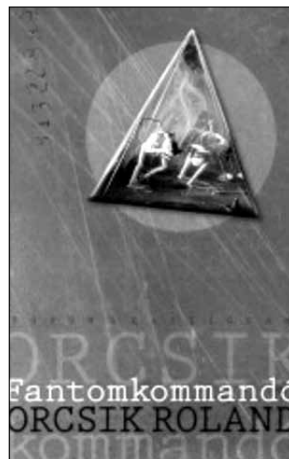


A TONALITÁS DIKTATÚRÁJA

Orcsik Roland: *Fantomkommandó*

A délszláv háború megnevezetlen kisvárosában játszódó, *Fantomkommandó* című regény az önkéntes, ösztönös klausztofóbia lélektana felől indul: a családok, közösségek sejszerű elkülönülései privát kistérsadalmakat hoznak létre, miközben a rendszerint deformált tudatok sokfélesége minden képzeletet felülmúl. A háborús trauma helyére lépő privát traumák feldúsulnak a felgyülemlett elfojtásokkal, a kultúremberi látszat teljes lefoszlásával. A vegetáló létezés és a szabadjára engedett ösztönlét szélsőségei normalitássá válnak, s ez időnként az önmegvalósítás terepévé alakul át. Ez az átváltozás olykor a burleszkhez közelíti a traumát. Például az „utolsó nácinak” nevezett törpe, aki a regény talán legabszurdabb, torzszülött szereplője, egy olyan rajtaütési jelenetet produkál, ahol a helyzet szinte percenként változik, attól függően, ki szerzi meg épp a fegyvert, s ki osztja le a komikum és a lélegzetelállító tragikum széles skáláján mozgó szerepeket. A „náci” vadállat és ember génkombinációján alapuló abszolút fajjal kísérletezik (legalábbis retorikailag), miközben nem észleli az állat és ember közt lezajlott szerepcserét: a regényben ugyanis folyamatosan a létező ember-vadállat árnya vetül ránk. Ráadásul sokszor az értelmetlen és megmagyarázhatatlan vagy egyenesen bestiális tett legitimálja a háborús trauma kifejelesztette alkalmi identitást. Ez a folyamatos kompenzációs játék a háború ősokait is sugallja: mert mi más akarna a legtöbb szereplő, mint saját defektusait kiáltani ki törvényvé, és ennek rendelni alá a normát.

A háború önképére formálja a világot a legapróbb elemekig bezárólag. Azzal szemben viszont, ahogy azt a klasszikus háborús regényekben megszoktuk, Orcsik háborús (vagy álháborús?) világában nem igazán születnek „humán” értékek: nincs heroizmus vagy különösen hangsúlyos szolidaritás, a sündisznóként önmagukba gubózó figurák tevékenysége nem terjed túl a megfigyelésen. A főhős és családja erődítménnyé alakítja a házat, nem is annyira fizikai, sokkal inkább pszichikai értelemben, újrastrukturálja és megerősíti a szerepeket, a biztonságérzet illúziója érdekében felfokozza a sztereotípiák jelentőségét, miközben a helyzet végképp nem sztereotíp és a legkevésbé sem biztonságos. Ez a folyamatos, egyszerre önvédelmi és megfigyelői pozíció elsősorban a külvilágra akar irányulni, ám természetesen mindenekelőtt belülről néz, s a kiszámíthatatlanság újabb, eddig alig ismert dimenzióit nyitja meg. Ezek a belső idegenségek és másságok átszervezik a kapcsolatokat idegpályarendszerét is: ez pedig annak a paradox helyzetnek köszönhető, hogy túl sok az idő, hogy az önvédelmi, a kiváros idő az életidővel válik azonossá. Ez természetesen hosszú távon az életminőség szükségszerű romlásából, a kapcsolatredukciókból faka-



Forum Könyvkiadó – Kalligram Kiadó
Újvidék – Budapest, 2016
228 oldal, 2990 Ft

dóan is elviselhetetlen. A megfigyelő, rejtőzködő kényszermeditáció ideje a csönddel társul: a külvilág számára lehalkított létezéssel.

Ennek a világnak az ellensúlyaként konstruálja meg Orcsik a zene ellenvilágát: a főhős afféle „vidéki” Orpheusz (a Tolnai Ottó-áthallás nem véletlen), akinek teljesen egyéni zenei látásmódja van. Különbőféle alakú fémcsöveket és fémalkalmatosságokat szólaltat meg egészen különleges érzékenységgel, új hangzásokat fedez fel és szándékozik hasznosítani. A zene azonban életveszélyes „zaj”, ebben a környezetben „ellenség”. Ennek a kényszerhelyzetnek köszönhetően a pokolba jutott (vagy a „háború paranoiás paradicsomában” magát kereső) Orpheuszban kialakul a belső hallás, valami olyasmi, ami a zeneszerzők sajátja: a komponálás készsége, a színesztézia-szerű átjárás biztonsága a zenei eszköz, a hangszer pusztá látványa és a tényleges hangzás közt. Idővel még a természet és a létezés kontrollálatlan vagy mechanikus zajait is John Cage-i leleményességgel vizionálja (hallja) egybe hatásos kompozíciókká. Ebben sokkal szerencsésebb, mint a szintén képzeletakrobata, egykor országos híru dj, a magyart csak törve beszélő Pajo, aki áramszünet lévén, képzeletében, pusztán hangemlékeire hagyatkozva és a lemezborítók alapján éli át újra, szólaltatja meg lemezeit. Ez a betegesen nosztalgikus időtlenítés fetiszizmussá válik: a Nyugatról becsempészett drága holmik (lemezek, albumok) magasztos gyűjteménye determinálja Pajo sorsát. „Minden gyűjtés a halálfélelem egyértelmű jele” – véli Lópata, a főhős zenész barátja, aki a tárgyfetizmus ilyen fokú diadalát különösen tragikomikusnak találja. Pajo azonban a reprodukció, a nosztalgikus hedonizmus eltántoríthatatlan bajnoka: a képzelet félelmetes ura, ugyanakkor tisztában van azzal a csapdával is, hogy ha a képzelet mindenben eluralkodik, „élni sem kell, elég, ha csak valaki elgondol minket”. A használhatatlan gyűjtemény materialitása így lesz egyszerre a képzelet stimuláló és a valóságba visszahúzó indikátora, ám ez sem mentség a beteges nosztalgiára, az életképtelenségre.

E szépségesen ábrázolt artisztikus „dekadencia” a történelmi és egyéni tudat működésére is ráirányítja a figyelmet: „a tárgyak története fontosabbá vált maguknál a tárgyaknál” – mondja egy helyütt a főhős, amikor nagyszülői örökségét szemlézi. A történeteknek azonban van hivatalos és nem hivatalos verziójuk, oldaluk is: az utóbbiak irracionális terekben és helyzetekben nyilatkoznak meg, főként alkoholmámorban. A traumaátörökítés ezekben a mámoros felszabadulással „érzékenyített” terekben történik, sokszor nem hivatalos közösségi tudást kreálva, és paradox módon épp ezekben az alkohol gerjesztette igazságrohamokban megfogant férfias (a nők történetei női ágon öröklődnek) „igazság” alkotja meg a hagyománytudat és az önértés töltetét: „disznótorok idején a nagyszülők mindig felöntöttek a garatra, majd mint valami csúszómászók a föld alól, előnyüzsögtek a Tiszába lőtt emberek, a megerőszkolt asszonyok, a vagyonekobbzások tiltott történetei”.

A főhős lágyabb, zenei világa kontrasztot alkot a szinte betegesen antiszemita és homofób apa agresszív, önféltő és sztereotip maszkulinitásával, melynek reprodukálódását legalább retorikai értelemben szeretné kizsarolni saját fiából is: megelégedne már azzal is, ha a fiú legalább a szólamait, gesztusait átvenné minden mélyebb meggyőződés nélkül. Az apát egykori munkatársnője, miután az felháborodott egy Bukowski-regényen, Mister Moralnak nevezte. Mr. Moral, amikor fia lányt hoz a házhoz (az Anikó álnevet használó, saját szüleit akaratlanul a titkosrendőrség kezére játszó Hanna személyében), nevelés magabiztossággal állapítja meg: „A fiam kiállta a próbát, lányt hozott haza, nem kell többé aggódnom, nem faszszopó péder”, vagy később „csak a péderek szipognak, az igazi férfiak egyenes gerinccel vonulnak a csatába”. A regényben sem a homoszexualitás, sem az antiszemitizmus nem játszik szerepet, az apa rendszeresen adagolt kijelentései teljeséggel motiválatlanok: ezek a helyi értékű retorikai attrakciók ugyanakkor elengedhetetlen komponensei a torz férfiidentitásnak. A privát „háborús” propaganda, a „spártai” fiúnevelés helyi értékű elveihez, moráljához tartoznak. Az apa maszkulinitása ráadásul legalább ennyire sérülékeny: részint mert minden militáns retorikai gerjedelem ellenére

kimarad a tulajdonképpeni férfiaságdemonstrációból, nem vesz részt harci cselekményben, részint mert a minden „kontroll” nélkül is férfias Lópata bontakozó viszonya feleségével, a szerb Jelenával alaposan megingatja magabiztosságát.

A nyelv kérdése nem pusztán regénytechnikai szempontból fontos Orcsik esetében, hanem a kétnyelvűség (a skála a totális kétnyelvűségtől a félnyelvűségig terjed) különféle válfajainak szemszögéből is. A szerb és magyar elemeket is tartalmazó regény hatásos nyelvi horizontokat alakít ki, miközben pontosan mutatja be a nyelvek közti átjárás szabadságát és korlátait is, az egy nyelvbe zárt létezés klausztratóbiáját, a nyelvcsere pszichológiai lehetetlenségét, a közlés, a gondolat redukcióját, a széttrancsírozott nyelv által meghatározott világ érzelmi stratégiáit. A fordítás idegenség és idegenség között nem nyelvi, hanem antropológiailag értelmeződik. Pajo rontott magyarsága például a képzelet-lét túlélő-perspektíváját így kombinálja össze az ösztönlétet is magába foglaló családi „idill” békebeli világával: „feleség nagyon jó, érted, velem, mert amikor kibontod a babkonzerv, akkor márháporkölt képzel helyette, akkor jólak mindketten. Utána megbaszod feleség, s feleség elégedetten álszik”. Pajo „maszkulinitása” épp a szokatlan mértékű képzeletdózisnak köszönhetően marad sértetlen, s épp ez teszi szükségtelemmé olyan házi használatú törvények és elvek megalkotását, mint amilyeneket a főhős apja kreál vagy adaptál.

Külön érdekesség a szavak hangtestének és értelmezhetőségének játéka vonása, mely analóg a hangzás nélküli zene imaginatív érzékelésével. Lópata neve például szerbül lapátot jelent: végül (diszkrétén) lapátra is teszik a főhős házából. A nada szó szerbül remény, spanyolul semmi. Ez a nyelvek közt mozgó, a nyelv anyagát átjáró energia időnként új értelmezési lehetőségekkel tölti fel a regény egyes elemeit. A „Quattro mille baci für utolsó náci” sor kényszerhelyzetben elskandált jókívánsága egyszerre idézi meg Adriano Celentano híres *24 000 baci* címen ismert slágerét (a csonka olasz szöveg csak négyezer csókról beszél, de a szerző hatszor ismételteti el egymás után a sort), az olasz *baci* (csókok) szó a magyar bácsi szót, s ez magyarázza az Orcsik-regényben megteremtett perverz náci egyik akcióját, mely a *Márió és a varázsló* Cipollájának csókos „varázslatára” emlékeztet. Az Anbar szóba hasonló asszociatív logika alapján kódolódik bele a megfejthetetlen rejtély: mindenkiben léteznek értelmezhetetlen szavak, az értelmezhetetlen, de kiolvasható matéria diadala ez a mindenkori szellem. A fentiekben túl Orcsik hatékony motívumfelidéző játéktechnikát működtet a regényben, melyben Thomas Mann (*Mario és a varázsló*-motívumok), Nádas Péter (lásd Hanna–Anikó történetét) vagy Pasolini is helyet kap (elsősorban a *Salò* című film, a regényben például Sasa egy fekáliával teli bilit tálal fel családjának vacsorára), de ott vannak a kilencvenes évek slágerei is. Ez a slágerekből ismert angol válik lényegében közös nyelvi hazává, az otthonosság, a harmónia terepévé. Más kérdés, hogy a főhős végül elutasítja még ezt a minimális harmóniát is.

A regény bővelkedik szentenciózus elemekben: Orcsik természetes igyekezettel építi le és be ezeket. E leépítés egyik formája paradox módon épp a bizarr dekorálás lesz, az önmaga ellentétébe forduló paródia, mely meglepetésszerűen épp túlhajtottsága vagy obszcén (illetve trivializáló) aláaknázása miatt válik valamelyest hiteles közléssé, például: „A történelem agyonszózott chips, minél többet habzsolunk belőle, annál égetőbbben marja a torkunkat”. Vagy: „laboratóriumi patkányok vagyunk”, esetleg „a háború leginkább egy baszatlan kurvára hasonlít: bárkinek széttárná a lábait, csak nincs, aki jól megrakja”. Sőt: „a béke adásszűnet, a pénz pedig olyan, mint a WC-papír: használat után le kell húzni a szarral együtt”.

Orcsik elsősorban költőként ismert, s ez a költői én helyenként erőteljesebben is megjelenik. Elképesztően erős, költői helyzet, amikor kolbásztöltéskor a fiú elképzeli, mi lenne, ha a saját húsát darálná és töltené a kolbászbélbe, miközben apja azzal viccelődik, hogy „lecsípi a kis kolbászkáját”. A közös rituális „gyilkosság” és a férfivilág cinkossága itt látványosan tör föl. A férfiröhögés mámoros zaja mögött megsemmisül mindenfajta érzékenység.

Lópata Spenóthoz hasonlóan érzékeny hangszer, akárcsak a vegetáló létezés háttérében meghúzódó teljes zenei fantomkommandó az elemes magnón, nyúzott szalagról Bachot hallgató Bobo doktortól kezdődően a lemezborítókat „hallgató” szerb lemezlovasig: egy alkalmi bendzsópengetés során szinte fizikailag érzi, ahogy az ember kiszakad a szférák zenéjéből, ahogy a tonalitás diktatúráját aláássák a „lekussolt hangcsoportok”, a disszonancia, a „rombolás pompája”. Az „embercsökevényes harmóniák” ideje lejárt, a tonalitás az igazi diktatúra. E diktatúra partitúrája ez a könyv.