

KÉSZ ORSOLYA

## HÁNYFÉLE A CSÖND HÁBORÚ IDEJÉN?

Totth Benedek: *Az utolsó utáni háború*

■ Totth Benedek Margó-díjas debütálását, a *Holtversenyt* markáns prózanyelvével és sajátos elbeszélői hangjával, joggal tarthatjuk a kortárs magyar kultkönyvek egyikének. Éppen ezért rendkívüli várakozás övezte friss regényét, amelyben sokan még olvasatlanul is azt üdvözölték, hogy egy olyan műfajt honosít meg a magyar (magas)irodalomban, ami eddig kevésbé volt jellemző. *Az utolsó utáni háború* posztapokaliptikus regény egy fiúról, aki egy sebesült amerikai katonával vág neki az ostromlott városnak, hogy megkeresse eltűnt öccsét.

Ha azonban közelebbről nézzük az elmúlt időszak magyar irodalmi környezetét és trendjeit, *Az utolsó utáni háború* disztópiája közel sem áll egyedül a porondon: joggal említhetjük ugyanitt Kemény Zsófi *Rabok tovább* című könyvét, Potozky László *Élesét*, Horváth Viktor *Tankomját*, Térey János verses regényét, *A Legkisebb Jégkorszakot* vagy Bartók Imre trilógiáját.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy Totth Benedek regényébe beszűrkednek az angol nyelvű irodalmak fordítása és tanulmányozása során szerzett ismeretei (amelyek nyomait már a *Holtversenyben* is felfedezhettük), például Bret Easton Ellis, Cormac McCarthy, Denis Johnson, Chuck Palahniuk vagy a

mottóvá emelt Tim O'Brien prózatechnikái. O'Brien legtöbbet hivatkozott könyve (*The Things They Carried*) a szerző vietnami (háborús) tapasztalataiból építkező, önéletrajzi ihletésű történetek gyűjteménye, ahogy a már említett McCarthy *Az út* című kötete is egy apa és fia történetét meséli el, akik a világ vége után is küzdenek az életben maradásért, és miközben megpróbálnak valahogy túlélni, válogatott borzalmakon esnek át: emberevő csoportok elől menekülnek, éheznek, halálos sebet kapnak, és az ebből szüntelenül szítál rájuk a hamu. Nem csoda, hogy John Hillcoat rendező filmre is vitte McCarthy regényét, hiszen amennyiben pusztán a történetet figyeljük, és nem vesszük tekintetbe annak szűzségét, vagyis azt, hogy milyen a mű által választott rend, hogyan, milyen eszközökkel kerül elmondásra, tipikus háborús hollywoodi narratívának ítélnénk, mégis mind McCarthy, mind Totth esetében (a két regény alakjai és történetvezetése között egyébként rendkívül sok hasonlóságot találunk) azzal együtt, hogy a posztapokaliptikus világok irodalmi közhelyeivel jól bánnak, valami más is történik. Mindenestre ezeknek az amerikai háborús irodalmi műveknek / military prózának a hatásai

kimutathatóak *Az utolsó utáni háború* világgképében, nyelvhasználatában, a népszerű irodalmi és filmes elemek kezelésében. Ahogy Sári B. László a regényről írt kritikájában szellemesen fogalmaz: „Lett egy kiváló kortárs amerikai prózaírónk, aki történetesen magyar.”<sup>1</sup>

Egy másik népszerű disztópikus mű szerzője, Margaret Atwood jegyzi meg regénye megírás körülményeiről szólva, hogy semmilyen eseményt nem komponált *A szolgálólány meséjébe*, ami korábban ne történt volna meg, illetve semmilyen olyan technológiát se, ami a megírás pillanatában ne lett volna elérhető. Totth Benedek regénye kapcsán is ugyanez az érzésünk, hogy az itt megjelenő rettenet és pusztulás alkotórészei olyan valószínűségek, amelyekkel az egyes médiumokon keresztül naponta találkozunk, vagy amelyeket a közelmúlt történelmi eseményeiként ismerhetünk: rommá bombázott városok, a civil lakosság ellen irányuló erőszakcselekmények, hullahegyek, aknamezők, ahol még mindig az amerikaiak és az oroszok harcolnak egymással, záporoznak a bombák, folyik a nukleáris hadviselés és a sugárfertőzött humánok és nonhumánok Vörös Zónájának elkülönítése.

Izgalmas adalék egyébként (és magyarázat arra, hogy miért harcolnak épp Magyarország területén Oroszország és az Egyesült Államok hadseregei), hogy a regény abból a novellából nőtte ki magát, amelyet a szerző eredetileg *A másik forradalom* — *Alternatív ötvenhat* című antológiában publikált, és amely egy, a valós eseményektől eltérő '56-os forгатókönyvet rajzol meg, amerikai intervencióval és az azt követően kitört orosz–amerikai háborúval. Totth Benedek végül el-

hagyta az '56-os forradalomra vonatkozó konkrét utalásokat, ugyanis, ahogy az a vele készült interjúból kiolvasható, úgy érezte, a referenciális utalások leszűkítik és korlátozzák az értelmezési kereteket. Az elbeszélés előzetessége azonban mégiscsak kitörölhetetlen nyomot hagyott a regényben. Egyrészt feltűnő az első fejezet kiforrottsága a további fejezetekhez képest (mind a történetvezetés, mind a prózanyelv szempontjából), másrészt itt kerül bevezetésre az a műanyag figura, amely később a regény egészén végigfutó motívummá női ki magát. Egy olyan játékatona, amely eredetileg az elbeszélő öccséhez, Teóhoz tartozik, a fiú eltűnését követően azonban a cselekmény legváratlanabb pontjain kerül elő, különböző szereplőknél, mint valami „bűvös talizmán”, de egyszersmind utal Jimmy, a színészbőrű amerikai katona alakjára is, akivel az elbeszélő útnak indul.

*Az utolsó utáni háború* regényvilágában azonban más szerkezeti problémák és következtelenségek is adódnak, például Jimmy – akit egyébként James Hendricknek hívnak és gitározik – eltűnése, majd váratlan felbukkanása a partizánok között, Teó megtalálásának körülményei stb. De gond van a történetvezetéssel is, illetve szembeötlő bizonyos részletek kidolgozatlansága – néha az az olvasó érzése, hogy egyes fordulatok nincsenek egészen végiggondolva, néhány szálát hirtelen kell elvarrni, majd újra felvenni, az így keletkező szakadások azonban nem kerülnek eldolgozásra. Totth gyakori eljárása az álom és ébrenlét, valóság és fikció határainak elmosása, így egy „jóindulatú” olvasat a következtelenségek és törések egy részét betudhatja annak, hogy a névtelen elbeszélő tudatá-

ban is elválaszthatatlanul rakódnak egymásra ezek a rétegek, például az elbeszélő szerelme, Zoé esetében, aki bár meghal az óvóhelyet ért támadás alatt, a regény több pontján mégis újra találkozunk vele, különböző személyekbe „inkarnálódik”.

Hajlok arra, hogy az álom és ébrenlét határainak ilyen jellegű összekuszálása nem mindig előre megfontolt szándékkal és gondos tervezés alapján történik, hanem sokkal inkább a kiérlelt koncepció hiányának elfedését szolgálja. E tekintetben Lapis Józsefnek adok igazat, aki a Potozky László és Totth Benedek regényeit összehasonlító recenziójában úgy véli, hogy „mind ez természetesen lehet koncepcionális, a valóság és a képzelet teljes összekeveredése az elbeszélő szétcsúszását, pszichéjének – az átéltek és a beszédett kémiai anyagok hatására történő – szétesését jelzi, az alternatív világ kiépülése szempontjából ugyanakkor az olvasónak nem sokat segít.”<sup>2</sup> Ahogy abban is osztozom, hogy a regényben kiépíteni kívánt mitikus dimenzió is zárványnak bizonyul, például a vészjósló mitológiai révészfigura inkább neveléses, mint hátborzongató.

Ami azonban a szerkezeti melléfogásokat is sokszor feledtetni tudja, az az olykor nagyon is karakteres gyermekelbeszélő perspektívája. Horváth Viktor már említett, *Tankom* című regényének elbeszélőjéhez képest (amely regény egyébként szintén egy történeti realitásra épít, Csehszlovákia 1968-as lerohanását meséli el) egészen eltérő funkciókat lát el. Míg a Horváth-regény főszereplő-katonatisztje leginkább egy infantilizált, saját kiskorúságában tébláboló, a pártpropaganda és az uralkodó ideológia szellemében cselekvő, azzal azonosuló szereplő (mindenesetre a pers-

pektívája rendkívül zavarba ejtő, első látásra a gyerek- és felnőtt-perspektíva egymásra montírozódása), addig Totth elbeszélője olyan gyerek, aki a háborúban idő előtt kénytelen ugyan felnőni, hiszen a háborús helyzet felülírja a „békés” gyermekkort, mégis vannak nagyon is „gyermeki” (sőt olykor naiv) elképzelései és igényei, például a játékra a legszorosabb körülmények között is. A regény egyébként egy nagyon erős jelenettel indít, az óvóhelyen élő gyerekek egy tömegsír-grundon fociznak, aknamezőkön játszanak kikerülősdit vagy éppen katonásdit, és az elbeszélő szerint ebben a permanens hadiállapotban „teljesen úgy zajlott minden, mint békeidőben”. (10.) A regény azt is felveti, hogy vannak-e ilyen antropológiai állandók, mint például a játék vagy a szerelem, és végső soron igennel felel, amennyiben a katona és az elbeszélő szövetségében mégiscsak valamiféle igény mutatkozik a közösségre.

Ami ezen a sajátos perspektíván keresztül nagyon erősen láthatóvá válik, az az, hogy hogyan tűnnek el azok a koordináta-rendszerek, amelyek segítségével a háború előtt tájékozódni lehetett, például Dóka Janit úgy jellemzi az elbeszélő, hogy az, aki mindig mindenből ötöst kapott, amikor még volt iskola, vagy hogy az elbeszélőnek Zoét a romok közé kellene randizni hívni, hogy a kétszersült meg a piritós veszélyes ételek, mert nagyon hangosan ropognak, és az ember gyakorlatilag nem hall az idő alatt, amíg fogyasztja, ez pedig könnyen az életébe kerülhet.

Az elbeszélő döntése, az, hogy Teó keresésére indul, látszólag irracionális – ezzel az aktuális függ össze a regény egyik fő kérdése is, hogy meddig és mitől ember az em-

ber, mi tartja életben a legszélsőségesebb körülmények között, mi az a drive, ami mozgatja. Izgalmas párhuzamot vonhatunk az elbeszélő mániákus keresése és Nemes Jelles László *Saul fia* című filmjének főszereplője között, akinek egy fiú temetéséért folytatott monomániás küzdelme több szempontból is hasonlít a névtelen elbeszélő keresési kísérletéhez: egyrészt a rögeszmés cselekvés, másrészt mindkét esetben eldöntetlen – ez az eldönthetlenség kifejezetten a regény és a film javára válik –, hogy ki az, aki végül megtalálásra vagy eltemetésre kerül (a fiú vajon valóban Saul fia-e, Teó vajon valóban az elbeszélő öccse-e), illetve Saul éppúgy veszélybe sodorja rabtársait és a tervezett lázadást, ahogy a névtelen elbeszélő is Jimmyvel közös szökési tervét. Bán Zsófia *A test visszavétele* című esszéjében jegyzi meg, hogy „Saul döntése – egyáltalán az, hogy valamiben dönt – egyúttal saját szubjektumát, humánumát állítja vissza jogaiba, ha csak rövid időre is”.<sup>3</sup> Az elbeszélő megszállott keresésének egyik kulcsa szintén ebben lelhető fel, ám amennyire jól indul az elbeszélő-Teó szál, a kötet végére annyira üresedik majd ki. Ehhez hozzájárulnak a regény esetlegességei, de az is elsekélyesíti ezt a viszonyt, hogy a szerző nem hajlandó elszakadni a háborús narratívák kliséitől, holott (úgy hiszem) az a regény egyik legfájóbb mulasztása, hogy nem épít jobban erre a történetszálra.

Az elbeszélő pozíciója ennek ellenére is tud újat hozni, ahogy fent láthattuk, vannak remekül megírt jelenetek, ahol ennek a totális háborúnak a mindennapjai és legérzékibb tapasztalatai mutatkoznak meg, az elbeszélés visszatekintő (retrospektív) perspektívája viszont

már annál problematikusabb. Felveti ugyanis a hallgatóság kérdését: ha ez az utolsó utáni háború, ki lehet az elbeszélés valódi címzettje. A már említett Atwood ezt szépen megoldja azzal, hogy Fredé hangszalagra mondott emlékiratát egy majdani tudományos konferencia előadásának alapanyagaként alkotja meg, a Totth Benedek-regényben azonban nem világos, hogy ki lehetne az elbeszélő hallgatósága, illetve egyáltalán milyen tétje és lehetősége van a tanúskodásnak egy ilyen végsőig vitt háborús szituációban. Ezen a ponton akár ki lehetett volna aknázni azt a többször is elhangzó kijelentést, miszerint az elbeszélő az az óvóhelyi gyerekek közül, akinek a legélénkebb a fantáziája, és gyakran mesél – az ebben rejlő lehetőségeket (egy regény a regényben keret megalkotását) azonban Totth szintén elmulasztja kihasználni.

Abban is vannak esetlegességek, ahogy *Az utolsó utáni háború* az elbeszélő deszubjektívizációját kíséri, ahogyan nyelvi megalkotja azt, hogy az elbeszélő önmaga szételésének, szubjektumként való elvesztésének a tanújává válik. Ez nem csupán történetvezetési, de nyelvi kérdés is, és bár a regény utolsó oldala egy nyelvvesztési folyamat végső stádiumának lenyomata kíván lenni („Beszélni próbálok, de nincsen hangom. Elhagynak a szavak. Mindent elmondtam. [...] Nincsenek szavaim. Csak a képek maradnak. Nincsenek szavak. Mindent elmondtam. Nincs bennem semmi emberi”), ezen a momentumon kívül nem igazán performáldódik, képződik le nyelvi szinten ez a roncsoltság és sérülékenység.

Van egy másik ziccer is, amit Totth kihagy, és ami szintén a háború érzéki követéséhez kötődik,

például az nagyon érdekes, hogy hányféle csöndet tapasztal az elbeszélő háború idején: a csönd földszagú, kocka, az üres játszótereknek más a csendje, mint a megsemmisült óvóhelynek, de a csend lehet vaksötét is stb. A bosszantó ismét az (azon túl, hogy ezek a képek néha nagyon suták, a képzavar felé hajlanak), hogy az áthallások és intertextusok környezete nincsen eléggé megalapozva. A *Ravensbrücki passió* kockacsöndje után például később azt olvassuk, hogy az elbeszélő, halott barátját nézve, azt látja, hogy „úgy feküdt a földszagú csendben, mint egy vetített kép. Láttam a pórusait, mindene óriási volt, mindene nagyon apró” (29.), amely részlet a passióra<sup>4</sup> tett majdnem szó szerinti utalás. Azonban, míg ott a tér- és perpektíva-használat szempontjából nagyon is fontos funkciója van a közelítés-távolítás gesztusának, addig Totth ezt csak idézi, de nem találja fel újra.

Többször is előfordul, hogy különböző szövegekörnyezetben megidéződik például Gertrude Stein, Vörösmarty Mihály, József Attila vagy a már említett Pilinszky, illetve a fotózásnak is kiemelt szerepe van a regényben, ahogy például a képzőművészetnek is, de ezt az utalásrendszert se sikerül meggyő-

zően kiépíteni.<sup>5</sup> Dánél Mónika például a kortárs művészet kritikájaként is olvassa a regényt, mintha a kortárs művészetben képzett látás a háborúban lelné meg az említett művek referenciáit.<sup>6</sup> Ez valóban érdekes irány lett volna, de mivel ebben is megmutatkozik a koncepció hiánya, inkább zavaró a kiaknázatlanság és esetlegesség vagy helyenként akár kínos („Mogorva lettem, mint a semmi ágán gubbasztó dögkeselyű”, 118.). Ráadásul ismét felvetődik a perpektíva kérdése: honnan tudná ez a gyerek (akinek bár nem tudjuk a korát, azt viszont igen, hogy iskoláskorú volt a háború kitörtekor, és már éveket töltött el háborús körülmények között), hogy milyen egy kortárs balettelőadás, ha meg tudhatja, akkor legyen úgy megalkotva, mint a *Tan-kom* szereplője, tudatosan köztes vagy eldöntetlen pozícióban.

Mindezek ellenére is vannak *Az utolsó utáni háborúnak* nagyon emlékezetes momentumai, mégis, a regényvilág módszeres végiggondolásának elmulasztása helyenként bántóan csiszolatlaná teszi, de bátrabban kellett volna bánni a műfaj elemeivel is, a felsejülő újszerű irányokat (például a művészetkritikait) érdemes lett volna sokkal komolyabban venni.

## ■ JEGYZETEK

1. Sári B. László: *Amerika hangja*. Magyar Narancs 2017/45. (11. 09.), online: <https://magyarnarancs.hu/szerzo/sari-b-laszlo/15888> (utolsó megtekintés dátuma: 2018.12.19.)
2. Lapis József: *Mire jó a disztópia?* Műút 2018/65, online: <http://www.muut.hu/archivum/27841> (utolsó megtekintés dátuma: 2018.12.19.)
3. Bán Zsófia: *A test visszavétele (Hitler fürdőkája, Saul fia és a Varsói felkelés)*. Élet és Irodalom LIX. évfolyam, 38. szám, 2015. szeptember 18.
4. Kilép a többiek közül, / megáll a kockacsöndben, / mint vetített kép hunyorog / rabruha és fegyvenfej, / Félelmetesen maga van, / a pórusait látni, / mindene olyan óriás, / mindene oly parányi, / És nincs tovább. A többi már, / a többi annyi volt csak, / elfelejtett kiáltani / mielőtt földre roskadt. (*Ravensbrücki passió*)
5. „Horváth Misi apja kicsavarodott felsőtesttel feküdt a földön, furcsa szögben állt a nyaka, oldalról nem tűnt fel, de ahogy elmentem mellette, láttam, hogy nincs meg a fél koponyája. Úgy nézett ki, mint egy modern festmény, csak még meleg volt” (55.), vagy „a falakon absztrakt festményekre emlékeztető hatalmas vérfoltok éktelenkedtek” (132.), vagy „Olyan volt, mint egy őrült kortársbalett-előadás” (180.).
6. Dánél Mónika – Owen Good – Kornya Dávid: *Végleges határ*. Látó 2018/4, online: [http://epa.oszk.hu/00300/00384/00160/pdf/EPA00384\\_lato\\_2018\\_04\\_102-109.pdf](http://epa.oszk.hu/00300/00384/00160/pdf/EPA00384_lato_2018_04_102-109.pdf) (utolsó megtekintés dátuma: 2018.12.19.)