

BENCSIK Orsolya

Szegedi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Filozófia Tanszék  
Szeged, Magyarország  
barsonytafota@gmail.com

## A SENKI-, SEHOL-, SOHA-LÉT VIDÉKI/VILÁGI ÁLLOMÁSAI<sup>1</sup>

Juhász Erzsébet *Senki sehol soha* című prózakötetét – a vidékiségaspektusokkal összekapcsolva – vágyfilozófiai horizontból (Sartre és Lévinas nyomán) elemzem, így a kötet egyik központi kategóriájává válik az átmenetiség. Juhász elvágódásprózái a saját és az idegen, az e világi és a túlvilági, a jelen és a múlt, a sehol- és a máshol-lét között oszcillálnak. A (vidéki, kisebbségi) létezés bezártságtapasztalatának feltárása a zsákutca mint tér és poétikai alakzat segítségével valósul meg, melynek során a Juhász Erzsébet-i létmetafora mellett Aaron Blumm szövegmetaforája is dialógusba lép. Másrészt – a Tolnai Ottó-párhuzamokon túl – az ócskásbolt metafora nyitja meg az utat annak állításához, hogy a soha, a sehol és a semmi kategóriák a peremlét *par excellence* rekvizitumai. A prózakötet elmúláskonceptiójával, történelmi dimenziójával (a vidék történelemtagadásával), valamint a Juhász Erzsébet-i hiperérzékeny próza egyéb elméleti (Blanchot, Merleau-Ponty) és szépirodalmi (Sylvia Plath, Samuel Beckett) kapcsolódási pontjaival szintén foglalkozom.

*Kulcsszavak:* Juhász Erzsébet, konstantinoviçi vidékiségkonceptió, elvágódás, marginalitás, hiperérzékenység

Juhász Erzsébet egyik legérzékenyebb és legbensőségesebb kötete az elvágódással, a nosztalgiával és a gyermekkori emlékekkel átszőtt, illetve egy gyermekkor, egy szülőváros meghatározó, regényes alakjaival benépesített, 1992-es *Senki sehol soha* (Újvidék, Forum Könyvkiadó) című, melyben a szenzibilitásnak legerősebb tapasztalata az, hogy „a legizibb teljesség is csak átmeneti lehet,

1 A kutatást az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosítószámú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

kikezdi a mindig újraéledő vágy, s talán ezért az is, hogy a legmélyebb gyönyör igazából sohasem választható el a legmélyebb fájdalomtól” (Juhász 1992, 9). Ez a vágy és az ebből következő állandó átmenetiség hatja át nemcsak Énekes Krisztina lényét, Krisztushoz fűződő, égi szerelmét, hanem az egész kötet kifejezetten plasztikus, de mégis légies, folyamatosan mozgásban lévő szövegterét is. A dinamizmus oka tehát egyrészt a másik, a Más iránti vágyakozás, mely a kollektivitásban (a kollektivitás látszatát megidéző többes szám első személyű narrátori hangban) sem képes feloldódni és megnyugodni. Ennek a narrátori pozíciónak az egyik feladata a közösségi tapasztalat, a (kisebbségi/kisvárosi) egyetemesség megteremtése, másrészt azonban annak narratív érzékeltetése, hogy a szintézis ellenére sem szűnik meg az Én és a Másik, az Ugyanaz és a Más, a saját és az idegen (tágítva a fogalompárokot: a racionális és az irracionális, az e világi és túlvilági, a jelen és a múlt) közötti konfliktus. A vágy azonban az egyesülést, a *legizzóbb* és legfájdalmasabb, leghalálosabb belefeledkezést, az érvessztés kvázi szerelmi aktusát, a hibridizációt vagy az átjárhatóságnak köszönhető határátlépést hozza, aminek kitüntetett költői alakzata Énekes Krisztina térben történő bolyongása, egyszerre transzcendens-irracionális (vö. „Tejút”) és kilátástalanságával, a tájékozódás hiányával együtt egzisztenciális-racionális mobilitása (vö. „úttalan pusztaság”), azaz eltévedése.

A hibridizáció a szövegköziség szintjén is megvalósul: a Juhász Erzsébet-i (saját) szövegtestbe mint a(z) (alkotó) vágyakozás terébe jól láthatóan beépülnek, bekebeleződnek a különböző (például a Pilinszky-, Petőfi-, József Attila-, Szabó Lőrinc-) vendégszövegek (sőt nemcsak szövegek, hanem más művészeti alkotások ugyancsak megidéződnek, így például Ingmar Bergman 1982-es filmje, a *Suttogások és sikolyok*<sup>2</sup>). Tehát a szövegkontextust folyamatosan a kívüliség felé elmozdító alkotásban és beíródó olvasásban például Pilinszky János *A szerelem sivataga* című versének a nyomai mutathatók ki: „Esztenők múlnak, évek, s a remény – / mint szalma közt kidöntött pléhedény.”<sup>3</sup> Mindez az értekezésem szempontjából annyiban érdekes, hogy a beépülő Pilinszky-vers címe pontosan kifejezi, azaz tömören megragadja azt az Énekes Krisztinához kapcsolódó szerelemjelenséget, szerelemsivatag-tapasztalatot, melyet majd Aaron Blumm *Biciklizéseink Török Zolival* című, 2011-es fragmentumregényében (Budapest, JAK-Prae.hu) ír tovább. A Juhász Erzsébet-i motívumokhoz előszeretettel vissza-

2 Vö. „hányszor véltük hallani *suttogások* és *sikolyok* formájában egyaránt, oly tisztán mindenkor, ahogyan legbensőbb hangjára fülel az ember (már ha van mersze odafigyelni, persze): »Hiányzom, mert annyira hiányzol!«” (Juhász 1992, 10. Kiemelés tőlem – B. O.)

3 A Pilinszky-vers a következőképpen épül be a *Senki sehol soha* szövegterébe: „Egyre súlyosodó évek, érik, érik a fájdalom, nehezül a szív, s a remény, mint szalma közt kidöntött pléhedény...” (Juhász 1992, 7).

nyúló Blumm ehhez a beteljesületlen égi, misztikus szerelemhez és égi biciklizéshez – melynek másik vonatkozási pontja számára Svetislav Basara lesz, pontosabban az 1987-es (magyarul 2000-ben Bognár Antal fordításában megjelent) *Feljegyzések a biciklistákról* (Budapest, Osiris Könyvkiadó) egyik szöveghelye – a hallucinációk, az elmebaj, de a gyilkosság és halál túlvilágosságát is hozzárendeli, miközben továbbra is a vidék (a falu) normatív, zárt rendszerében, sivár perspektívái között ábrázolja.

Juhász Erzsébet Énekes Krisztinája nemcsak a szerelmes nő szimbóluma, hanem bizonyos értelemben a művészé is: égi násza, álmodozása, elvagyódása, a való világban való eltévelyedése, örökös bolyongása a romantikus művészkép toposzaival is megfeleltethető. Az ezzel való ironikus azonosulás a *Senki sehohsoha* egyes szám harmadik személyű narratori pozíciójához kapcsolódik, a pszeudo-kollektivitásból, az ál-közösségi hangból ilyenkor lép ki a *fullasztóan, észveszejtően szorongó* Juhász Erzsébet-i elbeszélő, és ilyenkor szembeül ön maga, az alkotó individuum végérvényes kívüllevőségével. Mint ahogy a gyermekkori emlékhelynek, a beteg, haldokló (a titokzatos világba induló) nagynéni házának megidézésekor írja fájó nosztalgiával és a negligált részesedés gyötrelmével:

A kerítésen túl egy ajtó tejüvegén át szűrődő tompa fény. Olyan otthonosan, melegen árad ez a fény, hogy úgy érzi, neki semmiképp sem adatik meg, hogy beljebb kerüljön az ajtón. A bensőségességet ő mindig is csak kívülről, sóvárogva. Úgy érzi, ha ő oda belép, immár senki sehohsoha egyszeriben, s a fényt csak egy másik ajtó tejüvegén át pillanthatja meg kiszüremelni valahonnan messziről. Hogy csak ilyen távoli ajtók, messzeségbe ömlő lágy fények ismétlődése-bújócskája ez az egész, és bent: senki sehohsoha (Juhász 1992, 12).

A magányos művészi pozíció feltárulkozása mellett ez a poétika, a tükröződések, a fényjátékok és az időtlenségbe (pontosabban a nosztalgia iránti vágyból fakadó időnkívüliségbe, örökkévalóságba) merevített csendéletet megfestő színek a *titokzatos, a rejtett és jeltelen személyiség/személyesség* finom lélekrajzát és otthontalanságát, idegenségét rajzolják meg: azét a szorongó individuumét, mely valójában két világ (az e világ és túlvilág, valóság és fikció, ébrenlét és álom, polgárlét és művészlét) közé feszül. A (meleg, otthonos) fények játékanak, akárcsak a teljes megmutatást ellehetetlenítő tejüvegnek Juhász Erzsébet számára az alkotás szempontjából fontos tanulsága és paradoxona, hogy a távolról nézés, a távolság, tehát maga a kívüllevőség az, ami lehetővé teszi a reflexiót, az igazságokból, a fényekből, tükröződésekből és reáliákból megképződő képet – magát a műalkotást.

Az alkotó személyiség természetének vágyközpontú, szerelemsivatag-esztétikája mellett ellentételezésként, a kollektív elbeszélői pozícióval összefüggésben a befogadó megtapasztalja azt a kisebbségi univerzalitást és azt a kisebbségi

léthelyzetet, a nyájszellemmel azonosulni képtelen, elvágyódó identitást, mely a vidékiségalakzatok elemzése szempontjából fontos momentuma a *Senki sehol soha* dialektikus-dinamikus szövegterének. Ebben az értelmezésben a „nem-e világban” élő Énekes Krisztina konkrétan a végérvényesen elveszett, bezárt, a kivezető utat nem találó, a kálvária utolsó stációját járó, de pusztán már a lényével is lázadó kisebbségi identitás alteregójának tekinthető, akinek lénye – ironikus módon a vidék szellemiségével szemben – mélyen megfertőződött már korai gyermekkorától a „gyógyíthatatlan együttérzés betegségétől” (Juhász 1992, 15). Aaron Blumm Klárája, máskor Boglárkája pedig a – Tarkovszkij *Stalker* című, 1979-es filmjének zónáját megidéző – zárt térből, a peremlét, a vidék normativitást és normalitást erősen elváró, a realitást bálványozó közegéből (ki)biciklizve kapcsolódik Juhász Erzsébet elvágyódásképeéhez és vidékpoétikájához, melyet természetesen csak erősítenek a mindkét életműben feltáruló Szenteleky Kornéllúziók. Csak hogy két szembetűnőt említsek: Juhász Erzsébet eleve regényt szó Szenteleky alakja, művészete köré (*Műkedvelők*), mely a vajdasági magyar identitáskeresés egyik kulcsművének tekinthető. Aaron Blumm biciklizései pedig megidézik az örökké biciklivel közlekedő irodalomszervezőt és orvost, valamint magát a tárgyat mint a vajdasági magyar irodalom egyik központi motívumát. Blumm művészetében – Juhász Erzsébetéhez hasonlóan – szintén hangsúlyos a tradícióhoz fűződő viszony kialakítása, újraértelmezése vagy épp destrualása. Blumm esetében ez a motívumok, szimbólumok átkontextualizálásában, kisa-játításában, ironikus kezelésében mint írói módszerben is kimutatható.

A kibiciklizés, kilépés, eltávolodás, valamint a kivezető út keresése problémaköreinek árnyalásához, illetve a Juhász Erzsébet-i fogalmak, vidékiséggép és kisebbségi antropológia Aaron Blumm prózájába való szervesülései, továbbalkulásai szempontjából fontos itt megjegyezni, hogy a *Senki sehol soha* szövegkomplexumában a teljes reménytelenséget és a görög sorstragédiákból ismert sorsbeteljesüléseket, katasztrófákat, a menekülés lehetetlenségét, a *hely* által történő, predesztinált elpusztíttatást Juhász Erzsébet a zsákutcaképpel<sup>4</sup> teszi végérvényessé: „ráébredt, hogy felnőttkori útjai és színterei valójában járhatatlanok és megélhetetlenek, igen sokszor tántorgott vissza fájó gondolataiban ehhez a házhoz. Tudván tudta, hogy zsákutca ez is, képzelete mégis járatokat fúrt a végeérhetetlen falba” (Juhász 1992, 11).

A valóság és a jelen élheteretlensége mellett a múlt, a gyermekkor otthonos emlékei, a nosztalgia szintén a könyörtelen leszámolás tárgyává lesznek, és maga a Juhász Erzsébet-i szubjektum zsákutcaszerű léte is megkérdőjelezhetően bizonyossá válik. Ennek a kisebbségi antropológiának a természetrajzá-

4 A zsákutca a deleuze-i rizóma része is (vö. Deleuze–Guattari 1996).

hoz tartozik, hogy benne a jelen és a múlt közötti folytonosság megszakadt, és ebből a szakadásból az következik, hogy nincsenek, nem hozzáférhetőek vagy nem kielégítőek, hibásak a múlt, a tradíció, a történelem által felkínált magatartásminták, életmodellek, melyek keresése (illetve az erről folytatott költői, metareflexív beszéd) nemcsak a *Senki sehol soha*, hanem Juhász Erzsébet többi szövegének ugyancsak centrális kérdése. A novelláskötetekben (*fényben fénybe, sötétben sötétbe* és a *Gyöngyhalászkok*), valamint a *Homorítás* című első regényében a családi szerepkörök közötti tájékozódás, a *Műkedvelők*ben többek között az irodalmi hagyománnyal, az irodalmi atya által közvetített magatartásminta, az általa kitaposott út járhatatlansága és új utak megkeresése az elbeszélések tétje. Az esszéekben és a(z esszé)tanulmányokban (ez utóbbiak az Osztrák–Magyar Monarchia irodalmi reprezentációjának analízisét végzik el, vagy a volt jugoszláv tagköztársaságok, illetve Közép-Kelet-Európa irodalmának közös, meghatározó jegyeit kutatják fel) még inkább kitágul és filozófiává válik az úttalanság, a szakadásból fakadó modellvesztés. Bennük, akárcsak a befejezetlen *Határregényben* nem pusztán a kisebbségi író lelki alkatán átszűrődő világtapasztalat művészi és teoretikus kifejeződését olvashatjuk, hanem a régiónk (Közép-Kelet-Európa) mentális és irodalmi térképe által megrajzolt univerzália, a történelem előtt örökösen térdre roskadó ember történetét.

A mobilitás hiánya, a bezártság és bezáródás (bezárkózás) Aaron Blumm korábbi könyvének, a *Csáth kocsit hajt* című novelláskötetének szintén egyik visszatérő problémája, mely a falunarratívák (vö.: „hogy akkor írjam meg, hogy milyen itt falun” [Blumm 2006, 35]) metareflexív (ironikus-humoros) részét képezi. A zsákutca (Blummnál két novella címévé is emelődik!<sup>5</sup>) mint lét- és kötetmetafora (pontosabban magának az irodalmi szövegnek a *mise en abyme*-ja) az ismétlődések poétikai funkcióját ugyancsak megadja. Lényege, hogy belőle

nincs kiút, pontosabban nem olyan egyszerű kijönni belőlük, mint a közönségesekből, mert amikor próbálsz kimenekülni, újra szembesülnöd kell mindazzal, amivel szembesültél: mint egy körkörös rémálom, amikor a végére jutottál, újra végig kell menned (jönnöd), csak most visszafelé, hogy újra lásd mindazt, amit egyszer már végigszenvedtél (Blumm 2006, 5).

A mozgás-elmozdulás, akadályoztatás, a korlátok gyakori tematizálása hangsúlyos mozzanata a vidékiség irodalmának. A periférikus terek (például a zsákutca mint „az utcarendszer vakbele” [Blumm 2006, 5]) mellett, azok sajátos miliőjébe ágyazva, beszűrődve jelenik meg a (nagy)világ Aaron Blummnál ironikus módon például a falusi (kishegyesi) kínai bolt („A kínai boltban volt minden” [Blumm 2006, 16]), valamint a kisbolt metaforájában. Utóbbi kapcsán

5 A kötetkezdő *Zsák utcá(k)*, illetve az utolsó előtti rövidpróza, a *Zsákutcá(k)*, melynek alcíme, a *(páratlan oldal)*, a metafora a szövegre vonatkozó szemantikai tartományát hangsúlyozza.

jegyzi meg *Az intertextualitást működésbe léptető novellapárok/novellakapcsolások* című tanulmányában Hózsza Éva, hogy „az én-elbeszélő a boltban vásárolható spaghettitől és az italmárkákvaló játéklehetőségtől jut el az interaktív bolt önironikus, wittgensteini beszédhelyzetéig” (Hózsza 2009, 137). Hózsza idézi a *Csáth kocsit hajt* című kötetben szereplő rövidpróza (*Élet falun*) vonatkozó szöveghelyét is, mely tehát „a határsértés, a falu ironikus/önironikus megközelítésének szempontjából” (Hózsza 2009, 137) a vidék zárt szellemének működésmódjával szemben a kreativitás végtelen szabadságát, a nyelv, a gondolkodás határtalanságát (korlátlanágát), játékosságát és a nyelvjátéknak köszönhetően a világ pusztán tények általi leírásából való kiszabadulását hangsúlyozza:

Ez egy interaktív bolt, itt bárkivel szóba állhatok. Az elárúsítónőknek Wittgensteint idézek, minden mellette szól, és semmi ellene. Tudják Önök, hogy a bálna egy rovar, és banánnal táplálkozik? És genitáliáik sincsenek. Nekem viszont van tizenhat mega memóriám, azt mondják, ez sok mindenre elég (Blumm 2006, 33–34).

Juhász Erzsébet boltélménye – melynek a *Senki sehol soha* prózáin kívüli, reprezentáns szöveghelye az „annak idején” az apa tulajdonában levő boltot a gyermeki fontosságtudattal kapcsolja össze, és a bolt titkának a megfejtésén keresztül próbálja meghatározni az apai kijelentés („elfújta a szél”, majd „nímandok, senkiháziak”) jelentésmezőjét az *Úttalan utaim* (*Útleírások a Vajdaságból*) című kötet egyik prózájában (*Levél apának*) (Juhász 1998, 148) –, de különösen Tolnai Ottó gyűjtögető-kiárúsító, familiáris mintát követő, boltos magatartása bizonyos értelemben interpretálható Blumm kínai boltjának és kisboltjának irodalmi előzményeként. Azaz a bolthoz, akárcsak a biciklihez mint vajdasági magyar irodalmi toposzhoz, annak a vidék és a nagyvilág között oszcilláló szemantikai mezőjéhez, kénytelen a kishegyesi Virág Gábor, az Aaron Blumm álnevű szerző és a rövidprózák perifériá(i)n élő narrátora viszonyulni. Tolnai és Juhász Erzsébet boltképét az üzlet elvesztésének, a háború utáni államosításnak a hasonló biografikus tapasztalata építi (vö. nímandok), mely előbbinél a művészetben létrejövő magánállamosítást, a világ kisajátítását, begyűjtését és ezzel együtt kiárúsítását, míg utóbbinál egy másfajta teremtést, a belső emigrációt és a (hazug) nosztalgiával való szembenézést eredményezi. Az *Úttalan utaim* esszéprózáiban (különösen a már említett *Levél apának* címűben) megszólaló narrátori hang – mely gyakran összecsúszik, játékba lép a szerzői biografikus hanggal – a *Senki sehol soha* által közvetített létstruktúrát explicit módon terjeszti ki („az elanyanyelvtelenedésnek feltartóztathatatlan zajlásában” [Juhász 1998, 152]) a kisebbségi írói entitásra. A hazug nosztalgiára tett reflexiókkal összefüggésben a Juhász Erzsébet-i író-elbeszélő a boltjától megfosztott apával történő összeka-

csintás (visszahunyorítás) gesztusában nemcsak a „kiúttalan kelepce”-vel (Juhász 1998, 152) való szembenézést, hanem önmaga (apjától örökölt) makacsságát, a hiábavalósággal szembeni önpusztító csökönységet, tehát a múlt, a tradíció, a magatartásminta és a genetika elfogadását is állítja.

Tolnai és Juhász boltképét gazdagítja és továbbrétegezi a múltbeli relikviákhoz, az ócskaságokhoz, a régiségekhez fűződő közös (gyakran szövegszervezőnek tekinthető) szenvedély. A *Senki sehol soha* szövegvilágában – akárha egy Tolnai-prózából vagy -versből emelődne át – az ócskásbolt is megjelenik, melynek Veisz nevű kövér tulajdonosa a „mutogatásra igen csekély mértékben alkalmas árukészlete helyett” (Juhász 1992, 15) önmagát ülteti be a kirakatba, ám míg a helybeliek életét kukkolja, teste egyre inkább elfogy, mintha szép lassan identitását veszítené el. Bányai János *Törmelék: a (perem)vidék rekvizitumai* című tanulmányában – mely a *Híd* folyóirat 1999-es Juhász Erzsébet-émlékszámában jelent meg – egyenesen a *Senki sehol soha* modelljeként nevezi meg ennek a Veisz úrnak az ócskásboltját (ahol „különböző elképesztő csavarok, szögek, kalapácsok, bakancsok, lakkcipők, cilinderek, vihar- és petróleumlámpák, dóznik, festőfák, feszítővasak, mák- és kávédarálók” találhatóak), akárcsak Pócz Katica trafikját (amely „országgra szóló korrupciók és manipulációk soka-sága”). Juhász Erzsébet *prózája* tehát az ócskásbolthoz és a trafikhoz hasonlóan – Tolnai művészeti praxisával rokoníthatóan – egybegyűjti, egymás mellé helyezi és felkínálja, kiárusítja „a vidék[et], a peremlét[et], az elhagyatottság[ot] és számkivetettség[et], a groteszkbe torkolló sorsok[at] és halálok[at], elvetélt remények[et] és szerelmek[et], elveszett és cserbenhagyott múltak törmeléké[t], hulladéká[t], egy level[et] [...], a vasárnapi korzózók között elsuhanó Énekes Krisztiná[t], gyűlölködések[et] és haragvások[at]”: egy szárnyaszegett, hiábavaló kisvárost, egy kellék/eszközszerű világot, melyben „sohasem volt *valami* rendjén”, és amelyben a *soha, sehol, semmi* maga a peremlét *par excellence* rekvizitumai (Bányai 1999, 569).

A *Senki sehol soha* beszédes fejezetcímei közül különösen az első, az *Ezután mindig tél lesz* jelöli ki azt az állapotot, azt az atmoszférát, mely az olvasás során, a különböző narratori pozíciók ellenére, állandósult viszonyulási tapasztalata, irányvonala lesz a befogadónak. Ehhez a hangoltsághoz képest tárul fel az elvágódás, a nosztalgia, az emlékek, a képzeletek, az álmok világa, melynek emblematikus metaforája (vagy ahogy a *próza* fogalmaz: „gyűjtőneve”) Énekes Krisztina, jóllehet más szereplőkben (például Veisz úrban, az önmagával nem azonos Lala tanár úrban, a rosszul emlékező, félkegyelműnek tartott Póluskában, a „sötét lázalom”-ban égő Fekete Endre könyvtárosban) szintén jelen van a kibillenés, a más tartományokba való elmozdulás. De a szereplőket, a reményvesztett, hiábavaló életüket összekötő, egyfajta közös *helyként* megjelenő, a kötet szövegteré-

ben folyamatosan feltűnő, azon meztelenül átsuhanó Énekes Krisztina mellett sok esetben valamilyen prousti madeleine-ként szolgáló tárgy, eszköz, alkotás (például a nagynéni háza, Lala tanár úr esetében a *Herkulesfürdői emlék* című keringő, illetve hozzá kapcsolódóan az 1977-es, Sándor Pál rendezte, azonos című film vagy egy fiktív sírkert) indítja be az emlékezést és hozza felszínre a valóság mögötti, tulajdonképpen belső (emlék- vagy vágy)világot.

Az örök tél, az élettelenység, a halál felé elmozdulás egyrészt a szöveg és a szereplők szintjén jelenik meg: például az ócskásbolt korábban kövér, de később elfogyó tulajdonosának képében vagy Lala tanár úr alakjában, aki életének közepén, egy kánikulai forróságú napon úgy dönt, hogy számára tél van, és búcsút mond az „évszakok makacsul ismétlődő változásainak”, hiszen azok „könnyűszerrel kibillentenek önazonosságának – szemléltomást ingatag – tudatából” (Juhász 1992, 22). De a négy fejezetbe (ciklusba) különülő, mégis mind tartalmilag, mind motivikusan összefonódó, organikus *próza* több szereplő (például Puzovszky alezredes, Lola, Hofmann Viktor „idegenből hozott” felesége, a rosszul emlékező Póluska, Czégény, Fekete Endre) haláláról is beszámol. A halott szereplőket pedig a kisvárosból kivezető, utolsó (világi) útjukon – mint egyfajta vidéki, profán Kharón – Dora Balázs, a *Fatális félreértések* című fejezet mellék-, mégis kulcsalakja, a Concordia Temetkezési Vállalat, „a kisváros pompázatos gyászhintájának gyászkocsisa” (Juhász 1992, 91) szállítja, akinek az a véleménye, hogy

maga a halál is elveszítette volna komolyságát, mintha nem is az e világhoz már csak formálisan tartozó utolsó utakat vezényelné, hanem ez az egész csak mozi vagy színház volna, egyszóval csak utánezata egy igazi gyászmenetnek, maga az igazi pedig úgy eltűnt, mintha a föld nyelte volna el. Dora Balásznak nemegyszer támadt ott a bakon az az érzése, hogy olyanok ezek az *utolsó utak – melyek, akár egy láthatatlan háló, úgy szótték keresztül-kasul az idők során a kisváros utcáit – mintha valaki elsikkasztotta volna belőlük a lényegét: magát a halált* (Juhász 1992, 91–92).

A gyászkocsis alakjában (fatálisan téves irányokba elindult, a harminc év történéseire, tulajdonképp ürességére nem emlékező figurájában), de az ezeket a halálokat közvetítő beszédben (vagy például egy fiktív térségben, egy, a gondolkodás tárgyát képező régi, elhagyott sírkertben) tárul fel a normativitás vidéki színháza, a vidék és az egyediség (önmagavalóság) és ezen keresztül az otthonosság és idegenség fundamentális viszonya – az tudniillik, hogy a vidék világában a halál csak pusztá funkcióvá (egyfajta díszletté) redukálódik, és „nem nem-világ a világban, semmi a létben, a mozgás és az idő negációja, hanem tény a tények között” (Konstantinović 2001, 39). Ily módon a vidék a nyitottságtól,



változékonyságtól, a nagyvilágian idegentől tartó, zárt, kollektivizáló szelleme elutasítja a (saját/a másik) halál(á)hoz fűződő viszonyt, hiszen – Jean-Paul Sartre *A lét és semmijének* autenticitás-fogalmát figyelembe véve – az a szubjektum szabad önértelmezését, a tulajdon egyediségét, megismételhetetlenségét, tulajdonképpeni-létmódját adja.

[C]sak akkor leszek saját tulajdonképpeniségem, ha a lelkiismeret *hívásának* (*ruf des Gewissens*) hatására egy eltökélő elhatározottsággal (*Entschlossenheit*) előre futok a legsajátabb lehetőségemet alkotó halál felé. Ebben a pillanatban a tulajdonképpeniség formájában táruk fel önmagam számára (Sartre 2006, 307).

A halál (fiktív vagy empirikus) terében (mely „a nem létező idők tengelye” [Konstantinović 2001, 36]) – nemcsak Konstantinović vidékiségkonceptiója, hanem a *Senki sehol soha* lebegő szövegüniverzuma szerint is – önmagára talál (otthonossá válik) a létező. Leveti a zárt szellem imágóját, ahogy a Juhász Erzsébet-i elbeszélői hang állítja: „Megérkeztünk. Végre itthon vagyunk. S akkor már, fedőnevek nélkül, maga magunkkal” (Juhász 1992, 35).

A kisvárosi miliő, a vidék *par excellence* világa, mely „a falu és a város között tengődve, elfeledve, se falu, se város”, valójában *az eszményien egységes törzsi szellem és az eszményien nyitott nagyvilági szellem* között saját balsorsát, a történelemből való kimaradását hánytorgatja fel, jöllehet ő maga is akarja ezt a kimaradást. Ahogy Konstantinović írja:

Errefelé keresendő a vidék szellemének alapvető hipotézise: a történelem elfeledte, ámde ő most megpróbálja privilégiumává változtatni a balvégzetét, mégpedig úgy, hogy – szöveget szöggel – ő is elfelejti a történelmet, s e felejtés révén, saját maradáóságára fölesküdvé, „örökkévalóvá” válik valahol az idő túlpártján (Konstantinović 2001, 7).

Az „örökkévalóság semmije” (Konstantinović 2001, 8) zárja be tehát a *Senki sehol soha* felejtő és/vagy rosszul emlékező, vágyakozó és várakozó, a folyamatos várakozástól pedig közönyös, egykedvű szereplőit, akik a történelem tagadásának különböző, ám egymáshoz nagyon közeli stációját járják be. A történelmi dimenzió, a történelmi múlttal való szembenézés és annak esztétikai reprezentációja alapvetően hiányzik a *prózák* szövegüniverzumából, a történelmi múlt még díszletként is alig, szinte csak nyomokban jelenik meg, ezzel láthatóvá téve a provincia zárt szellemének a történelemhez fűződő (negligáló) viszonyát. A történelem szele által elkerült semmi tartományába a kisvárost elhagyó, majd hazatérő szereplőkön keresztül szűrődik be némi nagyvilági, múltbeli esemény, és teszi mind az időben, mind a térben némileg lokalizálhatóvá a cselekményt.

Például a macedón hadvezér, a történelmi nagyalak nevét megidéző Nagy Sándor mozgóképszínház-tulajdonos életeseeményei kapcsán említődik a (feltehetőleg első) világháború, majd a csataterőről való hazatérése, és ennek kontextusában fogalmazódik meg némi reflexió a háború által csúfosan megcsonkított, féllábú Nagy egzisztenciális helyzetére, az otthontalanságérzetre vonatkozóan (vö. „sehol sem találja többé a helyét, noha épp a helyén van” [Juhász 1992, 53]). A történelmi nagyalak paródiájaként, esendő evilágiságaként is megjelenő Nagyban ugyanolyan „fölszámolhatatlan távolság”-ra van (történelmi) neve és valódi identitása, mint az általa fenntartott moziban vetített filmek a saját világától, életétől (de a város nagyvilági szellemétől is, jóllehet a kisváros lakói a városiasodás szellemének a megteremtőjeként tartják számon [Juhász 1992, 55]). Vagy az öreg, nyugdíjas Puzovszky alezredes hozza be a *Senki sehol soha* szövegterébe, fiktív kisvárosába a Monarchiát és annak bukását; Puzovszkyban, a „vén múmia”-ban, a „halálba merevedett arc előrevetülő árnyéká[ban]” (Juhász 1992, 70) nyer jelentést a pusztán nyomként feltűnő, bukott állam jelenvalósága: a Monarchia mint távoli, halott relikvia. A peremléti-provinciális miliő, a normák, előírások szigorú követése és a tulajdonképeni-létmód közötti ellentét a (rossz) emlékezés-felejtés horizontjából ugyancsak feltárul: például Hofmann Viktor húga, a rosszul emlékező Póluska alakja felől, akivel „sohasem volt *valami* rendjén” (Juhász 1992, 67), és akinek a múmiaszerű alezredes (a Monarchia vagy a történelmi múlt metonimikus helye) pusztán játékszere. Ráadásul Póluska az, aki a fotóalbumból (a familiáris múlt tárhelyéből) kiszedegeti a rosszul készült fényképeket, és létrehoz egy alternatív képesdobozt (alternatív, hibákat, anomáliákat felmutató képekből kialakított, személyes történelmet). A múlttal való foglalkozás, az emlékezés és a múltról szóló tudáshoz való kritikai viszonyulás a jelen megértésére és az önazonosság megteremtésére ad lehetőséget – ahogy Tengelyi László írja az *Élettörténet és sorsesemény* című könyvében a narratív identitás fogalmának meghatározásakor –, „hogyan kik is vagyunk valójában, életünk történetéből derül ki” (Tengelyi 1998, 15–16). Az élettörténeteknek és keresett önazonosságoknak (tágabban pedig a kisváros létezésének, realitásának) a feltérképezésére (legitimálására) tett kísérlet figyelhető meg Flóra néni „kollektív emlékezetében”, aki az egyöntetű emlékezés aktusában („*Hiszen emlékezünk még* önmagunkra, bizonygatta valaha Flóra néni, mint aki egy szál magában akar szembeszegülni egyre szaporább emlékezetkihagyásaink óhatatlan önpusztításba sodró árával” [Juhász 1992, 50]) próbálja a *valami* létkategóriájába helyezni és (meg)őrizni, ösztönösen védelmezni – mint valami soha véget nem érő regényt – a *senki, sehol, soha* koordinátatengelyében lebegő kisvárost. Nem meglepő, hogy kollektív emlékezete csak a többiekre vonatkozik, önmagáról viszont nincsenek emlékei (tehát valójában nem szubjektumként egzisztál), hiszen a provincia világát, akaratát

a szubjektum veszélyeztetné, a vidéki ember pedig „[alaptermészetétől fogva] sokkal hűségesebb a vidékhez, mint önmagához” (Konstantinović 2001, 8). Az erős közösségi érzéssel rendelkező Flóra néni tehát „nem a maga személyes útját járó egyén, hanem tapasztalatok *summája*, meghatározott nézet és meghatározott stílus” (Konstantinović 2001, 8): *egy eleven regény*.

Az identitásépítés és identitásmegőrzés hiábavalósága, az eltemető felejtés, illetve a rossz emlékezet mellett (feltehetőleg épp e folyamatoknak köszönhetően) az örök tél felé történő elmozdulás egy hiánystruktúrát, az éjszaka, az örök magány, reménytelenség és otthontalanság járhatatlan útjait is megkísérli bejárni. Ennek megejtően szép és pontos leírását adja a zárófejezetben az a jelenet, amelyben Sihter Tóni barátja, Fekete Endre temetése után hazatér a Patkány utcába. A „kivételesen elhanyagolt” (Juhász 1992, 100) utca iránt érzett hirtelen iszonya és otthontalanságérzete („Istenem, hogy tudtam itt élni! – hasított belé a fájdalom a saját ajtaja elé érve, oly fájó világossággal, mint a villámcsapás” [Juhász 1992, 110]) megnyitja a mozi és a régi filmek világa felé azt a léttapasztalatot, mely alapján az egész élet – mintha a platóni barlanghasonlatot (egy episztemologikus ontológiát) szublimálná át prózává Juhász Erzsébet – műalkotásként<sup>6</sup>, azaz *doxaként*, valószerűtlenként, torzként, így minden emberi entitás élete papírszerűként (Juhász 1992, 111) határozható meg. Sihter Tóni bezáródó/zárt, provinciális (árnyék)világát lakókörnyezetének leírása is illusztrálja: házának ablakait eltakarja a kóró, az évszakok változásától függetlenül láthatatlanná téve a kívülálló tekintet számára, de ablakain („a porral és nikotinnal agyonitatott függönyök[nek]” [Juhász 1992, 101] köszönhetően) ő maga se képes keresztüllátni („nem engedtek úgyszólván semmilyen kilátást a külvilágra” [Juhász 1992, 101]). Otthontalanságérzetének felismerése a szeretett barát, a társas magányban elviselhető partner halálához kötődik, hiszen Endre volt számára az „a hely, ahonnan [mindig] haza tudott menni” (Juhász 1992, 110), azaz ahonnan önmagába – akár egy házba, lakba – vissza tudott húzódní. Az identitás válsága fogalmazódik meg az önmagától való elidegenedést szimbolizáló kóró-lét leírásában és a nézőpontváltásban, melynek során a Juhász Erzsébet-i elbeszélő az emberi és növényi létezés határait tágítja ki, a két perspektívát (Sihter Tóniét és a kóróét) cseréli fel, valamint a szubjektumot mint üres helyet mutatja fel: „e pillanatban ő volt a tulajdon ablaka előtti száraz kóró, a szobában viszont többé senki. Senki sehol soha” (Juhász 1992, 111).

A *Senki sehol soha* önmagába visszahajló, keretes szerkezetében tehát egy bensőségesség, de a Másik iránti vágy, az örök éjszaka, a Másik halálának (és a saját halálának mint tompaságnak, ürességnek, identitásvesztésnek, *senki*-létnek)

6 A műalkotás, a művészet ebben az esetben szigorúan a platóni koncepció szerint értendő: a műalkotás létmódja az élethez, a látszatvilághoz, így a valódi igazsághoz (az ideák világához) képest alárendelt, a műalkotás az utánzás utánzása.

a tapasztalata, egy határhelyzet felől artikulálódik a (kisvárosi-kisebbségi) perifériára szorult/szorított (számkivetett) emberi létező alapvető struktúrája időtlenségbe kimerevített hiányszerkezetként. Keretes, pontosabban mozgó, körkörös (egymásba tükröződő) szerkezetéről – akárcsak a szereplők és a narrátori hangok egymásba tükröztetéséről – beszélhetünk, hiszen a kötet első prózája Énekes Krisztinával (az irracionalitás tartományával) nyit, majd ezt követi a nagynéni házával kapcsolatos emlék és bensőségesség feltárása, kivetülése, a zárószöveg az Énekes Krisztinához írt (a bárhol és bármikor hely- és időkoordinátái közé, a végtelenségbe-örökkévalóságba datált) fiktív levél, ezt pedig Sihter Tóni identitásválsága, az önmaga hiábavalóságára és (a sors, a hely, a provincia általi determináltságára) való ráeszmélés, a saját házához, lakóteréhez fűződő reflexiók leírása előzi meg, mely összérímel (Juhász 1992, 111) a kint és a bent, az emberi és a növényi létmód, a szubjektív és az objektív közötti átjárhatóság, a perspektívaaváltás szempontjából. Az esendő Sihter Tóni kapcsán még fontos megjegyezni, hogy a hozzá kötődő, a halál/az éjszaka horizontjából reprezentált eseménysorban a megismerés (belátás), a létszerkezet feltárulása nem a tudás megszerzéséből történő szubjektummá válás tragikus *nagyjelenetét* szcenírozza, hanem az efféle tudás mélységes hiábavalóságát, felhasználhatatlanságát, a nagyjelenetek hazugságát, kívülkerülést, távolságot (a tejüvegen keresztüli szemlélődést), de az emberi lélek örök idegenségét (bolyongását) is, valamint a kisebbségi egzisztálásával összefüggésben nomádságát poétizálja. Az örök éjszaka felé történő elmozduláshoz kapcsolódóan a kóborló, nyugtalan, magányos entitásra – mely belekeveredett/belevettetett az életbe (pontosabban a vidékbe) mint egy „kísértetiesen valószerűtlen játékba” (Juhász 1992, 61) – „rászakad [tehát] az este” (Juhász 1992, 111). Ez az este, ez a végtelen sötét pedig nem más, mint az a (Konstantinovič vidékiségkoncepciójában ugyancsak tárgyalt) titokként felfogott, *ellenőrizhetetlen éjszaka*, mellyel szemben a vidék zárt szelleme, kollektivista hajlama, normativista és normatív akarata, *valóságérzete*, naiv realizmusa stb. a nappal, a nyilvánosság elvét védi és dicsőíti (Konstantinovič 2001, 36), hiszen befejezett világának *filozófiájában* minden elrendezett, világos és egyszerű. Nem tűri tehát a rendetlenséget, a káoszt (ezt reprezentálja Juhász Erzsébet *prózájában* az, hogy a vidék zárt szelleméből barátja halála által kizökkenő Sihter Tóni a villany felkapcsolása után az „irdatlan rendetlenség”-gel találkozik össze, majd rádöbben, hogy a törzsi agónia és kollektivizmus szelleméért önmaga identitását kellene megsemmisítenie: „saját magát akarná kitakarítani önmagából, a saját életét a tulajdon életéből” [Juhász 1992, 112]), a létezés mélységét és a misztériumot: világából kitagadja, sőt elhallgatja azt.

Érdemes itt egy pillanatra megállni, és végig-, illetve továbbgondolni a konstantinoviči koncepció segítségével a vidék és a beszéd viszonyát. A vidék

csöndje mint rémület a változástól, a megújulástól és a gazdagságtól összefügg a vidék nyelv iránti bizalmatlanságával, azzal tudniillik, hogy a nyelv eleve piszkos és nemcsak azért, mert képtelen kimondani a vidék által szorgalmazott ártatlanságot (tisztaságot, egyszerűséget, szegénységet), hanem mert „mélységesen át van szöve halállal: a beszéd során szüntelenül átváltozik az, aki beszél, és az, *amiről* szó van” (Konstantinović 2001, 12). Ennek értelmében a vidék a beszéd (a mondatok) dinamizmusával szemben a szótár (a szavak) statikusságát dicsőíti, tehát a mondat gazdagságának az elutasítására és így hallgatásra szólít fel. (Arról nem is beszélve, hogy a beszéd uralása, azaz birtoklása a hatalommal és/vagy stabil identitással való rendelkezéssel és gazdagsággal függ össze. Utóbbira jó példa lehet Borbély Szilárd *Nincstelének* című, 2013-as, autobiografikus regénye [Budapest, Kalligram Kiadó], melyben a perifériára szorultak szegénysége nemcsak anyagi, de szellemi szinten is megjelenik: világuk szegényessége – a kései wittgensteini nyelvfilozófiai koncepcióval összefüggésben – nyelvük szegényességével korrespondál.) A *Senki sehol soha* utolsó prózájában, pontosabban Sihter Tóni otthontalanságában és (ön)-identifikációs kísérletében – nem meglepő módon, épp az 1985-ös Krasznahorkai-regényt, a *Sátántangót* (Budapest, Magvető Kiadó) megidéző harangzúgás után – két egymástól radikálisan különböző csönd, a túlvilág és a vidék csöndje jelenítődik meg először azonosként, majd differenciáltként. Fekete Endre túlvilági csöndjében, immár az örökkévalóságig szóló elhallgatásában elsődlegesen nem a beszédetől való félelem, hanem a nyelvnek, a világnak a megszűnése mint borzasztó, feltörhetetlen tapasztalat, elbeszélhetetlen, így megoszthatatlan tudás tematizálódik. Tehát a másik elvesztése, a másik halálának tapasztalata és az ebből következő metafizikai magány, illetve hontalanság, száműzöttség (ahogy említettük már, Sihter Tóni számára az Endrével való együttlét jelentette azt a helyet, ahol „újra és újra meglelhette a maga hazáját” [Juhász 1992, 112]) nyitja meg az utat a létezés tragikumának és a vidék irtózatossá (az individualitást eltíró) csöndjének belátásához. A Juhász Erzsébet-i próza így tulajdonképpen – erre erősít rá a fiktív levél mint zárszó – egy olyanfajta „transzcendens hajléktalanság formai kifejeződésévé” (Lukács 1975, 503) válik, mely a hiánystruktúra közvetítésén keresztül egyetlen biztos állításként pusztán önmagát mint alakulásban lévő, átmenetit („az elvesztett múlt” és „az elérhetetlen jövő” között oszcilláló [Juhász 1992, 114]) artikulálja, miközben a megváltás reményét is negligálja.

A mindenféle messianizmussal való leszámolással összefüggésben a *Senki sehol soha* világa több ponton kapcsolódik Krasznahorkainak a „csapda koreográfiájá”-t (Balassa 1986) adó regényéhez, és, bár Juhász Erzsébet nem olvashatta a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája* vagy a *Háború és háború* poétikáját kiteljesítő, összegző, 2016-os Krasznahorkai-regényt, a *Báró Wenckheim hazatértet* (Budapest, Magvető Kiadó), mégis (lévén életműösszegző kötet) annak világ-

képével, illetve néhány motívumával (például a nevetés gesztusával) bizonyos értelemben párbeszédbe lép. A már említett sátántangói jelenet, a semmiből, a csöndből beszüremkedő hangok, a harangzúgás – mely a megfigyeléseit író, a világ pusztulásával szemben a teremtő írásban hívő, majd csalódó doktor számára hirtelen „a remény egy már elveszettnek hitt dallama[ként]” (Krasznahorkai 2015, 266) tűnik fel – annyiban cseng össze a Sihter Tóni által hallottéval, hogy utóbbi is váratlanul szólal meg (vö. „mindeddig sohasem hallotta a harangszót”, „mintha az agyában harangoznának” [Juhász 1992, 112]), illetve utána szintén valami hasonló, borzasztó felismerés (a metafizikai magárahagyottság, a reménytelenség) birtokosává és a megváltás negligált lehetőségének tudatában ennek tragikus közvetítőjévé válik a prózátér szereplője. Juhász Erzsébet 1992-es prózájában a katolikus templom harangzúgása – azaz lélekarangja, mely a lélek e világból való távozását adja hírül, és a halotttért való imádkozásra szólít fel (Diós–Dr. Viczián 1993–2004) – úgy idézi meg a szerző által többször méltatott Krasznahorkai 1985-ös regényének még a háború idején lebombázott kápolnájában megkonduuló kis harangot, hogy a világban való otthonosság, a hazatalálás, a világrend, vagyis a rendezettség, illetve egy gondoskodó transzcendencia létezésének reményét félreértésként, hazugságként, egy örült cselekedetének félreinterpretálásaként ábrázolja. Hiszen a doktor azon tragikus belátása, hogy „a félreérthetetlen üzenet, biztató hívás vagy ígéret” (Krasznahorkai 2015, 267), „az Ég Zengő Harangszava” (Krasznahorkai 2015, 270) valójában egy nyelvben is roncsolt, az „Ö-ön a tö-ök!” (Krasznahorkai 2015, 269) kiáltást hallató, „koszos csavargó, egy szökött elmebeteg” (Krasznahorkai 2015, 269) a régi múltban ragadt, paranoid lélekarangja feltűnően egybecseng Sihter Tóni tapasztalatával és önmaga megőrülésétől való félelmével, valamint „pokoli belső nevetésével” (Juhász 1992, 112). Ez a „tulajdon belső nyomorúságán és végérvényes elesettségen” való pokoli nevetés (és örület) mutat majd tovább, radikalizálódik és szólal meg a 2016-os Krasznahorkai-regény „transzcendens hajléktalanság”-ában, apokaliptikusságában, a végén (a világ felgyújtásakor, azaz pusztulásakor) a Hülyegyerek karmesteri beintésében és az égő világról szóló énekében.

Mindemellett – a befogadói tapasztalat felől – a fentebb tárgyalt járhatatlan utaknak, a halál horizontjából felsejlő létállapotoknak a feltérképezése során a *Senki sehol soha* olvasója következetesen annak lesz a szemtanúja, hogy mégis miként képes a szubjektum önmagába visszahúzódní, hogyan képes ennek (utolsó) stációit megfogalmazni, és ebben a behúzóadásban hogyan látja (képes látni és láttatni) a *hiányzó*, vágyott világot mint olyant. Éppen ezért lesz fontos az a – descartes-i rációval, gondolkodással szemben az életfilozófiákból következő, emocionális megalapozottságú, vágyközpontú – filozófiai igazság, mely a szub-

jektum létezésének bizonyítéka és a prózakötet<sup>7</sup> utolsó előtti záró félmondata lesz: „hiányzom, tehát vagyok” (Juhász 1992, 114). A *Senki sehol soha* a vágyakozás imaginárius tárgyáról, a megfoghatatlan, pontosan definiálhatatlan, eltűnedező vagy távoli világról úgy fogalmaz meg állításokat, hogy közben, nagyon lírai nyelvén át, feltárul a világ mint szenzuális-emocionális tükröződések összjátéka, a világ mint akarat és képzet, mint közvetített, de leginkább a világ mint a gyümölcs közepén nyugvó, pici mag: mint a (nagy)világként felfogott szubjektum.

A Juhász Erzsébet-i szövegvilágok depresszív (pszichikailag hiperérzékeny) lelki fakultása behoz és párbeszédre léptet olyan világirodalmi kvázi előzményeket, mint Sylvia Plath 1963-as *Az üvegbúra* (Budapest, Európa Kiadó) és Samuel Beckett 1951-es *Molloy* (Budapest, Magvető Kiadó) című regénye. Ezekben a műalkotásokban szintén az örök télhez, a Maurice Blanchot-i „nappal védelmé”-vel (a biztonságos, elégedett szubjektum létállapotával) szembehelyezett (a végsőig vitt, szélsőséges tapasztalatot szimbolizáló) éjszakához hasonló metaforahasználattal (Blanchot 2005, 198) vagy a szubjektumnak az életterlen/értelmetlen életbe való zártságával, ezzel a megrendítő, felkavaró tapasztalattal találkozhat az olvasó. A veszendőség, illetve az élettől/értelmes élettől való módszeres eltávolodás a plathi búra alatti létezéssel rokon, amennyiben elfogadjuk, hogy a Juhász Erzsébet-i narrátorra is igaz Esther Greenwood egzisztenciális alaphelyzete: „mindig ugyanaz az üvegbúra borul rám, mindig a saját áporodott levegőmet szívom” (Plath 1987, 186). Azzal a különbséggel, hogy ez az üvegfalon keresztül tükröződő, búra alatti lét, ez a bezártság (bezáródás, behúzóadás) Juhász esetében elsődlegesen nem önmaga alapvető hangoltságából, de nem pusztán a környezet, a vidék (még Újvidék, a város is!), az elsvárosodás, a kietlenség, a rothadás, a provincializmus tapasztalatából és a minden élő entitásra veszélyes levegőből következik (a bűzös, fojtogató, kártékony levegőt hivatottak kifejezni Csernik Attila kötetillusztrációin a gázmaszkok is!), hanem a távolságtartás, a totális reflexió (még ha erre a teljességre olyan lény nem is képes, melynek „létezése élet, vagyis valamiből élés [...], amely az élvezet biztonsághiányainak leküzdésével van elfoglalva” (Lévinas 1999, 126) iránti vágyból. Másrészt önemésztése ellenére sem eredményezi az érzelemmentességet, érzéketlenséget és teljes kiüresedést (behúzóadása nem az ürességben, „a lét valamely hézagá”-ban (Lévinas 1999, 126) történik, hiszen a *Senki sehol soha* elbeszélői hangja az érzelmek gazdag skáláját tárja fel. Beckett regényének egyik szöveghelyén pedig a létezés misztériuma az éjszaka halk zajaiból mutatkozik meg: azokból

7 A *Senki sehol soha* műfaji megjelölése, a próza, mint ahogy arra korábban már többek között Bányai János vagy Harkai Vass Éva is rámutatott, tudatos, szerzői intencióként, a Gérard Genette értelmében vett paratextusként a bizonytalanság, a beazonosíthatatlanság, a műfajok közötti átjárhatóság (novella – novellafűzér – regény), tehát egyfajta (interpretációs) szabadág felé nyit (vö. Bányai 1999, 563, valamint Harkai Vass 1992, 796).

a neszekből, melyek „éjjel megtöltik a kis virágoskerteket [...], nem is úgy, mint nappal, amikor mindent meg lehet figyelni s tönkretenni” (Beckett 1987, 62).

Az éjszakában (a sötétségben, tehát a plathi áttetsző üvegbúra láthatóságával szemben a láthatatlanságban, a lét hézagában) oldódik fel és válik eggyé a korábban „zárt doboz”-ként ábrázolt szubjektum a kerttel (a természettel, a világgal, az univerzummal), és ebben az évnesztésben („előfordult, hogy elfelejtettem, nemcsak azt, hogy ki vagyok, hanem azt is, hogy egyáltalán vagyok” [Beckett 1987, 63]) a becketti narrátor időlegesen eléri azt a vágyott állapotot, ami után a Juhász Erzsébet-i ugyancsak törekszik.

A *Senki sehol soha* hiperintimitása („kiszolgáltatott őszinteség”-e [Juhász 1992, 33]) egyszerre a természethez kapcsolódó metaforák mentén az önmagaság boldogtalanságok által történő széttékozlását, szétszóródottságát, valamint a felnőtltét (vö. vénasszonyok nyara, öregség, télidő, fagy és hó, pusztulás) elhagyatottságát, bizonytalanságait, céltalanságait, reményvesztettségét és a létezés szemantikai hiánymezőit tematizálja. Minden a többes szám első személyű narrátori hang („a királyi többes elképesztően hamis látszata” [Juhász 1992, 33]), az „én-ek”: az én szétszóródása mellett a kollektív felelősségtudat, a „kollektív megnyilatkozás-elrendeződés” (Deleuze–Guattari 2009, 35) provokációja, a veszendő szubjektum belső terében történik. A környezet, az „ormótlan, eredetileg időtlen barackszínűre festett toronyház” (Juhász 1992, 33) – melynek tizedik emeletén bezárva *gubbaszt* és a sivár, kietlen tájra<sup>8</sup> letekint a Juhász Erzsébet-i elbeszélő, miközben önmaga földhözragadt, esetleges gondjaival is foglalkozik – ennek a belső térnek a kivetülése, valamint a „sajátos sorssá szerveződött életvitel” (Juhász 1992, 33) szimbóluma. A toronyház köré – mint ennek az egyszerre börtön-, Hét Torony- és elefántcsonttorony-szerű létezésnek az expresszív belső helye köré – szerveződnek azok a konkrét terek („Veisz úr ócskásboltja, Pócz Katica trafikja, családi otthonok, Flóra néni szobája, Sihter Tóni lakása, a Patakyláda, a Csernetits gőz-, kád- és strandfürdő, az Azra fényképészeti műterem, a korzó, a színház, a mozgóképszínház, a Patócs-féle kocsmá, az Erdősi-cukrászda, a teniszpálya, a közkönyvtár” [Harkai Vass 1992, 798]), melyek a befelé fordulás és belső emigráció, a tájjá, helyé váló szubjektum lokalizációs pontjai lesznek. Azonban a belső emigráció ellenére ennek az emlékekben, álmokban, vágyakban és helyszínekben (szét)szóródó életvitelnek fontos belátása a Másik iránti vágy és a szerelem, valamint a Másikkal való állandó kommunikációs igény (egyfajta beszédkényszer).

A kommunikáció létrejötte és sikeressége feltételezi a világhoz mint olyanhoz való közös hozzáférés alapvető meglétét: a *Senki sehol soha* vágyakozó magány-

8 Vö. „Felperzselődött füvesek, fák és bokrok az ormótlan betontömbök nyomasztó árnyékában” (Juhász 1992, 33).



prózája pedig általa lép sikeres párbeszédbe az olvasóval, hogy a behúzóadás ellenére is a nyelvi feltárulkozást választja, hiszen a naiv emberi tévképzettel szemben képes megsejteni és elementáris erővel a befogadó elé helyezni a világ, a létezés és az észlelés, vagyis „a magában-való Lét és a »belső élet« között” a világ problémáját (Merleau-Ponty 2007, 18). Elementaritása pedig abban áll, hogy egyszerre megejtő és nagyon otthonos nyelven, elképesztő érzékenységgel mutatja meg az igazi látás (az észlelt dolog) és az álmok eltérő, mégis a *Senki sehol soha* prózavilágában és prózanyelvében zavarbaejtően összecsúszó, egymásra montírozódó szemcsézetét, textúráját: a perifériát mint világot, mint az észlelt dolgok és az álmok dinamikus, folyamatos megélésre és értelmezésre hívó, kusza hálózatát.

Az olvasó meglétének és a kommunikációs vágynak a hangsúlyozását azért tartom kiváltképp fontosnak, mert ehhez kapcsolódó evidencia, hogy a kisebbségi, vajdasági magyar értelmiségi-írói lét bezártságától, visszhangtalanságától szorongó, esszéíró Juhász Erzsébet visszatérően, szinte mániákusan tematizálja és próbálja feldolgozni az olvasók hiányát, az érdektelenséget, a befogadói közeg hiányából fakadó írói elmagányosodást és hiabavalóságot. Elég csak megidézni Juhász Erzsébet 1993-as esszékötetének, az *Esti följegyzéseknek* (Újvidék, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság–Forum Könyvkiadó) a kisebbségi vagy az emigráns léthelyzetről és az írásról szkepszissel, bizonyos értelemben panaszos hangon, de „a tragikus önsiratás legkisebb felhangja nélkül” (Juhász 1993, 32) megszólaló (például a *Márai bizonyossága, A kisebbségi író helyzetéről, Még egyszer a kisebbségi irodalomról, A formatudat mint a megmaradás esélye, Nemzettudatunkról – a továbbiakban is* stb.) szöveghelyeit. A vonatkozó textusok nem zárójelezik a vajdasági magyar nemzettudat és vajdasági magyar irodalom meglétének és az egyetemes magyar irodalomba történő beágyazódásának, beágyazhatóságának kérdéseit se. Az 1990-es évek elején, a balkáni háborúk kezdetekor felvázolt negatív látképe (önazonosság elvesztése, szűnőfélben levés, nyelvvesztés, „satnyulás” stb.) – mely a szerző valóságfeltáró krízisesszéinek és válságnarratíváinak kitüntetett problémaköréhez kapcsolódik – az elmúlt huszonöt évben csak fokozódott, a kisebbségi írói léthelyzet felelőssége és kilátástalansága pedig ennek köszönhetően továbbra is nyugtalanító és felelősségteljes magatartást kívánó kérdéseket vet fel.

A beszédkényszer, a „lehetetlen nem írni” (Deleuze–Guattari 2009, 33) és a Másikban való feloldódás iránti vágy Juhász Erzsébet-i poétikája jól reprezentálja a minor irodalom (Deleuze és Guattari által létrehozott) koncepciójának politikai aspektusát: benne valóban minden politika. A szűkös tér következtében túlmutat tehát a személyes, egyes ügyön (pontosabban a személyes ügy felnagyítódik – ahogy a francia szerzőpáros írja – „szükségyszerűvé, nélkülözhetetlen-

né [...] válik, mivel egy egészen más történet kavarg benne”), és „társadalmi milió[je nem csupán] környezetként, háttérként szolgál” (Deleuze–Guattari 2009, 34). Mindebből következik, hogy a *Senki sehol soha* szövegteste (de tágabban a Juhász Erzsébet-i életmű) megkérdőjelezhetetlen érdeméért létrehozza a cselekvő szolidaritást. A sivár létállapotokban, a vidékebe-vetettségben (vö. „a vidék a mi balsorsunk és kegyetlen végzetünk” [Konstantinovič 2001, 7]) és a minoritásban, marginalitásban egyedül – a Juhász Erzsébet-i prózák tanúsága szerint – a Másik jelenvalósága, a Másik figyelme és a szerelem (szimpátia) által termelődhet ki nemcsak egy imaginárius/átesztétizált, érzéki világ, az érzékiség nem pusztán testi, de szellemi birodalma, hanem az együttérzés, a megbocsátás, illetve az elfogadás gesztusa is.

### Irodalom

- Balassa Péter. 1986. A csapda koreográfiája. *Jelenkor*, február. [http://dia.pool.pim.hu/html/szakirodalom/krasznahorkai\\_laszlo/krasznahorkai\\_balassa\\_a\\_csapda.htm](http://dia.pool.pim.hu/html/szakirodalom/krasznahorkai_laszlo/krasznahorkai_balassa_a_csapda.htm) (2018. jún. 3.)
- Bányai János. 1999. Törmelék: a (perem)vidék rekvizitumai (Juhász Erzsébet: *Senki sehol soha*). *Híd*, LXIII (9–10): 563–569.
- Beckett, Samuel. 1987. *Molloy*. In *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*. Ford. Török Gábor. 7–228. Budapest: Magvető.
- Blanchot, Maurice. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Lőrinszky Ildikó. Budapest: Kijárat.
- Blumm, Aaron. 2006. *Csáth kocsit hajt*. Újvidék: Forum.
- Blumm, Aaron. 2011. *Biciklizéseink Török Zolival*. Budapest: JAK-Prae.hu.
- Deleuze, Gilles–Guattari, Félix. Rizóma. 1996. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion* (15–16). <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> (2018. jún. 5.)
- Deleuze, Gilles–Guattari, Félix. 2009. *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest: Qadmon.
- Diós István–Dr. Viczián János szerk. 1993–2004. *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat. <http://lexikon.katolikus.hu/L/1%C3%A9lekharang.html> (2018. máj. 29.)
- Harkai Vass Éva. 1992. Énekes Krisztina suhanása. *Híd* (10): 796–799.
- Hózsá Éva. 2009. Az intertextualitást működésbe léptető novellapárok/novellakapcsolások. In *A novella Vajdaságban*. 137. Újvidék: Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium.
- Juhász Erzsébet. 1992. *Senki sehol soha*. Újvidék: Forum.
- Juhász Erzsébet. 1993. *Esti följegyzések. Egy évad a balkáni pokolból*. Újvidék: Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság–Forum.
- Juhász Erzsébet. 1998. *Úttalan utaim*. Újvidék: Forum.
- Konstantinovič, Radomir. 2001. *A vidék filozófiája*. Ford. Radics Viktória. Budapest–Újvidék: Kijárat–Forum.
- Krasznahorkai László. 2015. *Sátántangó*. Budapest: Magvető.

- Krasznahorkai László. 2017. *Báró Wenckheim hazatér*. Budapest: Magvető.
- Lévinas, Emmanuel. 1999. *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs: Jelenkor.
- Lukács György 1975. *L. Gy. összes művei*. Budapest: Magvető.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2007. *A látható és láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. Budapest: L'Harmattan–Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék.
- Plath, Sylvia. 1987. *Az üvegbura*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa.
- Sartre, Jean-Paul. 2006. *A lét és semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlat*. Ford. Seregi Tamás. Budapest: L'Harmattan–Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék–Magyar Filozófiai Társaság.
- Tengelyi László. 1998. *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest: Atlantisz.

Orsolya BENCSIK

## THE COUNTRY/WORLD STOPS OF UNEXISTENCE

I analyse the *Senki sehol soha* [No one nowhere never] prose collection of Erzsébet Juhász – through relating it to the aspects of rurality – from the viewpoint of the philosophy of desire (following Sartre and Lévinas), thus turning transience into a central category of the volume. The desire prose of Juhász oscillates between the own and alien, worldly and otherworldly, present and past, and non-existence and existing elsewhere. The exploration of the sense of seclusion in the (rural, minority) existence is achieved through the poetic figure of a dead-end street, which, apart from the Erzsébet Juhász-style metaphor of existence, brings into the dialogue Aaron Blumm's textual metaphor as well. On the other hand – apart from the parallels with Ottó Tolnai – the metaphor of the junk shop opens the door to the statement that the categories of never, nowhere, and nothing are the *par excellence* requisites of the verge of existence. I also deal with the concept of passing in the volume, its historical dimension (the denial of history in the country), as well as with other theoretical (Blanchot, Merleau-Ponty) and literary (Sylvia Plath, Samuel Beckett) relations of the hypersensitive prose of Erzsébet Juhász.

*Keywords:* Erzsébet Juhász, Konstantinovič's conception of rurality, marginality, hypersensitivity

Oršoja BENČIK

## PALANAČKE/SVETOVNE ETAPE NEGATIVNOG BIVSTVOVANJA

Proznu zbirku Eržebet Juhas [Juhász Erzsébet] *Senki sehol soha* [Niko nigde nikada] interpretiram iz aspekta filozofije želje (pomoću Sartrove i Levinasove teorije) – uzimajući u obzir i aspekt provincije – ovim prelaznost postaje centralna kategorija zbirke. Juhasova prozna dela čija je oznaka čežnja za odlaskom osciliraju

između sopstvenog i stranog, između ovostranog i onostranog, između sadašnjosti i prošlosti, između bivstvovanja nigde i drugde. Iskustvo zatvorenosti (provincijskog, manjinskog) života se u ovoj prozi artikuliše pomoću slepe ulice koja u njoj funkcioniše i kao prostor, i kao poetska figura, pri čemu sa Eržebet Juhasovom metaforom o bivstvovanju stupa u dijalog i tekstualna metafora Arona Bluma [Aaron Blumm]. Sa druge strane – pored paralela koje se mogu povući sa delom Ota Tolnaja [Tolnai Ottó] – metafora starinarnice u prozi Eržebet Juhas nam otvara put ka tvrdnji da kategorije *niko*, *nigde* i *nikada* jesu par ekselans rekviziti života u graničnim područjima. Bavim se i koncepcijom prolaznosti u zbirci, njenom istorijskom dimenzijom (negiranjem istorije koja je karakteristična za palanku), kao i sa onim sponama sa kojima je Eržebet Juhasova hipersenzibilna proza povezana sa teorijom (Blanšo, Merlo-Ponti) i sa beletristikom (Silvia Plat, Semjuel Beket).

*Ključne reči:* Eržebet Juhas, Konstantinovičeva koncepcija palanke, čežnja za odlaskom, marginalitet, hipersenzibilitet