

↳ Lengyel
Imre
Zsolt

Éppen ez és nem más

(Tóth
Krisztina:
Pixel.
Magvető,
2011)

Tóth Krisztina harmadik prózakötetét egy holokausztról szóló történet nyitja, azonnal nyilvánvalóvá téve az olvasó számára, hogy a *Pixel* ambíciói jóval nagyobbak felhőkön játszadozó ürku-tyák és ürcicák megörökítésénél. És nyilvánvalóan nagyratörőbb az eddigieknél szerkezetét tekintve is: mivel az eredetileg a

Népszabadságban megjelent novellaszorozat címei alcímmé váltak, helyüket pedig a fejezetek számozása foglalta el, jó okkal nevezhetjük regénynek is akár. Ezen alcímek szerint minden fejezet egy-egy testrész történetét meséli el, így a kötet egésze egy *szöveg-testt* áll össze. A kötetet továbbá egy a *Párhuzamos történetektől* a *Love Actually*-ig már széles spektrumon kipróbált technika is összefűzi: az egyes írások szereplői változatos kapcsolatokban vannak egymással (néha családi szál, máskor egy megvásárolt ház vagy csak egy véletlen találkozás köti össze őket), némely figura pedig időről időre vissza is tér különböző helyzetekben.

A könyv terébe becsöppenő olvasó azonban nem csak a megemelt tétekből adódó lámpaláz miatt érezhet némi zavart. Az említett első fejezet egy rajzoló kislánnyal kezdődik, akinek rokonait még az első oldalon lemészárolják, őt magát pedig a második oldal tetején Treblinkában ölik meg. Ezután azonban éles fordulat következik: „Tévedtem, tévedtem. Nem Treblinkában hal meg. És nem is kislány, hanem kislány. De hát ezek a gyerekek annyira egyformák.” (6) A gyerekek körül, melyekről sosem derül ki, pontosan hogyan s miként is kerültek a fejezet középpontjába, új történetet skiccel fel a szöveg („Mégiscsak kislányé ez a kéz, a kislány neve Irena. Litván, Vilnából jött.”) – ez azonban két sornyt sem élhet, hiszen ezt a mondatot rögtön az követi, hogy: „Összevissza beszélék, mert mindent egyszerre szeretnék elmondani. Hogy is lenne litván! Csak első pillantásra

tűnt szőkének. Igen, szőkének tűnt, pedig a haja egész sötét és göndör. Valójában – és ez az igazság – Gavrielának hívják”, később pedig még azt is olvashatjuk, hogy „Hazudtam, de valamiért így láttam helyesnek.” (7) Mindezt számomra a historiografikus metafikció paródiájaként tűnt a legkézenfekvőbbnek olvasni – annak színreviteleként, hogyan képes szétmaszatolni a narcisztikus posztmodern irodalom a legtraumatikusabb történelmi tapasztalatokat is.

Hamar kiderül azonban, hogy paródiáról szó sincs, az első fejezet mindössze sűrítve mutatja be a kötet egy meghatározó poétikai jegyét: az önreflexió és a metafikciós manipuláció, kisebb töménységben ugyan, de a szövegek visszatérő jellemzője marad. „Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érzékelhették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben” (13) – értelmezi helyzetét a narrátor a harmadik fejezetben. És ez a hasonlat jól meg is ragadja a lényegét. Ahogy az előadás a bemondó közbekotyogásaitól függetlenül zajlik, úgy ezek a reflexiók is ambivalens módon működnek: miközben az elbeszélő újra és újra reflektorfénybe állítja magát kiszólásaival, azok tartalma éppenséggel nem a történetek szöveg általi megelőzöttségének tapasztalatát közvetítik, hanem az elbeszélő korlátozott kompetenciájáról beszélnek – a történetek úgymond nélküle is zajlanak, a szereplőknek saját akarata van, és ha lennének is saját elképzelései a történet alakításáról, azt felsőbb instanciák képesek felülírni¹. A kötet terét ilyen ambivalens módon uraló narrátor léte számos kérdést felvet, ezek megválaszolásához azonban érdemes távolabbról indulva hozzákezdeni.

Bár formálisan azok tartják össze, a *Pixel* szövegei között az említett szerkezeti megoldásokon és az ismétlődő narratori megjegyzéseken túl másféle koherencia is felfedezhető, melynek alapját a novellákat meghatározó közös szemléletmód jelenti, ez pedig bizonyos visszatérő gondolati mechanizmusokban válik igazán szembeötlővé. Ennek egyik kitüntetett terepe a nemi viszonyok kérdése – ha létezne Magyarországon maszkulista irodalomkritika, az már Tóth Krisztina előző prózakötetében is található volna problematikus szövegeket: nem a nyíltan konfrontatív *Nagy vonalakban*, sokkal inkább az a mód érdemelt volna szót például, ahogyan a viszonylag nagy számban szereplő leányanyákat a szövegek mintha konzekvensen kizárólag a férfiak, nem pedig valamiféle közös felelőtlenség áldozataiként mutatták volna be. Hasonló sematizmusok határoznak meg számos itteni szöveget is: a nők újra és újra a férfiak teteteinek tökéletesen passzív elszenvedőiként tűnnek fel – mindig a férfi az, aki elcsábít, függésben tart vagy elhagy. Ezt az alapvetően patriarchális

¹ „Nincs mód ezeken a dolgokon változtatni, bár az elbeszélő szívesen megtenné” (49), „az elbeszélőt még csak-csak el lehet téríteni, a sorsot soha.” (50), „Most itt megállhatnék, mert igaz ugyan, a valóság a legrosszabb lehetőségre szokott rábökni, én viszont nyugodtan kanyaríthatnám másfelé a történetet. De egyszerűen nincs időm még megtorpanni se.” (83), „Ezen a ponton már igazán le lehetett volna szállítani a Nórának elnevezett szereplőt a buszról, tisztességes elbeszélő bizonyára ezt tette volna. A lány maga azonban egyáltalán nem akart leszállni, nem jelezte, hogy szeretne kilépni a busz, vagyis az elbeszélés teréből.” (95) stb.

logikát viszont ágens és felelősség hallgatóságos összekapcsolása egészíti ki, így a kötetre – konkrét szöveghelyekben nehezen megragadhatóan, ám az egyes szövegek implikációból (elég csak a megalázott, síró, öngyilkos nőkre gondolni) mégis felhalmozódva – lassanként rátelepszik a férfiak hibázatásának morális monokromiája. Ez akkor válik döntő jelentőségűvé, amikor egyébként enigmatikus szövegeknek az az olvasásmód képes leginkább plauzibilis olvasatát adni, amit ez a logika megnyit. *A fül történetében* például egy lutoni szikh férfi elutazik az interneten megismert magyar nőhöz, és visz neki ajándékba egy fülbevalót, a nőnek azonban nincs kilukasztva a füle, úgyhogy elmennek a kozmetikushoz – itt a férfi elájul, mikor megpillant egy szőrös gyantacsíkot, majd a nő füle is váladékozni kezd, a férfi pedig váratlanul hazautazik, és nem is jelentkezik többé. Az egyébként laza okozatiságú szöveget hézagmentesen és a fentebbi logikába is jól illeszkedően lehet értelmezni, ha annak allegóriájának tekintjük, ahogy a férfiak fájdalomra kényszerítik a nőket a szépségért, majd mégis elhagyják őket. *Az áll története* pedig azzal zárul, hogy „Az anya [...] fölfedezte [...] hogy a bájos gyerekeknek nincsen álluk, és menthetetlenül, félreérthetetlenül a mókusfejűekhez tartoznak.” (113) A gyerekek a saját kisiskolás korú gyerekei, a mókusfej pedig az apa családjának minden tagján kiütkező vonás. Ezt a homályos értelmű, ám a novella végén elkerülhetetlenül hangsúlyossá váló felismerést is akkor a legegyszerűbb értelmezni, ha elfogadjuk azt a nem egészen jó-hiszemű ideológiát, mely szerint az anya vereséget szenvedett, amikor hagyta saját génkészletét kontaminálódni az apáival – a csattanó felől nézve a novella korábbi utalásai az idegenségre, a kelet–nyugat-szembenállásra is csak erre a sémára ráépülve képesek működni.

Ezekkel a mizandria határára sodródó részletekkel nem az a baj, hogy az érzékeny férfiolvasók ezek miatt kellemetlenül érzik magukat, hanem hogy a bezáruló szövegek által közvetített világkép olyan kevésbé cizellált, hogy ez a kellemetlen érzés is tökéletesen céltalanná válik – és ha mindez implicit tendenciák túlinterpertálása is, mindenesetre nagyon kevés igazán árnyalt belátás ellensúlyozza azokat. Azonban mindezzel együtt sem lehet azt mondani, hogy a nemi viszonyok kétséges felfogása jelentené a fő gondot, hiszen az nyilvánvalóan egyetlen, bár talán a legszembetűnőbb tünete csupán egy átfogóbb problémának. Tóth Krisztina a kötet más témáit is széles ecsetvonásokkal, elnagyoltan viszi fel, helyenként igen masszív hiányérzetet hagyva az olvasóban. *A szív története* rezüméje (egy lány a társkereső irodában saját apja hirdetésére akad rá) például erős történetet sejtethet, a novella maga azonban alig érződik kidolgozottabbnak: az apa – a többi hirdetőhöz hasonlóan² – egydimenziós karikatúra csak, akinek a másik róla szóló fejezettel összeolvasva is a focimániája marad az egyetlen jellemvonása, a konfliktus pedig abban merül ki, hogy „Agi [...] ezen az estén hosszan, reménytelenül sírt” (68). A homoszexuális szikh férfiről szóló *A pénisz története* teljesítőképessége is kimerül e két tulajdonság össze nem illésének deklarálásában: sem a karakter nem lesz több elvont

kategóriák reprezentánsánál, sem a kategóriákról nem derül ki, hogy azok nem feltétlenül homogén halmazokat jelölnek. A nyelvélküliséget illusztrálni kívánó *A nyelv történetének* Tarzan-történeteket idéző, eltúlzott egzotizmusa (a görög menekültek, miután megszaglásszák a mákos tészta, úgy ítélik meg, hogy a velük beszélni nem tudó konyhásnének földdel gyalázták meg az ételüket) pedig talán csak a megértést elősegítő retorikus túlzás szeretne lenni, ám egyetlen lendülettel lépi át a bármilyen tag értelemben vett hitelesség és a politikai korrektség határát is.

A *Pixel* felületességei persze aligha választhatók el az egész könyvet meghatározó formai döntéstől: az összességében sem hosszú könyv harminc rövidke novellát tartalmaz. A műről megjelent egyik első kritika (Pogrányi Péter: *Felbontás*, prae.hu) a novellák és így a témák halmozását éppenséggel a kötet legpozitívabb tulajdonságaként méltatja, mondván a kötet ezáltal képes szakítani azzal a gyakorlattal, amely ezeket a témákat „többnyire egy külön erre a célra elkerített és gondosan kitáblázott mezőben [...] elkülönítve a normális világ normális diskurzusaitól” tárgyalja. Megfontolandó azonban, hogy a könyv által tematizált területek (holokauszt, vakság, lomizók, kéregetők, agyaganat, Down-kór, állami gondozás, társkereső iroda, mellrák, keletiek nyugaton, menekültek, homoszexualitás, antiszemitizmus, cigányok – és persze szinglik, megcsalt feleségek, elvált párok és elhagyott szeretők) végső soron *mind* a köztudatban periférikus vagy hátrányos helyzetben lévőnek tekintett embereket érintenek, akikkel sokszor önmagában véve is traumatikus események (autóbaleset, amputáció, gyilkosság vagy öngyilkosság) történnek, így számomra éppenséggel nagyon is kérdésesnek tűnik, hogy valóban lehet-e integrációról beszélni, vagy csupán egy nagyobb léptékű elkülönítés zajlik.

A kétségeim gyökerénél az az alapvető tény található, hogy az ismétlődés és halmozás egy irodalmi szövegben mindenképp retorikai tényező. Hogy ennek fontosságát belássuk, elég talán csak Háy János *A gyerekére* gondolni (mely regény egyébként alighanem a legközelebbi rokona a *Pixel*nek ambícióját tekintve): *A gyerek* annak ellenére tudott erős és megosztó regény lenni, hogy nagyon hasonló elemekből építkező, ám az azokat összefogni képes szerkezetet még nélkülöző előzménye, a *Házasságon innen és túl* leginkább csak monotonnak, fásasztónak és sablonosnak tűnt. A *Pixel* központi törekvése is egy ilyen szinergiát teremtő és a felmerülő történeteket motiválni képes nagy struktúra kidolgozása – és erre elengedhetetlenül szüksége is van, hogy az újabbnál újabb társadalmi vagy személyközi anomáliákat csupán felvillantani képes szöveg olvasója ne csak a hiányokat lássa, és végső soron ne érezze azt, hogy egy afféle *freak show*-ba vetődött, ahol a természet számkivetettjeit sorakoztatják fel némi olcsó hatáskeltés reményében. Az olvasás szomorú tapasztalata azonban az, hogy bár leköti az olvasót a rejtvény-

² „Az első úriember egy henteskülsőjű bajszos férfi volt, aki egy bajor stílusú kocsmá pultjának dőlve bámult a gépbe. A második egy ijesztően feketére sült napszemüveges múmia egy vitorlásán, a harmadik hórihorgas, lófogú fiú pitbullal.”

fejtés, amit a különböző fejezetek szereplőinek összekapcsolása jelent, és jól illusztrálja a hat lépés távolság elméletét (a görög származású francia holokausztúlélő nő csak négy lépésre van a frusztrált Baross úti anyukától!), a nagy struktúra kapacitásából éppen legfontosabb feladataira nem futja.

A *térd történetében* egy angol művész évtizedes munkával készít el egy installációt, amelyből „egy-két méter közelségből az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mindez egyetlen testté mosódik össze.” (155) A szöveg-hely nyilvánvalóan önértelmező jellegű, a *Pixel* történetei azonban nem állnak össze a novellabeli testhez hasonló konkrétságú egészé – eredőjük inkább az emberi élet legáltalánosabb törvényszerűségeinek feltárása irányába mutat, a sors mibenlétének kutatása felé, aminek hatása alól, ahogy láttuk, az elbeszélő sem vonhatja ki magát, és amiről a szöveg számtalanszor megismételt mondata ezt mondja: „Akkor a sors – még utoljára – többféle lehetséges történetet felkínált. A valóság pedig a legrosszabbra bökött rá, hogy jó, haladjunk, akkor legyen ez. Mindig a legrosszabb történet íródik jelenné, és ezt mindig csak utólag lehet látni.” (83) A *Pixel* történelemfilozófiája szerint tehát a sors alapvetően determinált, véges számú pontot leszámítva, ahol alternatívákra bomlik, melyek közül egy tőle különböző, de az ember egyéni döntéseitől ugyancsak független ágens választja ki valamelyiket. Bár máshol azt olvashatjuk: „A sors viszont jóval ravaszabb nála: az elbeszélőt még csak-csak el lehet téríteni, a sorsot soha. Dávid nem válogathat a lehetséges valóságok között, legfeljebb meglapulhat egy időre a történetek réseiben” (50), így bizonytalanná válik, *sors* és *valóság* közül melyik az aktív és melyik a passzív instancia – bár az egyén szempontjából ez voltaképpen tökéletesen mindegy, hiszen mindenképpen tőle függetlenül történik mindez, és egyáltalán nem biztos, hogy mindez nem csupán Murphy törvényének kissé komplikáltabb megfogalmazása-e. Ez a sokszor ismételt, alaposan körüljárt és végig komolyan vett tétel meglehetősen alacsony metafizikai potenciáljával kevés kárpótlást nyújt az olvasónak, ráadásul a kötet poétikailag sem sokat profitál a töredezettségéből: hiszen nem sokat jelent a perspektivikusság, ha két nézőpontból is ugyanazt az egytulajdonságú alakot látjuk, mint az említett focista apa esetén, és igazság szerint az sem tűnik számottevő nyereségnek, ha egy szereplőről nem csak megtudjuk, hogy egy gyerekkori támadás miatt fél a kutyáktól, hanem egy másik novellában lát-hatjuk is, ahogyan Boby ráugrik.

Összességében gyümölcsözőbbnek látszik, ha a teafilterekből összeállított test helyett *A szem történetét* tekintjük a kötet egészét értelmező szöveghelynek. Ez az egyetlen novella, amelyben az elbeszélő belép a történetek terébe: a metrón utazik, és megpróbálja elképzelni a szemben ülő vak nő életét sminkje és ruházata alapján, míg végül kiderül, hogy nem vak, fehér botja egy karnis csupán. Ez a távoli és felületes benyomásokra alapozott rekonstrukció persze nem dolgozhat másból, mint a társadalomban felgyűlt és az elbeszélő által előítélletté interiorizált vélekedésekből. Ennek a novellának a működésmódja segít felfedezni

– és innen nézve nyer értelmet az elbeszélő állandó exponálása –, hogy voltaképpen az egész kötet is valahogy így működik, jelenkorunk doxáit rendezi csak újra, és hogy működjön a játék, sosem kérdez rá azok megalapozottságára – miközben *A szem történetének* kudarcos rekonstrukciókísérlete a veszélyekre és korlátokra figyelmeztetve le is leplezi a játékot. A *Pixel* elbeszélőjét tehát valahogy úgy lehet elképzelni, mint a posztmodern szerző ideáltipikus alakját, aki íróasztalánál ülve megkeveri csupán hatalmas fakanalával a világban eddig keletkezett szövegeket, majd a felkavart anyagból merít egy bögrényit – csak éppen Tóth Krisztina szövegek helyett ideológiákkal dolgozik. Afelől, hogy a prekoncepcióknak ez a minden kritikái és szubverzív erőt nélkülöző újrahasznosítása hasznos és üdvözlendő-e, nekem komoly kétségeim vannak – ám az olvasó mindenesetre megerősítve érezheti magát vélekedéseiben, és ez alighanem nagyobb öröm, mint azok megrendülését átélni. Hiszen tudjuk Arisztotelész óta: „Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más.”

Bazsányi Sándor

Tüske a köröm alá

(Tóth Krisztina: *Pixel. Magvető, 2011*)

Robert Altman *Rövidre vágva* (*Short Cuts*) című filmjét Raymond Carver elbeszélései ihlették. Tóth Krisztina *Pixel* című „szövegtestét” meg bizonyos emberi testrészekhez rendelt – többnyire szomorkás, esetenként tragikus – történetek alkotják; és ezek a testrészek (összesen harminc, a kéztől a fenékgig) adják az egyes novellák címeit is (*Első fejezet, avagy a kéz története – Harmincadik fejezet, avagy a fenék története*). És míg az Altman-film mindenféle zavaró önértelmezést kerülve, bármiféle fölös adminisztratív eszköz nélkül hagyja, hogy az egymással lazán érintkező történetek nagyjából összerázódjanak valamiféle szellős és megengedő vizuális logika jegyében, addig a *Pixel* elbeszélője mindvégig érezteti a jelenlétét, tudniillik állandóan belebeszél az adott történetbe, olykor már-már szétfecsegi azt.

Például „a szem történetében” így: „Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érezkelhették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben, én éppen...” (13) Tehát éppen azt próbálja velünk elhíttetni az elbeszélő, hogy történetesen az adott novella főszé-

replőjével szemben ül egy budapesti metrószerelvényben. Holott egyáltalán nem biztos, hogy azáltal lesz hihetőbb egy történet, hogy az elbeszélő elhítteti velünk azt, hogy jelen van a helyszínen; hogy feltétlenül jó az, hogy jelen van a helyszínen. Mert hiába örül a metrón utazó elbeszélő annak, hogy hirtelen rájön, valami „pici kocka” nem illik az általa világtalannak tételezett utastárs sebtiben elképzelt élettörténetébe (tudniillik a kezén látható óra; hiszen minek egy vaknak a karóra?), ha egyszer az olvasónak meg éppen ezek a kollokvialis stílusban fogant elbeszélésügyi „pici kockák” nem illeszkednek az egyébként remekül elrendezett pixelkockákból összeálló kötetbe.

Amit Tóth Krisztina ezzel a döntésével nyer a prózabeszéd (még akár olvasóbarátnak is tűnő) gördülékenységének révén, azt novellái éppenséggel elveszítik az ábrázolásmód világszerűségének vámján.

De lehet, hogy ez is volt a célja: bevinni néhány pontos elbeszélés-technikai ütést az önfeledt olvasónak, benyomni egy-két kihagyott poétikai tuskét a másfélszáz oldalas könyvecskét lapozó ujjak kényes körmei alá. A technofil cím és a mellérendeléses kötet szerkezet joggal emlékeztethet Tóth Krisztina 2006-os *Vonalkód* című prózakötetére, amelyben bizonyos kulcsmotívumok garantálták a hosszabb szövegekből álló kötet egységét. Itt most – az emberi testrészekről elnevezett címek rendszerén túl – kettős garanciát érzékelünk: a különböző történetekben különböző arányban, hol főhősként, hol mellékszereplőként felbukkanó figurák (gyerekek, akik később felnőttek lesznek, nők és férfiak, akik később újabb nőekkel és férfakkal kerülnek kapcsolatba...) összeteljesítményét; valamint ezen összeteljesítmény bőbeszédű kommentátorának tartós – és hangos – jelenlétét. Mintha Tóth Krisztina az utóbbi években a furmányos észjárású Márton László íróiskoláját látogatta volna; és végül – bizonyoság rá ez a kötet – sikeres záróvizsgát is tett. Jóllehet már korábban is mesterséges „vonalkóddal” látta el fájdalmas történeteinek mélyen hiteles jegyzőkönyveit. Ámde ezúttal egyenesen elidegenítő pixelkockákra bontja azokat: megmutatja olvasóinak, hogy amit ők az olvasás során valóságnak érzékelnek, valójában csak a valóság elbeszélése, azaz nem-valóság, csupán annak nem-természetes szövegtükre. Tóth Krisztina látványosan belekarcol ebbe a tükörbe, sőt meg is repeszi annak sima felületét – még ha a novellacímek és testrészmotívumok rájárával össze is fogja könyvének „szövegtestét”. Mindazonáltal a gazdagon burjánzó „szövegtest” és a rajta élősködő elbeszélői hang jókora – termékeny? zavarba ejtő? döntse el ki-ki saját maga – feszültséget visz a kötet egyébként teljességgel egynemű nyelvi valóságába.

Az egyik novellában („a kéz történetében”) felbukkanó aszszony másik novellában („a pénisz történetében”) felbukkanó fia, Jean-Philippe és annak férfiniszteretője, Jyran „még egyszer utoljára, elkeseredetten szeretkeznek” – mégpedig az indiszkrét elbeszélő jelenlétében, aki sietve hozzáteszi: „Azt persze, hogy ez volt az utolsó, csak mi tudjuk, innen az elbeszélés távlatából.” Majd helyesbít: „Vagy mégse?” (99) Az időbeli előreutalás két síkon zajlik tehát: a történetén és az elbeszélésén. Az utóbbi pedig

elidegenít minket az előbbbitől. Még akkor is, ha halljuk Jyran logikus (és egyúttal a novella címére is vonatkozó) magyarázatát: „Utódokat kell nemzeni. Azért van a fasz.” (Uo.) A novella tehát magán viseli Tóth Krisztina kettős könyvelésének jellegzetes pecsétjét: az elbeszélő egyrészt figyel a történetre, azaz felkelti a figyelmünket a történet iránt; másrészt arra is figyel, arra is ráirányítja a figyelmünket, hogy ő meséli a történetet, és hogyan. Ez a kettős beszédrend pedig időnként inkább zavarónak hat, semmint természetesnek, vagy legalább üdítőnek. Mert például már-már kéretlen arcucsapásként fogadhatja az olvasó „a fenék történetének” nyitóbekezdését, amelyben egy „babakocsis nő”, miután az Universitaii útról befordul az Avram Iancu utcába, majd elhalad a Babeş-Bolyai Egyetem mellett, tehát miután útvonalával felvázolta a novella terét, „a második mondatban körülbelül a Biasini szálloda magasságába ér” (163). De mit keres a Biasini szállodáról szóló mondatban a „mondat” szó? Nem és nem tudom felfogni. Nem és nem értem, mi szükség az önmagában érdekesítő elbeszéléstér elbeszéléstechnikai aláaknázására. Hiszen bőven elég volna a kötetszerkezet és a motívumkezelés *tényleg* minőségi módja ahhoz, hogy tudjuk, a novellák szerzője érti a dolgát. De még inkább érzi és látja a pixelkockákban ábrázolt sorsok és világok szomorú szépségét, olykor iszonyatát. Nem volna szükség például arra sem, hogy az elbeszélő néhány oldalon belül változtatgassa az adott szereplő nevét, életkörülményeit, sőt sorsát; az utóbbi úgyis változik magától.

Az utolsó szeretkezésük előtt ázott teafilterekkel játszó Jean-Philippe jóval később, öregemberként „kiállítóterem nagyságú, hatalmas műtermében” végre befejezi a „Művet”, amelyet egyébként hosszú éveken keresztül, jórészt térdepelve készített (elvégre „a térd történetét olvassuk”): a hatalmas, barna bőrű szobor-férfitestet immár nem („a pénisz történetéből” ismert) nedves, hanem kiszáradt teafilterek borítják, amelyek árnyalatukban ugyan eltérő „pixelekként” olvadnak össze – mégiscsak egységes textúrává (155). Persze csak akkor, ha megtartjuk a kellő távolságot. Ha nem megyünk túlságosan közel, mert akkor *tényleg csak* teafiltereket látunk. A pixelekből álló látvány összetett hatásának titka: *egyrészt* tudunk arról, hogy minek köszönhetjük a látványt, *másrészt* önfeledten élvezzük is a látványt. És nem feltétlenül örülünk annak, ha állandóan tudatosítják velünk mindazt, amit egyébként is tudunk: hogy valójában különálló monokróm kockák halmazát látjuk. Maguk a novellák – mint „szövegtestek” – nem is tennék tönkre az olvasó tudatosan vállalt illúzióját, hogy tudniillik önként belemegyünk az irodalmi fikció „olyan, mintha” típusú játékába. Ám a (nem alkatilag; és ez a fájó!) tudálékos elbeszélő olykor, sőt sokszor – sajnos túlságosan is sokszor – nem engedi meg nekünk ezt a tudatos önfeledtséget. Közbeszólásai úgy fokozzák a pixelhatás egyik oldalát (a reflexívet), hogy ugyanakkor gyengítik a másikat (az illúzióst).

„Ha az olvasók repülni tudnának, beláthattak volna a szobába” – olvashatjuk (mi, a megszólított olvasók) „a szív történetének” második mondatában (már megint az a bizonyos „második mondat”!). Csak hogy így folytatódjék a harmadik