

HAJNAL ZSOLT

Többismeretlenes egyén(let)ek

TERÉZIA MORA: SZERELMES UFÓK



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2018
220 oldal, 3499 Ft

A tíz elbeszélést felsorakoztató *Szerelmes ufók* (*Die Liebe unter Aliens*) mérföldkőnek tekinthető a leginkább regényeivel (el)ismertté vált Terézia Mora pályáján: novellákkal kezdte pályafutását, s immáron kanonizált szépíróként visszatért alkotói origójának műfajához. Az összehasonlítás apropója így adott, sőt egyenesen kikerülhetetlen. Az eltelt tizenhét év eredménye pedig az írói kibontakozás vonatkozásában – Mora történeteivel és hőseivel ellentétben – egyértelműen optimizmusra ad okot. „Welcome to the shithole!” – hangzik el a borúlátó üdvözlégy a *Szerelmes ufók* egyik elbeszélésének esővel áztatott buszpályaudvarán. Amennyiben a pesszimizmus valóban a magyarság elválaszthatatlan sajátja, Mora a jövőben akár még hungarikummá (sic!) is avanszálhat. Ennek megfelelően viszont én sem indíthatom mással, mint – rövid, de szükségszerű – fanyalgással e bírálatot.

Hozzáértő szerkesztői döntésre vall, hogy *A hal úszik, a madár repül* című elbeszélés került a kötet élére, hiszen az már-már költőien sűríti magába mindazt, amivel a soron következő novellákban találkozunk. Főhősünk, Hellmut, vagyis Marathon Man vezeti be azoknak a személyeknek a sorát, akikkel kapcsolatban a fülszöveg azt az ígéretet teszi, miszerint az elbeszéléskötetben „lépten-nyomon elveszett, magukra hagyott, zsákutcába jutott figurákkal találkozhatunk”. A könyv kétséget kizáróan beváltja ezen ígéretét, a csodabogarak rajzása mellett azonban az olvasó hamar felfigyel valami másra is, amiről a fülszöveg egyáltalán nem tesz említést. Ez pedig az *olvashatóság* kérdése. Semmi esetre sem a történetek megírásának, technikai megvalósításának módját és minőségét szándékozom kifogásolni, mert Mora írói eszköztára lenyűgöző. A *hogyan?* helyett sokkal inkább a *mit?* az, ami vitatható. A *Különös anyag* zavaróan fragmentált novelláinál a *Szerelmes ufók* már egy „csináltságában” is jóval strukturáltabb, olvashatóbb textust tesz a kortárs (szép)iro-

dalom olvasói elé, de a hasonló narrációs technikával elbeszél, eseménytelenségüktől-történetelenségüktől (is) homogén történetek egy „edzetlen” olvasó számára hamar érdekelenné válhatnak, maliciózusabb elmékben pedig még az írói fantáziátlanság vagy gyorski-termelés szükségességének vádját is felkelthetik. Vajon az elitirodalom berkein belül az olvasói öröm kínessá válik egy Ingeborg Bachmann-, Adalbert von Chamisso- vagy Georg Büchner-díjat követően? Vajon képes ennyire pesszimista, sőt egyenesen mizantróp lenni a kortárs irodalom? A jelek szerint igen. A kötetet forgatva több alkalommal is hiányérzete támad az olvasónak, ez a hiányérzet pedig egyértelműen az írói közlésigény és az elbeszél történetanyag közötti aszimmetriából fakad. A problémát pedig még az a közhelyszerű magyarázat sem tudja semlegesíteni, amely szerint itt maga az eseménytelenség lenne a voltaképpeni cselekmény. Tíz történeten keresztül? (Fanyalgás vége.) A váltott narráció leleményes használatra ugyanakkor nem csak a szövegeket teszi izgalmasabbá, hanem az elbeszélői technika médiumán keresztül is nyomatékosítja a kötetben szereplő szubjektumok dilemmáját, vagyis hogy hol ér véget az Én, s hol kezdődik a Másik: „A nap maradék óráiban álmodozik. Nézi a fákat, a házakat. A szépeket és a rondákat. Ugyanezt csinálja maraton közben is. Nem kell nyerni, az idő mindegy, lehet nézelődni. A szép házak, a ronda házak. Ha csak rondák vannak, rosszul érzem magam, ha többnyire szépek, akkor meg jól. Egy szó, mint száz: normális vagyok. Anyukám, nyugodt lehetsz, bizonyítékom van rá, hogy normális vagyok”. Marathon Man és a többi főhős azért is válnak különösen szerethetőkké számunkra, mert személyükön keresztül Mora valami általánosat és örökérvényűt fogalmaz meg magáról az életről. Marathon Man esetében a futás mint permanens erő kifejtés az élet metaforájává válik, ennek megfelelően pedig maga Hellmut a megküzdő ember pszichológiailag pozitív példázatává. De a halálról is épp annyira beszél ez a történet, méghozzá a megszokottól teljesen eltérő modalitásban. Az imént említett énhatárok kérdésére látszik valamiféle kétségbeesett megoldást kínálni a novella a dialógushelyzet hiányában megtapasztalt szabadsággal: „Ezt sem gondoltam volna, hogy egyszer ilyen leszel, hogy inkább halálra vereted magad, mint hogy feladd, szólal meg Marathon Man fejében halott anyukája. Marathon Man nem válaszol, már megteheti”. A (véltetően) intenzív verbális konfliktusokkal terhelt anya-gyerek kapcsolat végérvényes lezáródását jelzi, hogy Marathon Man már gondolatban sem hajlandó visszafelelni anyja egykori szavainak, tehát a polémiáról való önkéntes lemondás – ha úgy tetszik, az elnémulás – a beszélő szubjektumot saját függetlenségében erősíti meg.

A címadó novellában, a *Szerelmes ufók*ban Mora a húszéves Tim és a tizennyolc éves Sandy, illetve Tim főnöke, a lengyel bevándorló, Ewa, s annak férje, Dolf kapcsolatának párhuzamba állításával vesz látteleletet a „kallódó fiatalság” toposzáról, a generációs szakadékokról, az idő múlásáról, s a (szeretet)kapcsolatok változékonyságáról. Különösen fontos az egyébként kapunyitási pánikkal küzdő Tim alakja, mivel Mora vele vezeti be hőseinek egy konkrét típusát, nevezetesen a HSP-t (*Highly Sensitive Person*), magyarul a szuper- vagy hiperérzékeny személyt. A túlérzékenységet a köztudat általában vagy a romantikus ponyvaregényekből ismert csöpögős érzelmességgel, vagy a tragikus sorsú művész(lel)kekhez szinkdochikusan hozzákapcsolódó hisztériával azonosítja tévesen, de Mora leírásaiban a típus komplex pszichologikumában és biológikumában jelenik meg, vagyis ingerfeldolgozási érzékenységének intenzitásában: „Nem akarja, hogy így legyen, de egyszerűen így van, hogy minden, ami új, pánikkal tölti el. Minden hangos szóra összerezzen, a legkisebb kritika, helyreigazítás úgy hatol belé, akár a kés.” A ma már tudományos kutatások tárgyául szolgáló szu-

perézékenység legfőbb ismérvei az ingerek általi könnyed túltelítődés (overarousal); az elvonulásra, egyedüllétre való fokozott igény; a mások hangulataira és érzelmeire való erőteljes reakció, továbbá a részletek kifinomult érzékelése. Ezek a sajátosságok mind visszaköszönek a *Szerelmes ufók* lapjain. Mora nagyon érzékletesen ír a szeretet kifejezésének legapróbb jeleiről-geisztusairól, amivel az egyik fél a másik felé fordulhat, s arról, amikor ezek a kódok elveszíteni kezdik jelentésüket, mintegy elbizonytalanítva ezzel vonatkozási rendszerüket is. Vegyük például az integetést. Ewa a szerelmes fiatalokat fuvarozza, Sandy a tengert szeretné látni, a lány kiszáll, Tim pedig, ahogy haladnak tovább Ewával a munkahelyük felé, a hátsó ablakon kinézve addig integet Sandynak, amíg el nem veszít egymást szem elől. „Amikor fiatal voltam, én is így integettem, gondolta Ewa. Ő soha, de ez nekem csak később lett probléma. Aztán már ez sem volt probléma. Az emberek különbözőek” – így jut el Ewa a személyes neheztelések listázása útján a megértés fontosságának kérdéséig: mindnyájan megismerésre váró idegenek vagyunk egymás számára. A kitaszítottság, a meg nem értettség érzését enyhítő vigasz lehetőségét Mora a *Szerelmes ufók*ban is az esztétikai élményben való involváltságban látja megvalósulónak: „A helyzet szörnyű, de a tenger, a part, az ég nem szűnik meg nagyszerűnek lenni”. Másutt a kötetben ezt olvashatjuk: „Mi a te álmod tulajdonképpen? Mit csinálnál a legszívesebben? (Semmit. Nézni a fölkelő és a lenyugvó napot. Nem is akarok többet élni, mint ezt a kétszer pár percet naponta. (...) Mindig így, örökké.)” Ami a fiatal lány nevét illeti, Sandy igazából Patricia. Marathon Man polgári neve Hellmut, régi osztálytársa, Claus viszont Hoppsnak szólítja. Mora a kötet egészében kihasználja a megnevezhetőség tág terét, felhívva ezzel a figyelmet a jelölő és a jelölt közötti bizonytalan kapcsolatra, a Másik vélt ismertségének nevetségességére, megismerhetőségének korlátaira.

A nevekkel való nyelvfilozófiai játék érhető tetten a *Szerelmes ufók*at követő novellában, a *Perpetuum Mobilé*ben is. Tom és a másik Tom az általános iskola első osztályában ismerkednek meg, barátságuk elmélyülése során pedig identitásuk határai annyira fluiddá válnak, hogy a két fiú szimbiotikus viszonyba kerül egymással – ezt hivatott kifejezni a másik Tom keresztnevét megelőző határozatlan névmás is. Az identitás (név általi) megteremtésének konstruktív voltára egy temetői jelenet mutat rá a legpontosabban, mikor is a másik Tom megmutatja Tomnak testvérei sírhelyét: „Megmutatta Tomnak a sírt, ahol a többi fiútestvére feküdt. Egyikük előtte, másikuk utána született. Egy lány, tulajdonképpen a legidősebb testvér, máshol feküdt, közös sírban több másik, halva született gyerekekkel. A másik Tom nem tudta a nővére nevét. Talán nem is kapott nevet”. A két fiú identitásának differenciálódását egy bűncselekménynek kikiáltott, ráadásul alapvetően jószándékú gyerekcsíny, nevezetesen temetői virág- és gyertyalopás, s az azt megtorló falusi bűnbakképzési gyakorlat indítja el. Nagyon szépen rámutat Mora a közösségek alapvető működésmódjára azzal – és leginkább itt, ebben az elbeszélésben köszönné vissza a *Különös anyag* provinciális élményvilága –, hogy a másik Tomot csakis a kollektíva részesítheti bűnbocsánatban: „Milyen büntetőfeladatot kapjon, és hol, a temetőben-e, vagy éppen hogy ne a temetőben, és hogyan támogathatja ebben az iskola, eltekintve persze a magatartásjegytől, milyen körben kellene beszélgetni az ügyről, elég-e az osztály előtt, vagy egy ilyen ügy az egész iskolát érinti, és járjon-e pszichológushoz, netán kerüljön javítóintézetbe? (...) Végül aztán, leszámítva, ami otthon, a zárt ajtók mögött történt, és amiről a tanúk hallgatnak, csak elbeszélgetés lett belőle, a pappal és az iskolaigazgatóval, valamint egy osztály elé kiállással, loptam (hogyan lehet ezt még mondani? Eltulajdonítottam?) stb.” A név személyes identitást, a közös ellenség csoportidentitást ad.



Az *Ella Lamb Mullingarban* az elbeszélésgyűjtemény egyik legkiemelkedőbb darabja. A részletek iránti érzékenység, a percepciók folyamatok gondos rögzítésére tett erőfeszítések a fotográfusként dolgozó Ella hiperérzékeny személyiségéről árulkodnak: „A belső udvarban jegenye áll, az illata, a zúgása, és persze a fény játéka a levelein, illetve ebben a pillanatban az, amit ebből a csukott szemhéjamon át érzékelek. Résnyire nyitom a szemem, látom az alkamot az ablakpárkányra támasztva. Kicsi barna anyajegyek sűrű, csillogó, szőke szőrszálak között. A könyék felé kihéredik a kép, ez felkelti az érdeklődésemet. Egészen kinyitom a szemem, leteszem a bögrét, kinyújtom a kezem, elérem vele a kamerát, próbálok visszahegyezkedni az előbbi pózba, ugyanúgy tartani a karom, miközben a másik kezemmel exponálok.” A történet az anyaságot övező mítoszok és hiedelmek felszabadító lerombolása, a „jó anya” vs. „rossz anya” sarkos társadalmi megítélésének pellengérré állítása. A címszereplő neve persze beszélő név (*lamb = bárány*), az áldozati bárány-metafaora pedig sokoldalúan funkcionál a szövegben. Miss Lamb egyfelől saját döntéseinek és körülményeinek áldozata, az ő hétköznapi, nagyon emberi küszködéseit beszéli el a történet. Pontosan azt, milyen is az, ha valaki még szinte „ártatlan” gyerekként vállalkozik szülői szerepre; ha anya és lánya teljesen különbözőek („Anyum érzi és túlcsorduló nő, tele anyaisággal és kislányossággal.”); és ha egy anya, ha csak egy ideig is, de minden akarata ellenére képtelen anyja lenni gyerekének. A tinédzserként anyává lett Ella ugyanis csak azóta képes látogatni kisfiát, hogy az öt éves lett: „Előtte képtelenség lett volna. Benji első 5 éve volt az egyetlen időszak az életemben, amikor a boldogság kis tócsái nem tudtak enyhülést hozni. Egyetlen pokoljárás volt, csupa fájdalom, ordítás, undor és félelem. Jobban szerettem őt bárminél, de ha 5 percnél több időt töltöttem vele kettesben, kicsúszott a lábam alól a talaj. A baba azt mondta, el fog múlni, de nem múlt el. (...) Egyszer, egy influenzajárvány idején, öt hétig távol maradtam, mígnem anyum, aki maga is megbetegedett, ordítani nem kezdett velem a telefonba, hogy ez az utolsó esélyem, ha most nem megyek, egyszer s mindenkorra végeztünk. Hazamentem, és a következő három hetet mindketten ágyban, betegen töltöttük. És akkor anyám azt mondta: Ugye tudod, hogy mindig szeretni foglak? Igen, mondtam, tudom. (...) Benji betöltötte az ötödik évét, elragadó, és már alig fáj szeretni őt, inkább egyre gyakrabban érzem, hogy egy boldogságcapszulában vagyunk.” Másfelől az anyaság áldozatokat követel, ezekről az áldozatokról pedig – a posztpartum depressziótól kezdve a beszűkülő lélettérig –, az anyaságot disneylandi utazásként megidéző narratíva szeret hallgatni. Mora még a gyerekvállalás néhai abszurd okára is rá mer mutatni a soron következő novella, az *Eltévedtek az erdőben* évente egyszer találkozó testvérpárjának döcögős párbeszédében: „És újra: Mi újság. (...) A levegőben van a gyerektéma, kevésbé őmiattuk, inkább mert a környezetükben sokan váltak szülővé mostanában. Ők még mindig nem döntöttek. (Ő fél, hogy csúnya lesz és boldogtalan. De ezt senki nem mondja, a férjén kívül).”

A történet főhősében, a (többség szemében) fordított életet élő recepcióban, aki nappal alszik, s éjjel van ébren, ismét egy rokonszenves különcöt ismerhetünk meg. Meglepő-e, hogy a hétköznapi kommunikáció, emberi interakciók semmitmondókká válnak egy olyan ember számára, akibe „*valami csönd költözött belé*”? Mora karakterábrázolásai figyelemre méltóan érzékenyek és trükkösek: a recepció alakjában sem az embertársaitól elidegenedett, okostelefonját simogató posztmodern embert mint szalonszociológiai közhelyet szándékozza megjeleníteni, hanem a csöndes introverzióban megélt kontempláció gazdagságát hivatott szembeállítani a külvilág és annak eseményeinek sekélyességével. Egy külső szemlélő ebből első-

sorban a környezettől való „gyanús” izolációt észleli, a „rendellenes mód” csöndes elszigetelődést: „Az persze érthető, hogy a barátai nem értik, mi van velem, és nyilván nem is tudnák elmagyarázni nekik.” A történet nyilvánvalóan rávilágít arra is, hogy a családi kapcsolatok nem feltétlenül szeretetkapcsolatok, a hasonlóság érzésének hiánya, s az ebből fakadó egzisztenciális kizártság tudata pedig alapvető léttapasztalata egyes szubjektumoknak: „A nővérem nézett, ahogy ott állt a szakadt harisnyájában, piszkos kézzel. Mégis, még mindig ragyogott. Ápoltság volt, kipihent. Nem haragudott rám. Miért is. Csak idegen volt. (Sajnálom, de ez van. Olyasvalaki hiányzik az életemből, aki hasonlít rám.) Majd csak lesz valahogy, mondta. Még csak 30 vagyok. Most jönnek a legjobb évek. Mosolyogva mondta, mert a motor visszapillantó tükrében megcsillanó felkelő nap gondolata eléggé megnyugtatta ahhoz, hogy rájőjön, alapjában véve nekik kettejüknek semmi közük egymáshoz, ez a felismerés pedig felszabadította annyira, hogy megbocsásson nővéremnek. Habár tulajdonképpen nem volt mit megbocsátani.”

Az *Őnarckép konyharuhával* az emigrációs lét viszontagságait ábrázolja. Azért is kitüntetett a novella kötetben betöltött szerepe, mert a könyv borítóján látható fotó ennek a történetnek egy részletét „illusztrálja”. Azt a pillanatot, amikor a serdülő gyerek reálisan méri fel először a közte és a világ mérete közötti zavarba ejtő aránytalanságot, s a kisebb(ségi) perspektívájából szemléli saját világba való belevetettséget: „A szüleimmel sétáltam a városban, ott abban az órában a legtöbben már aludtak, amikor hirtelen egy utcalámpa fényében megjelent előttünk egy házfalon a kert árnyéka. Titkos, az utcáról nem látható kert árnyéka, és ahogy mentünk, mi is belekerültünk, de úgy, mintha óriások lennénk. Én akkora voltam, mint az almafa. Megálltam és azt suttoztam: Ó, nem maradhatna ez mindig így?” Ezt az állapotváltozást illető (el)vágyódást felnőttként is megőrzi az elbeszélő: „Valójában arra várok, hogy jöjjön valaki. Hogy véletlenül összetalálkozzunk. De nem jön senki.” A történet főhőse, Felka, a lengyel feketemunkás festéssel, de legfőképp takarítással próbálja előteremteni a napi betevőt, s vélhetően épp a túlzott fizikai igénybevételtől gyötrik elviselhetetlen fájdalmak, amelyekről a történet végére szinte megnyomorodik. Vőlegényével, Felixszel ellentétben számára nem olyan fontos, hogy egyszer művész váljék belőle, a tanításhoz szerinte jobban kéne tudnia a nyelvet, más munkára pedig már alkalmatlannak találja magát („A prostitúcióhoz már rosszszul nézek ki”). A tehetetlenség hatásfokát rendkívül kifejezően szemlélteti Mora, amikor Felkával egymás után négy különböző nyelven mondatja el, hogy „Fájdalmaim vannak. Tudtok adni valamit?”. A lakástalálás viszontagságai, az illegális tartózkodás, a hajléktalanság újra és újra felsejülő képei, a lidérces topográfiai, „ahol a butaság és a gonoszság találkozik a helyszűkével és a sebességgel”, mind arra sarkallják az olvasót, hogy átgondolja, számára mit jelent *otthon lenni*, ugyanakkor intő jelét adja annak is, hogy ezekhez a méltánytalan és destruktív mintázatokhoz – ahogyan az az elbeszélő esetében is történik –, könnyedén hozzá lehet szokni. Hogy „az emberek, ha szorult helyzetbe kerülnek, ha elfogja őket a pánik, többnyire megváltoznak, már nincs annyi erejük, hogy felvegyék a harcot a butával és a gonoszszal, ami mindannyiunkban lakozik, és ha egyszer eljutottál idáig, sokáig így is maradsz. Míg a jó, akárcsak a boldogság, egy pillanat alatt elhervad” – magyarázza Felix Felkának.

Az *Őnarckép konyharuhával*-hoz hasonlóan az *Á la recherche* is egy 21. századi műese a szülőföldjüket hátrahagyó hősről. Bár a történet elbeszélőjének sikerült kitörnie a Duna melletti kis faluból, ahonnan egész gyerekkorában elvagyódott, a novella leginkább mégis az értelmiségi lét zsákutcáiról való tárgyilagos híradás. Főhősünk, a bölcsészdoktori fokozattal

rendelkező, kegyetlenül őszinte Zsófia, aki szerint „a legtöbb ember fölösleges”, s akiről meg tudjuk, hogy még családtagjai közt sem érzi otthon magát („a családom is kalapot hord, női kalap, férfi kalap, csak nekem nincs, se kalapom, se sapkám, csak egy télikabátom”), tanulmányutakon való részvételével gyászolja nyolcéves párkapcsolatát. A német- és franciaországi kiutazást követően most Anglián a sor („Ugyan ki nincs ma Londonban? 25-ször annyian vannak itt, mint ahány lakosa a szülővárosomnak van. Mintha kivándorolt volna a Duna-kanyar.”), ahol az angol-német tanulmányok központjának vendége, kutatásának témája pedig translation studies. *Elveszett jelentés*: miközben Zsófia képtelen saját nyelvére lefordítani az őt körülvevő világot, a történet mellékszálai az intellektuális tevékenység (gazdasági) hiábavalóságának felismerésére vezetik rá az olvasót. Míg Zsófia maga tudja, hogy aktuális helyzete kiváltságos („Írás, gyaloglás, alvás, jó élet ez így. [...] a jelenlegi helyzetem szinte laboratóriumian ideális”), gyermekkori vetélytársa, a szintén csodagyerek Faria felkutatása során közzömbösen nyugtázza: „Faria állítólag pincérnőként dolgozik, tudom meg Deviant Majoritytól. Szóval amit magyar diplomások szoktak csinálni külföldön.”

Ez a hét novella teszi ki a kötet (leg)javát. És tízből hét – az azért elég jó arány. Ilyen végeredmény mellett még a balzaci Vauquer-házát mint szociológiai metaforát mai kontextusba – sajnos sikertelenül – átültetni próbáló *A portugál panzió* is megbocsátható. Morától ilyen kiszámítható lépéseknél jóval eredetibb megoldásokat vár az olvasó. Ilyen felejthető alkotás még a kötetben indokolatlanul helyet kapott, szerkezeti bizonytalanságában darabjaira hulló *Például a gepárd*, és a túlírt, valószerűtlen csavarral végződő *Az ajándék, avagy az irgalmas-ság istennője elköltözik* címet viselő elbeszélések is. És ha már ajándék: mi is a legtöbb, amit ez a könyv adhat nekünk? A kötetet a polcra helyezve hétköznapjainkban is velünk maradnak *ők*, az ufók: Tom, Marathon Man, Felix, Sandy. Eszünkbe juthat Felka, akinek egy gyorsleves a földi mennyországot jelentette. Ewa, „a lengyel dromedár”, aki a fenyőzöld vízben úszva ismét szépnek érezte középkorú testét. Vagy ott van Ella Lamb, aki énekórán a *West Side Story*-ból a *Somewhere*-t énekelte. Hogy is van a szövege? „There’s a place for us / Somewhere a place for us / Peace and quiet and open air / Wait for us”. Terézia Mora könyve az a hely.