

cialitás és diszkurzivitás általi jelentésképzés ellehetetlenülését kétségtelenül nagyban befolyásolja a textuális tér ismert kibővítése. Mosonyi másféle szövegek közötti diskurzust nyit: archi-, hyper- és intertextusai (genette-i értelemben) a szó szerinti idézettel szemben (Esterházy) a célzás, a műfaji emlékezet és bizonyos (mese)poétikai eljárások mentén rajzolhatók meg. Kérdés, hogy a „választott” műfaji keret, éppen állandó, ismétlődő elemei, formai rögzítettsége által mennyire tudja megmenteni a minden egyes szövegtérbe behelyezett *magyar* bármiféle, akár többféle, referenciális jelentéskonstrukcióját, vagy éppen az egy játéktérbe helyezett, attitűdében, karakterekben, szituációkban szerteágazó hatósugarú szövegek szétrobban-tanak minden (magyar) valóságra és sztereotípiára irányuló olvasatot. Mert ez utóbbi esetben, „*nincsen remény, nincsen remény*”, a két parakléto-szi költő ítélete így módosul: „*Néven mesében él csak, többé nincs jelen.*”

Visy Beatrix

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Tóth Krisztina: *Pixel*
Magnetó, 2011. 168 oldal, 2490 Ft

I

KOR-PUSZ

A test harminc részből áll – pontosabban huszonkilencből: kéz, nyak, szem, láb, fej, tenyér, váll, fül, ujjak, hüvely, boka, haj, szív, comb, köldök, mell, nyelv, has, pénisz, fog, áll, talp, száj, íny, tarkó, hát, orr, térd, anyajegyek, fenék. Az egyébként szinte misztikus erejű harmincből itt a nemi különbség *vagy-vagy* vesz el egyet, s talán még egyet vehetne el a nagyobbrészt metaforikusan ábrázolt nyelv, a történetek anyaga inkább, mint tárgya – ha nem lenne egyben az ízelelés szerve is, s ekként tagolódhat a többi szerv és testrész közé a könyvben. Tóth Krisztina írásában nyilvánvalóan személyes és „emfatikus” anatómiával van dolgunk, hiszen az itt megmu-

tatott test a könyv alcíme szerint *szövegtest* – korpusz tehát, s ekként finom tautológia, mintegy kacsintás a modernitáson túli irodalomteremtés, -értés és -értelmezés felé; a könyvben egyébként nem az egyetlen. Lehetne kacsintás persze a Korpuszra is, mint ami eredendően birtokolja a test „megemelt” jelentését és értelmét – akár odafent, a kereszten –, noha a szerzőtől idegen bármiféle apriori fennkölttség, megilletődöttség vagy akár szakralitás a testet illetően; más mozzanatokban azonban, amikor a test sokféle története kerül elő, efféle emelkedés szükségképpen bekövetkezik.

Ebben a vékonyka és szép könyvben a test tehát egyáltalán nem „templom”. Sokkal „testközelibb” az érzékelés és ábrázolás, mint egykor a testről hasonló kendőzetlen poézissal fogalmazó Nádas Péternél lehetett, aki JÁNOS EVANGÉLIUMÁ-ból emelte az EMLÉKÍRATOK KÖNYVE élére a bibliai mottót („*Akkor testének templomáról szólt neki*”), jó érzékkel metszve ki azt az egyetlen metamorfózist a SZENTÍRÁS testéből, amelyben szakrálissá válik a karnális. A *PIXEL*-ben azonban részekre bontott testről – pontosabban: képekre bontott látványról van szó, így ezekben őrzött és általuk „narrált” történetekről – sorsokról, tragédiákról vagy csak epizódokról; lévén a test mindezek „inkorporálására” eredendően és egyként alkalmas. A „színről színre” történő látványlebontás – dekonstrukció – azonban a könyv során maradandóan összeáll, mintegy „*tükör által, homályosan*” mutatja meg, hogy ezeknek a történeteknek a párhuzamosai – szemben egy másik Nádas-könyv sors-anatómiájával – még az utolsó lap előtt többnyire találkoznak.

Az ábrázolásmód, mint „címszereplő” tehát a virtuálisan létrehozott kép, illetve annak alkotóeleme, a *pixel*: képpont vagy inkább képelem, rövidítve és a számítógépes dialektus pragmatikus igényei szerint „helyesírva” az angol *picture element*; apró egység, felbontástól független méretű, önmagában is ábrázol, de részeiből összeállva mutat egységes látványt. A választott „műfaj” egyben a könyv egyik legfontosabb vonása és legmegnyerőbb sajátossága: egyfelől az egyes képelemek – fejezetekre bontott testrésztörténetek – szuverén teljessége, gazdagsága, kifejezésének és elhallgatásainak tarka horizontja; ami másfelől mégis tágasabbá és hatalmasabbá áll össze, időben és térben csaknem regényszerű plaszticitással megmutatkoz-

va, magával ragadóan és megkomponáltan. Ami pedig azt a praktikus vonzó lehetőségét is jelenti, hogy a könyv részenként is befogadható – olvasható, élvezhető, egyes fejezeteiben is kerek –, míg a [test]résztörténetek egymásutánja kirajzolja azt a teljesebb „korpust”, ami akár egy nagyregény számára is elegendő epikai invencióval és csaknem „extenzív” teljességgel *testesül meg* a – jobb szó híján – anatómiai körutazást ígérő novellafüzérben. A különféle testrészek „hívószavai” által inspirált epizódok ugyanis utalásaikban, ismétléseikben, fel-felbukkanó alakjaikban, helyszíneikben és sajátos, szimultán eseménystafétájukban tágabb narratívává állnak össze, s a finom szövedék érzékelése, a szereplők, helyszínek és különféle vonatkozások megsejtése, egymáshoz rendelése szinte egy narrációs „puzzle” kirakásának játékos örömet kínálja az olvasónak. És aligha járt ennek létrehozása kevesebb örömmel az író számára, mint ez átsüt a szép prózán. Paradox módon még akkor is így van ez, amikor maga az ábrázolt esemény, epizód vagy sors mélységesen és eredendően örömtelen. Mert hát végül is, összeségében mi más lehetne: „*Mindig a legrosszabb történet íródik jellemé, és ezt mindig csak utólag látni*” – vallja meg egy ponton a narrátor, elárulva szinte, hogy az ábrázolás öröme és a kompozíció szelíd kerekedése miféle fájdalokra szolgál helyi anesztéziaként.

Ez a különös kettősség azután végigvonul a könyvön: egyfelől a szerkezet olykor szokatlan, mégis valamiként meghitt alakzata, szereplők és események találkozása, transzpareneciák pontos felvillantása és a bennük működő szükség-szerűség érzékeltetése – tereken és időkön innen és túl. Másfelől – és főként – az ekként megmutatott világ érzelmi, emberi és szinte metafizikai komorsága, alakjainak oldhatatlan magánya, történelmének nyomasztó súlya és emberi viszonyainak pazar reményekből kioldódó végső sivársága. És mert mindezek feltárlása során mégiscsak a test képeiről van szó, így erre a – „katasztrófa sújtotta” – területre nyíló szövegablakok hívogató látványt tárnak elénk, olykor éppen vonzóakat, de legalábbis érdekesekeket – hiszen kit ne szólítana meg egy nyak, néhány anyajegy, egy tarkó története, egy-egy fejezet alcímébe emelve? És akkor még nincs is szó semmiféle erotikus vonzásról: szív, haj, száj legyen csak többjelentésű – majd csak a genitáli-

áknál következnek be szükségképpen a jelentés szűkülése. Bár inkább csak szükségképpen és nem szükségszerűen, hiszen ezek a testtájak is részei a korpusz „nagy narratívájának”, amelynek nyomán például hegek, forradások, műtétnyomok bukkannak fel egyéb fejezetekben; miként – másféle epikai szerepben – tetoválások, piercingek, füllukasztás és megannyi egyéb „nyom” mutatkozik meg, ami irreverzibilissé teszi a test szövéténét is azt, ami az ábrázolásban sem lehet más, mert a sorsban sem.

Hasonló szükségszerűséggel követeli a maga jogait egyébként a jövődő is az ezt megteremtő, hordozó, tartalmazó testben: nyilvánvaló előidejűségben például az osztódásra váró petesejt boldog-boldogtalan történetében vagy egy másik fejezet főhőseként a *hasban* megmoccanó magzat alakjában – de nemcsak efféle antropológiai eufóriában, hanem baljós pillanatokban is. Így például a kötetet indító, elengedett kézben is, majd az ebből adódó fatális gyermeki és történelmi magára hagyottságban a kolozsvári gettó végzetes kulisszái között; míg másféle végzet mutatkozik meg a lassan elhatalmasodó betegségben érlelődő metamorfózisokban, amely hasonlóan kérlelhetetlen – bár biológiai – törvényeknek enged. Ilyenkor a test a szövegben belülről is megmutatkozik: röntgenfelvételen, MR-képen, orvosi dialógusok nyelvén. A jövődő mindezeket túl helyet követel a testben az öregedés, a sérülékenység, a testi széthullás pontosan és kendőzetlenül megmutatott epizódjaiban is, ekként engedve az ábrázolás hangulatát meghatározó komor sorsszerűségeknek.

A könyv harminc fejezetében ugyanakkor igencsak tágas – geográfiai – térben és bő fél évszázadot felölelő – történelmi – időben mozgunk, ám mégis a testrészek között és által, a kompozíció révén megrajzolt pontos és mégis szinte szabadon rögtönzött pályán. Közel és távol, kívül és belül, felszínen és mélyben. Ahhoz a szinte ars poetica súlyú jelenethez hasonlóan, amelyet a történetek sorozatában a *térd* emlékezete hív elő: „*Egy-két méter közelségből az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mindez egyetlen testté mosódik össze*” – oldja fel némiképp címének metaforáját a szerző. Az epizódban ugyanis elvesztett – teaszín bőrű: indiai – szerelmesét idézi, pontosabban teremt meg harminc év munkájával az általa egykor elhagyott férfi, a történetbe több szálon sodró-

dó (erdélyi-magyar-zsidó eredetű) francia képzőművész, aki kiszáradt és elszíneződött teás zacskócskákból formálta meg a valaha imádott korpuszt; mintázása során időtlen időkig térdelve fölötte és körötte. Művében reggeli szerelmes rítusai megörökített kellékét: a teába lógó teafiltereket használta fel, amelyek egykor a bögre forró vízből kiemelve „násztánca” kezdtek, s ez rendre boldog egymásra találásban végződött, csészealjon és testekben.

Az írói (tegyük most hozzá: írónoi) empátia és virtuóz történetmesélés itt nemcsak téren és időn „csap át”, hanem (hetero)szexuális „konvenciókon” is, akárcsak egy – az előbbihez organikusán kapcsolódó – másféle epizód laza és tragikus eseménymenetében, amikor a *tarkó*ról szólva tűnik újra át efféle forró vonzalom. Ha az utóbbi epizódban inkább csak akcidentális maga a testi vonzás és varázs – unalom, kísérlet, csömör lesz itt sajátos vágyfokozóvá –, aminek kontrasztjaként tragikussá válik a tarkóból (lefelé) induló epizód; különös következményei révén idézve meg a közelmúlt Balkánjának hegedetlen sebeit, s kapcsolatkereséseken, meneküléseken át mutatja meg a mámorba és önpusztításba sodródó, traumatizált hősök sorsán „átvezető” történelem szörnyű erejét.

Legfeljebb enyhe olvasói megütődést okozhat, hogy efféle vonzás nem mutatkozik meg a másik nem képviselőinél, akiknek a megformálásában Tóth Krisztina pedig virtuóz és drámai empátiával teremt szinte kivétel nélkül maradandó, erőteljes alakokat. Mintha „körpanorámát” tárna az olvasó elé lányok és asszonyok ezerféle sorsából, de mindig az egyszeri történet arabeszkjével sejtetve az általánosan – ornamentikusan – lehangoló sor(s) mintákat. A kihantolt temető sírgödrében szerelmeskedő bakfistól az öngyilkosságba menekülő öregedő feleségig, a magabiztosan tétova nagy mellű csábítótól a magányosan skype-oló társkereső harmincasig, az egykor mongoloid gyerekeit a világra hozó, majd örökre adó bölcsészlánytól a morális és erotikus félrelépései kései szégyenével szembe-sülni kénytelen doktornőig mintha valamiféle „catalogus rerum” létrehozásával kísérletezne a szerző: hányféle reménytelen út vezet az elvethetetlen boldogtalanság felé. És míg a végkifejlet repetitív melankóliája igencsak szembeötlő, addig a konkrétan megformált alakok összetevészetlenül sokfélék, eltérőek, mindegyik

önmagában is egy világ, mely más és más „arcával” fordul a másik felé – ezek a világok ugyan is folyamatosan érintkeznek egymással. Interakcióik váratlanok és színesek, nyílt vagy rejtett kapcsolataik – gyakorta férfiak révén – kétségbeesett kísérletek a testen keresztül valamiféle többnek és örökkévalónak a megragadására: a másoknak, a léleknek, a bizonyosságnak. A reménykedések sokféleségét és a tervezgetések káprázatos színes variációit azonban kíméletlenül zárja le az egységesen bekövetkező kudarc. Így például a teafiltertorzó egzotikus modellje, egy skype-on zajló ismerkedés nyomán elutazik a messzi Budapestre a – nem kevésbé egzotikus: magyar – lányhoz, hátha ekként szembeszállhat sorsával és hajlamával, s a társtalálás hagyományos zálogaként fülbevalót hoz ajándékba. Csakhogy a cimpa még szív, így a fül-lukasztás kedélyesnek tetsző és közösen megélni kívánt epizódjából váratlanul lesz a kínos kis műtét drámája, majd a gennyedzés elnyúló epilógusa, ami végleg elriasztja a nőkhöz amúgy is csak fél szívvel vonzódó férfit. És míg az indiai számára van visszaút a meghitt Lutonba, addig a lány Budapesten folytatja mind kétségbeesettebb keresését. Így jut el végül egy társkereső „szalonba”, mely persze éppoly lepusztult, mint minden odahurcolt érzélem, s amely a *szív* nevét viseli, miként a fejezet; hogy ott a pasikatalógust lapozgatva rábukkanjon régen elvált apjára. Aki fociédzőnek adja ki magát, pedig csak hobbijátékos, ám ennek sodrában lánya születésnapjait rendre elfeledte – de a kinek drámája más testrészek mentén hasonlóan színes reménytelenséggel tárol az olvasó elé.

Különös vonása a történeteknek – mert hát nyilván magának a testnek – ez a lankadatlan erejű, sokszor zavart keltő, generációkon átnyúló érzékiség, mert a hormonok hatalma, vagyis a szó konvencionális értelmében meghatározott „testiség” jóval túlnyúlik azon a határon, ameddig a test termékeny, vonzó és vágyat keltő lehet. Mintha az érzelmek és érzékek dacolni tudnának az idővel, amivel persze semmi sem dacolhat, de a szembeszállás hite és ereje ezért mégsem csökken. Így bukkannak elő azok a félresiklott, viszonzatlan vagy csak beválthatatlan szerelmek, amelyek a kívánás és a beteljesülés biológiai, illetve érzelmi inkongruenciájából adódóan okoznak jelentős szenvedést. S ez nem csak afféle – olykor kissé harsányra

sikerült – epizódban mutatkozhat meg, mint az évtizedek múltán újra megtalált asszony imádott *melle* helyén a heg „pixele”, amellyel szemben a reverzibilitás már csak álomban és a tenyér emlékezetében kereshető; de sokszor éppen a leszámazottak értetlen tekintetében őrizve és viszolygásukkal minősítve ennek a reménytelen időjátéknak túlérett infantilizmusát. Mint éppen a *tenyér* történetében, ahol anyja szerelmét utasítja el a hormonjainak másként kiszolgáltatót, lázadó és gyöngéd bakfis. Ők egyébként a további körforgás letéteményesei is, ekként pedig mindezeknek a dilemmáknak, elfojtásoknak, tragédiáknak és adomáknak az örökösei és új-rateremtői, mint a szerző erre finoman és pontosan rámutat. Mert hát ezek a fiatalok is éppen gyereket várnak – mint a műtéti heggel szembesülő férfi orvostanhallgató fia –, vagy gyereket szeretnének, mint a *hűvely* történetének vonzó és kissé a biológiai kazuisztikába zárult hősnője, vagy már viszik is gyerekeiket egy napsütötte úton a csendet és zöldet ígérő temetőbe – hogy az asszonyi *fenék* végül egy sírkőre telepedjen. Mégpedig a kolozsvári sírkertben, s annak a porladó testnek kőbe faragott emlékére, akinek leszámazottaival kezdődik a könyv, s a gyerek révén zárul is. És míg Házsongárdon előtípeg a jövő, nem csak térben és időben kapcsolódik ezer szálon a múlt eseményekhez, testekhez, szenvedélyekhez – de szinte látványként is, mert élet és halál szimultán képeit örökíténe meg a fiatalasszonyt és gyereket a kolozsvári zsidó temető elvadult régiójába követő „fényíró”, hogy pixelekre fordítsa mindezt. Miként maga a *szövegtest*.

De míg a kamerában rögzített képek egyértelműek és véglegesek, legfeljebb méretük, színezésük, felbontásuk változhat – maga a tárgy soha; a szövegre ez így már nem érvényes. Az elbeszélő ugyanis örömmel és többszörösen él annak lehetőségével, hogy maga sodorja, alakítja, szövi a szálakat, amelyekből azután ezek az alakzatok olyan szépen és többnyire megrendítően kirajzolódnak. A szövés pedig nem pusztán képzavarként kívánczik ide, hanem a komponálás modelljeként is: a *szöveget* a *textus*ban – akár etimológiailag – éppúgy megsejthető, miként a *test szövegeiben* is túlnő egyszerű metaforikus jelentésén. Máskor a „fércek” mintha szándékosan villannának ki az elbeszélés szelíd öntudattal kimunkált texturájából: többféle alterna-

tívával is eljárszik a narrátor, vagy csak finoman árnyalja a mesemondó hitelességének autoritását: „*Hazudtam, de valamiért így láttam helyesnek.*” Ha nem éppen fakuló epikusi karizmája miatt mentegetőzik, úgy inkább feltételezéseket bocsát olvasói elé, mert hát a narrátor sem tudhat mindent, még arról sem, amit éppen ír. Örömmel szól az „elbeszélő eltérítéséről” vagy éppen a szöveg deviálásáról – szemben a sorsal, mint korábban utaltunk rá; de hát mi más volna a sors, mint efféle aspektusokból és eseményekből kirajzolódó kérlelhetetlen fikció? Mindez azonban különös ornamentikává alakítja azokat a fontos mozzanatokat, amelyek egyébként éppen a modernitás utáni próza sajátosságai lehetnének, mert hát nem az elbeszélő „térült el”, hanem a valóság maga, a referencialitás bizonytalansága ennek csak tünete. Tóth Krisztina ugyanakkor remekül él a történet elágazásainak, párhuzamosainak, rejtett és nyílt keresztútjainak megannyi lehetőségével, illetve ezek reflektálásának esélyével – de éppen ez a remeklés mond ellent egy radikálisabb attitűdnek a kortárs prózát illetően, az általa megrajzolt úgynevezett valóság követelné meg ugyanis ezt a radikalizmust.

Ettől aligha független, ahogy tárgyára, magára a *testre* tekint a szerző. Egyfelől rendkívüli otthonossággal, tudatossággal, tapasztalattal – és mindezekből fakadó érzékenységgel –, továbbá rendkívüli érzékeltető erővel; másfelől mégis behódolva annak a „sorsnak”, amely rendre a már említett „legrosszabb történetből” íródik. Így tehát maga a test csak ritkán, a teszteszek tanúsága szerint igen-igen ritkán részese lehet valamiféle „jobb történetből”, hogy a „legjobbát” most ne is említsük, s ez természetesen nem valamiféle antropológiai happy end érzékletlen számonkérése volna, inkább azoknak a kontrasztoknak a hiányára utal, amelyek mentén a sors homálya maradéktalanabban mutatkozhatna meg. Mert bár sejthető a test megannyi öröme, a táplálkozástól a mozgáson át a szerelemig és tovább; mégis: mindebből alig-alig részesülnek az ábrázolt testek tulajdonosai. Bár szó van szülésről és születésről, ám a test fájdalmas és eufórikus eksztázisa már nem mutatkozik meg; olvasunk például fociról, de ez a nem jelentéktelen maskulin örömforrás – mind résztvevőként, mind nézőként – ugyancsak az ábrázoláson kívül marad. Ami pedig a „testiség”

közkeletű szinonimájaként a szerelem érzelését, uram bocsá' eksztázisát jelenti, hát ugyan ez a melankolikus láttatás fosztja meg ragyogásától az akár tényszerűen rögzített orgazmust is: legyen szó kamaszok kissé rusztikusan ügyetlenkedő szeretkezéséről a kihantolt sír mélyén, vagy annak a lánynak a rafinált reményéről, aki egy alkalmasnak tudott délutánon francia szerelmétől végre teherbe kíván esni. Beszédes – bár kissé talán harsány –, hogy itt a *hüvely történetéről* van szó, mintha éppenséggel az kívánna teherbe esni, nem pedig az egész nő. Bár ez még lehet a szereplő célelvűen földhözragadt optikája – maga a döntés sem a közös vágyakozás örökkévaló megkoronázása volna –, de hogy inkább szemléleti hiátusról van szó, azt a többes szám első személy sejteti: „*Bizzuk a mellekre a történet befejezését.*” És míg a narrátor jól tudja, hogy azok a mellek bizony ellenállhatatlannak bizonyulnak, mégis szükségszerű az orgazmusban megduplázódó magány. Amely a csúcspont-ra jutva már egymásnak háttal fordítja a szeretkezőket, így nem lehet gyermekáldás; mintha ebben a világban még a biológiai áldásnak sem lehetne helye.

De talán éppen az lenne következtelen, ha lehetne. Mert bár csakugyan káprázatos empátia és a látás és láttatás bravúros készsége ragyogja be a történeteket, amelyek azonban „levetik” magukról még az efféle – immanens – szentséget is. A test nem templom, efféle szertartásokra sem alkalmas többé – sugallják a történetek, s ugyan miféle megváltás rejlik az immanenciában? Ebben a szemléletben azonban rendkívül meggyőző a *szövegtest*, és a végletekig következetes – ezt szolgáló kompozíciójában pedig virtuózan koherens.

És talán éppen itt van a másik, különös gond. Amiről bajos szólni, amikor ilyen remek, mély, tömör és maradandó próza jött létre. De hát mégis kell; mindezek miatt. Nemes Nagy Ágnesről mondta valaha egy gonosz hódolója – Szentkuthy Miklós talán? –, hogy „kézimunkaművész” volna, ami persze éppen órá aligha érvényes, valamiként mégis fontos konklúziókhoz vezet itt a rosszmájúság. Hiszen ezek a finom szövésű történetek, az egymáshoz illeszkedő koincidenziák mintázata és ritmusa, a háttér és előtér finom oszcillációja, a nyílt és rejtett idézetek elegáns transzparenciája valamiként olyan arabeszkké áll össze, amely eltervezett, ponto-

san megformált és végső soron harmonikus – elég csak egy pillantást vetni a kötetre: ott van a borítón. Figyelmesebb olvasó pedig megtalálja magában a szövegben is, mégpedig vallo-másosan és emblematikusan, a finálé látványá szilárduló konklúziójában. „*Milyen érdekes szó az, hogy emberöltő! Az emberi test felbukkan és alá-merül az időben, aztán ismét felszínre tér az emlékezetben, föl-le, föl-le, mint a tű, és közben szorosan összeköti a múlt és jelen szétfelső rétegeit. És minden egymáshoz varródik, miközben láthatatlan a cérna.*”

Látvány, sorsalakzat és konklúzió így formálódik meg kimondottan is – a minden szomorúság dacára szépen lekerekedő történetben, mintha csakugyan öltések fogják át és határolják körül a sorsokat. A fonalat talán a Párkák biztosítják. És akkor Tóth Krisztina nagyon is fontos hagyományt követ, csak éppen archaikus mintázatot nem szabad számon kérni kortárs kézimunkán.

Nagy András

II

KÉPPONTOK KÜLSŐ SZEMMEL

Tóth Krisztina *PIXEL* című könyvének borítóján Lévai Nóra textilművész munkája látható. Ha nem ismerjük a mű eredetjét, akkor ennek a különleges textilrészletnek a látványa attól függően változik, hogy a képhez a néző milyen perspektívát rendel. Amennyiben a könyvet kézbe véve az a benyomása, hogy a borító az anyagot és annak apró részleteit hozza közel, akkor a kép formáiban piciny szemekből szorosan összeszőtt textildarabot lát. Ebben az esetben a közelségnek és felnagyításnak köszönhetően a lefényképezett szövetnek csupán egy része tűnik érzékelhetőnek, a mű valódi terjedelme a töredék alapján elvileg nem felmérhető. Ez az egészen közeli perspektíva az anyag különleges felületére koncentrálna, vagyis a szövet szálaikat mint színes pontok halmazát mutatja meg. Úgy tűnik, az összeszövés módjából kirajzolódik és egyediségükben megmutatkozik az egyes szálak és szemek karaktere; a különböző szín- és formavilággal rendelkező apró elemek összekapcsolódásából pedig létrejön az a szövetfelület, amelynek jellege túlmutat részleteinek egyediségén. Ez a perspektívaválasztás kézen-

fekvő, ráadásul meg is könnyíti a képhez való hozzáférést, mivel anélkül hozza közel a részleteket, hogy a nézőnek változtatnia kellene a nézőpontján.

Az a meggyőződés azonban, hogy a kép minden vizuális jegye pontosan bemérhető, a könyv elolvasása után hamar szertefoszlik. Kiderül, hogy ha a nézői és az olvasói ismeretek egyszerre alakítják a kép értelmezését, akkor más perspektíva is kínálkozik a borítón látható fotó értelmezéséhez. Ez az új perspektíva jóval távolabbról látatja Lévai Nóra munkáját, ráadásul nagyobb befogadói közreműködést igényel. Kevésbé egyértelműek a kép részletei, és ezért csak kitartó figyelemmel lehet észrevenni, hogy a korábban szövetszálaknak hitt színes elemek valójában precízen egymás mellé illesztett teafilterek. Lassan válik világossá az is, hogy a filtereket a kifőzött teák festhették más-más színűre, sőt felismerhetővé válnak a teafiltereket tartó cérnák is. Ebből a nézőpontból az arányokat figyelembe véve a kép olyan kompozíciónak tűnik, amelynek részletei elvesznek, helyette viszont megmutatkozik egy nagyobb, teljesebb struktúra. A perspektíva megválasztásán múlik tehát, hogy a művészi fogásokat látszólag felnagyító részletek felől közelítünk a műhöz, vagy az apró elemek összeillesztésén túllépve az összképre koncentrálnak. A borító mindkét lehetőségét felkínálja, és ezzel pontosan visszatükrözi a PIXEL szövegtestének poétikáját.

Közelítés és távolítás visszafogott játékára épít ugyanis Tóth Krisztina új könyvének narrációja, amelynek nem egyetlen kitüntetett centruma, hanem egyszerre több, időben és térben párhuzamosan mozgó cselekményszála van. Találkozhatunk például Lévai Nóra munkájának szövegbeli megjelenítésével is, a huszonnyolcadik fejezetben. Ebben az elbeszélésben az öregedő művész, Jean-Philippe főművéről, a sok kis fotóból összerakott monumentális montázsról olvashatunk; az egyes darabokon a művész teafiltert tartó keze látható mindig ugyanabban a pozícióban. A parányi elemekből komponált mű megfelelő távolságból nézve egy hason fekvő, meztelen férfitest töredékévé áll össze. Az ideális nézőpont, ahonnan láthatóvá válik a műalkotás egésze, egy műtermen kívüli térben képzelhető el: a narrátor egy „külső szemről”, Isten tekintetéről beszél. (155.) A huszonnyolcadik fejezetben olvasható képleírás olyan *mise en*

abyrne, amely a PIXEL egészének allegorikus tükröképe és implicit ars poeticája. A kötet harminc kicsi elbeszélése – akárcsak Jean-Philippe képén a különálló fotók – önállóan is értelmezhető, zárt kompozícióval rendelkező darabok. Ugyanakkor a visszatérő szereplőknek köszönhetően, akik hol főszerepet játszanak, hol elmosódott kontúrokkal a háttérben tűnnek fel, erősebb szövegkohézió jön létre az elbeszélések között, minthogy egyszerűen novellaciklusról lehessen beszélni.

A huszonnyolcadik fejezetbeli *mise en abyme*-hoz hasonló funkciója van annak a leírásnak is, amely Jean-Philippe művének eredeti koncepciójáról számol be: a montázkép ötlete egy korábbi fejezetben (XXV.) van elmesélve. Eszerint „*az elgondolás az lett volna, hogy az emberek úgymint mindig a vágyaiknak megfelelően olvasnak [...]. Rá akart világítani, hogy valójában senki nem azt látja, ami a szeme előtt van, és csak lépésről lépésre képes az ismeretlen helyzetet újraértékelni, összerakni a részletekből az igazi képet*”. (131. Kiemelés tőlem, L. E.) Jean-Philippe művének készülésekor azonban a szerzői intenciót már az alkotás legelső fázisában fölülírja a véletlen: kiderül, hogy a kép megalkotása nem irányítható az előzetes szándék szerint, mivel a szerzőnek a befogadóhoz hasonlóan az adott pillanat szerint kell értékelnie tárgyát; vagyis már a feldolgozandó anyag megválasztása sem művészi döntés eredménye, hanem a szituáció függvényében változhat. Így jut el Jean-Philippe egy békés londoni lakásból, amelyben leendő képének koncepcióját tervezgeti, néhány hét leforgása alatt Szerbiába, ahol egy autóbaleset következtében kocsija az úttesti árokban landol, és körülötte mindenki meghal.

A PIXEL keletkezéstörténetében persze nincsenek ennyire drasztikus fordulatok. A rövid forma azonban, amelyet az elbeszélések eredeti megjelenési helyének (túlnyomórészt a *Népszabadság* hétvégi mellékletéről van szó) koncepciója szabott meg, a mű végleges változatában átalakult. A szerző egy vele készített interjúban azonban hivatkozik arra, hogy mindig is nagyobb összefüggésekben gondolkodott. (http://www.litera.hu/hirek/nem_akartam_minden_szalat_elvarrni.) Ennek a nagyobb kompozíciónak tematikus vezérmotívuma pedig a test. Tóth Krisztina könyvének harminc apró pixel-elbeszélésén ugyanis különböző testrészek „történetei” raj-

zolódnak ki: a kézé, a nyaké, a lábé, a fejé és így tovább. A digitális képfeldolgozásban használatos *pixel* vagy *képpont* terminus a képnek azt a legkisebb szerkeszthető elemét jelenti, amely a képegészre való ráközelítés révén a képfelbontástól függően válik láthatóvá. Minél több pixelből áll a kép, minél nagyobb a felbontása, annál közelebről vehetjük szemügyre a felvételt anélkül, hogy elmosódva és formáját veszítve látni engedné legapróbb szerkezeti elemeit, vagyis azokat a parányi négyszögeket, amelyekből felépül. A képpontok logikáját követve a PIXEL-ben a test részeinek bizonyos perspektívából az egész emberi test képét kellene megjeleníteniük. De ahogy a borítón látható „szótesből” is csak fragmentum látható, úgy a PIXEL történetei is töredékesek, hiszen bizonyos testrészek hiányoznak belőlük. Úgy is mondhatnánk, a PIXEL-ben kevesebb a képpont (nem elég nagy a képfelbontás) ahhoz, hogy a bemutatandó test körvonala teljes élességében láthatóvá váljon. Ez azonban nem okoz hiányérzetet, mivel a narráció perspektívájából egyszerre lehet rálátni az egészre és azokra a belső összefüggésekre, amelyek az egyes darabokat összekapcsolják.

Ebben a vonatkozásban úgy tűnik, mintha az új kötetben Tóth Krisztina korábbi prózakötetének, a VONALKÓD-nak a kötetszervező elve térne vissza, amelyben az egyes darabokat szintén egy-egy közös motívum tartotta össze. A 2006-os VONALKÓD-hoz és a 2011-es PIXEL-hez képest a HAZAVISZLEK, JÓ? (2009) című, tárcákat és publicisztikákat tartalmazó kötet kompozíciójában kevésbé voltak direktok a kapcsolódások; igaz, ebben a könyvben szerepelt egy PIXEL című rövid tárca, amelynek elbeszélője egy emberi testbe bújó földönkívüli, aki egy számítógépes adatfeldolgozó program precizitásával vizsgálja a tengerparti strandolók tevéseit-vevésit, és próbál azoknak értelmet tulajdonítani. Az új könyvben és a vele megegyező című elbeszélésben hasonlít a történeteken kívül elhelyezkedő elbeszélői nézőpont és az az értelmezői törekvés, hogy a sok egymástól független esemény között valamilyen összefüggést lehessen találni. Míg azonban a tárcában az egyes cselekvések nem képesek egészévé összeállni, és így kívülről értelmezhetetlenek, addig az új kötetben a szereplők és az események közötti kapcsolatrendszer többé-kevésbé felfejthető. Bár a 2009-es PIXEL című

tárca nem közvetlen előképe a PIXEL című prózakötetnek, de már ott is megfogalmazódnak olyan prózapoétikai problémák, amelyek az új könyvben alapvető szerepet játszanak.

A harminc testrész történetében első pillantásra feltűnő az erőteljes elbeszélői jelenlét. Az első fejezetben például, amely egy (elengedett) kéz története, a narráció néhány mondat után megszakad, az elbeszélő helyesbíteni igyekszik a mondottakat, és más helyszínre, más szereplőkhöz kalauzolva az olvasót újra belekezd a történetbe. Ez többször megismétlődik, míg ki nem derül, hogy nem lehet pontosan tudni és elmesélni azt, ki, hol, miért és melyik gyerekkezet is engedte el egy bizonyos pillanatban. A narráció kudarcba fulladásával egyidejűleg viszont több hőst is megismerünk, akik fontos szerepet játszanak majd a következő fejezetekben. A domináns elbeszélői hang tehát nem egy mindentudó narrátorhoz tartozik, hanem egy olyanhoz, aki szubverzív módon hangsúlyozza saját tehetetlenségét az eseményekkel szemben. A történetek esetlegesek, egy időben minden mozzanatnak több kimenetele is lehetséges, amelyek közül – az elbeszélő gyakran hangoztatott megjegyzése szerint – mindig a legrosszabb következik be. Az viszont, hogy az elképzelhető valóságok közül végül melyik is fog beilleszkedni a szövegbe, független a mindent kommentáló elbeszélő szándékától. „*Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érzékeltették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben, én éppen vele [ti. a vaknak hitt nővel] szemben ülök, a jelen idő levegőjében kocsijáiban.*” (13.) A metron látott vak nőről a harmadik fejezet végére, amikor már vakságának számtalan lehetséges oka fel lett sorolva, kiderül, hogy egyáltalán nem vak. A narrátor nemcsak eseményekre és szereplőkre, hanem saját elbeszélői pozíciójára is többször reflektál: „*Az előbb nem jól meséltem el a történetet.*” (96.) „*Jaj, megint nem jól mondtam el, de most már figyelni fogok. Szóval...*” (97.); előfordul az is, hogy az olvasó szándékos megtévesztéséről beszél: „*Hazudtam, de valamiért így láttam helyesnek. David sohasem tudta meg, hogy az anyja kezét valaki elengedte.*” (7.) Tóth Krisztina a már említett interjúban szöveg és történet antinómiájáról beszél, valamint arról, hogy az elbeszélői szerep tematizálásával igyekezett megtalálni az arányt a szöveg önreflektáltsága és

a történetmesélés hagyományos elvárásai között. Noha a könyvnek kétségtelenül erénye az arányosság, és az önreflexió kénszerességéről nemigen beszélhetünk, mégis valószínű, hogy a PIXEL néhol meglett volna ezek nélkül a „posztmodern játékok” nélkül is; a történetek variabilitása megoldható lett volna az elbeszélői szerep direkt hangsúlyozása nélkül, sőt talán még egysegebbé vált volna a könyv, anélkül, hogy elvesztette volna színességét és frissességét.

A narráció másik jellegzetessége a többregegyű időbeliség, amelyet az összetartozó történetdarabok sorrendjének megbontása és esetleges újrapozicionálása határoz meg. Az olvasás, amelynek haladását közvetlenül meghatározza a beszámozott fejezetek sorrendje, lineáris, míg az egymást követő történetek időrendjében nincs logika, ahogy abban sincs, hogy a különböző történetszaklak milyen sorrendben követik majd egymást. A kisstrukturákon belül többnyire a jelen idő dominál: „*De egyszerűen nincs időm még megtorpanni se. Nem tudom átgondolni, hogy hirtelen melyik ajtón kellene átnyitni abba a félhomályos pillanatba. A férfi keze éppen most nyúl a pulóver alá, és máris itt van a mostban, ahogyan ezt sejtetni lehetett. Most történik tehát minden, a szerelem kíméletlen jelen idejében.*” (83. k.) Ez a jelen idő az elbeszélések láncolatában azonban hamar viszonylagossá válik, mert egy-egy történet idősíkjá a későbbi fejezetek fényében átértelmeződhet: kiderül például, hogy egy jelen idejű esemény az egész történet kontextusában már régmúlt vagy éppen jövő. Így a tizennyolcadik fejezetben a drogos fiúra, aki a hasát fogva mindaddig a Budára tartó buszon görnyedezik, amíg a Nóra nevű szereplő át nem adja neki a helyét, és akinek hamarosan a boncolási jegyzőkönyvét is olvashatjuk, majd csak a huszonhetedik fejezetben mérük azt az ütést, amelybe kilenc fejezettel korábban belehalt. Hiteles tehát, amikor maguk a szereplők is bizonytalanok abban, hogy életük bizonyos eseményei mikor is történtek meg velük, ahogyan ez Jean-Philippe öngyilkosságával kapcsolatban történik: „*Nehéz elhelyezni a végtelen történetek sorrendjében, hogy mindez mikor is történt. Minden szereplő mást mondana erről. Jean-Philippe anyja azt, hogy soha: hogy ez az egész zavaros történet a sohában játszódott. Maga Jean-Philippe pedig azt, hogy a mindigben, hiszen el se múlt, azóta is tart. Bizonyos, hogy a szikh is erre szavazna, bár ingadozna kisse az örök jelen és soha között távolba révedő szemmel.*” (101.)

De nemcsak az elbeszélések ésszerűtlenné tünő időstruktúrája az oka, hogy a történetek hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódnak, hanem az is, hogy a narrátor olykor kevesebb információt oszt meg az olvasóval, mint hogy bizonyos szereplők helyét meg lehessen találni a többi szereplő között. Ilyenkor erős a késztetés a hiányzó láncszemek önkényes kiegészítésére, mintha feltételezni lehetne, hogy a szöveg világában minden elemnek megvan a maga helye. A tizenegyedik fejezetben olvasható kamasz szerelmespár történetének például folytatása lehet a hatodik és a tizenhatodik fejezetben szereplő férfi története, akinek egyik szeretője évekkel a szakításuk után mellamputáción esett át. A COMB TÖRTÉNETÉ-T (XI.) és a másik két fejezetet összekapcsolja, hogy a férfi kamaszkori barátja ugyanúgy farkaskutyát tartott, mint a tizenegyedik fejezetben szereplő kamasz lány. Másrészt a tizenegyedik fejezet csatolható a huszonkilencedik fejezethez is, amelyben felbukkan a „magoncfenyő” motívuma, amely a kamaszok történetében is fontos szerepet játszott: ebben az esetben a fejezetek között a kamasz lány és a között a felnőtt nő között van kapcsolódás, aki egy téli napon agyदानatban szenvedő volt szeretőjével és annak családjával találkozik. Látható, hogy olykor önkényes értelmezői döntés és olvasási stratégia kérdése, hogy a könyvet olyan novellaciklusként olvassuk-e, amelyben szükségszerűen hézagok maradtak, illetve olyan regénynek, amelynek lekerekítettebb struktúrája részben az olvasó döntésén múlik. Valószínűleg igaza van Károlyi Csabának, amikor a kérdést függőben hagyva a két lehetőség helyett az alcímben is szereplő „szövegtest” terminusban látja a kiutat. (http://www.es.hu/karolyi_csaba;harminc_kicsi_testresz;2011-07-16.html.) Még ha ez a megoldás nem is értelmezhető műfajkategóriaként, pontosan mutatja, hogy a könyv műfajisága mindenképpen konstrukció eredménye.

A kompozíció önkényes logikája ellenére azonban a szövegelemek illeszkedése majdnem mindig zökkenőmentes. Csak jelentéktelenebb megtorpanások fedezhetők föl (például Kozma Áron sírhelyével kapcsolatban, aki az egyik történetben „lakótelep-jellegű urnafalban nyugszik”, a könyv végén viszont hagyományos, mohával benőtt sírhantja van; vagy Cosmina származásával kapcsolatban, aki az első fejezetben még egy kolozsvári gettóban él, a hetedik fejezetben

viszont kiderül róla, hogy nem zsidó származású), ezek az egyenetlenségek azonban kimagyarázhatók az eleve bizonytalanná stilizált elbeszélői hanggal. A szorosabban összetartozó történetek tehát, amennyiben megtaláljuk a kapcsolódási pontokat, az „elvarratlan szálakkal” együtt remekül illeszkednek egymáshoz. Alig észrevehetően fonódik össze például a tizenhetedik fejezet a tizedikkel, amely a szeretőjét elhagyni készülő Davidról szól. A francia férfi a mellette fekvő lánynak mintegy betételbeszélés-ként meséli el a későbbi fejezetben olvasható „nyelv történetét”. Nem egészen világos ugyanakkor, David miért is húzná az időt egy nem éppen a „főszálhoz” tartozó emlék felelevenítésével, amikor már régen szabadulni szeretne a lánytól, ahogy az sem, miért volna a görög menekültek idegenkedése a mákos tésztától a nyelv *elvezés*tének története.

Ha a szereplők kapcsolatrendszeréről ágrajzot készítenénk, kiderülne, hogy a PIXEL-ben elbeszélte számos családtörténetnek szinte mindegyike boldogtalan: a házastársak válófélben vannak, vagy nincs közük egymáshoz; a gyerekek a szülőktől, a szülők a gyerekeiktől vagy a gyerektelenségük miatt szenvednek, és a kapcsolatokat egytől egyig a hazugságok vagy az elhallgatások alakítják. Férj csalja a feleségét, feleség a férjét, de legtöbbször az új viszonyok is boldogtalanok. És bár a családok boldogtalansága mindig hasonló okokra vezethető vissza, maguk a „szenedéstörténetek” mégis egyénítettek – annak ellenére, hogy a szereplők legtöbbször névtelenek. A többi tucat hős közül csak három van teljes névvel említve: a művész Jean-Philippe szerelme, az indiai Jyran Singh, aki egy hetet tölt Budapesten az Ági nevű szereplő kedvéért, majd megszökik tőle; a biztonsági őr, Kovaljov Mihály, akit egy építkezésen agyonvernek, és a halott Kozma Áron, akinek Kolozsváron található sírját a dédunokája, David Franciaországból, föl akarja keresni. A többiek vagy néhány attribútumuk alapján vannak említve (mint például a bordóra festett hajú tanárnő vagy Ági szomszédja, a szőke copfos nő a plüss-elefántos kislánnyal), vagy ritkábban a keresztnévükön. A névtelenség azonban nem jelenti a szereplők arctalanságát, sőt minden egyes jelnek és tulajdonságnak, amelyek az ismétlődés révén felismerhetővé válnak, funkcionális jelentősége van a szöveg egészében.

Ilyen apró jelek utalnak például arra, hogy a nő, aki a huszonkettedik fejezetben felakasztja magát, mert attól tart, hogy a férje elhagyja őt Helga nevű szeretője kedvéért, teljesen feleslegesen hal meg. Helga és a férj kapcsolatáról rajta kívül mindenki tudja, hogy nincs jövője. Tudja ezt Helga, aki az egyik külön töltött karácsony alkalmával odaajándékozta a férfinak a levágott haját; tudja ezt a férj, aki a levágott haját undorodva ki akarja dobni; tudja ezt Helga anyja, aki nagy gonddal szépítgeti lánya lakását, pedig viszonyát a nős férfival kilátástalannak tartja; és legkésőbb a huszonkilencedik fejezetben világos lesz ez az olvasónak is, amikor Helga a testvérével (és nem a férjével) sétáltatja agydagyanatos, haldokló apját. Ugyanilyen érdekesen kavarognak a szálak egy másik néven nevezett szereplő, Ági körül is, akinek az anyja az a doktornő, aki fiatalkorában egy németországi konferencia során megcsalja a férjét; az apja az a begipszelt lábú férfi, akivel a bordó hajú tanárnő egy nyilvános WC-ben találkozik; a nővére a Németországba férjhez ment Edit, aki apósa temetésén rájön, hogy lányai mókusfejúek; a szomszédja pedig az a szőke nő, aki miatt Kovaljov Misi biztonsági őrnek megy, és agyonverik. Folytathatjuk azzal, hogy Kovaljov Misit pedig, aki gyerekkorában lúdtalpáról volt híres, „*az a sovány cigányfiú*” veri meg, aki ott-hon csókákat és szőcskéket nevelt, akinek egy buszon a Nóra nevű szereplő átadja a helyét, és akinek a halála előtt az a fiatal rezidens nyújt szívmasszázst, akitől Nóra terhes, az apja pedig szerelmes abba a mellamputált nőbe, akinek a kislánya régen mindig megakadályozta a találkáikat. A sok összegubancolt történet szálnak a kibogozása az apró jelek beazonosítása révén előbb-utóbb lehetségessé válik. Amikor viszont kitisztul a kép, és minden a helyére kerül, akkor felmerül a kérdés, hogy nem túl sűrű-e ez a kompozíció így. Világos, hogy az apró, pontosan illeszkedő elemek jól mutatják a PIXEL kis formáiban rejlő komplexitást, amely finom és műves szerkesztés eredménye. A kompozíció szétszálazásával viszont ez a jól átgondolt rend egyszerűen túl öncélúnak is tűnhet, noha a történetek poétikai minősége ettől nem csorbul.

Végül, bár az egyes elbeszélések kicsengése negatív, a könyv egésze a tragédiák ellenére sem tűnik egyértelműen pesszimistának. A kötetet lezáró harmincadik fejezet idilli hangula-

ta nemcsak a Kolozsvár utcáin kislányával sétáló csinos Nazeli bájának köszönhető, hanem annak is, hogy a temetőkert éppen annak a Kozma Áronnak a sírját rejtja, amely David kelet-európai bolyongásának célja. Az utolsó jelenet, amelyben Nazeli leül a sírra, miközben Daviddal telefonál, látszólag a kívánt cél elérésének és a beteljesülésnek a pillanata. A harmónia azonban a narráció szintjén felülíródik: egyrészt Nazeli és David már távol vannak egymástól, csak telefonon érintkeznek, másrészt a kolozsvári idillről

csak vizuális élményünk van, mivel mindent egy fotóriporter nézőpontjából a kamerán keresztül látunk. A szövegben fennhangon egyetlen ingerült mondat hangzik el: „*măta-n cur*”, vagyis „*anyád valaga*”. Groteszk torzképe ez annak a harmóniának, amelynek Nazeli formás feneké volna a centruma. A PIXEL-nek ügyes technikai fogásai mellett, melyek révén a narráció finom ritmussal közel hozza a távolit, és eltávolítja a közelit, a humora is kiváló.

László Emese