

Változatok a boldogtalanságra

Terézia Mora *Szerelmes ufók* című elbeszéléskötetéről

Mitnyán Lajos

Variations on the unhappiness. About the volume „Love Among Aliens” by Terézia Mora

Abstract

The poetic study of the band aims to examine Mora's second volume from a narratologically and hermeneutically motivated perspective in order to be able to come closer to Mora's peculiar writing style. The investigation tries to shed light on the semantic and narratological peculiarities of the book on the basis of a comprehensive analysis by examining the forms and reasons of unhappiness. Adorno's theses about the "badly lived life" determines the keynote of this literary study.

Keywords: cultural studies; literary history; contemporary German prose; aesthetics; Narratology; Art philosophy

Kulcsszavak: kultúratudomány; irodalomtörténet; kortárs német próza; esztétika; narratológia; művészetfilozófia

Subject-Affiliation in New CEEOL: Language and Literature – Studies of Literature – German Literature

DOI: 10.36007/eruedu.2021.3.097-105

1

„Ha az élet nem kímél engem, én sem kímélem az életet” (Mora 2014, 133).¹ Ez az ars poeticának is beillő mondat Terézia Mora ötödik frankfurti poétika-előadásának azon a helyén olvasható, ahol a szerző ebben a bonmot-szerű megfogalmazásban összegzi lektora reakcióit a valóság erőszakos, kegyetlen momentumainak ábrázolására vonatkozóan (Mora 2014, 125). Történt ugyanis először a *BELLA triste* 16. számában publikált rövid tanulmánynál („Über die Drastik”), majd a 2014-es regénynél, a *Szörnyeteg*nél, hogy a lektor mintegy hallgatásával hangot adva viszolygásának, kapitulált Mora mondatai előtt, és az érintett szöveghelyeket egyszerűen érintetlenül hagyta. Ha a mondat chiasztikus német eredetijét – „Wenn das Leben mir zu nahe tritt, dann trete ich dem Leben zu nahe” – vesszük szemügyre, jó láthatóan az élethez való közellépés, pontosabban a *minél közelebb* lépés írói kötelezettsége alkotja a gondolat magvát. Terézia Mora, ellentétben írásai lektorával, felveszi a kesztyűt és mintegy ráerősítve Rilke egyik, az életet summázó, ugyancsak

¹ A *Szerelmes ufók* című köteten kívüli valamennyi idézet fordítója a jelen tanulmány szerzője. Amennyiben valamely, a tanulmány által hivatkozott mű megjelent már magyar fordításban, minden esetben a magyar nyelvű kiadás címét adjuk meg. A csak németül hozzáférhető művek esetében az eredeti, német cím szerepel a szövegben.

szállóigévé vált sorára – „Ki beszél győzelemről? Csak vészeliük át.” (Rilke 2002, 608) – nem hajlandó az étellel szembeni defenzív pozícióba helyezkedni, nem hajlandó távolról reflektálni az élet kegyetlenségeire, hanem vállalva a Rilke szerint értelmetlen, sőt hübrisznek tekintett offenzívát, a chiazmus ironiájával felfegyverkezve szembenéz az étellel, mintegy ellentámadásba lendül, és a költő sorának második feléből kiolvasható feladatra koncentrálna nekilát szemügyre venni az élet átvészelésének variációt. Már a *Különös anyag* tíz történetének hősében is zsigeri bizonyossággal – messzemenően reflektálatlanul – van jelen az élet kiküszöbölhetetlen kegyetlenségének tudata. A szerző ott a külső (fizikai) és belső (lelki) erőszak és kegyetlenség témáját körüljárva, az erőszak közvetlen tapasztalatának ábrázolásától jut el az élet veszélyeztetettségének magasabb absztrakciós szinten megvalósuló esztétikai-poétikai megidézéséig. Már itt is kimutatható Mora szövegeinek azon igen sajátos experimentális jegye, amit ő maga nyitottságként (Durchlässigkeit = átteresztőképesség) (Mora 2014, 126) ír le, és az esztétikai és írói látás lényegként, ebből adódóan pedig a műalkotás feltételeként értelmez. Tulajdonképpen az alkotói figyelemről és a rezonáló képességről van itt szó, melyek megfeleltethetők annak az egzisztenciális és esztétikai nyitottságnak, aminek hiányában a szerzői imagináció és evokáció működésképtelen marad.

A frankfurti poétika-előadásokban meghirdetett nyitottság és az élethez történő közellépés programja Mora második elbeszéléskötetében, a 2016-os *Szerelmes ufókban* jól láthatóan szintet lép. A veszélyeztetettség érzésének fizikai aspektusa átadja a helyét a nap mint nap megélt boldogtalanság jóval megfoghatatlanabb, de nem kevésbé nyomasztó emocionális és mentális aspektusainak. A tíz történet tizenegy hőse, változó intenzitással bár, de megkísérli átvészelni az élet nevű játékot, miközben zsigereiben érzi vállalkozása reménytelenségét, a győzelem kivitelezhetetlenségét. Motivációjuk megértéséhez az olvasónak fel kell vennie a kesztyűt, és Terézia Mora ars poeticájához hasonlóan közel kell lépnie hozzájuk. Mora mind a tíz novellában ugyanazt a lehetetlen küldetést bizza hőseire, ami mind poétikai, mind esztétikai szempontból különösen koncentrált írói munkát és nem utolsó sorban nyitottságot követel meg tőle ahhoz, hogy a téma ereje, hitelessége egy teljes kötetten át kitartson. Érdemes tehát tematikus és narratológiai szempontból egyaránt szemügyre vennünk, miként valósul meg ez a koncepció.

2

Induljunk ki a történetek egyik legszembetűnőbb közös jegyéből, ami mindenekelelt a korban, nemben, társadalmi beágyazottságban messzemenően divergáló szereplők hangoltságának hasonlóságában mutatkozik meg. Akármilyen értékek és érdekek mentén éljük is életüket, létezésük alapélménye és hangoltságuk alapjegye a boldogtalanság, vagy legalábbis a boldogtalanság valamilyen változata. El-lentmondásos álmódosók ők, akik, noha tökéletesen átlátják helyzetüket, sőt azt is tudják, vagy legalábbis érzik, hol, mikor és miért siklott ki az életük, mégsem képesek a korrekcióra, netalántán újratervezésre. Adorno egyik szentenciáját idézve, jól látják, hogy egy „rossz életet nem lehet jól élni” (Adorno 2014, 43), de az ebben

a tudásban kifejeződő morális és ontológiai dilemma mégsem aktivál bennük valamiféle józan reflexiót, ami a változtatás kezdetét jelenthetné. Miután ebbe a „rossz életbe” integrálódtak, a legtöbb, amire képesek, hogy megpróbálják valahogy átvészelnéni azt, még ha időnként gyötrődnek is döntésük kétséges volta miatt. Magányra hangoltságukból, szolipszisztikus befelé fordultságukból adódóan sorra rossz döntéseket hoznak; önpusztításba és kényszercselekvésekbe menekülve pillanatokra úgy érezhetik, megváltásra leltek a közönyös, kíméletlen, „rossz élettel” szemben, noha valójában mindvégig a megúszásra, a cselekvés elkerülésére játszanak.

De kik is Terézia Mora hősei, akiket, a címadó elbeszélést segítségül hívva, akár ufókként² is aposztrofálhatnánk?

A kötet tizenegy figuráját látszólag semmi nem köti össze. A nyitó elbeszélés hőse az idő előtt nyugdíjazott magányos hosszútávfutó Hellmut, akit kollégái csak álmodozónak, vagy olykor koboldnak csúfolnak. A címadó novella két főszereplője célok és jövő nélküli, drogozó fiatalok, akik közül az egyiknek egyszer csak érthetetlen módon nyoma vész. A harmadik novella központi alakja Tom, egy elvált férj, aki az egész életét csak a fiával való kéthetenkénti találkozás függvényében képes értelmezni. A negyedik szöveg főhőse Ella, a workaholic fotós, aki képtelen felnőni az anyai szerepkörhöz. Az ötödik novella központi figurája egy, az élet kihívásai előtt a destruktív passzivitásba menekülő recepciós, aki a legkisebb konfliktus esetén is menekülőre fogja. A kötet hatodik darabjában Mario, a fiatal ügyvéd inkább egy élethazugságnak szenteli az életet, semmint hogy felnőjön, és felelősséget vállalva teljes életet éljen. A hetedik elbeszélés egy Berlinben feketén dolgozó lengyel lány súlyos depressziójának és pszichoszomatikus megbetegedésének megrázó története. A nyolcadik novella főhőse Zsófia, egy magyar, fordítással foglalkozó kutató, aki ahelyett, hogy szembenézne boldogtalansága igazi okával, kényszercselekvésekbe menekülve hosszú órákat gyalogol céltalanul Londonban egy fantazmagóriát üldözve. Az utolsó előtti szöveg a függőség és pótcselekvés egyik alapesetét tematizálja az alkoholizmusa miatt kirúgott állatgondozó összeomlásának történetével. A kötet záró darabjában egy japanológus professzor már-már gyermekien naiv módon, egy japán istennőszobor segítségével próbál valamit kezdeni nyugdíjba vonulása után értelmetlennek tűnő életével.

Ahhoz, hogy közös nevezőre hozhassuk az elbeszélések tizenegy figuráját, érdemes a kiindulópontul választott ars poeticát segítségül hívunk, ami mintegy értelmezési keretként közelebb vihet a kötet esztétikai és poétikai koncepciójának a megértéshez. Mielőtt azonban szemügyre vennénk a morai stratégia poétikai eszközrendszerét, térjünk ki a tematikus szint meghatározó aspektusaira. A poéti-

2 A magyar fordítás 'ufó'-ként adja vissza a német eredeti 'alien' szavát, ami mellett fordítóként természetesen hozhatunk fel érveket, nem is beszélve a magyar anyanyelvű szerző beleegyező egyetértéséről, de a kötet értelmezője számára felvet néhány kérdést a választás. Az 'alien' szó popkulturálisan messzemenően kódolt eleme a német és a magyar nyelvnek egyaránt; jelentésköre – „az idegen”, „nem ide tartozó”, „kivülálló”, „külföldi” – mindkét kulturális kontextusban közismert, alkalmazása ezért intertextuális utalások sorát nyithatja meg. Szigorúan szemantikai értelemben az ufó (*unidentified flying object*) – jelentésmezeje kétségtelenül találkozik az 'alien'-ével, de hangulatában igen jelentős az eltérés. Míg a magyarban az „olyan mint egy ufó” mondat részben játékos, részben humoros célzás valakinek a furcsaságára és szokatlanságára, hiányzik belőle az 'alien' jelentésmezejének az az eleme, melyre Mora köteté tulajdonképpen épít: a cseppet sem humoros, szociális, kulturális, pszichológiai értelemben vett elszigetelődés érzése.

ka-előadások bonmot-jában az élet kíméletlenségére válaszul, mintegy ellentámadásként (is) meghirdetett szembenézés az étellel a 2016-os kötetben tematikus szinten, ex negativo, azaz éppenséggel a nem-szembenézésben realizálódik. Az élet pusztá átvészélése mint életcél, sem morálisan, sem pragmatikusan nem túl kecsegtető és nem is igazolható opciók, de a Mora által megrajzolt világban, ahol az élet veszélyeztetettsége mint megkérdőjelezhetetlen alapélmény telepszik rá az eseményekre és determinálja az ember létezés módját és hangoltságát, szinte már magától értetődőnek tűnik. Tabea Soergel meg is jegyzi, hogy Mora hősei esetében a konstans boldogtalanság tekinthető a normál esetnek, amit legfeljebb boldogságsugarak világítanak meg időnként halványan (Soergel 2019, 70). Persze egy olyan világban, ahol a boldogtalanság az alapállapot, valódi tragédiák sem történnek. A történetek expozíciója nem vezet valódi konfliktushoz, és ebből adódóan nem könnyű kijelölni az ábrázolt események csúcspontját sem, a hősokeket szenvedésük alól feloldozó megoldásról vagy netalántán katarziszról pedig végképp értelmetlen beszélni. A tragédia terminusainál maradvá úgy fogalmazhatnánk, hogy a *Szerelemes ufók* világának hőseit a szerző a konstans retardáció világába helyezi, ahol a lassan csörgedező események jelentéktelen egyhangúságában, a megoldás mindvégig várat magára. A késeltetés esztétikai-poétikai módszere a narráció szintjén összekapcsolódik a figurák halogató attitűdjével, vérlázító fásultságával, aminek következtében a szereplők bár időről időre rosszul érzik magukat, elszomorodnak, csalódnuk kell, mindez megdöbbenő módon mégsem juttatja el őket addig a pontig, hogy hajlandók legyenek ténylegesen reflektálni helyzetükre, azaz megkíséreljék az étellel való szembenézését. Ha Mora megengedné ezt hőseinek, azok kétségbeesnének, és ez esetleg kiragadhatná őket fásult közönyükből. Mivel azonban a tíz történetben nem ez a helyzet, a legfőbb kérdés az marad, mi tartja egyáltalán életben ezeket az embereket.

3

„Rossz életben nem lehet jól [azaz helyesen] élni”, idéztük Adornót a *Minima Moralia* 18. reflexiójának végéről. Adorno saját morálfilozófiájában, amit ő „a helyesen élt élet tanaként” írt le, és a rá olyannyira jellemző keserű, civilizációkritikus iróniával „szomorú tudománynak” nevezett (Adorno 2014, 13), már az 'élet' szó kapcsán is óvást emel. Úgy véli, tisztázatlan és homályos, mit is értünk ma tulajdonképp az 'élet' alatt. Amit ugyanis korábban a filozófiában életnek neveztek, az egy idő után csak a magánéletet, a privát létezését kezdte jelenteni, végül pedig pusztá konzummá, az egyén rosszul értelmezett szükségletkielégítésévé torzult, azaz végső soron autonómiáját veszítve, kiüresedett fogalomná merevült. Innen a *Minima Moralia* alcímének különös jelzője: a megkárosított élet. A rossz élet: rosszul élt élet, tehát nem valamiféle istencsapás, hanem az ember egy bizonyos létviszonyának, életmódjának, mentális és pszichés diszpozíciójának a következménye. A Mora-elbeszélések hőseinek élete a megkárosított élet, és ilyenformán a rosszul élt élet példázatai. A negatív exemplumok műfaji sajátosságait követve a történetek a maguk elrettentő voltában, ex negativo szolgálhatnak csak tanulsággul. Mivel a rossz-

szul élt életnek nincs szubsztanciája, nincs igazi mélysége, hiányzik belőle az azt mozgásban tartó, jó értelemben vett feszültség és intenzitás, ezért szinte magától értetődik a figurák életét jellemző végtelenbe nyúló retardáció, a megoldás vagy a katarzis legkisebb esélye nélkül. A korábbi kérdésünket ennek megfelelően módosítva tehát, nem is arról van szó, mi tartja ezeket az embereket életben, hanem sokkal inkább az, hogy miért ezt a rosszul élt életet választják? Annál is különösebb ez, mert Terézia Mora hőseinek első látásra kilátástalan, cél és értelem nélküli vegetálásában is fel-felcsillan időnként a megoldás lehetősége, amit azonban ők vagy nem vesznek észre, vagy a beléjük ivódott egzisztenciális lustaság miatt ignorálnak.

Az elmondottak érzékeltetésére vegyük szemügyre a kötet hetedik, egyetlen olyan elbeszélését, ahol a főhős *már-már* empátiát ébreszthet az olvasóban, elmentésben a további kilenc novellával, melyek esetében hol a szánalom, hol az elfojtott düh érzése kerekedik felül a befogadóban. Az *Önarckép konyharuhával* című történet középpontjában a fiatal lengyel festőművész lány, Felka áll, aki pár éve illegálisan dolgozik Berlinben, és ugyancsak festőművész barátjával egy bevándorlók lakta lepusztult városnegyedben él. Bár Mora narrációs stratégiája még szóba kerül majd, már ezen a ponton érdemes megjegyeznünk, hogy noha a kötet férfi főszereplővel operáló szövegei fokalizálatlanok, azaz az elbeszélő instancia az adott narratív világ egészére rálátással bír, a női főhőssel bíró szövegek belső fókuszúak, azaz a narráció fókuszja egybeesik a főhősnőével, aminek következtében a történeésekről csak az ő tudata által megsűrten értesül az olvasó. Az egyes szám első személyű belső fókusszal szorosan összefüggő korlátozott tudás ebben az esetben meghatározó fontosságú lesz, ugyanis mind a fotós Ella Lamb, mind a magyar fordításkutató Zsófia, mind pedig Felka estében a veszélyeztetettséggel és a kiszolgáltatottsággal, mint a rosszul élt élet konzekvenciáival úgy kell szembe-sülnie az olvasónak, hogy nem állnak rendelkezésére magyarázó reflexiók, ami a hatását tekintve pedig majdhogynem kiköveteli az empátia érzését. Felka eredendően festő volt Lengyelországban, de már évek óta illegálisan takarítónői munkát vállal Németországban, és eltartja ugyancsak festő barátját, a munkanélküli Felixet. A novella a kapcsolataért aggódó Felka eleinte ártatlan féltékenységgel induló, majd pánikrohamokká erősödő, végül pedig súlyos depresszióvá fajuló szorongásának krónikája. Nehéz eldönteni, hogy függése a semmirekellő Felixtől, tragédiájának okozója lesz-e, vagy éppenséggel ez az életművész jelentheti-e majd a megoldást számára. A zéró fókuszú narráció következtében Felka szemeivel látjuk a világot, mely félelmetes és ellenséges. A fiatal lány illegális bevándorlóként idegenül jár-kezel a világban, nem beszél a nyelvet, ezért alig kommunikál, nem teremt szemkontaktust senkivel, fóbias félelmek gyötrik, és egy kezén meg tudja számolni, hány alkalommal volt már boldog életében. Felix gunyorosan meg is jegyzi: „Az eufória öt pillanata?” (Mora 2016, 136) És valóban így van: a boldogság csak furcsa köztársaság egy olyan világban, ahol a boldogtalanság számít alapesetnek. Mora ezt a semmibe futó világot olyan történetmesélési technikával teszi érzékelhetővé, amit korábban a véget nem érő retardáció fogalmával írtunk körül, valódi csúcspont és valódi konfliktus alkalmazása nélkül. Felka rosszul élt, csupán a szükségletek kielégítésére szorítókozó élete első látásra akár áldozathozatalnak is tűnhet, ami barátja festőkarrierjének kibontakozását szolgálja, és ekképpen nemes gesztusként is ér-

telmezhető lenne. A mindent belengő kiszolgáltatottság és kényszeresség, és nem utolsó sorban Felka áldozatvállalásának kétséges fogadtatása az önmagát igazi művésznek tartó Felix részéről mindezt relativizálja. Az elbeszélés egyetlen konfliktusa is Felka és Felix kapcsolatának aszimmetrikus és roppant törékeny voltára irányítja a figyelmet. Felka őszinte és építő szándékú megjegyzése azért háborítja fel Felixet, mert a lány megjegyzése, kódoltan bár, de szembesíti a valósággal, azzal a kellemetlen ténnyel, hogy lustasága és illuzórikus valóságképe az akadály a annak, hogy valóban művésszé válhasson, és valódi műalkotást hozhasson létre. Felix ismétlődő eltűnései csak tovább nehezítik az aggódó, félelmeivel küszködő lány életet. A tíz elbeszélés közül csak ebben, és részben a *Például a gepárd* című szövegben dönt úgy a szerző, hogy mintegy példát statuálva a főhősén, a szerzői nyitottság programjának megfelelően, szinte kórtani pontossággal, szembesíti az olvasót a rosszul élt élet konzekvenciáival. Felka esetében a pánikbetegség félelmetes tünetegyüttesével konfrontálja olvasóit, míg Erasmus Haas esetében a főhős alkoholizmusával összefüggő gyomorvérzést mutatja meg kendőzetlen naturalizmussal. Ha a görög tragédiák létfelfogása legalább nyomokban érvényesülne Mora elbeszéléseiben, ezek az események egyfajta katarzist jelenthetnének, és a történet tovább lendülhetne a megoldás irányában. Felka talán megszabadulhatna pszichoszomatikus tüneteitől, ha kidobná a semmirekellő barátját, akitől érzelmileg függ, és önmagára összpontosítva visszatérhetne a festészethez; a *Portugál panzió* infantilis hőse normális életet élhetne, ha eladná a családi panziót és megszabadulna az adósságaitól, és visszatérne a jogász szakmába; Ella nem lenne folyton holtfáradt, és nem aludna el lépten-nyomon, ha végre rádöbbenne, hogy munkafüggése az akadály a boldogulásának. A *Szerelmes úfók* hőseinek rosszul élt, széthulló, igazi centrum nélküli, függőségekbe és pótcselekvésekbe gabalyodott életében nincsenek katarzisok, nem látják, vagy nem veszik észre, hogy orruk előtt a megtisztulás lehetősége, ott állnak ők is Kafka antihőiséhez hasonlóan a Törvény kapujában, csak össze kellene szedjék magukat végre, el kellene kezdeniük helyesen élni, és belépni, mielőtt az ör becsukja az orruk előtt a kaput.

4

A kötet hőseinek életét a tematika szintjén jellemző középpont nélküli széthullás ábrázolása elbeszéléstechnikai szempontból a lehető legintenzívebb koncentrációt követeli meg Morától. A már tárgyalt ars poetica szerint az élet kiméletlenségére művészként adható és adandó egyetlen releváns válasz: a hasonló intenzitású alkotói kiméletlenség kell legyen. De mit is jelent ez a szerző írástechnikájának, és ezzel szoros összefüggésben, a kötet narratív struktúrájának vonatkozásában?

Mora fenomenológiai precizitással formálja meg a történetek figuráit, mintegy mikroszkóp alatt látatva őket, mintha a felszíni struktúrákat pusztán kényszerűségből vázolná csak fel, hogy mihamarabb a felszín alá hatolhasson, és olyan összefüggéseket mutasson meg, melyek első látásra észrevétlenek maradnak. Talán ebből is adódik, hogy hősei külső megjelenésük tekintetében némileg vázlatosnak tűnnek, míg környezetük ezzel szemben sok esetben meglepően aprólékos leírás-

ban részesül. Az első látásra talán feleslegesnek tűnő információkról kiderül, hogy inherens részét alkotják a szereplők jellemzésének, motivációik feltárásának, karakterük árnyaltabbá tételének, olyannyira, hogy ezek a szöveghelyek sok esetben a szürke, látszólag sehová nem tartó eseményfolyam tulajdonképpeni fénysugaraivá válnak. Az olvasó részletesen értesül arról, mit lát Hellmut, a Marathon Man, futás közben, ami által a nagyváros személytelenségének érzékeltetése még intenzívebbé teszi a férfi kiszolgáltatott magányosságát. Aprólékos, szinte lírai leírást kapunk arról a látványról, ami a folyton időszükében élő, munkafüggő Ella szemé elé tárul, amikor reggelente kávéját szürcsölve kinéz a fotózlet üvegfalán, és pár percig átadja magát a napsütötte park szépségének. A címadó novella főhőseinek nappalija előtt álló diófa az állandóság és normalitás szimbólumaként ellenpontozza Sandy és Tim elkésirítően üres, céltalan életét az omladozó garzonban. A felnőni és felelősséget vállalni képtelen Mario saját maga számára, értékes stílbútorokkal berendezett irodájának részletgazdag leírása, ahol munka helyett gyerekes ostobaságokkal tölti az ideje javát, többet elárul a karakterról, mint maguk a dialógusok. Poétika-előadásainak harmadik részében beszél Mora arról, hogy az apró momentumok fenomenológiailag pontos leírásai a szöveg újabb és újabb rétegeit nyitják meg, és ily módon kiegészítik azt a technikát, mellyel a hősöket nem közvetlen leírások formájában jellemzi, hanem azon helyzetek, és a helyzetek megoldásainak bemutatásával, ahová a hősök kerülnek (Mora 2014, 65).

Az intenzív érzékeléssel (Mora 2016, 126–127), vagyis a fenomének – és nem a figurák – pontos leírásának elvével szorosan összefügg a *Szerelmes ufók* egy másik narrációs jellegzetessége, ami értelmezésben a fikció hitelességének a problémájaként írható le. Mora esetében a fikciós szöveg megteremtése nem *állítások* sorát, hanem a rendkívül szuverén módon kezelt narráció általi *megmutatás* folyamatát jelenti (Mora 2016, 67–68). Ennek következménye, hogy az elbeszélések egyáltalán nem tartalmazznak reflektáló, vagy akár csak reflexióra épülő szövegrészeket. A szövegek narratív instanciája nem engedheti meg magának a filozofálás csábítását, azt át kell engednie az olvasónak. A reflexió bizonyos értelemben visszafogná a szerző esztétikai és poétikai programjában foglaltak megvalósítását. A történet kimenetele tehát nem esik egybe a novella utolsó mondatával: nem tudja senki, sem az elbeszélő, sem a hősök, hogyan is fejeződik majd be a történet. Az már végeredményben az olvasó aktivitásán múlik.

Ezen a ponton ki kell egészítenünk a Mora szövegeinek fókuszáltságával kapcsolatban mondottakat az *elbeszélői hang* problémájával. Genette fogalmiságával dolgozva megállapítottuk, hogy Terézia Mora szövegeiben a belső és a zéró fókuszú elbeszélői pozíció érvényesül, aminek következtében az elbeszélő instanciához társítható hang – a szituáció beszélője – is ebben a két regiszterben szólalhat meg. A három női elbeszélő esetében alkalmazott belső fókusznál a dialógusok egyértelműek (azaz a narráció fókusza és a beszélő hang ugyanaz = E/1), szemben a zéró fókuszú elbeszélésekkel, ahol külön figyelmet érdemel a szerző filmes technikája, ami bár megnehezíti az olvasást, esztétikai szempontból különös hatást ér el azzal, hogy a dominánsan zéró fókuszú leírásba a belső fókusz perspektíváját is beépíti. A módszer a filmek azon eljárására emlékeztet, amikor egy szereplő a tulajdonképpeni mondandóját nem közvetlenül – verbális úton – közli, hanem köz-

vetett módon, képi formában. Egy jellegzetes példa erre az eljárásra a kötet első novellájából:

A gondolat, keresztülfutni egy parkon, új erővel tölti el a Marathon Mant. Félig el is felejtí, miről van szó tulajdonképpen, miért futott el ilyen messzire. Talán örütségnek hangzik, de mit csináljak, ilyen vagyok. Már is a futás új paramétereire koncentrálok. Hogy merre van a park. Mikor fordult elő, hogy nem futólépésben közlekedett egy parkban? Talán még soha. (Mora 2018, 15)

Egy példa a *Perpetuum mobiléből*, ahol az elbeszélés hangjának perspektívái szélsőségesen keverednek:

A szülők először is elmentek a paphoz, hogy megbeszéljék vele. Hosszú, érzelmekkel teli megbeszélés volt, hogy hogyan lehetne ezt jóvátenni, ha a pénzbeli jóvátételtől eltekintünk, mivel nem tudták vállalni, hat gyerek, hát örülünk, ha kenyérre jut, még a gyertyákat sem tudjuk pótolni. De az ügynek amúgy sem az anyagi vonzata volt a fontos, hanem a morális szempont. Mit lehet tenni, hogy a másik Tomot a helyes útra térítsék, hogy megvédjék nem csak a közösségtől, hanem saját magától is? (Mora 2018, 55–56)

Jól látható, hogy mindkét rövid részleten belül a zéró fókuszú narráción belül kétszer is megfordul a hang perspektívája: a zéró fókuszból a belsőbe, majd vissza. Az elbeszélő hang problematikája ugyanakkor elválaszthatatlanul összefügg Mora szövegeinek azon sajátosságával, ami különösen a dialógusok strukturálásában mutatkozik meg. Az olyan dialógusstruktúrát, melyben egy közvetlen beszélgetést közvetett módon ad vissza az elbeszélő instancia, reflektált (Soergel 2019, 77) vagy indirekt (Mora 2014, 131) dialógusnak nevezhetnénk. A módszer következményeként a beszélgetés veszít ugyan természetes elevenségéből, az intenzitása azonban fokozódik, ami pedig megfelel a szerző ars poeticájában foglaltaknak. Egy példa Mora reflektált dialógusaira az *Ella Lambból*:

Úlve marad az asztalnál, mozog az ajka, ki van facsarva, mi facsartuk ki, már megint hagytuk, hogy kiszolgáljon minket, főleg én, láblógatásban párját ritkító tehetség. Megkérdeztem, amióta itt vagyok, ami mégis csak másfél óra, megkérdeztem már Benjit, mi történt vele a héten? Megkérdeztem, mégpedig az idő alatt, míg ő az ebédet készítette, de ezt mondani épp olyan elhibázott lenne, mint nem megmondani. (Mora 2018, 71)

A reflektált dialógusok alkalmazása a koncentráltan megjelenő perspektívaváltások és rövidítések miatt az olvasótól is komoly koncentrációs hajlandóságot vár el. Amennyire kíméletlenül bánik tehát tárgyával, épp oly kíméletlenül bánik szövegeinek befogadóival is. Fel is merül a kérdés, a tematika és a narráció szintjének e kíméletlensége vajon miért nem tántorítja el a befogadót attól, hogy megmerítkezék a tizenegy kivülálló sorsában.

5

A *Szerelmes ufók* novellái a bennük ábrázolt szenvedéssel és csalódással átítatott röggvalóság ellenére is a boldogságról, vagy legalábbis a boldogság lehetőségéről szólnak. Mora negatív példázataiban olyan antihősöket vonultat fel, akik nem tudnak, és egy idő után már nem is igazán akarnak helyt állni az élet buktatóinál. Ami azonban az olvasót a tematikus szinten hol elkeserítő, hol vérlázítóan bosszantó sorstragédiák olvasása során mégis magával képes ragadni, az Terézia Mora nyelvének bámulatos könnyedsége, történetmesélésének tisztasága, ami szinte magába szippantja az olvasót. A nyelv szépsége az az erő, ami mintegy átszellemíti és fénybe vonja a borongós hangulatú, sokszor keserű embermeséket. A Mora által alkalmazott könnyed, és már-már – jó értelemben véve – laza beszédmód retorikai-esztétikai szinten teremti meg azt a szépséget, ami az elbeszélte történetek tematikus szintjén nem valósulhat meg. Mora már tárgyalt fenomenológiai precizitása, leírásainak pontossága teszi lehetővé, hogy mind a tizenegy emberről higgadtan, mindvégig kiegyensúlyozott távolságtartással írjon, teret engedve olvasóinak az ítékezésre. Az ötödik frankfurti előadásában idézi fel az írói fejlődése szempontjából lényeges 2013-as találkozását Sven Hillenkamppal, akitől először hallott a „lehiggasztott elbeszélő” (Mora 2014, 132) kifejezésről, ami arra a retorikai eljárásra utal, mely szerint bizonyos extrém tartalmak közléséhez elengedhetetlen a visszafogott elbeszélői és alkotói beszédmód. Megjegyzi ugyanakkor, hogy ez szükségszerűen önkorlátozást is jelent, és épp ezért a *Különös anyag* utáni regényekben csak módjával alkalmazta ezt a retorikai fogást.

A *Szerelmes ufók* azonban egy olyan kötet lett, melyben a szerző higgadtan és a legjobb értelemben vett ráhagyatkozással, mindennemű kommentáló reflexió nélkül szólaltatja meg elbeszélő instanciáit, engedve, hogy azok a maguk módján vezessék elő saját élet-narratívájukat, anélkül hogy kétségbe vonná, vagy akár csak megkérdőjelezné azok helyességét vagy ésszerűségét. Ezt a lehetőséget olvasóinak engedi át.

Irodalom

Adorno, Theodor Wiesengrund (©2014): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Mora, Terézia (2001): *Különös anyag*. Ford. Rác Erzsébet, Budapest: Magvető.

Mora, Terézia (2014): *Nicht sterben. Frankfurter-Poetikvorlesungen*. München: Luchterland.

Mora, Terézia (2018): *Szerelmes ufók*. Ford. Nádor, Lidia, Budapest: Magvető.

Rilke, Rainer Maria (132002): *Requiem für Graf Kalckreuth*. In: R. M. Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt a. M.: Insel.

Soergel, Tabea (2019): *In allen drei Spiegeln. Von Glück und Unglück in Terézia Moras Erzählungen*. In: Klaus Siblewski (szerk.): *Text und Kritik – Terézia Mora*. 221. szám, München.