

ROSSZKEDVÜNK NYARA

Hosszú ideig – több mint tíz évig – íródott az *Egy mormota nyara*, ami nem is olyan meglepő egy olyan szerző részéről, aki önmagát nem szívesen nevezi írónak, mert elképzelhetetlennek érzi, hogy fegyelmetlenül betöltsön, lefedjen egy pontosan definiálható helyet, amelyre maradéktalanul azonosulnia kellene.

A lokalizálhatósággal, azaz egy szerep kitöltésével szembeni egzisztenciális féltékenység alighanem a személyes szabadság megóvásának ugyanazon – talán illuzórikus – vágyából fakad, amely a *Mormotában* az autentikus hely elfoglalhatóságának, s ekképp az „én” és a „másik” megértésének kérdéseként jelentkezik. A saját szereppel kapcsolatos bizonytalanság az elbeszélő alkotói önértelmezésében, illetőleg a szöveg megírásának elemi értelmetlenségét tudatosító mentegetőzésében már a történet elején világossá válik. „Úgy csinállok, mintha még mindig író volnék” – olvashatjuk itt az elbeszélő önértelmezését, aki azt sem rejti véka alá, hogy a narratív formaként választott parainesis csupán „ürügyként” használja fel arra, hogy írás közben ne tartsa magát örültnek (12). Az alkotó és az alkotás feleslegessé nyilvánításának gesztusa a *Mormota* poétikáját talán leginkább befolyásoló Camus gondolatait idézi, aki a *Sziszüphosz mítoszában* az alkotást olyan abszurd tevékenységnek nevezi, amely többek közt azért sem képes kiutat kínálni a szellem betegségéből, mert maga is e betegség tünete, s csupán rámutatni tud arra az általános kilátástalanságra, melynek maga is része. Írni, vagy nem írni: így hát egyre megy, írja Camus, és azt hiszem, Németh Gábor *Mormotája* hasonló belátások bázisán született. „A tisztánlátó közönnel kezdődik minden” – mondja Camus a *Sziszüphosz...*-ban, míg Némethnél ez a következőképpen fogalmazódik meg: „nézni – a lehető legnagyobb élvezet volt, downright existence! úgy éreztem, hogy erre születtem”, de

Németh Gábor:

Egy mormota nyara
Kalligram, 2016

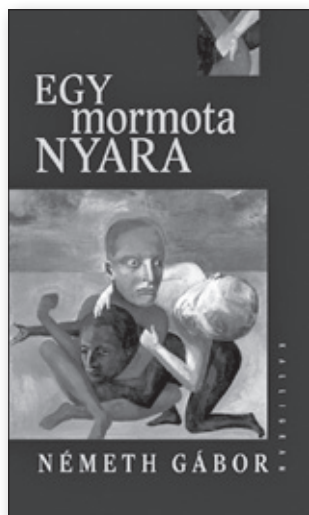
részint ugyanerre utalhat a „ha figyelek, minden megtörténik” (Garaczitól kölcsönzött) kétélű mondata is (22).

A könyv megszületése persze – és erre a nyilvánvaló paradoxonra a mű szerintem rá is játszik – e feleslegesség cáfolataként éppen a kimondás igényét jelzi, és ismét csak a camus-i abszurd értelmében saját lényegének tagadásával próbál meg túllépni magán. Innen nézvést a regény egyik fontos terminusaként többször felbukkanó „downright existence”, a pusztá szemlélődés ideális létállapota megvalósíthatatlannak mutatkozik, hiszen egyrészt már a mű megszületése is mindenképp cselekvő beavatkozás a (z irodalmi) létezés rendjébe, ahogyan az utazgató elbeszélő is minduntalan részesévé válik azoknak a személyközi kapcsolatoknak, amelyeknek egyszerre lesz értelmezője és értelmezettje, alakítója és elszenvedője. A részvétel, a belekeveredés kiábrándító elkerülhetlensége, a megértés sürgető, ám hiábavaló vágyának drámája a *Mormota* egyszerre poétikai és filozófiai alapvetése, amelyek az egzisztencialista abszurd intellektuális – a legfontosabb elődszövegként kopírozódó *Az idegen* tekintetében viszont semmiképp sem elbeszéléstechnikai – programját idézik. Az „ürügyként” választott parainesis-forma maga is eme tanácstalanság és reménytelenség hordozója lesz, hiszen egy műfaj kiürülését, kiüresítését példázza: az erkölcsi tanítások, életmin-ták, etikai üdvözüléslehetőségek csokorba szedése helyett ugyanis ezek karikatúráját, vagy épp hiányát közvetíti. Kétségbevonhatatlan maximaként egy helyütt például a „bambi meg a rudas”, a kocma és a fürdő örökérvényűsége említődik (15.), egy másik alkalommal meg

a szocializmussal kapcsolatos ismeretek megszerzésével kapcsolatban váratlanul így zárja rövidre a gondolatait az elbeszélő: „hagyd az egészét a fenébe” (44.).

A tanulság radikálisan kiiktatódik a szövegből, vagy hát, fogalmazzunk így, épp ez a kiiktatódik lehet az intellektuális tanulsága, amely nyilván az egyetlen logikus lehetősége az alkotást és az alkotót is az abszurd feleslegesség keretei közé helyező műnek. Az örök igazságok megfogalmazását az is lehetetlenné teszi, hogy az elbeszélő maga is folyamatos mozgásban van a maga által létrehozott (szöveg) világban, hiszen a történet szerint egy Byron-film utolsó jelenetéhez keres megfelelő helyszínt. Az örökös útonlét, a helykeresésből fakadó állandósult ideiglenesség az elbeszélő státuszát a pillanatnyi érvényességek partikularitásában rögzíti, aki az összes általa felkeresett helyen csupán átutazóként, *idegenként* van jelen. A történet végén ráadásul a szöveg meglehetősen hangsúlyosan mossa össze az elbeszélő és Meursault alakját, a tengerparti gyilkosság leírásakor *Az idegenből* vett szövegkölcsönzések – mintegy a *Mormotát* már az elejétől kezdve áthálózó Camus-idézetek és -parafrazisok betetőzőseképp – egyértelművé teszik a narrátor egzisztencia-pozíciójának meursault-i idegenségét. (Ebben az értelemben a regény valamiféle abszurd fejlődésregénynek is tekinthető, amely a narratív identitás végső rögzítését az Idegen alakjában juttatja nyugvópontra.)

Az idegenség a mű önreflexív utalásaiban nyelvi otthontalansággént jelenik meg; az önmagukat problematizáló mondatok, a nyelvi lehetőségek pontosításának, visszavonásának munkája, a kifejezéssel való küzdelem a regény fontos szólamaként ágyazódik a szövegbe, a történet részévé avatva az írás kínzó feladatát: „akárhogy igyekszel, még a legegyszerűbb mondat is, vegyük mindjárt ezt itt, alá van aknázva” (31.). Az elbeszélő mindemellett a „saját” hangtól is megfosztja magát az elbeszélés során. Leglátványosabban ez azokban a jelzett idézetekben mutatkozik meg, ahol a szöveg Ottlik, Pascal, Erdély, Csehov, Camus, Byron stb. stb. hosszabb-rövidebb citátumait, vagy épp Kosztolányi bolgár kalauzának parafrazisát illeszti a maga elbeszélői szólamába (152–153.). Emellett az is gyakran fordul elő, hogy bizonyos „hangok” által hallott-mondott mondatok



épülnek a szövegtestbe, úgyhogy e változatos közbeékelődéseknek köszönhetően az elbeszélő regiszter hangsúlyozottan mások nyelvén, az *idegen* diskurzusának használatán át karakterizálja magát.

Sőt, időnként a „saját” is „idegenként”, azaz idézetként működik, hiszen a *Mormota* több szöveghelyén idézi be Németh Gábor régebbi írásainak pontos, vagy kicsit átalakított részleteit. A fehér hajú cigány férfiről, vagy a levágott fejű fakírról szóló szövegrész, illetőleg a régi Pesti Napló lapozgatásának jelenete például a szerző *Viszlát* című elbeszéléséből került a regénybe (48., 52–53.), ahogyan az elbeszélés Erdély Miklóstól származó mottójának egyik sora is (44.), míg a *Monte Cristóból* eltanult pislogásos jelnyelvel kapcsolatos epizód a *Koldustánc* című korábbi kisprózából lehet ismerős (183.). A legfontosabb önidézet, ami azonban egyszerre idézet is, alighanem a *Mormota* utolsó jelenetében, az arab áruval folytatott pszichológiai küzdelem leírásában érhető tetten. Az epizód ugyanis Mészöly Miklós *Koldustánc* című, 1942-es novelláját nem csak parafrázálja, de idéz is belőle (180.), ugyanakkor pedig Németh Gábor hasonló című elbeszélésének bizonyos részleteit is magába építi: az imént említetten kívül például azt, amikor a szerző a szegedi Dekonferenciára a *Megbocsátás* helyett eme Mészöly-írásról szóló előadással érkezett (178–179.).

A mű megformáltsága, a megszólalás és a megszólaló idegenségének hangsúlyozása a helyszínvadász – az eddigiek értelmében: egyúttal a saját helyét is kereső – elbeszélő utazása során szerzett idegenség-tapasztalatainak metaforája.

Mert hogy a *Mormota* azt az etikai kérdést szegezi olvasójának, hogy lehetséges-e a kulturális választóvonalak felszámolása; mennyiben nehezíti, vagy épp lehetetleníti el a személyközi kapcsolatok formálódását a Másik idegensége, mit tudunk kezdeni az előítéletekkel, berögződésekkel, meddig terjed és mit jelent, általános érvényű-e, vagy pedig helyzetekhez és személyekhez kötött a „teremtényi szolidaritás”? A regényben Theo van Gogh és Pim Fortuyn – a liberális filmrendező és a szélsőjobbos politikus – meggyilkolása válik a kultúrák, értékvilágok között feszülő indulatok emblematikus példázatává, ami aztán viszonyítási pontként is szolgál majd a helyszínkereső elbeszélő későbbi idegenségtapasztalatainak értelmezéséhez. A filmrendező 2004-ben végrehajtott lemezszárlása óta a valóság, sajnos, igen előzékenyen sietett a *Mormota* segítségére, amennyiben bőséges referenciákat csúsztatott a szöveg alá. A regény azonban nem építi magába mindezeket, és a fikció eszközeivel inkább az absztraktabb filozófiai, hermeneutikai kereteken belül maradványok maradva igyekszik kitapintani a kultúrákat, szociokulturális csoportokat elválasztó demarkációs vonalakat, amelyek azonban minden esetben bizonyos személyközi viszonyok, konkrét események precíz analíziseiben válnak érzékelhetővé. (Más kérdés, hogy a valóság önhatalmú és durva beszüremkedése okán a regény esztétikai tere kiszolgáltatottá vált az aktuális politikai, publicisztikai diskurzusokba visszacsatoló olvasásmódoknak is.)

A szöveg csomópontjai azok az emlékek, találkozások, megfigyelések – a szemlélődés és részvétel szövevényes terepei –, amelyek alkalmat adnak az elbeszélőnek arra a pszichológiai aprómunkára, amelyben a Másikkal történő szembesülés drámája elemezhetővé válik. A regény e tekintetben folyamatos mozgás az idegenség alakzatai közt, állandó tekintettel arra, hogy mindig van egy *másik*, aki figyelmünket követeli, aki a „látva és látva lenni” egzisztenciális alapképletét új erővonalak, pl. az „uralni” vs. „alárendelődni” irányai felé mozdítja el. A személyközi kapcsolatokba íródo értékalapú konfliktusok oppozíció-termelő, a nyelvet tagoló erejének demonstrálása, a nyelvek, életformák, ideológiák és ellenség-kepek egymást értelmező viszonyrendbe állítása olyan

formaeleme a regénynek, ami tulajdonképpen a saját személyes és kulturális diszpozícióinkkal kapcsolatos szembenézésünket sürgeti. A szövegben az etika tehát nem valamiféle metafizikai elvontságban dereng fel, hanem a praxis terében jelenetről jelenetre formálódik újra: a regény strukturáló elve így tulajdonképpen az a *másik*, aki az elbeszélő utazgatásai során különböző kontextusokban mutatja meg magát. A holland és a fekete család jelenete a villamosmegállóban, a fehér hajú, fiatal cigány történetmozaikja, a hennafestő „vakumprák” és a fehér kislány afférja, Leonardo, a cigány kisfiú és az elbeszélő találkozási egy meccsen, majd a strandon egy másik cigánygyerek konfliktusának szemlélése, a svéd turista kifosztása, vagy a történet végén az arab ajándékarussal folytatott párviadal mintha az „én” és a „másik” alapdrámáját változatos koreográfiákban folytonosan újrajátszó variációk lennének, melyek fenyegető középpontjában Theo van Gogh meggyilkolása sötétlik.

Az egyes jelenetek laza füzérben sorjáznak – a regényt egyébként is a filmszerű vágások, rövid snittek, kimerevített képek töredezett technikája jellemzi –, ám ezek előre-hátra utalva, egy közös értelmezési térben egymásba gyűrűzve (a „szöveg köröző lassúsága”, ahogy az elbeszélő fogalmaz) minduntalan értelmezik, finomítják, vagy épp ellenpontosítják, megkérdőjelezik egymást. Ebben az érzékeny hálózatban viszonylagossá lesz, és egy dinamikus mozgás rögzíthetetleniségében nem csupán szétfoszlik, de az *áldozatiság* egzisztenciális léttapasztalatában eggyé is mosódik az „én” és a „másik” egymást feltételező, elvileg stabil identitásokat feltételező ellentétpárja. A regény utolsó jelenete, az arabbal vívott kulturális párviadal Mészöly-átírata olyan önálló novellaként is olvasható, amely egyrészt sűrítve, és egy drámai végkifejlet felé elmozdítva szcenírozza mindazt a tapasztalatot, amit a személy- és kultúráközi kapcsolatok kölcsönös kiszolgáltatottságon nyugvó viszonyrendjének ábrázolásában a regény mindaddig felhalmozott, ugyanakkor egymásba futtatja, s ezzel új optikába is helyezi a mű bizonyos narratív szálait.

A Camus-i rájátszáson keresztül az önmagát végképp idegennek nyilvánító elbeszélő itt kilép saját történetének (a to-

leranciaalapú, liberális humanista kultúra narratívájának) színteréről, ám a lővés eldördülésekor nem csupán Camus abszurd hőisével azonosítódik, hanem a *Mormota* narratív logikája értelmében a Theo van Gogh és a Fortuyn-gyilkosságok szereplőivel is összemontírozódik. A jelenet ráadásul a *Mormota* fiktív forgatókönyvének záróepizódját is megidézi és újraértelmezi, hiszen a napsütötte tengerpart nem csak *Az idegen* kulcsjelenté- nek terepe, hanem a regénybeli Byron-film utolsó lehetséges helyszíne is, ahol a forgatókönyv szerint a vámpírrá lett költő a felkelő nap sugaraitól hamuvá ég. A fiktív szövegek főszereplőjéhez hasonlóan, sőt átvéve annak szerepét, az identitásától Idegenként már amúgy is megfosztódó elbeszélő ebben a metaforikus egyesülésben végképp elhamvad, semmivé foszlik, megszűnteti magát. A már említett Mészöly-vonatkozásokkal együtt ez az önálló elbeszélésként is értékelhető hosszú epizód talán a regény leggazdagabban rétegzett, poétikai szempontból is legérzékenyebb passzusa. A személyes és kulturális idegenség közös kiszolgáltatottsága valami megfogha-

atlan bukás szorongató érzetét hordozza, ami a regényben egy kissé patetikusnak tűnő hanyatlástörténet záróakkordjának tűnik. Van ugyanis a *Mormota*nak egy múltba forduló, krizeológiai vonulata, amely a jelen válsághelyzetével több síkon is valamiféle aranykor nyugalalmát állítja szembe. A művészet hanyatlását rögzítő gondolatmenetet lezáró, amúgy szellemes „dasein vagy design” ellentétpárja (hol helyezhető el vajon e pólusok között az *Egy mormota nyara?*), a régi Pesti Naplók olvasgatása során felrémelő békeidők boldog(nak tűnő) nyugalma, vagy a 20-as évek biarritzi *plage*-át ábrázoló képek nyomán feltörő nosztalgia és a jelen bomlásstünetei közti kontraszt mintha a nyugati kultúra elkerülhetetlen összeomlásának spengleri vízióját csempészné a szövegbe. A *Mormota* rezignált pátosza a létezés illúziótlan abszurditását – Camus regényével szemben – veszteségként rögzíti, a helyszínereső elbeszélőt így mintha az elveszett otthon, a bizonytalanra vált metafizikai alapok utáni hiábavaló sóvárgás űzné. A regény a száműzött-lét egzisztencialista topozát a kulturális erőterek viszonyrend-

jével összefüggő etikai problémaként jeleníti meg, a kortárs idegenségfilozófiák többségétől eltérően meglehetősen peszsimistán. A szöveg pólusai inkább azon fogalmakkal jellemezhetőek, amelyek segítségével Sartre kísérelte meg bemérni Camus regényét *Az Idegen magyarázatában*: „A halál, az igazság és a lények visszavonhatatlan pluralizmusa, a valóság felfoghatatlansága, a véletlen”. Németh Gábor különös atmoszférájú, gazdag nyelvi mintázatú és finom precizitással megszerkesztett regénye a jelentések számtalan lehetőségét felkínálva úgy emeli egy erős esztétikai erőterbe ezeket a kategóriákat, hogy közben olyan kérdésekkel történő szembenézésre sarkall, amelyekkel általában nem szívesen mérünk farkasszemet nézni. ■ ■ ■

■ **Szabó Gábor**: a Szegedi Tudományegyetem oktatója. Kötetei: *Hiány és jelenlét (Borges értelmezések)*, Mészszelátó Kiadó, 2000; „...te, ez iszkol” *Estherházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában*, Magvető, 2005; „Vagyok, mit érdekelne” (*Széljegyzetek Petrihez*), Műút könyvek, 2013

HERMANN VERONIKA

BESZÉDTÖREDÉKEK AZ EREDETRŐL

Aligha lehetett volna Grecsó Krisztián legújabb regényének pontosabb címet és alcímet találni. Nemcsak azért, mert az életmű eddigi darbjai is meglehetősen plasztikus paratextusokkal operáltak, hanem ráadásul ez a cím a szó szoros értelemben leíró: a *Jelmezbál* egy hatalmas mimikri.

Olyan, műfaji és narratív töredékekből összeálló forma, amelynek mikroegységei, és a belőlük összeálló egész egyaránt a kulturális stratégiaváltás és az önmagaság elbeszélésének lehetetlenségét tematizálják. Hatalmas közhely, hogy bizonyos szerzők (vagy persze: minden szerző és minden kritikus) ugyanazt a szöveget írják újra és újra,

Grecsó Krisztián: *Jelmezbál – egy családregény mozaikjai* Budapest, Magvető, 2016.

Grecsó Krisztián esetében azonban ez hatványozottan igaz.

A regény végén olvasható jegyzetből az is kiderül, hogy a Móricz- és Nádas-intertextusok mellett a *Barbárok*-parafrízisból készített tévéfilm egyes mondati is megjelennek a kötet *Barbárok* című második fejezetében, amely megoldás az autotextualitás egy sajátosan rétegzett, intermediális változatát hozza létre. A vendégszövegek mellett persze számos

motivikus egyezést is találunk a korábbi regényekből, és nemcsak a Sáraság jelképezte fiktív viharsarki topográfia miatt. Mintha a korábbi prózai művek mind azért születtek volna meg, hogy egyszer majd a Jelmezbálban álljanak össze egy töredékeiben is olvasható egésszé. Ezzel persze egyszerre állítom azt, hogy a Jelmezbál fontos szöveg, és azt is, hogy tulajdonképpen egy túlírt önisemlé. Nem vagyok benne biztos, hogy bármelyik pontosan megfelelné a valóságnak, az alábbiakban tehát a két véglet közti árnyalatok sokféleségében kíséreltem meg felfejteni a történetmondás sajátos ismétlődéseit a *Jelmezbál*ban, illetve meghatározni a szöveg viszonyát a korábbi művekkel és figurákkal.

Formailag a *Jelmezbál* aprólékosan kidolgozott, időnként szinte túlírt-túl gondolt munka. Műfaji sokféleséget implikáló nagyforma, amely azonban – öndefiníciója szerinti mozaikosságában – szétszedve is működik, megerősítve és felszámolva a regény műfaji kódjait. Egyszerűbben fogalmazva, a *Jelmezbál* olvasható regényként és novellagyűjtemény-

ként is, amely nem újdonság, hiszen sem a Grecsó-életműtől, sem az általa követhetőként kijelölt prózapoétikai hagyománytól nem idegen. Arra is bőven akad példa, hogy egy regény egyszerre alkalmazza a családregény és a bűnügyi regény narratív kódjait, sőt, a kettő ki is egészíti egymást. Nemcsak az eredet elbeszéléséhez kapcsolódhat erősen a bűn képzelet, de általában egy tisztességes család(regény) nem létezik titkok, tabuk, hazugságok nélkül. A kettőt ötvöző szövegek sajátossága pedig, hogy ezek a titkok akkor is beépülnek az elbeszélésbe, ha közben dramaturgiai értelemben nem feltétlenül lepleződnek le.

A regény nem mentes a moralizálástól. Ugyanazok a kérdések tematizálódnak a *Jelmezbálban*, mint az *Isten hozott*, a *Mellettem elférsz*, vagy akár a számos kritika szerint jóval súlytalanabb *Megyek utánad* esetében. Meddig őrizhetők a titkok? Mikor és miért áldozza fel magát az egyén a közösségért? Hány generáció keresztül térnek vissza az ősök bűnei? Meddig lehet menekülni a múlt elől? Hogyan válhat az otthon olykor az idegenség, máskor pedig az önmagáság megfelelőjévé? Mit jelent az álcas, a jelmez, a rejtőzködés? Legkésebb Marcel Proust regényfolyama óta tudjuk, hogy az emlékezés nem akkor jön, amikor szeretnénk, nem akkor, amikor hívjuk, hanem leginkább olyankor, amikor kapaszkodót talál: ez lehet egy illat, egy íz, vagy éppen egy büdös vonat, amely a Viharsarok felé robog. A nosztalgia szó jelentése honvágy valami után, ami már nincs, de szokás úgy is fordítani, hogy egy korábbi én iránti vágyakozás. Ami eltűnt, csak temporálisan tér el a jelentől, mert ugyanúgy a részévé válhat a történeteken és az embereken keresztül. Az *Isten hozott*-ban egy régi napló az eltűnt idő médiuma, a *Megyek utánad*-ban tulajdonképpen maguk a szerelmek, az egykorvolt lányok. „A nők tesznek valamilyenné” – mondja részegen Daru apja Darunak. Erről szól a regény. A *Mellettem elférsz* elbeszélője egy fényképen keresztül kezdi el feltárni családjá számára addig ismeretlen eseményeit, míg végül a saját történetében kell megtalálnia azt, ami tanulság lehet: hogy a végzet csak a gyenge emberek mentsége, hogy az identitás nem sors, hanem választás kérdése, s hogy alakításában neki éppen akkora szerepe van, mint a géneknek és az ősöknek. A *Jelmezbál* megismét-



li ugyanezen tanulságokat, sajátot azonban nem kínál fel, legalábbis nem olyan szépen összefoglalható módon, mint az eddigiek. Most éppenséggel nem egy, hanem soknak tűnő elbeszélő jeleníti meg ugyanezeket a problémákat, és ha beszélhetünk írói-mesterségbeli erősségről, talán ez lehet az. A *Jelmezbál* mindegyik történetének látszólag más elbeszélője van, és a nézőpont, a súlypont, a történetvezetés ennek megfelelően változik is, a hang mégis egységes marad. Egy olyan, mindentudó elbeszélő, aki közben saját szereplőinek álcázza magát, afféle narratív jelmezbál keretében. Első látásra nem egyszerű, hiszen szövevényes, csapdákkal teli történetről van szó, amelynek kiindulópontja egy régen volt gyilkosság, ám egyes cselekedetek az idő múlásával egyre nagyobb károkat okoznak. A családi bűnök a *Jelmezbálban* bűvópattaként indulnak, és minden egyes szálon szökőárként végződnek – akkor is, ha a bukás nem látványos, akkor is, ha talán nem történik semmi. A kudarcos kapcsolatok és kudarcos emberek könyve ez, a fentebb felsorolt kérdésekre pedig nem ad megnyugtató választ. A családregénynek nemcsak a nyugati, hanem kifejezetten a magyar irodalomban is elég jól követhető tradíciója van. Nem egyedi megoldás az, amit a *Jelmezbál* választ, sem narratológiai, sem dramaturgiai szempontból. A választásokat azonban következetesen és jól viszi végig, amely azt jelzi, hogy végképp megérkeztünk a jó minőségű, könnyen befogadható kortárs történetmeséléshez, amelyet egyébként a nem mindig elvárt, sőt, olykor lenézett közönségsiker is jelez. Mindeközben arról is érdemes beszélni, hogy a társadalomkép – a történeti éppen úgy, mint a kortárs –, amely

megjelenik, elképesztően nyomasztó. Az irodalmi szöveg a társadalom sajátosságos leképeződése, ha úgy tetszik, médiuma. Az eddigi regényekben is megszokott módon a *Jelmezbálban* ábrázolt vidéki társadalom fullasztó, szegény, patriarchális, egymásnak, és a különféle helyi hatalmi logikáknak a végtelenségig kiszolgáltatott közösség. „A vidék, az vidék, egy nagy massa az egész, parasztokkal, csönddel és szorongással.” (7.) A lányokat szexuálisan zaklató Bárány fater, a hittanár létre alkoholista és promiszkuis Dániel Ignác, a diákjával viszonyt folytató Darida Éva saját színtereiken ugyanannak a fullasztó hatalmi rendnek a képviselői, amely nemcsak a testi, hanem már a durva és hiányos nyelvi tapasztalatokban megjelenik. „»Nyolcéves, és már kis kurva«, ezt mondta Árpai Mihóknak, de Mihók nem hitte el, mert még nála is félősebb fiú volt.” (128.) A nyelvben létrejövő, ott megszilárduló hatalmi viszonyoknak mindig az a tétje, hogy egyszer majd valódi, diszkurzívan létrejövő hatalmi viszonyrendszert hoznak létre. Ez a nyelv azonban hiányos, a közösség pedig, amelyet létrehoz, generációk óta és generációkon át otthontalan. A korábbiakhoz képest talán még erősebb a vidék-város, illetve város-főváros ellentét, nemcsak infrastrukturálisan, hanem a mentalitásoknak a cselekményre gyakorolt hatásában is. Az eddigi regényekben a nagyváros, főleg pedig a főváros a menekülés és a feloldódás gyakran pozitív metaforája volt, a *Jelmezbál* hősei viszont, akármekkora városba menekülnek, nem tudnak szabadulni a saját végzetüktől. Ez szövegszerűen is megjelenik, egyrészt Károlyi Imre és Kiss Anna, másrészt az egykori rendőr, Szoloványi János figurájában, akik ráadásul a történet voltaképeni origóját jelölik, az eredendő bűn retorikai alakzatává válnak: „»El kell felejteni az életet, akkor lehet tovább élni«, ez a filozófiája. És Pest, Angyalföld remek környék, soha sehol olyan könnyen nem feledtek emberek, mint erre.” (7.) illetve: „Szoloványi Jánost meggyötörik a felszakadó emlékek. Nem tud ő már emlékezni, elfelejtette, hogyan kell. Rége óta nem kellett már törődnie az idővel, nincsenek mögötte évtizedek, csak a feledés van, a szíve olyan, mint az üres Váci út hajnalban, amikor csak a helyi vagányok játszanak rajta autóversenyt, utá-

EGYMÁST KERESZTEZŐ UTAK

na csönd van, döbbenetes magány és kopárság.” (22.)

Az örökbeadott, később saját eredetét a Sáráságban megtaláló Vera így lehet a regény valódi főhőse, és központi alakja, aki minden megjelenő problémát saját identitásában hordoz. Utódként ő az eredendő bűn médiuma, ez sugárzik szét a velük rizomatikus kapcsolatban álló egyéb szereplőkre is. Az ő diszfunkcionalitásuk annak a nagyobb mintázatnak a része, amelynek középpontjában a szülők által elkövetett bűnök (Károlyi Imre is hordozza nyílas apjának tetteinek következményét) hatóereje áll, és amely mintázat azt sugallja, hogy hiába a hely- vagy névváltoztatás – ahogyan Vera vidéken találja meg az őseit, és végül nevet is változtat –, a szövevényes múlt megbünteti mindazokat, akik tudatosan vagy véletlenül beleesnek kútjába. Vera leukémiája egy igen leegyszerűsített olvasatban ugyanezt a végzettszerűséget erősíti, hiszen mi mutatná meg jobban a vérségi leszármazás kudarcát, a vér szerinti szülők halálos örökségét, mint éppen a szövegben egyébként nagyon tudatosan, és kissé régiesen *vérráknak* nevezett betegség. Míután rájön, hogy az egész élete – elsősorban pedig a származása – titok és hazugság volt, saját teste is elárulja, a testi betegségben metaforizálódó, inautentikus létezés pedig elveszi nemcsak a megélhető jövő, hanem az elbeszélhető múlt lehetőségét is: „Élt egyáltalán? Mi a bizonyíték rá? Hol van ő, hol van a múltja, ha belőle kikopott?” (99.) A regény végén a sárásági árvaházban rendezett jelmezbál mása az igazinak, hiszen nemcsak Vera ársasága szervezi a történetet, hanem az elgondolás, hogy mindenki másnak akar látszani, mint ami valójában, ám legyen a stratégiája a költözés, a névváltoztatás, az alkohol vagy a származás megtagadása, a kulturális léptékváltás eleve kudarcra ítélt vállalkozás. Az ársaság nem a szülők hiánya, hanem az én integritásának lehetetlensége, amelytől nem óv meg sem felejtés, sem

■ **Hermann Veronika:** irodalomtörténész, kritikus. Az ELTE BTK-n végzett magyar nyelv és irodalom, összehasonlító irodalomtudomány és kommunikáció szakokon, 2015-ben doktorált ugyanitt. Az ELTE Média és Kommunikáció Tanszék adjunktusa.

A 2011-ben megjelent *Mellettem elférsz* című regényével Grecsó Krisztián egyértelmű sikert aratott szakmai körökben és az olvasók között egyaránt. Ez az elismerés megmaradt az ezt követő (*Megyek utána*) szöveg megjelenésekor is, és úgy tűnik, a siker ezúttal is folytatódik. Az idei könyvfesztiválra megjelenő *Jelmezbál* borítójával, arculatával a legutóbbi regényt idézi, pedig témájában, módszereiben inkább a 2011-es kötethez nyúl vissza. A nagy ívű történet, a több generációt és évtizedet felölelő távlat, valamint a családtörténet iránti elköteleződés legalábbis közös vonás a szövegekben. Mert bár a fűszöveg krimi, bűnügyi történetet ígér, a *Jelmezbál* nem krimi, hanem családrege, még ha annak alapvető hagyományait több helyen meg is bontja a szerző. Fontos különbség, hogy míg a *Mellettem elférsz* személyesebb történetnek tűnik, az elbeszélő saját családjának történetét tárja fel, addig a legújabb szöveg távolabb helyezkedik anyagától, látszólag nincs személyes érintettség, önéletrajzi vonatkozás. Persze nyilvánvaló, hogy valamennyi mégis van, hiszen Grecsó egyértelműen „alanyi” szerző, aki saját emlékeiből, tapasztalataiból, megélt élményeiből merít, de itt a távolítás szándéka sokkal erősebb, mint a 2011-es regény esetében.

Ez a családrege a hagyományos, lineáris elbeszélésmódot radikálisan felbontja, hiszen egymástól térben és időben is rendkívül távol eső történetdarabokat rendel egymás mellé (épp ezért nagyon találó az alcím: *egy családrege mozaikjai*). Olyan fragmentumokat, melyeket szereplőik rokoni, szomszédi, ismerősi kapcsolatai kötnek össze csupán. Ezek az összerakásra váró részletek rendkívül jól szerkesztett elbeszélésekben jelennek meg. Külön-külön, bármelyik szöveg kiragadható, önmagában is tökéletesen megállja a helyét mindegyik, de a regény egészébe is illeszkednek ezek a novellák, hol erősebb, hol lazább kötő-

Grecsó Krisztián: *Jelmezbál*
– egy családrege mozaikjai
Budapest, Magvető, 2016.

déssel. Az egyes elbeszélések kisprózai kidolgozottsága mindenképpen szót érdemel. Az arányos, szép ívű történetek irodalmunk nagy novellistáihoz, kisprózáink mestereihez sorolják Grecsót. És ha ezek az önmagukban is zárt, kerek történetek nem lennének elegendők, fokozatosan elkezdenek összeállni egy nagyobb struktúrába, novellafüzérként működve, egymással párbeszédre kelve, ismétlésekkel, visszatérő szereplőkkel összekötve. A fűszöveg szerint a kis történetekből végül „összeáll a nagy, drámai egész”, de ezt túlzás volna állítani. Első olvasásra semmiképp, de még második, harmadik olvasásra sem beszélhetünk egy nagy, teljes, lezárt, kerek egész összeállításáról. Az olvasók többsége nagy valószínűséggel jegyzetelget, családfát rajzol, izgatottan kutatja az összefüggéseket, rokoni kapcsolatokat, barátságokat, de aki arra számít, hogy minden szál el lesz varrva, minden történetdarabkának meglesz a végző célja, az csalódni fog. Nem szerkesztési hibák miatt nem áll össze az úgynevezett „nagy egész”, hanem mert nem is állhat össze. Egy szétágazó család történetének, a benne lévő sorsoknak nincs egyirányú kifutása, egy többgenerációs család története nem tart egyetlen cél felé, így nem mesélhető el teleologikusan. Itt is ez történik: vannak aránytalanságok, fontosabb szereplők, történetek, mint ahogy lényegtelenebb, elvarratlan szálak is. Nem szerkesztési hiba ez, hanem tudatos elgondolás, hiszen Grecsó nem először bizonyítja, hogy sokat tud a családok működéséről, nem csak a kis családéről, hanem a nagy, több generáción átívelő, sorsokat befolyásoló titkokról, hazugságokról, évtizedeken át hurcolt szorongásokról. Az egyén és a csa-



lád ellentmondásos viszonyáról. Arról, hogy minden egyes ember sorsa egy külön sors, lehetőség, egyéni választásainak függvénye, de akármilyen szabadnak is tűnik, fölé vetül a család árnyéka, a soha le nem vethető örökség, annak minden előnyével és hátrányával együtt. Arról, hogy az ember egyszerre magányos és társas lény, arról, hogy mindenkinek megvan a saját útja, mely mégsem teljesen a sajátja, hiszen lépteiben ott lépnek az ősök és a későbbi nemzedékek is, még ha ez, akkor és ott nem is látható mindig tisztán és pontosan. Arról a furcsa ellentmondásról, hogy akihez a legközelebb vagyunk, attól vagyunk épp a legtávolabb, hogy a család tagjai szerepeket játszanak, hazudnak, életük állandó jelmezbál.

Közös a korábbi kötetekkel a Grecsónál megszokott stílus és nyelv, a szépen komponált, sokszor lírai mondatok: „Régóta nem kellett törődnie az idővel, nincsenek mögötte évtizedek, csak a fedés van, a szíve olyan, mint az üres Váci út hajnalban, amikor csak a helyi vagányok játszanak rajta autóversenyt, utána csönd van, döbbenetes magány és kopárság. Meg lehet állni a közepén, mint egy kősvatag peremén, a körüti felüljáró betonhulláma keskenyre vágja a horizontot, mintha aszfaltból lenne az ég, vagy betonozták volna a világot.” A lírai sorok mellé erős, ütős mondatok is beférnek szép számmal úgy, hogy soha nem látszik a kontraszt, mert az aktuális helyzethez, szituációhoz illeszkednek a megszólalások. Némi változás talán a korábbiakhoz képest (és nem kizárt, hogy a kötetet szerkesztő Darvasi László hatását mutatja), hogy szikárabbnak, fegyelmezettebbnek tűnik a nyelv, nincsenek felesleges mondatok, kitérők. A sokszálú, széttartó történeteket egybefogó kötet egyik legfontosabb helyszíne a Szeged-től hatvan kilométerre fekvő, nem léte-

ző Sáraság, mely fiktív helyszíneként az író számára fontos dél-alföldi helyszíneket foglalja egybe. Ebből a vidéki városkából indul a történet, és a végén ide is fut vissza, hiszen az ábrázolt család(ok) gyökerei egészen idáig nyúlnak. A Kurca folyó partján fekvő település egy határszéli helység, Grecsó klasszikus terepe, a vidék hangulatának, sorsainak egyik legmeggyőzőbb megjelenítőjeként. Pest is többször megjelenik, elsősorban mint a felejtés lehetősége. A félrecsúszott életű hősök a felejtés reményében költöznek a fővárosba, ahol el lehet tűnni, bújni nem csak mások figyelő tekintete, de akár saját emlékeik elől is. Itt nem érdekel senkit, ki honnan jött, nem kíváncsiak a másokra, Pestről nézve a vidék „egy nagy massa (...), paraszttal, csönddel és szorongással.”

Szintén közös vonás a korábbi két kötetnél a női hősök dominanciája. A *Jelmezbál* lányai, asszonyai félsziklott életű nők, elváltak, özvegyek, rossz házasságban élnek, betegek, elvesztették gyermeküket, vagy magányosak. A novellafüzérből kirajzolódó élettörténetek között kevés a sikeres, a boldog élet, a szöveget a magány, a fájdalom, a rossz döntések, a melankólia uralja. Ennek ellenére mégis van benne otthonosság, egy paradoxnak tűnő derű, mellyel a sok borzalmat és tragédiát el lehet viselni, s melyre – a Grecsó által eddig teremtett univerzum alapján – elsősorban a nők képesek. A család legidősebb tagja, Kiss Anna meghatározó szereplő, de az elbeszélő(k) legrészletesebben Darida Éva, Szel Juli és Vera történetét járja körül. Az egyetemi katedrálról szülőfalujába visszatérő nő, az életben céltalanul tébláboló elvált asszony és a gyökereit kereső tanárnő elsősorban magányukban közösek, bár rokon kötelek is összefűzik őket. Noha irodalmi, esztétikai szempontból távoli vonatkozás, az olvasóban felvetődhet

Gabriel Garcia Marquez Buendiáinak története, a generációkon át tartó, megszakíthatatlan magánya, vagy akár Tóth Krisztina *Akvárium*a, mely az elhallgatásokban és a Lehel tér környékének plasztikus, atmoszférikus ábrázolásában is sok közös vonást mutat Grecsó Krisztián legújabb regényével. Bár a közös származás, az egyazon közösséghez, családhoz való tartozás összeköti a hősöket és szerkezetileg is egyben tartja a kötet novellaszerű írásait, mégis egy rendkívül változatos, heterogén szöveggel állunk szembe. A különböző társadalmi csoportokhoz tartozó emberek sokféleséget hoznak a kötetbe, hiszen egészen másról, és ami még fontosabb, másképpen elmélkedik az emlékezésről, az elmúlásról, a költődésről egy filozófiából doktorált egyetemi tanár (Dániel Iván), egy árvagyerekből lett rendőr (Szoloványi János), két falusi öregasszony (Ildikó és Márta), középiskolai tanárnő (Darida Éva) vagy színházi dramaturg (Szel Juli). Más életpályák, más társadalmi és családi háttérű emberek monológjaiból építkezi a könyv. Van, aki egyes szám első személyben tudósít a vele történekről (*Az újraolvasott Krisztus, Rigók*), de olyan is van, mikor egyes szám harmadik személyben megszólaló narrátor mindentudóként enged betekintést hőse(i) gondolataiba (*Fél kiló disznósír, Friss puncs*).

Mint a szöttes számai, úgy kapcsolódnak egymásba ezek a különböző életutak, kiváló érzékkel megjelenítve a szabad akarat és a determináltság lehetséges arányait. Hiszen a sors voltaképpen egy viszonyrendszer, egy elágazások és kereszteződések rajzolta térkép, mely, ha némiképp alakítható is, mindig függ az egyént körülvevő személyek sorsától, választásaitól. Nehéz elhatárolni, meddig tart a szubjektum saját döntéseinek autonómiája, és hol lóg bele ebbe egy másik élet, sors, mely megváltoztathatja azt. Éppen ezt a kettősséget képes egy család-történeten belül megmutatni a *Jelmezbál*, mely erős kötet, torokszorító, mert mintha bölcs belenyugással azt üzenné, hogy nincs boldogság, nem lehet jól csinálni, az életet csak elrontani lehet. A módszerek mások, ki így, ki úgy, de mindenki elrontja végül. ■ ■ ■

■ **Kolozsi Orsolya:** Budapesten született 1980-ban, jelenleg is a fővárosban él. Tanár, kritikus.