

## Két arc a kubai prózából



Kuba – és minden, ami hozzá kapcsolódik, legyen szó akár politikáról, akár irodalomról, legalább is kétarcú. Afféle Janus, aki kétfelé néz: egyik arca a múltját (és közelmúltját) tükrözi, másik a jövőjét fürkészi. Ez utóbbi annyira bizonytalan, annyiféle lehet még, hogy vonásai szinte kivehetetlenek. Alábbiakban jelenének két sikeres íróját mutatom be; a két szerző két lehetséges választ ad a múlt és jelen kérdéseire, de akár a szigetország jövőbeli arculatára is véshetnek egy-egy markáns vonást.

Ami e távoli kultúra és irodalom múltjáról (közelmúltjáról, a XX. század második feléről) tudósító műveket illeti, ezek is olyan messze vannak már tőlünk időben, annyira csekély számú közönséget érintenek, hogy jószerivel csak nevek és homályosan hozzájuk kapcsolódó jelenségek jutnak eszünkbe: a Nicolás Guilléné s vele az afrokubai ihletettségű, csupa zene és ritmus költészeté; az Alejo Carpentieré és a regényeiben megalakított barokkosan „csodás valóé”, példának okáért. Halvány emlékeink vannak azután a közvetlen hétköznapi társalgás nyelvén megszólaló költészetről, amelynek képviselőire név szerint talán már nem is emlékszünk. A költő és prózaíró José Lezama Lima alakja – akit *Paraíso* (Paradicsom) című, magyarul máig kiadatlan regénye tett világhírűvé még a 70-es években – pedig már csak a szűkebb szakma előtt ismert, noha árfolyama a világ könyvpiacán ismét emelkedőben van. Az utóbbi években, mindazonáltal, több kubai szerző nevét is felröppentette a világhír, közöttük Pedro Juan Gutiérrezét és Antonio Rodríguezét is, a két prózaíróét, akik e cikk tárgyául szolgálnak. Előbbi az el-

múlt években vitathatatlanul bizonyos körök kultuszírójává vált, utóbbi pedig 2008-ban került az érdeklődés középpontjába, miután elnyerte a rangos Alfaguara kiadó díját, melyet az év legjobb regényének ítélnek oda. Mivel írásművészetük akár egyazon érem két oldalaként is felfogható, talán hasznos tanulságok vonhatók le összevetésükből.

Az érem, természetesen, a kubai valóság, amely riasztó anakronizmusával, problémáinak nyugtalanságot keltő megoldatlanságával jó ideje korszakunk világpolitikai helyzetének egyik neuralgikus pontja. A megcsontosodott s a változó idővel (vagy az idő hozta változásokkal) dacolni látszó diktatúra embertelensége, mindent megnyomorító és eltorzító hazugsága nem tűri, de nem is viseli el az őszinteséget. A közlés és kifejezés parancsának engedelmeskedni kénytelen művészek többsége így a Kelet-Közép-Európában jól ismert dilemma elé kerül: vagy marad (és akkor nincs más választása, mint a hatalom kiszolgálása vagy a hallgatás), vagy elhagyja az országot (és vállalja az emigráns lét örök poklát, a hűség-árusítás morális csapdáját).

Pedro Juan Gutiérrez esetében részben attól válik érdekessé, hogy látszólag feloldja a menni-maradni ellentmondását: mindmáig Kubában él és alkot, de mintegy belső emigrációban, mélyen a hivatalosság felszíne alá merülve, s a rezsim kénytelen-kelletlen tudomásul veszi könyveinek külföldi (főként spanyol) kiadások révén elért sikereit. De a valójában fontos kérdések mégis ezek: minek köszönheti sikerét, és amivel hat, mit tesz hozzá mindahhoz, amit Kubáról és a spanyol-amerikai prózáról tudunk? E kérdé-

sek megválaszolásához érdemes közelebről szemügyre venni az író *Trópusi állat* című regényét, amely 2005-ben jelent meg az Athenaeum kiadónál.

A „trópusi állat” cím Gutiérrez regényének hőstét (vagy inkább antihőstét) fedi, aki nem ismeretlen a magyar olvasó előtt: a szerző *Piszkos havannai trilógiájának* szinte valamennyi novellájában ott szerepelt már. A „trópusi állat” kifejezés ugyanis egy sajátos emberi jelenséget takar, amelyet a trilógiában a Perdo Juan nevű visszatérő szereplő testesített meg. A regényben Pedro Juan (a szerző gyanítható alteregójaként) egyes szám első személyben vall erről a jelenségről: a castrói szocializmus, a paradicsomi pokol zsigerekig hatoló rohadásáról, személyiségpusztító mákonyáról. A valamikor az „Antillák gyöngyszemének” számító sziget és a főváros, Havanna sokkoló pusztulását fotografikusan nyers képekben írja le Gutiérrez, aki egyébként „civilben” maga is festő:

„Beléptem a vén épület előterébe. 1927-ben építették, a lépcsőt fehér márványból faragták, a lakások tágasak voltak, a lift fényes bronzból, az ajtók és ablakkeretek mahagóniból készültek, a homlokzat Boston-stílusú. Hiánytalan luxus, méregdrága. Most romhalmaz. A felvonó és a lépcsőház bűzlik a vizelettől, a szartól. A járdán, a bejárat előtt van egy lyuk, amelyből folyvást emberi végtermékek szivárognak. A lépcső homályában az emberek marihuánát füstölnek, és kitartoán szeretkeznek. Sokan újra és újra leválasztották a lakásukat, és most tízen, tizenöten élnek ott, ahol azelőtt hárman. A víztartály a tetőn mindig üres. Senki sem tudja, miért nem jön bele víz, és mindenki vödörrel jár föl és alá. De ez nem valami kivételes dolog. Így van ez az egész városrészben. Kosz, trágyadomb, szemétrakás, elhagyatottság.”

Az érzékeny művész-értelmiségi (Pedro Juan a műben ötvenéves frusztrált író-képzőművész, aki sehogyan sem képes nekifogni

első regényének) szükségképpen fokozódik le az irracionalitás, „állati” szintjére: a tébolyult, teljes személyiségét betöltő sexualitás marad számára az egyetlen kitörési pont, amelyben még – paradox módon – embernek (őszintének és szabadnak) érzi magát. Érzéki örületét két asszony, két véglet (Észak és Dél) között próbálja egyensúlyba hozni. Az egyik Agenta, a negyvenes svéd kékharisnya, akinek a fantáziáját megragadják az író-elbeszélő versei egy folyóiratban, s aki, a maga északiságában, a józanság felé billentené Pedro Juant. A másik Gloria, a beszélő havannai szomszédasszonya – harmincas, gyerekes (és gyermeki), mulatt démon, amúgy valamikor egy lepukkant mulató táncosnője volt –, aki ösztönös életerejével, romlott ártatlanságával (ártatlan romlottságával) a semmihez sem fogható trópusi televény, a kubai valóság metaforája.

Pedro Juan a megírás révén (mintegy önmagát üstökön ragadva) szeretne e fortyogó, miazmás lápvilág fölé kerekedni. A trópusi közeg fülledtségét, vitalitását a szöveg is hordozza: Gutiérrez prózája ugyanolyan sodró, szenvedélyes, amilyen a kubai élőbeszéd; a regény művészi eszközeit (a rövid mondatos, darabos-szaggatott leírásokat, a pergő párbeszégeket, az erős képeket és a váratlan, filozofikus megállapításokat) is ez a beszédmód határozza meg, nagymértékben fokozva a közlés hitelességét.

„A délelőtt közepén feltámad a szél. A tenger bebőrösödik. (...) A Malecón mellvédjén hatalmas robajjal csapnak át a hullámok, sós permetet szórnak a városra. Becsukom az ablakokat. Itt, a tetőn még erősebben fúj. Be is kell rigliznem az ablaktáblákat. (...) A vihar északról támad. Az ajtóm keletre néz. Kiállok elé, és ott a dühöngő tenger, a város fölött tomboló orkán. (...) Fázom. Vörös hajó fut ki a kikötőből. Teli van konténerrel. Nem nagy hajó. Talán tizenhat konténer lehet rajta. Drámai, ahogy küzd, lassan fúrja előre magát a szél és a hullámok ellenében.

(...) Megvárhatta volna, amíg elül a vihar, de az ilyesmi nem méltó egy tengerészhez. És a vörös hajócska csak megy, dacol a szürke, hideg vízőzönnel. (...) Szép. Az az apró, vörös, bátor alakzat, amint megfeszülve küzd, hogy kiszabaduljon a kikötőből (...) A dühöngő fergeteg, amely fel akarja borítani, és a fickó, a kapitány, aki nem hagyja, hogy legyőzzék, és csak megy, megy előre.”

Gutiérrez a kubaiak kollektív tapasztalatába, a rendszer kirakati, hamis látszatai alá merülésben találja meg a menni-maradni dilemma feloldását, s e „mocsaras” belsőalulso emigráció irodalmi következményeként beszédmódja is hovatovább irodalmon (az un. „magas” kultúrán) kívüli, nyoma sincs benne a stilizálásnak, s a kemény pornó motívumaival kacérkodó szex-centrikus tematika sajátosan érdes, sokkoló stílust teremt. Nem csoda, ha – s talán az író szándékaitól függetlenül – az olvasók bizonyos körében valóságos kultusza lett szövegeinek, s hogy hatásukra valóságos szex-turizmus indult meg Havanna pokoli régiói felé. Gutiérrez könyvei mindenképpen markáns és kegyetlenül őszinte láttelepet adnak a szigetország változásért kiáltó viszonyairól.



Antonio Orlando Rodríguez *Chiquita* című regénye kétszeres sikertörténet: az előkelő irodalmi díjjal jutalmazott regény egy sikeres életet beszél el.

Címadó szereplője, Chiquita ugyanis valóságos személy volt: kubai származású liliputi művésznő, énekes és táncos-mutatóványos, aki a New York-i varietékben vált korának bálványozott csillagává a 19. század végén és a 20. század első évtizedeiben. Sikereit korabeli fényképek és újságcikkek tanúsítják a testes, 550 oldalas regény végén.

Chiquita, eredeti nevén Espiridiona Cenda a kubai Matanzasban született, jó módú középosztálybeli családból, és soha nem nőtt huszonhat hüvelyknél, azaz mint-

egy hatvan centiméternél magasabbra. Élete végéig megmaradt annak az arányos, csinos természetű, szép arcú és intelligens „kicsikének” (chiquitanak), aki tízévesen volt; kigömbölyödő alakja akkor miniatűr, de hibátlan női szépséget ígért. Sorsát egy kijelentés és egy amulett határozta meg; a kinyilatkoztatás a korszak neves francia énekesnője, Sarah Bernhardt szájából hangzott el, és így szólt: „a nagyságot nem centikre mérik”. Az amulett – egy nyakláncon függő arany gömböcske – pedig az egyik Romanov nagyherceg kezéből került Chiquita nyakára. A két neves személyiség Kubában járva került véletlenül kapcsolatba az érzékeny kislánnyal, akit, mint a természet afféle szeszélyes termékét, családja addig a széltől is óvott. Chiquita élete attól fogva, hogy eldönti, művész lesz, szinte töretlenül ível a karibi sziget istenhátamögötti kisvárosából a valóban világot jelentő deszkákig, New York, Párizs és számos egyéb nagyváros (köztük Budapest) színpadáig. Látszólag fantasztikus körülmények, irracionális erők vezérlik, de sikere egy apró testbe szorult nagy és független ember (aki egyben „más, torz”) világraszóló diadalaként is felfogható: bizonyosságra, hogy „a kicsi is lehet nagy”.

A szerencse mellett a történelem és a korszellem is Chiquita hóna alá nyúlt: felnövekedése és művészi kiteljesedése a 19. század végére, a 20. század első éveire esik, a spanyolok ellen vívott függetlenségi háború illetve a szabadság ügyét „megsegítő” amerikai fegyveres beavatkozás idejére. Kubával a spanyol gyarmatbirodalom elveszíti utolsó „ékkövet”, a modern idők frissen formálódó nagyhatalma, az Egyesült Államok pedig bizonyítani és megszilárdítani igyekszik erejét és befolyását.

Az első világégést megelőző évtizedekben a szenzációkra éhes nagyközönség mohó kíváncsisággal fordult a technikai forradalom vívmányai és az emberi ritkaságok felé. Ezek az évek a *vodeville*, a cirkuszi mutatványosok-

nak és mindenféle látványosságnak teret adó szórakoztató ipar kialakulásának és fénykorának éveit is: a szintén forradalmi korszakát élő hírközlés vezető helyen foglalkozott az eróművészek, artisták, törpék és óriások sosem látott furcsaságaival. A törpe növésű, ám annál izgalmasabb és csábítóbb Chiquita ebben a közegben vívja ki kivételes rangját; viharos szerelmi élete, az előkelő körökben való bennfentessége, kegyetlensége és varázsereje a „boldog békeidők” iránt mindig újraéledő kíváncsiság (és/vagy nosztalgia) ideális, biztos sikert ígérő alakjává avatja.

Antonio Orlando Rodríguez egy nyilatkozatában azt mondja, legszívesebben kalandregénynek nevezné a művét, s okkal: elegáns, mértéktartó, mindvégig a jó ízlés határain belül maradó prózája rendkívül fordulatos, izgalmas; az olvasó érdeklődését lebilincseli, és folyamatosan fogva tartja. Eszközei is változatosak: az életrajz intim tónusától a kalandregény fordulatain át a krimiig és az erotikáig felbukkan benne a sikerkönyvek szinte valamennyi kelléke.

Sikerének és hitelességének egyik záloga, hogy az író a hamisítatlan cervantesi technikát alkalmazza narrációja megjelenítéséhez: Chiquita titokzatos és kalandos életét három „tükör”, három elbeszélő közvetíti az olvasóhoz. Az első személyben megszólaló író-narrátornak pusztán a lejegyző szerepe jut: a történetet egy Olazábal nevű idős újságíró mondja el neki, illetve maga a főszereplő. Chiquita, immár élete delén túljutva, a világ és a színpadok zajától visszavonultan él, amikor lediktálja élményeit az akkor még ifjú Olazábalnak. Háromféle szemzőg és „beszéd” szólal meg tehát: a szintén cervantesi „fejszövegekkel”, rövid tartalmi összefoglalókkal induló fejezetekben maga Chiquita meséli életét, de harmadik személyben beszél magáról, mert eleve viszolyog tőle, hogy benső titkait valaki „saját nevében” és a saját nevével tárja fel. Az Olazábal gépiratában (már kissé stilizált, ha tetszik „eltávolított”)

elkészült teljes szöveg számos fejezete azonban áldozatul esik a történelem viszontagságainak (egy tűzvésznek, nevezetesen), így ezeket a részeket Olazábal emlékezetéből idézi vissza, mintegy „módot adva” ezzel a szerzőnek a sűrítésre és a válogatásra. A harmadik „hang” a szerzőé, aki lábjegyzetekben pontosítja, szembeesíti az elbeszélés tényeit a valóságos (vagy annak beállított) dokumentumok tényeivel. Az objektivitás eléréséhez fontos támpontot ad egy bizonyos Koltai, az Amerikában élő magyar historiográfus, a liliputiak enciklopédistája, s aki, nemcsak Olazábal „tudásának”, információinak sajátos kútfeje hanem, a szövegi valóság egyik fontos hordozójaként, szereplője is a regénynek. A hármas tükör részben bölcs humor és irónia forrása, részben valódi biztosíték a témában és a főszereplő képviselte határjelenségben eleve benne rejlő veszélyek (túlzások) elkerülésére.

Az író, Antonio Orlando Rodríguez 1956-ban született Kubában, Havannában újságírást tanult az egyetemen. Hosszabb ideig Costa Ricában majd Kolumbiában élt; jelenleg Miaiban lakik és ír. Pozíciója így akár kedvező is lehetne a kubai állapotok nyílt és közvetlen ábrázolásához, leleplező bírálatához. De Rodríguez ízlésétől mintha idegen volna az ilyesmi, mintha az irodalom elsődleges eszközeit, a történetmondást és a „kubaiság” mélyebb gyökereit kitapintó ember- és történelemábrázolást többre tartaná a hangsúlyozott politikumnál. Már említett eleganciája mintha vissza is tartaná attól, hogy szabadon engedje indulatait, még akkor is, ha távozásával egyértelművé tette a Castro-rendszerről alkotott véleményét. Sőt, a regényt olvasva, és a narratori hármasságon alapuló beszédmód eltávolító, a jelenségeket körbejárni törekvő írói módszerét követve mintha az volna az érzésünk, hogy a szerző mindenféle tolakodó személyességtől viszolyg. Talán épp e tárgyias szemlélet, amely mindenféle emberi jelenség többarcúságát

és egyszerre többféle igazságát látszik hirdetni, talán ez a legfőbb összetevője annak a „hozzáadott értéknek”, amely a *Chiquitát* többé teszi egy fordulatos, szórakoztató történetnél, egy különös ember különleges sorsának krónikájánál.

De miben is ragadható meg ez a „tárgyas szemlélet”? Mi húzódik meg, ha szemérmesen tárgya mögött maradvá is, mit közvetít Rodríguez a „nagygyá lett kicsiség” gondolatával?

Mivel Chiquita gyermekkori közege, a cukornád-ültetvényes, rabszolgaság utáni Kuba vidéki-patriarkális idillje, történeti ideje pedig a spanyol gyarmattartók elleni véres lázadás és a függetlenség örve alatt nagyhatalmi célokat szolgáló spanyol-amerikai háború, nyilvánvaló, hogy Chiquita „kicsisége” (ha tetszik a természet szeszélyéből eredő mássága) jelképi: a művészi karriertörténet mögött, annak ürügyén, Kuba sorskérdései is felvetődnek. Mit kezd, mit kezdhet magával egy ország, amely évszázadokig az kiszolgáltatottság, önállótlanág viszonyait élte, szenvedte, miközben adottságai az élet napos oldalának élvezetére rendelték? Milyen berendezkedést hozhat, milyen távlatokat ígér a függetlenség ott, ahol hiányoznak a demokratikus hagyományok, és az elit kor szinten álló műveltségével szemben a fekete és kreol többség súlyos elmaradottsága és az ősi-primitív hiedelmekhez kötődő tudatállapota a meghatározó? Mit tegyen, mit tehet a „nagyságra” rendeltetett művész-értelmiség? Vállalja-e a maradást, amely egyenlő a kisszerű provincializmussal, vagy távozzon

a „világot jelentő deszkákra”, New Yorkba, Párizsba, hogy tehetségét kibontakoztassa? Mire és kire számíthat, ha a maga útjára lép? Chiquita-Rodríguez válasza e kérdésekre végső soron keserű-ironikus. A liliputiságával megáldott-megvert „csodabogár” a saját lábára áll, megérzéseit, művészi ösztönét követi, mert nem tehet mást. Akkor se, ha politikai, testületi (nemzeti), sőt, magánéleti érdekei mást diktálnának. És akkor is meg kell maradnia a saját útján, ha szinte csak olyan mitikus-mágikus-irracionális segítőkre számíthat, mint egy amulett, egy különös vízi lény, vagy egy csodás el-és áttűnéseket gyakorló titkos szervezet, stb. Vagyis az ember (s halvány áttétellel a közösség, amelyet képvisel) meghatározott, sorsának irányát akaratan kívüli tényezők szabják meg és jelölik ki, de döntéseit maga hozza, a választás felelőssége csak az övé. Hogy ezt a voltaképp se nem nagyon új, se nem nagyon eredeti és inkább egyetemesen emberi, mint sajátosan kubai, amellet velejég szkeptikus-ironikus „üzenetet” az író nem üvölti a fülünkbe, hanem hagyja, hogy hősnőjének groteszk-ambivalens élettörténetéből magunk olvassuk ki, míg az első olvasmányélmények gyermeki izgalmával a regény fordulatainak sodrására figyelünk, ez Antonio Orlando Rodríguez írói nagyságának legfőbb bizonyítéka. Olyan megkérdőjelezhetetlen eredmény, amely a kubai irodalom nagy hagyományaihoz kapcsolódva, de saját tárgyának választott határain belül maradvá bizonyítja: „a nagyságot nem centikre mérik”.

CSUDAY CSABA