

Deczki Sarolta: A MARADANDÓSÁG VÁROSA

hogyan fogja a hűgát „vezetni”, és az olvasó csak a következő fejezetben értesül róla, hogy ez a vezetés bizony nem afféle lovagias gesztus a hűgát felé, hanem közönséges futtatásról van szó. Zuzmó ugyanakkor erről azt mondja, hogy Lénácska csak beszélget a finom urakkal. A következő fejezetből, a Kenyéréből tudjuk meg, miről is van szó valójában: a férfi dolga árulni a nőt — mint a marhát vagy egyéb portékát szokás a vásárban — alkudni, eltenni a pénzt, vigyázni rá.

A harmadik részből, abból az elbeszélésszázból, melynek Kenyér a főszereplője, újabb részleteket tudunk meg a városról, a rokonairól és az eseményekről, valamint az események mögött álló emberekről. Ebben a részben válik teljesen világossá, hogy a várost valójában Paolo bűnbandája uralja, és az jár jól, aki jóban van velük. Úgy tűnik, a fiú egyáltalán nem méltányolja anyja erőfeszítéseit, és csak amiatt zúgolódik, mert annak nem volt ideje megvárni és kimosni a ruháit. Egyáltalán, gúnyos és lekezelő azokkal, akik szeretik, márpedig nincs sok ilyen ember a környezetében. A Pelus nevű lánnyal is majdhogynem gonosz, majd a történet végén, mikor meglátja kifeszve és szépen felöltözve, már nőként tekint rá. Arra azonban nem kapunk magyarázatot, miért kell meghalnia, pont annak a Paolónak a parancsára, aki a történet szerint szerelmes az anyjába. Elég zavaros ez az egész história, több láncszem is hiányzik, ami miatt esetlegesen tűnnek az egymást követő események.

Az olvasónak kicsit olyan érzése alakulhat ki a szöveg olvastán, mintha össze lenne benne gyűrődve a tér és az idő. Igaz, megvannak a többé-kevésbé pontos tér-időbeli koordináták, ám mégis fura hurkokba kavarodnak a szereplők, melyek nem illeszthetők a tér és idő normális menetébe. Ilyen például Zuzmó kalandja a fán. Nehezen értelmezhető, hogyan és miért került oda, majd hogyan jött le a fáról, annyit tudunk meg, hogy egy tömegoszlatás során menekült fel egy ágra, több társával egyetemben. Egészen szürreális jelenet, ahogyan egy hippivel, egy papnövendékkal, egy cipéssel és egy kopasz fiatalasszonnyal ücsörögnek az ágakon, miközben egy kutya morog rájuk lentről. Az idő kibicsaklásának egyik esete pedig például az, hogy Maddalénának pont akkor jön meg a „baja”, amikor elindul túrót szerezni, feszült és görcsöl a hasa, ráadásul két nap múlva lesz a vásár, és neki ott bevetésre készen kell állnia. Aggodalmi utólag feleslegesnek bizonyulnak, mert a vásár kezdetére el is múlt a menstruációja — ami nem képtelenség éppen, de az egészséges női test nem így működik.

Továbbá nagyon bizarr az is, amikor Léna nekiindul túrót szerezni, mert az ő kedves kisfia túros palacsintát kíván meg. Embert próbáló küldetés ez, hiszen igazi tehéntúrót már rég nem látott senki a környéken, és azt is megtudjuk, hogy a katasztrófa során a tehenek is elpusztultak. Léna virradat előtt indul, öregasszonynak maszkírozva magát, hogy ne essék bántódása az úton. A sárándi úton indul el, majd Hosszúpályi felé kanyarodik, és rátér a pocsjai leágazásra, aztán eléri Makádöt. A Debrecen–Pocsaj-távolság olyan 35 kilométer, ami egy egész napos útnak is elég megerőltető, de a nő innen még sokat gyalog

gol Álmosd, Földes, Ebes, Bagamér felé, gyakorlatilag bejárja az egész tágabb környéket, vagyis legalább 100 kilométert tesz meg. Igaz, nem egy nap alatt, de mégis egészen abszurdnak tűnik ez a túra, annál is inkább, mert amikor Bagamérban rájön, hogy mégis csak Földesre kéne menni, ez légvonalban is pontosan 51 kilométernyi út. Makád nevű község pedig legjobb tudomásom szerint nincs a környéken. Az nem kizárt, hogy volt valaha, de jelenleg ilyen néven Ráckeve környékén tartanak nyilván egy falut. Mindezek együttesen azt a benyomást fokozzák, hogy valójában fiktív tájról van szó, amit nem cáfol, hanem inkább megerősít az, hogy a narrátor a hitelesség érdekében szinte aggályos pontossággal dokumentálja az asszony útját, de ő maga helyez el csapdákat is benne. Persze, az sem kizárt, hogy a katasztrófa után megváltoztak a földrajzi viszonyok is, és közelebb kerültek egymáshoz a falvak.

Hasonló játék figyelhető meg Debrecennel kapcsolatban. Az utcák azonosíthatók, így jól követhető, melyik szereplő éppen merre jár, s a narrátor nagy gondot is fordít a térbeli koordinátákra. Csakhogy itt is hasonló játékot űz az olvasóval, mint fentebb; egyszer csak hurokba kerülünk, és teljes képtelenség, hogy létezzen az a földrajzi hely, amelyről szó van — hacsak tényleg radikálisan meg nem változott a város tere. A sárándi kertek például nem húzódnak Debrecen határáig, már csak azért sem, mert van közben még egy község, Mikepércs. A szöveg szerint a vásár kanyargós utcáitól tér le Kenyér a sárándi kertek felé, ahonnan korábban egészen Józsa határáig húzódott volna a vásár, ami — ha vetünk egy pillantást a város térképére — azt jelenti, hogy az egész városban vásár volt. Ez az írói fogás Tar Sándor *Szürke galamb* című „bűnregényét” idézi, melyben szintén azonosíthatók Debrecen utcái (noha nem az igazi nevükön vannak emlegetve), holott közben a város kifordult a sarkaiból.

Izgalmas játék a regényben a valós és a fiktív topográfia egymásra másolódása, és az, hogy folyton megkérdőjelezzük egymást. Meglátásom szerint hasonló logika szerint működik a regény utópikus karaktere is: vagyis utópia is, meg nem is. Utópiának ugyanis túl konkrét, inkább szürreális látomás napjaink Magyarországról, Kelet-Európájáról, mely hátborzongatóan hasonlít a valósághoz. Az utópia feltevését az is alássa, hogy az olvasó előtt nagyon fontos információk maradnak rejtve. Nem tudjuk meg, mitől vált a világ olyaná, amilyen lett. S azt sem tudjuk, mi történt a végén valójában, noha mindhárom elbeszélői számban szóba kerül, de a szereplők csak a saját, szűkebb perspektívájukból tudják elmesélni azt. Sejthető, hogy Paolo és bandája hajtott végre a terrortámadást, de valahogyan az egész lóg a levegőben. Az utópia anyaga remek, az apró részletek és leírások úgyszintén, de az egésznek a váza rogyadozik. A könyv legnagyobb erényének annak a minőségnek, úgyszólván *condition humaine*-nek az ábrázolását tartom, mely errefelé, Kelet-Európa tájain honos, és minden katasztrófát túlél.

<sup>1</sup> SZOLLÁTH DÁVID: *Krónika a katasztrófa sújtotta Magyarországról*, Jelenkor, <http://www.jelenkor.net/visszhang/742/kronika-a-katasztrofa-sujtotta-magyarorszagrol>.

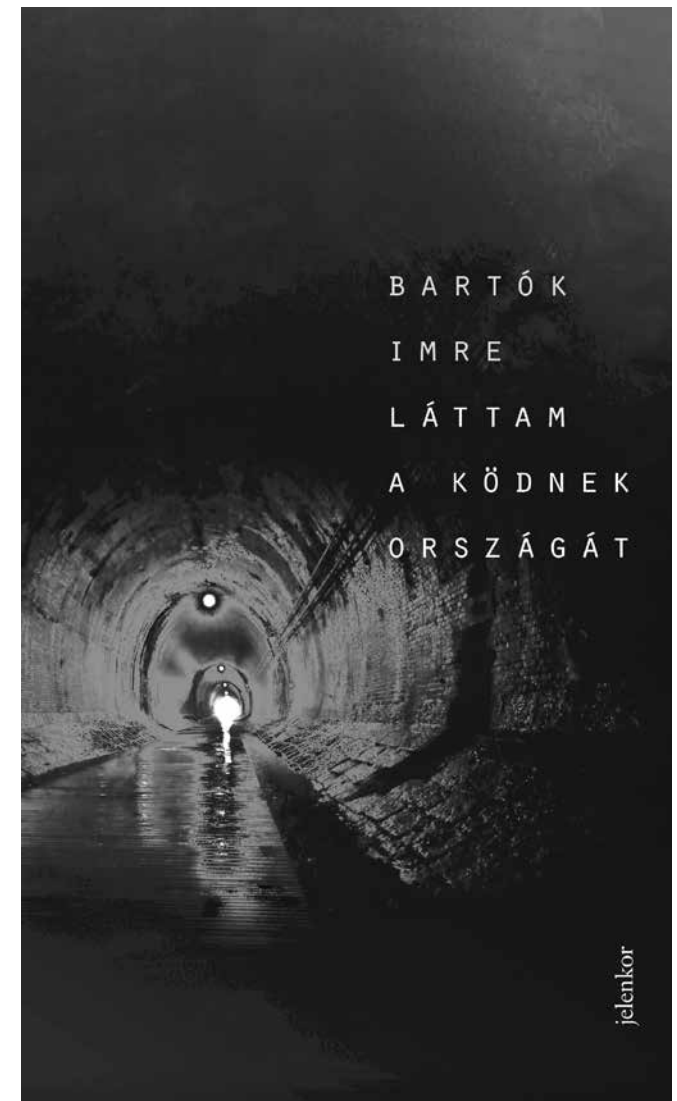
SEBESI Viktória

## Metareflexív leszámolás (?)

(Bartók Imre: *Láttam a ködnek országát. Jelenkor, 2016*)

Bartók Imre eddigi szépírói munkássága gazdag, ugyanakkor a szövegek esztétikai megítélését illetően már-már szélsőségesen heterogén recepcióval rendelkezik. A regényeit övező feszültség két pólus, az ún. magas (más jelentésárnyalatokban: elitista,<sup>1</sup> esztéticista<sup>2</sup>) és a populáris kultúra, továbbá ezen két regiszter átjárhatóságának kérdése körül bontakozik ki. Mindez szorosan kapcsolódik a hibriditás<sup>3</sup> fogalmához, amely a szerző prózájának egyik visszatérő jelzője. Úgy tűnik, hogy a honi irodalmi közegeken belül a 'hibrid irodalom' egyfajta szubkulturális jelenség, amelynek a „magas” kultúrával, irodalommal és értelmezőivel szemben szubverzív szerepet tulajdoníthatunk. Az ide sorolt szövegek — jellemzően a műfaji kódok vagy a nyelvi regiszterek keverésével, *céltalannak* tűnő motivikával — elsősorban olvasási szokásainkat teszik próbára, gyakran hatásközpontú stilisztikai, narratív és tematikus megoldások jellemzik őket, értelmezésük pedig a jelenléteffektusok dominanciájából fakadó hatáskeltés válik esztétikai mércévé (nem véletlenül jelenik meg Nemes Z. Mária és Seps László kritikájában a „hatásesztétika” vagy éppen a „sokkesztétika” kifejezés).<sup>4</sup>

A műfaji hibriditás miatt a recepciót Bartók regényeinek a hazai irodalmi palettán való elhelyezése, a magyar irodalmi hagyományhoz való viszonya is kiemelten foglalkoztatja. Éppen ezért érdemes megemlíteni, hogy Bartók prózája az angolszász irodalmi hagyományhoz kötődik, és jellemzően nem a magyar irodalmi hagyománnyal alakít ki szövegszerű viszonyt. Ezért könyveinek egyik sajátosságaként említhető, hogy a magyar irodalomnak a tágabb értelemben vett kulturális kereteit kérdőjelezzük meg (melybe olvasási szokásaink, a szövegekkel szemben támasztott esztétikai mércénk éppúgy beletartoznak, mint a könyvpiac alakulása vagy a különböző mediális feltételek kiaknázása), inspirációit az amerikai irodalomból és kultúrából merítve. Ennek kapcsán merülhet fel némi hasonlóság a 2005 és 2009 között működő „Telepesekkel” és a csoportnak az irodalomhoz fűződő viszonyával. Borbély Szilárdnak a csoportot definiáló (2009-es) esszéjét és Nemes Z. Máriaóának a *Patkány évről* írt (2014-es) kritikáját<sup>5</sup> olvasva több párhuzamra is figyelmesek lehetünk. Mindezek mellett Nemes Z. cikkéből a „történi kultúra” kifejezést érdemes kiemelni, amely kapcsán eszünkbe juthat Gumbrecht írása is,<sup>6</sup> aki a riporterek világhoz fűződő viszonyáról



jelenkor

értekezve vezet be és helyezi új kontextusba a megélés — egy, az érzékelés és tapasztalás közötti állapot — fogalmát, mely szorosan kapcsolódik a jelenléthez. A rövid szócikk alapján a történi, folyton mozgásban lévő kultúra az irodalmi szövegektől is épp-

<sup>1</sup> NEMES Z. MÁRIÓ: *A szörnlyét örömei és gondjai*, Alföld, 2014/9, 123, 125.

<sup>2</sup> BENE ADRIÁN: *Hibridprogram*, Műút, <http://www.muut.hu/?p=20506>.

<sup>3</sup> UŐ.: *Uo.*, TURI MÁRTON: *Bonctanilag látni a világot, Az adaptáció kísérte-se*, <http://www.muut.hu/?p=2487>, <http://www.muut.hu/?p=9122>; RADICS VIKTÓRIA: *A mindegy kultúránja*, Magyar Narancs, <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-mindegy-kulturaja-88402>.

<sup>4</sup> NEMES: *Uo.*, SEPSI LÁSZLÓ: *A szorongás valódi*, Új Forrás, 2014/1 50–55. De már Berta Ádám is kiemelte a *Fémről* írott kritikájában a „vizuális szituációteremtő erő”. BERTA ÁDÁM: *Lidércfém*, Műút, 2011027, 67.

<sup>5</sup> VÖ. BORBÉLY SZILÁRD: *A telep valami mása*, <http://parnasszus.hu/a-telep-valami-masa/>, ill. NEMES: *Uo.*, 128. Nemes Z. Máriaó is gumbrechtli fogalmakkal közelít Bartók szövegeihez.

<sup>6</sup> HANS ULRICH GUMBRECHT: 1926. *Élet az idő peremén*, ford.: KELEMEN PÁL, MEZEI GÁBOR, Kijarat, Bp., 2014, 187–191.

oly gyors reakciót vár el, mint a Gumbrecht írásában megjelenő riporterektől: ennek következtében a reflexió és az értelmezés igénye háttérbe szorul, a dolgok lényegét a felszíni ismeretekből és benyomásokból kell kinyerni.

Mindezt visszavonatkoztatva Bartók regényeire és azoknak a magyar irodalmi hagyományhoz fűződő viszonyára, észrevehető, hogy prózájában jellemzően a (honi) kulturális paradigmákhoz való viszony válik fontossá, vagyis írásai elsősorban nem a szövegekről, hanem az irodalomnak/irodalmi szövegnek a kulturális térben való jelenlétéről gondolkodtatnak el. Tehát a fentebb említett szövegszerű kapcsolat hiánya a magyar irodalmi hagyománnyal azért szorulhat háttérbe, mert Bartók írásai kevésbé egy szövegközeli, mint inkább egy tágabb kulturális perspektívából közelítenek a hagyomány és az irodalom kérdéséhez. Az új regény éppen ezt a problémát tematizálja, hiszen a bizarr témák és a jól ismert motívumok nem valamilyen szöveghagyomány viszonylatában tesznek szert jelentőségre, hanem piaci érdekeket szolgálnak ki. A *Láttam a ködnek országát* a gazdasági szempontokat vagy a könyvek megjelenését övező kötelező gyakorlatokat (pl. kötetbemutatók, felolvasások, kéziratok küldése, olvasása) is szorosan az irodalom kérdéséhez kapcsolja. Bartók írásainak szemiotikáját is egyfajta kulturális szemiozisként lehetne meghatározni, amelyben a szövegek medialitásának előtérbe kerülése mellett és a medialitás adta lehetőségek kihasználása végett, az irodalmi szövegnek a kulturális piachoz való viszonya is meghatározó tényezőként jelenik meg. Ennek tükrében már nem tűnik furcsának, hogy Bartók regényei kapcsán olyan szempontok válnak újra problematikussá, mint az olvashatóság, értelmezhetőség, fragmentáltság, ugyanakkor a posztmodern irodalomra jellemző nyelvi reflektáltság háttérbe szorulásával történik mindez. Szövegei új aspektusból — leginkább a műfaji hibriditás révén — kívánnak rákérdezni arra, hogy mi számít (szép)irodalomnak. A *Láttam a ködnek országát* is az irodalom kulturális oldala felől feszegeti ezeket a kérdéseket, a történetet egy gyakran szatirikus hangvételű, minimalista narratívára felfűzött elbeszélésbe ágyazva. Az új könyv látszólag a szerző saját írástechnikáját, eddigi szövegeinek az irodalomban elfoglalt helyét is problematizálja, amelyet egy groteszk, európai irodalmi tablón jelenít meg, amivel lehetőséget kínál a reflexióra.

Egy olyan könyvpiaci közeg elképzelése, amelyben az irodalom vagy az irodalmi szöveg identikusságának a kérdése háttérbe szorul, alárendelődik a piaci érdekeknek, egyre kevésbé tűnik abszurdnak. Mindez ismerős lehet már Viktor Pelevin *T* című regényéből is, amelyben a regényeket különböző szempontok és érdekek szerint állították össze, a megfelelő narratív, képi és kódbeli „ízfokozókkal” ellátva, az esztétikai szempontokat helyettesítve. A *Láttam a ködnek országát* kiégett könyvügnöke hasonló képet fest egy fiktív hazai könyvpiacról, amelyben az olvasói igények az extremitás szempontjai szerint alakulnak, és ahol a tematikus kísérletezés válik egy sémaszerű, az olvasottságot és az irodalmi sikereket biztosító feltétellé. A főszereplő olyan hangzatos műfaji megnevezésekkel találkozik utazásai során, mint a

pszichológiai eklekticizmus jegyében fogant gótikus kisállat horror, pszichedelikus álszociodráma vagy allohistorikus irodalom, a történetek pedig felturbózott növényekről (emberevő úrbéli kaktuszokról), továbbgondolt evolúcióról (acéltank-erszénes emberekről), hód-apokalipszisről, vámpírokról, vérfarkasokról vagy egy répa metafizikai töprengéseiről szólnak. Az összes írás azonban nagyon kiszámítható és hasonló narratív ívet követ, amelyre a főszereplő is több alkalommal reflektál a regényben: „Visszatérnek a nagy történetek, de kicsiben. [...] Ezek a mesék az átváltozott emberekről lényegében variációk a *Lassie hazatérre*.” (151) A tematikus és műfaji extremitás az elbeszélő számára a regény válságáról árulkodik, mindez pedig egyre közömbösebbé teszi az irodalmi szövegek iránt. Mivel a felsorolt jellemzők több szálon kapcsolódnak Bartók korábbi regényeihez, még érdekesebbé válik, hogy a főszereplő elmékedései révén milyen szövegközi kapcsolatháló épül ki az eddigi írások és az új könyv között. Ugyanakkor annak ellenére, hogy a nagyszabású poszt-/bioapokaliptikus trilógiával is erőteljesen reflexív viszony jellemzi a *Láttam a ködnek országát*, a narratív struktúrát és a motívikát érintő hasonlóságok miatt a kötet inkább a *Fém* testvérregényeként olvasható.

Az összevetés előtt viszont érdemes elidőzni a könyv első oldalánál, hiszen már itt észrevehetjük a regény poétikájának alapvető jellemzőit és felvethető hibáit. Az első mondat szentenciaszerű, már-már giccsbe hajló modalitása és szemantikája rögtön kérdéseket vethet fel az olvashatóság tekintetében: „A halottak több virágot kapnak, mint az élők, mert a megbánás mindig erősebb, mint a hála.” (9) Követve a mondat szintaktikai logikáját, a regény egészének ismeretében, felfejthető az elbeszélő kijelentése: a megbánás, melyet feltételezetten a halottal szemben tanúsítanak, kényszerítőbb (és társadalmilag szigorúbban szabályozott), mint az a hála, melyet az élők felé kellene tanúsítani. A mondat szintaxisának elliptikus szerkezete líraivá,<sup>7</sup> és stílusosan következtetlenné, annak kiegészítése pedig giccsessé teszi a kijelentést. Tehát már az első kijelentés eldönthetetlenségbe vezet: nem csak az olvasó, de mintha maga a szöveg sem tudná (vagy nem akarná előírni), hogyan olvassuk, s ez a fülszövegben felvetett szatirikus olvasatot is elbizonytalanítja. A regény egy pontján, épp egy olyan elmékedést olvashatunk a főszereplőtől, amely az ehhez hasonló mondatokat nehezményezi: „[...] a sztori kiszámítható és egysíkú, a világa és a díszletei felejthetőek, és mindehhez még szentenciózus kiszólások is járulnak”. (34) Mindez továbbvezet egy másik problémára, amely a stilisztikai egyenetlenségekre vonatkozik. A regény mondatai hol a keresettség benyomását keltik („minimalista ízléssel berendezett lakásban ücsörgök” — 9), hol pedig a képi szuggesztív hatását fokozzák felesleges mértékben („Nem mondhatom, hogy apátiába süllyedtem volna, legalábbis ami a belső csillagképeket illeti, semmiképpen sem.” — 9). Szerkesztői gondatlanság is lehet, de

<sup>7</sup> Keresettnek ható, indokolatlan líraiságra a regény több pontján bukkanhatunk még. Pl. „Behűtött palackok sóhajtkák ki magukból a dugót.”; „Nagy, hasas fellegek szánkóznak el felettünk.” (16; 19)

már az első oldalon logikailag bukdácsoló mondatba ütközünk: „Nincs kétségem afelől, hogy remekül sikerül majd, legalábbis az igazgató elképzelése szerint [...]” (9) Hasonló probléma később is előkerül a regényben: „A szállodatársam felé tart, és pillanatok alatt elvész a tömegben, látom megcsillanni a fényt a magassarkúja orrán.” (36)

A regény előszertettel dolgozik jelzői és határozói alárendelésekkel (újonnan kihozott szendvicsek, az ég szürke sávjai, felhők puha foltjai, a toposzféra hideg kristályai, akácok [...] tömött, [...] távoli parfümillata, a porc néma éneke stb.), melyek tobzódása zavaró feszültségbe kerül a nyelvi és képiles túlpontozott részekkel. Meglepő, a szövegvilághoz gyakran nem is kapcsolódó, képzavarral járó hasonlatokat is olvashatunk. Egyik munkatársa, Zsófi jellemzésekor így nyilatkozik meg az elbeszélő: „Előttem néhány sorral, minden jel szerint a francia küldöttég tagjai közé simulva, mint egy álcázóberendezéseket tesztelő ősrája, Zsófi húzódik meg.” (15) Más szöveghelyen: „A pincérlány mozgása olyan könnyed, mint egy kéthetes flamingóé.” (15) Az egyik író így írja le: „Amennyire ismerem, elég jellegtelenné válik a figura, kimért és pedáns, mint egy ötperces cigarettaszünetre időzített önkielégítés.”<sup>8</sup> (218) De nemcsak furcsa hasonlatok, hanem meglepő metaforák is felbukkannak a regényben: Zsófi „szeme opálos fénytűkőr, a nyaka lágy esésű dűne egy homoksi-vatag éjszakájában”, „combjának íve feszes, lüktető korallzátony [...], [s]zeméremajka, akár a cápahús”. (109; 165) Néhol pedig a képi zsúfoltság válik bántóvá: „Az idegrendszer húrjain könnyed dallamot játszanak a tenger ujjai.” (177)

A regény elbeszélőjeként végigkísért könyvügnök mellett néhány mellékszereplő is feltűnik, akik mind végtelenen sztereotip jellemzőkkel bírnak. Bizonyos mellékkaraktereket szinte megkülönböztethetlenné tesz egymástól ez a tipizálás (pl. a mindenhol felbukkanó és egymást ugyanúgy üdvözlő könyvügnököket, vagy a saját brandjüket extrém allűrökkel építő írókat). A főszereplő — egyébként szinte minden másra kiterjedő — pontos megfigyelőképessége az egyetlen női karakter, Zsófi esetében is két esetben és erősen sztereotipizáló mondatig jut: „Ápolt kezét figyelem. A nőkre jellemző, enyhén vaskos csuklóját, karját.” (11) Ugyanakkor Zsófi lesz az, aki a regényen végighúzódo paranoiát elsőként felébreszti az elbeszélőben. Az ő következtelen cselekedetei, drámai telefonhívásai keltik fel a történet végére a félelemérzetet: a Pynchon-regényekre jellemzően (részben) az elbeszélőben és (leginkább) az olvasóban (további Pynchon-párhuzamként vetődhetne fel a Trysteróhoz hasonlatos titokzatos Swedenborg-társaság). A karakterábrázolás miatt a szereplők bábuknak, a helyszínek pedig díszleteknek tűnnek (az iroda az első jelenetet kivéve szinte mindig üres). Ez az erősen minimalista regényvilág azonban a realitáseffektusokat is elbizonytalanítja, felerősítve a fikció és az álom jelenlétét, amely már a *Fém* esetében is domináns szerepet kapott. Valóság és fikció határai az új könyvben könnyebben szétválaszthatók, ugyanakkor izgalmas kísérlet a minimalizmus műfaji toposzainak ütköztetése az álmok és látomások fikcionalitásával. Mindeközben pedig

ott lappang egyfajta megbontott architektuális alapként a krimi műfaja, melyben a keresés eredményeként valami bizonyosra bukkanhatna a főszereplő. Ebben az esetben azonban a keresés nem zárulhat bizonyossággal, hiszen maga a főszereplő sem tudja, mit is keres valójában.

Itt érdemes visszatérni arra, hogy miért tekinthetjük a *Láttam a ködnek országát* című kötetet több szempontból is a *Fém* testvérregényének. Egyrészt azért, mert a trilógia után ismét egyetlen szereplő keresését és identitásválságát követjük nyomon, másrészt azért, mert hasonló narratívát szervező elemek és motívumok jelennek meg, mint az első regényben. Mindezt további textuális kapcsolódási pontok is erősítik, hiszen a főszereplő a számtalan kézirat mellett egy 731-es kéziratot is olvas, amely a *Fémből* vesz át olykor több oldalnyi szöveget. Ez a viszony nem marad pusztán intertextuális, hanem a kommentárok révén metatextuálissá válik, a könyvügnök a 731-es kéziratot, és annak írásmódját elemzi is. (84–87) (Emellett hasonló metatextuális kapcsolatnak tekinthetők a trilógiára tett utalások is.) Az új kötetben a motívikusság — a *Fémmel* ellentétben — következetesnek tűnik, és követhetővé válik: megtudjuk, hogy a főszereplő testvére öt éve eltűnt, amely trauma után a férfi identitásának egysége megkérdőjeleződik. De eltűnt öccséről azt sem lehet biztosan tudni, hogy valóban létezett-e, csupán egyetlen szöveghely igazolhatja létezését, amelyben a főszereplő megtudja, hogy a *Fabéj nélküli önkéntes falatkákat* testvére fordította. A testvér felbukkanása a narratívára is hatással lesz, hiszen elbizonytalanítja valóság és fikció (álom) határait, így a regény vége felé egyre gyakrabban olvashatunk a *Fémből* már ismerős látomásos álomleírásokat. (117–118) A *Fém* poétikájának térnyerése a motívikus utalásokat következtetlenné teszi, ezáltal ellehetetleníti az értelmezést (csak a paranoiát növelve) mind a főszereplő, mind pedig az olvasó számára. Ilyen a pincérek karján feltűnő teknős tetoválás, a titokzatos hűtőtáska Svennél, a felbukkanó döglött galambok, Zsófi drámai hívásai, sőt a regény végén egy ismerős alak is megjelenik az első kötetből: egy titokzatos orvos, akinek valóságos létezése szintén megkérdőjelezhető. A korábbi kötetekre vonatkozó reflexív elmékedések összekapcsolása a szövegek közti narratív-poétikai hálóval nem csak érdekes kísérletként szolgálnak, hanem kiegészítik és izgalmasabbá teszik az egyszerűbb történetvezetést és a minimalista karakterábrázolást.

A regény legszuggesztívebb részei azok, amelyekben a könyvügnök testi megfigyeléseiről olvashatunk. Már az első jelenet, a kiadói parti is sokat elárul arról, hogy a főszereplő mit lát, és mi az, amire mindvégig vak marad a történet során. Az összejöveteleken úgy viselkedik, mintha nem is lenne jelen, miközben csendes megfigyelőként veszi sorra az embereket, saját és a vendégek testi működését elemezve: „Ha elképzelem, hogy a pórusaimból felszálló gőzpára elkeveredik a vendégek feje fölött

<sup>8</sup> Azonban akadnak olyan szövegrészek, ahol a szürreális hasonlatok következtetesebbnek — bár így is kevésbé sikerültek — hatnak. Pl. az egyik álmajelenetben így írja le öccsét az elbeszélő: „A szemhéj alól — mint egy túlsütött palacsinta, olyanok ezek a héjak — vér szívárog.” (250)

összegyűlt, egyre nehezebb levegővel, még a maradék étvágyam is elmegy.” (12) Ugyanakkor a férfi hiperrealisztikus mikro-megfigyelési önmagukban állnak, nem illeszthetők be egy nagyobb narratív ívbe, aminek következtében az események értelmezése a későbbiek során is ellehetetlenül. A pontosan megfigyelt emberi testek gyakran különböző épületek vagy növényi organizmusok (128) hasonlítottjaivá válnak, amelyek hol jól etaláltak (93; 101), hol ismét a keresettség benyomását keltik és hatásvadásznak tűnnek. (58; 100) A testekkel történő erőszak kezdetben csak a trópusok révén következik be, mintegy alapot szolgáltatva a regény végén elszabaduló fizikai erőszak különböző formáinak. Az utolsó oldalakon a testek pusztá tárgyakként, a regényvilág kiszolgáltatott részeiként jelennek meg, melyekkel a szöveg öncélúan rendelkezik. Azonban ezek a jelenetek — a trópusokhoz hasonlóan — a szuggesztív látvány révén az elemi érzékelésre kívánnak hatni, vagyis a megmutatás pusztá gesztusa, a látvány feltárása kerül előtérbe szemben az értelmezés szükségességével. Erre legjobb példa az utolsó jelenet, amelyben feltételezhetően Bence holttestét vizsgálja az elbeszélő, majd különböző videofelvételeken (310–312) nézi végig a többi kiadó munkatársainak halálát. A testekhez, az erőszakhoz és a halálhoz való viszony mediálisan korlátozott hozzáférhetősége ezekben a jelenetekben a morális ítéletalkotás gyakorlatát is problematizálja. (306–309)

A *Láttam a ködnek országát* reflexív viszonyt alakít ki a szerző korábbi könyveivel mind tematikus, mind műfaji, mind prózapoeitika értelemben. Az azonban mindvégig kétséges marad, hogy a regény valóban megkérdőjelezi-e Bartók eddigi írásmódját, mint ahogy az is, hogy szeretne-e bármit is mondani a hazai könyvpiacról és irodalomról. Annak ellenére is, hogy számtalan határozottan állást foglaló mondatot olvashatunk az új témák megjelenéséről, a sokkhatás eléréséről, a műfajok kiüresedéséről vagy a könyvpiac válságáról. (40; 69; 72; 142; 159; 236) Hiszen ahogy a főszereplő vagy a könyvben felbukkanó írók identitása fragmentált (szinte mindenki álnéven jelenti meg regényeit), éppúgy töredezett az új regény identitása is. A szöveg nyelvi leg reflektáltan eltávolodik az eddigi írásoktól, kissé szatirikusan ábrázolja a korábbi kötetek poétikai törekvéseit, jellemzőit, ugyanakkor nyelvhasználatában (és sajnos időnkénti stilisztikai egyenetlenségében), motívumaiban és tematikájában is újra és újra alkalmazza korábbi regénypoétikáját. Vagyis a kötet a kritika elején említett két pólus (magas vs. popkultúra) pozícióját megjeleníti, de egyikkel sem kíván azonosulni, így nyújtja magának a reflexív viszonyt a szatírját. Bartók Imre új könyve tehát ismét egy izgalmas kísérlet a regény műfaji és poétikai kereteinek újragondolására, amely sok élvezetes (és pár kevésbé élvezetes) megoldással lepi meg olvasóját.

INZSÖL Kata

## Mélytengeri áramlatok

(Dunajcsik Mátvás: *A Szemüveges Szirén. Kolibri, 2016*)

Az író, költő, műfordító, kritikus, esztéta és esszéista, irodalmi mindenek harmadik önálló kötete műfajából adódóan talán nem egyértelműen képezné szerves részét a szépirodalmi életműnek, ám éppenséggel túlságosan is közel áll a műfaj — és a mű egésze — mindahhoz, amit Dunajcsik művészetéről eddig gondolhatunk. A korábbi novellák (és kisebb részben lírai művek) formai és nyelvi, stílusi sokfélesége, az irodalmi elődökhöz és szövegekhez, valamint más művészeti ágak alkotásaihoz fűződő eleven és alkotó viszonyulása, noha 2007-ben a *Repülési kézikönyv* megjelenésekor még kevésbé lehetett biztosnak lenni ebben, nem a szárnypróbálgatás (lásd Teslár Ákos kritikáját<sup>1</sup>) és útkeresés tünete volt csupán. Hiszen a *Balbec Beach* című második kötet *Tizenhárom távoli történetét* (a könyv műfajmegjelölésnek is beillő alcíme) ismételtelen csak a rendkívül művelt szerző — a jó ízlésű kultúrafogyasztó és fordító, szerkesztő, utószóíró — árnyalakja kötötte össze leginkább. Mindez távolról sem jelenti azt, hogy műkedvelő amatőr munkásságával állnánk szemben, bár önirónia gyanánt annak minden esetben báját magukon viselik a művek, melyeknek nemcsak gyakori hőse és elbeszélője a művész (képzőművész, író), de tárgya, sőt gyakran a közvetlen valósága is műalkotások (fiktív) világa. Reáliaként bánik a könyvekkel és történeteikkel, a hatásgyakorlástól (*Szex és irodalom; Szerb Antal megkísértése*) az örülettel határos azonosulásig (*Apám könyvtára*) zongorázza végig mű és élet egymásba fonódásait; majd elmerészkedik a túlsó határig: a fizikai, testi valóság műalkotássá (*Elefánt*) lényegíthetőségét vizsgálja. Mindezt folytatva, legújabb könyvében a vad természet és a hangzó művészet rokonságával játszik, egyszerű leírás helyett zenei leírást alkalmaz, s így teremti meg e különös hangulatú fantáziavilágot, ahol az óceán hullámai Miles Davist és Chet Bakert játszanak. A zeneként érzékelt hullámozás egyfelől a mai kulturális tudat és a természet allegorikus értelmű találkozása egy világvégi világítótorony civilizációtól védett csendjében, másfelől visszavezet minket a természetnek mint a művészetet inspiráló, eredeti forrásnak a képzetéig. Mindez persze túlzó interpretáció, ha figyelembe vesszük, hogy *A Szemüveges Szirén* tízéveseknek íródott.

<sup>1</sup> TESLÁR Ákos: *Röpkülj, hajóm*, Élet és Irodalom, 2007. szeptember 9.

Mégis érdemes elcsábulnunk ezeknek a távoli szirénhangoknak, a mese szövegében művészetének állandó kérdései visszhangoznak. Érdekes megvilágításba kerül például a kulturális hatás és hatásgyakorlás, mely szerzői énképének és irodalomképének alapja, ahogy az a novellákon kívül a mindig hosszú névsort közlő köszönetnyilvánításaiából is kiderül: „Meggyőződésem, hogy az irodalom, mint minden más kulturális tevékenység, csapatmunka.” (*Repülési kézikönyv*, 179, *Balbec Beach*, 262) Ezúttal úgy fogalmaz: a „meséket soha nem egyedül írja az ember”. (106) Dunajcsik számára az alkotás nyilvánvalóan nem magányos tevékenység abban az értelemben sem, hogy nem fél olvasmányainak mondatait, nyelvét és immanens világát sajátjaként használni, s ezzel mintegy mellesleg kulturális tájékozódásának történetét megírni. Azt, hogy néhány éve egy új kulturális miliót igyekeznek megismerni Izlandon, nemcsak a történetben felbukkanó helyi sajátosságok és az izlandi hiedelemvilág érintőleges megjelenése mutatja, hanem metaszinten a műfajválasztáson is nyomot hagy, hiszen a mese a kultúra mélyrétegeiből táplálkozik, amelyek másfelől (látszatra) azonosak egy kultúráról szerzhető első benyomásainkkal. Amit sikerül ily módon megteremnie, az egy bizonyosan nem izlandi, inkább izlandias, fiktív, időben és térben szerteágazó, kölcsönelemekből felépülő alternatív kulturális tapasztalat, melyből *A Szemüveges Szirén* meséje megszülethetett, majd igazolást nyerhet. Miközben látszólag a felnőtt irodalomtól idegen vizekre evez, tulajdonképpen egyáltalán nem tűnik úgy, mintha eddigi munkásságáról igyekezne élesen leválasztani új művét, hiszen a módszer ismerős számára. Bátran használja a keze ügyébe kerülő tipikus mesei alakokat (tengerészek, kalózkodók, varázslatos lények) és fordulatokat (mentőexpedíció, váratlan felfedezés, csodálatos megoldás). Elemeiben tehát kevés eredetit fogunk találni, de összképét tekintve, világában és stílusában annál többet.

Habár Dunajcsik első két kötete is illusztrált volt — sőt a *Berlin alatt a föld* című novella esetében, mintha éppen fordított lett volna a helyzet, a szöveg illusztrálta Plinio Ávila grafikáit —, kétségtelen, hogy abban a bizonyos imaginárius csapatban és az eredeti stílus létrehozásában ezúttal kimagaslóan fontos szerep jutott Gilicze Gergőnek, a könyv illusztrátorának, akinek gyönyörű, varázslatos hangulatú rajzai szinte beleégnek az olvasó retinájába. *A Szemüveges Szirén* mint szöveg ezzel együtt is csak távolról, hunyorítva tűnik ifjúsági regénynek, ahogy a hátborzító nevezik, kulturális merítésében, utalásrendszerében és olykor nyelvezetében is közelebb áll a klasszikus értelemben vett meséhez, amely nem elsősorban vagy kizárólag gyerekeknek szól.

Mindezt a kétarcúságot részben sikerül integrálnia a történet belső logikájába. Az elbeszélő főhős Atlanta, bár kislány még, érett hangjára és tízévesektől szokatlan jazz-zenei műveltségére némiképp magyarázatul szolgálhat mindaz, amit az első oldalakon elemi erővel mutat meg Dunajcsik a kétszemélyes család életéből Atlanta születésnapjának ünnepi ceremóniáján keresztül. A félárva kislány az Óperenciás-tengeren is túl, mindentől



messze, nagy csendben és sosem múló melankóliában él édesapjával és csak fotókról ismert családtagjaival. Születésnapjára édesapja neki ajándékozza a kislány legendás dédapjának, a híres felfedezőnek, Szindbád kapitánynak a távcsövet, ami elindítja a bonyodalmakat. Atlanta felfedez a távcsövel egy szigetet, amelyről megtudja aztán, hogy mindenképpen el kell kerülnie, csak hogy később kiderülhessen, egy szivárványsirály-fióka miatt mégis elkerülhetetlen, hogy odahajózzon, dacolva minden veszéllyel. Bár a történetészövés olykor erőltetett, valójában azonban, ahogy ezt gyakran tapasztalhattuk már e prózában, egy-egy ötlet elegendő lendületet ad a szövegnek, s így tehermentesíti a narratívát, vagyis jóindulatú olvasói figyelmünk vígan elvitorlázhat az ötletek, a lendületes mondatok, a stílusimitációk, esetleg intertextualitások, utalások szelén, még ha a történetészövés és a cselekmény bukkanóiban könnyen zátonyra is futhatnánk. És mindez fokozottan igaz lehet a mese esetében, amely az elbeszélő műveknél amúgy is nagyobb szabadságot élvez az ok-okozati összefüggések, eseményláncolat hihetősége terén, hiszen rendszerint a szórakoztatás és a példázatoság az elsőrendű küldetése.

Kaland és tanulság pedig bőven akad *A Szemüveges Szirén*ben. Atlanta, a távcsövel tett felfedezésének és a madárka