

Kutasy Mercédesz

Fantomfájdalom és tükördoboz, avagy hogyan lehetünk otthonra a nyelvben

Tompa Andrea: Haza

Guillermo Cabrera Infante: Trükkös tigristrió

Aligha lehet elképzelni két annyira különböző könyvet, mint azokat, amelyek alig egy hét különbséggel jelentek meg a nyár közepén a Jelenkor Kiadó gondozásában. Egy kortárs magyar és egy másfél évtizede halott kubai szerző; egy minimalista, fekete-fehér könyvborító és egy neonszínű, mint valami látványos retro képeslap; az egyik cím egyetlen, négybetűs szó, a másik idegenszerű nyelvtörő – látszólagos különbségeik ellenére mégis ugyanarról a hiányról, ugyanarról a képtelenségről beszél mindkettő. Arról, hogy amikor a „haza” természetesnek gondolt földrajzi keretein kívül kerül, más lakóhelyet keres magának, ez a hely pedig, a szóban forgó kötetek felvetése alapján, lehetne maga a nyelv. Ha pedig innen, a nyelv felől vizsgáljuk a két könyvet, a különbségek helyett nagyon is hasonló struktúrát, analóg írói eszközöket és módszereket látunk.

„*Ami nincs, az nem fáj*”

A szájsebészetten hangzott el évekkel ezelőtt ez a mondat, amikor egy bölcsességfog-húzás utáni fájdalomcsillapítás lehetőségeit firtattam, Tompa Andrea könyvét olvasva pedig sokszor újra eszembe jutott: vajon mennyiben más az az fájdalom, ahol nem „valamit”, hanem annak a valaminek a helyét, a nyomát tudom csak megmutatni? A *Haza* című könyv egyik fejezetében, a „Tomi tükörországban” című részben sikerül ezt a fonák témafelvetést, a hiányt szinte láthatóvá-tapinthatóvá tenni. A főszereplő a fantomfájdalom kezeléséről beszél, amit egy indiai bevándorló orvos dolgozott ki:

„Ez a Rama föltalált egy tükördobozt. A terápia lényege, hogy megkettőzi a valóságot. Bedugod a kezed a tükördobozba, de csak egy kezed van, a másik ugye hiányzik. Viszont a tükörfalú dobozban úgy látod, mintha kettő volna. Nézed, nézed, és elhited az agyaddal, hogy van még egy kezed, és most azt mozgatod. És ha ezt sokat gyakorlod, akkor az agyad meggyőzted, hogy két kezed van, és elmúlnak a fantomfájdalmaid.” (*Haza*, 396)

Ilyen tükördoboznak gondolom a *Haza* című könyvet és a *Trükkös tigristriót* is: mindkettő szinte ráolvasásszerűen, szavakból építi azt a szimmetrikus valóságot, ami a hiányzó eredeti helyét át kell vegye. Az ember nézi, olvassa, és elhited az agyával, hogy létezik, és ugyanolyan valós, mint a jelen nem lévő eredeti. Cabrera Infante számos művében foglalkozik az emlékezés természetével, a tigristrió mottója is egy Lewis Carroll-idézet: „Próbálta elképzelni, milyen is a gyertyaláng, miután már elfűjták” (TTT, 9), másutt azt mondja, „az akaratlan emlékezésnél jobb a heves, ellenállhatatlan emlékezés, amelyhez nincs szükség sem a teába áztatott madeleine-re, sem a múlt illatára, sem egy önmagával teljesen megegyező botlásra, hanem meredeken, álnokul, éjjel támad, és tolvaj emlékekkel zúzza be éjjelünk ablakát” (TTT, 386); miközben Tompa Andrea szereplői (az osztály, a Fiú) fejben előrefelé képzelik el, milyen lesz az osztálytalálkozó, a kirándulás, mintha nem is a tettek, hanem már előre azok emléke, lenyomata volna csak érdekes. Cabrera Infante írásművészete maga is tükrök rendszere: számos könyve stílusparódia, amelyben korábbi írók arca tükröződik; kedvelt metaforája a könyv-tükör, ahol az író az olvasó tükörképe és fordítva; a *Trükkös tigristrió* Havannája a valódi Havanna nyelvileg ábrázolható parafrázisa, miközben a kötetben található paródiákban, átiratokban a kubai és a világirodalom változatos szerzőit ismerhetjük fel. Códac, a fotós képei

a látható valóság szimmetrikus mását ábrázolják két dimenzióban, és alighanem ugyanez a szerepe Tompa Andrea kötetében a festményeknek: azt kutatják, amit a reneszánsz *paragone*-irodalom, vagyis hogy melyik művészeti ág alkalmasabb a valóság minél hűségesebb újraalkotására. Az arcokat is úgy látjuk itt, ahogyan Máriát Enyedi Ildikó csodás filmjében, a *Testről és lélekről* címűben: mindig egy üvegajtó vagy -ablak mögött, nem is őt, inkább csak az illúzióját, a tükörképét. Ott az átlátszó üveg azt a törékeny határt jelezte, amely Mária belső valóságát az úgynevezett „normalitástól” elválasztotta; itt a tükör (a másik ember arca az autó visszapillantó tükörében, a valóságot mindig torzító szemüveg lencséje), vagy épp a másolat (festmények, portrék) mintha azt latolgatná, vajon van-e pontosabb ábrázolás a szavaknál, vajon a szemünk csal meg, vagy a szavaink.

*„holott ez az anyanyelvi bűvészet semmi egyébre nem jó,
mint hogy eltakarja a hullákat, a megnevezhetetlent” (Haza, 19)*

Vajon miféle nyelvi eszközökkel teremthető meg a haza? A két regény hasonló válaszokkal szolgál: a sorozatos tapogatózás, kísérletezés, javítások csakúgy, mint a fonetikus játékok, a nyelvek közötti áthallások mindkét szövegben alapvető megoldások. A szöveghelyzetek közötti különbség miatt úgy tűnik, más eszközkészletet használnak az írók, ám a látszólagos eltérés inkább abból fakad, hogy Tompa Andrea főhőse számára a szavak keresése belső folyamat, esetében a verbalizálást valamiféle mélyebb megértés vágya hajtja, míg Cabrera Infante szereplői mindig számolnak közönséggel, a humor így elsődleges. Mindkét könyv főszereplőinek a mimézis a munkaeszköze: a *Haza* központi alakja az író, de ott van mellette az öreg festő, aki az író honfitársa, szintén országváltó; amikor tehát alkot, mindig ott a gyanú, hogy talán ő is egy Tükörország képeit festi. Cabrera Infante regényének főszereplői ugyancsak művészek. Arsenio Cué színész, Eribó bongójátékos, Códac fotós, Silvestre (újság)író, Bustrófedon pedig maga a megszemélyesített túlzás: ha a színész eljátssza a híres színész szerepét, hogy népszerűbb legyen a nők körében, ha az író szavakkal, a fotós képekkel próbálja minél pontosabban megragadni az érzéki valóság lényegét, Bustrófedon a valóság helyett a mimézishez szükséges jelrendszert, a nyelvet választja kiindulópontként, és ezt alakítja, forgatja a végtelenségig. A szereplők két világhoz tartoznak, és köztességük az általuk használt nyelvben is megmutatkozik. A regények első lapjaitól markánsan megjelenik a kétnyelvűség, valamint a fordítás/fordíthatatlanság kérdése is. Cabrera Infanténál a *Tropicana* nevű kabaré konferansziéja spanyolul és angolul mutatja be az előadást az egybegyűlt amerikai és kubai közönségnek. Olyan, mintha önmagát tolmácsolná, ám éppen a párhuzamosság, az egymásnak „megfelelő” részek egymás mellé helyezése mutat rá arra, hogy a fordítás képtelenség, a szöveg minduntalan kifordul önmagából, és sosem jelenti pontosan ugyanazt az angol, amit a spanyol. Ennek továbbfejlesztett változata Campbell úr botjának története és az anekdota változatai, ahol a narrátor rendre a fordítás (vagyis inkább a fordíthatatlanság, a hiányzó nyelvi kompetenciák) kérdésére reflektál; a félig angol vagy épp francia szerelmi párbeszéd, az egy nyelven belüli fordítás (pl. a kubai szerzők stílusparódiái), vagy a szöveg végén a szerkesztői levél, amelynek értelmében Rine Leal csapnivaló fordítását kell újraalkotni. Tompa Andrea könyvének írónöje pedig önmaga számára keresi a szavakat, és ugyanígy tesznek az osztálytársak, akiknek a beszédébe rendre idegen szavak keverednek, mintha egyetlen nyelv nem is volna elég a valóság pontos rögzítésére. És nem csupán egyetlen nyelv nem elég, de egy szóalak sem lehet az, ezért a szavak gyakran listákká duzzadnak, hátha a szinonimák együtt, vagy közülük valamelyik közelebb visz majd ahhoz az egyetlenszerű jelentéshez, amit keresünk. Cabrera Infante regénye egy összefüggő, nagy példa a halmozásra: ami a jelölteket illeti, szinonim sort alkotnak a bárók, kabarék, kiskocsmák, a nők, lányok, legyenek bár félvérek, fehérek vagy feketék, és a férfiak, akik mind művészek, a szavak, a zene,

vagy épp a szerelem művészei. Ami pedig a jelölőt, vagyis a nyelvet illeti, ott eredetiek, másolatok és átíratok palimpszesztjei rétegződnek egymásra végtelen sorban. Tompa Andrea könyvében is ezt a halmozást látjuk: a *Jamaica, NY* című rész egzotikus kavalkádja szinte Havannában is lehetne, ahogyan némely lista is származhatna Cabrera Infante valamelyik narrátorától:

„Hogy mondaná azt, hogy irtózatosan vágyott ide? Strongly? deadly?, ennyire futja a szókincséből, ami nem kincs, hanem poros régiségkereskedés, ócskapiac, kacetbolt, állami áruház, egy gyenge iskola holt nyelvei körül folytatott ásatások.” (36)

A város pedig élelmiszerboltok és kiségyházak kakofón sora, amelyek közt a főhős eltéved, így nem tudjuk, kevés elemből duzzasztja-e óriásira a listáját, miközben többször végigjárja ugyanazokat az utcákat, vagy egyetlen, ismétlődés nélküli, mégis nagyon hasonló sorozatot látunk. És ahogy a házak zavarba ejtően hasonlítanak egymásra, úgy hasonlítanak a szavak is: Grönland és Greenland,¹ a Seol szó hamis etimológiája, ami bizonyára a „sehol” szóból származik,² a medve meg a sör³ – a tigristrióban pedig Bustrófedon nyelvi leleményei rendeződnek fonetikus sorokba. A nyelv pedig nem csupán írott szó, hanem elsősorban hang, zene: Cabrera Infante bárjaiban a háttérzenével vegyülő beszélgetésfoszlányok, Tompa Andreánál az autó zajába olvadó angol nyelvű duruzsolás: „de ez már inkább csak zúgás a fül számára, és olykor ismerős szavak felröppenése, daloló nyelv, tényleg nem figyel rá” (56).

A temérdek mellérendelés azonban nem keltheti a pontosság illúzióját, ezért szükség van szólóénekesekre, olyan hangokra, amelyek egyetlenségükkel elhithetik, hogy valami igazabbat, nagyszerűbbet mondanak ki, mint sorozattá összeolvadt társaik. Ilyen La Estrella, a hatalmas, néger nő a *Trükkös tigristrióban*, aki nem hajlandó kísérettel dalolni, hisz ő maga egy személyben a dallam és a kíséret. Aki minden lehetőséget megragad, hogy hangsúlyozza, ő nem „egy csillag”, hanem az egyetlen csillag, határozott névelővel LA Estrella (sőt, egyetlensége is többszörözve jelenik meg, mint Borges egyik előszavában a Behemót neve),⁴ akit nem csupán páratlan hangja emel a többi, sorozattá zsugorodó énekesnő fölé, de hatalmas fizikai mérete is. La Estrella hangja (és hangzatos neve) kihallatszik a zsongó, havannai éjszakából – a *Haza* című regény kaddis-jelenetében pedig hosszú, eseménytelen várakozás után hangzik fel egy hang (itt is egy énekesé), amely a Szónak, a jelentésnek azt a szintjét hordozza, amire a többiek (mellé)beszélése nem képes: nem ábrázolni próbálja a valóságot, hanem megteremti, előbb van a szó, mint a történet.

„Az erőteljes, zengő hang, a halott iránti könyörgés aztán mintha levált volna az éneklőről, önmagában, test nélkül zengett az aranycsillagokkal megszórt, azúrkék boltozat alatt. Ima közben még egyszer kimondta András teljes nevét, érthetően és halkabban, mint ahogy az éneket zengette, úgy mondta ki, mint akit most általa nevének szólít az Örökkévaló. Hogy a halott készüljön, mert indulnia kell. S az éneklő csupán az Örökkévalónak kölcsönzi a hangot, hogy az emberi fül számára érthetővé váljon az üzenet. Majd folytatta a könyörgést.

¹ „Le kell fordítania magában, s amint lefordítja, a szó összeomlik, mert amit a nő beszél, az nem *Grönland*, a jeges, hideg semmi, a távoli üresség, a sziklás, néptelen tél, a halott tér, a természet kudarca. Hanem *Greenland*: zöld folt ragyog valahol egészen közel, szinte karnyújtásnyira, itt van és elérhetetlen, de valóság, lélegző, vagyis lélegzetelállító, érinthetetlen szépség.” (Haza, 30)

² „Mostanra ez már a sehol, a semmi, a Seol. Ami kiesett a kegyelemből. A Seol a pokol héber neve. Egy kiürült tér, az átutazás helye” (Haza, 235)

³ „Sosem tudta tisztázni az igeidők használatát és értelmét, a hasonló szavakat ugyanúgy ejti. A medvét meg a sört. Bemegyek a kocsmába, és kérek egy medvét.” (Haza, 234)

⁴ „La, La, La, én meg egy pillanatra azt hittem, keble tubáját hangolja, pedig csak kijavított, én meg erre azt mondtam nagy engedékenyen, hogy Igen, La Estrella”, TTT, 347. Borges több írásában is beszél a Behemótról, itt arra az előszóra gondolok, amelyet Fray Luis de León *Énekek éneke* fordításához írt: „a Behemót, amelynek neve az Írásokéhoz hasonlóan többes számban áll, és állatokat jelent, mivel olyan nagy”.

De ekkor már minden készen állt. A menny megnyílt, és Andrást befogadta. Ez történt.” (308)

A teremtő szó, az egyetlenszerű hang kiemelésére, láthattuk, hatásos módszer a halmozás: a sok hasonló elemet soroló lista egyetlen eltérő eleme pusztán attól rendkívülivé válik, hogy nem illik a sorba. A két regényben további lehetőségeket is találunk, a legszembetűnőbb a fragmentáció és a javítás, hisz ezek azt ültetik el az olvasóban, hogy nincs végleges jelentés, hogy mindig tévedünk, habozunk, mindig lehet(ne) pontosabban fogalmazni. Ezzel szemben az a kevés hely, ahol a narrátor nem tétovázik, gyakran transzcendens megmászhatatlansággal ruházza föl a szöveget.

A szövegtest széttördelése mindkét szerzőnél alapvetően három területen történik. Az első a nyelv/nyelvek szintje, amikor a fordítást/fordíthatatlanságot tematizálja valamelyik narrátor („De van-e más nyelve az igazmondásnak?”, *Haza*, 15; „*morsas*: morzsa, sea-morsels. Tradittori.”, *TTT*, 569), vagy amikor túlságosan közel hajol egy-egy szóhoz, mintha akkor megláthatná benne azt az állandó jelentést, ami nem csalhat meg („Crucible. Keresztelőtégelynek lehetne inkább fordítani. De mit keres benne a kereszt? Óriás keresztelőkád talán, ahol mindenki új nevet kap”, *Haza*, 74)⁵. A második a szöveg fizikai testének roncsolása, amely Tompa Andrea könyvében csak a leírás szintjén szerepel („A második változat az otthontalanságról szól – arra volna kíváncsi (törli), arról szeretne beszélgetni, hogy végül otthonra talált-e, felmelegedett-e benne az idegenség (törli) ... Aztán kihúzza, csak annyit ír, hogy egyszer szívesen találkozna vele.” 203), míg Cabrera Infante valóban áthúzza nyomtatásban is a szándékosan rontott szavakat („~~korában~~ korábban” 244, „~~Keresztben~~ keresztben” 245). A harmadik terület a leírások szintje, a látható vagy éppen hogy nem látható valóság elbeszélése: Tompa Andrea regénye olyan leírással indít, amelyet a főhős a szemüvegén át érzékel, a szemüveg lencséje pedig menthetetlenül befolyásolja a percepciót:

„Ő pedig gondosan évente, két évente elmegy a szemészhez, az optikushoz, magyarázza, hogy talán mégsem jó a szemüvege, nem lát elég élesen, valahogy nem tudja jól kivenni sem a közeli, sem a távoli dolgokat. Aztán felírják ugyanazt a szemüveget, pár éve már olvasószemüveget is. Sosem szokott rá egyikre sem, ritkán használta őket, nem érezte szükségét, hogy élesen lásson mindent, úgysem sikerül, a dolgok tisztán, egészen tisztán úgysem láthatóak. És a *teljesség* sem rajzolódik ki.” (*Haza*, 12-13)

Cabrera Infante ahelyett, hogy leírná, narratív vagy épp tipográfiai eszközökkel rajzolja le ezt a töredékes szerkezetet: regénye változatos elbeszélők hosszabb-rövidebb (belső) monológjaira töredezik szét, amelyek között nincs kapcsolat, vagy ha van, azt mindenképp az olvasói kompetencia hivatott rekonstruálni. A „Néhány kinyilatkoztatás” című rész végén pedig a szöveg maga is széthullik, és ahogyan az utolsó bekezdés elején felboncolják a nyelvművész Bustrófedont, úgy potyognak ki a felboncolt fejből fizikailag is a szavak:

„Én, jelen hieroglifák névtelen írnoka ennél többet is mondhatnék (utolsó szót mondani például jogom sem nincsen már) Ő kinyitotta azt ő : főnév úgy hangzik ejtsd a nevét) és meglátta Azt és becsukta Azt és nem látta , soha de , sose tudta meg sose mert semmi de ott hevert a műtőasztalán, végezetül,

pont gép varró a és esernyő az” (*TTT*, 342)

„*Mi van ott a túlparton?*” (*Haza*, 302)

⁵ Ugyanezt a módszert később is megtaláljuk, pl. a 197. oldalon: „Cigánykerekezni még tud és szeret is, a Fiút is megtanította. *Miért cigány?*, kérdezi megütközve a Fiút, homlokát ráncolva, mintha valami csúnya szót hallott volna. Tízéves. A Fiú a szavak mély kútjába néz. (...) *A cigányoknak nem volt kereke*, magyarázza neki. *Nem volt ki a négy kereke*, vágja rá a Fiú röhögve, gondolkodás nélkül.”

Ha a semmit úgy ábrázolhatjuk a legpontosabban, hogy úgy teszünk, mintha adnánk az olvasónak valamit, és aztán ezt a látszólagos „valamit” visszavesszük, akkor a „haza” fogalmát is úgy mutathatjuk fel pátosz, kínosan nagy szavak nélkül, ha az ellenkezőjéről, a nem-helyről, a köztes limbusról bizonyítjuk be, hogy nem ez az. Ha tehát a vizsgált két regény központi témája a kimondhatatlan „haza”, akkor szükségképpen nagyon sok szó fog esni bennük az ellenkezőjéről: a köztességről, a hazátlanságról. Nem véletlen, hogy Tompa Andrea regényében olyan gyakran előkerül az utazás, különösen a repülőút, amikor az utazók „[k]özte vannak az időnek” (24), ahogyan a TTT számos jelenete is köztességben, valahol az éjszaka és a nappal közötti átmeneti térben/időben játszódik. Az idő köztessége ugyanazt a szerepet tölti be, amit a nyelvek közti tér, ugyanazt, mint az élet és a halál közti limbus: a Festő halála előtt megtagadja addigi otthonát, azt mondja, „[n]incsenek számomra többé képek” (302), Bustrófedon pedig halála után szóviccekkel benépesített csillagközi térben lebeg:

„Vajon van-e a vicceskedőknek limbusuk? Vagy nyomban a Bustróferno következik? Ha nem, akkor hol van? A mennyben? Ezekben a porszemekben, portikulákban, amelyek Códac vegyszereihez hasonlóan rögzítik a kéket, amelyet még fogva tart a gravitáció? Vagy még a Roche-határon is túl, ahol a légtérből kiszabadult szekrény ezer darabra hull? Bustrófedon azonban nem szekrény, és a lelke sem az. Vajon egy lelkrény is darabokra hull a Roche-határon túl? Vajon Bustrófedon szilárd gázlabdaként keringene a csillagfagyban? Sokat gondolkodom, nem most, máskor, sokat gondolkodtam a lelkek tartományán, akarom mondani azon, hogy hol élnek a szellemek, a kísértetek: gondolatkísértetek. Vajon a mai fizika vagy a csillagászat segítségével megoldottam a rejtélyt? Nem ez az első eset, hogy a fizika táplálja a metafizikát” (TTT, 434-435)

Bustrófedon a TTT egyik legkülönösebb alakja, olyan, mint az orosz regényekben a bolond, az idióta: bár látszólag zagyvaságokat beszél, gyaníthatjuk, hogy ő az egyetlen, aki tudja az igazságot, ami azonban, mert hatalmas és súlyos, verbális összevisszaságban képes csak megjeleníteni. Hasonló szerepet tölthet be a regény végén a bolond nő a Malecónon, vagy a *Haza* című regényben a Tanítónő. Mindkét női figura ellenszenves, bomlott elme, mégis ők mondják ki, amit a regények többi szereplője szemérmesen elhallgat. A tenger és a város közti falon üldögélő bolond nő zárómondata a TTT-ben akár Cabrera Infante személyes vallomása is lehetne:

„(...) a levegő nem a magáé ez nem a maga háza mindenbe beleüti az orrát ez a bűz kirohasztja az agyvelőmet nem bírom már tovább csak kutató és kutató és kutató jön a majom egy késsel és átkutató kiontja a belemet a zsigereimet hogy megtudja milyen a színe már nincs tovább.” (TTT, 575)

A Tanítónő ugyanakkor a képek és emlékek közti térben, később a lakótelepi házak között kószál, miközben azt a mondatot mondja, ismétli, amit a többi szereplő nem tud vagy nem akar kimondani: „Haza akarok menni” (*Haza*, 446). Az út szélén hagyott állati tetemek hasonlóan kényelmetlen részei a kötetnek: az országút mellett, az átmenet helyén tárukoznak föl, jelenlétük fizikailag ábrázolja a létezés és a megsemmisülés közötti vékonyka határt. Bustrófedon csillagközi bolyongására visszakanyarodva, e kép párhuzamát a *Haza* című könyv 267-268. oldalán találjuk, ahol immár Zurbarán báránya várakozik összekötött lábbal a fekete háttér előtt:

„Tudjuk, mi következik. Senki sincs velem, egyetlen emberi lény sem, csak a néző. Akinek bele kéne lépnie a képbe, hogy magányában megvigasztalja. Muszáj lesz a képbe belépni, ha valamit akarunk, vagy az örök fájdalom és tehetetlenség marad velünk, meg a bárány végtelen magánya a sötét, részletek nélküli háttér előtt.” (*Haza*, 267-268)

Fekete háttér köti össze Bustrófedon csillagközi bolyongását a bárány várakozásával, és fekete háttér előtt, ezúttal nem bárányokat, hanem halakat bámulva várakoznak a szereplők a két regény álomjeleneteiben is. Tompa Andrea könyvében Csaba, a Svédországban élő tagbaszakadt fiatalember a pince sötétjében vágyakozik a majdani hazatérésre. A lakótelepi pincében halakat tenyészt, „hetven akváriuma van” (108), és olykor, amikor lemegy a pincébe, és a szomszédtól megörökölt kempingágyban a halakat bámulja, az akváriumot fűtő lámpák melege az otthoni meleget idézi föl: „Nyaral, álmodik, nézi a halakat, ahogy lassan úsznak a svéd nappal felé. Lehunyt szeme mögött nyár van, a tóparton a hegyek között a fűben pihen, a többiek tüzet raknak. Túl sok a fény, a meleg. A vörösén izzó lámpa miatt a pólóját a szemére teríti.” (116) A TTT egyik álomjelenetében ugyancsak a sötétből, az éjszakai áramlatnál játszódó álomjelenetből bukkan elő egy neonszínű halacska, amely lassan átúszik a valóság túljártára, és La Estrella, a hatalmas cethal lesz belőle (TTT, 197-198).

Az álombeli, vagy épp élet-halál közti tereken túl számos egyéb átmeneti teret találunk mindkét regényben, olyan sokat, hogy a végére már teljesen magától értetődő, hogy metaforikusan olvassuk őket. A *Haza* című regényben ilyen tér a kollégium (340), ahová a javított, helyesbített szavak, a főhős első cikkének korrektúrája érkezik postán, vagy a képeket és a valóságot elválasztó, szavakkal benépesített tér: az útszéli dögökről készült fotókiállítás képaláírásainak tere:

„Vagy az egész életeddel odaállsz, vagy a páncél. Közte nincs semmi. Közel vagy távol. Forró vagy hideg.

Hiszen a próféta megmondta, túl törekenyek vagytok. A művészete pedig képaláírásokra sem elég” (377)

Cabrera Infante városa ugyancsak átmeneti terek sorozata: a szereplők autóval cikáznak a bárók, kabarék között, éjszaka és éjszaka között bizonytalan, tétova massa a nappal, az egyéjszakás motellekben egyik látogatás a másikat éri. És átmeneti, vagyis furcsa, idegenszerű a szereplők identitása is: a *Haza* íróője a repülőút során a néger légiutaskísérőtől kérdezi meg, merre járnak, hisz „[e]zzel az idegenséggel akart összekapcsolódní, erre vágyott” (27); a TTT-ben ugyan a színek épp fordítva vannak, és a néger vagy mulatt nők képviselik a normalitást, azonban sok egyéb testi jellegzetesség rendkívülinek (következésképp rendkívül vonzó) tűnik, elég ha Irenitára gondolunk, akinek combjától a fogáig mindene apró, vagy épp La Estrellára, aki ellenkezőleg, mindenestől, ijesztően hatalmas.

„Az egyetlen lakható tér a nyelv, ha elveszíti, meghal.” (*Haza*, 342)

Az utolsó kérdés ebben az írásban az ábrázolás pontosságára vonatkozik. Az eddigiekben olyan nyelvi, tartalmi vagy épp stiláris módszereket láttunk, amelyek segítségével inverz módon kirajzolódik a „haza” fogalma. Láttuk, hogy a halmozás/sokszorozás, a fragmentáció, a köztes terek használata, a furcsaság/rendkívüli minőség bevezetése alkalmas lehet erre, hisz mindkét műben hangsúlyosan jelen van, és azonos funkciót tölt be. Ha azonban a két regényben a haza a nyelvben lakik, felmerül a kétség, vajon mennyire kell pontosnak lennie ennek a nyelvnek, vagyis hogyan teremtheti meg a nyelv a pontosság illúzióját, hogy éppen azt a hazát mutassa meg, amelyet a narrátor láttatni kíván. A két könyv közös pontja ebben a tekintetben a részletgazdag halmozás, ami mindkét történetben a táncjelenetek leírásánál a legmarkánsabb. A TTT szövegében a témából adódóan számos ilyen találunk, ám a legérzékletesebb talán a rumbatáncosnó mozdulatainak szimultán leírása:

„és kinyújtotta egyik szépiaszínű lábát, most földszínű, most csokoládészínű, most dohánybarna, nádcukor, most szinte fekete, most fahéj, most feketekáv, most tejeskáv, most méz, verejtéktől csillog, fénylik a táncról, ebben a pillanatban hagyja, hogy a szoknya felcsússzon a kerek térdén, a fényes,

szépia- és fahéj- és dohánybarna és kávé- és mézszínű térdén, hosszú, telt, ruganyos és tökéletes combján, és hátravetette a fejét, aztán fel, oldalra, a másik oldalra, balra meg jobbra, megint hátra, mindig hátra, hátra a tarkójához, a ruha kivágott hátához, a ragyogó, dohánybarna háthoz, hátra, előre, mozgatja a kezét, a karját, a vállát, a bőre hihetetlenül erotikus, hihetetlenül érzéki, mindig hihetetlen, mozgatja a melle fölött, elöl, telt, kemény melle fölött, tagadhatatlanul szabad, tagadhatatlanul hegyes, tagadhatatlanul lágy melle fölött” (78)

A mellérendelő részletek szinesztétikus módon ábrázolják a táncosnő testét: egyszerre vannak jelen a színek és az ízlelés (fahéj, feketekávé, méz), a tapintás (ruganyos és lágy), miközben a mozgás a zenegép dallamához igazodik; a *Haza* című regény bulijelenete szinte pontosan ugyanezekkel az eszközökkel igyekszik a teljesség nyelvi illúzióját megteremteni, miközben a mondatok hosszú oldalakon keresztül tapogatóják le a látott-hallott-megízlelt valóságot:

„*Kár, hogy már nem tudunk rágyújtani (...). Fúj, mondják* aztán egyszerre, amikor elképzelik, az íze rettenetes, csípős, undorító, nem, azt már soha többé. A rántott csirke fölött felfüggesztődnek a szabályok és a döntések, *Ágó* az amerikai módra az ölébe terített vászonszalvétával megtörli a szája szélét, könnyedén feláll, lila, hasított bőr, magas sarkú szandált visel, amiben olyan lágyan jár, mintha házi papucs volna. (...) Majd mint egy lassú örvény, a tánc egyenként szívja be őket. (...) A heves, kitartó, izzasztó táncban ledolgozzák a vacsorát meg a söröket, hogy éjfél után újrakezadjék. Van még töltött tojás. *Simán meg tudok enni tízet, lihegi Ágó.*” (432)

De vajon mi ábrázolja pontosabban a valóságot, a látvány – ami mindkét műben nagyon fontos elem, ezt Códac és a Festő hangsúlyos szerepéből, valamint a számos képleírásból is láthatjuk –, vagy az imént látott asszociatív-szinesztétikus szöveg? Vagy létezhet a nyelvi realizmusnak ennél is pontosabb foka? Tompa Andrea regényében az apáról készült akták arra utalnak, hogy a realizmus tévút: a narrátor pontosan ismerteti a szövegek szóhasználatát, a vaskos kötetnyi jelentések pedig részletesen kitérnek az apa útvonalaira, az általa elfogyasztott alkohol pontos mennyiségére és következképp a véralkoholszintjére is, a konklúzió mégis ez: „Hogy napi-e, azt nem fogja tudni kihámozni, mert csak a reggeleiről készültek feljegyzések, a történet további részletei homályban maradtak. Elvégre nem foghatta valaki a kezét huszonnégy órán át, még egy besúgó sem, pedig foghatta volna, mert csakis az a teljesség, és a történet.” (242) Eszerint tehát a valódi realizmus a tükör, ami valós időben és valós ideig tudósít az eseményekről – ha csakugyan így volna, a realista ábrázolás szükségképpen és mindig jelen idejű lenne, annak a nézőnek a percepciója, aki tárgya mellett haladva, folyamatosan észleli annak valóságát, létezését. A nyelvi ábrázolás – ahogyan bármilyen művészi megjelenítés – mindig szintetizál, mindig eliptikus, következképp mindig lesznek olyan elemek, amelyeket az imént látott halmozások vagy jelentéssűrítés ellenére nem tartalmaz(hat). „Előbb az ölelés, utána a nyelv”, mondja a narrátor, amikor a könyvtárban az apja aktáit, mint valami kortárs Pietà, a kezében tartja. „Kezdetben van a történés, de nem biztos, hogy van hozzá nyelv”. (*Haza*, 268)

A nyelv ugyanis, jóllehet azt gondolhatjuk, hogy leírja a valóságot, egyszersem új valóságot teremt. Úgy hisszük, a magunk mögött hagyottat ábrázolja, ám közben párhuzamos univerzumot hoz létre. Bustrófedon nyelvi leleményei társait is megfertőzik, és halála után a többiek nyelvhasználatában élnek tovább,⁶ és ebből a polifonikus nyelvi szövevényből áll össze

⁶ „és ha most már mindörökre úgy beszélek, mint Bustrófedon, nem kérek érte bocsánatot, sőt szántsándékkal teszem, és csak azt szánom-bánom, hogy lakat van a számon, vagyis nem tudok tényleg, természetesen és mindig (a mindig visszafelé is ér, nem csak előre) így beszélni; megfelekedezni a fényről, az árnyakról, a fényárnyékról, a fotókról, mert egyetlen szava többet ér ezer képnél” (TTT, 274)

a regény teste. A *Haza* című regényben pedig ennél is nyilvánvalóbb a párhuzam a teremtő Logossal: a történet során a szó egyetlenegyszer előzi meg a testet, amikor az író a Fiú apját megismeri, és a távolság miatt előbb csak leveleznek. „Előbb a szó, utána a test” (345), és aztán megfogja a Fiú, aki névtelenségével és nagy kezdőbetűjével a teremtés metaforikus ábrázolásává válik. A regény zárójelente egyetlen képben sűríti az eddig felsorolt elemeket: az író és a Fiú (a testté lett szó) egymás arcát fürkészi az autó visszapillantótükrében, miközben a múltból és a jelenről beszélgetnek. A TTT zárójelentének retorikai megoldásai tökéletesen rímelve erre, de mivel ott a humor elsődleges eszköz, a testté lett Ige görbe tükrében látszik. A narrátor hazatérve elalszik, majd felébred, az álom és az ébrenlét összemosódik, az ő szemüvege sem segít, hogy világosan lássa a valóságot, ám ő a Szót sem érti pontosan:

„és már hajnalodott amikor felébredtem és minden csendes volt és én voltam a fekete szunnyadó lagúnában a lény és levettem a szemüvegem és letettem a pipám és a hamu az ajkamra hullt és kiengedte a féket és kiszálltam és megint beléptem az önkívület hosszú folyosójára, és akkor és akkor volt hogy egy szót mondtam, (...) nem értettem” (TTT, 568-569)

A teremtést azonban nem befolyásolhatja az inkompetens narrátor: így vagy úgy, a megtestesülés mindenképp bekövetkezik, a meg nem értett szó kiábrázolása pedig nem lehet más, csak a bolond nő, aki a tengert nézi, és összefüggéstelenül, szakadatlanul, egyre csak beszél.
