

# szemle

---

## *Trauma, retoricitás, katarzisz*

TÓTH KRISZTINA: *FEHÉR FARKAS*

Tóth Krisztina *Fehér farkas* (2019) című könyve paratextuálisan is jelölten novellákat tartalmaz. A tárca jellegű szövegeket összegyűjtő *Párducpompa* (2017) után az író visszatért a hagyományosabb elbeszélőformához, kötetszinten utoljára a *Pillanatrágasztóban* (2014) láthattunk erre példát. A *Fehér farkas* 16 novellája is bizonyítja, hogy szerzője mára teljesen belakta epikus tereit, teremtett világát, így hát látásmódja, visszatérő témái (a társadalom peremén élők, a gyengék, elesettek vagy az élet kiszámíthatatlansága folytán bajba jutottak kiszolgáltatottsága, nyomora, betegsége; feldolgozatlan traumák, magánéleti krízisek) az életműben otthonosan mozgóknak számára abszolút ismerősek lehetnek. Recenziómban főképp arra szeretnék rámutatni, hogy a tematikus egyezések és a bejáratott előadásmód dacára milyen nyelvi-poétikai elmozdulások figyelhetők meg az új kötetben – elsődlegesen a *Párducpompa*hoz, másodlagosan Tóth Krisztina korábbi novellisztikájához képest.

Témák és elbeszéléstechnika vonatkozásában a *Fehér farkas* a régi recepteket kínálja. A mikrohatalommal való visszaélésekből adódó alávetettség (pl. *Huszonöt lépcső, Lufi, A fésű, a kréta meg a vonalzó, Verset állva*), az elesettség, betegség (pl. *A berlini járat, Szeparé, A könnyező tigris, Asszony a játszótéren*), a magánéleti, párkapcsolati válság (pl. *Tetőterasz, Inge nem válaszolt*) a *Párducpompa*nak is visszatérő motívuma volt. Ezek az új kötetben kiegészülnek a szexuális abúzus testi-lelki következményeinek számbavételével (*Borjú, A nő, aki nem törölte le az apját*), a meghökkentő perverziók, felkavaró kompenzációk, az eltitkolt homoszexualitás mintázataival (*Öltözz feketébe!, Fehér farkas, Hintá*), miközben a fizikális romlás, a szellemi fogyatékos, a betegség folyamánaképp beszűkült élettér illúziók nélküli pásztázása szintén megmarad (*A bal oldali szék, Sárga flakon*). A felsorolt szempontok egy-egy textusban közös halmazt alkotnak, példa lehet erre az állatkerti gondozók által többszörösen kihasznált, mentálisan visszamaradott, a kölykök cumiztatásáért testével fizető iskolakerülő lány esete (*Fehér farkas*); a szétoperált, aberrált festő készítette intim fotókkal megszarolt galériás nő története, pontosabban a pszichésen sérült emberek motivációi (*Öltözz feketébe!*); a gazdától teherbe esett retardált Dinának és szintén fogyatékos öccsének cselekedete, tudniillik az éheztetés hatására agyonütik és megsütik az újszülött borjút (*Borjú*). Ismerős lehet a narrátorok hangja is. Nyolc esetben E/1. személyű az elbeszélő, viszont a *Párducpompa* többnyire homodiegetikus narrációja helyébe kivétel nélkül az autodiegézis lép, a történetmondó ugyanis most nem szemtanú vagy holmi krónikás, hanem mindig központi szereplő, nemegyszer egyenesen a főhős. Mint pél-

dául a saját gyerekkora, emlékei után kutató nő, aki mániákusan keresi fel a 30 évvel korábbi otthonával megegyező alaprajzú lakásokat (*Tizenbét lakás*), vagy az albérlővel homoszexuális viszonyt folytató férjét in flagranti rajtakapó, hűledező feleség (*Hinta*). A nézőpont zömmel az elbeszélő-szereplőké, csak ritkán más a reflektorfigura. Csakhogy az autodiegézis ezúttal nélkülözi a 2017-es kötetben megfigyelhető önéletrajziságot, immár nyoma sincs semmiféle szerzői elbeszélőnek, sőt a narráló hang kétszer is férfi főszereplőé: kettejük közül az izgalmasabb megszólaló a csontvelődaganatát kezeltető fiatalember, aki a benveniste-i discours mintájára kórházi tapasztalatait felidézve egy vélt vagy valóságos hallgatót (önmagát?) megszólítva mesél, monologizál betegségéről, életkörülményeiről (*A bal oldali szék*); az elhagyott festőművész inkább csak lemondóan konstatálja helyzetét (*A tükör*). A többi szövegben heterodiegetikus a narráció, az E/3. személy viszont túlnyomórészt nem az auktor pozíciójából beszél, nem kommentál, többletudását gyakorlatilag hiába keressük, következetes az átélt beszédben vagy éppen pszichonarrációban (Cohn) megvalósuló karakterfokalizálás. Ugyanezen figurális narrációval találkozhattunk a *Párducpompa* lapjain, a nyelvhasználat sem változott azóta számottevően, maradt a hétköznapi, beszélt nyelv dominanciája, csak még tisztábban, még hitelesebben – eltűntek például a zavaró regisztertörő kifejezések, de lemondott az író a legfeltűnőbbben a *Pixel*ben alkalmazott extranarrativitásról (Genette), az elbeszéltség kínos hangsúlyozásáról is.

Feltűnő változás ellenben (a *Párducpompa*hoz viszonyítva mindenképp, de a korábbi kötetekhez mérten is), hogy a *Fehér farkas* egyetlen történetében sem bukkanunk számottevő humor, derű nyomára, legfeljebb egy-egy groteszk szituáció elemeként, mint a tolakodóan erőszakos, képtelenül aprólékos lakásmustrát végigkövető *Vevők*ben (s talán a *Hírhozó* esetenkénti fanyar iróniájában): „Nem, nem a csatorna rossz, térek végre észhez, csak a vécédeszka van lehungyozva. Az a helyzet, hogy mi mellé szoktunk csorgatni a kagylónak. Rendszeresen. Főleg a család férfi tagjai, és én nagyon ritkán takarítok. Nem érek rá. Néha bizony fél év is eltelik két felmosás között.” (*Vevők*, 17.) Még a meglehetősen komor világlátású *Pixel*ben sincs ennyi illúziótlan, reménytelenséget árasztó novella: veszteség veszteség hátán, pusztul ember és állat, csupa kihasználtság, összetört alak. Pár jelenet pedig kimondottan drámai, gondolok itt a *Túlpart* kőművesének váratlan (és aztán sután lezárt) találkozására az édesapját anno emberi méltóságától megfosztó egykori szekussal, vagy a lábzsák látványára összeomló nőre, akinek erről az azóta már elhunyt, egykor sterilszobában fekvő halálos beteg kislánya jut eszébe (*Visszajönnek a gólyák*). Ám a fülszöveg ígérete ellenére [„a könyv katartikus történetei (...) a korábbi műveknél élesebben mutatják meg a hatalmi elnyomás törésvonalait, az alárendeltség, a kirekesztettség stigmáit, az erőszak állomásait.”] a címadó mű és részben a *Visszajönnek a gólyák* kivételével valahogy mégsem válnak igazán megrendítővé a kötet alkotásai. Van, ahol a sztori vékony (pl. *Lift*, *Vevők*, *Nyári gumi*, *Marokkói táská*, *A tükör*), máshol a kitalálható vagy az allegorikus, netán túlmagyarázott befejezés ront az összhatáson (pl. *Hírhozó*, *Visszajönnek a gólyák*, *Sárga flakon*), az erősebb szövegekben (pl. *Öltözz feketébe!*, *Borjú*, *A bal oldali szék*) pedig a szereplőre fókuszált elbeszélésmód ellenére sem sikerül maradéktalanul a figurák mélységét, a velük való azonosulás lehetőségét megteremteni. (Pe-

dig még minimális önsajnálathoz sem süppednek, melynek veszélye különösen a perszonális megszólalásokban leselkedhet íróra, olvasóra, de e novellák jó érzékel kerülik ki a csapdát.) Magam a *Fehér farkas* megindító sorsú diáklányát leszámítva igazán emlékezetes szereplőt nem találtam, miközben a *Párducpompában* többet is. Viszont a 2019-es kötet egyenletesebb színvonalú, mint az előző, az egyes novellák között már koránt sincs akkora színvonalbeli kilengés. A kissé kimódolt zárlatoktól [Vö. Baranyák Csaba: *A lét a tét. (Tóth Krisztina: Párducpompá)*, Alföld, 2018/1., 125.] ugyan még mindig nem sikerült teljesen megszabadulni, például a beteg kisgyerekének tragikus végétére visszarávedő, előzőleg sokkot kapó nőnek áprilistról a gölyák jutnak eszébe (*Visszajönnek a gölyák*), az itt-ott funkciótlannak ellenben nyoma sincs, ez egyértelműen jelzi a poétikai eszköztár egyszerűsödését, ami jót tesz a szövegeknek.

Az újabb Tóth-novellák legfőbb pozitívumait azonban meglátásom szerint a retoricitás terén érdemes keresnünk. Ha megvizsgáljuk a korábbi köteteket (*Vonalkód, Hazaviszlek, jó? Pixel, Pillanatragasztó*) egy-egy jellegzetes elbeszélését [pl. *Vaktérkép (Életvonal)*; *Valentín*; 29. fejezet, *avagy az anyajegyek története, Megint büdös a víz*], akkor lehet olyan érzésünk, hogy a történetesség lendületét, a sztoriba belefeledkezés örömeit minduntalan megakasztják a költői mesterség prózától idegen technikái: a szó-és mondat szinten egyaránt megvalósuló ismétlések, a redundáns párhuzamosságok, tükrömotívumok, az arányaikban már funkciótlannak toposzok, sejtetések, ambiguitások halmozása. Csak hogy konkrét példákat említsek, a *Vaktérkép (Életvonal)* sűrű, kurziváltan is jelölt mondatisméltéseit („Miért nem válaszol?”; „Én ezt az egészet nem akarom.”; „Ehhez nem tudok hozzászólni.”; „Szedd össze magad.”; „milyen ország ez”; stb. stb.) a kontextusváltások sem mentik meg a modorosságtól (*Vonalkód*, Magvető, 2006, 21–30.); a *Valentín* című, kitalálható témájú tárcában *szív* alakú a szórólappal, a szendvicsembert *szívek* veszik körül, a plüsskutyája szájában és az elemes *angyal* ölében is *szív* van, *Bálint* (!) Antónia is szóba kerül, a szemé alá *könnycseppet* tetováltató lánynak udvarló fiú persze *örangyal*nak nevezi magát, az először küldeni szándékozott sms szintén *könnyezős*, a lányt egy rosszalló tekintetű nő és a lányhoz vonzódó fiú is bámulja a metron, a hidegség, melegség denotatív és konnotatív értelme egyaránt ki van játszva stb. (*Hazaviszlek, jó?*, Magvető, 2009, 36–41.); a *Megint büdös a víz* tobzódik a szexuális aktust és a pultos nő embertelen megjegyzését előrevetítő kétértelműségektől (pl. folyton az érett gyümölcsről esik szó), a nyilvánvaló szituációt ezen felül teljesen felesleges még a fa, a kert, a víz, a fény, a tisztaság és tisztátalanság toposzaival érzékeltetni. (*Pillanatragasztó*, Magvető, 2014, 84–88.) Ezek a szöveget terhelő retorikai eljárások a *Párducpompában* és a *Fehér farkasban* visszaszorultak, inkább csak a párhuzamosságok maradtak, s már azok sem annyira műviek, mint korábban: az öngyilkossá lett Dan lakásában ugyanúgy fekete minden, mint egykori barátjának, Dánielnek az öltözéke, s a Dániel által megszarolt nőnek is feketebe kellene öltöznie (*Öltözz feketébe!*); a horpadt oldalú állatkerti fehér farkas és az állatot kedvencének tekintő lány egyaránt furán viselkedik, a farkason kívül még a befőttesüvegben vonat alá rakott, rémületükben „megőszülő”, fekete színűket elvesztő macskák is fehérek, majd a sztori hallatán megdőbbszent lány is kipróbálja a vonat alá hasalást: „Az ötödik vonat után mind tiszta fehér lett, még a baj-

szuk is. Ötnél tovább soha egy se maradt fekete. Aztán elengedtük őket. De nem mentek el, csak forogtak egy helyben. Nem hiszem el. Most találtad ki. De igen. De nem. [...] A lány liheg, az állat nem fordítja el a fejét. Szia, Fehér farkas. [...] A talpfák közt kinőtt a gaz, az ecetfa lombját még innen fektéből is látja. Személy. Hasra fordul, így már nem látni az ecetfát.” (*Fehér farkas*, 59.) A tehén ellésének természetes részletezése és a borjú agyonverése miatt büntudatot érző, hamarosan újszülöttnek életet adó pásztorlánnyal (és öccsével) történetek szintúgy egymásba vannak tükröztetve: „A borjú szépen, lassan csúszik kifelé, egy-két rántás után kint hever a fűvön. [...] A tehén odalép, lerágja róla a burkot, és körbenyalogatja. Laca elvágja a köldökszínórt, bogot köt rá. [...] A gyerek fél évre rá megszületik. Dina nem tudja, mit kell csinálni, Laca vágja el a köldökszínórt, bogot köt. [...] Az a tehén, amelyik borjadzott, időnként lemarad a többitől, megtorpan. Laca szerint kizárt dolog, hogy emlékezzen, a tehénnek nincsen esze. Mindig olyan érzése támad, mintha valamit látna abban a hosszú pillás szemében. Hogy van az, hogy neked van, nekem meg nincs?” (*Borjú*, 63, 66.)

A *Párducpompa* testelméleti implikációit elemezve a fentebb hivatkozott kritikámban többek közt arról írtam, hogy Tóth Krisztina írói-költői pályáján köztudottan meghatározó jelentőséggel bír a test. A testrepresentációkat kutató szociálpszichológiai vizsgálatok megegyeznek abban, hogy a kirekesztésnek, az egyéni és csoportos diszkriminációnak egyik alapvető formája a primer, kifejezetten testi alapú elutasítás. E megközelítés a kristevai (dougles-i) abjekt-fogalomból indul ki. Leegyszerűsítve, a másik testétől, fizikai valójától undorodunk, és úgy véljük, annak szennyes, mocskos stb. testhatárai saját testképünket, áttételesen pedig kulturális homogenitásunkat fenyegetik. Bemutattam, hogy a kötetben szinte sorjáznak az abjekttestek: rokkantak, haldoklók, szellemi fogyatékkal élők, rosszul öltözött, igénytelen külsejű emberek. A *Fehér farkas* is rengeteg sérült, traumatizált abjekttestet jelenít meg, melyek a felszínükön éppúgy hordoznak szociális, orvosi üzeneteket, mint belül sérült identitásokat. Van itt halottra rászáradt hányadék (*A nő, aki...*), operációktól összekaszabolt felsőtest (*Öltözz feketébe!*), szemöldök fölött elvakart pattanás, furunkulus a nyakon (*Fehér farkas*), növésben megállt, fekete fogú, rongyos fiatalok (*Borjú*), kihullott hajú, kopaszon is fényképezett, leoperált mellű fotómodell (*A bal oldali szék*), bűdös lábú, elhízott, szőrös férj (*Hinta*), megcsalt, öregedő női test (*A tükör*) stb. Nagy különbség azonban, hogy az új kötetben a testre írt üzenetek alapján nem történik verbális stigmatizáció, kirekesztés. Az abjekttesteket vagy „csak” kihasználják, abuzálják, megcsalják (*Borjú*, *A tükör*), vagy eleve ők vannak/voltak hatalmi, elnyomó pozícióban: ők abuzálnak/tak, zsarolnak, használnak ki másokat, ők hűtlenkednek (*A nő, aki...*, *Öltözz feketébe!*, *Fehér farkas*, *Hinta*). Mivel sem a szereplők, sem az elbeszélők nem ítélik meg a történetekkel kapcsolatban, az olvasó privilégiuma lesz, hogy értékítéletet alkosson az így megmutatkozó világról. Ennek tér- és időkoordinátái mindkét kötetben (a *Párducpompa*-ban a tárca műfajából adódóan is) explicite jelöltek (Blaža Lujza tér, Széll Kálmán tér, Bosnyák tér, Örs vezér tere, Vág utca, BKK-bérletpénztár, Intercity, Balaton stb.; NAV, Duna, rakpart, Balaton-part, Pest, Érd, Nyugati pályaudvar, Budapest-tábla, Szív utca, Művész mozi stb.), azaz egyaránt a 2010-es évek élehetetlen Budapestje, Magyarországa tárul elénk. Jelentésszerű elmozdulásnak

vélem azonban, hogy a *Fehér farkas* szövegeiben mintha megszaporoedtak volna a szűk, szinte fullasztó mikroterek: liftek, apró panellakások, kórházi szoba, krematórium, állatkerti ketrec, a mindenkitől elzárkózó rejtélyes házaspár nyaralója, az egykori házastársak néptelen országút mellett járatott autója, kórházi fekvőszék, alagsori pincehelyiség, kiüresedett ház. A lélek nyomasztó belső terei ezek, a szereplőkre záródott lehangoló élet keretei. Ilyenkor szinte megáll az idő, előtérbe kerül a múltfeldolgozás, az emlékezés. „A konyhában szinte semmihez sem nyúltak az elmúlt harminc év alatt. [...] Ez a függöny akkoriban is itt volt már, azóta sem cserélték ki. [...] Hiába jártam előzőleg annyi helyen, ez a szoba valahogy kibebnek tűnt, mint az emlékezetemben élő másik, levegőtlennek, szűknek és homályosabbnak. [...] Felpillantottam: a saját, gyerekkori lámpám volt, a csiszolt, kerék mintákkal. (*Tizenbét lakás*, 27–28.); „Ültek egymás mellett, járaták a motort, és bámulták csendben az egyre erősödő havazást, ahogyan évek óta soha, csak talán valamikor nagyon régen, egyszer, amikor még se gyerekük, se autójuk nem volt, és kuporogtak kabátban egy téli randin a hidegben, egy kölcsönkapott autóban.” (*Nyári gumi*, 78.)

Igaz ugyan, hogy az elbeszélők direktben nem értékelnek, a könyv teremtett szerzői tudata mégis problémás, ugyanis félreérthetetlen vulgárfeminizmusa nehezen védhető. A nemi viszonyok ábrázolása roppant egyoldalú, mindig csak a férfiak lépnek félre, tesznek erőszakot másokon, használják ki a nőket. A nők viktimológiai alanyként láttatása a *Pixel* kapcsán már elérte a kritika ingerküszöbét (Vö. Lengyel Imre Zsolt: *Éppen ez és nem más*, Műút, 2011/027., 48–49.), ilyen töménységű, ennyire tendenciózus megjelenésére azonban Tóth Krisztina pályáján véleményem szerint eddig nem volt példa.

Észrevételeimet mindazonáltal nem szeretném negatív felhanggal zárni, hisz a *Fehér farkas* összességében jó könyv. Ha ritkán is hoz vitán felül kiemelkedő színvonalat, erős szövegei nemigen okoznak csalódást. A beígért katarzisban ugyan ritkán részesít (pontosabban nem egészen úgy, ahogy a fülszöveg kilátásba helyezi), cserébe mellérendeléses szintaxisú, hosszan kibontott, lüktető mondatai nehezen feledhetők. Nemcsak azért hatásosak, mert az amúgy gyakran sűrítő, tömörítő mondatszöveget, főképp a feszült dialógusokat ellenpontozzák; önmagukért is helyt állnak, érzékletességükben szinte beégnak az olvasói tudatba. Pl. „A kavicsfeldolgozóban mind a három szortírozó működik, a nagyobb folyami kavicsokat a hátsó halomba gyűjtik, a kisebbek mennek gyöngykavicsnak, itt legelől meg csorog le a homok. Dübörögnek a láncok, nyikorog a fémcúszda, ő meg mozdulatlanul hallgatja a zakatolást. Mintha valaki egy óriási mikrofonnal kihangosította volna a szívverését, áll a halmon és érzi, ahogy egyenletes ritmusban, görögve érkeznek az újabb adagok: De nem. De nem. De nem. De nem. De nem.” (*Fehér farkas*, 60.) „A többi részlet egy alakmása, egy Anna nőrokonából, emlékéből és szomorúságából összegyűrt, megtört, ráncos ismeretlené. Áll (*ti. Anna*) a villamosmegállóban a szélben, néz rám, de nem szól, néz, néz megátalkodottan, mint egy hosszú futásban megnémult és megöregedett hírhez.” (*Hírhező*, 121.)

Telitalálat a sejtelmes, érzéki, zsigerekig ható borító, mely Pintér Tibor munkáját dicséri. Esztétikai élményt nyújt, akár a fentebb idézett szövegrészletek, melyek a „szomorúságon” kívül gondosan felépített adjekciós alakzatokból vannak „össze-

gyúrva”. Újra a retorikai vonatkozásoknál kötöttünk ki; ha valahol, akkor szerintem itt érdemes a beharangozott katarzist keresnünk. (*Magvető*)

BARANYÁK CSABA

## *A fajok eredete*

MOSKÁT ANITA: *IRHA ÉS BŐR*

Az emberek állatokról alkotott képe nem oszlik el egyenletesen a kultúra minden szeletében. Az állatok képességeiről való téves gondolkodás (például hogy az állatok nem gondolkodnak) az emberi kultúra számos területén megfigyelhető, és olykor még azt is bizonygatni kell, hogy ez a kép csakis félrevezető lehet az evolúció bevonása nélkül. Ugyanakkor – fordítva a dolgon – az állati intelligenciával kapcsolatos kutatómunka eredményeinek ignorálásával nem alakítható ki releváns kép az emberi fajról. Darwin legfontosabb észrevételei közé tartozott, hogy az ember és az állatok közti eltérés nem szubsztanciális, hanem fokozati. Ennek ellenére az ember egyediségének mémje óriási karriert futott be a civilizáció történetében, és az emberi kultúra számos területén a mai napig tartja magát. Az állatok képességeire vonatkozó tudományos munkák azonban cáfolják ezt a kirekesztő logikát, ugyanakkor nem merülnek ki a szimpla antropotagadásban, hiszen az evolúció elmélete (ma már: ténye) nem támogatja a fekete-fehér megkülönböztetéseket.

Az emberi és az állati viselkedés kétosztatú rendszere, mely szerint az egyiket a tanulás, a másikat a biológia határozza meg, a kogníció figyelembe vételével átalakult. A tudás felhalmozása, a tanulás, vagyis a kognitív vívmányok számos állatban közösek, az egyes organizmusok viszont leszűkítik az információáramlást, olyan speciális képességeket sajátítanak el, melyekre szükségük van. Innen nézve minden élőlény ennek a speciális perspektívának (életkörülmény-rendszernek) a függvényében vizsgálendő. Eszerint minden kognitív kapacitás régebbi és elterjedtebb, mint hittük; az egyik fajról a másikra átvitt elvárások ugyanakkor értelmetlenek (ilyesmikre gondoljunk, hogy lám-lám, a majmok nem írnak szonetteket). A kognitív tulajdonságok fényében tehát az a döntő, hogy az egyes élőlények hogyan igazodnak el a saját világuk komplexitásában. Az ember egyik fontos képessége innen nézve abban ragadható meg, hogy az érzékelési küszöbén kívül is képes gondolkodni, ami összefügg a tervezéssel és a kooperációval. Ennek a képességnek azonban többféle változata van az állatvilágban, melyek ugyancsak speciális agy által támogatott információfeldolgozást tesznek lehetővé.

Ha az ezzel kapcsolatos részletek iránt érdeklődik valaki (mindenkinek kelle-  
ne), akkor Frans de Waal *Elég okosak vagyunk, hogy megértsük, milyen okosak az állatok?* című könyve ajánlható a témához, melyben a szerző rendkívül sok megfigyelést kapcsol össze, fajok széles skáláját vonultatja fel, és ezek fényében veti fel az emberi tényező problémáját. Rávilágít többek között arra, hogy a tudat jövőbe vetítésének képessége (a tervezés) nem emberi privilégium, vagy arra is, hogy az empátia vagy a nyelv sem tekinthető szimpla humánkritériumnak. Az állatok több-