

szul egy gyász munkának szánt verseskötet ismertetésében? Én nagyon óvatosan megkísérlem a lehetetlent, és megpróbálok rámutatni néhány támadható pontra ebben az olimposzi életműben és a magyarra lefordított versciklusban. Egyénisége jupiteri, túlzás nélkül szólva, de a görög mitológia érdekes tulajdonsága, hogy az isteneknek is vannak gyarló, gyenge pontjaik, civakodtak, hűtlenkedtek, bosszút álltak, és a mi jupiteri alkotónknak is van Akhilleuszi pontja: a nárcizmus, hogy a görög héroszokat hozzuk fel továbbra is példának.

Ha most a gyászverseket vesszük közelebről szemügyre, de kitekintünk a 80-as évek többi publikációjára, akkor nem lehet elhallgatni, hogy Roubaud öt komoly könyvet publikált felesége halála és a tárgyalt verseskötet között. Ezek a szövegek különböző műfajokban születtek, köztük az első macskaregény (ahol egy macska, a szép Hortenzia a detektív) a később trilógiává bővített sorozatból. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy megkérdőjeleznék a költő gyászát, csak annyit, hogy nem tud mást adni, mi lényege, és ő legalább annyira költő-tudós, mint gyászoló, szerelmes férj. Sőt, mint az *A nagy londoni tűzvész* című szövegéből kiderül, az írás a legfőbb menedéke a gyász és a kétségbeesés elől, ezért alakította ki a hajnali órákban papír fölé görnyedés szokását. Maga írja erről az íráskényszerről a *Tűzvész*-könyv kezdő lapjain: „És csak azért írok, hogy araszoljak előre, hogy megszabaduljak a szorongástól, ami mindig les rám, mihelyt félbeszakítom, mihelyt felfüggesztem az írás bizonytalan és akadozó előrehaladását, írok azért, hogy ez az újrakezdés, annyi tévovázás és bénultság után, ne legyen egyszerűen újabb rossz kiindulópontja annak a prózavállalkozásnak, mellyel annyi éve hiába küszködöm.”¹ Életformája az éjjel-hajnali fényváltás közötti rítuszerű írás, füzetbe, lámpafénynél, mindenféle baj, gyász, szorongás és félelem egyetlen ellenszere, hogy kitöltse életének erre az órára eső „mindennapos köztes idejét”. És mivel éppen úgy alapeleme lényének az alkotás, a játékosság, a trubadúrköltészet iráni érdeklődés, képes is fájdalmát ilyen alkotásokban levezetni. Az is rá jellemzően olimposzi, hogy a *Vala mi: fekete* kimondottan felesége iránti halhatatlan szerelméről szól, mégis mindenütt formai játékok labirintusába rejtőzködik a fájdalom. Nem tudott, vagy nem próbált korábbi stílusaiából és formaszereitétének kereteiből kitörve új formát adni a gyásznak. Ennek megfelelően ez a kötet is szervesen beépül az életműbe, minden jellemzőjét megtalálni benne. *A nagy londoni tűzvész* 9. fejezetében derül ki, hogy a hajnali írásrítus annak a házastársi együttlétnek-csevegésnek az úrját hivatott kitölteni, amely felesége halálával keletkezett, és amely felülírta az eredeti *Tervet* (ez lett volna a *Tűzvész*-könyv fő motívuma eredetileg). Eszerint „*A nagy londoni tűzvész*” jelen formájában Alix Cléo halálából született, akárcsak a gyászvers-kötet, az ő léte helyett funkcionál, és mondja véget nem érően a fájdalmat. A könyv mégis véget ér, az egyik, Cherburytól idézett vers magáról a feketeségről szól, és kulcsot jelentene, ha nem az lenne a lényegi mondanivalója, hogy nincsen kulcs: „Fekete, te, akiben minden szín összeér, / s aki felé mindenik visszatér legvégül. / A nap színéből, te, ott, ahol lángot vet, / Sötétet, hideget csinálsz...” (*Tűzvész*, 297)

A fekete a gyász színe is a nyugati civilizációban, tehát a halál jele, és ebben az értelemben a 86-os kötet címében van a helye (*Vala mi: fekete*), ahol a költő egy francia nyelvtani elem elhagyásával (*de*) a hiányt is jelzi. Mint riportokban és elemzésekben-értelmezésekben már többen kifejtették, a kötet felépítése szigorúan számmisztikai, maga a szerző hangsúlyozta, hogy a 3-as szám négyzete, a 9 a gerince a szerkezetének. Vagyis híven az oulipós regulához, a megkötések, kényszer-szabályok jegyében született. A 9-es számra épül fel minden, ami viszont a tökéletes 3-as szám háromszorosa: egyenként kilenc versből formált kilenc csoportból és egy utolsó, nagyon rövid költeményből áll. A halál obszesszionális témájának megfelelően váltogatja a hagyományos, verssorokba tördelt és a prózasorokba írt verses formákat. A folyamatosan emlegetett *haláleset* nemcsak a felesége halálát fedi, hanem fivére öngyilkosságát is, még a 60-as évekből, amint erre az *Afázia* című vers utal: „Huszonkét évvel korábban kezdtem el beszélni, költészetben. // Egy másik halál után. // Azelőtt a másik halál előtt nem tudtam hogyan mondani. Mintha csöndben lettem volna. / Így, a halál két »sora« közé szorulva.” (112)

A kötet szép, okos, a versek után a fényképész Alix Cléo fotóit illesztik, tehát igazán mindenben megfelel a romokból építkező, és soha nem szűnő gyász emlékművéről alkotott képünknek. Mégis, a „Nagyon fáj. Nem megy” Arany János-i fájdalom-nyögés hitelesebb. Roubaud túlságosan narcisztikus és intellektuális alkat ahhoz, hogy érzelmeit ne formálja ezer szűrőn át intertextuális mesterjátékká, ami ezúttal a versek hatásától vesz el. Ha azt csodáljuk, hányféle műfajt művel, milyen bravúrosan variálja a tematikát, akkor mégis halad előre a gyász-munka, és paradox módon enyhít a fájdalom artikulálatlanabb, zeneibb vagy sikoltásszerűbb formáin.

Roubaud mindazonáltal egyértelműen óriása a költészetnek és a tudománynak, fordítója azonban nem mindenütt emelkedett fel hozzá az olimposzi magasságokba. Szinte tükörfordítás-technikával emelte át a francia szöveg minden jellemzőjét a magyar szövegbe. Ezzel nem azt kifogásolom, hogy vannak idegen szavak a versek szövegében, mert az lehetne akár szükséges is, ahogyan például a *hierarchikust*, vagy az *afáziát* nem kell lefordítani. Van azonban több hely, ahol indokolatlanul tapad a fordító az eredetihez, sőt tovább „idegenít” a szövegen. Ilyen, amikor a *kontingens* vagy a *komplementer* jelző változatlanul jelenik meg a magyar szövegben, és az ilyen megoldás a dolog könnyebbik végének látszik, holott lehetett volna megfelelő kifejezést találni a *douleurs complémentaires* és hasonló jelzős kapcsolatok magyarítására. Ugyanis a franciában (lévén újlatin nyelv) a *complémentaire* és a *contingent* köznyelvi szavak, nem hatnak idegen kifejezésnek, a magyarban viszont a visszalatinosított jelzők idegen szóként funkcionálnak. A kissé felületes fordítói munka szemléltetésére a már idézett *Afázia* című vers

¹ *A nagy londoni tűzvész. Tudósítás csatlakozásokkal és elágazásokkal, 1985–1987*, ford.: Szigeti Csaba, L'Harmattan – ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, 2008, 11.

végét szeretném elemezni: itt a tapadó fordítás megbicsaklik, és egyrészt még központozásban sem követi a mintát (kiteszi a vesszőt olyan hangsúlyos helyen, ahol nem szabadna, és a *halálpartok* (*bords de mort*) helyett *verssort* állít be, holott itt a két traumatikus haláleset és a hallgatás kivételesen konkrét értelemben szerepel. A kötetnek nem volt kontrollszerkesztője, holott ilyen mives költőnél egy újabb hozzáértő szem és kéz munkája sokat javíthatott volna még. A már idézett *Tűzvész*-könyvben Szigeti Csaba fordítása véleményem szerint eleve sokkal gondosabb és ihletettebb, ráadásul ott Papp Tibor, Roubaud barátja is közreműködött kontrollfordítóként.

A *Vala mi: fekete* szövegében szintén szükség lett volna még némi összevetésre és finomításra, hogy a szöveg szebb és érthetőbb legyen. Mutatóba még néhány elnagyolt magyarítás: a *Monde naïf* verscím az aranykorra utal, és a *Naïv világ* ennek nem felel meg; a szeretett feleség keresztnevéről szóló erotikus-játékos költeményben (*Pexa et hirsuta*) nem is értem, hogy a *nue* milyen értelemben helyettesíthető a *nő* szóval (52), és hogy a magyar olvasónak hogy jut eszébe erről a pucérság és a szeretkezés, ami a vers alaphelyzete. Bravúrosan szép megoldás viszont a *tortur/leux* jelző *kínzó csigája* mint magyar megfelelő. Ilyen és hasonlóan jó megoldások sejtetik, hogy több idő és mágond jót tett volna a magyar szövegnek. Seláf Levente – hathatós francia segítséggel – évek óta komoly szerepet játszik az OuLiPo magyarországi megismertetésében, ezért olyan kevéssé érthető, hogy nem jár el elég gondosan éppen a szövegek megmunkálásában. Egy korábbi kötet fordításába kontrollszerkesztőként kapcsolódott be, és máig nem értem, hogyan találhatott ki, vagy tarthatott jónak, adhatta áldását egy olyan kötet címre, amely nemcsak pontatlan, de hamis, megtévesztő, tetejébe olvasó-riogató. Egy szintén második generációs OuLiPo-tag, Paul Fournel könyvről van szó, és az elég szerencsétlenül sikeredett magyar cím: *Játék – a sportolók fejével* (Aeternitas, 2008). Az eredetivel (*Les athlètes dans leur tête*) szöges ellentétben, amelyik arra utal, hogy a szerző a sportolók fejét belülről kívánja – legtöbbször belső monológok formájában – megjeleníteni, a magyar cím véres mézárásokat vizionál, és ez sem a szövegek játékos jellegét, sem a cím valódi jelentését nem tükrözi, viszont elriaszt és torzít.²

A *Vala mi: fekete* című kötet megáll ugyan önmagában, de talán hasznos lett volna néhány jegyzet vagy kommentár, amely megvilágítaná a költő szoros kapcsolódását a lehetséges világok elméletéhez (D. K. Lewis fordítása és a filozófiával való affinitás), vagy utalna a francia középkorhoz fűződő munkásságára (a *Grál-legenda* meseformában előadva, a Kerekasztal lovagjainak történetei sokféle tudományos és népszerű kiadásban közreadva), amely a franciául nem tudó közönség előtt ismeretlen. Némi tájékoztatás bizonyosan segítette volna a versek gazdag intellektuális-intertextuális háttérének megvilágítását, ami az átlagolvasó esetében esélyt jelentene arra, hogy ilyen nehezen érthető-befogadható szerzők is bekerüljenek a köztudatba.

² Bővebben lásd: *Rekvium egy fordítói műhelyért*, www.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=13481

Barátok
Imre

Egy önarckép lehetősége

(Michel Houellebecq: *A térkép és a táj. Fordította: Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2011*)

Houellebecqre szokás úgy tekinteni, mint a magas- és popkultúra közötti sajátos művészeti köztársaság egyik érdekes díszpolgárára, akinek szövegei egyrészt erős gesztusokkal igyekeznek elkerülni az irodalmi klasszicitás „vadját”, művei ugyanakkor nyilvánvalóan jóval gazdagabbak és mélyebbek a kultúrparusztán és eleve szórakoztatási céllal létrejövő tucattermékeinél. A szerző műveihez kapcsolódó *franchise*, amely a hírnevet meghozó *Elemi részecskéket* – kissé abszurd módon, de mégsem teljesen alaptalanul – „az európai Psycho” címkéjével látta el, éppen ebből a szempontból válik értelmezhetővé: a tengerentúli kollégával, Bret Easton Ellisszel való rokonság nem annyira az erőszak és a szex címszavai köré szerveződő tematikus hasonlóságban keresendő (ez meglehetősen kézenfekvő, ámde felületes szempont volna), hanem általában az *irodalmisság fogalmának* megingásában és átalakulásában. Tehet-e úgy az irodalom, mintha minden a régiben maradt volna, megpróbálhat-e problémamentesen illeszkedni a régi kánonokhoz, avagy ma már szükségszerűen magának is azokon a regisztereken kell megszólalnia, amelyeket a nem irodalmi műfajok oly magabiztosan uralnak? Nem toldotak-e el visszavonhatatlanul a műfaji határok, érvényben maradtak-e a korábbi kódok? Igaz persze, hogy minden irodalom önmaga megszólalásának terét is megalkotja és általában a megszólalás lehetőségét is valamilyen módon újradefiniálja – épp ezek azok a mozzanatok, amelyek mentén megközelíthetővé válik Houellebecq egyedisége, akit a pusztán tematikus szempontok tekintetében kevés okunk volna progresszívnek tartani.¹

Houellebecq prózájának egyik sajátossága kétségkívül ezen váltakozó regiszterek ügyes és átgondolt használatában keresendő. Itt egy homogenizált térben, melynek kötőszövetét az emberi lét nyomorúsága alkotja, problémamentesen kerülnek egymás

¹ Az *Elemi részecskéket* kapcsán például William Cloonan meggyőzően fejti ki, hogy az ezer szállal kapcsolódik a kurrens francia elsőkönyvesek kedvelt témáihoz, és a könyv sikerét végső soron irodalomszociológiai okokkal magyarázza. Más kérdés, hogy mindezzel még semmit nem mondott a könyv poétikájáról. Lásd: *Literary Scandal*, Fin de Siècle, and the Novel in 1999, The French Review, vol. 74. No. 1., October 2000.

mellé a szociológiai lamentációk, a pornográf jelenetek, a különféle technikai zsargonok, az erőszak képei és a magaskultúrára vonatkozó ezernyi utalás. (Utóbbi nem ritkán *ars poeticával* is felérő hangnemben jelenik meg: „Már annak idején tudtam, hogy behatárolt műfajt választottam, amely nem teszi lehetővé a számomra, hogy egész életemben a tizedét is létrehozam annak, amit Balzac egyetlen regényével képes volt megteremteni.” (*Egy sziget lehetősége*, 369) Ezen regiszterkeveredés egyik legismertebb élharcosa kétségkívül a már említett Ellis. Palkó Gábor Ellis *Glamoráma* című regényéről szólva írja a következőket, amit érdemes fontolóra vennünk jelen szerző megítélése során is: „bár sem az elbeszélés nyelve, sem az elbeszélői nézőpont, sem pedig a színre vitt történések önmagukban nem jelenítenek meg a megidézett nem irodalmi médiumoktól eltérő szempontokat, ezek vegyítésének módja, egymáshoz viszonyítása már kirajzolódni enged egy sajátosan irodalmi kommunikációt.”² Mindehhez annyit tehetünk hozzá, hogy *A térkép és a táj* művészetfilozófiai reflexiói – habár ezek komolysága és „szakmaisága” (mind a mű keretein belül, mind az azon kívüli tágabb összefüggésekben) mindvégig problematikus marad – kifejezetten tematikai hozzáférést kínálnak a művészet, azon belül az irodalmiság, illetve *kép és szöveg* problematikájához.

A jelen regény az elbeszélés szintjén a korábbi művekhez képest valóban csak a (képző)művészeti problémával gazdagítja a korábbról ismert motívumokat. *A térkép és a táj* Jed Martin képzőművész életét beszéli el. Jed érzelmi világa nem túlságosan gazdag, bár nem is nevezhető teljesen érzéketlen vagy el-lenszenves figurának (szemben például az *Egy sziget lehetősége* kifejezetten mizantróp, habár sajnálatra méltó Danieljével). A regény narratív súlypontja a Michel Houellebecq nevű íróval történő találkozás; Jed számára Houellebecq – akinek ábrázolása igazán kiváló és szórakoztató (ön)paródia – apafigurává válik, akit azonban brutálisan meggyilkolnak. Jed maga is segít a gyilkos kézrekerítésében, majd elgázosolja saját apját, végül pedig magányosan tengeti az életét dél-franciaországi birtokán. A regény a civilizáció hanyatlása és a növények fenyegető elburjánzása fölötti morfondírozással záródik. A történet a narratív szinten teljesen egységes és átlátható, tematikusan azonban több olyan szál mozgat, amelyek egymáshoz való viszonya nem tisztázott. Miről is szól ez a könyv? E kérdés megválaszolásához érdemes először egy távolabbi pillantást vetni az eddigi életműre.

Houellebecq regényei szó szerint monotonak, az őket szinte állandó jelleggel meghatározó tónus pedig a *nyavalygásé* (e tekintetben ráadásul lényegében mindegy, hogy kívülről, vagy egyes szám első személyű elbeszélővel van dolgunk). Tipikus hősei állandóan, lényegében minden élethelyzetben a végeláthatatlan gyötrődés perspektívájából tekintenek magukra és a világra, számukra az idő nem telik, hanem múlik – mégpedig nyomasztóan és visszafordíthatatlanul. A közelgő, sőt már mindig is adott *öregség* társadalmilag is illegitimmé, „testi hibává” válik: „A mai világban az ember lehetett párcserés, biszexuális, transzszexuális,

zoofil, szadista, mazochista, egyetlen valami nem lehetett: öreg.” (*Egy sziget lehetősége*, 205)

Houellebecq saját nyilatkozata szerint is a jelenlegi regény egyik fő témája az öregség; mindez leginkább Jed apjának alakjában jelenik meg, de maga Jed is egy *öregedéshez-való-létet* folytat. A heideggeri halálhoz-való-lét heroizmusával szemben ezek a regények minduntalan azt mutatják fel, hogy e viszonyok prózai akadályai van: a jelenlegi énem (H. fiatal, illetve középkorú szereplőiről van szó) és a halál közé, amolyan hívatlan vendégként, minduntalan beférkőzik az öregség. Mindenesetre Houellebecq ezzel a kommentárral nem mondott túl sokat, lévén az öregség már az *Elemi részecskék* és az *Egy sziget lehetősége* esetében is fontos, ha nem a legfontosabb témája, mégpedig rögtön két, egymástól megkülönböztethető, de egymásba átjáró szinten: szó van a biológiai vénülésről (amit e könyvekben elsősorban a szexus fokozódó elmaradása és ebből következően az egyre elhatalmasodó apátia jellemez), ezen túlmenően pedig szó van civilizatorikus elhasználódásról is, jelesül arról, hogy a faj – ez a „mégiscsak ügyes főemlős” – túlélte önmagát. Nagyjából ez az utóbbi adja mindazon, gyakran kifejezetten esszéisztikus és a könyv(ek) cselekményétől olykor elrugaszzkodó fejtegetések tágabb kereteit, amelyeket az elbeszélő a nyugati világ romlásával és elkerülhetetlen pusztulásával kapcsolatban újra és újra, meg-ejtő fáradhatatlansággal fogalmaz meg. Amikor Houellebecqnél génmanipulációról, mikrobiológiáról és lehangoló posztumán jövődönkről olvasunk, akkor ott nem pusztán futurista „okoskodásról” van szó³, hanem a legtágabban értett „utópia” gondolatán keresztül egy olyan módszertani segédhipotézisről, ami nem idegen a francia kultúrfilozófiai gondolkodás hagyományától. Elég Rousseau-ra gondolnunk, aki a „természeti állapot” leírásával nem egy visszanyerhető, reális szituációt vizionált, és nem is pusztán fikciós elemeket illesztett a reáltörténelem legelső lapjai elé, hanem pusztán egy olyan modellt keresett, ami *kontraszt-ként* hozzájárulhat a saját jelene megértéséhez. Nyilvánvaló ez az állandó kontraszt-stratégia már abból is, ahogyan az *Elemi részecskék* két féltestvérenek élete és „munkássága” egymás kölcsönös paródiájává válik: amíg a mikrobiológus Michel azon morfondírozik, hogy vagy „egy részecske tetszés szerinti távolságból pillanatnyi hatást gyakorolhat egy másik részecskére, vagy le kell mondani arról az elméletéről, mely szerint az elemi részecskéknek megfigyelhető belső tulajdonságai vannak” (*Elemi részecskék*, 126), addig Bruno egész élete – amely lényegében a kielégülésért folytatott küzdelem kilátástalan odisszeiája – a maga módján *pontosan ezt* a dilemmát fogalmazza újra. (További adalék volna „a futurista okoskodás” szépirodalmi legitimációjához Kurt

² <http://www.readme.cc/hu/koenyvtippek-es-olvasok/koenyvtipp/showbooktip/5126/>

³ Ezt a kritikát Csuha István fogalmazta meg az ÉS-ben megjelent írásában. Persze lehet töprengeni ezen houellebecqi fejtegetések túllírtágáról és folyondároságáról, ennyiben Csuha egy jogos problémát vet fel. Ezek az aspektusok azonban túl szervesen illeszkednek ezen prózába ahhoz, hogy azoktól pusztán az eltérő ízlésítéletek miatt eltekinthessünk. (Lásd: Csuha István: *Kizsigerelemi Michelt*, Élet és Irodalom, 2011. május 6.)



Vonnegut prózája; Vonnegut számos regénye szintén, mégpedig az houellebecqihez igen hasonló módon él a technológiai szimbolizmus különféle formáival és hívószavaival.)

A radikálisan eltérő életutak tehát Michel és Bruno esetében mégis azonos gravitációs mezőben haladnak, és ugyanez mondható el *A térkép és a táj* kapcsán Jed Martin és Michel Houellebecq, a két világszerte ismert művész sorsáról is. Az életlehetőségek homogenitásának és leszűkülésének szintén az öregség ábrázolása válik az elsődleges példájává. Ugyanakkor az öregség fentebb felidézett mindkét aspektusa mögött egy olyan probléma húzódik meg, amely az egész houellebecqi prózára alapvetően jellemző, és amely fényt vethet regényei – köztük a jelen könyv – sajátosan köznapi, a ponyvától olykor egyedül magas szintű megmunkáltságuk révén elütő szövegeire. Ezt a problémát az *Egy sziget lehetősége*ben, mégpedig éppen a fenyegető öregség fölött töprengve mondja ki a narrátor: „Bizonyos kor után (magasabb szellemi szinten álló férfiakról, és nem kiöregedett barmokról beszélünk) nyilvánvaló, hogy már minden kimondatott.” (*Egy sziget lehetősége*, 84; kiemelés az eredetiben.) Ez a probléma nyomasztó súllyal nehezedik általában az irodalom vállára is, és nem lehet pusztán azzal elhessegetni, ha arra a trivi-

ális tényre hivatkozunk, mely szerint mégis és továbbra is léteznek irodalmi, sőt jelentős irodalmi művek. Bizonyos értelemben valóban minden kimondatott – nem ma, hanem körülbelül száz éve –, a történelem, a kultúra és a művészet a végére ért – vagy legalábbis mind a végét járják. Houellebecq – nem túlságosan elmélyült, de nem is sekélyes – kultúrelméleti eszmefuttatásai mögött az a meggyőződés húzódik, mely szerint a valaha szebb napokat látott civilizáció különféle rekvizitumai ma egyetlen óriási és összefüggő *rommezőként* kínálják magukat fogyasztásra és katalógizálásra.

Az efféle kijelentéseket és a világvége-prognózisokat persze mostanság sem lelkes egyetértés, sem megütöztető tiltakozás nem kíséri, és önmagában véve aligha tarthatnak számot komoly érdeklődésre. A helyzet azonban nyomban megváltozik, ha egy szerző úgy hoz létre valódi és jelentős prózát, hogy éppen ezt az apokaliptikus hangulatot helyezi immanens poétikájának középpontjába, sőt éppen egy ilyen poétikából igyekszik hozzáférhetővé tenni a kortárs képzőművészetet. Houellebecq utópiái nyilvánvalóan pszeudo-utópiák, „pesszimizmus” pedig a humor és a reflexió által sikeresen domesztikált kedvetlenség. Alkalmi vérfürdői valójában visszafogottak és – mint a jelen regényben is – kifejezetten *artisztikusak*. A könyvben szereplő Michel Houellebecq szétszabdalt hullája olyan képzőműveként áll előttünk, amelyen keresztül valósággá válik a regény egyik központi témája: a képzőművészet elbeszélhetősége, irodalmivá válásának lehetősége, illetve – ismét a kontraszt-stratégia jegyében – az írott szöveg plasztikussá tétele. Az ekphrázis bizonytalan státusáról van szó: az houellebecqi képleírások egyszerre mutatnak rá a leírt képek szükségszerű és sajátos fikcionalitására (hiszen a regényben tárgyalt műveknek nincs életvilágbeli *eredetijük*, habár nagyon is van életvilágbeli *referenciájuk*), ugyanakkor jelzik azt is, hogy az irodalmi nyelv – legalábbis ez az irodalmi nyelv – már nincs meg e képek feltételezett közvetlensége és élénksége nélkül. Mindezt jelzi a regény kezdete is: az első két bekezdés még egy valódi szituációt is ábrázolhatna, és csak ezt követően derül ki, hogy itt már egy festménnyel van dolgunk: Jed éppen a *Damien Hirst és Jeff Koons felosztja a képzőművészeti piacot* című művén dolgozik, ami a „Young British Artists” nevű képzőművészek egyszerre apoteózisa és ugyanakkor nyilvánvaló paródiája. Maga a szóban forgó festmény egyrészt hiperrealista gesztusokkal teremti újjá a YBA szereplőinek poétikáját, ugyanakkor a következő mozdulattal mindezt vissza is vonja. Amikor Jed később dühében szétszaggatja a képet, akkor nem egyszerűen destruálja, hanem magát a programot a megvalósíthatatlanság körébe utalja: ez a festmény nem készül el, mert nem készülhet el. Ez az egyetlen mű, amelyet Jed nem fejez be, és nem véletlenül kezdődik ezzel a regény.

A könyv talán legjobban sikerült részei éppen az ekphrázisok, ezek közül is kiemelkedik a *Bill Gates és Steve Jobs az informatika jövőjéről beszélget* című kép tárgyalása a regénybeli Houellebecq részéről; a festmény két címszereplője egy ikonográfiailag zsúfolt térben valójában „A kapitalizmus rövid történetét” jeleníti

meg. Világos, hogy a szerző Houellebecq egyszerre űz gúnyt a kortárs képzőművészeti piac szeszélyes és burzsoá ökonómiájából, ugyanakkor egy paradox gesztussal mégis ennek médiumát hívja segítségül, hogy a jelenre, sőt hogy saját irodalmiságára reflektáljon. Az ironikus gesztus nyilvánvaló és jól működik: „A nyugdíjasotthonnak van könyvtára, ott olvastam [Houellebecq] két regényét. Szerintem jó író. Nagyon kellemes olvasni, és elég találó képes fest a társadalomról” – mondja a szerzőről Jed apja. (20) Ismételen nem véletlen, hogy Houellebecq művei éppen egy *nyugdíjasotthonban* bukkannak fel; a lényeges azonban, hogy az apa sommás ítélete üres maradna, ha Houellebecq nem mozgósítaná a nem-irodalmi megszólalási módok közül a képzőművészeti problematikát, amelynek köszönhetően maga az irodalmiság kérdése is differenciálhatóvá válik, hiszen mit is jelent az pontosan, hogy Houellebecq találó *képet fest?* Mindenesetre a regény narratíváját egyedül a vizualitás működtetése emeli ki abból a hétköznapiságból, amelybe egyébként a főszereplő története annak érzelmi töltete (üressége) révén tartozna. A kezdeti Michelin-térképek fotózása után (innen a könyv címe, illetve az ahhoz kapcsolódó állítás: „A térkép érdekesebb, mint a táj” (67), ráadásul az önreferencialitás paranoiája már itt elkezdődik: *Michelin*) Jed freskószerű, hatalmas műveket alkot, továbbá „mindennapi mesterségekről” készít fotósorozatot. Életművét végül a növények filmezése után az elektronikai pusztulás formáinak megörökítésével zárja le: „Legmegejtőbb képei a kiszuperált alaplapokról készült felvételek, amelyeken az alaplapok holmi futurista citadellákra hasonlítanak.” (354) Az egészalakos festmények testközeli leírása után csak találgatni lehet, hogy a sósavval szétmaratott alaplapokon tulajdonképpen mi olyan megejtő.

A regény legfontosabb *képe* azonban magát Houellebecqet ábrázolja, mégpedig többszörös értelemben. Jed portrét készít a regénybeli íróról, akit – mint később kiderül – éppen ezért a festményért – vagyis a *portré portréjéért* – fognak meggyilkolni. A gyilkosság brutalitása és rituális jellege az elkövető – egy pszichopata műgyűjtő orvos – szempontjából kettős funkciót tölt be: egyrészt eltereli a figyelmet arról, hogy itt valójában közönséges rablás történt (az író otthonából egyedül a festmény tűnik el, amiről a rendőröknek egészen addig tudomásuk sincs, míg be nem vonják a nyomozásba Jedet), másrészt pedig műélvezőből rövid időre amatőr művésszé avanszál: a gyilkosság következményeképpen ugyanis a tetthely maga is vászonná változik, amelyen kollázsszerűen kerülnek szét a néhai író – „elég találó képet fest a társadalomról” – zsigerei. Nem véletlen, hogy az erről készült fotókat tanulmányozva (mikor még nem tudja, mit is lát valójában), Jed így szól: „Érdekes [...] Azt mondanám, hogy Pollock. De olyan Pollock, aki előnyben részesíti a monokróm felületeket.” (292)

A művészettörténeti asszociáció a helyzetkomikumból adódóan persze groteszk szomorúsággal telik meg; ennél azonban még érdekesebb egy másik, irodalmi párhuzam, mégpedig a francia próza egy olyan remekével, amely szintén a festészet

lehetőségeinek kutatását állítja a középpontba: Balzac *Az ismeretlen remekművéről* van szó, amelynek drámai csúcspontján Frenhofen mester eksztatikus mámorban beszél a címben szereplő remekművéről: állítása szerint egy csodálatosan eleven nőalakot festett, a vásznon azonban leginkább éppen a pollocki akciófestészetre emlékeztető nonfiguratív színekavalkád látszik. Frenhofen két vendége (a fiatal Nicolas Poussin és Porbus) a figyelmes vizsgálódás után egyetlen női lábfejet képes szó szerint „kivenni” az elevenesség kifejezésének mély értelmű öskaozából. *A térkép és a táj* ominózus jelenete, amely a gyilkosság helyszínét *festi meg*, bizonyos értelemben ezt az ismeretlen remekművet tárja újból elé: a tetthelyet (a vásznat) szinte teljes egészében betérítik az egykor eleven test amorf belsősei. Egyvalami azonban érintetlen és – ahogyan Frenhofen vásznán a lábfej – világosan kivethető marad, ez pedig Houellebecq levágott feje, amit a tettes a fotelen helyezett el. (Érdekes módon a fejfetisizmusra és a fej tabujellegére az *Egy sziget lehetőségében* is találunk példát, lásd *Sziget*, 440)

A fej őriz valamit a régi ember kimondhatatlan életéből, amit semmilyen posztumán vízió nem képes eltörölni? Avagy a fej „alakja” itt csak akadálya annak, hogy megpillantsuk a művészi kifejezés eredendő formátlanságát? Van-e valamiféle emberi lényeg, amelyet a művészetten keresztül pillanthatunk meg? Ez mindenesetre kétséges marad – legalábbis ha valamiképpen művészetként értelmezzük a gyilkosság inszenírozását –: „A világ középserű – zárta le Jed a beszélgetést. – És aki elkövette ezt a bűncselekményt, csak fokozta a középserűséget a világban.” (300) A festmény elvben mégis megőriz valamit a lélekből, illetve a fiatalságból. Tekintve, hogy az öregség-problematika itt állandóan a középpontban van, nem véletlenül juthat eszünkbe Dorian Gray története: az arckép elevenése a pillanatnak szól, ezért lehetünk benne örökkévalóak, illetve, ha ezt az eleveniséget „elraboljuk” a portrétól, nem kell megízlelnünk az öregséget. Ennek fényében igazán sokatmondó, hogy amíg Jedről nincs önarckép, sőt „fel sem merült benne soha, hogy önarcképet készítsen” (344), addig a regényben Houellebecq portréja kulcs szerepet játszik. Márpedig a regénybeli Houellebecq ápolatlan, alkoholtól bűzlő, szétesett figura – vagyis épp olyan rút, mint Dorian Gray *arcképe*. Ha innen nézzük a dolgot, akkor világos, mire megy ki a játék: az író Houellebecq ebbe az önarcképbe (*A térkép és a táj* című regénybe) csempészte saját nyomorúságát, hogy életvilágbeli eredetijét megmenthesse az „irodalmiság” kétes játszmáitól. A regény ennyiben tulajdonképpen nem más tesz, minthogy egy *szökésvonal* lehetőségét teremti meg az *Elemi részecskék* zajos sikerétől menekülni vágyó „szerzőnek”.

Ha meggondoljuk, a sajátosan houellebecqi hangnemben valójában kevés az újszerűség. Nem csak arról a végtelen komorságról és pesszimizmusról, arról a rendíthetetlenül nyomasztó és kilátástalan antropológiai háttérről van szó, amely a francia irodalomban legalábbis Céline munkássága óta nagyon is eleven, hanem arról a 19. századi kilátástalan unalomról, amely Baudelaire és a *flâneur* figurája révén nagyon is ismerős lehet.

A *flâneur* épp annyira hajtja az unalom, mint a kíváncsiság: Houellebecq „hőseinek” sem igazán van a lassú enyészeten kívül életképes alternatívájuk arra, hogy mit kezdjenek az életükkel; Jed Martin ez alól nem kivétel. Egy olyan létezől vesz búcsút, „amelyben valójában soha nem vett részt igazán.” (356) Nem biztos, hogy a nagy egzisztenciális kérdések csak valamiféle fekete humoron átégetve válhatnak megélhetővé, de az kétségtelen, hogy Houellebecq ezt a stratégiát működteti, mégpedig igen jól. Alakjai számára az jelenti az egyedüli izgalmat, ha olykor mégis vállalkoznak a nyomor és a totális, visszavonhatatlan magány országainak bejárására, és találkoznak a „a halhatatlanság méreteit öltő bús közönnyel” (Baudelaire). És ezen találkozás során, talán észre sem vesszük, de – teremtetők példáját követve – mégis kiutat találhatnak e világ zárt és komor prózájából.

A Berta Ádám

A gagyi átformálása

(*Michel Houellebecq: A térkép és a táj. Fordította: Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2011*)

Az idegenszerű csengésű transzfiguráció szót – például Arthur Danto kiváló művészetelméleti kötetének címében – olykor a színeváltozás kifejezéssel adják vissza magyarul. Nem teljesen véletlenül eléggé kötődik a színekhez és a vizuális jelenségekhez a friss Goncourt-díjas szerző tavalyi, nagy port kavart, és láthatólag nem sikertelen regénye is. *A térkép és a táj* konceptuális művészetnek tűnik – ennek minden előnyével és hátrányával –, amelyben világosan áll előttünk Houellebecq – voltaképpen nagyszabású – elképzelése. Az élet nem tölti ki struktúráit, nem nő fel várakozásainkhoz, hirdeti értelmezésem szerint ez a közeli jövőben játszódó regény, amely dicséretesen érzékeny életünk jelenlegi sajátosságaira, s ebből adódóan igyekszik is saját műfaji kereteit oly módon tágítani, hogy az irodalmi szövegeknél sokkal szélesebb körben olvasott nyomtatott és virtuális kiadványok közelébe pozicionálódjon. Vállalkozása mindenképp egyedi, de korlátozottan gyümölcsöző. Houellebecq számára láthatólag otthonos terep a kommentár, mint ezt bibliai áthallásokra építő előző regényében – *Egy sziget lehetősége* – demonstrálta. Jelen kötetben azonban olyan kommersz termékek, termékkiegészítők

is bekerülnek a kommentált, parafrázelt, citált valóságdarabok körébe, mint egy Samsung-készülék használati utasítása, egy Michelin-útikönyv, és Wikipédia-cikkek. Gesztusként, konceptuális effektusként az eljárás természetesen figyelemreméltó, ám a regény ennek eredményeként létrejött szakaszai – mint ez Houellebecq korábbi kötetei esetében is előfordult – hullámzó minőségűek. Posztmodern megoldások tekintetében *A térkép és a táj* egyébként sem mondható trendformálónak, inkább csak trendkövetőnek: míg a nyolcvanas években izgalmas húzás volt a szerzővel azonos nevű karaktert szerepeltetni (lásd például Paul Auster szövevényes metafikcióját a *New York Trilógiában*), addig ez 2010-ben önmagában nem nagy truváj. De ez nem is baj, lényeg, hogy a figura szerepeltetése hogyan épül be a regénybe. *A térkép és a táj*nak feltétlenül érdeme, hogy átgondolt, élvezhető formában viszi egyre újabb szintre a kultusz különböző létformáinak ábrázolását. Míg az *Egy sziget lehetősége* című kötetében egy kultikus szektafőnök pótlásáról, és a kultusz kiterjesztésében szerepet játszó műalkotásokról olvashatunk leírásokat, itt a Michel Houellebecq nevű író portréját megfestő trendi és megasikeres művész munkásságának különböző szakaszairól találunk kommentárokat. Ez a kontextus pedig nagyszerűen alapozza meg a regényszereplő Houellebecq további sorsát, amelyet – nehogy játékrontó legyek, ugyanis főként maga a kibontakozó történet, nem a tálalás mikéntje tartogat izgalmat az olvasó számára –, inkább nem foglalok össze.

Részleteiben tehát kifejezetten szórakoztató olvasmány *A térkép és a táj*, amelyben egy sor szellemes műalkotás leírása szerepel, és az írói koncepció jól követhető, indokolt kritikát tartalmaz életünk szerkezetéről – a fogyasztás térnyerésével párhuzamosan a lényegi szépségek elsikkadnak –, azonban a kötet buktatója, hogy ugyanarra a sorsra jut, mint kritikájának tárgya. A szellemesség, a kultusszal kapcsolatos elménckedés esszéisztikus szájbarágásba sodorja. Houellebecq mindig is sportot űzött bizonyos dolgokból (lakonikusság, trendiség stb.), a *külső*got hajszoló töretlen koncepciózussága mechanikus megoldásokra kényszeríti, árnyalatnyit – ahogy korábban, itt is – túlírt, a lényegtelenné válás paródiáját adva helyenként maga a szöveg sem menekül a semmitmondás benyomása alól. Regénye ilyen értelemben a szerző kedvenc kaptafái közt tart seregszemlét, vesszőparipáiból rögtönöz revüt – lásd például az ösztönnel, az erőszakkal kapcsolatos sommás megfogalmazásait. („...a nők általában nem ezt a fajtát szeretik – néhány éve újra felerősödött a férfias vadállat képe, aki király az ágyban, és ez jóval többnek bizonyult közönséges divatirányzatnál, ez azt jelentette, hogy a világ visszatérően van a természet alapértékeihez, a szexuális vonzerőben ahhoz, ami a legegyszerűbb és legállatiasabb; ahogy az anorexiás modellek ideje végérvényesen leáldozott, és a túlzottan telt nők sem vonzottak már mást, csak néhány afrikait és a perverzeket, a harmadik évezred kezdetén az emberek néhány nem túl nagy amplitúdójú kilengés után minden területen visszatértek az egyszerű, kipróbált típus imádatához: a teltség jól bevált szépségéhez a nőknél, a férfiaknál a testi erőhöz.” – 59)