

repet kap ebben a mondatban. Felfed, leleplez, de úgy is lehet érteni, hogy: kiárusít, elad, megszüntet. Vagyis egyrészt azt mondja a mondat, hogy az otthonosság pozitív állapot, másrészt azt mondja: a kötődés elvesz valamit az emberből. És ettől a többértelműségtől lel benne otthonosságra az olvasója.

– Nem véletlen, hogy Tamás Dénes szépprózai munkáiban még az eszszéinél is közelebb jut az itt emlegetett otthonossághoz.

Király Kinga Júlia

ÉNLEVÁLÁS – SZÖRNYTEREMTÉS

PÉNTEK ORSOLYA: AZ ANDALÚZ LÁNYAI

*„A monstrum mindig a metaforikus útelágazásoknál születik egy bizonyos kulturális – úm. időbeli, térbeli vagy egy érzet által kijelölt – momentum megtestesítőjeként.” (Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Theory*)*

Kultregény, mondhatnám csuklóból, merthogy valóban az, csak épp az ilyen kategorizálások ellen lázad ez a szöveg. Nem, nem is csupán regényről van itt szó: sokkal inkább egy gomolygó ködfolyamról, amely a Dunán lezúdulva ellepi a budai és pesti oldalt, beveszi magát az Adria innenső partjára, be a Canareggióra, aranyban úszó terrakottáról és fekete-fehér sfumatókról, festői időtérképről, receptgyűjteményről és ízkalauzról, a hús-vér test felszaggatásáról, meg- és kilyuggatásáról, családtörténetről, bestiáriumról, rommá lett városok makettjéről, valami olyanról, amit időről időre letesz az ember, hogy meggyőződjön, él-e még, éli-e a saját életét, vagy már teljesen eggyé vált ezzel a monstruózus szöveggel, amely egy ikerpár fejlődéstörténetén keresztül mutatja be a 20. század utolsó évtizedeit, és átvezet a még kilátástalanabb 21.-be. Igen, monstruózus narratíva Péntek Orsolya

Az Andalúz lányai című prózája – s gondolok itt az angolszász nyelvterületen nem véletlenül oly divatossá vált monster-elméletre, amely a mindenkori másságot, a bináris kategóriákon kívülit szörnyként kezeli –, mert végigköveti a jól bevált normák és normatív értékek széthullását, belülről bontja le azokat, s hogy milyen vonatkozásban, arra majd később térek ki, akár egy élő organizmust az elmúlás, s mintegy szembesítésként már nem is a Másikban mint ijesztő monstrumban, hanem a körülírhatatlan, ezáltal még kísértetiesebb Harmadikban jelöli ki szereplőinek helyét,¹ hiszen a Másik, bármennyire is ódzkodunk tőle, nagyon is kézzelfogható. Ezzel szemben a Harmadik, mely ott bolyong két kategória határán vagy azon is túl, csupán az artikuláció egy módja, a lehetőség tereinek leírása, amely három kérdést felvetve – úm. az identitását, az önellátását, illetve az önismeretét² – transzállapot és -létforma, amelyben az ember közegtelenül lebeg valahol. Azáltal viszont, hogy a szereplők a határmezsgyére sodródnak, ezzel analóg helyzetbe/helyre rántják az olvasót, mégpedig egy olyan térbe, amelyben minimum kínosan érintve érezheti magát, de az is lehet, amint az velem is történt, hogy önnön illuzórikus valóságának lebontására kényszerül, és visszamenőleg is szilánkokra zúzza a világról alkotott, esetleg a mások által létrehozott, fenntartott s a kettő következtében nosztalgikus képét.³

Egy modern és feminin Buddenbrook ház, jobban mondva több ház vakolata mállik szét a szemünk láttára, s válnak kiüresedett, bolyongó lelkekké az oda- és hozzátartozók, ám az említett művel való hasonlatosság ellenére mégiscsak a különbségek relevánsak, s én inkább ezekkel foglalkoznék.

Kezdem is mindjárt az egyik legnagyobbal, jelesül, hogy itt a közeg és annak minden velejárója eleve túllépett az elvirágzott polgárságon, de még annak illúzióján is – hiszen világháborúk, holokauszt, forradalom, a kommunista éra mind lezajlott időközben –, és bezáródott egy légüres tér-idő fluidumba, amit a történelem alakított ilyenné, s amin csak látszólag üthet rést az emberi igyekezet. A gyermekkor kezdetben békebelinek tűnő, a horvát nagymama által megteremtett pécsi helyszínei azon nyomban lelepleződnek, amint kiderül, hogy: „[A] mozgó határok vidékén addig tart az otthontalanság, amíg házat nem épít valaki, és hogy dédanya azért volt otthontalan olyan sokáig, mert nem adta fel Zágrábot két gyerekkel se, azért bérelték a lakásokat egymás után a Petőfi utcában, mert dédanya húsz éven át reménykedett, hogy visszakerülnek Zágrádba, amíg végül a második háború előtt beadta a derekát, és elkezdte építeni a házat a piros és a kék meg

a zöld szobával, a hatalmas konyhával és csupaüveg verandával, amely Dorknak és Szerkének lett végül otthon, mert addigra lett a háznak története és saját szaga.” (33.) Azaz: egy, a dédanyától megöröklött, illetve nagymama által megkonstruált és mesterségesen fenntartott világról van szó, egy ressentiment nélküli világról ugyan, amely inkább valami ruszti-kus vidámparkként, szünidei menedékként definiálható, jóllehet Szerke számára nagyon is meghatározó és húsbavágó az élmény, s ahogy haladunk egyre beljebb, pontosabban a történetek közt ide-oda cikázva, kivehetővé válik a helyszínnel együtt annak szuvenir-jellege is, egy színes–szagos–ízes fényképalbum, amely kettős funkcióval bír: egyfelől a múltat hitelesíti, másrészt sikeresen diszkreditálja a jelent. Mert, ahogy Susan Stewart fogalmaz, „A jelen vagy túl személytelen vagy pedig túlságosan derengő és elidegenítő ahhoz az intim és közvetlen [múltbéli] kapcsolathoz képest, amely magának a szuvenirnek a referenciája. És ez a referencia a hitelesség maga.”⁴ (Stewart 139)

Ebben az ellentmondásokkal terhelt, mégis bukolikus pécsi milióban telnek nemcsak a nyarak, de a felnőtté válás csikorgó éveiben is bármikor le lehet ruccanni ide, a Pécshez *kötődő* emlékfoszlányokkal próbára lehet tenni a fiúkat és az alakulóban levő *kötődéseket* – az erdélyi Adamot például, aki a kezeivel tudott beszélni, megérezni a testet, a beléje záródott női lelket is, szemben az otthon hagyott férjjel, Timurral, akinek viszont eljárt a keze a tehetetlenségtől és a frusztrációtól meg a túl sok piától, amivel gyógyította magát –, ám a kezdeti keserű ízeket, a naspolyát, a mandulát és a barackot felváltja a fanyarság, a szarkazmus: a horvát nagymama immár meggyes rétest süt Szerkének, és Lili barátnőjéről, Pécs „kurvájáról” mesél, aki mindig mindenben röhögött, még akkor is, amikor az orosz katonák ötször is megerőszakolták, s az édes ízhez Szerkének már (megint) csak szuvenirként, ráadásul áttételesen van hozzáférése, mikor a haldokló apjának nápolyi narancslekvárt visz búcsú gyanánt. „[N]em ismerték az édes ízt, csak a fanyart vagy a sósat, de leginkább a keserűt, édesből csak a naspolyát és a marelicát,⁵ amit Dork is, aki alig beszélt a nagymama nyelvén, marelicának hívott, hogy ne szomorítsa Szerkét és nagymamát, pedig nagymamát aztán nem érdekelte.” (295.)

Az égkek szemű pécsi nagymama, akitől egyszer csak elment a férje – „észrevétlenül eltűnt nagymama mellől egy délután, mintha ott se lett volna, hogy csak a nyár maradt utána” (247.) –, gyámkodik Szerke fölött, úgy sajátítja ki magának, hogy az ikerpár a gyermekkor időtlen kontinuumában éppen csak pillanatokra válik meg egymástól, s hasonlóképpen sajátítja ki

Dorkot a másik, budai nagyanya. Szterke pedig, akinek Pécs a lehető legvadabb, legmerészebb szabadságot jelenti, bele is ragad a vadóc szerepbe, naphosszat lóg a fákon, rendre lekaparja a térdéről a vart, sóskaágyásban fetreng a kertben, beleájul a vakító déli verőfénybe, Dorkot pedig meghagyja az „úri” budai nagyanyának, s ezt az elosztást is úgy rendezik le egymás közt az ikrek, kimondatlanul, mint minden egyebet, ami pedig másokat beszédre invitálna. És ezen a ponton mindenképpen szót kell ejtenem az ikerlét pszichológiájának mesteri megjelenítéséről, a gyermeki jelnyelv ábrázolásáról, amely épp a beszéd híján válik elbeszélhetetlenné, és amit Péntek Orsolya a „mutat” szó gyakori használatával, sőt, már-már elviselhetetlen halmozásával tár elénk (mutatta Pécsét, mutatta a hóesést, mutatta anyát, mutatta a napot stb.), és amely ebben a megmutatásban ismét csak szörnyszerűvé válik, hisz maga a *monstrum* a *monere* (megmutatni, felfedni, figyelmeztetni) igéből ered, s mint ilyen, nem más, mint némán sikító, elementáris kitárulkozás, figyelemfelkeltés, hogy a világot objektívalva feloldódhasson benne, hogy felszámolhassa a kívülvalóságát, hogy szimpla testet öltésével megtalálja közegét. Ám az összetartozás nyelvtelensége, mely rendszerint a szeretet vonatkozásában nyilvánul meg, korántsem merül ki az ikerkapcsolat egyoldalú ábrázolásában. Miután a nagyanyák döntésével egyidejűleg az is eldőlt, hogy melyikük lesz a légies „katedrális” (Dork), illetőleg melyikük a vadóc atléta (Szterke) – aki majd’ minden utat futva és kocogva tesz meg, mintha távolságot akarna teremteni a mostani és egy pillanattal korábbi önmaga között, olyan távolságot, amelyben hitelen láthatja önmagát meg az őt körülvevő világot –, ugyanolyan erővel ábrázolja a testvéri féltékenységet meg az ebből adódó konfliktusokat is. Ezek a konfliktusok hol Dork Szterke iránti színlelt közönyében, hol pedig Szterke Dorkkal szembeni irritáltságában érhetők tetten – kiváltképp a kamaszodás éveiben. „Abban az évben Dorkba a franciatanáron kívül beleszeretett a kémiantanár, egy csöndes, szekrényzagú vénkisasszony, a tornatanár, egy kétméteres, szép arcú állat, és végül beleszeretett a portás néni, aki, ha Dork nem jött, egyenként végigkérdezte az osztálytársait, hogy hol van.” (139.) Ez a felsorolás, amelybe legalább annyi büszkeség keveredik, amennyi szarkasztikus neheztelés, valójában az ikerlétről való leszakadást is aposztrofálja, egész pontosan azt a pillanatot, amikor hangsúlyosabbakká válnak a különbségek, és az *én* leszakadni készül nemcsak a gyermekkorról, de jelen esetben arról a tőről is, amibe addig mindketten megkapaszkodtak.

A pécsi nyarak érzéki megjelenítése, amelynek érzékisége a szöveg tárgyi líraiságából fakad, mindjárt az elején előrevetíti a tér- és időbeli diszkontinuitást. A színekkel, ízekkel, a természeti jelenségekkel felcímkézett érzetek és tárgyak olyanokká válnak, mint egy antikvárius legféltettebb kincsei – talán véletlen, talán nem, hogy az ifjú Szterke épp egy antikváriusnál vállal munkát, ahol korábban az édesanyja is dolgozott –, és ez bizony ugyanúgy a nosztalgiának, az abból fakadó és odavezető szuvenir-jellegnek az egyik ismérve. A felcímkézett érzetek ugyanis, az elbeszélői pozícióból adódóan, máris antikizálódnak, relikviák lesznek, bennük őrzi Szterke a gyermekkort, a relikviák pedig – akárcsak a futás – megteremtik a hiteles távolságot ahhoz a világhoz, amit lehetetlen újrakreálni, s épp ezért a nosztalgia roppant súlya nyomja agyon a jelent. Susan Stewartot idézve: „A hitelesség helye az idő- és térbeli távolság, ennél fogva tehát az antikkal [...] hozható összefüggésbe. Az antik mint szuvenir minden esetben magán viseli a nosztalgia terhét, hogy megtapasztalja az időbeli lehetetlent: a családot, a faluét, az első kézből való közösségét.” (Stewart 140)

Az Andalúz lányainak nosztalgiája ugyanis elsősorban a család és közösség tapasztalatára irányul, az elsődleges élmény valódiságáról és annak hiányáról olvasunk zsigerig vájó passzusokat. A felnőtté váló ember gyermekkor utáni hajszeját, az ártatlanság visszakeresését a letelepedni nehezen tudó, mindazonáltal folyton kísértő dédmama, illetve a pécsi nagymama erősen fauve piros-zöld-kék szobái és az arkádiai kertje hitelesítik, a szerző pedig a fentebb említett antik relikviákban és miniatúrákban szinte mániákusan ragadja meg a kellő távolságot, hogy lecsökkentse a fizikai dimenziókat, felnagyítsa a tárgyak jelentését, hogy interiorizálja a külső történéseket. Ez a belső antikváriusi munka azonban távolról sem a nosztalgia dicséretét hivatott jelezni, sokkal inkább hangsúlyozza annak monstrositását: az elvágyódást, a tarthatatlan jelent. Utóbbi például a várakozás hiperbolikus leírásában érhető tetten, hiszen – közhely vagy sem – várakozni sokkal nehezebb, mint élni, és épp attól válik igazán izgalmassá ez a szöveg, hogy sokkal nagyobb (mű)gondot fordít a kibekelt idő ábrázolására, a türelem és türelmetlenség egymásnak feszülésére, mint a külső eseményekre: „Szterke érezte, ahogy zsibbadni kezd a hasa az egyedüllét ígéretétől; szomorúság, öröm, vágy, várakozás, béke és türelem egyszerre volt jelen ebben a zsibbadásban. Olykor semmit nem csinált, csak megnézte, mi van a szekrények mélyén és a polcok hátsó sorában, máskor ellopta apa tollait, és azokkal rajzolt, aztán a képeket eldugta a mappájába [...] Volt, amikor a sötét fürdőszobában áztatta magát a forró vízben, máskor pedig

ült, és nézte a hegyet. Tulajdonképpen várt. Várta, hogy mi lesz a nyújtás és a reszelés, a kalapácsolás, a kis és nagy fájdalom eredménye, és mikor lesz készen a napról napra változó arc, amit viselt.” (92.)

De ugyanúgy említésre szorul a férfiakhoz fűződő viszonyában a család mint intézmény iránti nosztalgiája, az otthonteremtés kényszere, amihez a dédanya, a pécsi nagyanya, úgy általában a női felmenők berendezési tárgyait használja fel, mi több, festői munkásságában is gyakran megfigyelhetők az aprócska rajzok és festmények, számára kedves utcadarabkák, házsarkok stb., el is mondja a legjobb barátnőjének, hogy „Ha csak a házunkat festeném, csak a padlásfeljárót, az is évekig tartana” (172.) – vagyis: elbeszélő és protagonista antikváriussá válik maga is. Ez az antikváriusság, szemben a történelem és személyi kultusz kataklizmikus elméleteivel, amelyek elutasítják a tapasztalás folyamatosságát, egy olyan történelemszemléletet teremt, amely a szuvenír esztétikumából táplálkozik, s ezzel együtt Szerkehez lassan hozzájárul a szenvedés esztétikuma is. A nyelvben és emlékezetben felhalmozott régi kellékek ugyanis a modern tárgyak absztrakt, értelmezhetetlen rendszerét hivatottak legyőzni, és e kellékek horvát eredete, azaz a baudrillard-i értelemben vett „bennszülöttsége”⁶ az időbeli előny jelentései révén kápráztatják el azt, aki birtokba veszi őket, s aki ezáltal azt a radikális másságot is birtokolja, ami a saját gyermekkorában gyökerezik. Mint láthatjuk, a regény nosztalgiájának kettős funkciója van: Szerke egyfelől (be)gyűjti a múlt relikviáit, rendszerezi azokat mint egzotikumokat, végül pedig, mintha turista volna a saját életében, kisajátítja, fogyasztja, megszelídíti őket, amivel viszont szüntelenül kirekeszti önmagát a jelenben élhető kapcsolataiból. Nem mintha ezek a kapcsolatok élhetőek volnának! A Mester, „aki nem tanulta meg őt, mégis tudta, a nőt tudta” (152.); Timur, aki mindenért a világot (Budapestet, benne a zsidókat) okolta, és kiverte belőle a gyermekét; Hordó, aki feljárt a hegyre, és nem tartotta jó anyamateriának Szerkét; Bart, a heroinista, aki folyton a pulcsija ujját és Szerke testét szaggatta, mind-mind olyan választások voltak, akiknek a lány *megmutatni* akarta – mert úgy tanulta meg a világot: mutatva – az ő antikvár lényegét, az eredetét, és akik révén legitimizálni vélte az életét. Hiába vitte el őket eredetének helyszínére, Zágrábba vagy Firenzébe, ezek a férfiak egytől egyig a saját eredetükkel voltak elfoglalva – akár abba visszazuhanna, akár menekülve előle –, így soha nem láthatták meg Szerke megmutatkozásait. És ebből a kettősségből, vagyis a szuvenír esztétikumából, illetve annak megoszthatatlanságából fakad a főhős szívszaggató passiója,

aminek csak akkor van látszólagos nyugvópontja, amikor a várakozás átveszi a történések helyét.

Ennek a passciónak azonban nemcsak a pécsi helyszín szolgáltat alapot. A budai, polgárságuknak már csak emlékét ápoló nagyszülők háza ideig-óráig szolgál otthonként, míg végül a család kiköltözik a fehér, csillámköves lakótelepre, vélhetően Békásmegyerve, ahol a kulcsos gyerekek magánya, a munkanélkülivé lett apa belső emigrációja, nyomasztó sótlansága, „a hosszú fordításperceggel töltött órák, néma ebédek és üres szombatok, kiabálós vasárnapok” (138.) telepednek rá a rendkívül érzékeny kiskamaszra, s ahol a korántsem konfliktusoktól mentes gimnazista éveiben Janus Pannoniuson merengve tartja életben a pécsi nyáridillt. A szexualitás ébredésének helye és ideje ez, nem véletlen a pannoniusi utalás sem, a mandula(fa) többszöri visszaidézése például a regény egyik leitmotívja is – „Ki ne nyílj még, el ne hidd – lehelte neki [a mandulafának], bele a hidegbe” (155.), „Gyalogolt feketén a fekete Károly körúton, és matatott a keze a zsebében, mintha megfoghatná a mandulavirágú tavaszt, hogy földobja maga fölé, mint réges-rég.” (270.) Stb. –, a korai érés és egyben bukás előrevetítése, ahol és amikor a türkiz szemű cigány fiú átható tekintetére Szerke vérrel pöttyözi ki a lepedőt maga alatt. Ez az érési periódus egyúttal az édesanya asszonyi mivoltára tereli a kislány figyelmét: nagyjából a szöveg harmadánál járunk, mikor kiderül, hogy a mindaddig sejtelmes „Andalúz” az anyát hivatott jelölni, aki sötétkaramell, mediterrán színeivel, „pókhálófinom” ruháival, „mélybordó rúzsával” és zöld Daciájával kiválik a monokróm lakótelep egyhangúságából, hogy épp ez a kiválás vagy kiválóság az, amibe belebetegszik, amibe belesatnyulnak a színei, és csak akkor tér vissza ismét önmagához, s lesz még a fénykoránál is „andalúzabb”, amikor – ha hihetünk Dork bejelentésének, márpedig hinnünk kell neki, mivel épp a bejelentést követő sorok hitelesítik azt – szeretője lesz: „Dork ornyergében halványan világítottak a szeplők, és dobálta a Dunába a kavicsot, aztán nézte, hogy araszol le egy hangya a lábszárán a feltúrt farmer és csíkos zokni között. – Anyának szeretője van – mondta Dork, aztán hallgattak, szemben a budai rakparttal, amely állt. És akkor Dork azt mondta, ő tudja majd. Akármi lehet, akármit csinálhatnak addig, de azt tudni kell, ki az az egyetlen, akinek *magukban* elmondják a legfontosabb mondatot.” (139., kiemelés tőlem) Mert ez az a mondat, a kimondhatatlan vagy éppen csak mássalhangzókból percegő, ami a gyermekkori jelnyelv betolulása a felnőttéletükbe, ami vissza-visszalejt a szöveg egészén, amire életek épülnek és buknak el rajta, amit a kihunyás, kiábrándultság, az önámítás-

ból való kijózanodás sokkal hamarabb utolér, semhogy az ember rászánná magát a kimondására.

A kimondhatatlanság, mely gyakran a konfrontáció hiányának is az előfutára, akkor eszkalálódik, mikor az amúgy színekben gazdag prózanyelv bezárul a fekete-szürke-fehér seszínűségébe, ettől kezdve Szterke már a jelnyelvre sem emlékezik, és ezen a ponton bezárul a teste is. A saját világ torz visszatükröződése arra ragadtatja a lányt, hogy saját család híján minden keresésért kurvának nevezze magát. Azaz bennreked a bináris gondolkodásban – ha nem ez, akkor az! –, magát mint Másikat definiálja, és ezáltal megteremti a Bestiát. Am ahogy korábban említettem, a Másik távolról sem annyira ijesztő, mint a körülírhatatlan, megragadhatatlan Harmadik. A fejlődéstörténet – bár nem ér véget – akkor nyit új fejezetet, mikor Szterke maga mögött hagyja végre a régi kategóriákat, és önmagát csak részben monstrozusként, tehát elfogadólag határozza meg. Ez pedig egybevág a modern monster-elmélettel, amelyben már nem a szembejövő idegenség a vizsgálat tárgya, hanem a válasz, amit erre adunk: „A monstrozitás kvázi a queer-kategóriába esik, amely tárgyát csak részben monstrozusként definiálja [...] már nem a szörny azonosításával kell foglalkoznunk, nem is deformitásjegyeinek a meghatározásával, sokkal inkább arra sarkall bennünket, hogy gyanakvók legyünk a szörnyvadászokkal, szörnycsinálókkal szemben, és mindenk felett a tisztaság és ártatlanság diskurzusaival szemben. A monstrum ugyanis a kategóriák felrobbanása, a határok eltörlése, a tisztátalanságok jelenléte, nekünk pedig szükségünk van arra, hogy felismerjük és megünnepeljük a magunk monstrozitását.”⁷⁷ (Halberstam 27)

Ettől kezdve, bár nem sokkal apja halála után, még eszébe jut, hogy az „mindig Dorkot szerette, a lánylányát, nem őt, a sebes térdűt [...], és apának Dork mindig Theo volt, Theodóra vagy Angelika, ő meg csak Szterke, és sohasem Eszterke, és végképp nem Zorahajnalauróra” (282–283.), már helyén kezeli a mások szemében reflektálódó önmagát, képes lefejtetni a múltat, bezárni a saját és munkaadójának antikváriumát, és valahonnan, az ismeretlenből az ismeretlen felé tartva újakezdeni az életét: „[A]ztán mégis becsukta az antikváriumot, és kiírta, hogy csőrepedés van, aztán áthúzta, és odaírta, hogy tűz van. Végül kijavította arra, hogy tűz volt a csőrepedés előtt.” (294.)

Ezt a műveletet pedig az öreg antikvárius nyugtázza, aki csak annyit mond: „– Már nagyon vártam”, és rábólint az újakezdesre. Gyönyörű zárlatban.

S ha már az elején, a szemléletesség kedvéért, Buddenbrook házat említettem, illetve annak kapcsán a különbségeket, feltétlenül ki kell térnem az elbeszélői technikára is. *Az Andalúz lányai*, mint már mondtam, nem lineárisan építkezik – olyannyira nem egyébként, hogy szinte lehetetlen kigabalyítani az idősíkokat és cselekményszálakat –, az elbeszélő minden kiágazást, indát felhasznál, olykor belebotlik szöveggumókba, maga a szöveg sosem kezdődik és sosem végződik, cserébe viszont mindig középen van, vagyis rizómákat teremt, amelyben „eltérő szemiotikai láncszemek különféle kódolásmódokhoz kapcsolódnak, biológiai, politikai, ökonómiai stb. láncszemekhez, s ezzel nemcsak különféle jelrendszereket hoznak játékba, hanem a körülmények összejátszásából következő helyzeteket is”.⁸ Péntek Orsolya meg is rajzolja ezeket a rizómákat: festve és rajzolva mesél térképekről, pont helyett vonalakat rajzol, miközben gyorsítja az időt, törésvonalakat húzgál, deterritorizálja a világot.

A kezdő stáció, amelyben a felnőtté válás elől egyszerre menekülő és odavágyó Szterke elsietett, rossz házassága bontakozik ki – az eltussolásokkal, családon belüli erőszakkal, a szeretetlenséggel, a szégyennel és izolációval egyetemben –, végig ott lappang a regény egészén, olykor előbújik, hogy időket és tereket szeljen át, majd újra kirajzolódik a történelemvizsgán, valahol a szöveg kétharmadánál, s egyben ez lesz a regény ún. felezőpontja is, amikor az olvasó már pontosan tudja, hogy meghalt a lánya, hogy kiverte belőle őt Timur, s ennek a tudásnak a birtokában keresi annak a térképnek legalább az egyik bejáratát, amelyet Szterke rajzol a „büdös negyvennégyes évről”, miközben olyan tanárnál vizsgázik, akiről tizenpár oldallal odébb kiderül, hogy végleg elvette a kedvét attól a harctól, amit egy nőnek kell megvívnia, jelesül: hogy ha valamire vinni akarja, kétszer annyit kéne felmutatnia, mint a férfiak. Akikről viszont egészen mostanig mást sem láthattuk, mint hogy mennyit mutattak fel.

„Tudta a lapalji jegyzeteket, és évszámokról jegyezte meg a telefonszámokat, évszámokba kódolta a címekeket, most mégis fáradt volt és üres, és virágzó fát rajzolt a papírra, a fából szaladtak a sorok és évszámok, a бүdös negyvennégyes évről, amikor elvitték Pécssett a fél utcát, és nagyanya, dédanyával együtt állt kint a kapuban, és nézte, hogyan vonulnak húzós kocsikkal [...], és Steiner néni, a boltos az utca végéről, aki tudott horvátul, és aki nagyanya pólyájába pénzt dugott, hogy sohase legyen szegény, dédanyára nézett, a fiatal nagyanya torkából meg felmászott a düh, és másnap, amikor a városban egy idegen ember megszólította, hogy nem megy-e a villasorra, mert elvitték őket, az idegen ember arcába mondta, hogy pi-

tiáner tolvaj, alávaló mocsok gazember, és ment tovább a gyógyszerért dédapának, aki a zöld szobában haldoklott.” (206.)

Ez a kimetszés már önmagában is rizomatikus, több bejárata van, mint ahány mondata, állati vacok, egy térkép, maga a sokféle, amely nem a világot rekonstruálja, hanem összeér azzal több ponton is, és ezáltal sokkalta nagyobb rálátása nyílik a valóságra, mintha egy történész kísérelné meg a maga módszerével ugyanezt (a valóságot látni).

A valóság márpedig a benne szendergő élet és az emlékezés narratívájának bizonytalansága, hogy Szterke maga is vacokká válik, szemben a „sápadt, kopasz, bűdös és hideg” professzorral mint a világ metaforájával, aki csak az évszámokban őrzött bizonyosságokat ismeri.

Legvégül pedig a regény zárlatában, ha az olvasó netán kényelemből, a szembenézés előli menekülésből azt hinné, hogy nincsen lejjebb, még az eddigieknél is fájdalmasabb képet rajzol ki a szerző: Szterke mindannyiunkról szól. Mikor a színek visszatűnnek, mikor meghal a pécsi nagyanya is, mikor látszólag mindenki túl van mindenén és mindenkin, valami vaksis remény csillan a sorok között, az újakezdés ígérete, a visszakerődött gyermeki jelnyelv tisztasága, a korábban kapaszkodóként szolgáló, hozott anyagról való leválás lehetősége. Az éneleválás és annak a bizonyos Harmadiknak a megteremtése. Mint kiderül, Szterke képes erre, meg tudja csinálni, ám az olvasóban óhatatlanul is felmerül a kérdés: vajon mibennünk ott van-e ez az erő?

JEGYZETEK

¹ A Harmadik tényezőről Marjorie Gabor ír a *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety* című könyvében. Garber szerint a Harmadik nem egy létező fél, sokkal inkább a bináris gondolkodás megkérdőjelezése, amely létrehozza a krízisállapotot. Garber a Harmadik fogalmát a „harmadik világ” mesterseges politikai megkonstruálásával, a „harmadik színész” Szophoklész általi alkalmazásával, illetve a lacani Szimbolikussal magyarázza.

² In: Uő. 10.

³ Itt elengedhetetlen megjegyeznem, hogy nem budapesti lévén, sőt, nem is magyarországi születésüként ez a regény végleg kigyomláta belőlem azt a romantikus, mások nosztalgiáján hizlalt képet a regény korának Budapestjéről, ahová gyerekként, kamaszként, de akár ifjú felnőttként is el lehetett vágni, s amire

jelen időben is úgy lehetett gondolni, legalábbis retrospektíve, mint egykori fénykorszakra, egy illuzórikus helyre, ami tehát utópia.

⁴ Stewart Susan *On Longing* c. kötetében foglalkozik behatóan a nosztalgiával, s annak minden dologi, érzelmi aspektusával. A monster-elméletben sokan és sokszor hivatkoznak kutatásaira, a nosztalgia ugyanis legalább olyan monstruózus konstrukció, mint az Idegen félelmetes alakja vagy a gótikus narratívák vámpírjai.

⁵ *A marelica* horvátul 'sárgabarack'.

⁶ Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* c. munkájában úgy ír az egzotikumról mint „meleg” tárgyról, szemben a „hideg” modernnel, mivel a kortárs mitológiák előbbi kimenekítik a fogyasztói társadalomból, és a gyermekkor védett távolságába helyezik.

⁷ Judith Halberstam a *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* c. könyvében ugyan a posztmodern gótikát és annak reprezentációs lehetőségeit elemzi, de vizsgálatai a modern monster-elméletek.

⁸ Gilles Deleuze–Felix Guattari: Rizóma. In: *Ex Symposion*, 1995, 15–16. sz. Ford: Gyimesi Tímea. <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm>