

# ÁRTATLAN TEKINTET

Mindig nehéz feladatot jelent a kritikusnak, ha nem egyetlen könyvről, hanem csokorba kapott művekről kell írnia, még akkor is, ha ezek a kötetek egyetlen szerző ugyanabban az évben megjelent művei, s különösen, ha az egyik kötet novellákat tartalmaz, amelyek maguk is százféle tekervényes történetet mesélnek el. Ha pedig a két mű annyira egymástól távoli dolgokról beszél, mint itt a novellák és a versek, hogy még véletlenül sem találhat kapcsolódási pontokat, akkor csak egyetlen dolog lendítheti át az olvasót a nehézségeken: a szerző tehetsége. Toroczkay András minden írása, legyen az vers, novella, akár pedig még a kritikáit is ide vehetjük, erről árulkodik. A tehetségnek nincs objektív mércéje, ezért kár is lenne tovább ezen rágódni, tekintsük mindazt, amiből az olvasó számára egyértelműen kitapinthatóvá válik a művek mögötti hiteles személyiség, amelyből egyszerre, bármilyen furcsán hangzik, kettő is jelen van, hiszen a versek világa és a novellák anyaga között alig lehetséges közvetlen kapcsolatot felfedezni, mint ha nem ugyanaz a kéz dolgozott volna a megmunkálásukon, és különösen nem ugyanaz az agy.

A novelláskötet lazán összekapcsolódó regényként is olvasható, hiszen a helyszín nagyjából Kotordpata, ez az Alföld közepén található kisváros, és a hősei időnként vissza-visszatérnek vagy megidéződnek az egymást követő elbeszélések lapjain. Különösebb kutakodások nélkül egyértelmű, hogy a város Kisújszállás, ahol Toroczkay felnőtt, s amely egykoron az *Úri muri* helyszíne lehetett, hiszen Móricz is itt, a nagybátyja igazgatta gimnáziumban diákoskodott. Az is egyértelműsíti a helyszínt, hogy a második világháborúban lebombázott zsinagóga épülete helyén, ahogy több novellájában említi, később ábécé, könyvesbolt lett. Maga a Toroczkay-család (református iskolaigazgató ősökkel) vala-

Toroczkay András:  
*Búcsú Éhestől*  
Magvető kiadó, 2015.

Toroczkay András:  
*A labirintusból haza*  
Jak, Prae.Hu, 2015

mint a szülők házassága (református apa, kommunista anya) ma is elevenen élő legenda a városban. A pontosabb helyszíni ismeretek később fontos adaléku szolgálhatnak még a Toroczkay-életmű kutatóinak, hiszen az első verseskötetében a fiatalon elhunyt édesanya emlékének ajánlja.

Ami azonban ennél sokkal fontosabb, ez az epikus tér, ahol a különös színekkel megrajzolt figuráit mozgatja, egészen sajátos levegőjű, különös flórával-faunával rendelkező szigete a magyar prózának, ahol Tar Sándor világlátásának nyomait fedezhetjük fel, a sok harsány társadalmi csökkenés, a koldusok, a kurvák, a macsók, a kisvárosi rosszfiúk, Rambók, maffiózók, nyomorékok, törpék olyan töménységben vannak jelen e falak között, hogy akár a kárpátjai Berniczky Éva novelláira is utalhatnánk. Sajátossága még Toroczkay prózájának egy bizonyos fokú könnyedség, amit akár annak is betudhatunk, hogy lényegében akármiről ír, mindig maximálisan elbűvöli az olvasóját. Néha az az érzésünk, hogy történeteket sem kell kitalálnia, hiszen maga a stílus, vagy a hely olyan izgalmas, hogy elleszünk storyk nélkül is. A *Sajti* című elbeszélésben annyi van csak ábrázolva, hogy néhány fiatal egy városszéli kocsmába kirándul, és ott tölt néhány órát, miközben a zenegép számait hallgatja. A végén a kocsmáros megkéri Miklóst, a főhőst, hogy tolják haza a határban ragadt Suzukiját, miközben megkérdi Sajtit, hogy válaszolnia kellett volna-e a gimnáziumi szerelmének a levelére, amelyben a kapcsolat újra való felme-

legítésére tesz utalást. „Már az furcsa, hogy ők ketten a határban egy kocsi tolnak. Sosem beszélgettek ezelőtt, és ezután se fognak.” (24.) A távolság és a helyzet abszurditása arra figyelmezteti a novella olvasóját, hogy igazából egy lélekben élő lények vagyunk, és a másnak feltett kérdéseink egyben a válaszaink is a saját életproblémáinkra.

Ugyancsak hasonlóan minimalista a cselekmény szempontjából az *Angéla és a Weltraum*. Az utóbbi egy mozi, ahol a szereplők az alkalmazottak, és azon kívül, hogy nem csinálnak semmit, nem is történik az égvilágon semmi. Vagyis mindenki túl a maga helyén, a pénztáros, a jegyszedő, a mozigépész, az igazgató, a biztonsági őr. Már akinek jut hely, mert egy székkel mintha kevesebb lenne. De egyébként minden rendben megy. Míg bent a legdögösebb filmekről féltájt nézők követik a transzparens dramaturgiával felkent cselekményt, a személynzet oda-künn egy egész kisszerű hierarchia szerint mozoghat. A kötetben Angéla többszörös fénytörésben felsejülő alakja most éppen rettenetesen vallásos az új mozi-takarító férje hatására. Az igazgató szeret regélni a régi szép időről, a mozigépész egy rémalak, de lehet vele beszélgetni. Például Kristóf, a pénztáros neki vallja be, hogy a fiúkat szereti, amiből nem lesz ügy, mert lényegében senkit semmi nem érdekel. Kaszás úr viszont, a város bolondja minden nap megkérdezi: Mi megy? Film, jön rá a válasz. „De legalább röhögcsíges?”

Az egyik kedvencem a kötetben *A verekedés*. A főhős nagyon régen vagyik rá, hogy végre valakit jól összever-



jen. Pechjére a kocsmá mellett autójával megálló városi rendőrbe, Rambóba köt bele, aki egészen a mezőig megfuttatja a kocsijával araszolva, majd amikor már a köpni-nyelni nem tud, maga mellé ülteti és elmeséli neki életének legnagyobb bánatát, hogy szerelmes Henibe, a város Faszpörgettyűnek csúfolt törpe kurvájába. És bármilyen módon próbálja jobb útra téríteni a lányt, a rossz vére ellenáll a jónak. „Egyszer meg fogja látni magában azt a Henit, akit én látok benne.” – mondja a novella végén a kormányon zokogó Rambó – „És akkor nem fogja senki Faszpörgettyűnek hívni többet.” (110.)

Itt tovább is kell lépni, mert Toroczky nem csak az efféle kistörténetekben erős, határozott lépéseket tesz a nagyobb formák felé, ahol már Fehér Béla, Csorna Szabó által preferált szövevényes történetek is felsejlenek. Az a hihetetlen könnyedség, szinte bántóan elegáns elbeszélés mód semmiképpen nem hitelteleníti a novellákat. *A Sziget Főnix tündöklése és bukása* már egy egész kisvárosi társaság, tucatnyi figura sorsát ábrázolja egy amatőr együttes tagjaiként. A zene egyébként is közel áll szerzőnkhez, hiszen számtalan formációban zenélt már, és mint a vele készült interjúkból megtudhatjuk, életének egyik fontos része a könnyűzene. A kisvárosi zenekar Berta néni és Bandi bácsi szerelméből nőtt ki. Itt aztán az eddig megismert figurák egyre nagyobb teret követelnek maguknak. Minden szereplő hoz magával egy sorsot, egy követhetetlenül messze kigyózó történetet. Berta néni első, svéd szerelme végletesen meghatározza a kettőjük féltékenységgel teli kapcsolatát. Ahogy Kedves Csaba, gimnáziumi igazgató féloldalmi belépője is egy Csehov-novella tömörségével ábrázol. A mindig részegen hazatérő úriember egyik reggel meglátja, hogy a konyhája csupa vér és húscsapat. A felmenői aztán felvilágosítják, hogy az éjszaka során disznótort rendezett, s ennek a maradványait láthatja a falakon, az edényeken. „Kedves Csabának voltak ilyen áramszünetei (...), ha a Szürke Lóba ment. Néha levágott egy disznót, ha nagyon részeg volt (...). Ha pedig csak spicces, akkor rendszerint egy kisebb állattal, mondjuk egy gyöngytyúkkal vagy ka-

kassal lett kevesebb.” „A felesége meg rendszeresen kiírta a spájzban a dolgokra, hogy Csaba, ez zsír, ne idd meg. Vagy ez liszt, és ugyanaz. Hiába veszekedett utána az igazgató úr, hogy hát megiszom én a lisztet Ancsa?, Ancsa ilyenkor csak annyit mondott: Megiszod, Csaba.” (126.) Hogy a zenekar többi tagjáról már ne is ejtsünk szót, csak talán még annyit, hogy két kínainak az volt a mániája, „hogy mindenképp ők akarták befejezni a darabokat, Bandi bácsit az örületbe kergették vele. Már senki nem játszott, de ők még mindig tust fújtak.” (128.)

Úgy tűnik, hogy egy szemfüles megfigyelő, egy igazán tehetséges stíliszta számára maga a világ, akár szűkösségében, botránnyosan amorf alakjában befejezhetetlen. A dolgok éppen csak elkezdődnek, és éppen a legfontosabb fordulatokat látjuk, de amikor eltűnnek ezek a szereplők a sarkon túl, akkor folytatódik az ő igazi történetük, amikor az író már nem képes követni őket, mégis meg van győződve róla, hogy alapvetően nem tévedhetett a felvázolt skiccben. Fényes példa erre *Mészáros Desiré, a gladiátor* története. Itt már valóságos vadnyugati történetbe bonyolódnak a kisvárosi szereplők. Vannak maffiózók, bérverők, védő-őrző orángutánok, pornóban dolgozó hivatásosok, mintha már az eddig érezhetően otthonos szagot is felválna egy nagyvilági illat. A párbeszéd zseniálisak, Toroczky ebben is kitűnő. A ketrecharcos Desirétől kérde a rettenthetetlen alvilági főnök, Kankalin bácsi: „Mondd csak, te Dezső. Miért viselsz állandóan bőrt? (...) A bőrről könnyebb lemosni a vért.” (206.) Ez aztán megteremti annak a lehetőségét, hogy a poros és szomorú kisvárosban is legalább olyan eseménydús történetek essenek meg, mint a hollywoodi filmekben. Itt bizonyára átlép már a szerző egy bizonyos határt, amelyben a magyar valóság nem képes felszívni a képzeletét, de lehetséges, hogy nem a valósággal van baj, csak az írói képzeletével. Mindez leginkább Pynchon történeteivel rokon.

Eddig nem ejtettünk szót a novellaciklus hősről, Éhes Miklósról, aki pedig a legtöbb írás mélyén ott settenkedik, néha előlép, máskor erőszakosan a háttérbe marad. Sejtethetően ő az

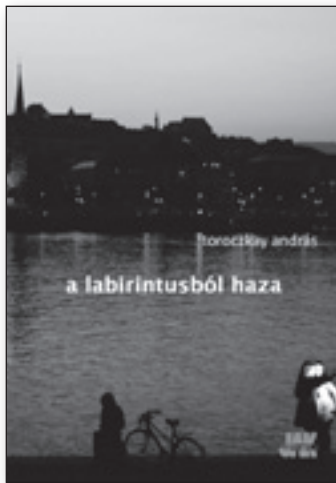
elbeszélés rossz szelleme, egy Mefisztó, legalábbis egy kellemetlen és kellemetlenkedő figura, akitől az elbeszélés névtelen hőse igyekszik magát leválasztani. Néha csak annyira távoli, mint a tegnapi kocsmázás során bennünk ragadt önmagunk. Majd kialakulunk, megbűnhődünk miatta, de semmiképpen nem szeretnénk, ha eluralná a személyiségünket. A kötet utolsó darabja erről a rosszabbik énjéről mesél (*Éhes és a világ*). A pazar felvezetéssel megírt novella hőse itt megkettőződik. A kollégiumi környezetben játszódó történet gonosza Éhes Miklós, akitől az elbeszélő ösztönösen óvja magát, ám még inkább vonzódik is aljas kis bűneihez. Annyira közel vannak egymáshoz, hogy még a novellatémáik is közösek. Lényegében egymást írják, de a győztes kétségtelen Toroczky András lesz, Éhes Miklós eltűnik a messzeségben. Utoljára egy portugál tengerparti telefonfülkéből jelentkezik, elmeséli, hogy bélyeget nyalt, kifosztották, utolsó fémpénzeivel beszél még hozzá, mintha az óceán túlsópartjára törekedne, olyan érzése van az olvasónak, ahol az efféle Centaurira is jellemző történetek őshonosak, de már nem idegenek a mi szűkös viszonyaink között sem, mióta, Láncki András szerint, a gazdaságpolitikánk lényege a korrupció.

A versek világa tökéletesen más, mint már említettem. Alig lehet közös témát találni, az egyik elbeszélésében említi, hogy a kórházmúzeum számára bábokat öntő kisiparosnál dolgozott, és egy egész ciklus szentelődik ennek a már önmagában is abszurd tevékenységnek a bemutatására. *A zöldfüllű* című versében pedig a novellák egyik fontos helyszínét a mozi említi meg: „Mikor jegyszédő voltam, számtalanszor / végighallgattam a folyosón, egyszer pedig / végig is ültem, amikor egy örült nőt kellett / megfigyelnem.” Egy nagyon tömör, roppant ösztönös verskifejezési móddal él, amikor a mindennapi tevékenységeit egyszerre képes a valóság és a virtualitás világa között lebegtetni. Eltűnik a humor harsánysága, legfeljebb ironikus vagy groteszk hang kerül a helyére, és egy pompásan megalkotott versbeszéd, amely inkább a szabad vers felé közelít, de olyan természetességgel olvasható, mintha egyfolytában lüktetnének mögötte a met-

rumok. Mindig valamilyen kettősség jelzi, hogy az előbb kiemelt ösztönöség akár nagyfokú tudatosság, kidolgozottság is lehet, annak mindenféle kimódolt kínja nélkül. A mihez tartás végett elég, ha a kötet első verséből indulunk ki (*Üllői úti kód*), amely az első pillantásra akár csöndes utalás is lehetne Kosztolányira, hiszen később még a fák is megjelennek. De a vers rögtön egy örök időkre az olvasó agyába bevésődő felütéssel kezd: „Mint ha mindig kód borulna az Üllői útra, / alatta mintha mindig tél borulna rá, / mintha valaki itt hagyott volna minket...” És ez csak egy szerény kezdet, mert a következő sorokban már Eliot örökérvényű képei idéződnek meg (*Prufrock szerelmes éneke*): „a pincelakokból gomolygó / ködben, a kipu-fogókból, a szájakból / a leszótt járdára szálló füstben. / A kirakatüvegen túl néma boltok, / amiket nem értesz, néma boltok...” A felsorolások esetlegessége, a halmazként képződött dolgok különös mindennapisége egészen elbűvölő és lírai. Az egyik legszebb költői beszéd, amit mostanság olvastam. És ebben az átláthatatlan és ítélet nélküli kupacban egyszer csak feltűnik egy biciklista. Egy élő lom. „Sapkában, / sálban, bundában. Alatta kopott melegítőt, / hamis edzőcipőt visel. Festett szőke / haja már kinőtt a sapka alól, erős sminkje / van és látod rajta, bolond...” Nos, ez megrendítő. A mozgás által lesz láthatóvá, válik ki a kupacból, de nem gyorsabban, nem lassabban, mint a szemlélő, aki gyalogosan halad, és aki ugyan el tudná hagyni az Üllői út bonctermei, pszichiátriai, radiológiai intézetei által sértő, őt felbontani akaró környezetet, ám a bolond nő cipeli mellette, lerázhatatlanul jelenvalóvá érleli a rontást. Mintha az üldöző ebben az esetben csak a környezet és a város bomlásának megtestesülése lenne: Ahány élő, annyi halandó.

Az első ciklus, amely abban a bizonyos emberöntödében játszódik, mint egy felerősíti és a valós alapjától meg is fosztja az efféle látásmódot. A kétféle szemlélet egymást egészíti ki, és egymást tagadja. Lehetségesen valóságos egy ilyen műhely, ahol kisipari módszerekkel készítene a betegség különböző stádiumait, testi roncsoló-

dásait bemutató preparátumokat. Különös fröccsöntők, akik Barby babák helyett a fájdalomtól eltorzult arcokat mintáznak. Mindezt azonban a virtuális világból fokozatosan a valósághoz való lassú közelítésként ábrázolja, mintha ezek a bábok képesek lennének a saját tudatukra ébredni. Helyet követelnének maguknak a valóságos valóságban: „de félek, testet / növesztenek maguknak az éjszaka / közepén, majd ritka járatokra ülnek / és a há-



zunkig utaznak.” (*Anyagpocskolás*) Ez az oda-vissza játék uralja az első rész, a *Viaszeink vége* versbeszédét. Mert nemcsak a bábok képesek a valós világba való belépésre, de a külvilág figurái is lassan formázható testekké lesznek, egy kissé talán Nemes Z. Mario boncolós líráját megidézve: „Gondolatban lassan belenyúlok a hirdetéseket / aluljárókban, forgalmas helyeken kéretlenül / kínálók szemébe is, szétfeszítem az arcukat, / a hüvelykujjammal szét húzom a szemüregüket, / mintha pannotikumi bábuk lennének, mintha / forró viaszarcuk lenne...” (*Korom*). Ez a vers egyébként is egy nagyhatású, József Attilára hajazó sorral indul: „Mint forgalmas út menti házak fala, / koromos a lelkem, főleg az alja.”

Ezek a különféle foglalkozásokat már szinte epikus könnyedséggel elbeszélő ciklusok jelzik, hogy anyagi megfontolásokból is vándorolni indul a költő, folyton foglalkozásokat vált, a testöntéstől eltávolodva kertész lesz, majd Walesben vállal néhány hónapos feketemosogatói állást, különös tapasztalatokra tesz szert, és nem állítanám,

hogy ezek sokszereplős, a vendégmunkások mindennapjait bemutató rész nem lenne minden szempontból izgalmas, feszes, de kevesebb anyag adódik a kettős világlátásának a költői rögzítésére. Két egymásra felelő motívumot említenék, az előbbi még az első ciklus piliszkysen tömör, költőnkre nem annyira jellemző egzakt kép: „Imbolygó kapaszkodók villamoson. / Akasztott emberek erős szélben. / Hideg húrok erős kanyarokban.” (*Túl éles*) Az erre felelő költőileg releváns valóságdarab, már a konyhai munkás mindennapos tapasztalatát emeli föl a költőiség közegebe: „Hideg halak hasában a / kés. Egy idő után megszokom.” (*Levegő*)

A kötet harmadik, talán a legfontosabb része szintén életrajzi ihletésű. Mint a vele készült riportból kiderül, ez a sok mostoha foglalkozást üzőt ifjú másfél évig volt a budavári labirintus pénztárosa (manapság szemeteskoscsival járja a várost), s ez megint egy olyan önmagában is a hihetónél eleve-nebb képzeteket ébreszt az olvasóban: Egy labirintus, még ha csak biztonságos bejárást is kínál a kalandra éhezőknek, sokkal mélyebb, szélesebb jelentésnyalábbal bír. Az ókortól kezdve, a mitológiák történeteiben, vagy akár a legkülönfélébb kaland- és romantikus regényekben bizonyos egzisztenciális próbát jelent a beletévedtek számára, nem feledkezve meg Kafkáról sem. Nemcsak a kikutatlan idegenség, a külső világ veszélyekkel teli próbájaként, hanem az egyén képességeit, sőt a szubjektum magában való megtévedésének jelképe, ahol éppen a maga megtalálása és nehézségeken való túlemlkedés teszi lehetetlenné a szabadulást. De Toroczky a tökéletesen tárgyyszerű világban is megtalálja azokat a félrevezető és félreérthető tapasztalatokat, amelyek alkalmasak arra, hogy a labirintusba lépők megkérdőjelezzék a hely kínálta bizalmat, a kívülről magukkal cipelt otthonosságot. Ez, bárhogyan is élük meg az oda turistaként betérők, mégis csak egy a saját túlbiztosított egzisztenciájukat megkérdőjelező, magukat csak konzervként hurcolható tér, ahol a lényük sokrétű kibontása esetlegesen akadályokba ütközik. A félelem szubjektív viszonytát, akár történelmi tapasztalatok miatt is képtelenek vagyunk relativizálni.

# HAZUGSÁGOK HÁLÓJÁBAN

Umberto Eco: *Mutatványszám*  
Európa Kiadó, 2015  
Fordította Barna Imre

egy nem anyanyelvi befogadó. Feltehetően ez a regény teljesen másképpen szól az eredeti, olasz közegben, hiszen, még ha a tájékozott olvasó tud is valamit Mussoliniról, a hidegháborúról, a stay-behind műveletekről, a Vörös Brigádokról, az olasz terrorizmusról, vagy akár Aldo Moróról, ezek hatását és traumáját csak az olasz befogadó érezheti át a maga teljességében.

A regény jelenére, vagyis az 1992-es évre ez még inkább igaz. Arra az évre, amely a Berlusconi-korszak előjátékának tekinthető, és amely a „Tangentopoli” (szó szerint kenőpénzváros), a híres kenőpénz-botrány, illetve a „Mani pulite”, a részben ehhez tartozó ügyészégi vizsgálatorozat kezdete volt. A regény helye és ideje jól behatárolható: Milánóban, a „Tangentopoli” elsőként érintő városban játszódik, 1992. június 6-11. között, pár hónappal a „Mani pulite” első vizsgálata után, mely Mario Chiesa ellen zajlott politikai megvesztegetésben való részvétel miatt.

Ezalatt a pár nap alatt az elbeszélő, Colonna a lakásába bezárkózva eleveníti fel magában az elmúlt hónap történéseit. Az események egyrészt a kilencvenes évek olasz valóságát vázolják fel egy lapalapító manipulátoron és a nemlétező lap szerkesztőin keresztül, másrészt pedig az egyik újságíró, Braggadocio nyomozása révén bontakozik ki egy összeesküvés-elmélet, amely a Mussolini-diktatúra és az olasz társadalom azt követő évtizedeit meghatározó, véres terrorcselekményekben, merényletekben kicsúcsosodó szélsőjobb- és szélsőbaloldali szembenállás hátterére ad magyarázatot.

Vagyis a félelem is árucikké válhat. „Hiába is mondtam nekik, mint mindenkinek (...), hogy nem baj, ha fél. Mindannyian / félünk.” (*Látogatók*)

Lehet-e különbséget tenni a megfizetett félelem és az egzisztenciálisan minket fenyegető, születésünk és élettapasztalatunk kínálta közötti félelem között? A labirintus belénk van kódolva, csak akkor jövünk zavarba, ha egy külvilági labirintusban kell eltévednünk. A kétféle labirintus miként kapcsolódik össze? Tandorival szólva, hihető-e a labirintus kiegyenesítése, vagy jobb kihátrálni az efféle egzisztenciális csapdákkal teli kalandokból? „Azán, mikor bent vannak, végül úgyis / ugyanolyan nyelven félnek, ugyanolyan / nyelven tévednek el.” (*Felcsérelhetőek*.) De ez a labirintus történelem is. Itt húzták meg magukat a budai lakosok a második világháború ostromakor, itt élték mindennapi életüket, itt haltak meg, tehát a bejárhatóvá tett alagútrendszer bizonyos értelemben a történelem kibontása is. „Vagy az öregek, akik taknyos korukról / mesélték, hogy itt minden este volt egy / temetés. Amikor itt éltek több ezren / a második világháború idején, és lóhúst / ettek, a fejtetőig erő romok és hullahegyek / közül bányászták ki a lótetemeteket.” (*Ami ott marad*) A ciklus zárásaként a költő bölcsen felfüggeszti a kapcsolatot az idegenforgalmi látványosságként szolgáló budavári labirintussal: „Úgy tervezem, soha nem térek vissza, / miközben, hogy kijutott-e már belőle az ember egyáltalán, / abban sem lehet biztos soha.” (*Visszatérés*.) Ugyanakkor, mintha képtelen lenne elszakadni annak a képzetétől. A *Hazafelé a labirintusból* című utolsó ciklus újra megidézi az Üllői úton kerékpározót: „Ahogy teste / tekeredik, mint egy barlangjárat...” (*Biztos ismered azt a nőt*). Pedig az út ebben az utolsó részben az elérhető boldogság felé vezet. Olyan könnyed és szeszélyes, mintha azt is kérdeznék: Létezik-e egyáltalán ártatlan tekintet, ha már mindent megismertél ezen a világon? ■ ■ ■

■ **Sántha József**, 1954, Karcag. ELTE BTK, Kritikakötete: *Talányaink összessége* (Műút könyvek, 2011) Novelláskötete: *A télygüülő* (Tiszatáj könyvek, 2015.)

Idén áprilistól végre a magyar olvasók is megismerhetik Umberto Eco 2015-ös, sajnos végérvényesen utolsó regényét, a *Mutatványszámot*, mely az idei Könyvfesztiválra jelent meg az Európa Kiadó gondozásában, Eco örökös fordítója, Barna Imre tolmácsolásában. Habár volt szerencsém eredeti nyelven olvasni a könyvet, mégis most, amikor a könyvesboltban kézbe vettem a csupán 200 oldalas művet, valami végleges, lezáruló érzés fogott el. A lezártságon kívül kijelenthetjük azt is, hogy Umberto Eco azon kevés olasz írók egyike, akinek összes regénye olvasható magyarul. *A rózsza neve*, *A Foucault-inga*, *A tegnap szigete*, *Baudolino*, *Loana királynő titokzatos tüze* és *A prágai temető* mellett kicsit kakukktójásnak tűnhet ez a regény, nem csupán a már említett terjedelme miatt, hanem tartalmát tekintve is.

Más stílusú történelmi regényt kapunk kézhez, mint például *A rózsza neve* vagy akár *A prágai temető*, ezért a rutinos Eco-olvasó először némileg csalódott lehet, hiszen nem olyan szípkázóan bemutatva kerülnek elő a történelmi események, mint az eddigiekben. Azonban a megszokott érzés itt is felbukkan: az író regényeinek olvasásához lexikonok és enciklopédiák kellenének, miközben az olvasó mégis azzal vigasztalja/áltatja magát, hogy Eco a regény olvasása közben „megtanítja” majd a hiányzó ismeretekre. A mű ilyen tekintetben is egyedülálló: a *Mutatványszám* Umberto Eco talán legolaszosabb regénye; és nem csupán a helyszín miatt. Hiszen míg valójában a cselekményét a középkori vagy akár a XIX. századi történelemből merítő regényeinek olvasásához mind az olasz, mind a világ bármely országának olvasója hasonló háttérismeretek birtokában áll neki, addig a közelmúlt olasz eseményeit tárgyaló *Mutatványszám* esetében sokkal felkészületlenebb

Eco utolsó regénye nem csupán a tartalom és a terjedelem miatt rendhagyó, hanem azért is, mert a megszokottól eltérően ebben a könyvben minden szereplő, köztük az elbeszélő is, sőt, az összeesküvés-elméleteket gyártó Braggadocio is vesztes, lecsúszott. Ők azonban úgy gondolják, többet tudnak a világról, mint azok, akik sikeresek benne: „A lúzerek, akárcsak az autodidakták, mindig sokkal többet tudnak, mint a győztesek: aki győzni akar, az ne totózzon a mindentudással, elég, ha egy valamit tud, a műveltség a lúzerek fényűzése. Az tud többet, akinek nem mennek jól a dolgai.” (16.) Colonna elmúlt ötven éves, nem fejezte be az egyetemet, fordításból, kisebb szerkesztésekből vagy akár árnyékiróságból él. Éppen ezért kéri fel Simei, a főszerkesztő, hogy a most induló, valószínűleg soha meg nem jelenő lapról, a *Holnapról*, és annak jelenlegi szerkesztőségi munkájáról írjon egy sosem kiadandó könyvet. Konkrét megjelenésre egyik esetben sincs szükség, hiszen mindkettő csupán zsarolás céljából íródik.

Éppen ezért mondhatni, hogy Eco a regény fő témájává a '90-es évek újságírását teszi, a tőle megszokott satirikus, humoros módon. Groteszk képet alkotva arról a világról, melyben a sajtó nem a tények feltárásával, közzétételével, hanem annak elkenődésével foglalkozik. Olasz kifejezéssel élve a sajtó egyfajta „macchina del fango” (sarazó, sárdobáló gép), vagyis homályos célzások rendszere, amelynek érdeke, hogy eltakarja az igazságot, vagy éppenséggel egy adott személyt bajba sodorjon. A regény jó pár oldalon keresztül szemléletesen érzékelteti a „macchina del fango” működését, és ezáltal miképpen lehet visszaélni a média hatalmával, amely jelenünket is uralja.

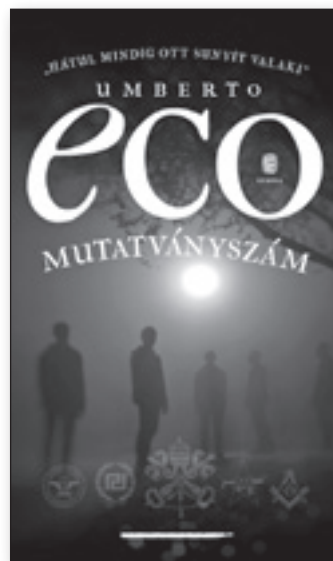
Eco rendkívüli műveltségéből és szerteágazó ismereteiből adódóan komoly feladat elé állítja minden fordítóját. Barna Imre azonban a tőle megszokott tehetséggel veszi ezt az akadályt a sajtónyelv és a szakzsargon tekintetében is, így aztán alig néhány helyen találkozhatunk nehezebben befogadható megfogalmazásokkal. A legfontosabb ezek közül talán a cím, vagyis a *Mutatványszám* esete, amely olaszul

egy lefordíthatatlan szakszó: *Número Zero*. A kifejezés azt az újság/könyvpéldányt jelenti, amelyet megjelenést remélve elbírálásra nyújtanak be a kiadónak vagy a szerkesztőségnek.

A *Mutatványszám* manipulátorában sokan Silvio Berlusconi-ismernek, nyilván nem véletlenül, hiszen Eco többször ostromozta a politikust, sőt élete utolsó évében alapított a Mondadorival szemben egy saját kiadót – ahol utolsó, posztumusz, *Pape Satan Aleppe* című könyve jelent meg –, mivel az bekerült a Berlusconi-birodalomba. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a könyvben szereplő manipulátornál Berlusconi-nak sokkal nagyobb hatalma volt és van. Így inkább ez is a sajtó általános helyzetére utal, és a manipulátor a kor bármelyik mágnásával helyettesíthető.

Amellett, hogy sok tekintetben kívülálló Eco *Mutatványszám*a, mégis felismerhető benne az író jól ismert stílusa: ez pedig a szerzőt mindig is foglalkoztató összeesküvés-szál. Braggadocio paranoiás személyiségét kihasználva azt az elméletet dolgozza fel, hogy valójában nem Mussolinit, hanem a Duce egyik dublőrét fogták el és ölték meg, míg ő vagy a Vatikánba, vagy Argentínába szökött, és onnan irányítja, befolyásolja az olasz politikát. Braggadocio nyomozása közben a legtöbb társadalomban jelenlévő megtévesztés-történet is előkerül, sokszor szemmel láthatóan wikipédia-szócikkszerűen: „Az újságok hazudnak, a történészek hazudnak, a tévé is hazudik mostanság. Láttad a tavalyi tévéhíradók öbölháborús hírei közt a Perzsa-öbölben kátránytól fulladozó kormoránt? Később kiderült, hogy abban az évszakban nem fordulhattak elő kormoránok a Perzsa-öbölben, és a képek nyolc évvel korábban, az iraki iráni háború idején készültek. Vagy az is lehet, mondták mások, hogy állatkerti kormoránokat öntött le nyersolajjal valaki. [...] Tényleg megjárták az amerikaiak a Holdat? Nagyon is könnyen lehet, hogy műtermi trükk az egész, a Holdra lépő űrhajósok például eléggé hihetetlen árnyékok vetnek, ha jobban megnézed. És az öbölháború? Tényleg megtörtént, vagy csak valami régi felvételekkel etetnek minket? Hazugságban élünk, és ha tudod, hogy

becsapnak, muszáj gyanakodnod. [...] Később aztán nemcsak arra jöttem rá, hogy Mao több embert öletett meg, mint Sztálin és Hitler együttvéve, hanem arra is, hogy a maoisták soraiba alighanem titkosszolgálati provokátorok férkőztek be. És attól fogva már csak újságírással foglalkoztam, összeesküvések nyomába eredtem. Ezért nem tudtak csöbe húzni aztán (pedig veszélyes elemekkel barátkoztam) a vörös terroristák. Többé semmiben se voltam már biztos, csak abban, hogy hátul mindig ott sunyít valaki, és átver bennünket.” (39-40.)



A könyv sokszor, a néha kissé unalmasra váló leírások közben azzal tudja leginkább fenntartani az érdeklődést, hogy a szalakat összekötő, mindent lefedő és csupán Braggadocio agyszüleményeként létező Mussoliniról szóló összeesküvés-elméleten kívül az összes könyvben szereplő esemény létezik, például 1974-ben az Italicus vonat felrobbantása, az 1969-es milánói Piazza Fontanei merénylet (mely jelképesen az olasz terrorizmus kezdetét jelöli), illetve a P2 szabadkőműves páholy. Vagy ha nem is történtek meg konkrétan a műben felmerülő esetek, akkor is az emberek fejében, mint összeesküvés-elméletek keringenek – például I. János Pál pápa meggyilkolása –, és kihatással vannak a mai társadalomra. Azonban a csak Braggadociótól hallott felsorolásszerű felfedezéseket az olvasó kétkedve fogadja. Már a neve is

beszélő név – amire a mű utal is –, an-  
golgul hencegőt jelent.

Braggadocio regénybeli mozgáste-  
rét is érdemes megfigyelni, hiszen fo-  
lyamatosan az erőszak, a halál, a pusztítás „emlékhelyeit” járja be. Így az olvasó egy teljesen másik, kísérteties várost fedezhet fel, mint például a Bagnera utca, Milánó legszűkebb utcájának (ahol a milánói színhagyomány szerint egy sorozatgyilkos, Antonio Boggia „tevékenykedett”) mafia által pénzelt vendéglőjét, vagy akár a San Bernardino alle Ossa templomot és a hozzá tartozó osszáriumot, amelyek kötődnek az általa kitalált szálhoz. Ellenben olyan sok, rémisztő és hihetetlen a Braggadocio által összehordott információtömeg, hogy nem csupán Colonna, hanem az olvasó is magában rálegyint, hogy csupán paranoiás. Ám a „megoldáshoz” közel járó Braggadociót váratlanul megölik, éppenséggel a szűk Bagnera utcában. Mivel Colonnát beavatta titkába, így halála után maga a főhős is paranoiássá

válík, melyet csak erősít egy, a Gladio műveletről vetített BBC műsor.

És, bár a regény legalább 30%-át kitevő összeesküvések hálója retorikailag sok kívánni valót hagy maga után, ez a némiképp idegesítő módszer és megfogalmazás akár szándékos is lehet. Mivel a regénybeli szereplők mind tehetégtelen zsurnaliszták, valójában a mű az újságírás lehetőségeiről és hatáiról szól, a nem feltétlenül működő kommunikáció mechanizmusáról, mindezt a '90-es évekbe ágyazva, abba a korszakba, amikor az olasz sajtó megváltozik. Időközben a XXI. századi média is átalakult, a nyomtatott sajtótól inkább az online felé fordult és tágult a világ. Mindenki hozzáférhet jóformán mindenhez, legyen az akár igaz, akár hamis információ. Az internet a tömegmanipulálás egyik fő eszköze lett, ahol nem feltétlenül tudjuk kiszűrni, hogy mi a valóság, és mi a fikció, pontosan ugyanúgy, ahogy mindezek Eco regényében is összecsúsznak. Az író a '90-es éveket tökéletes metaforaként alkal-

mazza arra a korra, amelyben élünk, és amelyben – ahogyan a regény végén találozatosan fogalmaz a főszereplő – annyira megszoktuk, hogy hazudnak már nekünk, hogy észre sem vesszük. „Mindig is a tőr és a mérge népe voltunk. Be vagyunk mi már oltva, bármilyen új sztorira csak rálegyintünk, hogy ó, hallottunk már ennél rémesebbeket, ráadásul lehet, hogy egyik sem igaz. Ha az Egyesült Államok, fél Európa titkosszolgálatai, a kormányunk, az újságok, ha mindenki hazudott, miért ne hazudhatott volna a BBC is? A rendes állampolgárt nem érdekli más, csak az, hogy ne kelljen adót fizetni, azok meg, akik dirigálnak, csináljanak, amit akarnak, megszoktuk már, hogy ők mindig az államot fejk. Ennyi” (204-205.)

■ ■ ■

■ **Szakál Kata** a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola PhD-hallgatója. Fő kutatási területe az olasz terrorizmus irodalmi reprezentációja.

POLGÁR ANIKÓ

## GÖRÖGFÖLD FÁI, ERŐS LÁBSZÁRAK

Antikos közöny és női keserűség, a versformák varázsa és a férfitest erotikája, a mítosz ünnepeisége és a női szerepkörök hétköznapiasága: ezek lehetnének Imre Flóra költészetének kulcsszavai. Válogatott és új verseinek gyűjteménye többszólamú, változatos zeneiségű, ugyanakkor egységes ívű, sajtóosan nőies kötet.

Imre Flóra verseiben a babitsi, Nemes Nagy Ágnes-i dikció horatiusi reflexiókkal kombinálódik, ugyanakkor a táj- és műalkotás-leírások mögött többnyire ott a mai, hús-vér ember is. A Knószoszban csupa kő című szonettben a meleg test és a hideg kő találkozásakor nem az antikvitás rideg

Imre Flóra:

*Még tart a könnyűség.*

*Válogatott és új versek*

P'ART Könyvek, Tipp Cult Kft., 2015

szépsége, hanem az élő szervezet eleven lüktetése kerekedik felül: „a kőtrónuson a két comb bemélyedése” testpuhaságúvá lett, amint a turista lábujja „rátalált a meleg repedésre”(21.). A versen nem a tartós mozdulatlanság fennköltisége, hanem az erotika forrósága uralkodik el.

A korai kötetek (Merőleges idő, Rondó) egyik alapmotívuma a vándor-

dorlás antik és bibliai tájakon: e vándorlások során a hideg és meleg, a kő és a test, a mozdulatlan és a dinamikus, a rideg és a csábító, a taszító és a vonzó, a növényi és az emberi találkozásának lehetünk a tanúi. A fák többnyire összekötőként funkcionálhatnak két (vagy több) világ között: a szilárdban, a mozdíthatatlanban gyökereznek, s az élőbe, az emberi, sőt, az égi szférába nyílnak. A vulkán által kiköpött horzskövekből összeállt szigetnek (Délós c. vers, 40.) is az adott energiát, hogy „megtapadt rajta valami növény”, s a vékony földrétegből még egy pálma is kisarjadt. A földet az égi szférával összekötő fa teszi lehetővé, hogy épp ezen a bizonytalan állagú földdarabon szülessen meg az isten. Apollón és Artemisz világra jötte adta meg azt a súlyt, melynek hatására az úszó sziget megállt és megszilárdult. Az egymásba rakódott rétegek mozgásai, a különböző (olykor az istenihez látszólag méltatlan) eredetű hordalékok, törmelékek keveredése (hamu, tufa, kavics, növény, madárpi-

szok) olyan életkörülményeket eredményez, melyek egy kisebb növénynek is épphogy csak elegendők. A felnövekvő pálma ilyen szegényes viszonyok közt már maga is isteni jelenség, az isten megjelenését hírül adó epifánia. Imre Flóra az antik mitológiából ismert viszonyokat tárgyalva, Létó ikerszületésének körülményeire, Délos szigetének kialakulására utalva mintha keresztény allegóriát írna: a versből (a címet leszámítva) hiányoznak az antik nevek, a mitológiai utalások, s az istenekről nem többes, hanem egyes számban beszél („Ennek tövében született az isten.”). Allegorikus értelemben tehát Apollón és Artemisz születése Krisztus születésére utal, melyet az úszó szigeten kinövő pálma úgy jelez előre, mintha a pusztában kiálló szavának görögös, tengeri megfelelője lenne. A keresztény passiótörténetet idézi áttételesen a szegényes növényvilág leírása is („szúrós krisztus-tövisbozót”).

A Fák című versben (18.) „Görög-föld fáit” korhadtak és kiszáradtak, ám „a vén törzseken falánk / borostyán” tekereg: a pusztulást, a korhadást az antikvitás időbeli távlatai indokolják, ám a kihalófélben lévő világot a rajta élősködő új növényzet éltetheti. Csak ezek a mély gyökerek és a belőlük kinövő élet segíti a „roppant kékségű ég felé” jutást. A gyökerek a versben úgy mélyednek a földbe, akár a körmök: kétségbeesett kapaszkodás ez az antik-keresztény hagyományba, melyben Imre Flóra olyan magától értetődően benne áll. A fa összekötő szerepe még azután is megmarad, miután kivágták: a Példázat c. versben a kivágott öreg kőrist megőrzi „a tér, amelyből távozott”, hiszen „ami volt, nem semmisíthető meg”. Ugyanígy marad meg virtuálisan a gyermekkor is, mely nem tapintható és testi szemmel nem látható.

A példázatszerűség, az egymásra rétegezés mellett Imre Flóra remekül működteti a beközelítés technikáit is: vannak versek, melyekben egy-egy antik hős emberi arcát tárja elénk, s olyanok is, melyekben egészen magától értetődően lépünk be egy-egy bibliai pillanatba. Az Achilleus című versben (42–43.) például látjuk, ahogy a tengerparton duzzogó Achilleus te-

nyeréből kiszóródnak a homokszemcsék, benézhetünk a hős szemébe az első könny kibuggyanása előtt, s a tekintet fokozatosan még mélyebbre is hatol, egészen a meztelen csontokig.

Imre Flóra lírájában a tájak és műalkotások leírásáról fokozatosan tevődik át a hangsúly az emlékidezésre és a testiség leírhatóságára. Az emlékezet segít a már letűnt testi dimenziók konzerválásban, ugyanakkor a test változásai az ember időbe vetettségét érzékeltetik. A Pillanatfelvétel című versben (177.) egy nő tekintete követi a fa alól, alulnézetből egy fára mászó férfi idomait. A barackszedő férfi erős lábszára olyan, akár egy „gyönyörű, / érthetetlen természeti jelenség”. A barack hasonló folyamat során fejlődik éretté, mint az emberi láb-szár, ám nem egyszerűen egy szimbolizálnak, a növényi és emberi lét összefonódásának felmutatásáról van itt szó, sokkal inkább arról a görög retorikából ismert, s az antik versek képalkotásába is beépült alakzatról, mely a komparációhoz, az összehasonlítás-hoz egy didaktikus aspektust is társít. Az ókori epigrammákban a kinyílt virághoz vagy érett gyümölcshöz hasonlító kedvesnek a vegetatív példa láttán kellene tudatosítania, mennyire mulandó saját szépsége is. A témát Imre Flóra elégikussá hangszereli át, s meglepően újszerű a férfi-női nézőpontok megfordítása: a vers női beszélője feltehetőleg évek múltán idézi fel a virulás akkori perspektíváját, s metaforikusan utal az erotikus síkokra, illetve az érett duzzadás megszűnésére (a barackot azóta leszedték, pitét sütöttek belőle).

Ugyanígy érzékletes a női test leépülésének festése is: az elemek kicserélődtek benne, semmi sem a régi már. A nő, akinek sose született gyermeke, a rég kivágott almafa kudarcát éli át (Menopauza című vers, 172.). Ennek a témának éteribb változata a Platonizmus című szonettkoszorú, melynek rendhagyó módon nem az utolsó, hanem az első darabja az azt követő 14 versbe szétíródó mesterszonett. A szonettek az ifjú test kinyílását, a test tűzijátékait, „az édes hamvas sima hús” szenvedélyét, majd a test lázának lassú fogyását, s ezzel egyenes arányban a vágy növekedését tematizálják

(„amit a test ereje vesz / attól hevül túl a belső láz”, 145.).

Imre Flóra az örökölt és átörökített költői hagyomány mellett megteremt egy egyedi költői hagyományt. Megírja ismert férfinői változatait: a Levél a hitveshez című költemény (105.) például nemcsak a címmel utal a Radnóti-intertextusra, hanem a hiány átstilizálásának eszközeivel is. A szenvedély erejét „a 2x2 józansága” próbálja meg elnyomni, a hitves hiánya a tárgyakba (a becsomagolt, de ki nem dobott fogkefébe, a félretett tusfürdőbe, a bűnjelnek érzett konyakmeggybe) lényegül át.



Az áttétel többszörös is lehet, mint például az Ötvenegyedik carmen (56.) esetében, mely egy költőnő (Szapphó) versének férfiváltozatát (Catullus 51. verse) nőiesíti vissza, József Attila-át-hallásokkal illetve be a magyar hagyományba. Az első versszak úgy indul, mintha parodizálni szeretné az alapszituációt („Még hogy egy isten se lehet különb, mint / aki szemben ül veled”), ám a férfi láttán a gerincen lefutó forróságnak, a nő félszeg tehetetlenségének bemutatása nagyon is komoly. A férfinak közben épp erre, a nő félszeg tehetetlenségének állandó érzékelésére van szüksége ahhoz, hogy saját fölényének tudatában megmerítkezzen („annyira, hogy már te leszel, ki nem tud / nélkülüm élni”).

Ronsard, Imre Flóra egyik alteregója is többszörös nemi átváltozásra ad alkalmat (az egyik versben például

összetéveszti magát Helénával). A testi dimenziók olykor azért válnak semlegessé (pl. a Ronsard már lassan ötven című versben), hogy a kettős játék mindvégig fenntartható legyen (a vers beszélője egyszerre lehet nő is, férfi is).

A forma többnyire nemcsak a felidézést, a költészettörténeti betájolást szolgálja, hanem önmagában is jelentéses, ezért írónak meg gyakran ugyanazok a témák különböző versmértékben. Egyes versformák Imre Flóránál többfunkciós ruhadarabokként működnek: használhatók blúz-ként, sálként, stólaként vagy tunikaként, s fontos helyük van egy a hagyományból praktikusán öltözködő, az esztétikumra sokat adó költőnk szekerényében. Ugyanakkor az emlékek is

olyanok, mint „divatjamúlt, elhordott ruhák” (A szép kötélverőné újrakezdi című vers).

Kiemelt szerep jut a férfitestet tükör, egyes részeket szabadon hagyó ruháknak is: „tekintettel a júliusi kárikulára – egy kék sort volt rajtad” (A negyvenhárom kilométer táblánál, 46.), „egy kissé szűknek tűnt a nagyapám / inge a válladon” (Októberi vásárnap délután, 93.). Mindezek többnyire az emlékezet horizontjából kapnak különös jelentőséget, kissé idealizáló felhanggal: miközben a nosztalgia megszépítette férfitestet csak hajdani virulásában látjuk, a női test a szemünk előtt változik és romlik. A leépülő test nem tud lépést tartani a vágyak szárnyalásával, ahogy a régi

Skoda sem tud megfelelő mértékben felgyorsulni, hogy a száguldás örömevel feledtesse az anyag kopását. A testiség ugyanakkor mitikus dimenziókat is kap (pl. a Vallástörténeti motívumok című versben, 168.): a pózok olykor a hésziodoszi teremtmények szerint rendeződnek, vagyis a nő, Gaia van alul, máskor egyiptomi módra a nő, Nút karolja át felül a földet. ■ ■ ■

■ **Polgár Anikó** (Vágsellye, 1975): költő, műfordító, irodalomtörténész. Legutóbbi verskötete: *Régész nő körömcipőben* (2009). A kötet 2015-ben lengyel fordításban is megjelent.

SZEKERES NIKOLETTA

## „miközben írok, attól félek, hogy mindez végül irodalommá válik”

Hogyan fér meg egymás mellett kedélyes anekdotázgatás, túlírt családrégény, női bestseller paródia és kíméletlen naturalista allegória? Természetesen bárhogy, ha ezek között megtaláljuk azokat a viszonyrendszereket, amelyek előbb vagy utóbb elhittetik velünk azt, hogy „minden egyes élőlényhez több élet tartozik”.

Ha még izgalmas lenne valóság és fikció szembeállításáról beszélni, akkor történetesen Bencsik regénye biztos kézzel csöbe húzná a gyanútlan olvasót. Adott egy fiatal női elbeszélő, aki in medias res azonnal nyakon önt egy olyan emlék-, gondolat- és tudatfolyammal, amelyben egyrészt erős az igény az énkeresésre és az azzal járó családtörténet felkutatására, az előző generációk megismerésére, megértésére, és a belőlük eredő lenyomatok felfedezésére önnön magában.

Bencsik Orsolya: *Több élet*  
Magvető, 2016.

Viszont mindezt egy olyan kevert, hol szürreális, hol naturalista (szöveg) környezetbe helyezi, amitől az elsődleges jelentések azonnal devalválódnak. A posztmodern családrégények ismert eszközrendszerével indít a regény, és tartja is magát mindehhez végig. A személyes, de az én-elbeszélések igaz voltának teljes megkérdőjelezésével írt családtörténet mögött kirajzolódik a „szóképek és alakzatok által létrehozott referencia (önmagát mindig leleplező) illúziója”.<sup>1</sup> Mindez ráadásul egy disznóól közegébe ágyazódik, ahol egészen pontosan nem tudjuk meghatározni azt, hogy egyáltalán a tata ellettte-e az egész családot („[A] tata az ellés után nem akart szoptat-

ni, a mama savóval itatta, hogy megjöjjön a teje.”), ahogy azt sem, a narrátor vajon egész pontosan tisztában van-e saját származásával. Felmerül a kérdés, hányféle tudása van arról, honnan jött („A tatának három malaca volt. [...] A legkisebb az én nevet kapta.”), és arról, hogy hová tart („A vőlegény nem különben, noha közöltem vele, az ólaktól én már el nem mozdulok.”).

Dátumok segíthetnének eligazodni a rejtvénytű kavalkádban. Fekete I. Alfonz kritikájában<sup>2</sup> 1944-et, az oroszok bejövetelét jelöli ki viszonyítási pontnak, míg Szendi Nóra<sup>3</sup> 1932-öt, amikor dédapa és dédmama egymásba szerettek, illetve 1961-et, amikor dédapa 29 évesen meghalt. Utóbbi szerint az amúgy folyamatos túlbeszéléssel, (agyon)ismétléssel, nyelvi többlet felhalmozással élő regény e konkrét dátumokkal azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy elviekben a történet problémátlanul felfűzhető rájuk.

Ezekon kívül is számtalan dátumot találunk a regényben, amelyek kijelölhetnének egy valóságreferenciális olvasatot, és amelyek elhithetnének, hogy szerzőnk kronológiája több mint megbízható, mégis, ahogy a két említett kritika is felfedi, a szövegen belüli állandó elbizonytalanítások kiegészítik ennek jelentőségét. Azt azért érdemes megjegyezni, ez a szöveg olyan

erősen és koncepciózusan (de)konstruált, hogy lehetetlen bizonyos dolgoknak nem jelentőséget tulajdonítani, illetve lehetetlen nem észrevenni a posztmodern magyar regényhagyományval való játékot, és az attól történő erős függést.

A 29 évesen meghalt dédapával ugyanis a Bencsik lány, azaz narrátorunk – akinek neve megegyezik a *Több élet* című regény írójának nevével –, néha éppen egyidős („huszonkilenc éves vagyok, bácskai”). Azt is pontosan tudjuk, hogy a történetírás egyre inkább épít a fikciós narráció eszköztárára és az oral historyra, amivel szintén mintha a regény tükörjátékot űzne, és ahol a töredezett családregegye a múlt feltárásának irodalmi színterévé válhat. Élőbeszédyszerű, sodró erejű szövegbetétei során autentikus terepe kíván lenni a múlt feltárásának az irodalmi fikció, és a regény már alcímében is sugallja ezt: kis va(j) dmagyar.

A valósággal való kacérkodás nem idegen a bencsiki prózától, hamar eszünkbe juthat az új regény olvasása közben az *Akció van!* egyik jellegzetes mondata:

„Mégiscsak jobb lenne elmenni, kockára tenni szőrt, bajuszt, mint fület-farkat behúзва itthon, itt, ebben a pár nap múlva hervadt virág-világgá bomlasztott valóságban várni egy róla meglepedkezett, óriás virág-nagymama mellett az éhhalált.”

A dátumok mellett a narrátorhoz topográfiai pontok kapcsolódnak, így áll egymás mellé, és jelöl ki időbeli szegmenseket is egyben Magyarországon–Szerbián–Újvidék hármasa, a bérház-tanyasi világ kettőse, az albérlet-családi ház-disznóól sokfelé mutató atmoszférája, ráadásul mindegyik szintén a narrátor belső látásának látatása által, abszurdításba hajolva jelenik meg. Ugyanígy járunk a történelmi referenciákkal is, amelyek sokszor a kedélyes anekdotázás – cseppet sem sajnálni való – áldozataivá lesznek. Roppant szórakoztatóan vonultatja fel a regény számos műfaj paródiáját, és a különféle beszédmódokra a szöveg azonnal reflektál is. Az anek-

dotázás színterei sokszor az elbeszélő írói-irodalmári karrierjéhez kapcsolódnak, innen tudjuk meg, hogy ha kell írói estet szervez, ha kell, szeszt csempész, örömmel számol be a piacozásról, a bizniszről, és nyerünk valamiféle képet arról, milyen az, amikor Millie Brown (!), az angol hányóművész a kortárs irodalmi korrupcióban és a külföldi vendégekért lelkesedő polgármester közelében kitűnően érzi magát Szerbiában, és művészetére is inspirálóan hat ez a közeg. Éppen annyira szürreális ez is, mint az, ahogy a szövegben idézett *Magyar Szó* vezércikke a közösségi szellem kiépítését taglalja a Vajdaságban, míg a *Világpolitika* címlapja szerint Obama nyilvánosan is bejelentette, hogy az amerikai kormány évek óta folytat tárgyalásokat a földönkívüliekkel.

Amikor már éppen otthonosan mozognánk ezen a kis va(j)dmagyar terepen, kezdenénk megszokni a rozszul ragozott ikes igéket, gyorsan végzünk is a vidám sztorizgatással: „anyám azt mondja apámnak, attól fél, népies író leszek”. Ahogy akkor sincs már kedvünk nevetni, amikor arról olvasunk, hogy 1998-ban hogyan szállította a szerb hadsereg a hullákat a faluba, hogyan égették éjszaka az albánokat, és találtak reggelre a szemétfeldolgozó üzem munkásai forró kohókat.

Az anekdotikus megjegyzésekből, betétekből az is kiderül, hogy a család több generációra visszatekintve hogyan kapcsolódott a falu életéhez, ki hány elemet végzett, mikor épült az első, majd második vágóhid, és hogyan lett az elmúlás mindannyiuk számára központi kérdés.

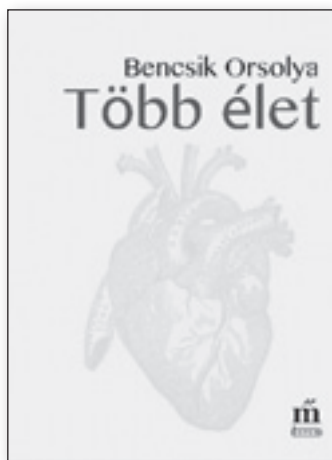
A könyv másik állandó motívuma a folytonos visszavonásos technika mellett az ismétlések, iterációk jelentés nélküli halmozása. A sokszor lányregényként emlegetett, de véleményem szerint sokkal inkább a legvadabb női pop(kult)uláris irodalom paródiáját megjelenítő részek is szívesen élnek ezzel. A barátok, barátnők állandó jelzői (csak hogy a legtipikusabbat említsem: barátom, aki nő), a férfiak drasztikus és egyben egyszerűsített leírásai (a nőies, az öreg, a tatáros arcélű szobrász) mind kellei az egocentrikus, műfa-

jokban, szavakban, beszédmódokban tobzódásnak és azok kifigurázásának, a kifigurázott figuráció kedvéért.

Az említett szereplők kijelentései legalább annyira megbízhatatlanok, mint a regény bármelyik kijelentése, bár tény, a barát, aki nő, vagyis Anna, egy albán pékségben dolgozó lány, még egészen megbízható karakternek számít. Ő az, akiről az elbeszélő saját maga mondja, hogy: „Egyedül neki nem tudom azt hazudni, hogy otthon, a most már frissen festett albérletszobámban naphosszat olvasok, naphosszat írok és naphosszat a vágóhidak története után kutatok, noha valójában a falat bámulom. [...] és kizárólag a férfiakról gondolkodom.” Mint ha józan tükre lenne az elbeszélőnek, akiről azonban tudjuk, míg hősnőnk emésztli magát és a férfiakat, szüleivel skype-ol vagy a társskereső oldalakon lóg, addig ő legszívesebben Romana füzeteket olvas, és alig bír túljutni *A szürke ötven árnyalatán*. Mégis tőle kapja az egyetlen külső nézőpontnak ható mondatot: „Gyakorlatod persze nincs, de véleményed az van.”

A bencsiki prózatechnika harmadik kulcspontja ez, amikor egy mondatba sűrítve többszörös jelentést rejt





el a narrátor, mert ez a mondat elsődleges olvasatában a tejfogyasztási szokásokra vonatkozik, de a kontextus hamar megmutatja, hogy sokkal inkább Anna biztos és kicsit ironizált párkapcsolatának köszönhető tapasztalata, és az elbeszélő zaklatott életének elkülönböződésére mutat. Eközben Anna karaktere átfolyik az elbeszélőn, és Bencsik azon vallomásában, mely szerint egy időben csak nőket olvasott, ami az agyára ment, elkülönülésük is megkérdőjeleződik.

Az igazmondás tehát gyenge pontja az elbeszélő Bencsiknek („azt hazudtam nekik, hogy író vagyok, és hogy a fiatal írószervezeteknek szállítom a szeszt”), és mivel ez kinyilatkoztatást kap, jelentésszerű erővel bír, a narrátort akadályozza is számos tevékenységében, egészen addig, hogy éppen sajátos beszédmódja, sőt maga a beszéd(e) lesz a leírhatatlanság szimbóluma, és egyben magának az írásnak az akadályozó tényezője („anyám azt mondta, lányom, a sötétség a szádban van”, „a haverom úgy véli, az a baj velem, hogy sokat dumálok, keveset cselekszem”). A sok beszéd eközben a család genealógiájának felfejtését, a családregény megírását is akadályozza, hiszen a sok történetfoszlány, ami az elbeszélőben található és összeér, képtelen lineáris elbeszéléssé összeállni, az igazság folyamatos megkérdőjelezésével magát az igazság létét is kétségbe vonja, és hiába keresi hol anyjában, hol apjában a hasonlóságokat, egyre inkább magára marad kielégíthetetlen hiányával.

Kérdéses mindeközben csak az, vajon meg tudja-e úszni a szöveg, hogy

az érzelmi túlcsofordulást és bármiféle igazság kimondását szándékosan elkerülve ne essen a mindent lerázó és lezáró, elcsépelet és üres ironizálás csapdájába: „pedig az abszolút boldogság (ennyiben egyre tökéletesebb vagyok) tudom, hogy szintiszta sterilitás, műanyag flakonokban tárolt olcsó, átlátszó folyadék”. Meg tudja-e úszni azt, hogy az elbeszélő egója ne nyomja agyon az olvasót, hogy ne az derüljön ki, ez az ego talán mégis kicsit egysíkú annak ellenére, hogy roppant sokszínűen mindenféle női szerepet, több és több életet szeretne megmutatni, és minden lehetséges családi kapcsolódást felvillantani. Hogy ez a műfaji halmozás ne váljon a műfaji tobzódásért néha patetikussá vagy kongóan üres, felesleges, erőltetett fecsegéssé („egynegyed zsidó vér”, „reggeltől estig sírolnék, ez a leghőbb vágyam, hiszen tudom, a lányoknak egy életre sok a dolguk, ha jóvá akarják tenni, hogy apjuk van”) vagy kiszámítható műfaji klisévé, mint a mágikus realizmus bizonyos kellékeinek kötelezőszerű beiktatása, amelyek önmagukban tényleg csak kellékek maradnak (lásd az apa krumphihéjfestése), pillanatra tökéletes image-ként, de sajnos imaginárius nélkül.

Így esik olykor a túlzó naturalizmus csapdájába is a szöveg. Tanúi lehetünk egy kevésbé sikeres motívum felépítésének, amikor a fotózás beemelésével megint csak egy generációs kapcsolódást igyekszik illusztrálni az elbeszélő, és megtudjuk, hogy a múltban apja egy időben fotózta anyját, ami aztán többletjelentéssel ruházódik fel, és felfejtése elvezet ismét az elbeszélőhöz, többszörösen is. Az egyik jelentés azonban abba torkollik, hogy a lány megkapja apja gépét, saját melleit fotózza, amelyet folyton vérrel ken, mert a tanyasi misztika szerint attól lesz csak igazán formás. Természetesen az is egyértelmű, hogy ezek a jelenetek kapcsolódnak a női identitás és a nőiség megéléséhez, a női szerepek vizsgálatához (csakúgy, mint Millie Brown), amelynek egyszerre része a nemi szerv megkoszorúzása vagy a vérrel kenés, kapcsolódva ezáltal szervesen a body arthoz vagy a performanszhoz; mint ha a gender reprezentáció egy sajátos, írásos dokumentálásának lennének ta-

núi, ami viszont már végképp terhelté teszi a szöveget.

A regény nagy előnye azonban, hogy különös világában minden összefügg mindennel, és sok motívum olyan kidolgozottságot kap, hogy egészen szép utakat járhatunk be a megismerés útvesztőjében. Az elbeszélő apjának készülő regénye, *A szív és a tejember* beszédes címével (aminek tartalma, legalább háromféle beharangozóval, megint csak teljesen kérdéses marad az olvasó számára, sőt, később az is kérdésessé válik, hogy kinek a regénye lesz ez, hiszen lánya nevének adja majd ki, ugyanott, ahol egyébként Bencsik Orsolya *Több élet* című regénye is megjelent), a család hétköznapi groteszk élete és a családtagok utáni nyomozás pedig visszatérő motívumokként viszik előre az elbeszélőt a mocsoktól való szabadulás (lehetetlensége) és a tisztítás mániás szintjéig.

Az egyik legerősebb szál a mamáé (nagyamama), aki generációkon keresztül szűrődik át az elbeszélőbe, és akiről ismeretei szintén hiányosak és kétségesek (ahogy ezt a hozzá fűződő jelzők utáni gyakori kérdőjel használat is mutatja), de hiába, mert „mindent ellep majd a morzsa, ezt mondja apám szívében a mama nem létező tekintete”. És nem az írás lesz ebből a kivezető út, ahogy az elbeszélő gyakran használt pseudovalloimasos megnyilatkozásaiból kiolvashatjuk: „[M]iközben írok, attól félek, hogy mindez végül irodalommal válik, habár persze az irodalom éppen ezekből az igazságokból áll. A mama, az én mamám halálából, a temetés, a temetés költségeiből, a túlélés, a túlélésünk arcátlanóságából. Egyedül ez a bizonyos.”

Így jutunk el a végső konklúzióig (már a 36. oldalon): „mocskos a múlt, borzalmas, kaotikus és felfedhetetlen”. Hüen követve az elbeszélő belső életének feltárását és tudatának működését, a legapróbb gondolatfolyamoktól egészen a legvadabb asszociációkig, trappolunk vele a végkifejlet felé. Ha Dorrit Cohn<sup>4</sup> élénk emlékeztető narrátorról beszél, Bencsik esetében bátran beszélhetünk élénk képzeletű narrátorról.

A rengeteg dőlt betűs rész szépen fedi le a posztmodern próza intertextuális kötelezettségét (a merészeb-

beknek felidézhető Orwell *Állatfarmja* vagy Ptiluc zseniális képregénye, ahol Hitler, Sztálin, Napóleon és számos hírhedt történelmi személyiség disznóvá reinkarnálódva dagonyázik a nagy közös disznóólban), van itt a Balaton együttes számától kezdve Babits utolsó regényéből vett idézetet át talált szöveg, recept, termékössze- tevők leírása vagy használati utasítás, öngyilkossági lehetőségek felsorolásával megidézett Sylvia Plath, amelyeket Bencsik módszeresen átír, felülír, túlír vagy behelyez abba a nagy közös egészbe, ahol elkerülhetetlen a vég.

Az utolsó nagyjából húsz oldal el- különül a regény addigi hangjától, mert a szürrealis betétektől sem mentes szöveg itt átkerül az álmok való- szerűségébe, az anya plasztikusan ábrázolt betegségébe, majd vissza a csa- ládi ól elfeledett, gyermekorri színté- rére, ahol az elbeszélő végre nemcsak úgy gondolja, hanem úgy is gondol-

hatja, hogy minden egyes élőlényhez több élet tartozik. Az egy levegővétel- lel kimondott öt mondatokból tíz lesz, az elbeszélő humora megfakul, és erő- sen drámai színezetet nyer az amúgy sem töretlenül vidám történet.

A valóságreferencialitás kérdésen túlmutatva így válik a regény a hi- ány regényévé, és bár tény, bizonyos mértékig mindannyian a „hasunkal gondolkozunk”<sup>5</sup> még legelmélyül- tebb pillanatainkban is, igazi múltbe- li énünk a nyelvben sosem éleszthe- tő újjá, ahogy családtörténeteink sem. Bár kérdéses, hogy ilyen mennyiségben mennyire fekszi meg hasunkat a túl- írás és túlbeszéltség zajos egyvelege, az viszont egészen biztos, hogy ennek a pontosan összerakott, gyakran kí- méletlen humorú, monomániás és ki- elégíthetetlen szövegnek a tragikomi- kus befejezését bármelyik szürrealista- naturalista-realista kispróza megiri- gyelheti, ahogyan azt is, hogy narrá-

tora megkísérli a lehetetlent: így vagy úgy még saját halálát is túléli. ■ ■ ■

## JEGYZETEK

- 1 Szilasi László: *A referencia-illúzió a mai magyar prózá- ban: „mintha”- változatok* (<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00047/szilasi.htm>)
- 2 Fekete I. Alfonz: *A rongyikadisznó színjátéka* (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6197/bencsik-orsolya-tobb-elet/>)
- 3 Szendi Nóra: *„A disznószív, akár az emberé”* (<http://kulter.hu/2016/09/a-disznosziv-akar-az-embere/>)
- 4 Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok* in Thomka Beáta: *Az irodalom elméletei 2.*, Jelenkor, Pécs, 1996, 105.o.
- 5 Dorrit Cohn: *i.m.*

■ **Szekeres Nikoletta** (1978): szabad- újszó újságíróként, kritikusként és szer- kesztőként tevékenykedik, rendszeresen jelen van mind szervezőként, mind részt- vevőként irodalmi kerekasztal-beszélge- téseken, konferenciákon. Szakterülete: gyerek- ifjúsági és felnőttkönyvek, kép- regény, irodalomnépszerűsítés.

## ZIPERNOVSZKY KORNÉL

# A NIHIL NÉMA VISSZHANGJA

Karinthy Frigyesről különösen két szerző adott ki az utóbbi években új utakon járó, előremutató írásokat: Beck András és Dolinszky Miklós, mindketten 1961-es születésűek. So- káig érelték Karinthyval kapcsolatos mondandójukat. Dolinszky zenetudós, akinek koherens, eredeti és széles hor- izonttal felvázolt műve\* Beck szerint nem részesült kellő figyelemben – de ha ő nem hívta volna fel rá a figyelmet, akkor is érdemes lenne itt reflektálni e munkára. Beck az irodalmi establish- ment felől nézve ugyanúgy kívülálló, mint Dolinszky, hiszen a MOMÉ-n tanít művészetfilozófiát, nem a *Nyug- gat* korának irodalma a fő szakterüle-

Beck András: *Szakítópróba. Karinthy, a Nihil és akiknek nem kell Műút* könyvek, Miskolc, 2015

te. Úgy sejtem, hogy szakmai érdeklő- désének egyik fő fókuszja, a pragmati- kus amerikai filozófia, amely szerint (leegyszerűsítve) az elmélet, sőt min- den elmélet végső próbája a gyakor- lat, bejátszhatott Karinthy-kutatásá- nak alakulásába is. Akár mondhatná Karinthyval: „miért lehetne [...] csak a zavaros misztikus rapszódia réveteg műdadogásával” lírát elemezni?

Mind Beck, mind Dolinszky ab- ból indulnak ki, hogy Karinthy a leg- kevésbé irodalmi író, mind az írótar-

sadalomban, generációjában elfoglalt helye, mind a köznapihoz sokszor tu- dadosan közelítő beszédmódja, a gon- dolatot az irodalmi forma elé helyező attitűdje okán. Dolinszky bizonyos elemeket elfogad a nyelvi relativizmus- sal kapcsolatosan – Szabolcsi Miklós által – hangsúlyozott konzekvenciák- ból, de messzebb jut, a Karinthy szá- mára imperatívusként megjelenő ab- szolútót kutatja. Beck és Dolinszky kicsit pingpongoznak is a *Nihil* című verssel, Beck először is Karinthy írói tá- jáékozódásának irodalmon túli irányát emeli ki, mire Dolinszky úgy reagál, hogy az *Így írtok ti* első, újságközléseit összekötő alteregóját, a *kezdő író*t idézi fel, valamint az *Esik a hó*, a pályakez- dő novelláskötet ars poétikus és eszté- tikai tanulságait. Eszerint az irodalom- ba megérkezés, az íróvá válás Karin- thy számára „a lemondás és a kiüzetés tere volt”, túl van egy illúziókkal tör- tént leszámoláson, ez a *Nihil* kontextu- sa. Dolinszky fel is adja a labdát a vers kapcsán, amennyiben szerinte az „mű- vészetfilozófiai értekezésnek is vehető”. Úgy pozicionálja a vers kulcsfogalmát, hogy az a Karinthy gyermekkori nap- lóitól kezdve abszolút negatívként, sőt

\* Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy-passió*, Magvető, Bp., 2001.

a halál szinonimájaként leírt „unalom” szó rokon értelműje. Dolinszky szemszögéből, amelynek vezérgondolata a Karinthy életmű passióként értelmezése, a gyerekkori fenyegető unalom és a kezdő író önmegsemmisítő szakadékba érkezése között ez a vers gondolati hidat.

Beck igényes kiállítású, már Artisjus-díjban is részesült kötete négy írást tartalmaz, melyek mind a *Nihil* című verset elemzik, kontextualizálják, más és más viszonyítási rendszerekbe állítva azt (és hál’ isten a kötet az elemzett vers újraközlését sem spórolja meg). Az első, kéttételes esszé a vers „tudathasadásos” recepciótörténetét taglalja, a második pedig „close reading”-et ismertet. A két következő esszé a verssel közvetlen összefüggésbe hozható szövegekre fókuszál, az egyik Babits Mihályé, a másik Petri Györgyé. Tehát az egész könyv egy versről és szövegkörnyezetéről szól, példátlanul izgalmas nyomozás során keresi irodalom- és kultúrtörténeti helyét abból kiindulva: súlyos torzulás, hogy nem



tartjuk evidensen nagy versnek. A *Nihil* a *Nyugat* 1911-es első számában jelent meg, és utána korszakok múltak el, mire kötetben is olvasható lett. Karinthy 1912-ben az *Így írtok ti*, majd rögtön négy további könyv, próza és cikk-kötetek, megjelentetésével érkezett be. De lírákötetet nem adott ki egészen 1930-ig, holott alaposan előkészítette színrelépését jelentős íróként 25 éves korában, ezt nevezi Beck egész pályás letámadásnak. Fontos hivatko-

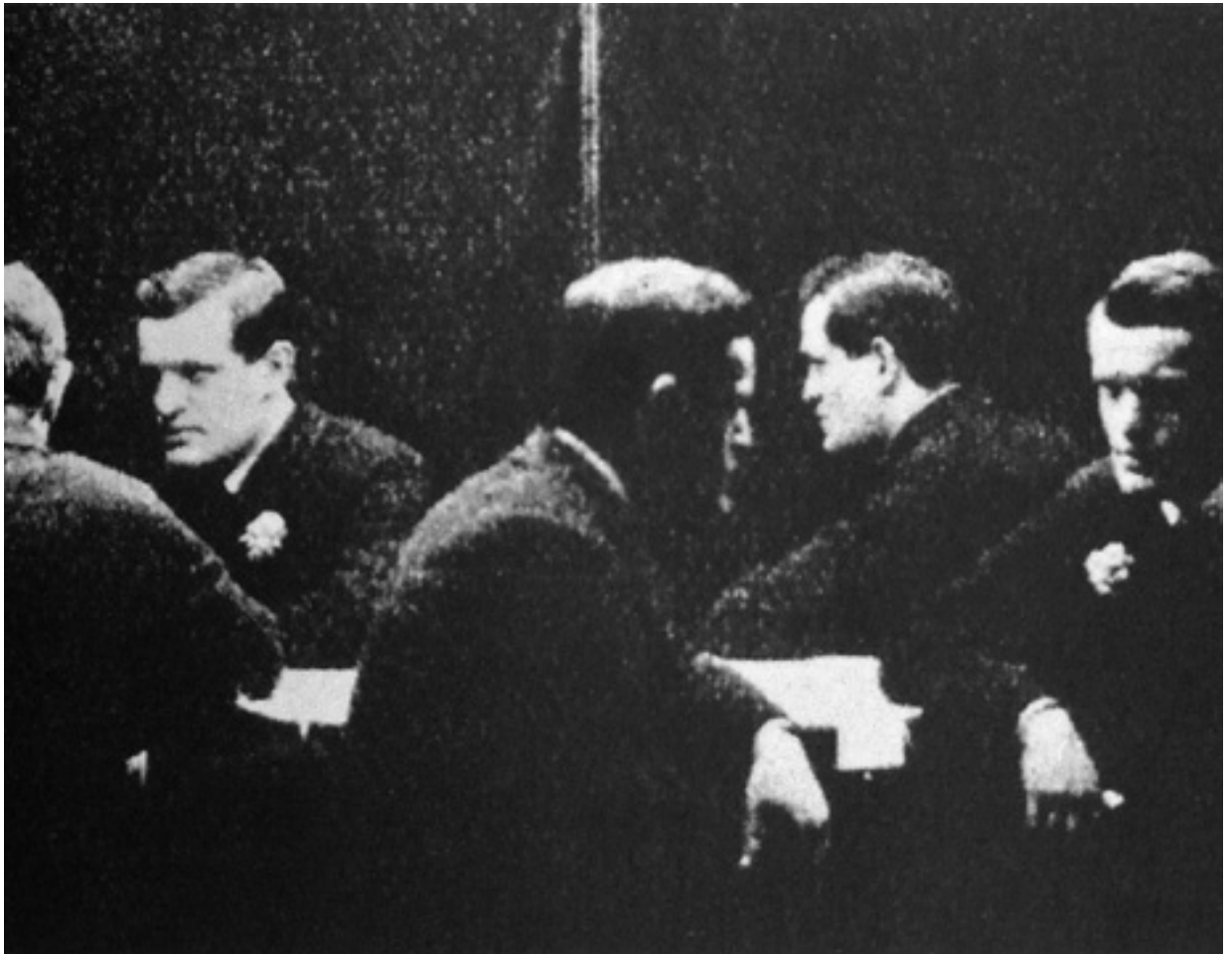
zási pont a *Nihil*ben kifejtett esztétika megítéléshez az *Írások írókról* műfaja is. Mindez segít túllépni azon a dichotómián, amely a Karinthy-recepció elég nyilvánvaló félresiklásának fő oka. Sokszor rálegyintenek ugyanis szövegeire, mint a humorista megnyilvánulásaira: a komolynak és a humorosnak olvasott művek szétválasztásának „kísértő kettősége” olyan hosszú árnyékot vet befogadására, mint talán senki másnál. Ettől Beck a lehető legmesszebb igyekszik eltávolodni. A nevezetes Karinthy-legendáriumba ez a dichotómia is betagozódik, hogy a humor könnyű, olcsó és másodrendű – a kezdő író is a kuplénál, sőt a pornográfianál köt ki. Hasonlatos módon ahhoz, hogy beérkezettként is bevalotta „pillanatnyi pénzzavar”-át, amivel ismertsége nőtt, de hitelképessége inkább csökkent.

A *Nihil* másik izgalmas kontextusa, hogy olvasható manifesztumként. Neveztek barikádversnek is, Tóth Árpád „brutalizálóknak” tartotta. A futuristák nyomában ugyan, de minden egyéb jelentős izmust megelőzve íródott, Kassák első zászlóbontása is évekkel később következett. Az esztétikai programként is koherens szöveg, a betétként is olvasható, gyakran, de szinte kiszakítva idézett rész radikálitása mellbevágó. Manifesztumjellegét ugyanakkor alámossa, hogy költője olyannyira egyedül áll szemben mindennel, amiből mozgalom csírázhatna ki. Individualitásának kifejeződése szinte szolipszista eszmékre emlékeztet. A párhuzamos helyeket kereső nyomozás során Beck elvezeti az olvasót két – a *Nyugat* első nemzedékének meghatározó alakjaihoz képest – meglepő szerzőhöz: Mednyánszky László festőművész egyik noteszlapjához és Lukács Györgyhez.

Mind az irodalmi közélet, mind Karinthy írásainak kontextusában vizsgálható a kérdés, hogy a *Nihil* hogyan illeszkedik Karinthy paródiáihoz, egyáltalán, nem paródia-e? Szeretgázó kérdés a műfaji tagoltság, pontosabban a visszatérő műfaji összemosódás Karinthy életművében, ráadásul ez szinte megoldhatatlan feladat elé állította szövegkiadásainak szerkesztőit. (Joggal jegyzi meg Beck, Dolinszkyval összhangban: a Karinthy-filológia kép-

telen volt definitív szövegkiadásokat produkálni. Pedig az ötvenes évek óta a Szépirodalmi, a Magvető, a Kossuth és az Akkord is indított életműkiadást. Az OSZK által interneten közzétett kiadás alatt most is olvasható a képtelenség, a vers 1913-as keltezése, holott az első közlés is megtalálható ugyanebben a rendszerben.) Fontos érv a paródia vagy nem vitában, hogy nincs konkrét szöveg a *Nihil* mögött, nem parodizál egy szöveget, egy költői hangot. Kappanyos András veti fel, hogy egy avantgárd paródiájához Karinthy egy Petőfi-szöveget emelt be, mert egyébként hiányzott volna a referenciális sík, a parodizálni kívánt eredeti ismerete. Beck esszéjét olvasva végig azt vártam, hogy szintetizálja-e vajon ezt a két tézist úgy, hogy mindkét modalitás előfordulhat egy szövegben, ahogy erre ismerünk is példát: készült úgy verse, hogy paródiának indult, de a szöveget végül „megtartotta magának”. Beck frappáns válasza az avantgárd felé tájékozódva oldja fel a dilemmát: a radikális művészi attitűd nyugtalanító és összetett jellegének egyik eleme lehet a parodisztikus vonás, amely nemcsak egy szövegre, hanem a meghaladni kívánt művészetfelfogásra is utalhat.

Nem kevésbé izgalmasak a fő esszé fejtegetései Osvát, Ady és a *Nyugat* első éveinek kontextusában. Az, hogy Babits írta meg az egyetlen, a *Nihil*lel párba állítható verset, de nem közölte, valóban egy teljes külön írást megér (talán akkor már az a versszöveg is elfért volna egy jegyzetben). Érdekes módon Petri első jelentős interjúja, amely az ÉS-ben látott napvilágot költői pályájának ugyanabban a fázisában, amelyben Karinthy írta ezt a verset, ugyancsak visszhangtalan maradt. A *Nihil* visszhangtalansága okán Beck kritikája főleg azokra a szerzőkre irányul, mint például Deréky Pál, vagy Rónay György, akik a saját maguk választotta kontextusban nézték el végzetesen ennek a versnek a jelentőségét. Persze Beck nem monográfiát írt Karinthy lírájáról, de utalhatott volna többször a recepció néhány pontjára. Kontextusnak pedig talán érdekes lehetett volna a verssel együtt közölt *Szerelmi öngyilkosság*. A vers páratlanságát az életművön belül ezzel együtt az ár-



nyalná, ha Beck megemlítené a Martinovics-vers (a *Nyugat* után a magatejlességében) *Renaissance*-beli közlését, egy 19. századi levegőjű, részben ifjúkori költeményt, hiszen az is csak hónapokkal előzte meg a *Nihil* napvilágra kerülését. De Beck alapvetően nem az irodalomtörténeti úton jár, még ha szinte folyamatosan reflektálnia is kell erre a vonulatra a recepcióra tett utalásokkal. A történetiséget magas szinten kultiválja, de a történeti csőlátást gondosan távol tartja magától. Beck már korábban is megmutatkozott, mint az a fajta eszészista, akinek kíváncsisága szinte hártartalan, tekintete mindig friss, de tudása bevallottan véges, viszont szinte irtózik a felületességtől. Széles tájékozódási horizontja annál is inkább termékeny, mert Karinthy notórius hártártató műfajok és beszédmódok (például az írói és az újságírói) között, az őt foglalkoztató alapkérdések megjelenési formái egészen páratlan, más

íróéhoz alig hasonlítható mátrixot rajzolnának ki. Dolinszky az ilyen intertextuális gondolatritmusokat párhuzamos helyeknek nevezi – a *Nihil*lel kapcsolatosan is idéz egyet. Persze amennyiben Beck tényleg megírja nagyobb ívű munkáját Karinthyról, ahogy egy interjúban most utalt rá, akkor ki kell térjen arra, hogy ennek a szerzteázó problémakörnek milyen motivációi, milyen értelmezései elképzelhetők számára. Amikor a szerző azt keresi, majdnem minden lehetséges megvilágításban, hogy hogyan találta telibe a Semmi a fiatal, ambiciózus, az élet kapujának küszöbén álló költői szubjektumot („mindent abba kell hagyni”), akkor talán az egyik lehetséges szempont lehet a pszicho-biográfiai megközelítés is. Úgy tűnik, a szerző kizárja, feltehetően ódivatúként elutasítja, és elkerüli a szakirodalom ilyen irányú hivatkozásait. De a Melanie Klein-féle tétel, hogy a veszteség fő motivációja az alkotásnak, a *Nihil* vonat-

kozásrendszerébe talán beilleszthető lehet. Gyanítom, hogy Karinthy gyászfeldolgozó alkotásainak pszichológiai elemzése (Varga Zsuzsa) is hivatkozható lett volna.

Beck connoisseur: csak akkor kínálja meg az olvasót, ha kiérlelt borral tud szolgálni. Következtetéseinek jellegzetes formája, hogy újra és újra rákérdez hipotézisének helyességére, és ezzel hamar bevonja olvasóját. A kötet inspiratív jellegét kiemeli, fő tételét pedig megerősíti, hogy Beck MOMÉ-s tanítványainak a *Nihil* alapján komponált képregényei, mindegyik másként, egy új generációra jellemző médiumban mutatják meg az elemzett vers átélhetőségét. ■ ■ ■

■ **Zipernovszky Kornél:** tanár, újságíró, a bécsi Collegium Hungaricum volt igazgatóhelyettese. Kisdoktori disszertációját Karinthyról írta. Jelenleg az ELTE amerikanisztika szakos doktorandusza.

# Szajbély, felhangosítva

## Szintézis helyett: amit éppen látok

Szajbély Mihály legújabb, *A homokvárépítés öröme* című könyve 2003 és 2016 között folyóiratokban, konferenciakötetekben megjelent irodalomtörténeti tanulmányokból válogat. A rokonszenvesen szerény cím és a részben azt magyarázó bevezető az irodalomhoz való viszony elevenségéről, a kötet, és általában az irodalomtörténész munkájának sziszifuszi, törekeny, ideiglenes és nem haszonelvű voltáról vall. „Állandó csak az anyag, de a miénk az állandó formázás, a homokvárépítés, az éppen érvényesnek hitt, érvényesnek bizonyuló megértés öröme.” A homok tehát a sokféleképpen megformázható, újraértelmezhető művek metaforája, amelyet újra és újra előhívunk a fejezeteket elválasztó természeti képekről készített fényképek. (Az igényes megjelenésű kötetet és a borítót a szerző fotóinak felhasználásával Szauter Dóra tervezte.) A tanulmányok pedig nem akarnak többnek tűnni, mint a jelen megértésének igényével írt, komplexitás-redukció alapján létrejött részproblémák múlandó értelmezéseinek.

„Mert az ember mindig csak arra nyitott, amire éppen nyitott, tartsa bár ugyanazt a könyvet a kezében.” – fog-



Szajbély Mihály:  
*A homokvárépítés öröme*  
*Irodalomtörténeti tanulmányok*  
JATEPress Kiadó, 2016

lalja össze saját álláspontját Szajbély Wim Wenders szavaival. És így folytatja: „és valami nagyon hasonlót idézhetnék most még Niklas Luhmanntól is”, ...de ezúttal megkíméllek – tehetné hozzá a szerző humorára hangozva az olvasó. A német szociológus rendszer-elméletének szemléletmódja ugyanis egyeduralkodó a kötetben, bár Szajbély feltűnően ügyel arra, hogy – akár a szükségszerű leegyszerűsítést is vállalva – az elméleti háttér ismertetése csak a megvilágítandó probléma szempontjából elengedhetetlen részletekre korlátozódjon, és ne menjen az olvasmányosság és közérthetőség rovására.

A címben előrevetített öröm, az olvasás élvezete, a játékoság meghatározó vonása a könyvnek. „Szerelés, szétszerelés, másként társítás és öszszszerelés.” – zárja *A homok stabilitása* című Danilo Kiš-elemzést Szajbély, amely amellet, hogy a vajdasági szerző írástechnikájának kulcsmozzanatát kívánja leírni, saját kötet szerkesztésének logikáját is meghatározza. Az egymáshoz első pillantásra lazán kapcsolódó, egymástól időben távol eső szerzők műveiről írt elemzések a legkülönbözőbb módokon, impliciten-expliciten párbeszédet létesítenek egymással. A médiumokat is gyakran átívelő, meglepő párhuzamok a „két legyet egy csapásra”-elv alapján termékeny összefüggésekre világítanak rá, kölcsönösen segítve egymás megértését. Így íródik egymásra meggyőzően Wim Wenders kortárs német filmrendező munkássága és Asbóth János, klasszikus magyar szerző *Álmok álmodója* című regénye. Jókai (Mikszáth

degradáló kritikája óta fenntartásokkal kezelt) *Dekameronját*, illetve a *Péter Péter* című, 1880-ban íródott regényét pedig Szajbély egyik nagy kedvencének, Csáth Géának a szemüvegén keresztül olvassuk. Illetve így kapcsolódik be a 20. századi, sőt, a kortárs kontextusba, és kerül más megvilágításba a kötet, mondhatni, kulcsfigurája, Jókai. Szajbély munkásságát ismerve a „nagy mesemondó” erős jelenléte a könyvben nem meglepő, most azonban a szerző olyan játékokat is megenged magának, amelyek a Jókairól szóló kismonográfiájának kereteit szétfejtették volna. A *Virágzabálók és a Jókai-típusú 19. századi nagyregény* című, már-már novellához közelítő tanulmányban Morcsányi Géza, a Magvető Kiadó akkori igazgatója felhívja telefonon Jókait, akinek kérésére ő nem csekély önironiával elmondja, milyen lenne Darvasi regénye, ha azt a serdültebb ifúság és a serdülőkor szintjén megrekedt felnőtt olvasók számára saját stílusában, tárcaregénnyé dolgozná át. Egy ilyen, korszakokat átívelő fiktív kommunikációs helyzet megteremtése lehetőséget nyújt arra, hogy Jókai írástechnikájának a posztmodernhez közelítő, illetve attól eltérő vonásainak kiemelésével kreatívan hozza közelebb a mai olvasóhoz az egyre inkább háttérbe szoruló Jókai-életművet. Ugyanakkor fontos látni, hogy a kiinduló nézőpont mégis Jókaié, az ő szemüvegén keresztül vizsgáljuk Darvasit. Ez a gesztus szemben áll azzal a napjainkban gyakorta tapasztalt hozzáállással, amely hajlamos a művek eredeti kontextusának figyelmen kívül hagyásával kizárólag a mai olvasó nézőpontja felől szemlélni a műveket és azokban a posztmodern felé vezető lineáris fejlődéstörténetet feltételezve az invenciózus alkotásokat csupán azok újszerűsége miatt felértékelni.

A 19. század derekán életre hívott Kemény és Jókai szembeállítás arnyalásának, vagy a fentebb említett, hol játékosan, hol tudományosan tálalt egymás mellé rendeléseknek a célja érezhetően az iskolai tananyagkánonizálódott sztereotípiák leépítése, újragondolása. A berögzödések megszüntetésére irányuló kérdésfelvetés és párhuzamkeresés megmagyarázza, hogy a tanulmányok miért egy-egy

problémakör köré szerveződnek és miért nem kizárólag – a korszakokat átívelő ugrások miatt egyébként is nehezen érvényesíthető – kronológiai elv határozza meg a szövegek sorrendjét. Így kerülhet egy fejezetbe például Eötvös, Csáth és Otlík, akiknek a műveihöz Szajbély a személyes identitás alakulástörténete felől közelít. Bár az *Egy téma variációi, ismétlésekkel* alcím előre figyelmeztet, a korábban különböző helyeken megjelent szövegeket egymás mögé rendezve a szintén a luhmanni rendszerelméletet hasznosító szerzőpáros, Cornelia Bohn és Alois Hahn tanulmányának háromszori hosszas idézése mégis untatja az olvasót. Igaz, ez Szajbély logikáját követve nem róható fel hibának, hiszen a Jókai-kismonográfának és jelen tanulmánykötetnek is egyik visszatérő témája az elsődleges megjelenési helynek a szövegszerkesztésre gyakorolt befolyása. Ő éppen a médiatörténeti aspektus figyelmen kívül hagyását kéri számon a Jókai-szakirodalmon, azaz, hogy műveit regényekként olvassuk, holott a szerző írásainak legnagyobb része napilapok tárcarovatában jelent meg először, alkalmazkodva azok formai elvárásaihoz és olvasóközönségük igényeihez, a regényforma csak másodközlés volt. Ez a problémafelvetés ismét felhívja a figyelmet a kontextuális vizsgálat fontosságára és a Jókai-életmű újraolvasására szólít fel, annak a ténynek a figyelembevételével, hogy a médium minősége jelentős mértékben befolyásolja a benne megjelenő szöveg minőségét.

Szajbély imponálóan szerteágazó érdeklődési köre egy-egy ismert regény (pl. *A falu jegyzője*, *Iskola a határon*) választott szempontú újragondolása mellett olyan művekre és problémakörökre is kiterjed, amelyek eddig visszafogottabb értelmezői érdeklődésre tartottak számot és nem képezték az alapolvasmányok részét. Ilyen például a Jókai *Magnéta* című művéről írt elemzés, amely, miközben arra keresi a választ, hogy minek a hatására születhetett a Hold felé emelkedő tündéralak produkciójának a leírása, a 19. századi populáris kultúra helyzetébe, az orfeumok, a mutatványosok- és bűvészek világába enged betekintést. Az irodalom perifériáját is felöleli az egyik legizgalmasabb, irodalom

és pszichoanalízis viszonyának kérdésével foglalkozó tanulmány, amelyben Csáthot nem a morfium, hanem a pszichoanalízis áldozataként láttatja Szajbély. Már-már az irodalmi bulvár határát feszegeti a Jókai legkedvesebb könyveit taglaló szöveg, amely a Hétnek arra a körkérdésére adott válaszával foglalkozik, hogy melyek azok a könyvek, amelyeket a megkérdoztetek megtartának, ha minden egyéb irodalmi művet nélkülözniük kellene. *Jókai, felhangosítva* című írása pedig a lassú, illetve a gyorsolvasás, a hangos és a néma olvasás jellemzőire tér ki, majd a *Történetek egy ócska kastélyban* című regényben a szubvokalizáció jelenségét, azaz egy szépirodalmi szöveg néma és lassú olvasása során az olvasó tudatában megképződő belső hangjait vizsgálja. Amellett érvel, hogy „egy szépirodalmi szöveg hangjait hallani csak lassú, néma olvasás során lehet.” Ennek a tanulmánynak a „szövegpárja”, az *Otlík, felhangosítva* című szöveg éppen ennek ellenkezőjére, a Szegedi Tudományegyetemen a hallgatókkal, oktatókkal közösen az *Iskola a határon* hangos felolvasására vállalkozik.

A közel egyenletesen magas színvonalú írásokat tartalmazó kiadvány a tanulmánykötet műfaját meghazudtolóan üdítő olvasmány. Szajbély Mihály azok közé az irodalomtörténészek közé tartozik, akiknek stílusán és

szövegszerkesztési rutinján érződnek az egyetemi katedrán eltöltött évtizedek. Nem fél mondanivalóját egyszerű köntösben tálalni, merész, de termékeny párhuzamai és újszerű meglátásai nem szorulnak rá a körmönfont megfogalmazásokra. A szövegek nyelvezete könnyed, olvasóbarát, a humort sem nélkülözi. Az elemzések nem követelik meg a primer szövegek ismeretét, így nem csupán a szakma, de szélesebb olvasóközönség számára is érdekesek lehetnek. Szajbély nem törekszik arra, hogy a végérvényesség és a megkérdőjelezhetetlen objektivitás hamis illúzióját sugallja. Nagy érdeme, hogy nem az igazság kinyilvánításaként, hanem egy lehetséges megközelítés megfogalmazásaként állítja be elemzéseit és ki meri mondani, hogy „szintézis helyett: amit éppen látok.” ■ ■ ■

■ **Balogh Lilla** (Budapest, 1989): az ELTE magyar-kommunikáció alapszakán, majd irodalom-és kultúratudomány mesterszakán szerzett kiegészítő diplomát, jelenleg ugyanitt PhD-hallgató. Az *irodalmi modernség*-programon. Ennek megfelelően kutatói érdeklődése elsősorban a XX. század első felének magyar irodalmára irányul. Készülő doktori disszertációjának célkitűzése Szép Ernő sokrétű munkásságának újraértelmezése, irodalomtörténeti szerepének újragondolása.

ANTAL NIKOLETT

## NINCS KEGYELEM

Városmajor utca 37. – az egykori, 12. kerületi nyilaskeresztes pártközpont címe, Zoltán Gábor *Orgia* című regényének elsődleges helyszíne, ahol Kun páter, Nidosi Imre, Bokor Dénes, Megadja Ferenc, Dési Dregán Miklós (valós személyek az eredeti nevükön említve) és feleségeik, gyerekeik, párttársaik követik az egyszerre külső és belső parancsot: a vélt ellenségeiket a lehető legkeményebben, legkíméletlenebbül büntetik. Azért, mert ezt

Zoltán Gábor: *Orgia*  
Kalligram, 2016.

tenni: szabad. Nyilasok, hungaristák, saját nyelvük szerint: *aggilis* emberek, akik nem restek a hazáért zsidót, cigányt, „angolbarátot”, „katonaszökevényt” kínozni és ölni.

Zoltán Gábor *Orgia* című regénye sok mindenről beszél. Úgy beszél, és annyira sok dolgot mond, hogy bele-

némul az ember. Az idősíkokat, az elbeszélő számát és személyét váltogató regény narratív technológiáit tekintve Závada Pál klasszikusát, az *Idegen testünket* juttathatja eszünkbe: a korporális metaforika használata, a propagandaszövegek hétköznapi nyelvbe való beemelése számos ponton mutat párhuzamot. Amiben azonban Zoltán művének narratív technikája különbözik, abban áll a szöveg ereje, elnémitő hatása is: a nyilas, nemzetiszocialista ideológia, a propagandaszöveg csontig és velőig interiorizálódott a kötet rengeteg szereplőjében; olyan magától értetődő természetességgel (!) használnak egy minden addigig eltérő, új nyelvet, hogy – némi képzavarral élve – alig hiszünk a fülünknek. Ahogyan az egyik helyen elhangzik: „A hatalomátvétel után elfoglalták a Jávor-villát, természetesen. Kellott a hely a nyilaskeresztes karhatalomnak. Jókat mókáztak a sztár házában.”<sup>1</sup> (Kiemelés tőlem. – A.N.) Kertész *Sorstalansága* óta ugyanis a mi irodalmunkban is oly pontosan értjük a derridai alapvetést: minden, a természetesség is kizárólag konstrukció által jöhet létre. S ott, abban a világban, a nyilaskeresztes hatalomátvétel hónapjaiban mint ha a világ kifordulna a négy sarkából, természetessé válik a másik javainak elvétele mássága miatt.

Az általunk érzett gúny és irónia e nyelvvel, a nyelvben megjelenő eszmékkal szemben pedig csakis annak a distancianak a következménye, amelyet irántuk táplálunk. Zoltán Gábor mindent kimond, minden lapon többet mond, mint amit elviselni tudunk, mint amit hallani akarunk, ritka az ennyire erőteljes traumaszöveg a magyar irodalomban. (Polcz Alaine *Aszszony a frontonja* és Kovács Judit *Megtagadva* című regénye tematizálták részben hasonlóan az erőszakot.) Ehhez képest s ennek ellentételezéseként még erőteljesebben működnek a kihagyásalakzatok, melyek hol az áldozatok rettegett tudását, hol az elkövetők cinkos, mindentudó összekacsintását jelölik. Zoltán világa azonban mégsem fekete-fehér: ugyan egyértelmű, hogy a felszíni oppozíciós világ egyik és másik pontján kik állnak, mégis számos okot, „magyarázatot” ad a tettek elkövetésére. Az *Orgia* zsigeri tapasztala-

lat, s azt hiszem, ez a jelző a lehető legpontosabb. *Orgia* az állatok ösztönös szintjén: a szexualitás abban a világban, amelyet leír, mocskosabb, mint amit csak elképzélhetünk. A szadizmussal, a veréssel, az emberkínzással vegyülő alantosság, nyilvános, csoportokban zajló kielégülés a véletlenszerű hatalomgyakorlók sajátja. Az *Orgia* a pusztaság erőszak megtestesülése: nyelve az erőszakos, kontroll nélküli, zabolázatlan, tanulatlan hatalom képviselői. Akik nem érdemeik alapján birtokolnak, s erre Zoltán regénye számos ponton rávilágít: ebben a regényvilágban a tanuló veri a tanárt, a páciens az orvost, az iskolázatlan munkás a tudóst. S még fel is vannak háborodva önnön kicsinységükön. Zoltán ezen a ponton valamit nagyon eltalál: a magát nyomorultul érző, magával ki nem békülő kisember frusztrációját. Ez a frusztráció legtöbb esetben a társadalom alacsonyabb rétegeinek tagjaiban jelenik meg (bármiféle motiváció helyett csak a másik hibáztatása és a szegyénteljes összehasonlítás marad), ugyanakkor játszi könnyedséggel fészkel be magát tanult, adott esetben vagyonos, ám az egykori *hibát* megszegyenülésnek, mások érzéseit paranoid módon örök megvetésnek érzékelő emberek agyába is. A nyilaskeresztes pap is csak látszólag hord feloldhatatlan ellentétet.

A test az *Orgia* közepe. A testnek pedig bőrtöne van, maga a lélek, ahogyan azt Foucault kifejti, s ennek Zoltán regényében, meglátásom szerint, kiemelt szerepe van. Ahogyan fogalmaz: „A lélek egy politikai anatómia hatása és eszöke [...]”.<sup>2</sup> A lélek lényünk esszenciája, mindent behálóz, mindent magába fog, beleértve ebbe a mindenbe a testet is. Éppen ezért nincs kegyelem, és nem létezhet semmiféle felmentés az erőszak elkövetőivel szemben: nincs olyan, hogy felülkerekedik az ösztön, mindig, minden helyzetben lehet parancs a megálljra. A lélek ugyanis nemcsak befalazza, de meg is formálja a testet. S a test fájdalma soha nem leírható. Pontosabban: hasonlítható, szavakkal, végletes plasztikussággal magyarázható, de a leírás által soha nem válhat tapasztalattá. Sem a nyelv, sem a látás által nem válhat azzá; ha másképp lenne, sokkal nehezebb volna fájdalmat

okozni. Ahogyan a regényben olvaszuk: „Annak ellenére, hogy mi magunk bőségesen táplálkozunk, tudjuk, hogy a foglyaink szomjasak és éhesek. *Ezt jó tudni, csak az a kár, hogy nem érezzük.* Mindig jöhet egy épkezláb ötlet. Például, hogy az éhségüket látványossá lehet tenni, és még fokozni is azáltal, hogy falatozunk a jelenlétükben. Aztán a maradékot eléjük hajítjuk. Almacsutka, kenyérhéj. Nincs is annyi ételmaradékunk, amennyit magukba tömnének azok, akik már lemondtak az önérzetről.”<sup>3</sup> (Kiemelés tőlem. – A.N.) Fel nem fogható az a mérhetetlen fájdalom, amit a nyilasteror alatt okoztak. Az erőszak legkülönfélébb megjelenései, a kínzás eszköztára az *Orgia*ban szinte kifogyhatatlan. A hatalom tehát az *Orgia*ban paradox módon (Foucault-val szemben) egyet jelent egyfajta *nemtudással* is. Ám van valaki, a regény központi alakja, Renner, később Nagyrenner, aki mindkét oldalt ismeri. Csak a regény végéről nézve érthető pontosan a többes szám első személy használata. A „mi” kollektivitásában nemcsak az elkövetők és bystanderek pozíciója érzékelhető, nemcsak a szomszéd szomszéd, magyar magyar, ember ember elleni bűne, hanem Renner bűnös és áldozati szerepe. Ő az, aki megtapasztalta a fájdalmat (hiszen katona-szökevény, felesége és szeretője is zsidók), amelynek okozását elvárják tőle, s amelyet hosszas tartózkodás után, de végül mégis megtesz. Ezen a ponton pedig joggal merül fel a kérdés: a kínzást, verést megtapasztalt és túlélte ember bűnös-e, ha az életben maradásért fájdalmat okoz?

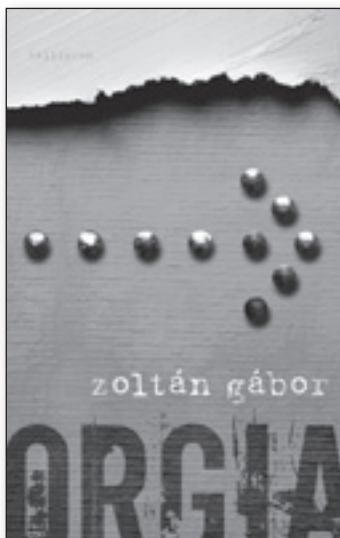
A viccek és a kommersz magyar slágerek beidézése a regényszöveg fontos elemei. Míg az állandó, a nyilasok által kreált poénok minden esetben arra a cinkos, közös ismeretre épülnek, hogy ugyan tudják, mi történt az eltűnt zsidókkal (megkínnozták, meggyilkolták, és a Dunába dobták őket), mégis újra és újra felteszik a kérdést, hová lettek, mi történt velük. „Azt kérdezi Megadja Ferenc a sógorától, Légrádytól: – Bercikém, nemrég te le volt zsidóval a ház. Mondd, mi lett velük? – Hófehérkével és a hét törpével kimentek sétálni a Duna-partra.”<sup>4</sup> Ugyanígy illeszkednek a szövegtestbe – test a testbe – (látszólag idegenül)

a dallamos és ismert slágerek, melyeket a kínzás alatt énekelteknek áldozataikkal, miközben zongorán kísérik őket. A hosszas, fokozódó, egyre kegyetlenebb kínzás, erőszak, szexuális kizsákmányolás így válik valódi orgiává, a nyilasok legfőbb szórakozásává. Ezek hangoznak Renner, Irén és Teréz, azaz a szerető és a feleség kínzása közben is. Mindez azonban csak a regény legvégén válik világossá, akkor tudjuk meg, hogy Renner részben azon ment keresztül – más befejezéssel –, mint azok, akiket a Dunába hord nap mint nap, akár egy 20. századi Kharón.

Rennernek sajátos tárgyi attribútuma van, a szemüvege, mely fontos eleme a regényvilágnak. Sötétített lencsés üvegről van szó, nagy valószínűséggel egyszerű napszemüveg, de az egészen biztos, hogy olyan, amely fényre sötétedik, amelynek üvegén nincs semmiféle dioptria. Nehéz nem észrevenni, hogy Renner mennyire ragaszkodik hozzá, s nem lehet kikerülni az ismert mcluhani értelmezést sem a szemüveggel kapcsolatosan. Eszerint a szemüveg egyben szolgálja a nagyítást, a jobban látás képességének birtoklását, s ezzel párhuzamosan protézisjellegéből fakadóan el is távolítja a tárgytól. Renner mindössze ez utóbbit használja: ám az elsötétítésen keresztül nemcsak hogy eltávolítja magától a történéseket, de ezzel együtt – meglehetősen gyermeketeg módon – önmaga is láthatatlanná akar válni. A felismerhetetlenségben hisz, ám természetesen egy idő elteltével ez a visszajára fordul, s a szemüveg lesz az egyik legfőbb ismertetőjegye. Mindezekkel együtt az is vitathatatlan, hogy a regény egyfajta képviselői beszédmód. Jelen esetben a szerző ugyan nem önmaga képviselőjét látja el, sokkal nagyobb szabású tervet sző: jóval kollektívebben, egy meglehetősen nagy embercsoport helyett szólal fel. Azok helyett, akik azt már nem tehetik meg, s azok helyett is, akik nemcsak szó szerinti, de átvitt értelemben is egy életre elnémultak. Zoltán Gábor regénye ezáltal a hiány megjelenítőjévé válik, ha tetszik, alakzat lesz, színekdoché, mely sokak nevében és sokak helyett mondja el a múlt egy szeletét.<sup>5</sup>

Zoltán regényének nyelve éppen ezért csak látszólag reflektálatlan. A nyilasok nyelvét könyvtári és levél-

tári kutatások által pontosan és hűen megidézni kívánt nyelv ugyan valóban az, de a regény létrejöttével, tehát a nyelv megismétlésével valódi reflexiót kap. Ez az a distancia, amelyről fent



már szó esett. A demagóg, uszító, velejégig gyűlöletkeltő, okokat nem kereső, a „csak”-on kívül más magyarázatot adni nem tudó, egykor a hatalmat jelentő nyelv az ismétlés által válik nemcsak az áldozatok képviselői beszédjévé, de annak bizonyítékává is, hogy (egyszer) már leszámoltunk vele. Ezzel együtt nehéz a patetikus végkicsengést elkerülni, hiszen felkiáltójel is, a mai időkben az európai ember számára figyelmeztetés: „Felnőtt embert megverni... Ráadásul nőt... Ezek szerint lehet, ráadásul élvezetes, és még nemzeti érdek is!”<sup>6</sup> Ugyan a regény distanciája valamiféle feldolgozottságot mutat, a trauma feldolgozásának képességét, az arról való beszéd lehetőségét, ennek ellenére sokan tudjuk, a nemzeti érdekből történő verés sok esetben fenyeget. Fontos, hogy ezt a mondatot ne paranoid, eltúlzott aktuálpolitikai kiszólásként olvassuk, ehelyett sokkal inkább annak belátására van szükség, hogy a világot a négy sarkából mindig csak az ember fordíthatja ki.

Rennernek fia születik. Irén, a szerető az anyja, aki éppen a kínzás alatti erőszakból esett teherbe. Zoltán regénye így tehát a fiú regénye is, beszéd helyette, mely bővelkedik az életrajz elemeiben is. Renner, fia megszületése után, egy fényképész segédjeként dol-

gozik, előhív és nagyít, ezt teszi azokban a percekben is, amikor Irén arról faggatja, ő árulta-e el a nyilasoknak a hollétét, hogy mentse a feleségét. Itt jut még nagyobb szerephez a szemüveg, a nagyítóüveg és a nagyítás, s a belőlük fakadó paradoxon: mindezekkel egyszerre kerülünk közelebb és távolabb a tárgyunktól. Renner éppen a fia fényképét nézi, azt hívja elő, azt nagyítja, élesíti, őt is egy sajtóságos szűrőn, a fotó médiumán keresztül látva (előttünk a regényben csak így jelenik meg, Renner „szemüvegén” át láthatjuk). Ebben az értelemben Zoltán teljes regénye egyfajta protézis, a hiány pótlására szolgál, beszéd az elnémultak helyett, s beszéd a fiúnak Renner helyett saját történetükről. S a fotóval együtt a fiú is bizonyíték, a bűn, a kitörölhetetlen múlt bizonyítéka. A folytathatatlanság folytatása, ahogyan a regény utolsó mondata is sugallja.

„Nincs kegyelem, nincs kegyelem. / Tudtam, hogy ez lesz a vége. / Hittem neked és, nincs menekülés, / Már te vagy a végzetem.” – Karády dala hallatszik a két nő és Renner kínzása közben, mintegy előrevetítve Teréz és Irén sorsát, múltját és jövőjét. „Hamvadó kis fehér parázs, megremeg az éjben, úgy veri a láz. / Nyugszik a tálca hamus peremén, / Az ő sorsa pontosan enyém.” Nem a saját sorsuk, valaki másé, mégis nekik kellett végignéniük. ■ ■ ■

## JEGYZETEK

- 1 ZOLTÁN Gábor, *Orgia*, Budapest, Kalligram, 2016, 178.
- 2 Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés*, Csűrös Klára, Fázsy Anikó ford., Budapest, Gondolat, 1990, 43.
- 3 ZOLTÁN, *i.m.*, 81.
- 4 ZOLTÁN, *i.m.*, 239.
- 5 Vö. Hermann Veronika pontos és termékeny értelmezésével, melyet György Péter *Apám helyett* című regénye kapcsán fejt ki Paul de Man Proust-elemzésére támaszkodva az önéletrajziaság, a fiú képviselői beszédmódja s ezáltal protézisjellege kapcsán. HERMANN Veronika, *Hát akkor itt fogunk élni. Identitás és emlékezetpolitikai ajánlat György Péter Apám helyett című könyvében in: Holokauszt, új utak, új generációk*, Antal Nikolett és Mészáros Márton szerk., Budapest, Fiala Írók Szövetsége, 2016.
- 6 ZOLTÁN, *i.m.*, 124.

■ **Antal Nikolett** (1985): a Fiala Írók Szövetsége társelnöke, a B32 Galéria és Kultúrtér művészeti vezetője. Disszertációs témája a trauma és poszttrauma megjelenése a kortárs művészetben, különös tekintettel a holokausztra.