

PÓTOR BARNABÁS

## Trauma, örület, szöveg- és médiumköziség Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényében

Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényének<sup>1</sup> kritikai visszhangja egyöntetűen pozitívan értékelt a szerző első hosszabb prózai munkáját. A recepció leginkább a háborús traumához, a kisebbségi lét identitásdilemmáihoz társuló nyelvkeresés igyekezetét, a regény elbeszélés-poétikai összetettségét, illetve a motívumhálózat sűrű felépítettségét emelte ki a mű méltatásakor. A 2015-ben megjelent regényt szemlélő kritikákban számos utalást találhatunk arra vonatkozóan, hogy *A dögeltakarító* „a rend és a téboly regénye”,<sup>2</sup> névtelen főhőse pedig „feltehetően kórházi kezelés alatt álló”<sup>3</sup> „patologikus eset”,<sup>4</sup> akinek szövegét olvasva a befogadó attitűdje is „egy pszichológus figyelmévé lényegül[he]t át”,<sup>5</sup> így „lassan az a gondolat kerítheti hatalmába az olvasót, hogy egy zavaros elme csapongásait próbálja követni”.<sup>6</sup> Egy másik kritikus szerint a szövegfolyam a „személyiség defektusait” érzékelteti, a monomániás témáisméltalásokat tartalmazó szakaszok pedig „egy megbomlani látszó elme gondolatainak lenyomatai”.<sup>7</sup>

A recepció ilyesfajta, hangzatos, de – a kritika műfaji jellegzetességeiből is adódóan – az argumentatív kifejtést többnyire nélkülöző fordulatai abból a szempontból mindenképpen beszédesek, hogy Danyi első regényének létezhet egy olyan, számos kritikus által azonosított olvasata, mely *A dögeltakarító* főszereplőjét mint a háborús traumával összefüggő valamiféle mentális defektus elszenvedőjét értelmezi. S bár ezek a némi- leg pszichologizáló, a szöveg szemantikai komplexitását leegyszerűsítő megközelítések egy a recenziók megállapításainál árnyaltabb elemzésre törekvő vizsgálat során nem feltétlenül célravezetőek, arra azonban mindenképpen felhívhatják a figyelmet, hogy talán nem tét nélküli annak górcső alá vétele, hogy a regény (narrato)poétikai megoldásai hogyan hozhatják egymással összefüggésbe a háborús emlékek felidéz(őd)ését és a főszereplő instabil(nak tűnő) mentális állapotát. Tanulmányom célja tehát nem

<sup>1</sup> DANYI Zoltán, *A dögeltakarító*, Budapest, Magvető, 2015. (A szövegben zárójelben megadott oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

<sup>2</sup> BENCsik Orsolya, *A háború az háború az háború az háború*, Műút, 56, 2016, 106.

<sup>3</sup> BENCE Erika, *Mondhatnánk, hogy traumairodalom*, Vár Ucca Műhely, 2016/1, 81.

<sup>4</sup> PISZÁR Ágnes, *A háború patológiája*, Híd, 2015/9, 157.

<sup>5</sup> DEMUS Zsófia, *Egy ismerős hely átírása*, Tiszatáj, 2016/5, 103.

<sup>6</sup> Hlavacska András, „reám zúditja minden pillanat”, Szépirodalmi Figyelő, 2015/5, 75.

<sup>7</sup> MÁRJÁNOVICs Diána, *Repedések és törések*, FÉLonline.hu, 2015. november 29. <http://felonline.hu/2015/11/29/repedések-es-toresek/> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 2. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

a főhős örülete melletti érvelés, mentális betegségének bizonyítása,<sup>8</sup> hanem sokkal inkább azoknak a poétikai stratégiáknak a szemrevételezése, amelyek hozzájárulhatnak ahhoz, hogy *A dögeltakarító* főszereplője egy „zavaros elme” érzetét keltse. Ebből következően a vizsgálódás a továbbiakban nem egy, az elmegyógyászat által leírt kórkép tünetegyüttesének regénybeli azonosításában érdekelt, hanem azoknak az elbeszélés-poétikai, motivikus, a szöveg intertextuális, intermediális működésmódjával kapcsolatos poétikai jegyeknek a leírásában, amelyek diverz összessége valamiféleképpen a főszereplő patológikus esetként történő értelmezését eredményezheti.

*A dögeltakarító*t hét, római számmal, illetve címmel jelölt fejezet alkotja, melyek további, arab számokkal jelölt szakaszokra tagolódnak – utóbbiak (bizonyos fejezetekben) mindössze egy-egy hosszabb mondatból állnak. A narráció egyes szám harmadik személyben szólal meg,<sup>9</sup> egyik domináns elbeszélés-poétikai megoldása a függő beszéd (ebből a szempontból *A furgon*, a *Celia*, és – részben – *A vacsora* című fejezetek tekinthetők kivételnek): a szöveg a ’mondta’, illetve ’gondolta’ igék alkalmazásával jeleníti meg a főhős szólását, ugyanakkor ez az elbeszéléstechnikai megoldás (a főszereplő névtelenségéből adódóan is) a legtöbb esetben a belső monológ érzetét kelti. Ehhez pedig az is hozzájárul, hogy a főhős megnyilatkozásainak közegei – amint erre Mikola Gyöngyi<sup>10</sup> is felhívja a figyelmet – csak látszólagosan párbeszéd-szituációk. Az első, *Amerika* című fejezetben például először egy – a szobából folyton ki-bejárázó – német ápolóhoz (a 12. alfejezet végéig), majd egy részeg, félig alvó hajléktalanhoz (klosárhoz – a 17. alfejezet végéig), ezt követően vélhetően a vonatablakban feltűnő tükörképéhez (a 18. alfejezetben), majd az egység végén előbb a szinte rögtön távozó színésznőhöz, végül pedig a Pelinkovációjában lévő jégkockákhoz beszél a főszereplő. *A dögeltakarító* főszereplője tehát – és ez a szöveg elbeszélés-poétikai megoldásaiból következően nem minden esetben dönthető el egyértelműen – vagy nem veszi észre, nincs tisztában azzal, hogy az adott szituációkban nem talál(hat) értő fülekre; vagy pedig nem is tart igényt a másik figyelmére, s így beszéde elsősorban nem nyelvi-kommunikatív, (információ)közlő szereppel bír, hanem valami olyan funkcióval, melynek nem elsődleges feltétele (illetve nem is „sikerességének” fokmérője) az, hogy a másik megértse az előadottakat.

Amellett, hogy a háborús traumából és a kisebbségi létből következő identitás-zavar jelentette tapasztalategyüttes megoszthatóságának nehézsége/képtelensége a regény egyik alapvető példaértékének tekinthető, mindez abból a szempontból is izgalmas,

<sup>8</sup> A pszichológiai érdekelttségű olvasásmód buktatóiról lásd például Peter BROOKS, *A pszichoanalitikus kritika eszméje*, ford. SZAMOSI Gertrúd = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 1998, 42–59; Norman N. HOLLAND, *Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa*, ford. ERŐS Ferenc = *Uo.*, 331–343.

<sup>9</sup> Ez csak néhány, egyénként kiemelt fontosságú ponton török meg, amint erről a későbbiekben még szót ejtek.

<sup>10</sup> MIKOLA Gyöngyi, „*Elmondani a magyaroknak*”, *Kalligram*, 2015/10, 93–97.

hogyan az *Amerika* című fejezetben a narráció több esetben is kiemelten felhívja a figyelmet arra, hogy a főhős beszéde akkor sem talál értő fülekre, amikor erre egyébként – elviekben, eltekintve a nyelvi akadályoktól – volna lehetősége.<sup>11</sup> Márpedig, amennyiben igazat adunk Hovanec Zoltánnak, aki szerint a „regény beszélőjeként tételezett elbeszélő nem más, mint az egyes monológok beszélői, nem transzcendens hozzájuk viszonyítva”,<sup>12</sup> valamint, hogy „az elbeszélés belső fokalizációja mindvégig megmarad a monologizáló tudatszintjén”,<sup>13</sup> úgy meglepődhetünk azon, hogy a főhős a figyelem reflektált hiánya ellenére is folytatja előadását, magában, illetve magának beszél. Hovanec a főszereplő és az elbeszélő tulajdonképpen azonosítása mellett érvelve mindezt azzal magyarázza, hogy a „monológok ugyanolyan szökevényalként, megszabadulási kísérletekként jönnek létre, mint az általuk elbeszélte más szökevényalként, ez pedig a regény szerint a tudatos szembenézés hiányában nem vezethet el az önazonossághoz. Nem, amennyiben alanyuk különböző módokon maga affirmálja az eltávolítani kívántat”<sup>14</sup>

Két esetben ugyanakkor a korábban felvázoltakkal éppen ellenkező scénárió valósul meg a regényben: a török vendégmunkással közös utazás (22.), illetve a dalmátul beszélő öregemberrel történő első találkozás (239.) során a főhős az, akinek részéről nem valósul(hat) meg a másik megértése. A törökkel való utazás történetét ugyancsak az ápolónak „beszéli el” a főhős, aki a benzinkúton szólítja le a berlini rendszám-táblás gépkocsi tulajdonosát, hogy autóstoppal eljuthasson a német fővárosba, ahonnan majd repülővel Amerikába mehet. Amint azonban tört németiséggel feltett kérdése („Ist das ein Platz für mich in Berlin?”, 22.) alapján nyilvánvalóvá válik, nem igazán beszél a nyelvet, így jobbára csak helyesel<sup>15</sup> az út során folyamatosan hozzá beszélő töröknek, sőt, annak viselkedését is félreérti.<sup>16</sup> Amellett, hogy a vendégmunkás alakja a vajdasági költő, Domonkos István *Kormányeltörésben* című opusát is előhívhatja, a jelenet az *Esti Kornél* kilencedik fejezetét idézheti fel, melyben a címszereplő a bolgár kalauzzal „cseveg”. Az invokált mű pedig *A dögeltakarítóval* összeolvasva nemcsak

<sup>11</sup> Lásd például: „Az ápoló feltehetően egy szót se értett az egészéből [...]” (7.); „[...] mondta az ápolónak, aki persze egy szót sem értett abból, amit »ez a balfék« összehordott, és különben is már régen kiment, úgyhogy egyedül volt a szobában, de azért csak mondta tovább” (19.); „persze az ápoló semmit nem értett abból, amit összehordott neki, és különben is már percekkel korábban kiment” (32.); „mondta a klosárnak, aki félredőlve horkolt a padon”. (40.)

<sup>12</sup> HOVANEC Zoltán, *Háborgó élet*, Tiszatáj, 2018/6, 99.

<sup>13</sup> *Uo.*

<sup>14</sup> *Uo.*

<sup>15</sup> „mert beszélgetés nemigen volt, persze a török egyre csak nyomta a magáét, és ő kezdetben próbált is odafigyelni, de azután belátta, hogy elég ha csak időnként helyesel, hogy »ja, ja«, és akkor a török elégedetten mondja tovább, nagyjából így zajlott tehát ez a beszélgetés, hogy a török csak nyomta, ő meg néha helyeselt”. (22.)

<sup>16</sup> „még csak az hiányzott volna, hogy kikezdjen vele ez a török buzi a szlovák vécében, és inkább úgy döntött, hogy visszatartja, de persze gyorsan kiderült, hogy teljesen félreértette a helyzetet, és a török azért kérdezte, hogy kell-e vécéznie, mert nem akarta, hogy együtt menjenek, jobb ugyanis, ha az egyikük ott marad és vigyáz a kocsi”. (23.)

abból a szempontból tűnik izgalmasnak, hogy Kosztolányi szövege áttételesen Magyarország, Európa és a Balkán kapcsolatáról is beszél,<sup>17</sup> hanem amiatt is, hogy az *Esti Kornél* a narrátor és a főhős közötti viszonyt problematizáló metafiktív elbeszélés mód egyik magyar nyelvű alapszövege,<sup>18</sup> melynek összefüggései Danyi regényének olvasásakor is termékeny kérdésfelvetésekhez vezethetnek.

A zavart beszélő képzetét erősítheti emellett az az asszociatívnak tűnő logika is, mely az egyes történetfragmentumok egymáshoz való kapcsolódását szervezi az *Amerika* című fejezetben (illetve a későbbiekben máshol is): a főszereplő így beszél (elviékben) az ápolónak a tervezett Amerikába utazásának (Luftbrücke-terv) felvázolásából kiindulva benzincsempész munkájáról, Ayrton Sennáról, II. János Pál pápáról, a fehér füzetekről vagy a *Manhattan* című film plakátjáról, melyek valamilyen módon mind a délszláv háborúhoz kötődnek. A regény egyik fő szövegszervező elve ekként az a monomániás igyekezet, amely a főszereplő alakján keresztül minden eseményt, emléket, jelenséget egy irányba, a háború kataklizmájának értelmetlensége felé terel. Ahogyan ugyanakkor arra Hovanec Zoltán is felhívja a figyelmet, ezeknek a szakaszoknak mintegy terapikus, a történetmondáson, a narratívaalkotáson keresztül – legalábbis a narratív identitáselméletek<sup>19</sup> megfontolásainak értelmében – az egységes identitás létrehozására törekvő jelentőségük is van: „A központi szereplő monologikus beszédei a magára maradottságon és az elválasztottságon túl az önterápia narrativizáló kísérleteiként értelmezhetők. Történetté alakítani és elbeszélni a szünni nem akaró »kicsontozó évek« életeseményeit, ezáltal megkísérelve értelmet lenni bennük.”<sup>20</sup>

A második, *A furgon* című fejezetben jól érzékelhetően megváltozik a narráció, amire már az egység első mondata is következtetni enged, amely a korábbi, az élőbeszédszerűség képzetét keltő, asszociatíván építkező nyelvvel szemben a környezet leírásából indul ki (s már-már lírainak tűnik): „Távolabb, a folyón túl a kék hegyek, balról és jobbról a kukoricatáblák zöldje, mélyen és töményen, olyan töményen, hogy ez a zöld ölni tudna.” (67.) Ugyan az elbeszélő továbbra is egyes szám harmadik személyben szólal meg, a főszereplő szövegének függő beszédként történő megjelenítése elmarad, továbbá a narrátor távlata sem olvad egybe kizárólagosan a főhősével (ahogyan azt az *Amerika* című szakaszban láthattuk), amire a következő szövegrészlet is példát szolgáltat: „Od vezet, mellette Brazo ül, Brazo mellett pedig ő, állítólag nagy

<sup>17</sup> Vö. BEDECS László, *Jegyeket, bérleteket: Az Esti Kornél újraértelmezései*, Bárka, 2010/2, 23–24.

<sup>18</sup> Vö. DOBOS István, *Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól: Metafiktív olvasás és intertextualitás*, Al-föld, 1999/6, 55–79.

<sup>19</sup> Lásd például Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélő azonosság*, ford. JENEY Éva = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 373–413; Paul RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 1999, 51–67; TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998.

<sup>20</sup> HOVANEC, 98.

átalakulások vannak folyamatban, de ők ebből nem sokat vettek eddig észre, csak Odnak tűnik úgy, hogy mintha Brazo az utóbbi időben nagyobbakat köpne.” (68.) Ezzel szemben a fejezet a dögeltakarítóként dolgozó egység tagjainak közös perspektíváját viszi színre, majd az utolsó, ötödik alfejezetben – a főhős asszociatív tudatműködését mintegy újfent aktiválva – a főszereplő háborús emlékeinek többes, majd részben egyes szám első személyű elbeszélése ékelődik (gondolatjelekkel elválasztva) a dögeltakarítók történetébe. Az események közötti asszociatív ugrást motiválhatja a két tevékenység közötti morbid párhuzam (az utak döglött állatoktól történő megtisztítása, illetve az ellenséges tanyákon véghezvitt – etnikai – tisztogatás) mellett a parancsteljesítés – etikai kérdéseket is felvető – kötelessége, valamint a kollektív cselekvés (többesszámú megszólalásban is tetten érhető) dinamikája, melynek a gyilkosságra és az erőszakra vonatkozó önfelmentő logikájára az alfejezet első mondata enged rápillantást: „Megtettük, mert megtehettük, és ha így történt, akkor így is kellett történnie, ha pedig így kellett történnie, akkor egyikünk sem tehet arról, hogy megtettük.” (73.) A háborús emlékek megjelenítésekor bekövetkező elbeszélés-poétikai váltás egyrészt a főszereplő saját háborús tetteihez fűződő reflektálatlan viszonyára utal,<sup>21</sup> másrészt azzal a sajátságos létállapottal is összefügghet, melyet jugoszláviai magyarként a délszláv háborúban való részvétel jelenthetett. A *dögeltakarító* főhősének – kissé leegyszerűsítve – talán éppen az lehet a tragédiája, hogy háborús emlékeinek felidézésekor egyszerre gondolhat magára tettesként (a „tisztoztatások” során elkövetett cselekedetei miatt), illetve áldozatként (abból adódóan, hogy kényszerből kellett részt vennie egy olyan háborúban, amelyben még azt sem állíthatta, hogy a házáért harcol), s mindez feloldhatatlan konfliktust eredményez. Az említett szakasz mellett csak a harmadik, *A természetgyógyász* című fejezet kilencedik alfejezetében lesznek konkrétan felidézve a főszereplő háborús emlékei: ebben az esetben a megszólaló T/1-ben beszél el annak történetét, ahogyan Grb nevű katonatársa a tisztogatás során lelőtt egy horvát férfit. A főhős vizeletürítési problémái – melyek egyéb emésztési gondjaival együtt külön elemzést érdemelnének<sup>22</sup> – tulajdonképpen erre az eseményre vezethetőek vissza.

A *dögeltakarító* szövegszervezésének, a főszereplői tudat asszociatív – s ebből adódóan egy felületesebb, vagy élvező olvasással nehezebben követhető – logikájának

<sup>21</sup> „A *dögeltakarító* tragikumuma [...] a felismerés hiányából fakad: mindaddig, amíg identikus viszony fűzi a beszélőt saját háborús bűneihez és annak logikájához (ezt jelzi az adott elbeszélésrészek egyes szám első személyre váltása is), addig önmagában tartja életben a háborút, próbáljon bármilyen kiutat is találni belőle. Ezt a hasadást fejezi ki a regény elbeszélésmódjában a függő beszéd és az elbeszélés diffúz jellege: a narrátor bár nem más, mint a monológok beszélői, de a narratívum egészének értelmében nem válhat önazonossá. Egyetlen identitás alapjául szolgáló történet képtelen ellentmondásmentesen integrálni az egymást felszámoló logikán nyugvó életeseményeket.” *Uo.*, 100.

<sup>22</sup> A diszfunkcionális test a kommunikációképtelenséggel, az (emlékezés és felejtés dialektikájával kapcsolatos) emésztetlenséggel összefüggésben (is) interpretálható a regényben. Ehhez lásd BERÉNYI Emőke, *Latrina-perspektíva (Az emésztés mint létmetafora Danyi Zoltán A dögeltakarító című regényében)*, Híd, 2016/7, 112–117.

mind jobb megértéséhez érdemes alaposabban megvizsgálni a regény első néhány alfejezetét, mivel azok szorosabb olvasása számos olyan tanulsággal szolgálhat, amelyek a műegész értelmezése szempontjából is megfontolandóak. Amint a korábbiakban utaltam rá, az első, *Amerika* című fejezetben a narráció végig E/3-ban, a 'mondta' és 'gondolta' igék gyakori alkalmazásával közvetíti a főszereplői tudat megnyilatkozásait, a megszólalás így azonban leginkább a belső monológ érzetét kelti, amihez ugyancsak hozzájárul, hogy az alfejezetek egyetlen hosszabb-rövidebb mondatból állnak. A regény legelején arról értesülünk, hogy a főhős Berlinben, valamilyen kórházféleségben van, ahol – a 12. alfejezet végéig – egy ápolóhoz beszél, aki azonban, egyrészt a nyelvi különbségekből, másrészt abból adódóan, hogy ki-bejárkál a szobából, vélhetően semmit sem ért meg a hozzá intézett szavakból. Mindezt a narrátor is rögzíti – „Az ápoló feltehetően egy szót se értett az egészből, és különben is már régen kiment” (7.) –, ugyanakkor mivel az elbeszélő és a főszereplő viszonya tisztázatlan, így nem eldönthető, hogy ez a belátás vajon a főhős horizontjából is rögzítésre kerül-e. A főszereplő (elbeszélő által közvetített szólama) ráadásul rögtön a regény legelején elbizonytalanít valóságérzékelésének megbízhatóságát illetően: *A dögeltakarító* nyitómondata arról tudósít, hogy a főhős nem tudja eldönteni, hogy vajon a föld mozdult-e meg, vagy csak a lába remegett, majd nem sokkal később ugyancsak nem biztos abban, hogy csak képzelődött-e, vagy tényleg „egy katonai repülőgép húzott el az égen”. (7.) Az olvasó ráadásul majd csak a 17. alfejezetben értesülhet arról, hogy a főhős – aki immár a Szabadka felé tartó vonaton dűnnyög maga elé vagy az ablakban látható tükörképének – miért rótt napokon keresztül a berlini utcákat. Egy antikvárium előtt „kiragasztós albumok”-at (53.) látott meg, melyekről eszébe jutottak a gyerekkorában népszerű Formula 1-es matricásalbumok, s mivel az ő egykori példányából csak Nelson Piquet matricája hiányzott, így „attól kezdve lényegében csak a kreuzbergi antikváriumokat járta”. (53.) Az első alfejezet a mimetikus történetmondásban betöltött funkcióján túl – kitüntetett pozíciójából is adódóan – egyfajta Tolnai Ottó előtti hommage-ként is értelmezhető, hiszen alludálja a vajdasági magyar irodalom kiemelkedő alakjának *A kisinyovi rózsza* című verseskötetét.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Elsősorban a cikória említésével, mely Tolnai kötetének visszatérő motívuma, de *A kisinyovi rózsza* felütése is összekapcsolható *A dögeltakarító* nyitányával: „napok óta csak járkált, reggel kezdte, és késő éjjelig meg se állt, legfeljebb arra az időre, amíg megevett valamit a töröknél, azután folytatta, járkált le-fel”. (7.) Tolnainál: „Ott már egészen fenn / hol már nincsen fennebb / nincsen padlás / nincsen padlásfeljáró / jóllehet valaki le-föl járkál”. TOLNAI OTTÓ, *A kisinyovi rózsza*, Szeged, Factory Creative Studio Kft., 2010, 6. (kiemelés tőlem) – A Tolnai-életmű motívumai számos esetben feltűnnek a regényben, mint például a Jerikó rózsája, amely P. és Jelena találkozásának leírásában olvasható, és egyszerre utalhat a lány viselkedésére („Jerikó rózsája kinyílik és kitárulkozik előttük, mint egy szemérmetlen nő öle, a vacsora után pedig P. nem az autót, hanem a szántóföldek felé veszi az irányt, az égbolt csillagos és sötét, a hold még nem kelt fel, és Jelena már alig várja, hogy valahol megálljanak, [...] és Jelena először a nadrágon keresztül fogja meg, majd leráncigálja a sliccet”, 149.), illetve egyaránt olvasható Tolnai előtti tisztelgés-ként: „húzd le rólam a literes bugyit / és gyömöszöld a lábam közé / és majd ha nedvesség éri / pára szítal / harmat száll / hó szállingózik / felébred a szemérmem / magától kinyílik / kinyílik a lábam között / a jerikói rózsza semmis bokra / ma-



A regény *in medias res* nyitányára az is felhívja a figyelmet, hogy a főhős a második alfejezetben az őt körülvevő berendezési elemek dominánsan fehér<sup>24</sup> színére felfigyelve talál vissza a diegézisben rögzítettekhez képest korábban megkezdett gondolatmenetéhez, a fehér füzetekhez, illetve a későbbiekben megnevezett Luftbrücke-terv ismertetéséhez:

mondta az ápolónak, aki megint benyitott, és egy *fehér bögrét* rakott az éjjeliszekrényre, azután kiment, és akkor egy ideig csak nézte a bögrét, nézte a *fehér szekrénykét* mereven, majd *eszébe jutott, hogy hol hagyta abba*, és azzal folytatta, hogy attól kezdve már világosan látta, hogy egy *fehér füzetre* van szüksége, mert egy *nagyszabású terv* körvonalazódott lassan a fejében. (8. – kiemelés tőlem)

A főhős következő elmerengése után a pápát hozza szóba, aki repülőútjait, a földet érést követően meg szokta csókolni a kifutópálya aszfaltját. Az olvasó számára ez az asszociatív kapcsolás azonban majd csak akkor lesz igazán értelmezhető – annak ellenére is, hogy már ekkor történik utalás az Amerikába való utazásra –, amikor a későbbiekben a főszereplő hosszabban is kifejti a Luftbrücke-tervet, amely tulajdonképpen a Berlinből Amerikába repülését takarja.

A főszereplő ezt követően, a harmadik alfejezetben kezd el II. János Pál pápa temetéséről beszélni, megjegyezve, hogy

ez volt az uralkodók és elnökök és államfők eddigi legnagyobb összejövetele a történelem során, [...] és ezzel *eredménnyel* II. János Pál pápa olyanokat *körözött le*, mint Winston Churchill és Josip Broz Tito, akik így, *holtversenyben*, csak *a második helyen végeztek*, a következő *befutó* pedig minden bizonnyal Ayrton Senna lett volna, *ha nem lengetik a sárga zászlót*. (9. – kiemelés tőlem)

---

gától nyílik ki kis szamár / és szaladj át / cikcakkban szaladj el ne üssön valami / hozz még utoljára egy kis cikóriát / és szaladok máris / cikcakkban szaladok / az óriás kertitörpék között / mert én vagyok a cikóriás / én vagyok a cikóriás lüke fiú / én a cikornyás költő / messzi-messzi misszióval.” TOLNAI, 24–25.

<sup>24</sup> A *dögeltakarító* zárlatában a főhős a spliti harangtoronyból tekint Újvidék, a Vajdaság felé, s a képzeletében megjelenő képen ugyancsak a fehér szín a legmarkánsabb, így tulajdonképpen annak domináns jelenléte keretezi a regényt: „és akkor végre ott volt előtte Újvidék, a háztetőivel, a gyárkéményeivel, a hídjaival és a sok templomtornyával, és fehér volt minden, fehérék voltak a templomtornyok, a hidak, a kémények és a háztetők, de fehér volt a táj is Újvidék körül, fehér volt egész Vajdaság, mintha napokig megállás nélkül havazott volna”. (250.) Nehezen kapcsolható ugyanakkor bármiféle szimbolikus példaérték a fehér színhez a szöveg e két pontján. Míg a regény nyitányában felidéz(tet)ő szerepe van, illetve vélhetően a főhős azon meggyőződésének kiindulópontja, hogy egy kórházban van, addig a regény végén a főszereplő számára is reflektáltan nem bír konkrét, egyértelműen azonosítható értelemmel: előbb a táj szépségének felismerését hívja elő („és soha azelőtt nem látta olyan szépnek a tájat, mint most”, 250.), majd később a hamu és a só fehérségét konnotálva a protagonista saját halálát („napok óta egy szokatlan érzés kerülgette, és ez az érzés azt súgta neki, hogy nem fog többé hazajutni innen”, 251.), illetve Újvidék „züllottségét” idézi, végül pedig egy konkrét – még a dögeltakarítóknál töltött idejéről származó – emlékképet hív elő.

Az idézett szövegrészlet szemantikai komplexitását az hozza létre, hogy az elbeszélő a sport, egészen pontosan az autóversenyzés diskurzusából kölcsönzött nyelvi fordulatokat alkalmazva állítja fel a „legillusztrisabb” temetések listáját, miközben a felsorolt történelmi személyiségek közül Ayrton Senna ténylegesen Formula 1-es pilóta volt, aki 1994-ben az imolai versenypályán szenvedett halálos balesetet. Mivel a befogadó számára – amint arra korábban utaltam – csak a regény egy későbbi pontján válik világossá, hogy a főszereplő kórházba kerülése előtt Formula 1-es matricás albumok után koslatott már napok óta Berlinben, így ez az összefüggés első olvasásra rejtve marad, s úgy tűnhet, hogy Senna neve csak valóban nagyszabású temetése<sup>25</sup> miatt kerül itt elő. Az alkalmazott sportmetaforika jelentésképző ereje abban áll, hogy a legtöbb előkelőséget felvonultató temetések sorrendjének meghatározásakor, illetve – Senna említése révén – a Formula 1 közegébe „visszahelyezve” is érvényesül a nyelv figuratív potenciálja. Hiszen például a sárga zászló lengetése (amely a Formula 1-ben az előzési tilalmat jelzi) egyaránt utal Senna temetésének a képzeletbeli listán elfoglalt helyére, másrészt a brazil pilóta halálára is, hiszen a baleset bekövetkeztekor – a televíziós közvetítés tanúsága alapján<sup>26</sup> – rögtön a sárga zászlós figyelmeztetés lépett érvénybe. A *holtverseny* kifejezés (melynek első tagja a szóösszetételben ’teljesen’, ’nagyon’ értelmében szerepel) pedig – kissé morbid módon – ezen a szöveghelyen a két tag külön-külön, szó szerint vett értelmében is jelentéssé válik, a grandiózus temetések sorrendbe állításával, a *holtak* közötti *versenyként*.

A főszereplői tudat igyekezete mintha Jugoszlávia felbomlása, a háború kataklizmája okozta zűrzavarban történő rendteremtésre irányulna, a regényt végigkísérik az olyan, *mise en abyme*-ként is működő motívumok, amelyek „ingovány”-ba, „útvesztő”-be jutottként láttatják a protagonistát, aki kapcsolódásokat, ok-okozati viszonyokat próbál teremteni az egyes események, jelenségek között. Az összefüggések létrehozásának pontos motivációi azonban számos esetben homályban maradnak az olvasó előtt, vagy csak a szöveg egy későbbi pontján válnak érthetővé. Illetve, amint a későbbiekben látni fogjuk *A dögeltakarító* számos példát kínál az olyan, nem-mimetikus szövegszerveződésre is, amely úgy ír bele intertextusokat, valamint intermedialis utalásokat a szövegfolyamba, hogy általa nem közelíti, hanem inkább távolságot teremt elbeszélő tudat és az elbeszélő nyelve közé.

Senna balesetét „egy többé-kevésbé biztos fogódzó[ként]”, „támpontként” jellemzi a főhős, „amely segít eligazodni ebben az útvesztőben”. (10.) A brazil pilótához a két történelmi alak nagyszabású temetése, illetve az imolai versenypálya és a Vatikán térbeli közelségének okán hozzákapcsolódik II. János Pál pápa figurája, majd a matricák cserekereskedelmével összefüggésben a háború alatti benzincsempészet is. A Formula

<sup>25</sup> Senna halálát követően Itamar Franco, Brazília elnöke három napig tartó nemzeti gyászt, valamint iskolai szünnapot hirdetett, az autóversenyző São Paulo-i temetésén több millióan vettek részt (Richard WILLIAMS, *The Death of Ayrton Senna*, London, Penguin Books, 2010.). Arra vonatkozóan azonban nem találtam adatokat, hogy milyen előkelőségek tették tiszteletüket a szertartáson.

<sup>26</sup> <https://youtu.be/QVUF6w5hxXA?t=94>



1-es futamok televíziós közvetítései a bűnügyi sorozatokat, illetve a főhős számára meghatározó filmeket, mozis vetítéseket hívják elő, köztük a Woody Allen-féle *Manhattant* is: „ahányszor csak elment a mozi előtt, mindig megnézte a plakátokat, a *Manhattan* plakátjára például most is tisztán emlékszik, ez a plakát valamiért jobban megmaradt benne, mint az összes többi, úgyhogy könnyen lehet, hogy ennek is lehet valami köze a Luftbrücke-tervhez”. (13. – kiemelés az eredetiben) A filmplakátot Senna balesetéhez hasonló fogódzóként, támpontként jellemzi a főhős a regény egy későbbi pontján: „Jugoszlávia teljesen elmerült az iszapban, mintha soha nem is létezett volna, úgyhogy az utóbbi időben fogódzókat keres ebben az ingoványban, fogódzókat és támpontokat, mint amilyen a *Manhattan* plakátja”. (17. – kiemelés az eredetiben) Az előbbi szöveghely a Luftbrücke-terv első említése a regényben, amint az első fejezetben fokozatosan körvonalazódik, a főhős a Tempelhof repülőtérrel egy teherszállító repülőgéppel akar Amerikába jutni: „éppen ezért Amerika az utolsó esély, úgyhogy fel kell jutnia egy teherszállítóra, egy amerikai teherszállító repülőgépre, mert ezeket a terheket csak így viheti el innen”. (31.) A Luftbrücke kifejezés utalás a második világháborút követően szovjet blokád alá került Nyugat-Berlinre, ahová az amerikaiak egy légihíd létesítésével a Tempelhofon keresztül juttatták be az ellátmányt.<sup>27</sup>

Az, hogy a főszereplő ilyen módon szeretne Amerikába utazni, egyrészt a rajta elhatalmasodó permanens háborús pszichózis tüneteként is érthető („mert végső soron az is elképzelhető, hogy a légifolyosót hamarosan újra beindítják”, 10.), másrészt azonban a 6. alfejezet zárata *A dögeltakarító* intermediális irányultságú szövegszerveződése szempontjából is beszédes. A Luftbrücke kifejezés légihidat jelent – a híd nyilvánvaló szimbolikussága mellett a délszláv népek együttélése,<sup>28</sup> illetve a háború<sup>29</sup> kontextusában is többletjelentéssel rendelkezik. A Luftbrücke-tervvel kapcsolatosan a regény e pontján a különböző hollywoodi produkciókat (*Columbo*, *Kojak*, *Star Wars*, *Space Odyssey*) felsoroló főhős igyekezetében egyaránt tetten érhető Amerika – mint egzotikum, az ígéret földje – iránti naiv rajongás, a gyermekkor (illetve a háború előtti időszak) idillinek érzett állapotának felidézése, illetve az alfejezetben megjelenő hidak szimbolikus jelentésében az összetartozás, összefogás (de akár a kapcsolatteremtés, racionalizálás,

<sup>27</sup> A Tempelhof előtti tér elnevezésében a mai napig őrzi a légihíd emlékét (Platz der Luftbrücke), a regény egy későbbi pontján az elbeszélő vélhetően a téren látható emlékműre utal: „onnan pedig másnap vagy harmadnap indult a reptérre, és az a hatalmas, kitért szárnyú sasmadár lélegzetállító volt, vagy inkább impozáns”. (54.)

<sup>28</sup> Főként Ivo Andrić *Híd a Drinán* című Nobel-díjas regényének megidézése által.

<sup>29</sup> Háborús konfliktus esetén a hidak lerombolása az ellenség haladását akadályozandó pragmatikus szempontok mellett metaforikus jelentőséggel is bír. A délszláv háború idején a lebombázott újvidéki hidakkal kapcsolatban Bence Erika írja a következőt a Híd folyóiratban: „A lebombázott újvidéki hidak leginkább az elsüllyedt hajó, a hajótörés látványát, illetve gondolatát ébresztették a szemlélőben; különösen a Szabadság híd. Roncsai úgy meredtek az ég felé, mint egy süllyedő vitorlás árbocai. Vele a szimbolikus tartalom alakult negatív valósággá: képileg manifesztálódott előttünk az elsüllyedt szabadságról és egységről/együtteléről alkotott gondolat.” BENCE Erika, *Képi hidak, nyelvi hidak: metaforák, anekdoták, hazugságok*, Híd, 2007/2, 46–47.

értelemalkotás) igénye. A főhős említést tesz a *San Francisco utcáin* című bűnügyi sorozat főcímében feltűnő Golden Gate hídról, majd a Luftbrücke-tervvel összefüggésben arról beszél, hogy ahhoz valahogyan kapcsolódhat a *Manhattan* plakátja is („könnyen lehet, hogy ennek is lehet valami köze a Luftbrücke-tervhez”, 13.), azonban az olvasó ezt az asszociációt csak akkor tudja feloldani, hogyha ismeri az említett plakátot, melyen a film azon jelenete látható, amikor Mary (Diane Keaton) és Isaac (Woody Allen) a Queensboro híd tövében ücsörög egy padon.

A *Manhattan* plakátja a regény egy későbbi pontján Celiával kapcsolatban is feltűnik. A protagonista az Andrásy úton, a dugóban ülve idézi fel megismerkedését Celiával, s a lánnyal töltött első éjszaka tapasztalatát ahhoz az érzéshez hasonlítja, mint amikor a Woody Allen-film plakátja előtt állt:

és erről persze Celia jutott eszébe, az első éjszakájuk, amikor Celia kicsi mellét dörzsölte, és néhány órára megint az a valaki lehetett, akiről már azt hitte, hogy örökre elveszett, mert ott maradt a behavazott harcokocsiában, azután pedig, amikor Celia a szájába vette, és nyaldosta, nyálazta, szívta a farkát, akkor ez olyan volt, mintha egy percre megint a *Manhattan* plakátja előtt állna, amikor még úgy tűnt, hogy minden lehetséges, és hogy a vágyak mégiscsak beteljesíthetők. (184.)

A szerelmi beteljesülés (?), a szexuális kielégülés képzete kapcsolódik ehelyütt össze a *Manhattan* plakátjához fűződő otthonosság iránti igénnyel (valamiféle „honvágygyal”, 200.), a főszereplő intimitásra való képtelenségét azonban éppen az imént idézett szövegrészlet előtti szakasz leplezi le, hiszen a magyar prostituáltokról, illetve a Zsóka (vagy Zsanett) nevű nő „megfarkalásának” ötletétől (183.) jut el ezekhez a gondolatokhoz. A regény számos egyéb művészeti alkotást – filmet, irodalmi szöveget, festményt, színházi előadást, zenét – idéz meg, melyek közül jónéhány *A dögeltakarító*hoz hasonlóan a háborús trauma színrevitelének kontextusában is értelmezhető: ilyen Robert De Niro két, a szövegben említett filmje (*A szarvasvadász* és *A taxisoőr*), melyek címadásával analógiát mutat Danyi regénye is, de megemlíthető az Urban András által rendezett és a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban bemutatott *Turbo Paradiso* című darab is, melyről az első szakasz utolsó alfejezetében részletesen beszámol a főhős.

A harmadik, *A természetgyógyász* című fejezetben a főhős a belgrádi Hotel Moskva teraszán üldögélve idézi fel az elmúlt időszak történéseit: a dögeltakarítóktól történő távozása után újvidéki ismerősétől – a háború idején csempészetből meggazdagodó, emellett műtárgyakat is gyűjtő –, Dalibortól (Dali) kap megbízást annak spliti<sup>30</sup>

<sup>30</sup> A regényben színre vitt terek mind-mind szimbolikus jelentőségűek: Amerika, az új világ, a szabadság idealizált földje; Berlin, a balkáni vendégmunkásokat nagy számban fogadó Németország fővárosa, a második világháborút követően Nyugat és Kelet határa; Belgrád, Jugoszlávia, majd Szerbia fővárosa; Újvidék, (Szabadka mellett) a vajdasági magyarság szellemi központja; Budapest, Magyarország fővá-

villája falának dekorálására. Dali „egy óriási mozaikot képzelt el a nappali falára, erre a tizenkét méter széles falra” (99.), amely a szerb címert ábrázolná, a főhős szerint azonban Gerhard Richter *Motorboot* című festményének mozaikja – melynek eredetije a fikció szerint Dali magángyűjteményének része – sokkal jobban mutatna a felületen.<sup>31</sup> A főszereplő először azt hiszi, hogy Dali viccel a címerrel, ezért – heccből – azt javasolja, hogy ne a szerb, hanem a megcsonkított jugoszláv címer kerüljön a nappali falára, Dali azonban komolyan veszi a viccet, s a regény egy későbbi pontján kiderül (168.), hogy valóban ezé, illetve a Richter-kép mozaikos tervrajza készül el, ugyanakkor Dali végül mégiscsak eredeti tervét akarja megvalósítani, és a szerb címer kerül a falra. (118.) A címer egyrészt illeszkedik a regény – a háborús trauma, a nemzeti sovinizmus kérdésköreivel összefüggő – motivikus hálójába: a főszereplő az újvidéki Telepen a falakra rajzolt címereket alakítja át trágár ábrákká, valamint vezetéltürítési problémái akkor kezdődnek (102–104.), amikor Grb nevű (a szerb kifejezés címert jelent) katonatársa lelő egy horvát férfit. (105.) A főhős – retrospektív – távlatából tehát a címerek a háború kirobbantásáért felelős nemzeti sovinizmus jelölői,<sup>32</sup> azonban érdemes röviden arról is szót ejteni, hogy Dali spliti villájának falára a címer helyett Richter *Motorboot* című festményének másolatáról gondolja, hogy a leginkább jól mutatna „azokkal a fagyos tónusaival”. (107.) A motorcsónakozó fiatalokat ábrázoló festmény összefüggésbe hozható a felhőtlen „adriai életérzéssel”, azonban mivel egyike Richter fotófestményeinek – a művész a Stern német hetilapban egy Kodak fényképezőgéphez megjelenő reklámfotót használt fel, a festmény azonban az eredetinel szürkébb tónusú, elmosódó hatást keltő, blur-technikával készült –, így a valóság ábrázolhatóságára, eredetiség és illúzió határvonalaira rákérdező műalkotás

---

rosa; Szentendre mint jelentős szerb hagyományokkal rendelkező anyaországi település; Temerin mint az ezredforduló környéki szerb-magyar konfliktusok egyik szimbolikus helyszíne; illetve Split, Dalmácia központja, jelentős római kori történelemmel rendelkező város az Adriai-tenger mellett.

<sup>31</sup> Kérdésként adódik, hogy az egyes szereplők által tett magaskulturális utalásokat, ilyesfajta tájékozottságukat mennyiben értékelhetjük hitelesként, hihetőnek a regényszöveg kontextusában. Dalit például a főhős olyasvalakiként írja le, aki ért a festészethez, gyűjteményében a 20–21. századi festészet kiemelkedő művészeinek alkotásai találhatók meg (100.), s a főszereplő is színházba jár, felismeri Perényi (Miklós?) gordonkaművészt Budapesten (48.), s számos egyéb olyan kijelentést tesz, melyek a magaskultúrában való jártasságát bizonyítják, ugyanakkor ezen szereplők egyéb megnyilvánulásai alapján pedig mintha világerítésükből teljességgel hiányoznának ezek az ismeretek, tapasztalatok. Mindez persze nem tanúskodik egyértelműen a karakterépítés inkonzisztens voltáról, hiszen a háború kataklizmája éppen a kultúra (a latin *colo, colere* – művelni, ápolni, gondozni – értelmű igéből származó kifejezés) radikális felfüggesztéseként is elgondolható, a regény ezen szakaszai ebből a perspektívából az európai magasműveltség kultúrpeszsimista kritikájaként is értelmezhetők.

<sup>32</sup> Ahogyan az újvidéki Telepen átpingált címerekkel kapcsolatban értekeznek: „mert számára ezek a címerek akkor már *ugyanazok* a címerek voltak, amelyeket a tankok és a terepjárók oldalára meg a kifüstölt házak falára firkáltak diadalittasan, gondolta a Hotel Moszkva kávézójában, és még ott, a lelegején kellett volna átrajzolni ezeket a címereket, a legelső napon kellett volna faszokat rajzolni a tankokra pingált címerek helyére, mert akkor még talán el lehetett volna kerülni mindazt, ami utána következett, és ami azóta is egyre csak húz mindent bele a sárba, a mocsokba”. (103–104. – kiemelés az eredetiben)

párbeszédre hívásával a főhős azon igyekezetének problematikuságát, naivitását is leleplezi, hogy a címer jelölte nemzeti sovinizmus, háborús trauma helyére az adriai idill életképét helyezze. A Richter-képet a szöveg egy pontján Senna balesetéhez és a *Manhattan* plakátjához hasonlóan valamiféle támpontként jellemzi a főhős – aki a jachton végig a festményről akar beszélni Dalival, de végül folyton a háborúnál, a nemzeti konfliktusoknál, sérelmeknél lyukadnak ki – tudatát közvetítő elbeszélő: „és mint egy mentőövbe, úgy próbált most belekapaszkodni a Richter-képbe, hogy szabadítsa ki őt ebből az iszapból, ebből a ragacsos mocsárból, ahova süllyedtek”. (117.) Míg azonban Senna balesete inkább valamiféle időbeli fogódzóként szolgál a főhős számára, addig a plakát és a festmény mintha inkább valamilyen viszonyítási pontnak tűnnének, melyek köré felépíthető a történet: a két vizuális alkotás elsősorban a nyelvkeresésben – s persze ebben is van valamiféle önterápiás jelleg –, a történet elmondhatóságának érdekében válhat fontossá a főszereplő számára.

Az intermedialis, művészetközi párbeszédkezdeményezésen, utalásokon túl *A dögeltakarító* számos szépirodalmi szöveggel, műfaji hagyománnyal is diskurzusba lép. Az előzőekben említettek mellett az alábbiakban egyetlen szöveghelyre szeretném felhívni a figyelmet, az *Európa* című egység negyedik alfejezetének zárlatára: „közben az Andrassy utat megint előzönlötték a gyalogosok, és akkor egy ideig a karokat, a vállakat, a lábakat nézte, és jobb kéz felől a Budapest Bank plakátját is meglátta egy hirdetőoszlopon”. (167. – kiemelés tőlem) A szövegrészlet egyértelműen alludálja Kassák Lajos *Plakát* című versét, amely a szerző korai, *Hirdetőszloppal* (1919) című kötetében jelent meg: „és vállak és vállak és lábak és lábak és karok / és vállak és lábak ritmusa loccsan az eszemre”. A szakasz ráadásul nem előkészítetlen, a megjelölt szintagmák egy része már a második („de hiába hajlongott és hiába nyújtózkodott, csak fejeket és karokat és lábakat látott, mivel az átkelőn épp elindultak a gyalogosok”, 164.), illetve a harmadik („az átkelőt előzönlötték a gyalogosok, és percekig megint nem látott mást, csak karokat, fejeket, lábakat nagy összevisszaságban”, 165.) alfejezetben is feltűnik. Az *Európa* című fejezet kifejezetten jól sikerült dugóleírása a regényben felépített motivikus háló (ingovány, útvesztő, támpontnélküliség stb.) csúcsra járatása, mely egyaránt szól a háborús trauma és a kisebbségi lét identitásválságáról, a közép-kelet-európaiságról. Sikerültsége abban áll, hogy az (egy idő után önállósuló) ismétlésstruktúrák a fejezet nyelvét is labirintusszerűvé avatják, s ide kapcsolható a *Plakátot* felidéző szövegrészlet is. A Kassák-vers ezen szakasza „a feldarabolással („vállak és lábak és lábak és karok” stb.) [...] a jelenet dinamizmusát, egyszersmind átláthatatlanságát, teljességében megragadhatatlanságát hangsúlyozza”,<sup>33</sup> s az *Európa* című fejezet – amellet, hogy egy nagyvárosi (budapesti) nyüzsgő dugójelenetet visz színre – allegorikusan szintén a kiúttalanságról, kiismerhetetlenségről

<sup>33</sup> MOHÁCSI Balázs, *Kong a gong: Napmetaforák Kassák Lajos 1919-es Hirdetőszloppal kötetében*, Bárka, 2019/4. [http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmányok/6916-kong-a-gong---napmetaforak-kassak-lajos-koteteben#\\_ftn1](http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmányok/6916-kong-a-gong---napmetaforak-kassak-lajos-koteteben#_ftn1).

beszél. Az intertextust felismerő olvasó számára ugyanakkor a mimetikusan is olvasható térleírás egy szubtextuson keresztül saját irodalmi előzményét leplezi le, ezáltal önnön nyelvi-poétikai megalkotottságára is rámutat.

A *dögeltakarító* recepciójában több írás is érintette a regény P. nevű, enigmatikus szereplőjének alakját, akinek mindvégig tisztázatlan a névtelen főszereplőhöz fűződő viszonya, felsorakoztathatók érvek a két figura azonosítása<sup>34</sup> mellett is, az alábbiakban azonban inkább amellett igyekszem érvelni, hogy P. a főhős alakmásának, *doppelgänger*ének tekinthető. Így *A dögeltakarító* a hasonmástörténetek irodalmi hagyományával is párbeszédbe lép, melyek valamilyen módon mindig játékba hozzák örület és normalitás, álom és ébrenlét stb. dichotómiáit.<sup>35</sup> P. neve először a harmadik, *A természetgyógyász* című fejezet elején tűnik fel, amikor a főhős a belgrádi Hotel Moszkva teraszán ülve igyekszik rendezni a gondolatait. Itt azt tudjuk meg róla, hogy ő volt az, aki a dögeltakarítóknál a koordinátor titkáraként átnyújtotta a főhősnek az elbocsátásáról szóló határozatot (86.), később pedig arról is értesülünk, hogy mindketten együtt voltak Celiával. P.-ről a legtöbb információhoz a negyedik, *Celia* című fejezetből juthatunk, amely több szempontból is elkülönül a regény többi egységétől, hiszen az első hat alfejezet felváltva mutat meg pillanatképeket Celia és P. kapcsolatának utolsó napjairól, a névtelen főhős alakja pedig csak az utolsó, hetedik alfejezetben jelenik meg. A szöveg két különböző pontján (132; 239.) is olvashatunk arra történő utalást, miszerint a főhős Celia és P. történetét akarja kirakni, „forgatja magában”, „boncolgatja”, s bár a szöveg ezzel kapcsolatban nem nyújt egyértelmű fogódzót, mindez akár összekapcsolható a főszereplő azon hajlamával is, mellyel a füzetekhez és tintákhoz (az íráshoz) viszonyul.<sup>36</sup> Ebből a szempontból pedig az sem tekinthető mellékesnek, hogy a *Celia* című fejezet (a zárlat mellett) az egész regény talán leginkább stilizált, „irodalmibb” szakasza. Ezt az olvasatot erősítheti az is, hogy a hatodik alfejezetben az elbeszélő arról tudósít, hogy szakításuk és Celia elköltözése után P. „a Futaki úton [vár] a nagy, sűrű fogait csikorgatva, hátha meglátja Celiát azzal a döggel, így kémkedik, így szaglász hetekig a lány után” (155.), majd a hetedik alfejezet elején ugyancsak a megfigyelés szituációja valósul meg, azonban ekkor már – a pesti prostituáltra tett utalás alapján – nyilvánvalóan a főhős egyes szám első személyű perspektívájából:

<sup>34</sup> BENCE, 81; MAKAI Máté, *A múlt az egy dög*, Irodalmi Szemle, 2016/1, 87.

<sup>35</sup> Freud a kísérteties (*das Unheimliche*) legjelentősebb motívumait mind a hasonmásjelenséghez kapcsolja, s Otto Rankot idézve amellett foglal állást, hogy bár a hasonmás eredetileg (az archaikus gondolkodásban) az én pusztulása elleni bizonyíték volt, azonban a későbbiekben „a továbbélés bizonyosságából a halál kísérteties, élő hírnökévé vál[t]”. Sigmund FREUD, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc = *Sigmund Freud művei IX.: Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 2001, 245–281.

<sup>36</sup> Emellett érvel Mikola Györgyi is: „Úgy tűnik, mintha Celia és P. története egy regény-kezdemény lenne, melyet a dögeltakarítóból és benzincsempészből később íróvá avanzsáló főhős írna vagy tervezne írni.” MIKOLA, 94.



Celia tornaruhába öltözik, felveszi az edzőcipőjét, és futni indul, de viszi magával Katarina asszony kutyáját is. A Futaki út sarkán megáll, megmozgatja a térdét és a bokáját, bemelegíti a vállát és a combját, majd nem a központ felé, hanem ellenkező irányba indul, kifelé a városból. Az ég levendulaszínű, éppen úgy, mint amikor először jártam kurvánál Pesten. (156–157.)

A főszereplő és P. útja a továbbiakban még kétszer keresztezi egymást, előbb *A vacsora* című fejezetben, Temerinben,<sup>37</sup> majd később a zárlatban, Splitben<sup>38</sup> – a regényszöveg ugyanakkor elbizonytalanító gesztusokat tesz azzal kapcsolatban, hogy mennyiben lehet megbízni a főhős észleleteiben,<sup>39</sup> így végig kétséges marad, hogy pontosan milyen viszonyban állnak P.-vel. Mint ahogy kétséges marad az is, hogy a regény legvégén a *Slobodna Dalmacija* újságcikkében közölt fotón szereplő vízihulla azonosítható-e P.-vel: bár egy párhuzam itt is felismerhető a két szereplő sorsa között, hiszen a főhős nem sokkal korábban idézi fel azt a jelenetet, amikor a dalmát öregember – aki „oldalnézetből II. János Pál pápára emlékeztetett” (240.) – azt hitte róla, hogy halott, hiszen olyan sokáig feküdt a vízparton mozdulatlanul (miközben Celia és P. történetén gondolkozott, 239.). Ráadásul a regény legvégén a főszereplő az újságban közölt fotón látható Lacoste cipő alapján sugallja azt, hogy a vízihulla talán P. lehet,<sup>40</sup> miközben nem sokkal korábban még azon elmélkedett a „fehér Lacoste teniszcipő” láttán, hogy „P. és ő tulajdonképpen egy cipőben járnak”. (243.) A szöveg mindenestre felkínálja a hasonmástörténetként való olvashatóságot, azáltal is, hogy lehetetlenné teszi a két szereplő egymáshoz fűződő viszonyának feltárását, ugyanakkor dekonstruálja ezt a hagyományt, amennyiben a hasonmások alapvetően nem valamiféle morális alapálláshoz való igazodás szerint különülnek el, hanem egyrészt egy szerelmi háromszög

<sup>37</sup> „amikor pedig az illető mellé ért, akkor alig akart hinni a szemének, mivel ez a pasas nem más volt, mint P, ő bicegett végig a kihalt temerini utcán, és elég zaklatottnak látszott, [...] P. viszont rá se nézett, persze ha ránéz is, valószínűleg nem ismeri meg, mivel ők ketten csak egyszer találkoztak az életben, több mint egy évvel korábban, amikor P. egy kék borítékban átadta neki az elbocsátásáról szóló határozatot, és azóta már egész biztosan elfelejtette őt, miért ne felejtette volna, ő viszont egy időben sokat foglalkozott P.-vel, mert féltékeny volt rá, noha P. akkor már nem is volt együtt Celiával, de ő nem is a jelenre, hanem a múltra volt féltékeny, és miután P. elbicegett mellette, egy ideig még nézte őt, ahogy sántikált az üres temerini utcán.” (210.)

<sup>38</sup> „és amikor elhagyta a Diocletianus-palota bejáratát, megint eszébe jutott P, akivel éppen itt futott össze két vagy három nappal előbb, a Marmont utca felől jött vele szemben, fehér nadrágban, halvány rózsaszín ingben és fehér Lacoste teniszcipőben, és neki ekkor fordult meg először a fejében, hogy P. és ő tulajdonképpen egy cipőben járnak, és könnyen lehet, hogy P. ugyanazért utazott Splitbe, amiért ő, vagyis hogy felülírjon magában egy történetet.” (243.)

<sup>39</sup> A Hotel Moszkva teraszán a főhős Celiát véli felismerni, azonban később bebizonyosodik, hogy nem egykori szerelme az (133.), míg a budapesti dugóban egy pillanatra azt hiszi, hogy Grb ül az egyik szembejövő autóban. (177.)

<sup>40</sup> „azután közelebb emelte a szeméhez az újságot, mert egy foltot vett észre a cipőn, és meg akarta nézni, hogy mi lehet az, de akárhogy forgatta is, nagyon úgy tűnt, hogy ez a foltocska nem lehet más, mint egy zöld kis krokodil, ha pedig tényleg az, akkor ezen a lábon egy Lacoste cipő volt, éppen olyan, mint amelyet P. viselt néhány napja, amikor a sétányon látta őt.” (258.)



tagjaiként, másrészt – a regényben színre vitt etnikai konfliktusokhoz is kapcsolódva – egy szerb és egy vajdasági magyar figuraként képeznek ellentétpárt.<sup>41</sup>

A *dögeltakarító* központi karaktere mindemellett az utóbbi évtizedek magyar prózairodalmanak azon figuráival is rokonítható, melyek különböző módokon valamiféle mentális defektus elszenvedőinek tűnnek. Ebből a szempontból fontos előzménynek tűnik Korim György, Krasznahorkai László *Háború és háborújának*<sup>42</sup> főszereplője. Ez a regény a Danyi-műhöz hasonlóan hosszabb fejezetekből, illetve számozott, mondatnyi alfejezetekből áll, s *A dögeltakarító* poétikai előzményeként talán nem minden megalapozottság nélkül említhető a Krasznahorkaira jellemző hosszú mondatokból építkező elbeszéléstechnika. Mindemellett Korim éppúgy Amerikába szeretne eljutni a „Nagy Terv” megvalósításának érdekében, mint *A dögeltakarító* névtelen főhőse a Luftbrücke-terv keretében – céljaik persze merőben mások, ráadásul előbbinek sikerül eljutni a tengerentúlra, utóbbinak azonban nem. Korimban és *A dögeltakarító* főhősében ugyancsak közösnek tűnik a beszéd folytonosságának kényszere, felidézhető, hogy előbbi a neki szállást biztosító magyar tolmács spanyolajkú szeretőjének olvassa fel – magyarul – a nála található kézirat részleteit. *A dögeltakarító* háborús traumáktól megszabadulni képtelen főszereplőjével szemben ugyanakkor Korim inkább afféle „szent bolondnak” tűnik, az itt felvázolt párhuzamok alapján azonban talán nem volna tét nélküli egy alaposabb vizsgálat elvégzése is a két regény lehetséges kapcsolódási pontjaira összpontosítva. Mindezen túl Barnás Ferenc *Másik halál* című regényének<sup>43</sup> ugyancsak névtelen főszereplő-elbeszélője is felidézhető *A dögeltakarító*val összefüggésben, elsősorban a két figura asszociatív tudatműködésének, illetve monomániás témaisméltéseiknek, valamint a motívumhálózat hasonló szerveződésének szempontjából.

Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényének fentebb elemzett narratopoétikai eljárásai, szöveg- és médiumköziséggel összefüggő tendenciái olyan szubverzív összjátékot létesítenek, amely a befogadó elbizonytalanításában, összezavarásában érdekelt, s meglátásom szerint hozzájárul ahhoz, hogy a regény komplex főkarakterének megalkotottsága valamiféleképpen a délszláv háború „örületének” színrevitelében (is) motiváltnak mutatkozik.

<sup>41</sup> Megemlíthető mindemellett az is, hogy Danyi *Hullámok után a tó sima tükre* kötetének *Dorina* című novellájában az elbeszélő P.-ként mutatkozik be egy szituációban, miközben nem is ez a neve: „szóval Dorina, gondoltam, majd kezét nyújtottam, megfogtam a kezét, és: P. vagyok, mondtam, P., ismételttem, pedig nem is így hívnak”. DANYI Zoltán, *Hullámok után a tó sima tükre*, Üllő, Timp Kiadó, 2010, 32.

<sup>42</sup> KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Budapest, Magvető, 1999.

<sup>43</sup> BARNÁS Ferenc, *Másik halál*, Pozsony, Kalligram, 2012.

PÓTOR BARNABÁS  
PhD-hallgató  
Debreceni Egyetem  
potorb@gmail.com

*Trauma, Madness, Intertextuality and Transmediality in Zoltán Danyi's Novel A dögeltakarító*

**Abstract:** In my paper, I examine the novel *A dögeltakarító* (“The Scavenger”) by the Yugoslavian-born Hungarian writer Zoltán Danyi, published in 2015. The protagonist of the novel is an anonymous man from Vojvodina who participated in the Yugoslav Wars, and whose story can be interpreted as the representation of the war trauma and the identity crisis resulting from belonging to a minority. However, the main aim of my study is not to argue in favour of the protagonist’s madness or to prove his mental illness, but rather to analyse the poetic devices that make him seen by the reader as a “disturbed mind”. As a result, my paper is not interested in identifying the set of symptoms of a disease defined by psychiatry, but rather in the description of those narrative, poetic and motivic features related to intertextuality and transmediality which can somehow result in the interpretation of the main character as a pathological case.

**Keywords:** war, trauma, intertextuality, intermediality, madness, Hungarian fiction

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/147-162](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/147-162).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

