

# Az alkonyat szülte félelem és gyönyör II.<sup>1</sup>

Trenka Csaba Gábor: *Szaurusztánc*

BAKA L. PATRIK

## The Fear and the Beauty Given Birth by Twilight II.

Gábor Trenka Csaba: *Szaurusztánc* [Saurus Dance]

### Abstract

The present paper undertakes the analysis of Gábor Trenka Csaba's work titled *Szaurusztánc* [Saurus Dance]. It puts great emphasis on the found manuscripts and with it on the phenomenon of crossing borders, on the features and crosstalk, on the meeting place of the novel's stories, that is, on the chronotopos of the bar, and on the key symbols of the work as well. During detailing the poetics of the novel, the paper interprets the self-reflections in the same way as the text and inter-creation solutions as well as the classically Trenkian lyrical prose-language. This study, due to its size, was divided into two parts – the first installment is available in the previous issue of this journal.

**Keywords:** alternative history; parallel universes; crossing borders; chronotopos; symbol analysis; self-reflections; historical analogies

**Kulcsszavak:** alternatív történelem; párhuzamos univerzumok; határátlépés; kronotoposz; szimbólumelemzés; önreflexiók; történelmi analógiák

**Subject-Affiliation in New CEEOL:** Language and Literature – Studies of Literature – Hungarian Literature

**DOI:** 10.36007/eruedu.2022.4.095-104

Jelen tanulmány Trenka Csaba Gábor *Szaurusztánc* című regényének szövegközeli elemzését végzi el. A munkát terjedelmi okokból két részre bontottuk; az előzmény a folyóirat korábbi (2022/3-as) számában volt olvasható. Ott a talált kézirat s vele a határátlépés jelenségét, az alternatív valóság/történelem jellemzőit és áthallásait taglaltuk. Az alábbiak homlokterében a regény történeteinek találkozási helye, a kocsma kronotoposza áll majd, ezen túl pedig elemezni fogjuk a mű kulcsszimbólumait is. A regénypoétika taglalása során az önreflexiók éppúgy szóba kerülnek, amiként a szöveg- és alkotásközi megoldások, s egyáltalán a klasszikusan trenkainak mondható lírai prózanyelv is.

<sup>1</sup> A dolgozat az Elméleti hálózatok a humán tudományokban (Teoretické siete v humanitných vedách) c. VEGA-projekt részeként készült. A projekt kódja: 1/0208/22.

## Egy fiktív város térpoétikája és a Couleur Lokál mint kronotoposz

Ha feltennénk a kérdést, hogy hol játszódik a *Szaurusztánc* cselekménye, joggal mondhatnánk, hogy egy alternatív, fenyegető Budapesten, hiszen a fent említett szereplők megrázó veszteségeinek és gyönyörteljes élményeinek helyszínéül is a város szolgál. Hogy merre járnak, azt a szöveg mindenkor jelöli, sőt a lábjegyzetekben olvasható korrekciók révén a városra rakódó politikai törekvések rétegeit is. A fiktív város tere ilyenformán „a maga megszámlálhatatlan bugyraiban összesűrített időt őriz. Erre való” (Bachelard 1957; Szentpéteri 2010, 14). Takács Gábor megfogalmazásában a történet „fölkött, mellett, alatt, benne, rajta, a háta mögött, Möbius-szalaggá csavarodva, ott a Város. A Város, melynek nincsen neve, csak egy szent folyója, a Da Nang – melynek nevének megváltoztatása maga is bűn, hát még egy olyan névre, mint Duna –, s egyszerre keleti, nyugati, ódon, csillogó, koszos, falfirkákkal teli, freskókkal teli, ahol a pálmafák lengenek a szakadó hóésésben. Maga a világ vége és a világ kezdete, a Birodalom utolsó napjai, a sauruszok eljövételének hajnalán. Vajon ez Budapest? Vagy csak egy lidérces álom, álompolgárokkal és irreális-szürreális alakokkal? Talán sose fog kiderülni” (Takács 2010). A város joggal volna nevezhető a regény egyik – ha nem a – főszereplőjének. A Budapestet ismerő befogadó mindig vizualizálni tudja maga körül a helyszínt, mely eljárást azonban az olyan betüremkedő elemek billentik ki, mint például a tevekaravánok vagy a mecsetek. Egy ismerős, idegen Budapest ez.

Amiként az első fejezet, úgy a kézirat zárata is von Ladik beszámolója. A befejezés azonban a Kálvin térről (Kentaurok tere) induló, célját vesztett, éjszakai kóborlásba torkollik, a szöveg pedig a város immár meg nem nevezett helyszíneinek tapasztalatából a befogadóban összeállt térpoétikai lenyomattá lesz:

A kapu mellett egy türannoszaurusz mustárszínű, reszketeg körvonalai a csupaszbetonfalon. A lifftben Mona Sarielle, valamint a Vamp és a Rettegett Iván Gyermekkora hirdeti magát. Három különböző kéz lenyomata a három felirat. Mellettük tengerkék szív, benne Éva és Feri. Fekete kiegészítés adja tudtomra, hogy Éva egy kurva. [...] A hetedik emeleten vitatkoznak a jelek: három horogkereszt, kettő már áthúzva. [...] A kapualjban tépett, zöld plakát: „Hasemita Párt = egészséges nemzet”. A plakát alá döglött egeret tűzött fel valaki. [...] Az egyik szakadozott műbőr ülésen gyöngybetűs írás: „Gyereket akarok valakitől”. Erőtől duzzadó falloszt rajzoltak az írás mellé sárga tintával, meg azt, hogy „Jöhetsz”. [...] Véletlenül sem ismétlődik meg egyetlen kézírás sem. Önálló, körülírhatatlan világegyetem véletlenszerű kitüremkedése mindegyik üzenet (Trenka 2015, 181–184).

Noha részben elképzelt városról beszélünk, annak szövete „fizikai helyekből, kulturális elképzelésekből és narratív terekből fonódik össze, hiszen az épületekbe kulturális reprezentációk és elképzelések is beleépülnek, ugyanakkor a megépült terek tapasztalatokat, interpretációkat generálnak. Ez a kettősség szükségessé teszi, hogy a fizikai értelemben vett város fogalma mellé a megélt, az elképzelt, a bejárt, a leírt, azaz a szimbolikusan megalkotott város fogalmát helyezzük. Az így felfogott város paradigmátikus példája annak, hogy miképpen alakul át egy földrajzi tér kulturális értelemben vett térré” (N. Kovács 2005, 7). A párhuzamos valóság ráakódott ré-

tegei révén, s hogy a befogadó számára ezek kizárólag a szöveg által érhetőek el – elmaszátolva vagy legalábbis háttérbe szorítva az olvasó által ismert referenciát –, esetünkben a város szimbolikus, kulturális pólusa kerül előtérbe.

A regény fejezeteit alkotó elbeszélések legjava mégis egy zárt térből, nevezetesen a Couleur Lokálból indul ki, és Ariel von Ladik újabb és újabb beszélgetőtársainak beszámolóin alapul. A Couleur Lokál (francia: „helyi színek”) egy, a város fölé magasló, misztikusnak is mondható szórakozóhely, amit a vendégei szerint is csak a válaszúthoz jutott kétségbeesettek és pikarók látogatnak (találnak meg?). A külső térre jellemző autoriter ideológiával szemben a lokál belső tere a sokszínűséget nem csak hogy tolerálja, de azt állítja előtérbe, és menedéket nyújt neki.

[A]z asztalok körül galaktikus élet nyüzsgött. Túlvilágian színes, lehetetlen árnyak hajladoztak az állandóan változó – fáradtilla, vandálzöld, szilíciumsárga, éjvörös és ultraibolyaszínű – neonfényben. Mint amikor új álomba ébredünk (Trenka 2015, 21).

Von Ladikot egy magának sem bevallott, a mindennapi cenzormunka részét képező olvasmányélmény zökkenti ki a megalkuvó monotonitásból:

A könyvet valami idült próféta írta. Felettebb furcsa állítással kezdődött. „Türannoszauruszok pedig vannak. Boszorkányok nincsenek.” [...] Sőt, azt is állította, hogy az egyes emberek a szürracionalizált kollektív tudat celláiban tévelyegve helytelenül keresik egymás helyett a nagy közös rítusokban a gyönyört. Valójában csak szeretkezniük kellene (Trenka 2015, 10).

A kibukott főbizont egy régebbi vendég fogadja a bár zenészeről szóló, hitelesnek tűnő történettel, aminek fikcionalitását csak Ariel meggyőzése után árulja el. Ez a továbbiakra nézve újabb kételyeket ébreszthet a befogadóban, hasonlóan az előző fejezetekben tárgyalt dilemmákhoz. „Szférák, meg közönyös szépség... ugyan! Minden létezik, amit csak valaha is kitaláltunk” (Trenka 2015, 23) – mondja.

A következő fejezetek mindegyike egy-egy újabb szereplő nevét viseli, akikkel viszont már az excenzor beszélgetett el. A fejezetek nyitánya és zárása mindig jelen idejüként és a hallgató szerepét betöltő von Ladik homodiegetikus narratívájaként szerveződik, az élettörténetek elbeszélésekor azonban a narráció heterodiegetikusra vált. Az elbeszélő mindazonáltal mindenkor tisztában van a centrális szereplők belső érzelmeivel is, így még ha a világra nézve nem is, rájuk korlátozódva mindig mindentudó.<sup>2</sup> Az elbeszélt történetek tehát nem monológként szerveződnek, hanem von Ladik tollán átszűrődve kerülnek lejegyzésre. Egy zárt térben, a Couleur Lokálban hangzanak el – ami a szöveg szintjén a történetek origójává, a narratíva szintjén pedig találkozási helyévé válik –, és a mélyben elterülő külvilágról szólnak.

A kronotoposz fogalma kapcsán Bahtyin a következőket fogalmazza meg: „Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyammá, szűzsévé, történetté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a

2 A kötet első kiadásának hátlapszövege szerint „[ú]gy tűnik, egyedül a regény különös sorsú főhőse, Ariel von Ladik ismeri fel, hogy minden szereplő leírásában szinte felismerhetetlenül más a város” (Trenka 1994).

tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal” (Bahtyin 1976, 257–258). A kocsmá kronotoposza a magyar irodalomban különösen kitüntetett helyet foglal el. Bán Zoltán András *Kocsmaidő* című dolgozatában olyan irodalmi művek révén erősíti meg annak pozícióit, mint Vörösmarty *A vén cigány* vagy Ady *Az ős Kaján* című költeményei, Petri költészete általánosságban, Krúdy *Etel király kincse* és Talamon Alfonz *Samuel Borkopf: Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából* című műve. Utóbbi a zárt térben újraélt, de a külvilágba vezető szövegszervező stratégiája révén a Trenka-regény közelebbi rokonaként is említhető. „A magyar irodalmi kocsmá több mint pusztán az ivás helye, történelmi színtér is, a történelmi látomások, képzelgések, nagyotmondások, a fel- és lehorgadások helye [...]. [Itt] kocsmaidővé válik a hétköznapi idő: minden egyetlen pillanatban sűrűsödik össze. A történelem megszűnt, legfeljebb részeg látomásként van jelen” (Bán 2000, 362–364). A korábban taglalt bizonytalan kronológia, a szövegbe be-betüremkedő, látomásos-költői betoldások mind e kocsmá kronotoposzt erősítik, amiként a vég nélkül fogyasztott birodalmi alkonyat, ez a különösen zamatos alkohol is.

Az alkonyat a *Szaurusztánc* egyik kulcskifejezése.<sup>3</sup> Von Ladik csak alkonyat után telepedik a Couleur Lokál asztalához, de az elhangzott és lejegyzett történetek java is alkonyatónusú. Az alkoholfogyasztás aktusa pedig a fogyasztott ital neve által tovább erősíti a hőseink körül mind a narráció, mind a cselekmény szintjén darabjaira hulló világ tényét: egyértelművé teszi, hogy valaminek a végén járunk. Egy ilyen közegben a pikarók élete sincs biztonságban. Amíg beszélnek, élnek, de miután elválnak vagy elszakadnak von Ladiktól – aki írói pozíciójából kifolyólag óhatatlanul föléljük rendelt, amit az általa megképzett narrációs váltások is igazolnak –, lejegyzett történetük talán az egyedüli nyoma marad az életüknek. Ez pedig egy következő szinten érvényes lehet von Ladikra – igaz, munkája reménykedő és nyílt záratra fut ki –, a kéziratra ráakadó megjegyzések szerzőire és a 42. lábjegyzet, valamint A tudósító előszava által (az alternatív) Trenka Csaba Gáborra vonatkozóan is. Mindezek alapján a jelen regény esetében ugyanolyan joggal állja meg a helyét Keserű József Talamon művéről tett megállapítása, miszerint: „Az írásos jelleg éppen az említett halálfélelem miatt játszik fontos szerepet, az írás ugyanis szoros kapcsolatban állhat a halállal és a túléléssel. Az eposz a hős halhatatlanságát biztosította; a halál legyőzésének stratégiája az Ezeregyéjszakának is lényeges mozzanata. Seherezádé elbeszélése a halált hivatott távol tartani. Az írásban viszont maga az író személye is eltűnik. Flaubert, Proust és Kafka példája egyaránt arról tanúskodik, hogy a mű egyik feladata többek között az is lehet, hogy a szerzőjének gyilkosa legyen (Foucault 1999, 122–123). Eszerint a szubjektum, miközben az írás által tagadja önmagát, áttevődik a nyelvbe”<sup>4</sup> (Keserű 2009, 21–22).<sup>5</sup>

3 Egy interjúban az iszlám és az alkonyat kapcsán ekként vall a szerző: „[A]mikor késő alkonyatkor a műzezzin kántálása visszhangzik a városok felett, az annak a félelemnek a bevállása, amit a világminőség fenekeltensége miatt érzünk...” (Rácz 2013).

4 Ahogy Paul de Man is mondja: „Szembesülve saját nemlétezésének igazságával, az én úgy lobbanna el, ahogy egy rovar lobban el a láng vonzásában. Az én megsemmisülését kijelentő szöveg azonban nem lobban el, mivel még mindig annak a középpontnak tekinti magát, amely a kijelentést létrehozta. A középpontosság és a személyiség attribútumai a nyelv közegében cserélődnek fel.” (de Man 1999, 153–154).

5 Hivatkozások az eredetiben.

## Szimbólumok, önreflexiók, lírai prózanyelv

A kézirat szintén a *Szaurusztánc* címet viseli, melyet az első számú kommentáriró azonnal értékelni kíván:

Soha nem titkoltuk, hogy – legnagyobb sajnálatunkra – bizony vannak még brontoszauruszok. Türrannoszauruszok ellenben nincsenek. Ezért a probléma lényegét elkendőző „szaurusz” gyűjtőfogalom használatát mindenképpen helyteleníteniünk kell (Trenka 2015, 7).

Ha visszakeressük az iménti alfejezetben szereplő idézetet az „idült prófétától”, gyakorlatilag ennek az állításnak az ellentétével találkozunk. A „szaurusz” a szövegben vissza-visszatérő szimbólum. Szín – a szürke egy tónusa –, életérzés kifejezése, mosolyok fajtája, látomásos lábnyomok formálója a világ szövetén, rasszista étvágy és gyűlölet. Szauruszábrák születnek a festékszórók nyomán, hőseink brontoszauruszokként jellemzik az alagsorok tévéképernyőt bámuló lakóit. A 2015-ös kiadás fülszövege szerint a „regényen végiglejtő szaurusztánc a kamaszok kívülállók számára érthetetlen, rejtjeles világa. Ugyanakkor szaurusztánc a hatalom számtalan, jéghidegen számító húzása is, és az egyre mélyülő káosz nyomán fakadó zűrzavar”. Amiként a Couleur Lokál a helyi színek kaleidoszkópja, a birodalmi alkonyat a világ bukása fölött ült tor során felhajtott áldomás, a bronto- és türrannoszauruszi bipolaritás az emberi nem alapvető jellemjegye, a múltból öröklött, ősi kettősség, a mindenkor emberi társadalom formálója, mindennek pontosan körül nem határolható szinonimája. A mi és az ők, a jobb és a bal, a rossz és a jó, a békés és a pusztító véget nem érő, összefonódott tánca, ahol a mi, az én csak a másik viszonylatában nyer(het)i el a maga mivoltát. A szaurusztánc pedig egyenlő az élet bármely szintjén kibontakozó vetélkedéssel, melynek eredménye és győztese nincs, hiszen fraktálszerűen szervezett.

A mű végéhez közeledve szereplőink egy biblikusnak tetsző történetet, vagy sokkal inkább újírást emlegetnek fel:

– Tudod, Meng, egyszer egy Isten azt tanácsolta nekünk, hogy okosak legyetek, mint a kígyó. Jó, gondolták az emberek és egy darabig rendben is ment minden. Aztán egy másik Isten meg azt mondta, hogy óvakodjatok a tudás pusztító örömeitől. Na, azóta nem olyan egyszerű. Senki sem tudja, hogy most mi legyen (Trenka 2015, 159).

A szöveg újírája, kibővíti a *Teremtés könyvének* passzusait, hisz beékel egy „másik” istent is, aki még a jól ismert tiltás előtt épp ellenkezőleg, a tudás megszerzésére ösztökélte az embereket. A megoldásban az a leginkább zavarba ejtő, hogy az itt előzményszöveggént szereplő bővítés Jézus későbbi tanításának egy fragmentuma: „Legyetek tehát okosak, mint a kígyók, és egyszerűek, mint a galambok!” (Mt 10,16). Ezáltal a mű nem is egyszerűen a *Biblia* két szakaszát olvassa egymás paradox ellentétéként, hanem ismét leképezi a bipoláris világrendet, a döntéskép-telenség állapotába taszítva, s a regény egyéb tartalmainak tapasztalatai szerint

mindmáig abban hagyva az emberiséget.

Türanno- és brontosaurusz kettősségében ragadható meg a világ másik két meghatározó origója, gócpontja is, a Lény és Afranius. Előbbi egy újabb jelkép, a magány manifesztációja, amit von Ladik antropomorf figuraként határol körül az életében. Felesége halálát követően egyetlen, fojtogató (lakó)társa, majd Lail és Salaam megjelenésével a lakásból kiűzött, védtelenné váló, a kukák közt rejtőzködő száműzött, legvégül pedig sajnálatra méltó, már majdhogynem hiányzó barát. Afranius ellenben egyszerre fizikai és misztikus, egységes és mégis széthulló. A Lokál és von Ladik mint keret mellett a széttartó elbeszélésekben feltűnő, meghatározó közös elem. Szűzi kamaszlányokat nimfákká tevő hasemita ezredes, egy szerelmi háromszög legfontosabb csúcsa, biszexuális rabszolgafelszabadító, kibukott pap, szerető, félvér, a rasszista arisztokratizmus vérbefagyott áldozata, intézetbe zárt, szabadságra vágyó gyermek. Erkölcstelen, önelégült, tanácstalan, elárult és áldozat. Kortalan. Minden beszélgetőtárs vágyának éltetője és tárgya. A tökéletes saurusz: egyszerre türanno és bronto. Az élettörténetek apró, elhintett részletei szerint talán egyazon figura, változó jelleme, háttere, kora, hajszíne szerint azonban ugyanilyen joggal öt különféle, azonos néven hivatkozott karakter. Vagy talán csak Ariel von Ladik írói munkásságának szüleménye, aki egy közös név által vont egybe szereplőket, hogy teleologikus rendet imitáljon a világban.

A regényben többször is alkalmazott, a leírt hanghatást szövegszinten is leképező visszhang különösen sajátos megoldás, ami esetünkben a párhuzamos valóságokra érhető részleges önreflexió is. Amiként az elhangzottak is csak részben térnek vissza, úgy a multiverzum paralel valóságaiban is csak részben, mégis jól felismerhetően tűnnek fel ugyanazok az elemek.

Fénysugárágyúk pásztázták végig a nedves, szürkészöld mezőt, s a távolban torkolat-tüzek villantak. Mintha mennydörgés visszhangzana hangzana a monszunos völgyek völgyek mélyén mélyén. Lail és Afranius, mint az égen gomolygó nehéz felhők felhők. Saját lihegése és sikolyai vették körbe. Olyan más volt más volt. Visszhangzott minden (Trenka 2015, 39).

Noha számos akad, a legkimunkáltabb autoreferencialitás bizonyosan Galgagyörkből való Salaam történetében olvasható. A markáns nőiességgel megáldott szépfiú Arkadel Rurik mutatványos sátrának állandó fellépője, ahol jobb sorsra érdemes társai után a társadalom legtávolabbi peremére, vagy azon túlra szorult számkivetettek előtt adja elő misztikusan perverz táncait.

Az előadás sohasem változott. Nem volt pontos szövegekönyve, csak története, amely a Hasemita Lovagrend távoli, elképzelt világában játszódott. A szereplők keveset beszéltek, annál többet táncoltak csaknem meztelenre vetkőzve, s csordultig telt szívük titkairól énekeltek kongadobok, sipok és lantok lüktető szekvenciáitól kísérve (Trenka 2015, 85).

A szakasz a *Szaurusztánc* totális önreflexiója, amennyiben sűrítve összegzi a regény legfontosabb attribútumait. Leképezi a paralel valóságok műfajának alapvető

törvényszerűségét, ami a világepítés szintjén a felismerhetőség keretei közt szerveződő kiszámíthatatlansággént jelenik meg, az egymásra rakódó és egymásba szövődő, érzékeny és leplezetlen elbeszéléseket, valamint a lírai prózanyelvet, ami interart tapasztalatokból is táplálkozik. A fenti bekezdés egy apró, poétikus mise en abyme.

A trenkai próza váratlan, elemeit egymástól távol eső tartományokból merítő hasonlatokban („Gyanútlan volt és boldog, mint az antik tragédiák hősei az első felvonásban.” [Trenka 2015, 141]), antropomorfizmusokban és megszemélyesítésekben („dorombol az ég” [Trenka 2015, 41]), képekben („Civilizáció: a sötét ég alatt fényjelek.” [Trenka 2015, 51], „kígyógyertyatartók veszett csillogása” [Trenka 2015, 51], „kristálymély ázsiai örület” [Trenka 2015, 65], „tudatalattijának mintás, keleti szőnyege” [Trenka 2015, 41], „alkonyszínű rókák osonnak a rókaszínű alkonyatban” [Trenka 2015, 158]) és színekben gazdag (pl. alkonyvörös, csillagtengerkék, pokolfehér, bársonyfekete, ragadozósínű, sauruszszürke, monszunzöld, szibériakék, ürezüst, gyémántfehér), gyakran szinesztézián és paradoxonokon alapuló. Önreflexióként ezt erősíti Máray Lail szerelmes tobzódásának kifejeződése is, aki „[s]zíneket hallott és szagokat látott” (Trenka 2015, 40). A leképezett, jellé tett látvány intenzitása és sűrűsége révén sokszor elnyomja közege tartalmi dimenzióját: a forma győzelme ez a narratíva felett. A szép és a rút, a biztonságot nyújtó és a fenyegető ezekben a képekben, látványokban is elválaszthatatlanul összekeverednek.

Ősi, khaldeus város, járvány idején. A foszladozó zöltségek színe. Fertőző gyümölcsökből rakott sárga piramisok. És az éles, ferde korareggeli fény a kopott agyagfalakon (Trenka 2015, 81).

Rosaly de Krasznahorka közel két méter magas volt, valószínűtlenül vékony, zavarba ejtően okos és szép, mint a pleisztocén ősszallatok (Trenka 2015, 59).

Ezáltal vagy ezen túl felfüggesztődik az iménti kategóriák relevanciája is: a maga módján minden test szép és kívánnivaló lesz, a tökéletesség mind markánsabban érzékeltetett hiánya pedig nagyon könnyen a tökéletesség legelemibb attribútumává válik.

A testiség mint a szöveg egyik meghatározó szervezőereje több helyütt rávetül a világra, és a megképzett látvány leírásában köszön vissza.

Az ezredes kazettát csúsztatott a műszerfal megfelelő nyílásába, és kegyetlenül tágas, elektronikus akkordok töltötték be az utasteret (Trenka 2015, 38).

Kinézett az ablakon. A Rákóczi út<sup>6</sup> izgató, bájos nyiladékként szelte át a várost.

– Nézd...! Olyan, mint a lányok.

– Tudom – mondta Rosaly (Trenka 2015, 64).

<sup>6</sup> Második kísérlet útja. (Hivatkozás az eredetiben. A kép alapját képző helyszínválasztás tovább erősíti az analógiát.)

A második idézet a női testtel vonja párhuzamba a várost. A történetek háttérében kirajzolódó alternatív Budapest olvasás általi megismerése ilyenformán a polisszal való testi együttlét különleges manifesztálódásaként lesz értelmezhető. A testiség mint a szöveg egyik legfontosabb tematikus és retorikai szervezőereje ekként terjeszti ki a maga tartományait az olvasás aktusára, túlhatva a textus evidensnek vélt határain.

A történelmi áthallások/eredők mellett bizonyos kulturális termékek időnkénti megjelenése tovább erősíti a regényvilág miénkkel párhuzamos jellegét. Ilyen a *Keresztapa* című film, vagy az olyan szerzők emlegetése, mint Hermann Hesse, Albert Camus, Avicenna és Nietzsche. A játék azonban oda-vissza működik, hiszen Mona Sarielle odaát oly közkedvelt és bárhol hallható rigmusai például a mi valóságunkban legjobb tudásunk szerint ismeretlenek. Itt érdemes megemlíteni Trenka ama előszeretettel alkalmazott eljárását is, hogy hanganyagokat kínál aláfestésül szövegei olvasásához. A *Szaurusztáncban* ezt az előszót jegyző tudósító révén teszi meg, s mivel az ott felsorakoztatott szerzemények ideát is elérhetők, illetve TCG is ezeket hallgatja a rádióból a kézirat olvasása közben, újabb dimenziókapcsokként tekinthetünk rájuk.

A magyar irodalmi és történelmi örökség szabadon kezelt intertextusok formájában is jelen van. Amíg az „idült próféta” rendszerkritikus tétele, a „Türannoszauruszok pedig vannak. Boszorkányok nincsenek” (Trenka 2015, 10) a Könyves Kálmánnak tulajdonított, 1116-os, egyébként pontatlanul áthagyományozott kijelentés, a „boszorkányok pedig nincsenek” (Tarján) elemeiből építkezik, addig a monotóniából kiábránduló/felébredő von Ladik William Blake Szabó Lőrinc által fordított *A tigrisének* első két sorát idézi be. A kommentátor nem ismeri fel a szöveghelyet és veszélyes üzenetnek értékeli azt (vö. Trenka 2015, 16). Annak is bizonyul, hiszen ahogy levetkőzi korábbi rácsait, a továbbiakban von Ladikra az éjszakában – vagy alkonyatban – égő „láng” szerepe lesz a jellemző. Egy másik szöveghelyen Aila von Selmech úgy látja a vért a kezén, mint Ágnes asszony a golyocsleplen (vö. Trenka 2015, 111). Rosaly von Krasznahorka rútságából születő szépségének himnusza, sőt talán előidézője pedig egy, a *Szózat* elemeiből is építkező versike lesz: „Ne vess csak, ne vess, ó, állat! Bölcsöd a szépség, s majdan sírod is, mely gyilkol és szennyez, mert téged nem akar” (Trenka 2015, 60).

Az alkotásközi átvételek máskor a narrativa egyenesen fölérendeltnek tetsző történetsszervező elveként működnek, hiszen kevésbé esélyes, hogy Máray Lail apját véletlenül hívják Máray Henriknek, de például Nero de Sforza öccse és apja, illetve az utolsó fejezetben csatlakozó (Menghisztu) Akela is összekapcsolódni látszanak az *Egyenlítői Magyar Afrika* (Trenka 2010) Lajtai-klánjának egyes tagjaival. Az a megoldás viszont, hogy a hasemiták sofőrjét Dart Wadernek hívják, már kiközösítő, amiként a szentek átnevezésekor – még ha elsőre megmosolyogatóan is hat – kissé erőltetett lépés volt Szent Józsefet Omar Shariffá transzformálni.

A regény 49. oldalán von Ladik a lakásában alvó Máray Lailt nézve azt írja: „a nagyujját szopta, arcán távoli vidékek lidérces homálya”. Az első számú kommentáríró ehhez kapcsolódva megjegyzi, hogy a sor Trenka Csaba Gábortól származik, ami számára bizonyítja, hogy a két karakter kapcsolatban állt egymással. És valóban, az átvétel az *Akkor újra október lett* című Trenka-novellából való töredék (Trenka



2002, 31), ilyenformán pedig jelölt autotextus is, annak függvényében, hogy Trenkát és von Ladikot milyen szinteken helyezzük el mint a *Szaurusztánc* szerzőit. Utóbbi persze csak a mi értelmezésünket/világunkat, és nem az alternatív valóságot érintő probléma. Odaát tisztán le vannak osztva a szerepek. E megoldás által az említett novella és/vagy a *Galaktikus pornográfia* című kötet mindazonáltal az elemzett regény univerzumának részévé, s egyszersmind hipertextuális jellé válik, a szöveg(ek) posztmodern jellegét erősítve, és tovább szöve a trenkai művek, világok és a valóság szinte kibogozhatatlanul egymásba gabalyodó szövetét.

A hazai recepció voltaképpen kultuszkönyvként tekint Trenka Csaba Gábor első, *Egyenlítői Magyar Afrika* című művére, ami a magyar alternatív történelmi regények kánonjában – úgy hisszük – már megkapta jól kiérdemelt helyét: figyelembevétele nélkül nem íródhat elemzés a műfaj hazai vetületéről. A *Szaurusztánc* ellenben kis túlzással nem jutott el a recepcióhoz, és elfeledett mesterművé vált. A talált kézirat toposzának egyedien sajátos kezelése, ami a párhuzamos univerzumok műfaja révén világhatár-átlépő textussá lesz, a bravúros, zavarba ejtő és mégis ködökbe vesző világépítés, a minden színek metszetében álló alkonyi kocsmá, a létértelmező szimbólumrendszer, valamint a narratíva és a regénypoétika szintjein egybehangolt szimfóniaként működtetett félelem és gyönyör miatt a szerző második regénye ugyancsak rászorgál az előző által elnyert helyre, csak épp az irodalom újabb territóriumait hódítva meg. Legjobb reményeink szerint a fenti elemzés hozzájárul majd ennek felismeréséhez.

## Irodalom

Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*. Párizs: Presses Universitaires de France.

Bahtyin, Mihail (1976): *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat.

Bán Zoltán András (2000): *Az elme szabad állat*. Budapest: Magvető.

Foucault, Michel (1999): *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. Debrecen: Latin Betűk.

Keserű József (2009): *Mindez így. Tanulmányok, kritikák 1999–2009*. Dunaszerdahely: NAP Kiadó.

Man, Paul de (1999): *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus.

N. Kovács Tímea et al. (szerk.) (2005): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*. Budapest: Kijárat.

Rácz I. Péter (2013): Újra a félhold árnyékában. *Vasárnapi hírek* = [https://www.vasarnapi-hirek.hu/izles/ujra\\_a\\_felhold\\_arnyekaban](https://www.vasarnapi-hirek.hu/izles/ujra_a_felhold_arnyekaban)

Szentpéteri Márton (2010): Térpoétika. Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határára. *Helikon*, 2010/1–2, 5–19.

Takács Gábor (2010): *Szaurusztánc. The mighty hero Spaceman Spiff* = <http://acelpatkany.blogspot.com/2010/11/szaurusztanc.html>

Tarján M. Tamás [é. n.]: 1116. február 3. | Könyves Kálmán halála. *Rubicon online* = [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1116\\_februar\\_3\\_konyves\\_kalman\\_halala/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1116_februar_3_konyves_kalman_halala/)

Trenka Csaba Gábor (1994): *Szaurusztánc*. Budapest: Kornétás.

Trenka Csaba Gábor (2002): *Galaktikus pornográfia. Birodalmi és aulikus novellák*. Budapest: Filium – Sheliak.

Trenka Csaba Gábor (2010): *Egyenlítői Magyar Afrika*. Budapest: Agave Könyvek.

Trenka Csaba Gábor (2015): *Szaurusztánc*. Budapest: Syllabux.