

KUSPER JUDIT

## ERŐSZAK ÉS HALLGATÁS TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ VISZONTLÁTÁSRA, DRÁGA... CÍMŰ REGÉNYÉBEN<sup>1</sup>

Sajátos játékot űz a kánon az olvasóval: egyszerre felkínál és elfed, támaszt nyújt és titkokat rejt. Tersánszky Józsi Jenő regényei napjaink olvasói számára sokkal inkább az elfedés és titok alakzatait nyitják meg, mintsem a korábbi, a 20. század közepén még igencsak központi kanonikus pozíciót reprezentálják. Írásomban Tersánszky egyik, mára már a kánon peremére került, egyedi, háborút tematizáló művét, a *Viszontlátásra, drága...* című regényt<sup>2</sup> és annak narratív, retorikai tetteit igyekszem bemutatni, szem előtt tartva a női beszédmód és szubjektum kapcsolatát az erőszakkal és a hatalommal, megvizsgálva a hatalom természetrajzát vagy éppen a hatalom akarását, tematizálva a háború kritikáját, a pacifizmus kérdését, s mindezek mellett vagy éppen alapján középpontba helyezve a női megszólalás és hallgatás, a női test és identitás mozzanatait is.

Az 1916-os megszületése óta eltelt bő évszázadban a recepció ugyan nem feledkezett meg teljesen a regényről, de, mondhatni, sajátos jelentéskánonjával együtt hagyományozta. Elsősorban világháborús regényként, a háború borzalmait leíró zsánerműként interpretálják, melyben a borzalmak hatására a főhősnő elbukik. „A *Viszontlátásra, drága...* című műve az első világháborúról szóló drámai beszámoló – írja Novák Imre. – Merőben új képet festett a harcokról, a frontról. Az öldöklés értelmetlenségét ábrázolja. A tények leírásával éri el hatását és mond ítéletet. Feltárja a társadalom, a háború mozgatórugóit, mert egyik oldalon sincsenek magasztos célok, mindkét oldal katonái ugyanannak az esztelen brutálitásnak kiszolgáltatottjai, akikben eltorzít minden emberit a gyilkolási kényszer, és »arcukra hozza a halál gondját.«<sup>3</sup> A sodródó recepció azért is képez meglepően különös horizontot, mert már az első recenziók, köztük Ady Endre 1916-ban a Nyugatban megjelent írása is, a háborútlan háborús regényként aposztrofálják Tersánszky művét:

Ez a regény bizony sem a Háborút, sem a lengyelség sorsát nem akarja, de semmit sem is akar szimbolizálni. Csak nagy érdeme, az egészen megcsinált írásdolog érdeme,

1 A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

2 TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ, *Viszontlátásra, drága... Legenda a nyúlpaprikásról*, Magvető, Budapest, 1982. (A főszövegben a továbbiakban ebből a kiadásból idézek.)

3 NOVÁK IMRE, *Egy faun az erdőből. Tersánszky Józsi Jenő világa*, Új Katedra, 2009/4., 16.

hogy elismerésünk fejében az írás mögött babonás, túl-esztétás ható-okokért is kutatunk. Voltaképpen Tersánszky Józsi Jenő háborús regénye az én mostani háborús olvasmányaim közül talán az első igazi háborús regény. Titkos mottója mintha ez volna, hiszen igaz, háború, sőt Háború van, de ember is van, embersors is van s a gépfegyver sem pattoghat ember nélkül s ha nincs ember, kire?<sup>4</sup>

Ady olvasatában az író mintegy megszelídülve mutatja be a háborús háttér előtt játszódó emberi, női sorsot, ami bárhol, bármikor megtörténhetett volna, hiszen a lányok bárhol beleszerethetnek egy kedves katonatisztbe. Egyetérthetünk azzal, hogy nem a háború játssza a főszerepet, nem elsősorban a borzalmak végletes bemutatása kerül előtérbe, ám vitatkozhatunk azzal, hogy mindez bármely gépírókisasszonnyal megtörtént volna egy akármilyen tér- és idősíkbán. „Még csak hadgyakorlat se kellett volna – írja Ady –, ez már régi dal s a rokon sorsú iroda-kisasszonyok nem ülnek le utána a zongorához szonátákat játszani avagy naplót írni.”<sup>5</sup> A recenzióban meg nem nevezett főhősnő, Nela traumája Ady értelmezésében hétköznapi eset, pusztán egy nő elbukását látja a Galíciában csapdába esett lány sorsában.

Kaiser Zoltán szerint a mű „[k]étségtelenül egyik legjobb könyve Tersánszkyknak, [...] háborús mű, ebben sem direkt harctéri eseményeket ábrázolva, kisméretű társadalmi tabló, egyben hiteles lélekrajz és ösztönvilág, amelyre meghatározóan hat a kor összevisszasága és amoralitása”.<sup>6</sup> A mű főhősnőjét, Nelát viszont nem áldozatnak látja, sokkal inkább saját csapdájába eső vadnak, és

vad érzékisége sodorja és viszi önmaga számára is ismeretlen, de mégis vágyott világba és életmódba. Igen, van ilyen, Tersánszky használja találóan az „élvsóvár” szót. Nem csupán a háború fátum itt, de az emberi természetben benne rejlő sürgető vágy is. A győztes idegen, az orosz tiszt kétszeresen is győztes, az önmagával szembenező és önmagát vállaló lány is – minden veszteség ellenére. Ezt a felismerést erősíti és íróilag hitelesíti a kisregény vallomások jellege, egész pontosan a lány vagy inkább már érett nő első személyben rögzíti a vele és benne történeteket.<sup>7</sup>

Az elemzés csak részben tekinthető egzaktnak, hiszen – ahogyan jelen írás igyekszik rámutatni – az önmagával szembenező, vallomások levelet író lány korántsem a győztes

---

4 ADY Endre, *Regény: „Viszontlátásra, drága...” Tersánszky Józsi Jenő*, Nyugat, 1916/23., <http://epa.niif.hu/00000/00022/00211/06461.htm>.

5 Uo.

6 KAISER László, *Tersánszky és az első világháború*, Stádium, 2014/7–8., 6.

7 Uo.

pozíciójából beszél, sorsa és traumája összetettebb annál, mintsem egyszerűen a hódító, győzedelmeskedő nőként értelmezzük.

Több értelmező reflektál a regény poétikai teljesítményeire is, Thomka Beáta például a mű elbeszélismódját vizsgálja:

*A Viszontlátásra, drága...* első személyű beszélője, a részben levélformájú regény megszövegezője Nela, kinek közléseit több más szereplő beszéde, közvetlen megnyilatkozása vagy betétszerű írott szövege, levele szakítja meg. E megszakítások azonban minden esetben egy másik közvetlen megszólalás ékei Nela beszédfolyamában. A hangnemszere és modorváltás tehát egyazon síkon, a személyes közlés síkján játszódik le.<sup>8</sup>

Ugyancsak az elbeszélői eljárásokat elemzi Harkai Vass Éva, aki egyben el is távolítja a művet a háborús regényektől:

A háborút passzív módon átélő hősnő szerepeltetése („nem háborús”, „nem háborúzó” hős választása) automatikusan átrendezi a regény cselekményét is, világképét is. A háttér kerül előtérbe és fordítva: Nela életének egy időben idevágó szakaszán lesz a hangsúly, s a háború csupán háttérként jelenik meg.<sup>9</sup>

Harkai Vass így már közelebb kerül a regény anagogikus szinten való olvasatához, a szubjektum megértését helyezi előtérbe, ám így háttérbe szorítja a „katalizátorként” szolgáló, magát a szituációt, a bezártságot és áldozatszerepet sokszorosan generáló háborút, mely valóban nem a szó betű szerinti, *litteralis* értelmében lesz jelen, hanem maga is képpé és jellé válik, létrehozva a traumaeseményt, s csakis ennek kontextusában lesz képes a szubjektum önmagát értelmezni.

*A Viszontlátásra, drága...* egy trauma regénye, mely egyaránt kollektív és egyéni, egy egész közösséget érintő, ugyanakkor a mű narrátora, Nela egyéni traumáját is bemutatja a traumaesemény utáni időszak emlékezőteljesítményének segítségével. „A kulturálistrauma-elméletek egyik döntő posztulátuma – írja Gyáni Gábor –, hogy a traumatikus esemény és a trauma élménye (állapota) időben elválik egymástól.”<sup>10</sup> Az így latenciaként vagy lappangási időként számon tartott hatás olvasható a regényben, miközben Nela, a fiatal lengyel lány emlékezetében újra testet ölt és nyelvet kap a háború alatti menekülés, rejtőzködés tapasztalata, az első szerelemélmény, majd a szexuális abúzus élménye és traumái. A lány óvatos és tapogatózó kifejezései nem találják formájukat, hiszen sem fogalmai, sem

8 THOMKA Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények, 1990/1–2., 12.

9 HARKAI VASS Éva, *Elbeszélői eljárások Tersánszky műveiben*, Hungarológiai Közlemények, 1990/1–2., 31.

10 GYÁNI Gábor, *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?*, Studia Litteraria, 2011/3–4., 5.

nyelvi alakzatai nincsenek a borzalmak elbeszélésére, a megtapasztalás szürke egyszerűsége, az elszenvedés passzivitása nem ruházta fel a megfelelő grammatikai, retorikai formákkal vagy éppen kulturális kódokkal. „A traumatikus *emlékezet* ilyenformán mimetikusan és vissza-visszatérően teremti újra az egyénben a valamikor átélt eseményt, midőn képek, álmok, fantáziák és képzelgések segítségével idézi fel.”<sup>11</sup> E felidézés azonban korántsem egyszerű, hiszen maga az újramondás aktusa képes újratemteni a traumát, mely így újra és újra kiszolgáltatottá, elszenvedővé teszi az emlékezőt. Az élmény „megszelídítésének”, ártalmatlanná tevésének nem a leghatékonyabb, de leggyakoribb fenoménja az elhallgatás, a némaság retorikai teljesítménye lesz, mely mintegy balladisztikusan igyekszik egyszerre kimondani, ám a hallgatás révén meg is semmisíteni a történeteket. „Nyelvelméleti síkon a hallgatás problémakomplexuma a nyelv vagy a nyelviesülés, a nyelvvé válás határait jelzi, ezekkel függ össze”<sup>12</sup> – olvashatjuk Lőrincz Csongornál. Beszédes-e a hallgatás, kimondottá vagy éppen sajátta válhatnak-e elfojtódó szavaink? S egyáltalán: hogyan befolyásolja mindez a megszólalt vagy éppen meg-nem-szólalt, hogyan építheti föl önmagát önmaga vagy a (mindig) Másik tükrében? Ezekre a kérdésekre igyekszünk választ találni Tersánszky Józsi Jenő *Viszontlátásra, drága...* című regényét olvasva.

Mielőtt a szövegtestet szembesítenénk kérdéseinkkel, érdemes szavakat találni a hallgatás elbeszélésére, alakzattá formálni a gondolatot. Az elbeszélő, Nela retorikai tetteit követjük nyomon, segítségül hívva az idő és a tér toposzait vagy éppen a műfaj alakzatainak kérdéseit. Implicit és explicit ellipszisek jelzik az elbeszélés időviszonyait: implicitként jelennek meg „azok, amelyeknek jelenléte nincs a szövegben kimondva, és amit az olvasó csupán kikövetkeztetni tud valamely kronológiai hiányosságból vagy a narratív folytonosság feloldásaiból”<sup>13</sup>, explicitként pedig azok, „amelyek a kihagyott (meghatározott vagy meghatározatlan) időközök révén valósulnak meg. Ezek hasonlóvá teszik a nagyon gyors kivonatos elbeszéléshez, a »néhány év eltelt« típusúhoz. Ez tehát az a megjelölés, amely az ellipszist mint szövegsegmentumot konstituálja, ami így nem teljesen a nullával egyenértékű.”<sup>14</sup> E sajátos narratív eljárások építik a szöveget, azaz hol jelölt, hol jelöletlen kihagyásokkal él a megszólalt, mint ahogy teszi ezt rögtön a mű indulásakor, a címzett megszólításakor is: „Édes, egyetlen Vigám” – írja, holott az *egyetlen* kifejezés máris redundanciát hoz létre, hiszen rajta kívül nem tud mást megszólítani. Megszólítását sorra követik a tagadás alakzatai: „nem írhatom le, és nincs se levél, se szó, ami elmondhatná, mit éreztem, mikor elolvastam leveledet, s mit

---

11 *Uo.*, 7.

12 LŐRINCZ Csongor, „nem valaminek a hiányát akartam evvel jelölni”. *A hallgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában*, Tiszatáj, 2018/9., diák melléklet, 1.

13 GÉRARD GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 17.

14 *Uo.*

érzek még most is, mialatt e sorokat ide írom.” (7.); „Senkim sincs rajtad kívül” – az írás képtelenségére hívja fel figyelmünket. A megszólalás és elmesélés, szavakba öntés mégis szükséges, így az elbeszélés lehetetlensége szükségszerűen párban jár az elbeszélés vágyával, mely oximoron előhívja Nela küzdelmét a megszólalással, a trauma felidézésével, hiszen „a traumatikus események túlélőinek szükségük van arra, hogy történetüket – a szimbolikus rendbe való visszatérés reményében – koherens narratívába foglalhassák: ezért különösen fontosak azok a narrációs aktusok, amelyek tanúságtételekben, önéletrajzokban vagy naplójegyzetekben öltöttek testet”.<sup>15</sup> A levélforma így a narrátor számára az egyik legoptimálisabb műfajjá válik, a kimondás, az énelbeszélés lehetővé teszi, hogy a poszttraumás események belépjenek általa a nyelv szimbolikus rendjébe, helyet és szerepet kapjanak, s egyáltalán megformálódjanak egy odaképzelt megszólítottat, befogadót szem előtt tartva. Ady nem érti, „keresett”-nek<sup>16</sup> nevezi a levélformát, Tersánszky monográfusa, Rónay László pedig a mese egyszerűségével azonosítja a levélírást: „[Nela] olyan hangú levelet ír Vigának, mintha mesét mondana. S a mese egyszerűsége olykor lírai elemekkel színeződik.”<sup>17</sup> A mese azonban itt túlmutat hétköznapi jelentésén, nem idilli, gyerekes történetet jelöl, sokkal inkább – a főtebb jelzettek tükrében is – az a szimbolikus rend bontakozik ki belőle, mely a megszólaló számára ismerős szabályokat, értelemvilágokat képvisel, s így ismerősként, biztonságosként – a levél műfajával együtt – magát a megszólalást teszi lehetővé.

Itt kell megjegyeznünk, hogy a narráció nem pusztán az egyes szám első személyű énelbeszélésre épít, hanem ezen belül – éppen a műfaji formához igazodva – fontos szerepe lesz a keretes szerkezetnek is. Nela keretbe helyezi történetét, azaz retorikai értelemben határátlépést visz végbe, melynek során a keret – itt a levélforma – egy narrációs küszöböt hoz létre. A narratív forma érdekessége, hogy a megszólaló nem létezik a küszöbön kívül, megszólalása csak a határátlépés, a megszólalási forma létrehozása miatt válik lehetségessé. E határátlépés vagy retorikai értelemben parabázis eleve megkettőzi az elbeszélőt, amennyiben „a parabázis egy diszkurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával”.<sup>18</sup> Elbeszélő és elbeszélt lesz egyszerre, eltávolítja önmagától, így eleve relatívvá és bizonytalaná teszi mind a létrehozható szubjektumot, mind a reális fogalmát.

„Nem láttam, nem gondoltam semmit, s nem éreztem semmit” – nem éppen a legjobb ajánlólevél egy regény első oldalán, ahol az olvasó többnyire arra kíváncsi, mit látott, gondolt, érzett hősünk. Ezekkel helyezi szembe egy alig ismert műfajjal leírható tapasztalatait: „Mert ami akkor lelkemben megfordult, csak olyan volt, mint egy különös film a moziban,

---

15 SOMOGYI Gyula, *Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban*, Studia Litteraria, 2011/3–4., 22.

16 ADY, I. m.

17 RÓNAY László, *Tersánszky Józsi Jenő*, Gondolat, Budapest, 1983, 59.

18 PAUL DE MAN, *Az irónia fogalma* = *Uó, Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 195.

idegen egészen, személyei, történetei, helyei.” (7.) Az egyes szám első személyű beszélőnk, Nela, egy fiatal lengyel lány önmaga megmutatására, elrejtésére és megértésére készül, miközben keresi a megfelelő műfajt és a megszólalás lehetőségét is, ám ismert műfajai cserbenhagyják: sem írás, sem levél, sem szó nem tudja visszaadni a (már itt is sejtethető) borzalmakat, csupán egy mediális váltásban lenne képes önmaga identifikálására. E váltás azonban nagy árat követel, hiszen a mozifilmben önmagáról nem lenne képes énként, önazonosként beszélni, szükségszerűen másikká, idegenné válna az, akiről a filmkockák pörögnek, míg a „megfilmesített”, potenciális beszélő csak magányában ücsörgő nézője lehetne e különös filmnek. A kibontakozó beszéd egyszerre teremt és rombol, ahelyett, hogy írásbeli műfajjá állna össze, lépten-nyomon kihúzza a saját lába alól a talajt, azaz már az első oldalak megsemmisítik a születő írásművet – majd magát a beszélőt is: „s egy óráig sem akarok tovább élni, miután neked édesem e sorokat befejeztem. Ennyi az egész.” (8.)

A műfaji megjelölés továbbra sem kínál kohéziót (sorokként említi saját írását), e sorok befejezése pedig magának a létnek a végét is jelenti számára. Még a második oldalon járunk, ám máris súlyos terhet cipelünk magunkkal, s készülünk egy végső vallomás megismerésére, valamiféle testamentumra – azaz készülnénk, ha bármi ebből kínálkozna, de pusztán az írás performatív jellege kap megerősítést: a műfajt nélkülöző tevékenység nem az irodalmi művet teremti meg, hanem magának a megszólalásnak a lehetőségét, ami pedig magának a megszólalónak a létét fogja implikálni: Nela addig él, ameddig a sorok megfogalmazása és leírása tart, magának az írásnak a befejezése a nemléttel köti össze. Fel-felbukkan ugyan egy-egy kósza reménysugár, mely új retorikai pozíciót eredményezhetne: elhallgatni mindent, ami történt, Vigáékhoz menni: „Hisz ők semmiről sem tudnak. Újra a régi lehetnék közöttük.” (8.) Ám Nela itt már tudja, hogy az elhallgatás éppen saját identitásától fosztaná meg, mi olvasók, e performatív játék részesei viszont azt tudjuk, hogy csak a kimondás és az elhallgatás összjátéka képes létrehozni azt a performatív nyelvi teret, melyben Nela létre tudja hozni saját nyelvét vagy éppen a nem-nyelvből kibontakozó identikus alakzatot.

A bevezetés után Nela rátér a Vigáék elutazása után történtek elbeszélésére. Apróbb, nagyobb bosszúságait említi, a nagyvárosból kisvárosba költözés nyugalmit (melyet Nela szerint Viga veszteségként értelmezett), a befelé koncentráció vágyott pillanatait („úgy éreztem, már magoknak a tárgyaknak is szemeik vannak, mikből kaján káröröm, vagy ami még rosszabb, bántó részvét fogad” [9.]), majd a kisváros köveinek, fáinak, lakóinak megutálását. Egy régi írásához, egy levélhez fordul, melyet még a most elbeszélendő történetek előtt írt barátjának, ám soha nem küldött el – itt még él a műfaj megjelölésével annak minden belső és külső ismérvével együtt. Itt ráadásul egy újabb műfaj kerül be a szövegek játékába: a mese. Nela a kisvárost mesebeli városkának képzei, önmagát királylánynak, aki várja a királyfi megérkezését, kicsit Hamupipőke, kicsit Hófehérke, de egy kicsit talán Fanni is. Rónay szerint „ellentétképző szerepe van a félelmetes eseményeket ábrázoló mesei elemeknek

is. Tersánszky stílusának jellegzetessége, hogy a népmese fordulatait is szívesen veszi át, egyszerűsége, áttetsző szerkesztése is ebbe az irányba utal.<sup>19</sup> Ám a mesei retorika és narráció – ahogy a regény indulásánál is láthattuk – nem elsősorban az ellentétképzést hivatott megképezni, sokkal inkább magának a nyelvnek a letéteményese, szinte egyetlen lehetséges formája. Hétköznapi álmairól és tevékenységeiről mesél – mintha valóban egy mese elején lennénk, várva a cselekmény bonyolódását majd a végkifejletet. Ám mesélőnk hamar lezárja történetét: „Nos, én beszámoltam mindenről” (11.) – írja, hiszen úgy gondolja, ez valóban minden, amit az élet tartogathat számára. A mese kicsorbul, még épp hogy elkezdődne, már véget is ér (legalábbis Nela kamaszlányos levelében), de csak azért, hogy majd újabb műfaji jegyeket magára öltve újjászülessen az új sorokban. A levélíró is reflektál az akkori beszélő és a mostani megszólaló retorikai pozíciója közötti különbségre: „Mennyi mindent hallgat el egy ilyen levél.”, majd: „Mily sok levelet fogalmaztam én neked magamban, mik egészen másról beszéltek, mint ez itten.” (11.) E levelek így nem pusztán el nem küldött, hanem egyenesen meg nem írt levelek, amelyek valahogyan mégis léteznek: éppen hiányuk, így lényegében hallgatásuk az, ami konstituálja a megszólaló múltba szóródó szubjektumát. Egy „mi lett volna, ha?” levél, vagy éppen egy újabb elágazó ösvény, mely tapasztalatot kínálhatott volna, s amely már csak hiányával tudja beragyogni Nela múlt szövegekből táplálkozni kívánó identitását.

Nela továbbszövi saját meséit: hol színésznőnek képzelet magát, hol a szőke gróft várja, mindig végigjátszva a történetet, például az „így lenne” jövő idejű, feltételes módú igealakokkal bevezetve, ám kijelentő módban folytatva. Ki nem mondott történetek fonják körbe, olyan elképzelt világok, melyek hiányukkal ellenpontozzák a valóságot. Egy ilyen vágyképben, egy elképzelt párbeszédben bukkan fel először a házasság lehetősége: „Én nem lehetek másként Öné, mint a felesége... Akkor ő... Szeme egészen fátyolos az izgalomtól. Közelebb hajol... Nem, nem, ez így képtelen, hagyjuk. Szeretője leszek, pont. Valószínűbb. Majd aztán lehet...” (13.) A következő képben már a gróf hitvesének látja magát, boldogan, integetve suhan hintójában. A fantázia- és álomképek fontos szerepet töltenek be az ember lelki (és testi) fejlődésében: a fiatal lányban végbemenő testi és lelki változások hatására új vágyak bontakoznak ki, melyeket csupán fantáziájában tud végigjátszani, ezen a veszélytelen terepen, ahol minden kipróbálható, a vágyak beteljesülhetnek, s egyáltalán: képesek vagyunk elhinni, hogy a vágy valóban beteljesedik. A lelki fejlődés e fiktív időszaka nélkül a még lelkileg éretlen, ám testileg érett fiatal valószínűleg képtelen lenne jó, s mindenekelőtt önmaga identitására nézve veszélytelen döntéseket hozni. A fantáziaidőszak azonban sok türelmet kíván (s itt léphetnek be az értelmezés síkjára újra a mesehősök): a népmesék érinthetetlen, tetszhalott hősnői e stádiumban várják, hogy készek legyenek komoly döntések meghozatalára, eljussanak az érett döntések tartományába.

---

19 RÓNAY, I. m., 58–59.



Nela viszont nem tud Csipkerózsikaként túskebokor mögé rejtőzve várni – hiszen túskeövényét lerombolják. Nem tud Hamupipőkeként kellően felkészülni az első bála, szétválasztva addig jót a rossztól – hiszen nincsenek segítő madarai, akik kicsipegetnék gabonái közül az ocsút.

Az elbeszélő-émlékezőt ugyanúgy hajtja a vágya, mint mesehőseinket, ugyanúgy hoz jó és rossz döntéseket, csak annyira narcisztikus, mint Hófehérke, aki nem tud ellenállni a számára mérgező portékáknak – ám itt nincsenek törpék, akik még ebben a tetszhalott állapotban is vigyáznának rá. Nela féltékenysége, keserősége, irigysége akkor bontakozik ki, amikor barátnője, Viga nászútjára indul:

Édes jó istenem, még pár év, és vége ifjúságomnak. ... Én sose fogom megismerni, ami nélkül olyan az életem, mint asztalomon ez az üres virágcserep. Engem senki sem akar magáénak? Vakok talán?

Igen, édesem, sokszor valóságos kívánczóság kínozta önnön idomaim iránt, karjaim csókoltam, s forró vallomásokat suttoztam önmagamnak. (15.)

Majd így képzelet el szerelmi életét: „Ha jön valaki, aki megérdemel, s tetszeni fog nekem, annak nyíltan megmondom: övé akarok lenni, ahogy akarja, ha szeretője, hát szeretője...” (15.)

S még mindig a múlt leírásánál tartunk, a szerencsétlenségek előtti Nela gyermeki vágyainak megfogalmazásánál, aki nem is tudja, kinek tartogatja magát. A változást a nagymama halálához köti, amikor a helyettesítő anyafigura is kilép a történetből, a lány egyedül marad a nagypapával, aki a rossz apa mesei szerepét tudja csak betölteni, és a tehetetlen, gyermeki Kázmérkával. Ekkor történik először jelentősebb térbeli elmozdulás Nela elbeszélése során: az érkező orosz csapatok elől menekülnének, de sehol nem kapnak megfelelő szállást, így a szomszéd faluból végül visszatérnek kisvárosukba, melyre az ellenséges csapatok megszállása vár. Nelének élete így bezáródik házukba, mozgása egyre korlátozottabb, a rendelkezésére álló tér véges, bezártsága pedig egyszerre külső és belső bezártsággá is válik: ami a szöveg pragmatikai szintjén megtörténik, végbemegy a retorikai szinten is, illetve ezzel párhuzamosan Nela testi és lelki világában is.

S hamarosan megjelenik a Másik, a férfi, aki messziről érkezett idegenként – ellenségként –, Nela megérzéseire visszhangozva jelenik meg életében: „Határozottan volt valami nagyon regényes, vagy tudomiséis abban a jelenetben, mikor ő először benyitott. Ilyet, igen, én olvastam már (akkor is felötlött ez)...” (29.) „Az ő szép, sötét zsvány arcán egy kis csinált meglepődés tükröződött, mintha ezt akarná mondani: ej ni, hisz itt szép lány van.” (29.) A jövevény rögtön átveszi az irányítást és a hatalmat a házban, „mi voltunk az ő vendégei tulajdon házukban”; „el kellett fogadnunk” – írja Nela, automatikusan



elfogadva a konszenzus törvényét, ahol a behatoló katona bármit megkaphat – igaz, élelem, például tea tekintetében csak ők kaphattak bármit is a katonától.

Nikolaj nyelve ismerős és idegen egyszerre: a lengyelt orosz akcentussal beszéli, azaz már nyelvén keresztül is hódít, s lépésről lépésre közelebb kerül a házbelieliekhez, előbb hasonlóságukat hangsúlyozva (értik egymás nyelvét, az ő anyja ízlése is ilyen, egy osztrák vagy német szerinte csak krádog – azaz néma). Rokonságukból azonosulási vágyat vezet le, majd a háború logikájára, az erőszakra építve az azonosulást helycserére változtatja: ami eddig lengyel volt, orosz lesz. Így fosztja meg Neláékat először vendéglátói szerepkörüktől, majd ágyuktól, szobájuktól, tőle független életüktől. Nela a Stockholm-szindrómába<sup>20</sup> zuhanva csak helyeselve bólintani tud, Nikolaj hol kenetteljes, hol erőszakos szavai lépnek korábbi hangok helyébe. Az így létrejövő erőszak nemcsak helycserét, élettérátvételét eredményez, hanem magának a nyelvnek az eltűnését is: Nela feladja vagy elveszíti saját szavait, melyeket korábban talán még ő irányított, s önmagával azonosává teszi a hódító/elnemző nyelvét, ezzel identitásának egyik legjelentősebb s legmegalapozóbb részét adva fel.

Nagyapus hangja is darálássá, rontott nyelvvé változik (neki lassan deiktikus neve is eltűnik), míg Nikolaj fennkölt témákról szaval. Nela ekkor még újra a mesék szimbolikus rendjét hívja segítségül, belső monológként teremti meg jövőjének közös történetüket, kifelé csak a teste beszél, s az eddig türelmetlenül váró libidó utat s kifejezésmódot talál. Ám a test bármily megnyilvánulása előtt szükségessé válik, hogy a lány átadja fizikai helyét, terét (lényegében házat, azaz archetipikus szinten identitását)<sup>21</sup> a hódító férfinak: már az első reggel neki tulajdonítja (grammatikai szinten is) az ő egykori szobáját, önmagát szobalányként látja, majd hangja is eltűnik, hiszen átváltozik a zongora hangjává, mely „üvegszerű vagy zengéstelen”. E metaforikus és metonimikus tapadások váltják fel szubjektumát, mígnem a zenélés és annak hevesége allegorikus alakzattá nem válik. Nikolaj a kedves csodálóból

---

20 A Stockholm-szindróma nevét egy 1973-as stockholmi túsziádrámáról kapta, melynek során a túsziák ejtettek – mintegy védelmi reakcióként – erős vonzalmat kezdtek érezni túsziartójuk, Jan-Erik Olsson iránt. (Olsson börtönből való szabadulása után írt önéletrajzi regényének is a Stockholm-szindróma címet adta.) A szindróma fő ismertetőjelei: „a túsziók elkezdnek pozitív érzelmeket táplálni a fogvatartó iránt; a túsziók félelmet és bizalmatlanságot éreznek a kiszabadításukra induló hatóságokkal szemben; az elkövető emberségesen bánik a rabokkal.” <https://mindsetpszichologia.hu/a-szerelem-fogsagaban-a-stockholm-szindróma-rejtelyei> [Utolsó meglekintés: 2020. 09. 11.]

21 „A képzelet az emberi test mikrokozmosza és a makrokozmosz között létrehoz egy másodlagos mikrokozmoszt is, a lakóházat, ami a templomhoz hasonlóan imago mundi. A lakás az ember »mágnáparadicsoma«, intim hely, mindenki számára a »világ közepe«. A ház jelleg minden megnyilvánulása a pihentető intimitás jelképe, tehát hasonló értelme lehet a vár, a templom, a palota, a kalyiba stb. jelképiségének is. A ház a benne lakó személyiségének a megduplázódása, tehát a személyiség jelképe.” TÁNCZOS Vilmos, *Folklor-szimbólumok*, BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2006,

<http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/10.A%20zart%20ter%20archetipusa.pdf> [Utolsó meglekintés: 2020. 09. 11.]

heves élvező lesz („Komolyan, sohase élveztem még így zenét!” [39.]), sőt később barátjának művésznőként, a zongora mestereként mutatja be Nelát, aki ezután barátja kottáját játssza le. A zene egyrészt mint előjáték előkészíti, majd allegorikus szinten elfedi a szexuális aktust, mely felé – legalább egy darabig – vágyott célként robot az elbeszélés, s mely képtelen lesz a hangjától megfosztott fiatal lány számára beteljesülést hozni.

A katona szeretőjeként előnyöket élvez ugyan, de a szomszédok szájukra veszik (*szóvá* teszik, azaz újra csak retorikai elemként léteznek), védelme egyben bezártság is, háza a szimbolikus funkciójából kiforgatott védőbástya – mely így valójában nem védelmez, hanem elveszejt. Nikolaj távozása után pedig nem bástya többé, nem nyújt védelmet a pince sem, ahová kétségbeesett félelmében költözik. A pince<sup>22</sup> a belső világba, a tudatalattinkba való alászállást is hivatott jelezni, ám itt nem történik meg a nagy belső utazás: egyrészt a pince nem tud valódi véderőként, belső tartásként, alapzatként jelenvalóvá válni, másrészt Nela maga is inkább menekül e belső világból is, mintha félne találkozni a saját belsőjében rejtőző képekkel, érzésekkel, gondolatokkal. E menekülésnek viszont drága ára van: kint, az udvaron, mely a külvilág helyszíne, portyázó katonák áldozatává válik. A durva, csoportos erőszak mind testének, mind szavainak elnémításához vezet, ám e némaság ambivalens módon ordít is: ordít Nagypapusnak, aki a nyilvánvalóan tudott, ám ki nem beszélt erőszaktevés helyett a maga idióta históriáját beszéli csupán lehúzott csizmáiról, s minden egyes újbóli elbeszélés során ordít abból a hazugságból, hogy Nela védetten, a pincében vészelte át az oroszok betörését. Nagypapus és a történeteket később hallgató vendégek mind tudják a ki nem mondott szavakból is, hogy a lányt megerőszkolták, mégsem adnak ennek hangot. A némaság konszenzussá válik, férfiak és nők közös némaságává, melynek hermeneutikai aktusában mindannyian ott olvassuk a kimondatlant is.

E kontextusban nehéz úgy értelmezni a regényt, mint a meg nem valósult álmok leírását, ahogyan Rónay teszi: „A *Viszontlátásra, drágá...*-ban a cél: bemutatni, hogyan keresi az ember az élet lehetőségeit a háborúban, s mint semmisíti az meg álmait.”<sup>23</sup> Az elbeszélő emlékezetében megeremtődő világ nem pusztán az álmok megsemmisülésének helye, sokkal inkább annak a traumának ad teret, mely a folyton jelenlévő, ám folyamatosan elfedett félelemből táplálkozik, s e félelem nem pusztán a háborúból táplálkozik, hanem a Másik, a férfi megismeréséből, a testiség megtapasztalásából, mely tabuként lengi körül a történetet. Nela maga sem sejtí, mit rejt a korábban csak hallomásból ismert testi kapcsolat,

---

22 A pince ebben az esetben a népmesei zárt terek archetípusaihoz, azokon belül is az üreghez, a barlanghoz válhat hasonlatossá: „Az ember személyiségét jelképező házzal rokon jelkép, de a barlang jelképisége kozmikusabb, mint a házé, úgy is fogalmazhatunk, hogy a barlang totálisabb szimbólum, mint a ház. A barlang istenségek születésének színtere: barlangban születik Jézus, sírba temetik, és onnan támad fel. A barlang zárt világ, amiben maga az áttetsző anyag cselekszik, ezért mágikus, titokzatos hely. Intimitás, menedék, a kezdeti paradicsom szimbóluma.” TÁNCZOS, *I. m.*

23 RÓNAY, *I. m.*, 60.

s különösen nem sejti – holott lappangva jelen lehet a tudás, hiszen a „következmények” elől a pincébe bújnak –, milyen következményei lehetnek erőszakos formájának.

A trauma – legyen fizikai vagy pszichikai természetű – valamely védőréteg olyan mérvű sérülése, hogy az már nem kezelhető azokkal a mechanizmusokkal, amelyekkel a fájdalmat és a veszteséget általában kezelni szoktuk. A sérülés annyira súlyos, hogy még ha számítunk is az esemény bekövetkezésére, a hatást akkor sem lehet megjósolni.<sup>24</sup>

A trauma rést üt az elhárító struktúrán, s lényegében magát az elszenvedőt „kifordítja önmagából”, új kontextusba helyezi, új szubjektummal ruházza fel, mely alapvetően egyfajta védelmi mechanizmust szolgál.

Nelát e némaság „pusztán” annyiban változtatja meg, hogy ezek után képtelen lesz valódi párbeszédet folytatni saját testével, eltávolodik tőle, tárgygyá teszi, melynek működése egyre inkább függetlenedik lelkétől. Ennek problematikusságára hívta fel a figyelmünket a mű kezdete, majd a zárlata is. A kívülről szemlélt én eltávolodik a korábbi szubjektumtól, keresőbből elszenvedő és szenvedő lesz, a traumán úgy próbálja túltenni magát, hogy újra és újra átéli, ezzel biztosítva önmagát arról, hogy az erőszak jelentéktelen, bármikor megismételhető, ezáltal megszelídíthető. E tipikus traumatikus tévút azonban nem hozhatja meg a várt eredményt s főleg nem a sikert, hiszen a trauma ilyen módon nem oldható fel, így az egyetlen megoldás a *kibeszélés*, a kimondás lehet: ismert eszközökkel (s nem ismeretlennel) megzabolázni, nyelvvé tenni s nyelvként eltávolítani – jelen esetben konkrétan levélként elküldeni – a borzalmakat. Nela tehát a traumafeloldási folyamat egyik legmegfelelőbb formáját választja, a kiírás, eltávolítás, elküldés feloldást kínálhat, az olvasó pedig ugyanúgy végigmehet a feloldódás katartikus útján, ahogy a véresen komoly retorikai-narratív játékot játszó elbeszélő.

---

24 Juliet MICHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. HÁRS György Péter, Thalassa, 1999/2–3., <http://www.mtapi.hu/thalassa/9923/tanulmny/mitchell.htm>