

SZABÓ Gábor

# Red sails, thunder ocean

(Garaczi László: *Hasítás. Egy lemur vallomása* 5., Magvető, 2018)

A lemur-kötetek ötödik darabjaként megjelent *Hasítás* több tekintetben visszatér a *Mintha élnél*, a *Pompásan buszozunk!* és az *Arc és hátraarc* poétikai rendjéhez, a pszeudo-önéletrajzokban kidolgozott, és Garaczi védjegyévé vált nyelvi, történetmondási (-bomlasztási) megoldások otthonos világához.

Egyrészt persze nagyszerű, ha egy írónak *van* hova visszatérnie, és az „Esterházy utáni” prózatechnikai stratégiákat fókusz-ként és prizmaként egyképp működtetni képes Garaczi-próza jelentősége e tekintetben aligha megkérdőjelezhető. Ugyanakkor a legutóbbi lemur-történet, a 2015-ös *Wünsch híd* olyképpen tudta átrendezni megszólalásmódját az addigi kötetekhez képest, hogy — érzékeny és folyamatos párbeszédbe lépve az életmű egészével, azaz visszanyúlva Garaczi „korai”, prózaversszerű, szürrealisztikus–meditatív darabjaihoz is — nem csupán újramondta, de újra is értelmezte saját hagyományát. A 2015-ös könyv a szövegeibe hangsúlyosan épülő látomásos szövegárványoknak köszönhetően hatásmechanizmusának meghatározó részévé avatta a rövidtörténetek töredékességéből következő víziószerű, alogikus, asszociatív jellegű jelentésképzés bizonytalanságát. Finoman egymásba hajló belső rímeinek, ismétlődő szövegömbjeinek jelentős része nem kapcsolt össze világos jelentéseket, nem zárt le szekvenciákat, összetükrözésük nem rögzített magyarázatokat és nem jelölt ki biztos viszonyítási pontokat, tehát az erős szerkezeti logikára épülő, könnyebben befogadható lemur-írásoktól eltérő olvasói, befogadói munkát követelt meg.

A személyiség megírhatóságának, kifejezhetőségének problémája, amely tulajdonképpen minden egyes lemur-könyv fontos téje, ott az egzisztencia reménytelen világba vetettségének és elkerülhetetlen pusztulásának lírikusan filozófiai hangoltságú folyamatoként ábrázolódott. Ami a hiányok, elhallgatások, a nyelv töréseiben megmutakozó csendek atmoszférájából érzékeny gomolygott elő, az most a *Hasítás* lapjain viszont többnyire nyelvi formát ölt, valamiképp kimondódik, sőt szentenciává — persze, a Garaczitól megszokott módon általában duplafenekű, önironikusan lebegő megnyilatkozássá — válik.

A Mikinek tulajdonított, Petri *Felirat* című versének utolsó sorát parafrázáló, egyszerre ars poeticus és egzisztenciálfilozófiai

programkijelölés, a „jelen lenni, jelt nem adni” (19) például épp az efféle direkt megfogalmazások hiányában — sőt: hiányától! — csupán az elliptikus nyelv és szerkezet finom összjátékában előpárolgó lehetőségként tudott a *Wünsch híd* fontos alaptapasztalataként megmutatkozni. A regényben egyébként az iménti Petri-parafrázist megfogalmazó Miki az, aki a *Hasítás* elbeszélőjéhez képest egy ezek szerint másféle alkotói stratégiát képviselve a hallgatásban, az elrejtésben látja a maga irodalmi munkásságának lényegét; az ő senki által nem olvasott művéről csak annyit tudni, hogy bizonyos idézeteit a testére tetoválva hordozza, illetve versének utolsó sora is felhangzik egy ízben az elbeszélő — ki tudja, mennyire pontos — interpretálásában. (19)

„Ó, miért kell mindent kimondanom?” — hogy stílszerűen egy másik Petri-sorral éljek a *Hasítás* kapcsán, ami ráadásul Miki poétikai útmutatásában is igen hasonlóan fogalmazódik meg: „Csak annyi jelet hagyni, amennyi föltétlen szükség.” (18) Mintha Miki láthatatlan életműve a *Hasítás* nyelve mögött áramlana, beszivárogva ugyan időnként a regény hasítékába, csendjeibe, ám mégis minduntalan felülíródik az elbeszélő nyelv emlékezés-áradatában.

A *Hasítás* természetesen a korábbi lemur-történetekkel is párbeszédre lépve építi magába saját hagyományát, ám érzésem szerint a *Wünsch híd*hoz képest talán kevésbé értelmezi újra, inkább csak felidézi és megismétli azt. Az elmúlással való sorsközösség felvállalása, az emlékezésben történő feloldódás, az időbe hullás szenvedélye, valamint a saját szövegmúltban történő megmerítkezés technikája ezúttal is az emlékezet fenntartásának olyan gesztusa, amely ezen az újramondáson keresztül egyszerre próbálja rögzíteni, elhárítani és jelenné formálni a létvesztés tapasztalatát. Ám mindez mintha a korábbi lemur-szövegek poétikai és nyelvi stilizációjának, formavilágának pusztá újraképzésén átszűrve közvetítődne ezúttal, hangsúlyosan ideértve a groteszk humor (egyébként nagyon üdítő) visszatérését is, melynek hiányán több kritika is értetlenkedett a *Wünsch* szikár lírája kapcsán. Nehéz időnként eldönteni, hogy a *Hasítás* és az előző regények közt képződő viszony mikor sugall állítást vagy paródiát, affirmatív ismétlést vagy viszonylagosító kifordítást. Ezekre az áthallásokra a későbbiekben több példát is említve visszatérek.

A dolog mindazonáltal mégsem ennyire egyszerű, hiszen a *Wünsch híd* szövegemléke egyrészt közvetlen előzményként, paradox módon pedig fenyegető *jövöként* is rávetül az új regény történetére, hiszen az ott jelzett események egy része a *Hasítás*ban elbeszéltek — hangsúllyal tehát a 80-as évek — folytatása, következménye. Ez a kettős irányultságú emlékezésdinamika természetesen erősen, és számos irány felé alakít(hat)ja, terelheti a mű befogadását. Nagyon sok függ tehát attól, hogy milyen átjárásokon keresztül — például mennyiben tekintve „kályhának” a *Wünsch*-öt — olvasódik össze az új regény a sorozat előző részeivel, s így milyen összefüggéseket, hangulatokat, nyelvi–poétikai ösvényeket emel ki a befogadó a *Hasítás* olvasásakor, illetve mindezeket hogyan dolgozza össze az új regény poétikai ajánlataival. A regény címe — egyebek mellett — olyan

fogalomként értelmeződik számomra, amely nem csak a műben elbeszélte életesemények foglatának, de általánosságban a lemur-poétika önjellemzésének is magyarázata, vagy akár játékos szakterminusa lehet.

A hatvanas években a párizsi szituacionista művészcsoporthálózat a városi tér megtervezett szerkezetét a kapitalista elnyomás fegyvereként, a hatalom „pszichogeográfiai” támadásaként értelmezte, s ezzel szemben dolgozta ki, sőt emelte programmá a különböző városi terek közti gyors, a szabályozott útvonalakat radikálisan figyelmen kívül hagyó áthaladás, átvágás, *hasítás* gyakorlatát. A véletlen és a felszabadító játékoság szerepének hangsúlyozása az épített kapitalista környezet tervszerűen létrehozott hierarchiája és normái ellen a személyiség felszabadításának lehetőségévé, az elnyomó és kényszerítő normatívással szembeni küzdelem művészi eszközévé, a térviszonyok és a személyes lehetőségek újragondolásának praxisává, a szabadság virtuális terepévé vált. Rossz nyelvek szerint egyébként a fiatal művészek elsősorban az egymástól messze elhelyezkedő kocsmák közti útvonalakat próbálták elsősorban lerövidíteni, amit viszont azért érdemes mégis megemlíteni, mert a *Hasítás* történetmozaikjai főképp a 80-as évek underground létformájának hasonló terepein és közegében játszódnak. A *hasítás* kifejezés így a szövegtér távoli idő- és térviszonyokat vágásszerűen összekapcsoló poétikai megalkotottsága mellett egyszersmind e létforma antropológiájára, illetve annak a regényben megjelenő koreográfiáira, léttapasztalatára és önszemléletére is utal, ennek a szöveg egészét átható metonimikus jelenlétére íráskom végén térek vissza.

A cím efféle értelmezése felől nézve Garaczi új regénye e politikai és nemzedéki gyakorlat irodalmi megvalósulása, hiszen a linearitás, a történetyszerűség, az elbeszélés normatív módon szabályozott útvonalaival szembeszegülve a legeltérőbb terek és idők közti villámgyors közlekedés geográfiáját valósítja meg. A *hasítások* többféle módon érvényre jutó szövegformáló ereje olyan mozgékony térviszonyokat hoz létre, amelyben a váratlan és egymást is generáló kapcsolódások, meglepő érintkezések következtében a mélység és a felület térviszonyai épp úgy viszonylagosítják egymást, ahogyan megszűnik a távolság a valóság és a fikció szövegrétegei közt, mozgásba lendülnek a részegész, a „saját” és az „idegen” közti elvi határok, és ahogyan új geometriába rendeződnek az időbeliség kategóriái is. Mindezek következtében a *Hasítás* olyan sűrű, mozgásban, folytonos alakulásban lévő szövegtartománnyá alakul, melynek felszínén minduntalan új találkozási pontok, irányvonalak és térstruktúrák rajzolódnak ki.

E poétikai eljárás fontos és beszédes belső tükre — a *mise en abyme* tükörjátéka, mint látni fogjuk, a regény alapvető poétikai alakzata — az elbeszélő folytonos törekvése arra, hogy minél kevesebb kézfogáson keresztül teremtsen kapcsolatot távoli hírességekkel. (A módszer egyébként ismerős módon úgy „touch and go”-nak neveztetik itt is (56), ahogyan a *Mintha élnél*ben a híres írókkal való kapcsolatfelvétel módszertana.)



Aligha véletlen, hogy már a regény első oldalain feltűnik egy olyan öntelmező jelenetsor, amely a távolságok leküzdésének és megszüntetésének eme szerzői stratégiáját modellálja: a szociológiai kérdőíveket kitöltő elbeszélő először csak a válaszokat adja meg a kérdezettek helyett, majd a vizsgálandó személyek adatait is maga találja ki a kérdőív első lapjára. A tényektől történő folyamatos eltávolodás stációi során életek, sorsok, sőt fiktív karakterek válnak valóságossá a Szociológiai Intézet által minden további nélkül hitelesként elfogadott kérdőívek révén: a fikció megszállja a realitást, önmagát dokumentumként hitelesítve törli el a köztük lévő távolságot. Alighanem az összes lemur-sztorira érvényes szerzői önjellemzésként olvasható ez a szövegrész, hiszen Garaczi prózájában mindig is meghatározó volt a valósággal, a referencialitással folytatott olyasféle poétikai játék, amelyet Petri (legyen megint ő) a „lírai tolvajkulcsokat reszelni szemmértékre a szűk baráti körnek” sorban fogalmazott meg.

Hiszen ahogy a régebbi lemur-történetek esetében, úgy nagyjából itt is felismerhető, vagy legalábbis sejthető a figurák és az események valóságbázisa, amely azonban poétikai dimenzióba kerülve — a szociológiai kérdőívekkel folytatott játék

modellje szerint — bizonyos fokig érvényteleníti, hatástalanítja, pusztá effektussá oldja e referencia-vonatkozásokat.

Nem szeretnék túl sok példát hozni erre, hiszen a reális és a fikatív közti átjárások kimutatása és elemzése a régebbi Garaczi-recepciónak is gyakori elfoglaltsága volt, két jelenetsort említenek mindössze ezzel kapcsolatban, többé-kevésbé ötletszerűen. Az egyik a Bizottság együttes Ambaradan néven történő szerepeltetése, illetőleg a velük kapcsolatos ismert anekdoták szöveg-gé formálása (72–75), a másik pedig az a Csupor Ferihez köthető besúgói jelentés, amely mintha a Pécsi Zoltán fedőnevű (a művészvilágban Algot László néven ismert, ám valójában Hábermann Gusztáv névre hallgató) ügynök 1986. január 28-án írt jelentésének részlete lenne az Örley-kör Corso-kávéházban tartott összejöveteléről, ahol egyébként bizonyos Garaczi László is név szerint kerül említésre. (152)

Az elbeszélő érintettségének önéletrajzi vonatkozásait — a regény borítóján szereplő szerzői név viselőjének Örley-körös múltját — jelzi ezzel kapcsolatban a regénynek az a korábbi részlete, amelyben röviden utal e jelentés „valós” körülményeire: „Elolvasom az egyik cikket, amit Csupi írt egy új könyvről. Pár hete találkoztam vele a Corsóban, semmi nem változott, kötött pulóver, szöghaj, fontoskodás. Nem volt pénzünk, a végén neki kellett kifizetnie a ceheet.” (84)

A kérdőívész metaforikus alapsémájából kibomló íróvá válási folyamat, a „megélt” és a „megírt” közti kapcsolódások elrendezése a regény kiemelten fontos problémája. Ezért érzem lényegesnek a *Hasítás* szerkezetének látványos önreflexivitását: a szerző születése és a szöveg alakulása, s az ezeket összekötő belső tükrök elbizonytalanító játéka egyképp a mű önelemző tendenciájának része. Az írás és az (ön)analízis párhuzamos, egymást feltételező folyamatként történő elképzelése érhető tetten a gyermeki pszichoanalízis történetészálaban is, melynek során az önmegismerés lehetősége és a fantázia szabadon engedése, az „én” megalkotása és fikatív világok teremtése közti összefüggések felfedezése — a kérdőívészhez hasonlóan — szintén egy irodalmi program modelljének tekinthető.

Szerző és szöveg, elbeszélő és elbeszél, a „valóság” és a mű valóságsszintjeinek képlekeny viszonyrendjét illetően érdemes a *Hasítás* egyik ezzel kapcsolatos eljárását szemügyre venni. A regény több olyan betétnovellát is tartalmaz, amelyek az elbeszélő különböző életszakaszainak termékeként ágyazódnak a szövegbe. Ám ezek a betétek, pontosabban szinopszisek maguk is az elsődleges fikció szintjére emelkednek azzal, hogy az ott megírtak némelykor a regény elsődleges narratívájának formálói lesznek. Látványos, ahogy e bennfoglalt szövegek bizonyos szereplői, mintegy életre kelve az elsődleges elbeszélés egyes jeleneteiben tűnnek fel a későbbiekben. Így történik ez rögtön az első szövegbe ékelődő prózaszinopszis esetében is, amelyet az elbeszélő még a kérdőívész közben ír. Ebben az 1956-os történetben tűnik fel ugyanis egy olyan csecsemő, aki minden bizonnyal a későbbi elbeszélővel lesz azonosítható, s aki így egyszerre lesz szerzője és szereplője, „elképzelt” és „valós” karaktere a regénynek. Egy

másik betét két múzeumőre — a híres festményeket sajátosságos elképzelések szerint átpingáló Pikasszó és Leonárdó — az elbeszélő berlini időszakában tűnik fel „valós” szereplőként. Az ő esetükben a képeket újramázoló, átinterpretáló tevékenység ugyanakkor megint csak olyan belső tükör is egyben, amely az eredeti és a hamisítás, a valóság és a fikció elbeszélői alapkérdését variálja, ahogyan ennek párjaként a Zrínyi-festmény kétféle, frivol és pátoszos értelmezésének játéka is a nyelvi reprezentáció lehetőségeinek és a referenciális alapoknak a hasonló viszonylagosságát sugallja. (79–81)

Az elsődleges és a bennfoglalt elbeszélői módusok keveredésével a szövegrétegek egymásba hajlanak, megszüntetik, áthágják a köztük lévő távolságot. A regény különböző narratív szintjein futó eseményszálak Möbius-szalagként tekerednek egymásba, kimozdítva a különböző szövegdimenziók státuszát, megbolydítva azok hierarchiáját, kétségessé téve így a szövegen belüli térvizonyok rendjét. Ebből fakadóan válik izgalmasan sokértelművé a műben a „realitás” és a „fikció” kategóriáinak használhatósága, amiképp az elbeszélő szereplők ontológiai státusza is vibrálóan instabil lesz a regény poétikai rendjében.

Ez az elbeszélői megoldás olyan valóságkritika is egyben, amelyen keresztül Garaczi legrégebbiről talán Gide (és rajta keresztül persze a szerzői metalepsziseket, *scene shiftek* stb. alkalmazó posztmodern) hasonló kísérletéhez kapcsolódik, erőteljesen továbbgondolva, és gazdagabban szőtt poétikai összefüggésrendszerbe helyezve a *Pénzhamisítók* alapvetően intellektuális jellegű regényelméleti problémáját. (A francia regényhez hasonlóan amúgy Garaczi műve is több ízben címszerűen utal az általunk olvasott regény megírásának tervére és folyamatára.) Érdekes, hogy az elbeszélő viszont Flaubert-re hivatkozik az írói műhelygondok megoldásával kapcsolatban, pontosabban arra a flaubert-i bon-mot-ra, mely szerint minél tovább nézünk bármely dolgot, annál érdekesebb lesz: „Gyakoroljam a megfigyelést, a pontos nyelvi ábrázolást. Addig néztem a fát, míg semmi más nem látok. [...] Ébresszem rá a fát egyedisége különös rangjára” — javasolja ugyanis Miki az épp alkotói válsággal küzdő elbeszélőnek. (18) Ez a kontemplatív prózagyakorlat persze aligha összeegyeztethető a lemur-poétika villódzó sokszínűségével, így nem csoda, ha az elbeszélő néhány, ahogy írja, sikertelen „flóberezés” után (a kifejezés EP találmánya) a következő elképzelésre jut: „Mi lenne, ha nem egy fát írnék le, hanem az összest. [...] Egy adott pillanatban a Liget térideje.” (78) A flaubert-i bölcselem de- és rekonstruálásából származó ötlet viszont már metaforikus önjellemzésként, és ismét egy metareflexív alakzatként fogalmazza meg a *Hasítás* poétikai mintázatát.

A regény belső tükröződések, ismétlések, témavariációkat visszhangzó szerkezete ugyancsak a távoli tér- és idődimenziók gyors összerántásában érdekelt és szintén a szövegfelszín Möbius-szerűen sejtelmes nyitottságát erősíti. Az efféle tükrös, imitatív, asszociatív kapcsolódásokon nyugvó szerkesztés izgalmasan valósult meg legutóbb a *Wünsch híd* oldalain, amelyet a mikroszemcsék, távoli szövegfoszlányok finom belső rímjátéka

kapcsán a lemur-történetek közül a legközelebb éreztem a töredékesség elvének Esti Kornél által megfogalmazott „maradjon minden [...] töredéknek” imperatívuszához. A *Hasítás* a maga részéről szintén érvényesnek érezheti az *Esti Kornél*-rokonságot, legalábbis erre utal az az hommage, amely a regény veszteségtörténeteit (kiváltképp a berlini, illetve a párizsi utazásokat) a *Cseredi Bandi Párizsban* című Kosztolányi-novellával hozza összefüggésbe, ennek jól látható emblémájaként az ott hangsúlyos poétikai helyzetben álló „très bien, princesse” kifejezés ismétléseivel (91) is nyomatékosítva ezt a kapcsolatot.

Az elmozdulások, találkozások és kölcsönhatások a szöveg térfelületeinek egymásba hajtogatásán keresztül természetesen az időviszonyokat is összehajtogatják. Nem mintha a szöveg ne tartalmazna egy megszokott módon előrehaladó kronológiát, a klasszikus önelbeszélések fejlődéselvű építkezését látszólag lelkiismeretesen szem előtt tartva jelzi a múlt évek bizonyos dátumait. A megbolydult térvizonyok azonban lépten-nyomon szétzilálják az egyenesvonalú időbeliséget, ami ismert módon az eddigi lemur-könyvek időszerkezetét is meghatározta. Az elbeszélés mindenkor jelen idejét az aktuálisan egymásba hasadó tér- és időrétegek metszéspontjai formálják, sajnos, az egyik szövegrészlet vége, amely a regény addigi eseményeinek egy részét listázza, eme technikára fel is hívja a figyelmet: „minden most van”. (145) Ezt a tételmondatot aztán a regény több jelenete is képvisíti, ilyen például egy édességes tál egymásba passzírozódó, morzsalékossá omló sütijszeinek leírása (149), vagy akár a „Sid Vicious, a szimatszatyor és Kierkegaard” elvileg heterogén elemeinek közös térbe kerülése. (56)

A *Hasítás* legfinomabb eszközökkel megoldott időjátékai szerintem azok, amelyek valamiféle ellipszis, hiátus megképzésén keresztül teremtenek rejtett belső ívet a szövegben. (Ez lenne „Miki” titkos jelenete a műben?) Csak kettőt említenék ezek közül, amelyek együttese viszont a társadalmi és a személyes hazugságok, (el)hallgatások összefonódó gyakorlatának példázataként is olvasható lehet. Gyermeki emlékeit idézve az elbeszélő egy látszólag mellékesen odavetett mondatban rögzíti, hogy az őt fürdető bejárónő karján valamiféle számot lát. Évtizedekkel később, mikor édesanyjával meglátogatják a már idős asszonyt, egy nézeteltérés után az anya sértett elnémulását a mesélő így kommentálja: „tudom, hogy arra gondol, *ezek*”. (150) Ebben a kurzivált névmásban egy hallgatáson, amnézián, elfojtásokon alapuló társadalom ijesztő mentalitástörténete íródik a *Hasítás* sorai közé: a regény fontos és példásan megoldott mutatványainak egyike ez a jelenet. A másik esetben pedig a család magántörténelmének egy láthatatlan történetszála sejlik fel, melyet szintén a szöveg távoli eseményeinek összekapcsolása hozhat létre. Ennek első mozzanata a szülők fojtott szóváltásának kihallgatása, amiért az anya Béla bácsihoz, a gyerekpszichológushoz hordja az elbeszélőt, melyet aztán évtizedekkel később az orvos nevének felemlégetésekor, az anya furcsa hangsúlyára reflektáló narrátori mondat egészíti ki, formál történeté: „mintha megértenék valamit, amit nem akarok tudni”. (151) Itt, és még

néhány másik jelenetben mutatkozik meg az a Garaczi prózájának kiemelkedő pillanatait jellemző eljárás, melynek során egyes apró események, hétköznapi részletek, érzéki élmények vagy villanásnyi emlékmozzanatok hirtelen létsorsok foglatatává, tömörítőjévé, sőt talán létmagyarázatok forrásaivá képesek válni.

A tükörjáték nem csupán a szövegen belül működik, hanem — megszokott módon — a többi lemur-történettel is folytonosan kapcsolatot teremtő poétikai elvként van jelen a *Hasításban*. A regényben tükröződő szöveg emlékek, a saját-hagyomány reflektált emlékezete az ismétlődéseken keresztül hol újabb összefüggéseket, irányokat tud teremteni, ahogy például a *Mintha élnél* és a *Hasítás* azonos időszakot bemutató 1956-os leírásai, hol pedig inkább csak emlékeztető markereknek, kézjegyeknek tűnik, amely csupán a szerzői copyright látványos bélyegzőjeként kerül a szövegbe. Ilyennek vélem többek közt például a „miért vannak a valamik, miért nem inkább a semmi?”, vagy a „mintha élnék” szövegbe kerülését. Van aztán néhány olyan részlete is a regénynek, amelyben a szövegközi kapcsolat indirektebb módon jelentkezik, inkább csak áthallásosan. Azokra a jelenetekre gondolok, amelyeknek „eredetijét” már olvastuk régebbi lemurowban, itt pedig némi transzformáció után mintegy újrahasznosítva bukkannak fel. Ilyesmit érzek például annál az egyébként nagyon viccesen szcenírozott jelenetnél, amelyben az elbeszélő saját apjaként társalog a telefonon jövődől anyósával. (58) Az apai szerep betölthetősége, a normatív értékvilágokhoz való igazodás igénye és lehetetlensége, az apai aláírás hamisításával történő próbálkozás a *Pompásan buszozunk!* emlékezetes jelenetéből lehet ismerős, az elbeszélő rotációs kapával történő társalgása (120) viszont a vödörrel folytatott *Mintha élnél*beli hosszadalmas párbeszéd emlékét idézi. Ezek az áthallások, utalások, visszhangok, a kötetek közt kihátsított járatok jó esetben a sorozat egyes darabjai közti gyors közlekedés lehetőségét, a jelenségek együtt-látását segítik elő, sikerületlenebb pillanatokban az önismétlés veszélyét rejtik magukban.

A sorozat többi darabjához hasonlóan — és itt ismét a *Wünsch híd*at emelném ki elsődleges igazodási pontként — a *Hasítás* is a veszteségtapasztalatok leltára. A 2015-ös regényben a halálemény(ek) sora sokszorozza, terjeszti szét prizmaként a pusztulás jelenvalóságát a kötet nyelvi rendjében, ahol a romlás látomásai így a legkülönbözőbb összefüggésekben tűnnek fel. A *Hasítás* esetében egy gyermeki pofon vissza-visszatérő traumatikus emléke az az ősjelenet, amely kitörölhetetlen rendezőelvként formálja bukástörténetekké a jelen tapasztalatait. A „mindent elszúrtam hatévesen” (135) szorongató felismerése tulajdonképpen ismét a *Pompásan buszozunk* „jaj, istenem, minnek is nőttem meg” hasonló alapélményét visszhangozza, és ezúttal is az időbe vetettség rémületét, valamint az idő haladásával szembeni ellenszegülés vágyát nyomatékosítja. Az idő visszafordításának, eltérítésének, az ősjelenet által megszabott irányból történő kisiklásának személyes igénye, a sors újrendezésének vágya a szöveg pszichogeográfiájában a már érintett *hasítások* révén formailag is rögzül. Az ötödik lemur-könyv után meg lehet kockáz-

tatni, hogy Garaczi regénysorozatának egyik kiemelten fontos ambíciója — az érzéki imaginációk idő- és énképző játékában megragadni kívánt idő rögzítési kísérlete — a prousti regényfolyam egy lehetséges kortársi alternatívájaként, persziflázsaként, ironikus redukciójaként és rekonstrukciójaként tűnik fel.

Az idő- és térvizonyok gyors újrendeződései nyomán az „én” maga is olyan diszkontinuus állapotrajzok sorozataként jelenik meg, amelyek mindegyike a veszteség tengelyén tükrözteti magát. A *Hasítás* poétikája így a „hogyan határozhatom meg magamat idegenként?” ismeret- és szubjektumelméleti paradoxonjának megoldási kísérlete, ám ez az idegenség, pontosabban annak poétikai színrevitele néha az ismerősség érzetét kelti. Időnként olyan otthonosan meghitt regénytájon hasítunk, amelyet, úgy tűnik, már többször bebarangoltunk, s ahol néha bizony ismert motívumokba, ötletekbe, eljárásokba botlunk. Az előző példatárát bővítve, a *Pompásan buszozunk*ban az „én” ugyanúgy a bűn hordozója, mint az új regényben: ott a kontyos maca lecsúzlizása teremti meg a személyiség önértelmezésének és ebből fakadó szorongásának kereteit, míg a *Hasításban*, ennek mintegy variációjaként az elbeszélő neve („Garaczi László”) egy tábori csínytevés tetteseinek leleplezésekor hangzik el (40), egy másik szöveghelyen pedig mint vírusgazda egy fertőző betegség hordozója és terjesztője bukkan fel. (35)

Az abjekt, a Másik, az idegen domesztikálhatatlan jelenléte Garaczi prózájának mindig is kitüntetetten fontos, többnyire ironikus játékosággal ábrázolt eleme volt. A *Hasításban* — és itt térnek vissza az írásom elején jelzett marginális személyiség-konceptió érintéséhez — ez a létmód és énmodell a 80-as évek végtelenített házibulijának, kocsmázásainak, az önpusztítás változatos scenárióinak leírásában eseményszerűen is megjelenik, ám egy finoman szőtt David Bowie-utaláson át rejtett módon, tulajdonképpen inkább *hallhatóan* árad szét a teljes szövegben. A regény egyik szereplője ugyanis Bowie-ról ír verset, amelyben bizonyos vörös vitorlákról esik szó (143), ami nyilván a zenész *Lodger* albumának *Red sails* című dalára utal, amelyben e vörös vitorlák *hasítanak* a megvadult óceánon. E szám emlékezetes zárlatában a *hinterland* elfoglalása, meghódítása, egy nomád életforma programja fogalmazódik meg, márpedig mind poétikai, mind pedig szubjektumelméleti tekintetben épp e *hátszág* feltérképezése alkotja Garaczi prózájának kiemelten fontos tartományát. A *Hasításban* számomra mindvégig a „we're gonna sail to the hinterland” fájdalmasan heroikus kórusa dübörög. S e hátszág helyrajzáinak, útvonalainak bejárása és megmutatása, geográfájának és határvonalainak merész és rezignált újrendezési kísérlete mindenképp a *Hasítás* jelentős érdeme.

DECZKI Sarolta

## Bazi nagy magyar lagzi

(Krusovszky Dénes: *Akik már nem leszünk sosem, Magvető, 2018*)

Ez az a regény, melyben a debreceni vasútállomás mellett álló 24 emeletes magasház — mely már Tar Sándor: *Szürke galamb* című bűnregényének is fontos helyszíne volt — aljában található késdobáló, a Petőfi presszó bevonult az irodalomba. Ezen túlmenően azonban számos egyéb fontos erénye is van, többek között az, hogy érdekesítő, beszippantja az olvasót, nem lehet letenni a könyvet, vagy ha igen, akkor az ember azon kapja magát, hogy feléje kalandoznak a gondolatai. Olvassatja magát, és foglalkoztatja az olvasót.

A cím egy meg nem valósult életlehetőségre utal. Arra, hogy akár mások is lehettünk volna, de életünk egy bizonyos pontján máshogy alakultak a dolgok, és nem lettünk azok, akik lehettünk volna. És egy idő után az ember kénytelen belátni, hogy már sosem lesz az, aki egyszer akár még lehetett is volna. Ez nem rendkívüli belátás, hiszen az ember harminc körül kénytelen rádöbbenni, hogy már nem lesz belőle világklasszis focista, rockszár, és nem tesz nagy matematikai felfedezést sem. Az emberi élet lehetőség-lét, tartják az egzisztencialista filozófusok, és ezek a lehetőségek a választás, a döntés által realizálódhatnak. Azáltal, hogy az ember az élet bizonyos fordulóin döntéseket hoz, és ezzel bizonyos lehetőségek mellett teszi le a voksát, melyek más bizonyos lehetőségeket kizárnak. Az emberi élet az idő haladtával egyre több meg nem valósult lehetőséget görget magával, egy csomó olyan lehetséges identitással, akik már nem leszünk, sosem.

A regény szereplői előtt nem álltak rendkívüli lehetőségek, csak éppen olyanok, amilyenek errefelé, a késő nyolcvanas és a kétezertizedes évekből Magyarországon adódnak szoktak, úgy vidéken, mint Budapesten. Ám vannak, akiknek még az átlagos lehetőségek közötti választás sem adatott meg, akiket az élet nem állított döntések elé, akik elől megtagadta azt a lehetőséget, hogy urai legyenek a sorsuknak, és maguk választhassanak maguknak élet- és identitásképletet: ők a hajdúvágási tudógondozó intézet gépeken élő lakói. Őket ábrázolja az a kép, melyet az intézet egyik lakója festett a lábujjaival. A színes, tiritarka festményen valamennyien egy tisztáson ülnek egy ünnepi lakomán. A kép utópia, hiszen a betegek képtelenek mozogni, betegségük meg-

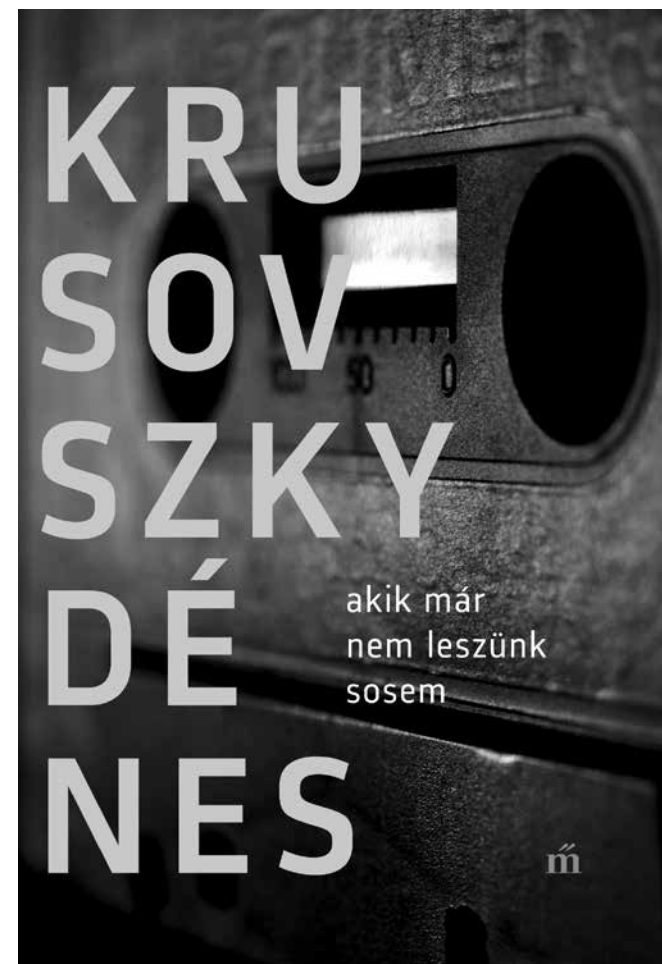
bénította őket — kit már gyerek-, kit csak felnőtt korában —, életük végéig gondozásra szorulnak.

A regény egyik szála, az *A dzsinn* című fejezetben olvasható történet itt játszódik, a hajdúvágási tudógondozóban, 1986-ban, a csernobili katasztrófa idején, a lassan korhadó szocializmusban. A következő idősík 1990, Amerika, a többi szál pedig már a kétezertizedes években játszódik Bécsben, Budapesten, Sopronban, Debrecenben és a regényben Hajdúvágásnak nevezett Hajdúnánáson. Egyedül ez az utóbbi település szerepel álnéven. Az írói döntést alighanem az indokolja, hogy kisvárosról van szó, ahol mindenki ismer mindenkit, ahol a helyszínek, események, bizonyos jelenségek könnyebben azonosíthatók, s ez még abban az esetben is kényes lehet, ha fikcióról van szó. A városra ugyanakkor könnyűszerrel rá lehet ismerni; nem csupán a név hangzásáról, hanem az intézményekről, a narrátor által leírt rém ronda '56-os emlékműről, vagyis az álca inkább gesztusértékű.

A történet a több idősíkon és helyszínen játszódó eseményekből áll össze, és érdemes hangsúlyozni, hogy valóban összeáll. Minden apró részlet a helyére kerül, a végén nem marad kérdés megválaszolatlanul, noha a narrációnak alapvető eleme a megfajlás elodázása, a feszültség és a kíváncsiság fokozása, valamint egy-két csavar is van a történetben. De minden precízen, pontosan illeszkedik a rendszerbe, mintha egy klasszikus, analitikus detektívtörténetet olvasnánk. S voltaképpen valami hasonlóról van szó itt is: nyomozásról a múlt után, egy régi történet nyomán, melyben gyilkosságot is elkövettek. A nyomozás során pedig feltárul a jelen, valamint a múlt további rétegei, melyekben az elbeszélő főhős számára is életlehetőségek nyíltak meg, melyek között választania kellett.

Akkor találkozunk vele, Lente Bálinttal először, amikor éppen összevész az akkori barátnőjével, és egyedül utazik el egy volt osztálytársa esküvőjére. Hamar kiderül, hogy a *Reflex.hu* újságírója, Budapesten él, szülei elváltak, és viszonylag ritkán látogatja meg egyedül élő édesanyját Debrecenben, különben pedig a fővárosi huszoneves értelmiségiek életét éli. A szüleiével való viszonya nem túl meghitt, nem nagyon tudnak mit kezdeni egymással, az apjával még annyira sem tartja a kapcsolatot, mint az anyjával. Éppen csak beesik Debrecenbe, majd másnap már áll is tovább Hajdúvágásra, hogy egy rég nem látott osztálytársával töltsen az esküvőig hátralevő pár napot. És ezzel kezdetét veszi az időutazás a gimnáziumi évek helyszínére, ahol felbukkannak az egykori barátok, ismerősök, sőt egy régi szerelem is. Ezek a találkozások alkalmat adnak a fiúnak arra, hogy összehasonlítsa a különböző életutakat, életlehetőségeket, és rádöbbenjen arra, hogyan élnek a saját generációjából azok, akik vidéken próbálnak boldogulni. S persze az egészet átlengi valamilyen nosztalgikus hangulat; az elmúlt kamaszkor és az elmúlt szerelmek nosztalgiája.

Krusovszky olyan képlettel operál itt, amely emlékezetes műveket eredményezett már a magyar irodalomban. Számos változatban feldolgozták már, milyen az, amikor az ember vissza-



emlékezik arra az időszakra, melynek döntő hatása van az egész életére, gondolkodásmódjára, érzelmi világára: a kamaszkorra. Gondoljunk csak az *Utas és holdvilágra*, az *Iskola a határonra*, a *Függőre*, vagy a kortársak közül Szilasi László *A harmadik hídjára*, Grecsó Krisztián *Megyék utánadjára*, de a sor hosszan folytatható még. Nem mindent szépít meg a nosztalgia, nem biztos, hogy felnőtt fejjel is otthonos az egykori milió, ráadásul számos trauma, sérülés is történik ebben az életkorban, ám egy biztos: az egész életet meghatározó tapasztalatok, élmények érik ilyenkor az embert. Aki aztán felnőtt fejjel visszaemlékezve egykori önmagára saját identitása alapkérdéseivel is szembesül: ki volt egykor, kicsoda most, és hogyan lett az, aki. S ki volt az, aki már sosem lesz.

A képlet tehát adott; a magyar irodalom egyik legfontosabb és legtermékenyebb toposza ez, és Krusovszky úgy nyúl hozzá, hogy egyáltalán nem lapsodik közhelyessé, hanem új, fontos kérdések kerülnek terítékre általa. Annak a generációnak a problémái, mely a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején-közepén született vidéken, Budapestre kerülve elsajátított egy más kultúrát, életstílust- és felfogást, mint amelybe beleszületett, és ambivalens lesz a viszonya a saját családjához, egykori barátai-