

Kutasy Mercédesz

EGY KUBAI LONDONBAN: GUILLERMO CABRERA INFANTE PRÓZÁJA

„Próbálta elképzelni, milyen is a gyertyaláng, miután már elfűjták” – idézi Lewis Carrollt Guillermo Cabrera Infante a *Trükkös tigristrió* első lapjain,¹ és ez a mondat akár a szerző életművét is fémjelezhetné: szinte pontosan élete felét töltötte Angliában, ezen a párhuzamos szigeten, ahol Havannától mintegy hét és fél ezer kilométernyi távolságból a kubai spanyol nyelv fonetikus, irodalmi újraalkotásával próbálta megidézni azt a világot, amit a hatvanas évek közepétől nem látott többet a valóságban.

Guillermo Cabrera Infante 1929-ben született egy kubai kisvárosban, Gíbarában, ahonnan tizenkét évesen, 1941-ben költözött szüleiével Havannába. Guillermo Cabrera és Zoila Infante a gíbarai kommunista párt alapítói, harcos ideológusok voltak; a gyermek Cabrera Infante egy ízben még börtönben is ült, amikor a szülőket bezárták, neki pedig kiskorúként velük kellett tartania.

Tanulmányait először az orvosi karon kezdte meg, aztán újságírást tanult, miközben filmkritikákat írt. Nevéhez fűződik a *Carteles* című lap filmes rovata, ahol az ötvenes évek derekától G. Caín álnéven publikált; álneve, vagy ahogy ő nevezte, Walter Egója a zuhany alatt született, valamiféle Botticelli-parafrázisként: az *Un oficio del siglo XX* [Egy XX. századi mesterség] című kötetében elmondja, hogy amint Vénusz kikel a habokból, úgy kelt ki Caín a zuhanytálca mélyéről, mert fürdés közben jutott eszébe, hogy ha két vezetékneve kezdő betűpárjait (Cabrera Infante) összeolvassa, abból kiváló szerzői álnév, az áruló, a csaló neve kerekedik. A viccen túl az álnév azért is volt szükséges, mert Fulgencio Batista cenzorai egy elbeszélését obszcénnek találták, és megtiltották, hogy saját neven publikáljon. Az ebben a korszakban

1 Guillermo CABRERA INFANTE, *Trükkös tigristrió*, ford. KUTASY Mercédesz, Jelenkor, Budapest, 2020, 9.

keletkezett prózai írásai később az *Así en la paz como en la guerra* [Ahogy a háborúban, úgy békeidőben] című kötetben jelennek majd meg, filmkritikáit pedig számos kötet őrzi (*Arcadia todas las noches*, *Un oficio del siglo XX*, *Cine o sardina*). Fidel Castro hatalomra kerülését (1959) eleinte támogatta – ekkoriban kezdett a *Revolución* című lap irodalmi mellékleténél, a *Lunes de Revolución*-nál dolgozni –, ám csakhamar kiábrándult a forradalomból. Rövid belgiumi és spanyolországi kitérő után végül Londonban telepedett le második feleségével, Miriam Gómez színésznővel, itt született életművének nagyobb része is.

Cabrera Infante tehát a negyvenes éveitől egy párhuzamos univerzumban, egy másik szigeten élt, ám prózája – ahogyan írásom elején, a Lewis Carroll-idézetben láthatjuk – folyamatosan a maga mögött hagyott szigetet, Kubát tükrözi. Regényeiben, így a *Trükkös tigris trió*-ban is, rendre a kubaiak beszédmódját igyekeznek rekonstruálni, feleségét több írásában tükörképének, szimmetrikus másik felének, afféle „hordozható Kubájának” nevezi, akivel napról napra újrateremtheti Havanna délibábját.²

Főműve egyértelműen a *Trükkös tigris trió* (spanyolul *Tres tristes tigres*, 1967; a továbbiakban *TTT*), amely ugyan a spanyol–amerikai újpróza legjelentősebb regényeivel kortárs – Gabriel García Márquez *Száz év magány* című Nobel-díjas kötetével egy évben jelenik meg –, hazánkban eddig mégis ismeretlen volt, bizonyára azért, mert a témédek nyelvi játék és stílusparódia miatt rendkívül nehezen fordítható.³ Enrico Mario Santí azt állítja, hogy ha a hatvanas évek latin-amerikai prózájának központi kérdése a nyelv, akkor Cabrera Infante nagyregénye e regénytípus paradigmája;⁴ Cabrera Infante amerikai fordítója, Suzanne Jill Levine pedig Nabokovhoz hasonlítja a nyelvi migrációba kényszerült író, aki, bár regényét úgy határozza meg, hogy az „kirándulás a nyelvbe”, Levine szerint azonban mégis inkább menekülésként definiálható.⁵ A kötet első változata *Vista del amanecer en el trópico* [Hajnali látkép a trópusokon] címmel 1964-ben keletkezett Brüsszelben,

2 Lásd például az *Autorretracto* című szövegben, ahol azt mondja, „Miriam Gómez, ese Yin de mi Yang” [Miriam Gómez, jangom jinje – saját fordítás]. = *Exorcismos de Esti(1)0*, Suma de Letras, Madrid, 23.

3 Tudomásom szerint a *Trükkös tigris trió*n kívül csupán egyetlen novellája jelent meg magyarul: Guillermo CABRERA INFANTE, *Egy automata halála*, ford. KUTASY Mercédesz = *Huszádik századi latin-amerikai novellák*, szerk. SZÉKÁCS Vera, Noran, Budapest, 2008, 450–456.

4 Enrico Mario SANTÍ, *Introducción* = Guillermo CABRERA INFANTE, *Tres tristes tigres*, Cátedra, Madrid, 2018, 15.

5 Suzanne Jill LEVINE, *TTT: A Universal Code* The Subversive Scribe, Minnesota, Graywolf, 1991, 20.

ahol Cabrera Infante rövid ideig kultúrdiplomataként tevékenykedett, és kötetével megnyerte a Seix Barral kiadó Joan Petit – Biblioteca Breve-díját, amely akkoriban a spanyol nyelvű irodalomért adható legjelentősebb díj volt: csupán két évvel korábban Mario Vargas Llosa *A város és a kutyák* című regényének ítéltek.

A regény eredeti formájában két ellenpont között egyensúlyozik: az egyik szálon egy csapat fiatal történetén keresztül Havanna éjszakai életét mutatja be 1958-ban, vagyis a Batista-diktatúra utolsó hónapjaiban, a másik szál pedig ugyanennek a diktatúrának az erőszakos eseményeit ábrázolja. Mivel a díj a kötet kiadását is magában foglalta, a szöveget nyomban kézbe vette (és gyors egymásutánban háromszor el is utasította) a spanyol cenzor. 1965-ben Cabrera Infante négy hónapra visszautazik Havannába édesanyja temetésére, ezzel egy időben igyekszik úgy átalakítani a könyvet, hogy az átmenjen a cenzúrán. A Kubában töltött idő éppen elegendő ahhoz, hogy végképp kiábránduljon Fidel Castro politikájából: lemond politikai tisztségéről, és ideiglenesen Madridban telepedik le, ahol már az új, végleges címmel (*Tres tristes tigres*) dolgozza át a regényt. Ez a változat abban különbözik az előzőtől, hogy kimaradnak belőle a politikai epizódok, átstrukturálja a fejezetek rendszerét, és új elemként megjelenik a *Fejtörő* és a *Bachata* című rész. 1966-ban a Franco-rendszer cenzúrája végül a negyedik körben engedélyezi a kötet kiadását, miután számos szakaszt kivesz belőle. A későbbi kiadások egyetlen résztől eltekintve visszaállították az eredeti állapotot; kivételt képez a kötet végén az örült nő monológja a Malecónon. Cabrera Infante interjúiban többször is megemlíti, hogy sokat köszönhet a cenzornak, mert a monológ a hiányos végével és a félbehagyott utolsó mondattal („már nincs tovább...”, 575) sokkal hatásosabb, mint amit eredetileg írt.

Szövegeihez később is az itt látható módon, kreatívan viszonyul. Nem fél a tévesztésektől, a sajtóhibáktól, a cenzor ollojától, sőt számos írásában a humor forrása épp az elszólásokban, betűtévesztésekben rejlik, vagy épp a kubaiak jellegzetes kiejtését és az ebből adódó szükség-szerű félreértéseket karikírozza.⁶ A fonetikus humoron túl Cabrera

6 Kubában egy időben divat volt egzotikusan hangzó, sokszor Y-nal kezdődő nevet adni a gyerekeknek; ez a rossz kiejtéssel párosuló extravagancia számos viccben és anekdotában is megjelenik, ezek a közszájon forgó szövegek pedig segíthetnek elképzelni, hogyan hangzanak Cabrera Infante regényei spanyolul. A talán legismertebb vicc egy név köré épül: „Hogy hívnak?” „Yoleno” „És honnan vette a mamád ezt a nevet?” „Hát a bitliszből”. A teljesen kubai keresztnévnek hangzó Yoleno tehát nem más, mint John Lennon fonetikus kubai átírata, a kézenfekvő fonetikai poénon túl pedig a humor további forrása az, amikor a hallgatónak a Yoleno analógiájára eszébe jut a további (számos) Y-nal kezdődő kubai keresztnév, amelyekre már nem tud többé egyszerű, szépen csengő hangalakként

Infante előszeretettel használ palindrom szavakat, anagrammákat, gyakran él a nyelvi és vizuális tükrözések adta lehetőségekkel is. Kedvelt metaforája a könyv-tükör, amelyben az író olvasóként, az olvasó pedig íróként pillanthatja meg magát, ha a lapok fölé hajol.

A verbális akrobatikát talán az 1976-ban megjelent *Exorcismos de esti(l)o* című kötetében aknázza ki a legalaposabban. A kötet címe Raymond Queneau *Exercices de style (Stílusgyakorlatok)* című kötetére rímel, de a gyakorlatokból *ördögűzés (exorcismo)*, a stílusból pedig a zárójel segítségével *nyár (estío)* lett. A kötetet felemás lelkesedéssel fogadta a kortárs kritika, leginkább talán azért, mert már a műfajával sem nagyon tudott mit kezdeni: a kötet rövid szöveggkísérletekből áll, amelyek gyakran a világirodalom legváltozatosabb alkotásainak (így pl. a Minótauros-mítosz, szürrealista szövegek, William Shakespeare, Plutarkhosz vagy épp Luis de Góngora műveinek) paródiái vagy átdolgozásai, miközben filmes vagy épp festészeti utalások, képversek, drámatöredékek is jócskán akadnak a kötet lapjain. A szöveggkísérletek sok ponton kapcsolódnak a 70-es években elterjedt kísérletező (vizuális) művészeti tendenciákhoz, illetve a konceptuális művészethez. Helyenként mintha a kötet csakugyan tükör volna, önmagára reflektál, vagy épp a könyv, az irodalom státusára kérdez rá.

Három évvel az *Exorcismos* megjelenése után, 1979-ben Cabrera Infante kiadja második nagyregényét,⁷ amely stílusában a *TTT*-hez fogható, témája azonban bőségesen tartalmaz önéletrajzi elemeket. Ha a *TTT* címe egy nyelvtörő szöveg volt, az *Exorcismos* pedig Queneau kötetének (de legalábbis kötetcímének) parafrázisa, a *La Habana* esetében is szerteágazó szójátékot tartalmaz a cím. Ha pontosan szeretnénk lefordítani, nagyjából úgy szólna, hogy „Havanna egy halott infáns számára”, azonban az „infante” szó egyaránt jelent gyereket és meggyezik a szerző vezetéknevével is: tehát egyszerre beszél arról, hogy ami következik, önéletírás, miközben a „halott gyerek” utal a gyerekkor elvesztésére is. A cím hangalakja ugyanakkor ismét kubai fonetikával kiejtve szinte teljesen azonos Maurice Ravel művének eredeti címével: *Pavane pour une infante défunte*, vagyis a nyelvi-etimológiai játékon túl a zenei referenciák is megjelennek, ahogyan aztán a kötet – és az életmű – további lapjain is.

tekinteni, helyette nyomban vizsgálni kezdi, ezek vajon miféle amerikai szavak honosításaként kerülhettek a kubai utónévkönyvbe.

7 Guillermo CABRERA INFANTE, *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 1979. [A továbbiakban *La Habana*.]

Korábban említettem, hogy Cabrera Infante családja 1941-ben, a szerző tizenkét éves korában Gibarából a fővárosba, Havannába költözik; a *La Habana* története itt veszi kezdetét, műfajára nézve pedig valamiféle erotikus fejlődésregénynek, nőkből épített múzeumnak nevezhetnénk, melynek első lapjain a kiskamasz főhős 1941. július 25-én életében először megy fel egy lépcsőn, mégpedig abban a házban, amely első erotikus fantáziáinak színtere lesz. A nagyjából ötszáz oldalas kötetben aztán változó ritmusban követik (és gyakran keresztezik) egymást a képek: lányok, nők a valóságban, függöny mögött, szemből, oldalról, tükörben és filmvásznon, miközben a kiskamaszból férfi és író-filmkritikus válik. A *TTT*-ben látott motívumok természetesen itt is tetten érhetők: Havanna éjszakai élete, a kabarék világa, a táncos- és énekesnők, a trópusok füledt életérezése alkotja a regény díszletét; ami a szerző írásmódját illeti, nyelvi humor és barokkos, folyamatos variációkkal dolgozó szerkesztés jellemzi. A tükrözés és a szimmetria a *TTT*-ben és az *Exorcismos* című kötetben is kulcsfontosságú volt, elegendő a tigrisek szimmetrikus lappárjára (334–335) vagy a korábban már említett író-olvasó párosra gondolni, akik a könyvlap fölé hajolva, modern Narcisszoszként önnön arcképüket nézik (*Exorcismos*, 22); itt a tükör a nők meglesésének, ugyanakkor a zavar tematizálásának eszköze (egyszersmind humor forrása is), például amikor kiderül, hogy a vonzódás tárgya valójában dupla, és az egyedi szépségű lánynak van egy ikertestvére, vagy amikor narrátorunk egy légyott során szimmetriára számít, ám a páros szervből csak az egyiket találja a helyén. A jelentésdúsítás érdekében Cabrera Infante az irodalom teljes eszköztárát latba veti: ahogyan a tigrisríónál, itt is bőséges asszociációs láncolatot tart működésben, gyakoriak az irodalmi intertextusok, éles kontrasztokat rajzol, amikor a magas irodalmat és a kubai lektúrt egyazon kontextusban (sőt gyakran egyetlen mondatban) emlegeti. Kedvelt eszköze a műfajok keverése: a filmes utalásokon túl a szöveget Carpentier nyomán gyakran ő is zenei téma alapján szerkeszti. A *TTT* esetében ezt épp a Carpentier-paródiában láthatjuk, ahol a szöveg mottója az alábbi mondat:

„Annyi idő alatt kell elolvasni, amíg a *Pavane pour une infante défunte* (sic!) tart, percenként harminchármas fordulattal” (304); a *La Habana* című kötetben pedig a Juliával való szerelmi kaland ára az, hogy a narrátornak – afféle modern kori Herkulesként – hordozható lemezjátszót kell szereznie, mert a lány csak Debussy *A tenger* című művének dallamára hajlandó szerelmeskedni vele.

A szerelem jellegzetes, viccelődő beszédmódjának az alapja a magyarra „évődés”-ként fordított „choteo”, amelyről Jorge Mañach írt 1928-ban esszét. Mañach elsősorban társadalompszichológiailag igyekszik meghatározni a jelenséget, azonban stílusosan is pontos leírását adja a kubaiakra oly jellemző, kicsit tiszteletlen, a tekintélyt aláásó viccelődésnek. A „choteo” eszerint a szatíra jellegzetesen kubai válfaja, ironikus célozgatás, amely egy adott paradigmát vesz górcső alá, hogy aztán elferdítse, kifigurázza. Egyfajta trópusi hedonizmus tehát, jókora adag improvizációval keverve,⁸ ami nélkül aligha képzelhetnénk el Cabrera Infante regényeit. Láthattuk, hogy a két nagyregény, a *La Habana* és a *TTT* témája és stílusa között nagyon sok átfedés, rengeteg közös pont akad. A különbség elsősorban a szövegek szerkezetében mutatkozik, hisz míg a *TTT* töredékekből épül fel, és nem jelezhető előre a regény dinamikája vagy éppen iránya, a *La Habana* viszonylag hagyományosnak mondható, lineáris regény. Cabrera Infante ugyanakkor itt is gyakorta megszakítja a központi történeteszálát, hogy mellékszereplőkről beszéljen, anekdotázzon, filmekről értekezzen; hirtelen váltásokat épít be, késletet vagy épp kihagy, ismételt és variált; az olvasónak gyakran az az érzése, hogy a történet inkább ürügy, hogy a nyelv zenéjére figyeljünk. A főszereplő a regény előrehaladtával így egyszerre szerez tapasztalatot a szerelemben és a nyelvben, a beszéd ritmusa tapinthatóvá, szinte érzéki minőséggé válik a kötet lapjain.

Jorge Luis Borges azt mondja a klasszikusokról, hogy azokat nem lehet először olvasni, mert már az első alkalomhoz is rengeteg előzetes ismeret, az adott műről szóló korábbi élmény tapad, így az első olvasás olyan, mintha mindjárt a sokadik volna. Cabrera Infante művei szinte kivétel nélkül újraírások: a filmkritikák már létező alkotásokról szóló reflexiók, regényeinek szövegébe számos intertextust gyúr; tehát jól lehet a forma újszerűnek hat, a tartalom illeszkedik Borges elméletébe, és eleve ismétléseket, szövegváltozatokat tart a kezében az ember. Ez történik a *Vidas para leerlas* (1998) című kötetével is, amely fonetikus Plutarkhosz-parafrázis (a *Párhuzamos életrajzok* spanyol címe *Vidas paralelas*, ami kimondva gyakorlatilag megegyezik a Cabrera Infante-féle címmel), és a görög életrajzíróhoz hasonlóan kortársak életéből sorakoztat fel szórakoztató anekdotákat.⁹ Cabrera Infante a kötet előszavában

8 Magyarul egy részlete olvasható, lásd: Jorge MAÑACH, *Az évődés nyomában*, ford. SCHOLZ László = *Ariel és Kalibán. A latin-amerikai esszé klasszikusai*, Európa, Budapest, 1984, 241–253.

9 Érdekes adalék, hogy Gabriel García Márquez önéletrajza, a *Vivir para contarla* (2002; magyarul: *Azért élek, hogy elmeséljem az életemet*, ford. SZÉKÁCS Vera, Magvető, Budapest,

azt írja, Plutarkhosz volt az első, aki szalonpletykákából irodalmat írt, ugyanakkor az antik életmű mára éppen olyan többszintű, intertextuális rendszert épített maga köré, amilyenek a kubai szerző művei: a *Párbuzamos életrajzok* évszázadokkal később is hatott az irodalomra és a filmművészetre egyaránt (Shakespeare, *Antonius és Kleopátra*, *Julius Caesar*).

Cabrera Infante életműve kimondottan heterogén (legtöbb kötete vegyes műfajú, rövid írásokat tartalmaz), a szerző nagyjából minden műfajban kipróbálta magát, és ezeket a szerteágazó kísérleteket egytől egyig a nyelv kiemelt szerepe és a nyelvi játékok jelenléte köti össze. Amikor fiatalon újságírói és filmkritikusi pályára készült, megalapította a Cinema(n)teca de Cubát: a szó a cinemateca (kb. filmmúzeum) és a manteca (vaj) szó házasságából született (*Exorcismos*, 39). Később, amikor végleg elhagyta Kubát, egy ideig az Egyesült Államokban élt, és forgatókönyveket írt (*Wonderwall*, 1968; *Vanishing Point*, 1971; *Under the Volcano*, 1972; utóbbit nem forgatták le, 2005-ben pedig Andy García készített filmet Cabrera Infante forgatókönyvéből a *TTT* nyomán *The Lost City* címmel), valamint fordított, mégpedig a másik szózsonglőr, James Joyce *Dubliners* (magyarul *Dublini emberek*) című kötetét (1972). Saját köteteknek fordításánál is segédkezett, *Holy Smoke* (1985) című könyvét, amelyben a dohányznak és a híres dohányosoknak állít emléket, először angolul írta meg, aztán a mű hosszú ideig úgy is maradt, mert nem találtak olyan spanyol fordítót, aki képes lett volna az angol szóvicceket, a Cabrera Infantéra oly jellemző humort spanyolra átültetni. Végül több mint egy évtizeddel később ő maga készítette el a fordítást (*Puro Humo*).

Az életműben, láthatjuk, a nyelv köré szerveződik minden, a nyelv játssza a főszerepet. Talán ez lehet az oka annak, hogy egyik legolvasottabb regényét, a *Mapa dibujado por un espíat* [Egy kém rajzolta térkép] nem adta ki életében, hanem csak halála után nyolc évvel, 2013-ban jelent meg. A rendhagyó módon teljesen hagyományos elbeszélő technikával, nyelvi humor mellőzésével írott, nagyon is személyes történet témája az az 1965-ös látogatás, amikor édesanyja temetésére érkezik haza Cabrera Infante, ám a néhány napra tervezett útból négy hónapos gyötrelem és a bürokráciával vívott harc lesz, a vége pedig az elhatározás, hogy amíg Fidel Castro él, nem tér többet vissza a szigetre.

A regény érzékenyen mutatja be a messziről jött ember zavarát, aki hazatér ugyan, de ez a haza már nem az, amit korábról ismer, ez

2006) ugyanerre a szintaktikai formulára épül, mintha ezek az (ön)életrajzok valami különös nyelvi okból mind összetartoznának.

a haza nem fogadja be őt. A visszaút előtt néhány órával kiderül, hogy mégsem utazhat, és innen kezdetét veszi egy egészen karkai történet, melynek során a főszereplőnek, mint valami epikus hősnek, számos próbát kell kiállnia: bár nem tudja, miért vált a rendszer ellenségévé, mégis be kell bizonyítania, hogy nem ellenség, és el kell érnie, hogy kiengedjék az országból. Időközben ráeszmél, hogy rokonai és barátai mekkora szegénységben élnek – itt felvillannak azok a képek, amelyek máig oly jellemzőek Kubára: az omladozó óváros Havannában, a tányéron mindig a bab és a rizs, a folyvást sorban álló emberek. Érzékeli az egészségügyi rendszer közelgő összeomlását, a kulturális élet vizsontagságait, a cenzúrát, a kulturális monopóliumot, vagy épp a homoszexuálisokat sújtó rendelkezések következményeit is. A barátokkal folytatott beszélgetések árnyalják a személyes benyomásokat; miközben az olvasó bepillantást nyer Havanna bámulatos színés és szíporkázó intellektuális életébe, láthatja egyszersmind azt is, hogy ennek a szellemi sokszínűségnek és pezsgésnek hamarosan vége, a politikai kontroll felőrli és bedarálja az egyéniségeket, ha nem sikerül még időben elmenekülniük, ahogyan sokakkal együtt Cabrera Infante tette. A korábbi regények helyszíneit, a mozikat, olcsó moteleket és kabarékat hivatalok és irodák nyomasztó terei váltják föl, ahonnan a főhős, miután minden próbát kiállt és minden akadályt legyőzött, hazatérhet az óceán túloldalán a másik szigetre, ahol felesége várja.

Fidel Castro végül túlélte Guillermo Cabrera Infantét, aki 1965 után soha többé nem tért vissza szülőföldjére, Londonban halt meg 2005-ben. Irodalmi Tükörszaga azonban, amelyet Lewis Carroll, Laurence Sterne vagy James Joyce nyomdokait követve regényről regényre, kötetről kötetre épített fel Londonban, talán valódibb képet rajzol a szigetről, mint ami a tükör innenső, a valóság felőli oldalán oldtimerek karosszériájában tükröződve csillan meg.

Alexander von Humboldt a levegő legáttetszőbb tartományának nevezi Mexikóban az Anahuac völgyét, Carlos Fuentes pedig ezt a metaforát használja *Áttetsző tartomány* című regényében (1958), amelynek főszereplője Cabrera Infante oly sok művéhez hasonlóan Mexikóváros, amelyet az ott élő sokféle ember beszédmódján keresztül idéz meg. Humboldt járt ugyan Havannában, ám nem láthatta ezt a másik várost, a Cabrera Infante regényeiben ábrázolt, szimmetrikus Havannát. Ha látta volna, talán úgy gondolja, nincs ennél áttetszőbb, mégis ennél valóságosabb, étellel telibb vidék.