlítottja („mint a te novelláid”), a generációs névadás küldetésének kulcsfigurája. A cselekmény előre haladtával egyre többször utal arra a narráció, hogy Doxa valamiképpen azonosítottja is a megírandó műnek. A regény közepe táján Dobrovics ráébred, hogy „Doxát kéne megírnia” (VB119.). A passzus szöveggörnyezet, a fentebb már tárgyalt meditáció, ahol a Bébihez köthető vizuális inger tolakszik előre a tudatában, míg Doxa szövegszerű, de megírhatatlan marad, tovább bővíti ezt az összefüggést. Dobrovics a Bébinél tett első látogatást idézi fel, ami nem sokkal ez előtt zajlott le: Doxa alakja

itt, hasonlatban vagy metaforában többször is kapcsolatba került a „szellem”, a „tárgy” és a „folt” motívumaival. A Doxa-téma megjelenése előtt, majd annak első kudarca után is Dobrovics *Fantom* címmel ír novellát (VB119., 122.). A „tárgy” szó itt egyértelműen fizikai tárgyra utal, de az, hogy a második, „kiállítási tárgyként” való, esztétizáló említése után következik Doxa hisztérikus Jézus-monológja, a hamisnak ítélt rokonsági viszonytal szembeni tiltakozás mellett az élettelen minőségből való „feltámadási” szándékot is hozzárendeli a zavarodott és szenvedő karakterhez. A tárgy mellett itt a másik metafora Doxára a „hangtalan, világossárga folt”; mikor később Dobrovics megpróbálja őt megírni, „mintha [...] szivárgó tollal pontot akart volna tenni egy itatóspapírra, helyette mindig csak szétfolyt paca lett a kezdetben lelkesítő ötletből.” (VB120.) Ugyanezen a ponton utal vissza a szöveg egy korábbi metafikciós utalásra: a „belülről kifelé” megteremtési próbált Doxa-karakter Felvinczy performanszának szintén szépirodalmi vonatkozású „belülről kifelé impotens vakablak”-ára rímel. A meditáló Dobrovics előtt felrémelő emlékképben Doxa szintén csak „háttérfoltként” szerepel (VB121.).

Dobrovics csak Bébi történetén keresztül írhatja meg Doxát. Ehhez azonban nem a János-szerep egyértelmű kulturális konnotációja, hanem a Doxa-identitás nem kevésbé konkrétan kifejtett fogalmi tartalma vezet el. Mint Pogány Eszter is megállapítja, ennek jelentését a szöveg világosan leírja:<sup>215</sup> „Tudod, hogy mit jelent ez a görög szó? [...] Olyan véleményt, amely lehet, hogy igaz, de igazságát nem lehet teljesen megmagyarázni. A halandók vélekedése” – mondja Dobrovicsnak dr. Szemenyei a saját születésnap esti estélyén (VB257.). Ez egyszerre mind a didaxis határát súroló, nyílt metafikciós kommentár, szerződés olvasó és szerző között: a szöveg Szemenyei alakján keresztül jelzi az olvasó felé, hogy pontosan mit is olvasott eddig.

A regény világának számos szöveghelyen jelzett körülménye pontosan ez a „lehetséges,” mint egyfajta általános létmód, ami egyaránt vonatkozik a metafizikai alapra (az apa kilétére), az identitásokra, az énkeresés stádiumaira, a történetek, információk igazságtartalmára, az igazság képzetére mint olyanra. A fentebb elemzett fény-árnyék-ellentétpár sajátos tartalmú szerepeltetése, az érzéki megtapasztalás többször hangsúlyozott elsőbbsége a racionális megértéssel szemben, a megnevezés szintén többször jelzett banalitása, vagy a „fedőtörténet” motívumának sűrű felbukkanásai mind ennek az ismeretelméleti alappozíciónak a megnyilvánulásai. Azzal, hogy még Bébi történetének tragikus végkifejletét, a legfőbb „sötét titkot” is kétségessé teszi a Dobrovics tudatára fokalizált narráció, végképp

---

<sup>215</sup>POGÁNY, *Az írás megmarad*, 46-47.



bebizonyosodik, hogy a regény világában a szereplők által keresett valóság-igazság mag ebben a formában nem létezik, hanem csak a szerepek, sémák, lehetőségek ideiglenes azonosulási pontjai teremtik meg pillanatokra. És még ezek a pillanatnyi együttállások is ugyanúgy ki vannak téve az azonnali felülírás lehetőségének, mint a normák, tabuk, a világ és az emberek tulajdonságai. Doxa nevének megmagyarázásával a szöveg ennek a létmódnak az ars poetica-szerű tételmondatát is adja, egyszersmind az esszenciális hordozóját is kijelöli. A karakter egyéni sorsára nézve ez a tragikus kimenetelű identitásválságot eredményezi: a „túlzott igazságérzet,” amit dr. Szemenyei diagnosztizál róla az elmeógyógyintézetben, nem fér össze saját alaptermészetével. A regényben még két ilyen tételmondat található, az első ezek közül mindjárt a legelején, Dobrovics karakterének első körülírásánál:

„Dobrovics pedig hallgatagon érdeklődött abban az időben, [...]. Korszakok átjáróházában élve, másoktól hallott fikciókat osztályozott. Másodlagos, már zavaros forrásokban kutatott. Mert számára a lehetséges izgalmasabb, sőt, igazabb volt még a letűnt valóságnál is. Vagyis nem. Nem a letűnt valóságnál. Mert a valóság örökben marad a lehetségesben, állította Dobrovics.” (VB24.)

Dobrovics már a cselekmény elején a múlt iránt érdeklődik, de abból is pontosan ez a „lehetséges” érdekli igazán, melyet később a barátja megtestesít, és amelyet a cselekmény során egyre nagyobb mértékben megtapasztal. Az „örökül marad” kifejezés egy temporális viszonyt is feltételez: a lehetséges a tovább örökítés hordozója, vehikuluma is a „letűnt valóság” számára. Amennyiben a műben Bébi testesíti meg legtisztábban a „letűnt valóságot”, és Doxa a „lehetségest”, ez akár kettejük leszármazási viszonyának is megfeleltethető. Ez ugyanakkor visszafelé is kihat, hiszen Bébihez csak Doxa által lehet eljutni, története csak rajta keresztül, a „doxa”-minőségben ismerhető meg és dolgozható fel. Doxa életéből pedig minden, ami egyéni, vagy generációs szinten jelentős, az anyjához kötődik. A származás és az árvaházi gyerekkor utáni jelentős életeseményei, melyeknek Dobrovics is részese, vagy valami módon ehhez a történethez kapcsolhatók (nyomozás), vagy ennek újrájátszásai (gyermeknemzés, bolondházi misztériumjáték) – ráadásul utóbbiak már csak a karakter regénybeli életét örökítik tovább és zárják le. Ez a kölcsönösen egymást tartalmazó viszony anya és fia neveiben is megjelenik: Bébi identitását teljes egészében a története, „doxája” teszi ki, Doxa viszont Bébi gyermeke, a „gyűlöletszerelemből” született, „szimbolikusan értett gyerek” konkrét megtestesülése. Ugyanakkor Bébi nevének jelentése „gyermek”, akit a névadás feladatával megbízott Dobrovics Évának nevez.

A harmadik tételmondat pedig röviddel Szemenyei magyarázata után szerepel, amikor Dobrovics a bolondokházába menet azt latolgatja, vajon Doxa miként rekonstruálta fejben a szülei soha meg nem tudott történetét:

„[h]ogy lehet ismeretlen eseményekről írni? Vajon a lehetséges igazabb a valóságnál? Hát az biztos, hogy izgalmasabb. Avagy nem? Izgalmas. Ha az ég varázstalanítva van, az izgalmas a nyerő? És az a történet, ami Évától az ő, Dobrovics birtokába került, az semmi a Doxához képest? [...] Nem igaz, hogy az a Doxa-sztori létezik. Nem lehet igaz. Csak lehetséges.” (VB268.)

A regény elején, a sörözőben a „Doxa-érzést” akarta megírni, a végén pedig a „Doxa-sztori” létének valóságosságát latolgatja: az érzéki megtapasztalást és az igazságtartalmában, sőt, létezésében is bizonytalan történetet egyaránt barátja alakjával azonosítja. (A részlet jelentős allúziókat is tartalmaz: a „varázstalanított” ég a Cseh Tamás által előadott, az 1997-es *A telihold dalai* lemezen szereplő *Szerelmes dal* szövegét idézi, melyet Bereményi Géza írt: „Mióta a világ varázstalanítva lett [...] a megfejtett égbolt miattad maradt végtelen.”<sup>216</sup> A dalszöveg szerepelt Bereményi azonos évben és címmel megjelent verseskötetében is.<sup>217</sup> A „lehetséges igazabb a valóságnál” pedig Martin Heidegger *Lét és idő*-jének előszavát idézi, ahol a szerző köszönetet mond Edmund Husserlnek a fenomenológia „előzetes fogalmának” megalapozásáért: „A fenomenológia [...] lényege nem abban rejlik, hogy mint filozófiai „irányzat” valóságos legyen. A valóságnál magasabban helyezkedik el a *lehetőség*.”<sup>218</sup>) A „lehetséges” tehát a regény egészére vonatkozik. Itt ismét a *Vadnai Bébi* öntükröző szerkezeteire, az *Irodalom* metaleptikus ugrásával fennálló párhuzamokra kell hivatkozni: Doxa története maga a „doxa”, a karakter származástörténete (és az ez iránti kutatás története) egyszersmind a szöveg származástörténete.

---

<sup>216</sup> A „varázstalanítás” kifejezés ugyanakkor az elsősorban Max Weberhez kötött *Entzauberung* megfelelőjének tűnik. Weber a kifejezést sokrétűen és nagy történelmi távlatokban használja: az aszketikus protestáns teológiának, elsősorban a kálvinizmusnak azt a hitelvét érti alatta, miszerint az üdvözülés és a kárhozat minden ember számára eleve elrendeltetett, az üdvözülést csak a kiválasztottak számára elérhető, az „üdvkeresés mágikus eszközeit” pedig babonaként, mágiaként el kell vetni. Ennek az eredetét az ószövetségi zsidó prófétákig vezeti vissza, a következő fázisát pedig a tudomány jelentőségének megnövéseiben, a felvilágosodással elterjedő racionalizáló tendenciákban látja, melyek a vallás általános háttérbe szorulásához és a nyugati kultúrkör szekularizációjához vezettek. A visszatérés a régi vallásossághoz kiábrándító és nem ad megoldást az ember egzisztenciálisan, spirituálisan kiüresedett állapotára, ugyanakkor a folyamat nem visszafordíthatatlan. Sem a *Szerelmes dal*, sem a *Vadnai Bébi* szövege nem feltételez rétegzettebb kapcsolatot Weber elméleteivel, a fogalom viszont megfeleltethető a Bereményi-szövegek világgépével. A magyar fordítások a kifejezést többféleképpen adják vissza: az 1982-es kiadásban, Józsa Péter, Lissauer Zoltán és Somlai Péter fordításában „varázstól való feloldás”, a Franklin-Társulat Ember és Természet-sorozatának évszám nélküli kiadásában (a szerkesztői előszót 1923-ra keltezték) „varázslástól való megszabadítás” szerepel. A „varázstalanítás” csak a 2020-as új fordításban olvasható, de az eredeti német kifejezés elégséges alapot szolgáltat az allúzió megállapításához. Max WEBER, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. A kritikai kiadás alapján készült új fordítás.* (ford.: Ábrahám Zoltán) Budapest, L’Harmattan, 2020, 81-82.

<sup>217</sup> BEREMÉNYI Géza, *Versek.* Budapest, Magvető Kiadó, 2016.

<sup>218</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő.* (ford.: Vajda Mihály et al.) Budapest, Gondolat Kiadó, 1989, 136.

Dobrovics Doxához képest fokozatosan felvett atyai pozíciója így egy szerzői funkció távlatában teljesebb ki; Doxa ugyanezen folyamatban azonosul magával a regény szövegével. Ez egyszersmind a Bereményi Géza neve által jelzett, virtualizált szerző-alkazat irányában is kihat: Dobrovics mindvégig álnevekkel takarózik, de a regény végére egyszerre eszmél rá, hogy fel kell vállalnia hivatalos (jóllehet, „csak anyai”) nevét, és ki kell lépnie az irodalmi nyilvánosság elé, valamint, hogy meg kell írnia barátja, és annak anyja történetét. A *Vadnai Bébi* tehát ugyanúgy lehet „Dobrovics” műve, ahogy a regény elején a *Játékok a vadászterületen*. Bán Zoltán András a regényben végig fennálló kettősségek közül a szereplők valós személyekkel való megfeleltethetősége, valamint a múlt és jelen viszonya mellett szintén a szerzőséget emeli ki: „Dobrovics a regény megírásával jut a végére saját identifikációs folyamatának: külsővé tette önmagát, Bereményi lett belőle, azaz megvalósult, de úgy, hogy eközben mégis Dobrovics maradt. Az, és mégsem az.”<sup>219</sup> Bán a *Vadnai Bébit* kulcsregényként határozza meg, ahol ugyanez az ellentmondásos azonos-de-mégsem-viszony áll fenn a szereplők és valós modelljeik között.

Doxát nem csak a neve, és az orvoson keresztül adott explicit meghatározás teszi az ellentmondások és kettősségek legfőbb hordozójává. Emberként szemlélve, viselkedésével végig pontosan ezeket jeleníti meg: szent és látnok, aki még a rendőröknek is a Bibliából idéz, közben pedig végletekig profán csavargó, örült és tanítómester. Testvér, de mégsem az, messiási karakter, de mégsem az. Már a regény elején jelképesen meghal, majd feltámad, de végül mégis feltámadás nélkül bukik el. Bármilyen akarja tudni származása történetét, de végül inkább mégsem. A jelenet, amelyben Dobrovics és Doxa egymást nézik a hamis tükröként is szolgáló kirakatüvegen keresztül, ugyanezt a kettősséget jeleníti meg.<sup>220</sup> Doxa maga nem hirdeti a lehetséges, a kétes, vagy akár az érzéki megtapasztalás elsőbbségét és egyetemességét; „kiskorú tanítványai” számára előadott eszméiről vagy nézeteiről csak annyit közöl a szöveg, hogy „versbeszéd” formában adja elő (VB190.). Viselkedése viszont folyamatosan ennek jegyében zajlik. Mindez a „doxa”, mint a regény világában érvényesülő poétikai és ismeretelméleti kategória vizsgálatához is hozzáad. Boris Groys *Kommunista utóirat* című, nyelv- és társadalomelméleti munkájában a görög szofista filozófusokig vezeti vissza a fogalom genealógiáját. Szerinte náluk mutatkozott meg először igazán szemléletesen

---

<sup>219</sup> BÁN, *Az, és mégsem az*.

<sup>220</sup> Vö.: „Önmagunk megtapasztalása mindig közvetett, csak másoké közvetlen. Arcunkhoz hasonlóan belső önmagunkat sem láthatjuk másként, mint tükörben. Ez a tükröződés, *re-flexio* a tudatosítás és a reflexivitás szerkezetét mutatja. Tehát nem egyszerű szójátékról van szó. A másokkal való érintkezés egyúttal érintkezés önmagunkkal. Önmagunkra, vagyis személyes identitásra csak kommunikációban és interakcióban tehetünk szert.” ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 138.

az az önellentmondás, amely a tiszta, világos megfogalmazást, és a magától értetődő igazságokat és elveket hirdető filozófusi beszédben jelen van: ez a beszéd ugyanis mindig túláradó, körülményes, az érvelések gyakran babonákban és hiedelmekben végződnek, és a tartalmi önellentmondások az alaptermészetük részét képezik. Ennek valódi jelentősége pedig a jelenkori viszonyokra vonatkozó revelatív erőben van: a koherens-inkoherens, illetve az igaz-hamis eleve olyan kategória-párok, amelyek kirekesztő jellegük miatt összeegyeztethetetlenek a vélemények „demokratikus szabadpiacának” működésével, ott ugyanis kizárólag az számít, egy-egy „doxa” hány embert szólít meg.

„Az igazi gondolkodás, ha gondolkodáson egy diskurzus belső, logikai struktúrájának feltárását értjük, e diskurzus logikai felépítését csak önellentmondásként, paradoxonként képes leírni. [...] Inkább azt kell megállapítanunk, hogy minden „doxa” paradox. Ahogy már Szókratész is bizonyította, a szabad véleménynyilvánítás keretei között beszélők egyike sem tudja, mire is gondol tulajdonképpen.”<sup>221</sup>

Groys Szókratészre hivatkozik, mint aki nem pusztán a szofisták önellentmondásait leplezi le, de önnön véleményeinek paradoxikusságát is tudatosan felvállalva beszélget és vitázik a platóni dialógusokban. A regénybeli Doxának a fentebb tárgyalt bibliai alakok mellett Szókratész is fontos párhuzama. Tanítványai vannak, akik a „korszak jobb házból való kalandos gyerekei” (VB190.), kihívóan és kötekedően viselkedik, görbe tükröt tart minden és mindenki elé, végül az állam számol le vele, amit az ifjúság megrontásával indokolnak, Doxa pedig önként elfogadja ezt. A barátja meglátogatja az elmeegógyintézetben, és felajánlja, hogy segít neki kijutni, de ő ezt visszautasítja: ez a *Kritón* című platóni dialógust idézheti, amelyben a címszereplő ugyanígy jár el a fogva tartott Szókratésszel.<sup>222</sup> Amit Groys Szókratésztől, és a szofistákról megállapít, azt Doxa szereplőként is minden lehetséges szinten megjeleníti a Kádár-kori Magyar Népköztársaság abszurd létmódjához igazított sajátosságokkal, mint a bibliai János-identitásokat. Doxa a „paradoxon” szót is a nevében hordozza; Groys a paradoxont a nyelv „ikonjának,” alapvető logikai formulájának tekinti, amely „A és nem A egyidejű elgondolásából és igenléséből áll”, míg a nyelv „minden lehetséges A és nem A egységének elgondolása”.<sup>223</sup> Ez megfeleltethető annak a viszonyoknak, amelyet Bán megállapít a regényben a szereplők és valós megfelelőik, múlt és jelen, Dobrovics és Bereményi Géza között. A *Vadnai Bébiben* körvonalazódó filozófiai, ismeretelméleti állítások kiindulásként

---

<sup>221</sup> Boris GROYS, *Kommunista utóirat* (ford.: Nagy Edina) Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft, 2011, 13.

<sup>222</sup> PLATÓN, *Kritón* (ford.: Gelenczey-Mihálcz Alirán) = uő, *Euthüphrón, Szókratész védőbeszéde, Kritón*. (ford.: Mogyoródi Emese, Gelenczey-Mihálcz Alirán) Budapest, Atlantisz Kiadó, 2005, 157-183.

<sup>223</sup> GROYS, *Kommunista utóirat*, 17.

csak specifikusan egyes emberekre, esetekre vonatkoznak, de a végére, Dobrovicsnak a Doxa-történettel elért revelációi kapcsán – számára legalábbis – egyetemes érvényűvé válnak. Ami tehát eleinte egy kínzó létprobléma forrását jelenti számára, azt később egyre inkább mámorító lehetőségként éli meg, amely folyamat egyben az írói szerepbe való beavatása, és a szerzői funkcióval való ambivalens egybemosódása is. Mindennek a fentebb elemzett eszkatologikus jellegével látszólag ellentétben áll a Doxa-karakter személyes sorsa: a regény elején ugyan egy tévesnek bizonyult halálból tér vissza, de az orvos későbbi diagnózisa szerint szükségszerű bukását végül nem követi feltámadás, mivel az „nem adódik a mindennapokban.” (VB272.) A záró jelenet előtti, évtizedekkel később lezajló telefonbeszélgetésben viszont Ló Doxa „lelki üdvét” említi Dobrovics írói kötelessége kapcsán. Az írás általi megváltás Doxát is célozza: a szerzővé átlényegülő Dobrovics végül szöveggént, nyelvi reprezentációként „támasztja fel” őt, ami a nevében hordozott létmód esszenciális hordozójaként bizonyos értelemben az önazonosság számára elérhető legmagasabb foka. A *Vadnai Bébi* főbb regénypoétikai irányai között tehát a beavatás és fejlődés elbeszélése mellett az emlékműállítás gesztusa is jelen van.

Ebben hasonló kettős hatás figyelhető meg, mint a Bereményi-novella *Játékok a vadászterületen* cím szerinti szerepeltetésénél. Korábban kitértem arra, hogy az „új ember” motívuma mennyiben volt jelen az 1970-es évek budapesti neoavantgárd közegében, és hogyan függ ez össze azzal, hogy a szcéna kiemelkedő alakjait „istenségnek” aposztrófálták egymás között, akik a kollektív emlékezet által folyamatosan „reinkarnálódnak.” Havasréti szerint a neoavantgárd jelentős alkotói, így Hajas Tibor, Szentjóby Tamás vagy Erdély Miklós alakjai köré szőtt „legendaképző vagy kultuszt alkotó” elbeszélésekben az „illegális világ köreinek „túlvilági életét”, nyelvi „reinkarnációját” érhetjük tetten.<sup>224</sup> A *Vadnai Bébi* Doxa-karaktere maga a lehetséges, az elvonatkoztatott, bizonytalan igazság, ám a narráció mindeközben nem leplezi, hogy egy valós emberről, az 1970-es és 80-as évek budapesti művészvilágának jellegzetes alakjáról mintázta, amelyet a recepció is több ízben regisztrált.<sup>225</sup> Egy ponton úgy ábrázolja őt, a F fiatal Művészek Klubjának ablakrácsát markolva, hogy az egyértelmű vizuális párhuzamot hordoz Xantus János *Rocktérítő* című filmjének egyik jelenetével, melyben az önmagát alakító Gémes János Dixi pontosan ugyanazon a helyen, ugyanebben a testhelyzetben látható. Amellett, hogy a regény alapvető poétikai súlypontjai a lehetséges, az imaginárius kategóriái felé húznak, az – ennek a felszínen ellentmondó – feltámasztásra, nyelv általi reinkarnációra, kultuszképzésre utaló jelleg is megfigyelhető Doxa alakja kapcsán.

---

<sup>224</sup>HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 48.

<sup>225</sup>MARGÓCSY, „*azt te csak hiszed, bébi...*”, BÀN, *Az, és mégsem az*, UNGVÁRY, *Közelségátlépések*.

A *Vadnai Bébi* sok tekintetben a következő lépést jelentette a *Legendárium*hoz képest, melyben egyén, család és történelem viszonya, a saját történelmi idejüket megtestesítő alakok szerepeltetése, az öntükröző metaleptikus viszonyok, az imaginárius minőségű elemek, és az egyéni-kollektív megváltás lehetősége egyaránt megjelenik. A legintenzívebb kapcsolat ugyanakkor Doxa karaktere révén mutatható ki a két mű között, aki regény végén részben önként vállalt száműzetésbe vonul egy társadalmi realitásoktól elzárt, túlvilágiként ábrázolt helyre, ahol gondolatban hozzáfog az íráshoz. Ez a mozzanat pontosan a *Legendárium* utolsó fejezetében szereplő, szintén János nevű karakterrel hozza látványos összefüggésbe alakját. A *Legendárium* Jánosa a domináns forrásközlő fiúgyerek testvére: a *Vadnai Bébi*ben a szintén forrásközlőként meghatározható Dobroviccsal merül fel kettejük esetleges testvéri viszonya. Továbbá mindkét János a „lehetséges” létmódjának legfőbb hordozója és megtestesítője, még azzal együtt is, hogy ezt a két mű valamelyest eltérően artikulálja. A *Legendárium* Jánosa számára a kárhozatot is a „lehetséges” testesíti meg, mivel múlt és jövő egyaránt meghatározhatatlanok, a kilátások és perspektívák szétszóródnak a különböző változatok között. A kastélyban totális zűrzavar uralkodik, ahol minden és mindennek az ellentéte is igaz, János pedig nem tud eligazodni sem a körülötte élők között, sem a saját életében. Viszont a megváltás hordozója is a lehetséges, mert a cselekvés és nem-cselekvés együttes lehetőségének fenntartásával, a várakozással és a türelemmel kap egy esélyt arra az egyéni megváltásra, aminek az írás, és János alakjának allegóriáján át kollektív érvénye is van. Doxa számára a „lehetséges” árnyoldala személyes síkon a kallódás és a fatalistán, sodródva élt élet, a gyerekkori trauma felőli tudatlanság, majd annak elhárítása. Elhagyhatná az elmeegógyintézetet, de a felajánlásra sem igennel, sem nemmel nem válaszol: Agamben fentebb hivatkozott tézisei a törvénnyel szemben képviselt, várakozó potencialitásról ugyanúgy érvényesek az ő alakjára is. Doxa a történet, és tágabban értve a nyelv allegóriájává válik azzal, hogy az „igaz” és „nem igaz” lehetőségét egyidejűleg fenntartja. A messianisztikus szerep mindkét János-alaknál a kivárában, a törvény kapujában várakozó ember posztúrájában, ezen kívül pedig az írásban nyilvánul meg, de ebben is van különbség a két mű között. A vőlegény érkezését talán maga János írja meg a presszóban ülve, Doxa pedig a szülei és saját maga „fejben” írt történetét a bolondokkal adja elő, „megismétlik” a „Tegnapot”, de ennek már csak személyes síkon van jelentősége: a megváltói szerepet eddigre Dobrovics vette át.

Mindketten jelképei, megtestesülései saját koruknak: a *Legendárium*ban, noha Anna és János kettőse az 1970-es évek jelenére vonatkoztatható, a régebben élt családtagok történeteinek célelvű becsatornázása jóval nagyobb időtávot ölel fel; a kastély és az azzal azonosított Anna alakjának leírásai pedig az újkorig vezetnek vissza a hely történelmi dimenzióját.

Doxánál mindez saját és szülei generációjára korlátozódik, ugyanakkor az általa képviselt és nevében hordozott létmódnak a szülők és kortársak történeteire, összefonódó történelmi-személyes beszámolóira, a regényszöveg egészére való kiterjesztése expliciten a szöveg megfeleltettségévé teszi. Doxa így végül nem beteljesítője, hanem instrumentuma a *Vadnai Bébi*ben megjelenő személyes és kollektív megváltás-narratívának: esszenciális formájában hordozza és közvetíti a „lehetséges” létmódját, de ennek a pozitív oldalát Dobrovics változtatja életfilozófiává és mámorító írói ihletté a maga, és a történet elmondásává, az önálló léttel felruházás aktusává saját és szülei generációja számára.

## Összefoglalás és végkövetkeztetések

Bereményi Géza két regényének, a *Legendárium*nak és a *Vadnai Bébinek* a szoros olvasással történő, elméleti irányultságú vizsgálata egyrészt a recepció részéről visszatérően elhangzó megállapítások elmélyítésére irányult, másrészt olyan további irányok kijelölésére, melyek a teljes életmű értékelése szempontjából is termékenyek lehetnek. A *Legendárium*ot illetően bővült az összkép néhány nagyon jelentős világirodalmi párhuzammal, melyek között első sorban Franz Kafka műveit kell említeni. Új megvilágításba próbáltam helyezni a regénykompozíciót is: a dolgozat meglátása szerint a családi emlékezetet képviselő megszólaltatott narrátorok polifóniája a történelemhez való viszony révén egy fokozatossági sorrendbe rendezhető, amelyről a regény végére kiderül, hogy egy eszkatologikusságra irányuló, célelvű narratíva megalapozását szolgálja. A felhasznált elméleti háttérben ugyanakkor feltűnő túlsúlyba került a történelemfilozófiai szakirodalom: Reinhart Koselleck és Walter Benjamin szövegei egyaránt ide sorolhatók, de a történelemfilozófia Giorgio Agamben hivatkozott műveiben is jelen van az irodalmi, jogfilozófiai és esztétikai szempontok mellett. Éppen ezért is egy érdekes további kutatási irányt jelenthet a Bereményi-regények műfajiságának vizsgálata a fikciós szépirodalom és a történetírás kategóriái, valamint a dolgozatban hivatkozott, Hayden White-i doku-fikciós műfaji spektrum összefüggésében. A történettudományos igénnyel való megközelítés kizárható, viszont a Bereményi-művek (irodalmi, és egyéb műfajokban is) nehezen hozhatók kapcsolatba a doku-fikció által a jelenlegi magyar és nyugati kultúrában implikált regiszterrel. A művek tematikájában és poétikájában akkora súllyal van jelen a családi emlékezet, a kisember egyéni tapasztalata és beszámolója a történelmi folyamatokról, hogy az könnyen olvasható a kategóriák közötti határok feszegetéseként. Családi emlékezet nincs kollektív, nemzeti múlt nélkül, de a művek ennek ellentétét is sugallják: a historikus narratíva sosem lehet egész az élete megőrzésére és jobbá tételére törekvő, generációs traumákat hordozó kisember személyes tapasztalatai nélkül. Érdekes elméleti cél lehetne meghatározni, hogy az egyértelműen a szépirodalomhoz sorolható Bereményi-próza melyik műben hogyan viszonyul a doku-fikciós műfajokhoz és poétikákhoz, melyek a találkozási pontjai az eddigi történetírói iskolákkal, paradigmákkal, a *Legendárium* és a *Vadnai Bébi* kapcsán hivatkozottakhoz hasonló programszövegekkel.

Mindemellett még inkább hiánypótló munka lenne a *Legendárium* korabeli irodalmi közegében való elhelyezése, a kritika és az olvasóközönség fogadtatásának, az irodalmi piaci eredményeknek a tételes számba vétele, valamint az irodalomtörténeti kontextusban betöltött szerepének kijelölése. Ez utóbbi feladathoz a megalapozást Szajbély Mihály hivatkozott



tanulmánya már magas szinten elvégezte a debütáló *A svéd király* novelláskötettel: az itt leírtak megfelelő kiindulási pontot nyújthatnak a nyolc évvel később érkező *Legendárium*, és a kettő közötti szórványos novellaközlések történeti kontextualizálásához egyaránt. Szintén érdekes lehet Bereményi 1970-es évtizedben elinduló, más irodalmi műnemekben vagy művészeti ágakban végzett alkotótevékenysége, és a prózai munkái közötti intermediális kapcsolatok vizsgálata: a dalszövegek, színdarabok, filmek számos szövegszerű, motivikus és egyéb párhuzamot mutatnak, melyekre minimális mértékben a dolgozatomban is kitértem; nagyobb ívű feltárásuk szükségszerűen túlmutatna az egyezések és allúziók megállapításán. Az itt feltárára váró intermediális összefüggések jó eséllyel jelentősen hozzájárulhatnak például az újabb kori magyar irodalom filmes, filmszerű tendenciáinak tudományos feldolgozásához.

A pontról pontra történő összehasonlítás igénye nélkül kijelenthető, hogy Bereményi Géza eddigi két, regényként meghatározható művében hasonló tematikát jár körül, de a hosszú kihagyás után megjelent *Vadnai Bébi* esetében a látszólagos poétikai homogenitás ennek jóval mélyebb, rétegzettebb kifejtését teszi lehetővé. Az azóta megjelent *Magyar Copperfield* felől szemlélve mindez egy egyértelmű fejlődési pályát rajzol ki, mely az egyre nagyobb ívű formák, és egyre tisztábban, vállaltabban önéletrajzi tartalom felé tart. Az elméleti háttér feltérképezése dolgozatom végén sem áll meg: a szempontok, ahogy a felhasznált szakirodalmi apparátus is bővíthető és bővítendő is. Mindenképpen érdekes további irányokat jelenthet például a filmes prózajegyek tágabb filmelméleti kontextusban való tárgyalása, akár az életművön belüli intermediális kapcsolatok, akár a regény cselekménye idejének filmművészeti, filmelméleti irányainak metafikciós jelenléte felől közelítve. Bereményi Géza egyik interjújában<sup>226</sup> tett állításai szerint megjelenés előtt álló következő önéletrajzi kötetében Bódy Gábor alakja is jelentős szerephez jut, a *Vadnai Bébi* szövege pedig egy Bódy-filmre is tartalmaz utalást.

Az elemzői munka legfőbb további feladatait ezért is az önéletrajziség felőli vizsgálódásban, és az újabb művekre is kiterjedő irodalomtörténeti kontextualizálásban látom. Előbbi a teljes életmű meghatározó körülménye, amelyet a jelenlegi, kései szakasz beteljesít, teoretikus számbavétele ezért nem halogatható tovább. Utóbbi pedig nem pusztán a jelenkori magyar irodalmi kánon felméréséhez és egységben látásához elengedhetetlen, de az elmúlt hat évtized irodalomtörténetének számos, eddig rejtve maradt összefüggésére világíthat rá. A történelmi múlt feldolgozását tematizáló, valamint önéletrajzi művek tartósan és nagy súllyal vannak jelen az utóbbi idők magyar irodalmi piacán: Bereményi életművének szerepét és helyét

---

<sup>226</sup>JÁNOSSY Lajos, *Litera podcast – A hónap szerzője, Bereményi Géza készülő regényéről*. 2023. május 13. <https://litera.hu/media/litera-podcast/litera-podcast-a-honap-szerzoje-beremenyi-geza-keszulo-regenyrol.html>, internetelérés: 2024.08.22.

ezek vonatkozásában is újra meg kell határozni. Mindehhez azonban szükséges volt egy tágabb elméleti háttér felvázolása, és az eddigi írói korszakokat keretező, jelesen az első szakaszt lezáró, és a másodikat elindító két regény nagyobb látószögű elemzése. Dolgozatommal ezt az első lépést szándékoztam megtenni.

## Irodalomjegyzék

A témában eddig megjelent tanulmányaim, melyeket az értekezés fejezeteibe beépítettem:

PIKÓ, András Gáspár, *A történelem angyala kikémlél a családfa ágai közül. Családi emlékezet és történelmi múlt viszonya Bereményi Géza Legendárium című regényében.* Székelyföld 24, 7. (2020. július) 68-94.

PIKÓ, András Gáspár, *Az énképzés módozatai Bereményi Géza Vadnai Bébi című regényében (I. rész)* Forrás – Irodalom-Művészet-Tudomány 55, 2023/11, 60-77.

PIKÓ, András Gáspár, *Az énképzés módozatai Bereményi Géza Vadnai Bébi című regényében (II. rész)* Forrás – Irodalom-Művészet-Tudomány 55, 2023/12, 38-55.

PIKÓ, András Gáspár, *Bibliai motívumok és párhuzamok Bereményi Géza Vadnai Bébi című regényében.* Kalligram, 2024/07-08. 135-141.

PIKÓ, András Gáspár, *Stories picked from the family tree: A close-reading examination of the relations between history and family past in Géza Bereményi's Legendárium = Folytonosság és megszakítottság a magyar kultúrában: A doktoriskolák VI. nemzetközi magyarságtudományi konferenciája.* szerk.: Bene Sándor, Dobos István. Budapest, Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, 2022, 505-516.

### Felhasznált irodalom

AGAMBEN, Giorgio, *The Melancholy Angel* = uő, *The Man Without Content* (transl.: Georgia Albert), Stanford, CAL, Stanford University Press, 1999, 104-115.

AGAMBEN, Giorgio, *The Messiah and the Sovereign. The problem of Law in Walter Benjamin.* = uő, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy* (ed. and transl.: Daniel Heller-Roazen) Stanford, CAL, Stanford University Press, 1999, 160–176.

ALEXA, Károly, *Berményi Géza (Pályaképek)*, Mozgó Világ 1977/3, 37-42.

ALTHUSSER, Louis, *Ideológia és ideologikus államapparátusok* (ford.: László Kinga) = *Testes Könyv I.*, szerk.: Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc (ford.: László Kinga et al.) Szeged, Ictus-JATE, 1996.

ANDERSON, Benedict, *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről.* (ford.: Sonkoly Gábor) Budapest, L'Harmattan, 2006.

- ANGYAL, János (szerk.) *Elérhetetlen föld*. Budapest, Írószövetség KISZ szervezete, 1969.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. (ford.: Hidas Zoltán) Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2013.
- AUGÉ, Marc, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* (ford.: Fáber Ágoston) Budapest, Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2012.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében* (ford.: Orosz István) = uő, *A beszéd és a valóság*. (ford.: Orosz István, Könczöl Csaba) Budapest, Gondolat Kiadó, 1986, 419-478.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol – A szó művészete és a népi nevetéskultúra. Szatíra*. (ford.: Könczöl Csaba, Raincsák Réka) Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- BAKCSI, Botond, *Törvény, kivételes állapot, passzív ellenállás. Jegyzetek jog és irodalom agambeni összekapcsolásáról*. Helikon 59, 2013/4, 546–565.
- BALASSA, Péter: *A családfa-vágás nehézségei. (Gondolatok Bereményi Géza Legendáriumáról és a családregény-írásról)* Jelenkor, 1978/12, 1165-1170.
- BÁN, Zoltán András, *Az, és mégsem az. Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. <https://magyarnarancs.hu/konyv/az-es-megsem-az-87532>, internetelérés: 2024.08.22.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, (ford.: Mahler Zoltán), Budapest, Osiris Kiadó, 1997.
- BECSKEHÁZI, Attila, *Illegalitás és konspiráció = Tükör által homályosan – Tanulmányok az ideológiáról*. szerk: Szabó Márton. Budapest, MTA Társadalomtudományi Intézet, 1990, 102-110.
- BEDECS, László: *Berményi Géza: Legendárium = Magyar Irodalmi Művek 1956-2016*. szerk.: Falusi Márton és Pécsi Györgyi. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021, 327-329.
- BEDECS, László, *Berményi Géza: Vadnai Bébi = Magyar Irodalmi Művek 1956-2016*. szerk.: Falusi Márton és Pécsi Györgyi. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021, 893-894.
- BENJAMIN, Walter, *A történelem fogalmáról* (ford.: Bence György) = uő, *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. szerk.: Radnóti Sándor (ford.: Bence György et al.) Budapest, Magyar Helikon, 1980.

- BENJAMIN, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, 4. [https://www.burg-halle.de/home/129\\_baetzner/SoSe\\_2017/benjamin\\_Ueber\\_den\\_Begriff\\_der\\_Geschichte.pdf](https://www.burg-halle.de/home/129_baetzner/SoSe_2017/benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf), internetelérés: 2024.04.14.
- BEREMÉNYI Géza, *A svéd király*. Budapest, Magvető Kiadó, 1970.
- BEREMÉNYI, Géza, *Legendárium*. Budapest, Holnap Kiadó, 2004.
- BEREMÉNYI, Géza, *Tenyészet*. *Mozgó Világ* 1, 2. 1971, 94–102.
- BEREMÉNYI, Géza, *Vadnai Bébi*. Budapest, Magvető Kiadó, 2013. Javított utánnomás, 2020.
- BEREMÉNYI, Géza, *Versek*. Budapest, Magvető Kiadó, 2016.
- BODOR, Béla, *A lírai ellenbeszéd alakzatai, különös tekintettel Eörsi István, Balaskó Jenő és Petri György költészetére*. *Kalligram*, 2002/3, 35–59.
- BÜRGER, Peter, *Az avantgárd elmélete* (ford.: Seregi Tamás) Szeged, Universitas Szeged Kiadó, 2010.
- DÄLLENBACH, Lucien, *The Mirror in the Text* (transl.: Jeremy Whiteley, Emma Hughes) Chicago, IL, The University of Chicago Press, 1989.
- DE MAN, Paul, *Ellenszegülés az elméletnek* (ford.: Huba Miklós) = *Szöveg és interpretáció*. szerk.: Bacsó Béla, Ambrus János (ford.: Pongrácz Tibor et al.) Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 97–112.
- DERRIDA, Jacques, *Aláírás esemény kontextus*. (ford.: Kicsák Lóránt) = *Performatív fordulatok*. szerk.: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. (ford.: Kicsák Lóránt et al.) Eger, Líceum Kiadó, 2015, 43–69.
- ERDÉLY, Miklós, *Montázs-éhség* = uő, *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II*. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 95–105. [https://artpool.hu/Erdely/Montazs\\_ehseg.html](https://artpool.hu/Erdely/Montazs_ehseg.html), internetelérés: 2024. 08. 22.
- ERDÉLY, Miklós, *Montázsgesztus és effektus* = uő, *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II*. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 142–162.
- ETLINGER, Mihály, *Korral járó tünetek*, *Jelenkor* 57/2, 2024, 237–241., <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2908/korral-jaro-tunetek>, internetelérés: 2024.08.22.
- FODOR, Sándor, *Bereményi Géza: „Mindig a függetlenséget és a szabadságot kerestem”* - <https://novekedes.hu/interju/beremenyi-geza-mindig-a-fuggetlenseget-es-a-szabadsagot-kerestem>, internetelérés: 2024.08.22.

- FOUCAULT, Michel, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák.* (ford.: Sutyák Tibor) Debrecen, Latin Betűk, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez* (ford.: Sutyák Tibor) = uő, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* szerk.: Sutyák Tibor (ford.: Angyalosi Gergely et al.), Debrecen, Latin Betűk, 2000, 61-70.
- GÁLL, István (szerk.) *Naponta más. (Fiatal prózairók antológiája).* Budapest, Új Termés – Magvető, 1969.
- GAVRA, Gábor, *A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján = Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon* (szerk: Havasréti József, K. Horváth Zsolt) Budapest Pécs, Kijárat – Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék, 2003, 39–54.
- GÉMES, János Dixi, *Galaxia.* <https://artpool.hu/2005/experimenter/Dixi.html>, internetelés: 2024.08.22.
- GENETTE, Gérard, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig* (ford.: Z. Varga Zoltán) Kalligram, Pozsony, 2006.
- GROYS, Boris *Kommunista utóirat* (ford.: Nagy Edina) Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2011.
- HAJAS, Tibor, *Filmtervezet. Ideiglenes cím: Öndivatbemutató* = uő, *Szövegek.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005, 191-192.
- HAJAS, Tibor, *Öndivatbemutató* = uő, *Szövegek.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005, 193-196.
- HAJNÓCZY, Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai.* szerk.: Domokos Mátyás, Reményi József Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 167–229.
- HAP, Béla, *Mi az underground?* <https://artpool.hu/Aczelkor/Hap.html>, internetelés: 2024.08.22.
- HAVASRÉTI, József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban.* Budapest, Typotex, 2006.
- HAVASRÉTI, József, *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban.* Budapest–Pécs, Gondolat Kiadó-Artpool, PTE Kommunikációs és Médiatudományi Tanszék, 2009.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *A szellem filozófiája Enciklopédia III.* (ford.: Szemere Samu), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.

- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*. (ford.: Vajda Mihály et al.) Budapest, Gondolat Kiadó, 1989.
- HORVÁTH, Csaba, *Az elveszett illúzió nosztalgiája Bereményi Géza műveiben*. *Kortárs*, 2016/11, 64–68.
- HORVÁTH, Csaba, *Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. *Kortárs*, 2014/6, 94-96., [https://epa.oszk.hu/00300/00381/00193/EPA00381\\_kortars\\_2014\\_06\\_24234.htm](https://epa.oszk.hu/00300/00381/00193/EPA00381_kortars_2014_06_24234.htm), internetelérés: 2024.08.22.
- ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein* (ford.: Molnár Gábor Tamás) Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- JABLONCZAY, Tímea, *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban = Narratívák 6.*, 7–37.
- JÁNOSSY, Lajos, *Litera podcast – A hónap szerzője, Bereményi Géza készülő regényéről*. <https://litera.hu/media/litera-podcast/litera-podcast-a-honap-szerzoje-beremenyi-geza-keszulo-regenyrol.html>, internetelérés: 2024.08.22.
- JÁNOSSY, Lajos, NÉMETH, Gábor, *Az anyag emlékszik. Nagyvizitben Bereményi Gézánál*. <https://litera.hu/magazin/interju/az-anyag-emlekszik.html>, internetelérés: 2024.08.22.
- KAFKA, Franz, *A császár üzenete* (ford. Gáli József) = uő, *Elbeszélések* (ford.: Antal László et al.) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2009, 251.
- KAFKA, Franz, *A törvény kapujában* (ford. Gáli József) = uő, *Elbeszélések* (ford.: Antal László et al.) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2009, 237-239.
- KAFKA, Franz, *Az ítélet* (ford.: Tandori Dezső) = uő, *Elbeszélések* (ford.: Antal László et al.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 37-51.
- KOSELLECK, Reinhart, *Az emlékezet diszkontinuitása* (ford.: Schein Gábor), *2000* 11, 11. sz. 1999, 3-8.
- KOSELLECK, Reinhart, *Tapasztalatváltozás és módszerváltás* (ford.: Hidas Zoltán), *Korall* 7, 23. sz. 21-59.
- KOZÁK, Gyula, *1963 = Beszélő évek 1957-1968. A Kádár-korszak története, I. rész.* szerk.: Révész Sándor, Budapest, Stencil Kulturális Alapítvány, 2000, 307–323.
- KRISTEVA, Julia, *Egyik identitásból a Másik(ba)* (ford.: Farkas Anikó) = *Helikon*, 41, 1995/1–2., 62–79.
- KRUSOVSKY, Dénes, *Se Kádár, se Petőfi – Bereményi Géza író*. <https://magyarnarancs.hu/sorkoz/se-kadar-se-petofi-236630>, internetelérés: 2024.08.22.

- KULCSÁR-SZABÓ, Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1993.
- KÜRTI, Emese, *Glissando és hírtépés. Kortárs zene és neoavantgárd művészet az underground magánterekben, 1958-1970*. Budapest, L'Harmattan, 2018.
- MÁRAI, Sándor, *A teljes napló 1949*, Budapest, Helikon Kiadó, 2008.
- MARGÓCSY, István: „*azt te csak hiszed, Bébi...*”, *Holmi* 26/5, 2014. május, 608–612.
- MESTER, Ildikó, *Bereményi Géza életmű-interjú*. Budapest, Seneca Kiadó, 1996.
- MORSÁNYI, Bernadett, *Magyarország és egy ifjú nemzedék a hatvanas-hetvenes évek fordulóján*, ELTE doktori publikáció, 2009. [https://epika.web.elte.hu/doktor/publ\\_Morsanyi\\_B1.pdf](https://epika.web.elte.hu/doktor/publ_Morsanyi_B1.pdf), internetelérés: 2024.08.22.
- PLATÓN, *Állam* (ford.: Szabó Miklós korábbi fordításának tekintetbe vételével Steiger Kornél) Budapest, Atlantisz Kiadó, 2014.
- PLATÓN, *Kratülosz* (ford.: Horváth Judit, Szabó Árpád) Budapest, Atlantisz Kiadó, 2008.
- PLATÓN, *Kritón* (ford.: Gelenczey-Mihálcz Alirán) = uő, *Euthüphrón, Szókratész védőbeszéde, Kritón*. (ford.: Mogyoródi Emese, Gelenczey-Mihálcz Alirán) Budapest, Atlantisz Kiadó, 2005, 157–183.
- PLÉH, Csaba, *A narratívumok mint a pszichológiai koherenciateremtés eszközei*. = uő, *Hagyomány és újítás a pszichológiában. Tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 1998.
- POGÁNY, Eszter, *Az írás megmarad*. *Tempevölgy*, 2015/3, 43–47.
- REICHERT, Gábor, *Hiteles érzések. Bereményi Géza: Vadnai Bébi*. *Új Forrás*, 2014/03, 34–37.
- REYNOLDS, Barbara, *Dante – A költő, a politikai gondolkodó, az ember* (ford.: Sajó Tamás) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Útvesztő*, (ford.: Farkas Márta), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1969).
- SCHOLEM, Gershom, *A Tóra értelmezése a zsidó misztikában* = uő, *A kabbala szimbolikája* (ford.: Ladányi Lóránd) Budapest, Hermit Kiadó, é.n., 42–102
- ST.TURBA, Tamás, *FIKA/BOGEY, Fiatal Művészek Klubja. Interjú St. Auby Tamással*. Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013.



- SZAJBÉLY, Mihály, *Irodalomtörténeti tanulmány Bereményi Gézaról, avagy csellengő hősök nyomában az irodalomtól a történetig* = uő, *Álmok álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok.* Budapest, Magvető Kiadó, 1997, 198-214.
- SZAJBÉLY, Mihály, *Újvidék, hatvanas évek. A farmernadrágos próza magyar klasszikusa, Végel László* = uő: *Álmok álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok.* Budapest, Magvető Kiadó, 1997, 174-197.
- SZÁVAI, János, *Legenda és valóság. Bereményi Géza: Legendárium.* Új Írás, 1978. dec. 99-100.,
- SZÉCHENYI, Ágnes, *A kifejtetlen hordozott energia. Bereményi Géza: Vadnai Bébi.* Alföld 66. évf., 1. sz., 2015, 101-105.
- SZILÁGYI, Ákos, *A „fiatal irodalom” mint megtévesztés és hamis tudat = FASÍRT, avagy viták a fiatal irodalomról,* szerk.: Dérczy Péter, JAK Füzetek I., Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1982, 77–91.
- TARJÁN, Tamás, *Bereményi Géza: Legendárium.* Kritika 1978/10, 28.
- TARJÁN, Tamás, *Felemás,* <https://revizoronline.com/hu/cikk/4884/beremenyi-geza-vadnai-bebi/>, internetelérés: 2024.08.14.
- TENGELYI, László, *Élettörténet és sorsesemény.* Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998.
- THOMKA, Beáta, *Narrator versus auctor = Narratívák 6.,* 102–112.
- TORNAI, Szabolcs, *Teremtés fél kézzel.* Könyvpiac, 2013/10, 18-19.
- UNGVÁRY, Rudolf, *Közelségátlépések.* Jelenkor 57, 2. sz., 2014. 149–160. <https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2897/kozelsegatlepesek>, internetelérés: 2024.08.22.
- WHITE, Hayden, *A modern esemény* (ford.: Scheibner Tamás) = *Tudomány és művészet között.* szerk.: Kisantal Tamás (ford.: Scheibner Tamás et al.), Budapest, L'Harmattan – Atelier, 2003, 265–286.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások* (ford.: Neumer Katalin), Budapest, Atlantisz Kiadó, 1992.
- ZIMONYI, Zoltán (szerk.) *Fiatal Írók tanácskozása - Lillafüred, 1969 Teljes jegyzőkönyv, jegyzetek, dokumentum-melléklet.* Budapest, Széphalom Könyvműhely, Új Kilátó, 1995.

# Plágiumnyilatkozat

## **doktori értekezés**

Alulírott Pikó András Gáspár (NR31EX), a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola Modern magyar irodalom és kultúra programjának doktorjelöltje ezennel büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy

*Történelem- és megváltásképzetek Bereményi Géza Legendárium és Vadnai Bébi című regényeiben*

című doktori értekezésem **saját, önálló munkám**; az abban hivatkozott nyomtatott és elektronikus szakirodalom felhasználása a szerzői jogok nemzetközi szabályainak megfelelően történt.

Tudomásul veszem, hogy doktori értekezés esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Tudomásul veszem, hogy a plágiummal azonos elbírálás alá esik a mesterséges intelligencia bármely formájával – részben vagy egészben – készült munka.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy plágium esetén doktori értekezésemet a doktori iskola visszautasítja.

Szeged, .....év ..... hó ..... nap

.....

aláírás

