

művészi, lelki és társadalmi útkeresés lebilincselően izgalmas, gondolatébresztő és olvasmányos lenyomata, amely valóban érdemi folytatása egy gazdag és szerteágazó életműnek. [Magvető]

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Trükkös tragikum: gondolatok egy megkésett klasszikusról

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *TRÜKKÖS TIGRISTRIÓ*; FORD. KUTASY MERCÉDESZ

„*Showtime!*” [13.], kiáltja a Tropicana kabaré konferansziéja, mi pedig *in medias res* fejest ugrunk a fülledt havannai éjszakába. De ahogy a *Trükkös tigristrió* szövege számos ponton rávilágít, minden egyben önmaga fordítottja is: bár a cím első pillantásra nem sejtet sokat, a könyvet nyitó „Közlemény” [a kötet szereplői valós személyeken alapulnak, mégis kitalált figurák; a tulajdonnevek valójában álnevek; az események hol valóságok, hol képzeletbeliek; és persze minden a véletlen műve], a „Figyelmeztetés” [„A könyv kubaiul íródott”, az éjszakai élet szlengjének hű rekonstrukciója] és a Lewis Carroll-idézet [„Próbálta elképzelni, milyen is a gyertyaláng, miután már elfűjták”] mégis számos témát és motívumot megelölegez. És mi következik ezután? Azt a következőképpen foglalja össze Scholz László *A spanyol-amerikai irodalom rövid történetében*: „Kíméletlen paródia, idézetek tömkelege, tipográfiai meglepetések, piszkozatok és változatok, fordítások, fejtörők, abszurd viccek sorjáznak a regény lapjain, s – a kritika szerint Carroll és Sterne (és tegyük hozzá: Karinthy) tehetséges utódaként – vérbeli *performance*-t lát az olvasó, mely alapjaiban kérdőjelezi meg az irodalmat és a verbalizálás megannyi formáját” [Gondolat, 2005, 262.]. De kezdjük inkább a lelegején.

Guillermo Cabrera Infante a kubai irodalom sokat emlegetett alakja. 1929-ben születik Gibarában, a szigetállam keleti részén fekvő kisvárosban, mintegy hétszáz kilométerre Havannától, ahová 1941-ben érkezik családjával. Szülei révén megismerkedik a kubai főváros értelmiségével és irodalmi elitjével. Előbb orvostudományt, majd újságírást tanul, első szövegei a negyvenes évek végére datálhatók. Az országban tomboló Batista-diktatúra alatt álneven írja híres filmkritikáit – vezetéknevének első két betűjét összeilleszti, így születik meg Káin, azaz „G. Caín” –, hiszen saját nevén nem publikálhat, miután egyik novellájában obszcén szavakat használ. Rajong a filmekért, a Cinemateca de Cuba alapító tagja, kritikák mellett forgatókönyveket is ír. Eleinte lelkesen támogatja Castro forradalmi törekvéseit, sőt ő lesz a *Revolución* folyóirat kulturális mellékletének főszerkesztője, de hamar csalódnia kell: a rendszer nem tolerálja az ideológiailag túlonúl független írókat. Mint sokakat, diplomáciai küldetés révén próbálják meg „eltávolítani” az országból: 1963-ban Brüsszelbe utazik, kulturális attasé lesz a kubai nagykövetségen. 1965-ben, édesanyja halála után rövid időre még visszatér Kubába, aztán végleg elhagyja szülőföldjét: néhány hónap madridi

tartózkodást követően Londonba utazik, haláláig ott él és alkot, főként spanyolul, de angol nyelvű kötete is van [*Holy Smoke*, 1985].

A *Trükkös tigrisrió* szövegén 1961-ben kezd el dolgozni, végül 1967-ben jelenik meg Spanyolországban, a neves barcelonai Seix Barral kiadónál. Cabrera Infante helyzete tökéletesen példázza azt az ideológiai törést, amely Castro hatalomra jutásával következik be az irodalmi szintéren. Ahogy José Miguel Oviedo magyarázza irodalomtörténetében, Kubában két egymás mellett működő, de soha nem találkozó irodalmi világ létezik: a szigeti, ideológiailag hű irodalom, valamint a szigeten kívüli, száműzetésben írt művek halmaza, az irodalmi diaszpóra. Ez utóbbiról nem sokat hallottunk Magyarországon, pedig olyan nagyszerű szerzőket említhetünk soraiban, mint a „belső” száműzetésben élő, a rendszer által üldözött Virgilio Piñera vagy José Lezama Lima, illetve a három emigráns: Severo Sarduy, Reinaldo Arenas és Guillermo Cabrera Infante.

Bár Cabrera Infante nem Kubában ír, szinte csakis Kubáról ír. Szinte mániákusan próbálja rekonstruálni a szigetországban szerzett emlékeit és a legtöbb emlék helyszínéül szolgáló várost, Havannát. A *Trükkös tigrisrió* megírásához mégsem az önéletrajzi műfajt választja; a regényforma mellett teszi le a voksát, amelyben – ahogy azt a könyvet nyitó „Figyelmeztetés”-ben is kiemeli – ügyesen vegyíti a valóságot és a fikciót. Nem történetet mesél, csupán kimerevített képeket sorol, hiszen nincsen narráció, sem sztori, nincs előrelépés a történetmondás során, az események kronológiája nem rekonstruálható. Ha össze akarnánk foglalni a *Trükkös tigrisrió* cselekményét, azt mondhatnánk, hogy egy baráti társasággal tartunk a havannai éjszakában, az ötvenes évek végén, a forradalom előestéjén. Ők lennének a címben szereplő tigrisrió? Meglehet, bár hol ketten (Silvestre és Arsenio), hol négyen vannak (Códackal és Eribóval kiegészülve), és egyébként is, a cím egy nyelvtörő, amely mögött nem feltétlenül kell jelentést keresnünk – ezt a szerző mondja –, a lényeg az alliteráció, a nyelvi játékoság. A magyar címadás is erre hajlik, egy nyelvi trükköktől hemzsegő, komikus szöveget ígér, és Kutasy Mercédesz bátor, frappáns fordításának köszönhetően nem kell csalódnunk. Nem csupán fonetikus játékokról van szó, hanem szövegverziók, átiratok, fordítások, kommentárok és stílusparódiák egész soráról, aztán ott vannak a rendkívül változatos vizuális poénok is: üresen hagyott lapok, egy feketén díszelő oldal (világos utalás a *Tristram Shandyre*), tükrözött oldalak, képversek, képrejtvények és így tovább. A *Trükkös tigrisrió* tökéletes példája annak, hogy az írott szó mindig kapcsolódik a hanghoz és a képhez: számos utalást találhatunk a zenére – legyen az komoly, jazz, esetleg népi –, a „Figyelmeztetés” alapján hangosan kellene olvasnunk a könyvet, hogy halljuk a kubai kiejtést, és persze ott a rengeteg mozis referencia.

Mégis érdemes összevetni a magyar címet előző verziójával, a *Tres tristes tigris* ugyanis Scholz László *Tragikus tigris-trió*ként tünteti fel irodalomtörténetében, megtartva az eredetiben szereplő *triste* jelentését [szomorú]. A címváltoztatás nem tudatosan, de rávilágít a regény kettős értelmezési lehetőségére: a trükkösség, a komikum mögött megbújik a szomorúság, a tragikum (néhány kritikus egyenesen elégiaként tekint a műre). Tragikum és komikum regénybeli dialektikus viszonyát leginkább Bustrófedon személye testesíti meg: ő a nyelvi szabadság példája, talán maga a nyelv, de mindenképpen nyelvi zsönglőr. Retorikai alakzatról kapta a nevét [a *busztrófedon* egyfajta tükörírás, amelyben balról jobbra, majd jobbról balra írt sorok váltakoznak – ahogy az ökör húzza az ekét], de aztán valahol a mű közepén

meghal, szövegei pedig nem maradtak fenn, mert nem volt hajlandó lejegyezni őket. A boncolás eredménye: gyermekkori agyi sérülés – ezért tudott a szavakkal játszani? A nyelvi kreativitás csupán patológia? Ez a tréfálkozó, mégis komikus figura az ellentmondások irodalmát képviseli, „amelyben a szavak azt jelentik, amihez csak kedve támad a szerzőnek, hogy semmi egyebet nem kell tennie, mint hogy az elején egy előszóban kinyilatkoztatja, hogy mindig, amikor azt írja, éjjel, azt nappalnak kell olvasni, vagy amikor feketét ír, vöröset vagy kéket vagy színtelent vagy fehéret higgyenek, és ha kijelenti, hogy az egyik szereplő nő, akkor az olvasónak azt kell feltételeznie, hogy férfi, és aztán amikor már megírta a könyvet, kihússza az utószót [...]” [334.].

A *Trükkös tigrisrió* sokkal több a „trükközésnél”, a nyelvi, formai és vizuális játékok soránál. Érdemes szem előtt tartani, hogy Cabrera Infante londoni emigrációból ír, mégis Havannáról beszél, teszi ezt a tudatfolyamon, párbeszéden keresztül, spanyolul, angolul vagy fordításban. George Steiner sokat idézett, *Extraterritorial* [1972] című esszéjében, amelyben a középpontvesztés problémáját a nyelvi otthontalansággal kapcsolja össze, három példa szerepel: Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges és Samuel Beckett írásai. Talán Cabrera Infantét is idesorolhatnánk, hiszen neki is sikerült egy szédítő szöveglabirintust létrehoznia, amelyben – a kubai spanyol zeneiségén és az éjszakai élet szlengjén túllépve – egyfajta idiolektust, egyszemélyes nyelvi világot teremtett. A nyelvi változás, hasonulás témája az egész szöveget átjárja, és könnyen lehet, hogy önéletrajzi ihletésű. Több helyütt beszél londoni életéről, a nyelvekhez fűződő viszonyáról, az emigrációról; *invisible man*-nek nevezi magát [*El exilio invisible*, El País, 1983]. De ami még érdekesebb, már Havannába való költözését is nyelvi változásként, egyfajta mimikriként élte meg: le akarta vetkőzni a kelet-kubaiakra jellemző, „éneklő” kiejtést és szavajárást, hogy mielőbb elsajátítsa a fővárosiak nyelvhasználatát, hanglejtését, szóhasználatát.

Az egész szöveget átjárja a nyelvi hasonulás témája, amely jóval tágabb kontextusba, a fordításról alkotott diskurzusba ágyazódik. Már a Tropicana konferansziéja is fordít, spanyolról angolra és angolról spanyolra, otthonosan mozog a két nyelvben és közöttük, de – ígérete ellenére – fordítása soha nem szó szerinti, azt hol a közönség egyik, hol a másik feléhez igazítja. A regény „Bachata” címmel ellátott, utolsó szakaszában a szintén kubai Lino Novás Calvo Hemingway-fordításáról beszélgetnek a szereplők, a hazánkban talán ismerősen csengő Alejo Carpentier-ről pedig azt állítják, hogy ő „az utolsó francia regényíró, aki spanyolul ír” [432.] – mindeközben Cabrera Infante azt vallja magáról, hogy ő az egyetlen angol író, aki kubaiul ír, ugyanakkor az egyetlen kubai író, aki angolul ír [*Ars poetica*, América, 1998/20, 149.]. És ami az angolszász hagyományokat illeti, nem csak olyan mesterek nyomdokaiba lép, mint Sterne, Carroll, Faulkner vagy Joyce [a *Trükkös tigrisrió*t a kubai *Ulysses*ként emlegeti a kritika], de őt tartják a *pun* meghonosítójának spanyol nyelvterületen. A *Trükkös tigrisrió*ban hemzsegnek az újrafordítások (mint Mr. Campbell története) és stilsparódiák (Trockij halálát híres kubai írók „előadásában” közli), a szerző poétikája alapján ez utóbbiakat is fordításként értelmezhetjük. És persze az is árulkodó, hogy a „Bachata”-t a *Traditori* kifejezéssel zárja [568.]; mintha az egész kötet és a benne szereplők egy nagy *ferdítés* résztvevői lennének, és nem tennének mást, mint ugyanannak az eredetinek [szövegnek?, emlékképnek?, hangsornak?] a variációit, ismétlését tárnák elénk.

Azt mondtuk, hogy ebben a regényben minden önmaga fordítottja (önmaga fordítása?); a *Trükkös tigrisrió* a dialektikus ellentmondások nagykönyve. Bustrófe-

dontól, az „irodalmi buktatók tervezőmesterétől” [334.] már idéztünk a témában, ám az csupán egy kiragadott példa. A paródiákat is a dialektikus ellentmondások közé sorolhatjuk, hiszen Cabrera Infante szerint „a paródia a paradoxon nyomorúságos rokona, olyan vélemény, amely ellentmondásos természetéből adódóan tűnik ki. Más szóval ellentmondó: ahol azt mondják, igen, én azt mondom, nem” (*Ars poetica*, 155.); minden paródia fordítás, minden fordítás megmásítás, ferdítés, az eredeti antitézise. A hön vágyott nők is egymás ellentétei: Vivian fehér bőrű, Cuba [!] fekete. Bach „tisza rabszolga, a szó legszabadabb értelmében” [372.], variációja a Bachata. Arsenio Cué „mindig kiszámítható és mindig meglepő és újító” [400.]. George Steiner szavaival élve a fordítás is „merő ellentmondás”, „egyszólamúság és sokrétűség dialektikája” [*Bábel után. Nyelv és fordítás I.*, ford. Bart István, Budapest, Corvina, 2005, 205.]. Silvestre és Arsenio számára az írás fordítás, a fordítás pedig írás: „– Te miért nem írsz? – kérdeztem hirtelen/ – Miért nem azon gondolkodsz inkább, hogy miért nem fordítok?” [393.]. A regény a beszélt szöveg *transzlációja* az írott nyelvre, a világot nem csupán képileg, hanem nyelvileg is megragadja. Önismétlő, önmagára utaló konstrukció, amely nem követ semmiféle kánont, sem egysíkú gondolkozást: minden verzió érvényes és egyenértékű, akár szabadon folytatható. Nincs kezdete, nincs vége, még a biztos alapokat adó [anya]nyelvi stabilitás is kibillen, félreértések tömkelegének ad helyet. A nyelv nem szolgál arra, hogy közös nevezőre jussunk, az olvasó végtére is úgy érzi magát, mint azok a lányok, akiket a szereplők fel akarnak szedni a regény utolsó szakaszában: képtelenek megérteni, vagy csak másodsorra, esetleg sokadszorra fogják fel – ha egyáltalán képesek felfogni – a nyelvi játékok, asszociációk és utalások burjánzását, melyek folyton gátat szabnak az események folyásának.

Az 1960-as évek kulcsfontosságúak a spanyol-amerikai irodalomban: ez az újregény fénykora, néhány spanyol nyelvű szerző elképesztő sikert arat a nemzetközi könyvpiaccon. A *Trükkös tigrisrió* megjelenésével egy évben, 1967-ben adják ki Gabriel García Márquez világhírű, „totalis” regényét, a *Száz év magányt*, a létezés summáját, a mágikus realizmus halhatatlan klasszikusát. Aztán a hetvenes években jön a paradigmaváltás, az egyszerűbb nyelvezet és a történetmesélést privilegizáló szövegek, az addig háttérbe szorult műfajok (a bűnügyi regény vagy a tudományos fantasztikum), a szépirodalomba befurakodik a popkultúra (a zene, a film, a sport). Guillermo Cabrera Infante igazi különutas, kronológiailag az újregényhez tartozik, de már előrevetíti a következő irodalmi nemzedék törekvéseit. Megkezdzi az irodalmi kánon revízióját (lásd a kubai stílusparódiákat), és bár nem márquezi értelemben törekszik a totalításra, nyelvezete mégis barokkosnak tetszik. „Include me out”, mondja Cabrera Infante, mert nem akar a *boom* szerzői közé tartozni; „A *boom* számomra csak egy argentin találmány, mint a tangó, de annál zajosabb és kevésbé ritmusos”, és bizony elég lesújtó véleménnyel van kortársairól, a *Boom Club* befutott tagjairól, akik „csak egymást dicsérik”, [*Include me out = Requiem for the “Boom” – Premature? A Symposium*, szerk. Rose Minc, Marilyn Frankenthaler, Montclair, Montclair State College, 1980, 9–20.].

Minden akarata ellenére ő is klasszikus lesz, Magyarországon pedig megkésett klasszikus, akár Julio Cortázar *Sántaiskola* című, 1963-as regénye (ford. Benyhe János, Budapest, L'Harmattan, 2009). A *Trükkös tigrisrió* kora egyik legjobb kísérleti regénye: szétfeszíti a formai kereteket, váltogatja az elbeszélőket, eltörli a kronológiát, a leírásokat és a szereplők jellemzését, sőt magát a cselekményt is, és ezzel valósággal

megkínózza az olvasót. Mégis letehetetlen, száguld előre, ahogy a főhősök a havannai utakon, hogy aztán bekukkantsanak egy-egy bárba, a sárga földig igyák magukat, és csak élvezzék a nőket és a zenét – a kubai nyelv rezonanciáját. Már nem tartozik Kubába, Angliában külföldi, de tudatosan kihasználja ezt a nyelvben gyökerező idegenséget, hogy új világot teremtsen, hogy újratermesse, láthatóvá és hallhatóvá tegye az emlékeiben élő Havannát. *[Jelenkor]*

BÁDER PETRA

Nincsen remény

MICHEL HOUELLEBECQ: *SZEROTONIN*, FORD. TÓTFALUSI ÁGNES

Michel Houellebecq legújabb regénye már címével is félreérthetetlenül jelzi, hogy ezúttal minden korábbi művénél kendőzetlenebbül néz szembe írásainak egyik alapdilemmájával, nevezetesen, hogy elérhető-e valamiféle boldogsággal azonosítható nyugalmi állapot a jóléti nyugati társadalom polgára számára. Az emberi (sőt állati és egyes kutatások szerint növényi) szervezet kiegyensúlyozott működéséért felelős ingerületátvivő anyag, a szerotonin kiemelt szövegszervező szerepe előrevetítheti, hogy sokkal direkterben, ha úgy tetszik, húsbavágóbban merül fel az élet élhetővé tételének mibenlétét firtató örök houellebecq-i kérdés, mint mondjuk legutóbb a 2015-ös *Behódolás* című kötetben. Mert bár a muzulmán párt hatalomra kerülésének (franciaországi aktuálpolitikai közegben különösképp) izgalmas és bátor politikai-társadalmi fikcióját színre vivő könyv ugyancsak a *[Szerotonin Florent-jéhez sok tekintetben nagyon hasonló]* főhősnek az egyre örömtelenebbé váló létezésből való kiútkeresését követi nyomon, ott ennek a „megoldását” végső soron maga a teremtett világ hívja elő. François a regény végén ugyanis azzal a meggyőződéssel mártózik meg a Nagymecset medencéjében, hogy az áttérés megadja egy, a nyugati világtól hiába várt boldogabb élet lehetőségét. Ezzel szemben a *Szerotonin* ötvenes éve felé járó agrármérnök-elbeszélőjének nincs menekvés az egyre mélyülő depresszióból, számára csupán az „[o]vális, fehér, kettévágható kis tableta” [5.] marad, ami ugyan kémiai hatásának köszönhetően nem engedi, hogy kritikus tartományba süllyedjen a szervezet szerotoninszintje, de libidócsökkenéssel járó mellékhatásánál fogva Florent elveszti annak esélyét, hogy (természetesen a testi szerelem által) saját maga találjon valamiféle boldogságérzéshez vezető útra.

Persze az életmű eddigi darabjait látva nem meglepő fejlemény az antidepresszáns felbukkanása, sőt egyenesen következik abból az ívből, melyet a regények központi figurái kirajzolnak. A korábbi alternatívák, mint a szakmai *[Elemi részecskék]* vagy a testi örömben való kiteljesedés *[A csúcson]* kudarcai után úgy tűnhet, 2011-es *A térkép és a táj* óta magától értetődően bizonyul mind kevésbé elérhetőnek a tartós megelégedettség: utóbbi regény hőse, a képzőművész Jed nem minden előzmény nélkül törekszik egy örömből nélküli elviselhető életre, és választja végül a művészi magányt a szerelem ígérete helyett. A *Szerotonin* főszereplőjét részben hasonló törekvés mozgatja: az új regény innen nézve nem más, mint egyfajta végső leszámolás