

## PERMETSZERŰ JELENLÉT

Garaczi László: *Wesztteg*

Garaczi Lászlót általában posztmodern, vagy legalábbis a posztmodernhez kapcsolható íróként jellemzik a kritikusok. Amennyire ismerem ezeket a kritikákat (természetesen távolról sem olvastam *mindent* – bár „minden minden”, olvassuk a *Weszttegben*), többnyire kitérnek arra a sajátos viszonyra, amely írói világát az úgynevezett „valóság-effektushoz” fűzi. Ugyanis egy konkrét, „mindenki” által jól ismert társadalmi-történelmi helyzet irodalmi megjelenítésében – bármilyen jellegű legyen is az – önmagában véve még semmiféle posztmodern sajátosság nincs. Ezzel a jelzővel akkor illethető egy irodalmi mű, ha az említett történelmi szituációról képződő *doxa*, vagyis kollektív vélemény vagy tapasztalat erősen jelen van ugyan, de kiegészül poétikailag teljesen heterogén elemekkel, s ez a ketősség (vagy többszörösség) termékeny feszültséget eredményez. Márpedig Garaczinál pontosan ez történik. Úgy látszik, távolról sem tűnt el az a tradicionális igény az élő irodalommal kapcsolatban, hogy „adjon számot”, természetesen „a maga eszközeivel”, a közösség által átélt, többnyire válságos periódusokról (ha nincs válság, láthatóan nincs mit megírni). Ha az adott időszak hangsúlyos része a kollektív emlékezetnek, akkor azért várjuk az irodalmi „feldolgozást”, ha viszont ez az emlékezés alig-alig pislákol, akkor meg azt vennénk szívesen, ha az irodalom mintegy *pótolná* a hiányt. (Ami nyilvánvalóan abszurd igény.) Kimondva-kimondatlanul ugyanúgy vártuk tehát a „pandémia-regényt”, mint vártuk egy időben, mondjuk, az ’56-os regényeket. (A jelek szerint ez utóbbi várakozásról lassan lemondhatunk.) Csodák csodájára most nem kellett csalódnunk: a *Wesztteg* vitathatatlanul a Covid-járvány regénye (is); de szerencsére nem csak az.

Tőzsér Árpád szép esszéje (*Wesztteg* – Levél Garaczi László új könyvéről Grendel Lajosnak a túlvilágra, *Litera*, 2022. december 23.) nagyon pontosan fogalmaz ezzel kapcsolatban. Garaczi műve „az epikus részeiben ugyan látszólag eltolta a teremtett lírai helyzetet a napi reáliák s viszonyaik leírása felé, de fel lehet fogni az így kialakult stilisztikai-szer-

kezeti viszonyokat úgy is, hogy [...] költői leírásai, látomás-szerű halmozásai adtak mélyebb, metaforikus jelentéseket a kész mű realiztikusnak látszó történeteinek is”. Adott tehát egyfelől a járvány idején kialakult viselkedésmódok, kényszeresen visszatérő gesztusok és reflexiók, a különféle közösségi (és az otthoni, magányos) terekben létrejött rutinszerűségek leírásának szintje. Másfelől megszerveződik az a szövegréteg, amelyben helyet talál mindaz, ami ebből a létezésmasszából kidolgozódik, mondhatni kitüremkedik a legváratlanabb irányokba – talán ezeket nevezte Tőzsér „metaforikus jelentéseknek”. A két szövegréteg között azonban



Magvető Kiadó  
Budapest, 2022  
128 oldal, 3499 Ft

nincs semmiféle „hierarchikus” viszony; egyenrangúak. A metaforikusság semmivel sem fontosabb, mint az egyedek kínosan repetitív csetlése-botlása a pandémia jól ismert világában. A képzelgések, látomások, szorongások és a mindennapi élet folyamatos önparódiája közötti kapcsolatot az olvasónak kell magában létrehoznia – ha egyáltalán igényli és van kedve hozzá. Az író egyáltalán nem ösztönzi erre (talán számít a szövegszintek közötti kapcsolatteremtés ősi olvasói igényére), viszont így elkerüli a didaktikusságot.

A női narrátor, Hajni kényszeresebb szabálykövető, mint Brúnó, a férfiszereplő, akivel voltaképpen már szakítottak, de nehezen meghatározható kapcsolatuk „digitálisan” még ad életjeleket („átranzponáltuk magunkat a virtualitásba”). Igazából egyikük sem tölti be a narrátor-szerepet a klasszikus értelemben; túlnyomórészt egyes szám első személyben beszélnek, de néha átváltanak harmadik személybe. Ilyenkor is eléggé egyértelműen Hajni vagy Brúnó hangját halljuk, de egyfajta distanciát tartanak, mintegy kívülről figyelik magukat. Mindebből következik, hogy többnyire Hajni monológja foglalja magában a fertőzés elleni védekező rítusok sűrített (és Garaczitól aligha váratlanul), groteszk és néha nagyon mulatságos felidézését. Ahogy mondani szokás, az átmeneti túlélőnek (vagyis az olvasónak) egyszerre támad kedve sírni és röhögni. Ez bizony ama nevezetes realitás-effektus; ráismerünk, hogy bizony „ilyenek voltunk”. A többi emberhez való viszonyt a „rettegő közömbösség” jelzős szerkezete foglalja össze. „Senkivel nem beszélni, semmihez nem nyúlni, mindenkit kikerülni.” Ez persze végső soron mindig lehetetlennek bizonyul, ami újabb abszurd koreográfiához vezet. „A bal kezem banános, a jobb steril, de hozzáérttem a korláthoz, a kulcs, a kilincs korlátos, a talpam járdás.” „Fertőtlenítenék, de túl sokat voltam kint, megáll a mozdulat félúton, érintésfóbia, fertőz a fertőtlenítő.” A kézmosás után nem tudja elzárni a vízcsapot: „a kezem tiszta, de a szappantartó és a csap korlátos és banános”.

Mivel tanárnőről van szó, beúszik a távoktatás rémes élménye, még hozzá rögtön parodisztikus formában: „egy diákom eljásztotta, hogy lefagy”. Az ilyen komikusnak is vehető mozzanatok azonban nem sűrűn fordulnak elő, „az alapparára megszokás- és fásultságrétegek rakódnak”. Brúnó mintha eleve innen indítana, azt javasolja Hajninak, hogy álljon ellen „az apokalipszisztulélő cserkészromantikának”. Végül is mit tudunk a két főszereplőről? Elég sokat ahhoz, hogy a figurák körvonalazódjanak, de túl keveset a mélyebb megismerésükhöz. A kapcsolatuk kilátástalansága szinte bele van kódolva (hogy stílusosan fejezzük ki magunkat, hiszen Brúnó informatikus) a fiatal férfi jellemébe. A fiatalság szintén nem véletlenül említendő: az életkor nemcsak náluk, hanem a mellékszereplőknél is elég fontos szerepet játszik. Brúnó például nem tudja, ki volt a szomszéd öregasszony által emlegetett Takács Marika tévémondó, ami hajszálpontosan jelzi, hogy a kilencvenes években születhetett. Hajni is a harmincas éveiben járhat, így amikor szexuális aktusba keveredik a nála jóval idősebb szomszéd Balog úrral, a helyzet sivárságán és esetlenségén túlmenően némi visszatetsző összeférhetetlenséget is érzünk. A korosztályok ebben a világban nem kerülhetnek túl közel egymáshoz, a jelek szerint a járványtól függetlenül sem. (Garaczi jó érzékkel megtartóztatja magát a bolti idősávok által nyújtott helyzetkomikum írói kihasználásától, ez már durva „kisrealizmushoz” vezetne – mindössze egyszerűen hozza szóba.) A korosztályi gettó azonban virtuálisan jelen van. Az idősebb generációkat a szülő vagy testvér képviseli, főleg hozzájuk kapcsolódnak a gyerekkorból felöltő (jobbára traumatikus) emlékek.

Hajninál a többször visszatérő trauma emléke az, amikor apja és bátyja rábízta a horgászbot felügyeletét, s ő méltatlannak bizonyult erre a feladatra. (Némi agymunkával akár „szimbolikus” párhuzamot is vonhatunk a horgászbottal együtt a mélybe tűnő hal és Brúnó „kifogásának” képtelensége között.) Nála a család alig jelenik meg, noha mindennap beszél velük telefonon. Brúnónál az anya jelenti az alaptraumát, aki maga a neheztelő rosszállás; toxikus személyiség, ahogy mondani szokták erre a típusra. Mégsem képes

eltávolodni tőle, kapcsolatukat anyja „állandó, permetszerű jelenléte vagy hiánya” határozza meg. Mindennap elmeséli neki, mit álmodott, hogy anyja elmondhassa: ő küldte ezt az álmot. Fia egy idő után gátlástalanul találja ki az újabb és újabb álmokat. Az emberi kapcsolatok Brúnó számára egyre inkább a Másik folyamatos ellenőrző szerepére és a gesztusok hányingert keltő önismétlésére redukálódnak. Ennek semmi köze a pandémiához: „Brúnó egy proxemikai extremitás, tömegremete” – mondja róla Hajni. Már a gimnáziumban eldől, hogy a vesztesek közé fog tartozni, amikor belesült Giordano Bruno monológjába egy iskolai előadásban. Ennek köszönheti a Brúnó csúfnevet, amely az iskolaváltás után is nyomon követte. Egyetemista korában tette az utolsó kísérleteket, hogy élénkítse „társasági életét”, de kudarcot vallott. Ha néha van valamilyen időbelinek látszó folyamat a *Wesztteg*ben (mert amúgy mintha minden mozgás nem-valós időben történne), az a szereplőkben lejátszódó lassú módosulásokban nyilatkozik meg. Brúnó egyre inkább elszakad „az offline élőbeszéd erőszakos világától”. Ezt roppant egyszerűen meg is fogalmazza magának. „Kettesben oké, de a legtutibb egyedül. Mással lenni folytonos standby készség, anya figyelő tekintete.” A Másik jelenléte nem kívánatos, mert állandó kontrollt jelent, az anya tekintete pedig ennek a szoros felügyeletnek az állandó metaforája. „Akkor is látja, mit művelsz, ha nincs veled.”

Brúnó másfelől az apja ismétlése, akit kisgyerekként csodálattal övezett („Apa mindent tud, mindenhez ért, mindenre emlékszik”), ám akiből később kihuny minden ambíció. Zárkózottsága, flegma közönye később a fiában képeződik le, aki természetesen nem tudhatja, hogy mi áll a folyamat hátterében (mi, olvasók sem, az író meg se próbál bevonni minket ennek megértésébe, ilyen értelemben nem mindentudó). Csak akkor áll benne össze a kép, amikor elolvassa apja ügynökaktáit, amelyeket kikért ugyan, de évekig nem is nézett bele. Sem haragot, sem szánalmat nem érez iránta; inkább csak némi megvetést, amiért szorult helyzetéből csak úgy próbált menekülni, hogy hülyének tette magát („apámat még itt sem vették komolyan”). Összeáll a kép, akár akarja, akár nem, de az apa személyiségének homálya alig-alig oszlik fel, mint ahogy Brúnó visszavonulását „az offline kapcsolatok erőszakos világától” szintén nem magyarázhatjuk késő kamaszkori társasági kudarcokkal. Az állandósult életundort viszont nyilvánvalóan ő fogalmazza meg; ez Brúnó hangja, ahogyan az apja belső világát jellemzi. „Bármit tesz, csak idézet, az is, ha nem csinál semmit. Az utánzás tehetetlenségének utánzása, az idézet idézete, a becserélhetőség becserélhetősége.” Ez Brúnó belső világára is tökéletesen érvényes abban az időszakban, amelyet a *Wesztteg* „jelen idejének” mondhatunk. Ezt észleli Hajni, aki ki akarja zökkenteni őt „állati közönyéből”.

A könyvet indító helyzet idején Brúnó már egy Zita nevű nővel van együtt – legalábbis Hajni így tudja, mert Brúnó óvakodik elárulni neki, hogy Zita otthagyta őt, és Berlinben él egy Sybille nevű „ökofeminista” írónővel. Zita hangja egyáltalán nem szólal meg a szövegben, csak Sybille *Schnabel doktor énekei* című „esszéprózaversdrámájának” fordítójaként van jelen. Brúnó elolvassa az első és az utolsó oldalt, ennyi elég neki az ítélethez: „középkori pestis, kortárs társadalomkritika, disztópikus giccs”. Tehát ez a mű funkcionál harmadik hangként a *Wesztteg*ben; az megint csak az olvasóra van bízva, hogy egyetért-e Brúnó értékelésével. Az bizonyos, hogy az író legalább olyan mértékű iróniával kezeli Sybille szövegét, mint a másik két szereplő figuráját. „A fertőzés dinamikája izomorf a lassulva táguló univerzumával” – az ilyen mondatok olvastán az irónia eléggé nyilvánvaló. Ugyanakkor Sybille bizonyos megállapításai pontos látéleket adnak a karantén-idők léthelyzetéről, ami annak is tulajdonítható, hogy Zita titkos társszerzőként információkat szolgáltatott „a kelet-európai járványkezelés pikánsabb részleteiről”. Ilyen például a megváltozott időérzékelésről adott leírása. „A jelenlegi helyzet az egy héttel ezelőtti helyzet, aki meghal, egy hete halt meg. A mai helyzetről a jövő héten értesülsz, akkor derül ki, mi van most.” A vesztégzár világában (mert a magyar olvasónak a

címről óhatatlanul eszébe jut Rejtő klasszikusa, a *Vesztegzár a Grand Hotelben*) megszűnik az unalmas kiszámíthatóság, hogy átadja a helyét a még elviselhetlenebb kiszámíthatatlanságnak. „Ritmust találni a megdermedő vagy a zárt térbe kényszerített nyüzsgéstől elviselhetetlen időnek.”

Ha hihetünk Sybillének, a járvány és a karantén megváltoztatott mindent. Nemcsak a többiekhez való viszonyt, az időbeliség magától értetődőnek tűnő rendjét, hanem a saját test érzékelését is. Brúnó talán nem pontosan így látja. A karanténviszonyokat egy odavetett megjegyzése (vagy inkább a narrátor által neki tulajdonított belső beszéd) szerint az jellemzi, hogy „láthatóvá válnak az igénytelenség és a pusztulás valós arányai”. Mintha a járvány csak láthatóvá tett volna valamit, ami már ott volt, csak senki sem akart tudomást venni róla. Ez a látásmód némileg érthetőbbé teszi, hogy Brúnó miért nem tartja be a szabályokat (például nem mos kezét kényszeresen, rá kell szólni, hogy vegyen fel maszkot a buszon). Valójában azonban a vírus az ő tudatába is befészkelte magát. Úgy gondolja, hogy a saját tüdeje is tele van vírussal, így megölheti a szomszéd öregasszonyt; az a benyomása, hogy a parkban látott rollerező lány „kilégzését mérgező fátolyként húzza maga után”. Ami Hajninál a szabálykövetésben és az óvintézkedések groteszk akrobatikájában nyilvánul meg, az nála a rettegés és a kirobbanó agresszivitás táplálta víziókban ölt testet.

Az erőszak-fantáziák ugyanazt az összecsapást variálják. „Csak idő kérdése, jön a frász, rám támad egy hajléktalan a Városligetben.” Mivel megtudjuk róla, informatikus léteire videojáték-függő, és „a hosszú gaming sessionok” után egész testét rázza a „motorikus idegesség”, amit csak nyugtatóval tud csillapítani, elmosódik a határ a reális történet lehetőség és a Mortal Combat-féle „verekedős” játék vizionált folytatása között. A játékfüggőség nyilvánvalóan összefügg a karantén-léttel, mint ahogy a félelem és az agresszív indulatok felgyülemzése is. Fanyar illatot érez a Ligetben, ami egy iskolai verekedés emlékét hozza magával, valamint a vér ízét a szájban. Ez készíti elő annak a szövegrészletnek a helyét, amelyet magam csak intertextuális utalásként tudok értelmezni. „Lebontott szülőháza alatt temető maradványaira bukkantak. Ahol gyerekkorában aludt, evett, játszott, leckét írt, csontvázak heverték körülötte. A lelke mélyén tomboló féktelenség. Fájdalom nem fakaszthat sírást belőle, soha nem szolgáltatja ki magát az önsajnáltnak.” Tematikus átvételről van szó Térey János posztumusz könyvéből (*Boldogh-ház, Kétmalom utca*). Tipikusan posztmodern gesztus, mely egyben tiszteletadás Térey emlékének. Arra is jó példa, hogy az eltérő szövegekörnyezet mennyire megváltoztatja az átvett mozzanat jelentéskörét. „Alapozáskor mindenütt sírok bukkantak föl az udvar földjéből” – írta az *Egy cívis vallomása*i szerzője. „És pont a saját szobám küszöbe alól ez a női csontváz! Á, szóval így vagyunk, gondoltam, »vele« osztottam meg a kamaszéveimet, »ő« volt az én legközelebbi társaságom, ez az ismeretlen asszony. Ő volt az én titkos mentorom.” A hátorzongató lelet nála az ősökkel való titokzatos összekötő szál, a hagyományba ágyazottság tárgyiasult metaforája. Garaczi Brúnójánál erről szó sincs. (Mint ahogy arról sem, hogy lett volna „szülőháza”.) Inkább annak az illusztratív hangulati eleme (ha úgy tetszik, nem függetlenül a pandémiától), hogy az elfolyó jelenből visszapillantva úgy érzi: már gyerekkorában is a halál vette körül.

Brúnó reakcióiból – vagy inkább reakcióhiányából – arra következtethetünk, hogy már valóban alig köti valami Hajnihoz. Mégis ő ez egyetlen, akivel „privát kibeszélőshow”-ba bocsátkozik, egymásnak küldött hanganyagok formájában. Kétszer is azt vizionálja, hogy Hajni fekszik a gurulós ágyon, amint betolják az elfekvőbe, de ez inkább a lelkiismeret-furdalástól való félelem, mint a ragaszkodás maradékából származó féltés. A saját érzéseinek folyamatát sem tudja másképp elképzelni, mint a legközhelyszerűbb módon: „hetekig tartó sokkos állapot, mardosó hiány, bűntudat”. Majd „tompul a fájdalom, megoldódik egy probléma, eltűnik a világból egy kínzó aránytalanság”. Nála az „én lenyúzá-

sa”, ahogy később írja, nem vezet további ismeretekhez önmagunkról: annyi, mint „ugyanazt a fájlt megnyitni újra és újra”. A kínzó aránytalanság valóban adott a kapcsolatukban. Hajni képtelen elszakadni tőle. „Az ő fejével gondolkodom, ő gondolkodik helyettem, elképzeli, milyen vagyok.” Brúnó módszerével dolgozik az eltüntetésén, „felejtésed formája is őt rajzolja körül” – állapítja meg. A Brúnó-beszéd vírusként átkódolta a nyelvét, már nem is emlékszik arra, hogy a Brúnó-korszak előtt hogy beszélt és miket mondott. A kölcsönösség hiánya valószínűleg a járványhelyzet nélkül is esélytelenné tenné a viszonyukat, ami megint csak arra utal, hogy a *Wesztég* elsősorban egy szakítás (vázlatos) története, amelyhez a pandémia csak kontextust biztosít. Inkább az olyan párhuzamos reakcióik utalnak a külvilág milyenségére, mint az alvással töltött idő csökkenése, vagy éppen az erőszak-fantáziák. (Ez utóbbiaktól Hajni sem mentes. Egyszer álmában bukkan fel Balog úr otffelejített kalapácsa, amelyen hajszálak és véres bőrfoszlányok vannak. Később ugyanez a kép jelenik meg már digitális közvetítéssel, „animált emlékek” formájában, az ölés vágyának kitörölhetetlen nyomaként.)

Mi a helyzet a harmadik szólammal, Sybille apokaliptikusan öngerjesztő „ökofeminista” szövegével? Az ő beszéde arra jó, hogy egy személyessé tett történetre való támaszkodás nélkül számba vegye a pandémia nyelvi világát, az újratermelő primitív és fennköltnek szánt hiedelmeket és reakciókat. Például a rengeteg profetikus kijelentést arról, hogy a járvány mindent megváltoztatott, hogy a korábbi életmódját senki sem folytathatja. „Nem elég megúszni, tartozunk az áldozatoknak azzal, hogy máshogy éljünk. A valaha volt legnagyobb vezeklő hadművelet.” De Sybille azt is regisztrálja, hogy az apokalipszis természetesen elmarad, azon egyszerű okból, hogy „meguntuk”. „Minden, ami van, azután van” – ez a valóban „szibillai” mondat ellenben mintha arra utalna, hogy az apokalipszis mégis megtörtént. Akárcsak a nem kevésbé rejtélyes kijelentés, mely szerint „a trauma nem nyersanyag, hanem végeredmény”. Vagyis ez a szólam, noha maga is karikatúra némiképp, globálissá tágítja azokat a heterogén erőket, amelyek egy Hajni és egy Brúnó nevű szereplő személyes viszonyában működnek pusztítóan, anélkül, hogy feltétlenül ok-okozati láncolatokban kellene gondolkodnunk olvasás közben. „Fentebb stílusban” fogalmazva: Garaczi a rossz „permszerű jelenlétét” írta meg ebben a könyvben. Ez azonban nem válasz és nem mentés semmire. Ami megmarad: az „eszélős szomorúság egy faágon ülő lemur szemében”. (Intratextuális utalás.)