

A TÉR EMLÉKEZETE ZOLTÁN GÁBOR ÉLETMŰVÉBEN

„Állítólag jó a topológiai érzékem” – idéz fel egy elismerő megjegyzést a *Követ venni* című novella elbeszélője Zoltán Gábor első kötetében (VK, 62).¹ Ha szemügyre vesszük a szerző életművét, azt láthatjuk, regényeinek és rövidprózáinak minden elbeszélője kivételesen fejlett topológiai érzékkel rendelkezik, és szereplőit is a megszokottnál bensőségebb viszony fűzi a (túlnyomórészt városi) terekhez – például mert teherautósofőrök, építésszek, taxisok, régészek vagy villamosvezetők. Zoltán írásainak meghatározó eleme a tér; nem csupán mint a cselekmény helyszíne, hanem mint a történetek formálója, birtokosa, őrzője.

Zoltán Gábor prózájában kitüntetett szerep jut a történelmi emlékezetnek, melyet magában hordoz a föld, a táj, a folyó, a házfalak, udvarok és városrészek. Első három kötete (novellafüzerei: a *Vásárlók könyve* és az *Érények könyve*, illetve a *Szőlőt venni* című regény) a rendszerváltás utáni Magyarországot ábrázolják külső és belső nézőpontok váltakozásával. Novellásköteteinek elbeszélői folyamatosan cserélődnek; szereplői között pedig – az ország legkülönbözőbb társadalmi rétegeit bemutatva – felbukkannak önkényes lakásfoglalók, benzinkúti kutya- és emberharcokra specializálódott fogadóirodások és hithű kommunistákból lett szélsőjobbboldaliak. Helyszínei jellegzetes lakásbelső, lépcsőházak, pincék és hermetikusan zárt falvak; ezek huszadik századi történetének egyes epizódjairól lépten-nyomon tudósít az elbeszélés.

A *Szőlőt venni* cselekményét egy Amerikában felnőtt, magyar származású fiatal nő látogatásai szervezik olyan emberek otthonaiban, akik hazatelepültek az Egyesült Államokból, és tengerentúli nyugdíjuktól élnek Magyarországon. Adélnak azt kell ellenőriznie, hogy a rokonok és szomszédok nem élnek-e vissza az itthon igencsak tehetősnek számító idősök vagyonával. A kezdetben Adél látogatásait követő, különböző otthonok között mozgó narráció végül megállapodik egyetlen budapesti belvárosi lakásban, amely – lakóival, a „bácsiékkal” együtt – a cselekmény középpontjává válik. A *Fekete bársony* a kétezres évek Magyarországnak akadémiai világáról fest groteszk képet egy Faust János nevű vidéki kutató kalandjain keresztül, aki eladta a lelkét az ördögnek. Zoltán Gábor egyetlen transzcendens elemeket is felvonultató művében a térhasználat is grandiózusabb léptékű: az ördögi varázserővel felruházott szereplők kedvük szerint teleportálhatnak a világ különböző pontjai között, a föld pedig nemcsak birtokként, nem-

¹ A Zoltán Gábor műveiből vett idézeteket a következő rövidítési rendszer szerint a főszövegben, zárójelben adom meg.

Vásárlók könyve, Budapest, JAK – Kijárat, 1997 = VK

Érények könyve, Budapest, Magvető, 1999 = EK

Szőlőt venni, Budapest, Magvető, 2001 = SzV

Fekete bársony, Pécs, Jelenkor, 2008 = FB

Orgia, Budapest, Kalligram, 2016 = O

Szomszéd. Orgia előtt és után, Budapest, Kalligram, 2018 = Sz

Szép versek 1944. Abszurd antológia, Budapest, Kalligram, 2020 = AA

zeti térként vagy termőföldként, de – külső perspektívából is láttatott – bolygóként: Földként is szerepet kap.

Orgia című regényében a negyvenes évek nyilaséletébe tekinthetünk vissza. Az emlékezés közvetítői itt a szerző otthonául szolgáló Városmajor különböző épületei és a Duna. A következő, *Szomszéd* című esszéregény ezt helyezi további lokális történeti-kulturális kontextusba, többek között a korabeli magyar művészi élet szereplőinek nyomon követésével, az utcákra és lakóházakra irányuló fokozott figyelemmel. A trilógia harmadik, saját magát *abszurd antológiaként* aposztrofáló darabja az 1944-es év magyarországi és magyar nyelvű verstermését elemzi. A *Szép versek 1944* című kötetben kiemelt szerepet kapnak egyes földrajzi helyek (Budapest, Erdély, a Balaton), azonban itt inkább a művészet és sajtó, tehát a közös kultúra szimbolikus tere kerül a középpontba. A versek itt kordokumentummá, a sajtóorgánumok pedig emlékezhellyé válnak.

Jelen tanulmányban azt elemzem, a Zoltán Gábor prózájában ábrázolt terek hogyan konzerválják és közvetítik az emlékezetet, illetve hogy a művek – Zombory Máté kifejezésével – miképpen *lokalizálnak* történelmi eseményeket, például az *Orgia*-trilógia a magyar holokauszt egyik legfőbb állomását. Tanulmányom alfejezeteit az ábrázolt tér bizonyos elemei: a bérházak, a Duna, a föld, a Városmajor és az ostrom által megcsonkított Budapest utcái strukturálják.

Bérházak

Zoltán Gábor előszeretettel használja a bérházakat, társasházakat cselekményei színhelyéül. Ezek az épületek olykor a bennük létező mikrotársadalom aprólékos bemutatását, olykor az emeletek közti hierarchia szimbolikájának érzékeltetését teszik lehetővé, mások az épített tér jellegének fikcióalakító hatása jelenik meg bennük, bizonyos esetekben pedig a házfalak és más tereptárgyak a történelmi emlékezet médiumává válnak.

A *Szólót venni* jelentős része egy 19. század végén épült budai bérházban játszódik, illetve két, közös udvarral összekötött házban, ahol az egyik pincében náci katonák csontvázaira (SzV, 360–361.), az udvaron álló betemetett kútban pedig a '44–45-ös ostromnak áldozatul esett lakók holttesteire lehet bukkanni: „az ostrom telén volt, hogy nem jött víz a vezetékből, és a szomszédból szóltak, hogy üzembe kéne helyezni a kutat. [...] A falmögöttiek jöttek át 1944 telén, hogy szerintük meg lehetne a kutat nyitni. [...] Egyszer a szirénák megszólaltak, légiveszély volt, és nagy csomó ember állta körbe a kutat, és akkor jött volna vízért egy kisgyerek a házból [...]. A szülei már lesiettek a pincébe, ott hallották a gépek zúgását, és a bombát. Az udvaron robbant. Kicsi bomba volt, azért nem rombolta le a házakat, de az udvaron széttépett többeket, akik vízért álltak. A kisfiúnak kezét, lábát leszakította a bombaszilánk. [...] A kútba, az amúgy is beszórt kútba hordta aztán a fagyott testeket egy lakó, amikor megelégette a rendtelenséget [...]. Vannak, akik szerint az udvar rózsái és vadszőlői azóta dúsultak be ennyire” (SzV, 49–50). A cselekmény jelenéből (a kilencvenes évekből) olyankor tekint vissza a múltba az elbeszélés, amikor a térnek egy bizonyos, elhallgatott (eltüntetett, befalazott) események emlékét őrző eleme éppen praktikus funkciót kapna: az ostrom áldozatait rejtő kút rendbetétele az aktuális házmester programjának része, a fal mögé bújtatott fiatal katonák maradványaira pedig akkor találnak rá a bácsiék, amikor felmérik, alkalmas-e a ház pincéje borkészítésre. A pince és a kút a történelem objektív tanúiként, a történetek közvetítőiként tűnnek fel a regényben. A *Vásárlók könyvének Virágot venni* című novellájában a gyermekkorára visszaemlékező narrátor a lépcsőházuk leírásával indítja az elbeszélést. Az ablakok jellemzése által Budapest ostromának a történetéről, majd az arra emlékeztető nyomok fokozatos eltűnéséről is szót ejt: „Mióta mi a világon vagyunk, ezekből az

ablakokból nem lődöztek mással, mint csúzlival és fúvócsővel, de születésünk előtt négy évvel olyan ostromlók lőtték a vár északi oldalát, akik másmilyen fegyverekkel bírtak: a lődözés nyomai máig láthatóak a falakon; tizenöt évvel korábban pedig a déli front állt ki egy elkeseredett támadást. Gondolom, ilyen alkalommal igazi vér alvadt a lépcsőház mészke padlatán, de mire oda jutottunk, hogy bebarangoljuk az egykori csatateret, valószínűleg minden emberi nedv száradmányát eltüntette már a hypo” (VK, 17).

Az *Erények könyvében* olvasható *Hallgatásban* egy mindvégig „a kicsi”-ként aposztrofált fiatal lány kerül kívülállóként (az egyik lakónál vendégeskedő rokonként) egy társasházba, ahol sorra végigjárja a legkülönösebb lakók (barátságatlan öregasszonyok, korrupt ügyvédek, egykori bűnözők) lakásait, és ablakot pucol náluk. A novellában hangsúlyossá válik a társasház szimbolikája; a lakók az emeletek eszmei pozícióját a *Goriot apó* hierarchiájához képest épp fordítva ítélik meg, ugyanis a magas elhelyezkedést a transzcendenshez közel állónak, az alsóbb szinteket alviláginak látják: „Egy fedél alatt kell laknunk egy börtönviselt emberrel, gondolták a lakók, nagyszerű! Még ha alulra került volna, ahogy illő, a pincébe... Most aztán élhetünk fejünk fölött a bűnnel!” (EK, 114.) Az utóbbi mondat annak fényében lesz igazán jelentőségteljes, hogy a főszereplő tinédzserlány az elbeszélés végén félholtan, meztelenül látjuk viszont a ház tetején.

A bérház a közös tér által összekötött társadalom legkisebb egysége. Az ebben rejlő poétikai potenciált a magyar irodalomban Déry Tibor aknáza ki a leglátványosabban az *Alvilági játékokban*, illetve *A tanúk* című, szintén 1944–45-ben játszódó, egy pesti zsidó család hányattatásait bemutató drámájában. Kisantal Tamás az utóbbiról szóló elemzésében azt írja, hogy „a háború krízishelyzetében a makrovilág hatalmi struktúrája hirtelen a mikrovilágban, a társasház szférájában is látványosan eluralkodott”.² Ugyanitt külön kitér a drámában is központi szerepet kapó *házmester* toposzá vált alakjára. Mint írja, „[m]aga a házmesteri [...] funkció a korszakban már erőteljes szimbolikus tartalommal bírt, az ekkoriban keletkezett szövegek, újságcikkek gyakran megemlékeznek a rettegett házmester figurájáról, aki az ostrom idején néha szó szerint élet-halál uraként az adott lakóközösség feljebbvalójává, a hatalom helyi képviselőjévé vált”.³ A házmester a Zoltán-életmű leggyakrabban visszatérő alakja. A *Szőlőt venni*ben az örök konfliktusban álló ikerház két féltét érzékletesen jellemzi a két végletesen különböző házmester: a bácsiék házában a konzervatív, óvatos, cselekvésképtelen Daruka hivatott fenntartani a rendet, a szomszédban pedig a menedzsertípusú, korszerűsítést követelő, amorális Alex, aki a közelmúltban költözött haza Amerikából. Az *Orgiában* a házmester a zsidóellenes állami vezetéssel összejátszó mikrohatalom könyörtelen képviselője. Amikor a tizenkettedik kerületi nyilasok razzizálni mennek egy közeli bérházba, „[a] házmester útbaigazítja őket. Valamint, ha már zsidóügyben járnak, figyelmükbe ajánl egy másik ott lakó nőt is” (O, 39.). A korábban említett *Virágot venni* című novella elbeszélője már az első oldalon részletekbe menően értekezik a társasházak hatalmi pozícióit betöltő személyekről, és egyértelmű morális állásfoglalást tanúsít velük szemben: „A mi házunkban székelt a háztömbmegbízott. És [...] ott volt még Aranyaszájú Rózsi néni, a házmester, mint ok és örökös veszedelem. [...] Olyan hosszas magyarázatot igényelne, hogy megértessem, miért is rettegett a házfelügyelő haragjától gyerek és felnőtt, hogy nem szívesen kezdenék bele. Akkor szólnom kéne arról is, hogy miben áll a különbség a házmester és a házfelügyelő között, és ez a kis eszmefuttatás alighanem úgy végződne, hogy a házfelügyelő hasonlóképpen rokon értelmű szava a házmesternek, mint a hírszerző a kémnek, az ítéletvégrehajtó a hóhérnak” (VK, 16–17.). Zoltán Gábor később, az 1944–45-ös események társadalmi-kulturális hátterét feltáró *Szomszédban* már (ön)kritikával illeti a házmestereket középpontba

² Kisantal Tamás: *Az emlékezet és a felejtés helyei. A vészkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években*, Pécs, Kronosz, 2020, 229.

³ Uo., 228.

állító beszédmódot és közvélekedést, ugyanis az szerinte túlságosan leszűkíti az elnyomó hatalommal összejátszó mindenkori polgártársak körét, ezáltal pedig táptalajként szolgálhat a felelősségelhárításnak. „Habár nálam is úgy van, hogy a házmester a feljelentő. Pedig tanuljuk meg egy életre: nem mindig a házmester a feljelentő. Van úgy, hogy egy jogi doktor, egy pilóta, egy híres író unokája veszi kézbe a sorsunkat. A szomszédunk” (Sz, 188.).

A bérházak mellett, hogy az emlékezet médiumaként és a hatalmi struktúrák modelljeként szolgálnak, bizonyos esetekben olyannyira központi szerepet kapnak, hogy a házak jellege a cselekmény esetleges alakulására is hatással bír. A *Virágot venni* már említett, gyermekkorára visszaemlékező homodiegetikus elbeszélője saját magának és egykori barátainak bemutatását azzal kezdi, hogyan nézett ki, mihez hasonlított a lépcsőház, amelyben éltek. „A miénk [...] olyan, mintha valami szálloda lépcsőháza volna. [...] Feriek lépcsőháza olyan volt, akár egy várkastély belseje. [...] Kláriék lépcsőháza megint más volt. Komoly és szögletes” (VK, 16–18.). A belső tereknek nem csupán hangulatfestő, de cselekményformáló funkciójuk is van. Az elbeszélő két barátjának, Ferinek és Klárinak a szakításáról a következőképpen nyilatkozik: „A beszélgetés helyszíne Kláriék lépcsőháza volt. El tudom képzelni, hogy ott álltak a virágot sose látott, urnaszerű váza mellett, és a tenyerük rásimult. [...] Ha Feriek lépcsőházában beszélnek, minden másképp történik. Abban a várbelsőben” (VK, 22.).

Zoltán Gábor prózájában a tér központi szerepe abban is tetten érhető, hogy az érzékelés lehető legtöbb szféráját áthatja. Nemcsak a látást és a tapintást, de például a szaglászt is. A *Kést venni* című novellában szereplő régész „[m]iután kikísérte a lányt a kapuhoz és visszament a szobájába, megérezte a szagot, amit a haj maga után hagyott. Mert alighanem a hajból jött ez a szag [...]: egy földszintes, alápincézetlen kis ház kiszellőztethetetlen dohszaga” (VK, 39.).

Duna

Az *Orgiát* nyitó ajánlásnak rendhagyó címzettje van: a regényt ugyanis *A Dunának* dedikálja a szerző. Ezzel jelentős közép-európai művészeti és (Jókaitól József Attilán, Nádas Péteren, Esterházy Péteren át Dunajcsik Mátyásig húzódó) magyar irodalmi hagyományhoz kapcsolódik a kötet. Nádas 2005-ös nagyregénye kapcsán írja Szolláth Dávid, hogy „[a] Duna is szinte szereplői státuszt kap a *Párhuzamos történetekben*. Közép-Európa-szimbólumként, zsúfolt emlékezhelyként a »nagy történet« integrálhatóságával hiteget”.⁴ Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című 1991-es regényében a folyam a szó szoros értelmében is szereplői státuszt kap, például emberekkel folytatott dialógusokban vesz részt.⁵ Konrád György esszéjében, *A Duna meghallgatásában* pedig maga a Duna az egyes szám első személyű elbeszélő.⁶ A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* is bizonyítja, az *Orgia* pedig nyomatékosítja, hogy a holokauszt után már nem lehet a holokauszt előtti nyelven írni, főleg nem a Dunáról: „Nagyétkű erre a Duna. (42. január, 44. november satöbbi, jégen lékvágás, zsidók, szerbek belepuskázása, csecsemők falhoz csapása, magyar kivégzendők összedrótozása, tarkónlövése, égetése, parázson sétáltatás, elevenen megnyúzás, here tépése harapófogóval, gyerek lábára akna erősítése, majd lövöldözése találatig, fűrészgéppel derékban kettészelés, karóba húzás satöbbi. Satöbbi: ez a történelem másik

⁴ Szolláth Dávid: *Mészöly Miklós*, Budapest, Jelenkor, 2020, 418.

⁵ Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán*, Budapest, Magvető, 2020, 89.

⁶ Konrád György: *A Duna meghallgatása*, in: Konrád György: *Útrakészen. Egy berlini műteremben*, Budapest, Palatinus, 1999, 438–443.

neve. Satöbbi: ez az idő súlya, a mocskos személytelenség. [...]” – írja Esterházy.⁷ A plasztikus felsorolás mintha az *Orgia* legemlékezetesebb jeleneteinek összefoglalása lenne.

Az *Orgia* egy Dunához vezető autópályán indul. Az *in medias res* kezdésből fokozatosan kirajzolódik a főszereplő Renner alakja, aki éppen feladatot teljesít: Adler típusú teherautóján holttesteket szállít a folyóhoz a tizenkettedik kerületi nyilasok székházaként szolgáló Városmajor utca 37.-ből. A Duna ezután számtalanszor feltűnik a regényben; szinte kizárólag a gyilkosságok eufemizált megnevezéseként. Nem csupán a beavatott nyilasok, de az olvasó és a leendő áldozatok is pontosan tudják, mit jelent a *Dunához kísérés*. A nyilaszsargon még tovább absztrahálja a Dunába lövés mindennaposá váló gyakorlatára hivatkozó szóhasználatot, így a mérsárlásra olykor már csak *úsztatásként*, a folyóra pedig „Locsogó Gettó”-ként hivatkozik (O, 136.). Zoltán Gábor egy interjújában, melyet Csontos Erikának adott, beszámol azokról a nehézségekről, amelyek a regény történeti szerkezetének felvázolásakor adódtak. Arra a problémára, hogy a szemtanúk vallomásai alapján nehezen azonosíthatók a pontos helyszínek, éppen azt hozza fel példaként, hogy a Duna ebben a diskurzusban jóformán megszűnt földrajzi kategória lenni, és helyette a zsidógyilkosságok metonímiájává vált: „annyira paradigmatickussá vált a mondas, hogy »kivitték a Duna-partra«, hogy ha valakit elhurcoltak és lelőttek, akkor is előfordult, hogy így mondták, ha az illetőt nem a Duna-parton, hanem valahol máshol lőtték le. Mert az ember elpusztítása akkor hirtelen egyé vált a Duna-partra vitellel.”⁸

A Duna tehát nem csupán Budát és Pestet választja el, de élet és halál között is cezúrát képez. A *Hallgatás* című elbeszélés, amelyben a megvert és levetkőztetett fiatal lányra a társasház tetején találnak rá, azzal folytatódik, hogy a taxi, amely a kórházba szállítja őt, „a folyóparti útról a vízbe zuhant. A sofőr és P. kiúszott. A kicsi eltűnt” (EK, 119.). A *Szőlőt venni* című regény egyik kulcsmozzanata az a szöveg végén olvasható, de a cselekmény idejének kezdetéhez tartozó jelenet, amelyben a bácsiék társaságának két tagja először találkozik. Eszter megkérdezi a mellette elhaladó, szőlősputtonyt cipelő Ritát, hogy csipegethet-e a szép színű gyümölcsből, és bevallja neki, hogy éppen azt tervezgette, a Dunába ugrik (SzV, 363–364.).

Föld

Nem meglepő, hogy éppen a borszőlő megízlelése menti meg Eszter életét, és láncolja őt örökké Ritához és a bácsiékhoz. A bor, a szőlő és a termőföld központi motívum Zoltán Gábor prózájában, elsősorban – mint a címe is utal rá – a *Szőlőt venni* című regényben. A bácsi különös érzékenysége és ősi tudása többek között a borkészítésben nyilvánul meg. Eszmefuttatásaiban gyakran kitér a bor kultúrtörténetére és arra a misztikus erőre, amellyel a bor rendelkezik mindazok fölött, akik fogékonyak rá. „[A]kinek csak a legjobb borok esnek jól, az utánuk megy, és megkeresi őket. Kegyetlen ösztön ez, mint a szerelem” – mondja (SzV, 356.). Ahogy a térhez, úgy a borhoz is különös érzékük van Zoltán szereplőinek, és ez az elköteleződés olykor minden mást háttérbe szorít. A *Pontosság* című novella elbeszélője például a félmeztelen feleségét és éppen vendégségbe érkezett, szintén egyre lengőbb öltözetű barátnőjét utasítja így: „Menjete, öltözzetek. Szeretném, ha semmi se vonná el a figyelmet a borról” (EK, 20.).

A borivásra a Zoltán-univerzum szereplői úgy tekintenek mint a nemzethez tartozás, és mint a férfiasság bizonyítékára. (Mindez természetesen nem mentes a szerző stílusára

⁷ Esterházy, i. m., 228.

⁸ Csontos Erika: Géppisztoly és mandolin: Beszélgetés Zoltán Gáborral, *Litera*, 2016. 12. 26., hozzáférés: 2021. 04. 20. <https://litera.hu/magazin/interju/geppisztoly-es-mandolin-beszelgetes-zoltan-gaborral.html>

igencsak jellemző iróniától.) „Férfi?! [...] Nem tudja, mi a különbség a házmester és a hosszúlépés között” – olvassuk a *Földet venni* című novellában (VK, 68.). Beszédés, hogy azok a szereplők, akiknek az idegenséget hivatott érzékeltetni az elbeszélés, például az Amerikában szocializálódott Alex (*Szőlőt venni*) vagy az idegenként aposztrofált vendég a *Földet venni*-ben, mindig sört isznak. A bor, túllépve általános nemzetikincs-jellegén, az ősi rend szimbólumaként is megjelenik: „A bor isteni adomány [...], azok a szerencsétlenek, akik az ősi rendből kiszakadtak, azok lesznek betegek tőle. Ránk nem hoz rontást.” – okítja testvérét a *Gondoskodás* című novella anakronisztikus tinédzserelbeszélője (EK, 64.). A sokat emlegetett bácsi szavaiban elválaszthatatlanul összekapcsolódik a bor, a tér és az emlékezet. A kötet végén, kis túlzással a regény esszenciájának összefoglalásaként szerepel, hogy „a bort a föld csinálja, és nemcsak az, amelyikből a szőlő gyökere szívja a tápanyagot és a vizet, hanem amelyik a pince körül van. Itt, ezen a helyen évezredek óta csinálnak bort. Minden megváltozott, de a föld nem változott” (SzV, 363.).

A föld körüli változásokról is érzékenyen ír a tér emlékezetét prózapoétikája előterébe helyező Zoltán. A huszadik század történelmi eseményei miatt bekövetkezett kényszerű birtokosváltásokról tudósít a *Földet venni*, amelyben a háziasszony egy látogatónak foglalja össze a szomszédos telek történetét: „Ez nemrég szőlőhegy volt, tudja? Azelőtt meg erdő. Svábok kaptak itt földet, minden család annyit, amennyit meg tudott tisztítani a fáktól, meg amennyit meg tudott művelni. Amikor kivágták az erdőt, akkor derült ki, hogy milyen szép innen a kilátás. De hát a szegény svábok nem nagyon értek rá nézgelődni, folyton kellett kapálni, ásni. [...] Rossz, sziklás volt a talaj. Már a háború előtt eladták a felét. Egy zsidónak. Aki aztán nem került elő a háború után. Ismert okok miatt” (VK, 78–79.).

Városmajor

A *Budapest a diktatúrák árnyékában. Titkos helyszínek, szimbolikus terek és emlékhelyek* című, térképekkel ellátott emlékeztörténeti „útikönyvben” írja Ungváry Krisztián és Tabajdi Gábor, hogy „[a] város szövege [...] magában rejt a XX. századi diktatúrák emlékét is”. Kifejtik, hogy „[a] magyar fővárost mindkét totalitárius ideológia alapján át kívánták szervezni. [...] Ugyanakkor az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után berendezkedő Kádár-rezsim tudatosan próbálta feledtetni a korábbi korszakok rémtetteit. [...] Így Budapest egyes épületeinek sorsa még az itt lakók számára sem ismert”.⁹ A Városmajort az *Orgia* teszi emlékezhelyé, hiszen – mint Pierre Norától tudjuk – „[a]z emlékezhelyeket az emlékezet és a történelem játéka, interakciója hozza létre [...]. Létezésükhöz mindenekelőtt az emlékezés szándéka szükséges”.¹⁰ Az itteni utcákon történt események kapcsán éppen az emlékezés szándéka hiányzott a második világháború utáni évtizedekben. Zoltán trilógiája ezen változtat.

Maurice Halbwachs lokalizáció-fogalma, amelyet Zombory Máté a szűkebb értelemben vett földrajzi tér kontextusában tárgyal (Nora emlékezhely-konceptiójára is támaszkodva), adekvát elméleti keretet nyújt Zoltán Gábor *Orgia*-trilógiájának értelmezéséhez. „A lokalizáció olyan térbeli gyakorlat, amely a múlt kezelésén keresztül az én, a »mi« és a másik kulturális reprezentációját végzi – annak térbeli-anyagi következményeivel. Más szóval a lokalizáció nem csupán a múlthoz fűződő viszonyt szervezi, hanem

⁹ Ungváry Krisztián és Tabajdi Gábor: *Budapest a diktatúrák árnyékában. Titkos helyszínek, szimbolikus terek és emlékhelyek*, Budapest, Jaffa, 2012, 9.

¹⁰ Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*, ford. K. Horváth Zsolt, in: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*, vál., szerk. K. Horváth Zsolt, Atelier könyvtár, Budapest, Napvilág, 2010, 27.

együttal a teret is: lokalitást, azaz helyet és odatartozást konstruál” – írja Zombory.¹¹ Szűcs Teri a Városmajor emlékezetstratégiai értelemben vett lokalizálásában látja az *Orgia* tétjét: „Itt járunk nap mint nap. Nem csak arról van szó, hogy ezek a helyek az amnézia térbeli csomópontjaivá váltak – emlékekkel terhesek, de számunkra totálisan üresek mégis. A regényből az is világosan kiderül: minden házban történt valami, gyilkosok és áldozataik éltek egymás mellett, egyetlen fallal elválasztva. Aztán valami véget ért, valami más kezdődött, és egy kerület, egy város folytatta mindennapi életét, mintha mi sem történt volna. A tizenkettedik kerületi házak, helyek *helyszín*-volta, s mindaz, ami fölhozható az amnézia kútjából, nem hagyja nyugodni Zoltán Gábort, aki maga is városmajori lakos”.¹² 2017-ben indult a *Hosszúlépés. Járunk?* tematikus városmajori gyalogtúrája, amelyen Csonka Laura történész, levéltáros vezet végig (túlnyomórészt) budapestieket a tizenkettedik kerületi önkényes nyilasvérengzések helyszínein (Városmajor utca, Alma utca, Németvölgyi út) és a kerületi nyilasok egykori otthonai, főhadiszállásai előtt.¹³ A séta, amely jellemzően a kerületben lakók számára is új információkkal szolgál, az *Orgia* munkacímeként is szolgáló „Véresmajor” néven fut.

A *Szomszéd*ban a következőképpen tárgyalja a lokális hallgatás problémáját Zoltán: „Sokára és lassan tudtam meg, mi történt a Városmajorban negyvennégy–negyvenöt telén. Az iskolában, ahol a tudást az állami csatorna belém folyatta, nem beszéltek róla. Pedig voltak tanárim, akiket szerettem, tiszteltem, és akikre most se emlékszem másként, mint jó pedagógusként. De felidézhető akár csak egyetlen eset, amikor az általános tananyag leadásán túlmenően beszéltek volna az itt megesett dolgokról? Hát nem” (Sz, 22–23.). Fontos megjegyezni, hogy nem Zoltán az első magyar prózaíró, aki témává teszi a tizenkettedik kerületi nyilas tömegmészárlásokat. Mészöly Miklós *Filmje*, amely az *Orgia* színhelyéül is szolgáló budai utcákat (elsősorban a Csaba utcát, valamint az azt merőlegesen metsző Maros utcát és Városmajor utcát) írja le minuciózusan, néhány – meglehetősen erőteljes – mondat erejéig megemlékezik a ’44–45-ös eseményekről.¹⁴ A *Film* prózapoétikájának egyik fő eleme pontosan a tér emlékezete. Ahogy Szolláth Dávid fogalmaz Mészöly-monográfiájában, „[a] helyszín [...] a szereplőkkel egyenrangú főszereplője a regénynek”.¹⁵ Zoltán Gábor említést tesz Mészöly regényéről a *Szomszéd*ban: „Mikor a *Filmet* először olvastam, nem akadtam meg ennél a részletnél. [...] [N]em fogtam fel, hogy Mészöly Miklós azt mondja, a lakóhelyemtől kb. ötven méterre emberek ölték meg. [...] Szinte biztos, hogy otthon voltam, amikor a *Filmet* olvastam, vagyis: ott. És nem esett le a tantusz? [...] [A] filmbeli öreg házaspár és a többi lakos se látszik tudni a lakhelyük közelében végbement mészárlásról” (Sz, 92.). Akárcsak a *Film*ben, az *Orgia*-trilógiában is a tér veszi át (a társadalomtól) az emlékezés és az emlékeztetés feladatát.

Budapest

Az *Orgia* pontosan dokumentálja a város terének átalakulását is. Ez a változás igen gyors ütemben történik, hiszen a cselekmény egybeesik Budapest ostromával 1944–45 telén. „A Margit-híd nincs, félig berobbantották, a Lánchídon kéne átmenni” (O, 13.) – morfondírozik Renner, amikor a nyitójelenetben azt fontolgatja, hogy autójával megszökik a

¹¹ Zombory Máté: *Az emlékezés térképei. Magyarország és a nemzeti azonosság 1989 után*, Budapest, L’Harmattan, 2011, 76.

¹² Szűcs Teri: Nyilas gyönyör, *Revizor Online*, 2016. 08. 02., hozzáférés: 2021. 02. 14. <https://revizoronline.com/hu/cikk/6223/zoltan-gabor-orgia/>

¹³ <https://hosszulepes.org/hu/seta/veresmajor> hozzáférés: 2021. 06. 14.

¹⁴ Mészöly Miklós: *Film*, Budapest, Magvető, 1976, 173.

¹⁵ Szolláth, i. m., 406.

nyilasoktól, és átmegegy Újlipótvárosba, hogy megmentse anyját és kislányát. A Budapesten élők ostromtapasztalatát és azok lírai reprezentációját külön fejezetben elemzi a '44-ben írt költeményeket szemlélő *Szép versek 1944*. A *Városok szép tornyai hullnak* fejezet megállapítja, hogy a Budapest ostromát elszenvető és azt verseik témájává emelő költők „bizonyos mértékig távol tartják az élmény nyers brutalitását. Úgy látszik, a bombázást átélni hasonlóképpen személyiségromboló hatású lehet, mint a megerőszkolás, a kínzás elszenvedése. A költői eszközök használata pedig, ha nem is mindenképpen, de azért általában, az élmény feloldásához, meghaladásához segíti a költőt” (AA, 61.).

Az ostromlott város terének, épületeinek romlása Zoltánnál metonimikusan összekapcsolódik az emberek testi és mentális állapotában beálló hanyatlással. A *Rendszeret* című novella elbeszélője így mesél arról, barátjának családja hogyan jutott hozzá a nagy, belvárosi lakásukhoz: „Nyíri barátom nagyapja negyvenötben begyalogolt Rákos-keresztúrról. A légnyomás levitte feje felől a háztetőt. Kinézett magának egy üres lakást, és beköltözött. Az ablakból leste a nőket. Legtöbbjük leromlott az ostrom alatt. Az elsőnek, amelyik jó formában volt, leszólt” (EK, 29.). Az a bizonyos nagyapa tehát éppen úgy válogatott az ostrom által megkímélt lakások, mint a hasonlóképpen jellemzett nők között.

Az *Orgia* a város változásait elsősorban stratégiai szempontból ábrázolja, amiként a nyilasok gyakori helyváltoztatásait is. Amikor a regény végén a „Tizenkétker” tagjai visszaingulnak Budára (az akkor már Andrássy úti) székhelyükről „[a] hidat elérve hallják meg a lövések zaját. Megint lövik Budát. Bőröndös, batyus emberek kutyagolnak Pestről Budára. Eszerint a civilek ugyancsak jobbnak látják áthúzódni a vár környékére” (O, 253.). A tér rohamszerű átalakulása itt párhuzamban áll az államhatalomban bekövetkező változásokkal. „Az épület környékén robbanások. Az oroszok lődöznek. Küldik Budának az aknagránátokat. Úgy nézzen ki, mint egy ostrom. Az uralmuk alá vetett területek nőnmű lényeit kúrják, és nem unják. A kicsi gyerekeknek hlebát adnak” (O, 278.). A város pusztulása a regény fókuszában álló nyilasok nézőpontjából egybeesik az igazság és a nemzet romba döntésével is. A helyükre lépő új rezsim konkrétan és metaforikusan is rombolóként lép színre.

A város terének hatalmi struktúrák alapján végbemenő változásait a közterek elnevezésének mindenkorai módosításain is tetten lehet érni. Egy-egy régi-új utcanév egyértelmű prózapoétikai potenciállal is bír, akár csak az *Orgia* alábbi mondatánál: „Félúton a[z Andrássy-út] 47-es és 60-as szám között, a régi Oktogonon, aminek már nyolc éve Mussolini-tér a neve, egy második emeleti lakásban zsidókat rejteget egy asszony” (O, 208.). A *Gondoskodás* című elbeszélésben a narrátorlány visszaemlékezik a nagyapjuk – feltételezhetően a rendszerváltás körül bekövetkezett – halálára, amikor felmerült a kérdés, legyen-e pap a temetésén: „Akkor derült ki, hogy nekünk nincs vallásunk. Addig nem volt különösebben feltűnő, mert olyan volt az ország is, vallástalan. De épp abban az időben lehetett meglátni a papokat. [...] A főiskolán, ahova jártam, egy szobát átadtak az atyáknak. Hallottam, a takarítónők úgy nevezték azt a helyiséget maguk között, hogy *paplak*. Addig csak 204-es volt, gondolom” (EK, 56–57.). Az imént idézett mondatok is azt érzékeltetik, a vallások vagy ideológiák hogyan alakítják a teret, pusztá megnevezésük által miként tudják megváltoztatni egy helyiség, egy utca vagy akár egy közös tér által összetartozó társadalom mibenlétét.

Zoltán Gábor novelláiban és regényeiben a terek segítenek emlékezni és emlékeztetni. Eddigi életművében a huszadik század Magyarországnak leginkább elhallgatásra csábító eseményeit helyezi vissza eredeti lokális kontextusukba, ezzel kísérteties, könyörtelen közelségbe hozza őket az említett terek mai birtokosai és használói számára, mind a fikción belül, mind azon kívül. Ezáltal hiteles, lényeglátó – és nem mellesleg: nagy esztétikai élvezetet nyújtó – módját kínálja a múlttal való szembenézésnek, a felelősségvállalásnak, a tereinkhez (és egymáshoz) fűződő viszonyaink őszintébbé tételének.