

A szegény teste mint abjekt

Tóth Krisztina, Krasznahorkai László

Előadásomban nem közvetlenül a pénzről mint váltóeszközzel fogok beszélni Tóth Krisztina és Krasznahorkai László egyes szövegei – a *Vonalkód*, a *Pixel* egyes novellái és a *Hazaviszlek, jó?* két írása, illetve a *Sátántangó* – kapcsán, hanem arról, hogy hiánya milyen következményekkel járhat, hogy a szöveg világában a pénztelenség, a nincstelenség, a szegénység milyen hatással van a narratív testekre s azok nyelvileg megképződő viszonyaira. A szegénység ábrázolása ugyanis első fokon nyilván a nélkülözés megjelenítése felől lehetséges (a természetes igények kielégítetlensége felől, mint például éhezés, de ilyen lehet még a normális lakhatás és a higiénikus életkörülmények hiánya, a tanuláshoz és a tartalmas szórakozáshoz való jog be nem tartása stb.), azonban egy szépirodalmi mű nem lehet pusztán szociografikus vagy dokumentarista (még a szociográfiai regény is egy sajátos öszvérműfaj), mint ahogy kerülnie kell a didaxist, vagy a direkt, esetleg hatásvadász módon történő részvételtést is. Ezért most azt próbálom megvizsgálni, hogy miként kezeli a nincstelenségben élő szereplőket, akik persze testi lények is egyszersmind, hiszen a nélkülözést testileg élik meg leginkább (sőt, ez a kijelentés akár meg is fordítható: érdekes, hogy a szövegekben a nélkülözés megjelenítése mennyire nem a pénztelenségnek, a pénz hiányának hangsúlyozásával történik meg); továbbá megpróbálok rákérdezni az olvasói élmény mikéntjére, mely pedig – általában is, vagy ez esetben a szegénységre vonatkozóan – ugyancsak korporális tapasztalat. A szegénység szövegbe íródásának módját és az ezen szerzői stratégiából kialakuló létmódot, illetve az olvasóra tett hatásmechanizmust igyekszem tehát bemutatni egyfajta korporális olvasatban. Mindkét korpuszról előre el kell mondanunk, hogy bennük a szegénység, a szegény test abjektként jelenik meg, s mint ilyen is – minden részvétünk, empátiánk ellenére – tart igényt interpretációs tevékenységünkre. A Julia Kristeva által meghatározott abjekt valami olyan, ami megrengeti az identitást, és meg-

zavarja kulturális fogalmainkat, egyszerre váltva ki szorongást és félelmet, illetve megvetést és elutasítást (BARUCH-SERRANO 1988). Az abjekt a tisztátalan maga (az abjekció az undorodás, a viszolygás valamilyen ételtől, piszoktól, kosztól, hulladéktól, a holttestektől, s mindenféle testnedvtől – vizelettől, veritéktől, vértől – meg persze az ürüléktől), s az általa kiváltott hányás, az émelygés, a görcsös rángás megvéd, eltávolít tőle. Az abjektált test lehet piszkos, ápolatlan, s lehet fogyatékos, továbbá – valamely kulturális diskurzusban – valamilyen népcsoport, etnikum tagja, netán homoszexuális, vagy egyszerűen csak nő. Az abjekcióban a lét intenzív és homályos lázadását fedezhetjük fel valami fenyegető, szorongást keltő ellen, ami egyszerre támad kívülről és belülről, s a lehetséges, a tolerálható, az elgondolható közelében helyezkedik el – mellette, mégis feldolgozhatatlanul, idegenül. Bár látszólag erről van szó, nem a tisztaság vagy az egészség(esség) hiánya teremti meg az abjektet, hanem az, hogy megzavarja az identitást, a szisztémát, felborít egy rendet. Az, hogy nem tartja tiszteletben a határokat, a helyeket, a szabályokat. Az abjekt nem tárgy, és nem alany: nem a korrelátumom (mert nem áll szemben az énnel, nem válik le róla), de míg a tárgy, miközben önmaga ellen fordul, a jelentés vágyának vékonyka szövedékében egyensúlyt ad nekem, s az pedig valójában, némileg határozatlanul, de végtelen módon a sajátjaként hitelesít – az *abjekt*, az elbukott tárgy, radikálisan kiutasítottnak számít, és oda von, ahol a jelentés magába roskad. Elűzte onnét egy olyan „én”, amelyik összeolvadt gazdájával, a felettes-énnel – vagyis a szimbolikus rend, a kulturális rend reprezentánsával.

Tóth Krisztina *Hangyaterkép (Útvonal)* című novellája nagyon erősen kiugrik a tudatosan megszerkesztett *Vonalkód* című kötetből. A könyv többi szövege (ezek nagy része – egy kivételével – én-elbeszélés) nagyjából egységes elbeszélői hangot működtet, nem állnak ellentmondásban egymással. Keresztesi József éppen ezért azt is állítja, „eldönthetetlen, hogy a tizenöt történet egyetlen *persona* életútját rajzolja-e föl”, vagy legalábbis erre vonatkozó döntésünk nem vezet lényegi megértéshez. Szegő János pedig egyenesen kvázi-önéletrajzinak (mondjuk, autofikciónak) tekinti ezeket az írásokat, mondván, a szerző „az egymásra is hasonlító elbeszélőket felruházta saját életének ismert önéletrajzi jegyeivel. Vállalva és egyben elhárítva a személyesség kockázatát” (KÉRESZTESI-SZEGŐ 2007; 805, 814). Mindezzel nagyjából egyet is érthetünk, de éppen ebből a homogén szövegből emelkedik ki a *Hangyaterkép* című novella, amely – noha narrátora ugyancsak egyes szám első személyben beszél – egy mélyszegénységben élő, minden bizonnyal roma kislány pár napját mutatja be. A gyereket nagymamája és annak élettársa neveli, szülei többnyire nincsenek jelen

(apja egy vurstlival vándorol, anyja hol következő gyermekét hordja ki, hol eltemeti az újszülöttet). A fabula annyi, hogy míg anyja soros kistestvérel van kórházban, s nagyanyja is eltűnik pár napra, a kislány ellátogat az újpesti – szintén cigánytelepen, de némileg jobb körülmények között élő – rokonokhoz, akik kicsit rendbe hozzák, kimosdatják, megetetik – majd hazamegy, s ott megtudja, újonnan született testvére is meghalt. Ám ha a narráció mikéntjére és főként az abban érvényesülő látásmódra kérdezzünk rá, azt kell mondanunk, a szöveg valójában nem más, mint a textuális abjektált test maga, amelyhez a környezet, az őt körülvevő tér éppúgy hozzátartozik, részévé válik; a téri elrendezés szerepe kulcsfontosságú, lényegesebb még az időbelinél is, hiszen a test a térbeli elhelyezéssel és a narratív térkonstrukcióval van a legfontosabb összefüggésben, ezekhez képest nyer jelentést. Visszatérve tehát a novellára: a kukázásból élő idős pár kukákból származó tárgyakkal töltötte meg kalyibáját, amelybe jóformán be sem lehet férni, de nem is igen érdemes a bent uralkodó bűz miatt. A házba behordott tárgyak egy része ugyan eredetileg berendezési tárgy, de sem minőségük (koszosak, bűdösek és foszlottak), sem az ezt kompenzáló, túlzó mennyiségük (az ebből adódó fölöslegesség) nem teszi alkalmassá őket a használatra. Más részük viszont kacat, melyet dekorációs célból halmoztak fel, madzagon lógó kiszárított banánhéjak, gömbhalak és lopótökök (s hasonló okokból éktelenkednek golyóstollrajzok mindenütt, a falon és a tárgyakon). S bár világos, hogy az öregek megélhetési guberálók, eladásra gyűjtenek, a narrátor kifejezetten a benti térben felgyűlt, a lakókörnyezet részéivé vált tárgyakra koncentrált. „Volt abban a kisházban minden. A magasra tornyozott, narancssárga műszörmével bevont letakart ágyon vedlett mackók és félkarú babák ültek, az egyiknek hiányzott a szeme, a másíknak valaki golyóstollal sebhelyet rajzolt az arcára. A falak mentén mindenütt kartondobozok álltak, ezekbe a nagymama az éjszakai körutakon összeszedett foszló anyagokat, ágyneműhuzatokat, rongyokat tömte be, egyre nehezebben egyébként, úgyhogy lassanként mindent elborítottak a szanaszét heverő ruhafoszlányok, függönydarabok. A székeket rég nem lehetett használni, két alakatlan domb jelezte csak, hogy a szoba közepén valaha le lehetett ülni” stb. A testeket (főleg a narrátor-szereplőét és nagyanyját) mindenütt sebek, varok fedik, kinövéseik túlnyúlnak a megszokott kontúrokon („hosszú, fekete, karmos lábujj”), és élősködők lepték el őket, vagyis az eredetileg „saját” szövetekre másik organizációk települnek rá, veszik belőlük az életerőt, s válnak le róluk (a határok ezen elmosódása, a [szöveg] tárgyak egybemosódása szintén az abjektíváció eleme). A kislány kétnapos látogatása alatt kiderül például, hogy rühes a feje, és belférgei vannak. Az abjektívációt itt a pontos, naturalista leírások biztosítják – minthogy a gye-

rek nem tudja nevesíteni a betegségeket (ótvar, bélféreg), a tüneteket sorolja fel: „Napok óta viszkedett a hajam alatt a bőr, ha megvakartam, nagy, sárgás lemezek váltak le. A helyükön var lett, mint amikor az ember lehorzsolja a térdét és a könyökét”. „Éjjel arra ébredtem, hogy elviselhetetlenül viszkett a végbelem. Megvakartam, de semmit se használt. Napok óta így ment. [...] A bugyimat letolva hajoltam előre, s fogtam a bokámat, miközben a nagybátyám felesége figyelmesen vizsgálta a végbeletem a konyhai lámpa piszkos fényében: – A kurva anyját mindnek, hogy rothadna ki a belük – összegezte.” (Onnét is látható, hogy a közvetlen környezet mintegy a test meghosszabbítása, hogy az ágyon ülő játékbabák teste is csonka, s arcukat rájuk firkált sebhelyek éktelenítik.)

A szegénységhez persze hozzátartozik az éhezés is, de ez az érzet a kislányban az ingyen – és zölden, mosatlanul falható gyümölcsöktől kapható – vérhastól, kóros hasmenéstől való félelemmel társul leginkább, a rokonok által a családnak csomagolt ételt hűtőszekrény hiányában pedig néhány óra alatt elárasztják a hangyák, „mintha egy púpozott tál mákot” tettek volna az asztalra. A hasonlat árulkodó, hiszen a mák is étel, de az abjekt egyik legjellemzőbb formája éppen az ételre vonatkozó undor.

Mindazonáltal a szövegnek van egy másik rétege is, az pedig az abjektnek az átesztétizálása. S nemcsak az olvasó felé történik meg ez a lépés, bár felé is: hiszen naturalista részletességgel megvalósított leírások ide vagy oda, a műveletlen roma közegben élő gyermekkorú narrátor az irodalmi sztenderdet beszéli. Ez persze sajátos kettősséget hordoz a szövegben. A narrátor látásmódja – ahogy az őt körülvevő embereket érzékeli, vagy például, hogy nem diagnosztizálja, s különösen nem kezeli betegségeit – a szegénységben élő, tájékozatlan kiskamaszé, beszédmódját azonban mintha a szerzőtől kölcsönözné (igaz, retrospektíve, visszaemlékezve mesél, talán már felnőttként, s éppenséggel elképzelhető az is – bár, mint tudjuk, nem oly gyakori jelenség –, hogy időközben sikerült neki a szociális felemelkedés, életmódot és nyelvet váltott). De tematikusan is jelen van ez az abjektet érintő átesztétizálási gesztus: Suli, a nagymama élettársa – aki amúgy nagy valószínűséggel eredetileg fazekas vagy keramikus lehetett – a kacatokat mintegy múzeumi műtárgyként, afféle objet trouvéként állítja ki a házban madzagon lógatva, *à la Duchamp*, s mesterien rajzol. Hol guberált, penészes és dohszagú füzetekbe (bele az abjektbe), hol a falra. Ebben követi a nagymama is, akinek másik hobbija a fényképezés. Egyetlen, a novellában megnevezett alkotása, mondjuk így, főműve egy holttestről (egy újabb abjektéről) készült kép, elhunyt gyermekének fotója: „a gyászoló, jajveszékélő rokonok legnagyobb megdöbbenésére szoknyáját felgyűrve le is guggolt a koporsó mellé, de nem

azért, hogy elbúcsúzzon, vagy egy utolsó anyai csókot leheljen a megfakult kis arca, hanem, hogy a megfelelő szögből tudja elkészíteni a művészek szánt fotót”.

A másik, szinte már regénnyé összeálló novelláskötetben, a *Pixel*-ben egyes szám harmadik személyű narrátor beszél, egy kívülről beszélő és az eseményeket, szereplőket kívülről látó narrátor (külső fokalizáció), aki viszont – s itt nyilvánvalóan a metalepszis működtetéséről beszélhetünk – gyakran használja az „én” névmást, kommentálja az eseményeket, és opcionális cselekményelágazásokat kínál, ezzel pedig egyfelől a fikcionaltságot, másfelől a szöveg esztétikai létmódját teszi határozottabbá, harmadrészt viszont az olvasóval való dialógusát, tudniillik, hogy ő nem a szereplők szintjén helyezkedik el, nem onnan beszél. A *Pixel*-ben szereplő cigány fiú rokonai ugyancsak guberálásból, illetve koldulásból élnek, a srác pedig egy lomtalanításkor használt mankóval – azaz *fogyatékos* testet hazudva magának – próbál kicsivel több alamizsnára szert tenni. Később egy buszon ismét találkozunk egy hasonló fiúval (vele? nem vele? személye nem egyértelműen beazonosítható). Annyi bizonyos, hogy részeg, sebesült, félmeztelen és mocskos, bordái kiállnak, továbbá – mivel szipuzik – bűdös ragasztószagot áraszt, s takonyban úszik a zacskóba fűrődő arca. Az utazás végére – valószínűleg hassérülése miatt – össze is csinálja magát, „összerondítva a már eleve hűgyszagú és véres nadrágot”. Bár olykor a zökkenőknél feljajdul a fájdalomtól, nem kelt sajnálatot, egyrészt, mert az utasok averzióval viseltetnek a kosz és a bűz iránt, másrészt mert – magán érezve az utálkozó tekinteteket – a fiú is gyűlölettel kötekedik. Az utasok tekintetén keresztül megképződő, rá vonatkozó metaforák éppúgy abjektté teszik őt magát, mint fordítva, ő is abjektté teszi (nyelvtileg) a busz közönségét, hangsúlyossá s nyelvivé teszi a határok összemosódását. „Mit nézel, bazd meg? És te? Faszomat nézed te is. Sok *geci* állat [...] gyűlölte ezt a kis *csírárt*, amiért átadta neki a helyét.” (A csíra ugyan etimológiailag gyenge, fejletlen személyre vonatkozik, de itt utalhat éppen a sejtstaporodásra, sejtburjánzásra [vö. Rák] is.) Illetve: „a többi utas már nem csak őt figyelte viszolyogva, hanem a fiatal nőt is, aki felállt ennek a *mocsoknak*”.

Egy nem mellékes megjegyzés: a bizonytalan identitáshoz – tudniillik, hogy azonos-e ez a fiú a mankóssal – bizonytalan életút is járul, a narrátor három történetet kínál fel az olvasónak – ez a kvázi üres jelölősor, mint azt az elméleti kitérőben láthattuk, szintén rokon az abjekt hatásmechanizmusával. A verzió: a fiú hazamegy a bűdös (!) Pestről a falujába, ahol anyja kimosdatja; B verzió: nem megy haza, hanem egy jószívű budai polgár befogadja, munkát ad neki, s megpróbálja lebeszélni a bűnözésről és drogozásról (meg a cigányokhoz kötődő előítéleteknek való megfelelésről);

C verzió: megint összeesik, s a buszvezető egy társával – a rendőrséget értesítve, s nem a mentőket –, lábánál fogva lehúzza a buszról, s életelenül ott hagyja az út szélén. *A hát történetében* azonban a budai hegyekben megtalálnak egy leszakadt lépű fiatal halottat, mely fejlemény a C verziót valószínűsíti. Az olvasó feltételezheti, hogy a holttest azonos az e szövegben bemutatott, cseresznyelopásért brutálisan megvert kamaszszal – márpedig, ha ez a helyzet, a fiú előlete s itt kirajzolódó személyisége és bemutatott életkörülményei visszahumanizálják *A has történetének* marginalizált, s marginalizáltságában lealjasultnak tűnő szereplőjét, ez pedig némileg enyhíti az abjektizációt is.

Ebben a kötetben – igaz, itt nem a szegénység járulékaként – ugyancsak megtaláljuk az átesztétizált szemét, hulladék motívumát, amennyiben az egyik szereplő, egy képzőművész életének egyik legfontosabb törése, legnagyobb szerelmével való szakítás napjától kezdve hosszú éveken keresztül gyűjtögeti a használt teafiltereit, hogy abból egy férfiaktorzót rakjon ki mozaikosan, pixelszerűen, s ezt a fal nagyságú művet aztán ki is állítja.

A Hazaviszlek, jó? című tárcakötet nyitószövegében megjelenő nincstelenség, ez esetben hajléktalanok idegensége inkább csak a távoliságból ered: érthetetlen, bár a részvétünket kiváltó Másikok, akik sajátos helyzetük ellenére (vagy épp amiatt, abból a „művészi vagy esztétikai szférában” kiutat keresve) órákig képesek bámulni a két üveg közé bezárt, színes folyadékban úszó színes homokot, a „homokakváriumot” mint műtárgyat. (Az ő testreprezentációjuk nem is kötődik abjektivációhoz, s minthogy gúlában ülnek, egyfajta szoborcsoportként tűnnek fel.) *A Teiresziászban* pedig egy amúgy a valóságban is létező műalkotásról, a Kossuth téri metrómegállóban üldögélő vakember-szoborról esik szó: a nézelődő narrátort megszólítja egy hajléktalan, s elmeséli neki, hogy a szobor botját ellop-ták a guberálók, illetve hogy ismerte a modellt, egy másik nincstelent. Bár ő maga elég földhözragadt, anyagi és mimetikus oldaláról közelíti meg a művészetet, azért mégiscsak egy műtárgy védelmében szólal meg. Ráadásul a mű helyébe is lép, hiszen – nem vakként, csak félszeműként – ő maga lép fel jósként (még ha botcsinálta és olykor abszurd dolgokat állító jósként is) a két szemmel rendelkező, ám a lényegét látni nem tudó emberek, vagyis a hétköznapi javak után lóto-futó többségi társadalom helyett – mely gesztusa egyúttal mitikus keretbe is vonja az elbeszélést. S itt evidens módon adódik az összevetés: noha mindketten úgymond „hajléktalanok”, a szép esztétikai kategóriájához tartozó műalkotás szabályos vonásai és tökéletes, mitikus vaksága mellett ellenpontként, valamiképpen mégis egyenrangúként ott áll az ő groteszk csúnyasága és abszurd jóslata (ha jön a globális felmelegedés, majd „ezek” se lopkodnak többet). Az első bekez-

désben adott leírás tehát, amely egy abjekt testet mutat be (a fél szem helyén varas sebhely, heges arc, elferdült orr, félig letépett, mocskos fül, karmos kéz), a szöveg végére a mitikus és esztétikai mellé emelkedik, még ha a (bahtyini?) groteszk-fogalom bevonásával is.

Összehasonlításképpen – most már röviden – egy másik „abjektátíró stratégiát” szeretnék megemlíteni, Krasznahorkai László *Sátántangóját*. A regényben egy felszámolt mintagazdaság végromlásának vagyunk szemtanúi: szinte szociológiai pontossággal értesülünk az életkörülményekről, munka- és szórakozási lehetőségekről: a hajdani mintagazdaság dolgozói kisebb szerződéses munkákból tengődnek, a szomszédos tanyán lakó család leánygyermekei prostitúcióból tartják fenn magukat, az orvos örökségét éli fel, az iskola nélkül maradt igazgató olykor filmeket vetít, s a kocsmárosnak ugyan – természetes jelenség magas munkanélküliség idején – szinte mindenki a törzsvendége, de az italbolt ettől függetlenül az enyészet helyévé vált. (Itt még utalhatunk arra a Zsadányi Edit által elemzett elbeszélői fogásra is, hogy a harmadik személyű, de nagyjából a szereplői perspektívát kölcsönvevő narráció – vagyis hogy a szereplők szemével látunk, de egy-két megszólaláson, felkiáltáson kívül a narrátor hangját halljuk – rámutat a telep lakóinak hangtól való megfosztottságára is, vagyis arra, hogy az alárendelt egyszerűen nem szólalhat meg.) (ZSADÁNYI 1999; 32–39.)

Szegénység, lepusztultság, reményvesztettség tehát mindenütt, nem is meglepő tehát, hogy várják a csodát és bedőlnek a hamis prófétáknak, a szép és könnyű jövő hirdetőinek. A regény dokumentarista elemei azonban túlmutatnak önmagukon, mint ahogy arra Balassa Péter megjegyzése is felhívja a figyelmet: „A könyv szerkezete és híradása mégsem elsősorban szociológiai-történelmi, hanem a létezés teljes természetét veszi célba, ugyanakkor a szociológiai-történelmi kiindulópontok, a rejtett társadalomábrázolás nélkül nem jutott volna világképeink ilyen intenzív megformálásáig. Mert a *Sátántangóban* [...] az egyetlen viszonyítási pont a szegénység állapota és világa, mint a méltatlanság, a kiszolgáltatottság, az ember megcsúfolása, ezt pedig a társadalom szinte időn kívüli konkrétumokkal történő megrajzolásával érvényesíti” (BALASSA 2002; 43). Ráadásul – s ez már Radnóti Sándor megfigyelése – a regényben a romlás mellett (amely egyszerre szociális és meteorológiai, s színhelyei az arc, az épület és a természet), a másik összetevő a csoda (a várt pozitív és a túlzásokkal működő negatív), amely a fantasztikum szférájába utalja az olvasót, igaz, „Krasznahorkai fantasztikumában sincs zárójelbe téve az empirikus világ, sőt, rendkívüli gazdagságú pozitív realitásérzék működik az írásiban” (RADNÓTI 2002; 26).

A szegény emberek sztereotipikus – vagy legalábbis hagyományos? – testreprezentációja a sovány, kiálló bordájú test, amely többnyire sápadt, egészségtelen arcbőrrel társul, s ehhez gyakran hozzátartozik a gyér, nem elégséges, kopott, olykor szakadt, koszos ruházat. A *Sátántangó*ban azonban majdnem mindenki testes, sőt kövér és zsíros (a fakó bőr mindazonáltal jellemző rájuk). Még a vágy tárgyának kikiáltott Schmidtnének is – holott az iskolaigazgató szerint csinoságban a Füles-modellekkel vetekedik, tehát szépsége szerinte összeegyeztethető a kulturálisan általánosan elfogadott normákkal – teltségét, kivételesen gömbölyű formáit értékeli a férfiak. A kövérség persze – ha dokumentarista regényről lenne szó – akár lehetne a nem tudatos táplálkozás jele is, de a kettő közötti összefüggés nem ennyire direkt ok-okozati, pontosabban metaforikus hasonlóság is fennáll a bevitt zsíros állati táplálék és az őt inkorporáló emberi test között (*disznó/ember*), mint például ebben a részletben: „[Halicsné h]osszasan vizsgálgatta férje petyhüdt arcát, hályogszürke szemeit, alacsony, előreugró homlokát. E közelnézetben Halics petyhüdt arcbőre vágóhidak rideg csarnokaiban egymásra gyűródött hús- és szalonnarétegekre, hályogszürke szemei elhagyott házak udvarán álló kutak békalencsével benőtt vízfelszínére emlékeztették, alacsony, előreugró homloka pedig azoknak a »gyilkosoknak a homlokára, akiknek fényképét országos napilapokban lehet látni, és sohasem lehet elfelejteni«” (118). Az arca – legalábbis a feleség interpretációjában – kiül a belső, az inkorporált anyag, hasonlatossá válik vele, mint ahogy a külső tér, a környezet (és minden bizonyonnyal az erkölcsi tulajdonságok is). Ezenkívül ez a zsír – akárcsak a veríték, a kipárolgás – a test abjektvé tételének a részévé lesz.

Még a nőiesség megtestesítőjéről, Schmidtnéről is azt tudjuk meg elsőként, hogy izzadságszagú (illetve később, hogy a „hajából áramló erős és durva kölniillat [...] épp csak átütött a hajzsír maró szagán”), s a doktor titokzatos rosszullétének is legfőbb szimptomája, hogy „hóna alól, hájas törzse két oldalán patakokban futott le a veríték” (75). Schmidtnéből a telep férfitagjai váltanak ki undort, noha többségükkel lefekszik: Schmidt a láb-szagával, Futaki a sánta lábával és az összehugyozott nadrágjával, a kocsmáros „a pókhasával, a rohadt fogaival és a büdös leheletével”. De a férfiak csak részei a környezetnek, hiszen a nő így fakad ki magában: „Micsoda mocskok. Micsoda szeméttelep. Micsoda rohadt görények!” (123). Ez persze egy pillanatig nem jelenti azt, hogy ő maga törekedne a tisztaságra, lakása – akárcsak a többi szereplőé – sivár, mocskos és rendetlen (a doktor például a vécére nem tud kimenni az ajtaja előtt tornyosuló szeméttől) (12). Ezer és egy ilyen szöveghelyet lehetne a regényből idézni, most azonban legyen elég egy: egy konyhaleírás, amely az abjekciót a nem helyzetadekvát illú-

ziókkal, a hibás vagy eltolódó jelentésképzéssel párosítja. Kránerné konyháját a doktor úgy jellemzi magában, mint „örökké túlfűtött, szűk lukat”, és egyszersmind azon „füledt és bűdös odúk” közül egyet, amelyek szinte melegágyai „a megalapozatlan és gyermekte tervezgetéseknek”, a gőzként „előpárolgó” „otromba és nevetséges vágyaknak” (79). (Ez egyfelől a szimbólumképzésre, másfelől a szereplők jelhasználata felől az eltolódásra mutat rá, hiszen ahogy Zsadányi Edit fogalmaz, „a telep lakói azt várják Irimiástól, hogy értelmet adjon létezésüknek, de csak újabb ígéretet, újabb történetet, jelölősort kapnak, az ígéret megvalósulása, jelöltje elmarad”) (ZSADÁNYI 1999; 21). A kocsmában böglyök köröznak a repedt lámpabura körül, és ütköznek neki a mocskos porcelánnak, a sarkokból penészszag száll fel, a falakon svábbogárcsapat, s legfőképp pókok mindenütt, elpusztíthatatlanul: mindent beszönek, s nemcsak a mennyezeten, a sarkokban, sőt, a pedig még használatban lévő tárgyakon gyártják szakadatlan hálóiukat, hanem egyetlen éjszaka leforgása alatt körülszövik a kocsmát épületében alvókat, testüket, arcukat gúzsba fogják. (Ezzel kapcsolatban két dolgot említhetünk meg: minden, ami a tetet fedi – és ekképpen annak külső felületét képezi –, azaz a pókháló és a ruházat szinte minden esetben a külső tér „abjekt” rétegéből veszi eredetét, vagy összedolgozódik vele: ilyenek még a szűnni nem akaró esőtől átázott és a térdig érő sártól megkeményedett nadrágok és kabátok is, amelyeket a szereplők hordanak. Másrészt pedig a fent említett pókmotívum behozza az értelmezésbe Benjaminszót a barokk csendéletekhez és tájképekhez kötődő allegória-értelmezését, amelynek értelmében az eső rombolta táj, a berendezés képezte *nature morte*-ok, a pókháló körbefonta emberi testek úgy idézik fel a pusztulást, hogy kapcsolódnak a *Sátántangó* címhez is, és az ekképpen felidézheti a haláltáncot is. Idézzünk egyetlen ilyen tájleírást: a „minden életet megölő”, „a növényzetet elrohasztó” eső miatt csak a sár marad, és a békalencsével, hínárral fedett pocsolyák, mikor „a hold halott fénye megcsillan rajtuk, mint valami apró szemek a vidék testén, vakon, ezüstösen nézzenek le rájuk”). Mindazonáltal a sátántangó kifejezés – ekképpen talán szimbólumként – utalhat a sátáni rend győzelmére és az isteni rend felbomlására (ez a végtelen jelölősor megképződésének győzelme lenne a szimbolikus rend felett?), vagy másképpen megközelítve a kérdést, arra, miként lép az értelmetlenség az abszolútum helyére. Ezt az értelmetlenséget egyfajta sajátos metafizikaként írhatjuk le, vagy másképp, Angyalosi Gergely Kolakowski kifejezését kölcsönvevő terminusával egyfajta „metafizikai horrorként”, egy olyan abszolútumként jellemezhetjük, amely „önmaga semmijeként lepleződik le”, s benne a transzcendencia mint egy soha ki nem elégített örök igény jelentkezik csupán (ANGYALOSI 1999; 37).

Kiadások

- KRASZNAHORKAI László (2004): *Sátántangó*. Széphalom, Budapest
TÓTH Krisztina (2006): *Vonalkód*. Magvető, Budapest
TÓTH Krisztina (2009): *Hazaviszlek, jó?* Magvető, Budapest
TÓTH Krisztina (2011): *Pixel*. Magvető, Budapest

Irodalom

- ANGYALOSI Gergely (1999): *Egy metafizikus prózaíró* (Krasznahorkai László). *Alföld*, 1999/3. 36–41.
BALASSA PÉTER (2002): *A csapda koreográfiája*. In Krasznahorkai olvasókönyv. Szerk. KERESZTURY Tibor. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 34–45.
BARUCH, Elaine Hoffman–SERRANO, Lucienne J. (eds.) (1988): *Julia Kristeva, Summer*. In *Women analyze women: In France, England, and the United States*, New York, University Press, 129–148.
KERESZTESI József–SZEGŐ János (2007): Két bírálat egy könyvről. *Vonalkód*. Tizenöt történet. *Holmi*, 6.
RADNÓTI Sándor (2002): *Megalázzottak és megszorítottak*. Krasznahorkai László: *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről. In *Krasznahorkai olvasókönyv*. Szerk. KERESZTURY Tibor. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 9–33.
ZSADÁNYI Edit (1999): *Krasznahorkai László*. Kalligram, Pozsony