

Iva Pekárková  
**Ide a pénzt**

Fordította Forgács Ildikó  
Napkút Kiadó  
Budapest, 2021

Anna Cima  
**Tokióban ébredek**

Fordította Kolláth Anna Laura  
Metropolis Media  
Budapest, 2020



Hanzelik Gábor

## A KORTÁRS CSEH PRÓZA KALANDOZÁSAI NEW YORKTÓL TOKIÓIG

A kortárs cseh irodalomban másfél-két évtizeddel ezelőtt kezdtek megjelenni azok a prózai művek, amelyek külföldi környezetben játszódnak, és sokszor a szereplők is külföldiek. Az egyik legemlékezetesebb példája ennek Petra Hůlová magyarul is olvasható *Nagyanyám emlékezete* című, Mongóliában játszódó regénye. Az ebbe a csoportba sorolható szövegeknek általában három könnyen felismerhető közös pontja van. Egyrészt nem elégednek meg azzal, hogy a cselekményt Csehország határain kívülre helyezik, hanem általában egzotikus tájakon játszódnak ezek a történetek – minél jobban eltér a közeg a hagyományos európai körülményektől, annál jobb. Közös bennük az is, hogy költői képekben ragadják meg a hétköznapiak nem ritkán mocskos valóságát, harmadrészt pedig az íróik általában nők, és a történetek középpontjában is női szereplők állnak. Abból, hogy ezek az egzotikus környezetben játszódó könyvek az utóbbi másfél évtizedben szinte elárasztották a cseh könyvesboltokat, egyéb következtetéseket is levonhatunk, például azt, hogy Csehországban népszerűek. Ez persze további kérdéseket

ébreszt, amelyek közül talán az a legégetőbb, hogy miért vágnak a csehek ennyire otthon lenni Mongóliában, a Bánságban, Amazónia őserdeiben vagy Japánban? Tegyük fel ugyanis, hogy egy regény otthonossá teszi az olvasó számára azt a közeget, amely cselekménye helyszínéül szolgál. Közös pont lehet még a szóban forgó könyvek között az is, hogy íróik sokszor széles körű tapasztalatokkal rendelkeznek az adott országot illetően. A már említett Petra Hülová például ösztöndíjjal töltött néhány hónapot Mongóliában, Anna Cima Japánban él, Iva Pekárková pedig valóban volt taxis New Yorkban, tehát nemcsak a fantáziájukra és helyrajzi térképekre, fényképekre hagyatkozhatnak, amikor olyanokat írnak, hogy „Manhattan sziluettje, bár emberi kéz és emberi technológia építette, egy idő után elnyerte a hegyvonulatok, hatalmas kanyonok vagy végtelen sivatagok megváltoztathatatlanságát...” (*Ide a pénzt*, 280), hanem saját ismereteikre, olyanokra, amelyeket úgy szereztek, hogy a bőrüket vitték vásárra. Ez pedig szintén közös jellemvonás: ahogy egy tisztességes regénynek illik, úgy ezek a könyvek is mindig tartalmazznak valami kalandot, még ha csak egzisztenciális kalandot is, amely még a közeg egzotikumához képest is rendkívüli, sőt, sokszor a szöveg éppen ezen keresztül nyeri el létjogosultságát cseh közegekben.

Ha ezeket a kalandokat vizsgáljuk, de már csak Pekárkovánál és Cimánál, felfigyelhetünk a különbségekre is. Az egyik legszembevetőbb, életrajzi különbség, hogy Pekárková szövege nagyjából akkor játszódik és keletkezik, amikor Anna Cima születik. Ezt a generációkon átívelő „motívumtapadást” különösen érdekesnek tarthatjuk a két könyv összehasonlításakor. Itt meg kell jegyezni, hogy Iva Pekárková 1963-ban született, 1981 és 1985 között a Károly Egyetemen hallgatott mikrobiológiát, míg 1985-ben Ausztrián keresztül az Egyesült Államokba nem távozott, ahol taxisofőrként kezdte keresni a kenyerét.

Pekárková New York-i éveire reflektál az *Ide a pénzt* is. A kilencvenes években járunk, a keleti parti metropolisz még lubickol abban a szabadságban, amely a nyolcvanas évek végén benne lehetett Csehszlovákia levegőjében is, és ebből a szempontból éppen csak súrolja a művészi provokáció határát, hogy egy cseh lány New Yorkban taxisként dolgozik, miközben úgy váltogatja – általában fekete – szeretőit, mint más az alsóneműt. Ezért aztán Pekárková szövege, amely eredetileg 1996-ban jelent meg, és a tény, hogy a könyv most vált magyarul hozzáférhetővé, könnyen hathat úgy, mintha nem korunk olvasójára lenne méretezve, hanem közel három évtizeddel korábbra. Erről eszembe

jutott, hogy Umberto Eco a Coca-Cola reklámszlogenje, pontosabban az amerikai reklámokban közkedvelt „more” kifejezés kapcsán megjegyezte: korunk embere eddig nem látott sebességgel fogyasztja az időt maga körül, lényegében a harminc évvel ezelőtre vonatkozó nosztalgia is lerágott csont már. És tegyük hozzá, hogy New York mára legfeljebb az utóbbi másfél év tükrében tűnhet egzotikusnak, elérhetetlennek, de a pandémia miatt nem sokkal jobban, mint Prágából nézve Pozsony vagy Budapest. Ugyanakkor a kilencvenes évekkel szemben Pekárková szövege ma már nem azért mondható bátornak, mert egy nőről szól, aki taxizik, és egy saját neméhez vonzódó festőnővel él együtt, hanem mondjuk amiatt, mert fehér nőként túl sokat foglalkozik az amerikai és az Amerikában élő nem amerikai feketékkel. Sőt, napjainkban nem kis merészségről tanúbizonyságot téve az N betűs szót is használja, igaz, hatalmas körültekintéssel, nem kevés magyarázattal. Természetesen, ha belegondolunk, egyiknek sem kellene botrányosnak lennie, de úgy látszik, az időkhöz mindig kötődnek erkölcsök is.

Pekárková szabad légkörben mozog, és nem is erre az egy lapra tesz föl mindent. Bár az *Ide a pénzt*-re is jellemző, hogy számos írói eszközzel próbálkozik – így idegen nyelvű szövegrészek tetszőleges használatával teremt meg az idegenség érzetét, a költői leírások és az ordenáré káromkodások közötti ingázással a hétköznapi líraiságát próbálja visszaadni, itt-ott ötletszerűen előbukkannak nála véletlenszerű találkozások, kalandok, illetve a kortárs képzőművészetre (vagy legalábbis a nyolcvanas, kilencvenes évek képzőművészetére) is reflektál –, amely elemek azt a hatást erősítik, hogy minden életrajziség ellenére egy irodalmi művet olvasunk. A szerzőnő ugyan valószínűleg a saját kalandjait színezi ki előttünk, azonban a színkezelése a megörökített eseményeknél fontosabb, hisz ezek a kalandok egy útleíráshoz túl tarkák, ezért a legalkalmasabb eszköz a lejegyzésükhöz az irodalom. Ennek ellenére nehéz eldönteni, hogy a sok kísérletezés tükrében mi akar lenni ez a szöveg. Pekárková ugyanis nem igazán tart igényt arra, hogy a Jindriska nevű főhősnőre koncentráljon, annak ellenére, hogy ezt a sokféleséget végső soron az ő alakja tartja egyben. Sőt, Jindriskáról nem tudunk meg szinte semmit, annál többet viszont azokról a figurákról, akik taxisként körbeveszik: afrikai bevándorlókról, akik a megkeresett pénzt a családjuknak küldik haza, orosz maffiózókról, közel-keleti bevándorlókról, azaz szinte mindenkiről, aki máshonnan érkezett. Kevés kivételtől eltekintve az amerikaiak Pekárková számára mintha nem lennének elég érdekesek. New Yorkra is mintha csak azért lenne szüksége, hogy a világ bármely

tájáról jött emberek egyformán idegennek érezhessék magukat, egyformán kívül álljanak, dacára annak, hogy a munkájuk miatt nap mint nap érintkeznek a helyiekkel, sőt – mint a szövegből kiderül –, a várost talán jobban is ismerik, mint a bennszülött New York-iak. Pekárková tehát egy furcsa fejlődésregényt ír, amelynek ismeretlen háttérű főhősnője eleinte csak ürügy, hogy az olvasó bepillantást nyerjen New York bevándorlóinak életébe. Ebből a kavalkádból Jindriska végül kiemelkedik, és amikor az olvasói figyelem rá összpontosul, éri el az akkor még nem is olyan régóta vágyott szerelmet. Nagyon nehéz máshogy összefoglalni ezt a szöveget, és nagyon nehéz elképzelni, hogy erről az embernek ne az jutna eszébe, hogy egy nőnek szóló naiv kis love storyról beszélünk. Pekárková kötetét azonban éppen *love story* jellege menti meg attól, hogy túlságosan naturalista, mocsokban élvezettel dagonyázó lektúrnek tartjuk, szerelmi történetként ugyanis olyan, mintha szirup helyett hamisítatlan New York-i csatornaléval, vérrel és testnedvekkel öntötték volna le. Az ilyen helyzetek biztosította kontrasztok hangsúlyozása tapasztalatom szerint szintén szakállas trükkje az egzotikus környezetben játszódó kötetek íróinak.

Anna Cima regénye – az egzotikus környezet és téma ellenére is – valamivel konvencionálisabb keretek között mozog. A szerzőnő életútja is máshogy néz ki, mint Iva Pekárkováé: 1991-ben született és a Károly Egyetemen tanult japanológiát. Szintén szakmabéli férjével Japánban élnek, és japán szerzőket fordítanak csehre. Mivel a *Tokióban ébrednek* is életrajzi ihletésű, meg sem kell lepődnünk, hogy főhősnőjét, Janát, rabul ejti a szigetország kultúrája, Kurosawa és Murakami, és innen kiindulva jutunk el a regény valódi cselekményéig. A szerzőnő azonban nem elégszik meg azzal, hogy egy egyszerű, egy szálon futó cselekményt vázoljon fel, ugyanis azonnal három különböző síkon találja magát az olvasó. Ezek egyike a már említett Jana története, aki 17 évesen eljut néhány hétre Japánba, és miután visszatér, megkezdte japán tanulmányait Prágában. Énjének egy darabja azonban Tokió Sibuja negyedében ragad, ahonnan nem tud kiszabadulni, és megfigyelőként egy fiatal japán férfi történetének részévé válik. Ez a történetyszál egy adott ponton, Prágában találkozik a hús-vér Jana történetével, ám eközben a lány fordítói munkáin keresztül megismerkedhetünk egy mindkét cselekményszáltól független, ám a motívumok által rájuk erősen ható történettel, amit a két háború közötti japán irodalom fontos alakja, Kavasita mesél el, aki első ránézésre olyannak tűnhet, mint egy japán Bruno Schulz. A három szál a regény utolsó harmadában ér össze, amikor Janának

sikerül visszaszereznie énjének Sibujában maradt részét, valamint Kavasita özvegyével is találkozik, és megszerzi tőle az író eddig elvesztettnek hitt műveit. A *Tokióban ébredek* az egzotikum megismerésén keresztül történő énkeresést tárgyalja új szinteken, ez a megközelítés pedig 2019-ben három rangos cseh irodalmi díjat is jelentett a szerzőnek. Cima újdonsága az, hogy szövegében egyformán fontos szerepet játszanak egy fiatal, pályakezdő műfordító kalandjai, és a műfordítói szakma mögött meghúzódó ember felnőtté válása is. Cima újszerűen kezeli azt a szintén ismert műfaji eszközt, ami a távolit közelivé teszi. A *Tokióban ébredek* esetében Japán kultúrája, irodalma kerül közép-európai kontextusba, és szerzője nagy természetességgel használja a fabuláció idegennek ható elemeit, amelyeket inkább a japán irodalomból ismerhetünk. Ennek ékes bizonyítéka, hogy Jana a cselekmény jelentős mozzanataiban közvetlenül a szerepeltetett Kavasitától tanul, és ezt büszkén vállalja is a könyvön belül. Ha helyben keresnénk elődöket, talán Kafkát tudnánk említeni, de csak nagyon bátortalanul, mert túl sok egyéb, kafkainak tartott elem hiányzik az egyértelmű párhuzamhoz.

Ennyiből is kiderülhet, hogy ez nem egy lineárisan kibontott regény. Anna Cima sikeresen tart a kezében három, látszólag különböző irányba futó történetszálát, aztán mindhármat elegánsan egy mederbe tereli. A korábban vázolt normához képest érdekes eltérés, hogy a fiatal szerzőnő nem tart igényt arra, hogy a perifériák költői megéneklésével hozzon létre kontrasztokat. Számára Japán már nem is az eredeti értelemben vett egzotikum. Inkább hőse, a fiatal japanológus vehemenciájával próbálja megvilágítani a cseh olvasó számára a japán hétköznapi jelenségeit, és nem hagyja magyarázat nélkül a távol-keleti kultúrából a szövegbe csempészett kifejezéseket. Míg másoknál – például a már tárgyalt Iva Pekárkovánál is – a közeg idegenségét hangsúlyozó, jól működő eszköz, ha a szövegben itt-ott minden további nélkül jelennek meg helyi kifejezések, Cima szövegén keresztül az idegenség más módon kerül hozzánk közel. Nem pusztá hangulatfestés a szerepe, hanem a megismerésben megélt kaland, és bár ez része Pekárková regényének is, itt mással van azért dolgunk. Anna Cima számára ugyanis az írás és műfordítás folyamata válik artikulált kalanddá, a tény, hogy regényt ír, vagy prózai művet fordít, nem hagyja reflektálatlanul. Ide tartozik például, hogy a főszereplő édesapja, aki kreatív írást oktat, ironikusan figyelmezteti is az akkor már három szálon futó szöveg főhősét, hogy mennyire nehéz több cselekményszálát mozgatni egy történetben, de számtalan más példát is hozhatnánk erre. Amiben talán a legfeltűnőbb-

ben látszik a Pekárková könyvének megírása óta eltelt két és fél évtized, hogy míg ő még megelégedett a külföld egzotikumának felmutatásával, az újabb regényeknek már valami újat is kell mutatniuk. Anna Cima kötete esetében ilyen az esetlennek tűnő, de valójában nagyon profi reflexió, amely az alkotás folyamatára és a felnőtté válásra irányul – ez utóbbit jobban fogjuk érezni a Kavásitának tulajdonított, fordított részleteken.

Az, hogy Iva Pekárková az *Ide a pénzt*-ben nem hangsúlyozza túl az alkotásra irányuló reflexiót, amiatt is lehet, hogy neki ez a harmadik megjelent regénye, ebben az esetben az ilyesmi már nem is mutatna olyan jól, Anna Cimának azonban a *Tokióban ébredek* a bemutatkozó kötete. Így a reflexió hiánya vagy a kezdő író reflexiója egyik esetben sem csorbít a két szöveg értékén. Azt ugyanis nehéz lenne elvitatni, hogy ezeknek a szövegeknek van értéke. Egyrészt az összehasonlításuk során szépen kirajzolódik az a fejlődési ív, amit a külföldi fordításra, megjelentetésre érdemes kortárs cseh próza az elmúlt közel harminc évben leírt. Másrészt a kortárs cseh próza nevű halmazon belül is két kifejezetten egyedülálló munkával van dolgunk, még akkor is, ha Iva Pekárková munkájának egyediségét elfedheti előttünk az eredeti megjelenése óta eltelt idő, Anna Cima könyve pedig olyan, mintha a japán kultúra iránt intenzíven érdeklődő kis csoportnyi embernek írta volna.

A szöveg elején feltettem a kérdést, hogy vajon miért lehet ekkora divatja Csehországban az egzotikus vidékeken játszódó történeteknek. Nos, erre sajnos nem adhatok általánosan elfogadott választ. Magyar szemmel két dolog juthat eszünkbe: egyrészt a cseh középosztálynak, akiknek ezek a könyvek szólnak, nem annyira idegen az utazás élménye, hogy ne tudjon kapcsolódási pontot találni hozzá az irodalomban. Másrészt a csehekre, főképp a középosztályra, jellemzőbb a vállalkozó szellem, sőt, az odüsszeusi ügyeskedés is, és ez már a homéroszi kezdetekkor is együtt járt az utazás tematizálásával. Bevallom, nekem az utóbbi magyarázat meggyőzőbb, mert egyszersmind rámutat arra is, hogy mennyit segíthet az irodalom önmagunk és mások megértésében, otthon és külföldön egyaránt.

Így aztán okvetlenül időszerűvé teszi a szóban forgó köteteket, hogy mint a jó próza általában, a maga módján mindkét szöveg általános emberi tapasztalatokról mesél, amelyekhez a fentebb felvázolt nehézségek ellenére is lehetséges olvasóként kapcsolódni. Még ha olyan ismeretlen vidékeken játszódnak is, mint Harlem vagy Sibuja.

Ivana Dobrakovová  
**Anyák és kamionsofőrök**

Fordította György Norbert

Typotex Kiadó  
 Budapest, 2020



Nagyová Lenka

## HATÁRON LENNI

Ivana Dobrakovová (1982) a kortárs szlovák próza egyik legerősebb hangja. A pozsonyi Comenius Egyetemen végzett angol és francia szakon, íróként és műfordítóként is aktív, francia és olasz nyelvről fordít szlovákra – mások mellett Elena Ferrante vagy Simone de Beauvoir műveit. Eddig négy saját könyve jelent meg, melyek közül a magyar olvasók a *Halál a családban* című elbeszéléskötettel, a *Toxo* című novelláskötettel, legutóbb pedig az *Anyák és kamionsofőrök* című novelláskötettel találkozhattak. Az *Anyák és kamionsofőrök*ért Dobrakovová 2019-ben elnyerte az Európai Unió Irodalmi Díját, a könyv azóta már közel egy tucat nyelven megjelent. Magyarul György Norbert fordításában olvasható, csakúgy, mint Dobrakovová előző kötete, a *Toxo*. A könyvet 2020 őszén mutatták be a Margó Irodalmi Fesztiválon, ahol Gács Anna beszélgetett a szerzővel, valamint Szabó T. Anna íróval. Dobrakovová és Szabó T. Anna – vagy Szvoren Edina – között akár párhuzamot is lehetne vonni, hiszen erős írásaikkal, markáns női főszereplőikkel és az általuk megírt mély témákkal hasonló helyet foglalnak el hazájuk irodalmi színterén.

Dobrakovóvának szokatlan helye van a szlovák irodalomban: noha huszonhárom éves korától Olaszországban él, mégis nélkülözhetetlen szerepet tölt be hazája irodalmi életében, hiszen az eddig megjelent könyvei közül mindegyik felkerült a nívós szlovákiai irodalmi díj, az

*Anasoft litera* top 10-es listájára. Annak ellenére, hogy külföldön él, hű maradt anyanyelvéhez, továbbra is szlovákul ír, azonban Olaszország is gyakran megjelenik a műveiben. Leghangsúlyosabban éppen az *Anyák és kamionsofőrök*ben; legyen szó akár az egyik főhősről, aki olasz, vagy egy másik szereplőről, aki az anyjával Szlovákiából költözött a mediterrán országba. A kötet elbeszéléseiben találkozhatunk olasz városok leírásával, olasz kifejezésekkel, szereplőkkel, mégsem a nemzetiség vagy a helyszín a lényeg. Sőt, az sem fontos, hogy pontosan mikor játszódnak a történetek. Végso soron másodlagos, hogy a novelláknak egy lovarda vagy egy otthon, Olaszország vagy Pozsony a helyszíne, a lényeg mindig az, ami a szereplők fejében végbemegy. Dobrakovová novelláiból betekintést kapunk a (lelki)világukba, a gondolkodásukba.

A könyvben utolsó mondatként szerepel, én mégis még az elején emelném ki a következőt: „(...) uralkodik magán, elszántan veszi elő a mobilt a táskából, a kijelzőre pillant, a határon vagyok, hangosan megismétli, a határon vagyok” (194). A kötet domináns motívuma a határ. Határon lenni, túlmenni a határon, meghúzni a határt, szélesíteni a határainkat, vagy akár a test és az elfogadás határai. Az olvasó és az elbeszélő között azonban nem képez határt semmilyen tabu, Dobrakovová nem marad a háló zárt ajtaja előtt, a legintimebb pillanatokot is részletesen leírja, ennek ellenére sem érezzük azt, hogy ez már valami gusztustalan lenne, és nem is hatásvadász. Szinte tűpontosan jeleníti meg mindazt, amire néha még gondolni sem merünk.

Az olvasó figyelme rögtön a címen megakad, amely azonban nem utalás a kamionsok és kurvák témájú halloweeni bulikra, ráadásul nem is kamionsokról és anyákról szól a könyv, hanem lányokról, nőkről; és az ő kapcsolatukról az anyjukkal vagy kamionsofőrökkel. Utóbbi sokszor csak azokra a férfiakra vonatkozó metafora, akik kevésbé vagy szinte egyáltalán nincsenek jelen a főszereplők életében; olyannyira, hogy néha név helyett csak egy betűvel hivatkozik rájuk a szöveg. Ezek a kapcsolatok olykor túlon túl valóságosak, néha viszont csak az elbeszélő fejében léteznek. Némelyik esetben az anya túlságosan is részese a lánya életének, rajta keresztül próbál élni, esetleg képtelen elengedni őt, és elfogadni, hogy már felnőtt, önálló nő. Sokaknak lehet tapasztalata a túlzott anyai törődésről, de vajon mennyire normális, ha egy anya a harmincas éveiben járó lányát még mindig úgy kezeli, mintha az tizenhat lenne? Milyen mély nyomokat hagyhat egy nőben, ha kicsi kora óta azt hallgatja az anyjától, hogy nem normális, mégis mindent megadna azért, hogy még egyszer hallhassa ezeket a szavakat? Az *Anyák és*

*kamionsofőrök* azokról a nőkről szól, akik annyira el vannak hallgatva, hogy még a címbe se kerültek bele.

A könyveket nem szabad a borítójuk alapján megítélni, én most mégis arra irányítanám a figyelmet, mert tökéletesen illusztrálja, hogy gázolnak hatalmas, vörös kamionként a nők lelkébe és testük legintimebb területeire is a férfiak. Nem csak a testiségre igaz, hogy a kamionsofőrök (és anyák) által okozott sebek sokszor túlmennek a gyógyíthatóság határán.

Dobrakovová nem fél a hosszú, többszörösen összetett mondatoktól, amelyek akár fél oldalra is elnyúlnak, ezáltal viszont sokkal hitelesebbek a szereplők gondolatai. Így nem külső szemlélőként értesülünk a történetekről, hanem mi is átéljük, mi is szembesülünk a gyerekkor első szerelmeivel, csalódásaival, az élet igazságtalanságával, próbáljuk megérteni a szülők viselkedését. Minket is hatalmába kerít a rettegés, a bizonytalanság, mi lesz velünk, ha lassan negyvenévesen, egy válás után már nem találunk értelmes kapcsolatot, és egyedül maradunk: „(...) már annak is örülnie kell, hogy a férfi – legyen bármilyen is – kielégíti őt, kicsit elszórakoztatja, betömi benne a lyukat és a család, a gyerek és az életcél hiányában keletkező ürességet” (114). A szerző bátran használja a szlenget is, a szereplők káromkodnak, ugyanakkor az olvasó nem érzi erőltetettnek, léletszerűtlennek ezeket a részeket, minden egyes kifejezés hiteles. Vajon az író képes látni a jövőt? Dobrakovová a kötet egyik elbeszélésében szinte prófétaaként írja le, mennyire fontos szerepet tölt be az életünkben a kézmosás. Igaz, a szóban forgó szereplő maszkot nem visel, de a bacilusoktól és lényegében bármilyen érintkezéstől való rettegés határozza meg a mindennapjait. Együttal érezzük, mennyire megvet másokat, akik képesek ellazulni, ugyanakkor irigy is rájuk, amiért olykor önfeledten élnek az életüket.

Közös vonás az elbeszélésekben, hogy többször is felbukkan bennük Pasolini neve. Nem kell ahhoz Pasolini-szakértőnek lennünk, hogy felfogjuk a lényegét: „persze, hogy D-re gondolok, és arra, ahogy bánt velem, helyenként már-már átlépte az erőszak határát, kevés hiányzott, hogy sérüljön a testi integritásom, pont azon a határon lavírozott, hogy nem lehetett eldönteni, a fájdalom inkább gyönyör vagy szenvedés, igen, csak ott, Bordigherában értettem meg, hogy mennyire jó teljesen alárendelni magam egy férfinak, egy igazi férfinak, a szex, mint a fizikai integritás szisztematikus leépítése, talán ezért szerettem mindig Pasolinit” (163). Pier Paolo Pasolini (1922–1975) olasz író, költő és filmrendező volt, provokatív alkotásaival és a magánéletével (nyíltan vál-

lalt homoszexualitása, kalandozásai prostituáltakkal) gyakran megbotránkoztatja a nagyközönséget is, örökös viták és támadások fűződnek a nevéhez. Dobrakovová bevallotta, hogy a könyv írásakor pasolinis időszaka volt, így nem véletlen, hogy az olasz művész testhez való viszonya a kötetben is felbukkan néhány helyen.

Egy másik alkalommal az elbeszélőtől – aki, amint láthattuk az iménti idézetben, nagy Pasolini-rajongó – a következőket olvashatjuk: „tizenöt évesen nem tudtam elképzelni, hogy a fájdalom is az átélés egyik változata, méghozzá igen erőteljes” (142). Hova meneküljön a nő, aki a férjétől már nem kér semmit, és már nem is számít rá? Mi maradt neki, mi adhat még számára olyan érzést, hogy (mentálisan) uralja a világot? Az *Anyák és kamionosok* főszereplői a testiség, az erőszak, az engedelmesség, de olykor a lázadás határán lavíroznak.

Öt lánnyal ismerkedünk meg a könyv lapjain, akik lehetnének a testvéreink, a barátaink, vagy akár lehetnénk mi magunk is. Ki tudja, kinek mi játszódik le a fejében? Vajon hol a határ a szenvedély és a megszállottság között? Meghúznánk a vészharangot egy „élvezem a fájdalmat” gondolatnál? Hol húzzuk meg a határt, mit tekintünk még normálisnak? Egyáltalán mi a normalitás? „És hirtelen megértem: nincs semmiféle betegség. Egyedül én vagyok. Az összes bennem lévő rossz dologgal együtt” (74). Mi választ el egy mentális betegséget egy rossz naptól? Ami valakinél már az elfogadhatóság határát súrolja, másnál még bőven belefér. Mindegyik betegségénél más a gyógyulási idő, ez sok esetben emberfüggő is. Vannak azonban gyógyíthatatlan betegségek, amelyek esetében a legtöbb, amit tehetünk, hogy megpróbáljuk elfogadni és együtt élni vele. Élni, méghozzá minél normálisabb életet, olyat, amelyet mások is; a normális emberek életét. Az egyik elbeszélés főszereplőjének évekbe tellett, mire a gyógyszerei, a terápiája és a mentális gyakorlatok törekeny egyensúlyt kölcsönöztek neki, amikor egy apróság miatt kis híján millió darabra hullott szét. „Közben tudom, mennyire törekeny ez az egyensúly, mennyire labilis és sebezhető, s hogy elég volna megbökní az ujjammal, elég volna ráfűjni, hogy rögtön megrogyggyanjon, visszaessen, visszazuhanjon a földre, akárcsak én” (76). Mindenkinél mást jelent az egyensúly, a normalitás, az elfogadás, a határ.

Az életünket egyre jobban meghatározó közösségi média is teret kap a kötet elbeszéléseiben. Hol az anya túlzó jelenlétét ábrázolja, aki felnőtt lányának minden posztjához hozzászól annak közzététele után pár másodpercen belül, hol egy nemzetközi chatszobában mosódnak el

a gátlások határai. A főszereplő különböző férfiaktól kap jobb esetben szerelmi vallomást, rosszabb esetben a nemi szervükről készült fotót. Hogyan észleljük a valóságot a virtuális térben? Az egyik novellaalak is ezen töpreng, amikor azt kérdezi: „tizenöt szomorú szmájli elég egy ekkora bánat kifejezésére?” (180) A fordítónak nem volt könnyű dolga, György Norbert azonban kitűnően oldotta meg a feladatot. Úgy tűnhet, hogy ez a könyv nőkről szól nőknek, de ez egyáltalán nem igaz. Az *Anyák és kamionsofőrök* olyan témákat boncolgat, amelyek mindenki életében kulcsszerepet játszanak. Valószínűleg akad olyan olvasó, akit nem érdekel, hogyan lehet tönkretenni a gyerekünk életét, ha magunkkal hurcoljuk a szeretőnkhez, de miről szólna az élet, ha nem a komfortzónából való kilépésről, az új dolgokkal való megismerkedésről, legfőképpen pedig határaink bővítéséről?

Doron Rabinovici

## A földönkívüliek

Fordította Nádori Lidia

Magvető Kiadó  
Budapest, 2021



Mikoly Zoltán

## AZ EMBEREVŐKRŐL

„Éjszaka jöttek. Mélyen aludtunk, szorosan összefonódva. [...] Semmit nem lehetett hallani, sem zajokat, sem kiáltásokat, sem lövéseket. Sem gépek morajlását. [...] A mai napig szorongató érzés, hogy megszálltak minket, és mi ebből nem vettünk észre semmit. Mire felébredtünk, döntöttek rólunk” (7). Így kezdődik Doron Rabinovici *A földönkí-*

*vüliek* című disztópiája, melynek címéből az olvasó probléma nélkül következtethet a „megszálltak minket” szerkezet alanyára. A felütés lendületét olyan újabb és újabb cselekményelemek gördítik tovább, melyek óhatatlanul is a szöveg univerzum határának átlépésére kényszerítik az olvasót – ezzel is elkerülhetetlenné téve azt az értelmezői stratégiát, hogy a befogadó az elbeszél világban történeteket a maga jelenére, még pontosabban az elmúlt bő egy évre vonatkoztassa. Ennek pedig még az az abszurd narratíva sem vet gátat, hogy a földönkívüliek étlapján első helyen a *Homo sapiens* szerepel.

Nem tudni, hogy csupán véletlen egybeesés vagy tudatos kiadói stratégia áll mögötte, de a Magyarországon eddig még nem ismert osztrák szerző regénye nem is jelenhetett volna meg „jobbkor”, mint a világjárvány kellős közepén. Nem azért, mert a szerző akár a legkisebb mértékben is közelébe merészkedne a pandémia tematikájának vagy bármiféle betegség-narratívának (ha a kiadó ezt tartotta volna szem előtt, akkor minden bizonnyal Juli Zeh *Corpus Delicti*-jére esett volna a választás), hanem mert olyan, a hétköznapiakat már eddig is alattomosan átszövő, toxikus probléma képezi e gúnyos hangvételű szatíra tárgyát, mely sokak számára igazán csak a koronavírus-járvány következtében vált érzékelhető realitássá. Úgy tűnik, az olvasóhoz hasonlóan a regény szereplőit sem kíméli a képcsövek és folyadékkristályok pixeliből áradó mediamanipuláció: a szenzációhajhász műsorok, a klikkvadász szalagcímek, az álhírek és az összeesküvés-elméletek. A tévé-műsorok nézői, az internetes hírek, a Facebook- és Twitter-posztok olvasói csakis a tudatos, kritikai gondolkodás praxisát követve lehetnek felvértezve ellene – elméletben. E stratégia gyakorlati kivitelezése már másik kérdés: a fogyasztó ugyanis szinte védtelen a média őt látenszen befolyásoló tényezőivel szemben, ahogy a hírek, képek kiváltotta pre-koncepciók is igen mélyre ássák magukat az ember tudatában. Nincs ez másként a regény olvasójával sem. A szöveg paratextusai – a félreértelmezhetetlen cím, a rikító színekben úszó borító, rajta egy, a tekintetet könnyedén megragadó zöld színű, nagy szemű földönkívüli – határozott kontúrokat kölcsönöznek az előzetes olvasói elvárásoknak. Határozott, de valahol mégis hamis kontúrokat. Ezek az elvárások ugyanis – a szöveget olvasva – csak részben teljesülnek.

A történet szerint egy éjszaka földönkívüliek szállják meg a világot – legalábbis erről számol be a média. „Pánikra semmi ok, mondta a tudósító, senki nem sérült meg, és természetesen nem is öltek meg senkit. Aztán rendkívüli adás következett” (8). Az adást az egyes szám első

személyű narrátor, Sol és barátja, Astrid is hallgatják. A lány kurátor-ként dolgozik egy galériában, míg Sol szerkesztő-újságíró a *smack.com* nevű „gasztrozófiai-gasztronómiai” magazinnál, mely többek között étel- és étteremkritikákat közöl. A regény a disztópiák csaknem teljes eszköztárát felvonultatja: a hír bejelentését követően a város utcáin – a cselekmény tere és ideje természetesen más disztópiákhoz hasonlóan itt is referencia nélküli – kitör a káosz, armageddoni állapotok alakulnak ki. Az emberek vagy otthonaikba húzódnak, vagy pedig még azt sem találják biztonságosnak, így megpróbálnak vidékre menekülni. Többen fegyvert szereznek, az utcákon portyázó bandák kirakatokat törnek be. Egy időre megszűnik a világ áramellátása, a zavargások közepette pedig mindenki az idegeneket okolja a történekeért – a felbőszült tömeg még egy tűzoltót is agyonver egy kigyulladt gyógyszergyár előtt, mert egy földönkívülit vél felfedezni annak védőruhás alakjában. Aztán a hírek arról számolnak be, hogy emberi kéz eredményezte az elektromos hálózat összeomlását, a földönkívüliek pedig inkább az emberiség megmentőjének tekinthetők. A megmentők ezek alapján szelídek: a háború és a betegségek megszűnését remélik tőlük az emberek. Intergalaktikus egyeztetések folynak céljaikról, végre jobban beindulhat a termelés is – a felvevőpiac ezúttal már a Földön kívül keresendő. Még egy „csillagmenetet” is tartanak, egy világegyetem méretű békedemonstrációt sztárfellépőkkel, akik együtt éneklnek az erre az alkalomra írt *We are all aliens* című dalt. A demonstráción végre – ez egy alkalommal – megmutatják magukat az idegenek is. És kiderül, hogy annyira nem is idegenek: a külsejük legalábbis nem különbözik az emberekéktől. Annyi különbség azért mégis akad, hogy étrendjük fő összetevőjét az ember képezi, aki így máris csak dehumanizált *Körper*ként, vagyis objektív testként jelenik meg a regény világában – talán erre is találni példát a disztópiailrodalomban, elegendő *A szolgálólány meséjére* gondolni. A földönkívüliek azonban nem erőszak útján kívánnak húsrá szert tenni, hanem azt várják, hogy lesznek olyanok, akik önként és dalolva, a szó szoros és átvitt értelmében tálcán kínálják fel magukat. Ehhez egy nyilvánosan közvetített, többfordulós bajnokság szolgáltatja a keretet, melynek győztese óriási, extraterresztrikus nyereményre tehet szert, a többi kiesettnek pedig a „Szigeten” működtetett vágóhíd és a tudat a jussa, hogy a közösségért halnak meg. A levágottak rokonait természetesen busásan kárpótolják.

A disztópiailrodalom darabjainál kardinális kérdés, hogy a gya-korta klisészerűen ismétlődő narratív elemek – úgymint világegés,

éhínség, új világorialom kialakulása, globális megfigyelés – mellett milyen társadalmi praxis kerül a szatirikus világképzés keresztútjébe. Vagyis mi az a többlet, ami kiemel egy ilyen szöveget a többi közül? Rabinovici regényében e többlet kétségkívül az ezen írás elején is említett médiakritikai attitűd. A regénybeli *smack.com* kapja meg a jogokat a viadalok televíziós közvetítésére. Ez és egyáltalán a földönkívüliek ittléte egy sor jogi, etikai, teológiai és filozófiai kérdést vet fel, melyek megvitatásának az ugyancsak a *smack.com* által működtetett *Forráspont* című műsor ad teret.

A regény főszereplői között a hatalom egyetlen emberével sem találkozunk, csakis médiamunkásokkal. Például Sollal, aki sokak nemtetszését kiváltva a viadalokat ellenzők táboráról forgat dokumentumfilmet; a magazin főszerkesztőjével, Juppall; a *Forráspontot* vezető Alberttel és a viadalok műsorvezetőjével, Leilával. A *Forráspont* igazi szenzációhajhász műorként újabb és újabb témákat dolgoz fel a megszállással és a bajnokságokkal kapcsolatban, üres lözungokat hirdet az intergalaktikus békéről, és nem áttal hasznot húzni a kamera előtt magukat elsíró, elesett emberekből sem. Így válik a regényben a televíziózás olyan, ideológiával átszótt gyakorlattá, melytől már Adorno is óva intett a maga korában. Ismerős élmény lehet ez a magyar médiaelit álszentségét ismerő olvasó számára! A regény implicit olyan problémakörökre mutat rá, mint az összeesküvés-elméletek ragályos volta, a fősodratú média nyilvános képekkel való visszaélése, a közösségi média posztjainak és a híreknek a szavahihetősége vagy a nyilvánosság kizárásának veszélyei. A *Forráspont* egyik szakértő vendége szerint például a viadalok mindaddig élvezik a társadalom támogatását, amíg a nézők nem látnak a Szigeten, a vágóhídon készült felvételeket – erre azonban nincs lehetőség. Senki sem tudja, hol van a Sziget és pontosan mi történik ott – úgy tűnik, be kell érni a médiaipar teremtette szimulákrummal.

A regény elbeszélte világában a tevékeny főszereplők közül csaknem mindenki támogatója, vagy legalábbis haszonélvezője a valóságot konstruáló médiaiparnak. Még maga Sol is, aki hiába ellenzi elvben a rendszert és forgat dokumentumfilmet az ellenállókról, közben a *Forráspont* főszerkesztői feladatait látja el, és be kell látnia, hogy a kialakult helyzetből anyagi előnyökre tesz szert. Karrierjét tehát töretlenül építi – egészen élettársa hirtelen eltűnéséig. Vele ellentétben az utópiakiállítást rendező Astrid a viadalokat és a földönkívüliek érkezését éles kritikával illeti, álláspontja már a regény elején világos: „ez nem lehet igaz, nyilván ez is amolyan tréfa, amit az újságírók űznek néha a közönséggel.

Vicc” (8). A regényt olvasva feltűnő, hogy Rabinovici elbeszélői stratégiája *Forráspont* vendégein és a Sol által forgatott dokumentumfilm interjúalanyain keresztül polifon módon több rendszerkritikus hangot is megszólaltat, ami egyértelmű érdeme a szövegnek. Ez ugyanakkor nem tudja kompenzálni azt a kihasználatlanul maradt kritikai potenciált, melyet a túlzottan háttérbe szorított, kurátor-művész foglalkozású Astrid karaktere rejt.

E hiányról ugyanakkor eltereli az olvasó figyelmét az új világrenid közepette megváltozott nyelvi percepciók folyamatok ábrázolása. Ahogy egyházi kontextusban a „mindennapi kenyerünket add meg nekünk ma”, valamint a kenyér és a bor (mint Jézus teste és vére) felajánlásának aktusa, úgy a gyakorta használt „úgy imádom, majd megzabolom” kifejezés is más megvilágításba kerül egy emberevővel körülvett világban. Ezen túlmenően a „földönkívüli” sem tartozik már a politikailag korrekt megnevezések közé. Hovatovább a nyelv a televízió és a hírek szövegén keresztül olyan, a valóságot konstruáló erőként jelenik meg a regényben, ami az olvasó számára is csupán a zárlatot követően válik nyilvánvalóvá. Ugyanis se a könyv szereplői, se az olvasó nem találkoznak az idegenekkel – a már említett egy esetet leszámítva –, érkezésükről, valamint a regény végén bekövetkező távozásukról mindenki csupán a média nyelvén és így egyszersmind a nyelv médiumán keresztül értesül. Még az olvasó is, hisz az kizárólagosan annak a Solnak a hangján és perspektíváján keresztül férhet hozzá az elbeszéltekhez, aki maga is (re)produkálja és gyakorlója az imént említett nyelvnek.

A földönkívüliek ittlétének megkérdőjelezése azonban korántsem evidens. A bajnokságokra sor kerül, sőt, Sol – hogy kiszabadítsa a vélhetően vágóhídra szánt Astridot – a Szigetre is eljut, ahol az emberi vágóhíd közvetlen szomszédságában egy munkatábor üzemel. A fogolytábor és az egykori náci haláltáborok közötti párhuzam félreismerhetetlen a szövegben. Erre utal a foglyok megérkezésekor játszott vidám zene (ezúttal Bob Marley egyik dala), az orvosi vizsgálatot követő szelektálás munkaképesekre és munkaképtelenekre, a bőröndök rakodása, a mindennapos appel vagy az élelemért való küzdelem. Ha korábban elképzelhetetlen volt, hogy zsidók és más rendszerellenesek százezreit deportálják marhavagonokban, úgy Rabinovici e történelmi tényt még tovább viszi. Azt mutatja meg, milyen, amikor a fogoly chipet kap a fülcimpájába, amikor pedig már nem tud tovább dolgozni, sokkolóval elkábítják és levágják. Érthető e történetvezetés, hisz Rabinovici zsidó származású történészként (édesanyja maga is túlélő), kutatóként szak-

értője a zsidókkal szembeni visszaéléseknek a második világháború excesszusában. Hogy vajon megérte-e a szövegbe illesztenie e párhuzamot, arról már nem vagyok teljesen meggyőződve, ugyanis az erős koncentrációstábor-utalások nélkül is tökéletesen megállta volna a helyét a regény – talán még némi didaktikus túlsúlytól is mentesült volna. Ugyanakkor ez és az Astrid figuráját illető, pszichológiai mélységet nélkülöző karakterábrázolás mit sem vesz el a fordulatokban gazdag, egyáltalán nem untató, lendületes olvasmányélményből. Mindez természetesen nemcsak az író, hanem a fordító, Nádori Lidia érdeme is.

És ha már német nyelvű disztópiailrodalom, Nádori Lidia és műfordítás, a közeljövőben remélhetőleg a már fentebb említett Juli Zeh is megszólal majd magyarul...



Aleksandar Bečanović

## **Arcueil – Illuzórikus almanach**

Fordította Rajsli Emese

Gondolat Kiadó  
Budapest, 2021

Ferencz-Fehér Dorottya

## **SADE MÁRKI, AZ ÉLVEZET MÉRNÖKE**

*Arcueil* címmel az idei évben jelent meg a montenegrói irodalom középnemzedékéhez tartozó Aleksandar Bečanović regénye a Gondolat Kiadó kortárs európai szerzőket felvonultató fordításainak sorozatában. Bečanović író, filmkritikus, forgatókönyvíró, aki többkötetnyi vers és kispróza után 2015-ben jelentkezett első regényével, amely két évvel később elnyerte az Európai Unió Irodalmi Díját is. A kisregény nem

mindennapi címválasztása, és nem kevésbé sejtelmes műfajmegjelölése (*Illuzórikus almanach*) aligha árulkodik szerzőjének nagyszabású vállalkozásáról, amelynek célja emléket állítani az alakja köré szövött devianciamítosztól szabadulni nem tudó Donatien Alphonse François marquis de Sade-nak. Pontosabban rekonstruálni a mentalitását.

A *Szodoma százhusz napja* vagy a *Justine* tükrében a montenegrói szerző szövege első hallásra merész kísérletnek is tűnhet. Kiváltképp, ha emlékezetünkbe idézzük a világirodalom libertinus szellemiséget meg- és továbbörökítő klasszikusait: Guillaume Apollinaire *Tizenegyezer vesszőjét*, Anne Desclos Pauline Réage álnéven közreadott *O története* című regényét, vagy éppen Peter Weiss 1963-ban írt és azóta is nagy sikerrel játszott drámáját, a *Marat/Sade*-ot, egyúttal figyelmen kívül hagyjuk az erotikus ponyvairodalom aligha maradandó értékét képviselő számtalan darabját. A ténylegesen létező, Párizs központjától mindössze néhány kilométerre fekvő, faluból magát mára a metropolisz külvárosává kinövő Arcueil nevének – piaci szempontból talán enyhén kockázatos – címbe foglalása Aleksandar Bečanović részéről ugyanakkor tökéletes választásnak bizonyult, hiszen e topográfiai vonatkozás beiktatása maradéktalanul illeszkedik azoknak a kifejtést érdemlő dichotómiáknak a sorába, amelyek révén a regény szövegterében újra meg újra paradox átjárhatóság képződik a privát és a nyilvános, a szent és a profán, az etikus és az amorális kategóriái között.

Adott tehát egy „rettenetes ember, de zseniális regényhős” (101), akinek az *Illuzórikus almanach* tanúsága szerint, akárcsak a fikciós szövegei, a biografikus énje is képes „az egészséges és normális” (66) életvitelű olvasók indulatait felkorbácsolni. Bečanović pedig a nyelvi és intertextuális eszközök átgondolt ötvözésével a pusztá voyeurkodésnél sokkalta izgalmasabb bepillantást kínál olvasóinak nem csupán Sade kalandjainak helyszínére, az arcueil-i házba, de hőse legféltettebb titkainak rejtekébe, az elméjébe is. Az ifjú márki mindössze egyetlen napjának történéseit a többszörösen ismétlődő narratívák révén aprólékosan ecsetelő központi cselekmény „a nem túl nagyszabású libertinus szeánsz[ot]” (128) követő mozzanattal, a bebörtönzött Sade látomásával indul. Nevelője és nagybátyja könyvének, a *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*-nak az olvasása közben jelenés alakjában érkezik hozzá távoli felmenője. Laura asszony fantomjának rövid monológja ébreszti rá a márkit, hogy éppen ő az, aki képtelen elviselni a „szenvvedés bizonyosságát” (14) (kiemelés az eredetiben), és ez az epizód az epilógusban lejegyzett, Miolans börtönéből való 1774-es szökését követő

események leírásával együtt képezi meg a regényszöveg keretes szerkezetét is. A tartalmi ízelítőből is egyértelművé válhat, hogy Bečanović a tetteivel és filozófiájával a felvilágosodás korának francia, hovatovább a modern kor erkölcsseit is kíméletlenül aláaknázó Sade márki – referencialitásukat tekintve pontos és közismert – életrajzi tényeihez igyekszik igazítani könyve cselekményét, és ezt a Rose Kellerrel megesett afférről szóló történetvariációk közé ékelte, fiktív dokumentumok is hitelesíteni hivatottak.

Az *Arcueil* iróniában és narrátori kiszólásokban bővelkedő szövegterének koherenciáját a regény mottójával választott levélidézet alapozza meg: „*Ne haragudjon, kérem, drága barátom, / de magának oly egyedülálló képessége van / ahhoz, hogy fölboncolja a mondataimat, / hogy már föl se ismerem az ideát, / amelyet bennük / meg akartam fogalmazni*” (5). E, 1777-ben papírra vetett gondolatok írója René-Pélagie de Montreuil de Sade, azaz a márkiné, aki regényhősként igen csekély jelentőségre tesz szert, idézett sorai azonban hangsúlyosan összecsengenek a kötet narrátori szólomainak alapállásával, mely szerint a dolgok teljes megismerése nem lehetséges, és ezáltal az igazság – látszólag egyneműként és szilárdként elgondolt – kategóriája csak egy alaptermészeténél fogva képlékeny nyelvi szubsztanciaként ragadható meg. „Az igazságot sokkal több módon lehet elrejtteni, mint ahányféleképpen eltorzítható a hazugság [...] De talán akkor a legveszélyesebb, amikor féligazságokkal álcázzák, amikor az információ nagymértékben pontos, a legfontosabb rész azonban mégis háttérbe szorul vagy teljesen elvész. Azért, hogy a magasabb fokú igazságot eltüntesse, az ember hajlamos fölszabadítani az alacsonyabb rendű igazságot, és a hatás ugyanaz, mint amikor szégyentelenül hazudunk, mivel eltöröltük az igazságot, de nem áldoztuk be a szavahihetőséget” (93). Az *Illuzórikus almanach* a nézőpontváltások alkalmazásával mégsem egy történet hitelességét kísérel meg alátámasztani vagy megcáfolni – ehelyett jobbra ironikusan, máskor pedig explicit módon kifejezett cinizmusig fokozva rajzolja meg az egymással olykor éles ellentétben álló narratívák és etikai alapállások deformitásainak anatómiáját, így mutatva rá a különféle nézőpontok érvényességének esetlegességére.

Rose Keller, a napjait koldulással tengető munkanélküli szövőnő és/vagy prostituált, aki egy, a márki életében minden bizonnyal a névtelenség homályába vesző alkalmi partner is maradhatott volna, egyszerűen kulcsfigurává lép elő. 1768 húsvétjának reggelén, egy áprilisi napon a Place de Victoires-on ülve várja az ünnepkor jótékonykodni

szándékozó nemesek alamizsnáját, ehelyett a következő áldozatára „ragadozó madárként, komor sasként” (68) vadászó Sade márkihoz hozza össze a sors. Hogy a találkozásukat követően pontosan mi is történik velük, illetve köztük, arra az összesen ötféjezetnyi (I–V.), jobbára a márki nézőpontjait tükröző narratívavariáns, valamint a számos, közjük illesztett dokumentum – Rose Keller bíró jelenlétében tett tanúvallomása; a Gazette d’Utrechtben névtelenül közölt, a szóban forgó események után nem sokkal megjelenő, oknyomozó riportnak is beillő újságcikk; a korabeli angol elit képviselője, Horace Walpole Du Deffand a márkinénak írott rendkívüli részletességű levele; majd Sade egy másik, jóval későbbi börtönbüntetése alkalmával a feleségének címzett vallomása – szolgál különféle válaszokkal. Csupán abban lehet biztos az olvasó, hogy az almanach műfaji tágasságának, ezáltal egyedülálló kompozíciójának köszönhetően a libertinizmus mérnöki precizitással kidolgozott elmélete és gyakorlata egyforma súllyal esik latba ebben a történetben: *„A test ügyeit mindig fűszerezni kell némi elmélettel, az lehet a hab a tortán, a bimbó, amelyben kiteljesedik a bűn szépsége. Ismételni, ismételni és újra csak ismételni, ez az alapja a szexnek is és a tudománynak is”* (71) (kiemelés az eredetiben). A márki a művész-polihisztor arche-típusaként lép tehát elénk: egy személyben írója és rendezője a Rose Keller és önnönmaga főszereplésével színre vitt darabnak, de festő is, aki az arany metszés szabályai szerint komponálja meg a háttérként szolgáló díszletek arányait, végezetül és legfőképpen filozófus és rétor, aki olykor barokkosan burjánzó (belső) monológokban fejti ki a nyelvet, a szenvedély és az erkölcs egymással eredendően összefonódó, eltéphetetlen kötelékének összefüggéseit. A Rose és a márki találkozását megörökítő, tartalmi elemeiben egymástól eltérő, sőt, nemritkán ütköző történetszálak és a különböző narrátorok által több szöveghelyen is elejtett, az olvasóhoz intézett kiszólások ellenére – ezek egyike szerint az objektív elbeszélő helyzete eleve kudarcra ítéltetett, hiszen csak az ellenőrizhető tényeket veheti számításba (49) – a regény nem foglal állást a libertinizmus megítélésére, illetve a „féktelen arisztokrat[a]” (65) személye kapcsán. Meg nem értettségre ítélt szentté sem avatja, de nem száműzi a pokol kénköves bugyraiba sem. Aleksandar Bečanović a mindent átható relativizmus jegyében, ön- és metareflexív gesztusok kíséretében éppúgy képes Sade-ot a legelvetemültebb szexuális ragadozóként vagy a blaszfémia ördögi követeként láttatni, mint az őt álnokul meghurcolók áldozataként ábrázolni: „ahogy Szókratész fölött az állami erkölcs hamis védelmezői ítélkeztek, úgy támadtak engem

is azok, akiknél az elszörnyedés foka egyenes arányban állt a romlottságukkal – mert semmi sem édesebb a képmutatás nyilvános gyakorlásánál” (128).

A jól megírt elbeszélésnek „szilárd erkölcsi nézetekkel” (147) kell rendelkeznie – vallja az epilógus kezdetén a „folyton megidézett, de jelen mégse levő semleges megfigyelő” (138), ugyanakkor a kaland, az izgalom és a tanulság nem válhat a nyelv rovására. Olvasóként akár megelégedéssel is konstatálhatjuk: annak dacára, hogy a szöveg egyik legfőbb tétje a féktelen libertinus tetteinek elmondhatósága, az *Arcueil* nem a pretextusainak a szexuális aktusokat a lehető legkevesebb köntörfalazással megörökítő, végletekig vulgáris stílusában íródott. Talán csupán egyetlen mondat reflektál teljes nyíltsággal Sade írói nyelvére, amely ebben az esetben a szodómia anatómiai és metafizikai magyarázataként szolgál: „*A hüvely bevágás, mélyedés, véres seb, a segglyuk tökéletes úr, amely azért létezik, hogy oda kíméletlenül behatoljunk, ezért a szodómia az egyetlen természetes közösülési forma*” (117) (kiemelés az eredetiben). Tanulmány terjedelmű kifejtést érdemelne, hogy milyen további megközelítésekkel elemezhető a kisregény mélyrétegei, az viszont leszögezhető: Aleksandar Bečanović műve Rajsli Emese értő tolmácsolásában a 2021-es év minden bizonnyal egyik legjelentősebb magyar nyelvű fordítása, amelynek csupán a helyenként előbukkanó szöveggondozási hiányosságok vannak le az értékéből. Zárásképp érdemes lehet kitérni néhány oppozícióra, amelyek felszámolását, de legalábbis a köztük feszülő ellentét elbizonytalanítását kezdeményezi a szöveg. Az arcueil-i fészek, a márki *petite maison*-ja, aprócska menedéke a privát szféra látzata ellenére inkább nyilvános térként tétéleződik, hiszen minden egyes, önmagát külső szemlélőként meghatározó elbeszélő „közvetlen és közvetett, tökéletesen hiteles forrásokból” (63) tájékozódva vél birtokában lenni a Rose Kellelrel megessett történések mögött meghúzódó, olykor ellentmondásokkal tarkított igazságnak, példának okáért annak a biztos tudásnak, hogy a márki felolvasztott viaszt vagy épp az általa kikísérletezett gyógyító balszemet csepegtetett-e a Rose hátán előzőleg késsel ejtett sebekbe. De éppen ilyen relativizáló az a társadalomkritika, amit a nemesi származású, azonban anyósa árulása következtében börtönben sínylődő Sade fogalmaz meg a *maman* hatalmi helyzetéről, aki „mások sorsával játszadozik [...] bezzeg amikor [a márki] igyekszik [ik] kiszakítani mag[át] ebből a vasmarokból, akkor az eszelős képzelgésnek minősül, amely összeesküvésnek látja a jóindulatot és kínzásnak az elővigyázatosságot” (123).

Alexandru Mușina

## Macska-e a cica?

Fordította Szonda Szabolcs

Lector Kiadó  
Marosvásárhely, 2020



Nagy Hilda

## DÁKTÖR NIKU, KÁRTIÉR, SZAR

Alexandru Mușina évtizedek óta jól ismert alakja a román lírának. Halála sem jelenthetett e téren végpontot, aminek egyik meggyőző, kézzelfogható bizonyítéka a jelen fordításkötet, amely a kortárs román líra egyik, a nyolcvanas évektől meghatározó hangját mutatja meg a magyar olvasóknak hét évvel a szerző halála után. A *Macska-e a cica?* több szempontból figyelemre méltó. Egyrészt nem válogatást kínál Mușina költeményeiből, és nem is csupán egyetlen kötetet foglal magába, hanem a szerző két legutóbbi könyve kap benne helyet. Jogos feltételezés lenne ennek nyomán azt előrevetíteni, hogy az időbeli közelség miatt a *Dáktör Niku & His Skyzoid Band*, illetve *A reggel királya* szoros tematikus és/vagy stílári kapcsolódást mutat, viszont amint arra már a kötet korábbi recenziói is valamilyen módon igyekeztek utalni, a két szöveggyűttes inkább különbözőségével, mintsem hasonlóságával hívja fel magára a figyelmet, amelyet finoman jeleznek már a címválasztások is.

Ugyanehhez a kétarcúsághoz, poétikai változatossághoz kapcsolódhat a magyar címválasztás is, hiszen a látszólag banális kérdés egyik lényeges aspektusa éppen az azonosságra, a lírai identitás megragadására való törekvés, jóllehet két eltérő alak felől közelítve, viszont úgy, hogy valami nagyon hasonlóan a kifejezésére, megnevezésére irányul.

1 VAJNA Ádám, *Kapitalizmus és halál*, Jelenkor. [www.jelenkor.net/visszhang/1965/kapitalizmus-es-halal](http://www.jelenkor.net/visszhang/1965/kapitalizmus-es-halal); ZSIDÓ Ferenc, *A balál poétikája*, [www.ujvarad.ro/kritika/a-halal-poetikaja](http://www.ujvarad.ro/kritika/a-halal-poetikaja).

Így már egyből az elején érdemes dicsérettel illetni Szonda Szabolcs fordítót, hiszen annak ellenére, hogy meglátásom szerint a *Macska-e a cica?* nem sorolható Muşina legerősebb szövegei közé, ilyen szintű kiemelése viszont túlmutat a konkrét vers jelentéskörén, és a funkcióváltás révén képessé válik megragadni az ily módon mesterségesen konstruált új, idegen nyelvű kötetet. Ehhez a jelentéshez egy újabb réteget ad hozzá a borító, hiszen az ott látható macskafejhez egy embe-réhez hasonló test tartozik, ez a különös alak pedig egy híd tetején ül. Innen szemlélve az alatta elterülő várost, más-más elemre helyezhető a fókusz, és a szemlélő kiválaszthatja, hogy mennyire akar közel menni a kínálkozó látványhoz: globálisan kíván definíciós kísérleteket tenni, vagy inkább egy-egy hangot szólaltatna meg. Bármelyiket is választja, a látvány vagy a téma ily módon ugyanaz marad, mindössze a távolság változása szolgáltatja az elsöre radikálisnak tűnő differenciát, de akár-melyik utat választja is, mindenképpen az életutak nehézségeit próbálja megragadni. Ugyanakkor az is detektálható, hogy a két kötet magyarításának munkálatai során eltérő fordítói döntések születtek. Míg a *Dáktör Niku & His Skyzoid Band* összes verscíme alatt szerepel az eredeti is, addig *A reggel királyánál* ez elmarad, és Szonda csak a magyar címetek tünteti fel.<sup>2</sup> A különbség a két kötet versnyelvének magyar változatában is érzékelhető. *A reggel királya* hagyományosabbként azonosítható nyelve jóval autentikusabban hangzik, mint a témájában deviánsabb *Dáktör Niku & His Skyzoid Band* (ebből kifolyólag jelen szöveg is nagyobb hangsúlyt fektet utóbbi szövegegyüttesre). A címadó vers, illetve *A világ* című költemény egyaránt definíciós szándékkal lép fel, de a körülöttünk levő világ leírása szinte kivétel nélkül közhelyként hat, és ettől az (ön)irónia sem mentesíti a szövegeket. Ennek egyik, némileg felmentő magyarázata az lehet, hogy a kötet egyes darabjai vélhetően 2013-ban vagy azt megelőzően születtek, így azok az észrevételek, amelyek napjaink nihilizmusában már egyértelmű, sőt túlhasznált megállapítások, akkor még sem a közbeszédben, sem a költészetben nem voltak ennyire ismertek, terheltek. Ugyanakkor a hiperbola néhol inkább távolságtartást, mintsem azonosulást generál. Nem meglepő, hogy ezzel szemben a kapitalizmus túlkapásait csak nyomokban tartalmazó versek jóval erősebb hatást tudnak kiváltani. Példaként említhető a *Happy Cartier Tourban* bemutatott szó szerinti nyomorturizmus, ami ugyanúgy, sőt még érzékenyebben képes szembesíteni az aktuális

2 A tömbház helyett szívesebben olvastam volna blokkot, vagy a lakónegyed helyett kártíért, de ez csak a recenzens ízlését, identitását jelzi.

rendszer problémáival, mintha csak egy kiáltvány- vagy listaszerű felsorolást olvasnánk, mivel ebben az esetben személyes élettörténetek, egy konkrét közösség alakjai elevenednek meg az általános helyzetjelentés helyett.

A hierarchikus pozíció, főként a fenti és a lenti világ megjelenítése, bár eltérő kontextusban, de mindkét kötetben megjelenik. A *Dáktör Niku & His Skyzoid Band*-ben az eltérő életszínvonal mentén rajzolódik ki a társadalmi csoportok közötti jelentős szakadék, *A reggel királyában* pedig a halandó ember és a transzcendens megjelenítése képezi meg ezt a jól ismert bináris oppozíciót. Dáktör Niku, annak ellenére, hogy az első asszociáció Nicolae Ceaușescu alakjához vezetne, jóval szélesebb időbeli és akár térbeli perspektívát foglal magába, semhogy azt egyetlen történelmi figurára lehetne korlátozni. Dáktör Niku nevéhez köthetők a kötetben a szilikonműtéteket végző orvosok, a sofőrök, brókerek, választási és reklámügynökök, de Dáktör Niku az a politikus is, akire a tömbházlakók szavaznak, ugyanakkor néha az a Pókember, akire minden nő vágyik. Csatlakoznék Vajna Ádám megállapításához, aki a *Kapitalizmus és balál* című kritikájában a kapitalizmussal azonosította Dáktör Niku alakját (a kritikusnak már a címadása is beszédes, hiszen egyértelműen rájátszik Seres László *Kapitalizmus vagy balál* című összefoglaló munkájára), mindössze hozzátenném, hogy Mușina ennek egy tipikusan kelet-európai, piros-sárga-kék, ha úgy tetszik, román karakterét dolgozza ki alaposabban. Annak ellenére, hogy a Dáktör Niku darabjainak megszólalásmódja változó, a lírai én hol E/1-ben, hol T/1-ben nyilatkozik, sok esetben mintha anekdotákat mesélne, máshol a tárgyilagosság vagy a kívülállás látszatát keltő egyes szám harmadik személyű pozícióból szólal meg, mégis könnyen érzékelhető, hogy dominánsan nem a haszonélvezők, hanem a kiszolgáltatottak, a szegregálnak tekinthető emberek szócsövénévé válik. Viszont az is szembetűnő, hogy kiemelkedik ebből a közegeből, hiszen a többi szereplő egyértelműen nem rendelkezik ezzel a rendszerkritikus, önironikus szemlélettel.

Jóllehet, olykor Dáktör Niku magánéletének luxusába is be lehet kukucskálni, de mintha a szemlélő is érezné, hogy ez egy tiltott terület, és jobb nem elidőzni hosszabban a látvány felett (szemlélő alatt egyaránt értem a lírai ént és az olvasót is). Megfigyelve a kötet struktúráját, láthatóvá válik, hogy a *Pamela* című versen kívül nem kap önálló darabot ez az aspektus, és a többi szövegben megjelenő információk sem erre az oldalára fókuszálnak a bemutatott világnak. A magyar olvasónak

olykor az az érzése is támadhat, mintha Tar Sándor *A mi utcánkját* olvasná, azzal a kivétellel, hogy Muşina szövegeinek lakói nem lerobbant házakban élnek, hanem egy jellegzetes betondzsungelben, amihez lokálpatriótaként, az összes hibájával együtt ragaszkodnak: „A lakónegyed a miénk: mi törtük ki a bokánkat a járdák gödreiben, / minket martak meg a kutyák és a szúnyogok, nekünk csikart a hasunk / a csapvíz miatt. Mi verejtékeztünk nyáron, mi vacogtunk télen, mi to- / csogtunk a pocsolókban, mi caplattunk a sós-havas latyakban, minket / fröcsköltek le az autók sárral, mi szagoltuk a hetekig el nem vitt sze- / metet...” (20).

A Dáktör Niku uralta világban valamilyen mértékben megvalósul a nemek közti egyenlőség, de kicsit sem abban a formában, ahogyan azt a feminista mozgalmak elképzelték több mint száz évvel ezelőtt. Mimi, a luxuskurva ugyanolyan kiszolgáltatót a jómódúaknak, mint Lucsi, akinek az a munkája, hogy szerelmes e-maileket ír magányos nőknek szerte a világon. A napi normája nyolcvan levél, de mindegyiknek egyedinek, személyre szólónak kell lennie. Mindenki eldöntheti, hogy a modern rabszolgaságnak melyik változata kegyetlenebb. A nyugdíjasok csoportja viszont még inkább kiszolgáltatót, számukra ebben a világban nincs már hely. Az aszfalt gödrei ezért gyakran magukba nyelik őket, de akik még élnek, azokat is a sutfniban tartják összehajtogatva, mindössze ünnepnapokon vagy látogató érkezésekor veszik őket elő. Hogy ezzel szemben jobb-e a vidéki nagymamák élete, akiknek a férje már rég meghalt a túlzott alkoholfogyasztás miatt, és akiket csak évente egyszer látogatnak, nem állapítható meg egyértelműen.

Van azonban néhány irigylésre méltó karakter, akikkel a kötet olvasója bizonyára hasonlóságot érezhet. A filozófusok mindössze próbababák, és Pamela, aki minden férfi álma, a medence szélén Kierkegaard-t, Wittgensteint, Heideggert és Derridát olvas (persze csak akkor, amikor nincs otthon a férje, és miután elvégezte háziasszonyi teendőit), nem más ő, mint robotnő. A tudás nemcsak hogy nem hatalom, hanem teljesen elszakadt a humán vonásokat mutató karakterektől.

*A reggel királya* sem ígér happy endet, viszont a végességgel való szembenézés folyamatos tapasztalatként jelenik meg verseiben. Míg az előző kötetben a szenny döntően a környezetet határozta meg, addig itt ez átalakul, és az ember döntő karakterjegyévé válik: „vonul az ürülék, kürt- és cimbalomszóval, / örök helyére, a derítés nagy titka felé. / Visszatér a földre. Én magam is, lassan, / darabonként, megtérek oda” (85). A beszélő fokozatosan építi fel sajátos betegségelbeszélését: először

csak utal rá, hogy a Daganat jegyében élünk, aztán egy újabb jelentős állomásnak a roham leírása tekinthető. Az orvosok is felbukkannak bárgyú tanácsukkal, de a kitüntetett szerepet mégis a fecskendő kapja, amely rövid élete ellenére fenséget hagy maga után, míg az ember koponyája jó esetben múzeumba kerülhet, de inkább csak eldugítja a lefolyót. Muşina verseiben nem a halálnak jut kitüntetett szerep, a költőt sokkal inkább érdeklí az előtte és az utána való élet. A földi életet követő egyik lehetséges opció egy olyan tapasztalat, amit leginkább az erotika fogalmával lehetne illetni. A kötet utolsó egységében elhelyezett versekben kitüntetett szerepet kap a testek érintkezése: „Szeretkezni fogunk. / És mesélünk. Későn ébredünk, / összeölelkezve. Olajjal / erősítjük meg közös kötelékünk, / súlyos aromákkal fedjük el szemünk, / tömjük be a szánk, a vörös földdel / kevert vérrel, a röggel” (*Jancsi és Juliska*, 116), a végére azonban már a kapcsolódásról szóló álom is megszűnik.

A fordító műhelynaplója szerint *Dáktör Niku velünk van*. Mi sem bizonyítaná jobban, hogy alakja halhatatlan, mint hogy ma is, ha épp a korlátozások engedik, az ő neve alatt csoportosulnak a fiatal irodalmárok, és annak ellenére, hogy megtudhatták Dudu példáján, hogy a költő már eleve a kukában születik, és költeményeit a szemét között, pontosabban annak legmélyén lehet megtalálni: „Senki sem olvasott még ezekből semmit, mondjuk, nehéz is len- / ne, be kéne mászni értük a szerző nyomán a kukába, ott üres üvegek, halsontok, banánhéjak, pampers-ek és ob-k között kotorászni” (22), mégis, valamilyen megmagyarázhatatlan oknál fogva fontos számukra ez a kapitalizmusterméketlen fogalom, az irodalom. Ha Muşina tudta volna, hogy a literatura magyar megfelelője már eleve utal lomos voltára, bizonyára belekomponálta volna magánmitológiájának kísértetiesen reális világába, de az enélkül is sejthető, hogy nem kapna a papír, műanyag vagy üveg konténere mellé önálló helyet, hanem menne a többi kommunális szemét közé. „Szar ez a kapitalizmus” (49).



Andrzej Stasiuk

## Hogyan lettem író

Fordította Pálfalvi Lajos

Poket  
Budapest, 2020

Makai Máté

### „ANARCHISTÁK PARADICSOMA”

„Házban betértem egy kocsmába, és leküldtem egy decit. Valaki meghívott még egyre. Kimentem az országútra. Hideg volt és sötét, Lengyelország közepén, kinn a picsában, ott voltam egyedül, mint az ujjam, ráadásul John Lennonnak is vége. Ilyet nem felejt el az ember” (49). Andrzej Stasiuk önéletrajzi kísérletében – a *Hogyan lettem író* című kötetének alcíme *kísérlet szellemi önéletrásra* – nehéz ennél kifejezőbb részletet találni, mert benne van minden, a ridegség, a kitaszítoottság érzése, a mégis valaminek a kellős közepében való benne-lét, továbbá az egyedüllét szabadsága és annak nehéz mámorja. Megterhelve mindez a beat-, a hippy- és a nyolcvanas évek punknemzedékeinek életérzésével és azok kulturális hordalékaival.

Stasiuknak eddig közel tíz kötete jelent meg magyarul. 2020-ban a Poket könyvsorozatban 2003 után ismét kiadták a Pálfalvi Lajos stílusos fordításában olvasható *Hogyan lettem író* című kísérleti önéletrajzi szövegét is. Amikor kezünkbe vesszük a kötetet, nem szokványos önéletrajzot és nem is szokványos fordítást olvashatunk. Stasiuk kis-könyve primer irodalmi szöveggként kínálja magát, de Pálfalvi magyar változata is kiemelkedő, artisztikus mű. Stasiuk szövege tagolatlan, ömlesztett, sűrű próza, aminek irodalmi előzményeit, saját szerzői stílusa mellett Jack Kerouacnál lehet és szokás megtalálni, mind téma-választásában, mind pedig megszólalásmódjában.

De miről szól ez a könyv? Egy első személyű elbeszélő múltjáról és emlékeiről, de mindezeket – ahogy a narrátor is teszi – szinte csak felsorolni lehet: haverok, lófrálás, katonaság, börtön, kórház, zene, koncertek, munkák, szocializmus, konspirációk, újabb haverok, újabb munkák, rendszerváltás, néhány nő (szinte semennyi), sör és fű, a legkülönbözőbb alkoholszármazékok, csóróság (szigorúan nem szegénység), és ahogy haladunk a „történet” vége felé, egyre több irodalom. Úgy is lehet mondani, hogy a megélt élményanyag valamiféle művészi megformálódás felé halad – áthatolva a megírhatóság szabályain. Merthogy Stasiuk szövege valóban felsorolásszerűen tömény, sok-sok személy- és helységnévvel, történelmi figurával, leginkább korabeli lengyelekével a hetvenes, majd a nyolcvanas és a kilencvenes évekből, folyamatos „tuktüköléssel” (ezt csináltuk, azt csináltuk). Beszámolókat olvasunk mindarról, mit lehetett enni, inni, mi mennyibe került, mikor mi volt a kocsmákban és az országban, és hogy ki mit gondolt erről. Egyszerre ösztönös és csiszolt, önéletrajzi és kollektív, jól megformált és utcai, mindenféle mesterkéeltséget nélkülöző sztorizós darálást kapunk. Kerouac *Úton*jához tényleg nagyon hasonlót. A magyar nyelvű recepcióban azonban stilisztikailag és az életrajzsághoz fűződő viszonyában is a *Hogyan lettem író* konkrét előzményszövegeként működhet az *Úton* nyers „eredeti tekerce” – M. Nagy Miklós fordítása először 2011-ben jelent meg az Európa Kiadó gondozásában. Az „Original Roll” Kerouac tördeletlen, egy levegővel megírt változata, melyben a szigorúan szerkesztett verzió Dean Moriartyja helyett Neal Cassidy és a többi szereplő (Kerouac és Ginsberg is) saját nevén tűnik fel. Mindemellert Stasiuk könyve 1998-ban jelent meg, míg az *Úton* első lengyel fordítása 1993-ban, így a hatástörténeti megállapítás filológiai szempontokkal is alátámasztható.

Stasiuk szövege, bár „szellemi önéletrajz”, túllép a naplóra vagy az autobiográfiákra vonatkozó elvárásokon: „Ez nem intim napló, csak egy bizonyos szellemi alakzat krónikája” (83). Ez a szellemi alakzat pedig egy gyakorlati és eszmei szinten megvalósuló ellenkulturális normának a kultúra nyelvére történő lefordítása. Érdemes persze itt tisztázni az ellenkultúra különböző megnyilvánulásainak fogalmait. A beatnemzedék és beatnikek még nem hippik voltak, de azok közvetlen előzményeinek tekinthetők. Kerouac már használja a „hip” szót a regényében – lazaság, „külság” értelemben. Talán könnyebb megragadni ezt a fogalmat a cselekvéshez, az akcióhoz való viszonyban. Egy beat úgy volt ellenkulturális és konzumellenes, hogy nem vett televíziót,

kivonult vidékre vagy járta az utat, és közben kiütötte magát. Míg a hippimozgalom sok esetben konkrét szexuális, társadalmi és politikai követelésekkel állt elő, jelvényeket használt, újra meg újra kijelentve saját magáról azokat a dolgokat, amiket a beat végre is hajtott. Ginsberg és Kerouac az üvöltést és a száguldást választotta, míg a hippik inkább csak énekelgettek arról, hogy ami van, azt az üvöltés és a száguldás fejezheti ki leginkább. Stasiuk kvázi önéletrajzi regényének szereplői szintén ellenkulturális figurák, de nem hippik már, hanem tulajdonképpen punkok. Ők, ha lehet, még őszintébben nyersek, cselekvők és szembemennek az önreflexióval. Míg a beat harcosai kacérkodnak a buddhizmussal (lásd például Kerouac *Dharma hobók* című kötetét), addig a nyolcvanas évek lengyel punkjai megélték a buddhizmus filozófiai magjának tekintett semmit (a létezés semmis természetét), illetve a belőle következő szabadságot. Létezésük gondolati magját tekintve persze nem buddhisták, hanem anarchisták – vagy, ahogy a könyv sugallja, bár a megnevezést nem emeli fogalommá, szervesen kelet-európaiak. Ironikus, hogy Stasiuk mégis a gyakorlatias létezést próbálja aztán utólag, általánosításokkal megírni. Reflektál ugyanakkor a punk és a hippi különbségére is. Egy korabeli koncerten történt esetet említ, amikor az éppen játszó zenekar tagja epilepsziás rohamot kapott:

„A srácot elvitték, a fiúk meg játszottak tovább. Egy pillanatra se álltak le. Ezt nevezik profizmusnak. Egy hippi zenekar biztos abba-hagyja, vagy a betegnek ajánlja a következő számot. Igen. A hippik reménytelenek voltak. Mennyivel jobbak a punkok” (89). Előbbiek talán nem is lehettek igazán kelet-európaiak, mert a hippiséghez hozzá kell tartoznia az angolszász, észak-amerikai kultúra utánzásának és tüntető szeretésének. A punkok viszont annál is inkább, mert nekik a vasfüggöny keleti felére jellemző reménytelenség érzése otthonos volt. A nyolcvanas évek döglődő szocializmusa pedig ugyanúgy kitermelhette a maga punkjait, ahogy Thatcher Nagy-Britanniája.

Míg a hippi amerikai zászlót aggat magára, addig a punk jelentésellenessége, a baloldali rendszereknek beszóló gyakorlatias baloldalisága és/vagy anarchizmusa ezzel szembemegy. Nem elitizál, nem politizál és nem ítélkezik. A hippi viszont nagyon is. Stasiuknak belefért, hogy beálljon a seregbe heccből, egy hippi viszont ezt nem tenné meg, mert az számára jelent valamit. (A beatnik Kerouac is volt haditengerész.)

A zenei ízlés mindehhez szorosan kapcsolódik. Stasiukék hallgattak Pink Floydot és Keith Emerson-féle progrockot, de a túlgondoltság ezen a téren sem jellemezte őket: „A fiataloknak kemény zenét kell

hallgatniuk, nem ezt a cincogást, nem ezt a köcsög klimpírozást” (21). A keménység persze nem a mindenre elszántságot jelenti, inkább azt, hogy minden megtörténhet amiatt, hogy a dolgok nincsenek lecövekelve a valóságban. Ez egyszerre ideológiai és gyakorlati bizonytalanság is: „Akkoriban amúgy se nagyon lehetett tudni, mi van megengedve, és mi nincs. Ez volt az anarchisták paradicsoma” (29). Stasiuk és kortársai ennyiben nem eldöntötték, hogy azok lesznek, amik, létmódjuk nem állásfoglalás, hanem a megélt idők következménye. „Akkoriban könnyebb volt dönteni. (...) Az az érzés, hogy az ember nem befolyásolhatja a saját sorsát, elég kellemes tud lenni” (86). Nem nagyon lehetett autentikus, tehát másfajta életvitel, mint a punk. Ennyiben tehát Stasiuk könyvének hősei inkább anarchisták, mint baloldaliak, mert az utóbbi valódi aktivizmust feltételez, jelentésekkel, eszmékkal. De ők mindezzel abszolút szembementek, és tették ezt ugyanazzal a természetességgel, amivel az író még tinédzserkorában egyik nap úgy döntött, nem száll le a buszról az iskolánál, hanem továbbutazik, mert majd csak lesz valami. „Titkos eszményképünk a proletariátus volt, csak hát mi nem nagyon akartunk dolgozni. Nálunk nem játszott az értelmiség. Akárcsak az iskola” (34). Itt nincs aktivizmus annak tudatossá tett formájában, és nem realizálódik a szereplők életében a szocializmus sem. Az megmarad távoli, szimpatikus eszmének, de a szimpátiához mindenképpen szükséges a távolság. Az „anarchisták paradicsoma” azt is jelenti egyszerismind, hogy nem kötelező az anarchista létmódot választani, mert nem az az egyetlen elfogadható, szervesen valódi.

Stasiuk – ha úgy tetszik – posztbeat szövege valódi továbbgondolása Kerouac prózájának. Az *Úton* szemlélete, ösztönössége, továbbá az eredeti tekercs szerkesztetlensége itt is megvan, de a *Hogyan lettem író* Kerouac könyvénel sokkal sűrűbb, radikálisabb. Annak tömény absztrakciója, épp a követhetőség, érthetőség és élvezhetőség határain belül. Úgy is mondhatjuk, hogy Stasiuk verziója elődje elbeszélésmódjának maximalizálása, éppúgy hiányoznak a szövegből a bekezdések, az alfejezetek, mint az eredeti Kerouac-kötetből. A két írás különbsége tulajdonképpen – mivel mindkettőnél lényeges elem az utazás – a két korszak (utazási) sebességének különbségét követi. Kerouac és Stasiuk is szélesebb prózában éli ki magát, de utóbbi korában már több minden van, így ugyanakkora fordulatszámom több dologról kell hogy számot adjon a szöveg. Ez indokolja a sűrítést.

Az elbeszélő konkrét, belső időtapasztalata ennek persze mintha ellentmondana, hiszen a lengyel író alapélménye éppen a lassúság,

amely inkább az unalom és a jelentéstelenség jelenlétének tapasztalata az elbeszélte történetek idején. A visszatekintés súlyos lajstrommá lesz, események pusztas felsorolásává, mely nélkülözni látszik bármiféle jelentést. Stasiuk állítása, hogy a „nyolcvanas évek közepe csodaország volt”, ahol „egy kicsit nem létezett az idő”, vagy „mindenesetre elég rövid epizódok alakját öltötte” (127). Hogy a lassúság és a megrekedtség érzése tehát elemi, mindez mégis egy szédítően telített prózába kerül át, talán értelmezhető elköteleződésként a stílus és a (beatirodalmi) hagyomány mellett. Visszatérés a Kerouac-féle művészi habitushoz. Kérdés, hogy ez a fajta irodalmi megvalósulás vajon másodlagos-e a megélt élményekhez képest, vagy az irodalmi tapasztalat az elsődleges. Stasiuk elbeszélője szerint az előbbiről van szó, bár az utólagos, írástechnikai eszközökkel történő megragadás ténye kiiktathatatlan. Amikor az egyik, gyakran emlegetett barátja, Napiór felolvassa neki Ginsberg *Napraforgó szutráját*, amitől ő úgy érzi magát, mint Jack Kerouac (106). Az elbeszélő találkozott is Ginsberggel, ami önmagában is kifejező anekdota: „Kaptam Ginsbergtől autogramot, írt pár szót az alkoholról és a meggondolatlanságról. Erekléként őrzöm. Minden a legnagyobb rendben volt, másnap viszont nem emlékeztem semmire, és ezt nagyon bántam” (129). Ennél beatesebb lazaságot nehéz elképzelni. A „szellemi önéletírás” mindemellett arra is utalhat, hogy a tapasztalás és annak nyelvi-kulturális kisajátítása párhuzamosan zajlott. Stasiuk ki is emeli:

„A rossz irodalomból vettem a példákat, mert a jobb irodalom észveszejtően bonyolult példákkal állt elő, amelyeket sehogy se lehetett lekövetni az úgynevezett mindennapi életben” (98). Lehet a beat a „rossz irodalom” példája, amennyiben a rossz lefedi azt, ahogy a korabeli recepció és a mainstream értelmezte a beatszerzők tevékenységét: ösztönösnek, nyersnek, vadnak, erőszakosnak, őszintének – szemben a pózzal és mesterkéltéssel. A beat „vert nemzedékként” való értelmezése is az ő félrehallásuk eredménye. Bár a megvertség Stasiuk nemzedékének alapélménye volt: „Eszünkbe nem jutott volna, hogy bemocskoljuk magunkat valami nyereséggel. Minket a veszteség érdekelt” (148).

Stasiuk kötetét túlságosan is magától értetődő Kerouac prózájához hasonlítani, és hagyománytörténetileg megkerülhetetlen a vele való összevetés. A *Hogyan lettem író* értelmezhető volna elődje ismerete nélkül is, de az a gyakorlatias, jelentéshiányos életmód, amit ábrázol, szükségszerűen a beatpróza szertelen, felsoroló, sűrű anekdotázását

éleszti újra. Kerouac stílusát Stasiuk egy későbbi korba és egy teljesen más társadalomba menti át, de képes aktualizálni azt, így műve semmi esetre sem pusztá utánczás. A szöveg pedig a hagyomány felől értelmezve, valamint önértékén is irodalmi mű, nem „csak” önéletrajz. Vagy talán semennyire sem az.