

SMID Róbert

Miután kiolvastad a szótárt, minden könyv csak remix

(Ricardo Piglia:
Az eltűnt város.
FISz–Kalligram,
2019)

A FISz világirodalmi sorozata megbízható iránytű az elmúlt években a spanyol és portugál nyelvű irodalmak terén. Nemcsak azért, mert a szerkesztők a borítékolhatóan közönségsikerrel járó nagy nevek kortársaitól, elődeitől vagy épp követőitől, a hazájukban ismert, de nemzetközi hírnévre még szert nem tett, feltörekvő alkotóktól fordít(t)a(t)nak le műveket a magyar közönség számára, de azért is, mert egy-egy kiadott szerzőt remekül kontextualizálnak a kötetek utószavai; úgy a szerző anyaországának viszonyai, ahogy az adott irodalomnak a nemzetközi és az itthoni kánonban való reprezentációja szempontjából is. Míg Báder Petra Samanta Schwebelin novelláskötete kapcsán a legfiatalabb argentin írónemzedék szellemi előzményeit vázolta fel, vagyis az *A jövő nem a miénk* antológiában publikált alkotói körről, illetve az ún. mcondistákról érkezett részletesen, addig Ricardo Piglia idén magyarul is napvilágot látott könyvének utószavában Cselik Ágnes még korábbra visszamenve az itthon kevésbé ismert nevekre koncentrált, azokra, akiknek életműve ugyanakkor jelentős hatással bírt a '90-es években induló nemzedékre — egész Latin-Amerikát ideértve, így például a chilei Robert Bolañót is. Azt, hogy Piglia egy ezek közül a meghatározó írók közül, már *Az eltűnt város* első néhány lapja bizonyítja a Bolañót és Schweblint ismerő honi olvasó számára: a főszereplő genealogikus, kartonszerű jellemzéséből fakadó Klartext már felébreszti a gyanút, hogy nem az újságíró Junior áll a regény középpontjában; a metafiktív slipstreamként aposztrofálható regény politikai thriller mise-en-scène-je grandiózus, jeleiben és nyomozási kulcsaiban dinamikusan változó, látszólag plauzibilis célszemély után folyó kutatómunkát vetít előre, amelynek éppen az lesz az egyik eredménye, hogy a nyomozás tárgya elbizonytalanodik; a realitán konkrét helyszín-meghatározás a földrajzi markerekkel (La Plata, Bolívar, Entre Ríos stb.) és néhány időbeli viszonyítással (tizenhárom évvel vagyunk a berlini fal leomlása után) tulajdonképpen csak a szürreális elrugaszko-

dások alapzataként szolgál. *Az eltűnt város* azonban nem csak a latin-amerikai irodalmi hagyományokhoz való hozzáállása kapcsán tekinthető metaregénynek.

Amikor egy telefonhívást követően megkezdődik Junior tényleges nyomozása egy narratívákat gyártó gép eredete után, addigra Piglia regénye az olvasó elé vezette valamennyi meghatározó motívumát: a tudás disszeminációját a médiumokon keresztül (pl. Junior rádió-fanatikus apja révén, aki a BBC műsorain függve ápolja a kapcsolatát az óhazával), az idegenség-tapasztalatot, ami a nyelvi diszkrepanciákban ütközik ki a leginkább (pl. az emigráns Malamud László alakján keresztül, aki Martín Fierro eposzát fordítja, viszont nem képes megszólalni spanyolul) és a paranoiát (lehetséges, hogy Junior informátora tulajdonképpen egy elmegyógyintézetben ápoltt páciens). Ez utóbbi aztán a befogadón is erőt vesz, amikor a regény terét vagy egy alaposan kidolgozott szimulációnak, vagy pedig egy elmebeteg nő képzeletszüleményének kénytelen tekinteni ahhoz, hogy valamennyire képes legyen magát orientálni a regény világában. Ennélfogva annak az oka, hogy az utcák teljesen néptelenek — és az állandó közvilágítás csak még inkább ráirányítja a figyelmet az emberek hiányára —, és Junior csak olyan személyekkel találkozik, akik képesek őt információval ellátni — tehát a várost csak *de facto* szereplők lakják, hiányzik a „statiszta” tömeg —, ugyanúgy lehet a világot átalakító, Macedonio által kreált elbeszélőgépi szimulációs kapacitása, mint az az egyszerű tény, hogy Macedonio szerelme, Elena az elmegyógyintézetben csak az emberek egy korlátozott számával találkozik, és róluk mintázza a képzelt detektívszüzsé szereplőit. Ennek megfelelően bizonytalanodik el egyébként a szereplők eredetiként feltételezett identitása is: Richter egyszerre a gép rejtélyes tervezőmérnöke és Elena pszichiátora Raúl Arana néven (83; 120), Fudzita pedig vagy biztonsági őr abban a múzeumban, ahol az elbeszélőgépet elhelyezték, vagy Elena ápolója. (212 sk.) Ugyanígy, azok a beélt történetek, amelyek látszólag megakasztják a nyomozást, valójában vagy olyan dobozvilágokként olvashatók, amelyek egy-egy szereplő melléktörténetét dolgozzák ki, vagy pedig Elena narratívájának leágazásai, ahhoz kapcsolódó feljegyzések. (213)

Bárhogy legyen is, a fikció effajta rétegzettsége csak még élesebbre kalibrálja a regény nyelvi fókuszát, amely a „fehér csomók” létezésének a regényvilágban tudományosan is igazolt tételére épít (149); arra, hogy az egyéni és kollektív valóság kizárólag a nyelv függvénye, ennélfogva pedig, aki uralja a narratívákat, kizárólagos befolyással bír a világ irányításában. A fehér csomók olyan gócpontok, amelyek az anatómiai és a nyelvi elemek közös alapjaként szolgálnak, vagyis a beszéd és a percepció interakcióinak és interdependenciáinak centrumai — bár ezek létezését tényként kezelik a szereplők, a szöveg a meggyőzés retorikáját alkalmazza a narrációban, valahányszor a regényben a szituációk alakulását vagy egy szereplő tetteit a nyelvi mozgások látszanak determinálni. Így amikor Junior felkeresi Lucia Joyce-t, Fudzita szeretőjét, akkor egy asszociációs lánc végigvitele eredményezi a nő kitarulkozását Juniornak: ez a nyelvnújítogató portástól a Fudzita „[f]

éltékeny, mint egy vipera” szóláson keresztül Junior vidéki életét tart, amikor is vasvillával ölte le a tanyán a kígyókat. (34) És ez a mechanikus láncolat ugyanúgy illeszkedhet egy pszichotikus elme saját logikájához, ahogy az elbeszélőgépi történetalkotó eljárás módjához. Utóbbi ugyanis a betáplált sztorikat nem lefordítja — ahogy azt Macedonio tervezte —, hanem átírja, és egy idő után magától kezd bizonyos struktúrák és elemek összetársításával és kombinatorikájának kialakításával fabulákat létrehozni. Mindenesetre ez a gépies nyelvi produkciómechanizmus — ami egyben a pszichotikus és az algoritmikus működés metszéspontját jelenti — nem kevésbé mechanikus reakciókat szül a szereplők részéről: valamennyi beszélgetőpartnere azt kéri Juniortól, hogy meséljen neki valamit, a Kismajom nevű hírnök úgy tekint az asztalnál beszélgető társaságra, mintha valami mozifilmre nézne (11) stb. — a regény karakterei tehát a narratívák függőivé váltak, így nem csoda, hogy az egyetlen passzus, ahol a narráció tömegről beszél, azon múzeum bejáratára vonatkozik (82), ahol az elbeszélőgépi történeteinek kellékeit (a tárgyaktól a helyszínekig) kiállítják.

Sokat elmond erről a társadalmi valóságról, hogy az egyik történetbetétként a pszichózist (vagyis a mechanikus nyelvprodukciónak) éppen az addikcióval (vagyis a fogyasztással, a spektakulum befogadásával) kívánják kiváltani az orvosok. (84) Ugyanakkor a szereplők közötti dialógusok szikárak, töredékesek és rengeteg bennük a másik fél által is nehezen azonosítható deixis — ami rímelt arra az überpragmatista állapotra, amely a regénybeli szigeten uralkodik, vagyis hogy a nyelv csak az aktuális használatában létezik (158) —, ezért valahányszor nyelvi érintkezés megy végbe, az szigorúan csak a legalapvetőbb elemekre szorítkozó információtranszferként fogható fel, holott a szereplők a legkevésbé akarják kiadni magukat egy olyan világban, ahol mindenki besúgó, aki nem ül börtönben. (19) A gép hatókörét azonban jól mutatja, hogy a párbeszédekkel ellentétben az egyes szereplőknek a Juniorhoz intézett nagymonológjai jól felépített, teljes narratívák, ami egy újabb, elsőre nem feltétlenül evidens eldönthetlenséggel szembeesíti az olvasót: a városban tapasztalható disztópikus állapotok vajon Elena pszichotikus történeteinek katalizátoraiként szolgálnak, vagy éppen a gép narrációgyártásának következményei?

Ez az eldönthetlenség egyben körkörösség is, ami egy, a valóság és a fikció között megképződő és az újabb s újabb elbeszélések létrehozásával megerősödő feedback loopban hüposztazálódik. Miután az első beletöltött szöveget, Poe *William Wilson* című novelláját nem lefordította, hanem átírta a gép — egy novellát, amely eleve a tükrözésről és a doppelgängerokról szól —, olyan turingi értelemben vett intelligens gépként kezdett el viselkedni, amely a memóriájában tárolt minták alapján (51) tanulni kezdte a történetalkotást. A valóságformáló hatása abban is kiütközik, hogy amikor *A láthatatlan gauchó* történetét elmeséli a tervező (51) és maga a gép is, nemcsak hogy két különböző történetet kapunk, és nemcsak a hangsúlyok helyeződnek át, de az elbeszélés módok is radikálisan eltérnek egymástól. Ez igaz az összes ezt követő



sztoribetétre: míg az emberi szereplők summázatokban beszélnek és a lehető legalapvetőbb szüzsécsomópontokat adják meg, addig a gép történetei jóval atmoszferikusabbak és gyakran a végkifejletet sem tartalmazzák (pl. a gauchó halálát). A szöveg itt egyértelműen arról próbálja meggyőzni olvasóját, hogy az elmesélt történetek egymás verziói, hogy mindegyik narratívát tekinthetjük gépiesnek (hiszen ha az ember által mesélt történetek a minimalistábbak és logikusabb felépítésűek, akkor valamit eltanultak attól a géptől, amely viszont egyre burjánzóbb szerkezeteket hoz létre), valamint — és ez a nyomozás szempontjából a leginkább jelentőséggel bíró következmény — mindegyik elmondott történetnek a forrásától függetlenül egyenrangúnak kell lennie. Ez nem csak abból fakad, hogy a gép működése nyitottá vált — vagyis túlmutatott a múltidézésen funkcionalitásában és meghaladta az emlékezet

homeosztázisát —, ezért befolyásolni kezdte a valóságot addig a szintig, hogy sajátos fikciós logikája vált valósággá: a referenciát felülírta a valószínűség (125–128), valamennyi történet már önmagának ellenjegyzí az igazságértékét. Hanem abból is, hogy ez a valószínűség-elvű történetkonstrukció lehetővé teszi, hogy a történet igazságértéke a relevanciájában mutatkozzék meg, értve ez alatt azt, hogy bármely elbeszélés a gép operációs rajzaként visszaüt a saját előállítottóságára, tehát elsődlegesen a gép működésének mise-en-abyme-jaként olvastatja magát. Ilyen például Laura sztória, aki a beszéd újratulajdonosítása során nem a nyelvi elemeket, hanem a nyelvi operációkat idézte vissza emlékezetéből. (69)

Nem csoda, hogy ez a regényállapot olyan metalepsziseket produkál, amelyekben az alkotó már nem a gép eredetként, hanem annak részeként működik (124), ennyiben pedig Macedonio nem tudós, inkább saját művének a terméke: „Macedonio azt gondolta, hogy Elena halála kísérlet volt, amely magában hordozta jövőbeli életét. Egy tudós nem vesz részt személyesen a kísérletében, ez különbözteti meg az okkultistáktól”. (190) E bennfoglaltság az automatizmusnak abban a chiasmusában is megnyilvánul, hogy az elbeszélő gép valamennyi történetbetételnek szereplője vetít: vagy klinikai értelemben, tehát „excentrikus referenciák” léteznek a számára (102 — érdekesség, hogy itt a regényszöveg Fónagy Iván nyelvelméletére hivatkozik), ezért saját személyiségének kivételül szollipszista állapotba taszítja Laurát, vagy technikailag, mint Grete, aki kiveti a csontlemezekbe vésett képirásos nyelv alapjait a falra (102), vagy pedig hétköznapi értelemben véve, vagyis nem mondanak igazat, mint Julia, aki befelé vetítve segíti magát a túlélésben a Mérnök létezésébe vetett hitével. (120 sk.) Így az, hogy bizonyos szereplők más szereplők percepcióját bélyegzik hamisnak olyan történetekben, amelyeknek az igazsága a cselekményelemek és -struktúrák valószínűségének a függvényé válik — ahogy azt az előző bekezdésben kifejtettem —, végül nem más eredményez, mint hogy nem a tett, hanem a róla szóló információ aktoiként válnak olvashatóvá egyáltalában a szereplők. Ha eszünkbe jut erről Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című ismert regénye, az nem véletlen, ám míg ott a történetek beágyazottsága tartotta fenn a végtelen szemiozist, addig Pigiánál szigorúan a szereplők fikcionalizálódása és az egyes narratív szintek között megképződő alakmások egymással (és egyben önmagukkal) fenntartott viszonyai, valamint a megalkotottságuknak az elbeszélő gép narratíva-előállító operációs logikájához képesti relevancia kifejtése és így külsővé tétele (egy felsőbb narratív szintre emelése) viszi tovább a nyomozás fő szálát. Innen nézve a városban állandóan égő közvilágítás nem pusztán a hatalom mindenkit szemmel tartani akaró tekintetének materializációja, de a változó relációkat végigkísérő olvasás elengedhetetlen feltétele is.

A gép eredeti funkciója viszont a kulturális emlékezet fenntartása lett volna az íratlan elbeszélések továbbörökítésével Macedoniónak a Múzeumban elhangzott vallomása szerint (51), majd később Russo számol be arról, hogy a valódi ok a diktatúra

kijátszása volt a narratívák gyártásával, ami viszont nem kevésbé disztopikus viszonyokat eredményezett. A történetek összefüggése azonban Russo egy másik állítását igazolja vissza, mely szerint Macedonio elsősorban halott felesége emlékét akarta megőrizni az elbeszélő géppel. Nem véletlen, hogy az H. G. Wells *Az időgép* című regényéből ismerős szüzsé hamar egy másfajta edizonádba fordul át; mivel Macedonio gépe teljesen átalakította a valóság szerkezetét, ezért gyakorlatilag nem megőrizte a szeretett nő alakját, hanem megteremtette az új Elenát, aki Junior nyomozásának valamennyi nőalakjában visszaköszön: az énekesnő Luciától az anti-Seherezádé Laurán át (71 sk.) a *L'Ève future* Aliciájához hasonlóan android hasonmást kapó Anáig. (134, 165sk.) Macedonio Pygmalionja azonban nem formálódik a külső behatásokra, hanem ő maga formálja a saját (emlék)képére a többiekét — nincs külső pont, ahonnan rá lehetne látni arra, mit hozott létre, és mi volt eleve adott. (187) És hogy egy ilyen gép nyughelyeként az archiválás másfajta tere szolgál, az csak fokozza a narrációs komplexitást a konvergenciákkal. A Múzeum nemcsak a kiállított tárgyak tere — olyanoké, amelyek követik a gép történeteinek vonalát, hovatovább a latin-amerikai irodalmi közeg toposzait idézik meg, így például, ahogy azt a felvezetőm-ben hivatkozott Báder-szövegből megtudtam, a mcondisták által kedvelt utazás motivikáját —, de rejtett narratívakoordinációs színhely is, ahol információmenedzsment folyik szivárogtatással, tiltással és szamizdatcsempészéssel. Bár amint a gép megszegte a játékelmélet zárt áramkörének szabályrendszerét (179), hivatalosan működésképtelenné nyilvánították (77), Fudzsita örökösége nem egy halott masina felett történik, amennyiben Macedonio és Elena szerelmének történeteime (a bárban való első találkozásuk — 89; 189, a fiesztaidő — 138, 189, a vonatút — 58; 189, a gyógyszerek — 81; 190) eleve beíródtak az ő tevékenységének elbeszélését is kommunikáló narratívába. Ráadásul Junior végül a történetet — azazhogy a történetprodukción mechanizmusok alaprajzát — egészében elbeszélő Russóhoz, annak ellenére tud eljutni, hogy végig a mások által mesélt sztórik összekeveredett elemeit követi, és pontosan amiatt, mert a gép történetprodukción logikája beleíródott valamennyi történetébe: „Ríos rossz életút után nyomozott: minden részlete valódi volt, csak másik emberről szólt.” (139)

Mivel a történetek szinkronitásukban épülnek be a nyomozás folyamatába, ezért legfeljebb szerialitással rendelkezik Junior szála, de az idő múlását a történetben az elbeszélés máshogy nem jelzi — nem is tudná, hiszen a nyomozás narrációján is felülkerekedik az automata történetprodukción logikája. (134) Ugyanakkor az elbeszélő gép világgalkotó működésének temporális folyamatai nagyon is kihámozhatók a történetek és a nyomozás egymásra olvasásából: a gép saját élményeinek fikcionalizálása, vagyis az Elena halála utáni történetek gyártása során válik teljesen nyitottá az áramköre, amikor a vezetékkel televezetett testének állapotát vetíti ki. (84–86; 202) Ekkor viszont már nem képes a kronológiai láncolatot átírni (177; 203), mindössze saját gépi alakzatát beléjük írni a rekurziók révén (71 sk.) úgy, mint ahogy Seherezádénak

a narrációban el kellett jutnia a történetmesélése kezdetéhez a történetei zárásaként. (56) Az elbeszélő gépnek legfeljebb az a fajta holtidő lehet a sajátja, amelyre a regény elején Junior főnöke panaszkodik (10 sk.) egy, csak az újraolvasás során realizálódó hurok után; a befogadóban a történet végén felmerül annak lehetősége, hogy az elbeszélő gép Elenája hívta fel Juniort, és bízta meg őt a nyomozással, amit az újságíró negatív módon vissza is igazol az-zal, hogy felveti: a nő egy elmegógyintézet lakója is lehet, ezzel megerősítve az olvasó bizonytalanságát a szöveg eredetét illetően. Vagyis Junior a regény elején az olvasó egy később megképződött apóriáját igazolja vissza a múzeum/szanatórium-gép/pszichotikus-tengellyel. Persze az is lehet, hogy ezek nem vagy-vagy, hanem is-is szerkezetek, elvégre az elbeszélő gép átírásokkal és fordításokkal másolatokat hoz létre, amelyek aztán tovább módosulnak: az Elena-hasonmás Ana androidját megépíti Nolan, Russo pedig eljuttatja Richtert, miközben mindannyian eleve irodalmi alakokról mintáztak — Beatricéről, (az Új) Héloise-ról, Robison Crusoe-ról, Rousseau-ról stb., de feltűnik itt Duchamp és Kafka völegénygépe is (208) —, csak másnak ismerjük fel őket (annak, akiknek Junior történetében az elbeszélés láttatni akarja), és tulajdonképpen nem alakítanak mást, mint saját magukat: „Nem kell, hogy valaminek látszani akarjunk, hogy végül valami másnak látszunk” (176); „Azt gondolják, hogy létezik belőlem egy másolat, de nem én vagyok az, akiből másolat létezik, vannak más másolatok is, a gép történeteket generál, a végtelenségig, mindenki a sajátjának érzi a rejtett emlékké alakított történeteit, ezek az igazi másolatok”. (197) A gépnek már önmaga duplikációja köszön vissza a primer narrációs szinten is, hiszen bár Russo meggyőző vallomása egybevá a regényszövegben aktivizálódott meggyőzés retorikájának a fogásaival, a vallomás mégiscsak egy marad a többi közül éppen a meggyőzés retorikájának sikere miatt. Így hiába állítja Russo, hogy Macedonio nagyon is ortodox, konvencionális gesztussal kezdte a mesélést (tudniillik, meghajolt — 198), ennek az eredetnek is felül kellett írnia ahhoz, hogy a narratívaadás ne csontosodjon úgy ideológiává, ahogy azt a politika használja (182), és amivel szemben Macedonio megalkotta a gépet. Mivel egy olyan automata jött így létre, amely az eredet előttől kezdve képes irányítani a történeteket („azelőtt elkezdődött, hogy megértették volna, mi történik” — 197), hiába figyelnek meg — nemhiába vall Fudzsita biztonsági őrként kudarcot —, azzal már kalkulálna, és a narratíva feltétlen hatalmával rendelkezve ő írta meg a saját megfigyelését. (200 sk.)

A valóságnak a nyelv terébe vezetése, azazhogy a nyelven kívülinek e totális elérvénytelenítése és felszámolódása a regény legkidolgozottabb mise-en-abyme-jában, az állítólagos utolsó történetben — és így az első rekurzió kezdőpontjaként szolgáló — Szigetben még inkább tetten érhető. A fikció e heterotópiájában a nyelvtörténeti folyamatok (nyelvváltozás, nyelvvésztes, nyelvcseré stb.) emberléptékűvé tett időbelisége a tudósokat arra sarkallja, hogy a nyelv és a teremtés eredetét, a genezist (nemhiába a kígyós asszociációs láncsal szerzi meg Junior az első tanúvallomását, hiszen ez a legrégebbi szöveg, a

bűnbeesés története az, amely a Sziget állandóan változó nyelve ellenére megőrződött — 162) egyszerre kutassák, miközben úgy támaszkodnak a nyelvi kódra mint kiirthatatlan, örök érvényű, univerzális alapra a átírásokhoz, és (-)fordításokhoz. (158–60) A mindig más, de mindig csak egy nyelven beszélő szigetlakók bizonyítékok a nyelv örök jelenidejűségére, ami pedig a gép narratíva-gyártásának végnélküliségét alapozza meg, amelynél az időbeli folyamatok legfeljebb az olvasás tapasztalatában mutatkoznak, amennyiben az a gép saját időbeli operációit kutatva, azokhoz egyszersmind idomul is. Ugyanakkor *Az eltűnt város* mint a gép terméke a szinkron és multilaterális fordíthatóságra, az információelemek újrendeződő struktúra-alkotására, a saját algoritmus (chiasmusokon, metalepsziseken, mise-en-abyme-okon keresztüli) színrevitelére épít. (127) Lucia vezetéknéve, a ‘Joyce’ ezért fordítódik le ‘öröm’-re (34) és rajzol ki a Sziget bibliájaként szolgáló *Finnegans Wake*-kel egy ívet (amelyben egyszerre a mű szerzőjére alludál és megteremti a mű által feltételezett implicit szerző újabb másolatát). De ilyen ív Russóé is, akit mindenki orosznak hitt, ezért kapta a ragadványnevet (145; 176), ezzel párhuzamosan pedig Rousseau paronomáziájaként azonosítható a Juniornak tett vallomása után. Pigiá regénye a nyelv így értett univerzalitásával viszi színre azt, ahogy a fikciós mozgások szigetvilágában eltűnt város az elbeszélő gép zümmögésére a strukturalizmus, a hermeneutika vagy épp a recepcióesztétika nedves álmát alussza — s teszi ezt úgy, hogy valóban meggyőz minket arról, nincs külső pont, amely mentesülne az automata működéstől. Ezért is lehet maga a regény a középpontjába állított elbeszélő gépnek egyszerre a működési rajza és a produktuma.