

# KÉREM, NE KAPCSOLJA KI

**Az** már a *Betegség házá*nál nyilvánvaló volt, hogy Geröcs Péternek nagyon kézre áll a regényírás, ezzel megdöntve azt a hiedelmet, mely szerint a jó regényíró alsó korhatára nagyjából harmincöt év. A *Győztesek köztársasága* azonban már azt bizonyítja, hogy Geröcs a fiatal kortárs próza egyik legtehetségesebb alakja, aki új kötetében kíméletlenül tárja fel az emberi lélek ideológiákba torzulásának folyamatát. Az első néhány fejezet olvasói fejkapkodásait követően, amikor abban sem vagyunk biztosak, hogy nem véletlenül más borítót kötöttek-e a szövegtesthez, hiszen az első, kifejezetten a cím által prefigurált recepciós élmény csak nagyjából a regény harmadánál jelentkezik, feslik fel a befogadó előtt a szöveg idioszinkretikus multidimenzionalitása. Ekkor válik világossá, hogy a Csalog Zsolt-féle posztmodern szociografikus prózai felütés és a, nyomozásnak egy szerre – a feltett kérdések beszédre bíró funkciója miatt – eredményeiként és fő csapásirányaként szolgáló tanúvallomások rögzítő fejezetek alkotta, krimis ív mindössze olyan keretet szolgáltatnak, amely az egymás mellett futó, számtalan eltérő értelmezői megközelítést igénylő szálakat összetartja.

A regény főszereplőjével, Vincze Sámuellel az olvasó soha nem találkozik közvetlen megnyilatkozóként, helyette másodkézből ismerheti meg személyiségét és élete fordulópontjait, így az anyjától, Gabriellától a gyermekkorát, a főnökétől, Pusztaitól a munkásságát, lakótársától, Tamástól pedig a szexuális életét. Mivel az egyes fejezeteknél nincs rögzítve, hogy ki beszél, ezért az olvasónak e jegyzőkönyvszerű formából, esetleg mások vallomásainak segítségével kell beazonosítania a megszólalt, miközben próbálja rekonstruálni, hogyan történtek az egyes események, például miért van jelentősége a minisztériumi farsangnak, illetve mivel kapcsolatban lehet fontos, hogy mi történt ott; mire fel a kihallgatás? Ezekből a dokumentumokból először, persze, a regény egyik legnagyobb erőssége világlik ki, mégpedig a személyekre szabott, de egységes nyelvezete, melyből egyértelműen kiderül egy-egy beszélő háttere, sőt, néha annyira hitelesen működik, hogy a titkárnő, Andrea túlcicomázott, az élőbeszédétől teljesen idegen, anglicizmusoktól és malapropizmusoktól hemzsegő, redundáns kijelentéseinek folyamatossága szinte kint okoz az olva-

Geröcs Péter:  
*Győztesek köztársasága*  
Pesti Kalligram, Budapest, 2015

sónak, anélkül viszont, hogy kínos paródiává válna. A szereplők megrajzolásához ugyanakkor hozzátartozik az is, hogy jellembeli kidolgozottságuk túpon-tosan viszonyul nemcsak beszédükhöz, de az olvasó mindennapi tapasztalatához is – a homoszexuális irányultságát elfojtó radikális jobboldali, a túlmozgásos titkárnő, a nyugdíj után megkeseredett progresszív értelmiségi, a megélhetés érdekében egyik művészeti ágat a másikra cserélő (véltetőleg) közepszerű rendező valahogy mind ismerősen hatnak. A szereplők ráadásul nemcsak egymás vallomásait egészítik ki öntudatlanul, ahogyan például Gabriella csupán képről látja a már hidrogénezett hajú Samut egy ismert színházi ember oldalán (30), míg Pusztai rájuk is nyit (48), hanem egymás megszólalásainak fényében átlényegülnek, gyakran épp azzal, hogy egymást is szidják: Tamás nemes egyszerűséggel hisztériának állítja be (127) a túlhajszolt és cselédként használt Andreát (211). Ennélfogva már nem abban merül ki a funkciójuk, hogy mozaikokat nyújtanak a történetek rekonstruálásához, inkább a vallomások egymás mellé tétele válik katalizátorrá az olyan kérdések feltételéhez, mint hogy e rengeteg patológikus eset – a szuicid hajlamú Lőrinctől a meggyengült idegzetű Andreáig – hogyan kumulálódhatott Samu személye körül, és végső soron mennyiben játszik bele saját neurózisuk Samu leírásába. Így pedig már kevésbé érezzük karikírozottnak a megmunkálásukat, bár könnyen mondhatnánk olyan ítéletet, miszerint a kötet sztereotipikus alakok ötvözéséből különíti ki mondanivalóját, és egyszersmind vázolja fel Samu élettörténetét. A regény végére azonban világossá válik, hogy sem az egyiknek, sem a másiknak nincs igazán jelentősége, mert a *Győztesek köztársasága* legfőképpen azt teszi kompromisszumok nélkül nyilvánvalóvá, hogy a túlzottan könnyen referencializálható passzusok és

a már-már elcsépelet üzenetek kiolvashatósága emeli ki őt a közéleti irodalmi státuszából, vagyis az, ahogyan ideológia és ironia kéz a kézben építi le egymást és építi fel a szöveget. Ez pedig már befelé, a regény textuális szintjeire mutat.

Annál is inkább, mivel a Győztesek Köztársasága először kéziratként tűnik fel a regényben (51), és egészen az utolsó kérdések egyikéig nem is tudjuk, hogy mi iránt kutakodik a kérdező, talán Samu szövegének alakulását akarja végigkísérni (123), ahogyan az a (feltételezhetően) színházi szövegkönyvtől a konkrét értelmiségi telephelyként való megvalósuláson keresztül egy experimentális darabig ívelne, ha nem fulladna kudarcba a kísérlet; egy magasan képzett egyénekből álló önfenntartó falu utópiájából munkatábor lesz. Azazhogy csak látszólag, hiszen erről csupán az utolsó vallomásból értesülünk, a nyugdíjazott egyetemi tanár adja ilyesfajta olvasatát a történeteknek, miközben leginkább neki (is) köszönhető az események ilyenén alakulása. Az ő bennfoglaltsága és befolyásoltsága az általa már történelmileg ismert viszonyoktól (kommunista haláltáborok) remekül színre vittek, de a szöveg szüntelenül ellenpontozza ezt Samu félreolvasott nietzscheiánus „csak olvasatok vannak” (248) gondolatával, ami így az olvasó (és a detektív) döntésképtelenségéhez vezet. Ráadásul a regény lezárásaként szolgáló fényképleírások – bár közel sem annyira kidolgozottak, mint a tanúságtételek – tárgya direkt azokat a pillanatok nem mutatja meg, amelyekből egyértelművé válna, valóban mindössze a gondolatok születésének mindennapok felőli megfigyelőállomásaként működött-e a telep (255f), vagy ténylegesen rákosista munkatáborként szolgált. Az olvasó ezért talán egy kicsit átverve is érezheti magát, mert csak egyetlen fejezetben kapunk képet arról, milyen lett végül Samu utópiája, miután felvezette azt mind Pusztainak, mind Tamásnak, de igazság szerint a könyv végére nyilvánvalónak tetszik, hogy a Győztesek Köztársasága már jóval a cselekvési tervből a konkrét kísérletbe történő fordulása előtt jelen volt, méghozzá valamennyi szereplő Samuval való érintkezésében és azok elbeszélésében. Samu munkatársai, hozzátartozói kezdettől eleve tesztalanyok voltak, néhányuk pedig vallomása végére bizonyos mértékig belátja ezt. A főszereplő köztársasága és átvett színházi társulata így az *ügy* toposzában ér össze: „Az ügyre hivatkozva bármit kihajtottunk az illetőből” (121). Gerőcs könyve e lépéssel pedig nemcsak párbeszédbe lép néhány nemrég megjelent más regénnyel, a személyes sors nihilizmusa szempontjából Potozky László *Éléseivel*, az utópia megvalósíthatóságának szatírjában pedig Márton László az *A mi kis köztársaságunkjával*, hanem mintegy szintetizálja is e két aspektust. Azzal, hogy Recsk képét és a kommunizmus rémtetteit emeli traumati-

kus pozícióba a Samu által okozott egyéni sérelmek mellé, nem egyebet tesz a szöveg, mint kinyilvánítja: semelyik eszme nem független sem a megvalósítástól, sem annak kiagyalójától, ennyiben pedig minden utópia már eredendően disztópikus és topikus – amennyiben Recsk közelsége befolyásolja az utolsó tanú tapasztalatát.

A *Győztesek köztársaságában* minden már eleve torzult, így a felvilágosodás még ma is érvényesnek tartott progresszivitása valójában úgy használódik fel a szatírához, hogy az aufkléristának tűnő görbe tükör egyben maga felé is torzít. Ezért telitalálat, hogy elsősorban a kommunista ideológiával dolgozik a regény, mert ekképpen még erősebben tud leszámolni a szép eszme–rossz megvalósítás hamis oppozíciójával, az individuum és kollektíva közti differenciát felfüggesztve. Ahogyan Angéla, a művészterapeuta fogalmaz: „a terror is csak egy formája a hétköznapi napoknak” (228), így az megvalósulhat egyéni és kö-



zösségi szinten egyaránt, és hogy e két szint kapcsolata milyen szoros, annak szép figurája az, hogy Tamás Gulág-könyvéből egy a társaság tagjait ábrázoló kép esik ki, amikor összeszedi dolgait Samu lakásán (129). Samu vulgármarxista beállítódása csak fokozza ezt: nekifeszülne a retorikának, és gyakorlatorientálttá szeretne válni, de ennek ellentmondanak a szereplők mentegetőzései („Nem költök, ezek az ő saját szavai” [143]), saját nagy ívű beszédei a müncheni

ni kocsmban (59) és a farsangi bálon (171–3), valamint a Pusztai feleségének írt levél, melyet Tamás ad át a detektívnek: „Ez az ember nem kevesebbet akar, mint az édenkert kerítését újra körberakni, és az arra érdemes telepeseekkel a boldogság reális, kézzel fogható fizikai valóságát meghonosítani” (154).

A még a nárcizmushoz is túl érzéketlen főszereplőnek, akiről hiába kapunk néha mélylélektani jellemzést is társaitól, valahogy mindvégig felszínes marad, így éppen ürességének mélységét ismerjük meg. A direktbe idézett párbeszédekben nem ritkán személytelen alakokat használ: „Ez hogy értendő?” (35), illetve „Nem szabad bemenni” (77). Dilettantizmusa, a művészetből a politikába menekülése akár sablonos is lehetne, hiszen ha a színházban nem engedik rendezni (49f), akkor művészi elgondolásait az életben érvényesíti. Szintúgy klisés lehet állandó hátfájása, melyről könnyen gerinctelenségére asszociálhatunk, szemben radikális jobboldali szertőjének „egyenességével” (87). Holott a miniszter azt tolmácsolja, hogy Samu államtitkári beavatásakor neki „annyit mondott, hogy [célja] semmi más, mint a racionalizálás. Ő maga semmiféle ideológiát nem óhajt képviselni.” (160) Ámde, a politikai-etikai kérdések a regényben szétbogozhatatlanul összekapcsolódnak a fikció inherens figuratív iróniájával, aminek legfőbb támogatója az a technika, hogy a főszereplő nem a primer diegetikus szinten ismerhető meg, sőt környezete, Alkotmány utcai luxuslakása még inkább áttételesen, hiszen annak enteriőrjéről Pusztaitól értesülünk először, neki is a felesége mesélt róla, akivel viszont Tamás osztotta meg benyomásait, miután Samunál járt. A kitarított közvettség miatt – mindenfajta, a valós viszonyokra természetesen nagyon is vonatkoztatható referencialitása ellenére – így a legbiztosabbnak beállított és a legnagyobb tétellel rendelkező diskurzus, az értelmiséghez nem tartozás produkálta frusztráció ideológiába hajtásának álságos magyarázata Samu esetében (246) végső soron érvényét veszti.

Ugyanezen okból a regény a dokumentarizmus hi-telességét is folyamatosan lebegteti, ami a vallomásokban végig konzekvensen érvényesítődik oly módon, hogy az események egyrészt roppant műviékké válnak a főszereplő jellemzése felől olvasva, például ahogyan a Samuhoz odanőtt maszk (135) épp egy farsangi bálon esik le (37). Másrészt ugyanezen eseménynél ér egymásba valamennyi tanú vallomása, nevezetesen, hogy Samu mindenki szerint Nérónak öltözött, hiszen olvasatuknak az örült zseni képe felel meg leginkább a főszereplőt tekintve, aki a tömeges emberi szenvedést egyfajta látványosságként fogja fel (108), és egy haláltáborot ábrázoló kép előtt pózol (139). Samu valójában Pilátus volt a farsangon (213), a többiek tévedésével így mintegy igazolva látja saját, már említ-

tett nietzscheiánus axiómáját. Ugyanígy, amikor Pusztai müncheni előadása végén elcsuklik a hangja, azt a túlzásba vitt pátoszként értelmezik a vallomástevők, holott az gyomordaganatának egyik szimptomája volt. Mindazonáltal Samu mindenki más miatt tartja torzultnak: ki a szexuális orientációjáért, ki a maximalizmusáért, esetleg a tartásáért – így relativizálódik az a lelki torzultsága is, amely a Győztesek Köztársaságát eredményezte, és amely első pillanatban annyira nyilvánvalónak hatott. Tehát az olvasó szüntelenül kétségek között tarttatik azzal kapcsolatban, hogy valóban egy cezaromán rabszolgahajcsár ellen keltek-e fel jogosan kollégái és tesztalanyai, vagy egy jóakaró embert hurcoltak meg, aki mindössze saját dilettantizmusának esett áldozatul. Másképpen fogalmazva, a kérdés, hogy az eszméi végeztek pusztítást, vagy őt magát rontották meg az eszmék, megválaszolatlan marad. Éppen ezért fontos, hogy a vallomásokban semmilyen apró részlet nem marad funkciótlan az elbeszélés szempontjából, ennyiben pedig nagyon szépen dolgozik a regényszervezés, egyszerre bontva meg a krimiszüzsét, mivel elhagyja a félrevezető vagy fontosnak tűnő, de semerre nem mutató jeleket, illetve a dokumentumstátusszal együtt járó hallgatást és értelmetlenséget.

A *Győztesek köztársasága* így válik kiválóan megkomponált leletévé korunknak, miközben retorikájában folytonosan távolítja magát mindenfajta mimetikus kapcsolódási ponttól. Trauma-elbeszéléseiben pedig a közösségi retorika és a személyes élmény egybefonódik: például Samu látens homoszexuális szeretőjének a gyermekkori bántalmazottságára való visszaemlékezése és a Samu megkínzásáról tett vallomása két kollektív múltfeldolgozó beszédaktus közé ékelődik (75 és 105). Ez vezet el a végkövetkeztetéshez, hogy hiába tűnik csak az utolsó fejezet relevánsnak a munkatábor szempontjából, valójában valamennyi beszélő már eleve egy ahhoz hasonló telepen dolgozott Samu mellett a szent ügy, a szép gondolatok érdekében, ami végül mindegyikük nyomorához vezetett. Ezen túlmenően azonban a regény referencialitása és inherens textuális dinamizmusa fikcionálisan még egyszer visszatükröződik és beiródik, méghozzá az élet és művészet egymás elleni kijátszásával Samu által. A regénybeli újraértett holokauszt-darab, az *Öröm oda!* munkálatainál Samu egyszerre rendezzi a drámát – mely ráadásul címével reflektál az elmúlt évek általában hasonló színvonalú címadási technikáira az aktuálpolitikai töltetű daraboknál (pl. *Ahogy tesszük* 2007) – és az ellenzéki tüntetéseket. Míg azonban az *Öröm oda!* soha nem rendelkezett végső írásos formával, a Győztesek Köztársasága igen, de éppen a praktikus performansa nem valósult meg – előbbi egy traditív követően, vagyis *Örömdaként* azonban elhangzik az utóbbi tábori manifesztálódásában, fikciót és extratextuális elemeket végleg összekuszálva. Ezért

érdekes, hogy a darab bemutatója utáni beszélgetésen elhangzó értelmezések feltűnően nem magára az előadásra vagy a drámára vonatkoznak, hanem annak befogadási lehetőségeire: míg Samu a recepcióesztétika mellett teszi le a voksát, addig Tamás szerint a mű nem a befogadásban, hanem az utómunkában léte-sül (134), mivel Pusztai, akiről Samu úgy nyilatko-zik, hogy célja a „keresés teljes apparátusát transzpa-renszé tenni” (141), újra és újra végigmegy a történte-ken, például Lőrinc halálának körülményei kapcsán (135f), annak érdekében, hogy a jelenben történhes-

sen valamifajta megértés, amivel azonban elkerülhe-tetlenül újrendezi az eseményeket, folytonosan el-tolva a katarzist. Csak az a gombóc ne maradna még-is ott az ember torkában, amikor a szöveg végére ér...



**Smid Róbert:** Az MTA-ELTE Általános Irodalomtudomá-nyai Kutatócsoport tudományos segédmunkatársa. Főbb kutatási területei a pszichoanalízis médiumarcheológiai diskurzusa és az irodalom kartografikus kultúrtechnikái.

RŐHRIG ESZTER

# Megszegett TESTAMENTUM

„Ó, építsd a halál-hajódat. Építsd mielőbb,  
mert szükséged lehet rá.  
Mert ami vár rád – az a megsemmisülésnek az útja.”  
D. H. Lawrence: *A halál hajója*

Györe Balázs:  
*Halálom után eltüzelni!*  
Pesti Kalligram, Budapest, 2015

Újpesti utcakép a szocializmus korából: anyát és gyermekét látjuk elmenni. Kép a képben: az anya arra kéri kisfiát, hogy üljön modellt, szeretné lefestet-ni őt. Ez a kezdés a regény zárómondatához illeszt-ve („Vezesse életét az Isten!”) válik majd egésszé. Ta-lán nem pusztán az elbeszélő anyjához fűződő ellent-mondásos kapcsolatáról szól ez a könyv – ahogyan a borító fülszövegében olvassuk. Címe – mint a ké-sőbbiekben megtudjuk – felkiáltójellel is nyomatéko-sított kettős kívánságot takar: az anya első szerelmé-vel folytatott levelezését és őt magát is kéri elégetni. Fia betartotta, de meg is szegte e végső akaratot. Az anya testét – ahogyan ő meghagyta – elhamvasztot-ták, első szerelme hozzá írt levelei és az emlékiratai azonban nem kerültek tűzre, e regény tiszta költészet-té átlényegülő kötőanyagává váltak. Az anya fizikai hanyatlása, majd megsemmisülése, a szenvedése, ki-szolgáltatottsága, személyiségének szétesése, pszichés elfojtásainak felszínre törése mind-mind kíméletlen naturalizmussal épülnek bele a narrációba.

Az elbeszélő magával sem elnéző: betegápolóként ugyan mindent megtesz, de érzelmileg-morálisan

többször meginog, sőt az exitus pillanatát sem várja meg, otthagya anyját a kórházban (185. o.).

Csak röviden (mert elemzésünknek nem tárgya) utalunk a civilizációtörténetben fogant, de a hétköz- napokban leegyszerűsödött anyaimázusra, mert szem- ben mindazzal, amit ebben a regényben olvashatunk, ez a „normatív” anyakép tele van aggatva klisével, ide- ológiával, sok-sok őszintétlenséggel. A bibliai és egy- házi utalásrendszerrel terhelt nőképre ráadásul még a vele szemben lehetetlen elvárásokat támasztó mo- rális kódex is rakódik, amelynek személyiséget, sza- badságot elfojtó hatásait több helyen is észrevehet- jük ebben a regényben: az anya katolikus nevelteté- sében, majd a döntéseiben (amelyek közül a legször- nyűbb az, hogy ötven évig élt egy olyan férfival, aki őt nem szerette). Az olvasó valósággal szomjazza e té- mában a nyers, sallangmentes, kegyeletsértő művé- szki megközelítésmódot. Olvasás közben érzékelhető, hogy mind az anya, mind a fiú fellázadnak, szem- befordulnak a rájuk tukmált szerepelvárások ellen.

Az első oldal gyerekkori emlékképe után az anya, Széles Ilona rajztanári diplomája, majd nyolc idé-

zet következik Jack Kerouactól a gondoskodó, de az utódnak nem szárnnyat adó, inkább azt bebábozó, bebugyoláló anyáról. Ezután az elbeszélő széles érzelmi-indulati skálán mozgó, anyját felidéző recitálása következik. Minden mondat az *anya* szóval kezdődik: az emlékkavalkád csupa ellentmondás. Kötődés és tiltakozás. Majd az anya önéletírását: amerikai és újpesti éveit idézi. Az anyai biográfia mintegy visszaülő magyarázatul szolgál arra, hogy miért kezdődött a regény Újpesttel és miért olvastunk ennyi Kerouac-idézetet: Amerikában, New Yorkban jött a világra, de szülei hazatértek és éppen Újpesten telepedtek le, oda, ahol a regény elején megláttuk anyát és fiát. Elfojtásokkal teli önfeláldozásra, örömtelenségre, egyszóval semmi jóra nem számíthatunk, amikor azt olvassuk, hogy az anya a komfort nélküli, egyszobás lakás konyhájában, nyugágyban tölti az éjszakát, hogy a rokonoknak szállást adhasson. A beat nemzedék emblematisz írója, Jack Kerouac nemcsak anyaélménye révén rokonítható a regénybeli fiúval; a kerouaci lázadó, ellenkező attitűd sugalmazza, majd a narráció előrehaladtával igazolja is az elbeszélővel való rokonlelkűséget. („Állásom nincs. Úgynevezett szabadfoglalkozású író vagyok.” 52. o. „Sose gondoltam, anyámmal ellentétben, hogy vinnem kell(ene) valamire az életben.” 142. o. „Érettségi után hosszú haját és hosszú szakállt növesztett. Deviáns magatartású lett!” – írja róla az anyja. 249. o.) Széles Ilona a család mint felettes én irányítása alatt állt. Előbb a szülők, testvérek, majd a férje szabtak korlátokat neki, s akadályozták abban, hogy kedve és hajlamai szerint éljen. A sors, az *ananké* sem pártolta – amelyben ráadásul hitt is (232. o.) –, mert fiatalon elvesztette élete szerelmét. Férje szinte egész házasságuk alatt ápolásra szorult; majd a halálát követő özvegységben, az anya utolsó életszakaszában, betegségben és szenvedésben, a saját halálra készüléskben fonódik mind szorosabbra az anya–fiú kapcsolat. Amikor a leginkább szüksége van rá, mert férjében, az együtt töltött ötven évben csalódva, női betegségektől sújtva, legközelebbi, még élő rokonától, gazdag, sikeres öccsétől is elhagyatva, testi és szellemi hanyatlását fiával kell megosztania. A szerző anyja halálát és a halált követő teendőket, a kegyelet és az emlékőrzés teljes mellőzésével, a pszichológiai és érzelmi motívumok kiiktatásával írja le. Tévedés lenne azt gondolni, hogy családregeényt tartunk a kezünkben vagy anya–fiú kapcsolatáról, esetleg annak újfajta, pátosztalan bemutatásáról szól ez a könyv. A különféle szöveganyagok és szövegminőségek hajszálpontosan vannak egybeszerkesztve. Irodalmi idézetek, hivatalos szövegek, kórházi zárójelentések, operációk orvosi leírásai, temetői ügyiratok, lajstromok, inventáriumok, magánlevelek és visszaemlékezések alkotják a nyersanyagot. A szerző minden, az öreg-

ség, betegség, halál, ápolás témájában ismeretes, flaubert-i értelemben „készen kapott” (*idée reçue*) érzelmi és szövegpanelt félresöpör, és merőben új módon állít emléket az édesanyjának. Miközben mindvégig érezzük a naturalisztikus, sőt, nem ritkán brutális valósághoz tapadást, a dokumentarista, szikár, eszköztelen, tényközlő írói attitűdöt, tudván tudjuk, hogy az irodalom, a fikció szabadságos világában vagyunk, ahol az anya megkapja majd mindazt, amit a való élet megtagadott tőle: a szuverén létet, a megszólalás és önkifejezés jogát, a hétköznapiakat művészté a lényegítő képességeket.

*Az írás, az írás sorsot formáló, mágikus hatalma a regény elsődleges tárgya.* Az apa, az anya és a fiú között az írás teremt különös, bonyolult viszonylatokat: egymásról, de nem egymásnak írnak (még akkor sem, ha levelekről van szó, mert a címzettek válasza következetesen hiányoznak). Az egyes családtagok az én és a másik nézőpontjából is megjelennek ezekben az írásokban, időben előre- vagy visszaülőva. Mindegyikük kudarcot vall. A 46. oldalon együtt vannak mind a hárman az írással való kínlódásban. Az elbeszélő kamaszkora első regénye torzóban maradt, édesanyja is „...belekezdett néhány történetbe”. A férjéről akart írni... hétszer is belefogott, de „beletörtött a bicskájá” (144. o.). Apjáról pedig ez áll: „Hárbar élete úgy alakult, hogy rejtett vágya ellenére nem tudott író lenni...” (46. o.) Közös bennük, hogy létük, egzisztenciájuk magjában teremtő erő rejtőzik, a szülők titokban írnak, és csak a fiúnak adatik meg, hogy vállaltan is alkotó művész legyen. Hármójukban van még egy közös vonás: az apa a szerelemért áldozza fel magát, az anya a családeért, a fiú az irodalomért. Az anyja elégedetlen, nem tud beletörődni abba, hogy fiának nincs állása, amit ő maga nem bán, nem vágyik rá. Van még egy negyedik szereplője is e családi háromszögnek: Varga Edit. A szülők írásos megnyilvánulásainak ő a rezonőrje. Mindhármójuk, sőt – az anya szerelmét, Lugosi Lajost is beleszámítva – négyőjük életét a háború élménye, illetve annak utóhatásai árnyékolják be. A szülők: Ilona és Pál nem egymás iránt tápláltak szerelmet, józan megfontolás alapján léptek házasságra. Az írás menedék, pótcselekvés volt a számukra elhibázott döntésükért, életükért. Edit a háború alatti bujkálás közben kozmikus terekben lebegő, ihletett, költőien emelkedett leveleket írt Györe Pálhoz. („Kérjük együtt Istent, hogy az eljövendő esztendőben is a mennyei drágakövekből kirakott hídján vezessen bennünket...”). Az „Aphrodité-szépségű és testű” serdülő lány a keatsi „*A thing of beauty is joy forever*” narcisztikus ideálját testesíti meg. Látomásos költői hangja a háború után egy csapásra elvész és hétköznapi dolgokról: érettségi vizsgáról, külföldi utazásról számol be, szakítólevelet ír, aztán 1948-ban, elválásuk után három évvel így gra-

tulál volt szerelmének: „Házassodási szándékodhoz egyébként sok szerencsét kívánok”, majd ugyanitt szóba hozza, hogy ő is megszeretett valakit, és e szavakkal búcsúzik Györétől: „Ave et vale” – ami azt juttatja eszünkbe, hogy a műveltség mennyire ösztönösen és külsőséges cicoma tud lenni. A regényben mindez nem szerepel, csak az anya egy memoármondatának („Megmaradt levelezésüket a Dohány utcai Zsinagóga Emléktára Múzeumának adtam.” 243. o.) utánjárva jutottunk Edit érintetlenül megmaradt, kézzel írott, huszónhárom leveléhez. Györe Pál levelei nem voltak ebben a dossziében, felesége arra hivatkozva, hogy túl apró betűkkel írt, szintén kézírással, A4-es, *franciakockás* lapon dolgozva idézi őt, illetve értelmezi leveleit és kommentálja kettejük kapcsolatát. Valamilyen oknál fogva Varga Edit nevét kisbetűvel írja. Edit a háború után képeslapokat is küld, például a fent idézett, Pál házasságát üdvözlő képeslap Rembrandt hitvesét ábrázolja virággal, rózsaszállal a kezében. Véletlen egybeesés: a róza és a rózsafüzér Pál feleségének, Széles Ilona életének attribútuma vagy leitmotívja: mert vallásos, katolikus volt és az is maradt mindvégig. Rózsafüzért adott szerelmének, Lugosi Lajosnak karácsonyi ajándékkul 1944-ben, akit hamarosan majd ezzel temetnek el. Edit képeslapjának hátoldalán a festmény is a regényt finoman átszövő képzőművészet – illetve egy virág, a róza utalásegyüttesét gazdagítja. Ilona sosem lett festőművész, pedig festőakadémiára járt, de tanulmányait politikai okokból meg kellett szakítania. Alkotás helyett tanított, de még szakmai előmenetelét is visszavetette az ötvenhatos forradalomban való részvétele. Négyük vallomásait, leveleit olvasva nem lehet nem kimondani, hogy tehetségük és formátumuk alapján Pál és Ilona igen is méltó társai lehettek volna egymásnak, ha nem éppen más, hozzájuk képest középszerű lényekbe lettek volna szerelmesek...

Az író szétszaggatja az időrendet, az élet folyamát, és a feltehetően kronologikus naplókét, levelekét, ezért első látásra töredezettnek, talán érthetetlennek tűnik a szöveg. Igaz és jogos ez az alkotói közelítés, mert életünk több szálon fut, átláthatatlan kátyvasz, s talán mert benne élünk ebben a remegő, amorf, organikus anyagban, nincs arra módunk, hogy áttekintsük, megformáljuk, erre jelen esetben csak a szerző képes – aki, mint korábban írtuk, újrakonstruálja, értékelő narrátori megnyilvánulások nélkül is értelmezi a lét forgácsait. A halott anyja retiküljében (201–202. o.), pénztárcájában (225. o.) talált tárgyak rendszerezésének alapja látzólag a darabszám, valójában a számok feltüntetése rejtetten ironikusan utal arra, hogy mennyi koloncot, felesleges dolgot cipelünk magunkkal (1 hosszú szög vagy 2 kisolló, 2 darab 10 filléres, 1 lyukas

2 filléres). Az anya memoárját a szerzői beszéd itt-ott megtoldja egy-egy kiegészítő megjegyzéssel, így tőle tudjuk, hogy nyaranta anyja a Böszörményi úton, a Rigó Jancsi cukrászdában fagyaltot árult, hogy „pedagógusi fizetését kiegészítse” (178. o., de 191. o. is). Ilona a napi rutint megkönnyítendő rajzolt: haldoklásakor rácsot, ágytálat, mosógépet, vagy özvegyiségében Gulácsy Lajos rózsás festményét má-



solta, gyerekkorában meg álmodozva, képzeletben. A „nagykép” a család művészet iránti sajátos hódolatának bizonyítéka: az ő megrendelésükre, Jacopo Palma *Madonna a szentek társaságában* című festményéről készített gobelinkép végigkíséri Ilona életét. A regény elején Ilona didaktikus, iskolás, de pontos logikával felépített elemzését olvashatjuk a velencei reneszánsz mester alkotásáról.

Mint már utaltunk rá, a család mindhárom tagja ír. Az apa, Györe Pál nem mert a nyilvánosság elé lépni, bebábozódva maradt írói énje. Szakpublikációi ugyan megjelentek, de a szépíró magába fojtotta. A *Halottak apja* című regényben azt olvashatjuk, hogy az apa számára a tökéletes mű az lett volna, amely csupa idézetből állt volna. „Írását telezsúfolta idézetekkel.” (61. o.) A fiúra is jellemző az irodalmi idézés (Keresztes Szent János, Friedrich Hölderlin, John Keats, Rainer Maria Rilke, D. H. Lawrence, Federico García Lorca, Ernest Hemingway, Thomas Eliot, Jack Kerouac,

József Attila, Géher István, Rába György, Ratkó József, Nemes Nagy Ágnes, Györe Balázs (*Kölcsönlakás*)... és lista nem teljes... – e szerzői eljárás révén apja szellemisége is jelen van, ami arra utalhat, hogy nem lehet a szülői hatásoktól egykönnyen megszabadulni. Említettük korábban, hogy különféle idegen szövegeket ötvöz a narráció, amelyek közül a legbecselebb az édesanyja memoárja lehet, hiszen a regény utolsó, mintegy húsz oldalán bármiféle szerzői beavatkozás nélkül olvassuk az anya visszaemlékezését, a narrátor kivonódik az epikai térből és időből, elhallgat, megsemmisül.

Ám a szerző még az anyánál is összetettebb fenomen. *Elbeszélő* alany és az elbeszélés tárgya, mert narrátorként, *fiú*ként, *író*ként, sőt valóságos személyként, Györe Balázsként (például betegsége, versei, legutóbb megjelent regénye idézésével, és más, valós életrajzi mozzanatok révén) egyaránt jelen van a narrációban. E szerepeket vagy minőségeket nehéz különválasztani, pedig érdemes, sőt szükséges, mert egymással nem feltétlenül hasonló vagy egyező morális minőségeket bonthatunk ki belőlük. Névtelen *narrátor*ként az édesanyjával már-már fuzionálva, egy alkalommal, karácsonyeste, a gobelinkép megérkezésekor mutatja meg őt érzelmileg túlfűtött, magányos kislánnyként (39–42. o.). Ez a rövid, lírai rész együtt érző hangja erősen kiütözközik a narrációból. Majdnem olyan légiesen finom, nőies, mint amilyen az *író* Lyonban játszódo regénye lehetett volna. Míg a Franciaországból hozatott gyapjúfonalból a Széles család megszövelte a gobelinképet, a leendő regény cselekményszálait nem bontotta ki a tizenöt és fél éves, leendő író. Elképzelhetjük azonban, micsoda regény lehetett volna e tervezetből, ha első mondata sorszerű ko incidenciaként megegyezik Hemingway *Vándorünnep* című Párizs-regényének kezdőmondatával. („Et puis, il y avait la mauvaise saison.” 46. o.) A romantikus szerelmi történet egy lyoni kastélyban bontakozott volna ki. Nem tudjuk meg, milyen lett volna ez a regény, de eszünkbe jut a budapesti Tulipán utcai Glázner-kastély, ahova az apa udvarolni járt szerelméhez. S mert kapcsolatuk nem teljesülhetett be, Györe Pál és leendő családtagjai is megálltak a vágyakozásnál és az elzárkózásnál. Mint *fiú* és az elbeszélés egyik tárgya mind önmagával („A te bukásod következik.” 99. o.), mind anyjához fűződő érzéseiben kíméletlen („Kell a fenének a család! Dühöngd ki magad! (99. o.). A fiú magányos, elhagyott („...mi marad az embernek? Esetleg egy éjszakai örömteli álmom, amibe belekapaszkodhat.” – 142. o.). Halál utáni gyász munkájában egyenesen szörnyeteg, pontosan olyan, amilyen az anyja volt övele utolsó hónapjaiban, amikor szétszakadt pszichéjének, meghasadt tudatának közlésfoszlányaival megnehezítette embert próbáló ápolását. („Szemétdomb-

ra való vagyok.” 168. o. „Ördögi mű a teremtés.” uo. „Picsaszakértő lettél.” uo.)

Anyja – aki nem lett író – előbb még a fia hangjával egybefonódva (54. o.) (didaktikus stílusa miatt azonban ráismerünk), de majd „önálló szöveget” kap és Rilkére, Hölderlinre hivatkozva (55. o.) foglalja össze azokat az alkotási elveket, amelyeket majd fia fog formába önteni. Ennek az alkotási filozófiának az a lényege, hogy a mű megvalósításakor meg is semmisítjük az ábrázolandó tárgyat: „A beszédben a megvalósulás és megsemmisülés tragikus küzdelme folyik.”

A narrációbeli *író* így vall alkotói módszeréről: „Rétegeket rakok fel írásban, és rétegeket kaparok le a lakásban, mint egy festő, aki rétegeket rak fel a vásznára, illetve kapar le onnan.” (230. o.) Természetesen ez fikció, mint minden, amit eddig olvastunk. Palimpszesztről csak abban az értelemben beszélhetünk, hogy a külső és belső idézetek bonyolult jelentéshálóként vonják be a művet, de mindez nem érinti a lényeget. Györe Balázs ügyel arra, hogy a valóság és a fikció azonos legyen. Persze csak látszatra. Észrevétlen csapokkal, eresztékekkel, lehetőleg finom elmozdulásokkal transzponálja fikcióvá a valóságot és emeli olyan magasságokba, ahová csak nagyon kevesek juthatnak el.

Olvásóként, elemzőként mi sem kívánhatnánk mást, mint azt, hogy: „Vezesse életét az Isten!” ■ ■ ■

**Róhrig Eszter:** Budapesten született. Doktori disszertációját Gustave Flaubert: *Bovaryné* című regényének elbeszélői technikáiról írta. Szépirodalmi szövegek fordításával és elemzésével foglalkozik.

# MENEKÜLÉS AZ ALAGÚTBÓL

„...egy valamirevaló könyv nem arra való, hogy az olvasó elaludjon mellette, hanem inkább arra, hogy kiugorjon tőle az ágyból, és úgy, ahogy van, alsógatyában rohanjon szétverni az író úr pofáját.”

(Bohumil Hrabal:

*Táncórák idősebbeknek és haladóknak*)

Michel Houellebecq:

*Behódolás*

Magvető Könyvkiadó, 2015

**Van** néhány olyan külső körülmény, melyeket nem lehet megkerülni, ha Michel Houellebecq *Behódolás* című regényéről akarunk beszélni. Nem lehet nem szólni arról, hogy a *Behódolás* fikció (sic!), hogy nem iszlám- és kereszténységellenes, és nem azért született, hogy bármelyik politikai oldal a regényben leírtak mentén legitimálja saját nézeteit. Miközben, természetesen, kortárs művészettel azért is izgalmas foglalkozni, mert sosem lehet az aktualitást kivonni alóla, sosem teheti meg a kritikus, hogy nem törődik azzal a világgal, melyre az adott műalkotás reflektál, mellyel erősebben vagy kevésbé élő, interaktív és – jelen esetben – paradox viszonyban van. A *Behódolás* különösen jó okokat ad erre, hiszen olyannyira húsbavágó témát állít a középpontba, amelyre joggal kapja fel a fejét egész Európa. Éppen ezért az is borítékolható volt már a megjelenés előtt és annak első pillanataiban, hogy sokan teszik majd le a voksukat a regény mellett vagy ellenében, vagy a szöveget – éppen a fikciós világot kiforgatva – saját valóságunk igazolására vagy megkérdőjelezésére használják. Ez a legrosszabb persze, ami egy irodalmi szöveggel történhet, ám paradox módon éppen ez idézi elő azt a folyamatot, melyben hosszú időn keresztül a szélesebb értelemben vett közönség is „megismer” egy-egy művet. A könyv megítélését ráadásul sokban befolyásolta a Charlie Hebdo ellen elkövetett terrorcselekmény, ahogyan az is, hogy Houellebecq karikatúrájával jelent meg a támadás előtti utolsó címlap.

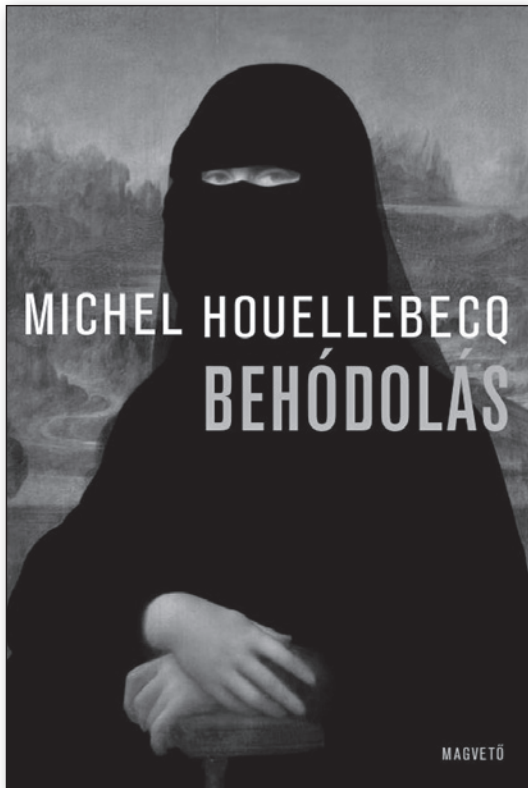
A *Behódolás* hőse François, egyetemi tanár, 44 éves, a fiatal lányok bolondja, szeretői rendre a hallgatói közül kerülnek ki. A *Behódolás* másik hőse Huysmans, a 19. századi francia író, aki a szövegeivel és élettörténetével egyszerre képezi a regény meta- és hypertextusát. Minden vele kezdődik: szó szerinti és átvitt értelemben is. François kutatási te-

rülete Huysmans, nemcsak hosszan írt disszertációjának a témája, de szinte egész tudományának is, ahogyan szép lassan egy teljes élet referenciájává válik. A *Behódolás* odáig jut, ahonnan Huysmans indul az *Útonban*: áhitattal fedezi fel a keresztény hitet, míg François szinte egyenesen és megállíthatatlanul halad az iszlám felé. Az *Ott lenn* után az *Úton* – mindössze pár év leforgása alatt, 1891 és 1895 között a sátánizmus mély bugyraiból az istenhithez és a kereszténységhez vezetett. Nem augustinusi megvilágosodás ez, tudatos és keresett, szinte beszédaktusszerű kinyilvánítás. Ez kulcsfontosságú lesz Houellebecq regényében: François fejében és gondolataiban minden azáltal válik valóssá, hogy valaki kimondja. Van, ami igazolást nyer, s van, ami nem, mégis megtörténtnek látszik, így a manipulálás képessége és ereje központi motívum. Ebben az értelemben Houellebecq regénye egyfajta politikai deklaráció, hiszen csakis innen, a politikai retorika felől közelítve érthető meg igazán.

Ahogyan a recenzió mottójában is olvasható, Hrabal a *Táncórák idősebbeknek és haladóknak* című kisregényében fogalmazza meg, milyen heves indulatot válthat ki egy „valamirevaló könyv”. A *Behódolás* pont ilyen, olvasása közben többször kedvünk támadna „szétverni az író úr pofáját”. A hímsoviniszta, szexista, olykor idegengyűlölő, a patriarchátusban meggyőződésesen és megkérdőjelezhetetlenül hívő elbeszélő olyannyira bosszantó, hogy arra tényleg nehéz szavakat találni. Argumentációi, gondolatfolyamai élesek, pontosak és következetesek, ha eltekintünk attól a tényről, hogy egy eredendően elhibázott alaphelyzetre épülnek. Ugyanakkor kétségkívül ezek a regény fontos és egyben kiemelkedő pontjai. A nyugati liberális demokráciák halálát vizionáló könyv ugyanis 2022-ben játszódik Párizsban, ahol a Marine Le Pen vezette szélsőjobboldali pártot



a választásokon – minden mással együtt – maga alá gyűri a Muzulmán Testvériség. Teljesen indokolatlan módon, egyik pillanatról a másikra, szinte észrevétlenül hálózni kezd mindent. A könyv világa teljes egészében nélkülözi a társadalmat, miközben végig igyekszik úgy tenni, mintha minden esemény, minden történet alapját az adná. A figurái – François-t leszámítva – egytől egyig sematikusak, akik minden megszólalásukkal a főhős gondolatait támasztják alá,



vagy éppen azokat folytatják. Ott és akkor jelennek meg, amikor szükség van rájuk, pont annyit mondanak és pontosan azt, ami az elbeszélőnek kell. Minden történet olyan, ami az adott politikai hatalomnak tetszik: egy teljes ország fölötti hatalomátvitel gyorsan és egyszerűen, a patriarchátus Európában minden addiginál erősebb megjelenése és visszaállítása, a többnejűség térnyerése, az iszlám hit felvétele, s vele együtt a muszlim „Római Birodalom” térhódításának kezdete. Fukuyama kritikájaként ugyanis nemhogy nincs vége a történelemnek, a történelem előrehaladása egyenlővé válik a visszalépéssel időben, szemléletmódban, felvilágosultságban, tudatosságban. Mintha minden, egy teljes társadalom egyetlen szempillantás alatt volna deformálható, s minden kritikai hang tökéletesen kijátszható vagy eltávolítható. Ijesztő és fenyegető világ ez, hiszen lehetetlensége ellenére láttunk már ilyet a világtörténelemben. A *Behódolás* szerint a liberális demokrácia

labdába sem rúghat a fundamentális iszlámmal szemben, mely egyszerűen a demográfiai tényezőknek, az erősen patriarchális vallásnak köszönhetően szó szerint túlnépesedik minden másra, főleg az egyre kisebb családokban gondolkodó Európán.

Houellebecq regényében a nő is pusztán eszköz, semmi más, bár a szerző korábbi szövegeit ismerve ez nem okoz nagy meglepetést. Az a jó, ha egyszerre több is van belőle, de kizárólag a háziasszony és az ágyas nem túlzottan árnyalt palettáján képzelhetőek el. Mégis, a *Behódolás* mindegyik női figurája akár ennek az ellenkezője is lehetne, mintha több esetben el is indulna a szöveg ebbe az irányba, ám ennek valami minden esetben véget vet. A szex, a pénz meg a finom falatok. Mirjam, François tanítványa és szeretője, gondolkodó, okosan érvelő ember, ám az elbeszélő és ezáltal az egész szöveg spektrumában sokkal fontosabbá válik a fenéke, mint a gondolatai. Ugyanez igaz François egyetemi kollégájára, Marie-Françoise-ra (!) is, aki komoly pozíciója ellenére is finom vacsorája és férje miatt érdemel több szót. A nő mint a házi tűzhely őrzője ugyanakkor még az aszexuális férfit is képes gatyába rázni.

Houellebecq hőseinek összeesküvésszerű, elméletgyártó vitái és érvfolyamai mögött valójában egy végtelenül egyszerű világnézet és képlet bontakozik ki. Minden gondolatot az ösztön zavar meg, erre épül a regény narratív világa. Ahogyan a behódolás definícióként – az iszlám kultúrkörben – az isteni akaratnak való önkéntes (!) alárendelődést jelenti, úgy a regénybeli karakterek minden „magasztos” tette és cselekedete mögött a pusztán ösztön áll.

A narrációt alakító pergő viták és beszélgetések, a gyors és hirtelen változó eseménysorozat, a szinte rohanó nyelv mintha üznék a főhőst, aki Huysmanshoz hasonlóan menekül saját élete alagútjából. Menekül a közönyből, a tulajdonképpeni jólét kényelméből, tudományos élete állóvízéből, melyből a disszertációja megvédése óta nem volt igazi kilépése, bár a szakma elismert alakja. Menekül az egyre gépiesebbé váló szexuális aktusokból, az álmatlan éjszakákból, a félkész ételek okozta múltó kielégülésből. Az alagút végén pedig ott van a fény, ami maga az életveszély. „Eltelik még néhány hét, afféle gyászidő, miközben lassacskán felenged a tél, és a tavasz benyomul a párizsi régióba; és aztán természetesen (kiemelés tőlem – A. N.), felhívom Rediger-t. Kicsit túl fogja játszani az örömét, főleg tapintatból, meglepetést színlel majd, hogy ne fosszon meg a szabad akarat (eredeti kiemelés) illúziójától; és tudom, hogy tényleg örülni fog a beleegezésemnek... [...] Maga az áttérési ceremónia nagyon egyszerű lesz; valószínűleg a párizsi Nagymecsetben zajlik majd. Relatív fontosságom miatt feltehetően jelen lesz az egyetemi kancellár, vagy legalábbis valamelyik közeli munkatársa. [...] Délelőtt kizáró-

lag a kedvemért megnyitják majd a gőzfürdőt... [...] majd egy kisebb teremben, amelynek a falait szintén cizellált szépségű mozaik borítja, megfürdöm a kékes félhomályban, hagyom, hogy a langyos víz hosszan csorogjon a testemre, amíg meg nem tisztulok.” (306–307.) A derengő világosság víziószerűsége jelenik meg az utolsó mondatok jövő idejűségében, melyben François mindent lát, ami ezután történik majd, így a természetesség konstruáltsága mellett a szabad akarat fikatív, irányított mivoltát is. Ebben az értelemben pedig Houellebecq könyve nem a fenyegető jö-

vő, hanem a jóval általánosabb és tágabb jelen kritikája. S ebben a kritikában igazán jó, minden felsorolt hibája ellenére is. ■ ■ ■

■ **Antal Nikolett** (1985): az ELTE doktorandusza, a Fiala Írók Szövetségének elnökségi tagja, a FISZ Kritikusok szerkesztője és szervezője. Kutatási területe: a trauma és a poszttrauma megjelenése a kortárs művészetben. Rendszeresen ír könyv- és színházkritikákat.

TURI MÁRTON

# FEJÉ (BE)N A SZÖGET

Látélet az önkéntes lobotómia hasznáról és káráról

„Három és fél éves voltam. Az apám dolgozószobájában játszottam, szüleim a szomszéd szobában ebédeltek. Valamit dúdolgattam, és kezdem felkapaszkodni az íróasztalra, miközben felálltam a radiátorra. A radiátor csövén egy szelep nélküli csap volt. Lezuhantam az asztalról, tarkóval arra a csapra, és fennakadtam rajta. Olyan erős volt az ütés, hogy elvesztettem az eszméletemet. [...] Az ütés után mintha valami csatorna nyílt volna meg a fejemben. Élénk képeket kezdtem látni, fantáziáltam, fantasztikus világokban éltem. Mintha valami végtelen filmben cseppentem volna, és berendezkedtem volna benne. Ezt a mozit nézem a fejemben már 43 éve. És regények, drámák és forgatókönyvek formájában készítek belőle riportokat.” Valamikor az ezredforduló környékén ekképp emlékezett vissza Vlagyimir Szorokin, a kortárs orosz irodalom kétségkívül egyik legjelentősebb, többnyire a posztmodern megnyugtatóan tág kategóriájába besorolt alkotója egy gyerekkori balesetére, artisztikus látásmódjának kevés híján koponyalékeléssel járó katalizátorára. Hogy a megidézett életrajzi esemény és a későbbi alkotói tevékenység között van-e bármiféle tényleges összefüggés, az végső soron természetesen lényegtelen, amire ezzel kapcsolatban érdemes felfigyelnünk,

Vlagyimir Szorokin:

*Tellúria*

Fordította Gábor Sámuel

Gondolat Kiadó, 2014

hogy a szerző a test felsebzésének tapasztalatában jelöli ki a rendszerint szélsőséges kritikai visszhangot kiváltó poétikájához vezető utat.

Szorokin nyolcvanas évek kezdetén indult írásművészete az idők során (nagyjából az 1999-ben megjelent, máig egyik legjobb könyvének számító *Kékházat* követően) jelentős stílári és tartalmi átalakuláson, hovatovább finomodáson ment keresztül, műveire bizonyos mértékig mégis jellemző maradt a szomatikus agresszió központi szerepe: a főleg klasszikus irodalmi és szoc-reál sémákat pervertáló korai elbeszélései ugyanúgy tekinthetőek a szélsőséges határhelyzetekbe sodródott test szenvedéstörténeteinek, mint az elmúlt másfél évtizedben írt, immáron a populáris kultúrából is intenzíven merítő vérbő disztópiái. Gyakori vád Szorokin provokatívabb alkotásaival szemben, hogy tabudöngető obsz-

cenitásuk és szándékoltan túlhajsolt brutalitásuk mindössze a pillanatnyi felháborodást szolgáló, túlsúlyba került járulékos elemek, amelyek funkciója kimerül a múltó megbotránkoztatásban. Kár volna tagadni, hogy ezek az írások valóban fokozottan apellálnak az olvasás intellektuális folyamatában általában alulértékelt, a műélvezet fiziológiai szintjéhez tartozó reakciókra (köztük is leginkább az undorra), mindazonáltal szubverzív jellegük az esetek döntő többségében túlmutat eme (önmagában még nem feltétlenül elítélendő) hatásvadászaton. Valódi felforgató erejük leginkább abban rejlik, hogy egyszerre taszítóan idegen és zavarba ejtően ismerős, az orosz történelem és kultúra eltorzított reminiscenciáiból építkező (anti)világaikban a húsba vágó kegyetlenség nem a fennálló rendet megbontó alkalmi tragédiaként, hanem egy mindent átható elnyomás-kultusz megszokott szimptomájaként manifesztálódik, amely így bármikor szabadon megisméltődhet. Jó példa erre a szerző világhírű *Jég-trilógiája* (2002-2005), amelyben egy apokaliptikus szekta speciális jégpörölyökkel zúzza be az elrabolt áldozatok mellkasát, és erről a kezdetben céltalan szadizmusnak gondolt eljárásról csak később tudjuk meg, hogy valójában egy hagymázos üdvtörténet bő évszázada hatékonyan alkalmazott, a fizikai fájdalmat metafizikai szintre emelő eszköze.

Az igazán jó Szorokin-szövegek hatásmechanizmusa nagyjából tehát úgy írható le, mint hogy a semmiből előtörő, higiéniai normáinkat veszélyeztető perverzio és erőszak keltette ösztönös rossz érzés a gyomorból fokozatosan az agyba szüremlik át, mígnem az olvasó végül rádöbben: nem egy társadalmilag-kulturálisan illegitim gonoszítottnek, hanem valamilyen (néha csak homályosan felderengő) magasztos politikai-vallási eszme elfogadott gyakorlatának, egy embertelen humanizmus jegyében folytatott rituálénak volt szemtanúja. Bár a zsigerekre ható sokkeffekt egy ideje kiveszni látszik a szorokini prózából, testi kín és (az orosz szellemtől elválaszthatatlannak mutakozó) utópikus gondolatiság összekapcsolása máig meghatározó maradt, még a szerző legutóbbi, *Tellúria* címen megjelent kötetében is. Az ötven számozott epizódból összeálló szöveghibrid középpontjában ugyanis egy életveszélyes fizikai beavatkozás áll, melynek során az önkéntes tesztalanyok illegális tellúrszegeket kapálatatnak koponyáikba, mivel az össznemzeti mazochizmusként űzött lobotómia a szerencsések elméjében (akár a fenti anekdota szerint az ifjú szerző fejében a radiátor általi spontán stigmatizáció) varázslatos dimenziókat nyit meg.

Az újabb orosz antiutópiák (gondoljunk például Vlagyimir Vojnovics, Dmitrij Bitov vagy Tatyjana Tolsztaja vonatkozó regényeire) egyik jellegzetes ismertetőjegye, hogy ezek a groteszk jövendölé-

sek az orosz történelemre vonatkoztatják Jevgenyij Zamjatyin még a századelőről származó, eredetileg az orosz irodalom kapcsán megfogalmazott aggodalmát, miszerint „félő, hogy Oroszország jövője nem lehet más, mint a múltja”. Ezt a jól bejáratott (egyúttal kissé talán már túl is járatott) trendet követte Szorokin is, mikor 2028-ban játszódó *Opricsnyik*-könyveiben (*Az opricsnyik egy napja*; 2006, *Cukor-kreml*; 2008) egy környezetétől kínai mintára készült Nagy Fallal elhatárolódó, minden technológiai újítás ellenére is leginkább Rettegett Iván korát felidéző pseudo-Oroszország rémképét elevenítette meg. Hasonló időkoncepció szerint működik a szintén egy futurisztikus díszletek között zajló új közép-korba előre(-, egyszersmind vissza)repítő *Tellúria* is: miközben a robotok, hiperintelligens számítógépek és klónok már a hétköznapi megszokott kellei, az orosz újarisztokrácia például mégis lóháton és krumpli hajtotta tragacsokon kényszerül menekülni a közelgő re-revolúció elől, míg mindeközben a kontinens másik felén francia lovagok indulnak sokadik keresztes hadjáratukra a szalafita hadak ellen, stílusosan lángszórókkal és gépágyúkkal felszerelt robotpáncélokba bújva.

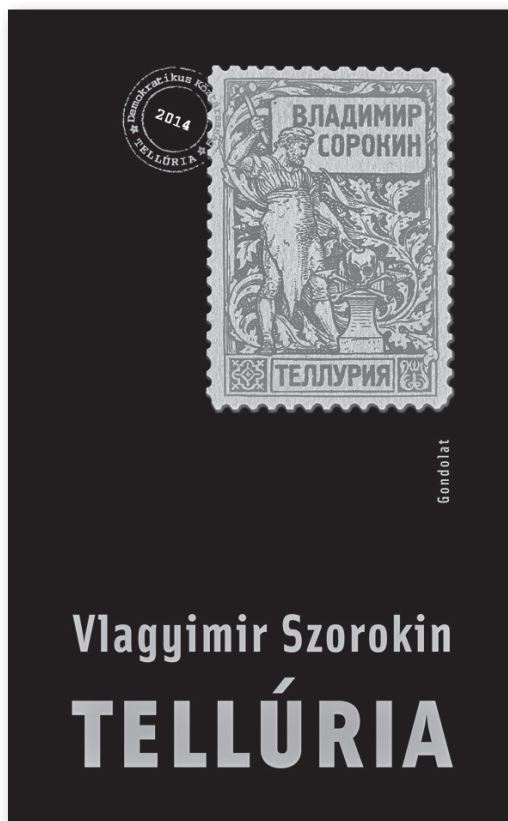
Az Uroboroszként saját farkába harapó, és ezzel a globális agónia vég nélküli körforgását megteremtő történelem bevett látomásán túl a *Tellúria* számos konkrét utalással is kapcsolódik a fentebb megnevezett Szorokin-kötetekhez (az egyik fejezet például az említett fal romjainál játszódik, de szó esik a szintén már jól ismert opricsnyikokról, Uralkodóról és fehérre festett Kremlről is), így tetszés szerint akár azokhoz lazán kötődő folytatásként is olvasható. Lényegi különbség azonban az előzmények hangsúlyos ideológiai-geopolitikai zártágához képest, hogy a *Tellúria* egy olyan Euráziát vizionál a XXI. század közepére, amelyben már a mindent átható erózió uralkodik. Az eljövendő idők eme nem túl szívderítő alternatívájában Európa egykori határait vallási háborúk rajzolták újra, a posztszovjet Orosz Föderáció pedig nincs többé: helyén olyan szuverén, egymással folyamatos diplomáciai és fegyveres küzdelmeket vívó államok sorakoznak, mint például Tartaria, Baskír Királyság, az önállósodott egykori főváros, Moszkóvia, vagy mind közül a legjelentősebb, a Szibériában található Tellúria Köztársaság. Noha több visszatérő karakter is található a kötetben, az egyetlen állandó szereplő mégis ez utóbbi térségből származó, minden fejezetben valamilyen formában felbukkanó vagy legalábbis említésre kerülő különleges szeg – effajta szöveg-szervező megoldással egyébként a *Tellúria* életművön belüli legközelebbi rokonában, a *Cukor-kreml* elbeszéléskötetben is találkozhattunk, ott a szakrális állam címbeli (neg)édes szimbóluma volt az ismétlődő motívum –, amely az ácsoknak nevezett, kétértelmű

művészi szerepkört betöltő mesterek hathatós közreműködésével kelt (újra) életre a megfáradt agyokban különböző privát fantazmagóriákat, magánutópiákat, régmúlt politikai eszméket és vallásos ideákat, fenntartva ezzel a darabokra szakadt birodalom kollektív (láz)álmát.

Az egykori Oroszország tehát végérvényesen szét hullott, és vélhetően ezt a töredezettséget hivatott tükrözni a *Tellúria* szerkezeti tagolódása is. Szintén ezzel magyarázható, hogy ezekben a váltakozó műfajú, általában alig néhány oldalas szövegekben mindösszesen néhány elejtett, hosszabban csak ritkán kifejtett utaláson keresztül sejlenek fel a posztorosz (ír)realitás halovány kontúrjai, vagyis nem áll össze koherens narratíva és prózavilág. Ez utóbbi vonás nem először jelenik meg az életműben, ám az intenciózus vázlatosság ezúttal korántsem problémátlan, hiszen, ha közelebbről megvizsgáljuk, úgy a *Tellúria* színfalai igencsak sablonosnak mutatkoznak, ahogyan a köztük zajló események sem mondhatóak túlságosan izgalmasak, a tárgyi kultúra konstans anakronizmusára pedig negyedik alkalommal (az említett *Opricsnyik*-könyvek és a 2010-es kisregény, a *Hóvihar* után) már nehéz volna tartósan rácsodálkozni. Ebből a szempontból tehát az ötven szövegrész döntő többsége könnyen felejthetőnek bizonyul, és ezen a kötet sokadszori újraolvasása sem változtat. Azonban ha nem is túl gyakran, de Szorokin időnként szerencsére rászánja magát a prózavilág részletesebb kidolgozására, és a szerző eddigi munkáit kevésbé ismerő érdeklődők számára vélhetően ezek a ritka pillanatok bizonyulnak a leghálásabbnak. Ilyenkor a régi-új Oroszország utódállamai nem csak vakon bementett helységnévként jelennek meg a szövegben, hanem valóban különleges és figyelemfelkeltő terekként: ilyen például az oligarchák alapította, Disneyland-szerűen működtetett Sztálinország, ahol a kalandra vágyó turisták nem csak a sztálini kommunizmus egzotikumaiban merülhetnek el, de egy grátisz tellúr-trip során még a Népek Atyjának szellemével is találkozhatnak. A *Tellúria* mérsékelt fantáziadús univerzumának legeredetibb ötleteit mégis a kötet hangsúlyos bestiárium jellege szolgáltatja, és legtöbbször innen ered a tradicionálisan orosz (kvázi-)filozófiai kérdésfelvetéseket sötét humorral ötvöző helyzetkomikum is: gondoljunk csak a kutyafejű vándorok hullazabálás közben folytatott bölcselkedésére az állatias lét alantasságáról, de említésre méltó még a midlife crisis kihívásaival szembesülő humándildó története is.

Beszélő falloszok, zoomorfok és más – a szorokini próza egyre bátrabban felvállalt folklorisztikus hatását mutató – mesélények (törpék, óriások) mellett természetesen hétköznapibb kreatúrák is felvonulnak a kötet telluréekkel összeácsolt (ál)történelmi

színpadán, és néhányukra nehéz volna nem az orosz politika egykori-jelenkori nagyjainak alteregóiként tekintenünk. Mielőtt konkrét példákat említenénk, érdemes leszögeznünk, hogy a történelmi-társadalmi rögzültség és a művészi illúzió kapcsolata már kezdetek óta kardinális pontja Szorokin műveinek, és az évek során ennek az összetett viszonynak a megítélésében is jelentős változás állt be. Noha nyilatko-



zataiban a szerző továbbra is azt hangoztatja, hogy az irodalom egyszerűen csak legyen irodalom – nem pedig politika, a szebb jövőért folytatott harc csodafegyvere, vagy éppen etika, jócselekedetekre beváltható erkölcsi tanmese –, eme *l'art pour l'art* jellegű hitvallás javarészt azonban csak korai írásaival igazolható. Ekkoriban Szorokin még káromkodásokban, zsigerekben, vérben és más testnedvekben merítette meg, és tette ezáltal alig felismerhetővé a realitásból kölcsönzött fragmentumokat (tényleges történelmi személyeket és eseményeket, ismerős politikai szövegeket és szociális tendenciákat), mintegy a mániákus túlzás eszközével felszámolva a referenciális olvashatóságot. Ezekben a szövegekben így nem körvonalazódott semmilyen célzatos útmutatás, egyetlen negatív igazságuk a már említett metafizikai rossz kimondása, pontosabban az annak alárendelt valóság totális elutasítása volt az önnön képmutatás büszkén felvállaló művészet jegyében. *Az opricsnyik*

egy napjára azonban már áthelyeződtek a súlypontok, a figyelem már nem a történelmi nyersanyagból formázott groteszkre, hanem magára a kiinduló komponensre szegeződött: az említett regényben lefestett új cárizmus nem véletlenül hasonlított kísértetiesen a putyini államigazgatásra, minek alapján az olvasó joggal érezhette elsődleges feladatának, hogy az orosz aktuálpolitika történéseit kell keresnie a szüzsé hátterében, amelyeket aztán könnyedén meg is találhatott.

Alapvetően ez utóbbi irányvonalat látszik folytatni a *Tellúria* is, meglehetősen felemás végeredménnyel. Kétségkívül élvezetesekek azok az archaizáló megoldások, melyekkel a kötet úgy demisztifikálja az orosz hatalomság alakjait és alakzatait, hogy szándékolatlanul fals mítoszokat teremt köréjük: ilyen pozitív példaként említhetjük azt a (később egyébként teljesen feleslegesen két további nézőpontból is megismételt) fejezetet, mikor egy család Lenin, Gorbacsov és Putyin, vagyis a nagybetűs Orosz Birodalom fatális egységét megbontó három istenség mellszobrait bukkan egy elfeledett barlangban. Kevésbé sikerültek viszont azok a részek, amelyek kapcsán az a gyanúnk támadhat, hogy csupán elhanyagolható ürügyként szolgálnak egy markáns társadalomkritika kinyilvánításához: ilyen például rögtön a második történet, amelybe (akár a szereplők koponyájába a tellúr) zavaróan idegen elemként ékelődik egy erősen publicisztikai ízű értekezés a sokadszor meggyalázott Oroszország asszonyi testéről. Érdeemes továbbá megemlítenünk, hogy a kötet legalább háromszor (leghosszabban a *Tellúria* népéhez szárnyakon leereszkedő államfő képében) utal arra az annak idején nagy sajtóvisszhangot kiváltott esetre, mikor is Vlagyimir Putyin sárkányrepülővel sietett a melegebb éghajlatra repülni képtelen darvak megmentésére. A probléma ezzel mindössze annyi, hogy az idézett valós esemény összemérhetetlenül szürreálisabb, hihetlenebb és fantáziadúsabb, mint bármi, amit Szorokin a *Tellúria*-ban kitalált. Persze, nem arról van szó, hogy manapság már ne lehetne direkt politikai satírákat írni, hiszen a világpolitika aktuális tendenciáira rezonálva az olvasóközönség is egyre inkább ezt a fajta reflexiót várja az irodalomtól, mintsem a posztmodern súlytalan(nak gondolt) bűvésztükrökjeit. A gond egész egyszerűen a konkurencia, miszerint vannak, akik ezt a specifikus műfajt Szorokinnál sokkal jobban csinálják. Ilyen például Dmitrij Gluhovszkij, akinek 2010-ben megjelent, szintén sci-fi klisékből és aktuálpolitikai rájátszásokból építkező *Orosz népellenes mesék* című elbeszéléskötetét érdemes összevetni a *Tellúria*-val: hamar nyilvánvalóvá válik, hogy előbbi minden hiányossága ellenére is nagyságrendekkel frissebb, kreatívabb és szórakoztatóbb mű, mint a lassan megfáradni lát-

zó veterán kamikaze legutóbbi irodalmi merénylet-kísérlete.

Amiben Szorokin viszont nem csak az említett fiatal trónkövetelőhöz (akinek méltán világhírű *Metro 2033* regényét egyébként a *Tellúria* mintha meg is idézné egy rövid akció-epizód erejéig) viszonyítva, de a pályatársak többségéhez mérve is kétségkívül kiemelkedik, az a formaérzékenység és a nyelvi sokszínűség. Szorokin tudhatóan tehetséges stilisztá, és ennek megfelelően legutóbbi kötetében is alig bukkan fel két egyforma szöveg. A korábban említett szétszóródás-logika jegyében folyamatosan változnak a különböző elbeszélői perspektívák és narrációs stílusok, fejezetről fejezetre átalakulnak, lebomlanak és újjáépülnek a műfaji keretek (és ezen a ponton emeljük ki, hogy Gábor Sámuel remek munkát végzett a *Tellúria* kakofóniájának tolmácsolásával): a hagyományos novellák mellett felbukkannak rövid drámák, reklámszövegek, hivatalos kérvények, agitációs röpiratok, magánlevelek, harci dalok, de még népmesék is. Rövid távon akár izgalmas is lehet ez az állandósult formái metamorfózis, mindazonáltal a korábbi művek radikális leleményeihez képest ez a kaotikus nyelvörvény már túlságosan is befogadóbarát. A *Tellúria*-ban ugyanis nem csak a szövegbomlás meglehetősen ritka és szofisztikált, de a grammatikai szinten zajló szövegbomlás is. Noha egy kentaur roncsolt nyelvű, atavisztikus monológja, vagy az utópiák monomániáját tükröző hosszúmondatok akár még bizonyos fokú kihívást is jelenthetnek az olvasónak, mégis nagyon hiányoznak a kötetből az olyan szélsőséges, a szépirodalmi szöveg megszokott transzparenciáját megbontó megoldások, mint például a cselekmény és narrátor nélküli, beszélgetésfoszlányokból felépülő *Sor* (1985) üres lapjai és több oldalas felsorolásai, vagy a *Kékháj* elemi erejű vulgaritása és csaknem teljességgel érthetetlen sci-fi szlengje. Ennél azonban sokkalta zavaróbb, hogy az ábrázolt világ bábeli zűrzavarára történő nyelvi rájátszás, vagyis a különböző szövegtípusok kényszeres túlszaporítása nem jár együtt a tartalomra vonatkozó ötletek hasonló mértékű túlbujjánzásával, melynek következtében a *Tellúria* (szemben az arányokat sokkal jobban eltaláló, szintén több műfajú *Cukor-kreml*-el) a többszörös túlírttság hipertrófiájától szenved.

Hasonló kétes sikerrel jár a klasszikus irodalmi toposzokkal folytatott intenzív polémia, Szorokin írásainak egy másik elmaradhatatlan vonása, sokszor ugyanis egyáltalán nem világos, hogy milyen funkciót is hivatott betölteni a *Tellúria*-ban a vendégszövegek beemelése, ismert szerzők jellegzetes intonációjának és toposzainak imitálása. Konkrét példaként vizsgáljuk meg a kötet negyedik, egy koraérett kislányt megszállottan hajkurászó férfi szemszögéből

elbeszélte fejezetét, amely lényegében egy nyílt *Lolita*-parafrázis (ha az utalás esetleg mégsem lenne teljesen egyértelmű, úgy Szorokin kissé didaktikusan gondoskodik róla, hogy a Nabokov-regény címe egy későbbi fejezetben elhangozzon). Adott tehát egy többnyire sci-fi és fantasy panelekből összeeskábált környezet, benne egy neo-Humbert és egy neonimfa párosával, a kliséknek ez a két egymástól meglehetősen távol álló, eltérő kulturális horizontokat megmozgató halmaza azonban tökéletesen közömbös marad egymás iránt. Az irodalmi hagyományból kölcsönzött személyek, szövegek és motívumok nem térülnek el eredeti lényegüktől, hogy egy radikálisan más kód szerint működjenek tovább. A *Tellúriában* az intertextusok fúziójából legtöbbször hiányzik a konfúzió, márpedig ennek a prózának az éltető ereje valaha a káosz volt. A régebbi Szorokin-művek belső feszültsége nem abból származott, hogy a lehető legkülönbözőbb, közhelyekké szublimált szellemi-kulturális javak kerültek bennük egymás mellé, hanem hogy ezek az abjekció mentén robbanásszerűen konfrontálódtak is egymással. Csak összehasonlításképp: Szorokin az említett *Kékhájban* Nabokovot egy klasszikus szerzőket termelő klóngyár produktumaként, egy pulzáló kövér nőre emlékeztető torzszülöttként szerepeltette, aki először egy hajmeresztően abszurd paródiaszöveget vajúdik a világra, majd rövid úton felkoncolják a bőre alatt termelődő címbeli művészet-esszenciáért, és ami a lényeg: mindez egy egész regényt átható, az orosz kulturális tradíció paradox (v)iszonyrendszereit feltérképező játék részeként történt. Ilyen összetett poétikai praktikák akár hosszabb távra is kihívást jelentő felfejtésére már nincs lehetőségünk a *Tellúriában*, legtöbbször be kell érniük korábbi olvasmányaink felismerésének egyszeri örömeivel. Mindez persze korántsem lebecsülendő élvezet, csak éppen érdemes tisztában lennünk azzal, hogy az intertextusok funkciója általában kimerül abban, hogy mint ilyenek beazonosíthatóak, ám ezen túl semmifajta komolyabb interakcióba nem kerülnek szövegekörnyezetükkel. Ritka ellenpéldaként említhetjük azt a kötet vége felé található szövegrészt, amelyben Paszternak és Cvetajeva verssorai éles kontrasztot alkotva ágyaznak meg egy nemi erőszak naturalista leírásának – a gyomorforogató büntetről később egyébként kiderül, hogy valójában a Kreml uralkodói elitjéhez tartozó áldozat rendszeresen űzött perverz passziója.

Bár a fentebb idézett, párválasztás és pártválasztás szado-mazochista összefonódását példázó fejezet messze nem mondható a kötet legerősebb darabjának, viszont csaknem az egyetlen, amiben valami igazán kiszámíthatatlan és megrázó fordulat történik. Ezt leszámítva azonban a *Tellúria* összességében meglehetősen veszélytelen szöveg, amely sem-

milyen kockázatvállalást nem vár el olvasójától, hiszen ilyesmire maga sem hajlandó, ami mégiscsak kiábrándító teljesítmény egy olyan írótól, aki annak idején semmilyen eszköztől nem riadt vissza, hogy jól megszokott kritikai eszköztárunk hatékonyságát, kényelmes befogadói elvárásainkat és változtathatlannak vélt szubjektív ízlésbeli határainkat kikezdje. Persze egy ideje gyanítani lehetett, hogy Szorokin már nem nagyon szándékozik pofon ütni a közízlést, helyette beéri azzal, hogy barátian arcon veregeti. Ennek az életművön jól lekövethető szelídülésnek és/vagy öncenzúrának következetes végeredménye legutóbbi művének biztonsági prózája, amelyből egy ilyen elvitathatatlan minőségűvel rendelkező alkotó bármikor megírhat rutinból egy újabb kötetre valót, és (bármennyire banálisak is az efféle vélt szerzői hanyatlástörténetek mentén tett kritikai ítéletek) a *Tellúria* számomra megmagyarázhatatlan kritikai sikerét, különösen a Nagy Könyv orosz irodalmi díj tavalyi megmérettetésén elért második helyezést látva féltő, hogy Szorokin ezen a röögök nélküli úton halad majd tovább, csatlakozva az egyik fejezetben nem túl burkoltan kigúnyolt, szintén jobb sorsra érdemes kollégájához, a már régóta csak tét nélküli és önismétlő köteteket tömegtermelő Viktor Pelevinhez.

Mindezek alapján akár jelképesnek is tekinthető a *Tellúria* befejezése, ami az önmagát narkotikus ábrándokban reinkarnáló terror-történelemből kivonuló ember krónikája, természetnek és tékozló gyermekének giccsbe torkolló egymásra találása. Persze, ha nagyon akarjuk, ahogyan mindent, úgy ezt a legnavább olvasói igényeket készségesen kiszolgáló, ironia-paródia felismerhető nyomát nem mutató lezárást is lehet más szemmel nézni. Például úgy, hogy mi mással tudna jobban meghökkenteni egy valaha formabontó *persona non grata*-nak számított művész államilag elrendelt koprofágiáról (*Norma*; 1979-1983), cseppfolyóssá préselt anyákról (*A négyek szíve*; 1991) szóló regények, egy Oleg Kulikkal, a hírhedt performansz- és képzőművésszel közösen készített zoofil fotóalbum (*Oroszország mélyébe*; 2004) után, ha nem egy olyan szöveggel, amelyet vélhetően bármelyik békebeli szovjet folyóirat készségesen leközlött volna? Személy szerint azonban, sajnos, képtelen vagyok másképp tekinteni erre a fejfájdítóan szentimentális zárszóra, mint utolsó szögre a – szerzőjének valódi tehetségéhez képest méltatlanul közepszerű – *Tellúria* koporsójába. ■ ■ ■

**Turi Márton** (1986, Budapest): irodalomkritikus, elsődleges érdeklődési területe a XX. századi és kortárs orosz próza.