

szemle

Tátongó úr, avagy a részletek esztétikája

ROBERTO BOLAÑO: 2666; FORDÍTOTTA: KUTASY MERCÉDESZ

A minden és a semmi között ingadozik Roberto Bolaño posztumusz kötete, az öt könyvre oszló 2666. A regény 800. oldalán „végre eljutottunk Archimboldi hűgá-hoz, Lotte Reiterhez” – gondoltam, most végre fény derül mindenre, az összes eddigi látszólagos összefüggés alátámasztást kap, vagy éppen megsemmisül, az ezernyi részlet és szereplő végre összeáll, és megértem, mire ment ki ez az egész. Ahogy az a chilei szerző írásaira jellemző, természetesen semmilyen megoldás nem következik mindebből. A hosszasan ecsetelt részletek mögött tátongó úr nyílik, mely ebben a regényben fizikai jelleget ölt: Santa Teresa pokoli városáról van szó, ahol szörnyű gyilkosságok történnek.

Bolaño kevert műfajú *magnum opus*ának központi motívuma a keresés: a dektívtörténetekre jellemző, olykor csorbított formában megjelenő elemekkel átszótt cselekmény hol szerelmi történetbe, hol bűnügyi leltárba, hol filozófiai eszmefuttatásba csap át, miközben az olvasót mégis magával ragadja a szerző összetéveszthetetlen stílusa, amelyet hűen tükröz Kutasy Mercédesz fordítása. A végeérhetetlen mondatok és bekezdések között szinte elveszve érezzük magunkat, akár a sonorai bűncselekmények után nyomozó rendőrök *A gyilkosságok könyvében*, vagy éppen a titokzatos író, Benno von Archimboldi után kutató kritikusok a róluk elnevezett első részben. *A kritikusok könyvének* négy elszánt filozofa, az angol Norton, a francia Pelletier, a spanyol Espinoza és az olasz Morini egészen Mexikóig követik Archimboldit. Ott, éppen Santa Teresa városában találkoznak a chilei professzorral, Amalfitanoval, akinek élettörténetéről és lassú megőrléséről az ő nevét viselő második könyvben olvashatunk. Az *Amalfitano könyvét* és a harmadik részt, *Fate könyvét* összekötő kapcsot az előbbi lánya, Rosa jelenti. Ő hol máshol, mint Santa Teresában találkozik össze Fate-tel, egy afroamerikai újságíróval, aki eredetileg egy bokszmeccs miatt utazott a városba, ám végül jobban érdekelték a negyedik részben, *A gyilkosságok könyvében* listázott esetek és körülmények. Az ötödik, egyben utolsó rész, *Archimboldi könyve* zárja a művet: ez a fiktív író életrajza, melyben – ahogyan az egész műben – fellelhetőek Bolaño furcsa, sokszor ellentmondásos univerzumára jellemző ismertetőjegyek: számtalan mellékszál és kitérő, fiktív élettörténetek és valós tények, megingathatatlan alakok és hasonmások, váratlan felbukkanások és eltűnések, fontosnak tűnő részletek – és valahol mindezek alatt a leplezett lényeg.

Az 1996-os *Távoli csillag* (magyarul: 2010, Európa, Scholz László fordítása) egyik legemlékezetesebb jelenete az a gyomorforgató kiállítás, amelyet a mű több-

szőrös identitású főszereplője szintén megkínzott nő, elmosódott, homályos fényképeiből állít össze, amelyeken éppen a lényeket nem látjuk. Az egy évvel a szerző halála után, 2004-ben megjelent 2666-ban ugyanakkor már hosszú-hosszú oldalakon keresztül olvashatunk hasonló, de egyenesen kimondott szörnyűségekről. Ez a végeláthatatlan lista egy mozdulatlan világot, a jelen poklát tárja a szemünk elé, amelyben a felelősök felkutatására esély sem nyílik; ha mégis, a rettenet nem áll meg, mert néhány csendes hét után újra átveszi valaki az elkövetők helyét. Míg a monumentális regény elején a kritikusok hangulata némi bizakodásra ad okot („A kultúra az eltűnések meg a büntudat ellenére még él, folyton változik”, 133), a második részben az egyik mellékszereplő nyíltan kimondja, hogy „Ennek a kibaszott városnak nincs jövője” (203), hiszen „az emberi lény, *grosso modo*, leginkább a patkányra hasonlít” (208). A leltárszerűség nemcsak a gyilkosságok hatósági jegyzőkönyvhöz hasonlatos ismertetésére jellemző, hanem többször visszatér a regény során: *A kritikusok könyvében* egy telefonbeszélgetésben elhangzott szavak statisztikáját olvashatjuk, *A gyilkosságok könyvében* pedig oldalakon keresztül különböző félelmeket listáz egy elmegyógyintézet igazgatója. Santa Teresa kaotikussága és végtelensége („Biztosak voltak benne, hogy a város percről percre nő”, 126) hasonlatos a szöveg felépítéséhez, így egyre hangsúlyosabbá válik az a viszony, amely a borzalmat a művészettel köti össze: két pólus, melyek, bár távolodni látszanak, mégis vészesen közelítenek egymáshoz.

A Ciudad Juárez mintájára működő Santa Teresa „sötét kút” (531) Mexikó és az Egyesült Államok határán, ahol nemcsak a társadalom alsóbb rétegeibe tartozó, sokszor felderíthetetlen személyazonosságú, névtelen nők meggyilkolása, hanem a korrupció, a kábítószer-kereskedelem és a prostitúció által keltett feszültség és félelem is (kimondatlanul) érzékelhető. A képzeletbeli várost Sonorában helyezi el Bolaño, abban a mexikói államban, amely Chihuahuaéhoz hasonlóan (ahol Ciudad Juárez is található) az ország legveszélyesebb területének számít. Nem meglepő tehát, hogy Santa Teresa lesz a *snuff movie* fővárosa: a borzalom ismét, bár látszólagos módon, művészetté lép elő. A sonorai gyilkosságokról a regény mindegyik részében – ha úgy akarjuk, mind az öt regényben – olvashatunk: míg *A kritikusok könyve* szükséztlenül, csupán utalás szintjén foglalkozik az esetekkel (47, 134), *Amalfitano könyvének* főhőse már egyértelműen attól fél, hogy lányát is elkapják, ám *A gyilkosságok könyvében* ez a félelem mintha már hidegen hagyná az olvasót. A 2666 narrátora szenvtelenül, tárgyilagosan és aprólékosan írja le a boncolás eredményeit, és éppen ez az a ténytudás, ami miatt az a néhány részlet is, amely talán részvétet kelthetne bennünk, később objektív tényé korcsosul a szemünkben.

Bár Santa Teresa kétségkívül egy megkerülhetetlen fizikai tér, melyet többen is mindent elnyelő fekete lyukként aposztrofálnak, a 2666 mentális terei – szimbolikus álmok, képzelgések, hangok és maga az őrület – alapján egy másik világ is körvonalazódni látszik. Ez egy olyan világ, amelyben nem látjuk a döbbenet jelét, amikor egy festő levágja a kezét, majd azt önarcképéhez rögzíti, és azon sem hőkönünk meg, hogy Amalfitano duchamp-i *ready made*-ként kezelve felakaszt a szárítókötélre egy könyvet a kertjében, hogy az tanuljon valamit a valós élettől. Az őrület konkrét és fiktív rétegeit is kiaknázza a regény: a háborúba belebolondult katonák mellett az egyik mellékszereplő „Guillotine alakú felhőket látott, tarkoló-

vés alakú felhőket látott, de valójában csak önmagát látta, amint titokzatos és nélkülözhetetlen Sanchója oldalán az irodalmi dicsőség sztyeppéin lovagol” (669). A műben az örület olykor valamiféle kényszerű menedékként sejlik fel, máskor az elmeegógyintézet négy fala közé szorul, vagy éppen álom formájában jelenik meg, melyet kínos részletességgel tálal az elbeszélő.

A közelítő-távolító technika és a betoldások segítségével mindig egy-egy szereplő fókuszába tolódik az elbeszélés, és az így kialakult autonóm világok valahol, sokszor éppen csak egy hajszállal, de összefüggnek. A végeérhetetlen mondatokkal és bekezdésekkel szemben állnak a szűkszavú dialógusok, és a szöveg olyan érzést kelt, mintha folytonos mozgásban lenne. Az olvasó pillanatnyi lélegzétvételhez sem jut: hol az érdekesebbnél érdekesebb genealógiák, hol a durvábbnál durvább események kerítik hatalmukba. A szöveg labirintusként nyílik meg előttünk, amelyből aligha találunk kiutat; bár visszajutunk egy-egy elágazáshoz, onnan mindig rossz irányba indulunk, így egyre messzebb sodródunk a labirintus közepétől: attól, hogy fényt derítsünk a valódi útvonalra, a valódi összefüggések hálójára. Az olvasó hasonlóképpen viszonyul a szöveghez, és így a szövegben feltáruló kegyetlen világhoz, mint maguk a szereplők ahhoz a minden szegletében degradált világhoz, amelyben élnek. Ebben a világban még a szerelem is csak szenvedést szül, nyugtalanít. Ha létezik is az intimitás csírája, azt valami hamar elfojtja, groteszk jeletté vagy brutalitássá korcsosítja. Ám, ahogy az egyik szereplő állítja, „csak ebben a zűrzavarban [a világmindenség zűrzavarában] vagyunk értelmezhetők” (681).

Archimboldi figuráját többen is Bolaño alteregójaként értelmezik, hiszen mindketten a halállal versenyt futva írtak: az előbbi, hogy pénzt teremtsen elő beteg felesége számára, az utóbbi, hogy gyógyíthatatlan májbetegsége tudatában családját támogassa. Archimboldi nem csak az irodalmi kánonból lóg ki: már gyerekkorában alkalmatlannak nyilvánítják a tanulásra, az elbeszélő pedig moszathoz hasonlatos, vízi természetű lényként definiálja: „úgy mozgott a föld felszínén, akár egy újonc bűvár a tenger fenekén” (596). Az utolsó regény tár elénk részleteket valós életéről, hiszen *A kritikusok könyvében* csupán feltételezésekkel szembesülhetünk. Ennek ellenére írásának a kutatók által feltárt jellemzői igencsak hasonlatosak a 2666 sajátosságaihoz: „kaotikus”, „alaptermészete: epileptikus”, és „mindig messze van” (34). A kritikusok már mindent tudnak róla, mégsem találják, nem tudnak vele találkozni, „mert minél inkább munkássága mélyére hatol az ember, az annál inkább felfalja felfedezőit” (34–35). Archimboldi kiismerhetetlen, elérhetetlen, titokzatos szörnyként mutatkozik előttünk, és ezek a tulajdonságai egész életművére vonatkoztathatók, rátelepszenek „alaktalan, titokzatos szótömegei”-re is (84), rejtőzködése egyfajta glóriát von köré.

A *Távoli csillaggal* ellentétben a láthatatlanság itt nem a tettek, a tettek ábrázolására, hanem éppen a tettesekre, illetve magára a szerzőre is vonatkozik. Az előbbiben a gyilkolás még megbotránkoztató, forradalmi költészet, Menczel Gabriella szavaival: „A fényképek által felidéződnek olyan események is, amelyeket nehéz volna szavakba önteni, megcsonkított tetemek, testrészletek, és általuk az »eltűntek« története” (*Új költészet, vad nyomozás, éjszakai csillagok Chilében, Műút* 2013042, 81). A 2666-nak ez már állandósult állapota, így a szörnyűséges eseményeket már nem kell – nem lehet – véka alá rejtteni. A darabjaira hullott világot jel-

zik a kihangsúlyozott testrészek is: a levágott kéz, a megcsonkított nemi szervek, Archimboldi *A fej* című regénye, mellyel pontot tesz életművére, a fiktív szerző szülei (a félszemű és a sánta), és átvitt értelemben az egyik kritikus, Pelletier is, aki egy prostituáltként ajándékozta előbbi *A bőrálarc* című művét („Ez olyan, mintha magadból adnál valamit”, 84). A Hans Reiter néven született szerző Giuseppe Archimboldo olasz manierista festő képeinek hatására vette fel írói álnevét. A zöldegekből, gyümölcsökből, virágokból, halakból és könyvekből összeálló portrékhoz hasonlóan Archimboldi alakja szövegelemekből épül fel, és mindez azt sugallja, mintha Bolaño monumentális műve is ezt a képletet követné.

Bár a számtalan apró részlet élesen rajzolódik ki a regény során, az eredetileg egyetlen műnek, majd – anyagi okok miatt – később mégis öt különálló regénynek szánt *opus* részei nem *puzzle*-szerűen kapcsolódnak egymáshoz, így nem rajzolnak ki egyetlen egységes képet, ha úgy akarjuk, arcképet. Talán egyáltalán nem is fontos, hogy ezek a részletek tökéletesen egymásba kapaszkodjanak. Olykor úgy tűnik, hogy a 2666 önmagára utal, amikor Rafael Dieste *Geometrikus testamentum*-áról beszél: „valójában három könyv, ám sajátos egységük és közös rendeltetésük miatt funkcionálisan összekapcsolódnak” (177). A geometriai formák, amelyeket Amalfitano rögeszmésen, önkívületi állapotban rajzol Dieste könyvének hatására, szintén látszólagos összefüggéseként mutatkoznak, akár csak a Bolaño által felvázolt megannyi korreláció. A fragmentáltság nemcsak a cselekményt jellemzi, hanem szövegszinten is megjelenik a regényben: „Amikor hazaértek, már nem volt világos, de Dieste szárítókötélen függő könyvének árnyéka világosabb, állandóbb, értelmesebb volt, mint bármi, amit Santa Teresa környékén, vagy magában a városban látott: kapaszkodó nélküli képek, melyek magukba foglalják a világ minden árvaságát, töredékek, töredékek” (196). Reiter még írói álneve felöltése előtt látal egy füzetet: „Ivanov halálától fogva Anszkij füzete zűrzavarossá és látszólag összefüggéstelenné válik, bár Reiter a káoszban valamiféle szerkezetet és bizonyos rendet talált” (673). Ám Bolaño célja mintha ezzel ellentétes lenne: olyan, mintha a kitérők arra szolgálnának, hogy az olvasó megfélemedjen a többi szárról, vagy éppen összefüggéseket keressen ott, ahol nincsenek. Az olvasó is nyomoz, próbálja összeilleszteni a kirakós részeit, ám az széthullik, torz képet mutat. Hiába ismerkedünk meg a szereplőkkel, akik így vagy úgy kapcsolatban állnak Archimboldival vagy a gyilkosságokkal, megoldást egyik sem rejt.

A 2666 már nem a latin-amerikai totális regény esztétikáját követi, hanem túllepve azon, a részletekre fekteti a hangsúlyt: azokra a részletekre, melyek elfedik a lényegét – a mindent, vagy éppen a semmit. Ahogy Archimboldi életének, úgy látszólag a gyilkosságoknak is ismerjük minden körülményét, kivéve a valódi elkövetőket – persze semmin sem változtatna, ha ismernénk őket. Vajon mi indítja útjára ezt a mélységes kegyetlenséget? Talán nem is a tetteseket kellene keresni – ez csak ürügy a nyomozásra –, hanem az indíték(ok)ra kellene rákérdezni? A mindennapos erőszak repetíciójából fakadó szenvtelenség elől nincs menekvés, a felmerülő problémáknak, magának a nyomozásnak nincs megoldása, a legtöbb eset lezáratlan marad. Ugyanígy Archimboldi történetének, és így a 2666-nak sincs vége. A cím jelentésére sem derül fény, bár Bolaño *Amuleto* (Amulett, 1999) című regénye tartalmazza az évszámot: az elbeszélő egy elfelejtett temető 2666-os képé-

hez hasonlítja a Guerrero sugárutat, így kettőzve cáfolja a fennmaradás bárminemű esélyét.

Bolaño monumentális regényének szépsége éppen a részletek esztétikájában rejlik: annyi mindent mesél, és mégsem értjük egészen. Valami lényegi kimarad, a semmi bujkál a részletek mögött, a keresés értelmetlen, csupán egy újabb illúzió. Hiába keressük, nincs mögöttes jelentés: a díszlet, a szavak mögött nincs semmi, csak a pusztá brutalitás. *(Jelenkor)*

BÁDER PETRA

Határelenőrzés

DANTE ALIGHIERI: *ISTENI SZÍNJÁTÉK*; FORDÍTOTTA: NÁDASDY ÁDÁM

Van Rómának két nevezetessége, két oszlopa, melyek Traianus és Marcus Aurelius császárok hadjáratait mesélik el képregényszerű szalag-reliefjeiken. A hajdani és mostani szemlélő emelt fővel tekintheti végig a történetet; már a tekintet iránya is az alázat és a tisztelet pozícióját követeli a kőbe vésett, így az öröklét, az örök hírnév felé közvetített, dicső tettek nézvést.

A kulturális emlékezet, a közösségi identitások építkezése, az irodalom és a nyelv szövevényes hálói ilyen márvány emlékmű-pozícióba merevítették hosszú időre Dante Alighieri hasonlóképp monumentális munkáját, az *Isteni Színjátékot*. A méltó, de kötelező tisztelet és csodálat a turista, a múzeumi látogató helyzetébe rögzítette az olvasót, ami annak is volt köszönhető, hogy a csodálatot kiváltó Nagy Mű olykor zavarba ejtően nehezen érthető volt már saját korában is – hát még azon műveltség, azon nyelv megkopásával, melybe ágyazva megszületett. Itália kultúr- és társadalomtörténete úgy hozta, hogy a XVI. században először a művelt elit írásos kommunikációjának, később, a modern nemzetállam formálódásának idején az olasz köznyelvnek, s így a rengeteg, különféle múltú, karakterű lokális közösséget összefogni hivatott modern nemzeti identitásnak lett egyik fontos referenciapontja. A tömegmédiák megjelenéséig az állami iskolákban generációk, tömegek a *Divina Commedia* olvasása által tanultak meg olaszul (tanulták meg azt az olaszt, amelyet mi, külföldiek, ekként ismerünk, de ami igazából egy mesterséges nyelv). A hétköznapi műveltség számára erősen idegen, nehezen, alig érthető szöveggel a nebulók persze igencsak nehezen tudtak azonosulni, tanulták, biflázták, írták belőle a felmérőket, feleltek róla, de közel csak kevesekhez tudott kerülni. (Annál inkább például a reneszánsz lovagregényei, amelyekből mind a mai napig fejből tudnak fejezeteket sokan. Soha ne lepődjön meg az ember, ha a gondolás vagy a kulcsmásoló elkezd deklamálni – megtörtént esetekre hivatkozom.) De hát ha nem érintheti meg az ember a vitrinben kiállított, üveggel, riasztóval gondosan védett műalkotást, tárgyat, hogy is kerülhetne hozzá közel!

A bőszen lábjegyzetelt, leegyszerűsített kiadások megpróbálták valahogyan csökkenteni a távolságot, és bizonyára nem eredmény nélkül, de ezek körülbelül az alaposan, gondosan (vagy épp kevésbé) szerkesztett múzeumi táblákhoz, mű-