

Posztapokaliptikus road movie

TOTTH BENEDEK: *AZ UTOLSÓ UTÁNI HÁBORÚ*

Az olyan, az olvasóközönség és a kritika körében egyaránt kedvező fogadtatás után, mint amilyenben a *Holtverseny* – méltán – részesült, a *második* regény tétjei és kétségei talán még súlyosabbak vagy jelentőségteljesebbek, mint a debütáló kötet esetében. Mi az, ami folytatható, mit lehet továbbgondolni, mennyiben olvassuk más előfeltevések alapján egy immár kétségkívül befutott, sikeres szerző szövegét, és hogyan kerülhető meg az a nagyon is vonzó csapda, hogy a sikeres szerző belemerevedjen saját (sikeres) megoldásaiba, ugyanakkor azonban mégis formát kezdjen ölni az a titokzatos, gyakran nehezen megragadható fenomén, amit karakteres, jól azonosítható szerzői hangnak nevezünk? A második regényből már tendenciák látszanak kirajzolódni: sikere vagy kudarca visszahathat akár az első regény megítélésére is. (Esetünkben már csak azért is megkerülhetetlen ez az összevetés, mert még a borító is megidézi a korábbi, „a Holtverseny szerzőjének új regényeként” ajánlva a könyvet az olvasók figyelmébe.)

Az utolsó utáni háború ilyen értelemben (is) bátor, ha nem éppenséggel vakmerő vállalkozás, még akkor is, ha az alapvető elbeszélői szituáció egyik legkarakteresebb eleme, a belső fókuszú homodiegetikus elbeszélés (vagyis a gyerek- vagy kamasznézőpont) megmarad. A változások azonban más tekintetben igen jelentősek: elbeszéléstechnikailag a leglátványosabb (és talán kevésbé szerencsés) különbség, hogy míg a *Holtverseny* jelen időben íródott (és ez, kiegészülve az aprólékos leírásokkal, a szöveg filmszerűségét erősítette, a „belső mozizhatóság” pedig kétségkívül nagyban hozzájárult a szöveg élvezetéhez), addig *Az utolsó utáni háború* elbeszélője múlt időben meséli a történetet – ami viszont azért, hogy megkerülhetetlenül szembesít az olvasottak „elbeszél” jellegével, magára az elbeszélésmódra is jobban ráirányítja az olvasó figyelmét: nem oldódhatunk fel önfelédten a posztapokaliptikus road movie-ban (másfelől persze azt a logikailag fontos kérdést is nyitva hagyja, vajon egy ismeretlen végkimenetelű, lezáratlan történet esetében melyik az a pozíció, ahonnan egyes szám első személyben elbeszélhető volna mindez...).

A *Holtverseny* felől olvasva hasonlóképpen kockázatos a műfaj-, a kor- és a helyszínválasztás: hiszen a „disztópia” éppen a *Holtverseny* egyik legizgalmasabb regiszterét – a fikciót a szociografikus pontosságú megfigyelésekkel és leírásokkal mesterien ötvöző, az eseményeknek egyszerre nagyon is jól ismert és közben mégis megközelíthetetlenül idegen világgként való olvashatóságát – lehetetleníti el. (Még akkor is igaz ez, ha az egyes álmjelenetek – amelyek a *Holtverseny*ben mintha jobban betöltötték volna értelmező funkciójukat –, visszaemlékezések vagy például a romok közt megmaradt tárgyak felvillantják olykor az egykorvolt „normális” világ egyes momentumait.) Mivel azonban *Az utolsó utáni háború* éppen azokon a pontokon marad szükségszerűen eszköztelen, ahol a *Holtverseny* a leg-sikeresebb volt, talán túlságosan is kénytelen kiszolgáltatni magát annak a műfaji hagyománynak (nagyon szerencsétlen kifejezéssel: zsánernek), amelyben íródik. (Míg például a *Holtverseny* „filmszerűsége”, „mozizhatósága” elsősorban az elbe-

szélemódban, költői eszközökben és az olyan szerkesztési eljárásokban gyökeredezett, mint a jelenetek ritmusa, *Az utolsó utáni háborút* olvasva elsősorban tematikus panelek, nem ritkán maguk a „zsáner” kötelező elemei kelthetik a filmszerűség érzetét; pontosabban ezek kínálják föl a – redukáltabb nyelvi eszközökből adódóan sokkal problémátlanabb – megfilmesíthetőség lehetőségét.

Vagyis a kritika kérdése innen nézve elsősorban az lehet, hogy mennyiben használja ki, teljesíti be, jobb esetben mennyiben tudja továbbgondolni Totth Benedek szövege a „posztapokaliptikus regény/film” vagy „disztópia” műfaji, formai hagyományait; konkrétan pedig: ez a műfaji hagyomány mennyire lehet dialógusképes például (szintén szerencsétlen kifejezéssel élve) „magasirodalmi igényű” kérdéses érdekeltségekkel; nem feledve, hogy az ilyesfajta negatív utópiák elsődleges intenciójuk szerint az olvasó által is ismert, „valós” világról fogalmaznak meg állításokat.

A regény alapszituációja egy ismert szerkesztési mintára, a regény szereplőinek és olvasóinak kontrasztos valóságtapasztalatára épül: a szereplők szempontjából természetesként mutat be egy olyan világot, amely az olvasó számára a legkevésbé sem az. Az atomháborúban elpusztult város (egy utalásból úgy tűnik, talán Budapest) romjai között túlélő (nevükben is jelzetten magyar) gyerekek a számukra már megszokott mederben élnek háborús mindennapjaikat, ugyanúgy fociznak, játszanak, ugyanúgy szerelmesek és ugyanúgy rivalizálnak, mint a békében élő gyerekek, és már jószereivel alig tudnak reflektálni arra, hogy a rendszeres amerikai bombázások, a civilekre hobbiból vadászó szovjet katonák, a sugárfertőzött kannibálok, valamint az állandó éhezés egyáltalán nem természetes velejárói az életnek: „Néha eszembe jutott, milyen jó lenne, ha nem szívnánk ezzel a rohadt háborúval, és úgy élhetnénk, mint a normális gyerekek, de aztán rájöttem, hogy tők felesleges ezen rágódnom.” (10.) A katonai konfliktus háttéréről, a szembenálló felek motívációjáról épp olyan keveset tudunk meg, mint arról, miért éppen Magyarországon zajlik az összecsapás, a városban túlélni próbáló civilek, így az elbeszélő nézőpontjából úgy tűnik, mindez teljesen érdektelen.

A regény tulajdonképpen cselekményét egy első ránézésre marginálisnak tűnő esemény vagy veszteség indítja el: a névtelen főhős-narrátor ugyanis nem csupán a szüleit veszítette el, de a gondjaira bízott kisöccsét, Teót (ne feledjük, a név jelentése: 'merész', ám a „Theos” ugyanakkor 'istent' is jelenthet); és – ami a történet-szervezés szempontjából különös jelentőséggel bír – azt az öccse által rábízott bábut, a „fekete katonát” is, amelyre Teo egyfajta talizmánként tekint – és amely, jöllehet áttételesen, de az események valószínűtlen láncolatában végső soron be is tölti majd a talizmán funkcióját: a narrátor például azért éli túl az óvóhelyüket ért bombatámadást, mert számalom ébred benne egy valóságos „fekete katona”, a civilben New Orleans-i gitáros James – Jimmy – Hendricks iránt, és az óvóhelyet titokban elhagyva a segítségére siet, amit Jimmy „Teo” megmentésével viszonz majd.

Ahol azonban nem az ilyesfajta „metaforikus”, pontosabban ikonikus kapcsolódások szervezik az eseményeket, ott a posztapokaliptikus regény- és filmklisék veszik át a szerepet, lényegében a „veszélyhelyzet”-„megmenekülés”-„rövid és csalókának bizonyuló biztonság” ciklikusan ismétlődő sémájának megfelelően. Az egymást követő jelenetek ebben a rendszerben már semmiféle ok-okozati kapcsot-

latban nem állnak egymással, a regény fordulatai kivétel nélkül extrém módon valószínűtlen (sorsszerű?) véletlenek eredményei: leglátványosabban a Teót ábrázoló fénykép felbukkanása (éppen abba a házba menekülnek be, ahol a fotó van, a fotós éppen abban a pillanatban szánja rá a magát a képek elégetésére, amikor a főhős is jelen van, majd éppen jókor hagyja el a helyiséget, hogy hősünk még ki menthesse a fotót, amelyről korábban nem is sejtette, hogy létezik, és éppen abban a pillanatban lesz a fotós öngyilkos, amikor a főhős megtudhatná tőle, hol készült a fotó stb). Nem kevésbé valószínűtlen Teo megmentése sem, másodpercekkel a kivégzése előtt, mintegy véletlenül összefutva a hullahegy tetején.

Az események előrehaladtával egyre gyakoribbá válnak ezek a „véletlenek”, a narrátor minden megjegyzés nélkül veszi tudomásul, hogy korábban halottnak hitt szereplőkkel (Zoé) vagy elpusztíthatatlannak tűnő lényekkel (a révész) találkozik; vagyis egyre erősebbé válik az olvasó azon meggyőződése, hogy egy – már a regény fiktív világához képest is – fiktív történetet olvas: az egyre megbízhatatlannabb elbeszélőnek bizonyuló főhős-narrátor egyre vadabb fantazmagóriáit, rémlátomásait, vágyainak egyre képtelenebb teljesüléseit, majd ezek újbóli bukását. A történet egyébként igen korán, még a regény „valós” regiszterében reflektál az elbeszélő ilyen hajlamaira: „aztán elmeséltem, hogyan talákoztam a fekete ejtőernyőssel a padláson. A többiek kiröhögtek, de nem hagytam magam, és addig erősködtem, hogy a Jenki tényleg létezik, amíg végül elhitték. Ha valami izgalmas dolgot láttunk vagy hallottunk, a srácok mindig azzal nyaggattak, hogy folytassam a történetet, merthogy nekem volt a legélénkebb fantáziám. Szerették, ha meséltem. Talán ezért fogadták kételkedve a fekete ejtőernyős történetét.” (43.)

A fenti szövegrészletet már csak azért is érdemes külön kiemelni, mert a fekete ejtőernyőssel való találkozás egyébként nem teljesen valószínűtlen történetét a narrátort jól ismerő hallgatósága épp annyira tartja hitelesnek, mint azokat a mutáns katonákról szóló meséket, amelyeket amúgy bevallottan sci-fi és fantasy képregényekből merített: „Miután elmeséltem a találkozásunkat, azzal folytattam, hogy az amerikai hadseregnek van egy titkos kísérlete, amiről semmit nem lehet tudni, mert annyira szupertitkos, de annyit azért mégis, hogy egy szupertitkos katonai bázison, egy kísérleti laboratóriumban mutánsokat fejlesztenek ki. Kicsit csaltam, mert a nénikém – aki a háború után, mármint az előző után, kivándorolt Kanadába – mindenféle sci-fiket meg fantasyket küldözgetett nekem. Képregényeket is kaptam. Az egyik az amerikai hadsereg szupertitkos kísérletéről szólt.” (43–44.) (Aligha meglepő mindezek után, hogy a jelzetten kitalált, képregényekből származó mutáns vagy élőhalott katonák a regény záró fejezeteiben valóságos alakokként jelennek meg a narrátor számára, hogy elpusztítsák a szintén duplán fiktív – esetleg túlvilági – partizántábort.)

Beszédes mindezek mellett az is, hogy a narrátornak mintha elsősorban magát kéne meggyőznie a valószínűtlen események hitelességéről: „kezembe akadt egy fotó, amin egy szőke kisfiú állt egy kihalt mezőn. Ismerősnek tűnt, de nem esett le rögtön, hogy honnan. Már majdnem félredobtam a képet, amikor rájöttem, ki az. Kővé dermedtem, és megszédültem. A kisfiú *pont úgy nézett ki*, mint az öcsém. Pontosabban a Teó, *ahogyan a képzeletemben élt*, csak idősebb volt és szomorúbb.” A narrátor láthatóan tisztában van azzal, hogy a képen látható fiú nem az

öccse (nem is mondja ki, hogy az volna), pusztán egy kisfiú, aki nem is a „valódi”, hanem csupán a narrátor „képzeletében élő” Teóra hasonlít. Még egyértelműbb e tekintetben „Teo” megmentésének jelenete, ahol viszont már épp ez a jelzeten kétes hitelességű fénykép, valamint a jelzeten nagyon nehezen felidézhető emlék- vagy fantáziakép lesz az azonosítás referenciapontja: „*Csak nagy erőfeszítés árán ismertem fel az emlékeimben élő és a fotón szereplő fiút, mégis biztos voltam benne, hogy ez a gyerek az öcsém.*” (194.) „Teo” viszont természetesen nem ismeri föl a narrátort, majd anélkül hal meg, hogy akár egyetlen szót is válthatná, vagyis abban egészen biztosak lehetünk, bárkit is látott a fotón, és bárkit is mentettek meg (ha megtörtént egyáltalán), az nagy valószínűséggel nem Teo volt.

A regény (és a háború) logikájából következően nem csupán a „fikción belüli fikció” és a „fikción belüli valóság” megkülönböztetése mosódik egybe és válik egyre inkább lehetetlenné, de az olyan szubsztanciális differenciáké is, mint az élők és a halottak közti különbség. Ez, az elpusztíthatatlan zombihadsereg végső jelenetében kicsúcsosodó probléma épp olyan alaposan előkészített a regényben, ahogyan a fikció és a valóság egybemosása: a halottakat ugyanis rendszeresen élőnek, míg az élőket rendszeresen halottnak látja az elbeszélő: „Tudtam, hogy meghalt, mégis vártam, mikor szólal meg végre. Haragudtam rá, hogy játssza a halottat. Aztán megtapogattam az arcát. Hideg volt és kifejezéstelen, mint egy simára kopott folyami kavics.” (29.) „Még sosem láttam élőben halott feketét.” (35.) „Ahogy néztem a tehetetlen testet, megint elborult az agyam. Nem tudtam eldönteni, bóbiskol-e, vagy meghalt”. (60.)

Aligha túlzunk, ha fikció és valóság ilyen egybemosódását összefüggésbe hozzuk a narrátor arra való képtelenségével, hogy feldolgozza az őt ért veszteségeket, a regény egyik legbizarrabb, ugyanakkor legérzelmesebb jelenetéből legalábbis úgy tűnik, nagyon is érdekelt abban, hogy a holtakat élőkként lássa, saját fantazmagóriáit pedig valóságként élje meg: „Sokáig feküdtem a Zoé kihűlt testét ölelve a tetves matrac alatt, a hideg földön. Egy örökkévalóságig ott tudtam volna maradni mellette, azt hiszem. Az sem zavart, hogy a teste hideg és néma, egyáltalán nem féltem, sőt néha, mikor a szemébe néztem, mintha valami halvány fény pislákkolt volna lenn a pupillája mögött, a két sötét kút mélyén. Végül arra riadtam a nagy romantikázásból, hogy az idegen elbődül, tiszta erőből falhoz vágja a vésőt, és törni-zúzni kezd a kalapáccsal. A csapkodással meg az üvöltözéssel visszarángatott a földre, pedig közben teljesen úgy éreztem, mintha a Zoé elkezdett volna felmelegedni.” (76.)

Különösen nyomasztó mindezek fényében az, hogy a narrátor fantáziavilágának eseményei végül éppen ugyanabba az apokalipszisbe torkollanak, mint a „valódi világ” eseményei, csak ha lehet, még brutálisabb és látványosabb díszletek között: a „fiktív” Teo másodszor is éppúgy meghal, mint a „fiktív” Zoé, vagyis a cél nélküli, mégis elkerülhetetlennek tétélezett rombolás „ott kint” és a narrátor gondolatvilágában egyaránt zajlik; a pusztítás ilyen értelemben bensővé tett mintázatai pedig nem csupán a feldolgozhatatlan traumákat a művészet vagy a fikció eszközeivel domesztikálni igyekvő technikákat leplezik le illuzórikusként, de paradox módon mégiscsak – az akár valós, akár fiktív – „háborús tapasztalat” egyszerre külső és belső valóságáról adnak – a körülményekhez képest a lehető leghitelesebb – hírt. (*Magvető*)