

bolondjait is idézve — mindig része volt Krasznahorkai prózai világának, ám ebben az esetben a történet kiemelt tárgyává lesz. Az örület itt már nem egyszerűen a létezés egy lényegi mozzanata csupán, a *Mindig Homérosznak* parabolájában ugyanis a Lét maga válik azonossá az örülettel.

Az útonlevés kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása szintén talán a legismertebb Krasznahorkai-toposz, ami a *Sátántangótól* a *BWH*-ig ívelően határozza meg az életmű poétikai és filozófiai karakterét. De míg az említett regényekben mindig valamilyen kitűzött, ám illúzióknak bizonyuló cél tartotta örökös mozgásban az új és új, de minden esetben hamisnak bizonyuló képzeteket kergető figurákat, itt már semmiféle cél nem lebeg a menekülő előtt, aki az életben maradás zálogának éppenséggel a megérkezés, a nyugvópontra jutás örökös *elkerülését* tekinti. Az útonlét így végtelenné válik: célja a céltalanság, az üzőttség fenntartása, létformává dermedése pedig a túlélés lehetőségének hordozója lesz.

A megnevez(het)etlen, sehonnan sehova sem tartó lény mozgása ezúttal nem is annyira Cormac McCarthyt, mint inkább Beckett *Hogy is van ez*ét idézi fel, és — nyelvi-poétikai különbözőségük ellenére is — Boschwitz *Az utazójának* a Német Birodalom végtelen vasúthálózatán a túlélés érdekében cél és remény nélkül vonatkozó főhősének drámáját. Amiképp a menekülő, úgy az üldözők kiléte is homályban marad, ám a veszélyeztettség érzete, valamint a beszélő elpusztításának változatos képsora („felakasztják, kibelezik, kizsigerek, levágják a fejét, kivágják a szívét”) a monológ olyan refrénszerűen visszavisszatérő motívuma, ami a szöveg nyelvi áramlásának ritmusát is ütemezi. A metafizikai gonosz állandó jelenléte az életmű számos darabjában válik az ábrázolt világrend hangsúlyos elemévé: a Herceg, a várost előzőnő idegenek, vagy a bálna *Az ellenállás melankóliájában*, a fekete kocsiakonvoj, és a város pusztulását megelőző egyéb baljós jelek a *BWH*-ben egyképp a létezésbe szüremelő erőszak, a folyamatos fenyegetettség és a kivédhetetlen pusztulás képzetait rögzítik. Konkrétumok hiányában itt maga a fenyegetettség pusztta ténye — vagy annak képzeete — válik hangsúlyossá, melyet a befogadó előzetes tudásának függvényében a szövegemlékek átszüremkedése színezhethet tovább. A szöveg, a nyelv zenévé és ritmussá hangolásának igénye a kezdetektől a Krasznahorkai-próza törekvése volt, gondoljunk a *Sátántangó* ritmusára, *Az ellenállás melankóliája* Eszter Györgyének diszszonánsra hangolt zongorájára, s majd ezt a kakofón zeneiséget struktúráképző formakódként alkalmazó *BWH*-ra. Anélkül, hogy nyelv és zene Krasznahorkai számára kiemelten fontos kapcsolódási pontjainak poétikai és művészetfilozófiai jellemzésére vállalkoznánk, most csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy ehhez a saját-hagyományhoz csatlakozik a *Mindig Homérosznak* QR-kódok segítségével immár valóban hall(gat)ható formában hozzáférhetővé tett hangzóság.

Talán ebből a kicsit hevenyészett áttekintésből is kitűnik, hogy a *Mindig Homérosznak* poétikai rendje, ahogy már utaltam

is rá az elején, egyfajta tartalomjegyzékként foglalja össze az életmű védjegyeiként számon tartott, legfontosabb Krasznahorkai-toposzokat.

Másrészt azonban ez a hozott anyag egy idő után hirtelen átlényegül, új mintázatba rendeződik, és egy halványan kirajzoló pseudo-történet körvonalait kezdi láthatóvá tenni a mű mélyén. A történet egy pontján, a *Mljet* című fejezetben ugyanis — ez lenne talán az új szövegdimenzió felsejlésének pillanata — a menekülő egy idegenvezető szavait hallgatja, aki két ideges japán turistát próbál rábeszélni Kalüpszó barlangjának megtekintésére egy közeli szigeten. Szavait alátámasztandó, lelkes felolvasásba kezd az *Odüsszeiából*, különös tekintettel Odüsszeusz megmenekülésének, a nimfa fogságából történő szabadulásának körülményeire. Az egyre rémültebb turistákat látva az idegenvezető, megszakítva mindinkább extatikussá váló előadását „behajtotta a könyvet, a jobbával felemelte, megrázta egy kicsit feljűk, mintha azt akarta volna nekik szavak nélkül mondani, hogy ez itt, kérem, Homérosz, nem én beszélek, hanem maga Homérosz”.

Amennyiben olyan, a könyv egészét illető metapoétikus jelzéseként értjük az idegenvezető szavait, amely a *Mindig Homérosznak* teljes nyelvi terét az ókori szerző fennhatósága alá rendeli, akkor talán közelebb juthatunk a Krasznahorkai-szöveg rejtettebb intencióihoz is. Ezt a lehetőséget egy művön kívüli elgondolás, és több, a művön belül felbukkanó szövegrész is támogatja. A művön kívüli elmélet Giambattista Vico Homérosz-értelmezéséhez kapcsol vissza, aki az *Új tudományban* azt állította, hogy Homérosz nem egyetlen, élő személy volt, hanem kollektív eszme: egy olyan jelölő, amely a görögség egyetlen költői tudatát jelölte: „Homérosz egy eszme volt, vagyis a görög emberek heroikus jelleme, amennyiben saját történeteiket beszélték el énekelve.”

A görög kultúrán belül így csak „homérosziul” lehetett megszólalni, hiszen a nyelv *maga* volt „Homérosz”. Vico számára ebből nem csak az következik, hogy Homérosz „a többi költő atyja”, és „valamennyi görög filozófia forrása”, hanem mint a „görög civilizáció megalapítója”, az egész európai kultúra szimbolikus foglata és megalkotója, szerzője is. Egyébként pont erre a vicoi tételre építi *El immortal* című szövegét Borges is, aki azonban saját szerzőségének, illetve általában a szerző–mű–viszony kérdéskörének de- és rekonstruálására futtatja ki szellemes írását: a Krasznahorkai által jegyzett műnek viszont más a tétje. (Habár az idő folyamatos emlegetése, a menekülő „pillanatba zártságának” és archetipikus időtlenségének gyakori ütköztetése a nyelvi formában egyesülő eme kölcsönösségre is rájátszik.)

Azzal ugyanis, hogy a mű az idegenvezető szavain keresztül „Homérosz” auktoritásához rendeli a maga szerzőségét, nem egyszerűen annak lehetőségét kínálja fel, hogy a szöveget pusztán *Odüsszeia*-parafrázisként, valamiféle posztmodern ellenepozsként lássuk. Természetesen akként is, hiszen a Kalüpszó barlangjáig tartó meneküléstörténet így valóban Odüsszeusz útjának visszafelé történő lejátszásaként, kifordításaként, saját ere-

detéig, a barlangnál lelt pusztulásáig *visszavezető* út leírásaként értelmezhető, így módon tehát az *Odüsszeia* dekonstrukciójának történeteként válik olvashatóvá. Az eredeti eposzsal ellentétben, ahol Odüsszeusz hazatérése, otthonra találása a nimfa barlangjának elhagyásával veszi kezdetét, itt épp az „otthon” felszámolásával kezdődő út vezet vissza az eredeti kiindulóponthoz. A szöveg tehát nem csupán térbeli, de a múltba tartó időutazás is, ami némileg a történet idővektorait is egymásnak feszíti, hiszen a menekülő vélt előrehaladása tulajdonképpen visszafelé irányul, egymásba hajlítva a kezdetet és a véget. Az idő problémája, az emberi léptékű időszámítás megszűnése, amely formaképző elemként számos Krasznahorkai-mű részét képezi, ezúttal is a létezésről történő lekapcsolódás jele.

Ennél azonban talán lényegesebb, hogy az emlegetett vicoi koncepción keresztül Krasznahorkai regénye nem csak az eposz, hanem egyszersmind az európai kultúra visszavonásának története is lesz. A veszélyeztetett, állandó menekülésben lévő, paranoid módon magába süppedő „lény” így egyszerre válik az európai kultúra és annak első, emblemikus embertípusának, Odüsszeusznak a parafrázisává. Mindkét lehetőséget igazolhatja az a hosszú, csaknem egy oldalnyi felsorolás, amely e „lény” neveltetésének, tudástárának leírásából áll, s amely tulajdonképpen kultúránk és gondolkodásunk mintázatát, formakészletét jeleníti meg. És ezek összefüggésében nyerhet magyarázatot az egyébként identifikálatlan menekülő egyik — amint az elején említettem, bizonyos értelemben jelentőségteljes — sajátossága is, hogy tudniillik gyakran fohászokodik Zeuszhoz, és más antik istenekhez. A regény végén a beszélő rágcsálóként azonosított teteme is csak részben magyarázható a mű egyéb Kafka-allúziójához kapcsolható átváltozás-folyamattal, mélyebb oka a „homéroszi” univerzum imént emlegetett visszavonásában lelhető fel: a humanista kultúra enyészete és e kultúra szimbolikus emberképének dehumanizálódása szükségszerű kapcsolatot feltételez. Erre utalt már egyébként az *Utazás és holdvilág* befejezése is, amikor az emberi létezés szintén a „patkányok a romok közt” hasonlatával írta le.

Az új Krasznahorkai-próza kilátástalanságba torkolló zárkól jól illeszkedik az utóbbi regények hasonló befejezéseihez: az *Aprómunka...* tébolyba hulló könyvtárosa, a *BWH* világégése és a *Mindig Homérosznak* radikális kultúrpeszsimizmusa tulajdonképpen egymás variációja és kiegészítője, s az életmű egészét jellemző krizeológiai hangoltság újabb lenyomata.

DECZKI Sarolta

„Rokonsági csoportunk”*

(Závada Pál: *Hajó a ködben. Magvető, 2019*)

A huszadik század nagy, kegyetlen mozgatórugója a „valóság iránti szenvedély” volt, ahogyan Alain Badiou filozófus állítja *A század* című könyvében. A valóság uralásának, átférfálásának, megalkotásának és működtetésének szenvedélye ez, melynek milliók estek áldozatul. „A 20. század rettenetes szenvedélye, a 19. század profetizmusával szemben, a valóság iránti szenvedély volt. A Valódit akarta működésbe hozni, itt és most.”¹ Ennek a rettenetes, pusztító szenvedélynek a következményeit jól ismerjük — mondhatnánk az utókor bölcsességével, csak hogy ez sajnos nem lenne teljesen igaz. Mert dacára a történettudósok generációi által végzett munkának, az utókor sem mindig bölcs, jelen korunk pedig különösen nem az, sőt, mintha a Badiou által leírt rettenetes szenvedély újraéledésének lennének tanúi, mely nemcsak a jelent és a jövőt, hanem a múltat is át akarja formálni. Ha csak szűkebb pátriánkban maradunk, akkor is a szimbolikus politika és térfoglalás megannyi jelét tapasztalhatjuk, valamint az egyre nagyobb igyekezetet az olyan történeti létezők, mint a nemzet és az állam szakralizálására, kiemelésükre a kritikai diskurzusból. Ezzel párhuzamosan pedig olyan rítusok, hiedelmek, mítoszok kapnak egyre nagyobb teret a nyilvánosságban, melyek hitelessége finoman szólva is kétséges.

Ahogyan Nietzsche írja *A történelem hasznáról és káráról* című értekezésében, a múlttal való túlteltelezés megfojtja a jelent, az életet, és a monumentális történelemszemlélet, mely csak a régi korok nagyságaira figyel, félreszorítja mindazon események emlékezetét, melyek kevésbé fényesek, dicsőségesek. Az antikváriusi történelemszemlélet belemerül a múltba, mindent megőrzésre méltónak talál, míg a kritikai képes a múltbeli események és személyek megítélésére: „Bírnia kell azzal az erővel, melyet olykor alkalmazni is tartozik, hogy valamilyen múltat szétzúzzon és felváltson, hogy élni lehessen: ezt úgy éri el, hogy ítélőszék elé állítja, vallatóra fogja és végül elítéli.”² Napjaink történelemszemléletében mintha ez dominálna, ennek a jelenlétét

* Jelen írás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Alain BADIOU: *A század*, ford.: MIHANCsik Zsófia, Litera, 2010. febr. 20.; elérhető: <https://litera.hu/irodalom/első-kozles/alain-badiou-a-szazad.html>.

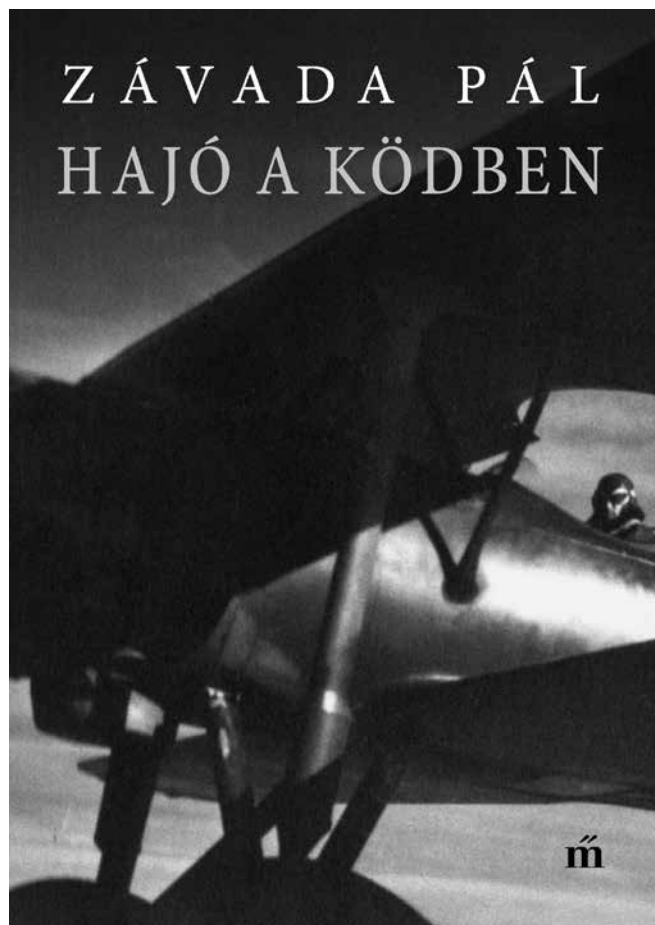
² Friedrich NIETZSCHE: *A történelem hasznáról és káráról*, ford.: TATÁR György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 46.

érhetnének tetten mindazon történeti és irodalmi munkákban, melyeket a valóság iránti másféle szenvedély, nevezetesen a valóság megismerésének, feltárásának szenvedélye mozgat. Éppen azért, hogy „élni lehessen”, azaz ne uralkodhassanak el rajtunk hamis mítoszok, hanem képesek legyünk az igaz önismeretre. Bátorság kell ehhez, erő és sok-sok munka.

Hosszan sorolhatnánk azokat az irodalmi műveket, melyek az utóbbi években jelentek meg, és hosszas kutatómunka eredményeit dolgozták fel egy-egy regényben. A múlt feledésre ítélt, nem kellően feltárt, elhallgatott, ki nem beszélt eseményeiről, traumáiról szólnak ezek a könyvek, melyek feltűnően megsokasodtak napjaink irodalmában. Elég, ha csak Zoltán Gábor *Orgiájára* vagy *A szomszédjára* gondolunk, Tompa Andrea *Omertájára* vagy *Fejtől s lábtól* című regényére. Ahogyan az *Omerta* egyik kritikusa is megállapította: „A magyar próza utóbbi évtizedében lezajlott egy csendes forradalom, egy kisebbségi fordulat. Majdhogynem közmegegyezésé vált, hogy az irodalomnak *feladata* van, nevezetesen, hogy történeti–szociológiai vizsgálódásokat folytasson, hogy a tudományos (túlontúl objektív) és politikai (túlontúl érdekezérelt) társadalomszemlélettel szemben afféle »ellendiskurzust« kínáljon, amely feltárja és az olvasók elé bocsátja a történelemkönyvekből, szociológiai munkákból, kortárs újságcikkekből stb. kivehetetlen, kimaradt, elhallgat(tat)ott »múltat«, »sorsokat«, »valóságot« — mindazt az »egyénit«, amit a társadalom szabályozott monitorozására alapított reál- és humántudományok képtelenek láttatni.”³ Sok szempontból vitatható ez az állítás, és a „fordulat” okairól és következményeiről is hosszan lehetne beszélni, de kétségtelen, hogy főbb vonalakban igaza van. Mind az eddig említett művek, mind a kortárs (új)realizmushoz sorolható szövegek az „ellendiskurzus” részei — mint ahogyan Závada Pál utóbbi években született művei is, a *Természetes fény* (2014), az *Egy piaci nap* (2016) valamint a 2019-es év újdonsága, a *Hajó a ködben*.

A *Természetes fény* középpontja Tótkomlós a második világháborúban, a zsidóüldözések, az orosz megszállás, az ukrán front, a háborút követő szlovák–magyar lakosságcsere idején. Az elbeszélő az alföldi kisváros mindennapjain, konkrét személyek sorsán keresztül meséli el a háború borzalmaival, miközben pontos, majdhogynem szociológiailag pontos leírást nyújt magukról azokról a bizonyos hétköznapokról. Az *Egy piaci nap* pedig a háborút követő pogromok története, azok mozgatórugóinak feltárása, következményeinek megmutatása; hogyan manipulálnak a mindenkor hatalmasok a gyűlölettel, míg az gyilkossághoz vezet. Az 1944-ben, a vézskorszakban játszódó *Hajó a ködben* szereplői teljesen más társadalmi rétegből valók, mint amit Závada eddigi könyveiben megszokhattunk, hiszen nem mások ők, mint az ország leggazdagabb családja, a Weiss Manfréd-örökösök, a felső tízezer, a pénzarisztokrácia csúcsa.

És ahogyan az előző regényekben, úgy itt is pontos leírásokat kapunk a szereplők mindennapi életéről. Amit már csak azért is érdemes szövé tennünk, mert a magyar irodalomban az utóbbi évtizedekben megfigyelték a mágnások. Jókai,



Mikszáth, Déri óta nem sok könyvben szerepel az arisztokrácia, vagy egyáltalán gazdag emberek. Térey János és Kötter Tamás tett kísérletet az újgazdag, juppy réteg leírására, Závada jelenlegi regényében pedig az ország egyik leggazdagabb családjának a mindennapi élete tárul fel — mintegy kielezve a kontrasztot a másik két szerző hőseivel.

A Weiss Manfréd-örökösök ugyanis nagypolgári, művelt emberek, a kortárs művészet bőkezű mecénásai, a régi vágású polgári kultúra őrzői. A család többsége rég kikeresztelkedett. Kastélyaik, villáik vannak, közeli kapcsolatban vannak miniszterekkel, a miniszterelnökökkel, sőt, magával Horthy Miklóssal, hosszú utakra mennek népszerű külföldi üdülőhelyekre. A család tagjainak jellemét nem torzítja el a vagyon és a hatalom, de a társadalom alsó osztályainak problémáit sem értik. A három híres sógorból az egyik, Kornfeld Móríc szerint például „az agrárproletárok nagy tömegei csak kivándorlás útján lelhetik meg boldogulásukat” (19) — eszébe sem jut az egyébként buzgó katolikusnak, hogy esetleg a társadalommal magával is lehetnek problémák.

Ez a vakság békeidőben is irritáló, ám háborús helyzetben, amikor emberéletek forognak kockán, súlyos morális tétje van.

Nevezetesen az, hogy megengedhető-e a náccal való kollaboráció, valamint a „rokonsági csoportnak” nem kellene-e a saját megmenekülése mellett másokra is gondolni, másokért is felelősséget vállalni. A regény erre a kérdésre fut ki, ám emellett, hogy ezt alaposan körbejárja, bemutatja az „alku” előzményeit és a családra nézve kedvező kimenetelét, nem ítélkezik. Nem vádolja immoralizmussal szereplőit, a szegények sorsával szembeni közönyüket mint a korabeli pénzemberek, arisztokraták általános tulajdonságát mutatja be. Akik egyébként maguk sem látták tisztán, hogy mi történik körülöttük, és a náci alezredessel letárgyalt alku során is igen szűkös volt a mozgásterük. Ironikus, ahogyan Kohner Artúr próbál Helénnel annak szociális érzékeltenségről beszélgetni, gyözködve az asszonyt, hogy nem ártana a szociális érzékenység szabályozófokát följobb csavarnia. A feleség is egyetérteni látszik ezzel, ám amikor eszébe jut, hogy a család egyetlen altruista tagja, Weiss Judit istápolja az ő férjének a szeretőjét, akkor így intézi el a dolgot magában: „[...] ördög vigye a jótékonykodó lelkeket. Ez az ócska kis házasságtörés pedig, kedves Artúr, újabb csapás az én szociális érzékemre.” (286) Ez a frivolitás jellemző a családtagok többségére is.

Az egyetlen ember a családban, akit foglalkoztat a kiszolgáltatottak, üldözöttek sorsa, a már említett Weiss Judit — az azonban sosem derül ki, hogy milyen indíttatásból, milyen motívumok, erkölcsi megfontolások vezérlik, és hogyan lett ő ilyené. Ezek nélkül pedig meglehetősen vértelen, papírmászerű marad Judit alakja, és az olvasóban feltámad a gyanú, hogy csak azért volt szükség erre a figurára, hogy családtagjai közönyét opponálja, valamint hogy tevékenységén keresztül a narrátornak alkalma legyen beszámolni a zsidóüldözés különböző fázisairól, helyszíneiről. Judit ugyanis ott van Kamenyec-Podolszokban és Schlachta Margittal együtt a pápánál tiltakoznak az ott tapasztaltak miatt, és egy fiatal újságíróval, Weiner Jakabbal együtt próbálják dokumentálni a történeteket.

Pár kivételtől eltekintve azonban a család többi tagja is egydimenziós. Chorin Ferenc, a család feje, az üzlet géniusza, a „nemzetgazdaság esze” szintén nem túl árnyalt figura, noha megtudjuk róla, hogy szenvedélyesen szereti a családját, de az ő feladata a regényben „mindössze” annyi, hogy a lehető legkedvezőbb feltételeket alkudja ki a család számára az SS-től. Hozzá hasonlóan a kiterjedt rokonság többi tagja is egy-egy funkciót jelenít meg a történetben: van „kis” és „nagy” özvegy, a fiatal, léhűtő és pimasz Mauthner Lexi, a buzgó katolikus Kornfeld Móci, és így tovább.

A legalaposabban jellemzett figurák Kohner Artúr, a felesége, Helén és a szeretője, Lola, akikhez egyszersmind a regény három fő elbeszélői szólama is kapcsolódik. Az olvasó megismerheti belső életüknek, vívódásaiknak minden részletét, egymáshoz való kusza és ellentmondásos viszonyuknak megannyi mozzanatát. Ezek érzékeny és árnyalatokban gazdag láttatása a regény egyik fő erénye. Klasszikus szerelmi háromszögről van szó, melyről a „rokonsági csoport” minden egyes tagja tud, de tapintatosan hallgatnak róla.

A cselekmény menete tehát a három szereplő és a narrátor szólamai által tárul fel. Ennek technikai megvalósulása a következő: egyes szám harmadik személyben elkezdődik egy külön szólam, majd — amikor az olvasó már azonosította, kiről is van szó — átvált egyes szám első személybe. Izgalmas játék ez, és alkalmat ad arra, hogy ugyanaz az esemény több perspektívából is megvilágítást nyerjen. Tudatos döntés eredménye például az, amikor a 165. oldalon Lola mesél egy sassnizti szoborcsoportról, melynek férfialakjában a saját meghalt férjét véli felfedezni, majd a 167.-en Artúr szólama után közvetlenül, egy semleges, egyes szám harmadik személyű elbeszélő tudósít ugyanerről a jelenetről — azt más fénytörésben láttatva persze.

Feloldást jelentenek ezek a kis játékok, hangsúlyeltolódások, de ennek az elbeszélői technikának mégis van egy nagy fogyatéka, amit Melhardt Gergő is szövé tett: „Ha elfogadjuk a narratív fikciót, mely szerint itt a családtagok közös belső monológját olvassuk, rendkívül kimódoltnak hatnak azok a megfogalmazások, amelyek kizárólag a külső hallgatóság (mi, olvasók) számára kerülnek papírra. Csak egy egyszerű példa: miért mondaná a kórus vagy bármely családtag azt, hogy »Chorin Ferenc« vagy még inkább hogy »Chorin báró« az evidens »Feri« helyett, ha máskor, a szószertiség igényével közölt beszélgetésekben és egymás között is így szólítják őt?! És végső soron ki az a figura, elsődleges narrátor vagy odaértett szerző, aki finom érzékkel összerendezi a kórus és a szereplők elbeszéléseit?”⁴ Mondhatjuk erre persze azt is erről, hogy a folytonos nézőpontváltás következménye lehet ez is, vagyis hogy az egyes szám első személyű szólam is átvált olykor harmadik személybe, és magyarázni kezdi saját magát. Ilyen elidegenítő effektusnak tűnik, amikor egy-egy szereplő a sűrűn emlegetett „rokonsági csoportunk” kifejezéssel hivatkozik a kiterjedt családra.

A kiterjedt rokonságon kívül a kor számos emblemikus szereplője felbukkan a regényben. Kiderül, hogy Kohner Artúr Ady Endre bőkezű támogatója, bár olykor sokallja a költő által igényelt apanaszt. Heltai Jenővel is jóban van, többször találkoznak, és egy alkalommal Heltai elmondja neki, mit hallott és olvasott a „zsidótlánításról”. És azt is hozzáfűzi — mintegy látnokként —, hogy a gazdag zsidóknak jóval nagyobb esélyük van a túlélésre, mint a szegényeknek. Fenyő Miksa, Maxi is Artúr barátai közé tartozik, akitől a regény végén olvashatunk egy emlékeztető cikket a család alkujáról. Schlachta Margit neve is többször felbukkan Judittal összefüggésben, Kasztner Rezsőre, Ravasz Lászlóra is hivatkoznak, de mára már csaknem feledésbe merült nevek is szerephez jutnak, mint például az újságíró–kritikus Tonelli Sándoré. (Závadával készített interjúkból tudjuk, hogy a regény forrásai között ott volt Heltai Jenő és Fenyő Miksa nemrég kiadott naplója is.) Ilyenkor óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy mennyire terhelik meg a szöveget ezek a hivatkozások, nem tűnik-e erőltetettnek, amikor egy adott korszak számos híressége, emblemikus alakja, eseménye felbukkan egy

³ SÍPOS Balázs: *Gátá*, Revizor, 2017. szeptember 15.; elérhető: <https://revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta/>.

⁴ MELHARDT Gergő: *Regény a ködben*, Litera, 2019. augusztus 17.; elérhető: <https://litera.hu/magazin/kritika/regeny-a-kodben.html>.

regényben, nem túlzó-e az igyekezet, hogy a narrátor minden tudását belezsúfolja a szövegbe — akármennyire is hálás dolog kultúrtörténeti adalékokkal fűszerezni egy könyvet. Ez minden bizonnyal szubjektív megítélés kérdése, de számomra ez a „mennység” ideálisnak tűnt. A szövegbe írt kor- és kultúrtörténet hitelesíti a miliőt, de nem terheli meg.

Annál több problémám van az aktuálpolitikai kiszólásokkal. A *Hajó a ködben* történelmi regényként is felfogható (megcsaláregényként, szerelmi történetként), és a történelmi regények általában a jelen számára fogalmaznak meg tanulságokat — mint, mondjuk, Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regénye. Csakhogy amikor ez túl átlátszó, túlságosan rímél a kortárs közélet egy-egy szolámára, jelenségére, akkor az már bizony erőltetettnek tűnik. Mint például, amikor Kornfeld Móric felesége, Marianna odamegy Imrédy Béla feleségéhez, arra kérve, hogy vesse latba befolyását, mert a férjét letartóztatták. A nő csodálkozva néz rá, sajnálkozik, és kimondja azokat a szavakat, melyekkel az újságolvasó már találkozhatott az utóbbi években: „most már mi jövünk!” (153) Hasonlóan ismerős lehet a hírolvasó számára Kamenyec-Podolszk neve a közelmúltból — ahogyan a már említett kritika is szóvá teszi ezt: „Nem érdemes úgy csinálni, mintha Kamenyec-Podolszkij neve ma nem a kormánypárti történészintézet vezetőjének nyilatkozatát és az akörül kialakult vitát juttatná az ember eszébe. [...] Természetesen nem az a probléma, hogy a Závada-regényben kiemelt helyet kap ez a vérengzés — sőt! —, hanem az, hogy ennek a kiemelésnek nem látszik az esztétikai jelentősége a regény világán belül. Csak a mai (nem is történészszakmai, hanem publicisztikus) politikai állásfoglalás lóg ki belőle, meg az elképzelt, hasonlóan gondolkodó olvasóközönség büntudatra való felhívása.”⁵

A Weiss Manfréd-rokonság egészen máshogy éli meg a zsidóüldözéseket, a gettóba zárást, mint az alsóbb osztályokhoz tartozó zsidók. A helyzetük kivételezett, de ez részben annak is köszönhető, hogy a „Dunai Repülőgépgyár már feszített ütemben szállít a németeknek”. (8) De sokáig, nagyon sokáig ők sem mérik fel a fenyegetettség valós mértékét, amikor pedig végre igen, akkor világossá válik, hogy menekülni kell. Sokakkal ellentétben azonban nekik van lehetőségük vagyoniuk egy részének és az életüknek a megmentésére. Igaz, az ország elhagyása is komoly traumát jelent a család tagjai számára, hiszen „minden elsüllyed, amiben részünk, tevőleges vagy csak élvező részünk volt”. (356)

Chorin Ferenc tárgyalja le az életüket megmentő alkut Becher alezreddel. A történet voltaképpen nem más, mint magának ennek a tárgyalásnak az előkészítése, megvalósítása, és következményeinek bemutatása. Azt is mondhatjuk, hogy a regény gerincét egy üzlet, egy procedurális eljárás alkotja. A kritikusok egy része éppen ezért teszi szóvá a példál az *Egy piaci napra* jellemző drámaiság hiányát. Bevallom, nekem nem hiányzott még több dráma, éppen elég volt ennyi is, sőt, a regény végén még sok is. Éppen ezáltal lett ugyanis hiteles, ahogyan bemutatta, hogy az emberek élete, sorsa olykor nem drámai eseményekben, hanem száraz tárgyalások, hivatali eljárások során dől el. Miközben

egy ország rohan a pusztulásba, az emberek mégis próbálják élni a mindennapi életüket — és ez hatásadás eszközei használata nélkül is plasztikusabban mutatja be a túlélés drámáját.

A regény több erénye közül az egyik a kedvesen ironizáló hangnem. Nem gúnyos, hanem szeretetteljes ironia ez. Például abban a jelenetben, amikor Kohner Artúr a munkásai megverik, és ő „bezárkózott, ápoltatta magát, és hagyta, hogy ifjú neje kedvére kényeztesse — más oldalról viszont megkeményítette szívét, és újragondolta helyzetét —, vagyis kiheverte a dolgot.” (21) Artúr jellemzése is kedvesen csipkelődő: „az ő lelkiakata összetett annyira, hogy az híven tükrözheti a Trianon utáni ország legkülönfélébb mélyáramlásait”. (47) Vagy ott van Kállay miniszterelnök felkiáltása: „szeretném én is Budapestet nyílt várossá nyilvánítani [...], de hát hiába is vonultatnám föl a pápa helyett Stern Samut, az antik műemlékek helyett pedig Gül Baba sírját...!” (81) Ezek és a hasonló gegek közelebb hozzák a szereplőket, és némi derűtséget visznek az amúgy szomorú eseményekbe.

Mindezek mellett — ha már az erényeknél tartunk — ott vannak a remek mikrojelenetek. A kritikusok többsége megemlékezett már Chorin báró és Becher alezredes tárgyalásáról, melyre a mágnás saját villájában került sor, ám a házigazda a német tiszt volt. Bohózszerű jelenet, mely színpadon nagyon hatásos tud lenni — ahogyan az is, ha hihetünk a regény elődjét jelentő színdarab (*Az utolsó üzlet*) kritikusaiknak. De az is nagyon emlékeztető, amikor Artúr a szeretőjéhez, Lolához hívja meg barátját, Fenyő Maxit. A két férfi komoly dolgokról beszélget, ahogyan a komoly férfiak szokták, Lolát pedig minduntalan félbeszakítják, akinek egyre inkább az az érzése, hogy „mintha valami orfeumi nőcske csücsült volna az asztaluknál az Arizonában”. (137) Van egy-két olyan apró jelenet is, melynek a történetben semmi funkciója nincsen, ám hangulatfestő elemként hatásosak. Például amikor Heltai Jenő egyszer azt meséli Artúrnak, hogy a kapualjban látott egy patkányt, mely a tejesüveg aljáról itta ki a maradékot, és „esküszöm magának, hogy a két mellső mancsával emelte meg az üveg alját, hogy a szájához illessze”. (246)

Hasonló szerepet tölt be olvasás közben a két Zsidó-sziget emlegetése is, melyekről csak a regény végén derül ki, hogy nem funkciótlannak vannak beékelve a szövegbe. Kezdetől fogva világos, hogy sorsmetafora a Ráckevei-Duna ág két elpusztult szigete, melyek a folyó partjainak beépítése során tűntek el. Akkor tűnnek fel ismét, immár Artúr víziójában, amikor a családtagok által hátrahagyott túsza a Dunába ugrik, és mintha látná maga előtt az egyik szigetet, nyüzsgő tömeget hordozva a hátán a folyón haladni. Apokaliptikus látomás ez, és szinte megszólal az olvasó fejében a Mohácsi-fivérek rendezésére jellemző kakofón zene, és szinte látja ezt a hajót a színpad terében.

Csakhogy ez a jelenet színpadon sajnos hatásosabb lenne, mint regényben — és vélhetően az is. A történet utolsó lapjait amúgy is erősen megterhelik a szükségszerűen elintézt tragédiák: Judit öngyilkossága, Lola elhurcolása és Artúr Dunába ugrása,

⁵ *Uo.*

melyek mind az utolsó öt oldal eseményei. Mondhatni, kissé felgyorsult a regény ritmusa, ami mindenképpen kiköppenést jelent az események addigi tempójához képest. Esztétikailag is, hiszen a Zsidó sziget látomása túl harsány, túl szájbarágós, túl didaktikusan akarja értelmezni a címet. *Hajó a ködben*: tudjuk, hogy egy kevésbé ismert Ady-vers címe, telitalálat. Nagyon sok mindenre lehet asszociálni a hajó és a köd metaforájáról; a Palesztinába kivándorló zsidók hajójára, Bosch *Bolondok hajója* című képére, Katherine Anne Porter azonos című regényére, és hosszan lehetne sorolni. Hangulatában is, jelentéstartományában is Ady másika, híres versére, *Az eltévedt lovasra* is gondolhatunk.

Melhardt azt állítja, hogy az utóbbi években feltűnően megsaporodott múltfeldolgozó regényekkel ellentétben „itt szó sincs a perifériákon élők küzdelmeinek, elhallgatott történeteknek, traumáknak vagy ismeretlen sorsok feltárásának a bemutatásáról. Ehelyett kőgazdag arisztokratákról, felsőházi tagokról, iparmágnásokról olvashatunk.”⁶ Ez kétségtelenül így van, de az elhallgatott történetek, traumák vagy az ismeretlen sors nem csupán a perifériákon élők osztályrésze lehet. Ezért is külön érdekes és üdítő színpont, hogy Závada ezúttal „kőgazdag arisztokratákról” ír, hiszen a mindennapi embernek általában nincs hozzáférése ehhez a világhoz. A Weiss Manfréd-örökösök története nem közismert ugyan, de aki akarta, lehetett róla tudomása — bár alighanem sokan nem tudtunk róla, vagy csak nagyon elnagyoltan. Így azonban a figyelem középpontjába került ez a történet, és vele együtt az általa felvetett morális dilemma.

Ezzel függ össze a regény egyik legfontosabb problémája is, a fikció és a valóság viszonya. Závada ebben a regényben is, mint ahogyan a *Természetes fényben* és az *Egy piaci napban* is úgy dolgoz fel megtörtént eseményeket, hogy elemeli őket a valóságtól; megváltoztat szereplőket, helységneveket, vagy kérdéssé teszi a fotó és a szöveg viszonyát. Vagyis erőteljes jelzéseket ad az olvasónak, hogy nem dokumentumregényről, nem történeti írásról van szó, hanem fikcióról. Ennek számos jele van a *Hajó a ködben* című regényben is; többek között az is, hogy Weiss Edith helyett Weiss Juditról van szó, valamint a leszármazottak is szóvá tették, hogy némely dolog nem egészen úgy volt — ahogyan ez Várad Júlia Strasserné Chorin Daisyvel folytatott beszélgetéséből is kiderül.⁷ De éppen ez különbözteti meg Arisztotelész *Poétikája* szerint a történeti munkát a költészettől: az előző azt írja meg, ahogyan valami volt, az utóbbi pedig azt, ahogyan valami lehetett volna. Závada utolsó regényei mintegy átmenetet alkotnak a két terület között. Önismeretünk regénye ez. Teljesen egyetérték Radnóti Sándorral, aki szerint: „hogy van író, aki ennek felelevenítésére vállalkozik, és magas irodalmi színvonalon végrehajtja, annak a nemzeti kultúrában betöltött jelentőségét nem lehet eléggé megbecsülni”.⁸ Jómagam is úgy gondolom, hogy a nemzeti múlt egy fontos és különösen tanulságos epizódja ez a történet.

⁶ *Uo.*

⁷ Lásd KÁROLYI Csaba: *Utolsó üzlet*, Élet és Irodalom, LXIII évf., 39. szám, 2019. szeptember 27.

⁸ RADNÓTI Sándor: *Az alku*, Élet és Irodalom, LXIII évf., 25. szám, 2019. június 21.

KUSTOS Júlia

Az emlékezet teste(i)

(Molnár T. Eszter: *Teréz vagy a test emlékezete*. Prae Kiadó, 2019)

A traumatizált egyén emlékezetéről szóló kutatások az első és második világháborút követő időszakban hatványozottan vannak jelen az irodalomtudományban mind az egyéni, mind a kollektív traumát illetően. A traumát tematizáló irodalmi (és nem irodalmi) alkotások a pszichét és/vagy a testet ért erőszak megannyi válfaját megidézik, és bizonyos olvasatokban hangsúlyozottan koncentrálnak arra a kérdésre, hogy a tanúságtevő elméjének narratívaalkotó eljárása miként viszonyul a vélt igazsághoz vagy valósághoz. Molnár T. Eszter frissen megjelent regénye fontos kérdéseket vehet fel e kérdéskört illetően is. Három középkori nő élettörténetét, avagy ugyanazon nőnek három lehetséges élettörténetét bontja ki. A kiindulópont, a gyermekkorban átélt abúzus az, amely ezeket a történeteket összeköti. Az elmúlt években hangsúlyozottan előtérbe kerülő erőszak- és traumatapasztalatot mozgósító irodalmi szövegeken (bestsellerként és sorozatként feldolgozva a populárisabb Netflix-kultúrában teret kapott például a *Patricik Melrose*) vagy a sajnálatos módon elbaggatellizált MeToo-kampányon túl — vagy pontosan ez utóbbinak ellenében — nagyon fontos, hogy egy szerző úgy tudjon az erőszaktételről és annak hatásairól beszélni, hogy a nyelvezet felülkerekedhessen a témán, és olyan szerkesztési elveket használjon, melyek nem a dedukcióra építenek, hogy elkerülje azt, hogy a traumát elszennvedő alanyt mások életében traumát okozó vagy pszichésen stagnáló, csupán traumájának tükrében létező alanyként jelenítse meg.¹

Molnár T. Eszter a *Teréz vagy a test emlékezete* című regényével egy nyelvezetében nagyon szikár, finom és részletgazdag képet tár elénk. Az események a narrátor(ok) belső monológjaiból rajzolódnak ki. A narrációk erejét az események sodrása, az elhallgatás és a kimondás érzékeny egyensúlya biztosítja. Az első mondattól (mely in medias res nyitja a gyomorfogató, a kimondatlanból összeálló eseményt: „Helyes kislány vagy.”) az utolsóig egy olyan világot mozgat, melynek elemei mind hozzájárulnak az önelbeszélés egyszerre intim és tárgyilagosan kegyetlen rész-

¹ Erről a tematizáló eljárásról ld. bővebben: BORDA Réka: *Akit megrontanak romlottá válik: a gyermekkori szexuális abúzus sztereotípiái a filmvásznon*, Magyar Narancs, 2019. október 12.