

# Németh Zoltán

## Tömegsír nem létezik, csak tömeg

(Grendel Lajos: Tömegsír)

Az *Éleslövészet* megjelenése óta a grendeli írásmód a kritika részéről bizonyos mértékben a figyelem középpontjában áll. Az a kritikai visszhang, amely ezt a - Grendel recepciójában meghatározó jelentőségű - regényt kísérte, tetten érhető még a 90-es évek végének kritikai diskurzusában is. Arra a kérdésre, hogy az *Éleslövészet* szinte kirobbanó sikere jót tett-e az utána következő Grendel-műveknek, pontosabban azok fogadtatásának, ma már használhatónak tűnő válasz adható. A siker egyrészt ráirányította a figyelmet egy olyan regény-nyelvre, amely alkalmasnak kínálkozott a 70-es évek végének megváltozott poétikai kondíciói között is egy - a magyarországitól némiképp eltérő - tapasztalat közvetítésére. Grendel regénye éppen azért hívta fel magára a figyelmet, mert úgy tűnt, megvalósítja egyrészt azt a posztmodern(?) fordulatot, amely a magyar prózanyelv megújításának és újragondolásának igényével lépett fel, másrészt viszont fenntart egy olyan referencialitást is, amelyet nem érhet a hűtlenség vádja. Hűtlenség - mi iránt is? Hűtlenség a „sajátosan” kisebbségi, „szlovákiai magyar”, és - már szinte kötelező érvénnyel - történelmi témák iránt. Grendel regényeiben kezdettől ott dolgoznak az olyan kettősségek, amelyek az elszigeteltség vagy egyetemesség,<sup>1</sup> maradiság vagy progresszió, ideologikus vagy autonóm lehetőségeit tematizálják. 1989-ben azzal az - először Fábry Zoltán által megfogalmazott - igénnyel néz szembe Grendel, amely az „úgynevezett szlovákiai magyar regény”<sup>2</sup> terminus technicusában fogalmazódik meg. Az új „műfaj”, amely a regény műfaján belül körvonalazódna, képtelenségnek tartja, miközben megjegyzi, hogy bármennyire is abszurd ez az igény (mármint „a” szlovákiai magyar regény megírása), „mégis ennek az igénynek a jegyében születtek meg a hatvanas és a hetvenes években a legjelentősebb prózai művek irodalmunkban”.<sup>3</sup>

Bár Grendel egyértelműen elhatárolja magát ettől az igénytől, érdemes megvizsgálni, hogy magának Grendelnek a művei is vajon nem ennek az „abszurd”, ha nem is igénynek, de látens hajlandóságnak a jegyében születtek-e? Vajon annyira kényszerítő nyelvi-kulturális kontextus vette körül ezeket a műveket, amely egyenesen predesztinálta azokat a szlovákiai műveket irodalmi hagyomány továbbvitelére? Vajon ahhoz az „abszurd igényhez” képest, amely ekkoriban meghatározta a („szlovákiai magyar”) irodalmi elváráshorizontot, értékékként foghatók-e fel az irodalomtörténész szavai, aki Grendel Lajos kapcsán arról ír, hogy epikája „szervesen képes továbbépítenni a kisebbségi irodalom hagyományának beszédrendjéről”?<sup>4</sup> Nem inkább ez a „szervesség”, „szerves továbbépítkezés”, illetve ennek látens vállalása eredményezi, hogy a Grendel-szövegek az „új regényformák kialakításának” csak „küszöbéig jutottak el”?<sup>5</sup> A kisebbségi lét- és tudatforma felé fenntartott hangsúlyozott referencialitás (amelynek problematikussága eddig még meg sem kérdőjeleződött) nem lesz-e magától értetődően inkonzisztens a posztmodernnek tételezett fikcionalitás, intertextualitás és disszemináció alakzataiban?

Ezek az irányított kérdések persze még összetettebb kérdéseket vonnak maguk után. Hiszen evidenciának tűnik, hogy egy mű értékhangsúlyait nem annyira témája határozza meg, hanem nyelvi megformálása - pontosabban, egyetlen szépirodalmi műnek sincs hagyományos értelemben vett témája, hanem csak nyelve.<sup>6</sup> Ha ennek a gondolati evidenciának az érvényét fenn is tartjuk, vajon nem elgondolkodtató-e az a tény, hogy minden nyelvjátéknak csak korlátozott érvényességi köre van. Más szóval: érvényes-e, illetve egyáltalán lehetséges-e „a” „posztmodern eszközöknek” és „a” „szlovákiai magyar regénynek” a felismerése ugyanazon nyelvjáték keretein belül? És ha már felvetődött a „szlovákiai magyar regény” kategóriája, vajon nem éppoly „elő-írt”, azaz - grendeli szóhasználattal - „abszurd” a posztmodern prózafordulat elvárása is? Hiszen az értelmezést egy olyan fejlődéselvű, történeteszerű elbeszélésbe ágyazza bele, olyan „nagy elbeszélést” talál, amelynek - természetesen - ő maga nem részese, sőt, előhívója. Az elváráshorizont által megteremtett „fogalmi” nyelv vajon nem válik inkonzisztenssé, ha belép a szépirodalmi nyelvjátékba? Néha kétségeim vannak, nem önmagát állítja-e az ilyen - minden(?) - nyelv.

Az, hogy Grendel regényei látenszen a „szlovákiai magyar regény”, illetve a „posztmodern regény” - önkifejezést is tematizáló - fogalmi dichotómiáit magukba építették, számomra evidenciának tűnnek. Annál is inkább tartható ez az (ellenőrizhetetlen) álláspont, mert bár többen megfogalmazták viszonyukat ehhez a két fogalomhoz, éppen ezért vagy ennek ellenére „már mindig” disszeminálódott a jelentése, azaz - megfelelő kontextusban - bármilyen jelentésben használhatók. Grendel is explicitté tette, mit ért „szlovákiai magyar regény” alatt: „Olyan regényt, (...) amelyben a csehszlovákiai magyarság drámai sorsa fejeződik ki egy ennek a szándéknak leginkább megfelelő nagyepikai formában, kimondva vagy kimondatlanul, a múlt századi nagyrealista epika eszközeivel”.<sup>7</sup> A posztmodernre vonatkozó, használható meghatározást viszont csak áttételesen találtam a Grendel-tanulmányokban: olyan életérzés(?), állapot(?), amely valamiképpen összekapcsolódik a „nyugati civilizáció agóniájával”, s amelyet a posztmodern irodalom(?) „a legkeserűbb nosztalgiával és dühvel” „reagált le”. A „posztmodern nem a kezdete, hanem a vége valaminek”<sup>8</sup> - írja. A posztmodern(?) (vagy inkább progresszív) regény pedig abban különbözik a hagyományos, realizmuselvű regénytől, hogy tematizálja „technikai-formai problémáit”,<sup>9</sup> azt, hogy „mit nevezünk regénynek ma”.<sup>10</sup>

E két fogalmi kategória jelenléte által inspirált textuális megoldások eddig megjelent hét regényének (a *Tömegsír* című, legutóbb megjelenő alább lesz szó) mindegyikében meghatározták azt a nyelvet, amely a regény értelmezhetőségi terét létrehozta. Az egyes regények recepciói viszont olyan eltérő értékhangsúlyokat jelenítenek meg, amelyek arra utalnak, hogy mindkét fogalom felhasználásának módjában is történtek olyan változások, amelyek talán segítenek a „Grendel-jelenség” megértésében.

Az *Éleslövészet*, amely megalapozta a Grendel-recepciót, talán a leghívebben tükrözi azt a paradox módszert, ahogyan nemzetiségi regénnyé válhat az attól elszakadni kívánó(?) textúra. Hiszen ez a regény éppen attól lesz nemzetiségi, hogy azzal (mint témával és mint műfajjal) kíván számolni, amivel foglalkozik. Az ellenállás paradoxona ez: a leszámolás - a jobb hatékonyság érdekében - maga is felveszi és elismeri, vagyis felhasználja azokat a játékszabályokat, amelyekkel harcban áll. Így válik az *Éleslövészet* is, kezdeti „történelmi” leszámolása után (amelynek értékeit még a Grendel-opuszok kapcsán erős kétségeket megfogalmazó Szirák Péter is „a gondolkodás szabadabb játékaként”<sup>11</sup> jellemzi), maga is „nemzetiségi”, azaz „a” „szlovákiai magyar” regénnyé. Vagy talán nem a „(cseh)szlovákiai magyarság” „drámai sorsa” fejeződik ki benne „nagyepikai formában”? A nemzeti tragédiákat a kisebb közösség, a kisváros tragédiái követik, azt a családi, majd az individuális, egyéni drámák. A posztmodern illúzióvesztés modellje képződik meg nemcsak az *Éleslövészet*, de a *Galeri* lapjain is. Mindkét esetben működésbe lép azonban a visszacsatolás művelete: az *Éleslövészet*ben az amúgy is többféleképpen olvasható, kaleidoszkopszerű szöveg

kezdetben látens, majd mindinkább tudatos referencialitása által mintha olyan referenciális pluszjelentésre kívánna szert tenni, amely túlmutat a posztmodern fikcionalitás lehetőségein. Az *Éleslövészet* illetően felfogása a *Galeriben*, az *Áttételekben* és a *Szakításokban* már kész tényként tárul elénk. Ennek a - több értelmező által jelentésszűkítőnek tételezett - eljárásnak, amellyel, szerintem, Grendel szövegei amolyan kint is vagyok, bent is vagyok játékot „akartak” játszani, éppen ellenkező funkciója volt: referenciális többletjelentéssel ellátni a fikcionális szöveget. Ebből a szempontból a *Szakítások* tűnik e modell legtokéletesebb megvalósulási formájának: hiszen ez a regény nemcsak olyan tudatregény, amely a tudatok fikcióinak (szintén kaleidoszkópszerű) összemérhetetlenségét hivatott modellálni, hanem egyúttal olyan individuális és egzisztenciális tragédiák sorozata is, amely majdnem minden esetben feltételez maga mögött - szinte darwini-zolai következetességgel - valamilyen családi meghatározottságot, amely mögött fölsejlik az egész társadalomra, nemzetre, sőt (közép-európai) térségre kiterjedő desperáció. A *Szakítások* után a Grendel-szöveg új irányba mozdult: olyan ironikus-vizionárius-világtotalizáló regénytípus alakul ki, amely intellektuális alapvetése mellett továbbra is fenn kíván tartani egy „alacsony” olvasatot, s ez az eljárás még inkább zavaró lehet a művek öntörvényűségének viszonylatában. A *Thészeusz és a fekete özvegy* magát a mitológiai modellt is destruálja. Azért nem állítható, hogy dekonstruálja, mert a derridai destrukció után következő konstrukció művelete ebben a regényben nem tud megvalósulni: az „alacsony” csak lerombolja az esztétikailag értékest, újabb, érvényes esztétikumot nem teremt magának a kapott anyagból: ezzel is magyarázható az említett regény fragmentáltsága. Az *Einstein harangjaiban* az írónia valószínűleg növelése már nem a nagyon is konkrét, „létező szocializmus” abszurditását alapozza meg, de a narráció esetlegességeit is. Az *És eljön az ő országa* című „szomorú játék” széteső - ironikus, abszurd, vizionárius -, a „forradalmi átmeneten” inneni, túli, valamint a benne magában megélhető léthelyzetek három szálon történő, világtotalizáló bemutatása már magában hordozza ennek az írásmódnak a kifulladását, illetve az előkészületet a korrekcióra.

A Grendel regényeiben megfigyelhető „stílusváltások” egyik érdekessége, hogy ezek a váltások nem mindig esnek egybe magának a regénynek a szövegszerű határaival. Ezek a „stílusok” úgy léteznek, hogy vagy átérnek a következő regény szöveganyagába, vagy felbukkannak néhány oldalon, mintha megmutatnák a következő Grendel-regény „másfajta” anyagát, „stílusát”. Hogy érthetőbb legyen a vázolt kép, konkrétabb leszek: amennyire az *Éleslövészet* első, „történelmi” leszámolása egy önálló stílusréteget képvisel, annyira rokontalan is ez a stílusréteg. Ugyanebben a regényben a második, „irodalmi” leszámolással kezdődően egy olyan, új, kontaminált stílusréteg jön létre, amely a „történelmi” leszámolást és a *Galerit* egyaránt jellemzi. A *Galeri* ebből a szempontból kivétel, hiszen benne nem található nagyobb stílustörés. Az *Áttételek* keretes szerkezete újabb, immár a harmadik Grendel-stílust vezeti be: míg az *Áttételek* törzsanyaga a második, *Galeri*-féle stílust viszi tovább, addig a keret - a kiadói lektor egzisztencialista hányattatásai - a monologikus szöveg lehetőségeit teremt meg. Ugyanez a monologikus szöveg uralja a *Szakítások* majdnem egészét. Itt azonban egy újabb stílustörés bukkan elő: *Ákos álma*, amelyben Dwarf Ákos szextörpe tűnik fel, stílisztikai és retorikai megoldásaival annyira kilóg az *Áttételek* monologikus szövegfolyamából, hogy máris egy - szinte még előzmény nélküli - új Grendel-stílust vezet be. Ez az a nyelv aztán, amelyen - kisebb-nagyobb variációktól eltekintve - megszólalnak a 90-es évek Grendel-regényei: a *Thészeusz és a fekete özvegy*, az *Einstein harangjai*, illetve az *És eljön az ő országa*. Talán ez a négyféle nyelv mutatja leginkább, merre és hogyan módosulnak a Grendel-szövegek hangsúlyai: a decentrált - dekonstruált - relativizált poszthistorikus szöveget felváltja az anekdotaszerű, oknyomozó, etikai relativizmusok kaleidoszkópjából szerveződő írás, amelyet az egzisztencialista alapozottságú, (ön)relativizáló monologikus tudatfolyam követ, majd pedig az az ironikus világtotalizáló, világmodelláló, abszurd fikcionalitás, amelyről már volt szó. A Grendel-szövegekben lejátszódó relativizáció fokozatairól akár önálló tanulmány is születne, itt azonban csak arra van mód utalni, hogy éppen a relativizációs aktusok lezárásai, illetve lezárhatatlanságai felől jelennek meg sok értelmező számára a Grendel-regények értékhangsúlyai.

A *Tömegsír* - úgy tűnik - látványosan szakít az eddigi Grendel-retorikával, de legalábbis azzal a hangsúlyozott fikcionalitással, amely utóbbi két-három regényét jellemezte (talán csak az *És eljön az ő országa* Beckettet idéző ún. várakozásjelenetei előlegezik meg ezt az új, ötödik Grendel-stílust). Ez a látványos szakítás az életmű problematikáján belül főleg posztmodernnek tartott jelenségek irányában érzékelhető leginkább. A Grendel-regények alapvető jegyeinek tartott posztmodernségre és referencialitásra való „játszás” egyik komponense iktatódik ki a *Tömegsír* nyelvéből. Új, poszt-posztmodern, hiperrealista retorika teremt meg a *Tömegsír* nyelvet: a posztmodernről megfosztott referencialitás valóságot „másoló” alakzatai. Olyan „neorealista” stílus adja a *Tömegsír* nyelvet, amely látenszen Grendel eddigi regényeiben is tetten érhető volt (mint a már említett referenciális pluszjelentés hordozója), most azonban egyedül hordja a jelentés és az esztétikum terhet.

A *Tömegsír* azonban mindezeket túl mégiscsak a sajátosan grendeli megoldások regénye. Már a regény felütése is: azzal a mégiscsak nem is durva, hanem cinikusságával méginkább megdöbbenő monológgal, ahogyan barátja halálát és temetését tematizálja, a profán nyersesség és az egzisztencialista közöny retorikájával már megteremt a belépőt egy többé-kevésbé ismert regényvilágba. A temetést követő esti szeretkezés pedig a *Szakítások* című regénynek azt a jelenetét villanthatja fel, amikor a friss házaspár, az apja halálát közlő távirat kézbevétele után, reggelizni és szeretkezni invitálja Ildit, újdonsült feleségét.

Az aprólékosan leíró, jelenetező írásmód egy olyan világba vezeti el olvasóját, amely a megírás jelen idejének, tehát századunk 90-es éveinek, illetve terének (egy közép-kelet-európai térnek) ad hangsúlyos jelentést. Már Grendel eddigi regényei is felismerhetően egy olyan kollektívnek érzett tudásra játszották ki a jelentést, amely egy viszonylag jól meghatározható térség és időbeli állapot jellemzője. Hasonlít ez az eljárás az ókori görög tragédiák, illetve nézőik viszonyára: a kollektívnek érzett tudás lehetővé teszi, hogy a problémák háttere csak vázlatos legyen, nem kell bajlódni a „világalapítással”. Grendel a *Tömegsírban* is megelégszik azzal, hogy saját egyéni, írói olvasatát adja ennek a „világnak”, egy résztvevő narrátor pozíciójából.

Ez a világ azonban mintha csak folyamatos redukcióban létezne. Istenek halála utáni világ, amelynek problémái csak távoli visszfényei az egykori, „valódi” problémáknak. A történet címe innét is értelmezhető: olyan sírra utal, amelybe már behulltak a transzcendens tudás darabjai, olyan tudásra, amelyet már sosem lehet előbányászni és hasznosítani. A *Tömegsír* a végérvényes megfosztottságra, a megfosztás beteljesültségére hívja fel a figyelmet.

Maga a történet ehhez méltóan banális: névtelen narrátorunk házat és hozzá tartozó birtokot örököl T.-ben, „egy Isten háta mögötti faluban”. A telek iránt érzett ambivalens viszonyát csak erősíti, hogy csontokat találtak benne, valószínűleg egy borzalmas tömeggyilkosság maradványait, illetve hogy a falu díszpolgárává kívánják avatni. Mindkét lehetőség rejt magában veszélyeket, előnyöket is. Hiszen amíg a tömegsír lehet nagyszerű régészeti felfedezés, ugyanúgy egy mába nyúló bűntény maradványa is. A díszpolgárság is: egyrészt megtiszteltetés, lehet sütkérezni a (bár kisszerű) dicsőségben, másrészt viszont felelősséget jelenthet egy ismeretlen falu ismeretlen lakosai iránt, akik semmit sem jelentenek vagy éppen ellenszenvesek névtelen narrátorunk számára. Grendel újra csak (mint legtöbb regényében) férfi és nő kapcsolatán keresztül figyeli meg az emberi sorsok lehetőségeit. A névtelen narrátor élettársa, Livia az emancipált nő prototípusa: nincs szüksége házasságra, gyerekekre, intellektuális munkát végez (angolból fordít), szeretkezőseiket ő maga kezdeményezi. Önállósága ellentétben áll „hősünk” állandó hezitálásával, döntésre való képtelenségével: míg Livia a regény egy pontján Augustus császár feleségével<sup>12</sup> azonosítható (ironikusan aknázza ki a dekonstrukció

etimológizáló eljárásait), addig a *Tömegsír* főszereplője mindvégig névtelen marad - ő akarata ellenére keveredik „ebbe” a történetbe, amelyet nem számára találtak ki, de amelynek valóban ő az ikonja. Névtelen narrátorunk valószínűleg olyan történetet talált volna ki magának, amely több kényelemmel és kevesebb veszteséggel zárul. Talán ezért hagyja el Lívia: az ő akaraterős természete képtelen volt elviselni, hogy viszonyukkal egy olyan szereplőt igazoljon, aki csak elszennvedője közös történetüknek.

Közben narrátorunkra piócafént tapadnak a falu előljárói. Hogy mi okból, még csak nem is sejtjük: hiszen történelemtanári-docensi minősége az egyetemen még semmire sem garancia. Legfőképpen nem arra, amire használni szeretnék: a múlt lezárására. Valószínű ugyanis, hogy a falusiak közül valami módon mindenki összefüggésbe hozható a tömegmészárlással, ki bűnösként, ki cinkosként, ki áldozatként. Narrátorunk a *Tömegsírban* is a Grendel-regények értelmiségi hőseinek jellemző tulajdonságaiból épül fel. A *Galeri EL-je*, az *Áttételek* lektora, a *Szakítások*, illetve a *Thészeusz és a fekete özvegy* szintén történész főszereplője, Ákos, az Elbeszélő a *Szakításokból*, illetve az *És eljön az Ő országa* című, utolsó Grendel-regényből, az *Einstein harangjaiban* a propagandaosztály vezetője: a *Tömegsír* narrátora is a lét csapdahelyzeteinek kiszolgáltatottja, a szituációk abszurd játékának „hőse”. Bár történészként ismerjük meg, ez a foglalkozás igazából csak a falusiak számára jelenik meg hangsúlyosan. Olyan reflektálatlan értelmiségi (fél-értelmiségi) lét szereplője lép elénk tehát, aki számára ez a lét mellékes esemény csupán. Hősünk értelmiségi mivoltát tehát a falu előljárói teremtik meg számára is.

Jellemző vonása még a grendeli értelmiségi szereplőnek, hogy elvárással fordulnak feléje. Ebből a szempontból Szemere Ákos áll legközelebb a *Tömegsír* főszereplőjéhez. Ákost is olyantörténeti-értelmezői feladatokkal bízzák meg, amelyeknek képtelen eleget tenni. Innét nézve névtelen narrátorunk is az értelmezői feladat csapdájába hull: a tömegsír titka előtt csődöt mondó értelmezői attitűd csődöt mond önmaga mibenlétének „titka” előtt is. Az (ön)értelmezés folytonos elhalasztódása is eredményezi azt a „laposságot”, egyikük jellembrázolást, amelyre tudatosan játszik rá a regény nyelve.

A *Tömegsír* „hőse” jellemző módon „poszt-dramái” ember. Már nem vetődik fel a kérdés: miért vagyunk ilyenek, hogyan lettünk azzá, amik vagyunk. Sajátos mentalitástörténeti vázlat a *Tömegsír*, amely azt a helyzetet rajzolja fel, amikor sosem lehet tudni, mi előzte meg azt, hogy ilyenekké váltunk. Ez lenne a közép-európai ember? Aki olyan törmelékből épül fel, amelynek jelentése mindörökké összekavarodott és összezavarodott? Ahol a jelentések mindörökké szétszóródtak, s csak egyben lehetünk biztosak: mindenképpen és minden időben olyan szituáció előzte meg, amely a regény címében manifesztálódik: a *Tömegsír*.

Ebben a regényben mindenki a saját, személyes, kicsinyes és korlátolt szempontjai felől foglalkozik a történelemmel. Kiaknázni a történelmet olyan célokra, amelyek megvalósulása újra csak a történelem ikonját hozza létre: a tömegsírt. Ez a folytonos körkörös mozgás azonban nem tud megvalósulni: valójában senki sem tudja megvalósítani kicsinyes álmait, elképzeléseit, mint ahogy függetlenségük látszatát sem tudják fenntartani. Névtelen narrátorunk mégiscsak vidékre költözik, mégis megszerzi őt a szőke Ilonka, sőt, mégiscsak kibékül legnagyobb ellenfelével, doktor Dömötörrel. A kívánt munkát, amely a tömegsír tendenciózus analízise lenne, mégsem írja meg, megírja viszont azt a regényes történetet, amelyet mi a *Tömegsír* című regényként olvasunk. Elveszíti élettársát, Líviát, megkapja viszont a már említett Ilonkát. A falusi, t.-i „intelligencia” (a polgármester, a jegyző, a rendőrkapitány és főleg doktor Dömötör) is megnyugodhatnak, bár ők sem lehetnek elégedettek teljesen. Nem derült ki ugyanis a tömegsír titka, ami azért nagy pozitívum, de a tendenciózus(?) munka sem született meg. Helyette csak valamilyen „regényt” tett le eléjük névtelen hősünk, amely nem éppen kíméletes képet fest róluk. De - mintegy életformájukat, életvitelüket hitelesítendő - mégiscsak T-be költözött, közéjük, s már egészen biztos, hogy ugyanazt az életet fogja élni, mint ők. A kompromisszumok abszurdítása és realitása a különféle nézőpontok érvényesítésének lehetőségét foglalja magába. Kölcsönösen toleráns, kompromisszumokból építkező szituációk sorozata jön létre, amely neveléses és abszurd következtetéseket tesz lehetővé - mintha a regény sajátos leképezése lenne az interpretációk érvényességi körét firtató jelenkori kritikai helyzetnek. A túlértelmezés alakzatként való beállítása és beépítése a regény retorikái terébe azt eredményezi, hogy megértés és önmegismerésre ösztönző dialógus nem jöhet létre a szereplők között, csak tolerancia: a másik legabszurdabb következtetéseinek elfogadása. Ilyen szempontból is értelmezhető a regény címe: benne olyan holttest minden értelmezés, amely nem léphet dialogikus viszonyba a másik értelmezéssel. Egymáshoz való viszonyuk a holttestek egymáshoz préselődésének képében explikálódik: ugyanaz a föld biztosít teret működésükhöz, ugyanaz a földdé válnak működésük következtében, mégis: csontjaik elárulják végletes különbözőségüket.

Az értelmezéseknek ezt a játékát a meghökkenés alakzatai hozzák mozgásba leginkább. Gondoljunk csak az öreg Almási bonyolult okfejtésére a partizánok és álpártizánok közötti különbségről. A különbség lényege abban áll, hogy míg az álpártizánok megjátsszák, hogy ők partizánok, s így külsőre semmiben sem különböznek a valódi partizánoktól, addig a valódi partizánoknak nem kell megjátsszani, hogy kik ők. Az értelmezés tehát a szerzői intenció függvénye, legalábbis eszerint a logika szerint, abszurdítása annál is világosabb és tarthatatlanabb, hogy tudjuk: a tömegsír léte (tehát az interpretációk lényegi különbözősége) már eltörölt mindenféle szerzői intencióra épülő értelmezést és logikát.

A *Tömegsír* nyelve tehát elutasít minden olyan beszédformát, amely az egyetlen igazság pozícióját tartja fenn. Olyan redukált nyelv jön viszont létre, amely „az artistikus jelentésképzés elutasítása”<sup>13</sup> révén kíván hatni a befogadóra. Az abszurd szituációk sorozata azonban nem mutatja meg, mi folyik a „mélyben”: sajátos „felületi” próza jön így létre, amelynek hangsúlyozott referencialitása a minimalizmushoz közelíti a *Tömegsír* nyelvezetét.

Az amerikai minimalizmus monografikus feldolgozása során Abádi Nagy Zoltán<sup>14</sup> által használt fogalmi nyelv segítségével is elképzelhetőnek tartom a reflektálást a legújabb Grendel-regényre. Abádi Nagy a minimalizmust a posztmodern utáni próza nyelvének tartja, miközben a köztük fennálló viszonyt egyezések és különbözőségek játékának tartja: ugyanarra a világérzésre és ismeretelméleti kételyre adott „másféle esztétikai reakciónak”.<sup>15</sup> A minimalizmus kifejezést Szirák Péter is fontosnak tartja a 90-es évek prózájának értelmezéséhez, miközben Szijj Ferenc, Németh Gábor, Podmaniczky Szilárd, Hazai Attila... nevét említi e kifejezéssel kapcsolatban.<sup>16</sup>

A *Tömegsír* névtelen narrátora is afféle „redukált ember”: a normalitás földre szállt megtestesítője. Szárnyalónak nagy erőfeszítéssel sem nevezhető gondolatfutamai ugyanazt az „életbevágó problémát” járják körül: hogyan lehetne minél kényelmesebben, minél problémamentesebben, minél szürkébben élni, kerülve a legkisebb kihívásokat és a bennük rejtőző erkölcsi gubancokat. „Bízom az emberek aktív passzivitásában” - mondja „hősünk”, és ezt az elvet docensi pályáján is híven követi: míg a tömegsír állásfoglalásra is kényszerítő ténye mellett süketen megy el, addig a jobbgyfelszabadítás jelen számára tökéletesen steril korszaka már aspiránsként izgatta őt. „Anesztéziás”, „érzéstelenített” a többi szereplő is: a csontok és a tömegsír ténye nemhogy erkölcsi önvizsgálatra vagy az „igazság” kiderítésére nem ösztönzi őket, hanem éppen ellenkezőleg, mindenki saját hasznáért liheg, már ha egyáltalán érdekel valakit a „kiakadt idő”.

Épp ilyen steril „hősünk” és Lívia szexuális élete is. Mintha valamilyen képes magazin családi rovatából ollózták volna ki az egyes, változatosságuk ellenére is „előírt” pozitúrákat. Egy távol-keleti, kínai felvilágosító cikksorozat idélen(?), lehetetlen(?), egzotikus(?), kabarészerű(?) jelenetei elevenednek meg szemünk előtt, amelyek mintha egy olyan „gyakorlati kézikönyvet” feltételeznének maguk mögött, mint mondjuk a szakácsművészet vagy a földművelés kézikönyvei.<sup>17</sup> „A lopakodó macska esete a tojásokkal”, „a szirti sas

és a mormota története" tökéletes azonosulási lehetőséget nyújt a szerelmi duett mindkét tagja számára: operettjelenetek és távolkeleti fametszetek képe villan elénk a regény többi szituációiból is. Nincsenek valódi ellentmondások, hiszen valójában mindenki ugyanazt a belső célt követi: a háborítatlan, joviális egyetértés parancsát. Ezért nincs ennek a regénynek valódi drámája: az olvasói figyelem ébrentartásakor a drámai helyzetek szimulációival találkozhatunk csak. Minden nyugvópontra jut: a konfliktusok kölcsönösen kioltják egymást a számukra testet biztosító ágensek, szereplők nélkül, sőt: hangsúlyosan nélkülük. Nincsenek is emberek. A szabad, döntésképes ember kihalt, hiszen nincs is mi (és ki) ellen felmutatni a szabadságot. A korlátlan szabadság értelmetlenné teszi a vele egyenmű minőség reprodukciószerű kialakítását. Ha pedig ki is alakul a szabadság a szöveg(szubjektum) egynemű helyén, akkor sem tudja elfeledtetni reprodukciószerűségét. Ennek a (regény)világnak „minden mélysége feloldódott - ragyogó semlegesség, előtűnő és felszínes, az értelemhez és a mélységhez, a természethez és a kultúrához intézett kihívás, utólagos hipertér, ezentúl eredet- és hivatkozás nélküli hely”.<sup>18</sup>

Ezért nincs értelme a *Tömegsír* kutatásának: hiszen nem létezik már az a világ, amelyben értelme lenne bármilyen keresésnek, bármiféle „igazság” kiderítésének. Mindenkinek jobb így: a holtaknak is, hiszen nem kell szembenézniük a közönnnyel, amely fogadná őket, meg az élőknek is, hiszen semmi érdekük nem fűződhet már szabadságuk megbolygatásához. Sziderikus világ, amely nem igényli az artikulációt, a jövőt, az autenticitást, az intellektust. A működés elborít minden létezőt - a vegetatív tautológia árad szét minden irányba.

Ezért reménytelen az önmegértés minden kísérlete: csak azt a lárvaarcot látja benne az értelmező alapállásból közeledő, amelyet a szövegtűkőr állít eléje. Mert: „mindent olyannak kell leírni, amilyen”.<sup>19</sup> (*Kalligram*, 1999)

---

#### Jegyzetek:

- 1 Ez a kérdés különös intenzitással van jelen Grendel (kisebbségi) irodalommal kapcsolatos gondolataiban - egyik tanulmánykötete is ezt a címet viseli.
- 2 Grendel Lajos: *Elszigeltség vagy egyetemesség*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1991, 33.
- 3 Uo. 33.
- 4 Kulcsár Szabó Emő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, 1994, 183.
- 5 Uo. 183.
- 6 A téma kijelölése már értelmezésfüggő esemény: az interpretáció hozza magával, mit tekint az adott értelmező a mű témájának.
- 7 Grendel Lajos: *Elszigeltség vagy egyetemesség*, 33.
- 8 Grendel Lajos: *Roszkedvem naplója*, JAMK-Új Forrás, Tatabánya, 1992, 22.
- 9 Grendel Lajos: *Elszigeltség vagy egyetemesség*, 38.
- 10 Uo. 34.
- 11 Szirák Péter: *Grendel Lajos*, Kalligram, Pozsony, 1995, 49-50.
- 12 A Lívia név genealógiájához érdekes párhuzam Talamon Alfonz Titus Líviája, a maskulin vonásokkal ékeskedő „színhátszó köri naiva” és „medvetáncoltató”, lásd: Talamon Alfonz: Samuel Borkopf: *Barátainak, egy Trianon előtti kocsmából*, Kalligram, Pozsony, 1998, 197-198.
- 13 Szirák Péter: *A bizonytalanság szabadsága*, in: *Az Úr nem tud szaxofonozni*, JAK-Balassi, 1995, 124.
- 14 Abádi Nagy Zoltán: *Az amerikai minimalista próza*, Argumentum, Budapest, 1994.
- 15 Uo. 365.
- 16 Szirák Péter: *Az Úr nem tud szaxofonozni*, 124.
- 17 Mi Po: Utószó, in: Li Jü: *A szerelem imaszönyege*, Medicina, Budapest, 1989, 339.
- 18 Jean Baudrillard: *Amerika*, Magvető, Budapest, 1996, 156.
- 19 John Barth: *Néhány szó a minimalizmusról*, in: Raymond Carver: *Nem ők a te férjed*, Kalligram, Pozsony, 1997, 13.