

a dologba. Itt hangzik el talán a regény legsúlyosabb és legjózanabb ítélete Birnbacher szájából: „Az Ön életfelfogása legfeljebb a gyerekoszobában állja meg a helyét.” (347)

E fenti idealisztikus Vay-képzetet még egy helyen ássa alá Rakovszky Zsuzsa regénye. A napok óta börtöncellájában szerelmesen nyüglődő, közben női ruhába bújtatott rab lakótársat kap, egy gyilkossággal vádolt, női mivoltát feledő asszony személyében. Az egybezárt két ember testi közelsége bizonyos érzelmi közeledést gerjeszt a kölcsönös megvetés után. Különösen hő-sünk az, aki eddig szellemiségén keresztül gondolta magát férfiúnak, az asszony tüsténkedéseit, mosakodását egyre nagyobb figyelemmel kíséri. Itt a „nemét váltó nő” hipotézise hajótörést szenved. Elementárisan, sőt bujaságát beismervé megkívánja ezt a perszónát. A leszbikus hajlam, a női testet kicsontozó vágy lealjasítja az eddig hazudott szép szerelmek fennkölt érzékiségét. Szennved az idegen szemérmességétől: „Így nem tudok legalább egyetlen, lopott pillantást vetni nagy, szabadon lengő kebleire, melyeknek bimbaja körül a sápadt bőr fehérségétől erősen elütő, tenyérszíni, májszín foltok sötétlenek.” (42) Mintha ezen testrészek szemlélése közben bukta volna el Vay grófnő a regényben meglevenített életének játszmáját, hogy a férfiú, akinek eddig magát hitte, nem szellemi lény többé, hanem női testrészek omló húsáért reszkető némbér. Volt ennek már előzménye, de az is balul ütött ki, amikor egy cselédlány iránt érzett percnyi szenvedélyt, és ezen női test is megelégedett Vay gróf hiányos férfiaságával.

Mert a felejtés árcai korántsem az önazonosság határain húzódnak. A történelmi miliő, a vesztett szabadságharc utáni odaadó vak hűség, amely oly gazdagon lakja be e regény lapjait, megengedhetővé teszi, hogy az ellenállás szelleme ne vegyen tudomást a magánélet erkölceiről. Nem lehet egy meghasonlott tudatot a történelmi kényszerek pusztá áldozataként értelmezni, nem mondhatjuk, hogy valamiképp is köze lenne a történelemnek Vay Sándor / Sarolta sorsához. Zarándy kifogásai sem történelmiek, ahogy Vay gróf rendellenes nemi beállítódása sem tüköre a háttér-törtéteknek. Talán azért ragaszkodnak egymáshoz oly elválaszthatatlanul, mert mindketten belerévültek önmaguk sötét titkaiba. Míg a barát tudója az árulásának (egy honvédtisztet súgott be, aki Kossuthal állt kapcsolatban), Vay gróf a család címerét pajzsul maga elé tartva tör előre társadalmi felfogását lobogtatva. Az egyik szándéka mindenképpen az öngigazolás, a másiké, hogy feltörje az eljövendő utat azok számára, akik ezzel a kiváltsággal szeretnének majd élni. Az öngyilkosság látszatába menekülve lehántódik róla az irodalmi póz, kávéügynök lesz, elhagyja a hazáját, amely többé már nem hazája. Mivel a szerelem haszonelvűsége sosem éltette, most a gyakorlati élet prizmája révén szeretné összegyűjteni egykor szétszórt javait. Egy kávéházban ül a svájci városban, egy öregembert vár, aki, még az is lehet, férfiruháján keresztül is érzi a testéből tagadhatatlanul áradó női mirigyek váladékának szukaillatát.

Gróf Vay megkeseredett öregedő „férfiú” már, aki ifjúsága ellobbant parazsát dédelgeti még valahol a mélyben, nem remé-

li, hogy bizonyos értelemben a magyar irodalom egyedi, parányi állócsillaga lesz ő is, akit a kortársai mint különös csodabogarat szemléltek, nem voltak képesek a mélyére látni, elfogadták férfi- és öltözékét, de soha nem vetkőztették le.

Velkey György

Farkas-szemek.

Krasznahorkai László két új kötetéről

(Az *utolsó farkas*.
Magvető,
2009;
Állatvanbent.
Magvető,
2010)

„Ezután nevezett farkas két éven át Gubbióban élt,
(...) majd meghalt öregségben”
(Fioretti, 21. fejezet)

„Fenrir, a farkas kitért a szájjal fog lépdelni,
alsó állkapcsa a földet sűrölja, és felső állkapcsa az eget éri,
és még nagyobbra tátáná a száját, ha lenne rá helye.”
(Óészaki mitológikus ének)

Amikor a kilencvenes évek elején, élete egyik utolsó előadásában Derrida felhívta a figyelmet a nyugati filozófiai gondolkodás egyik évszázados vakfoltjára, ti. az állat kérdésre – amely némi leegyszerűsítéssel Descartes-nál „gép”, Kantnál „krumpli” – egy olyan diskurzus számára nyitotta meg az utat, amely mára joggal nevezhető akár a túltelítettnek. (A francia mester egyébként már magát az állatot mint kategóriát is súlyosan aggályosnak minősítette – legalábbis így, egyes számban: *animal* –, mert az az ember fogalmának komplementereként létezők végtelen sokféleségét vonná egyetlen halmazba a poratkától a delfinig, s helyette az egyes számban is a többes számú alak emlékéit hordozó „animot” gyűjtőnevet alkotta meg.) Ez a hirtelen támadt filozófiai érdeklődés két évtized alatt odáig jutott (természetesen az etológiának az állati kultúrára vonatkozó újabb és újabb kutatási eredményeivel párhuzamosan), hogy egyrészt az állat és az ember közötti hermetikus határvonal létjogosultságát kérdőjelezi meg – a vonatkozó súlyos, etikai természetű következtetések levonásával –, másrészt az ún. poszthumán paradigmán keresztül a gondolkodás antropocentrikus kiindulópontját igyekszik lebontani.

Számosak az állat újfajta elgondolásának az irodalmi konzekvenciái is. (Jobban mondva: az állatról való gondolkodásnak a szépirodalmi szöveg az egyik eminens terepe.) Az etikai kérdések tematikus megjelenésén túl (például a Nobel-díjas Coetzee-nél) az állat sokrétű irodalmi toposza is új elemekkel bővült, avagy az évezredek irodalmi reprezentáció bizonyos elemei váltak hangsúlyossá. Az ember és az állat egyenlőtlen küzdelmének tükrében, amely az utóbbi néma szenvedéséhez, fokozatos és gyors pusztulásához vezet, az állat figurája az arisztotelészi értelemben vett szájalom és részvét tapasztalatán keresztül új művészi lehetőségek felé nyitja meg az utat: az állat pusztulása fölött érzett részvét, a vele való együttérzés, együtt szenvedés épp a hermetikus határokat lebontani igyekvő tudományos diskurzussal megegyező irányba mozdítja el az esztétikai tapasztalat részesét.

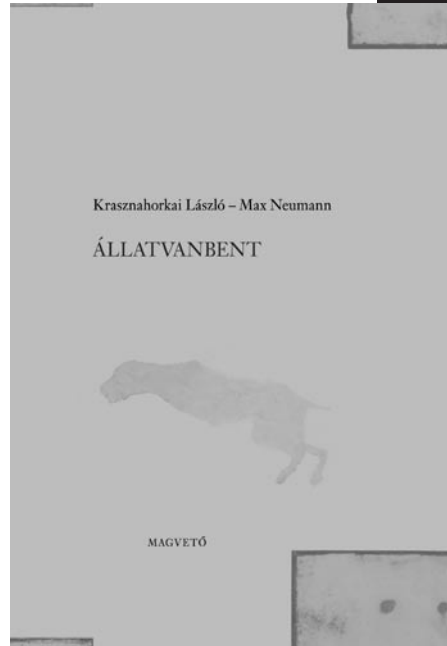
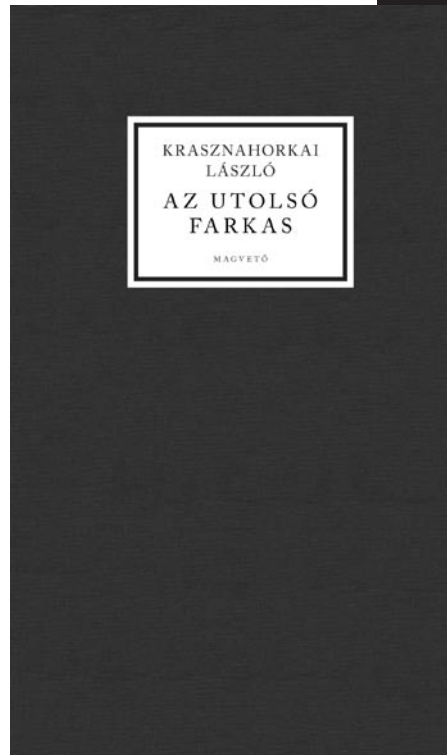
Krasznahorkai László két legutóbbi kötete, *Az utolsó farkas* (2009) és az *Állatvanbent* (2010), amelyek megjelenése egybeesik az életműre vonatkozó nemzetközi érdeklődés akár robbanásszerűnek is nevezhető megnövekedésével (ahogy azt a magyar változattal szinte egy időben megjelenő fordítások is mutatják), ebbe a most történő hagyományba illeszkedik. *Az utolsó farkas* a farkas spanyolországi, közelebről extremadurái eltűnését írja meg, úgy, hogy a farkas pusztulása fölött érzett szájalom lebontja az ember és az állat közötti határt (ez a határtalanság a kisregény tulajdonképpeni története), míg az *Állatvanbent* Krasznahorkai és a festő Max Neumann együttalkotásán keresztül az ember teremtette fogságából kitörő állat apokaliptikus vérengzését, az emberi történelem végét ábrázolja. „Megértetek a pusztulásra” (15) kiáltja, ordítja a szöveg az embernek.

„Kongó, hideg üres szív”

Az utolsó farkas egyetlen, hetven oldalon át hullámozó, minden felesleges szótól megszabadított Krasznahorkai-mondat. Formai tökély, amelyhez a matéria letisztult esztétikai minősége társul: egyszínű bordó vászonkötés, kép, fülszöveg és védőborító nélkül – például Esterháznak a *Szavak csodálatos életéről* szóló előadása, vagy Bodor Ádám születésnapjára meglepetéskötete jelent meg ugyanígy annak idején. A regény egyfelől egy lecsúszott német filozófus spanyolországi utazásáról, másfelől arról „szól”, hogy miként beszéltek el ez az utazás egy berlini kiskocsmában. A történet hőse és mesélője egy lecsúszott filozófus. Valami tévedés vagy anakronizmus (esetleg csoda?) folytán mint közismert európai értelmiségit hívják meg Extremadurába, hogy egy írással népszerűsítse az egyébként érdektelen tartományt. (A Fundación Ortega Muñozra segítségére vonatkozó kötet végi megjegyzés alapján nyilvánvaló az önironikus, autoreferenciális utalás.) Rossz viccre gyanakszik, de a kilátásba helyezett fizetség miatt egy hétre odamegy, s végül – mert más ötlete nincs – egy bizonytalan adat nyomán a környék utolsó farkasának nyomai után indul el. Az egymásnak sokszor ellentmondó vélemények labirintusában végül ráakad a hiteles forrásra, José Miguelre, és hosszú utazása során nem csak a „farkaskérdésről”, hanem önmagáról is megtud valamit.

Az elbeszélés aktusának története nem csak a kocsmában játszódó nyitó- és zárójelenetben, hanem a filozófust hallgató unott magyar csapos rossz ütemű kérdésein keresztül folyamatosan az elbeszélő történet elé tolatodik. Az egyetlen hosszú, de mégis könnyed mondaton belül ilyenképpen összecsisztott két diskurzus határozza meg a szöveg sajátos kronotopográfiáját, amelyben Berlin és Extremadura két szimmetrikusan ellentétes téridőstruktúrát képvisel. A kocsmában hermetikusan zárt tere a repetitív cselekvések megállt idejével kapcsolódik össze („nem csinált semmit, [...] órákig üldögélt, [...] csak azért hagyta ott az asztalt, hogy tegyen egy kört odakint” [5–6]), míg az egy hétnyi utazás a végtelen spanyol tájhoz társul („hatalmas [...] sík terület” [12], „az elfutó mezők” [15], „ameddig a szem ellátott, mindenütt szórta ezek a magyaltölgyek” [48]).

A történetet az első oldalaktól, sőt már a címtől kezdve bizonyos misztikus levegő lengi körül. A farkas toposza Izaiás prófétától a *Fioretti* gubbiói történetén át például Hermann Hesse *A pusztai farkas*ig hagyományosan a férfias magány, az önemésztő belső vívódás, az aszkézis és a konverzió fogalmköréhez kapcsolódik. Az utazás motívuma pedig önmagában is misztikus kötődésű. Extremadura ráadásul már a nevében is hordozza a kivonulás képzetét („kívül van a világon, [...] extre, érti?” [33]), s e név valóban egy „történelmi senkiföldjé[t]” (17) jelöl, ahol „nincs [...] semmi” (12). (A végig rendkívül finom és okos szöveg egyedül az Extremadura jellemzését kísérő



altermondialista kijelentésekben üt meg zavaróan didaktikus hangot: „borzalmas [...], hogyha ezek a jó emberek megtudják, mi vár rájuk, mert az új autópályák és új városrészek [...] már mutatták, hogy még egy perc, és ide is betör az, ami a világ.” [33]) A kivonulás iránya egy olyan táj, amelynek „különleges varázsa [...], szuggesztíója” van (32). A természetfeletti közelségét sejtetik a környéken lakó állatok nevei is. A mennybemenetelre utaló *Asunción*, vagy a szeplőtelen fogantatáshoz kapcsolódó *Inmaculada* ráadásul a katolikus teológia olyan titokzatos tanításaira utalnak, amelyek a szakralitás testi vonatkozását tárgyalják. A természetfeletti való találkozást előkészítendő a filozófus gondosan leépítette magában a gondolkodás nyelvi-racionális módjait, hiszen – mint hosszan fejtegeti – nem hisz a nyelv használhatóságában. Megismerésében a test kap prioritást („megpillantotta a dolgokat”; „*elszótlanodva* a farkas szívére *mutatott*” [37 – kiemelések tőlem]). Az utazás kezdetétől bontakozó titkot is akkor érti meg, amikor a kettejük közötti tolmács kizárásával búcsúzik el José Migueltől, és némán megölelik egymást. A férfias, szavak nélküli testi azonosulás elbeszélését követően az egyébként rendkívül gyenge értelmezői teljesítményt nyújtó berlini kocsmái hallgató tőle teljesen váratlanul megalkotja a kézenfekvő metaforát: a filozófust a farkassal azonosítja: „mondjad csak, te utolsó farkas, mondjad, én hallgatom” (68).

Az *utolsó farkas* a filozófus megismerő attitűdjéhez hasonló olvasási stratégiát kínál fel saját olvasója számára is. Az utazás során begyűjtött, nyelvileg kódolható információknál (hogy ki és mit mondott neki a farkasról) nagyobb jelentőségre tesznek szert a testi helyváltoztatást konstruáló, a történet eseményeinek láncolata szempontjából lényegtelen mozdulatok és tekintetek, és az egyes helyzeteket kísérő fizikai megnyilvánulások. Ezzel párhuzamosan a regényt teremtő szavak, fogalmak, események egy része is megszűnik valami másra mutató jel lenni, s önmagára záródó motívummá válik. Másképp fogalmazva: a szöveg gyakorta saját testét kínálja fel értelmezésre. A kettős téridőstruktúra szimmetrikusan ellentétes kompozíciója által meghatározott utazást a zaj-csend, gyorsaság-lassúság, kívül-belül hármás dimenziója mentén bejárt utak kísérik, s a legfontosabb motívumok is e dimenziók mentén helyezkednek el.

A filozófus utazásának története a berlini kocsmá lármájától, amely legalábbis megnehezíti, ha nem teszi egyenesen lehetetlenné a megértést („mondta a magyar pultosnak, de az csak nézett rá, kérdőn felvonta a szemöldökét, nem hallotta, mit mondanak neki, annyira bömböltette a zenét” [7]), a José Migueltől vett néma búcsú, a szavak nélküli kölcsönös megértés már említett pillanatáig („pont azt [akarta elmondani a vadór], amire magam is rájöttem, úgyhogy megkértem, ne is mondja el, csak megöleltük egymást” [68]) és az elbeszélő végső elhallgatásáig terjed. Az újjal, a titkossal, a fontossal való találkozáshoz mindig a némaság motívuma kapcsolódik, miként az állat topozsának is a némaság az egyik eminens eleme. A logosz kiiktatásának látványos megnyilvánulása például, amikor José Miguel nagy elhallgatásokkal előadott története hatására az egyébként

mediterrán alaphangerővel beszélő tolmácsnőben reked a szó, és a testét rázó zokogás miatt képtelen fordítani.

A gyorsaság-lassúság dimenziójában Berlin „bizonyos sebességű” mozgását (ott „nem lehetett sétálni, mert az ember rögtön úgy érezte, menten beleragad [ti. a sok köpésbe a járdán], itt kellett egy bizonyos sebesség” [7]) előbb az utazás kezdetét jelentő repülőút tágítja háromdimenzióssá, majd még hangsúlyosabban a filozófus rendelkezésére bocsátott autó mint a hely- és sebesség-változtatás motivikus eszköze töri meg. A gyorsítás-lassítás-megállás dinamikája végig hangsúlyos eleme a spanyolországi történeteknek. A nagy sebesség rendszerint valamilyen értékvesztéssel jár együtt (a filozófusnak „az autóban végig az járt a fejében, hogyha tényleg órá gondoltak is, ez a meghívás nem neki szól, futottak odakint Madrid házai” [15]; a farkasok történetének egyik fontos helyszínére azért nem jut el a csoport, csak a birtok páztorát látják gyorsan elhajtani [40]; az utolsó előtti hasas farkast pedig – akivel a történet e pontjára erős együttérzés épített ki – „kizárólag azért tudták elütni, mert a hasa már túl nagy volt és nem tudott *elég gyorsan* átfutni az úttesten, hogy megmeneküljön az autós gyilkos indulata elől” [64]), a lassúság ellenben pozitívan konnotált.

A lassítás szöveghelyei a harmadik dimenzió, a belül-kívül szövegmozgás-iránya szempontjából is relevánsak, mivel az extremadurái telekhatárokat elválasztó kerítések révén az átlépés aktusához kötődnek. Közvetlenül az extremadurái történet fordulópontját megelőzően, mielőtt José Miguel elmondja: merre kell keresni az *igazi* utolsó farkast, „hirtelen lelassított, és bekarnyarodott egy kiépített kapu bejáratához [...], és kinyitotta a láncsal lezárt kaput” (48); majd nem sokkal ezután „felemelte az egyik kezét a kormányról, amolyan figyelmeztetésként, hogy most valami fontosat kíván mondani, egy kissé még a dzsipet is lefékezte, amúgy is egy vízmosság kövei közt gázolt át.” (57) De az átlépés a farkas attribútuma is. A környék lakói kizárólag a kerítések alatti lyukak alapján tudták: az állat él és közöttük jár. E dimenzió és egyben az egész regény legfontosabb motívuma az üveg, amely hermetikusan elzárja a kintit a bentitől, de a tekintet áthatolhat rajta, s megpillanthatja a túlnanit. A motívum jelenléte már Berlinben is erős, egyrészt az ablak („bámult kifelé az ablakon, de csak önmagát látta, egy hatalmas, tükörkopasz fejet” [10]), másrészt a pult többször említett üvegpoharain keresztül. Extremadurában az autó „olykor lehúzott ablaküvege” (21) kerül többször szóba például a szöveg egyik érzelmi csúcspontján: „José Miguel nem szólalt meg egy ideig, csak nézett ki a szélvédőn, [...] azt mondta, hogy mindez azért történt, mert a szuka hasas volt.” (63) Fontos elem az egyik farkas kipreparált tetemét tartalmazó vitrin, illetve José Miguel reprezentatív tárgya: a szemüveg is, amelyet mint határt – ha jól gondoljuk – kiiktat a regényvégi ölelés.

A két szereplő e néma összeölelkezése a szavak nélküli megértés kegyelmi pillanatát hozza el. A megértő némaság és néma megértés ugyanakkor ironikus módon épp a megérteni valót rejti el az olvasó elől. A regény elejétől bontakozó titok végül is-

meretlen marad előttünk, de a filozófus sikeres értelmezői tevékenysége a megértéssel kecsegtet. Vagyis a regényt lezáró jelenet homályban marad, de megfejthetőnek tűnő titka az azonnali újraolvasás igényét teremti meg: ha a szöveg történetére figyelő olvasás nem, a történet jelentéktelen elemeire és a motívumokra, egyszóval: a szöveg testére fókuszáló újraolvasás feltehetőleg elvezet a teljes megértéshez. (Természetesen a történetet elsődleges hallgatójától, a csapostól nem várható el egy efféle szellemi erőfeszítés: ő bele is alszik a végkifejletbe.) Az elhallgatás alakzatán keresztül és a megfejthető titok megfejteltenül hagyásával a példázatok kódjára vált a szöveg, és lemond az önmagára záródó alkotás státuszáról. A néma ölelés körül örvénylő folyamatos újraolvasás újabb és újabb részleteket tár fel, amelyek mind valami szöveg mögötti tartományra utaló jelekként mutatják meg magukat. A szöveg-test mint jelölő viszont nem jelentést, ellenkezőleg: a titokra nyíló újabb jelek végtelen sűrűsödését hozza magával.

„Ha leérek”

A Max Neumann festő és Krasznahorkai együttműködéséből született *Állatvanbent* nem csak a fejezetekhez tartozó képek miatt, hanem szöveggént is egészen más természetű. Ahogy már a címből is látszik, az animális itt nem a határ túldoldalán lévőként, külsőként jelenik meg, hanem az emberin belül rejtezik („te vagy a gazdám, benned vagyok” [16]). A kötet alapvető mozgásiránya ennek megfelelően nem a határokat megsemmisítő, részvéten, együtt szenvedésen alapuló összeolvadás. Épp ellenkezőleg: a belül lévő állat minden áron „ki akar törni” a térből, „amelyet nem rá méreteztek” (4).

Állatról beszélünk, mert közelebről meghatározhatatlan, hogy Neumann képei pontosan miféle lényt ábrázolnak. A két művész együttműködését elindító, 2004-es keltezésű, „Für László” dedikált első képen még jól kivehetően egy kutya vagy farkas szerepel, zárt térben, furcsa, egyszerre dinamikus és statikus pózban: ő próbálná szétfeszíteni a teret, amelyet nem rá méreteztek, vagy éppen az feszíti-húzza őt. (Krasznahorkai a képhez tartozó első, bevezető szövegben az előbbire szavaz.) A többi tizenhárom képen aztán elmosódnak a farkas vonásai, s egy állatra emlékeztető, de közelebről nem beazonosítható fekete (néhol fehér) foltot, foltokat látunk. De pontosan ugyanaz a körvonal, hiány, nyom minden képen: mellső láb nélkül, egy kimerevített, időn kívül történő ugrás dinamizmusában.

Neumann festészetével kapcsolatban „a szimbolikus látás érzelmi erejét” (Tasset), bizonyos „sugallatos vizualitást” (Tóibín) szokás emlegetni. Mi úgy látjuk, hogy az *Állatvanbent* képeit a formátlan, nyom(orék) *figura*, akár egy utólag a képre ütött bélyeg (az angol kiadásban, amely befogadhatóbb méretben és kivitelben hozza a Neumann-műveket, tapintható is e ráütöttség), a *szenzáció*s tartományába helyezi át (a Bacon elemző Deleuze-féle értelemben), amennyiben a szimbolikus és a narratív, vagyis minden sugallatos és történeti üzenet kiiktatásával közvetlenül az idegrendszerre hat. A szimbólumra jellemző időtlen *jelenléte*t,

amely értelmezésre kínálja magát annak, aki *elidőz* fölötté, az ugrásba feszülés pillanatisága váltja fel, amely akkora energiákat szabadít fel („megfeszülve, csupa izom” – olvassuk az utolsó mondatban [31]), hogy elkapjuk a tekintetünket. Krasznahorkai és Neumann együttműködésének ez a „deszimbolizálódás” a tulajdonképpeni terepe. Az első, még „bélyeg” nélküli, hat évvel a többi előtt készült kép gond nélkül tekinthető a szűkösség, a szorongás szimbolikus ábrázolásának. Statikus, jelen lévő. Az általa inspirált első Krasznahorkai-szöveg azonban sokkal dinamikusabb, sőt agresszív: nála az állat „ki akar törni” és „üvölt” (holott a képen lévő jól láthatóan legfeljebb ha panaszosan vinyog), ráadásul egy téren és időn kívüli üvöltéssel, amelyet a Möbiusz-szalagként megtekerve önmagába térő három hosszú mondat kiválóan reprodukál (és nem érzékeltet!). Colm Tóibín angol kiadáshoz írott utószavának tájékoztatása szerint ez az első Krasznahorkai-fejezet inspirálta a kötet többi Neumann-képét: a történő üvöltés a már bemutatott Neumann-figurát – tehetjük hozzá. Az így megszülető tizenhárom alkotás pedig Krasznahorkai számára jelent újabb kihívást (fejezetről fejezetre nincs dialógus: a képek előre megvannak): miként lehet egy szövegben rekonstruálni a közvetlenül az idegrendszerre ható képi agresszivitást?

Krasznahorkai megoldása, hogy minden közvetítettség kiiktatásával magát az állatot szólaltatja meg, bravúros. Az állat pedig úgy beszél, hogy közben nem mond semmit. Egy-két kevésbé sikerült darabtól eltekintve (például a XI. fejezet: itt a kép „csak” ábrázol, a szöveg „csak” mesél) tökéletesen hiányzik a narratív elem a fejezetekből, sőt az állat fenyegető futamait a jövőidejűsége és a feltételeessége utaló, utólag odavetett alakzatok is relativizálják („ha kijutok innen” [7]; „ki fogok törni, és ott leszek” [13]; „ha leérek” [19]). A második, a harmadik vagy az utolsó fejezet tagadáshalmazása („Nincs szemem, nincs fülem, nincs fogam, nincs nyelvem, nincs agyvelőm...” [6]; „nem lesz Föld, nem lesznek tengerek, [...] és nem lesznek városok, [...] és nem marad egyetlen kard sem” [9]; „egy fűszál se maradt, és nincs többé folyó, [...] és semmi nem emelkedik semmi fölé” [30]), illetve a harmadik fejezet szó szerint a végtelenségig fokozott (gyermeki) túlzásalakzata („olyan nagy vagyok, hogy átérek két fa lombja között, [...] két város között, [...] minden galaxist átérek, és annyira nagy, de annyira, hogy az egész univerzumot átérem” [8]), pedig végérvényesen zárójelbe teszi a szöveg affirmatív vonatkozását (amelyet néhány szóval össze lehetne foglalni: ti. hogy „nincs semmi”, „nem lesz semmi” illetőleg „végtelen nagy vagyok”).

Az ekként elsősorban történő és hangzó mivoltában létező szöveg (akár egy vers, szereplíra?) az egymás után sorjázó igei futamok miatt rendkívül dinamikus – pont mint a Neumann-nyom ugrása, amely egyébként tematikusan is megjelenik egy helyütt („belezáródtam abba az ívbe, amelyet ugrom” [19]) – és szinte kéjesen agresszív („leszaggatom a füledet, kitépem az orrod, kimarom a szemedet, és leszaggatom az álladat, szétmarcangolom én akkor a te egész fejedet” [27]). A szóhasználat

agresszivitását egyrészt a gyermeki nyelv ironikus-brutális közelsége („kicsi gazdám” [27]), másrészt a szöveg olvasóját is a fiktív térbe vonó totalizáló tendenciák – mint az olvasás szituációját ábrázoló autoreferenciális szöveghelyek: „felemeled a fejed a mai újságból”, vagy a többes szám második személyű igealakok kitarató használata, amely az olvasót mint a bűnös emberiség képviselőjét szólítja meg – fokozzák már-már elviselhetetlenné. Az állat ugyanis mibennünk van.

Az állat ugrásba lendül, s ha leér, végrehajtja az emberen az „ítéletet” (25), mert – mint a számos bibliai reminiscenciát felvonultató szöveg egyik pontján elhangzik – „eljátszottátok a szerencségeket a földön, [...] méltatlanok lettetek arra, hogy a föld a tiétek legyen” (25) és „megértetek a pusztulásra” (15). A tizennégy rövid állat-monológból álló kötet utolsó darabjában meg is történik a kitörés, a földet érés, s minden korábbi rész az utolsó fejezet felé gravitál. Az apokaliptikus időbe helyezett keresztút tizennégy stációja végén az állat visszaveszi a hatalmat, bezáródik az ember nyitotta zárójel, helyreáll a kiközlött idő. Csakhogy „nem maradt semmi a harc után, mindent felemészítettünk.” (30)

Geröcs Péter

Ornamentalizmus, rítus, perverzió

(Farkas Péter: *Johanna. Magvető, 2011*)

Másfél évvel ezelőtt Farkas Péter *Kreatúra* című elbeszéléskötetének megjelenését követően ugyanezeket a hasábkon így fogalmaztam: „Farkas Péter magas színvonalon űzi a kisregényírást, eddigi munkássága jelentős és figyelmet érdemlő.” Most legújabb, *Johanna* című regényének megjelenése után ezt a megállapítást még inkább helyénvalónak gondolom.

Összeolvasva eddigi, nagyon hasonló terjedelmű, olykor hasonló érdeklődésű és scenikájú, hasonló lételméleti és metafizikai motivációkkal motorizált szövegeit, egy sor kérdés nyílik ki előttünk.

Farkas Péter mind a *Nyolc percben*, részint a *Kreatúrában*, és nem utolsó sorban a *Johannában* a marginalizált, halálközeli és határhelyzetben lévő élőket, halandókat és halódókat kutatja. Ábrázolásmódja hűvös és hajszálpontos, mintha torz szobrokat plasztikálna, melyek mozdulataiban, fejelfordításaiban, ha némelykor animálisak és torzak is, nagyon mélyen humánus érdeklődést mutat. Sötét, gyakorta fekete tónusokkal dolgozik, felvillantott képei rendre apokaliptikusak. Újabb regényében, a *Johannában* az apokaliptikus vízióba a gótikus pszichotizált-neurotizált horror is keveredik nem kevés nekrofil pornográfiával.

Előző szövegeihez hasonlóan a *Johanna* szerkezete is bravúrosan pontos, arányos, tömörre csiszolt, nyelve ornamentikus és részletező, minden szövegében ismerőssé válik a *különös*, teatralitása torz, beszédmódja lírai, mindez pedig az olvasók nagy örömére szolgál. Erről tanúskodnak a regénnyel kapcsolatos eddigi vélekedések, és a kötetbemutatón elhangzott laudáció is. Nem szeretnék ellenplatformot kialakítani, mindössze árnyalni a szöveg erőit, s épp csak megmutatni néhány esendőségét.

A *Johanna* némi megszorítással nevezhető áltörténelmi regénynek. A textus egy szerzői epilógussal, egy afféle fikciós játéknak teret nyitó történelmi allúzióval él, amely pár száz karakterben elmeséli, hogy ki Őrültk Johanna, és e történet mennyiben szólhat róla.

A regény Őrültk Johannáról szól, Habsburg Fülöp feleségéről. Egy olyan nőről, akinek a teste torony, melybe önmaga elől van befalazva, ahogy arra a történetvezetés erőteljesen metaforikus fordulata is emlékeztet. Johanna összeházasodik Fülöppel, a férfival, aki felszabadítja a testét. Johanna nimfomán lesz. Fülöp meghal, Johanna pedig elköveteli az egyháztól a férj bebalzsamozott testét, melynek koporsóját aztán évekig hurcolja körbe-körbe halott férje porhüvelyével, míg végül örületébe és megkínzatottságába bele nem hal.

A történelmi tény kiváló alapot szolgáltatna például egy kalandregényhez, azonban a szöveg érdeklődésének homlokterében egyáltalán nem a cselekmény bonyolítása, vagy a történelmi távlatok felnyitása kulisszái állnak, s a szerző korábbi regényeivel együtt jelen kötetben is világosan látszik, hogy ennek a – ha tetszik: farkasi – poétikának a szereplők egyénítése sem képezi programját, tehát valójában még csak nem is Őrültk Johanna személye áll a szöveg középpontjában.

Föltehetnénk a kérdést, hogy vajon a történelmi távlatok megalkotása mennyiben jelenti a szöveg keretfeltételét, mennyiben lehetőség, hogy egy poétikai funkció hordozóanyaga lehessen, tehát mennyiben ürügy. Azt gondolom, hogy minden történelmi vagy ál-történelmi regény egyik fontos paramétere, koordinátarendszerének origója az elbeszélő és a múlt viszonya. Ha ennek a lehetősége akár csak jelezve van, kikerülhetetlen, hogy problematizálódjon. Az elbeszélő lehet krónikás, szemtanú, beszélhet a jelen különféle pozícióiból, könyvtárakban felhalmozott könyvek mögül, vagy mindezt elrejtve, az idő és tér zárványai fölé emelkedő, mindentudó, isteni pozícióból. A *Johanna* elbeszélője krónikákat idéz, ám ez a helyenként, *ad hoc*

felbukkanó filológiai-történelmi attitűd talán csak a történelmi hitelésítés megteremtésére szolgáló instrumentum. Az idézetekből összerakható tárgyi keret voltaképpen egy-két könyvből összeolvasható nyersanyag. A fikciót nem teszi valóságossá, a mondatok be- és elrendezését inkább csak megakasztja. Talán csak arról van szó, hogy a szöveg megalkotásához (a valós, valaha élt) Johanna személye és története, illetve az ennek személyes vonatkozásaiból kibontható általános pszichózis volt a fontos, amiből következik az is, hogy a középkor gótikája nem bemutatásra ösztönző, árnyalható problémaként, hanem egy jó érzéssel megalkotott háttérdiszlektként tűnedezik fel.

A *Johanna* című regényt elsősorban a nyelv érdekli. A nyelv sajátos működésében helyet kap az apokalipszis díszlete és a marginalizáltak patológiája. Persze meg is fordíthatjuk a dolgot: a szöveg nyomon követi Johannát, nem túl komplikált motivációi könnyen értelmezhetőek az olvasók előtt, így a stigmatizáció erkölcsi vonatkozásai inkább a társadalom erkölcsének torzságát mutatják. A megnyomorítottak halódó alakjait, néha állatias anatómiájuk képpé rögzített és nagyon is plasztikus ábrázolását egy jelzőhalmozással élő, statikus-ornamentikus nyelv rituális beszédmódja végzi el. A mondatok bár hosszúak, nagyon precízen felépítettek, kicsiszoltak, arányosak, ugyanakkor meglehetősen kevés narratív mozzanattól építkeznek. Ebből az is következik, hogy a szöveg komoly akadályokat állít önmaga elé a történetmesélés tekintetében. Erre a nyelvre főként a térbeli mozgást prolóngáló, rögzített, akár szoborszerűen ábrázolt mozdulatlanág jellemző. Az anekdotizmussal, vagy bármilyen epikus hagyományt követő narratív logikával lényegében egyáltalán nem rokonítható.

A szöveg állóképek hosszú sorából épül fel, a főszereplőnő vergődő, vajúdo, nagyon is testi mivoltának pillanatképeiből. „Johanna a saját gerjedelmétől és a másik állati viaskodásától riadtan, nyitott szemmel csapódott a lökések ritmusára, és hol a vastagon rengő takaró huzatába, hol a mellette kétoldalt oszlopként fölmeredő mellő végtagokba kapaszkodott. Szemei lázasan, sötét ásványként ragyogtak, és egyszer csak hirtelen mélyből fakadó, együttérző szánalom tört fel belőle, ahogy a fölötte hörgöve vonagló, megfeszülő hústömeget figyelte, aki mint egy szerencsétlen bohóc próbálja kirángatni magát a kánság börtönéből, de képtelen rá.” Ha az idézett részlethez hozzágondoljuk, hogy a narratív fókusz egyetlen mondaton belül tudja úgy állítani, hogy néhány szintaxissal vázolja hosszú évek eseményeinek monoton ismétlődését, akkor – azt gondolom – könnyen belátható, hogy ennek a szövegvilágnak az elsődleges érdeklődése csakugyan a nyelv működésmódja felé irányul.

Ez a dikció kevés rokonságot mutat a próza természetmódjával; nem jellemeket alkot, vagy cselekményt bonyolít, netán korrajzot készít, hanem egy laza, kéznél levő történelmi alap kissé problémamentes újírása ürügyén elsősorban versszerű, balladisztikus mondatokat hoz létre.

A *Johanna* című regény voltaképpen egy ballada, egy ballada-regény, méghozzá a jellegzetes Arany János-féle ballada min-

tázata szerint: milyen a hiszterizált, férjevesztett nő neurotikus viszonya a testével, s milyen láthatatlan belvilágot takar el a szemünk elől testének látható anatómiája? Miféle tragikum és sejtetés, elbeszélői homály ködösíti a régmúlt iszonyatát, miféle testnedvek, vér és könny áztatja a hitvesi ágyat, ésatöbbi. A *Johanna*, azt gondolom, nagyszerűen megfelel a ballada hagyományos elvárásainak, eltekintve a műfaj jellegzetes versformájától, ám egy szorososan, a fent taglalt módon érthető mondatalkotásbeli, formai követelménynek ugyanakkor nagyon is megfelelő.

Ezen a ponton a regénynek feltűnik néhány esendősége. Ha a történet csak gyöngye ürügy, és a mesélés fordulatoktól és általában bármiféle narratív problematikától mentes, élesen megrajzolt jellemeket nem prezentál, de mondjuk „balladisztikusan homályos”, akkor az elbeszélés terének közepébe illesztett nő belvilágát úgy kellene elfednie, hogy egyidejűleg tökéletesen feltárja. Ez a regényben nem történik meg. Igaz ugyan, hogy az elbeszélő kéjes izgalommal ecseteli a nekrofil, vagy éppen csak hiszterizált szexualitás animális részleteit, s ez nagy általánosságban konzisztens azzal a nagyon kevés ismeretünkkel, amely alapján Johanna személye élénk áll, azonban ez inkább csak kórrajz, a Wikipédiáról elleshető általános patológiai leírás, egy nem is annyira specifikus léthelyzetben lévő nő bezárulásának és megőrülésének nem is egyénített és nem is elmélyített, hanem csak általánosságában pontos megjelenítése.

A szöveg ugyan megengedi, de nem segíti a főhőssel való azonosulást. Johanna örülete éppúgy megmarad távoli díszlektként, mint ahogy az elbeszélő jeges tekintetének az asszony testnyílásába befürkésző perverz kíváncsisága elsősorban esztétikai tárgygyá neutralizálja a látványt. A fogságban sínylődő Johanna egy nap az ablakrésen kilesve meglát egy párkány alá szorult, felpuffadt galambot, aki a saját, dombbá halmozódott ürülékében vergődik. „A test hamarosan túldagadt a párkány szélességén, mégsem esett le. Talán megtartotta a lábak köré száradt trágya. Johanna még akkor is látta a hályogok mögötti lassú, nehéz úszást, amikor utoljára nézett ki azon az ablakon. Másnap aztán már nem volt ott, csak a testéből ott hagyott, vastag, néma halom.”

Farkas Péter

Johanna