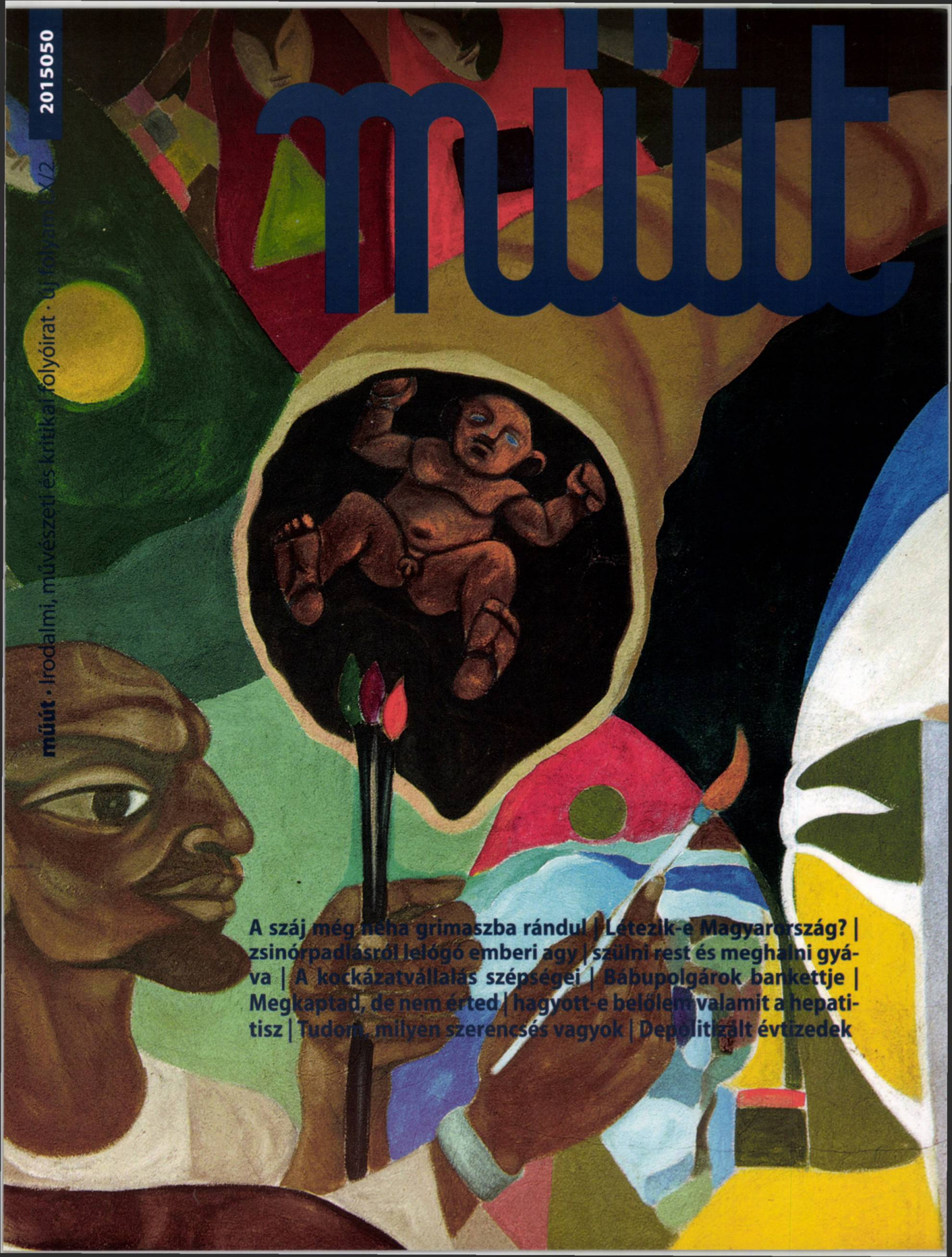


múút



A száj még néha grimaszba rándul | Létezik-e Magyarország? |
zsinórpadlásról lelógó emberi agy | szülni rest és meghalni gyá-
va | A kockázatvállalás szépségei | Bábupolgárok bankettje |
Megkaptad, de nem érted | hagyott-e belőlem valakit a hepati-
tisz | Tudom, milyen szerencsés vagyok | Depolitizált évtizedek



miút

2015050

3 | ötven

4 | szépírás

6 | szépírás

9 | szépírás

10 | szépírás

12 | szépírás

14 | szépírás

16 | szépírás

18 | szépírás

20 | szépírás

22 | szépírás

26 | szépírás

27 | szépírás

32 | szépírás

35 | szépírás

38 | szépírás

40 | szépírás

43 | szépírás

46 | szépírás

48 | színház

50 | képzőművészet

54 | kritika

57 | kritika

59 | kritika

61 | kritika

64 | kritika

71 | kritika

72 | kritika

75 | kritika

79 | kritika

82 | kritika

86 | kiskaté

89 | képreaény

Deres Kornélia: Demencia; Kijárat

András László: Az ateista első napja

Turczí István: Üresség (Egy kiállítás képei)

Bencsik Orsolya: Kis va(j)dmagyar 91.

Molnár T. Eszter: Holtidő

Koris Anna: Hol nem vagy

Magolcsay Nagy Gábor: Nyolcadik nap: a bolygó kifosztása

Jenei Gyula: Tyúkszaros

Roberto Bolaño: Feltámadás; Trójai Szent Roberto; Egy hétvége; A legyek között (Krusovszky Dénes fordításai)

Egressy Zoltán: Lila csik, fehér csik (részlet a regényből)

Korpa Tamás: Metapillanat

Potozky László: Éles (regényrészlet)

Gergely Borbála: Szürkület előtt; Évszakváltás

Maros András: Szerafina

Tímár Benjámin: Elérni a szótlanságot; A gondnok felesége; Telítetlen

Juhász Tibor: Legkisebb; Illemhely

Freisinger Balázs: Erkélyjelenek

Demus Gábor: Morzsolva, morzsolgatva; Lázár; Így augusztus

Váró Kata Anna: Tudat és büntudat

Pásztor Eszter: Bódvalenke képei

Lengyel Imre Zsolt: Depolitizált évtizedek (Horváth Györgyi: *Utazó elméletek. Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*)

Gorove Eszter: Mit ígér a forradalom? (*A forradalom ígérete? Történelmi és nyelvi események kereszteződése*)

Fehér Renátó: Akarsz-e játszani (Horváth Viktor: *A vers ellenforradalma*)

Tarján Tamás: Szerencsés találkozások (Elek Tibor: *Markó Béla költői világa*)

Balajthy Ágnes: A kockázatvállalás szépségei (Bajtai András: *Kerekébb napok*; Balázs Imre József: *Jung a gépteremben*; Kollár Árpád: *Milyen madár*)

Bihary Gábor: Szél(b)en állni (Borbély András: *Szél*)

Mikola Gyöngyi: Névtelen asszonyok és a kétszer átlőtt szív (Darvasi László: *Ez egy ilyen csúcs. A nagy Szív Ernő-füzet*)

Szabó Gábor: Enyhe légszomj, kezdő úszóknak (Totth Benedek: *Holtverseny*)

Gilbert Edit: Jégtábláról jégtáblára — kényszerpályák párhuzamossága (Terézia Mora: *A szörnyeteg*)

Ureczky Eszter: Bábupolgárok bankettje (Jessie Burton: *A babaház úrnője*)

Kapelner Zsolt: Létezik-e Magyarország? (John R. Searle: *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*)

Lénárd László: A fekete mappa

▮ Szabó
Gábor

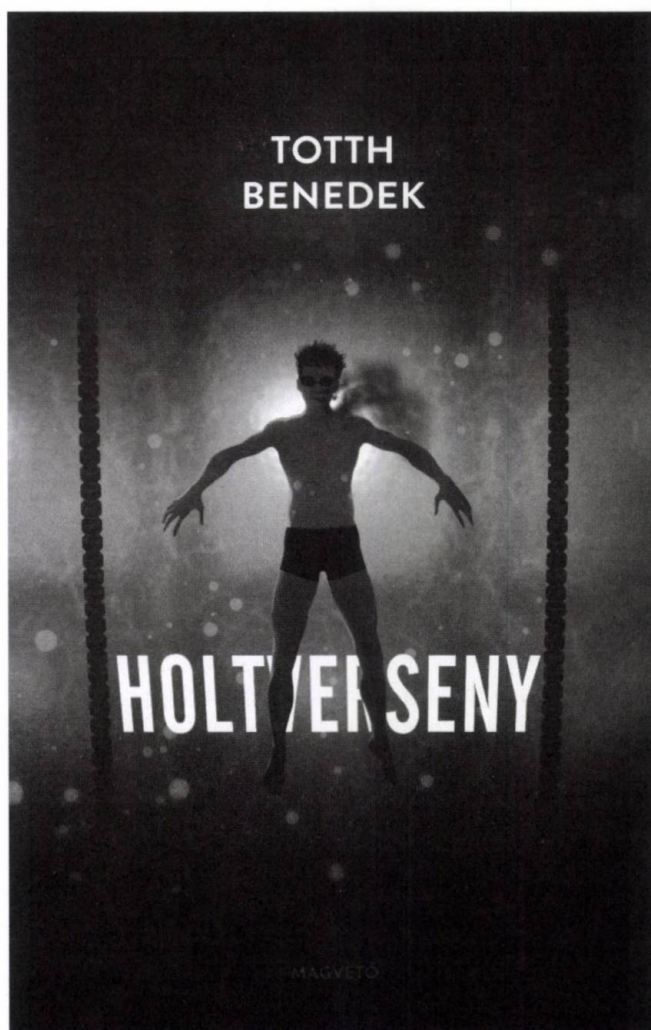
Enyhe légszomj, kezdő úszóknak

(Totth
Benedek:
Holtverseny.
Magvető,
2014)

A kérdés részint az, hogy egy szerzői autonómiára törő tehetséges műfordító meg tud-e kellő mértékben szabadulni az idegen szövegvilágok emlékéitől saját művének írása során, vagy jobbra továbbra is azokat a lábnyomokat követi, amelyek fordítóként — és persze az angol-amerikai irodalom értő olvasójaként — kijelölték eddigi, hivatásos interpretátori tevékenységének poétikai útvonalait. Az idézetek, allúziók jelentéstermelő funkciója, az utalásokon, motivikus visszhangokon nyugvó szövegépítkezés napjainkban már valóban természetesként kezelhető szövegtechnikája ugyan nehezen teszi elválaszthatóvá a „saját” és az „idegen” határait, ám a felhasznált nyersanyag beágyazódása, a kontextusokban ütköztetett érték- és esztétikai viszonyok új jelentésekké formálódó vibrálása azért mégis többé-kevésbé biztos fokmérője lehet a kisajátítás sikerének, vagyis a „másik”-on keresztül megképződő hang sajátlagosságának.

A *Holtverseny* nagyon erős szövegemlékeket idéz, mégpedig igencsak intenzíven. És nem tudom, a regény több-e, mint ezeknek a textuális utalásoknak a matematikai összege, sikerül-e az átsajátítás bonyolult poétikai játékát olyan új minőséggé formálnia, amelyben a felhasznált anyaggal szemben nyomban megteremtődnek a távolságtartás autonóm szemantikai mezőket mozgásba hozó mozzanatai.

A regény egy olyan következmények nélküli világot ábrázol, melynek kamasz szereplői a drogok, a szesz és a szex, valamint a hasonlóképpen csupán tudatmódosítóként felfogott versenysport izgalmait hajszolva a lelki sivárság és a fizikai terror egyre ijesztebb regisztereit járják be. Az egyes szám első személyben, az egyik kamasz srác nyelvi és tudati fókuszából előtörő narráció nem tartalmaz erkölcsi reflexiókat, csupán az események személyes nézőpontú leírására szorítkozik, ám ezzel együtt — amint ezt a regényt példázatnak vagy figyelmeztetésnek szánó szerző el is árulja¹ — a szöveg nyilvánvaló etikai instanciákat is közvetíteni szándékozik. Ez a nyers és trágár tárgyilagosságával, durva szenvtelenségével intenzív hatásokat elérni kívánó prózanyelv általánosságban a minimalizmus erős hatását jelzi, közelebből



pedig Totth Benedek első műfordítása, Nick McDonell *Láncreakciója*, ezen keresztül meg a McDonellt (is) finoman szólva erősen befolyásoló B. E. Ellis világa sejlik fel a *Holtverseny* soraiban.

A regény kezdete és zárata, azt gondolom, tudatos Ellis-allúzió, afféle *hommage* az amerikai szerző felé, ami akár egyfajta interpretációs kódként hívhatja fel az olvasó figyelmét az ellisi szövegvilág masszív jelenlétére, egy lehetséges értelmezési bázisként kínálva fel annak prózapoétikai kánonná teoretizálódott tartományait.

A *Nullánál is kevesebb* híres kezdőmondata szerint „Az emberek félnek belekeveredni a Los Angeles-i autópályák forgalmába”, míg Totth Benedek regénye így indít: „Az új elkerülőn tépünk, mikor Kacsá hátrafordul és megkérdezi, hogy hol a faszban vagyunk, de persze mindenki kussol, mert fingjuk sincs [...]” (9)

A mű egy későbbi szöveghelyen aztán ismét visszatér az Ellis-szöveg „belekeveredés”-metaforájához, önreflexív gesztussal utalva saját szereplői élethelyzetére, és az azt megalapozó ame-

¹ <http://mno.hu/grund/nem-kell-ahhoz-bankot-rabolni-hogy-elkepezeljuk-1258082>

rikai elődszöveg poétikájára: „Ha észreveszed, hogy rossz helyen hajtottál le a sztrádáról, felesleges azon kattogni, hogyan tudsz visszakeveredni.” (197)

Ismét a *Nullánál is kevesebb* szinte közvetlen megidézése történik az út-metaphora kapcsán abban a jelenetben, ahol egy betépett és részeg autózás során a narrátor közli, hogy „Fogalmam sincs, hol vagyunk, azt sem tudom, merre megyünk, de igazából nem is számít.” (114) Ellisnél ugyanez: „Hova megyünk? — kérdeztem. — Nem tudom — mondta. — Csak úgy megyünk. — De ez az út nem vezet sehová — mondtam neki. — Az nem számít. — Miért, mi számít? — kérdeztem kis szünet után. — Csak hogy rajta vagyunk, haver — mondta.”

A *Holtverseny* narrátorának utolsó mondata pedig a „Nem bírok megállni.” Ez a zárlat viszont az *Amerika Psycho* emblematikussá váló befejezését, a „this is not an exit”-et idézi, ami annyira az ellisi szövegvilág védjegyévé vált, hogy annak idején a szerzőről készült dokumentumfilm is ezt a címet kapta. Nem beszélve arról, hogy egy amerikai értelmező, aki Ellis írásait Ortega *A tömegek lázadása* című esszéje felől olvasta, az idézett állítást az ellisi kultúrpeszimizmus összefoglalásaként, radikálisan tömör kultúrákritikaként rögzítette a szerzővel foglalkozó irodalmi hagyományban, és eme erős konnotációján keresztül a *Holtverseny* záró mondata a meglehetősen tudatossággal háramoltatja magára ezt az olvasatot.

A személyes életút, illetőleg a tágabb, a társadalmi fejlődés értelmében vett út-képzet széttröése Ellisnél — és a Totth Benedek által szintén fordított, nagyszerű McCarthy-nál — valóban radikális kultúrametaphora, ami egyúttal a nevelődési regény műfajának — McCarthy-nál a Vadnyugat szabadság-mítoszáinak — kérdőre vonását is végzi. Mindez a maga általánosságában természetesen érvényes állítás lehet a *Holtverseny*rt illetően is, azonban azt gondolom, csupán némi megszorítással. Mert az igaz ugyan, hogy az „út” vagy az „utazás” toposza az európai kultúrában legalább Homérosz óta az egyik legerősebb identitásképző metaforák egyike, azonban az amerikai irodalomban Kerouac (és a beat-nemzedék) szövegei nyomán ezek az átlag (?) amerikai olvasó számára a szabadság, a megismerés, az önkiteljesedés lehetőségeinek olyan regisztereivel töltődtek fel, melyek a magyar értelmezői hagyománynak nem — illetőleg csak ezeken a közvetítőkön át — részei. Ellis vagy Cormac McCarthy művei így (Totth elsőként épp *Az út* című szöveget fordította McCarthytól) az amerikai irodalmi tradíció újraértelmezését is végzik (akár Conradig visszamenőleg e tekintetben), ám a hazai kulturális közegbe kerülve ez a metaforakritika talán kevésbé gazdag jelentéstartalmakat képes csupán hordozni. Tudásunk van róla, és nem (irodalmi vagy pláne történelmi) tapasztalatunk.

A felszín hiperreális ábrázolása Ellis nagy trükkje, amit Totth Benedek is sikerrel alkalmaz regényében: semmi jelentéskitöltő lélekelemzés, semmi *között* vagy *mögött*, csak az van, ami mutatja magát, ám ami mégsem önmagával azonos. A dolgok legtöbbször csak különböző közvetítő közegeken, helyettesítő jeleken keresztül nyerek el értelmüket, a videó, a tv, a pornócsa-

tornák másodlagos valósága referenciaképzővé lesz. A narráció legtöbbször visszatérő vonatkozási pontjai a filmes hasonlatok lesznek, a *Walking Dead*től a *Star Wars*on át Bruce Willisig és a 12 majomig a *mainstream* filmes fikciók másodlagossága segít megteremtteni a beszélő számára a realitást. A mediális reprezentáció, illetőleg a szereplők legtöbbször drogoktól és alkoholtól befolyásolt észlelői terében eltűnő valósággal együtt szűnik meg a „mélység” illúziója, az érzések, kapcsolatok lehetősége, illetőleg a múlt és a jövő képzete is. Pontosabban a „mélység” illúziója a szövegben inkább csak a dolgok megismerhetőségét, empátiás megélhetőségét, azaz spirituális tartalmait tekintve törődik ki a szereplők világértelmezésének lehetőségei közül, a regény motívumhálójá viszont annál beszédesebben játszik el e metafora jelentéspotenciáljával. A felszín és a mélység közti átjárás képei ugyanis a regényben mint életformák közti választáslehetőségek tűnnek fel, valójában tehát etikai imperatívuszokat közvetítenek.

Az egyik álmában a narrátor bálnák uszonyait fűrészeli le, majd visszadobja őket a vízbe: „Az egyik be is szolt, hogy ezt most minek kellett, uszony nélkül nem tud úszni és nem tud feljönni levegőért. A bálnák emlőszállatok. Megfulladnak az iszapban.” Az álom egy későbbi részében aztán a cápákkal kapcsolatos hasonló vízióit olvashatjuk: „a cápa porcos hal, és mivel nincsen kopolyúja, csak úszás közben kap levegőt, ezért folyamatosan mozognia kell. Ha megáll, megdöglik. Ha egy cápának levágják az uszonyát, akkor elkezd sülyedni, aztán amikor leér a tengerfenékre, megfullad.” (57–58)

S mivel a regény biztosra akar menni, a narrátor egy jóval későbbi szöveghelyen a „cápa vagyok” állítással definiálja magát (132), ahogyan a mű végéről már idézett „nem bírok megállni” is egyértelműen ehhez az álomhoz kapcsol vissza, ami így meglehetősen egyértelműséggel lesz olvasható egyfajta szubjektummetaforaként. Ebbe a sorba illeszkedik a mélység egy újabb leírása egy másik álomban, ahol „kiugrottam az ablakon a sötétbe, és egy szurokkal teli medencébe zuhantam, de azt a kurva kutyát nem bírtam lerázni. Rádásul hiába kapálóztam, sehogy sem bírtam partra evickélni. Halálfélelem volt, de frankón, aztán amikor már tényleg nem maradt semmi levegőm, felriadtam.” (72) Az egyik éjszakai jelenetben pedig az elbeszélő egy kisállatkereskedés kirakatában díszelgő óriás akváriumot ver szét téglával, közönnnyel figyelve a szerteفرccsenő halak haláltusáját. (129)

Az idézett jelenetek alapvetően a „légszomj” jelentésmezéjén belül találkoznak, és az egzisztencia túl- és megélési lehetőségfeltételeire kérdeznak rá. A „mély” és a „felszín” eltérő közegei — mint különböző életmodellek — közötti váltás lehetősége vagy kényszere az egzisztencia létkérdéseként — a szó szoros értelmében élethalálkérdésként — mutatkozik meg a regény szereplői számára, akik ugyebár maguk is úszók. A vízi és szárazföldi életforma eltéréseiben érzékeltetett „lent” és „fent” közti különbség az úszó srácok, valamint a bálnák, cápák és halak metonimikus kapcsolódásában az „emberi” és „állati” létezés

összemosódásának etikai irányultságú kritikája is érvényre jut. (Hasonló figyelhető meg a regény első és egyik záró jelenetének egymásra rimelő képi világában, ahol a szöveg elején elgázolt férfit vaddisznónak vélik, míg a befejezésben Zolika derítőben oszladozó teteme állatok martalékává lesz.)

Ez a meglehetősen látványossá kidolgozott metaforasor, a hozzájuk tapadó értékviszonyok hierarchikus meghatározottságai miatt vertikumot, valamiféle mélységet, vagy annak képzetét írja a szöveg szerkezetébe, e tekintetben tehát a *Holtverseny* eltér az ellisi minták konzekvensen tautologikus, ha fogalmazhatok így, alapvetően horizontális metaforarendjétől. (Persze épp ez képezi meg a legjobb Ellis-szövegek *hallgatag* mélységi viszonyait.) A *Nullánál is kevesebb* egyik pontján például felemlítődik egy kirándulás emléke, és egy templom, „amit Blair lefényképezett, de nem ment be.” A templom ebben a leírásban — az Ellis-írások egy lényeges önértelmezéseként — kettős eltávolításon keresztül válik a meg nem ismert mélység jelévé, olyan felszíni effektussá, ami csak önmagára, azaz a jelölt hiányára utal. A fénykép ugyanis csupán felszíni reprezentációja vagy szimulációja egy olyan *hiányzó* mögöttesnek, ami viszont a leírás szerint maga is megismerhetetlen maradt. Talán erre a szövegrészre akar a *Holtverseny* egyik jelenete visszautalni, amikor egy éjszakai kaland során a narrátor egy fára csavarodott Golfra bukkan egy templom előtt, majd a kocsiban ülő sértetlen, ámbár már kellően beállt utasokkal tépni kezd. Azon túl, hogy a jelenet a *Nullánál is kevesebb* imént idézett, az amerikai regény poétikai önjellemzésének tekintetében igen fontos szövegméltó idézheti, itt nem nagyon látom funkcionálisnak a templom — és a hősiünket rendszeres óvszerhasználatra buzdító pap — szerepeltetését. Arra szeretnék ezzel utalni, hogy míg külsődleges ornamentikaként a *Holtverseny* talán túlzó bőséggel idézi be Ellis első regényének fontos pillanatait (egy helyütt sajnos még a narrátor digitális órája is két nullát mutat!), addig a szöveg szerveződése épp abban a tekintetben — így például a mélységmetaforák kizárásának sikerét illetően — nem tudja követni az amerikai mintát, ami olvasatomban a regény fontos téje lenne.

Miközben a *Holtverseny* narrátorának előadásában az események logikájában az okozatiság, a következményesség vagy a racionális összefüggések hálójá semmivé foszlik, a szereplők cselekedeteit sem szervezi szinte semmiféle tervezettség, célképzetes irányultság — valamiféle örök jelen tét nélküli időtlenségében lebegnek —, a múlt megjelentetése ezt legalább két szövegrészben is megtörve az okozatiság logikáját viszi a szövegbe, ráadásul elég közhelyesnek látszó pszichologizáló magyarázatok lehetőségét vetve fel. A narrátor általános iskolai megaláztatásának emléke (128), illetőleg a széthullott családban középponti helyet betöltő hiányzó apa rezignált megidézése (133, 217) ugyanis megint a mélység (mindkét esetben elég banális) érzetét csempészi a történetbe, a jelen eseményeit ezek pusztá következményeként kínálva értelmezésre, az okozatiság nyomozására sarkallva ezzel az olvasót. S hogy egy utolsó példával éljek a regény minduntalan elfojtani szándékozott, ám folytonosan előbukkanó célképzetes-

ségével kapcsolatban, hadd utaljak a morális dilemmákba torokló, kicsit talán kidolgozatlan befejezésre. A szöveg itt a bűn és bűnhődés viszonyát meglehetősen leegyszerűsített módon dolgozza be a regényvilágba: a barátját meggyilkoló kőgazdag Kacsza megmenekül a büntetéstől jól megfizetett és természetesen minden hájjal megkent ügyvédei mesterkedésének eredményeképp,² míg a nem sokkal rokonszenvesebb narrátor valamiféle erkölcsi felmentést nyerve egy új élet lehetőségét kapja meg a szerzőtől. A nyájas olvasó mindkét esetben levonhatja a megfelelő tanulságokat részint a „micsoda világban élünk!” illetőleg a „mindenki megérdemel még egy esélyt!” bölcselmein morfondírozva.

A regény narrátori hangja a főszereplő tudatának és világrészékelésének durva lenyomata, melynek nyers alulstilizáltságában egy talán egyre érvényesebbnek tűnő, sivárságában rettenetes magatartásmodell és kulturális állapot nyer ijesztő formát. A regény legizgalmasabb hozadéka talán épp a nyelvhasználat nagyjából egyenletesen kitartott, feszült, sokkolóan brutális, roncsolt retorikája, amelyen keresztül egy, az etikai instanciák halvány nyomait is nélkülöző kultúra és életforma körvonalai rajzolódnak ki.

Totth Benedek valóban nagyon erős nyelvet talált narrátora számára, ami egyszerre hordozza, termeli, tükrözi és közvetíti az erőszakot: a *Holtverseny*ben a nyelv az erőszak médiuma. Javárészt alighanem ez viszi el a hátán a regényt, ugyanakkor a kamasz nyelvhasználatának stiláris homogenitását a szöveg sajnos nem képes folyamatosan fenntartani. Gyakorta fordul elő, hogy olyan retorikai fordulatok, érezhetően egy másik — a szerzői — tudathoz kapcsolható nyelvi eszközök, és persze az ezekhez tapadó értékviszonyok ékelődnek a narrációba, amelyek olykor zavaróan idegen testekként törnek meg az elbeszélés egységes hangzását. A szerző ezekben a nyelvi pillanatokban érezhetően közel kerül főhőiséhez, ironikus, reflexív vagy épp költői betoldásai mintha együttérzéséről biztosítanak az elbeszélőt, és alighanem a szerzői hang beszüremkedése lehet az oka annak is, hogy még akkor is valamivel jobban rokonszenvezünk az elbeszélővel, ha tudjuk, erre semmi okunk sincs, hiszen alapvetően épp olyan érzéketlen és sivár alak, mint a haverjai. (Hogy éppen nem gyilkolt, az persze igen dicséretes dolog.)

Említék is néhányat e nyelvi keveredés mozzanatai közül a tisztesség kedvéért. Az egyik uszodai jelenetben például a vízbe érkezés majd a felszínre emelkedés pillanatainak lassított felvétellel lazított, finoman kidolgozott, sejtelmessé stilizált, érzéketlen leírása nyilvánvalóan kívül kell essék a narrátor nyelvi kompetenciáján. (64–65) Hasonlóképpen meglepően hangzik az elbeszélő kamasz szájából egy roppant feszült helyzet érzékeltetésére használt — költői képalkotásként sem megvetendő —

² Totth Benedek ugyan egy interjúban elárulja, hogy egy amerikai újság hírei közt olvasott arról a fiatalról, akit ügyvédei — a regénybeli Kacsához hasonlóan — azzal a magyarázattal mentették fel a vád alól, hogy mivel mindent megkapott, nem alakulhatott ki sem erkölcsi érzéke, sem pedig a következményeket felmérni képes valóságértelmezése, ez azonban csak arra lehet példa, hogy a realitáselemek egy fikcióban nem feltétlen működőképesek. (hvg.hu/kultura/20141204_A_kallodo_gyerekek_azt_latjak_hogy_a_gat)

kifejezése: „kockacsend” (54), ami láthatóan és teljes joggal annyira megtetszik a szerzőnek, hogy a narráció egy jóval későbbi pillanatában vissza is tér ennek variánsához, ezúttal egy éjszakai pékség ablakán kiszüremkedő fénynyaláb leírásakor: „A sütőde neonfénye úgy esik ki a berácsozott ablakon, mint egy kocka.” (131) A mondat tagadhatatlan esztétikai minősége furcsán elüt a szöveg világától, ahogyan — és ez lesz az utolsó példám — a „biodiverzitás” kifejezés is, amit a narrátor ráadásul a dögszagú derítőben úszva, egy oszladozó tetem és mindenféle rágcslók közt fulladozva használ. (225) A nézőpont instabillá válik a nyelvek összecsúsztatásával, a felszín minduntalan megroppan, és — hogy visszatérjek kedvelt vesszőparipámhoz — szándékolatlan mélységeket tesz megpillanthatóvá.

A regény számomra legemlékezetesebb jelenetei azok a — mellesleg szintén áthallásos — leírások, melyekben a realitás a groteszk erőterében képződik meg. Ezekben a kimondottan filmszerű — a *Trainspottingot* vagy Guy Richie-t idéző — betétekben a snittszerűen egymás mellé vágott történetek remekül ellenpontozzák, erősítik vagy épp teszik nevetségessé egymást, valami olyan abszurditást kölcsönözve a „valóságnak”, melynek atmoszférateremtő ereje Totth Benedek helyzetkomikumok kiaknázásához (valamint Irvine Welsh-hez) fűződő erős affinitását dicséri. A legjobb ezek közül egyértelműen a Kacsa lakásán tartott házibuli során a macska lelövésének, illetőleg a szereplők ezt keretező cselekedeteinek forгатókönyvszerű, a brutalitás, a komikum és a pitiánerség területein billegő, viszolyogtatóan szellemes jelenetezése. Tényleg mintha Tarantinót néznénk, és ezt az érzést csak erősíti a macska hullájának eltakarításával kapcsolatos szerencsétlenkedések *Pulp Fictiont* idéző leírása. (100–103)

Egy hasonlóan ügyesen színre vitt epizódban a hazatérő gyerekek azt látják, hogy Kacsa apja — aki mit sem sejtve megette a véletlen elől hagyott drogos sütit — egy szintén betépett haverjukkal fetreng visítózva a szőnyegen, míg a srác édesanyja egy előzőleg a narrátor által csiliszósszal bekent vibrátor használatának következményeképp sikoltozva rohángál a lakásban. Ebben az ideális pillanatban válik lehetővé a kamaszok számára, hogy — mintegy a háttérben — megpróbálják visszalopni a fegyverszekrénybe az ellopott puskákat, melyekkel nemrég épp kinyírni szándékoztak valakit. (161)

A groteszk vizuális effektusokat összemontírozó, rövid vágásokból összeillesztett jelenetek abszurditása kétségtelenül — az egyébként már be is harangozott — megfilmesítésért kiált, s hogy remek trailer-alapanyag, az bizonyos.

A *Holtverseny*, miközben alapvetően nemzetközi mintákból merít (a magam részéről nem nagyon érzem a szerző által említett Dragomán-párhuzamot), néhány esetben olyan zsánereket is alkalmaz, amelyek a sztori sajátosan magyar vonatkozásait — jobbára bulvárjelleggel — erősítik. Ilyen például a rokkantaknak fenntartott helyen parkoló VW Transporter megjelenése, a frissen felújított uszoda építkezési anyagainak elsíbolására vonatkozó részlet, vagy a „cigók” falopásaira történő utalások.

A regény áthallásos, irodalmi és filmes visszhangoktól zajos terében ennek ellenére nemigen érzek olyan poétikai energiát, ami többet, mást, vagy másképp jelenítene meg a pillanatok megélését életprogramként felfogó fiatalok brutálisan sivár világából, mint a szöveg által meg- és felidézett minták. És bár a regényt igazán messze érzem attól, hogy — mint egyik olvasója — a kortárs próza hegycsúcsának gondoljam³, és nem is gabyodnék egyéb domborzati metaforák megfogalmazásába sem, viszont Totth Benedek első írását mégsem gondolom alapvetően elhibázott próbálkozásnak. A (számomra) zavaró utánérzések, átvett manírok és „másodlagos frissességu” poétikai eszközök folytonos *déjà vu*-érzést keltő használata, a nyelvi következtelenségek, az időnként didaxisba forduló szimbólumtermelés (a kocsival száguldozva például „mindig az Ifjúság útján kötünk ki” — 18) kínos pillanatai mellett a regényben tagadhatatlan nyelvi dinamika érződik, az abszurdba forduló helyzetkomikumok ábrázolása mellett nem egyszer tűnik fel a szöveg vizuális értelemben vett megjelenítő ereje, intenzív képisége is.

A regény indító jelenetében a jogosítvány nélkül vezető fiú képtelen normálisan irányítani az autót, amit persze első körben nyilván a szereplők életútjának uralhatatlanságáról, az útmetafora és a személyes sors kisiklásáról tudósító önértelmezéseként olvasunk. Azt gyanítom, nem járunk túl messze az igazságtól, ha mindezt egyúttal a szöveg szerzői irányításának időnkénti megbicsaklásairól tudósító helyzetfelmérésnek is tekintjük.

³ <http://www.litera.hu/netnaplo/szogesdrot>