

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

HEATHER CAHOON
NIELS HAV
MATTHEW ROHRER
RONN WIEGAND
VERSEI

BRIAN EVENSON
ZAHAR PRILEPIN
CHRISTOPH RANSMAYR
PRÓZÁJA

INTERJÚ
BEREMÉNYI GÉZÁVAL

BOLLOBÁS ENIKŐ
CSATÓ PÉTER
GULA MARIANNA
REICHMANN ANGELIKA
TANULMÁNYAI

KRITIKÁK
ALBERT CAMUS
JONATHAN FRANZEN
PHILIP ROTH
KÖTETÉRŐL



HETVENEDIK ÉVFOLYAM

2019/9



alföld

HETVENEDIK ÉVFOLYAM — 2019. SZEPTEMBER

- 3 NIELS HAV versei: Apa látogatása; Epigramma
4 NILS CHRISTIAN MOE-REPSTAD versei: 14. Mérgezés; 15. Mérgezés
6 MAREN KAMES verse: Aztán visszafordulok...
10 CHRISTOPH RANSMAYR: Egy félénk férfi atlasza (elbeszélésrészlet)
15 DÁVID KIRÁLY versei: A 27-es zsoltár; A 32-es zsoltár
17 JOHN MILTON epikus költeménye: Elveszett Paradicsom (részlet)
21 WILLIAM BUTLER YEATS versei: Salamon és a boszorkány; Egy szélben
táncoló gyermekhez; Marcsi néni balladája
25 SAM TAYLOR versei: Amerika: egy önéletrajz; Realizmus: tájkép a testről
bármely hosszúsági fokon; Coda: akiért a harang szól
28 EMILY DICKINSON versei: 1695; 1741; 1571; 315; 1287
29 HEATHER CAHOON versei: A prérifarkas és a kereszt; Meta
31 BRIAN EVENSON: Lányok a sátorban (novella)
37 TERRANCE HAYES verse: Az arany ásó
38 RONN WIEGAND versei: Az a baj az elefántokkal; Ahogy néznek rám;
Csak recept
40 MATTHEW ROHRER versei: Ennél aztán semmi nem magányosabb;
Vers Virgil Bănescunak; Hommage a József Attila
43 ZAHAR PRILEPIN: A kolostor (regényrészlet)

könyvhét

- 49 BEREMÉNYI GÉZA: Kedves Barátaim a Könyvben!
51 Véletlenül nem marad meg semmi (Bereményi Gézával Szirák Péter beszélget)
58 BÁRÁNY TIBOR: A barátság, kedveseim, visszafojtott sírás (Bereményi Géza –
Vető János: Antoine és Désiré. Fényképregény az 1970-es évekből)

tanulmány

- 67 BOLLOBÁS ENIKŐ: Alkeszek, homárok és húhák (Salinger és Updike új
fordításban)
80 CSATÓ PÉTER: Metalepszis és vallomásosság (A narratív igazság[ok]
destabilizációja Paul Auster Láthatatlan című regényében)

- 96 GULA MARIANNA: „Hullámfehér egybekelt szavak” (Szentkuthy Miklós Ulysses-fordításának [1974] és átdolgozott változatának [2012] hangzásvilága)
- 107 REICHMANN ANGELIKA: Coetzee megszólal magyarul (Alkonyvidék, avagy fordítás és intertextualitás)
- szemle
- 120 MIKLÓS ESZTER GERDA: Műkincslopás és színkeverés (Albert Camus: Az idegen; ford. Ádám Péter, Kiss Kornélia)
- 125 SZÉP ESZTER: Az idegen megmutatkozása (Albert Camus – Jacques Ferrandez: Az idegen; ford. Bayer Antal)
- 129 SÁRI B. LÁSZLÓ: Madarak és emberek (Jonathan Franzen: A világ végének vége; ford. Bart István)
- 134 KÁLMÁN C. GYÖRGY: A nagy kérdés (Philip Roth: Isten veled, Columbus és öt elbeszélés; Nemesis; ford. Nemes Anna)
- 137 VISNYEI PETRA: Három évszázad hangjai Ghánától Kaliforniáig (Yaa Gyasi: Hazatérés; ford. Csuhai István)
- 140 TELEKI ANNA: Az élni akarás imája (Narine Abgarjan: Égből hullott három alma; ford. Goretity József)

képek

HORROR PISTA grafikái

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA





NIELS HAV

Apa látogatása

(BESØG AF MIN FAR)

*Halott apám látogatóba jön.
Leül az egyetlen székemre,
és azt mondja: Na, Niels!
Erősnek látszik, lebarnult, fekete haja ragyog.
Volt, hogy mások sírköveit mozgatta, vasrúddal,
talicskával,
és én is segítettem neki.
Most maga mozdította el a saját sírkövét.
Hogy megy a sorod? – kérdezi.
Mindenről beszámolok,
beszélek neki a terveimről és a kudarcaimról.
A falon látja a tizenhét kifizetetlen számlát.
Dobd ki ezeket – mondja –, visszajönnek úgyis.
Nevet.
Évekig viaskodtam magammal – mondja –,
ébren fekiüdtem, és azon tépelődtem,
hogyan kell rendes embernek lenni.
Az fontos.*

*Megkínálom cigarettával,
de már abbahagyta a dohányzást.
Odakinn a naptól felszikkáznak a tetők és a kémények,
a szemetesek zörögnek, és kiabálnak az utcán.
Apa felkel,
az ablakhoz megy, lenéz.
Szorgoskodnak – mondja. – Ez jó.
Csinálj te is valamit!*

Epigramma

(EPIGRAM)

*Egy egész életet eltölthetsz
a szavak társaságában,
anélkül, hogy valaha is megtalálnád
a megfelelő szót.*

*Mint az a nyomorult hal,
akit magyar újságokba göngyöltek.*

*Egy az, hogy már nem él.
A másik, hogy nem ért
magyarul.*

MÁNDY GÁBOR FORDÍTÁSA

NILS CHRISTIAN MOE-REPSTAD

14. Mérgezés

(14. FORGIFTNING)

*Ha trükközöm kicsit a történelemmel és a számokkal
akkor háromszor jártam Konstantinápolyban*

*először, hogy az első zsinat idején
eljussak Nikaiába, ahol gyilkossá válhattam volna
akárcsak Dávid és Caravaggio, Konstantin fejével
az egyik kezemben, a filioque-záradékkal a másikban*

*de az egész Ilonával kezdődött
és még korábban a rómaiakkal
akik ípart csináltak a keresztépítésből*

Ilona három darabkát akart a legszentebb keresztből

*és Konstantinápolyban másodszor
Jézus keresztje és Ilona miatt jártam
aki térdre rogyott, mikor meglátta a sebeket a tenyeremen*

*„mielőtt Jézus elcsendesítette a vihart a Genezáreti-tavon
borog lyukasztotta át mindkét tenyeremet”*

kicsoda ez, hogy mind a szelek, mind a tenger engednek néki

*bárom napja még érintettem Jézust, és tudtam
hol van a sírbarlang, de a keresztet
a rómaiak szedték le, hogy újra felhasználják
kibaszott smucigok*

*a harmadik napon megnyílik az ég:
felmegyek az én Atyámhoz
és a ti Atyátokhoz, és az én Istenemhez, és a ti Istenetekhez*

ez a szív, ez a kereszt, ez az írás

*Mózes, Dávid, Ábrahám, Jób
Bábel, a királyok könyvei, és a gnosztikusok – erre gondolok*

*Ilona kibontja ujjait:
„ő az első keresztény császár anyja
és szerelmes vagyok belé, de a sebeim feletti extázisban
nem lát engem”*

*a Hagia Sofia a hit óriása
de én nem találok semmit a szent keresztből*

*Mária, Mária Magdolna és a tanítványok
sem képesek előteremteni három nap alatt
egyetlen szálkát sem*

*ez persze érthető, húsvétkor, a Gecsemáné
a szenvedés, az árulások, a csodák, a feltámadás
az utolsó vacsora, mindenféle leölése
és helyes elfogyasztása után*

*a vita azóta is folyik istenekről és istenről
írásról és írásokról
életszabályokról, imákról, áldozatokról*

*hogyan elkerüljük az elvágott torkú fiúgyermekeket
a patakokban folyó vért, a mérgezett vizet, a sáskákat
a szárazságot, a sóbálvánnyá váló rokonokat*

a harcosokat és az előbőr nélküli fiúkat

*a legszentebb keresztet, bálványokat vagy egyistent
Jézus egyszerű volt, egyszerű, mint a hit vagy a szó*

*Konstantinápolyban harmadszor
most voltam*

15. Mérgezés

(15. FORGIFTNING)

*Ülök ebben a méltatlan székben
tablettákat teszek a nyelvem alá
és részvényárfolyamokról olvasok a sárgás papír fölött*

*tudom, hogy jön a hányinger, annyira kézzelfogható
mint a súlyok, amiket egy szobával feljebb emelgetnek*

*„7000 kalória per nap
és mi a szar az a terménytőzsde”*

*inkább nem gondolok a Bayerre, Lundbeckre, GSK-ra
csak ráharapok a nyelvemre, a hirtelen fájdalom
eszembe juttatja a veszteségeket, nagy veszteségeket, mint egy háborúban*

*a polgárháborúk
a vér íze és a hatóanyagok
penetrálják a nyelvi visszeret
vagy a hányinger, a kézzelfogható hányinger*

*csilingelnek a vassúlyok, a vas, amit egykor
a mocsarakból bányásztak ki*

„vigyázz a vízgödrökre a lápban”

*rénszarvasagancsok lógnak ki fekete kukászacskókból
áprilisban, és megértem az orvvadász történetét*

*„a háború alatt a lápba süllyesztettük a vadászfegyvereket
hogy elrejtjük és átmentsük őket”*

a régészetben vannak mocsári múmiák

*én ittam már ezekből a mocsarakból
és ismerem a belek mozgását, a hullámozást
a torokban: fel, le, fel, fel
mint a nyersolaj, a pálmaolaj grafikonja*

*számolok, 1, 2, 3, 4, 5, 6
a következő hullámig, a legnagyobb hullámig*

*a tengeri madarak öngyújtókat, kupakokat, nájlonszínórt öklendeznek fel
vonóháló, műanyag evőeszköz és Barbie babafejek
a frissen kikelt fiókáknak*

*a halott sirályokat partra mossa a víz, a fiatalok
sosem repülnek ki a fészekből*

*az Északi-tenger teteje: olajfoltok, rozsdaszármazékok
hajók vergődő acélteste*

ez itt a lassú szétesés, a szájúreg megtöltve vízzel

összehajtom az újságot, és az alsó ajkamhoz tartom

NYSE-HANGSENG-LSE-NIKKEI-FSE

*vas a vasnak, erősebben, szinte, mint a templomi harangok
a leghosszabb háborúban
a legdicsőbb, ősi háborúban*

VAJNA ÁDÁM FORDÍTÁSA

MAREN KAMES

Aztán visszafordulok...

*(DANN GEHE ICH ZURÜCK...)**

Aztán visszafordulok. Aztán ahogy éppen visszafordulok
a térdig érő iszapban, keresztül a félig érett trágyán, ezen a szétfröccsenőn,
valahová messze igyekszem innen, a kerítésen túlra, látszólag
egy célirányosan egyenes vonalban, tágas síkon keresztül,
támolygok bár, de fájdalmat nem érzek, mögöttem a farkasok,
és hallom nevetésüket, és egyszer csak távolból
a csöndet. A csöndből pedig ezt hallom:

*Hallom az apró neszt melyet nyelved
a szájúregben ébredéskor hallat kezedet ahogyan
a párnán fejem mellett mozog hallom az
utcát alattunk ahogy egyre nyüzsgőbb hallom a vízcsofogást
szüleink háza előtt.*

*A vízcsofogást szüleink háza előtt melyet hallgatva
nyolcvanhat és száztizenkét centiméteresen álltunk
ketten melyet hallgatva látom magunkat ahogyan te
leguggolsz és egy kis bottal összetereled a kavicsokat
és mindkét kezéd vízbe mártod és dünnnyögsz
én meg a víz felé nézek ahogy a patak a
köveken át balad és a kanyarulat után a völgybe visz.*

* Eredetileg cím nélküli részlet a *Halb Taube Halb Pfau* (2016, Secession Verlag) című kötetből.

*Hallom ahogy hátunkra csepegnek a párkányok
ahogyan mögöttünk a köd egyre ereszkedik a messzi völgyben
hallom a hollókat.*

*Hallom a vonatok irányváltását ahogy elhaladnak
a völgykatlanban fekvő sínpárokon hallom sírásodat te négyéves vagy
és ökölbe szorítod kezed a zsebedben hallom a
hegyoldalban álló ház falait bejáró hidegséget
valahol a távolban ahol előtte nagyapánk ül
egy padon és a botjával csíkokat rajzol a földbe ahogy
motyog a völgy felé fordulva vagy a hegyoldalt borító ködbe
ahol apánk áll és fát vág a fejszecsattogás
úgy visszhangzik a völgy felett mint ahogy nagyapánk botja
kopog a porban mikor fejét oldalra billenti
a völgy felé biccentve vagy bele a ködbe.*

*Hallom a kavicsokat a víz felett kacsázni egy víztározó mellett lenn
a völgyben ahol állunk és nevetünk és lapos
lágyságokat keresek és apánk a kavicsokkal kacsázik és
kacsázol te is de kavicsaid nem jutnak messzire.*

*Hallom ahogy apánk tenyerébe fogja anyánk
arcát miközben anyánk lehajítja fejét és az ablakok felé fordul
amelyek előtt csöpög a harmat a párkányról és ami alatt ülök
ami alatt a nagyapánk ül a padon és tekintetét
a varjak felé fordítja és oldalra billenti fejét és
a folyó felé pillant aminek a partján ott guggolsz aminek a partján előre
hajolsz és nagyapánk azt mondja hogy vigyázz ott lenn a völgyben
ahol a gyorsvonatok váltják egymást.*

*Hallom apánk lefelé haladó lépteit a lépcsőn keresztül
a folyosón át az utcán a folyóhoz és a folyókanyar után
le a völgybe hallom anyánkat az előszobákon átrohanni
a felettünk lévő emeleten nagyapánk műfogsorát
távolból kattogni hallom az apró köveket
a zsebedben összekoccanni négyéves vagy és most
kihúzkod magad mellettem és nézel az
ablakból elnézel felettünk és a szemközti háztetőre
pillantasz ahol két varjút látsz akik az
antennákon tanyáznak és fejüket oldalra döntik és
biccentenek és a földről csipegetnek a ház előtt
a hegyoldalban ott ahol anyánk a forgácsot söpri össze
és elijeszti a madarakat s azok átrepülnek
a hegyoldal felett ahol nagyapánk áll botjára
támaszkodva és azt mondja hogy vigyázz lenn a völgyben ahol apánk*

a sín párok mellett áll és a kalauzokkal vált szót és nevet.

Hallom ahogy a víz a völgybe folyik a gyorsforgalmi út alatt a kezéd sebesen halad át a vízen ott jár a vízfolyás mentén a ház előtt apánk kacaját a völgy aljáról hallom ahogy széttépnek egy gyöngysort hallom a gyöngyöket az előszobákon keresztül kopogni a házban és az utcán át egészen a sín párokig odalenn.

Hallom ahogy anyánk nagyapánkat eteti aki most négyéves és kezét ökölbe szorítja a zsebében hallom ahogy apánk elhagyja a házat az utcát a várost.

Hallom ahogy egy vízesés egy régvolt helyen a völgybe zuhan álomba zuhan hátam mögé az én hátam mögött a párkányok melyekről csöpög a víz olyan ütemben ahogy nagyapám botja a földön kopog a ház előtt a hegyszoldaton ami előtt nagyapám ül és halkán motyog a völgy felé vagy a hegyszoldaton ereszkedő ködnek hallom ahogy anyánk a sínek mentén végigfut gyöngyöket keresve.

Hallottam ahogy a varjak felcsipegetik a gyöngyöket a varjak elpöckölik a forgácsot a kavicsokat elhajítják távol a párkányoktól a hátunk mögött egy völgyben messze mögöttünk.

Hallottam a zúgást az utcán alattunk egy vízfolyásnál valahol messze innen.

Hallottam ahogy a harmat csöppen.

TRIPPÓ SÁNDOR FORDÍTÁSA

Egy félénk férfi atlasza

(*ATLAS EINES ÄNGSTLICHEN MANNES*)*

A VADON SZÉLÉN

(AM RAND DER WILDNIS)

Láttam egy fiatal nőt Bécs keleti szélén, a *Donauspital* néven ismert terebélyes épületegyüttes pszichiátriai osztályának tükörfényesre törölt folyosóján. A nő térdelt a műanyagpadlón, s láthatatlan papírral és láthatatlan forgácsokkal tüzet próbált gyújtani. A papírt, ami mérete alapján újságpapír lehetett, gondosan kismítgatta, mielőtt gyújtóssá gyűrte össze, amelyet forgácsokkal és ágakkal rakott körbe. Az ágakat a levegőből törte le.

Azután hasábokkal vagy husángokkal, amiket a háta mögül vett ki egy láthatatlan rakásból, máglyát kezdett építeni a törékeny alkotmány köré. Végül minden készen állt egy nagy tűzhöz, egy tábortűzhöz, mert úgy, ahogy a nő halomba rakta tüzelőanyagát, csak tábortűz jöhetett létre, amit most láthatatlan gyufával próbált meggyújtani. A gyufaláng azonban kialudt az osztály egyik folyosójáról érkező léghuzatban, nem, kialudt egy szellőkésben. A szélnek kellett lennie. Ilyen tüzek a szabad ég alatt égnek.

Tenyere oltalmában második és harmadik gyufát gyújtott a nő, míg végre tüzet fogtak a gallyak és forgácsok. De a fa talán nedves volt, talán még nyersen, sietve szedték össze az erdőből, és füstölt, a nőnek ugyanis köhögnie kellett, amikor térdén állva előrehajolt, hogy felszítsa a tüzet.

A szél, amely láthatólag keleti irányból jött, a lángok túlsó oldalára kényszerítette. Ott törökülésben figyelte a lobogó, változatos színjátékot, amely visszatükröződött a szemében, és melegítette őt. Kibújt kék, fehér tollakkal mintázott köntöséből, és aztán ugyanolyan színű, de tollminta nélküli hálóingben ült a parázs előtt, és behunyta a szemét. Amikor megkérdeztem, hogy melegedhetnék-e mellette, bólintott anélkül, hogy kinyitotta volna a szemét, de egy szót sem szólt, és mint egy lassú, monoton dallam ritmusára, ringatózni kezdett.

Aki ott ült, ahol mi ültünk, és egy idő után felállt, hogy kinyújtóztassa tagjait, és körülnézett, egy osztályos nővért láthatott az üvegfülkéjében, egy gyakran mosolygó, figyelmes és kérlelhetetlen nőt, az kitárt szobaajtókat láthatott, egy sivár ebédlő becsavarozott, soha ki nem nyitandó ablakain át pedig, ahol a betegek elfogyasztották ételüket, vagy régi képesújságokban lapoztak, a Duna menti ligetek távoli, hangtalanul zúgó fáit láthatta, óriási fekete nyárfák, fehér fűzfák és tölgyfák szelíden mozgó koronáit, vízierdőket, amelyekben a Duna holtágainak labirintusa, a kiterjedt nádastavak és virágzó berkekkel körülzárt pocsolyák esti felhőtornyok tükörképét szórták vissza az égre.

E sötét, csöndes vizek partjain szürke gémek és jégmadarak vadásztak. A kidőlt faóriások ágain kárókatónak gubbasztottak, szárnyukat szárítgatták az utolsó nap-sugarakban, miközben a nádiposzáták és törpegémek szédítően gyors futamokkal

* Az *Atlas eines ängstlichen Mannes* (Fischer Verlag, 2012) Christoph Ransmayr több évtizedes utazásainak hetven epizódban megírt története: elbeszéléskötet, útinapló és költői világtérkép.

dalolták ki területük határait. A mocsaras őserdőt tarkító aszályos területek, e zizegő szavannák fölött bárki, akinek egy orvosi ítélet néhány órára, netán egy napra is kimenőt engedélyezett, az emelkedő légáramlás oszlopaiban vörös kányákat és rétisasokat láthatott spirálban körözni, darázsölyveket, sólymokat.

A fiatal nő azelőtt ornitológusként, iránymikrofonokkal felszerelt erdőjáróként, sőt még maratonfutóként is bebarangolta a kinti, becsavarozott ablakokkal keretezett vadont, e mostani, kora nyári napokban viszont már *kimenőpapírt* sem kért magának. Egyáltalán nem beszélt.

Hogy odakint most nappal is, órákon át hallani lehetett a csalogányokat – elvégre a körüludvarolt fajtársakat nem csak sötétben kellett elbűvölni, a saját területet pedig nappal is határvédő énekkel kellett őrizni, hogy a folyómenti erdők fekete golyái úgy repültek át a kórház sok-sok tetője fölött, mintha a kémények, szellőzőkürtők és parabolaantennák fészekrakásra való alkalmasságát akarnák ellenőrizni, a tűznél ülő nőt ez mind nem érdekelte. Már tizenegy napja hallgatott.

Most azonban hirtelen felkapta a fejét. A sok állathang valamelyikére fülelt, egy távolról ide hallatszó csábénekre vagy vészkiáltásra? A fényes padlón gumikerekek csikorogtak. Vacsoraidő.

Egy fehér ruhás asszisztens, egy filippínó tompa fényű rozsdamentes acélkocsit tolt végig a folyosón. Az ételhozó, aki szinte eltűnt kocsija mögött, Tubuanból, a Celebesz-tenger partján fekvő kikötővárosból jött Mindanao szigetéről, és három éve dolgozott ezen az osztályon, anélkül, hogy családját, amelynek állandóan magánál hordta a fényképét, ez alatt az idő alatt csak egyetlenegyszer is látta volna.

Kocsija rekeszeiben névtáblákkal ellátott tálcák feküdtek lassan kihűlő ételekkel. A betegszobákban minden hét elején listákat osztottak szét, amiken a páciensek menüket ikszelhettek be az aktuális hétre szóló kínálatból. Az aktuális hét; a jövő hét; meg az azutáni hetek: azok közül, akik itt hétfőről hétfőre odatették ikszeiket a listára, szinte senki sem számított arra, hogy esetleg már a beikszelt ételek elkészítése előtt elbocsátják.

Mikor az acélkocsi a tűz felé közeledett, a fiatal nő oltalmazóan tárta karját a lángok fölé, amelyek feltehetően már leégtek. Mekkora szikrafelhő fog itt kerekedni, ha ez az acélkocsi áthajt a parázson! De a filippínó lassan és óvatosan kitérve tolta el járművét a nő mellett, mellettem és a parázs mellett; neki már ismerős volt a tűz.

Vacsora, mondta a nőnek. Nem akar vacsorázni? Eper a desszert. Csakugyan, eperszezon volt.

A fiatal nő ismét behunyta a szemét, és úgy tűnt, hogy nem hallotta meg a kérdést, de aztán némán megrázta a fejét.

Mikor a hangszórókon át vacsorára felszólított páciensek kijöttek szobáikból, kihúzták tálcájukat az acélkocsiból, és aztán táborhelyünk mellett elhaladva bevitték az ebédlőbe, a nő hirtelen a tűzre mutatott, és rám nézett. Arra kért, hogy vigyázzak a tűzre?

Azt akarta, hogy maradjak ott, ahol vagyok, amíg ő felállt, és a tükröfolyosón át bement a szobájába, ott pedig lefeküdt az ágyára. Az ajtónyíláson át csak a csupasz lábfejét láttam. Szobája ablaka, mint minden ablak ezen az osztályon, be volt csavarozva, itt azonban senkivel sem kellett osztoznia a vadon látványán. Itt talán még a fák zúgását is hallotta.

Vajon megint elbújt csukott szemhéja mögé, a vízierdőkbe, vagy most, átnézve lába pirosra lakkozott lábujjkörmei fölött, az üres falat bámulta, amelyről las-

sanként eltűnt a nappali fény? Vagy a vízililiomokat? A fal melletti asztalon az osztály készletéből kölcsönvett virágváza állt nagy csokor vízililiummal abból a fajtából, amelyik most kezdett virágozni az ártéri ligetekben.

Úgy, ahogy most feküdt az ágyán, a fiatal nő megszabadulhatott a kameraszem tekintetétől, amely az ágy felső vége felett lebegett, és éjjel-nappal rászegeződött. Az ágy, az asztal, a vízililiomok, minden abban a szobában a sok fekete-fehér kép egyikéhez tartozott, amelyek egy nagy ellenőrzőmonitoron vibráltak egymás mellett a folyosóvégi üvegfülkében, ott, ahol a tűz égett.

Ezen a képernyőn üres és *foglalt* szobákat lehetett látni, alvó vagy magukba merült embereket, széken ülő embereket, fel-alá járkáló vagy az ablaknál álló embereket. Késő délután, egy órával a vacsora ideje előtt egy fehér kórházi inget viselő férfi volt látható az ellenőrző képernyő jobb alsó szélén. A padlón ült egy zárt szekrényajtó előtt, amelyre egy nagy szívet vagy talán almát rajzolt. Eszközét, a filctollat elvette tőle az ellenőrző kabin kiküldöttje. Most felhúzott lábbal ült műve előtt, és semmit nem akart enni, fejét a térdére hajtotta.

Amikor még beszélt, a fiatal nő ez ellen a szem ellen harcolt; hiába. És hiába volt az éjszakai sötétségért folytatott harca is: szobájában soha nem hunyhatott ki a fény. Alvás idejére lehetett kevésbé harsány, már-már derengő, de soha nem hunyhatott ki. Elvégre a sötétség leple alatt megtörténhetett, aminek soha nem volt szabad megtörténnie, soha ebben a házban a város szélén, a vadon szélén, ahol mindenről, mindenről gondoskodtak, és mindentől megvédték az embereket, ami az életüket fenyegette, megvédték még saját maguktól is.

Az első itteni napjaiban, mondta a fiatal nő akkor, amikor még beszélt, az első napjaiban egy hang beszélt hozzá, amely nyilván ehhez a szemhez tartozott, beszélt hozzá a falból, suttogott a párnából, még a feje belsejéből is, folyamatosan... És amikor már nem bírta tovább, és fülére szorította az öklét, hogy végre csend legyen, csend!, ez a hang a kagylóból jövő tengerzúgáshoz hasonlóan még a zárt ökleiből is hallható volt:

Soha! Soha, soha, suttogta, zümmögte, mormolta ez a hang újra meg újra, mint egy litániában, éppoly véget nem érően, mint a fiatal nő szobájában a fény, soha ne emelj kezet magadra.

A VILÁGÚRBEN
(IM WELTRAUM)

Láttam egy bársonyfekete, számtalan fényponttal tetovált sötétséget magam fölött, egy látszólag határtalan, a mindenség legtávolabbi örvényeiig kifeszített égboltot, miközben feküdtem a csónak lapos fenekén, amely egy maori révész evezőcsapásai alatt siklott az éjszakában.

A szerteágazó, vízerektől elárasztott barlangrendszer, amelyben a révész evezve és csáklázva kalauzolt, Új-Zéland Déli-szigetén, a Te Anau-tó partjától vitt mélyebbre a Murchison-hegység belsejébe. Hogy odakint, a jégkéregtől csikorgó tóparton egy augusztusi nap ért véget, egy viharos téli nap, amely a hágókon új havat hozott, annak idebent, a hegység belsejében nem volt jelentősége. Itt az év minden szakában egyenletes hőmérséklet és olyan szélcsöndes sötétség uralkodott, amelyben valamennyi csil-

lagfelhő, galaktikus köd és gömbcsillaghalmaz ellenére, ami a fejem felett világított, sem a révészt, sem az evezőjét, de még a szemem elé tett kezemet sem tudtam kivenni.

Az éjjeli ég képmását a barlang mennyezetén, amely addig tükröződött a sima vízen, amíg a révész evezőcsapásról evezőcsapásra szét nem törte a tükröt, egy gombamuslica-fajta, az *Arachnocampa luminosa* lárvái metszették az áthatolhatatlan feketeségbe, két-három centiméter hosszú világító férgesekék, amelyek kékes fényükkel kérészeket és tegzeseket, éjjeli lepkéket vagy eltévedt molyokat csaltak egy leheletfinom, ragacsos selyemfonalakból font függöny csapdjába, aztán e fonalakon felhúzták hálókba, és felfalták a sötétségből kihalászott zsákmányukat. E vadászatnak alapvető feltétele volt a teljes szélcsend, ezért barlangokban űzték a legsikeresebben, a hatvan-hetven fogófonálnak ugyanis, amely egy-egy fészekből lógott, a legenyhébb fuvallatra is olyan kibogozhatatlanul össze kellett gabalyodnia, mint a gondatlan halászok horgászszinórijainak.

A csend és a szélcsend ideleln annyira tökéletes volt, hogy hallottam fejemben a vér zengését. A kiváltságot, hogy a révész a tóparti kikötőhely nagy tábláján ki-plakátolt látogatási időn kívül is bevitt a hegy belsejébe, egy farmernak köszönhettem, aki két éjszakára elszállásolt birtoka három *Bed & Breakfast*jének egyikében.

A kezén, nyakán és egész arcán törzse díszével kitetovált maori már a barlang bejáratánál jelzett, hogy feküdjek a hátamra. Így majd, mondta, lágy fuvallatokban tovavitorlázó, repülő szőnyeghez hasonlatosan bámulhatom a fölöttem fénylő csillogos eget. Am alighogy elnyújtóztam a csónak fenekén, és olyan oltalomban éreztem magam, akár egy bölcsőben, éreztem azt is, hogy mennyire fáradt vagyok. Hosszú nap volt mögöttem, amit téli utakon, javarészt egy hágó serpentinjén töltöttem: Wanakából Queenstownba tartottam a *Crown Range Summit*-on, Új-Zéland legmagasabb, országúton átszelhető hágóján át, és közben kis híján szakadékba zuhantam: miután nem sokkal a hágó csúcsa előtt sűrű pelyhekben eleredt a hó, téli viszonyokra felkészítetlen bérelt autóm a már hófutta kapaszkodón kipördült kerekeivel hirtelen visszafelé, visszafelé! S lassan az út széle és egy sziklás meredély felé csúszott. A lejtő annyira meredek volt, hogy autóm újra meg újra átpördült volna, mire leér a völgy mélyéből sötéten és hangtalanul kifelé kanyargó hegyi patakhöz.

Egy szerződésben, amely összehajtva hevert a kesztyűtartóban, természetesen ott állt, hogy ebben az évszakban minden körülmények között kerüljem a hágókat, és hogy a biztosító összes szolgáltatásától elesem, ha ezt az előírást megszegem.

Ha viszont olyan útvonalat választok, amely nem a Crown Range Summit-on át visz, hanem megkerüli a hegységet, céloimat, a Te Anau-tavat és barlangjait sem igen értem volna el sötétedés előtt. Nem szólva arról, hogy bár viharos, de még szinte felhőtlen volt a nap, amikor a hegységet átszelő út mellett döntöttem.

Már arra készültem, hogy kiugrom a kocsiból, hogy ily mód egy gazdátlanul a hegyi patakba csapódó kölcsönautó áráért visszavásároljam pusztá, ahogy akkor éreztem, drámai veszélynek kitett életemet, amikor a kocsí centiméterekkel a szakadék előtt megállt: a tehetetlen sodródás e pillanataira visszagondolva olyan biztonságosnak és boldognak láttam helyzetemet a csónak fenékdesházán, hogy a védettség bágyasztó érzésében kis híján álomba siklottam át, egy álomba, amely maga is a csillagokról szólt.

A négy hegymászó, aki egy hosszú túráról visszafelé tartva felfedezett totálkár és életveszély közti lebegésemben az út szélén, majd hőláncokkal felszerelt dzsip-

jével átvontatott a hágó tetején, és egészen a hóesés határáig kísért, ennek az álomnak a peremén olyan védőszellemként bukkant fel, amilyenek csak a maorik földjén törődnek a félénk és veszélybe került lelkekkel.

Ilyen szellem volt talán az én tetovált révészem is. Olyan jól ismerte a barlang-labirintust, hogy a csónakot lámpa nélkül vezette a sötétségen át, evezőjét pedig mint egy vakbotot. Csillagok alatt siklottunk tova. E csillagok némelyike, mondta, fényesebben világít, mint társai, ezek az éhes lárvák, hiszen az ő fényüknek kell a legigézőbbnek lennie, más *glow worms* viszont, amelyek éppen túl voltak a zsákmányejtésen, és jóllaktak, halványabban fénylettek, megint mások pedig, amelyek már a bebábozódásra készültek, és azt akarták jelezni, hogy hamarosan készen állnak a szaporodásra, felragyogtak, elaludtak, és újra felragyogtak, *villogtak*.

Itt a mélyben sincs tehát máshogyan, magyarázta a révész, mint odakint az éjszakai égen, a Te Anau-tó és a hófödte csúcsok felett, odakint is vannak csillagok, amelyek periodikusan változtatják fényerejüket, vannak erős és gyenge fényű napok, sötétködök, fekete lyukak. És egyes rovarkutatók, folytatta, tényleg azt állítják, hogy e gombamuslica foszforeszkáló lárvái nem többet és nem kevesebbet akarnak, mint megtévesztően utánozni a tiszta csillagos eget, hogy zsákmányukat azzal az illúzióval ringassák biztonságba, miszerint a selyem fogófonalak felé röpülve egy békés nyári éjszakában és határtalan szabadságban surrog, verdes és vitorlázik.

És ekkor csónakunk furcsán rugalmas zátonyra futott. A révész elfektette az evezőt, és bekapcsolta homloklámpáját, amely aztán, nem másként, mint egy egész város fényharangja az éjjeli eget, itt is minden csillagfelhőt túlragyogott, és már-már eltüntetett. Kalauzom a kezét nyújtotta, hogy segítsen kilépnem a csónakból egy föld alatti tó ropogó partjára, egy olyan talajra, amely vastagon, sőt méternyi magasan halott rovarokkal, csillogó szárnyakkal, cérnalábakkal, kitinpáncélok-kal volt borítva.

A több hónapos, világító lárvastádium, csillaglétük, mondta a révész, messze a leghosszabb szakasz e rovarok életében. Amikor a bábból végre kibújik egy szárnyas lény, már csak néhány utolsó nap marad számára, s az mind a szaporodást szolgálja. Mert a *lovers*, mondta a révész, a szeretők, amelyek a sötétben aztán mászva vagy surrogva igyekeznek egymás felé, szájj nélküli teremtmények, sem evőszerszámaik, sem emésztőszerveik nincsenek, és repülni is csak üggyel-bajjal tudnak. Így többnyire elhagyott selyemfészkek közvetlen közelében várnak párjukra, amellyel együtt, a szerelmi aktus és peterakás után, éhen halnak, és lehullnak az égből, a sziklás talajra és a vízbe, amely, ha a külső világ felhőszakadásainak hatására emelkedik, aztán megint süllyed, maradványaikból a barlang egyes partjain e ropogó múmiaszörnyeket halmozza fel.

Most akkor, mondta a révész, ezeken a szörnyeken megyünk még egy darabig, mélyebbre a hegység belsejébe, az éjszakába, az égbolt pereméig. És kikapcsolta a lámpáját.

Ne féljen, hallottam a révész kioltódó képét, láthatatlan kalauzomét, aki kézen fogott, ne féljen, a fejünk fölötti tejutat fogjuk követni egészen a végéig, és közben attól sem kell tartanunk, hogy orra bukunk. Mert aki ebben a sötétben megbotlik, és elesik, puha talajra, *stardustra*, csillagporra érkezik.

DÁVID KIRÁLY

A 27-es zsoltár

(דָּוִד לְיֵשׁׁוּעַן יְרֵמְיָהוּ קִינָה אֶרְיָא יִמְצָא)

1 Megírva DáViD által:

iSTeN, világosság és szabadulás,
félnem kell?

iSTeN, életvédő bástya,
rettegnem kell?

2 Amikor a gonoszok közelegtek ellenem,
hogy a testemet egyék,
a szorongatóim és ellenségeim –
ők botlottak és ők estek.

3 Bár tábor áll ellenem,
nem félek.

Bár háború támad ellenem,
mégis bizakodom.

4 Egyet kérek iSTeNtől,
azt keresem:

minden napján életemnek
iSTeN házában lakbatást,
hogy lássam kedvességében őT,
hogy kutakodhassam palotájában.

5 Elzár menedékében

a megveszekedett napokon,
elbújtat sátrának rejtekén,
sziklára menekít engem.

6 És most magasabban hordhatom fejem
sok-sok ellenségemnél.

Sátra alatt ujjongva áldozom
énekkel és zsoltárral iSTeNnek.

7 Hallgasd meg, uRam, hangomat,
könyörületedért és válaszodért kiáltok!

8 Beszéltem RóLad a szívemmel,
kéresemre az aRCodat
kutatom, uRam.

9 Ne rejtse el hát tőlem,
még ha bosszantó szolga is vagyok!
Segítőm voltál, most már tarts ki mellettem,
legyél szabadulásom iSTeNe.

10 Ha apám és anyám el is hagynak,
az úR befogad engem.

- 11 Légy útmutatóm, uRam,
ne vigyen félre az ösvény,
mert sokan figyelik lépteimet.
- 12 Ne vess szorongatóim torkába!
Mert hazug szájak támadtak ellenem,
és törvénytelen tanúk.
- 13 Hittem, hogy meglátom az uRat az élők között.
- 14 Vársz iSTeNre!
Erős vagy és bátorodó szívű!
Csak azért is vársz az úRra!

A 32-es zsoltár

(דָּוִד לִיכְשֵׁם עֶשְׂפָּ-יִישׁוּן יְרֵשָׁא: דָּאָפֶק יִסְכֵּי)

- 1 DáViD
elmélkedése.
- Boldog az, aki felmentetett hűtlenségből,
akinek más dolgok elfedték vétkeit.
- 2 Boldog az, akit JaHVe nem lát bűnösnek,
és lelkében csakugyan nincs csalárdság.
- 3 Hallgatásomért csontjaim megritkulnak,
hiába a mindennapok orozslánordítása.
- 4 Rám nebezűl kezéd nappal és rám nebezűl éjszaka,
kiégek alatta, mint nyár alatt a mező.
Szelá.
- 5 Vétkeimet tudtadra adtam,
bűnösségemet nem takargattam.
Mondtam:
Hűtlenségemről JaHVénak vallok.
És Te vétkeimet kipöccintetted a bűnök közül.
Szelá.
- 6 Hát imádkozzanak a kegyesek, mikor összeúzatnak,
mikor a nagy víz kicsap a partjára, és elvág mindenkit TőLed.
- 7 Te vagy a rejtekhely,
szorongatástól őrzöl,
körülveszel, hogy megszabadíts.
Szelá.
- 8 Hadd oktassalak és tanítsalak ki, melyik úton járj,
tanácsom és szemem rajtad lesznek.
- 9 Ne legyetek esztelen lovak,
ostoba öszvérek,

kiket zabla és kantár kell irányban tartson,
különben örökre távol maradnak.
10 A gonosz csupa fájás,
de aki JaHVéban bíz, kegyelem veszi körül.
11 Örvendezetek az úRban igazak, és ujjongjatok,
vidítsátok az egyenes szívűeket.

VÖRÖS ISTVÁN FORDÍTÁSA*

JOHN MILTON
Elveszett Paradicsom

(PARADISE LOST)

IV. ÉNEK

A Sátán kijutott a Pokolból, átkelt a Káosz ősi birodalmán, behatolt a Teremtett Világba, és most bosszúterveket sző. Az Univerzum és az Édenkert nagyszerűségét szemlélve visszaidézi hajdani, mennyei dicsőségét – és egy pillanatra mintha meg-
inogna.

Ó, ¹ ha most az a figyelmeztető hang,	
amit az Égből kiáltani hallott	2
ő, ² aki látta az Apokalipszist,	2
mikor másodszor leverték a Sárkányt,	
és az dühöngve jött, hogy bosszút álljon	
az embereken: „jaj a földlakóknak!”	5
bárcsak figyelmeztette volna most,	6
még jó időben az ősszüleinket,	6
hogy a titkos ellenségük ³ elindult,	
meneküljenek, és akkor talán	8
a halálos csapdát elkerülik.	8
Mert most a Sátán lángoló dühvel	9
jött le, most előszörre mint kísértő	9
– majd később az ember vádlója ⁴ lett –,	10
hogy az ártatlan, gyenge emberekre	
zúdítsa annak az első csatának ⁵	12
a csődjét, és Pokolba repülését.	12
De nem örül a messziről jövő,	13
megfélemlíthetetlen lendületnek;	13
a hencegésre sincs éppen oka.	

* A szerző köszönetet mond Balogh Csabának a nyersfordításokért és magyarázatokért, valamint Visky Andrásnak és Zalatnay Istvánnak.

<i>Hozzálát iszonyú merényletéhez,</i>	15
<i>mely a megszületéshez már közel,</i>	16
<i>most türemkedve forr feldúlt szívében,</i>	16
<i>és mint egy ördögi löveg,⁶ saját</i>	
<i>magára visszacsap. Bizonytalanság,</i>	18
<i>kétség és rettenet zilálja szét</i>	18
<i>zavart gondolatait, s fenekestül</i>	
<i>kavarja fel bensőjében a Poklot,</i>	20
<i>mert a bensőjében hordja a Poklot,</i>	21
<i>s maga körül, és nem tud a Pokoltól</i>	21
<i>menekülni egy lépésnyire sem,</i>	22
<i>ahogy magától sem tud menekülni</i>	22
<i>belyváltoztatással. Most felveri</i>	23
<i>az eddig alvó kétségbeesést</i>	23
<i>a bűntudat, az pedig felidézi</i>	
<i>a keserű emlékeit: hogy ő</i>	25
<i>mi volt, mi lett, és majd miképp legyen</i>	25
<i>rosszabb – rosszabb kínok rossz tettekért.</i>	
<i>Hol az Édent bámulja gyászosan,</i>	
<i>mely boldogan⁷ fekszik szeme előtt;</i>	
<i>hol az eget s a tündöklő Napot,</i>	
<i>mely most a Dél magas tornyában ül;</i>	30
<i>majd őrlődve, zibálva nekikezd:</i>	
 Te, aki összehasonlíthatatlan	32
ragyogással koronázva lenézel	32
birodalmadból, mint az Új Világ	
Istene, kinek látványa előtt	
az összes csillag lehajtja fejét,	35
hozzád beszélek, s nem baráti hangon,	36
és kimondom, ó Nap, ⁸ a nevedet,	36
hogy elmondjam, mennyire gyűlölöm ⁹	37
a sugaraidat, mert felidézik	37
a helyzetet, melyből lebuktam, és	
azt, hogy dicsőségesen álltam egyszer	
szférád fölött, mígnem a büszkeség,	40
és ami még rosszabb, a törtetés	40
lehajított – a Mennyekben a Menny	41
páratlan Királyával háborúzva.	41
Ó, mért! Nem ezt a hálát érdemelte	
tőlem, kit annak alkotott, ki voltam,	
abban a tiszta felsőrendűségben.	
A jószágával senkit nem zsarolt,	45
és a szolgálata sem volt nehéz.	45
Mi lenne könnyebb, mint dicsérni őt?	

Mi lenne egyszerűbb? És megköszönni.	
Ez jár. Mégis, minden jósága bennem	
gonoszra fordult, és csakis beteg	49
indulatot formált. Ott a magasban	49
már megvetettem a behódolást;	50
gondoltam, még egy lépés felfelé	50
a legmagasabbra emel, és akkor	
a végeérhetetlen köszönet	52
mérhetetlen adóssághalmazát	52
egy pillanat alatt lerendezem.	51
Milyen teher folyton fizetni, mégis	
tartozni folyton! Feledtem, amit	
folyton tőle kaptam, nem értve, hogy	55
a hálás tartozva nem tartozik,	56
mert folyton törleszt: lekötelezett,	56
de egyszersmind folyton felszabadul.	57
Akkor mi ebben a megterhelő?	57
Ó, bárcsak a hatalmas végzete	
kisebb angyallá rendelt volna engem!	59
Boldogan álltam volna, és nem ébreszt	60
törtetést a határtalan remény.	60
Vagy mégis? Ha egy éppilyen erős	
másik Hatalom ¹⁰ lázad fel, és engem	
magához állít, bár gyenge vagyok?	63
De éppilyen erős másik Hatalmak	63
nem buktak el, hanem szilárdan álltak,	
akár belső, akár külső kísértés	65
ellen felfegyverezve. És neked	65
megvolt ez a szabad akaratod	66
és erőd ahhoz, hogy megállj? Naná!	66
Akkor mit vagy kit vádolhatsz? Csakis	
a Menny ingyen szeretetét, amely	68
egyformán jut mindenkinek. Tehát	68
legyen átkozott a szeretete.	
Szeretet vagy gyűlölet, egyre megy	70
nekem, mindegyik örök szenvedés.	70
Sőt! Te magad ¹¹ legyél az átkozott,	71
mert Ellene szabad akaratodnak	71
az kellett, amit így kiérdemeltél,	
és most bánhatsz. Én nyomorult. Hova	73
meneküljek a végtelen harag,	73
végtelen kétségbeesés elől?	
Akármerre futok, az a Pokol,	75
én saját magam vagyok a Pokol,	75
és a legmélyebb mélység fenekén	76

újabb tátongó mélység fenyeget	76
elnyeléssel, melyhez képest mennyország	
ez a Pokol, melyben most szenvedek.	
Ó, hát nem tudnám elengedni végre?	
Sehol nincs megbánás, és nincs bocsánat?	80
Sehol sincs, csakis a behódolásban,	
de ezt a szót nem engedi a dac;	82
s a félelem a szégyentől a lenti	82
szellemek között, kiket hitegettem,	
de nem olyan ígéretekkel, és nem	84
azzal nagyizolva, hogy behódolok,	84
hanem hogy majd a Korlátlan Hatalmút	85
legyőzőm. Jaj nekem! Mit tudnak ők	
arról, hogy ez az olcsó hengegés	87
nekem mibe kerül? És hogy belül	87
milyen kínok alatt nyögök, amíg	
ők a Pokol trónján imádnak engem.	
Minél nagyobb vagyok a diadémmal, ¹²	90
jogarral, annál mélyebbre bukok.	
Csakis nyomorúságban tűnhetek ki:	92
ilyen gyönyört szerez a nagyravágyás.	92
De mondjuk, képes vagyok arra, hogy	
megbánjam, s a kegyelem aktusával ¹³	94
visszaszerzem a korábbi helyem.	94
Milyen hamar hívná elő a gőgöt	95
az a magasság, és milyen hamar	95
tagadnám meg a színlelt hódolat	96
fogadalmát? A könnyű helyzetem	96
miatt már semmisnek tekinteném	96
– mint kényszer alatt tett érvénytelen –	97
a kínok közt kimondott esküket.	97
Mert igaz megbékélés sose nőhet	
ott, ahol a halálos gyűlölet	99
ilyen mélységes sebeket döfött.	99
Ez csakis még rosszabb visszaeséshez,	100
még durvább bukáshoz vezetne. Drágán	
fizetnék meg a dupla fájdalommal	102
vásárolt rövid felvonásközért.	102
És ezt tudja, aki büntet, ezért	
nem küld békét. Ettől oly távol áll,	104
mint én attól, hogy könnyörögjek érte.	104
Minden remény kizárt, lássuk tehát	105
helyettünk, a száműzöttek helyett	106
az Ő újonnan kreált örömet,	106
az Embert, és a számára teremtet	

Világot.	
Hát istenhozzád, Remény,	108
és vele istenhozzád félelem,	108
és istenhozzád lelkifurdalás;	108
számomra minden jószág elveszett;	
Gonoszság, te legyél a Jó nekem; ¹⁴	110
legalább veled kettéoszthatom	110
az Ég Királyának a birodalmát,	
és veled talán több mint a felén	112
én lehetek majd a király – ahogy	112
hamarosan megtudja azt az Ember,	113
s hamar megtudja ez az új Világ.	113

HORVÁTH VIKTOR FORDÍTÁSA¹⁵

JEGYZETEK

1. Ó... a földlakóknak!: Ld. *Jel* 12,3–12.
2. Ó: János, a *Jelenések könyvének* írója.
3. Titkos ellenség: a Sátán. A héber *szatan* szó jelentése „ellenség”.
4. Vádló: *Accuser*; a görög *diabolosz* fordítása.
5. Első Csata: a Mennyei Háború, melynek végén a győzedelmes Fiúisten a Pokolra veti a Sátánt és lázadó társait (a csata leírását az *Elveszett Paradicsom* 6. éneke tartalmazza).
6. Ördögi löveg: *devillish Engine* – az ágyú korabeli elnevezése.
7. Boldogan: Az *Éden* szó jelentése „boldog hely”, a „gyönyörök helye”.
8. Nap: Az eredetiben szójáték: A Nap (Sun) mellett a Sátán a Fiúistenre (Son) is gondolhat.
9. Vö. *Jn* 3,20: „Mert mindaz, aki rosszat tesz, gyűlöli a világosságot”.
10. Hatalom: mennybeli méltóság, pl. arkangyal.
11. Te magad: a Sátán elátkozza saját magát is.
12. Diadém: korona.
13. A Kegyelem aktusa: *Act of Grace* – utalhat Isten kegyelmére, illetve jogi értelemben általános amnesztiára.
14. Vö. *Ézs* 5,20: „Jaj azoknak, akik azt mondják a rosszra, hogy jó, és a jóra azt, hogy rossz.”
15. Tudományos munkatárs Péti Miklós. A fordító köszönetet mond Nádasdy Ádámnak a lektorálásért.

WILLIAM BUTLER YEATS

Salamon és a boszorkány

(SOLOMON AND THE WITCH)

*És az arab hölgy kifakadt:
„Amint feküdtem múlt éjjel,
A puszta fűvön, szilaj hold alatt,
Salamont öelve kéjjel,
Kiáltottam egyet, oldalát
Szorítva.”*

És reá felett,
Ki érti angyal és madár dalát:
„A kakaska almafa ág felett
Kukorékolt kivirult ligetben
A Bűn előtt háromszáz évvel,
Azóta sem szólt ilyen hévvel,
Az ő hangja volt az a tiedben,
Mert hitte, Vágy és Való egybevág,
És a rossz világ végre kietlen,
Bármire vitt zsvány alma, ág,
Az öröklétet adta hírül régen,
A kakas, ki azt hitte most, ez a vég.
A szerelmes, akár sas az égen,
Jelet keres, kínja sosem elég,
A szemekben perzsel a tűz tovább,
Az ideg feszül, kutat, ki szeret,
Kegyetlen a Való és a Vágy;
És mikor végre a Vágy nyer teret,
Az isteni párnak talán
Kijózanító a nászi ág,
Hol ki-ki valós testet talál;
De véget is ér a világ,
Ha Vágy és Való egyezik, két test,
Mint olaj és kanóc, lángra lobban;
Az áldott hold, alig szállt le az est,
Sábát Salamonnak adta nyomban.

„De áll még a világ:”

„Hogy így esett,
Megérte, bár nem az volt, mire vár,
Ez egyszer a kakaska tévedett,
Talán túl erős volt egy ideál,
Vagy pont nem elég erős a helyett.”

„Az est leszállt; zene sem csendül,
Hallgat a tiltott, szent liget,
Szirom pereg puhán, reá csend ül,
Meg nem láthat emberi szem,
Csak a fűben árulkodik nyomunk,
A hold egyre szilajabb, úgy hiszem.
Ó, Salamon! Újra nekifogunk!”

Egy szélben táncoló gyermekhez

(TO A CHILD DANCING IN THE WIND)

I.

*Táncolj csak a parton, ott,
Minek törődnél vele,
Ha a szél vihart hozott?
Rázd ki hajad, túrj bele
A sós víztől csapzottan;
Fiatal vagy, nem tudhatod,
Amint a csók elcsattan,
Követi is bánatod.
Ha béresed meghal ma,
Ki köt kéverokolyát?
Minek riadnál meg hallva
A szél iszonyú sikolyát?*

II.

*Nem elég nézni kedvesen,
Nem mondta el senki,
Hogy elég a lepke keservesen,
Amint a csalit körbelengi?
Tudom, mi vár vágyak éjjelén,
De más nyelven beszélek én.*

*Tűrve, mit a sors mérne rád,
Álmodd: barátod a világ,
Szenvedj, ahogy egykor anyád,
Legyél olyan megtört virág,
De mint ki túl van java életén,
Barbár nyelven beszélek én.*

Marcsi néni balladája

(THE BALLAD OF MOLL MAGEE)

*Körém gyertek, sok kisgyermek;
Ne vessetek követ,
Ha Marcsi néni, a szegény
Motyog menet-jövet.*

*Szegény halász volt az uram,
Szegény leány kit kap?
Heringsózás lett a dolgom,
Egész átkozott nap.*

*Alig álltam a lábamon,
Zord lettem, koravén,
Haza holdsugár vezetett,
Az út sötét kövén.*

*Gyerekek is gyöngé voltam,
Akkoriban szültem;
A szomszéd vigyázta estig,
Helyébe én ültem.*

*A kisdredekre feküdtem;
Bizony, kicsi gyermek,
Amint láttam kibűlt testét,
A hajnal is megdermedt.*

*Kimerült nő mélyen alszik!
Elsápadt az uram,
Vörös fejjel pénzt adott, és
Kiadta az utam.*

*Kizavart, ajtót bevágva
Erősen átkozott;
Míg csendben elmentem,
Senki sem sajnálkozott.*

*Bezárva ajtók, ablakok,
Egy csillag ragyogott,
Csúpasz úton szalmakócok,
Azok sem nagyok ott.*

*Csendben elmentem én;
Messzi, kitesztva,
Öreg Martin csűrje mögött
Ült a szomszéd, tüzeit szítva.*

*Kiszedte belőlem, hogy esett
Pénzem nincs már, mégis
Megvetve, megszánva egyben
Ehettek vele én is.*

*Szerinte biztosan eljön
A férjem, és hazavisz;
De akármerre járok én,
Mindegy is ki mit hisz,*

*Pakolva fát vagy tűzeget,
A ruhát kirakva
Babámra gondolok csak,
Magamban siratva.*

*Tudja ezt ő, nem is kétlem,
Ha ajtaját kitárva
Az Isten ezernyi fényt gyújt
A szegény világra.*

*Most hát, ti kicsi gyermekek,
Követ ne vessetek,
Ha Marcsi néni, szegény,
A fényt látja bennetek.*

M. PÁLFY ERIKA FORDÍTÁSA

SAM TAYLOR

Amerika: egy önéletrajz

(AMERICA: AN AUTOBIOGRAPHY)

*Amikor Amerika megdöntötte Irán demokratikus kormányát, édesanyám
kérdőjelként gömbölyödött fejjel lefelé nagyanyám pocakjában.*

*Amikor Amerika megdöntötte Guatemala demokratikus kormányát, édesapám
a New York Giantsről és Willie Maysről szóló rádióműsort hallgatta.*

*Amikor Amerika mérgezett tejturmixot adott Castrónak, megpróbálta felrobbantani
szakállát egy szivarral, apám apját figyelte, ahogy a verandán haldoklik,
kiöntötte a bilijét a kerítésen át a baseballpálya hazai bázisának homokos körére.*

*Amikor Amerika megölte Chile demokratikus vezetőjét, apám
Coral Gables olasz éttermében volt pincér, vizet vitt
éppen egy idegen asztaltársaságnak. Anyám
lefújta a szívószál csomagolását, apám gyerekesnek tartotta őt.*

*Amikor Amerika felrobbantotta Ecuador demokratikus vezetőjét,
udvarunkban éppen pálmafát rajzolni tanuliam;*

*a gardénia és a vörös téglalépcső közé fészkelte egy kacsá.
Amikor Amerika lelőtte Panama vezetőjének repülőgépét,
anyukám azt mondta, szép lett a rajzom.
Bármit rajzoltam, édesanyám azt mondta, szép lett.*

*Édesanyám halálának évében Amerika végül megdöntötte
Amerika demokratikus kormányát is.*

*Amikor apám meghal majd, úgy tervezem,
anyám mellé fogom temetni,
mindkettejük kívánsága ellenére,
és aztán én, Amerika, a gyásztól megvadultan
megdöntöm majd
Antarktiszi demokratikus kormányát
egyszemélyes hadseregemmel, és várom csak,
hogy olvadjon a jég.*

Realizmus: tájkép a testről bármely hosszúsági fokon

(REALISM: A LANDSCAPE OF A BODY AT ANY LONGITUDE)

*Érezd az öreg téglákat, az égetett karmazsin színét,
és a kikötő romjait, a betört ablakokat; szomorúság
hömpölyög az óceán felől, érezheted –*

*a motelban a nő kifésüli haját
lefekvés előtt, háta mögött csöpgök a csap.
Bent vagy kint? Te vagy a tenger?*

*Te vagy a gátfalnál hánykolódó hasadt deszka?
A polip tintája? Egy haldokló lázálma
a parton maradt feleségéről?
Város vagy, véget nem érő és álmatlan utcákkal
teli? Á, nem, te az vagy, aki a múzeumban
némán ül a kép előtt,*

*aki rájön, mikor sírásig meghatódik,
nem övéi a könnyek. Inkább ott, annak a másik testnek
a könnyei, amelyik egyedül áll*

*a mólón, a képkeret sarkában.
És amikor rájössz, te vagy ő,
némi apró potyog ki zsebéből (ahogy köti*

*cipőjét), egy kulcs hullik át a deszkák közt;
remegve néz föl a holdtalan égre – hirtelen
azt figyeled már, ahogy rájön, ő te vagy.*

*És aztán mindketten eltűntök. Senki sem tudja,
ki járkal egyre a pislogó hajnalpírban,
ki áll meg a kirakat előtt bámulni egy pekándiós pitét,*

*vagy ki szembesül egy gőzölgő kávé képével –
a tehenes tejkancsó a szalvéta mellett, Marylin
a falon –, ki gondolja, hogy ez mindig is így volt.*

Coda: akiért a harang szól

(CODA: FOR WHOM THE BELL TOLLS)

*Hol van ennek a tisztátalan világnak a bejárata?
Jelenleg nagyszámú bejövő hívást regisztrálunk.
Mikor a férfi megnyitja a csapot, a nő vére folyni kezd,
az alattuk lakó pedig dalra fakad.*

*Ma reggel: az ima galambja. Imma ma reggel: a ma.
A regisztráció sorrendje szerint Önt is vissza fogjuk hívni.
Mellkasa tudakozója tele tavalyi papírral;
a világ végéig elég itt a szó.*

*Úgyhogy vonjuk nyárfacsipkébe e sötét kontinenst.
Mikor a nő beindítja az ablaktörlőt, leszakad az ég.
Nézze az ablakon át a misztérium egy változatát.
Ki más érdekelte ki egy kéz méltóságát?*

*Ha egy örökké lépcsőt mászó nőt lát, ne figyeljen rá.
Egy fonott szennyeskosárból kicsordulnak az alapszínek.
Ha a lépcső féméből van, ha pihenni látja őt,
és Ön felé pillant, elcsukló, megkövült áriák, haladjon tovább.*

*Ne aggódjon. Megváltozik a nő. Megújul.
És ne kérdezze, mi okból nézi magát.
Ezt az üzenetet még kétszer megismétli rendszerünk.
A nulla megnyomásával bármikor kiléphet.*

MOHÁCSI BALÁZS FORDÍTÁSA

EMILY DICKINSON

1695

*Mert magány az űr meg a tér,
És a tenger magány –
Mert magány a balál, de mind
Társnak tűnik, ha már
Ismersz másik magányt,
Mi zajló egyedüllét –
A magának maradt lélek
Véges végtelenjét.*

1741

*Hogy nem jöhet vissza sosem –
Ettől édes az élet.
Azt binni, amit nem hiszünk
Nem vigasz, nem ígéret.*

*Ha lesz is akkor valami,
Csak passzív lobogás –
Ha vágybatsz valami után,
Ellenkezőre vágysz.*

1571

*Lassú a Szél –
Lassú a Tenger –
Késnek a Hullámtarajok!*

315

*Elbabrál Lelkeden,
Mint Kulccsal a Zenész
Mielőtt elkezdi játszani –
Fokonként bővöl – és
Merev Természeted
Lágy Kalapácsütéssel
Messziről csépel –*

*Közel jön – fellopakszik –
Lélegzeted lelassul –
És tiszta lesz Agyad –
Aztán – egyetlen – Mennydörgéssel
Lelked skalpolja meg –*

*Mikor Erdőt ragad a Szél –
A Világ – hangot sem ad –*

1287

*Egy órát enged
Az Élet – élnünk –
Milyen sok – függ – milyen
kevés Tőlünk*

*Rövid az Élet –
Egy órát kaptunk –
Milyen sok múlik – milyen
Kevés – rajtunk*

G. ISTVÁN LÁSZLÓ FORDÍTÁSA

HEATHER CAHOON

A prérifarkas és a kereszt

(COYOTE AND THE CROSS)

I.

*Amikor a nyugat beáradt a világ
közepébe, a világ visszahúzódott
bizonyos feketerigók karcsú vállaira rajzolt
súlyos mézsárga vonalakba és
skarlát foltokba.*

*Bár a valóság a történetek sebeit
nyersre dörzsöli, mígnem a magától értetődés
lecsupaszított csontjai maradnak csupán.*

*Miközben csatázunk ebben a gömbalakú légburokban,
rájövünk, hogy a történetek nem különböznek*

*más életformáktól,
a borzos hajú egy vonalban van
minden alapvető ösztönnel, hogy elkerülje a bukást.*

*Figyeld a prérifarkast, emelt fejjel üdvözli az éjszaka
dalát, boszorkányhajra hasonló fekete famobán át.
Elviszi a testbe zárt,
leíratlan
üzenetet. Mint a madarak, gyűrű nyakú
és elegáns, sikolya igazolja a valószínűt(lent).*

II.

*Számolom a lélegzetet a testek között
a mellkasból lökődik ki minden szótag –
szalisból* angolra, apámtól, Francistól anyámig, Claráig,
nagyapám, Antoine, szalis nyelven Atwén, az ő anyja Malí Sopí, és az ő anyja Sopí,
az ő apja Pyél, aki Xallqs fia – más néven Shining Shirt.
A gyógyító, aki hosszú köpenyes embereket látott,
egy kereszt jelét, látta,
ahogy összhangzó kettős füttyenésekkel
erdők és mezők telének magasan
minden életre kelt, fekete süveges cinege
énekelte nevének árnyékhangjait.*

*De még mielőtt az erdő elparázslott,
látomásként emelte karjait az ég felé.*

Meta

(META)

*Az átalakulás mindig és mindenben,
még a hamis hunyorban is,
felismeri az összes jelenség átválthatóságát,
az egy valami mássá
formálását, ahogyan Spokani** nappá válik, ahogyan a prérifarkasban
ott az ember, az állat, a tanító, akit újra és újra megölnek, és újjászületik.*

Végtelen sorozatú halálokat szenved, néhány metaforikus, néhány metafizikus, de
mindegyik metamorf.

* Bitterroot Salish indián törzs, Montanában él.

** Amotan fia, a teremtmény.

Lányok a sátorban

(GIRLS IN TENTS)

Az azt követő napokban, hogy az apjuk elhagyta anyjukat, délutánonként iskolából hazaérve a két lány leszedte az ágyáról az összes takarót. Összecsomagolták őket, amennyire tudták, kicipelték a szobájukból, végig a szűk folyosón, és a nappaliban nagy kupacba halmozták. A pokrócok szélét betűrték a kanapé párnái alá, vagy a bútorokra rámolták, és lexikonokat pakoltak rájuk, majd kifeszítették őket a kanapé és egy szék, illetve egy szék és az ablakpárkány közé. Miután ez megvolt, egész sátorbirodalmuk kerekedett; a sátrak egymásra lógtak, a nappali pedig hegyek-völgyek tömkelegévé változott, ahova a lányok lekuporodhattak.

Hónapokig minden délután e sátrak alatt éltek; a takarókon alig szűrődött át a fény. Jó volt nekik ott. Olykor olvasgattak, rajzoltak vagy beszélgettek, máskor pedig csak úgy üldögéltek. Amikor az édesanyjuk hazaért a munkából, néha oda-térdelt hozzájuk megtudakolni, hogy vannak és hasonlók. A fiatalabbik lány általában vállrándítva azt felelte, *jól*; mindketten *jól* vannak. Az idősebbik, ha nem volt muszáj, nem válaszolt; csak akkor, ha az anyjuk kifejezetten neki intézte a kérdést, illetve megismételte azt. Nem mintha ne szeretne volna az édesanyját; mindössze úgy gondolta, annak ehhez semmi köze. A sátorépítés az idősebbik lány ötlete volt; ő alakította ki a birodalmat, hogy legyen egy kis házuk a nagy házon belül – mert mióta az apjuk elköltözött, az igazi ház többé nem tűnt valódi otthonnak. Kizárólag a sátorban érezte otthon magát. Ott csak ők ketten voltak, a két lány – egyedül, mégis együtt; és semmi sem változott, csakis akkor, ha ők maguk úgy akarták. Így amikor az anyjuk letérdelt, hogy megkérdezze, mit csinálnak a sátorban, az idősebbik úgy érezte, nem kell válaszolnia, hiszen a sátorbéli élet nem az anyjukról szólt. Amikor az apjuk elment, mintha a ház egy részét is magával vitte volna. Az idősebbik lány számára már nem volt otthon ez a ház – ám apja a város másik végén lévő albérlete sem. Amikor az apjuk minden második hétvégén megjelent, valahogy mindig olyan zavartnak tűnt, ahogyan elindultak a lakása felé, ahol majdnem két teljes napot töltöttek. Az apjuk próbálta szórakoztatni őket, amíg vasárnap az anyjuk el nem jött értük, hogy együtt templomba menjenek. Az apjuk otthonában, azaz lakásában a lányok hálózsákban aludtak a nappali padlóján. A férfi ezt olykor *kempingezésnek* nevezte; az idősebbik lány így próbálta azt képzelni, valóban kint van a természetben, a csillagok alatt. De igazából sosem érezte annyira otthon magát a hálózsákban, mint a sátor alá bújva.

Az egyik probléma az apa új lakásával az volt, hogy a kevés takaróból nem lehetett jó sátrat építeni. Az apa az anya szavaival élve „hideg alvó” volt; egyetlen plédet tartott otthon, és általában (legalábbis az idősebbik lány ezt tapasztalta késő esténként, amikor nem tudott elaludni, és bement az apja szobájába megnézni, ő vajon alszik-e) az ágy szélére húzódva, félig kitakarózva feküdt; testét a pokróc mintha kettőbe vágta volna. Nappal a lányok elvehették ezt az egyetlen takarót az

ágyról, és kifeshíthették a kanapé hátulja és a hátsó könyvespolc közé, a végét szorosan a könyvek közé tuszkolva; de egy takaró nem volt elég: ebből csak alagút lett, sátor aligha. A két lány a szétcipzárazott, pokróccá alakított hálósákokból is megpróbált sátrat építeni, de az anyaga túl nehéz és vastag volt – a fény nem tudott úgy átszűrődni rajta, mint egy takarón. Ráadásul az apa lakásában nem is volt elég bútor ahhoz, hogy jó sátrat lehessen építeni; csak egy kanapé meg egy szék. Most, hogy elköltözött tőlük, alig akadt valamije. A konyhában az evőeszközök mindegyikéből csak három volt: három kés, három villa és három kanál a nászajándékba kapott nagyobb készletből, melynek a többi darabja az anyánál maradt. Étkezés után az apának el kellett mosogatnia az evőeszközöket, ha ismét enni szerettek volna.

Legjobb napjain, feldobott hangulatában az apa azt mondogatta nekik, milyen szerencsések is ők, hiszen a legtöbb kislánynak nincs két otthona. De az idősebbik testvér úgy érezte, nem két otthonuk van, hanem két otthon között vándorolnak, így igazából nincs nekik egy sem. De egyértelmű volt számára, hogy az apjuk sem érzi otthon magát az új lakásában, azaz valójában neki sincs saját otthona. Ám az apjával ellentétben az idősebb lánynak legalább ott volt a sátor, ahova elvonulhatott; iskola után ő és a húga minden nap megépítették a kuckójukat, befeküdtek a melegbe, és nézték, ahogyan a halovány fény átszűrődik a pokrócokon.

Miután elköltözött tőlük, a negyedik hónap vége felé az édesapjuk egyre gyakrabban hagyta cserben a két lányt. Továbbra is eljött értük péntekenként, hogy elvigye őket magához, de sosem tudták, mikor számíthatnak rá. Korábban mindig a tornácon üldögélve várta, hogy a lányok hazaérkezzenek az iskolából; mára viszont megtört a rendszer. Néha ezután is ott volt, legtöbbször azonban csak akkor jött, amikor az anyjuk már rég hazaért a munkából, és kint sötétedni kezdett. Megesett, hogy az anya elunta a várakozást, és felhívta; az apa pedig végül tíz perc elteltével, szégyenkezve és szabadkozva toppant be.

Az idősebbik lány látta, hogy valami nincs rendben az apjukkal, de nem tudta volna megmondani, pontosan mi az. Érezte, hogy össze van zavarodva, de nem értette, miért. Ám a mi és a miért valójában nem is számított. A fiatalabbik lány is látta, hogy valami gond van az apjukkal, és aggódott érte. Ő az anya szavaival élve „ideges típus” volt, így időről időre meg kellett nyugtatni és lecsillapítani. Nővére mindig megpróbálta elcsendesíteni. A kisebb testvér néha lassabban reagált az eseményekre, ám azok láthatóan jobban is hatottak rá; és mióta az apjuk elment, valahogy a nővér feladata lett megnyugtatni őt. Ezért az idősebbik lány megtanulta elrejtetni mindazt, amit tudott vagy sejtett; így néha már úgy érezte, mintha kívülről figyelné, mi történik – mintha semmi sem vele történne. Ennek eredményeképp megtanult mindent egyedül, gyorsan feldolgozni; így mire hűgához elértek az események, ott lehetett mellette, olyan nyugodtan és békésen, akár a sima vztükör, és lecsillapíthatta őt.

Így az idősebbik lány ugyan jóval előbb tudta, mint a húga, hogy valami nincs rendben az apjukkal; mire az utóbbi is észrevette és megérezte ezt, nővére már nem idegeskedett, és a kellemetlenséget csupán egy új körülményként értékelhette, amelyhez alkalmazkodnia kell. A fiatalabbik lány aggódott az apjuk miatt, ám nővére, miközben nyugtatgatta őt, próbálta elterelni a figyelmét, és játékokat talált

ki neki a sátorban, már nem aggódott, inkább csak kíváncsi volt, hova vezet ez az egész.

Az apjuk továbbra is eljött értük; a legtöbbször késve, de olykor pontosan érkezett. Néha olyan zavarodott volt, hogy beszélgetni sem lehetett vele. Csendben autóztak a lakásáig. Miután odaértek, néha ráeszmélt, hogy a két lány is ott van, és elmosolyodott; olykor még sétáltak is együtt néhány saroknyit, hogy egyenek egy fagyit, majd kitaláltak még valami programot; legtöbbször azonban csak üldögéltek a lakásban a szerencsétlen takaróalagútjukban, míg az apjuk a lecsupaszított ágyon fekve egy könyvet olvasott vagy a plafont bámulta. Néha kijött a hálósobából, odaült az alagút egyik végébe, és felsorolt néhány dolgot, amit csinálhatnának. Rendelhetnének pizzát vagy ehetnének téstát. Elmehtnének moziba vagy állatkertbe. Majd megkérdezte, melyiket szeretnék. Az idősebbik lány saját bevált módszere szerint igyekezett semmilyen feladatot sem adni az apjának, ugyanis ettől az csak még megbízhatatlanabbá vált volna; így legtöbbször megvonta a vállát, és azt felelte, neki mindegy. Húga az ő példáját követve általában ugyanígy tett. De ezzel a mindeggel valahogyan mégiscsak feladatot adtak az apának; az legtöbbször megrázta a fejét, és visszament a hálósobába anélkül, hogy elhatározta volna magát bármelyik program mellett, így végül nem csináltak semmit. Valami történt az apjukkal, ami miatt lassan elveszítette velük a kapcsolatot; és ez még akkor is fennállt, amikor ott voltak vele. Az idősebbik lány sejtette, mi lesz a vége: egyre ritkábban látják majd őt, és egyszer csak soha többé. Ám mindössze annyit tehetett, miközben a hógát nyugtatgatta, és próbálta elrejteni előle az igazságot, hogy felkészítette magát arra, ami történni fog.

Aznap, amikor az apjuk nem jött el értük, az anyjuknak *más dolga volt*. Nem jött haza a munkából, mert egy *találkozóra* ment, és másnapig nem is tért vissza. Előző este felhívta a férfit, hogy mindezt elmondja neki, és kihangsúlyozza, ezúttal muszáj pontosan érkeznie. Ez, gondolta később a fiatalabbik testvér, miután éjszaka a nővérel egyedül üldögéltek a sátrukban, hiba volt az anya részéről. Az anyjuk nem értette, hogy működik az apjuk, hiszen ő maga teljesen más volt. Nem tudta, hogy mindezzel nem éri el, hogy jobban lehessen számítani a férfirra; sőt, épp az ellenkezője történik majd.

Így, amikor a két lány reggel iskolába indult, az anyjuk odaadta nekik az ebédjüket, és emlékeztette őket, hogy nem lesz otthon délután; az apjuk vár majd rájuk, amikor hazaérnek. Adott nekik egy puszit, elvitte őket az iskolába, ahogyan mindig is szokta, ők pedig bementek az órákra, megették az ebédet, majd ismét órára mentek. Amikor véget ért a tanítás, az idősebbik lány összeszedte a hógát, és együtt hazasétáltak.

Amikor hazaértek, az apjuk még nem volt ott. Kivették a kulcsot a lábtörlő alól, leporolták, és bementek a házba. „Hahó!” – kiáltotta el magát a fiatalabbik lány reményteljesen, amint beléptek, de senki sem felelt. Ledobták a könyveiket a kanapéra, majd kihozták az előre bepakolt táskájukat a szobájukból, és odatették a bejárati ajtóhoz, a fal mellé, hogy amikor az apjuk megérkezik, útra készek legyenek. Leültek a kanapéra, és vártak. Az idősebbik lánynak eszébe jutott, hogy ilyenkor az anyjuk is otthon szokott lenni, és mindig ad nekik valami feladatot, amíg ő felhívja az apjukat; de most egyedül voltak, és az idősebbik lány szerint semmi

gond, így is meg fogják oldani. Vagy legalábbis ő megoldja. A húga viszont, úgy látta, mocorogni kezdett és feszültté vált. Ott ült a kanapén, próbálta kibogozni, mi történik, vagy inkább mi nem történik éppen, és érezte, hogy hamarosan előnti a pánik.

– Együnk egy kis kekszet – szól az idősebbik lány pókerarcúval, mintha az evés és az apjuk távolléte között semmilyen összefüggés nem lenne.

Bementek a konyhába; az idősebbik lány felemelte a hűgát, és feltette a konyhapultra, hogy az felállva kinyithassa a szekrényt, és kivehesse az édességet. Tudta, mennyire szeret felmászni a pultra. A kislány levette a töltött kekszet, majd a pult szélére ülve várta, hogy a nővére kibontsa a zacskókat, és elossza a nassolnivalót. A lányok úgy szerették enni a töltött kekszet, hogy kettészedték, lekaparták a tölteléket a fogukkal, a tésztáját pedig a végén ették meg, tejbe mártogatva. De elfogyott a tölték, a fél kekszek és a tej is, ám az apjuk még mindig nem érkezett meg.

Az idősebbik lány az ablakon kinézve látta, hogy a nap egyre alacsonyabban jár az égen. Azon gondolkodott, a testvére vajon mikor veszi észre. Lesegítette őt a konyhapultról, visszamentek a nappaliba, és a nővér, miközben álcázni próbálta a helyzet jelentőségét, felkapcsolta a villanyt.

– Mikor jön? – kérdezte a fiatalabbik lány.

– Már úton van – felelte a nővére, majd így szól: – Csináljunk sátrat!

Úgy építették meg, ahogy mindig is szokták. Az idősebbik lány bement a szobájába, kupacba halmozta a takaróit, és egyszerre kihozta az összeset, majd a nappali padlójára dobta. A húga csak az egyik pokrócot hozta ki, majd megvárta, amíg testvére elmegy a másikért. Együtt közelebb tolták a fotelt a kanapéhoz, és a székeket is behozták a konyhából. Levették a lexikonokat a könyvespolcra, majd nekiláttak elrendezni a takarókat: betűrték a végüket a kanapé párnái alá, és rátették a könyveket nehezeknek.

Amikor elkészültek, az egymásra lógó sátrakból álló birodalom egészen a kanapétól a kandallóig húzódott; néhol olyan magas volt, mint a lányok ülve, más hol pedig szinte a földig leért. A testvérek bemásztak az egyik takaró alatt, majd elhelyezkedtek középen, a fotel közelében, ahol ültükben sem lógott rájuk a sátor; a fentről érkező fény hol jobban, hol kevésbé szűrődött át a takarók szövetén, és furcsa színben játszott a bőrükön.

– Éhes vagyok – mondta a fiatalabbik lány.

– Most ettünk – felelte a nővére.

– Mikor jön már?

– Hamarosan.

– Felhívtad?

Nővére nem felelt. Nem akarta felhívni az apját, bár tudta, hogy az anyja így tenne. Azt akarta, hogy magától jöjjön. Így inkább kimászott a sátorból, hozott egy kis kenyeret, egy kést és egy szinte üres mogyoróvajás üveget, majd visszamászott velük a testvéréhez.

– Nem szabad a nappaliban ennünk – szólalt meg a húga.

– Nem a nappaliban vagyunk – felelte az idősebbik testvér –, hanem a sátorban. És anya különben sincs itthon.

Miután elfogyott a kenyér, és a mogyoróvaj maradékát is kikaparták az üveg-
ből, csak ültek és vártak. Az idősebbik lány húga sápadt és ideges arcát látva
azon töprengett, az övé vajon milyen lehet. És ahogy ült ott, nézte a testvére ar-
cát, és a sajátja állapotán gondolkodott, észrevette, hogy a húga arca egyszer csak
megváltozik, és a kislány sírni kezd. Ekkor odanyúlt hozzá, a kezét a hátára tette,
és lassan fel-le mozgatta. Mintha csak valami állatot simogatott volna; vagy még
inkább – mivel a testvére érdekében arra koncentrált, hogy olyan nyugodt marad-
jon, mint a sima víztükör, valahogy távolinak érezte magát nemcsak a húga hátá-
tól, hanem még a saját kezétől is – mintha távolról nézné, amint valaki más simo-
gat egy állatot.

Ráeszmélt, hogy a húga az apjukról kérdezgeti: „Hol van? Nem jön? Hol van?
Miért nincs itt?” Ő továbbra is csak a hátát simogatta. Majd a testvére azt is tudni
akarta, hol van az anyjuk; nemcsak az apjuk, hanem az apjuk és az anyjuk.

– Nincs itt – felelte a nővére.

A fiatalabbik lány továbbra is sírt, és egyre őt kérdezgette, ám nővére úgy gon-
dolta, igazából nem akar választ, legalábbis őszinte választ. Egyre a hátát simogat-
ta, arra várva, hogy vége legyen, hogy a másik lecsillapodjon. Mire végre megnyu-
godott, az arca kipirult, a szeme pedig felduzzadt. Csak ült ott a sátorban teljesen
kifacsarva, és bámult maga elé.

– Most mit csináljunk? – kérdezte a fiatalabbik lány.

– Várunk apára – felelte a testvére.

– De mi lesz, ha nem jön?

– Jönni fog – felelte az idősebbik.

– De mi lesz, ha mégsem?

– Eljön – felelte határozottan.

Kimászott a sátorból, bement néhány párnáért a gyerekszobába, visszabújt ve-
lük a takarók alá, majd rábeszélte a húgát, hogy dőljön le egy kicsit.

– Megvárjuk – mondta neki –, most lefekszünk, és megvárjuk, amíg ideér.

Később – az idősebbik lány nem tudta volna megmondani, mióta várakoztak
ott a sátorban együtt, a húga fekve, ő ülve – észrevette, hogy a testvére szeme egy-
re keskenyebbé válik, s végül lecsukódik. Ő továbbra is ülve figyelte őt, miközben
a takaró olykor gyengéden a fejéhez ért.

És csak várt.

Amikor már az ő feje is kezdett le-lebólintgatni, megrázta magát, felkelt, és ki-
mászott a sátorból. Megnézte az órát a konyhában: már tizenegy is elmúlt; ilyen-
korra bőven nem szabadott volna fent lennie. Kinézett az ablakon; nem világított
a hold, az éjszaka sötét és sűrű volt. Láta a tornác oszlopainak halvány körvonalát
és három-négy méterre a garázs sziluettjét, de mást szinte semmit sem. Mintha a
világ egyszerűen elpárolgott volna.

Bezárta a hátsó ajtót, ám az első nyitva hagyta, hogy az apjuk be tudjon jönni.
Körbejárta a házat, és felkapcsolta a lámpákat. Miután mindez megvolt, visszament
a nappaliba, és leült a sátor elé. Hallotta, amint a húga halkan szuszog bent. Ettől
eltekintve csend honolt a házban. Azon tűnődött, miért is nem hívta fel az apját.
De hát ez az anyja szokása volt, amitől – gondolta – az apjuk még megbízhatatlan-
nabbá vált. Azt szerette volna, ha azért jön, mert akar.

Csak ült ott törökülésben a sátor előtt, vigyázott a húgára, és várta az apját. Egyszer biztosan megérkezik; ebben nem kételkedett. Hiszen nem feledkezne meg róluk. Róla.

És – gondolta, amint a szemhéja egyre inkább elnehezült – amikor az apjuk beviharzik majd az ajtón tágra nyílt szemekkel, borotvátlanul, egy szál pizsamanadrágban, ő még mindig ott lesz – ebben biztos volt – törökülésben a sátor előtt. Az apja rátekint, ő visszanéz, aztán megfordul, bemászik a sátorba, odahajtja a fejét a párnára a húgáé mellé, és elalszik. Ha az apja be akar jönni hozzá, megteheti – elég nagy ez a sátor, még az anyjuk is odaférne, ha akarna. De akkor el kell fogadniuk, hogy a sátorban a két lány állítja fel a szabályokat. Ők a főnökök – gondolta átsítva –; nem a szüleik, hanem ők, azaz tulajdonképpen ő, az idősebbik. Az apjának el kell fogadnia ezt.

Ha pedig mégsem jön el – gondolta órák múlva, amikor már olyan sokáig várt törökülésben, hogy bizsergett tőle a lába, és odakint kezdett kivilágosodni –, ha mégsem jönne el, hát úgy is jó.

MOHAI SZILVIA FORDÍTÁSA



TERRANCE HAYES

Az arany ásó

(THE GOLDEN SHOVEL)

I. 1981

*Amikor még kicsi vagyok, Apa zoknija fedi karomat, szürkületkor
utazunk addig, amíg rá nem lelünk arra a helyre, ahol az igazi*

*férfiak szikárák, véraláfutásosak és áttetszők a hidegtől. Mosolya
aranyozott ráolvasás, miközben elhidegülünk a bárskéken ülő*

*nőktől, mivel semmi nincs már bennük, csak megközelíthetlenség.
Ez egy olyan iskola, amit még nem ismerek. De a biliárdjátékosok azt*

*sugallják, hogy megérintett minket a gyalult fa, sima fény és lappangó
füst zenévé ritkult. Nem leszünk fönt sokáig. Tegnap éjjel az utca közepén*

*álltunk és néztük a holdfényes gyepet, miközben a szomszéd szájon vágta a fiát.
Egy árnyék kopogtatott, Apa megígérte, hogy mindent rám hagy: az ásót,*

*amivel a kutyát temettük, a szavakat, amelyeket énekelni szeretett,
rozsdás pisztolyát, nyikorgó Bibliáját és a bűnét.*

*A srác cipője könnyűnek tűnt az úton. Figyeltük, ahogy odaszalad
hozzánk sérülten, soványan. Apja hazugságon kapta, és rájött, hogy*

*issza a borókapálinkáját. Anyját védi egyre, férfi próbál lenni.
Ott álltunk az úton, apám a dzsesszről beszélt, hogy egy dallam*

*dübből is simán megszülethet. Júniusra a srác már
fent ült északon, rács mögött. Azon az éjjelen*

*térdre ereszkedtünk a szobámban. Ha meghalnék
mielőtt felébrednék, szólt Apa, az túl korai lenne.*

II. 1991

*A sátorvárosba megyünk, legyengül-
ve a tűz éteri utánizzásától.
Elveszettnek, a szívfájdalomnál hidegebbnek
születve. Azt tudjuk, amit tudunk.*

*A balkéz levágva és leleményeséggel
kiokosítva. Főzzük a hét tányérnyi*

*napjait. Az utánizzásban lappang az óra.
Késő éjjeli éneklés. A városba megyünk.*

*Csukd be a szemed, és üss egyet. Saját
árnyéka kiegyenesítheti a fényt. Amit*

*eltörünk, az hozzánk tartozik. Egyedi
blue note. Egy kiáltás felizgatja a torkot.*

*Amíg el nem vékonyodunk, addig nyomjuk,
arra gondolván, hogy nem óvakodunk vissza.*

*Míg Isten a rokonait nyalogatja, mi addig
éneklünk, amíg a vérünk dzsessz-szé nem*

*válik, szvingelünk júniustól júniusig.
Azért izzadunk, hogy ne sírjunk. Betartottuk
az éhség diétáját, végünk lesz hamar.*

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

RONN WIEGAND

Az a baj az elefántokkal

(PROBLEMS WITH ELEPHANTS)

*Egy pillanatra nem nézel oda,
vagy belefeledkezel egy telefonbeszélgetésbe,
vagy elmész a postára vagy a bankba,
vagy lezuhanyozol, vagy szundikálsz egyet
kora délután,
és amikor legközelebb rápillantasz a kertedre –
romokban hever.*

*Tört ágak fityegnek a fákról és a bokrokról,
a virágok és a növények letarolva,
és bár sosem láttál elefántokat sehol a közelben,
sőt soha egyetlen egyet se láttál,
csak olvastál és hallottál róluk,
de tisztán felismered a nyomaikat,*

*és képes vagy követni pusztító ösvényüket
lépésről lépésre a tömörre taposott talajon.*

*Abogy öregszel,
észreveszed,
milyen sok barátodnak és rokonodnak
vannak még súlyosabb problémái elefántokkal,
és hogy egyre több
beszélgetésed torkollik
éppen ebbe a témába:
„Hát, hozzátartoznak az élethez.”*

*De nem akarsz nyilvánvaló dolgokon lamentálni,
sem valami borostyánszerű múltban élni;
rohamuk túlélésének titka
a pazarló gondoskodás és az odafigyelés a kertedre,
a gyors újraültetés és revitalizáció,
és táplálása mindannak, ami csak
életképes.*

*Mert sokkal, de sokkal többről van szó, mint egy kertről,
ez az egyetlen hasznos díszkert.*

Abogy néznek rám

(THE LOOKS I GET)

*Amikor belépek a vállamon egy majommal,
aki nyakörvet és pórázt visel,
meg szoros piros sálát a homlokán,
és fekete foltot bőrből az egyik szemén,*

*amikor a csizmám orra a szőnyeg szélét
éri, és egy kicsit megbotlom, csaknem elveszítve
az egyensúlyomat, ritka rakományomat majdnem
a bár bejáratánál csoportosuló vendégek közé lötytyintve,*

*ahonnan jellegzetes zümmögés lüktet kifelé –
nevetés moraja, harsogó suttogás –, és némi
komoly jazz, vagy legalábbis egy tenorszaxofon hűvös futama:
abogy néznek rám, az nagyon vad. Ám mi bulizni jöttünk.*

Hozna valaki egy italt a sofőrömnek?

Csak recept

(ONLY A RECIPE)

*Nem mind ugyanolyan.
Vannak egyszerűek és finomak.
Mások időigényesebbek.
Van, amelyikhez nehéz
beszerezni az alapanyagokat,
külföldi, elavult
mértékegységeket használni,
vagy épp öntudatosan pontatlan.*

A vers csak recept.

*Tegyél meg minden tőled telhetőt
azzal, ami épp a kezed ügyébe esik.
A legjobb eredmény érdekében távolítsd el
a zsírt a szívről
és a fülről. Tölts magadnak
időt egy feneketlen pohárba.
És most gyürkőzz neki.
Használj éles elmét.*

KÓRIZS IMRE FORDÍTÁSA

MATTHEW ROHRER

Ennél aztán semmi nem magányosabb

(THERE IS ABSOLUTELY NOTHING LONELIER)

*Ennél az apró marsautónál
aztán semmi nem magányosabb,
soha nem áll le, köveket ás
ki, jó messze a Bond utcától,
halk esőben. Azon filózok,
vajon csipog-e? Ha igen,
akkor még magányosabb.
Lézert lő a porba, köhög,
úgy tűnik, hogy az a
fényes valami a homokban az övé.*

Vers Virgil Bănescunak

(POEM FOR VIRGIL BĂNESCU)

*A tányéron medve és szarvas felszeletelve.
Végtelen barlang.
A sötétség paplanja.
Hangod vékony és szomorú, úgy érzem,
még mindig ott van lent, bár
előbb odaérték, mint te.
Visszagyalogoltak egészen
a szőlészetig, ahol aludtunk.
Egyszer-kétszer kicsit durva
voltál a gyerekekkel,
hiszen te is gyerek voltál.*

Hommage a József Attila

(HOMMAGE TO ATTILA JÓZSEF)

*nem hiszem
hogy egy eszmén kívül akármilyen más
polgárainak kellene lennünk
ó József kiengedtek a börtönből
pedig a csillagok voltak
a börtönőreid
itt vagyok Európában
teljesen átázva és
kicsit szomorúan*

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

A kolostor

(ОБИТЕЛЬ)

Szolovkira megérkezett az újabb szállítmány, a síttesek nem minden elégedettség nélkül szemléltek, hogyan masíroznak a kikötőtől az újoncok. Mások rettegése melegséggel, örömmel töltötte el őket.

A tizenharmadik, karanténra ítélt századot dugig feltöltötték. Az egy-két hónapot ott töltött lágerlakókat onnan dobták szét a többi századhoz. A tizenkettedikbe mindjárt vagy negyvenen kerültek.

Amikor Afanaszjev és Artyom megjelentek a századnál, a kíváncsi elítéltek, mint a varjak, sürgölődni kezdtek a legfeltűnőbb újonnan érkezettek, a két kaukázusi boxos, Kurez-sah és Kabir-sah körül.

Tulajdonképpen a saját nevükön kívül alig tudtak valamit mondani. Az egyikük egyáltalán nem tudott oroszul, a másikuk mintha értett volna ugyan, de jobbnak látta inkább csak mosolyogni.

– Tényleg egyetlen szót se tudsz oroszul? – kérdezte Ksziva, aki szokás szerint a csupasz testére felkapott zakóban díszelgett.

„Ez meghibbant...” – gondolta Artyom ellenszenvvel.

Az unalmas, ostoba tréfákkal megspékelt faggatást követően az egyre csak mosolygó Kabir-sah bevallotta a sítteseknek, hogy kémkedésért ültették le őket.

– Nem semmi, mi? – nevetett fel Afanaszjev, miközben felcihelődött a priccsére. – Kém, csak éppen oroszul nem tud. Hogy a francha tudott akkor kémkedni? Összeszámolta, hány kutya meg ló él Moszkvában? Hogy kiderüljön, meddig húzhatják ki a moszkvaiak egy újabb forradalom esetén?

Artyom csak a fejét csóválta Afanaszjev tréfáira.

A boxosokat Krapin mentette meg a síttesektől, és nem messze Artyom priccsétől helyezte el őket. Közvetlenül mellette jelölték ki a helyét még egy újoncnak, egy egészen fiatal, egyetemista egyensapkát viselő srácnak.

– Itt fogsz lakni – mondta neki Krapin.

Artyom a lábát lelógatva, mosolyogva nézte a fiatalembert.

– Ez a brigadéros? – kérdezte tőle a srác, alighogy Krapin elfordult.

Artyom rábólintott.

A srác nyújtotta a kezét, és bemutatkozott: Mitya Scselkacsov.

Krapin már távozóban volt, de hirtelen megfordult, és Artyomra meredt.

„Mi van még?” – gondolta Artyom, és összeszorította az állkapcsát.

Krapin tett három kemény lépést, szinte testközelbe lépett hozzá – enyhe heingszag áradt belőle –, Artyom káromkodni kezdett magában, mert nem tudta, mit lenne jobb tennie: fent maradjon-e a priccsen, vagy ugorjon le róla.

– Maradj ülve – szólt halkán Krapin, majd egy kis várakozás után lassan és rekedten azt mondta: – Úgy tűnik, te nem vagy éppen hülye, akkor meg mit játszod

itt magad? Nem vagy te se szélhámos, se tolvaj, se münzer. Gyorsan csicska akarsz lenni? Lesz rá egy egész teled.

Artyom bólintott, de keveset értett az egészből.

Krapin elment, Artyom ott maradt ülve, csak néha kalimpált a lábával, gondolkodott.

Sehogy sem akarta elhinni, hogy, a jelekből ítélve, Krapin nem akar neki rossz-
szat. Különbben miért mondta volna mindezt?

– Kedvesem – szólította meg suttogva a priccséről felkelő Vaszilij Petrovics. – Mellesleg, van igazi teám. Ha nem kezdi el kikürtölni az egész század előtt, akkor megkóstolhatjuk kettesben.

Afanaszjev úgy kezdett el mocorogni odafönt, hogy világos volt: hallja. De Vaszilij Petrovicsal akkor sem kezdene el teázgatni, gondolta Artyom.

– Látom, hogy ég a szeme – szólalt meg Vaszilij Petrovics, amikor a teával a kezükben leültek a priccsére, és olyan áhítattal szívták be az illatát, mintha az egészet magukba akarták volna fogadni. – Látom a szemét, és hallottam Krapint. Valahogy előre megéreztem, hogy ez lesz belőle. Szerencséje van, Artyom. Szerencsés csillagzat alatt született.

– Hány ágú alatt? – kérdezte Artyom, és újra nevetgélni kezdtek, miközben a teát szürcsölgették.

– Utánajártam kicsit Krapin sorsának – kezdte halkan Vaszilij Petrovics. – Amikor a rendőrségnél szolgált, egy alkalommal olyan buzgalommal hallgatott ki valami banditát, hogy az belehalt. Azt hiszem, ezt ma úgy hívják, „túllépte a hatáskörét”. Az én időmben még lehetséges volt a vesszőzés, de nem emlékszem egyetlen olyan esetre sem, amikor a rendőrség kihallgatás közben megölt volna valakit. Különbben olyan elítéltek, mint amilyenek manapság vannak, szintén nem voltak.

Vaszilij Petrovics magába szívtá a tea illatát, és folytatta – némelyik szót suttogáson kezdve, és csupán az ajkai mozgásával, hangtalanul befejezve:

– Szóval, a brigádérosunkról. A banditáért, akit megölt, kegyetlenül bosszút álltak Krapinon: felkoncolták a tízéves fiát. És akkor Krapin újra túllépte a hatáskörét: lecsapott valami bűnbarlangra, és anélkül, hogy szükség lett volna rá, lelővöldözött ott néhány embert, beleértve egy nőt meg egy szovjet hivatalnokot is, aki kikapcsolódni ment oda.

Artyom figyelmesen hallgatta, anélkül, hogy tudta volna, milyen következtetést vonjon le belőle.

– Ez elképesztő – tért el a tárgytól szokása szerint Vaszilij Petrovics. – A polgárháborúban ezeket öltek meg! Sokak lelkén egy, három vagy akár tíz hulla is szárad! Az egyik őt a minap azt óbégatta, hogy csak kilencszázhuszban száz fehér-gárdistát lőtt le! És akkor vége lett a háborúnak! És most már nem szabad megölni senkit! Az emberek viszont hozzászoktak! Azt hiszem, Krapin tényleg nem érti, hogy őt, az egykori vöröskatonát most miért ültették le néhány bűnöző, egy alkalmi nő meg egy olyan hivatalnok miatt, aki rossz útra tévedt!

– Vaszilij Petrovics – szólalt meg Artyom enyhe gúnnyal, hogy a szavai ne tűnjenek tanácskérésnek –, én csak egy dolgot nem értek: mit szűrjek én le magamnak ebből a történetből?

– Hát, Artyom – válaszolta tettetett szigorral Vaszilij Petrovics –, maga csak tanuljon verseket, igen-igen, észrevettem ezt a kis hibáját, nem kell zavarba jönnie,

túlságosan észrevehetően mozgatja az ajkait, és állandóan ugyanazt a mondatot ismételteti... Verseket tanul, de az emberi lelkekből is ki lehet ezt-azt olvasni. Úgy-hogy most olvasok magának: a mi Krapin brigadérosunk gyűlöli a köztörvényeseket. Nyilván észrevette már: Szolovkin nagyon ritkán verik az ellenforradalmárokat, ami pedig a mi Krapinunkat illeti, ő egyáltalán nem nyúl hozzájuk. A köztörvényesekkel viszont éppen ellenkezőleg, állandó harcban áll... És nem vagyok benne biztos, hogy mindig győztesen fog kikerülni belőle. A jelenlegi hatalomhoz, bármilyen furcsa is, az aljanép és a gazemberek, társadalmi szempontból, közelebb állnak. Krapin pedig nem bírja felfogni: hogy állhat ez az aljanépség közelebb? A bolsevik idealistákkal ellentétben Krapin meg van róla győződve, hogy lehetetlen átnevelni őket. És megmenteni sem kell. Magát viszont, Artyom, talán érdemes megmenteni. Legalábbis Krapin így gondolja. Amikor megütötte magát a botjával, akkor, tudja, mint egy fiatal bikát, visszaterelte magát a helyes útra. Hiszen nem magyarázhatta el szavakkal, ez alantas lett volna a pozíciójához. Tekintettel viszont arra, hogy husánggal magát nem lehet kiokosítani, Krapin rendkívüli lépésre szánta el magát: mégiscsak megszólalt. Értékeltje ezt, Artyom.

Artyom úgy hallgatta, hogy az ujjai majdnem ráolvadtak a megforrósodott bádogdobozra.

– Tudja, mim van még nekem? – kezdett tüsténkedni Vaszilij Petrovics. – Nem fogja elhinni: pereceim. Pontosabban, egy perecem. Egy kicsit száraz, de mindegy – azzal Vaszilij Petrovics némi erőfeszítéssel nagyjából két egyenlő darabra törte a peracet, és miután szemrevételezte, a nagyobbik felét odanyújtotta Artyomnak.

„Mégiscsak kár, hogy Afanaszjev így beszél róla – gondolta az elérzékenyült és hálás Artyom. – Nem ért semmit ez a mi költőnk. Nagyszerű ember ez a Vaszilij Petrovics, rokonlélek...”

– Elnézem ezt a peracet, és szomorú szívvel gondolok vissza mindarra, amit annak idején jóllakottságból meg ostobaságból nem ettem meg – osztotta meg gondolatát Vaszilij Petrovics. – Emlékszem, éppen böjt ideje volt, én ebédre értem haza, turkáltam benne, és nem ettem meg a pirított, hagymás hajdinakását! Nem ízlett benne a hagyma! A hajdinát túlpirítottnak éreztem! És volt még az asztalon cukrozott, fagyasztott áfonya is, desszertnek. Én pedig előtte éppen teleettem magam perccel a piacon. Úgyhogy apám el is zavart az asztaltól: ha böjt, akkor böjt! Ó, Artyom, milyen kár. Milyen rettenetes ostobaságot követtem el. Annyira bánom, annyira bánom...

Vaszilij Petrovics belemártotta peracét a teába, és úgy maradt ültében, megdermedve. Artyom egyre csak azt leste, nem mállik-e szét a perac a forró vízben – nem lesz akkor jó az íze.

– Arra is emlékszem, ahogy gyerekként a piacon mászkáltam. És egy kofa megkínált egy káposztatorzsával: egy illatos dézsából halászta ki, mint valami mesebeli halacsát! – Rágcsáld csak, csorbafogú, azt mondja, ha beletörök a tejfogad, majd kinőnek az igaziak. Én pedig annyira féltem megválni a fogaimtól, hogy nem mertem rágcsálni. Megköszöntem, odébb mentem, és eldobtam a torzsát a hóba. Most viszont akár a képpemmel is belemásznék abba a hóba, turkálnék benne, és megkeresném az illata alapján. Hiszen ott volt – micsoda boldogság! –, és harsogna a fogam alatt! Ó! Ó, Artyom!

– És mennyi tojást nem ettem meg húsvétkor! – kesergett Vaszilij Petrovics. Összeszed az ember egy egész zsebnyi festett tojást – megmérkőzni a fiúkkal. Összetör egy tucatot – az egész zsebe tele van piros tojáshéjjal. És aztán eteti a madarakat tojással... A madarak pedig úgy jóllaktak húsvétkor – nem úgy, mint mi most. Hát még a pászkák! Hiszen anyám még csokisat is süttött! Meg pisztáciásat! Eszem ebből is egy darabot, abból is, és már jól is laktam. Anyám aztán mindenkit megkínált belőle az udvaron, én pedig egyáltalán nem sajnáltam, annyira jól voltam lakva. Reggel aztán felkelek, és a tálalószekrényen ott áll egy tányéron a megszikkadt pászka, és azt gondolom: jaj, nem kell, hát mennyit lehet ebből... Elkapnám én most ezt a legénykét, aki nem akarta akkor megenni, és fülön csípném, és csak csavargatnám a füleit!

Vaszilij Petrovics, keserűen kacagva, még tett is egy olyan mozdulatot, amilyennel a fület szokták csavargatni.

– Vagy emlékszem, ott volt a gombás dévér... Mesebeli volt! Mint egy fehér lovag, Artyom!

– Elég, elég, elég! – tiltakozott Artyom, némiképp nekivadultan ropogtatva a perecet. – Hagyja abba! De azonnal!

A priccs alól kinyúlt egy mocskos kéz; a tenyere kinyílt.

Vaszilij Petrovics látható sajnálkozással harapott a perecbe, csak egy keveset hagyva meg belőle, és már éppen oda akarta tenni az elé tartott tenyérbe, de akkor hirtelen meggondolta magát.

– Idehallgasson – szólt le neki. – Na, másszon már ki onnan. Ismerkedjünk meg legalább. Hogy etessem így, ha nem is látom.

Artyom gyorsan megette a saját perecét – ki tudja, ki mászik onnan elő, lehet, hogy tiszta var az egész.

De nem, a lejmolónak még egész emberi kinézete volt, csak rettenetesen mocskos, nagyon sovány, és ami a legfőbb, majdnem meztelen. Felsőruházatként egy málhazsákot használt – vagyis egy zsákot, amelyen lyukak voltak a kezének meg a fejének –, a lábszárán viszont semmi sem volt, csak egy madzaggal az ágyékára kötött konzervdoboz. Láthatóan az helyettesítette az alsónadrágot.

– Igen... – szólalt meg Vaszilij Petrovics. – Micsoda... ö-ö... páncélzata van. Üljön le erre a stokira, oda, a sarokba, ott nem fogja látni senki.

Ránézésre a lejmoló nem volt több tizenkét évesnél. A haja olyan koszos volt, hogy úgy tűnt, meg sem lehet mondani, milyen színű. A fülével is történt valami lehetetlen dolog, Artyom igyekezett rá sem nézni – úgy látszott, csupa kosz.

– Kér teát? – invitálta Vaszilij Petrovics. – Ó, csak ne ebbe a konzervdobozba, fiatalember. Nekem van egy tartalék. Artyom, nem hozna még egy kis forralt vizet?

Artyom a Vaszilij Petrovics tartalék konzervdobozával elindult a kályha felé; ott tüsténkedett a csecsen napos is – az a bizonyos, amelyikkel a minap a temetőbe mentek, kitördelni a fejfákat.

– A csecsenek sosem voltak keresztények – szólalt meg most megvetően, amint Artyomra nézett.

– Ahogy gondolod – válaszolta Artyom. – Fel lehetne forralni a vizet?

Vaszilij Petrovics talált még egy perecet meg egy maréknyi aszalt gyümölcsöt. A lejmoló mindjárt az egészet beledobta a forró vízbe, és inni kezdte, mintha nem is félne tőle, hogy megégeti magát.

– Mondjon már nekünk valamit – nógatta Vaszilij Petrovics.
 – Mit? – kérdezte szenvtelenül a lejmoló.
 – Van anyja? – kérdezte Vaszilij Petrovics.
 A lejmoló biccentett.
 – Hát apja?
 A lejmoló elgondolkodott, és újra biccentett.
 – És magát hogy hívják?
 – Szürkének.
 – Honnan való?
 – Arhangelszkből.
 – Mit csinál az anyja?
 – Honnan tudjam, hiszen itt vagyok.
 – Jól van, akkor mivel foglalkozott?
 – Anyám? Padlót mosott a gőzfürdőben.
 – Hát az apja?
 – Apám is van.
 – Mivel foglalkozott?
 – Mindennap leitta magát. Anyámat meg engem kizavart a fagyba, a lóistállóba mentünk be melegedni.
 A Szürke sokáig hallgatott, aztán úgy látszik, elfáradt ettől a hosszú beszélgetéstől, és úgy döntött, felgyorsítja a dolgot.
 – Egyszer apám együtt ivott egy faszival; összevitakoztak, és kinyírta. A belső zsebében pénzt talált. Anyámnak azt mondta: „Hát, mit tegyünk, szokjunk hozzá a dologhoz!”
 Vaszilij Petrovics még a konzervdobozát is letette a priccsre, annyira elbizonytalanodott. És csak halkán kérdezte meg, miközben áttért a tegeződésre:
 – És te hozzászoktál?
 – Egyszer nagyon sokáig gyilkoláztak egy faszit, sehogy se tudtak végezni vele. Rettentően kiabált, ezek meg mindent összekentek vérrel. Én meg elmentem. Adjon még egy peracet, láttam, hogy van még.
 Vaszilij Petrovics felsóhajtott, és elővett egy peracet.
 – És te mit csináltál? Raboltál?
 – A gazdagokat ki lehet rabolni – válaszolta meggyőződéssel a Szürke.
 – Hát a szegényeket?
 A Szürke elgondolkodott, és nem felelt. Úgy látszik, volt egy kiváló szokása: egyszerűen nem válaszolt a kellemetlen kérdésekre.
 – És hány éve rabolsz már? – makacsodott tovább Vaszilij Petrovics.
 – Amióta az eszemet tudom, mindig raboltam. Írják azt, hogy hároméves koromtól.
 – Mi nem írunk semmit – szólalt meg halkán Vaszilij Petrovics.
 – Hát akkor? Akkor mit akarnak?
 Mitya Scselkacsov is hallgatta a beszélgetést, és úgy helyezkedett el a priccsen, hogy oldalról rálásson a Szürke torzonborz kobakjára.
 Mindeközben Artyom a benyomásait forgatta magában: „Sajnálom vajon? Vagy nem? Azt hiszem, szinte egyáltalán nem. Teljesen érzéketlenné váltam volna?”

A Szürke egyáltalán nem volt ostoba, a beszédéből ez jól kiderült, és Artyom elcsodálkozott: hogy van ez?

És csak amikor kicsit jobban elgondolkodott a beszédén, akkor értett meg hirtelen magáról valami furcsa, de igen fontos dolgot: tényleg szinte semmi sajnálatot nem érzett, a helyét az vette át, amit széppérezékek neveznek, Artyom pedig úgy határozta volna meg, mint az élet iránt érzett tapintatot.

Nem száanalomból szedte el az udvari kölyköktől a kiskutyákat, amelyeket megkínóztak, vagy nem sajnálatból védte meg a gyenge gimnazistákat, hanem mert ez ellentmondott annak az elképzelésének, ahogyan szerinte a dolgoknak lenniük kell. Artyomnak eszébe jutott Afanaszjev, és az ő szavaival fejezte be gondolatmenetét: „Ez valahogy nem rímelt!”.

Artyom Szolovkin kezdett váratlanul ráébredni, hogy valószínűleg csak azok a veleszületett érzések élnek túl, amelyek valahonnan a bensejéből eredtek, együtt nőttek a csontjaival, az ináival, a húsaival, az elképzelések pedig elsőként szóródnak szét.

A lejmolóval folytatott beszélgetést haragos láрма szakította félbe, amely abból a sarokból eredt, ahol egy rakáson laktak a köztörvényesek. A Szürke egy pillanat alatt úgy eltűnt, mintha ott sem lett volna – még a maradék teát is elvitte a konzervdobozzal együtt.

Artyom hallgatózni kezdett, és egy perc múlva már értette, miről van szó.

A köztörvényesek közvetlenül mellette vagy elrejtették a holmijukat, vagy szétzagatták a nadrágjukat, ingüket, sőt még a lábbelijüket is, csak hogy ne kelljen menniük dolgozni: ruha nélkül tilos volt őket kihajtani.

Krapin ettől bevadult, és elkezdte pucérra vetkőztetni azokat, akik visszatértek a nappali műszakból, hogy felöltöztethesse az éjszakai műszakosokat.

– Rajtam minden csupa nyirkos! És reggelre még nyirkosabb lesz! Nyirkos ruhában menjek majd ki? – ordította valaki.

– Majd megtudjátok, minek szaggatjátok szét! Rohadt szimulánsok! – üvöltötte Krapin, miközben hol az egyiket, hol a másikat noszogatta a husángjával. Burcev mintha segített volna neki, Artyom viszont úgy érezte, hogy a köztörvényesekkel szelídebben bánt, mint a kínaival.

Amikor a priccsen heverésző Saferbekovról Krapin maga rántotta le a nadrágját, mindegyikük számára világossá vált, hogy nincs mit tenni. Ksziva megvált a zakójától – az ingét még Szorokin tizedes tépte szét. Krapin lábához bakancsok, ingek, csizmák repültek.

– Ezért még számolunk – mondta Saferbekov, miközben a lábát takargatta egy zakóval, amelyet nyilván valamelyik szerencsétlentől vett el.

Krapin, aki semmi jelét nem adta annak, mit akar, és mintha előre tudta volna, hogy Saferbekov nem fogja be a száját, fordulatból pofán vágta a husángjával, majd utána még néhányszor ököllel is, amikor a fájdalomtól üvöltő Saferbekov megpróbálta eltakarni a fejét.

– Számolhatsz majd – mondta zihálva Krapin. – Egyelőre a fogaidat számold össze.

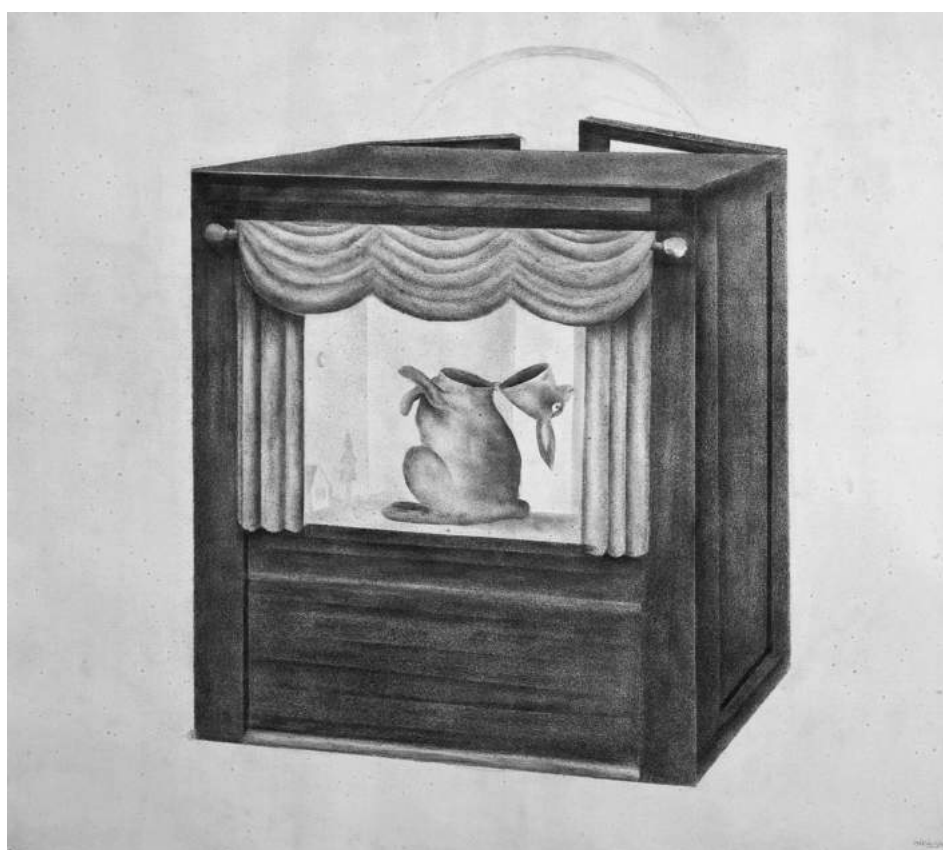
Lábával egy kupacba söpörte a ruhákat, és kiadta az ukázt az éjszakai műszakosoknak:

– Öltözzetek melegen!

Láthatóan nem jutott mindannyiuknak ruha, ezért Krapin a priccssorok közt járkálva utasította Lazsecsnyikovot, Szivcevet meg a sokat szenvedett kínait, hogy vetkőzzenek le. Artyomra, Afanaszjevre és Vaszilij Petrovicsra még csak oda sem pillantott. Moiszej Szolomonovics igencsak meggyőzően aludt, mintha ez bármitől is megmenthette volna, de – még ilyet – most tényleg megmentette.

Ezzel akár be is fejeződhetett volna a nap. Sajnos azonban maradt idő még egy eseményre.

GORETTY JÓZSEF FORDÍTÁSA



könyvhét

BEREMÉNYI GÉZA

Kedves Barátaim a Könyvben!

Telefonon kaptam a megbízatást, jobban mondva a megtisztelő felkérést Debrecen irodalmi folyóiratának, az *Alföldnek* a főszerkesztőjétől, hogy vegyek részt ma a város könyvheti megnyitójának ünnepén, sőt azon beszédet is mondjak. Itt, helyben, Debrecenben csörgött rám a telefon. Éppen egy lakótelepi ház ötödik emeleti lakásában ültem az én megszokott helyemen az íróasztalnál, és éppen a napi munkámat folytatva egy könyvet írtam. Egy önéletrajzi regényt, amiben életem fontos eseményeiről kell beszámolnom. Többek között arról is, miként határozta meg, befolyásolta az én sorsomat már kora gyerekkoromban az, hogy egyszer csak valaki könyvet adott a kezembe, majd rövid úton megtanított olvasni ugyanez a valaki, vagy másvalakik – erre már nem emlékszem –, és akkor én könyves emberré változtam egyszeriben. Pedig csak éretlen kiskölyök voltam, a torokgyík volt az egyetlen jelentős esemény mindaddig az életemben.

Súlyos beteg, diftériás voltam akkor, háromévesen, és hosszú-hosszú időre ágyba kényszerültem egy földszintes ház szobakonyhájában, és mindenki csodálkozott, hogy megmaradtam, ezért különös figyelemmel vettek körül. Megtanítottak, hogyan olvassam össze a betűket, majd felnőtt olvasmányokat lapozgattam, böngésztem, mert csak olyanok voltak a házban minálunk. Legelőször – bármily hihetetlen – egy régi amerikai író (úgy mondom a nevét, ahogyan az a gyerek), James Fenimore Cooper *Vadölő* című regényét olvastam el, de elejétől a végéig *kifaltam* az ágyban fekvemben. Ma is emlékszem rá. Valamikor a 18. század Amerikájában játszódtott az a könyv indiánok és fehérek, nagy tavak közé épült faházak között. Képek is voltak benne, rézkarcok, de azoknál sokkal fontosabbak voltak a nyomtatott szavak, a belőlük támadt gyermeki víziók. Jelentősegteljesebbek, mint a később látott filmek és fényképek. Sőt, többet mondok. Amikor későbbi felnőtt koromban a valóságban is eljutottam azokra a tájékokra, olyasféle távoli emberek közé, akikről a könyvekben olvastam előzőleg, én azonnal otthonosan mozogtam közöttük, és állítom azért, mert a könyvek még arra is képesek, hogy az okot és a következményt felcseréljék. Feltéve, ha olyan fogékonyan olvassuk össze a betűiket, mint egy gyerek.

Így lettem könyvmoly én, majd kezdtem el könyveket írni jómagam is. És azért is vállaltam örömmel az írás közben telefonon hozzám érkezett megtisztelő feladatot, hogy kivegyem a részemet Debrecen város könyvheti megnyitójából.

De mint afféle könyveken nevelkedett, vagyis képzelgő valakinek, egyvalami mégis gondot okozott nekem. Előre láttam itt önmagamat, amint kiállok Önök elé.

A 2019-es *Debreceni Ünnepi Könyvhéten* elhangzott megnyitó, illetve pódiumbeszélgetés szerkesztett változata.

Vajon hogyan kéne megszólítanom a könyvünnepi közönséget? Legyek hivatalosan száraz és tárgyyszerű? „Mélyen tisztelt megjelentek!” Nem, ez nem lenne jó. Hiszen a Könyv ünnepe annál jóval bensőségebb. Ugyanis az olvasás *személyes* kapcsolatot hoz létre a könyvvel. Könyv és olvasója kölcsönösen adja át magát egymásnak. Amikor lapozunk benne egyet, ő akar folytatódni *bennünk*, az olvasmány az, ami nem engedi el a kezünket akkor sem, szinte kényszerít, hogy folytassuk őt, folytassuk a gyorsan múló időben, akárcsak a saját életünket. Azt gondoltam akkor, hogy *nem*, hogy ne legyen majd „mélyen tisztelt megjelentek” a megszólítás, még csak az se, hogy „üdvözlöm Önöket azon alkalomból”, satöbbi, satöbbi.

Így találtam rá arra a szerintem megfelelő, alkalomhoz illő megszólításra: „Barátaim, a Könyvben!” Emlékeznék, így kezdtem el, hogy könyvhöz illőn bensőséges legyen. Tehát: Barátaim a Könyvben! A mai napon, 2019-ben a *kilencvenedik* Könyvhetet nyitjuk meg. Gondolják el: kilencvenedszer veszi kezdetét évről évre, tehát csaknem egy évszázad óta szakadatlanul tart ez a sorozat. És a magyar történelemnek micsoda vészterhes, egymásnak ellentmondó, sorsfordulókkal teli időszakában ünnepelgettük mi egymás után makacsul, olykor szinte csak a forma kedvéért évről évre az irodalmat, vagyis egy átszellemült tárgyat, a Könyvet kilencven éven át, nagyanyáink, dédapáink óta! Nincs ebben valami gyermeki naivitás? Formális hit vagy ragaszkodás az anyanyelvhez, miközben ezen a szülőföldön mindig új meg újabb írónemzedékek indulnak el más és más témákkal és hangokkal? Milyen hangon szólal meg évente a költő? Csökken-e az életerő? Mit sugároz ki magából a föld, amin élünk, van-e hozzá tehetség és mérce? Fel tudja-e mutatni jó vagy rossz példaként a saját életét a prózaíró az olvasójának? (Utóbbi kérdést önmagamhoz intéztem most.) És – Vörösmartyt idézve végül – „ment-e a könyvek által a világ elébb”, mikor „irtózatot hazugság mindenütt!”?

Kilencven könyvfesztivál egymást követően, kilencven tépett és át- meg átértelmezett év egymás után. Micsoda sorakozó! Én a magam részéről megszedültem ettől a kilencvenes szakaszolástól, amikor először olvastam róla. Tehát minden évben? Amikor bombáztak, akkor is? Az ország idegen megszállásakor is? Gazdasági válságok, nyomor idején is? Csonkítás utáni bővítés idején, német megszállás után, a Rákosi-korszak iskolai orosz óráit követően, még Gerő Ernő tűréshatárán belül is? És így tovább a magyar írásművészet jegyében, a véres bohóctréfák horizontja alá bújva, és úgyis, mégis, csak hogy ne maradjon tollban, csak tollban ne maradjon, az istenért!

Köztudott, hogy az első ünnepi könyvnapot 1929-ben tartották meg, és a mostaninak, a 2019-esnek a kilencvenegyediknek kellene lennie, ha évente szakadatlan követték egymást a nyomdai termékek sátorozásai meg az ilyesféle nyájas megnyitók, amilyen most az enyém is itten. A kilencvenegyedikből az egyik évben elmaradt a fesztivál. Volt egy árva esztendő, amelyben nem tartották meg. A magyar irodalom egyedülálló, és úgy mondhatnám, diadalmas létigazolásáról tanúskodik az a hiátus, az az egyetlen üres esztendő. Mert azt olvastam, idézem: „A könyvhetet egyetlen alkalommal, 1957-ben nem tartották meg. Ebben az évben feloszlatták az Írószövetséget és súlyos büntetéseket szabtak ki a kor irodalmi személyiségeire.” 1957-ben, a levert forradalom utáni év koranyarán nem volt könyvhét. 1957 is beletartozik a magyar irodalomtörténetbe, épp az ünnep kimaradásával.

Annál inkább örülhetünk a mostaninak. És én a 90. Ünnepi Könyvhetet, itt Debrecenben ezennel ünnepélyesen meg is nyitom! Köszönöm a figyelmüket!

Véletlenül nem marad meg semmi

BEREMÉNYI GÉZÁVAL SZIRÁK PÉTER BESZÉLGET

Szirák Péter: Az ilyen beszélgetések gyakori felütése, hogy a moderátor kifejezi, mekkora megtiszteltetés a számára, hogy egy ilyen sokszínű művésszel találkozhat. Ennek a megvallása a veled való eszmecsere kezdetén teljesen indokolt: versek, prózai művek, dalszövegek és forgatókönyvek szerzője, valamint színházi és filmrendező vagy. Pár éve az önéletrajzodon dolgozol, s egyszer egy interjúdban részletesen elmondtad, hogyan lettél író. Akarva-akaratlanul is az irodalom lényegét érintetted, hiszen ez az egyetlen olyan intézmény, amelyben bejelentett módon, büntetlenül lehet hazudni. Ha az ember képzeleg, nem mond igazat, az megengedett dolog, és egy másik világot teremthet, ha él ezzel a lehetőséggel, ezért is a szabadság birodalma az irodalom. De még az oda való hivatalos belépés előtt, még innen e kapun, az íróvá válásodat megelőzte egy, ha szabad így fogalmaznom, „konstruktív füllentés”: azt mondtad egy barátodnak, hogy novellákat írsz. Írónak képzelted magad, s ez tette lehetővé, hogy írájál.

Bereményi Géza: Az a bizonyos eset úgy történt, hogy az egyetemen elsőéves koromban jártam egy lánnyal, és elmentünk az akkori egyetemi klubba, majd odajött egy szemtelen évfolyamtársunk, és felkérte a lányt táncolni. Én egyáltalán nem haragudtam ezért. Aztán leültek, s a fiú, aki később az egyik legjobb barátom lett, elkezdett velem kötekedni, mire olyan mély beszélgetésbe bocsátkoztunk, hogy a lány végül nem is volt érdekes. Hazakísértem, aztán ő is hazakísért, majd újra elkísértem, végül az ő szobájában aludtam a földön, s két-három napot végig beszélgettünk. Nagyon furcsa fiú volt, különös életúttal: később filmrendező lett, aztán öngyilkosságot követett el. Állítólag a Stasi nevű német titkosrendőrség ölte meg, csak öngyilkosságnak álcázták. Bódy Gáborról van szó. Akkor mindketten tizenkilenc évesek voltunk – két félig felnőtt, félig kamasz fiatalember: az maga a Sturm und Drang. Elválaszthatatlan barátok lettünk másfél évig. Megmutatta az írógéppel írt szövegeit (prózaírónak indult egyébként). Volt neki vagy 30 gépelt oldalnyi irománya. Teljesen megszáditott, hogy ilyen sokat lehet (írógéppel!) írni, csodálatos volt számomra az egészen ismeretlen stílus. Áradozni kezdtem. Pedig nem akartam hízelegni, egyszerűen megmondtam a véleményemet, ez jellemezte egész kapcsolatunkat. Kérdezte, hogy írok-e, mert olyannak tűnök, mint aki ír. Azt mondtam, igen, csak sose mutattam még meg senkinek. Kérte, mutassam meg, és – itt jön a füllentés, amit említettél – szabadkoztam, hogy hát még át kell olvasnom, nem szántam olvasóknak stb. Hazamentem, és egy kockás füzetbe gyorsan leírtam két novellafélét. Édesanyám egy irodában dolgozott, megkértem, gépelje le. Megbeszéltük Gáborral, hogy három napra rá elviszem az Astoria aluljáróban egy adott helyre délután öt órára. Elolvasta, s azt mondta, amit gondoltam, hogy ilyen jó életében nem olvasott. Aztán derült ki, miért akkor és oda beszéltük meg a találkozót: a közeli Bródy Sándor utcában egy Györffy Miklós nevű fogorvos szintén írogató fia irodalmi szalont szokott tartani, ha jól emlékszem szombat volt. Gábor

azt mondta, hogy ő szeretne bemutatni ennek a társaságnak. Ott találtam hat fiatalembert gépelt írásokkal, elolvasták az enyémet is, úgy, hogy összedugták a fejüket, s azt mondták: ez igen! Bízom az ítéletükben. Aztán megállapodtunk abban is, hogy az akkori magyar irodalom megalkuvó és aljas, következésképp nem szabad kiadóhoz mennünk, mert azok csak letörlik a szarvunkat, terjesszük így, stencilezve, gépirásban, sokszorosítva. Úgy éreztem magam, mint ha egy titkos társaságba kerültem volna. Nekem ez volt a belépésem az irodalomba. Ez úgy folytatódott, hogy beállt egy szünet. Írtam egy nem túl jó nyolc oldalasat, s az az erős önkritikámon fennakadt. Az ominózus lánnyal közben egy szerelmi válságba, egy olyan mély válságba kerültem, amilyenbe csak egy kamasz tud kerülni: félőrlőten jártam a várost, majd egyszer csak leültem és írni kezdtem. Még egy impulzusról kell szólnom: volt egy társaság, egy ún. egyetemi alkotókör. Ebben a válságban írtam egy tizenöt és egy huszonkét oldalas novellát. Az egyikben XII. Károly svéd királyról volt szó, a másik egy olyan fiatalemberről szólt, aki a beteg nagymamájával szokott beszélgetni. Gunyoros-ironikus írások voltak, félig-meddig önéletrajzi történetek. Odaadtam ezeket ennek az alkotókörnek, ahova én nem nagyon akartam járni, mert fellengzős társaságnak tartottam őket, az első ülésen nem is éreztem jól magam. Egy fél év múlva találkoztam velük az egyetem előtt, és mondták, hogy a Magvetőhöz készülnek épp, mert a legfiatalabb író a kiadónál a negyven éves KISZ-titkár, Csurka István, és ez már kínos. Beadták az írásaikat, be is hívták őket a kiadóba, mondtam, akkor jó gyülekezést, de szóltak, hogy beadták az én két novellámat is, úgyhogy engem is várnak. Jó, akkor megyek én is. Útközben persze mind úgy voltunk, hogy úgyse lesz ebből semmi, a magyar irodalomban minden le van vajazva. Fölmentünk a kiadóba, leültünk egy emeleti teremben, kijött egy alacsony férfi, aki, sose felejttem, megkérdezte, melyikötök a Rózner – nevelőapám révén ezt a nevet viseltem, a Bereményi édesanyám neve. Bevitt egy belső irodába, ott egy Sík Csaba nevű szerkesztő fogadott, és azt mondta, te vagy a legjobb, szeretnénk egy kötetet tőled. Egy antológiába gyűjtenek írásokat, de utána az én novelláimat adnák ki. Mondtam, hogy hát persze, de egy kis időt kérnék, mert átnézném az anyagot. Két hónapot kértem, azt mondta, rendben, várja a jelentkezésemet. Távozás közben még megkérdeztem, hogy a többiekkel mi legyen, akik kint várakoznak. Azt mondta, küldjem őket haza. Egy irodányi időm volt átgondolni, mit mondjak. Azt mondtam, ezek hülyék, mondták, hogy menjünk haza. Szidtuk őket, én meg rohantam haza, és a kockás füzetbe elkezdtem írni. Itt jött kapóra a szerelmi bánat: leírtam az összes fájdalmamat, hogy egy délután felmentem egy lányhoz, aki egy 35 éves vén aggastyántól jött vissza, én meg véletlenül találkoztam vele. *Utolsó kör a vízen*, ez a címe annak a történetnek, hogy hogyan láttam utoljára azt a lányt, aki aztán férjhez ment ehhez a férfihez, és azóta őt unokája van, később találkoztam vele a Körúton.

Szirák Péter: S hogy lett ebből kötet, melynek a szerzője már Bereményi Géza?

Bereményi Géza: A nevezett íráson kívül még sikerült vagy nyolc novellát összeharcsolnom, bevittem, Sík Csaba azt mondta, rendben van. Ám azt is hozzátette, hogy téged nem hívhatnak Róznernak, mert Petőfi is Petrovics volt, magyar író

magyar néven írjon. Az én édesapám eredeti neve Vetró, arról adoptáltak Róznerre. Aztán beugrott, hogy engem az anyai nagyszüleim neveltek hatéves koromig, ez volt az életem legboldogabb időszak, s ők Bereményiek voltak. Ennél maradtunk. Igaz, ebből baj lett, mert Rózner Géza néven mentem be felvenni a honoráriumot Bereményi Géza után, s ekkor döntöttem el, hogy átanyakönyveztem magam. Az anyai nagyszüleim Teleki téri kereskedők voltak. A karcsú kötetel a zsebemben lementem a nagyapámhoz a standra, mondtam neki, hogy nekem megjelent egy irodalmi könyvem, a te neveden. Kézbe vette, majd megkérdezte, mennyi idő alatt írtad? Mondom: három hónap alatt. És mennyi pénzt kaptál érte? Kilencezer forintot. És mi ebben neked a bóni? A nagyanyám másnap jön, s kérdi: te írsz? A tegnapiból okulva mondtam, hogy á, dehogy írok én. De a nagyapád mondta. Vigyázz, én kilencgyerekes bányászcsaládból származom, folytatta, édesanyám azt mondta egyszer, hogy ott egy tányér meleg leves, vidd át a szomszédba, ott lakik egy éhező író bácsi. Ilyen akarsz lenni? Dehogy, nem vesztettem el az eszem.

Szirák Péter: Mit szólt a többi családtag?

Bereményi Géza: Édesapámat tizenöt éves koromban ismertem meg. Hozzá is felmentem a könyv megjelenése után. Mutattam neki, hogy ezt a kötetet én írtam anyám nevéen. Letette, odaszólt a feleségének: Juli, húzd ki a fiókot a szekrény alján, ott vannak a régi verseim, amik megjelentek a *Temesvári Napló*-ban. A felesége erre azt mondta, hogy nincs ott semmi vers, nem írtál te soha semmit a *Temesvári Napló*-ba. Az apám rám nézett: látod milyen? Ezzel befejeződött, észrevétlenül eltettem a kötetet, s nem adtam egy családtagomnak sem belőle.

Szirák Péter: De az irodalmi élet, ahogy említetted is, nagyon fogadókész volt az írásaidra.

Bereményi Géza: Igen, mert épp egy olyan hullámban kerültem bele az irodalomba, amikor vadásztak az újakra. Szerencsém volt, vagy ki tudja.

Szirák Péter: Az antológia címe az volt, hogy *Naponta más*, 69-ben jelent meg, *A svéd király* című köteted pedig 1970-es. A *szerencse* szláv jövevényszó, a szerencsa/szrencia a találkozást és a véletlent kapcsolja össze, ami aztán pozitív értelmet vett fel: „szerencsés találkozás”. A nevek nálad nagyon fontosak: Vetró, Rózner, Bereményi, s aztán Fászkerti, Rajnák, Vetró Irén stb. Tudjuk, hogy ezek a nevek dalszövegekben, filmekben, novellákban ismétlődnek, műfajok között vándorolnak. Ha egy beszélőnevet adnánk neked, mondjuk hogy *Szerencsés Géza*, azzal egyetértene-e?

Bereményi Géza: Ami az írói pályakezdésemet illeti, nem, mert bekerülni az akkori irodalmi életbe, az nem jelentett feltétlenül szerencsét – nem jelentett szerencsétlenséget sem, de igazuk volt némileg azoknak a társaimnak, akik nem adtak írásokat. Megbánták amúgy. Volt egy nagyszerű barátom, Ajtony Árpádnak hívták.

Ő ott volt abban a társaságban, ahova Bódy felvitt azon a napon. Három évvel idősebb volt, a mesterem lett. Csodálatos novellákat írt, meg is jelent egy kötete, de szerencsétlen időben: disszidált Párizsba, kint élt, családot alapított, aztán visszajött Magyarországra, összegyűjtötte a régi írásait és kiadatta, de nem volt hatása, többet nem is publikált, aztán hamarosan meghalt Párizsban. Nem tudom, mi a szerencse.

Szirák Péter: Mondjuk ha a „szerencsés találkozás” értelmét vesszük, akkor a te pályádon volt néhány ilyen: találkozni Bódy Gáborral, Cseh Tamással. Vagy éppen amikor felhagyni készültél a forgatókönyvírással, Nemeskürty István felajánlotta, hogy írd.

Bereményi Géza: Mikor megjelent az első novelláskötetem abban a süket Kádár-kori csendben, akkor egyszeriben elkezdtek megkeresni emberek, akik olvasták. Egyszer csak megjelent egy fiatal bányamérnök, Lengyel Pálnak hívták, fölutazott Miskolcra, hogy velem találkozhasson az albérletemben. Neki volt otthon egy amatőr színtársulata, a Manézs, s a kötetemet olvasván gondolta, megkér, hogy írjak egy darabot. Mondtam, rendben. Leutaztam hozzájuk, megismerkedtem a színészekkel, akik nem hivatásos színészek voltak, s elkezdtem írni a darabot. Akkor a bukás volt, hogy a városi tanácstól megtiltották neki, hogy többet velem dolgozzon. Ez a férfi mégis hitt bennem, s ezentúl álnéven írtam nekik kéthavonta darabot, tanulva a bukásból, persze. A Manézs Társulat egészen kivirágzott. Aztán megjelent egy filmrendező, Kézdi-Kovács Zsolt, mondván hogy szeretné, ha írnék neki egy forgatókönyvet, kérdeztem, miről írjak. Azt mondta, akármiről. Elkészült a *Romantika* című szövegem, óriási bukás lett, de közben kijártam a forgatásra, megtanultam, hogy kell filmet csinálni, úgyhogy a következő filmem már számított. Írtam közben egy Gothár Péter nevű adásrendező szakot végzett fiúnak is vizsgafilmeiket, s kiderült róla, hogy nagyon jó rendező. Majd egyszer aztán Nemeskürty megkeresett, hogy írjunk Gothárral egy filmet. Az foglalkoztatott akkor, hogy a kamaszkoromról, az iskolámról írjak: az ötödiktől az első gimnáziumig az Apáczai Csere János iskolába jártam, onnan kirúgtak a végén. Annak az iskolának a légköre hasonlíthatatlan volt. '56-ban kezdtem, akkor voltam tíz éves, ott éltem meg a Kádár-kor kezdetét, ott tapasztaltam meg, hogy hogyan hatott az emberek tudatára '56, hogyan változtak meg az emberek – mindennek olyan röntgenszemű szemlélője voltam, amennyire csak egy kiskamasz tud lenni. Mondtam Gothárnak, hogy írok neked egy forgatókönyvet a saját kamaszkoromról. Ez lett a *Megáll az idő*. Odaadtam neki, erre ő gyorsan odaírta, hogy írta Bereményi Géza és Gothár Péter. Mindegy. Nem irigylem, az ő baja, mert a következőkben ő került nehéz helyzetbe ezzel a kultfilmmel, mert ezt kellett volna überelnie. Én mindenesetre megmondtam, hogy soha többé nem írok neki. Nemeskürty pár évre rá behívatott, valamikor a '80-as években, mikor már lehetett érezni, hogy a Szovjetunió meg fog bukni. Érezhetően gyengült, egyre tanácstalanabbak voltak az elvtársak. Szóval nem lehetett tudni, különösen olyan művészeti ágak esetén, mint a film, ami próbára teszi a funkcionáriusok türelmét és a közönség várakozását. Egyébként megírtam az apám, Vetró Géza történetét – ő 56 után ült börtönben, tizenöt évesen

ismertem meg, mikor felkereste a volt apósát. Az önéletrajzom ezen részlete épp az *Alföldben* olvasható.

Szirák Péter: Igen, az idei áprilisi számunkban, *1961. április 12.* címmel. De mit mondott Nemeskürty, amikor behívatott?

Bereményi Géza: Valamikor 1985-ben, egy reggel, nyolc órára hívatott magához. Elmondta, hogy a *Megáll az idő* a legjobb film, ami az ő stúdiójában készült. Év végén ki fogják rugni, de még egy filmre van mód: szeretné, ha én írnám a forgatókönyvét, mert bármelyik magyar rendező örülne, ha velem dolgozhatna. Erre azt mondtam, rossz az időzítés, mert épp akkor döntöttem el, hogy soha többet nem írok forgatókönyvet, mert ez egy hálátlan szakma. A kritika a rendezőt ajnározza, miközben a kitalálójáról senki nem beszél, holott a rendező csak végrehajtó ebben a folyamatban. Nemeskürty erre azt mondta, jó, akkor rendezem én a filmet. Pár pillanatot gondolkoztam csak, persze elvállaltam. Kaptam megint határidőt: két hónap. Behozod a forgatókönyvet, mondta Nemeskürty, esküszöm, el se fogom olvasni, odaterjesztem a stúdiótanács elé, és azt mondom, ez kitűnő. Megcsinálhatod, bármilyen költségvetéssel, mert elég sok pénz maradt. Ezt a csínyt, így fogalmazott, még utoljára megengedhetem magamnak. Ugyanaznap délben volt még egy találkozásom egy barátommal. Ebéd közben megkérdeztem, hogy mit csinál. Szociológus, válaszolta, a két világháború közötti magyar szociológiával foglalkozik, és van egy professzor, Dr. Magyary Zoltán, akit akkor még nem sokan ismertek, azóta egyesületet, társaságot és ösztöndíjat is neveztek el róla. Közigazgatási joggal foglalkozott, és egy titkos társaságot alapított tehetséges diákokból. Ekkor kezdett el érdekelni a dolog. Magyary kidolgozott egy módszert arra, hogy hogyan lehetne a honi közigazgatást átszervezni, megváltoztatni, hogy Magyarország modern ország lehessen. Megállítottam, s elmondtam neki, hogy miről beszéltem Nemeskürtyvel, na erre ő tiltakozott, hogy ezt nem fogják engedni, ez egy olyan társaság, akinek tagjai benne vannak a magyar közigazgatásban, de leplezik, hogy az egykori Magyary Intézetben voltak. Mondtam, hogy a film az más. Fölhívott valakit, úgy hívták, Szaniszló József, neki volt az Intézetről egy élményszerű önéletrajzi beszámolója. Elmentünk hozzá délután, ő odaadott megsárgult papírokat, melyben egy parasztfiú elindul vidékről Pestre, kitűnő tanuló, be akar iratkozni az egyetemre. Bekerül ebbe az intézetbe, szerelmes lesz egy gróflányba és viszont. Ebben a kéziratban ott volt egy film, már csak meg kellett írni. Megírtam, odaadtam Nemeskürtynek, *Tanítványok* volt a címe, mondtam neki, hogy a Magyary Intézet tagjairól szól. Kiderült, hogy egy olyan titkos társaság dolgait bolygattam meg, hogy a film elkészülte után híre ment, idős szakemberek bújtak elő, Benda Kálmán történész vezetésével, aki szintén az intézet tagja volt. Benda zártkörű vetítést szervezett még a hivatalos bemutató előtt, a Nemzeti Múzeum oldalsó termében. Azt mondta, vigyázz, itt ül mindenki, aki ebben a filmben szerepel. Ott ültek a korabeli szemtanúk és én, aki beleavatkozott az életükbe. Dr. Kiss István volt Magyary kedvenc tanítványa, és ő is ott ült, Benda azt mondta, hogy rá mindenki hallgat. Egy rendkívül megviselt ábrázatú ember volt, akin látszott, hogy nagy ripacs. Vége lett a filmnek, kigyulladtak a lámpák, fölemelkedett a székről, majd a

színpadra lépve, hatásszünet után a mikrofonban elsírta magát. Annyit mondott, hogy minden pontosan így volt. A film hatalmát tanultam ott meg. Utána jött az *Eldorádó*. Nemeskürtyt leváltották, az ő helyére kerülő funkcionárius dohogott, de végül megcsináltam, a nagyapámról szólt. Azt a világot tökéletesen ismertem, az a gyerek a filmben én vagyok, csak egy nálam idősebb fiú játszotta.

Szirák Péter: Ha már a filmeknél járunk, említsük meg a *Veri az ördög a feleségét*, mert ha a *Megáll az idő*-ről azt mondtad, hogy segít megérteni, hogy milyen volt az '56 utáni Magyarország, milyen volt a '60-as évek elején Budapesten élni, akkor az említett alkotás azt mutatja meg, milyen volt a vidék az ún. érett Kádár-korban. Ennek a nagyon emlékezetes filmnek, melyet András Ferenc rendezett 1977-ben, szintén te írtad a forgatókönyvét. De most hadd kérdezzek rá egy másik nevezetes találkozásra, a Cseh Tamással való barátságra és együttalkotásra, amely 1970-től egészen a haláláig, 2009-ig tartott. Sok helyen beszéltél már erről, tehát úgy is kérdezhetnék, hogy mi az, amit még nem mondtál el a vele való kapcsolatodról. Szeretnék egy idézetet felolvasni ide vonatkozóan: „Elmesélek egy tanulságos beszélgetést Tamással. Egyszer nekem szegezte: valld be, Géza, hogy te nem merted soha elmondani nyilvánosság előtt azt, amit beleírtál a dalszövegekbe...”

Bereményi Géza: Hadd mondjam el én! „Valld be, Géza, hogy te még egy kocsmában se mernéd elmondani azokat, amiket nekem dalszövegben megírsz, hogy én énekeljem el a nyilvánosság előtt.” Erre mondtam, hogy nem, én kocsmában nem mondanám el azokat. „Tehát te engem kiállítasz oda, hogy én vigyem el a balhét, tehát te egy gyáva ember vagy, Géza.” Jó, te meg ismerd el, Tamás, hogy évekkal ezelőtt azt mondtad, egy szót se értesz abból, amit énekelsz, illetve évekig kell énekelned, hogy megértsd. Te meg tudatlan vagy. Tehát egy gyáva és egy tudatlan nászából születtek ezek a dalok.

Szirák Péter: És így gondolod most is?

Bereményi Géza: Igen, bár hozzátenném, Tamás ezt négyszemközt mondta, a nyilvánosság előtt ő igazán élvezte az előadást. Nem véletlen, a színész is azt hiszi, hogy ő találja ki azokat a szövegeket, amiket mond. Ki az a Shakespeare? Eltöröm a levegőben – mondta egy részeg színész nekem egyszer.

Szirák Péter: Tíz nappal ezelőtt meghalt a barátom, Térey János, és a gyász első idejében sokszor jutottál eszembe, akárcsak 2009-ben, mikor Cseh Tamás meghalt, hogy te, aki hosszú évtizedeken keresztül barátja, alkotótársa voltál, egy különleges kapcsolat fűzött hozzá, vajon hogyan éled ezt meg. Köztünk Jánossal persze nem volt egy ilyen szoros alkotói viszony, mint köztetek, noha sokat dolgoztunk együtt. Te mennyire vagy túl a gyászon, egyáltalán túl lehet rajta lenni?

Bereményi Géza: Ez a gyásztapasztalat változni fog, akárcsak az ő megítélése, ezt tudom jósolni a magam tapasztalata alapján. Most hirtelen sokak számára fontossá vált a halála miatt, egyszerre mindenki kezdi átgondolni, miket is írt, mit jelent. A

halála után az irodalmár társaiban is van egy tűnődés, hogy mit is jelentett nekem, a túlélőnek ez az ember. Ez az első hullám. Aztán ez elül, egy időre elfelejtik, és az a lényeges, hogy aztán hogyan jön elő. Az eleje nagyon rossz, nagyon fáj, ez az intenzív gyászorszak. Jön aztán a túlélő korszak, valamennyire elfelejtjük. Ami utána jön, a harmadik hullám, az lesz Térey utóélete.

Szirák Péter: Még egy kérdés: éppen az önéletrajzodat írod, és azt mondtad, huszonöt éves korodig fog tartani, mert addig minden lényeges dolog megtörténik, és ami utána jön, az karrier, munka. Hol tartasz, és mikorra várható a könyv megjelenése?

Bereményi Géza: Ahogy kiderülhetett, ismétlődések voltak az életemben. Több felvonása volt, egyébként valamennyiünk életének több felvonása van. Az én életemben nagy szakaszoló volt a történelem és a politika, Magyarországgal az a baj, hogy nagyon erősen meghatározza az itt élők életét a politikum, még azét is, aki nem is foglalkozik vele. Én 1946-ban születtem, a gyerekkorom a Rákosi-korszakra esett, mikorra kinyílt a szemem, már a Kádár-korszakot láttam, amit volt alkalmam eléggé kiismerni. Ez nem jelent feltétlen szerencsét, talán el is fogják felejtetni, mint valami mellékkorszakot. Már a negyvenes éveimben jártam, mikor a rendszerváltás elkezdődött. Engem igazából az eszmélés, a gyerekkor érdekel. Amiről itt szó volt, az egyáltalán nem fog benne szerepelni, talán pár dolgot leszámítva. Cseh Tamás például nem, ez egy nagy döntés volt, az embereket biztos ez érdekelné, de nekem nem számít annyira, már bocsánat. Ez a jogomban, a szabadságomban áll. Sietnem kell viszont vele, mert ha július végéig befejezem, a karácsonyi könyvvásárra kijöhet, és akkor kétszer annyi fogyna belőle. Ez nagy lökést jelent, mert különben amolyan nyugodt hegymenetben haladtam vele. Azért vagyok Debrecenben, mert itt nyugodtan írhatok egy lakótelepi lakásban. De hiába, nem fogom tudni befejezni, mert fejezetekből áll, a könyv éppúgy, mint az életem, huszonegynéhány éves koromig. Ezeknek a történelmi koroknak különböző színe van, különböző íze – más egy kamasz-, más egy gyerekszemlélet. Az a munkamódszerem, hogy azon a nyelven próbálok írni, de persze felnőtt szerkezetben. A szemléletet próbálom megragadni. Természetesen olyasmiket írok meg, amikre emlékszem. Kiderült, nem véletlenül emlékszem épp arra. De az ember sávokban emlékszik, vannak évek, amiből szinte semmi nem maradt meg. Miért maradnak meg dolgok, és miért esnek ki mások, nem tudom megfejtetni. De a hit megvan a tekintetben, hogy véletlenül nem marad meg semmi. Előtte van az '56-os fejezet, ahol én sok száz halott között egyedül járkáltam, véletlenül kimentem a Kossuth térre október 25-én, közvetlenül a sortüzek után, épp abban a szünetben, mikor a támadók már elmentek, a mentők meg még nem érkeztek meg. Emlékezetem szerint egyedül én voltam ott a téren a halottakkal, egyetlen emberrel találkoztam, aki ugyanolyan zavart volt, mint én, a tízéves gyerek. Szembejött velem, én mentem a Duna-part felé. Kiderült, hogy a matematikatanárom, azt mondtam, hogy jó napot kívánok, tanár úr kérem, mintha a folyosón lennénk, ő meg azt mondta zavartan, hogy szervusz, fiam, a földre nézett, és ment tovább. Én meg visszamásztam ott-hon az ablakon, ahol kimásztam, és mikor nevelőapám és anyám visszajöttek a

városból, nem mondtam meg, hogy hol voltam. Az iskolakezdés után, mikor a matematikánár bejött az órára, mindenkit megkérdezett, mi volt vele a harci napokban, de egyszer se nézett rám, nem hívott felelni, a dolgozatomra, bármilyen is volt, mindig négyest adott, mert az nem feltűnő. Ezt megjegyeztem, hogy így kell viselkedni. Olyan titkos szálak fűzik össze a megjegyzett és elfelejtett eseményeket, hogy csak foglalkozni kell velük, fejtegetni kell, és máris van egy könyv, mely azért költői, mert ezek a titkos szálak fűzik össze.

BÁRÁNY TIBOR

A barátság, kedveseim, visszafojtott sírás

BEREMÉNYI GÉZA – VETŐ JÁNOS: *ANTOINE ÉS DÉSIRÉ. FÉNYKÉPREGÉNY AZ 1970-ES ÉVEKBŐL*

„A patetizmust pontos arányban kell keverni az iróniával”, olvashatjuk Bereményi Géza és Vető János fényképregényének első fejezetében, nem sokkal azután, hogy színre léptek a címszereplők. Minden bizonnyal az elbeszélő hangját halljuk, gondolnánk elsőre, de ez korántsem ilyen *egyszerű*. Vajon a fényképsorozat odaértett narrátorát, a vizuális történetmesélőt valóban minden további nélkül azonosíthatjuk a fotókat kommentáló hanggal? (Ha egyáltalán van értelme állóképsorozat vagy mozgóképek esetén „képi narrátorról” beszélni. Sokak szerint ez felesleges absztrakció: a fotókat másképpen értjük meg, mint a nyelvi kifejezéseket, nem kell abból kiindulnunk, hogy van *valaki*, az alkotótól különböző személy, aki tudatosan így és így tárja elénk a látványt.) Vető János hetvenes években készült képei tényleg ugyanazt a történetet mesélik el, mint Bereményi Géza negyven évvel későbbi „képfeliratai”? Ám ha eltekintünk ettől a problémától, mondván a fotósorozatot Bereményi szerkesztette történeté, felhasználva az *Antoine és Désiré* nagylemez (1978) borítójának készítése során keletkezett képi nyersanyagot, akkor sem egészen világos, pontosan hogyan is kellene berendeznünk a fikció játékerét. A fotókon megelevenednek a második Cseh Tamás-nagylemez központi alakjai, Antoine (játssza: Méhes Lóránt Zuzu képzőművész) és Désiré (játssza: Gémes János Dixi, mondjuk így: a Kádár-korszak fővárosi underground világának egyik kulcsfigurája). Mellettük feltűnik a képeken Tamás (játssza: Cseh Tamás), aki egy elkapott beszélgetéstörredék hatására egyszer csak úgy dönt, hogy énekelni fog Antoine-ról és Désiréről (miközben a narrátor közlése szerint ő „gondolja őket”, bár Désiré erre hirtelen felnevet, majd kételkedve megjegyzi, „ez azt képzeled, hogy el tud gondolni minket”), továbbá Géza (játssza: Bereményi Géza), a gyömrői rokon, aki szintén részt vesz a két főszereplő megfigyelésében, és egy presszóban viccekkel szórakoztatja a baráti társaságot. (Erre a jelenetre később még okvetlenül vissza kell térnünk!) Akárhogy is, metaleptikus tükörjátékok sorozata ide vagy oda, bárki beszéljen a patetizmus és az irónia megfelelő arányáról – a narrátor, a

vidéki rokon szerepébe bújó mögöttes elbeszélő, vagy maga Tamás, aki így próbálja megregulázni az általa elgondolt figurákat –, fején találta a szöveget.

A Cseh Tamás-életmű – maguk a dalok, a belőlük szerkesztett koncertműsorok és nagylemezek, a zenés monodrámák, néhány videoklip és filmjelenet – legfontosabb kérdése és formaadó problémája a „patetizmus” és az „írónia” megfelelő egyensúlya. Mindezt talán Keresztesi József fogalmazta meg a legpontosabban: a dalok világát már a kezdetek kezdetétől fogva „át- meg átszővi az azonosulás és a távolságtartás finom és folytonos játéka”.¹ Bár Cseh Tamás és Bereményi Géza rendszerváltás előtt született dalai szinte soha sem a közvetlen lírai vallomástétel alaphelyzetéből szólaltak meg, hanem egy-egy figura sorsának fontos vagy jellemző mozzanatait felidézve, a *jelentőségteljes* emlékfoszlányokat a beszélő gondolatilag reflektált érületi-hangulati reakcióival (és esetleg a jövő körvonalazatlan, de szorongató sejtelmével) összekapcsolva, a megszólalás táján értett társadalmi környezetét olykor futólag jelezve, máskor pontosan rekonstruálva lírai „helyzetjelentést” kívántak adni, összességében mégis azt sejtették, vagyis arra készítették fel a hallgatót: a beszélő előbb-utóbb valamiképpen el fog jutni *önmaga megfogalmazásához, az igazság kimondásának vagy átélésének* katartikus pillanatához. (Ez utóbbi természetesen általában a nagyszabású vereség képzetével kapcsolódott össze – legyen az „ellenfél” akár a lírai én értékeire fittyet hányó, „metafizikai” értelemben véve üres, nem emberléptékű külvilág, a saját hazugságairól tudomást venni nem hajlandó társadalom vagy az elnyomó politikai hatalom.) Az önmegfogalmazás és az igazság kimondása azonban rendre elhalasztódik, elmarad, az énekes pedig ezernyi tanújelét adja, hogy *nem azonosul teljes mértékben az általa eljátszott figurával és az értelmezésre felkínált szereppel*.

E jelek jelentős részét magukban a dalszövegekben találhatjuk meg.² A lírai én emelkedett költői megfogalmazásmód helyett körülményeskedik, keresi a szót, újból és újból helyesbíti önmagát („Ha én meg nem nevezem, más senki sem, / meg nem nevezi, azt a kevés, / azt a kevés, nem is tudom, hogy kicsodát, / amiben voltam szereplő.”, *Désiré megnémul*; „Illetve nem is hogy mentek, de inkább rohantak”, *Demonstráció*; „Ács Mari hitte velem, / hogy nekünk nincs másmilyen, / hogy nekünk nincs csak ilyen, / csak ilyen példasértett életünk, / és benne maradt.”, *Ács Mari*), előbeszédszerű fordulatokkal, töltelékszavak halmozásával töri meg (vagy épp erősíti) a költői képek hatását és a dal hangulati egységét („Megvasalt talpú, száz piros szekéren / fényes zászlóval igazán, csakugyan”, *Filmdal*; „Most már bizonyos, úgy telnek az évek, ahogyan telniük kell, / erre példának János jut eszembe, amint pálinkát vedel”, *Érettségi találkozó*; „Tündér szemekkel üres mezőkre, / határ határát, ahol elveszti. / Mindig van onnan tovább hova menni, / ottan többé már nem ismeri senki.”, *Az égboltsapkájú*), tudatosan rossz, túlhajtottan ügyetlen rímeket alkalmaz (lásd a *Szőke volt, aztán barna lett* szándékosan fals, kisiklatott rímelését), elhibázza a ritmust, a szótagszámot, vagy a legváratlanabb helyekre grammatikailag rontott alakokat illeszt (lásd például a rendszerváltást zsigeri felszabaduláselményként inszenírozó *Rajtam maradt télikabát* viszsztatérő sorpárját: „Mit szólsz hozzá, télikabát? / Megéltük az új tavasztot.”). Az énekes olykor látványosan mellébeszél, eltereli a szót, hogy kibújjon az önelemzés kötelezettsége alól, hogy elhalassza a valódi szembenézést önmagával, egykori tet-

teivel és jelenlegi helyzetével (lásd például *A 8. a 12 közül* című drámai remeklést). Máskor ironikusan mentegetőzik („Jól tudom, kéne anyámról is egy dal, / ősz hajú asszony lenne benne anyám. / Ám az én anyám nem drága anyó, / úgy vélem, sajnós, nem dalba való.”, *Kéne egy dal*), kineveti és kinevetteti saját reflektálatlan érzelmeit, hajlandóságát az önsajnáltatásra („Reflektorfényben ott áll a kedves / talán lehajlik egy szürke emberhez / és akkor talán az emberek / szeretni fognak engemet”, *Ha Koncz Zsuzsával...*), vagy kikacsint a közönségre („Hát viszlát, jó szomszéd, Cseh Tamás / eltört a szívem, hazudnak itt. // Hazug a szájuk, ne higgyen a nőknek”, *Szomszédom, Cseh Tamás*), és – ezen a kikacsintáson is ironizálva – frázisokat pufogat („A barátság kedveseim: visszafojtott sírás / és ezzel zárom is soraim”).³

Természetesen nem azt állítom, hogy a sok száz Cseh Tamás-dal a rendszerváltás előttről egytől egyig szükségképpen a „pátosz” (érzelmileg-hangulatilag telített, egyenes lírai közlés) és az „íronia” (a versben beszélő hang és lírai én vagy mögöttes lírai tudat részleges elválasztása) játékan alapulna. Léteznek más műfajú dalok is az életműben. Olyanok, amelyek politikai értelmű allegóriákat, olykor könnyen „dekódolható” metaforákat fejtenek ki (például: *Bányalég, Vasárnapi nép, Színház, Múcsarnok, Tangó* [„Légy ma gyerek...”], *Valóság nagybátyám*); amelyek valóban pusztán „hangulatjelentéseket” adnak (például: *Nincsen más*), esetleg különösebb reflexió nélkül elővezetik, mintegy átvilágítják a helyzetdal főszereplőjének jelentőségteljes emlékképeit és egykori érzéki benyomásait (például: *Váróterem, Pécs, Gyerekkorom*); amelyek látomásos indulattá fordítják a lírai én szorongásait és helyzetészlelését, így haladva meg „pátosz” és „íronia” játékát (például: *Subannak, visszaszállnak, Jóslat, A vőlegény, Hámló, elkopó kőfalak közt*); amelyek a groteszk tartományába távolítják a lírai közlést, értelmetlenné téve az azonosulás és a távolságtartás kérdését (például: *A legjobb viccek, Thomas Mannnak*). Mi több, olyanok is akadnak, amelyek valódi pátosszal ragadják meg egy-egy nagyszabású figura – jellemzően múltbeli művész – egzisztenciális határhelyzetét (például: *Arthur Rimbaud elutazik, Petőfi balála, Ady utolsó fényképe*).⁴ Mégis úgy gondolom, hogy a kivételek ellenére a kezdetek kezdetétől ez a kettősség határozza meg a Cseh–Bereményi-dalok („professzionális” és „laikus”) értelmezését, és ez felel a befogadástörténet sajátosságaiért.⁵ Mint ahogy az azonosulás és a távolságtartás finom játékát végigkövetve arra is magyarázatot adhatunk, miért jelentek meg az életműben szép fokozatosan a többféle perspektívát megjelenítő, párbeszédes dalok, hogyan „osztották el” az alkotók a rivális nézőpontokat a dalban szereplő különböző figurák között – és hogyan vezetett mindez az egyre szorosabb dramaturgiájú, a dalokat epikus keretbe helyező dalesteken át (*Levél nővéremnek, 1977; Fehér babák takarodója, 1979* [az összekötő szövegek hiányoznak]) végül a monodráma műfajához (*Frontátvonulás, 1983; Jóslat, 1984* [szintén csak a dalbetéteket tartalmazza]).⁶

Az „íronia” jeleit azonban gyakran nem érhetjük tetten a dalszövegben (vagy legalábbis nem olyan hangsúlyosak, mint várnánk); ezek az előadásmód – és a dalműsor kontextusa, például az elhangzott művek sorrendje – révén válnak részévé a produkciónak. A „Cseh Tamás-jelenség” lényegénél tartunk, itt az idő, hogy az előadó jellegzetes „stílusáról” beszéljünk; ami a legkevésbé sem külsődle-

ges, járulékos szempont, ha szeretnénk megérteni, hogyan töltődtek fel jelentéssel a dalszövegek. Cseh Tamás szuggesztív előadásmódja a ránk maradt felvételek tanúsága szerint három és fél évtized alatt nem sokat változott: a félszeg, hezitáló részek után az énekes neki-nekilendül, hangja érzelmessé lágyul, majd fanyar, szégyenlős félmosollyal visszakozik, vagy a produkciót túljátszott ripacskodásba fordítja – majd mindez kezdődik előlről és folytatódik másféle váltásokkal. A lényeg, hogy a műsor hallgatója soha ne érezhesse magát biztonságban, kénytelen legyen „együtt mozogni” az énekessel, szorosan követni a dalok egymásutánját, részt venni a jelentés kialakításában. Persze ennek az előadásmódnak, amely a közönséget aktív értelmezői, de passzív közreműködői szerepbe szorítja, számos buktatója van. Kerényi Grácia 1984-ben a *Jóslat*-estről írott kritikájában így számol be a nézők reakcióiról: „nem hiszem, és soha nem hittem (...), hogy a közönségnek akár fele is igazából értette, érzékelte volna a dalok mondandóját, intellektuális tartalmát (erre az értetlenségre vallott a legfájóbb pillanatokban fel-felharsanó kacaj is)”⁷. A megfelelő felvételek hiányában utólag gyakorlatilag lehetetlen eldönteni, hogy az „ironikus” értelmezést erőltető nézők vagy az előadásmód „patetizmusát” érzékelő kritikus interpretációja járt közelebb a feltételezett alkotói intencióhoz és a megvalósult produkcióhoz.⁸

A szakirodalom bevett álláspontja szerint – elsősorban Keresztesi József idézett kritikájára és Weiss János írásaira⁹ gondolok – a rendszerváltás után született dalokból nagyobb részt eltűnik az „irónia”, a művek rossz pillanataikban didaktikusán, jobb pillanataikban magas művészi színvonalon megformálva, gazdag költői eszköztárat mozgósítva, látomásos dühvel, találó gúnnyal vagy megrendítő kétségbeeséssel közvetítik az új világban helyüket nem találó figurák reménytelen rosszkedvét.¹⁰ Miközben ez a leírás sok tekintetben pontos, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az „új dalok” műfaja továbbra is jellemzően a helyzetdal, az életmű változása pedig egyebek közt éppen abban ragadható meg, hogy a rendszerváltás után a szövegek gesztusai felerősödnek, a dalok elsődleges jelentése egyértelműbbé válik, a *finom távolságtartás* jelei jelentős részben átkerülnek az előadásmódba. Az énekes még a leggorombább, leginkább közhelyes, pusztán érzelmi féligazságokat harsogó dalokban is – szerencsére kevés ilyen van – kikacsint a nézőkre, fanyar mosollyal kommentálja a túljátszott dühkitörést, vagy éppen más előadói eszközt választ a részleges távolságtartás jelzésére. Természetesen az előadásmód még így is messze jár a hetvenes-nyolcvanas évekbeli feszült többértelműségtől, de nem lehet azt állítani, hogy teljes egészében nélkülözné az „iróniát”. (Weiss egy helyen azt is megkockáztatja, hogy az új dalok egyenesen valamiféle „kollektív-képviselési beszédmódig” jutnak el, gondoljunk csak a *Nyugati pályaudvarra* és Bereményi más előadóknak írt újabb dalszövegeire.¹¹ Szerintem ez tévedés: Bereményi keserű rosszkedvben fuldokló beszélőitől mi sem áll távolabb, mint hogy bármiféle közösség szószólóinak tekintsék magukat – már csak azért sem, mert meghatározó tapasztalatuk, hogy a rendszerváltás utáni „új világból” hiányoznak a valódi közösségek.)

A Cseh–Bereményi-életműnek kezdetektől fogva az a kulcskérdése, hogy miféle művészi és esztétikai haszonnal jár a költői közlés érvényét *elbizonytalanítva* *fenntartó* dinamika, milyen tétet tulajdoníthatunk „patetizmus” és „irónia” játéka-

nak. A dalok leghatásosabb értelmezője, Csengey Dénes az életmű alakulásában szigorú fejlődéstörténetet lát:¹² a legkorábbi „romantikus” dalokat hamar felváltotta a „vibráló többértelműség”, a „trubadúr a falvédőn” programja – és egy rövid kisiklás után (ez volna a *Levél nővéremnek* mint az önmegadás, a „tehetetlen reménytelenség” nagylemeze) elérkeztünk a csúcspontig, a *Frontátvonulás*ig, amelyben a „hatvanasok” generációja *egyszerre* számol le a nemzedéki nosztalgiával és a nemzedéki nosztalgia termékletlen, gúnyos-ironikus elutasításával, s jut el a *valódi cselekvés* szükségességének felismeréséhez. Csengey szerint a „hatvanasok” – tehát a második világháború környékén születettek – nemzedéke azért maradt „arctalan”, mert a történelmi tapasztalatok feldolgozatlansága okán képtelen volt megfogalmazni az identitását, felismerni a helyzetét és valós problémáit. A magyarországi beatkorszak a maga beváltatlan és elsinkófált ígéreteivel pedig csak súlyosbította a generációs önértelmezés zavarait.

Egyedülállóan érdekes végigkövetni Csengey Dénes kísérletét saját Cseh Tamás-értelmezésének kanonizálására, a jelentések feletti kontroll megszerzésére. Kezdve az 1983-as könyvterjedelmű esszével; folytatva azzal, hogy a szerző először közreműködőjévé vált az esteknek (ő vezette a koncertek utáni beszélgetéseket a vidéki helyszíneken), majd a kísérlet csúcspontjaként a két alkotó munkakapcsolatának megszűnése után átvette a szövegrőli feladatokat Bereményi Gézától – és ott folytatta az egyszerre *művészi* és *politikai* program megvalósítását, ahol az az ő elképzelése szerint a *Frontátvonulás* után elakadt. A kísérlet végül – különböző okokból – kudarccal zárult, Bereményi Géza pedig visszaszerezte a dalok jelentése feletti (részleges) szerzői ellenőrzést. Pontosabban szólva a folyamat mindmáig tart: a szerző a legváltozatosabb eszközök révén – új művekkel, amelyek átrendezik az életmű belső kontextusát, nyilatkozatokkal, a Cseh Tamás-emlékezet rítusainak ellenőrzésével – igyekszik rögzíteni a dalok interpretációját; a „fényképregeny” megjelenése a kontroll visszaszerzésének következő állomását jelenti.

Csengey Dénes programja – *egy generáció tagjait eljuttatni a valódi politikai cselekvésig* – kizárólag a saját történelmi kontextusában értelmezhető; a program részét képező Cseh Tamás-interpretáció természetesen nem arra született, hogy kiállja az idők próbáját. Ha mégis ezzel a mércével mérjük, azt kell mondanunk: a szerző minden finom megfigyelése ellenére a „nemzedéki” értelmezés óhatatlanul elszegényíti a dalok interpretációját. Hiszen nem csupán arról van szó, hogy ennek értelmében a „Cseh Tamás-jelenség” pusztán valamiféle nemzedéki tapasztalatot dokumentálna – hanem arról is, hogy a műveknek kizárólag e generáció tagjai, esetleg a „hetvenesek”, illetve a hozzájuk megfelelő módon kapcsolódó személyek lehetnek *autentikus befogadói*. Márpedig ez nem magyarázza a dalok későbbi sikerét: aligha valószínű, hogy az egyre fiatalabb Cseh Tamás-hallgatók megjelenése mögött az érett Kádár-rendszer világa iránti megnövekedett érdeklődés állna.¹³

Nem tagadva, hogy a Cseh-Bereményi-dalok valóban hű lenyomatát adják a hetvenes évek világának a tárgyi valóságtól az „atmoszférán”, illetve a nagyvárosi értelmiségi fiatalok világszlelésén át a választható életstratégiákig a mozdulatlanságban otthonos, mégis hazug és levegőtlen kelet-közép-európai diktatúrában, mégis úgy gondolom: a művek esztétikai érvényességét részben máshol kell keresnünk. A dalok a lírai önmeghatározás és önkimondás kísérleteit viszik színre –

olyan beszélőt mozgatva, akinek ehhez a kísérlethez nem áll rendelkezésére *megfelelő nyelv*. Láttuk, a Kádár-korszakban a politikai hatalom által ellenőrzött nyelv evidens módon nem alkalmas a szabad önmeghatározásra, mint ahogyan a hatalmat kiszolgáló egykori kommersz kultúráé sem („Tessék a tanulság, finom, edd meg, / még mielőtt ezt is megeszi más”, *Az ellenkultúra helyett*). Ez azonban pusztán alete annak az általános tapasztalatnak, amelynek során az individuum szembesül az önmeghatározás lehetetlenségével: a számára rendelkezésére álló, készen kapott diskurzusok segítségével nem képes kimondani önmagát, nem képes meghatározni az identitását. Ami pedig szükséges lenne ahhoz, hogy a tetteit és a viselkedését sajátjaként, mint önmagából következő cselekvéseket és magatartásformát ismerje el. (Ez a tapasztalat feltehetőleg nem áll távol a mindenkori kamaszbefogadótól.) Az önmeghatározás szabadságát a Cseh–Bereményi-dalok tanúsága szerint ilyenkor a *ki nem mondás* szabadsága helyettesíti, az individuum mozgástere pedig a különböző perspektívák együttes jelenlétéből fakadó bizonytalanság ironikus tudomásulvételére és művészi kiaknázására szűkül. Közben persze folyamatosan fenntartva a reményt, hogy a helyzet valamikor megváltozzon – az énekes egyszer csak rátalálhat arra az érzelmi igazságra vagy arra a kifejező metaforára, amely visszamenőleg és előre mindent megmagyaráz, jól formált egységbe rendezi a beszélő életét és (lehangoló vagy épp érthetetlen) tapasztalatait.

Függetlenül attól, hogy ez az interpretáció jól magyarázza-e a dalok majd' fél évszázadon át tartó hatását a közönségre vagy sem, egy valami egészen bizonyos: a Cseh–Bereményi-életmű értelmezéstörténete még messze nem zárult le. Mint fentebb már utaltam rá, ez elsősorban Bereményi Gézának köszönhető, aki az újabb és újabb köteteivel a maga óvatos módján igyekszik ellenőrzést gyakorolni a dalok jelentése felett. (Nincs nehéz dolga, a Cseh Tamás-dalokról szóló, évről évre növekvő számú írások zöme mintha lemondana a szövegközeli értelmezésről; lásd például az *Irodalmi Magazin* 2019/1-es számát, amelyet teljes egészében az énekes „örökségének” szenteltek – ám a lapszámot javarészt emlékező interjúk és rövidke, személyes hangvételű esszék töltik meg. Azt hiszem, az erős szövegközeli elemzések hiánya összefügg a „patetizmus” és az „íronia” fent jellemzett működésével.) *Ebbe a kontextusba* érkezett meg Bereményi Géza és Vető János fényképregénye a maga metaleptikus játékaival és izgalmasra komponált szerkesztéssel.

A kötet első pillantásra úgy tesz, mintha az *Antoine és Désiré* nagylemez egyenrangú párja lenne. Az eredeti lemezborítón szereplő 25 kicsi fekete-fehér kép (kék alapszínnel nyomva, akárha egy pop-art művész munkája lenne) és a hozzájuk tartozó 25 talányos félmondat jelöli ki a fényképregény 25 részét – végső soron a kötet fejezetcímeiről van szó. Mintha csak a „megfejtésért” egyszerre fordulhatnánk a dalokhoz és a kötethez: a dalszövegek megvilágítják a szereplők karakterét, költői eszközökkel feltárják a létértelmezésüket, a fényképregény pedig vizuális eszközökkel elmeséli a borító kis képein felvillantott történeteket.

Ezt az ígéretet, talán mondanom sem kell, a kötet legfeljebb csak részlegesen váltja be. A részek felépítése között komoly különbségek vannak. Némelyik hosszabb képsorozatból áll, már-már valóban történetet mesél el (hőseink sétálnak az utcán, Antoine munkahelyet választ Désirének, hőseink különböző presszókban

csevegnek, az egyik helyen ellenőrzi őket Désiré tartótisztje, Antoine Désiré vállára borul, hőseink autóba ülnek, egy titokzatos kertben bolyongnak, háztetőkön mászkálnak), más részek csupán a „címadó” kis fényképet kommentálják, vagy még azt sem. Olykor a képsorozathoz nem tartozik szövegkommentár; máskor a szóban forgó rész kizárólag az eredeti kis fényképből és a lemezborítón szereplő (a kötet hátoldalán is olvasható) kommentárból áll. A 25 részt az alkotók három fejezetbe rendezik, melyek közül a középsőnek, amely csupán egyetlen részből áll, nincs sok köze Antoine-hoz és Désiréhez: a képeken a titokzatos Vőlegény különböző nőket keres fel. (*A vőlegény a Fehér babák takaródója* lemez utolsó dala.) Mi több, a képsorozatnak a rész „címe” szereplő képhez és a borító idézetéhez sincs köze. A cél világos: a kötet szerkezete egyszerre legyen jól átlátható és teljesen átláthatatlan, egyszerre ígérje a nagylemez hiányzó helyeinek kitöltését, és vonja vissza ezt az ígértét.

A fotók némelyike jól komponált portré vagy csoportkép, ez utóbbiak jellemzően jeleneteket örökítenek meg; más képek elmosódottak, homályosak és túlszűfoltak. Mindez tökéletesen egybevág a kötet elejére kiemelt esztétikai programnyilatkozattal: „Ebben a könyvben minden »hiba« szándékos és ok nélkül való.” A fényképsorozatok (már amikor tényleg azzal van dolgunk) jól imitálják Cseh Tamás előadásmódját: az egymást követő képek olykor csupán egy-egy finom gesztus tekintetében különböznek egymástól – a mesélő nekilendül, hezitálni kezd, helyesbíti önmagát, majd finom hangulati váltással folytatja a történetet. A technikai hibák tudatos alkotói gesztusként részét képezik a produkciónak.

A kötet végén, a Függelékben kilenc dal szövege olvasható: ebből hét eredetileg az *Antoine és Désiré* lemezen szerepelt – kilenc másik társaságában. (Hogy ez a kilenc dal miért hiányzik a fényképregény függelékéből, annak megfektetéséhez nem kapunk semmilyen segítséget.) A sorrendben a hetedik dal a *Désiré apja* címet viseli – valójában azonban nem az egykori nagylemez egyik leghíresebb daláról van szó, hanem a *Születtem Magyarországon* címmel ismertté vált darabról. A címcseré jelentőséggel bír: az apa portréját propagandisztikus frázisokkal megrajzoló, az átélt történelmi traumákra mégis finoman utaló, végső soron a tartalmas apa-fiú kapcsolat hiányáról szóló dal helyére egy olyan – a legtöbb előadásában szintén erősen ironikus – dalszöveg kerül, amelynek beszélője egyedül a túlélés parancsát képes nemzedékeken átívelően érvényes történeti tapasztalatként közvetíteni az utókornak. A függelék, s egyben a teljes kötet az utolsó nagylemez visszatekintő-nosztalgizáló Désiré-dalával zárul; a *Versek* óta ennek is megváltozott a címe: *Désiré mauzóleuma* helyett *Désiré múzeuma*.

Bereményit a kötet összeállítása során jól láthatóan ugyanaz a cél vezérelte, mint a *Versek* esetében: egyben látni és láttatni a teljes dalszövegírói életművet, amely nem melleleg ezer szállal kötődik a prózai életműhöz. Ezért tűnik fel a fényképregény oldalain a *Fehér babák takaródójából* ismerős Vőlegény („szálas lesz, 81 kiló”), az új kor embere, aki már a hetvenes években megjósolja a 2008-as gazdasági világválságot – és aki nem csupán Antoine és Désiré egykori félelmeit testesíti meg a „nyolcvanas évek embereivel” kapcsolatban („Jól látom, szálas lesz, aki lép helyünkbe, / éppen a helyettünk való. / Jól elcsábítja, jól elcsábítja, / mit elcsábítottunk volna mi”, illetve „Mások esküvőjén így leszünk tanúk, / igen mondanak hátul állhatunk, / többé ilyen nem lesz, mint milyen mi vagyunk, / monda-

nánk az igent, de nincsen tanúnk.”), de az utolsó nagylemezek öregedő figuráinak szorongásait is. És pontosan ezért, az életműbeli egység kedvéért erősíti meg a fényképalbum a kapcsolatot Désiré, a „kallódó” értelmiségi, a rendszeren kívül álló bohém alak, valamint a korabeli underground egyik legfontosabb figurája, az életét folyamatos performanszként, „happeningként” elgondoló Gémes János Dixi között – akiről a szerző *Vadnai Bébi*⁴ című regényének Doxa nevű szereplőjét mintázta. A dalok Antoine-ja és Désiréje mint modellalakok – Csengey pontos kifejezésével élve – még leginkább az „önfeladó beilleszkedés” és az „önvesztő kívülmaradás” dilemmáját példázták. A fényképregény Désiréje (és a *Vadnai Bébi* Doxája) már az egyszerű kívülmaradásnál jóval radikálisabb programot valósít meg: a bevett jelentésstruktúrák felforgatását, és ezzel együtt a megszilárdult társadalmi hierarchia teljes tagadását.

Géza, a gyömrői rokon természetesen nem csatlakozik Désiré-Dixi performanszához, mint ahogy a *Vadnai Bébi* főhőse, a pályakezdő Dobrovics is *egyszerre* kíván kívül maradni a kádári hatalommal kötött kompromisszumon és e kompromisszum látványos felmondásán. Az író, a dalszövegek alkotója csupán *megfigyel* és beszámol róla, hogyan észlelik, miként értékelik a „beilleszkedők” és a „kívülmaradók” az aktuális helyzetüket – a „patetizmus” és az „írónia” megfelelő arányára mindvégig kínosan ügyelve. Géza, a vidéki rokon a presszóban elmesél egy disznó viccet („Vagy politikait?”) a jelenlévőknek, és közülük egyedül Désiré érti a poént – azaz még *a rokona, Tamás sem*. Ha nem vált volna az olvasó számára világgossá, kinek a véleménye számít igazán a dalok jelentésével kapcsolatban.

JEGYZETEK

1. Keresztesi József, *Anabaszisz*, Jelenkor, 2009/12, 1369–1373.

2. A dalszövegekből mindeztidáig három válogatáskötet jelent meg (eltekintve az egy-egy nagylemez anyagát közlő kiadványoktól): *Dalok Cseh Tamás zenéjére* (szerk. Kovács László, A Közművelődés Háza, Tatabánya, 1991.), *150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére* (Napkút Kiadó, Budapest, 2008.), *Versek* (Magvető, Budapest, 2016.). A Cseh Tamás Archívum honlapján (<https://csehtamasarchivum.hu/>) számos „kiadatlan” dal szövege elérhető; hogy ez a teljes anyag mekkora hányadát jelenti, nem tudjuk pontosan. (Az alábbiakban a dalszövegek idézésekor csak akkor jelölöm meg a forrást, amikor ennek jelentősége van.)

3. Vö. a *Körülönség* című Bereményi-novella következő részletével: „Különösen két kijelentésre gondolok mostanában sokszor» – folytatódott a levél, s mindjárt idézte is az állítólag tőlem származó két bölcsességet. Azóta elfelejtettem az egyik idézetet, viszont a másik annyira meghökkentett a silányságával, hogy máig is szégyenkezem, amikor eszembe jut. Állítólag egy Villányi úti lakásban mondtam egyszer éjszaka. Nem a fivéremnek, valaki másnak, de ő is meghallotta. Így hangzott: »A barátság, kedveseim, visszafojtott sírás.«” (*Legendárium*, Magvető, Budapest, 1978, 145–146.).

4. A sokat emlegetett (és évfordulós megemlékezéseken előszeretettel használt) *József Attila* viszont nem ilyen, hiszen ez a dal a szerzői életmű egységét felszámoló, kisajátító értelmezések túlhatalmáról szól – a költő figuráját a halálon túlról megképezve. Lásd: „Egy mindenhol taníthatónak kiosztva most már mindene, / és nem tudja megkérdezni, hogy önnönmaga lehet-e, / mert minden vonatnak mindegyik, mindegyik ablakában ő, / csak ő áll, s hogy mindennek háttal, azt nem tudja a tanított integető.” (Ezúttal a *Versek*-kötetben található strófatördelést vettem alapul, 211. oldal.)

5. Lásd Bereményi Géza kísérőszövegét 1973-ból a „*A Dal nélkül...*” című első esthez (<https://csehtamasarchivum.hu/tortenet/az-eloadas-szorolapjabol-amikor-az-első-fényképet-jatszottak>). Az írás utolsó bekezdése így szól: „Végül is az egész előadásra jellemző, hogy ellentétekre épül, és – bár a dal, az éneklés az egyik legközvetlenebb emberi megnyilvánulás – távolságot tart, stilizál. Még akkor is érezhető, hogy itt az ének szó valamit helyettesít, amikor lírai és őszinte dalok hangoznak el. És ez a tükörijáték – szándékunk szerint – mégis mondanivalóvá szerveződik, talán egy történeté, amely

egy olyan valakiről szól, aki türelmetlen és tevékenységi vágyát különböző módon próbálja kiélni vagy elfojtani, s közben hol haragszik, hol nevetgél, hol összeszedi, hol elengedi magát. Néha biztos magában, néha elbizonytalanodik. Olykor énekel.” A későbbiekben az alkotók fokozatosan felhagytak a dalok nyilvános értelmezésével; például a Fodor Sándor által írt riportkötetben (*Cseh Tamás, Graffiti Bt.*, é. n. [1994]) a beszélgetés során lemezenként végighaladnak az életművön, és a megjelent dalok többségéhez személyes kommentárt fűznek – ezek azonban kizárólag a művek keletkezési körülményeiről és esetleges életrajzi háttéréről szólnak.

6. A három monodráma szövege (a harmadik a rendszerváltás után született, 1993-as *Nyugati pályaudvar*) kötetben is olvasható: *Kelet-nyugati pályaudvar*, T-Twins, Budapest, 1993.

7. Kerényi Grácia, *Jóslat*, Színház, 1984/7., újraközölve: Irodalmi Magazin, 2018/1, 77–79.

8. Érdemes ezt összevetni azzal, hogy Bereményi Géza számtalan interjúból elmondta: azért hagyták abba hét évre a dalírást Cseh Tamással 1982-ben, mert úgy érezte, hogy a dalok „rossz hatást” gyakorolnak a nézőkre, „tovább szomorítják” őket, növelik az elkeseredésüket, és valamilyen kedvetlenségi ragályt terjesztlenek” (Mester Ildikó: *Berményi Géza életmű-interjú*, Seneca Kiadó, Budapest, 1996, 176.). Persze általában azt is hozzátette: utólag világossá vált számára, hogy tévedett.

9. Elsősorban: *Barátom, Cseh Tamás*, Jelenkor, 2010/9, 1028–1034.; *Hangot találni*, Jelenkor, 2018/3, 354–360.

10. A rendszerváltó *Új dalok* (1990) olyannyira különbözik a rá következő (és persze az őt megelőző) nagylemezektől, hogy szerintem a Cseh–Berményi-életművön belül kettő helyett valójában három szakaszról érdemes beszélni. Mindenesetre a fenti leírás elsősorban a két legutolsó nagylemezre vonatkozik (*A telihold dalai*, 1997; *A véletlen szavai*, 2004). *A Levél nővéremnek 2.* (1994) szintén kivétel, méghozzá azért, mert bevallottan szerves módon kapcsolódni kívánt az első nagylemezhez, újra akarta fogalmazni annak poétikáját, beleértve „az élehetetlen világban megteremthető otthonosságot” koncepcióját – s tette ezt magas esztétikai színvonalon.

11. Weis János, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2016/22.

12. Csengey Dénes, „...és mi most itt vagyunk”, Magvető, Budapest, 1983.

13. Nehéz felmérni, hogy pontosan mekkora hallgató- vagy rajongótáborról beszélünk. A YouTube-on, a legnépszerűbb nyilvános videómegosztó oldalon a legsikeresebb Cseh Tamás-videó, a *Csönded vagyok* koncertfelvétele 2 millió feletti megtekintésnél tart, a *Budapest* (szintén koncertfelvétel) 1 milliónál, a harmadik, a *Születtem Magyarországon* (részlet Fehér György 1980-as filmjéből) pedig 721 ezernél. Tekintve, hogy a *Csönded vagyok* nagyon nem „tipikus” Cseh Tamás-dal, a *Budapest* igazi sláger, amely számtalan feldolgozást megélt, a *Születtem Magyarországon* pedig a „patetizmus” és az „írónia” játékára épülő dalok tankönyvi példája (legalábbis a szóban forgó előadásban), a fenti adatokból semmilyen erős következtetést nem lehet levonni. A negyvennél is több százezer fölötti nézettségű YouTube-videó, az emlékkoncertek, dalfeldolgozások és ilyen-olyan kiadványok sokasága mindazonáltal arra utal, hogy a „Cseh Tamás-jelenség” ma is élő kulturális jelenség.

14. Bereményi Géza, *Vadnai Bébi*, Magvető, Budapest, 2013.



tanulmány

BOLLOBÁS ENIKŐ

Alkeszek, homárok és húbák

SALINGER ÉS UPDIKE ÚJ FORDÍTÁSBAN

Az elmúlt években a második világháború utáni amerikai prózairodalom két ikonikus könyve, J. D. Salinger *The Catcher in the Rye* (1951) és John Updike *Rabbit, Run* (1960) című regénye is megjelent új fordításban.¹ Mindkét mű a lírai regényhagyomány folytatója, amely feltárja a materializmus, a konformizmus és a lelki sívárság ellen lázadó Én küzdelmeit. Mindkét új fordítás a regények eme különleges líraiságát emeli ki, igaz, más-más módon.

A *The Catcher in the Rye*² új magyar kiadása a *Rozsban a fogó* címet viseli, és Barna Imre munkáját dicséri. Gyepes Judit 1964-ben napvilágot látott, kiváló első fordítása után – amely a *Zabhegyező* zseniális címet kapta – Barna Imre a 21. század elejének tinédzsernyelvére ültette át a regényt, olyan szlenget alkotva, amely a gyermekség és a tapasztalás nyelve, egyszerre ártatlan és elmés, érző és karakán. Az új fordítás új életre támasztotta a regényt, ötvözve a mű talán két legfontosabb elemét, a líraiságot és a tinédzserbeszédet.

Salinger mesterműve az ötvenes évek legfontosabb lírai regénye volt az Egyesült Államokban. Megjelenése után egycsapásra kultuszregénnyé vált, a kamaszok hősi eposzává, nem sokkal azután, hogy maga a *teenager* szó – és vele a fogalom – megszületett az 1940-es években. Miként F. Scott Fitzgerald elbeszélései (és részben regényei) az *ifjúság* fogalmának újraalkotásához járultak hozzá az 1920-as és 1930-as években (erről mondta egy kritikusa, hogy Fitzgerald tette Amerikát „fiatalnemzedék-tudatosá”), úgy Salinger műve a *tinédzser* fogalmát árnyalta, pontosította. Ezt – Mark Twain mintájára – elsősorban a kamasznyelv bemutatásával tette, vagyis azzal, hogy a regényben maga a kamasz szólal meg. A regény narrátorfőhőse, Holden Caulfield pontosan úgy beszél, mint egy tizenhét éves: finom érzékenységgel és gátlástalan őszinteséggel, akár legnagyobb elődje, Huck Finn.

A tinédzsernyelv őszinte, egyúttal zaklatott és dühös is, tükrözve a tinédzser felnőttek iránti bizalomvesztésének következtében fellépő zavarodottságát. Holden sorra csalódik a felnőttekben: látja, hogy egyik tanára sohasem figyel a diákokra, a másik – kihasználva a nála megszálló fiú kiszolgáltatottságát – éjszaka fogdosni kezdi, s lát olyan felnőttet is, aki női ruhákat próbál magára. Úgy tűnik, a felnőttek zavarodottabbak, mint a gyermekek vagy a kamaszok, életük irányt vett és értelmetlen. Képmutatók, és hazudnak akkor is, amikor kedvesek akarnak lenni, például amikor azt mondják, hogy örülnek, hogy megismerkedtek valakivel. „Ettől mindig behalok”, panaszkodik Holden; „Hogy miért mondom én ezt mindig olyannak is, akinek örült a fene”.⁶ Közben pedig senkit sem érdekelnek a fontos dolgok, például az, hogy hová mennek télen a kacsák a Central Parkból.

A felnőttekben csalódott kamasz ezért nem is akar felnőtt lenni: erről szól Salinger regénye, a felnőtté válni *nem* akaró kamasz gyötrődéseiről. Egyrészt arról van szó, hogy a tizenhét éves fiú érzelmileg tizenhárom éves, mert képtelen öccse elvesztését feldolgozni, ezért megrekedt abban az állapotban, amelyben Allie halála érte. Másrészt Holden megmarad a mesebeli gyereknek, aki nemcsak látja, de ki is meri mondani, hogy a király meztelen. Mert bár végtelenül naiv, felfogja, hogy a felnőttek képmutatók és hazugok. Ameddig a felnőtt lét hazugságokon nyugszik, addig ő nem akar felnőtt lenni: nem hajlandó úgy tenni, mintha Allie halála elfogadható volna, és nem hajlandó megérteni a felnőtteket, akik elmeegógyintézetbe zárják a traumáitól szenvedő kamaszt. Salinger ezzel megfordítja a normalitás értékkategóriáját, olyan világot teremtve, amelyben a pszichiátrián kezelt Holden a normális, míg a felnőttek az abnormálisak, a zavarodottak.

A tinédzserként gondolkodó és beszélő Holden – elfordulva a felnőttvilágtól – azért szereti mindenki közül a legjobban Phoebét, a húgát, mert benne a gyermeki tökély megtestesítőjét látja. Phoebe az egyetlen, akinek nem kell semmit sem megmagyarázni, aki mindent megért. Aki nem akad fenn azon, hogy bátyja képtelen feldolgozni Allie halálát, s akivel őszintén tud beszélni saját csömöréről. Phoebe mindenre figyel, s a bátyjával tartana, amikor az – Huck Finn 20. századi örököséként – neki akar vágni a világnak, pontosabban az amerikai utak végtelenségének.

Mielőtt rátérek Barna Imre munkájának tárgyalására, szeretném leszögezni, hogy Salinger mindkét magyar fordítását elsőrangúnak tartom. Mindkettő önálló (és nem másodlagos) szöveg, amely valóban az eredeti újraalkotása. Kappanyos András meghatározását alkalmazva, mindkét esetben olyan szövegről van szó, amely az eredeti „re-produkciója”, s „olyan illúziót kelt az olvasóban, mintha saját kultúrájához tartozó eredeti művet olvasna”.⁷ Vagyis valóban „komplex kulturális artefaktum[ok]ról” beszélhetünk, amelyek „dinamikus kapcsolatrendszerben áll[na]k saját kultúráj[uk]kal”.⁸ Önálló szövegvoltukat az magyarázza, hogy mindkét magyar fordítás „a célnyelv mai állapotára kódolja át a szöveget”.⁹

Gyepes Judit könnyedén és nagy leleménnyel ültette át a hatvanas évek magyar tolvajnyelvére az ötvenes évek amerikai szlengjét, sűrűn élve – mint szerényen elmondja egy interjúban – Bartos Tibor szerkesztői javaslataival.¹⁰ Emblematikussá vált fordítói *trouvaille*-jai között említendő többek között a Holden beszédét szinte tikkszerűen jellemző „tetű” (mint jelző; angolban *lousy*) és a „meg minden” (*and all*), a „kispajtás”, az „oltári”, továbbá az olyan kifejezések, mint a „bevágná a lompost” (90) (az ötvenes évekre jellemző, de ma már nem használt *a little tail t'night* fordításaként) vagy a „röhög, mint akinek a hóna alá köptek” (25) (a szintén kissé divatjamúlt *tickled the pants off* magyar megfelelőjeként).

Ám maga a cím, a *Zabhegyező* talán az 1964-es fordítás legnagyobb fordítói leleménye, amely – bár nem az eredeti szó szerinti, de még csak nem is értelem szerinti fordítása, mégis – összhangban van a regényvilág hangulatával, a kamasz elhagyatottság-tudatával, a „velem a kutya sem törődik” életérzéssel, egyúttal a kamaszkor reménytelenségével, az „úgyis minden mindegy” mentalitással. A *Zabhegyező* ekként a szöveg háziasításának megjelenítője, hiszen nem a Salinger-cím forrásául szolgáló Robert Burns-verssor fordítása, még csak nem is utal rá, hanem egy fantázianévvel operáló, ugyanakkor tősgyökeres magyar szólás alkalmazása.

A *Zabhegyező* után a *Rozsban a fogó* címre bizony felkapjuk a fejünket: nemcsak azért, mert az évtizedek során hozzászoktunk a *Zabhegyező*höz, hanem azért is, mert nem feltétlenül vagyunk tisztában az új cím által felidézett utalásokkal. Ez a cím ugyanis az amerikai kultúra két elemére is támaszkodik, egy népszerű gyermekdalra és a baseballra, s ha ezeket ismerjük, a regénytől függetlenül is szinte érthető a *rozsban a fogó* szókapcsolat. Később aztán a regény egyik passzusa (a 22. fejezet végén) egyértelműen tisztázni fogja a jelentést.

A *Rozsban a fogó* az elidegenítő fordítói technika terméke: felidézi a gyermekdalra és a baseballra történő utalásokat, egyúttal meg is tartja őket idegennek. A gyermekdal idézett sorát (*If a body meet a body comin' thro' the rye*) nem helyettesíti be egy magyarral, hanem egyszerűen lefordítja. A szóban forgó sor kétszer hangzik el a regényben: először Holden az utcán hallja, mikor egy ismeretlen férfi dúdolja, nem egészen pontosan (*If a body catch a body coming through the rye* [115]), másodszor Holden idézi Phoebének, aki pontosítja a szöveget (*If a body meet a body coming through the rye* [173]). A Phoebe javította változat („ha valaki találkozik valakivel”) az eredeti Burns-sor szó szerinti idézése, ám nem véletlen, hogy Holdennek a férfi mormolta variáns tetszik meg („ha valaki *elkap* valakit”), amelyik éppen az ő vágyainak felel meg: ebben ugyanis arról van szó, hogy valaki elkap valakit, mert szereti, vigyáz rá, és nem engedi, hogy baja essék. A Burns-versben a *Rye/rye* két jelentése két értelmezést tesz lehetővé. Egyrészt lehetséges, hogy a *rye* nem rozsra utal, hanem arra a gázlóra, amely a skóciai Garnock folyó és egyik mellékfolyója, a Rye találkozásánál alakult ki. Itt, a gázló túloldalán kapja el a legény Jennyt; itt fogadja csókkal a leányt, aki – félve attól, hogy vizes lesz a szoknyája – felemeli az alsószoknyáját, mikor a vízen átugrik.¹¹ Ezt az értelmezést – hogy az elkapás egy *gázlónál* történik – támasztja alá Burns második versszaka, amelyben a leány egy völgyön ugrik át. Ám az utolsó versszakban a leány megint csak egy (minden bizonnyal harmatos) gabonaföldön át szalad, itt kapja el a legény, követelve a jutalomcsókot. Ez esetben a gabonaföld említése retrospektíve megerősíti a (harmatos) rozsmezőre vonatkozó értelmezést. Vagyis a költő kiaknázza a *rye* mindkét – referenciális és lexikai – jelentését azzal, hogy előbb a földrajzi asszociáció mentén halad (*Rye* >> *glen*), majd a szótári jelentés vonalán (*rye* >> *grain*). Amikor pedig Salinger kölcsönveszi a Burns-sort, az *elkapás* szemantikai elemét hangsúlyozza, megerősítve azt a *catchemek* a baseballból való áthallásával (ez magyarul *a fogó*), egyúttal leszűkíti a jelentést a *rozsmezőre*. A 22. fejezet végén pedig Holden elmondhatja, hogy legszívesebben ilyen *elkapó* volna, aki állna egy sziklán, és sorra kapná el a rozsmezőn futó több ezer gyereket, akik nélküle mind lezuhanának a szakadékba. Ő volna az egyetlen felnőtt, az egyetlen, aki figyel a gyerekekre és gondjukat viseli, aki megmenti őket, még mielőtt bajba kerülnének.

„elképelem, ahogy így kisgyerekek játszanak egy ilyen nagy rozsföldön meg minden. Kicsik, sok ezer gyerek, és nincs velük senki, mármint hogy senki felnőtt, csak én. Egy bazi nagy szakadék szélén álllok. És az a dolgom, hogy elkapjam, ha valaki a szakadék felé rohan ... szóval, ha nem néznek a lábuk elé, akkor én így előugrok valahonnan, és megfogom őket. Ezt csinálnám reggeltől estig. Én lennék

ott a rozsban a fogó, na hát. Hülyeség, tudom, de igazából csak ez akarnék én lenni. Hülyeség, jó.”¹²

Mindezt figyelembe véve nyugodtan állíthatjuk, hogy a *the catcher in the rye* angol névszói csoport kulturálisan és kontextuálisan lefordíthatatlan. A Barna Imre adta új változat a Salinger-cím szó szerinti, egyúttal értelmi fordítása, amely az amerikai kultúra két elemét is közvetíti a magyarba; egyúttal figyelemkeltő cím is, elvárva az olvasótól, hogy ébren tartsa kíváncsiságát mindaddig, amíg a 22. fejezetben el nem olvassa Holden magyarázatát.

Barna Imre fordítói munkája minden szempontból bravúrosnak mondható. Ez alapvetően annak köszönhető, hogy a fordító a befogadó nyelv szempontjából értelmezi a szöveget, a mai magyar irányából átgondolva, átalakítva, újraalkotva az angol textust.¹³ Olyan kamasznyelvet használ, amely megfelel a tinédzser érzelmvilágának, megjelenítve a főszereplő frusztráltságát és a regény líraiságát. Ezzel alapvetően háziasító fordítást alkot, amennyiben a szövegben az ötvenes években élő amerikai kamasz úgy beszél, mint a magyar tinédzserek a 2010-es években. Mindenekelőtt tehát aktualizáló fordításról van szó, ahol mai kifejezések váltják föl a már-már elavultnak tűnő szavakat, amelyek az amerikai ötvenes éveket és a magyar hatvanas éveket idézik. Barna Imre azzal kelti életre az ötvenes évekre jellemző és ma már nem vagy alig használt amerikai kifejezéseket, hogy 21. századi szlengre fordítja őket. Gyepes Judit hasonlót tett a hatvanas években, amikor az akkori – igaz, talán szegényesebb, de mindenképp finomabb, szalonképesebb – magyar jassznyelvre ültette át a regény akkor divatos amerikai kifejezéseit.

Első példám közt olyan angol kifejezések szerepelnek, amelyek az amerikai ötvenes éveket idézik, és ma már alig használatosak. Az 1964-es kiadásban található magyar változatokról nem mondható, hogy divatjamúltak volnának, valójában mindegyik ma is élő és használható szó vagy szókapcsolat, mégis Barna Imrének a legtöbb esetben erőteljesebb kifejezést sikerült találnia, amelyek rendre izmosabbá, elevenebbé, energikusabbá teszik a szöveget (ezeket félkövérrel jelöltem). [A következőkben minden példa esetén a dőlttel jelölt kifejezések az angol eredetiből (*The Catcher in the Rye*), a sorban ez után következő verzió Gyepes Judit fordításából, míg sorrendben a harmadik változat Barna Imre újrafordításából származnak – *a szerk.*]

pansy (87); homokos (86); **homár** (129)

a little tail t'night (91); bevágná a lompost (90); **dugni** egyet (136)

give her the time (44); bevágtál neki (45); **megdugtad** (67)

dough (1); dohány (5); **lővé** (7)

strictly for the birds (2); Már aki ezt beveszi (6); **Mese habbal** (8)

she didn't give you a lot of horse manure (3); **nem tömött azzal** a maszlaggal (6); **nem vágott fel** (10)

booze bound (32); részeges állat (34); **alkesz** (51)

this crumby place (1); nyomor hely (5); **lepusztult** hely (7)
tickled the pants off Ackley (23); röhög, mint akinek a hóna alá köptek (25); **szét bírta röhögni magát** ez az Ackley (38)
I felt like giving somebody a buzz (59); úgy éreztem, fel kellene hívnom valakit (60); Hogy **rácsörögjek** valakire (90)
bum a ride (198); egy autóra felkapaszkodok (191); **leintek** egy kocsit (285)

Barna aktualizáló fordításában a magázásból – a mai szokásoknak megfelelően – tegezés lett (amikor Holden kicsit idősebb nőkkel találkozik), és – a mai, elsősorban budapesti köznyelvnek (ezen belül főként a tinédzsernyelvnek) megfelelően – határozott névelő került a személynévek elé: *az Ackley, az Allie, a Phoebe, a Jane, a Sally, a Stradlater*. A *lányokból csajok* lettek, a *pokolian* helyett *baromian* szerepel, *nagy* helyett *bazi nagy*, *bridzsörült* helyett *bridzsbuzi*, *bűsos szendvics* helyett a már Magyarországon is ismert *hamburger*, *a frászt kapta* helyett *bűlyét kapott, ide figyelj* helyett *figyuzz*, *bánt* helyett *fikáz*, *bűlye* helyett *kurva szórakozott*, a magyar hatvanas évekbe ágyazott *kispajtas* helyett az azóta is használt *hapsikám*, *tetszene* helyett *nagyon bírnád*, *bosszantott* helyett *felnyomta az agyamat*, *sza-tír* helyett *szexbubus*, *kiborított* helyett *bejött nekem*, *pali* helyett *csávó*, *falra lehet mászni* helyett *behalás*, *seggfej* helyett *a tököm tele volt*, *a falra mászok* helyett *bűlyét kapok*, *me glép* helyett *megbugáz*, *marha* helyett *lúzer*, *gondolkodik* helyett *filózik* vagy *dumál*, *randevű* helyett *drót*, *Jézusmária* helyett *basszus*, a korábban üres helyeken pedig *baszki*. Gyönyörű fordítói lelemény zárja a 13. fejezetet, ahol Holden csak egy „Jó, hogy”-gyal (146) konstatálja, hogy egy prostituálnak nem köszönte meg az egyébként igénybe nem vett szolgáltatását (Gyepes Judit szó szerinti fordításában ezt mondja: „Örülök, hogy nem” [97]). Hasonlóan zseniális az olyan kamaszos töltelékszavak üres helyekre történő beszúrása, mint „Ja” (60). Ezekkel a változtatásokkal minden esetben hangsúlyosabbá, lendületesebbé, élőbbé válik Holden beszéde.

Végül szót kell ejtenünk a markánsabb új változat egy különös sajátosságáról: bár több az obszcén kifejezés a Barna-féle fordításban, a szöveg nem obszcénabb, hanem inkább egyenesebb, őszintébb lett. A mai tinédzsernyelvben a referenciális funkciót mintha felülírta volna a pragmatikai és emotív funkció, amennyiben – bár hemzsegek benne az obszcén, ordenáré, vulgáris kifejezések – mégsem közönséges vagy trágár. Bizonyosan vesztett obszcenitásából például a *kurva* szó, amely már nem denotációval, illetve referenciával bíró főnévként, hanem nyomatékosító mértékhatározóként használatos. Ezért nem obszcén a *baszki* sem: szintén nem referenciális jelentésében használják, hanem nyomatékot erősítő kötőszóként, amellyel egyszerűen azt jelzi beszélője, hogy komolyan gondolja, amit mond. Pragmatikai-emotív eszköz, és nem referenciális. Vagyis az obszcenitás a szókimondás hordozója: mintha a (felnőtt) mellébeszélés ellenpontozása volna, amitől igazán lendületesnek, élettől duzzadónak érezzük a tinédzsernyelvet. Az obszcén kifejezéseket bevonó regiszter funkciója Holden számára sem referenciális, inkább önazonossága megerősítésének eszköze, amely a beszélőnek a felnőttectől való távolságát, egyúttal a többi tinédzserrel való összetartozását hivatott hangsúlyozni. Hordozza továbbá a tinédzser érzésvilág legfontosabb jellemzőjét, az érzelmeit most megismerő, de azokat máris karakán módon vállaló kamasz elszántságát.

Mint minden jó újrafordítás, Barna Imrée is kijavítja az előzőbe óhatatlanul becsúszott félrefordításokat. Íme néhány példa, melyben lexikailag Barna fordítása a helyes:

get wise with her (79); **okoskodni** vele (78); **kikezdeni** vele (119)
quite touchy about anything like that, especially my father (1); az ilyesmire rém **érzékeny**, különösen az apám (5); Baromira **érzékeny** az ilyesmire különösen az apám (7)
those damn falsies that point all over the place (3); olyan nyavalyás **műhaj**, amelyet mostanában viselnek (6); ilyen idétlen, hegyes **szivacsmelltartót** visel (9)
He started buckling like a madman. (8); Mint egy őrült, elkezdett **csuklani** (11); **Kuncogni** kezdett, veszettül. (17)
Grand. There's a word I really hate. It's a phony. (9); Nem bírom ezt a szót. **Gennyes**. (13); Hú, de utálok ezt a szót. Mekkora **kamu**. (19)
full of perverts and morons. Screwballs all over the place. (61); tele van a legkülönbözőbb hülye meg perverz alakokkal. Csupa **homokos**. (61); perverzekkel és hülyékkel van teli. Csupa **lökött alakkal**. (92)
We were playing checkers (78); **Sakkoztunk** (77); **Dámáztunk** (116)
crumb-bum (98); **fatökű** (97); **balfasz** (146)

Az értelmi hibákon túl Barna a kontextuálisakat is kijavította, például a regiszterből kilógó kifejezéseket, amelyek az első fordításban kissé falsnak hatottak, mert szövegkoherenciát¹⁴ sértettek. Így például a *költséges* és a *szexualitás* nem igazán illik bele a kamasznyelvbe.

the more expensive a school is, the more crooks it has (4); Minél **költségesebb** egy iskola, annál több benne a link (7); Minél **drágább** egy isi, annál több benne a bugás, nem viccelek (11)

Sex is something I really don't understand too hot. (63); Ezt az egész **szexualitást** tulajdonképpen nem értem tökéletesen. (63); Nem igazán vágom én ezt a **szexdolgót**. (95)

És Barna kijavítja az intézménynév előtt megkövetelt magyar névelőhasználatot is, amely esetekben Gyepes az angol szabály szerint járt el, elhagyva a névelőt:

the day I left Pencey Prep (2); mikor otthagytam Penceyt (5); amikor dobbantottam a Pencey-ből (9)

Barna Imre fordítása azért kimagasló teljesítmény, mert nyelvezetében sikerül érzékeltetnie a kamasz szinte lírai őszinteségét és érzékenységét, valamint a felnőttvilág tagadását. Azért volt különösen nehéz feladat az újrafordítás, mert két előzményt is figyelembe kellett vennie. Mint minden fordítás, a célszöveg itt is dialógust folytat a forrásszöveggel, vagyis a *Rozsban a fogó* az eredetivel, a *The Catcher in the Rye*-jal. Ám új fordítás, ill. újrafordítás lévén, Barna Imrének tekintettel kel-

lett lennie arra is, hogy szövege saját kultikus fordítás-előzményével, Gyepes Judit *Zabhegyezőjével* is párbeszédben áll. Itt ugyanis az a különös eset áll fenn, amikor a forrásszöveg nemcsak az eredeti (amerikai) forráskultúrában élt már, hanem a célkultúrában is. És minthogy az 1964-es magyar fordítás már több mint ötven évvel korábban szinte beleégett a magyar irodalmi tudatba, különösen a magyar tinédzser szubkultúrába, a Gyepes-fordítás is forrásszövegnek számít. Az új fordítás magas színvonalon teljesítette feladatát: kétfelé figyelt és két irányból fogadta be a kulturális és nyelvi hatásokat, egyúttal a mai kultúrához igazította a kulturális közvetítés tárgyát.¹⁵

A *Nyúlciptő* szintén nagy népszerűségnek örvendett a hatvanas-hetvenes évek magyar könyvpiacán, fiatal és felnőtt olvasók között egyaránt. Updike évtizedeken át az egyik legolvasottabb kortárs amerikai prózaíró volt Amerikában, a *New Yorker* magazin köré tömörülő írócsoport legjelentősebb tagja Salinger után. A hétköznapi életelmények közvetítője, akit elsősorban az érdekel, hogy a legamerikaibbnak számító középosztálybeliek hogyan élik meg a háború utáni évtizedeket, s milyen életfilozófiával szervezik legközvetlenebb – azaz családi, szerelmi, szexuális és baráti – kapcsolataikat. Regényeit egyfelől a társadalmi normáknak való megfelelés, másfelől az individuum és a belső parancsoknak való engedelmeskedés kérdéskörének szenteli. Lírai regényíróként mindenekelőtt az foglalkoztatja, miként van jelen a transzcendencia, a vallás vagy a vallás hiánya-válsága a család és az otthon hétköznapjaiban. Műveiben azt is bemutatja, ahogyan szerinte az amerikai társadalom szinte ellényegteleníti a férfiakat, s hogy a technológiai fejlődés és a szexuális forradalom miként járul hozzá a „férfiasság”, majd végül a hagyományos értékek hanyatlásához.

E problémakörnek szenteli legismertebb regényciklusát, a *Nyúl-sorozat*ot, amelyet joggal tekinthetünk útregénynek, futásregénynek, illetve a futások pikareszk krónikájának. Harry Angstromot éppúgy hajtja a vad természeti ösztön és a gyorsaság szédülete, mint a szorongás és a félelem. Férfienergiája leginkább a futásban nyilvánul meg: ez hajtja, s a játékban és a fizikai teljesítményben a transzcendencia megnyilvánulásait éli meg. A sorozat első kötete a *Rabbit, Run*¹⁶ (1960), amelyben hétköznapi emberek életéről ír, ahol az öröm és a kötelesség, a szenvedély és az erkölcs, az értelmes (vagy annak tűnő) és a céltalan élet ütközik meg egymással. A regény főhőse Nyúl (Harry Angstrom), aki a középiskolában kiváló sportoló volt, az aranyérmes kosárlabdacsapat tagja, s a győzelmek révén az élet mámoros pillanatait élhette meg. Egész életében a mozgás, a változás és a változtatás szenvedélye hajtja: állandó kényszert érez a hely- és helyzetváltoztatásra, s a regény pergő narrációja éppen a főhős ilyen nyúlyszerű futásaira épül. A házasság és a munka a bezártság érzetét kelti benne, s mindkét kötöttség elől futva menekül. Előbb várandós feleségétől fut egy prostituálthoz, majd amikor értesítik, hogy feleségénél megindult a szülés, visszazalad az asszonyhoz – hogy azután újra elmeneküljön tőle és újszülött gyermeküktől egyaránt. Nyúl maga sem tudja, miért érzi néha a futásnak ezt az ellenállhatatlan parancsát, amelynek mindig kényszeresen engedelmeskedik. Ám a látszólag minden ok nélkül – és főként teljesen kiszámíthatatlanul – futásnak iramodó férfi közvetett módon rettenetes tragédiák okozója lesz: felesége, Janice újra inni kezd, s mikor részegen fekszik be a kádba újszülött kislányával, az megfullad a vízben. Nyúl pedig képtelen vállalni a felelőtlenség felelősségét, és a hűtlen elhagyás

bűnét is csak a templomban, és csak önmagától elvonatkoztatva fogadja el, nem saját személyes felelősségeként. Inkább újra nyakába veszi a világot.

A *Rabbit, Run* kiemelkedő narratív és nyelvi teljesítmény, amennyiben a futásoktól hajtott regénytempót rendre elbeszélő szünetek ellenpontozzák, különös egyensúlyt teremtve a mozgás és a megállás között. Nyúl kontemplációi fel-felfüggesztik a regényidőt, egyszerre adva mélységet és emelkedettséget a lírai elbeszélésnek. A két fordító – Réz Ádám és Gy. Horváth László – gondos eleganciával ülteti át magyarra ezeket a lírai-kontemplatív passzusokat. Első példám a regény elejéről veszem, amikor Nyúl „leszalad” a boltba, majd tovább, egyre messzebb feleségétől, egészen az egykori edző, Tothero házáig. A dicső múltba való visszatérés és a régi nagy sikerek tanújával való találkozás reménye bearanyozza, szinte transzcendens pillanattá változtatja a hétköznapi látképet. Az első narratív szünet a következőképp hangzik az eredetiben és a két magyar fordításban:

„The mountain brings dusk early to the town. Now, just a few minutes after six a day before the vernal equinox, all the houses and gravel-roofed factories and diagonal hillside streets are in the shadow that washes deep into the valley of farmland east of the mountain. Huts on the shadow's shore, twin rows of ranchhouses blare from their picture windows the reflection of the setting sun.”¹⁷

„A hegy miatt korán kezd sötétedni a városban. Most, hogy néhány perccel múlt hat óra, egy nappal a tavaszi napéjegyenlőség előtt, a házakat, a kátrányos tetejű gyárakat és a ferdén kapaszkodó domboldali utcákat mind elnyelte már az árnyék, amely beleolvad a hegytől keletre elterülő termőföld völgyébe. Az árnyék peremén modern villák állnak, párhuzamos sorokban, és ablakfalaik mint a vetítógép lencséje sugározzák vissza a lenyugvó nap fényét.”¹⁸

„A hegy miatt korán alkonyodik Mt. Judge-ben. Most, alig valamivel hat után, egy nappal a tavaszi nap-éj egyenlőség előtt, minden házat, kavicstetejű gyárat és átlós hegyoldali utcát árnyékba borít a hegyről keletre eső völgybe leözönlő sötétség. Az árnyék peremén viskók, egy szinten épületek ikersorai vetik vissza panorámaablakaikból a lenyugvó nap tükörképét.”¹⁹

A környezet leírása, a fény és a sötétség találkozása az ember lakta vidékkel, továbbá a különleges időpont, a tavaszi nap-éj egyenlőség előtti nap afféle kegyelmi pillanatot sugall, amit a puritán fogalmazás epifániaként ír le. Bár nagyon szép Réz Ádám szövege is (az utolsó mondat félreértését leszámítva, amelyre később visszatérek), Gy. Horváth László itt is – mint egyébként végig a regényben – alázatos hűséggel követi az angol pontosságát, szikárságát és visszafogottságát, s ezzel az eredetivel egyenrangú módon teszi élményszerűvé a szöveget.

net Updike-nál sem „akad meg egy tárgyon vagy egy látványon anélkül, hogy ne felelne meg a hős [...] egy kontemplatív megtorpanásának, így a leíró rész soha nem lép ki a történeti időbeliségből”.²⁰

„grabbing anything to stuff into the emptiness [...] braces himself to leap the deep gulf between here and the moment when in the furry slant of morning sun the boy will appear, resurrected, in sopping diapers, beside the big bed.”²¹

„mindent megragad, hogy betöltse az űrt. [...] nekigyürkőzik, hogy átugorja azt a mély szakadékot, amely a mostani pillanatot a reggeltől elválasztja, amikor a gyerek vizes pelenkában megjelenik a rézsútós, bolyhos fényben a nagy ágy mellett, mint aki feltámadott.”²²

„mindent fölszed, amivel kitömhetné az űrt [...] nekirugaszkodik, hogy átugorja a mély szakadékot a most meg a között a pillanat között, amikor a reggeli nap bolyhos, ferde sugara oda nem csalja hozzá az életre kelt gyereket a lucskos pelenkájában.”²³

Ez a lírai passzus felfüggeszti ugyan a pillanatot, de valóban nem lép ki a történeti időbeliségből, hiszen a felfüggesztés nem narratív eszköz, hanem a cselekmény része: Nyúl az ébredés melankóliáját éli meg időbeli szakadékként. Updike-nak, mint az írótnak, Ann Beattie megjegyzi, csodálatos tehetsége volt ahhoz, hogy kiemeljen valamit, és az a valami azután különválóságában ragyogjon.²⁴

„She lifts the living thing into air and hugs it against her sopping chest. Water pours off them onto the bathroom tiles. The little weightless body flops against her neck and a quick look of relief at the baby's face gives a fantastic clotted impression. [...] Father, Father, beats against her head like physical blows. Though her wild heart bathes the universe in red, no spark kindles in the space between her arms; for all of her pouring prayers she doesn't feel the faintest tremor of an answer in the darkness against her. [...] and she knows, knows, while knocks sound at the door, that the worst thing that has ever happened to any woman in the world has happened to her.”²⁵

„A magasba emeli a kis életet, aztán csuromvizes melléhez szorítja. Mindkettőjükéről ömlik a víz a fürdőszoba kőcsozáira. A súlytalan kis test ernyedten dől a nyakához, és az a röpke, megkönnyebbült pillantás, amelyet Janice a csecsemő arcára vet, valami megdöbbenő képzetet idéz fel, valami alvadságot. [...] Atyám, Atyám, úgy zuhog a fejére, mint megannyi valóságos ütés. Bár szívének vad dobogása vörösbe fürdeti a világegyetemet, abban a térben, amit a karjai ölelnek át, nem gyullad szikra; hiába buzognak imái, még csak egy kis remegést sem kap válaszul abból a feketeségből, amelyet magához

szorít. [...] s mialatt odakinn dörömbölnek az ajtón, Janice tudván tudja, hogy megtörtént vele a legrosszabb dolog, ami asszonnyal valaha is megtörténhet ezen a világon.”²⁶

„Felemeli az eleven lényt a levegőbe, elázott mellére öleli. Szakad a víz mindkettőjükéről a csempepadlóra. A súlytalan kis test ernyedten borul a vállára, egy gyors, megkönnyebbült pillantás a baba arcába döbbenetes alvadtságot fed fel. [...] Atyám, Atyám, fizikai erővel püföli a fejét. Eszelős szíve vörösben fürdeti a világegyetemet, de a karjai közti űrben nem pattan szikra; hiába áradnak az imái, nem érez válaszremegést az ellene feszülő sötétben. [...] már tudja, tudja, miközben dörömbölést hall a bejárati ajtó felől, hogy megtörtént vele a legnagyobb szörnyűség, ami nővel csak megtörténhet.”²⁷

A gyermeke halálára ráébredő anya felismerése a cselekmény tragikus tetőpontját jelzi, amit hűen ad vissza mindkét fordítás: a pár napos újszülött élettelen marad, nem érinti meg az őt körülvevő forgatag, a zubogó víz vagy az asszony eszelős imája. A sötét csöndet is hiába töri meg a dörömbölés, az csak a szörnyű felismerést tudatosítja az anyában. A tragédia visszafordíthatatlanul megtörténtté válik; a leíró szünettel megállított regényidő pöröghet tovább.

Másutt kivonattal operál a narráció, amely éppen a narratív lendület gyorsításához járul hozzá. Ez kiváltképp az olyan passzusok esetében történik, amelyekben Harry legjellemzőbb tulajdonságáról, a futásról van szó, s a beszédtempó felpörgetése performatív módon a futás érzetét is adja. Ezekben az esetekben a magyar fordítások nagyon okosan élnek a magyar nyelv sűrítő, lendületgyorsító eszközeivel:

„This illusion trips him. His hands lift of their own and he feels the wind on his ears even before, his heels hitting heavily on the pavement at first but with an effortless gathering out of a kind of sweet panic growing lighter and quicker and quieter, he runs. Ah: runs. Runs.”²⁸

„szárnyára kapja valami édes rémület, s ő szalad, egyre könnyebben, gyorsabban és nyugodtabban. Szalad, ó igen: szalad.”²⁹

A káprázat lökést ad neki. Keze magától emelkedik, de már előtte érzi a szelet a fülében, sarka lassan csattog a járdán, majd az édes pániktól máris könnyedebben, gyorsabban, és fut. Ó, hogy fut!”³⁰

Réz Ádám felpörgeti a szerkezetet, kihagyva az utalást a futó fülében hasogató szélre, a lába csattogását visszahangozó járdára, a menekülőben elhatalmasodó pánikra. Mindezt Gy. Horváth visszahozza a szövegbe – igaz, a lehető legszófukarabb módon, kihagyva a jelzőket és a határozókat.

Míg Réz Ádám fordítása számos esetben domesztikáló volt, addig Gy. Horváth Lászlóé inkább elidegenítőnek mondható. Ahol például az 1968-as fordításban Zimné és Zim úr (Angstrom úr, Angstromné, Springer úr, Springerné, Arnt kisasszony – sőt, Horace Smithné) volt, ott a 2018-asban Mrs. Zim és Mr. Zim (Mr. Angstrom,

Mrs. Angstrom, Mr. Springer, Mrs. Springer, Miss Arndt, Mrs. Horace Smith). Hasonló a helyzet a mértékegységekkel, a megszólításokkal és a mesefigurákkal. (Az alábbi példák esetén az első az angol eredetiből, az azt követő változat az 1968-as, az utolsó pedig a 2018-as magyar fordításból való – *a szerk.*)

[he's] six three (5); százkilencven **centi** magas (5); hat **láb** három **hüvelyk**, magas (7) *About five two* (56); Százhatvan **centi** sem lehetett (65); Talán öt **láb** két **hüvelyk** (73) „Mrs. Smith”, *Rabbit begins.* (191); **Kérem szépen** – kezdi Nyúl (225); **Mrs. Smith** – kezdi Nyúl. (254) *Give it to Mrs. Smith.* (192); Add ide **Smith néni**nek. (226); Add ide **Mrs. Smith**nek. (254) *How do you do, Mrs. Pettigrew?* (205); Üdvözlöm, kedves **Tökmagné asszony!** (242); Hogy van, **Mrs. Pettigrew?** (271)

Gy. Horváth aktualizáló fordításában a magázásból tegezés lett (pl. két huszonhat éves – Nyúl és Ruth – között, akik ráadásul iskolatársak is voltak), a fordító elhagyta a már nem használatos kifejezéseket, és ahol csak lehetett, mai szlenget használt.

from a friend's shoulders (15); a **pajtások** válláról (17); valamelyik **barátja** válláról (21) *Serving Uncle* (54); **Samu bácsi**t szolgáltam (62); **Uncle Samet** szolgáltam. (71) *I have to go to the john* (67); **Vécére** kell mennem. (78); Ki kell mennem a **klotyó-ra**. (88) *Were you really a hooper?* (99); Te igazán **kurva** voltál? (115); Te tényleg **húha** voltál? (130) *Yes, sir.* (235); **Igenis.** (277); **Igen, uram.** (312)

Réz Ádám szemérmesebb szóhasználatát Gy. Horváth szókimondóbbra változtatta:

Come on, now, be a pleasant cunt (65); Igazán, legyen már **kedves** egy kicsit. (75); Ugyan már, légy **kedves pina**. (85) *So dumb, really dumb. Screw her, just screw her.* (113); Mit csináljak vele, **buta, mint a seggem.** (132); Milyen hülye ez, milyen ostoba. **Baszódjon meg, baszódjon meg.** (133)

Általánosságban elmondható, hogy míg Gy. Horváth László nagyobb hűséggel ülteti át az angol szöveget, Réz Ádám fordítása szabadabb: Réz gyakran él a stilisztikai kompenzáció eszközével, amennyiben hol beszúr az eredetiben nem létező mondatot, hol kivesz ott lévőt, elsősorban a szexjelenetek részleteinek leírásakor (Rézt talán a hivatalos szocialista prűdéria elvárásai kényszerítették az efféle kihagyásokra).

He's a natural (6); Született tehetség. **Istenáldotta tehetség** (7); Született tehetség. (9) *Naturals know* (6) *It's all in how it feels.* (7); **Az anyját! Ez az! Hű!** (8); A született tehetségek tudják. A megérzés a lényeg. (9) *Funny how the passionate ones are often tight and dry and the slow ones wet.* (24); – (28); Fura, hogy sokszor a szenvedélyesek a **szorosak** és **szárazak**, és a lassúak a **nedvesek**. (33) *They want you up and hard on their little ledge.* (24); – (28); Azt akarják, hogy **ke-ményen nyomakodj föl a kis polcukra.** (33)

Gy. Horváth általában konkrétabb kifejezéseket használ, amitől nemcsak pontosabb lesz a szöveg, de elevenebb is:

the scrape and snap of Keds on loose alley pebbles (5); [a kavics] **pattog a tornacipők** gumitalpa alatt (5); **Keds tornacipők csosszanása, csattogása** a sikátor laza kavicsán (7)

He sinks shots (7); **dobja** a kosarat (7); **suvasztja** be a labdát, **ejtve** (9)

has a vivid experience of her (12); egészen **közelről érzi** az asszonyt (13); **elevenen megtapasztalja** az asszonyt (16)

Bless that dope. (22); **Köszönöm**, te **liba**. (25); **Áldja meg** a teremtet az **esztelent**. (29)

Tothero was always known as a lech but never a queer. (41); Tothero baja, erről meg volt győződve, éppen ellenkezőleg, a **női nemmel kapcsolatos**. (47); Totherót mindig nagy **kujonnak ismerték, de homokos nem volt**. (54)

She becomes a liability that painfully weights the knot below his chest. (244); A birtokból **terhes kötelesség** lett, amely csak növeli a mellében azt a **fájó nyomást**. (288); **Teherré** válik, amely fájdalmasan nyomja azt a **görcsöt** a mellében. (324)

Vagyis Gy. Horváth a tornacipő márkáját is megadja (amint az angol is), a megfelelő magyar kifejezés helyett két igét használ a kosárba dobásra (*suvaszt, ejt*), egyértelműsíti a lehetséges szexuális orientációkat, és amikor csak lehet, szó szerinti fordításokkal éri el az értelmi hűséget. Ugyanakkor gyakran megtartja Réz Ádám szép és szellemes megoldásait:

Where's Tothero? [...] Totherowho? (151); Hol van Tothero? [...] **Kithero?** (178); Hol van Tothero? [...] **Kithero?** (201)

awakes before dawn being tipped again, frightened on the empty bed [...] He tries to sneak back into the dream he was having (199); még hajnal előtt fölébred, megint azzal a **billegő** érzéssel, rettegés fogja el az üres ágyon [...] Megpróbál **visszalopózni az álomba** (235); felriad még pirkadat előtt, megint az a **billenő** érzés, megretten az üres ágyon [...] Próbál **visszalopózni álmába** (264)

They cling together in a common darkness. (238); Egymásba kapaszkodnak a **közös sötétségben**. (281); Összekapaszkodnak a **közös sötétségben**. (317)

Ahol pedig szükséges volt, Gy. Horváth is kijavítja az 1968-as kiadás apróbb hibáit, tévesztéseit, félreértéseit:

Screw you. Just screw you. (13); Téged **meg kell kefélni, hogy befogd a szádat**. (14); **Baszódj meg. Baszódj meg**. (17)

twin rows of ranch-houses blare from their picture windows the reflection of the setting sun (18); ablakfalaik **mint a vetítógép lencséje sugározzák vissza** a lenyugvó nap fényét (20); **épületek ikersorai vetik vissza panorámaablakaikból** a lenyugvó nap **tükörképét** (24)

Amish (27); **ámenista** (31); **amish** (36)

Cotton and gulls in half-light (37); A **vászón**, a sirályok a félhomályban (42); **Gyapot**, sirályok a félfényben (49)

You're all right, honey. You're gone along all right. Oh yeas. You've had lessons. (42); **Minden rendben**, kicsikém. Ne izgulj, **benn vagy**. (48); **Jól van**, szivi. **Menni fog** ez. Áááá. Látom, **van benne gyakorlatod**. (55)
Are you really a rat? (99); És te igazán **strici** vagy? (115); Te tényleg **szar alak** vagy? (131)
the cereal drowned in milk (242); a **tészta úszik a tejben** (286); tejbe fojtott **zabpelyhet** (322)

Updike-nál szó sincs a megkefélés és az elhallgattatás kapcsolatáról; nem szerepel utalás vetítőgépre és annak lencséjére; az *ámenista* nem az *Amish* magyar megfelelője; a *cotton* ez esetben nem *vászon*, hanem *gyapot*; a *you're gone all right* nem utal a „bentlétre” a szexuális aktusban; a *rat* nem *strici* (hacsak átvitt értelemben nem, de akkor nem az a kérdés, hogy ő *igazán* strici-e), s a zabpelyhely nem tészta. Ám az efféle félrefordítások nyilván nem róhatók fel a hatvanas évekbeli műfordítónak, akinek nem voltak amerikai helyi tapasztalatai, aki a nyugattól elzárt világban élt, akinek tartania kellett a szexuális szókimondást korlátozó kiadói cenzúráról, és minden bizonnyal a megfelelő kézikönyvek, köztük amerikai és magyar szlengszótárak nélkül volt kénytelen dolgozni – és persze az interneten sem kereshette ki a szavak denotációját és konnotációját. Rézzel ellentétben Gy. Horváth mindeme lehetőség birtokában javíthatta ki a tévesztéseket, amit kiválóan meg is tett.

Összefoglalásként elmondható, hogy Barna Imre és Gy. Horváth László elsőrangúan önálló műalkotást hozott létre a magyar irodalmi tudatban már több mint ötven éve élő amerikai regények újrafordításával. Mindkét fordítás esetében a 21. század elejének köznyelvét és szlengjét alkalmazó újraalkotásokról van szó. A korábbi domesztikáló fordítások helyett sokszor a forrásnyelv és -kultúra idegenségét érzékeltető, elidegenítő megoldásokat keresnek, egyúttal aktualizálják a szövegeket, és a tónuskövetés tekintetében is precizításra törekednek. Miközben referenciálisan nagyobb hűséggel ragaszkodnak az eredeti változatok gyakran vulgárisabb vagy obszcénabb regisztereihez, sikerül attitűdkövetőnek is megtartaniuk az új fordításokat. Élményszerű szövegeket alkottak, amelyek a művészi fordítás elsődleges hivatását, a kulturális közvetítést is magas színvonalon teljesítik.

JEGYZETEK

1. 2019-ben a Nyúl-sorozat második kötete, a *Rabbit Redux* (1971) újrafordítása is megjelent. Tervei miatt azonban tanulmányomban csak a két korábbi munka, a *The Catcher in the Rye* és a *Rabbit, Run* fordításait tárgyalom.
2. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Bantam Books, New York, 1964.
3. J. D. Salinger, *Rozsban a fogó*, ford. Barna Imre, Európa, Budapest, 2015.
4. J. D. Salinger, *Zabhegyező*, ford. Gyepes Judit, Európa, Budapest, 1964.
5. „younger generation conscious”; Edmund Wilson képzelt interjút idézi Ronald Berman, *The Great Gatsby and Modern Times*, University of Illinois Press, Urbana, 1996, 80.
6. Salinger, *Rozsban a fogó*, 130.
7. Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Balassi, Budapest, 2015, 24–25. Kappanyos értelmezésében alkalmazom a házasító, elidegenítő és aktualizáló fordítás fogalmait is.
8. *Uo.*, 99.

9. Uo., 108.

10. Bartos Tibor kivételesen nagy szókincset mozgató angol fordító volt, aki egész életében és az egész magyar nyelvterületen gyűjtötte a szavakat, kifejezéseket, majd több tízezres gyűjtését kétkötetes tezauruszában adta ki: *Magyar szótár* (Corvina, Budapest, 2002). Ezt a páratlan teljesítményt azóta sem közelítette meg senki.

11. O, Jenny's a' weet, poor body, / Jenny's seldom dry: / She draigl't a' her petticoatie, / Comin' thro' the rye! // Comin' thro' the rye, poor body, / Comin' thro' the rye, / She draigl't a' her petticoatie, / Comin' thro' the rye! // Gin a body meet a body / Comin' thro' the rye, / Gin a body kiss a body, / Need a body cry? // Gin a body meet a body / Comin' thro' the glen / Gin a body kiss a body, / Need the warl' ken? // Gin a body meet a body / Comin' thro' the grain; / Gin a body kiss a body, / The thing's a body's ain.

12. Salinger, *Rozsban a főgő*, 251.

13. A befogadó nyelv irányából történő fordítás követelményéről lásd Judy Szöllősy, *Hunglish into English. Elements of Translation from Hungarian into English*, Corvina, Budapest, 2007, 104, 119.

14. A szövegkoherencia témájáról lásd Károly Krisztina, *Szöveg, koherencia és kohézió. Szövegtypológiai és retorikai tanulmányok*, Tinta, Budapest, 2011.

15. A kulturális transferről lásd Kappanyos, *i. m.*, 111.

16. John Updike, *Rabbit, Run*, Fawcett Columbine, New York, 1962.

17. Updike, *Rabbit, Run*, 17-18.

18. John Updike, *Nyúlciptő*, ford. Réz Ádám, Európa, Budapest, 1968, 20.

19. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Gy. Horváth László, 24.

20. Gérard Genette, *Az elbeszélő díszkurzus*, ford. Sepeghy Boldizsár = *Az irodalom elméletei I.*, Jenlenkor, Pécs 1996, 61–98, 84.

21. Updike, *Rabbit, Run*, 197.

22. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Réz Ádám, 233.

23. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Gy. Horváth László, 262.

24. Ann Beattie, *John Updike's Sense of Wonder*, The Updike Review 1/1 (2011), 1–15.

25. Updike, *Rabbit, Run*, 22–227.

26. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Réz Ádám, 268.

27. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Gy. Horváth László, 300–301.

28. Updike, *Rabbit, Run*, 250.

29. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Réz Ádám, 311.

30. Updike, *Nyúlciptő*, ford. Gy. Horváth László, 351.

CSATÓ PÉTER

Metalepszis és vallomásosság

A NARRATÍV IGAZSÁG(OK) DESTABILIZÁCIÓJA PAUL AUSTER *LÁTHATATLAN* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Több mint három évtized távlatából visszatekintve, Paul Auster első és talán máig legismertebb műve, a *New York trilógia* (1987) értelmezhető egyfajta elméleti-filozófiai alapvetésként, azaz mindazon jellegzetes austeri motívumok szubsztrátumaként, amelyek későbbi műveiben is rendre megjelennek, ám sokkal kevésbé közvetlen és koncentrált módon. A *Trilógia* három kisregénye – az *Üvegváros*, a *Kísértetek* és *A bezárt szoba* – tulajdonképpen Auster eddigi életművének leginkább kísérletező jellegű, explicit módon metafikcionális alkotásai, amelyekben szinte már nem is szépíróként, hanem filozófusként vagy teoretikusként vizsgál olyan elméleti toposzokat, mint a szerzői autoritás ontológiai meghatározhatatlansága, a fikció

és a valóság megkülönböztetésének episztemológiai buktatói, a nyelv materialitása, illetve az én (nyelvi) konstruáltsága. A későbbi szövegek azonban látszólag tartózkodnak a merész kísérletezéstől és a direkt elméleti kérdésfelvetésektől, ez a tematikai különbség pedig az Auster-regények kritikai fogadtatásában is jól érzékelhető. Közelmúltban megjelent monográfiájában Hegyi Pál jogosan mutat rá az Auster-fogadtatástörténet aránytalanságára, amely abban mutatkozik meg, hogy bár az életmű jelentős méretűre duzzadt, a szakirodalomban több mint harminc év után is túlsúlyban vannak a *Trilógiára* fókuszáló tanulmányok és monográfiák. Hegyi szerint a „kritika részben tapasztalható értetlensége [az életmű *Trilógián* túli műveivel szemben] talán éppen abból táplálkozik, hogy Auster áttörést jelentő, *New York trilógia* című kötetének narratív jegyei kiemelten alkalmasnak bizonyultak a dekonstrukciós olvasói eljárások mechanikus/illusztratív bemutatására a szöveg ismeretelméleti, lételméleti kontextusaiból kiragadottan is.¹ Hegyi rendhagyó módon – ahogyan ő fogalmaz – „a recepció fehér terében/vakfoltjában eltűnő [Auster-]műveket: az induló Auster verseitől drámáin, emlékiratain át egészen az első kiforrott kötet (*Üvegváros*) kiadásáig terjedő periódust” dolgozza fel. Érvelése szerint, „[e]zeket a szövegeket ráolvasva a később megszületendő regényekre megválaszolható a kérdés, hogy vajon az austeri poétika alapvetően ellenáll-e a jelentéselhalasztódással, a lebegő jelölők szabad játékával és disszeminációval jellemezhető dekonstrukciós olvasatoknak, vagy éppen hogy feloldódik bennük.”²

Hegyi Pál fenti megállapításaival egyetértésben, és értelmezői álláspontjával részben azonosulva, a jelen tanulmány célja: egy az Auster-kritikában méltatlanul alulreprezentált³ regény, a 2009-ben megjelent *Láthatatlan* (*Invisible*) elemzése. Metareflexív narratív stratégiái okán a *Láthatatlan* sok tekintetben kongeniális a *Trilógiával*, amennyiben ahhoz hasonlóan ebben a regényben is folyton megkérdőjeleződik szöveg és szerző ontológiai tereinek átjárhatatlansága. Ez a megkérdőjelezés azonban, érvelésem szerint, nem a szöveg materialitását előtérbe állító explicit dekonstrukciós/metafikciós kísérletezés, hanem egy kifinomult módon működő metaleptikus narratív stratégia révén megy végbe. Jelen esetben a metaleptiszis alkalmazása korántsem merül ki abban, hogy öncélú módon demonstrálja a nyelv mélystruktúráiban rejlő szubverzív mechanizmusok működésmódjának tipikus posztmodern/poszt-strukturalista toposzát. Ehelyett a metaleptikus narratív stratégia a tipikus episztemológiai és ontológiai kérdésfelvetések mellett itt etikai dimenziót is ölt, így az absztrakt filozófiai vonatkozások mellett sohasem szorulnak háttérbe a regény egzisztenciális aspektusai.

A *Láthatatlan* történetének vonalvezetése ugyan nem nevezhető lineárisnak, de nem találunk benne formai innovációra tett kísérletet, így a cselekmény minden nehézség nélkül követhető. A regényben ábrázolt történet egy negyven éves periódust ölel fel 1967 és 2007 között, de a cselekmény leginkább 1967 tavaszán, nyarán és őszén zajló eseményekre összpontosít. Egyfajta beavatás-történetként is olvasható a szöveg, amelynek főhőse, az 1967-ben húszéves Adam Walker közvetlenül vagy érintőlegesen transzgressziók örvényébe kerül, amelyek között olyan különböző fajsúlyú erkölcsi-etikai kihágásokat találunk, mint a megcsalás, a kémkedés, a gyilkosság vagy a vérfertőzés. A regény első fejezetében az egyes szám első személyű narráció mellett számos motívum arra enged következtetni, hogy

Walker vallomásos visszaemlékezését olvassuk, amelyet a büntudat és a megbánás motivál, vagyis úgy tűnik, egyfajta gyónással állunk szemben. A regény narratív konstrukciója azonban megakadályozza, hogy a gyónás aktusa elérhesse a célját, azaz az igazság kimondása általi megtisztulást és a végső feloldozást. Érvelésem szerint a metaleptikus narratív stratégia következménye az, hogy ontológiai destabilizáció révén aláássa a gyónás episztemikus és etikai alapját képező igazságkimondás lehetőségét.

A narratív autoritás viszontagságai

Lényeges hangsúlyozni, hogy a regény narratívájának destabilizációját létrehozó metalepszis nem egyértelműen felismerhető trópusként, inkább bűjtatott narratív stratégiaként van jelen a regényben. Az első fejezetben még viszonylag egyértelmű önéletrajzi írást ígérő szöveg az azt követő három fejezet során egyre problematikusabbá válik leginkább azért, hogy a történetmondás „igazságát” legalább látszólag szavatoló narratív tekintély diffúzzá válik, azaz mindegyikben más karakterhez rendelődik, akik nem pusztán narrátorai, hanem szerzői is lesznek a szövegnek. Ennek eredményeképp egy hibrid narratíva jön létre, amelyet különféle érdekek és szükségszerűségek működtetnek. A narrációváltás azonban nem jár perspektívaváltással: nem arról van szó tehát, hogy ugyanannak a történetnek különböző variációit olvashatjuk, hanem mindegyik narráció egy-egy hozzájárulás Walker életrajzához, „mesternarratívájához,” amelyből végül kirajzolódik ugyan egy többé-kevésbé koherens történet, ám ekkorra a szöveg – vagy inkább annak narrátorai – olyannyira aláássák az olvasói bizalmat, hogy az életrajz igazságértéke véglegesen devalválódik.

A regény négy fejezete négy különböző diegetikus keretbe helyezi a narratívát. Mint már említettük, az első fejezet életrajzi visszaemlékezésnek indul, amelyben Walker elmeséli, hogyan találkozott Rudolf Bornnal, a Columbia Egyetem francia-svájci politológus vendégprofesszorával 1967 tavaszán. A nyitófejezetből később az is kiderül, hogy Born valójában a francia kormány titkos ügynöke, akivel Walker találkozása tragikusan sorsdöntőnek bizonyul, mivel egy balul elsült utcai rabláskísérletben Born brutálisan meggyilkolja fegyvertelennek bizonyuló támadójukat, egy Cedrick Williams nevű fiatal afro-amerikai férfit, majd eltűnik a helyszínről, a hatóságok elől pedig visszamenekül Franciaországba. A második fejezet azonban egészen más fordulatot vesz; már a nyitómondat – „[i]lfjúkorunkban, még a sötét középkorban, Walkerrel barátok voltunk”⁴ – jelzi, hogy narrációváltás történt. A szöveg nem sokkal később feltárja, hogy az a fejezet, amelyről korábban még azt hittük, hogy Paul Auster *Láthatatlan*jának nyitánya, „valójában” Walker készülő, 1967 című önéletrajzi írásának első fejezete, amelyet – negyven évvel az abban leírt történések után – elküldött egykori egyetemista barátjának, az azóta sikeres írói karriert befutott Jim Freemannek, hogy szakmai tanácsot kérjen tőle. Nem sokkal később Jim a következő fejezetet is megkapja, így Walker története tovább folytatódik az 1967 második fejezetével, amely a *Nyár* címet viseli. Ez a fejezet Walker egyes szám második személyben írt vallomását tartalmazza arról a vérfertőző szexuális viszonyról, amely állítólag közte és a nővére, Gwyn között

zajlott a kérdéses év nyarán. A harmadik fejezetben ismerjük meg az 1967 harmadik fejezetét, az Őszt, ekkorra azonban a súlyos beteg Walker már elhunyt, így ezt a fejezetet Jim rekonstruálja Walker hozzá eljuttatott vázlatos feljegyzéseiből. Az Ősz, egyes szám harmadik személyben, Walker párizsi ösztöndíjas tartózkodásának történetét meséli el, amelynek során újra összeakad Bornnal, akin bosszút szeretne állni Cedric meggyilkolásáért és a törvény előli elmeneküléséért, amivel csak azt éri el, hogy Born végül koholt vádakkal kitoloncoltatja Franciaországból. Ez az utolsó fejezet, amelyet az olvasó Walker regényéből láthat: a *Láthatatlan* negyedik fejezetében már egyedül Jim szövi tovább a történet fonalát. Elmeséli találkozását az immár szintén idős Gwynnel, azután saját párizsi utazását írja le, melynek során a Walker kéziratából ismert helyeket keresi fel. Sőt, találkozik egy „szereplővel” is, akit az Ősz jegyzeteiből ismert meg: Cécile Juinnal, aki Born egykori menyasszonyának, Hélène Juinnak a lánya. Cécile annak idején reménytelenül beleszeretett az ifjú Walkerbe, de mivel a lány nem hitt Born Walker által bizonygatott bűnösségében, a két fiatal mélységes sértettséggel vált el egymástól. Cécile lesz aztán a regény harmadik egyes szám első személyű narrátora, mivel Jim úgy dönt, hogy az ő naplójegyzeteivel zárja Walker történetét, amelyben Cécile elmeséli utolsó találkozását Bornnal a távoli Quillia szigetén: „Nincs több mondandóm. Walker történetének szereplői közül csak Cécile Juin van életben, és mert ő az utolsó, úgy illik, hogy övé legyen az utolsó szó is”. (235) És valóban az övé is lesz.

Az azonban kevésbé világos, hogy *mely szöveghez* íródtak Cécile utolsó szavai konklúzióként, mivel a naplóbejegyzésein kívül legalább öt verzió jöhet szóba: (1) Paul Auster *Láthatatlanja*; (2) Adam Walker 1967-je; (3) az 1967 Jim Freeman átiratában; (4) Walker élettörténete, amely saját életrajzi írásából és Jimnek írt leveleiből állítható össze; (5) Jim saját narratívája arról, hogyan tért vissza az életébe Walker, milyen hatással volt rá a kézirat elolvasása, majd annak kiegészítése, mit jelentett számára Walker elvesztése, illetve hogyan élte meg saját párizsi útját Walker nyomában járva. Tovább komplikálja a helyzetet az a fent említett tényező, hogy látszólag minden narráció Walker életrajzának szolgálatában áll, nem pedig más-más történetet mesél el, hiszen megteremti azt a hamis látszatot, hogy több mozaikdarabból áll össze egy végső történet, miközben elfedi a „mozaikdarabok” ontológiai összeegyeztethetlenségét, ami már a rejtett metaleptikus építkezés következménye.

Rejtett metalepszis és a narratívák igazsága

Gerard Genette definíciója szerint narratológiai értelemben akkor beszélünk metalepszisről, amikor „az extradiegetikus narrátor vagy narráció tárgya behatol a diegetikus szövegvilágba (vagy a diegetikus szereplők a metadiegetikus világba stb.) vagy megfordítva”.⁵ A *Láthatatlan*ban több ilyesfajta behatolás is felfedezhető, de a narratíva kifinomult szerkesztésmódja miatt első látásra nem világos, hogy metalepszissel van dolgunk. Az első és talán legfontosabb rejtett metaleptikus elmozdulás akkor történik, amikor Walker első fejezetbeli diegézise Jim diegézisévé válik a második fejezetben. Szintén metalepszisként értelmezhető az, ahogyan a narratív autoritás Walkerről Jimre ruházódik, aki fokozatosan átveszi a kontrollt a tör-

ténet felett olyannyira, hogy a végén ő lesz Walker *önéletrajzá*nak szerzője. Továbbá, azzal, hogy Jim Párizsba utazva meglátogatja Walker ottani életének főbb helyszíneit, majd találkozik Cécile Juinnal, tulajdonképpen belép az Ősz történetének világába, abba a szövegvilágba, amelyet végső soron ő maga alkotott meg. Végül Jim véglegesen Cécile-re hagyományozza szerzői/narrátori kiváltságait („Nincs több mondandóm”), aki ezáltal a narratíva egyik szereplőjéből maga válik szerzővé és narrátorrá, ami egy újabb diegetikus keret beemelését jelenti, és így szintén olvasható ontológiai szintek közötti váltásként.

Ugyanakkor a diegézisek közötti váltások rejtett, kifinomult kivitelezése látszólag ellentmond a metalepszis alapvetően szubverzív működésmódjának. A fenti definícióban Genette ugyan nem tér ki a metalepszis és a szubverzió összefüggésére, de annyit hozzátesz, hogy a metaleptikus elmozdulások egyfajta „idegenség érzetét keltik, ami lehet komikus [...] vagy fantasztikus”.⁶ Későbbi teoretikusok már igyekeznek pontosabban is meghatározni, valójában miben áll a metalepszis szubverzivitása, amelyet annak összefüggésében igyekeznek megragadni, hogy az adott ontológiai szintek közötti váltás mennyiben mond ellent a saját magunk által megtapasztalható ontológiai valóságnak. Marie-Laure Ryan például fontosnak tartja a retorikai és az ontológiai metalepszis különválasztását: az előbbi „kinyit egy kis ablakot, amelyen keresztül egy gyors pillantást vethetünk a különböző [ontológiai] szintekre” – írja –, „de ez az ablak néhány mondat után be is záródik, és végül megerősíti a határok átjárhatatlanságának tényét”, míg az utóbbi „átjárót nyit a szintek között, ami kölcsönös egymásba fonódásukhoz és kontaminációjukhoz vezet”.⁷ Alice Bell és Jan Alber, Monika Fludernik „szerzői” és ontológiai metalepszis közötti distinkcióját alapul véve azt állítja, hogy „az ontológiai metalepszisek fizikai vagy logikai törvényszerűségek természetellenes áthágásával járnak. A metalepszis minden esetben fizikai lehetetlenség, mivel a való világban két különböző ontológiai szférából származó entitás nem léphet interakcióba egymással. Például egy fikcionális karakter nem kommunikálhat a szerzőjével, és a szerző sem léphet be az általa alkotott fiktív világba.”⁸ Ha a fenti kritériumokat vesszük alapul, akkor a *Láthatatlan*ban elvileg nem található metalepszis. A szöveg végig inkább csak lebegtetni a metalepszis lehetőségét, és soha nem tárja fel direkt módon az ontológiai váltás tényét. Amennyire tudjuk, Walker, Jim, Gwyn, Born, Cécile és a többi szereplő ugyanabban a diegetikus világban, azaz egyazon ontológiai térben léteznek, így interakcióik nem mutatnak túl a logikai és fizikai törvényszerűségek határán. Még a narratív autoritás átruházásában sincs semmi „komikus” vagy „fantasztikus”, és az sem tűnik fizikailag és logikailag „természetellenesnek”, ha egy karakter, aki történetesen író, megkapja egy régi barátja kéziratát, amelyet kérésére ki-egészít, majd meglátogatja az abból ismert helyeket és találkozik valakivel, aki szerepel a kéziratban. Ebben az esetben azonban a metalepszis nem egyértelmű ontológiai határátlépésből, hanem a különböző diegetikus szintek egymásba fonódásából adódik, ami nagymértékben köszönhető a narrátori és szerzői funkciók összeolvadásának. Más szóval, a metalepszist nem a fikció által ábrázolt logikai és/vagy fizikai paradoxonok eredményezik, hanem a diegézisek sajátos kölcsönhatása.

metadiegetikussá válik. Miután a narratíva Jim diegézisébe vált, a Walker által narrált fejezetet „kéziratként” vagy „könyvfejezetként” emlegeti a szöveg, vagyis a *Láthatatlan* diegetikus világán belül ontológiai státuszt vált. A váltás abban a pillanatban végbemegy, amint Jim megkapja és kinyitja a Walkertől kapott csomagot: „Nem egészen egy éve (2007 tavaszán) egy UPS-csomagot hoztak ki a brooklyni házamhoz. Walker kézírata volt benne a Rudof Born-történettel (*ennek* a könyvnek az első része), s hozzá egy kísérőlevél Adamtól”. (82 – kiem. tőlem) De vajon pontosan melyik könyvre utal Jim, amikor azt mondja: „ennek a könyvnek”? Walker könyvére nem utalhat, hiszen akkor nem lenne értelme a különbségtételnek. Ha azonban a saját maga által narrált, illetve alkotott fejezetekre gondol, akkor nem világos, miért választotta Walker kéziratának első fejezetét saját könyve bevezetőjéül anélkül, hogy azt metadiegetikusan beágyazta volna a narratívájába, mint ahogyan azt a későbbi fejezetekben teszi. Ha mégis ez lenne a helyzet, akkor felmerülhet a gyanú, hogy az első fejezetet is Jim írta, így Walker története, és talán maga Walker karaktere is csak az általa konstruált fiktív narratívában létezik.

Van persze egy harmadik megoldás is, amely talán a legkézenfekvőbb, vagyis az, hogy Jim Paul Auster *Láthatatlanját* érti „ezen könyv” alatt, azaz a való világban létező materiális tárgyat, amit az olvasó a kezében tart, amikor a fent idézett mondatot olvassa. Az a könyv azonban semmilyen konvencionális narratív logika alapján nem lehet jelen Jim (vagy Walker) diegetikus világában, így az arra történő extradiegetikus utalás már metaleptikus logikát sejtet, amennyiben feloldja az ontológiai határokat aközött a „világ között, amelyben a történetet meséli”, és „amelyről a történetet meséli”.⁹ Ha valóban ez a helyzet, akkor Jim saját maga fiktív karakteri mivoltát is elismeri, aki a való világban létező Auster jóvoltából létezik.

Ez utóbbi magyarázat nem zárja ki az előző kettőt: ismerünk olyan, Brian McHale terminusával élve, „kínai doboz-világokat”,¹⁰ amelyekben egy fikcionális szerző különböző narratív szinteket alkot, miközben ráébred, hogy maga is egy karakter valaki más fikciójában.¹¹ Az ehhez hasonló narratív struktúrák egyfajta *mise-en-abyme* hatást hoznak létre, amely már nem pusztán a „fikció” és a „valóság” közötti episztemológiai határt feszegeti, hanem ontológiai szorongást vált ki, mivel megkérdőjelezi az általunk ismert világ működésének logikáját, és benne saját magunk ontológiai státuszát. Ahogy Genette fogalmaz: „A metalepszisben valójában az a legnyugtalanítóbb, hogy azzal az elfogadhatatlan, ámde megkerülhetetlen hipotézissel operál, miszerint az extradiegetikus talán mindig is diegetikus, és hogy a narrátor és az általa narrált karakterek – te és én – talán csak valaki más narratívájában léteznek”.¹²

A metaleptikus működés kulcsfigurája kétségkívül Jim, aki viszonylag könnyedén mozog az általa elbeszélt történet világa és saját szerzői univerzuma között, mivel azok látszólag egy és ugyanazon ontológiai térben szituálódnak. Ugyanakkor annak ellenére, hogy a történet logikája szerint a két ontológiai tér egybeesik (pl. Walker és Jim együtt jártak egyetemre, később leveleket váltanak, telefonon beszélnek egymással), a két karakter a *Láthatatlan* diegetikus világában sohasem találkozik, és halála után (amelyről szintén Jim elbeszéléséből tudunk) Walker egyike lesz a Jim által elbeszélt karaktereknek az Ősz rekonstruált változatában. Jim már csak Adam halála után kapja kézhez azt a rövid levélkét, amelyet Walker

az Ősz jegyzeteihez mellékelte, és amelyben a fejezet befejezésére, vagy sokkal inkább *megírására* kéri: „Ami ezeket a lapokat illeti, látni fogod, hogy a harmadik rész vázlatai. Nagy sietséggel írtam – távirati stílusban – [...] és most, hogy a vázlat kész, nem tudom, képes leszek-e rendes prózát csinálni belőle. [...] Ami a lapokat illeti, azt csinálj velük, amit akarsz. Haver vagy, a legjobb ember, mindenben bízom az ítéletedben”. (171) Jim ezután igyekszik biztosítani az olvasót arról, hogy nem bizonyult méltatlannak barátja bizalmára: „Szabad kezét adott, és nem érzem, hogy bármiféle árulást jelent, ha titkosírással, morzekódos jegyzeteit egész mondatokká bővítem. Szerkesztői közreműködésem dacára a történetmondás legmélyebb, legigazabb értelmében az Ősz szövegének minden egyes szavát maga Walker írta”. (172) Feltűnő azonban, hogy Jim nem a narratíva igazságtartalmára reflektál (arra tehát, hogy az Ősz hűen követi Walker párizsi életének eseményeit), hanem inkább saját szerzői érdemeit igyekszik kisebbíteni, a saját kontribúcióját csupán „szerkesztői közreműködésként” aposztrofálva. Nem arra tesz tehát kísérletet, hogy megelőzze a tényhamisítás esetleges vádját, hanem inkább arra, hogy biztosítsa annak látszatát, hogy a „világ amelyben a történetet elmeséli” és „amelyről a történetet meséli” egy és ugyanaz, amelyben ő szerzőként nincs is jelen, azaz nem nyit újabb ontológiai teret.

Ez azonban aligha lehetséges, ha összevetjük azzal, amit Walker jegyzeteiről tudunk. Magától Jimtól tudjuk, hogy a „távirati stílus” azt jelenti: a jegyzetekben nem találhatók teljes mondatok, csak olyanok, mint pl. „Elmegy a boltba. Elalszik. Cigaretta gyűjt”. (172) A rekonstruált verzióban mégis teljes és részletes leírásokat találunk helyekről, személyekről, lelkiállapotokról, valamint kimunkált párbeszédeket, amelyek semmiképpen sem szerepelhettek az eredeti kéziratban. Megtudhatjuk például, hogy Walker párizsi bérelt szobája „igazi katasztrófa sújtotta övezet [...] dudos, hámló tapétával és recsegő padlóval”, amelyben az „ágy özvíz előtti rugós szerkezet gödrös matraccal és kőkemény párnával”. (173) De azt is közli a narrátor, hogy „ez remek hely a versíráshoz [...] A költőnek ilyen szobában kell alkotni, ilyen szoba töri meg a lelket és kényszerít állandó csatára önmagaddal”. (174) Ez a leírás egyrészt túlságosan részletes a jegyzetek hevenyészett vázlatosságához képest, másrészt olyasfajta narratív arányérzékkel íródott, ami leginkább a széppróza sajátja. A lerobbant külső környezet leírása csakhamar a „költői lélek” belső terének metaforájává dicsőül, hiszen a leírás szerint az ifjú Walker csak egy ilyen szobában lelheti meg a vágyott inspirációt. A vázlatokból idézett néhány tömondat alapján nehéz elképzelni, hogy ez a metaforika játékba léphetne Jim *szerzői* (és nem pusztán szerkesztői) közreműködése nélkül.

Jim szerzői kontribúciójának az Őszben tehát legfeljebb a mértéke lehet kérdéses, a ténye aligha. A *Láthatatlan* negyedik fejezete, amelyben Jim már a saját 2007-es párizsi útjának történetét beszéli el, még mindig az Őszhöz kapcsolódik, hiszen Jim leginkább az abban Walker által meglátogatott helyek és személyek iránt érdeklődik a francia fővárosban. Mint írja: „Arra gondoltam, hátha megtalállok egy-két szereplőt a sikertelen bosszúdrámából, amelyet [Walker] negyven éve ott rendezett, és ha sikerül, vajon hajlandó lenne-e valamelyikük beszélni velem”. (265) Az egyetlen, akit sikerül megtalálnia, az Cécile, és az, ahogyan a találkozását leírja, akár metaleptikus interakcióként is olvasható: „A tizenhét éves lányt

megismerve *Walker kéziratából*, nem csodálkoztam, hogy irodalmár lett belőle”. (265 – kiem. tőlem) Reflektál arra is, ahogyan Cécile külsőleg változott az évtizedek során: „*Walker leírásából* ítélve teste drámaian kitereltyesedett 1967 óta. A sovány, keskeny vállú tizenhét éves lány mostanra kerekded, kövérkés ötvennyolc éves nő lett” (268 – kiem. tőlem), de azt is megjegyzi, hogy a „humorérzéke megmaradt”. (266) Később, amikor sétára indul azon a környéken, ahol Walker annak idején lakott, örömmel fedezi fel, hogy a régi éttermek, kávéházak némelyike még mindig üzemel, és megjegyzi, hogy a nagymértékű városfejlesztés ellenére „*Walker történetének* legtöbb útjelzője túlélte a változást”. (268 – kiem. tőlem)

Szinte már komikus, ahogyan Jim ragaszkodik ahhoz, hogy „Walker történetéről”, „Walker leírásáról”, „Walker kéziratáról” beszéljen, pedig aligha hihető, hogy a szegényes nyersanyag szolgálhatott minden olyan részlettel, amelyek alapján Jim saját párizsi útján minden abban említett helyre vagy személyre pontosan ráismerjen, és reflektálhasson testi vagy személyiségbeli változásokra. Mivel azonban Walker vázlatai a *Láthatatlan* diegetikus terében nem hozzáférhetők az olvasó számára, nincs mód arra, hogy Jim szerzői mivolta, vagy annak mértéke egyértelműen tisztázható legyen. Ugyanakkor Jim saját szerepét illetően sem nyilatkozik következetesen: közvetlenül azelőtt, hogy „szerkesztőként” utal magára, „titkosíró, morzekódoló” jegyzetként emlegeti Walker vázlatait, amelynek rejtjeleit most neki kell „egész mondatokká” bővítenie. A titkosírás és a morze-kód jelei azonban nem kiegészítendő mondatokat rejtenek, és nem is szerkesztőt igényelnek, hanem kódfejtőt, akinek tevékenysége az episztemikus igazság keresésének paradigmaticus példája. Az ő feladata az, hogy megfejtse a kód *egyetlen* valódi jelentését, hogy eljusson a jelek egyetlen igazságához. Ha ebben a kommunikációs formában felmerül a többféle igazság lehetősége, akkor azt jelenti, hogy vagy a kódolás, vagy a dekódolás hibás. Vajon lehetséges-e, hogy Jimnek sikerült az egyetlen lehetséges módon megfejtenie Walker „titkosírását/morze-kódját”, amiből aztán Walker egykori párizsi életének minden részletét rekonstruálni tudta? Vajon a kódolt jelekből kiolvasható lehetett-e, hogy milyen volt fiatalon Cécile humorérzéke, mennyire volt viszályzó, szorongó vagy vágyakozó? Csak a sikeres kódfejtés ténye igazolhatná Jim azon állításának igazságát, miszerint: „a történetmondás legmélyebb, legigazabb értelmében az Ősz szövegének minden egyes szavát maga Walker írta”. (172)

Michael Riffaterre a narratívák igazságáról szóló tanulmányát azzal kezdi, hogy különbséget tesz „fikcionális” és „fiktív” igazság között, mely szerint „a fikció [irodalmi] műfaj, a hazugság viszont nem”. Azzal folytatja, hogy ez a műfaj „olyan konvenciókon alapszik, amelyek közül az első, és talán az egyetlen is, az a feltételezés, hogy a fikció, nem explicit módon ugyan, de kizárja a félrevezetés szándékát”.¹³ Elmélete szerint a narratív igazság legfőbb kritériuma nem a valósággal való megegyezés (korrespondancia) mértéke, hanem a narratíva belső törvényei, avagy „grammatikája” szerint működő rendnek történő megfelelés.¹⁴ A *Láthatatlan* „grammatikáját” azonban a rejtett/lebegtetett metaleptikus struktúra határozza meg, amelynek legfőbb következménye épp az, hogy felbomlik az az episztemológiai és ontológiai rend, amely lehetővé tenné bármiféle narratív igazság megragadását. A metalepszis olyan narratív stratégiává válik, amelynek célja az igazmondás határainak tesztelése mind episztemológiai, mind etikai értelemben, vagyis azoknak

az episztemológiai és etikai kritériumoknak a felülvizsgálatát teszi lehetővé, amelyek alapján igazként fogadunk el egy *fikcionális* narratívát.

Jelen esetben a szöveg diegetikus világa semmiféle episztemikus igazolást nem tesz lehetővé, így az olvasó számára nem marad más, mint a Jimbe mint narrátorba és szerzőbe vetett bizalom a narratíva igazságtartalmának egyetlen mércéjeként. Minden kétséget kizáróan a *Láthatatlan* diegetikus világában csakis Jim tudná garantálni a különböző narratívák igazságát, amire a szövegben (többnyire saját maga által) ábrázolt személyisége látszólag alkalmassá is teszi. Narrációja alapján egy szerény, együttérző, tapintatos személyiség képe bontakozik ki, amely még akkor sem sérül, amikor egyre nagyobb mértékben, majd teljes egészében átveszi az uralmat a narratíva felett. Szép lassan Walker élettörténetének mindentudó narrátorává lép elő, amit a narratív autoritás diffúzzá válása ellenére figyelemreméltó koherenciával és rendezettséggel formál meg. Egy ilyen narrátor aligha hazudhat az olvasónak, ha azonban mégis megtenné, akkor elvárható, hogy valahogyan igazolja ezt az etikai kihágást; és Jim lényegében pontosan ezt is teszi.

Amikor Walker halála után Gwyn és Jim felveszik a kapcsolatot egymással, Gwyn arra kéri őt, küldje el neki halott öccse regényének kéziratát. Jim másolatban elküldi az elkészült fejezeteket, köztük a *Nyár* is, amelyben Walker részletesen beszámol a nővérevel folytatott szexuális viszonyról, valamint az Őszhöz készült *jegyzeteket*. A *Nyár* kapcsán Jim maga mondja: „Elmondtam neki az igazat [Walker kéziratának létezéséről], pedig hazudnom kellett volna. [...] Szemét dolog volt ezt tenni vele, de nem volt más választásom. El akarta olvasni az öccse könyvét, és az egyetlen példány nálam volt”. (256–258) A kézirat elolvasása után azonban Gwyn zaklatottságnak semmi jelét nem mutatja, a kérdéses fejezetet pedig egyszerűen „kitalációnak” minősíti. „Szerettem az öcsémet, Jim” – mondja – „Fiatal koromban közelebb állt hozzám, mint bárki. De sose feküdtem le vele. [...] Nem volt vérfertőzés 1967 nyarán. Igen, két hónapig együtt laktunk, de külön szobában, és nem volt semmi szex. Amit Adam írt, az pusztán kitaláció”. (259) A könyvet azonban „ebben a formájában” kiadhatatlannak minősíti, és arra kéri Jimet, dolgozza át úgy, hogy az élő szereplők (leginkább Gwyn maga) ne kompromittálódhassanak: „ha akarsz segíteni, akkor azt javaslom, fogd a harmadik rész jegyzeteit és csinálj belőlük rendes anyagot. Neked nem okozhat nagy nehézséget. Én nem lennék rá képes, de te író vagy, tudod, hogy kezeld. Aztán a legfontosabb, hogy menj át a szövegen, és változtasd meg az összes nevet. Emlékszel arra a régi tévéműsorra az ötvenes években? *Az ártatlanok védelmében az összes nevet megváltoztattuk*. Megváltoztatod a személyneveket és helyneveket, hozzáadsz vagy elvesszel amennyi tetszik, és kiadod a saját neveden.” (261) Jim pedig valóban így jár el: „Ami a neveket illeti, Gwyn utasításainak megfelelően meg lettek változtatva, így az olvasó nyugodt lehet, hogy Adam Walker nem Adam Walker. Gwyn Walker Tedesco nem Gwyn Walker Tedesco [...] Még Born sem Born. A neve egy másik provanszál költőére [tehát nem, ahogyan az olvasó eddig hihette, Bertrand de Bornéra] hasonlított, és vettem a bátorságot, hogy annak a költőnek a versét [amelynek a fordításán állítólag Walker dolgozott] nem-Walker fordítása helyett a magaméban közöljem, azaz ennek a könyvnek az első oldalán szereplő utalás Dantéra nincs benne nem-Walker eredeti kéziratában.” (264)

Ezen kívül valóban megváltoztatja a helyneveket is, egyetlen kivétellel: „Egyedül Párizs valóságos. Sikerült megőriznem, mert az Hótel de Sud rég eltűnt, és nem-Walker 1967-es ott tartózkodásának minden bizonyítéka réges-rég eltűnt”. (265) Ezen a ponton zárul be a regény „furcsa hurka”, azaz itt tárja fel a szöveg először az addig bújtatott módon működtetett metaleptikus narratív stratégiáját. Jim tényfeltáró beszámolója (akiről persze szintén kiderül, hogy nem Jim a „valódi” neve) teljes mértékben felborítja a diegetikus szintek egymáshoz való kapcsolódásának (eddig sem túl biztos alapokon nyugvó) rendjét. A „tényfeltárás” tulajdonképpen önleleplezés, hiszen még ha az adott helyzetben egyetlen lehetséges etikus megoldásként beállított lépést választotta is, bevallja, hogy „nem-Walker” élettörténetének mégiscsak ő a szerzője. Az is kiderül, hogy valójában Gwyn kérte arra, hogy formálja prózává az Ősz jegyzeteit, sőt, írja át a teljes kéziratot. Ezáltal Jim Walkerrel folytatott kommunikációja (ami elvileg ugyanabban az ontologikus térben zajlott, mint amelyben Gwynnel találkozik) metadiegetikus státuszba kerül, azaz fikciótá válik. Azzal, hogy a kézirat sorsa felett immár Gwyn rendelkezik, Jim pedig az ő utasítására válik a szöveg egyik karakteréből a szöveg szerzőjévé, ismét létrejön egy újabb diegetikus szint (egy dobozzal kintebbre kerülünk a kínai doboz-világban), ahol a narratív autoritás, még ha közvetett módon is, látszólag gazdát cserél. Azonban ez a gesztus is Jim *szerzői* autoritását erősíti meg, amelyet Gwyn engedélyével most már csaknem korlátlan módon gyakorolhat. Ekkor már azt is megtudjuk, hogy Jim saját párizsi látogatása *után* írta meg az Ősz, vagyis a fejezet megírása korántsem a kódfejtés lineáris logikáját követi, mint ahogyan korábban gondolhattuk, hanem sokkal inkább a hermeneutikai kör logikája lép játékba. Walker jegyzetei megteremtik Jim számára azt az alapvető értelmezői keretet, amely lehetővé teszi Párizs kulturális terének, illetve Cécile Juin személyének célirányos olvasását, majd ez az olvasat fogja nagyban meghatározni az Ősz prózai megformálását, végül pedig mindezek (Walker jegyzetei, saját párizsi tapasztalatai és az Ősz) óhatatlanul formatív hatással lesznek saját párizsi útjáról írott beszámolójára, amely időben a legkésőbb készül el. Emlékezzünk például, hogy a beszámolójában örömet fejezi ki afelett, hogy „Walker történetének legtöbb útjelzője túlélte a változást” (268), míg az önleleplezés során bevallja, hogy az Hótel de Sud és Walker párizsi tartózkodásának „minden bizonyítéka réges-rég eltűnt”. (265) „Sikerült megőriznem” – mondja, de inkább azt kellene mondania: „Sikerült újraalkotnom”. Ezért maradhatott „[elgyedül Párizs valóságos”, míg a többi hely nem.

Még ha a személynevek megváltoztatása magyarázható is etikai alapon, a helynevek megváltoztatásának mértéke szükségtelennek tűnik: „Westfield, New Jersey nem Westfield, New Jersey. [...] A kaliforniai Oakland nem a kaliforniai Oakland, Boston nem Boston [...] New York nem New York, a Columbia Egyetem nem a Columbia Egyetem [...]”. (264) Elképzelhető, hogy a jellegzetesebb helynevek kombinációja gyanút ébreszthetne valakiben a szereplők kilétére vonatkozóan, de a több milliós Boston, New York és a népes Columbia Egyetem nevének megváltoztatása talán túlzott óvatosság. Ennél is fontosabb, hogy a kulturális tér és hely narratívaképző jelentőséggel bír, így a helynevek megváltoztatása az „eredetihez” képest nem pusztán behelyettesítő gesztus, mint a személynevek esetében, hanem egy új történet létrehozásának eszköze, amely szükségszerűen fikció lesz a fikción belül.

Az új diegetikus réteg beemelésével végre kiteljesedik a metalepszis szubverzív funkciója is, hiszen Jim (azaz, „nem-Jim”) jóhiszeműnek beállított „szöveggondozása” nyomán teljességgel értelmét veszti az addig általa oly fontosnak tartott valóság/fikció (kitaláció/igazság) distinkció. Mint emlékeztet, Jim ragaszkodik ahhoz, hogy „az Ősz szövegének minden egyes szavát maga Walker írta” (172), azaz semmiféle kontamináció nem történt azáltal, hogy ő olvasható formába öntötte a jegyzeteket, vagyis a valóság reprezentációja – Walker párizsi tartózkodásának autentikus leírása – nem szenvedett csorbát. Látszólag hitet tesz a történeti kutatás módszerével feltárható és dokumentálható igazság érvényessége mellett is. Miután nem hagyja nyugodni, hogy Gwyn egyszerű „kitalációnak” nevezte Walker vérfertőző viszonyukról szóló narratíváját, Jim kutatásba kezd, hogy meggyőződjön az élettörténet dokumentálható részleteinek valódiságáról: „felmentem a Columbia campusára, ahol a Nemzetközi Kapcsolatok Iskolájának adminisztrátorától megtudtam, hogy egy Rudolf Born valóban alkalmaztak vendégprofesszori minőségben az 1966-67-es tanévben [...] azt is megtudtam, hogy a tizennyolc éves Cedric Williams [a Born által brutálisan meggyilkolt afro-amerikai fiatalember] holttestét egy májusi reggelen találták meg a Riverside Parkban tucatnál több késszűrással a mellkasán és a felsőtestén”. (263) Jim ezek után értetlenségét fejezi ki afölött, hogy „ha ezek igazak, miért vette volna [Walker] a fáradságot kiötlöni valamit, ami nem az, elítéltni magát a vérfertőző szerelem igencsak részletes, önvádoló beszámolójával?” (263)

Jim látszólag nagyon is tudatában van annak, milyen episztemikus és ontológiai tétje van fikció és valóság összemosásának, és többször is hangsúlyozza a distinkció fontosságát. Az első fejezet kéziratához Walker kísérőlevelet mellékel, amelyben hangsúlyozza: „Hozzá kell tennem (ha kétséged támadna), hogy ez nem regény [*work of fiction*] lesz”. (82) A kézirat elolvasása után pedig Jim ekképpen összegzi benyomásait: „Ha nem mondja, hogy igaz történet, biztosan regénykezdetnek veszem azt a hatvanvalahány oldalt (hiszen az írók ezt csinálják, néha olyan szereplőt tesznek be kitalált történetbe, aki a saját nevüket viseli),¹⁵ és akkor a végét nem találom hihetőnek [...] de mert kezdettől fogva önéletrajzként olvastam, Walker vallomása megrendített és lesújtott”. (85)

A negyedik fejezetbeli önleleplező gesztus felől nézve azonban Jim episztemológiai tudatossága álságosnak tűnik. Ekkor már tudjuk, hogy Jim azt az első fejezetet is jelentősen átdolgozta, amiről azt voltunk hivatottak gondolni, hogy Walker önéletrajzi írása első fejezetének fakszimiléje. Azt állítja, Born nevét egy másik provanszál költőére cserélte, amely ismét nem csak egyszerű behelyettesítés, hiszen Walker első fejezetében jelentős tematikai szerepe van Bertrand de Born versének, illetve hosszas fejtegetés tárgyát képezi a két Born személyiségének, és legfőképpen háborúról és erőszakról alkotott nézeteinek párhuzamba állítása. Ebből egyértelműen levonható a következtetés, miszerint ha létezett egy „valódi” „nem-Born”, aki találkozott a fiatal „nem-Walkerrel”, „nem-New York-ban”, akkor sem a Jim által „közvetített” köztük zajló párbeszédek jó részét, sem a Born személyiségéből és nézeteiből fakadó feszültségeket – amelyeknek mind specifikus narratívaképző funkciója és jelentősége van – nem tekinthetjük autentikusnak. Ha-sonlóképpen narratívaképző jelentősége van annak a környéknek (a New York-i

Riverside Park környéke), ahol Walkert és Bornt megtámadja Cedric Williams, ami azonban „valójában” nem ott, ezért nem is úgy történhetett. Ily módon saját történeti kutatásának hitelességét is aláássa az a tény, hogy a Columbia biztosan nem adhatott neki felvilágosítást Bornról, és nem találhatott korabeli beszámolót a Riverside Parkban talált holttestről sem. Bárki volt is vendégprofesszor bármely amerikai egyetemen, és bárkit is gyilkoltak meg bármely amerikai város valamely parkjában, az ezekkel kapcsolatos „autentikus tények” sohasem tárhatók fel.

Meghiúsult vallomások

A *Láthatatlanban* a feltárás aktusának azonban nemcsak episztemológiai, hanem etikai tétje is van. Walker szerteágazó élettörténetének kétségkívül központi eleme az a vérfertőző szexuális viszony, amely állítólagosan közte és nővére között zajlott 1967 nyarán. Walker a *Nyárban* fedi fel ezt a régi titkot, amely ezáltal óhatatlanul azt a látszatot kelti, mintha meg szeretné vallani a bűnét, azaz mintha gyónni akarna. A vallomásos diskurzusokban, főként a gyónás vonatkozásában pedig esszenciális jelentősége van annak, hogy a narratív keretek hogyan és milyen mértékben teszik lehetővé az igazság feltárását.

A *szexualitás történetének* első kötetében Michel Foucault részletesen foglalkozik a gyónás aktusának – mint belső késztetésű megnyilatkozásnak – hatalmi viszonyokkal át- meg átszőtt természetével. A korábban eltitkolt, elrejtett, elnyomott bűn, vétek, transzgresszió önkéntes feltárására irányuló „belülről fakadó” késztetés Foucault szerint valójában sokkal inkább hatalmi struktúrák összjátéka révén létrejött külső kényszer, amit már a vallomás (gyónás) aktusának mechanizmusa is alátámaszt. „Márpedig a vallomás olyan nyelvi szertartás – írja Foucault –, amelyben a megnyilatkozó alany azonos a megnyilatkozás tárgyával; olyan szertartás, amely egy hatalmi viszonyban teljesedik ki, mivel a vallomásteveőnek nélkülözhetetlenül szüksége van egy társ (legalább virtuális) jelenlétére; ez a társ – aki nem egyszerűen beszélgetőpartner, hanem a vallomást megkövetelő fórum képviselője – kényszerít, értékel, ítél és büntet, feloldoz és megbékít”.¹⁶

Ugyanakkor a nem intézményesített keretek között, hanem például egymást egyenrangú félnek tartó barátok között zajló vallomástétel is hierarchizálódáshoz vezet. Walker telefonbeszélgetésben említi először Jimnek a második fejezetet, amely egy csaknem négy évtizedes kommunikációs hiátus után zajlik a két férfi között. Walker a következőképpen igyekszik felkészíteni Jimet arra, amit a második fejezetben olvasni fog: „Elég brutális dolog, sajnos. Ocsmányságok, amiket évek óta nem volt se szívem, se erőm kiásni, de már túl vagyok rajta [...] Undorító, Jim. Hacsak rágondolok, legszívesebben okádnék”. (96–97) Úgy tűnik, Walker számára nem elég, ha csak „kiírja” magából a több évtizedes bűntudatot: szüksége van egy konkrét személyre, egy gyóntatóra, akinek megvallhatja bűnét, és akitől feloldozást remél. Élő szóban (még ha telefonon is) fogalmazza meg önvádját Jimnek, akit ezáltal önmaga fölé, a felette ítélkezésre jogosult és feloldozni képes erkölcsi autoritás pozíciójába emel, mint olyan valakit, aki szemében a mértékadó, racionális társadalmi többséget képviseli. Jim pedig komolyan veszi a ráruházott gyóntatói funkciót: „Úgy éreztem, jobb tartózkodni minden kommentártól, amíg

nem látom személyesen [...]. Nem tudnám megmagyarázni, miért volt ez olyan fontos nekem, de azt akartam, hogy a szemembe nézzen, amikor megmondom neki, hogy nem undorodtam attól, amit leírt, hogy nem találtam brutálisnak vagy ocsmánynak”. (163) Jim nem írásban, hanem ugyancsak élő szóban kíván reagálni Walker önvádjára, azaz így kíván neki feloldozást adni, ami viszont már nem valósulhat meg, mert mire a kaliforniai Oaklandbe ér, hogy találkozzon Walkerrel, ő már nem él.

Jim tehát már nem tudja teljesíteni a rábízott feladatot, nem ér oda időben, hogy érvényt szerezhessen gyóntatói hatalmának és feloldozhassa egykori barátját. Ennek fényében az az elkötelezettség, amellyel Jim Walker szövege iránt viseltetik, felfogható úgy is, mint egy erkölcsi adósság lerovása a halott baráttal szemben. Kétségkívül Jim végig abban érdekelt, hogy önmagát Walker élettörténetének szolgálatában álló, konstruktív, odaadó barátként, a paradigmaticus „jó emberként” láttassa, aki még a nyugati világ (illetve Freud nyomán talán mondhatjuk, az egész emberiség)¹⁷ egyik legnagyobb tabujával, a vérfertőzéssel szemben sem válik ítélkezővé, intoleránssá, kirekesztővé. Jim tulajdonképpen még csak megdöbbenésről sem számol be, sőt, állítása szerint a feleségének is odaadta az ominózus fejezetet, aki hozzá hasonló módon megértőnek és elfogadónak bizonyult. (163)

Bármennyire is becsülendő az efféle erkölcsi magatartás, mégis felmerül a kérdés: vajon mi tehet képessé egy középosztálybeli, idősödő amerikai házaspárt¹⁸ arra, hogy felülemelkedjen a társadalmuk által leginkább sérthetetlennek tartott konvenciókon, és elfogadjon egy ilyesfajta transzgressziót? Ennek természetesen lehetnek szociológiai és lélektani okai, azonban ilyeneket keresni regénykarakterek esetében nem lenne célravezető. A lehetséges motivációk közül jelen kontextusban az tűnik leginkább relevánsnak, hogy a legbenső énből fakadó igazság kimondásának ténye (különösen ha ez az igazság nehezen bevallható) felülírja a vallomás tartalmának társadalmi megítélhetőségét. Különösen igaz mindez a szexualitással kapcsolatos vallomások esetében. „A mi civilizációnkban – írja Foucault – a vallomás kapcsolja össze a nemiséget az igazsággal, a titok általános és részletes bevallásának kötelezettségével”.¹⁹ Ennél is fontosabb azonban, amit a szexualitás kapcsán kialakult medikalizáló beszédmód és az igazságról való gondolkodás összefüggéséről mond. Foucault szerint a 19. századi orvosok „egy egész mechanizmust építettek fel a nemiség körül és a nemiség ürügyén, olyan hatalmas mechanizmust, amelynek – még ha fátylat borít is rá az utolsó pillanatban – az a célja, hogy fényt derítsen az igazságra. Az a fontos, hogy a nemiség nem csak az érzékiség és a gyönyör, nemcsak a törvény és a tilalom kérdése, hanem annak kérdése is, hogy mi igaz és mi nem, az a fontos, hogy a nemiség igazsága [...] ekkora jelentőségre tett szert, egyszóval az a fontos, hogy a nemiség egyszerre valószínűsítő tétjévé vált az igazságnak.”²⁰ Foucault szerint a szexualitásról szóló medikalizált, tudományos beszédmód (*scientia sexualis*) egyszerre privilegizálja a nemiségre vonatkozó igazság(ok) feltárásának mindenek feletti szükségességét, és hoz létre egy normalizáló diszkurzust, amely a tudományos igazságokkal összeegyeztethetetlen szexuális gyakorlatok elfedésére kényszerít. Ennek köszönhető, hogy az ilyesfajta gyakorlatok igazsága a nyugati társadalmakban szinte kizárólag a gyónás intézményesült vagy társadalmi konvenciók által szabályozott aktusában fed-

hető fel: „A nemi gyakorlat szavakba foglalása [...], a szexuális össze-nem-illés elterjedése és megerősödése valójában egyetlen mechanizmus két alkatrésze; ezt a két alkatrészt annak a vallomásnak a központi eleme kapcsolja össze, amely rákényszerít a – mégoly szélsőséges – szexuális másság hű megfogalmazására”.²¹

Walker önvádoló szavai és a tény, hogy Jimhez fordul feloldozásért, kétségkívül értelmezhető a Foucault által leírt diszkurzív hatalmi mechanizmusok működés-módjának kézenfekvő példájaként. Csakhogy a *Nyár* és benne a vérfertőző testvéri viszonyról szóló beszámoló semmilyen tekintetben nem emlékeztet gyónásra. A szexuális együttlétek szemléletes, sőt kimondottan érzéki leírásában nyoma sincs semmiféle bűntudat vagy szégyen által motivált visszafogottságnak, és így sokkal inkább emlékeztet a Foucault szerint nem nyugati társadalmakra jellemző *ars erotica* diskurzusára, amelyben „az igazságot magából a [...] gyakorlatként felfogott és élményként megélt gyönyörből vezetik le”.²² Első, még kamaszkori szexuális együttlétükről beszélgetve Gwyn felteszi a kérdést öccsének: „Nincs bűntudatod?”, mire Walker azt válaszolja: „Nincs. Ártatlannak éreztem magam akkor, és ártatlannak érzem magam most is. [...] Nem érezhetsz bűntudatot, csak ha azt gondolod, hogy valamit rosszul csináltál. Amit akkor éjjel csináltunk, nem volt rossz. Nem ártottunk senkinek, nem igaz? [...] És örülök, hogy megtettük. Hogy őszinte legyek, csak azt sajnálom, hogy nem tettük meg újra”. (132)

Mind a testi aktusok leírásának érzékletessége, mind pedig a fenti önfelmentő reflexió éles ellentétben áll a Jimhez írt levél alaptónusával, amelyben „ocsmányságnak” és „undorítósnak” nevezi a nővérével fenntartott szexuális kapcsolatot, amelytől „legszívesebben okádna”. Arról aligha lehet szó, hogy az idős Walker több évtizedes távolságból ítélné el ifjúkori bűnös szenvedélyét, hiszen annak leírását közvetlenül akkor fejezi be, mielőtt Jimnek elküldené a kéziratot, ráadásul nyomatékosan hangsúlyozza, hogy azt nem regényként, hanem önéletrajzként kell olvasni. Az ellentmondás elvileg feloldható azzal, hogy Jim a „vallomást kikényszerítő fórum képviselője” lesz Walker szemében, akit legalább részben igyekszik felkészíteni az írás tartalmának potenciálisan sokkoló részleteire. Ha viszont erről van szó, akkor Walker kemény szavai pusztán kötelező fejbőlintásnak tűnnek a konvenció felé, nem pedig mélyen megélt bűnbánatból fakadó önostorozásnak. Azt is érdemes felidézni, hogy Gwyn nem ismeri el a viszonyt, hanem kitalációnak minősíti, ugyanakkor nem zárkózik el „fikcióként” történő közzétételétől. A gyónás funkciói közül tehát egyik sem éri el a célját: sem az igazság teljes feltárása, sem a feloldozást kereső bűnbánat megélése, sem pedig maga a feloldozás aktusa.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy két karakter kétféle „igazságot” állít, amelyek között kellő dokumentálhatóság hiányában nem tudunk dönten. A probléma sokkal inkább az, hogy ezen a ponton már semmiféle kritériumrendszer nincs érvényben, amely alapján meg tudnánk ítélni az egyes narratívák (és diegetikus színek) egymáshoz képesti igazságát vagy hamisságát. Jim immár korlátlanul gyakorolt szerzői hatalmával helyett, hogy megteremtené azt az autoritatív fórumot, amelyen létrehozható lenne egy diegéziseken átívelő, azokat összefogó igazság, végeérve meghíúsítja, hogy bármelyik diegetikus szint privilegiált státuszba kerüljön. Ez létrehoz egyfajta „összekuszált hierarchia” (*tangled hierarchy*) effek-

tust, amelynek célja azonban a '60-as és '70-es évek amerikai irodalmának formailag kísérletező posztmodern szövegeivel ellentétben nem pusztán a jelölők játéka-
nak öncélú előtérbe tolása. A tét itt már egzisztenciális jelentőségű, hiszen arról van szó, hogyan tehetők hitelessé vagy hiteltelenné élettörténetek – függetlenül attól, hogy valósak vagy fikcionálisak – a narratív autoritás eszközével. Jim gyóntatói autoritása Walker halála miatt nem tud kiteljesedni, így ennek frusztrációja szerzői autoritásának megélésébe csatornázódik, aminek következtében azonban már az is kétségessé válik, hogy egyáltalán volt-e bármilyen vallomás Walker részéről.

Jim a negyedik fejezetben azt is felfedi, hogy egyetemista korában erősen vonzódtott Gwynnhez, akit többször randevúra is hívott, ám a lány kikosarazta. Egyszer aztán a véletlen úgy hozza, hogy mindketten megjelennek egy „nagy kínai vacsorán”, és aztán fél órán keresztül beszélgetnek Emily Dickinson verseiről. Ezután a beszámoló így folytatódik: „Nem sokkal utána rávettem, hogy sétáljon egyet velem a Riverside Parkban, ahol megpróbáltam megcsókolni, mire ellökött. Ne, Jim, mondta. Valaki mással vagyok. Nem tehetem. Ez volt a vége. A baseball ütő többször suhint, nem találja el a labdát, játék vége. A világ szétesett, a világ összerakta magát, és én dőcögtem tovább. A jó szerencsém úgy hozta, hogy majd' harminc éve vagyok ugyanazzal a nővel. El sem tudom képzelni nélküle az életem, de akárhányszor eszembe jut Gwyn, bevallom, még mindig egy kis sajnást érzek. Ő volt a lehetetlen, az elérhetetlen, az, aki sosem lesz – délibáb Ha földjéről. (254)

A fenti passzust olvasva felmerülhet a kérdés: vajon nem lehetséges-e, hogy a *Láthatatlan* egyetlen „igazi” vallomásával állunk itt szemben, azzal az önfeltárással, amely valamiféle rendet teremthet a diegézisek látszólag koherens, ámde mégis kaotikus világában? Jim több évtized múltán is jelentős érzelmi megindultsággal emlékezik az „ellökésre”, az elutasítás fájdalmára. A traumatikus epizód ráadásul abban a Riverside Parkban történik, amelynek közelében – Walker nyitófejezete szerint – Born megöli Cedric-et, és ahol a holttestet megtalálják. Nem lehetséges-e tehát, hogy Walker élettörténete tulajdonképpen Jim álcázott trauma-narratívája, amelyben Walker traumája – Cedric meggyilkolása a Riverside Parknál – az ő saját traumájának fikcionális leképzése lesz, azaz a Riverside Parkban történt ellökése? Ezen a ponton viszont már az sem zárható ki, hogy a vérfertőzésről szóló leírás is teljes egészében Jimtől származik: talán ezzel akar bosszút állni Gwynn az egykori fájdalmas visszautasításért, az érzéki leírásokban pedig saját Gwynnel kapcsolatos erotikus fantáziáit jeleníti meg. Ugyanakkor mintha maga is vezekelne – talán Walker élettörténetének kisajátítása miatt, vagy talán azért, mert a Riverside Park-i epizód Gwynnel erőszakosabban zajlott a részéről, mint a közléséből kiderül – hiszen feloldja szerzői autoritását a diegézisek között, valamint számos anomáliát és önellentmondást hagy a szövegében, mint az a lelkiismerete által kínzott bűnös, aki szándékosan azt akarja, hogy leleplezzék.

A *Láthatatlan* narratívája sok tekintetben úgy épül fel, mint egy detektívtörténet vagy egy thriller, amely létrehozza az olvasóban/nézőben a végső igazság feltárásának erőteljes igényét. A kimondottan thriller-elemek vonatkozásában történetnek is jelentős feltárások (pl. Born múltjával, egyéb gatzetteivel kapcsolatban), de az olvasó talán leginkább a testvérek közötti viszonyra vonatkozó igazságot szeretné tudni. A metaleptikus narratív stratégiának köszönhetően azonban a szöveg

gúnyt űz abból az olvasói elvárásból, hogy fikcionális keretek között bármiféle pozitív módon megragadható igazság táruljon fel.

Austert a regényein kívül más szövegeiben is foglalkoztatja a ténytudás („valóság”) és a fikció kölcsönhatása, amelyre szinte filozófiai igényességgel reflektál is. Ennek egyik legkiválóbb példájára első önéletrajzi kötetében, az 1982-ben (tehát a *New York trilógia* előtt) megjelent *Magány feltalálásában* (*The Invention of Solitude*) akadunk. Ebben a következőképpen fogalmazza meg, mit jelent számára a „faktuális” és a „fikcionális” közötti különbség: „Ha fikciót olvasunk, azaz a feltevással élünk, hogy minden leírt szó mögött tudatosság rejlik. Az úgynevezett való világban zajló történések kapcsán viszont semmilyen hasonló feltételezéssel nem élünk. A kitalált történet teljes egészében jelentésekből áll, míg a ténytudású történetek híján vannak bármiféle önmagukon túlmutató jelentésnek [*significance beyond itself*].”²³ Auster megfogalmazásában feltűnhet, hogy a „ténytudású” és a „fikcionális” közötti különbségtétel nem az „igazságnak” vagy a „valóságnak” való megfelelés mértékén alapszik. A különbség az ő olvasatában tehát nem episztemológiai, és nem is metafizikai/ontológiai, sokkal inkább hermeneutikai. Habár a megfogalmazás félrevezető lehet – hiszen azt sugallhatja, hogy a jelentés immanens tulajdonsága a szövegnek –, valójában interpretatív közelítésmódokról beszél. Saját bevallása szerint Jim is így olvassa Walker kéziratának első fejezetét, hiszen tudatos értelmezői döntés a részéről, hogy azt nem regényként, hanem önéletrajzként olvassa. Azonban utólagos önfeltárása lehetetlenné teszi ennek a hermeneutikai pozíciónak az elfoglalását is, hiszen annak nyomán széthullik az az episztemológiai keretrendszer, amelyben az „autentikusság”, a „valódiság”, a „valóság”, a „fikció”, az „igazság” és a „hazugság” fogalmai bármiféle értelmet nyerhetnek. Ugyanakkor épp ezen keretrendszer széthullásának okán Jim (kon)fabulációja mégsem nevezhető teljes bizonyossággal fikciónak, így a Walker (?) élettörténetévé összeálló narratíva örökre megreked a fikció és valóság közötti szürke zónában.

JEGYZETEK

1. Hegyi Pál, *Paul Auster. Fehér terek*, AMERICANA eBooks, Szeged, 2016.
2. *Uo.*
3. A regényről az eddig egyetlen fellelhető tanulmány: Rosemary Huisman, *Paul Auster's Storytelling in Invisible. The Pleasures of Postmodernity, Storytelling. Critical and Creative Approaches*, kiad. Jan Shaw-Philippa Kelly-L.E. Semler, Palgrave, London, 2013, 262–276.
4. Paul Auster, *Láthatatlan*, ford. Pék Zoltán, Európa, Budapest, 2012, 81. A további lapszámok ebből a kiadásból a főszövegben.
5. Gerard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell, Ithaca, 1980, 234–235.
6. *Uo.*, 235.
7. Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minnesota, Minneapolis, 2006, 207.
8. Jan Alber-Alice Bell, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, *Journal of Narrative Theory*, 2012/2, 167.
9. Genette, *i. m.*, 236, kiemelés tőlem.
10. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 1987, 112–130.
11. A *mise-en-abyme* struktúra paradigmátikus példáját találjuk John Barth 1967-es *Life-story* című novellájában, ahol először egy D nevű szereplővel találkozunk, aki ír és E-ről ír épp egy novellát, aki szintén ír, és F-ről ír és így tovább. Később kiderül, hogy D világát C alkotta, az övét B etc. John Barth, *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Bantam, New York, 1968, 113–126.

12. Genette, 236.
13. Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Johns Hopkins, Baltimore, 1990, 1.
14. *Uo.*, xiv.
15. Például maga Auster, aki a *New York trilógia* első regényében, az *Üvegvárosban* azzal a mozzanattal lépteti játékba a metalepszist, hogy az író-főhős, Quinn telefonhívást kap, a hívó pedig egy bizonyos „Paul Auster”-t keres, akinek személyével Quinn fokozatosan azonosul.
16. Michel Foucault, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter, Atlantisz, Budapest, 1996, 65.
17. Lásd, Sigmund Freud, *Totem és tabu. A vadnépek és a neurotikusok lelki életének némely megegyezéséről*, ford. Pártos Zoltán, Dick Manó, 1918, 7–10.
18. Természetesen a három közül egyik jelzőt sem stigmatizáló értelemben kívánom használni. A megfogalmazással inkább a karakterek társadalomban elfoglalt státuszára és feltételezett szocializációs hátterére szándékozom rámutatni, hiszen a vérfertőzés egyike azon jelenségeknek, amelyekkel szemben leginkább konszenzuális az osztálytársadalmi elutasítás.
19. Foucault, *i. m.*, 64.
20. *Uo.*, 59.
21. *Uo.*, 64–65.
22. *Uo.*, 60.
23. Paul Auster, *The Invention of Solitude*, Faber, London, 1982, 14.

GULA MARIANNA

„Hullámfehér egybekelt szavak”

SZENTKUTHY MIKLÓS *ULYSSES-FORDÍTÁSÁNAK* (1974) ÉS ÁTDOLGOZOTT VÁLTOZATÁNAK (2012) HANGVILÁGA

Az *Ulysses* Buck Mulligan politropikus bohóckodását és Stephen Dedalus kelletlen szemlélődését színre vivő nyitójelenetében az olvasó váratlanul egy liminális narratív státuszú – Stephen tudatából eredeztethető, de azon túlmutató – passzusra bukkan, mely a költő W. B. Yeats tenger-metaforáját performatív módon a költői nyelv metaforájává alakítja: „Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. *White breast of the dim sea*. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. *Wavewhite wedded words* shimmering on the dim tide” (*U* 1.242–49, kiemelés tőlem).¹ A líraiság e korai megjelenése az *Ulysses* stilisztikai és hangnemi multiverzumában a szöveg három olyan, egymással összefüggő dimenziójára világít rá, mely kulcsfontosságú jelen vizsgálódásaim számára: egyrészt hogy a szöveg önreflexív módon előszeretettel tematizálja a költői nyelv mibenlétét és a zenéhez fűződő szoros kötelékét; másrészt hogy gyakorta jellemzi a költői és performatív nyelvhasználat – a nyelv hangzása és mozgása iránti fokozott figyelem, amely, Derek Attridge szerint, a költészet meghatározó vonása;² harmadrészt pedig hogy a tenger (illetve általában a víz) ritmikus mozgását ismételten (legmarkánsabban a zenével átítatott *Szirének* fejezetben) a költői nyelvvel asszociálja. A *wedded words* (egybekelt szavak) metafora továbbá a nyelv költői effektusokat eredményező ritmikus mozgásában rejlő bizonyos fokú kontrollra is ráirányítja a figyelmet.

Jelen tanulmányban az *Ulysses* legzeneibb, *Szirének* fejezetének költői/zenei effektusait vizsgálom a szöveg két magyar fordításváltozatában, Szentkuthy Miklósnak a magyar irodalmi élet szerves részévé vált 1974-es fordításában (melynek nyomán Gáspár Endre 1947-es első fordítása szinte teljesen feledésbe merült) és a 2012-ben megjelent átdolgozott változatában.³ Az *Ulysses* közelmúltban sok más nyelven megjelent újrafordításával ellentétben a magyar *Ulysses*-újrafordítás/átdolgozás eredeti céljai között nem szerepelt, hogy a szöveg költőiségét/zeneiségét érzékeltesse az olvasóval. Szentkuthy mestere volt a magyar nyelvnek, a nyelv zeneisége és ritmusa iránti érzékenységet nem csak saját szépprózája, de *Ulysses*-fordítása is ékesen bizonyítja. Szövegének hangvilága mégis radikális átalakuláson ment keresztül a kollektív átdolgozás során, melynek résztvevője voltam. Néhány reprezentatív példa alapján arra kívánok rávilágítani, hogyan motiválta a fejezet számos költői/zenei effektusának újrafordítását egyrészt az, hogy fordítócsoporthunk Szentkuthytól radikálisan eltérő módon közelítette meg a forrásszöveg nyelvi (nem kizárólag zenei) effektusait, másrészt pedig az, hogy a fordítás során a szöveg globális ökonómiáját tartottuk szem előtt, ellentétben Szentkuthy lokálisan működő megoldásokat ajánló attitűdjével.

„Szó-spórázás” vagy „egybekelt szavak”

Szentkuthy Miklós elhatározásában, hogy újrafordítsa az *Ulysses*t, nem kis szerepet játszott azzal kapcsolatos elégedetlensége, ahogyan Gáspár Endre, az *Ulysses* első magyar fordítója a forrásszöveg költőiségét, játékosságát, nyelvzenéjét és versritmikai gazdagságát kezelte. Elégedetlenségének először 1947-es *James Joyce* című esszéjében adott hangot, mely az első magyar *Ulysses*-fordítás által kiváltott, a Joyce-életmű jelentősége körüli élénk művészeti és intellektuális vitának meghatározó része lett.⁴ Miután feltérképezi és méltatja Joyce tehetségének számos dimenzióját – hogyan szövi mesterien egybe a realizmust a „fantázia-örülettel”, „barokk végtelenség[ül]” halmozásait, „rendkívüli műveltségét”, „mítosz-szomjúságát” és humort (mely szerinte Joyce realizmusának „jellegzetesen angol [*sic*] vonása”) –, Szentkuthy végül rátér „Joycenak talán legfontosabb oldalára, a nyelv óriási és önálló jelentőségére művében”.⁵ Saját Joyce-portréjának megrajzolását követően a függelékben Gáspár fordítási megoldásait tárgyalja. Nyitó gesztusként elismeri ugyan, hogy „Gáspár Endrének csak hálásak lehetünk óriási vállalkozásáért”, valódi véleményét nem sokáig palástolja: „[l]lehetlent nem kívánhatunk Gáspár Endrétől: szóalkotásban, szójátékban, bonyolult célzásokban, állandó vers-kacérkodásban, mondat-torzító merészségben, kép-örületben és hang-bűvészkedésben nem tartotta az iramot két kötet-kolosszuson át”.⁶ Végítéletét, miszerint a fordítónak nem „varázserejű újraköltésben”, csupán egy „meglepően jó fényképben [sikerült] Joyce szövegét a magyar irodalom részévé tenni”, néhány, túlnyomórészt a *Szirének* „különlegesen zenei fejezetéből” vett „jelképes példával” támasztja alá, mivel, véleménye szerint, ebben a fejezetben „a nyelvalkotás ihlete állandóbban feszítette [Joyce-ot], mint egyéb helyeken”.⁷ Szentkuthy példái tökéletesen alátámasztják többé-kevésbé szigorú értékítéleteit, miszerint Gáspár fordítása „konszolidálja”, „felhigítja”, „kivasalja”, „kijózanítja”, „szépen kifésüli”, „köz-regénybe szelidíti”, „pol-

gári egyenruhába” bujtatja, „elszürkíti” és „megöli” Joyce mondatait, megfosztva őket játékoságuktól, költészetüktől, szó-zenéjüktől és ritmus-íroniájuktól. Egy ponton felháborodásában még az élcelődést is feladja: „A *jingle jaunty jingle*-t nem lehet igényes költőnek az egy »csengő« szóval fordítania” („Csengő csengő csengő”, G 210.). Visszatekintve azonban meglehetősen ironikusan hat, amikor Szentkuthy (akiről köztudott, hogy saját *Ulysses*-fordítása a forrásszöveget fordítói önkénybe hajlító szabadsággal kezeli) a filológus szemszögéből fogalmaz meg kritikát Gáspár fordításával kapcsolatban, például amikor aprólékos figyelmet szentel annak, ugyanaz a szó ismétlődik-e Joyce szövegében, és ha igen, hányszor, majd számon kéri fordítótólódjén, hogy miért hagyta figyelmen kívül az ilyen jellegű részleteket.

Szentkuthy példái valóban reprezentatívak, mivel magam is úgy vélem, hogy ebben a fejezetben Gáspár a forrásszöveg nyelvi effektusait rendre ellaposítja, normalizálja, jöllehet számos példát lehetne hozni az ellenkezőjére is, amikor a fordító szándéka, hogy a forrásszöveg nyelvi effektusait a célnyelvben megjelenítse, nem annyira játékos, mint inkább magyartalan, esetlen nyelvi szerkezeteket eredményez.⁸ A feltevésekkel, melyeken Szentkuthy kritikája alapul, azonban már nem értek egyet. Joyce-ot neurotikus, nihilista, romboló és szintetizáló génuszként megfestő orgiasztikus, barokk portréjával összhangban Szentkuthy az idézett Joyce-mondatokat „sátáni”, „zagyva”, „bolond”, „bohóc”, „buta”, „idiótikus” jelzőkkel illeti, egy mondatnál kapcsolatban pedig megállapítja, hogy „nyelvtanilag benne van az aszfalt-senki [értsd a főszereplő Leopold Bloom] minden álmos közönségesség”, „a nyelv szennyes utcaszája”.⁹ Szentkuthy szinte minden fantáziadús minősítése mellélő valamelyest, de az utolsó köszönőviszonyban sincs a Joyce-mondattal, mivel Leopold Bloomnak egy olyan felvillanó gondolatára utal – „Innocence that is” (*U* 11.298) – amely egyrészt a Fritz Senn által elme-nyelvtannak nevezett jelenség ékes példája,¹⁰ másrészt pedig a szereplő írségének nyelvi/kulturális markere, mivel a standard angol szintaxis fejtetőre állítása az ír-angol dialektus tipikus vonása.¹¹

Szentkuthy egyes mondatokra vonatkozó széljegyzetei viszont remekül illeszkednek Joyce innovatív nyelvhasználatának hatásmechanizmusairól alkotott általános képébe. Miután leszögezi, hogy Joyce költő, „a tiszta nyelv-zene” és „artikulálatlan hang-utánczás” mestere, illetve „vérbeli, elméletileg tökéletesen képzett zenész”, akinek „szókeverése” „a Bach-fúgák szólamfűzéseikhez” fogható, a hangsúly egészen más irányba tolódik el. Joyce nyelvalkotása mint nárcisztikus, non-szenszbe hajló „hang-perverzió” és „szó-bujázkodás” tűnik fel, majd két meglepő képpel társul: „a *Joyce-i szó-spórázás*, a maga kezdettelenségével és végtelenségével gyakran nem akar mást kifejezni, mint az egész lét céltalan spórázását, semmi-be-való céltalan bele-vegetálását – a századvég kilátástalansága ásít ezekben a *bacillus-fűzések*re emlékeztető, *iránytalan szó-telepekben*”.¹² E leírás fényében nem meglepő, hogy az *Ulysses* nyitójelenetében megjelenő *wavewhite wedded words* ön-reflexív metaforát Szentkuthy „hullámfehér párzó szavak”-ként fordította (Sz 13.). Az átdolgozás során a kép „Hullámfehér egybekelt szavak”-ká (Á 15.) változott.¹³

A nyelvi effektusok szó-spórázásként való elgondolása tetten érhető abban is, ahogyan Szentkuthy a *Sziránek* fejezet zenei effektusait megjeleníti. A fejezet egy erősen erotikus töltetű jelenetében a pincérlány Miss Douce enged két vendég, Boylan és Lenehan nyers szexuális ösztönzésének – *Sonnez la cloche!* – és haris-

nyakötője harangját megkondítja nekik: „*Smack*. She set free sudden in rebound her nipped elastic garter *smack* warm against her *smackable* a woman’s warmhosed thigh” (U 11.413-15, kiemelés tőlem). Szentkuthy gyönyörűen visszadja a hangeffektusokat: „Patt. Mint a parittyá: röppen, csattan, kigombolva, szabadon a gumi harisnyatartó, combmeleg és combról pattan”, az izgalmat azonban tovább fokozza azáltal, hogy hozzáteszi: „nőszag, bugyi, csípők láza” (Sz 329.). Az átdolgozás a vadhajtást lenyeste, és a hangeffektusokat is átformálta avégett, hogy a magyar „comb” szó a hangutánzó effektussal egybecsengjen, alliteráljon: „Cupp. Hirtelen elengedte a kinyújtott harisnyatartót, az hirtelen visszacuppant, cuppmelleg a cuppanójára, harisnyameleg női combra” (Á 259.). A szó-spórázás egy másik, a *Finnegans Wake* szertelen szemiozsisát megidéző változata érhető tetten abban, ahogyan Szentkuthy Leopold Bloomnak feleségére vonatkozó szinesztetikusán performatív fantáziáját tolmácsolja. Szentkuthy fordításában Bloom így képzei el, milyen hatással lenne feleségére, ha szeretője (feltehetően Boylan) elhagyná: „Hullámosálmossalámoshalálósshampootlanloncsos haja mosatla (N, álzárlat)” (Sz 344.).¹⁴ Mivel a fantázia angol változata – „Her wavyavyeavyheavyeavyeavyhair un comb:d” (U 11.809) – csupán annyit tesz, hogy a *wavy* (hullámos) és *heavy* (súlyos) szavakat visszhangozza, majd ezt egy központozás szempontjából sületlen „fésületlenséggel” megtoldja, Szentkuthy megoldását az átdolgozott verzió egy olyan megoldásra cserélte, mely pusztán zenei szempontból talán kevésbé izgalmas ugyan, de a forrásszöveg effektusaihoz szemantikai és fonetikai szempontból is jobban közelít: „Hullámosámosósúlyosúlyosúlyos haja fé sület: len” (Á 269.).¹⁵ Végül lássunk egy szemléletes példát a tiszta zene és nonszensz (motiválatlan hangutánzás) jegyében történő szó-spórázás esetére. Mr. Bloom a *Kopaszfiú* (*The Croppy Boy*) című ballada nyitóakkordjainak felcsendülését játékosan alliterálva magában így kommentálja: „Curlycues of chords” (U 11.1016). Szentkuthy ezt így fordítja: „Hörghurut és kutykurutty a zongorán” (Sz 352.). Az átdolgozott változat úgy kívánja a gondolat játékoságát érzékelteni, hogy közben ügyel referenciális funkciójára: „Kunkorfarkú akkordok” (Á 275.).

Mint e néhány bevezető példa mutatja, az átdolgozás gondot fordított rá, hogy a célszöveg zeneiségét fenntartsa, a figyelmet a nyelv hangzásbeli tulajdonságaira irányítsa, de oly módon, hogy a referencialitást is erősítse, és ezáltal a kettő összjátékát helyezze előtérbe. Végül is, ahogy Derek Attridge sok évvel ezelőtt megállapította, „a nyelv fonetikai és szemantikai tulajdonságai között létesített pillanatnyi és meglepő kölcsönös viszony, a kettő kölcsönös egymásra erősítése, amely a nyelv *mindkét* aspektusát intenzívebbé teszi”, az, amit Joyce egybekelt szavai a *Szirének* fejezetben számos módon színre visznek.¹⁶

Helyi áramlás és/vagy globális struktúra

A *Szirének* fejezet költői/zenei effektusainak fordítását még összetettebbé (és izgalmasabbá) teszi, hogy a szöveg zeneisége nem merül ki a nyelv áramlásában. A zene szervező elvként, strukturális elemként is tetten érhető a szövegben, mely nyelvi szinten többek között ismétlődés/variációk formájában nyilvánul meg.¹⁷ Míg a nyelv költői/zenei áramlásának erős az affektív hatása, vagyis az olvasóból nem csak kognitív, de testi választ is kivált, a szöveg strukturális értelemben vett zenei-

sége az olvasóban a felismerés kognitív örömét generálja. Míg az előbbi helyi, pillanatnyi örömök forrása, az utóbbi globális élményt nyújt. Szentkuthy rendre az előbbit preferálta. A *Szirének* esetében ennek legnyilvánvalóbb példája az, hogy nem hangolja össze a szöveg Joyce-kritikában zenei nyitányként, prelűdként, illetve egy szimfonikus zenekar koncert előtti hangolásaként jellemzett első hatvanhárom sorát a fejezet többi részével, amelyben a kezdetben felvillanó impressziók kontextusba kerülnek, retrospektíve értelmet nyernek. Szentkuthy magyar olvasója azt sem érzékelheti, hogy a forrásszöveg zeneileg tükröződő, kiazmikus hatást kelt azáltal, hogy a fejezet (első hatvanhárom sorát követő) első harmadának számos nyelvi eleme újrakontextualizálva újra felbukkan a fejezet utolsó harmadában.

Szentkuthy nem globális megközelítése nem mindig jár komoly következményekkel, még ha nem is könnyű magyarázatot találni például arra, hogy a Simon Dedalus előadásában elhangzó *M'appari* ária végén felhangzó tapsot jelző lexikálisan hangutánzó „Clapclap. Clipclap. Clappyclap” (U 11.28 és 11.756) miért válik a fejezet nyitányában magyarul nem lexikálisan hangutánzóvá: „Kleppklopp. Klipklapp. Klappklapp” (Sz 316.), majd pedig lexikálisan hangutánzóvá, a nyitó megoldásból csak egy csipetnyit megtartva: „Tapsra tapsra taps [...] Taps (a taps) [...] Dupla taps [...] Klappraklapp” (Sz 342.). Ugyanilyen talányos, hogy a Ben Dollard kristályos *Kopaszfiú* interpretációjának végét jelző nem-lexikálisan hangutánzó szavakat „Will lift your tschink with tschunk” (U 11.56) miért csak másodjára fordítja hangutánzó módon Szentkuthy – „Csing. Csang” (Sz 361.) – és a nyitányban miért a nonszenszt választja inkább: „Add a csikket, hagyd a sikket” (Sz 317.).

Időnként azonban Szentkuthy nem globális megközelítése komoly, az olvasás élményét is radikálisan befolyásoló következményekkel jár. Ennek szemléletes példája az, ahogyan a forrásszövegben a szexuális hév egyik hangutánzó vezérmotívumát, a *knock, knocker, cock* szavakat és a *carra(carracarra)* hangeffektust összehasonlító fonesztetikus konfigurációt kezeli. A motívum szemantikailag abban a jelenetben gyökerezik, amikor Boylan délután négy órakor megérkezik Molly Bloom ajtajához és bekopogtat, de a csábítás egyéb jeleneteire is rávetül. A nyitányban a motívum kétszer is felvillan: „with a cock with a carra” (U 11.38), majd pár sorral később, „with a carra, with a cock” (U 11.50). Szentkuthy mindkettőt ugyanúgy fordítja: „a kos, a kandúr és a fajt” (Sz 317.). A nonszensz jegyében történő kezdeti összehangolás kísérletének azonban nincs nyoma a szöveg hátralévő részében. Amikor a motívum később kontextualizálva, három különböző variációban megjelenik, Szentkuthy egészen máshogy fordítja őket, mint a nyitányban. Ez az eltérés azonban csak a probléma kezdete, nem maga a probléma.

Kezdeti megduplázott, tiszta zeneiségként való felvillanása után a motívum az alábbi mondatban nyer szemantikai töltetet: „One rapped on a door, one tapped with a *knock*, did he *knock* Paul de *Kock* with a loud proud *knocker* with a *cock carracarracarra cock. Cockcock*” (U 11.986-88, kiemelés tőlem). Szentkuthy fordítása, „Valaki koppant az ajtón, Paul de Basoche kappan koppant, kopogtató a roppant fajnunkójával, hangja basszus, alighanem Paul de Basoche” (Sz 351.), kétségtelenül érzékelteti, sőt fokozza a forrásszöveg erotikus játékát, fonesztetikus összehasonlálva a „koppant”, „kappan” és „roppant” szavakat, és Joyce mondatához híven a tulajdonnevet is megpróbálja bevonni a játékba.¹⁸ A forrásszöveg nyel-

vi effektusainak helyi szinten örömet adó megjelenítése azonban komplikációt okoz a motívum globális ökonómiájában. A motívum még kétszer tűnik fel a szövegben. Először Bloom tudatfolyamában, Boylan kopogtatását visszhangozva – „Cockcarracarra” (U 11.1048) –, majd egy olyan passzus kontextusában, amely testközelből ecseteli, Miss Douce, a pincérlány, mint járhatja sikló ujjai gyűrűjét a sör-csap merev zománcrúdján föl-le, miközben a *Kopaszfiú* szívszorító balladáját hallgatja: „With a cock with a carra” (U 11.1112-18).¹⁹ Szentkuthy mindkettőt hangutánzó módon oldja meg: „Kukurikúkukurikú” (Sz 353.), majd „A marka és a farka. Kukurikú” (Sz 355.). E helyi szinten teljesen problémamentesnek tűnő megoldásokkal azonban az a bökkenő, hogy hangutánzó effektusaik teljesen motiválatlanok, mivel nem idézik meg azt a mondatot, amely a forrásszövegben szemantikailag megalapozza őket. Azért nem, mert a Boylan kopogtatására koncentráló mondat fordításakor a hangutánzó részt, „with a cock carracarracarra cock. Cockcock” a Paul de Basoche-sá alakított név által lehetővé tett altesti szójátékra cseréli: „hangja basszus, alighanem Paul de Basoche”. Szentkuthy intervenciója így radikálisan megváltoztatja az olvasó élményét: a fordításában szereplő hangutánzó effektusok – „Kukurikúkukurikú”, „Kukurikú” – nem kötődnek Boylan karakteréhez, és ezáltal minden szemantikai megalapozottságot nélkülöznek, vagyis átalakulnak a Szentkuthy által vízionált joyce-i „szó-spórázás” és „iránytalan szó-telepek” reprezentatív példájává.

Az átdolgozás fő célja ezzel ellentétben az volt, hogy a szemantikailag motivált visszhangjátékot érzékeltesse az olvasóval. Így a motívumot szemantikailag megalapozó mondatban szinte változtatás nélkül megmaradt a Szentkuthy által bevezetett „koppant”, „kappan” és „roppant” szavak közötti fonesztetikai játék, de a névre épülő szójátékot felváltotta egy hangutánzó effektus: „Valaki koppant egy ajtón, valaki koppanva tappant, Paul de Kock, hangos büszke koppantással, roppant kappan koppant, kikirkiriki. Kappkopp” (Á 274.). A hangutánzó „kikirkiriki” egyértelműen felsejlik később a „Kukirikikéri” (Á 276.) és „Egykukikikéri” (Á 278.) változatokban (a nyitányban „Egykukikikéri” és „kikirí”). A hangutánzó elem mellett mindegyik változatban megbúvik egy szemantikai felhang, mely Miss Douce meredő sörccsappal folytatott erotikus játéka nyomán válik egyértelművé: „Egykukikikéri”. Az új változat tehát úgy házasítja össze performatív módon a hangzást és az értelmet, hogy egyenlő mértékben veszi figyelembe, mérlegeli a szöveg helyi és globális, affektív és kognitív dimenzióit.

Pat, a pincér, aki nagyothall és ajtónáll

Vizsgálódásaim fókuszát az elkövetkezőkben a fejezet egy mellékszereplőjének, a pincér Patnek textuális reprezentációjára szűkítem le. A zenétől eleven cselekményben Patnek, az Ormond bár nagyothalló pincérének mindössze annyi a szerepe, hogy ide-oda járjon és a vendégeket kiszolgálja. Pat mégis kiemelt figyelmet érdemel, mert a cselekményben betöltött csekély szerepét kulcsfontosságú textuális és metatextuális szerepe ellensúlyozza. Karen Lawrence szerint Pat, aki „láthall szájmozgást” („seehears lipspeech” [U 11.1002]), nem más, mint az olvasó alakzata, hiszen Pathez hasonlóan az olvasónak az a feladata, hogy a csendbe burkolózó szöveg vizuális élményét a zene aurális élményévé alakítsa.²⁰ Véleményem szerint

Pat olvasható továbbá úgy is, mint a *Szirének* fejezet költőiségének/zeneiségének alakzata, mivel nem csak hogy folyamatosan mozgásban van, de mozgásának textuális megjelenítése a fejezet legmerészebb ritmikai, zenei és egyéb hangeffektusai közül jónéhányat sűrít magába. Joyce szövegformálási eljárásait Pat továbbá oly módon is emblematizálja, hogy alakját többszörösen is a liminalitás definiálja. A fordítót leginkább a Pat-passzusok zenei performativitása, ritmusa teszi próbára, így hamarosan rátérek erre az aspektusra, e kérdéskörhöz azonban a legrövidebb út Pat sokoldalú liminalitásán keresztül vezet.

Pat liminalitása az ajtóval való térbeli asszociációjának köszönhetően első megjelenésétől fogva szembeötlő, és e visszatérő részlet „az ajtó közelében” ebédelő Bloomal társítja. Pat mozgása szerkezeti szempontból is liminális, mivel ide-oda járkálása gyakorta mozdítja a térbeli fókuszot az Ormond bár belső tere (a szalon és a zongora), külső tere (a bár és a pincérlányok), illetve Bloom ajtó melletti asztala között ide-oda. Az egyik legfontosabb szerkezeti hátraarcát szintén egy, Pat alakja köré szőtt, körkörös ismétlődő, ritmikus nyelvi játék útján hajtja végre a szöveg: „Bald Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait” (U 11.915-19), melyet a nyitányban „Wait while you wait. Hee hee. Wait while you hee” (U 11.40) előlegez. E passzust követően a szöveg mint ha megnyomná a visszajátszó gombot, joyce-i értelemben: egyrészt a fejezet (első hatvanhárom sort követő) első harmadában feltűnő nyelvi elemek masszív reciklikálásába kezd, másrészt kifordítja a nézőpontot. Míg a fejezet első harmadában a pincérlányok perspektívája dominál, és a szöveg az Ormond bár felé közeledő főszereplő Bloomot a legkülönbélebb visszahangeffektusokba burkolja – „Bloowho”, „Bloowhose”, „Greasabloom”, „Bloohimwhom” –, ettől a ponttól kezdve Bloom tekintete és elméje keretezi a pincérlányokat. Szintén ettől a ponttól kezdve váltja fel a csábító Boylan zenei vezérmotívumát – mely kocsija csilingelő hangját és lengő mozgását hozza játékba – az Ormond bárba otffelejített hangvillájáért visszatérő vak zongorahangoló zenei vezérmotívuma, „Tap”, mely a Pat inverze.

Pat alakjának a verbális liminalitás is jellemző vonása. Narratív belépője a *waiter* (pincér, szó szerint várakozó) és *wait* (várakozik) – ige és főnév, cselekvő és cselekvés – közötti oszcillációra irányítja a figyelmet.²¹ Később ez az oszcilláció lesz az alakja köré szőtt nyelvi játék mozgatója több olyan liminális narratív státuszú passzusban, melyeket Bloom pszichéje is magyarázhat, ugyanakkor egyéni pszichológiától független textuális játékként is értelmezhetőek.²² Ez az oszcilláció érhető tetten a Pattel kapcsolatos első, nem túl fantáziadús nyelvi játékban, „Wait, wait. Pat, waiter, waited” (U 11.393), mely olvasható úgy is, (de nem feltétlenül), mint Bloom próbálkozása, hogy a figyelemelterelés eszközével Molly és Boylan feltételezett viszonya miatti aggodalmát elnyomja. Ugyanez érvényes a fentebb idézett több soros ritmusos Pat-passzusra. Közvetlenül előtte Bloomot elfogja a pánik, hogy Boylan hamarosan megérkezik Molly ajtajához, így nyugtázza magában, hogy szüksége lenne valami figyelemelterelő mozzanatra: „Kocsi mindjárt odaér. Beszéd. Beszéd. Pat! Nem hallja. Rendezi az asztalkendőket. [...] Bárcsak énekel-

nének még. Elterelné a figyelmem” (Á 272.). Hasonlóképpen, amikor a Simon Dedalus *M'appari* előadását követő posztorgazmikus ernyedésben Pat tetteit kizárólag egy szótagú szavakból álló *staccato*-mondatok, illetve szintagmák jelenítik meg – a nyitány ízelítőjében „Deaf bald Pat brought pad knife took up” (U 11.30) – e ritmikus nyelvi játékot olvashatjuk úgy is, (meg nem is), mintha Bloom kísérlete volna, hogy ellenálljon először a letargia, aztán pedig az unalom árjának.

Elmondható tehát, hogy Pat olyan különböző ritmikus nyelvi játékok epicentruma, melyek a ritmust nem kívánatos affektív tényezők – szorongás, pánik, letargia és unalom – ellenszereként jelenítik meg, vagyis mint ami a kontrollérzet viszszerzésében segít a szubjektumnak. Pat azonban olyan passzusokban is gyakorta feltűnik, melyek magának a zenének a szubjektumra gyakorolt affektív hatását dramatizálják a nyelvben. Amint Simon Dedalus énekelni kezdi Flotow *Martha* című operájából Lionel *M'appari* című áriáját, a szöveg azon nyomban arra irányítja a figyelmet, hogy a zene „édes áramlása” milyen testi reakciókat vált ki a hallgatóságból. Bloom Pathez intézett kérése, hogy nyissa ki egy kicsit a bár ajtaját, a zene felé való megnyílásának metaforájaként is olvasható. Az „édes áramlás” „mindent előzőnlő [...] áradattá” válását a nyelv performatív módon azáltal jeleníti meg, hogy az értelmet átmenetileg felülírja a hangzás (U 11.705-09). A hallgatóság zenei élményben való tökéletes feloldódását pedig az jelzi, hogy még a nagyothalló Pat testnyílásai is kitérülnek, mely a szöveg szintjén tipografikusan, a középpontozás hiányával dramatizálódik – „it [Lionel visszatérő hangja] also sang to Pat open mouth ear waiting to wait” (U 11.718, kiemelés tőlem) –; míg a nevek egybeolvadása – „charmed him Gould Lidwell, won Pat Bloom's heart” (U 11.720) – az együtt átélte zenei élmény transzindividuális természetét sugallja.²³

Ezek után térjünk rá arra a kérdésre, hogy a fordításváltozatokban mi lett Pat sorsa. Az utolsó dimenzióval kapcsolatban, vagyis Patnek a zene affektív erejét dramatizáló szövegrészben betöltött szerepét illetően nem beszélhetünk sikertörténetről. A Pat testnyílásainak kitérülését megjelenítő szóáramlást Szentkuthy verziója vesszőkkel és főnévragozással blokkolja: „Lionel hangja visszatért. [...] Újra énekelt [...] hallotta Pat is, tátott szájjal, tátott füllel” (Sz 340.). Ugyanez a helyzet az együtt átélte zenei élmény transzindividuális természetének performatív megjelenítésével: „ez a szó nyerte meg Pat szívét, Bloom szívét” (Sz 340.). Az átdolgozott változat orvosolja az utóbbit, „hogyan nyerte meg Pat Bloom szívét” (Á 267.), de a szavak áramlását vesszőkkel továbbra is megtorpanítja, még ha ragokkal nem is vet gátat neki: „Újra énekelt, Richienek, Poldinak, Lydia Lidwellnek énekelt, Patnek is, tátott száj, tátott fül” (Á 267.). A Pat-passzusok zeneileg performatív, ritmikai dimenzióját illetően azonban határozottan eltér egymástól a két fordításváltozat. Fordítói habitusához híven Szentkuthy a Pat-passzusokat túlnyomórészt egymástól elszigetelten kezeli, ugyanakkor, tőle szokatlan módon, legtöbb megoldása a forrásszöveg nyelvi effektusait ellaposítja, mivel hiányzik belőlük a passzusok ritmusjátéka.

Ezzel természetesen nem azt kívánom mondani, hogy a játékoság teljesen hiányzik Szentkuthy Pat-megoldásaiból. Szépen átjön például a „Pat paid for diner's popcorked bottle” (U 11.317) alliterációja: „Pat fizette a vendég pukkanós palackját” (Sz 326.); egy ponton pedig a forrásszövegtől radikálisan, de mégis motiváltan eltávolodva, a forrásszövegnél intenzívebb Szentkuthy fordításának játé-

kossága. A fentebb idézett, strukturálisan kulcsfontosságú Pat-passzust Szentkuthy az alábbi, szóvicceket (*pun*) halmozó mulatságos képpel zárja: „Pat a Penseur. Hó! Vigye már a pensemet” (Sz 348.). Amellett, hogy a francia *Penseur* szóban felsejlik Rodin ikonikus *Gondolkodó* szobra, a mondatot záró franciás hangzású „pensemet”-nek köszönhetően a francia *penseur* szóban szintén felvillan a vele közel homofón viszonyban álló magyar „pénzör”. Habár ezek a szóviccek a forrásszöveg hatásmechanizmusával köszönőviszonyban sincsenek, mégis jól illeszkednek a narratív szituációba, mivel közvetlenül a szövegrész előtt Bloom, aki fizetni és menni szeretne, hasztalan próbálkozik, hogy az asztalkendők rendezgetésébe merült Pat figyelmét magára vonja.

Azt is el kell ismernünk, hogy ugyan jelentősen megkurtítva, de felsejlik Szentkuthy fordításában a strukturálisan kulcsfontosságú Pat-passzus körkörös ismétlődő, kiazmikus struktúrája: „Pat a pincér nagyothall. A vendég nagyokat hallgat. Hi, hi, hi, hi. Aki süket, az hall nagyot. Hi, hi. Pat a pincér”, még ha az utolsó „Aki süket, az hall nagyot” nonszenszbe is fordítja a nyelvi játékot, szöges ellentétben a forrásszöveg szemantikailag transzparens játékával, mely egyszerűen azt ismételteti, hogy Pat a pincér (*waiter*) kiszolgálja a vendéget, aki várja, hogy Pat kiszolgálja: *he waits while you wait*. A passzusból eredeztethető visszhangjátékból is ad némi ízelítőt a magyar olvasónak: a *wait while you wait* szintagma és a tiszta hangeffektus *Hee hee hee hee* kétszer térnek még vissza, először amikor Bloom elképzeli, mint várja haza Pattyt családjá – „waiting Patty come home. Hee hee hee hee. Deaf wait while they wait” (U 11.1004) –, majd pedig a vak hangoló Ormond bárba való visszaérkezésének leírásában: „nor Pat. Hee hee hee hee. He did not see” (U 11.1283). Szentkuthy fordítása érzékelteti az első visszhangeffektust – „várják Pattyt, hogy mi nagyot hallanak tőle. Hi hi hi hi. Süketül várják, hogy nagyot halljanak” (Sz 351.) –, de elhallgattatja a másodikat.

Ami azonban Szentkuthy megoldásaiból szinte kivétel nélkül hiányzik, az a számos Pat-passzusra jellemző markáns ritmus. Így az átdolgozás egyik fontos célkitűzése volt, hogy ritmust csempésszen a szövegbe. Több esetben ezt kétségtelenül el is érte, még ha nem is lett maradéktalan a siker. A strukturálisan kulcsfontosságú kiazmikus Pat-passzust például úgy fordítottuk újra, hogy közelítsen a forrásszöveg szinte tisztán négynegyedes üteméhez:²⁴ „Szalvétából süket Pat csinál püspöksüveget. Pat a pincér nagyothall, Pat a pincér ajtónáll. Hihihihhi. Áll csak áll az ajtónál, hihihihhi ajtónáll. Hihi áll az ajtónál. Hihihihhi nagyothall. Nagyothall és ajtónáll, hahóhall és ajtónáll” (Á 272.). A szövegrész zeneiségét tovább fokozzák a szemantikailag motivált ismétlődő hangeffektusok. Mivel magyarul nem lehet leképezni a *waiter* és *waiting* szavak közötti oszcillációt, sem a *wait* többjelentésű igében magában benne rejlő szemantikai oszcillációt (*wait for* 'vár valakire', illetve *wait upon* 'kiszolgál'), az új fordítás az „ajtónál” és „ajtónáll” szavak homofóniájára, illetve e kettő Szentkuthy fordításából megtartott „nagyothall” szóval való ritmikai egybecsengésére építi fel a szemantikailag motivált nyelvi játékot.

Az ajtónál-ajtónáll-nagyothall szavak Pat alakja köré szőtt játéka a zene affektív hatását színre vivő jelenetben kerül bevezetésre, majd a kiazmikus Pat-passzust követő visszhangjáték kulcsmozzanatává válik: „Süket, nagyothall. De talán felesége van és családjá, ők várják az ajtónál Pattyt, aki ajtónáll. Hi hi hi hi. Nagyot hall

és ajtón áll, családja az ajtónál” (Á 275.). A vak hangoló feltűnése a fejezet végén pedig nemcsak a tiszta hangeffektust „Hi hi hi hi” visszhangozza, de azt is érzékelteti, hogy vezérmotívuma, *Tap*, megérkezésekor *Tip*-re változik (U 11.1281): „Hi hi hi hö. Nem látta, nem ő” (Á 282.).

Az átdolgozás szintén alaposan átformálta a legfontosabb *staccato* Pat-passzust. A két énekszám közötti ernyedtt hangulatban Bloom úgy igyekszik felülkerekedni növekvő letargiáján, hogy elhatározza, levelet ír Martha Cliffordnak (akivel tisztázatlan okokból erotikus levelezést folytat), így megkéri Patet, hogy hozzon neki tintát, tollat és itatóst: „Bald deaf Pat brought quite flat pad ink. Pat set with ink pen quite flat pad. Pat took plate dish knife fork. Pat went” (U 11.847-48), a nyitányban „Deaf bald Pat brought pad knife took up” (U 11.30). Ahogy Fritz Senn sok évvel ezelőtt megállapította, a szövegrész – nyolc darab csupa egy szótagú szóból álló három egymást követő mondat – Bloom tudatfolyam-szeletkéjének performatív megjelenítéseként is olvasható, ugyanis pár sorral feljebb hősünk azon morfondíroz, mennyire nem kellemes hallgatni, ahogy kislányok skáláznak föl-le a zongorán. A magyar nyelv ragozó jellege miatt kezdetben úgy véltük, képtelenség a *staccato*-hatást elérni. Szentkuthy fordítása, mely mindössze három egy szótagú szót tartalmaz (Patet beleértve), igazolni látszott ezt a feltevést: „Kopasz süket Pat lapos blokkot hoz. Tintával a tollat leteszi laposan. Elvitte a tányért, tálát, kést, villát. Elment” (Sz 345.). Végül azonban közös erőfeszítésünk az alábbi, mindenki számára kielégítő megoldást hozta: „Kop sük Pat hoz toll tint lap tömb. Pat tesz tint toll Bloom lap tömb le. Pat visz tány tál kés vill. Pat megy” (Á 270.).

Annak érdekében, hogy a kívánt ritmikus hatást elérjük, több magyar szót meg kellett nyesnünk, ragokat ejtenünk és szavakat félbevágnunk. Ez az eljárás azonban teljesen legitimnek tekinthető a fejezet textuális ökonómiájában, hiszen ebben a fejezetben Joyce is előszeretettel él vele. A „kopasz” így például „kop”-ra változott, melynek plusz hozadéka, hogy egybecseng Boylan Molly ajtaján való kopogtatásával, amely Bloom szorongásának és letargiájának a fő forrása. A szemantikát és fonetikát optimálisan játékba hozó szórend kialakításával kapcsolatban továbbá elmondható, hogy emlékeztetett Joyce elhíresült zürichi munkanapjára, amikor is megvolt már a fejében két mondatra való szó, de egész nap „a tökéletes sorrendjüket” kereste.²⁵ Az erőfeszítés azonban megérte, mivel sikerült megtalálnunk azt „a minden szempontból megfelelő sorrendet”, melynek köszönhetően e ponton talán Joyce-étől joyce-ososabbá tettük a célszöveget, mivel több kreativitást, intenzívebb interakciót igényel az olvasótól, mint a forrásszöveg. Ez a sikertörténet azonban nem terjed ki Pat egyéb (további három), kevésbé prominens *staccato* effektusaira.²⁶

Remélhetőleg ennek a nagyon szelektív körképnek sikerült érzékeltetnie, hogy az *Ulysses* zenéjének és költészetének fordítása kimeríthetetlen, de radikálisan más jellegű örömforrásként szolgált a szöveg fordítói számára, és ennek következtében a két fordításváltozat a magyar olvasót radikálisan más örömhöz juttatja. Míg Szentkuthy Miklós fordításának zenei áramlása (helyenként áradása) rengeteg helyi örömet biztosít az olvasónak, az átdolgozott változat a nyelv áramlását mindig a fejezet globális zenei struktúráját szem előtt tartva kívánja érzékeltetni. Mr. Bloom szavaival élve: „Érzem benne az örömet. [...] Az én örömöm más öröm. De öröm mindkettő. Igen. Nem is lehet más. A zene pusztá ténye is ezt mutatja” (Á 274.).

JEGYZETEK

1. A 2012-es fordításban: „Erdőárnyak lebegtek el csöndben a békés reggelen át a lépcső tetejéről az óceán felé, amerre tekintete révedt. Az öbölben és messzebb kinn elfehéredő víztükrök, sietős, fény-cipős lábak kergetőznek rajta. *Fakó tenger hó keble*, ím. Kettesével egybefonódó feszültség. Egy kéz hárfahúrokat penget, egybeolvasztja az összefonódó akkordokat. *Hullámfehér egybekelt szavak* remegése a fakó áradatban” (Á 15., kiemelés tőlem).

2. Derek Attridge a *Poetic Rhythm. An Introduction* című könyvének bevezetőjében egyedül az *Ulysses*-et említi mint olyan prózai szöveget, amely több helyütt költészetként olvasható. Cambridge UP, Cambridge, 1995, 5.

3. A három fordításváltozat: James Joyce, *Ulysses*, ford. Gáspár Endre, Nova Irodalmi Intézet, Bp., 1947; James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Európa, Bp., 1974; és James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid, Európa, Bp., 2012. A Szentkuthy-féle fordítás Bartos Tibor általi, 1986-ban megjelent átdolgozásáról azért nem lesz szó jelen tanulmányban, mert a tárgyalt példák esetében nem tér el az 1974-es kiadástól.

4. Szentkuthy Miklós, *James Joyce*, Magyarok, 1947/3, 193–205. A Gáspár Endre fordítását követő élénk vitáról bővebben ír Goldmann Márta *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon* című könyvében, Akadémiai, Bp., 2006, 43–53.

5. *Uo.*, 193–200.

6. *Uo.*, 203.

7. *Uo.*, 201, 203.

8. Ennek reprezentatív példája az, ahogyan Gáspár a fejezet nyitójelenetének egyik legperformatívabb, legjátékosabb, kiazmikus szövegrészletét fordítja. Angolul: „Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear” (U 11.81-83). Gáspár fordításában: „Miss Kennedy szomorúan kecmeggett ki a világosságból, füle mögé húzva egy felszabadult hajszálat. Szomorúan kecmeggett, nem arany már, húzott göndör hajszálat. Szomorúan húzott kecmeggőn arany hajszálat íves füle mögé” (G 206.). A *Sziránek* fejezet tekintetében az a széles körben elterjedt nézet is kikezdhető, hogy Gáspár fordítása szemantikai szempontból pontosabb, mint Szentkuthyé.

9. Szentkuthy, 1947, 204.

10. Fritz Senn elme-nyelvtan fogalma arra a Joyce által előszeretettel használt mondatalkotási módszerre utal, amikor is a mondat nyelvtana, szörendje mintegy tükröt tart a karakter elméjében és érzelmi világában zajló folyamatoknak. Jelen esetben, például, a Bloom elméjében felbukkanó gondolat váratlansága, hirtelensége borítja fel a standard nyelvtant.

11. A kérdést, hogy Szentkuthy hogyan kezelte az ír-angol nyelvi jelenségeket fordításában, bővebben vizsgálom „Az eredeti szelleme biányitalanul tolmácsoltatik”. Szentkuthy Miklós *Ulysses-fordításának (1974) és átdolgozásának (2012) ír dimenziója* című tanulmányomban, Filológiai Közöny, 2014/2, 198–225.

12. Szentkuthy, 1947, 202. (Kiemelés tőlem.)

13. Annyit azonban meg kell jegyeznünk, hogy jóllehet az új verzió szemantikai és stilisztikai szempontból közelebb áll a forrásszövegben szereplő költői képhez, a forrásszövegbeli kép performatív dimenzióit egyik verzió sem érzékelteti.

14. Ahogy Mihálycsa Erika korábban rámutatott, Szentkuthy a *Finnegans Wake* szertelen szemiozisanak háttérismeretével viszonyult az *Ulysses*hez, úgymond két szöveg olvasásélményét csomagolta egybe a magyar olvasó számára. Lásd *Horsey Women and Ars-temises Wake-ing Ulysses in Translation = Why Read. Joyce in the 21st Century?*, szerk. Franca Ruggieri és Enrico Terrinoni, Edizioni Q, Róma, 2012, 87.

15. A „fé sület: len” a *Sziránek*ben az egyik olyan ritka eset, amikor Gáspár Endre megoldását restauráltuk.

16. Derek Attridge, *Literature as Imitation. Jakobson, Joyce and the Art of Onomatopoeia = Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Cornell UP, Ithaca, New York, 1988, 151.

17. Mint széles körben ismeretes, Joyce személyes levelezésében és beszélgetésben is utalt arra, hogy a fejezet struktúráját a fuga per canonem zenei formájának analógiájára képzelte el. Lásd *Letters*

of James Joyce, III., szerk. Stuart Gilbert, Viking, New York, 1957, 129.; és Richard Elman, *James Joyce*, Oxford UP, Oxford, 1982, 459.

18. A Paul de Basoche név *Szirének*beli feltűnése ritka példája annak, hogy Szentkuthy globálisan közelíti a szöveghez, mivel Paul de Kock történelmi nevét már a negyedik, *Kalüpszó* fejezetben ekképpen domesztikálja.

19. A Miss Douce-ra fókuszáló bekezdésben szintén felsejlik Boylan, mivel Bloomnak ekkor áll össze a kép, hogy a pincérlány sokkal inkább az ügyvéd George Lidwell iránt érdeklődik, semmint Boylan iránt.

20. Karen Lawrence, *Who's Afraid of James Joyce?* UP of Florida, Gainesville, 2010, 38. A fejezet vizuális és aurális dimenziói közötti összjátékra Jean-Michel Rabaté hívta fel először a figyelmet 1982-es *The Silence of Sirens* című tanulmányában = *James Joyce: The Centennial Symposium*, szerk. Morris Beja, Philip Herring, Maurice Harmon, David Norris, U of Illinois P, Urbana – Chicago, 82–88.

21. A forrásszöveg így vezeti be Pat figuráját: „To the door of the bar and diningroom came bald Pat, came bothered Pat, came Pat, waiter of Ormond”, melyet egy sorral lejjebb az alábbi mondat követ: „Lenehan waited for Boylan with impatience” (U 11.286–290).

22. Az ilyen mondatok mikroszinten tükrözik a *Szirének*fejezet forrásszövegben elfoglalt liminális pozícióját, mivel a nyelvi játékok ettől a fejezettől kezdve egyre inkább függetlenítik magukat a szereplőktől, az egyéni pszichológiától.

23. Attridge szerint a nyelv ritmikus feldúsítása elszemélytelenítő hatást produkál. *I. m.*, 12.

24. A szöveg négygyedves ütemére John Bishop hívta fel a figyelmet, amikor a Zürichi Joyce Alapítványnál 2000 augusztusában megrendezett Joyce-műhelyen egy ceruzával kopogtatva a passzust négygyedben előadta.

25. Joyce az *Ulysses* írásának tapasztalatát éveken át megosztotta zürichi művész barátjával, Frank Budgennel. Budgen a *James Joyce and the Making of Ulysses* című könyvében (Oxford UP, London – Oxford, 1934) jegyezte le az alábbi anekdotát: Joyce egy nap elégedettségének adott hangot, mert sikerült egész nap dolgoznia. Budgen kérdésére, hogy sokat írt-e, azt válaszolta, két mondatot. Budgen ezt a flaubert-i *mot juste* jegyében értelmezte, mire Joyce felvilágosította, hogy nem erről van szó, a szavak már megvoltak, csak a „tökéletes”, „minden szempontból megfelelő sorrendjüket” kereste. *I. m.*, 20.

26. Az sem mondható el sajnos, hogy mindig sikerült a csoportunkon belül mindenki számára ki-elégítő megoldást találnunk. A csoportunkon belüli nézetkülönbségekről bővebben írok *A fordítás mint parallaxis, a parallaxis fordítása: Szentkuthy Miklós Ulysses-fordítása (1974) és átdolgozott változata (2012)* című írásomban. *Alföld*, 2016/8, 78–89.

REICHMANN ANGELIKA

Coetzee megszólal magyarul

ALKONYVIDÉK, AVAGY FORDÍTÁS ÉS INTERTEXTUALITÁS

Jelen tanulmány¹ arra tesz kísérletet, hogy Józan Ildikónak a *Mű, fordítás, történet* (2009) című kötetében körvonalazott fordításkritikai megközelítésében tárgyalja a dél-afrikai születésű J. M. Coetzee *Dusklands* (1974) című posztkoloniális regényének magyar változatát, a Bényei Tamás által jegyzett *Alkonyvidéket* (2008). Pontosabban, abból indul ki, hogy Józan kritikai fordulatot sürgető felvetésének megfelelően e fordításmű² önálló, irodalomelméleti megalapozottságú értelmezésre érdemes. Mivel pedig a forrásmű csak egy, a fordításmű számtalan intertextusa közül, az értelmezés gerincét egyáltalán nem a forrásművel való összehasonlításnak és az esetleges veszteségek listájának kell alkotnia.³ Ez az alapfeltételezés egyébként sajnos nem tartható a korai Coetzee-regények magyar változatainak te-

kintetében: a helyenként „gyémánt keménységűnek” és „megtévesztően száraznak” aposztrofált szövegek a jelek szerint nem egykönnyen szólalnak meg igazán a fordításokban.⁴ Az *Alkonyvidék* már csak ezért is különleges fordításkritikai figyelmet érdemelne – akkor is, ha történetesen nem többek között a fordításról szóló, a fordítás metaforájával játszó metafikció lenne.

Pedig az: az *Alkonyvidék* bonyolult metafikciós eljárással a szerzői és az értelmezői pozíciót is éppen a fordító metaforáján, maszkján keresztül problematizálja. Miközben fordító és szerző, fordító és értelmező között elmosódnak a határok, az írás, az értelmezés és a fordítás folyamata is az éppen aktuális (gyarmatosító) hatalmi diskurzushoz beágyazott, megbízhatatlan, ironikus távolságtartással kezelendő folyamatként jelenik meg,⁵ amely egyúttal a radikális újraírás pozitív lehetőségét is magában hordozza.⁶ Másképp fogalmazva, a regény a fordítást elválaszthatatlanná teszi önnön kulturális és politikai közegétől, s olyan palimpszeszt szöveget testesít meg, amelynek mélyén az „őseredeti” – a hipotetikusan feltételezett történelmi dokumentum avagy tény – a mű keretein belül feltárhatatlan. Ebből kifolyólag az *Alkonyvidék* tekinthető Coetzee állásfoglalásának egy olyan vitában, amely egyidős magával a fordításkritikai diskurzussal: a szó szerinti vs. értelem szerinti fordítás dilemmájában.⁷ Ha a fordítás nem támaszkodhat semmiféle végső magértelmezésre, akkor a fordítás során megalkotott szövegváltozat nem lehet más, mint egy lehetséges értelmezés, mégpedig olyan interpretáció, amelyet az *Alkonyvidék*ben a nagyon is láthatóvá tett fordító⁸ személye, az őt meghatározó (politikai és egyéb) diskurzuskörök hoznak létre. Coetzee saját aforizmatikus megfogalmazásában a *Doubling the Point* című esszé- és interjúkötetből: „az olvasás mindig fordítás, ahogy a fordítás pedig mindig irodalomkritika”.⁹ Az *Alkonyvidék* mintegy felhívás a magyar fordításmű alkotója számára, hogy explicit módon hangsúlyozza a fordításmű fordítás- és értelmezésjellegét.

Ehhez a felhíváshoz legalábbis illeszkedő fordítói stratégia szerény, nem kimondottan formabontó, viszont annál szembevetőbb két jele a szöveg legvégéhez toldott rövidke bűr szöszedet,¹⁰ illetve a fordítói jegyzetapparátus. Az első rész, a *Vietnam-projekt* szövegében mindössze négy jegyzet található, többségük a második részhez tartozik: tizenkettő Jacobus Coetzee elbeszéléséhez, három az utószóhoz. Jellemzően – ahogy a szöszedet is – kulturális és történelmi reáliák magyarázatához, idegenítő fordításához, illetve fordítás nélküli átviteléhez kapcsolódnak. A bennük megtestesülő idegenítő eljárás, a forrásnyelvi szöveg kultúrájában rejlő összetett idegenség elismerése egyrészt elegáns ellenpontját képezi annak a gyarmatosító, asszimiláló agressziónak, amely elválaszthatatlanul összefonódik a regény elbeszélői pozícióival és az implikációk szintjén az olvasással, értelmezéssel. Másrészt úgy teszi láthatóvá a fordítót, hogy az *Alkonyvidék* szövegtípusaihoz – részben (ál)tudományos szövegrészleteihez, részben a Jacobus fordításában megjelentetett és *szerkesztett* elbeszéléshez – logikusan illeszkedik. Ez azonban csak a jéghegy csúcsa.

A fordítói pozíció tekintetében számomra az *Alkonyvidék* azon szöveghelyei a legsokatmondóbbak, amelyek alapján – ismét csak Józan kritikai megközelítését segítségül hívva – elmondható, hogy a fordításmű megteremti a célnyelvi kultúrában saját kontextusát, intertextuális hálóját.¹¹ Jelen olvasat abból indul ki, hogy A

Vietnam-projekt az írást alapvetően intertextuális folyamatként mutatja be. A korábbi diskurzus reprodukálása – és egyúttal felforgatása – az írás folyamán Eugene Dawn szerző-narrátor, egy „jelentéktelen hivatalnok”¹² alakján keresztül jelenik meg, aki a valóságot tudatosan elfogadott (irodalmi, tudományos) paradigmákba igyekszik kényszeríteni, és éppen emiatt lepleződik le őrltként. Dawn narratívája – és ezáltal az *Alkonyvidék* – a kishivatalnok végeérhetetlen öndefiníciós kísérletének motívumán keresztül egy olyan polifonikus és hangsúlyozottan intertextuális hagyományba is beleíródik, amely alapjaiban ássa alá bármely szöveggeneráló és -értelmező folyamat lezárhatóságát. A magyar olvasó számára talán távolinak tűnő posztkoloniális tematikával elválaszthatatlanul összefonódik a modern szubjektumfelfogás nagyon is közeli és nagyon is jól ismert irodalmi hagyományba ágyazódó problematizálása. Összességében tehát miközben az *Alkonyvidékben* az írás-fordítás-értelmezés metaforikus során keresztül a fordítás is alapvetően lezárhatatlan értelmezési folyamatként jelenik meg tematikusan, ezzel teljes összhangban a fordításmű szövegében olyan fordítói gyakorlat testesül meg, amely szerteágazó dialógust eredményez a fogadó kultúra szövegeivel, és ezáltal is potenciális értelmezéseket nyit fel.

„Gyermekkoromban könyvmoly voltam”: Eugene Dawn, intertextualitás és elbeszélés

A Coetzee regényének kritikai fogadtatásában viszonylag háttérbe szoruló első rész, és ezen belül is Eugene Dawn elsősorban irodalmi és tudományos intertextusokon keresztül megnyilvánuló rendteremtési, azaz értelmező gesztusa olyan kiütemezett terepet képez, amelyen a fordítói értelmezés jegyei véleményem szerint rendkívül kifinomult, de legalábbis a lábjegyzeteknél és szószeredetnél kevésbé szembeötlő módon jelennek meg. Mivel Eugene Dawn szövegképzésének deklarált sajátosságáról van szó, a fordításműnek – amennyiben működőképesnek kíván bizonyulni – a célnyelvi kultúrában is fel kell idéznie saját intertextusait. S valóban: az *Alkonyvidékben* jól felismerhető allúziók nyomon követése közben az olvasó hajlamos lehet elfeledni, hogy az általa bejárt értelmezési lehetőségek legalábbis részben a fordító által intertextuális utalásként értelmezett és/vagy akként megalkotott szövegrészeknek köszönhetőek.

Eugene Dawn narratívájában több metafikciós elem is megjelenik, amelyek akár arra is utalhatnának, hogy a „rendteremtés” igényének jegyében *A Vietnam-projekt* arra törekszik, hogy bizonyos konkrét intertextusok, mesterszövegek mintájára strukturálódjon. Magától adódik első kontextusként a modernista mitizálás, mégpedig abban a termékenységmítoszt és a rendteremtést középpontba állító változatában, amely T. S. Eliot költészete és kritikai írásai nyomán jó darabig a formalistaként felfogott angol-amerikai modernista irodalommal azonosítódott az irodalomtörténetekben. Dawn a már nevében is szürreális „mitográfiai osztályon”¹³ dolgozik, főnöke pedig mindjárt a regény felütésében éppen munkájának „*avant-gárd*”¹⁴ jellegét veti a szemére. A vietnami propagandahadjárat és háború történetét Dawn a földanya és az atya köré szerveződő termékenységmítosz narratívájaként mondja újra: „Az atya elleni háborúban a győzelmet nem a halálos ütés jelenti, hanem az a megalázó csapás, amely az atyát terméketlenné teszi (az impotencia

és a terméketlenség mitológiai szempontból megkülönböztethetetlen egymástól). Az atya királysága, amely immár nincs megtermékenyítve, pusztá országgá, átok földjévé válik.”¹⁵ A szöveghely egyszerre idézi meg az Artúr-mondakört, azon belül a Halászkirály legendáját, valamint Eliot ugyanezen mitikus narratívára épülő ikonikus modernista versét azzal, hogy első látásra tautologikusan egymás mellé helyezi sorrendben Weöres Sándor és Vas István fordításművének címét.¹⁶ Implicit módon e mitizálás elioti elméleti megközelítését idézi fel Dawn később, amikor önnön írói gyakorlatát így magyarázza: „Vietnammal kapcsolatos írásaimban is [...] arra törekedtem, szinte lehetetlen feladatra vállakozva, és végül is sikertelenül, hogy rendet teremtsék a káoszban”.¹⁷ Bár a „mitikus módszer” meghatározó Joyce-recenzió, az *Ulysses, Order, Myth* (1923) teljes egészében nem jelent meg az Eliot válogatott kritikai írásait tartalmazó *Káosz a rendben* című kötetben, éppen e kötet címe és Eliot elhíresült definíciója tisztán felsejlik Dawn szavai mögött: „[A mítosz] módot ad arra, hogy szemmel tartsuk, elrendezzük, alakkal és jelentőséggel ruházzuk fel a haszontalanságnak és anarchiának azt a mérhetetlen panorámáját, ami a jelenkori történelem.”¹⁸

Persze, annak fényében, hogy 1974-ben, a posztmodern első hullámának idején T. S. Eliot minden volt, csak nem az irodalmi előőr, az újítás megtestesítője, Coetzee megjegyzése Dawn írásának avantgárd természetéről akár ironikusan is értelmezhető. Ugyancsak ironikus felhangot kap az a tény is, hogy a regénybeli Coetzee Dawn egyetlen értő olvasójának szerepében tetszeleg („Miközben a tanulmányát olvastam, az a furcsa benyomásom támadt, mintha nekem íródott volna”¹⁹), azaz a metafikció első körben az *Alkonyvidék* szerzőjének sajátjaként is tétellezi a mitizáló írásmódot, amely azonban csak egyszemélyes elit olvasótábor számára befogadható.

A Dawn szövege által megidézett következő nagy intertextuális komplexum szoros kapcsolatban áll az előbbiekkal: a freudi pszichoanalízis mitikus narratívákra épülő szegmense ez, illetve részben a jungi pszichoanalízisből kibomló, részben a korábbi, a pszichoanalízist és az angol-amerikai modernistákat is megihlető antropológiai és mítoszkritikai diskurzus. Az Új Élet Projekthez írt *Bevezetést* szinte körüllengi a termékenységmítoszt körbejáró, nehezen túlbecsülhető hatású frazeri *Aranyág*²⁰ szelleme. A szöveg egyúttal a Frazerre is támaszkodó Freud-munkát, a *Totem és tabu* gondolatvezetését és főszereplőit is megidézi, amikor „a fitestvérek hordájának lázadásáról” beszél.²¹ Az Új Élet Projekthez írt *Bevezetés* mindenütt mitikus struktúrákat fellelő megközelítése az elsősorban jungi alapokon nyugvó, archetípusokat azonosító mítoszkritikai irodalomelméleti irányzat elemzési módszerét modellálja. Coetzee-ről tudható, hogy a regény írását közvetlenül megelőző amerikai éveit során e kritikai irányzat olyan képviselőinek regényinterpretációiban merült el, mint Richard Chase és Leslie Fiedler.²² Mindamellet a Halászkirály legendájának és implicit módon a Grál keresésének említése akár Northrop Frye elméleti rendszerét is felidézheti, hiszen e kritikai diskurzus középpontjában a keresés (quest) mítosza áll.²³ „Túlágosan drága árat fizettem Vietnamért. A Halászkirály Fájdalmas Sebének metaforájával élek. Valami elromlott a királyságomban. Testem belsejében, a bőr, az izom és a hús ruhaként leomló reddő alatt elvérzek. Néha úgy rémlik, a seb a gyomromban van, nyálkát és kétségbeesést váladékozik

az ételre, amelynek táplálnia kellene, és apró tócsákba gyűlve rohasztja szét homályosan belső szerveim görbületeit. Máskor valahová a szemem mögötti barlangba képzelek oda egy könnyező sebet. Egy biztos: meg kell találnom és gondoznom kell, máskülönben belehalok.”²⁴ A mitikus struktúrák általi rendteremtési kísérlet – legyen az a modernista irodalom vagy a mítoszkritika öröksége – nyilvánvalóan nem korlátozódik a *Bevezetésre*: Dawn saját Vietnam-tapasztalatának és egyben életének egyik legátfogóbb olvasatát is mitikus mesternarratíván keresztül adja e ponton, mégpedig ugyanazon keresztül, mint a vietnami háború történetének.²⁵ Mint másutt mondja, „Vietnam, mint minden más, itt van bennem, Vietnamban pedig – csak egy kis türelem kell hozzá, egy kis igyekezet – ott rejlik az emberi természetre vonatkozó összes igazság.”²⁶ A mitikus interpretációs kísérlet azonban Dawn szándékos vakságának ironiájára is ráirányítja a figyelmet: a Halászkirály sebet annyira keresni nem kell, a legtöbb változatban a király férfiaságát, termékenységét érinti – ahogy egyébként Dawné is. A keresés tárgya a misztikus gyógyír, a testi-lelki újjászületést ígérő Grál.

A mitikus struktúrák ironikus aláásása azonban azt sejteti, hogy a mesternarratívák általi rendteremtés, a struktúrák kutatása nem csak Dawn esetében vall kudarcot, de az *Alkonyvidék* olvasásának sem lehet egyedül üdvözítő módja. S valóban, Dawn – a második rész metafikciós játékainak párhuzamaként – olyan intertextusokat és intertextuális játékokat is felvonultat, amelyek aláássák mind a rendteremtés igényét, mind a (mitikus) intertextusokon keresztül való olvasói értelmezés lezárhatóságát. Akárcsak a második részben megjelenő álfordítások esetében, itt is elérhetetlen távolságba – az intertextusok labirintusszerű útvesztőjébe – helyeződik a végső magyarázat és értelem, miközben léte kérdőjeleződik meg. Dawn vágymechanizmusainak leírása például René Girard – elsősorban a *Don Quijote* által ihletett – modelljét²⁷ ismétli, s ezzel sokkal tágabbra vonja a mitikus intertextusoknál a Dawnt értelmező releváns szövegek körét: a magazinoktól a regényekig minden ide tartozhat. Girard alapfeltevése, hogy a regényt mint műfajt a közvetített vágy jellemzi: az alany olyan tárgyra vágyik, amelyekről tudja vagy feltételezi, hogy egy általa bálványozott közvetítő alak vágyik vagy vágyra rá. E közvetítő alak lehet a társadalomban sikeresnek ítélt másik regényszereplő, de – mint Don Quijote esetében is – olvasmányélményből is származhat.²⁸ Dawn pontosan így viszonyul a nevében Marilyn Monroe-t idéző²⁹ feleségéhez. Szerdánként, amikor felesége terápiára jár, azaz felmerül a lehetőség, hogy viszonyt folytat valakivel, Dawn hirtelen mintaférjjé válik, és izgalomba hozza, ahogy az elképzelt szerető szemével próbál az asszonyra tekinteni:³⁰ „Ha Marilyn hűtlen hozzám, ezzel csak annál drágább számomra, hiszen ha idegenek találhatnak rajta valami vonzót, akkor valóban érték, s így megerősítve érzem magam”.³¹ S amikor még valóban vonzónak találta, az is azért történt, mert a fogyasztói társadalom vágykeltő gépezete, a reklám, illetve az ahhoz való hasonlatosság vonzóvá tette számára: amikor feleségül vette, még „fürdőruhákat reklámozó modell”-hez hasonlított.³² De Dawn vágyának többi már megszerzett tárgyat is valódi vagy elképzelt szövegek jelölték ki számára: „élete[...] összeállított díszletei” „könyvekből vett képzetekre” emlékeztetik, otthona „lakberendezési katalógusból való”, felesége pedig egy „végzet-szerűen” Dawnra váró „regényből”.³³ Nem csak Dawn értelmezésének intertextuá-

lis forrásai válnak végtelenül szerteágazóvá. Mintegy a fenti, az elit magaskultúrához kapcsolódó mitikus olvasatok aláásásaként e sorok tanúsága szerint Dawn élete a populáris kultúra azon teljesen más értelemben mítosznak tekintett jelenségei között játszódik, amelyeket Roland Barthes körvonalazott *Mitológiák* című esszékötetében.³⁴

Az interpretáció (intertextuális, mitizáló, pszichoanalitikus olvasatok) lezárhatóságának alapjait rengetik meg az *Alkonyvidék*ben megjelenő kortárs irodalmi allúziók. Saul Bellow *Herzogjának* (1964) és az ausztrál Patrick White által írt Vossnak (1957) a megemlézése már önmagában is elmozdulást sejtet az 1920-as évek Eliot nevével fémjelzett angol-amerikai modernizmus írásmódjától. Különösen, mivel mindkettőt olyan modellként említi Dawn, amelyből szerzői „trükkök”-et akar ellesni – bár a megjegyzésben rejlő ironia nehezen téveszthető szem előtt az ide kapcsolódó fordítói lábjegyzet fényében.³⁵ White, szemben a gazdag fordításreceptióval rendelkező amerikai szerzővel, gyakorlatilag ismeretlen hazánkban: egyetlen fordításban megjelent regénye éppen nem a Voss. A jegyzet, amely rávilágít, hogy mindkét író Nobel-díjas, ráirányítja a figyelmet arra az aránytalanságra, amely Dawn írói ambíciói és tehetsége között áll fenn, és arra a naivitásra, amellyel eljátszható mesterségbeli „trükköknek” tekinti a feltételezett mesterművek titkát, és ezek utánzásában látja írói és értelmezői problémáinak megoldását. Az ily módon hangsúlyossá tett utalások persze a regények közötti valóban fennálló párhuzamokra is ráirányítják a figyelmet, például arra, hogy *A Vietnam-projekt*, akár csak a *Herzog*, az „igazi ént” a pszichoanalitikus diskurzus számára hozzáférhetetlennek tartja.³⁶ Mi sem ékeesebb bizonyítéka ennek, mint az a mód, ahogy María J. López meglátása szerint Dawn aláássa a diskurzus autoritását: mitológiai és pszichoanalitikus jártasságára alapozva fikatív elemeket sző az álmaiba az elmegyógyintézetben „vak” orvosainak „szórakoztatására”.³⁷ E tevékenysége persze implicit módon megidézi e beszédmód egyik legismertebb és legemlékezetesebb mesterét a korszak angol nyelvű irodalmában: a *Lolita* (1955) elbeszélőjének, Humbert Humbertnek a hangja ismerhető fel Dawnéban.³⁸ Vladimir Nabokov regényét a metafikció, Dawn mint elbeszélő és az *Alkonyvidék* cselekménye is több ponton megidézi. Ahogy a *Lolita* Humbert Humbert vizsgálati fogságban írt memoárjára épül, amelyet egy bizonyos John Ray ad közre, Dawn is magának írja önnön történetét. Dawn rajongása a hosszú autóutakért,³⁹ a kertváros csalóka idilljének gyökeres felforgatása, Martin elrablása-megszöktetése, motelről motelre vándorlásuk, a gyermek elleni bűncselekmény és végül Dawn megőrülése is párhuzamba állíthatók Humbert Humbert és *Lolita* narratívájával.

Dawn, illetve *A Vietnam-projekt* intertextualitása összességében olyan képet rajzol ki, amelynek legszebb metaforájával maga Dawn szolgál: a végtelen textuális felfogott szubjektum trópusa nem más, mint az értelmezőket talán észrevétlenül körbejáró kertlabirintus: „lépésről lépésre haladunk előre múltam labirintusában [...]. Ugyan ki vagyok én, hogy biztosan állítsam, hogy a szerencsés szemmel észrevett fasor, amely esetleg az emberi szem számára érzékelhetetlen ívben kanyarodik, nem óriási, időpazarló körökben vezetne-e mindannyiunkat körbe-körbe? Vagy hogy az orvosok szívós araszolása nem vezet-e el egy napon az áhított kertkapuhoz?”⁴⁰ E körbejárás, az olvasó szándékos „megvezetése” előre-

vetíti a második rész metafikciójának azon elemeit, amelyek hasonlóan viselkednek a cselekményben megjelenő ellentmondásokhoz: Derek Attridge meglátása szerint utóbbiak felrúgják a regényben elmondottak (fiktív) realitásával kapcsolatban az olvasó és a szerző között fennálló íratlan szerződést.⁴¹ Egyúttal azonban a trópus figyelmeztet, hogy Dawn az intertextusokkal (is) tudatosan félrevezetheti olvasóit, és alternatív – bár ismét csak elkerülhetetlenül intertextuális – olvasatot sugall: azt sejteti, hogy a szerteágazó intertextusok végeérhetetlen és esetleg meddő felderítése helyett az értelmezés szempontjából produktívabb annak a szem előtt tartása, hogy Dawn szövegének intertextualitása állandó, megállíthatatlan és elkerülhetetlen.

Erre hívhatják fel a figyelmet az olyan intellektuális macska-egér játékok, mint amilyenek a Bellow- és White-allúzió kontextusát alkotja: Dawn szerint ezen írók „végső soron nem jobbak, mint én, naphosszat egy magányos szobában ülnek, és úgy választják ki magukból a szavakat, mint pók a hálóját – a kép nem a sajátom”.⁴² A zárómegjegyzés szinte direkt azért hívja fel az intertextuális olvasatokban esetleg örömet lelő olvasó és filológus figyelmét egy allúzióra, hogy bosszantsa: a kép forrása, ha van egyáltalán, legjobb tudomásom szerint a Coetzee-kritikában azóta is beazonosíthatatlanul maradt. Épp olyan, a szöveg által szándékosan kreált értelmezői zsákutcának tűnik, mint a valódiak mellett szép számmal feltűnő fiktív intertextusok. Ilyen például az Új Élet Projekt *Bevezetésének* alapjául szolgáló mitográfiai metaszöveg, amelynek két kötete (!) nem csak fiktív szerzővel és címmel rendelkezik, hanem szó szerinti (!) idézet forrása is.⁴³ Hogy egészen pontosan ki járhatja a bolondját az olvasóval ezen a ponton, annak eldöntése teljes egészében az olvasóra hárul: az eljárás éppen úgy illeszkedik a második részben átfordításokkal üzerkedő Coetzee imázsához, mint Dawnéhoz. Persze, az ártatlanság vélelmének jegyében az is megemlítené, hogy Dawnból időnként önkéntelenül, látszólag szándékával gyökeres ellentétben törnek elő reminiscenciák, amelyek akár ironikusan fel is forgathatják az adott szöveghely explicit jelentését. Így például Dawn azon kijelentése, mely deklarálja az eredetiség mindenek feletti romantikus igényét, jelöletlenül, s így látszólag teljesen önkéntelenül, ironikus ráfordításként torkollik idézetbe, William Ernest Henley (1849–1903) közismert *Invictus* (1875) című költeményének zárósorába: „S ha úgy adódna, hogy testestül-lelkestül elkötelezem magam valami fikció mellett, akkor is csak a saját fikciómát választanám. Még mindig én vagyok a saját lelkem kapitánya”.⁴⁴ Dawn önellentmondó, szándékosan megtevesztő elbeszélői-szerzői gyakorlatának fényében talán írói tevékenységének alábbi összefoglalása nem kérdőjeleződik meg egyedül, bár „az ebben tényleg hiszek” beszúrás éppen a bizonygatás által kelt remek érzékkel kétélyt az olvasóban. E credo azonban az írást végtelen és öncélú, szolipszisztikus, és ismét csak intertextuális folyamatként jelöli meg: „[a]z én valódi eszményképem (s ebben tényleg hiszek) a személyiség végtelenül folyó beszéde, az ént az én számára olvasó én, vég nélkül”.⁴⁵ Intertextuális, mert az itt megfogalmazott gyakorlat a *Feljegyzések az egérlyukból* névtelen elbeszélőjének megállíthatatlan szövegformáját és szavait idézi, azét a dosztojevskiji odúlakóét,⁴⁶ akinek hangja közvetlenül a nabokovi intertextuson keresztül is felsejlik: „Én pedig csakis magamnak írok, és egyszer s mindenkorra kijelentem, hogy bár úgy írok, mintha olvasókhoz szólnék, ez csupán külsőség; csak azért teszem, mert így könnyebb írnom. Ez csu-

pán forma, üres formáság, hisz énnekem sose lesznek olvasóim. [...] Feljegyzéseim írása közben semmivel sem korlátozom magam. [...] Azt jegyzem fel, ami éppen eszembe jut.”⁴⁷

„Nem kétséges, beteg ember vagyok”

Alaposabb összehasonlítás után Eugene Dawn a dosztojevszkiji odúlakó avagy abjekt hős egyenesági leszármazottjának tűnik. A *Feljegyzések az egérlyukból* elbeszélője által megtestesített típus leírásai szinte pontról pontra ráillenek Eugene Dawnra, és egyben töredékes szövegszerű megfelelésekkel is társulnak a két fordításműben. Mivel a 20. századi szerző-elbeszélő-kishivatalnok alakja 19. századi irodalmi párhuzamokat is felvonultat, jól érzékelhetővé válik az a folytonosság, amelyről Dominic Head a gyarmatosítás diskurzusának tekintetében az *Alkonyvidék* két fő szövegrész között az 1760-as évektől a regény megírásáig ívelő „történelmi hídként”⁴⁸ beszél. Hasonlóképpen, Coetzee útirajzának évszáma a felvilágosodás korát azonosítja annak a permanens válságnak a kezdeteként, amely az ontológiai garanciáit veszített modern szubjektum sajátja. A „gyarmatosítás projektjében” egyaránt „ontológiai biztosítékot” kereső Jacobus Coetzee és Eugene Dawn⁴⁹ közötti összekötő kapocs az odúlakó kishivatalnok, aki végtelen belső dialógussal próbálja kitölteni a metafizikai űrt. Az odúlakó mindig kibúvókat kereső diskurzusa⁵⁰ éppen a lezárhatatlanságot sejteti az egyetlen stabil elemnek Dawn diskurzusában. De azt is kiemeli, hogy a gyarmatosítás kontextusa olyan sajátosságot tesz jobban láthatóvá, amely e kontextuson kívül is a modern szubjektivitás alapvető jellemzője.⁵¹

Az odúlakó típusa egyébként az orosz irodalomban és annak határain túl is jelentős Dosztojevszkij előtti múltra tekint vissza. Leggyakrabban az olyan mentálisan legalábbis instabil kishivatalnok-alakokhoz vezetik vissza, mint Puskin *Bronzlovának* Jevgenyije (a Eugene orosz megfelelője) vagy a gogoli *A köpönyeg* és *Az örült naplója* ikonikus főhősei. A. B. Krinyicin a téma hatalmas szakirodalmának eredményeit összegezve az odúlakót a jóra és a rosszra egyaránt képes alakként írja le. Határtalan önreflexiója, mely részben az olvasás és az álmodozás önmagába zártságából eredeztethető, külön világot hoz létre, minek következtében az odúlakó kapcsolata a „valósággal” szinte teljesen megszűnik. Gondolkodásának „könyvízüsege” és „elvontsága” jellegtelenséggel, cselekvésképtelenséggel, ugyanakkor sokszor embergyűlölettel, végletes kegyetlenséggel és agresszióval társul. Mivel önmagát állandó kritikával szemléli, így mindez egyúttal kisebbségi komplexust, önmaga iránt érzett megvetést és szégyenérzetet is eredményez.⁵² Ugyanezt az alakot bahtyini és kristevai alapokon továbbgondolva Michael André Bernstein az abjekt hős fogalmával írja le. Meglátása szerint a típus a szaturnáliák (karneváli) ironistájának rendkívül megkeseredett változata, akit végtelen dühre gerjeszt saját megkésetttségének tudata: nincs benne semmi eredeti, így képtelen kitörni a már előre megírt irodalmi forgatókönyvek börtönéből, még akkor is, amikor saját narratíváján keresztül szeretné meghatározni identitását.⁵³ Mint Bernstein hangsúlyozza, a helyzet legnagyobb iróniája az, hogy az abjekt hős keserű tudatában van annak, hogy még „legszemélyesebb” vágyai is csak közönséges idézetek,⁵⁴ más

szóval, tudatállapotát a nietzschei *ressentiment* jellemzi.⁵⁵ Nem csak dühös, hanem önkínzásra is hajlamos: identitását végeérhetetlen vallomásokban próbálja rögzíteni, noha tudatában van, hogy ez lehetetlen. Ezen olvasatban az abjekt hős legnagyobb fájdalma nem más, mint az a tény, hogy identitása csupán irodalmi és kulturális intertextusok játéka. Az intertextualitás ténye – az előre megírt helyek elfoglalásának kényszere – nárcisztikus sérelem forrásává válik. Az abjekt hős kénytelen hasonmásként, talán nem is egészen valós, gyenge utánzatként tekinteni önmagára, és mérhetetlen düh emészti önnön identitásának eredetije iránt.

„Beteg ember vagyok” – hangzik a *Feljegyzések* felütése és egyben az elbeszélő első önmeghatározása, mely tartalmában és jellegében is előrevetíti az elbeszélés első, szinte cselekmény nélküli és az elbeszélő éndefiníciós kísérleteit körbejáró részét. Bár Eugene Dawn írásában csak a harmadik fejezetben szerepel szinte szó szerint e mondat,⁵⁶ hangjában az első pillanattól fogva megjelennek az odúlakót is jellemző, szolipszisztikus, ugyanakkor önnön léte igazolásához állandóan figyelmet áhító, hipertudatos önreflexivitás jegyei: „Engem babusgatni kell. Olyan tojás vagyok, amelynek a legpuhábban kibélelt fészek alján kell rejtőzködnie, s a legkényeztetőbb szívű madárdajkának kell rajta ülnie, mielőtt csupasz, nem sok jóval biztató héjam megreped, s félénk, titkos életem a felszínre bukkan. Nekem engedmények járnak. Tűnődő, gondolkodó lény vagyok [...]”.⁵⁷ A *Bevezetés* többes szám első személyben írt szövege Dawn saját problémájává is teszi a vietnami helyzetet, mint azt korábban idézett szolipszista megfogalmazása („Vietnam, mint minden más, itt van bennem”) is deklarálja. A szöveg karteziánus, s épp ezért cselekvésképtelen szubjektumként azonosítja: „A kételkedő én hangja, René Descartes hangja, amely éket ver a világban ténykedő én és a világban ténykedő ént szemlélő másik én közé.”⁵⁸ Az, hogy mennyire cselekvésképtelennek érzi magát, afölötti meglepetéséből is kitűnik, amikor végre tesz valamit – elrabolja Martint: „Nem győzők csodálkozni magamon. Cselekvésre ragadtattam magam.”⁵⁹ E ponton is hasonlóvá válik a cselekvésképtelensége, valóságtól ábrándvilágba menekülése felett hosszan lamentáló odúlakóhoz: amikor végre tesz valamit, az a másik totális semmibe vétele, amely öncélú agresszióban testesül meg. Míg az odúlakó először Liza, a szerencsétlen utcalány titkaiban és érzelmeiben vájkál, hogy aztán porig alázza, Dawn, a kezében „ceruzaként” fogott késsel leszúrja Martint, és ezzel a metaforák szintjén a gyarmatosítás által megtestesített erőszakos behatolást, a másik titkának agresszív felfedési kísérletét ismétli.⁶⁰ Ahogy a magányos odúlakó először könyvekbe, majd ábrándozásba menekül, Dawn is „könyvmoly” volt gyermekkorában, bár azon állítása, hogy azóta „kinőtt [...] a könyvekből”,⁶¹ intertextuális gyakorlata alapján teljes kétértelműségében értendő: Liza akár neki is mondhatná, hogy úgy beszél, „mintha könyvből olvasná.”⁶² A lány ezzel – autenticitásának, és ezzel létének megkérdőjelezésével – gerjeszti az odúlakót iszonyú haragra, hiszen rátapintott a lényegre, a legfájdalmasabb pontra. Ugyanez az ontológiai bizonytalanság fogalmazódik meg a *Bevezetés*ben, de a Dawn által elcsípett pletykában is: ahogy a gyarmatosítók „a nemlét küszöbén vacogó önmagu[...]lkat”⁶³ viszik Vietnamba, létük elismerését áhítva, Dawnról „Az a hír járja, hogy [...] nem is létezik[ik].”⁶⁴ Ahogy az odúlakó végeérhetetlen feljegyzéseinek írásával bizonygatja kétségbeesetten, hogy létezik – a szerkesztői megjegyzés szerint a megjelentetett

szöveg vége után a feljegyzések tovább folytatódnak, de „itt már abba lehet hagyni”⁶⁵ – Dawn egyetlen témája is önmaga, legyen szó irodalomról vagy politikai jelentésről: „Fiatalabb koromban versekben tártam fel belső világomat: utánérzés-szerű, de nem szégyenletesen rossz versekben. Aztán a hatalom központjaihoz közelebb kerülve a feltárulkozás más módszereire letem. Legjobb munkáimra, például az ITT konszern számára végzett legjobb munkáimra még mindig úgy gondolok, mint valamiféle költészetre.”⁶⁶ Narratívája, bár a *Feljegyzések* szerkesztői metafikciója nélkül szintén inkább abbamarad, mint lezárul: utolsó bekezdése azt sejteti, hogy a pszichoanalízisben Dawn vágya végre teljesül, és elmerülhet „a személyiség végtelenül folyó beszédében”, miközben *Jacobus Coetzee elbeszélése* úgy folytatja Dawn narratíváját, hogy a részt záró implicit kérdés egy lehetséges válasza: „Nagy reményeket táplálok, hogy egyszer majd rájövök, kinek a hibája vagyok.”⁶⁷

A *Vietnam-projekt* jelen olvasata abból a feltételezésből indult ki, hogy mivel a narratíva intertextuális jellege tematizálódik is Dawn történetében, a fordításmű akkor lehet működő szöveg, ha képes az intertextusok terén létrehozni saját kontextusát, párbeszédet folytatni a fogadó magyar kultúra egyéb szövegeivel. Az intertextusok nyomkövetésének legfontosabb hozadéka ezen olvasatban az, hogy a regény intertextuális gazdagságával és az intertextusokkal folytatott játékok segítségével aláassa az egyetlen intertextuson, vagy akár egyetlen diskurzuson keresztül történő, végső magyarázatokat ígérő olvasatokat, miközben önnön végeérhetetlen intertextualitására irányítja a figyelmet. Ezáltal pedig mintegy egymásban tükrözteti a gyarmatosítás problematikáját és a modern szubjektivitás válságát. Ez az intertextusokból kibomló értelmezés minden bizonnyal ugyanazt az elhatárolódást teszi szükségessé, amelyet Mike Marais is megfogalmazott saját, a regény metafikciós elemeit vizsgáló olvasatával kapcsolatban: „Coetzee regényei ellenállnak minden olyan kísérletnek, amely az elmélet kényszerzubbonyát húzná rá – köztük az enyémnek is.”⁶⁸ Másképp fogalmazva, nem a szövegben explicit módon megjelenő mitikus vagy pszichonaltikus mesternarratíva lecserélése volt a cél egy másik, dosztojevszkiji mesternarratívára. Dawn és Coetzee intertextuális manővereinek itt felvillantott kicsiny szelete önnön részlegességének és töredékességének tudatában is szakmai alázatra int fordítót és kritikust egyaránt: az *Alkonyvidék* leg-egyszerűbb mondataiban is végtelenül gazdag és bonyolult szöveg, amelynek számtalan alternatív olvasata lehetséges. De talán ez a kicsiny szelet is elegendő annak bizonyítására, hogy e fordításmű valóban széleskörű dialógust tesz lehetővé elsősorban a magyar nyelvű fordítási irodalommal. Az *Alkonyvidékben* Coetzee végre valóban megszólal magyarul.

JEGYZETEK

1. A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

2. A műfordítás helyett Józan következetesen használt, mintegy a kritikai fordulatot jelző terminusa, amely azon „(magyar nyelvű) művekre” vonatkozik, „amelyek irodalmi alkotásokként olvashatóak és nyelvközi áttétel során keletkeztek, vagy legalábbis ennek a látszatát igyekeznek kelteni.” Mint arra maga Józan is felhívja a figyelmet, a fogalom Gideon Toury „feltételezett fordítás” (assumed translation) koncepciójában gyökerezik. Józan Ildikó, *Mű, fordítás, történet*, Balassi, Budapest, 2009, 14.

3. *Uo.*, 251–254.

4. [John] C[hristoffel] Kannemeyer, *J. M. Coetzee. A Life in Writing*, ford. Michiel Heyns, Scribe, Melbourne, 2013, 251, 346. Az angol nyelvű szakirodalomból vett szó szerinti idézetek itt és a továbbiakban a saját fordításomban szerepelnek. Az *In the Heart of the Country* (1977, *A semmi szívében*, Babits Péter fordítása, 2003) és a *Foe* (1986, Babits Péter fordítása, 2004) magyar változata mindenképpen komoly kritikai fenntartásokkal kezelendő Bényei Tamás 2005-ös, a fordítás tekintetében lesújtó recenziója szerint. Bényei hangsúlyozza: nem Babits Pétert tartja rossz fordítónak – épp ellenkezőleg –, hanem úgy gondolja, hogy túl nehéz volt számára a szöveg. Meglátása szerint a fordító az értelmezés során elsiklott a *Foe* szóképrendszere, konnotációi, más szóval a látszólag egyáltalán nem bonyolult szöveg mélyebb jelentésrétegei felett. Bényei Tamás, *Az elveszett történet (J. M. Coetzee: Foe)*, Élet és Irodalom, 2005. március 25., 25. Fordításkritikai szempontból jelzésértékű az irodalmi Nobel-díj odaítélése előtt egyetlen magyarul megjelent korai Coetzee-szöveg, a *Waiting for the Barbarians* (1980) sorsa is: az eredetileg 1987-ben kiadott, Sebestyén Éva által készített fordítást idén újra kihozta az Athenaeum, de ez csak a fordítás alapos átfésülése után történhetett meg. Tényszerűen mostohán bánt a sors a *Disgrace* (1999) magyar változatával: már címválasztásában sem szerencsés, nyelvi és stilisztikailag kiforratlan fordítói megoldásoktól hemzsegő, értelmezési kudarcokról tanúskodó egyetlen szöveg jelent meg *Szégyen* címen (2007, George Gábor fordítása, a fordítás részletes kritikáját lásd Reichmann Angelika, *Az eltűnt szókép nyomában: J. M. Coetzee Disgrace című regényének magyar fordításáról = A fordítás arcai 2018*, szerk. Vermes Albert, Líceum, Eger, 2019, 9–26).

5. A metaforasor alapvetően az *Alkonyvidék* második részében bontakozik ki, és elválaszthatatlan a Coetzee-kritikában részletesen tárgyalt metafikciós elemektől. Például Mike Marais szerint az *Alkonyvidék* metafikciója olyan „felkavaró” módon teszi írás és olvasás aktusait elválaszthatatlanná a gyarmatosítás folyamatától, amellyel az olvasót mintegy kényszeríti, hogy a gyarmatosító, a bűnelkövető szerepébe helyezkedjen bele, aki saját fogalomrendszerét kényszeríti rá a gyarmatosítottra – legyen az szöveg, terület vagy őslakos. Marais meglátása analogikusan kiterjeszthető a fordításra, amely e metaforikus sorban szintén a (gyarmatosító) hatalmi diskurzust felforgatva reprodukáló tevékenységként jelenik meg. Michael Marais, *The Hermeneutics of Empire. Coetzee's Post-colonial Metafiction = Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, 80–81.

6. Vö. J. C. Kannemeyer azon meglátásával, hogy a második részben megjelenő fiktív fordító, J. M. Coetzee tevékenysége alapján a történelem „korrektív” újraírásának lehetősége kapcsolódik az (újra)fordítás eseményéhez. Kannemeyer, *i. m.*, 221.

7. Lawrence Venuti, *Foundational Statements = The Translation Studies Reader*, 2. kiadás, szerk. Lawrence Venuti, Routledge, New York – London, 2004, 14–15.

8. Az uralkodó magyar fordításkritikai hagyományról, amely a fordítót ideális esetben láthatatlannak, áttetszőnek feltételezi, ld. Józán, *i. m.*, 213; Klaudy Kinga, *Empirikus kutatások a fordító láthatatlanságáról = Konferenciakötet. XXI. MANYE Kongresszus*, Szombathely, 2011, http://www.kjf.hu/manye/2011_szombathely/kotet/15_klaudy.pdf, 137–138.

9. Coetzee megfogalmazására életrajzírója hívja fel a figyelmet. Kannemeyer, *i. m.*, 221. Eredeti forrása J. M. Coetzee, *Doubling the Point. Essays and Interviews*, szerk. David Attwell, Harvard UP, Cambridge (Massachusetts) – London, 1992, 90.

10. [John] M[axwell] Coetzee, *Alkonyvidék*, ford. Bényei Tamás, Art Nouveau, 2008, 174.

11. Józán, *i. m.*, 263. A fordításművek értelmezésekor Józán az intertextualitás riffatterre-i megközelítését látja a legrelevánsabbnak: véleménye szerint annak belátása viheti leginkább előre kritikai befogadásukat, hogy az intertextuális kapcsolatok az olvasói tudatban jönnek létre. *Uo.*, 261.

12. Coetzee, *Alkonyvidék*, 12.

13. *Uo.*, 13.

14. *Uo.*, 11. Kiemelés az eredetiben.

15. *Uo.*, 42.

16. Vö. T[homas] S[tearn] Eliot, *The Waste Land = Collected Poems 1909-1962*. Faber and Faber, London, 1974, 51–76; T. S. Eliot, *A puszta országa*, ford. Weöres Sándor = *A lélek idézése. Műfordítások*, Európa, Budapest, 1958, 526–540; T. S. Eliot, *Átok földje = Válogatott versek. Gyilkosság a székesegyházban*, ford. Vas István, szerk. Ungvári Tamás, Európa, Budapest, 1966, 57–86.

17. Coetzee, *Alkonyvidék*, 66.

18. T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth = The English Modernist Reader*, szerk. Peter Faulkner, University of Iowa Press, Iowa City, 1986, 104, a részlet Egri Péter fordításában szerepel, forrása Egri Péter, *Eliot irodalmi esszéiről = Káosz a rendben*, ford. Bódis Edit et al, Gondolat, Budapest, 1981, 15.
19. Coetzee, *Alkonyvidék*, 13.
20. Vö. James George Frazer, *Az aranyág*, ford. Bodrogi Tibor – Bónis György, Osiris-Századvég, Budapest, 1995.
21. Coetzee, *Alkonyvidék*, 40. Vö. Sigmund Freud, *Totem és tabu*, ford. Pártos Zoltán, Fapados-könyv, Budapest, 2012, 182–199.
22. Coetzee, *Doubling the Point*, 103.
23. Northrop Frye, *A kritika anatómiája. Négy esszé*, ford. Szili József, Helikon, Budapest, 1998, 159–164.
24. Coetzee, *Alkonyvidék*, 50.
25. A fordításmű egyébként különös gonddal próbálja felidézni az allúziót: a megfelelő szöveghe-lyen álló „dolorous wound” kifejezést explicitálja azzal, hogy megjelöli a sebtől szenvedő mitikus alakot. J. M. Coetzee, *Dusklands*, Penguin, Harmondsworth, 1983, 32. Nem véletlenül: míg az archaikus angol kifejezés stilisztikájánál fogva egy átlagos irodalmi műveltséggel rendelkező olvasóban is felidézi, ha nem is konkrétan Chrétien de Troyes vagy Malory klasszikusát, de magát a legendát bizonyosan, a hétköznapi „fájdalmas seb” és a magyar olvasó esetében erre kicsiny az esély. Vö. Thomas Malory, *Le Morte Darthur* (1485), Wordsworth, Ware, 1996, II. könyv, 16. fejj., 61–62. E közismertebb változat he-lyett, amelyben Pellam királyt sebesíti meg Balin (*Le Morte Darthur*), a magyar olvasók számára az a részletesebben leírt analóg történet lehet ismert, ahol Pelles király a szenvedő fél. Lásd Thomas Malory, *Artúr királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája*, ford. Tellér Gyula, válogatta Kretzoi Miklósné, Háttér, Budapest, 1996, 40–42.
26. Coetzee, *Alkonyvidék*, 27.
27. Coetzee valamivel későbbi, a fogyasztói társadalomról és a reklámokról szóló esszéje (*Triangu-lar Structures of Desire in Advertising*, 1980) Girard elméletére épül, de egy interjúban arra is utal, hogy nem volt szüksége Girardra ahhoz, hogy fogalmat alkosson akár a közvetített vágyról, akár a szadiz-musról. Coetzee, *Doubling the Point*, 127–38, 104–105.
28. René Girard, *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, ford. Yvonne Freccero, Johns Hopkins, Baltimore, 1988, 1–15.
29. Dominic Head, *J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge, 1997, 31.
30. Coetzee, *Alkonyvidék*, 22–23.
31. *Uo.*, 23.
32. *Uo.*, 59. E szöveghelyet Dominic Head is a fogyasztói társadalom kritikájához köti, lásd Head, *J. M. Coetzee*, 31.
33. Coetzee, *Alkonyvidék*, 28.
34. Vö. Roland Barthes, *Mitológiák*, ford. Ádám Péter, Európa, Budapest, 1983. Az interjúban Coetzee egyetértett David Attwell azon véleményével, hogy a hetvenes években a populáris kultúráról írott esszéiben megnyilvánuló demitologizáló törekvések mögött Barthes inspirációja rejlik. Coetzee, *Doubling the Point*, 105.
35. Coetzee, *Alkonyvidék*, 56.
36. Saul Bellow, *Herzog*, ford. Balabán Péter, utószó Szóllósy Klára, Európa, Budapest, 1967. A *Dusklands* és a két kortárs regény párhuzamait María J. López követi végig. María M. López, *Acts of Visitation. The Narrative of J. M. Coetzee*. Rodopi, Amsterdam, 2011, 48–53.
37. Coetzee, *Alkonyvidék*, 72. López, *i. m.*, 53.
38. Vladimir Nabokov, *Lolita*, ford. Békés Pál, Európa, Budapest, 1987. López Humbert Humbert és Dawn monológjának szóképeit is párhuzamba állítja. López, *i. m.*, 53.
39. Coetzee, *Alkonyvidék*, 23.
40. *Uo.*, 70.
41. Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading. Literature in the Event*, University of Chicago Press, Chicago, 2004, 20.
42. Coetzee, *Alkonyvidék*, 56.
43. *Uo.*, 40–41.

44. *Uo.*, 21. Coetzee betoldott egy szót a verssorba: „I am [still] the captain of my soul.” Coetzee, *Dusklands*, 10. Az *Alkonyvidék* Kálnoky Lászlóéhoz képest alternatív fordítással szolgál, az egybecsen-gés azonban így is jól felismerhető. Vö. William Ernest Henley, *Invictus* = *Magyarul Bábelben*, https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Henley%2C_William_Ernest-1849/Invictus/hu/-27168-Invictus%2A.

45. Coetzee, *Alkonyvidék*, 58.

46. Dosztojevszkij meghatározó hatása Coetzee életművében szakirodalmi közhely. Még a *Dusk-lands* írása előtt, austin éveiben oroszul tanult, jórészt kamaszévei alatt szerzett orosz irodalmi élmé-nyei hatására. Kannemeyer, *i. m.* 146, 73. Gyakran idézett 1985-ös esszéje a dosztojevszkiji vallomáso-s dialógus bahtyini olvasatára is támaszkodik. J. M. Coetzee. *Confession and Double Thoughts*, Compa-rative Literature 37. (1985/3.), 193–232.

47. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Feljegyzések az egértyukból*, ford. Makai Imre = *A szelíd te-remtés. Kísregények*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet – Makai Imre, Európa, Budapest, 1975, 90.

48. Dominic Head, *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*, Cambridge UP, Cambridge, 2009, 42.

49. Head, *J. M. Coetzee*, 40.

50. Mihail Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, szerk. Szőke Katalin, ford. Könczöl Csa-ba et al., Gond-Cura – Osiris, Budapest, 2001, 292–293.

51. Vö. Bényei Tamás, *Traumatikus találkozások. Elméleti és gyarmati variációk az interszubjektí-vitás témájára*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2011, 13–14.

52. А. Б. Криницин, *Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского*, МАКС, Москва, 2001, 9–25.

53. Michael André Bernstein, *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton, Prince-ton, 1992, 17–22.

54. *Uo.*, 105.

55. *Uo.*, 108.

56. Dosztojevszkij, *i. m.*, 59–91. A *Feljegyzések* felütésének stílusát, gondolatvezetését és szinte szintaxisát is egy másik szöveghely idézi leginkább. „Beteg ember vagyok... Rosszindulatú ember vagyok. Egy cseppet sem vagyok rokonszenves. Azt hiszem, fáj a májam.” Dosztojevszkij, *i. m.*, 59. Vö. „Elég pocskékul vagyok, miközben ezeket a szavakat írom. Rozoga az egészségem. Feleségem álnok és csalfa, otthonom boldogtalan, főnökeimből hiányzik minden együttérzés. Fejfájás gyötör. Rosszul al-szom. Egyre csak emészttem magam. Ha tudnám, hogy kell nyaralni, talán szabadságra mennék.” Coetzee, *Alkonyvidék*, 47.

57. *Uo.*, 9.

58. *Uo.*, 35.

59. *Uo.*, 54.

60. *Uo.*, 63. López, *i. m.*, 62–67.

61. Coetzee, *Alkonyvidék*, 48.

62. Dosztojevszkij, *i. m.*, 140.

63. Coetzee, *Alkonyvidék*, 31.

64. *Uo.*, 51.

65. Dosztojevszkij, *i. m.*, 168.

66. Coetzee, *Alkonyvidék*, 49–50.

67. *Uo.*, 73. Oldalszám nélkül.

68. Marais, *i. m.*, 80.

szemle

Műkincslopás és színkeverés

ALBERT CAMUS: *AZ IDEGEN*, FORD. ÁDÁM PÉTER, KISS KORNÉLIA

1939. június 11., vasárnap, 15 óra 50 perc. A párizsi Louvre történetének egyik legnagyobb botránya, amikor fényes nappal, a teremőrök szeme láttára ellopták az épületből a 18. századi francia festő, Antoine Watteau egyik mesterművét, a *L'Indifférent*-t. A műkincslopás annál is inkább a figyelem középpontjába került, mivel a Louvre-ban akkor már 28 éve – a *Mona Lisa* hírhedt elrablása óta – nem történt hasonló eset. Két hónappal később, 1939. augusztus 14-én Serge Bogousslavsky, egy amatőr festő jelentkezett a rendőrségen, hogy visszaszolgáltassa a festményt, előbb azonban értesítette az átadás helyéről és időpontjáról a sajtót. A restaurálás céljából „kölcsonvett” festmény esete valódi médiaszenzációt keltett. A 20. századi francia irodalom egyik emblematisztikus alakja, Colette akkoriban a *France-Soir*-nak dolgozott újságíróként, és a június 19-i számban maga is beszámolt a *L'Indifférent* szenzációs ellopásáról. A Colette-életmű Pléiade-kiadásának életrajzi bevezetőjét jegyző Jacques Frugier ennek kapcsán arról írt (Colette: *Euvres*, 3. kötet, szerk. Alain Brunet, Claude Pichois, Bibliothèque de Pléiade, 1991, LXX.), hogy a *L'Indifférent* körüli médiafelhajtás hatására Albert Camus megváltoztatta készülő regénye címét: *L'Indifférent* helyett *L'Étranger* címen adta ki 1942-ben a Gallimard Kiadó. Erre a korábbi címváltozatra utal Emmanuel Roblès, Camus barátja is, aki 1995-ben megjelent Camus-életrajzában (*Camus, frère de soleil*) kitér arra, hogy Camus *L'Indifférent* címen emlegette neki készülő regényét.

A *L'Étranger* magyar kiadása 1946-ban jelent meg Gyergyai Albert fordításában a Révai Kiadónál. Szávai János szerint „feltehetőleg” a kiadó kérésére tért el a fordító az eredeti francia címtől, így lett *Az idegen*-ből a magyar olvasók számára *Közöny* (Szávai János, *Gyergyai Albert Camus-képe = Kegyelmet a klasszikusoknak*, szerk. Szávai Dorottya, Szávai János, Kalligram, 2015, 45.). Szávai azzal magyarázta a kiadó stratégiáját, hogy Márai Sándor (1930-ra elkészült) *Idegen emberek* című regénye szintén a Révainál jelent meg 1942-ben (majd további két utánnomásban), és a kiadó el akarta kerülni az akkor még Magyarországon ismeretlennek számító Camus regényének összetévesztését. Szávai úgy vélte, hogy „szinte bizonyos”, hogy Albert Camus tudott a címváltoztatásról, és beleegyezését adta hozzá. A fent leírt két eset nem lenne több, mint színes anekdota, ha a Frugier által Camus-nek tulajdonított első címváltozat nem állna oly közel a végül Gyergyai Albert (és a Révai Kiadó) által használt magyar fordításhoz. A Watteau-kép címe ugyanis magyarul *A közönyös*. Ennek tudatában eljátszhatunk azzal a gondolattal, hogy amikor Gyergyai – aki már a harmincas évektől jó kapcsolatot ápolt a Gallimarddal – közvetítette a címváltoztatás igényét a francia kiadó felé, esetleg maga Camus

ajánlhatta fel a korábbi címváltozatot, vagyis a *L'Indifférent*-t. Az, hogy *A közöny*sből a magyar kiadásban *Közöny* lett, magyarázható a „közönyös” szó kellemtelen hangzásával.

A könyvmarketingről szóló két anekdota ebben az értelmezésben túlmutat önmagán: a két kényszerű, a készülő regény és a készülő fordítás jobb eladhatóságát célzó címváltoztatás végül összekapcsolódik, és ily módon a magyar cím változásában a szerző eredeti címadási szándékát tükrözheti. Nem feledkezhetünk meg ugyanakkor arról, hogy a Camus műveit tartalmazó Pléiade-kiadás nem említi a *L'Étranger* címen publikált regény kezdeti címváltozatai között a *L'Indifférent*-t, így a címadási szándékról valójában csak hallomásból, Frugier és Roblès révén tudhatunk. Mint ahogy arról sincsenek kézzelfogható dokumentumaink, hogy milyen tárgyalások folytak a Gallimard és a Révai között a magyar fordítás megjelenítése kapcsán, és azokban milyen szerepet játszott a szerző és a fordító. Azt azonban a fenti elgondolás mindenképp alátámasztja, hogy több olyan tényező is szerepet játszhatott a *L'Étranger* 1946-ban megjelent első magyar fordításának címadásában, amelyet nem befolyásolt Gyergyai Albert mint fordító regényértelmezése.

Tarjányi Eszter épp az *Alföld* hasábjain hívta fel Szávai János feltételezése kapcsán a figyelmet arra, hogy „a francia Camus-kutatók számára is elgondolkoztató – a címváltozat kérdését érintő – érdekes filológiai kérdés merülhet fel a magyar fordítás esetében. Ha ugyanis Camus ezt dokumentálhatóan jóváhagyta, akkor a hajdani magyar fordítás esetében, ha nem is az *ultima editio* értelmében, de autentikus címadással kell számolni, amit a regény francia kritikai kiadásának is figyelembe kellene vennie” (*A Nyugat franciája: Gyergyai Albert redivivus*, Alföld, 2017. július, 86.). Ha azonban ezt a tényt kiegészítjük a Frugier-től és Roblèstől tudottakkal – vagyis hogy Camus nem csak jóváhagyott egy, a sajátjától eltérő címváltozatot, hanem esetleg azt maga javasolta egy korábbi és kényszerűen elvetett címváltozathoz való visszatérésként –, akkor teljesen más megvilágításba helyezhető a *Közöny* címváltozat.

Márpedig éppen az a leggyakoribb vád, amely Gyergyai fordítását éri, hogy félreértelmezte és önkényesen félrefordította Camus regényének címét. A fentiek figyelembe vételével azonban egy sokkal árnyaltabb kép rajzolódik ki a magyar címről, amelyben Gyergyai inkább közvetítőnek, semmint tudatlan vagy önkényes fordítónak tűnik fel. A címadás 2016-ban került ismét az érdeklődés homlokterébe, miután az Európa Könyvkiadó *Az idegen* címmel bocsátotta forgalomba Camus regényének teljesen megújult fordítását. A kötet szerkesztője, Barna Imre a címadás kapcsán egyenesen úgy vélekedett, hogy „a *Közöny* annyira elfuserált címadás lett, mintha a *Madame Bovary*-t nem *Bovarynő*ként, hanem úgy fordítanánk, hogy *özv. Kovács Józsefnő*. Furcsa ennek fényében, hogy a címadást mégis engedélyezte Camus a magyar kiadónak” (Szekeres Dóra, *Albert Camus: Az idegen – egy új regény*, Litera, 2016. május 4.). Az eredeti francia címadással kapcsolatos hipotézisünk alapján azonban Camus nemcsak engedélyezte, hanem akár javasolhatta is a magyar címet, és ennek lehetősége mindenképp óvatosságra int a *Közöny* mint cím autentikusságának minősítését illetően.

A Kiss Kornélia és Ádám Péter új fordításában megjelent Camus-regény marketingjének és recepciójának sarokkövévé vált a cím „helyreállítása”, „az eredeti cím-

hez való visszatérés”, amit a kritika egyöntetűen üdvözölt. Nehéz megítélni, hogy ebben a lelkesedésben mennyi volt a józan mérlegelés és megfontolás, és mennyi a kiadó marketingjének hatása, a fordítói bátorság dicsérete vagy a klasszikus világirodalmi alkotások újrafordításának trendje (a *Zabhegyező* kiadása *Rozsban a fogó* címmel épp Barna Imre nevéhez fűződik). Az azonban az új magyar cím nagy értéke, hogy utal a Camus-regény teljes újrafordításának és új alapokra helyezésének igényére, s a két fordító nem véletlenül fogalmazott úgy, hogy egyetlen mondatot sem őriztek meg a Gyergyai-féle „ősfordításból”.

Az Európa Könyvkiadó az új fordítást beharangozó sajtóközleményében azt írta, a magyar címet „Illés Endre, a Révai Könyvkiadó vezetője adta, aki szürkének és erőtlennek ítélte a francia cím magyar fordítását”. Ezzel együtt a *Közöny* recepciója régóta azt veti a fordító, Gyergyai Albert szemére, hogy a Camus-regényt „túlszínezte”, vagyis felfelé stilizálta. Általánosan elfogadott magyarázat a fordítói eljárásra, hogy a franciától eltérő magyar irodalmi hagyomány miatt Gyergyai nem érzékelte megfelelően Camus stilisztikai újszerűségét, az ún. fehér stílus (*écriture blanche*) alkalmazását. Erre utaltak az új fordítás készítői, mikor hangsúlyozták a különbségtételt a Gyergyai által érzékelt és ezért kiszínezett „szürkesség” és a Camus-i „fehérség” között. Az új fordítás tétje tehát az volt, hogy hatvan évvel Gyergyai változata után sikerül-e Kiss Kornéliának és Ádám Péternek magyar nyelven újrateremtene a Camus írását jellemző semleges, szikár, dísztelen stílust. Ez a célkitűzés pedig kétségtelenül megkívánta a szöveg teljes újrafordítását, mivel Gyergyai „túlszínezett” írását nem lehetett csupán „megtisztítani”. A „túlszínezés” ugyanis legalább annyira a szórend és a kötőszavak használatában érhető tetten, mint a szinonimák közötti választás terén.

Az új fordítás kritikai fogadtatása kiemelten foglalkozik a regény kezdőmondatával („Aujourd’hui, maman est morte.”), amely Gyergyainál így hangzik: „Ma meghalt anyám.”, *Az idegenben* viszont ezt olvashatjuk: „Ma meghalt a mama”. A távolságtartó „anyám” helyét átvette a közvetlenebb és hétköznapiabb (bár a mai nyelvhasználatához képest kissé archaikusnak ható) „a mama”. Az „anyám” esetében a határozott névelő hiánya és az egyes szám első személyű személyrag patetikussá teszi azt, ami Camus-nél se nem több, se nem kevesebb, mint „a mama”. A kultikussá vált kezdőmondat nem csupán státusza miatt érdemel figyelmet, hanem azért is, mert a mégoly „fehér” elbeszélésben is azonnal megmutatkozik az egyes szám első személyű elbeszélő. A mondat egyetlen szava sem utal nyelvtani értelemben az elbeszélőre, a „maman” szó azonban rögtön egy olyan emberi kapcsolatba enged betekintést, amely elsődleges fontosságú az értelmezést illetően. Ezt azonban nem a birtokos személyrag használata adja vissza jól magyarul, hanem az „anya” bensőségebb szinonimája, amely a francia eredetiben is szerepel (*mère* helyett Camus is *maman*-t használt). A regény kezdőmondatának fordítása az amerikai recepcióban is kiemelt szerepet kapott: az 1946-os és 1982-es „Mother died today.” helyett Matthew Ward 1989-es fordítása egy meglepő fordulattal nem a „mom”-hoz vagy a „mommy”-hoz nyúlt, hanem a francia eredetit használta fel, így nála „Maman died today.” formában szerepel a kezdőmondat.

A felfelé stilizálás mellett a Gyergyai-fordítás másik jellegzetessége, hogy hangsúlyossá teszi az elbeszélő jelenlétét. A magyar nyelv viszonylag nagy fordítói sza-

badságot biztosító szórendje is hozzájárult ahhoz, hogy a *Közöny* fordítója jobban kiemelte az elbeszélő alakját, míg az Ádám–Kiss fordítópáros stratégiája háttérbe helyezte az elbeszélő „én”-t. „Nem tudom, mért vártunk oly soká, mielőtt megindultunk volna” – szerepel a *Közöny*-ben (1972-es Gyergyai fordította Kriterion-kiadás, 16.), míg *Az idegen*-ben így hangzik a mondat: „Elég sokáig várakoztunk, mielőtt elindultunk volna, de hogy miért, nem tudom” (24.). A francia eredeti a „nem tudom” főmondatból indul („Je ne sais pas pourquoi nous avons attendu assez longtemps avant de nous mettre en marche.”), azonban ez a francia mondat kötött szórendjének sajátossága, az elbeszélő én nincs kiemelt, hangsúlyos pozícióban. Gyergyai ugyan hűségesen, szó szerint követte a francia mondat rendjét, mégis fordításában nagyobb hangsúlyt kap az egyes szám első személyű elbeszélő, mint a franciában. Ezt a nyelvtani sajátosságot próbálta ellensúlyozni az Ádám–Kiss fordítópáros a látszólag kevésbé hűséges szórenddel, amely mintegy zárójelbe teszi az elbeszélő viszonyulását. *Az idegen* fordítóinak másik stratégiája, hogy személytelenné teszik a mondatot: Gyergyainál – a francia („Aujourd’hui j’ai beaucoup travaillé au bureau.”) szó szerinti fordításaként – „Ma sokat dolgoztam az irodában.” (23.) szerepel, míg ez az új fordításban „Ma rengeteg munka volt az irodában.” (37.) formát kapott. Mindkét szövegrészlet jól példázza, hogy Gyergyai látszólag hűségesen követi a francia szórendet, a két nyelv eltérő mondat szerkesztési sajátosságai miatt azonban az „ősfordításban” az eredeti franciához képest túlzottan hangsúlyossá válik az „én”.

A két fordítás összevetése kapcsán a recepció folyamatosan reflektál a mára elavulttá vált kifejezések mai szinonimákkal történő helyettesítésére, illetve Gyergyai félrefordításainak helyesbítésére. A Gyergyainál szereplő „hengerpárna” lecserélése nyilvánvalóan szerencsés döntés, hiszen a magyar olvasó számára a kulturális különbség miatt egy teljesen hétköznapi francia tárgy rendkívüliként jelent meg, ami szükségtelen távolságot képzett az olvasó és az elbeszélő valósága között. Angyalosi Gergely hívta fel a figyelmet a *trêve* szó félrefordítására, amely Gyergyainál „fegyverszünet”-ként szerepel, *Az idegen*-ben azonban már a kontextussal összhangban „átmeneti megnyugvás” olvasható (Angyalosi Gergely, *Camus, újrátöltve*, Élet és Irodalom, 2016. július 29.). Bár mindkét fordítói feladat érdemi és helyénvaló, meggyőződése, hogy önmagukban még nem tették volna szükségessé egy „minden ízében” új fordítás elkészítését. Ádám és Kiss azonban nem javította és modernizálta Gyergyai fordítását, hanem – azt érintetlenül hagyva – egy új változatot készített. Az új fordítás egy olyan összetett munka eredménye, amely alapvetően új színben tüntette fel Camus regényét. Gyergyai erőteljes színeit és reflektorának fényeit nem pusztán tompítani akarta a fordítópáros, hanem kísérletet tett a camus-i „fehérség” kikeverésére. Ez a „fehérség” azonban 2016-ban már nem volt megteremthető az 1946-os szöveg elemeivel.

A regény kulcsjelenetében jól tetten érhető Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítói stratégiája, amely nem a Gyergyai-féle „ősfordításhoz” képest, hanem egy autonóm szövegváltozatként született meg. Az arab lelövése előtti néhány bekezdésben az elbeszélő konkrét cselekvéseket, illetve szubjektív érzeteket ír le, ezek értelmezése – és ezáltal fordítása – meghatározó a gyilkossági jelenet utólagos megítélése szempontjából. Az egyes szám első személyű retrospektív elbeszélésben a

motivációk értelmezéséhez szorosan hozzákapcsolódnak az ok-okozatot kifejező kötőszavak, a határozószók, a jelzők. Gyergyai így írta le a találkozás első pillanatait: „Mihelyt meglátott, egy kissé feltápáskodott a helyéről, s a kezét a zsebébe dugta. Én erre, természetesen, Raymond-nak a revolverét szorongattam a kabátomban. Akkor ő újra hátrahanyatlott, de a kezét egy percre sem húzta ki a zsebéből. Én eléggé messze, vagy tíz méterre voltam tőle. Némelykor, félig zárt szemhéja mögül, látni véltem a tekintetét. De a képe legtöbbször inkább táncolt a szemem előtt, ebben a lángoló levegőben.” Ádám és Kiss változatában az arab nem „feltápáskodott”, hanem egyszerűen „felült”, „kezét a zsebébe mélyesztve”. A francia szöveg az egymást követő cselekvések leírásához befejezett múlt idejű (*passé composé*) igék sorát használja, azaz az arab előbb felült, aztán a zsebébe tette a kezét. Mindkét cselekvés a lehető legsemmlegesebb hangnemben rögzül, az elbeszélő regisztrálja ezeket az egymást követő eseményeket, de nem minősíti azokat, vagyis az eredetiben az arab nem „feltápáskodott”, és nem is „mélyesztette” a zsebébe a kezét. A következő mondatban az eredeti szöveg továbbra is az igeidő használatával fejezi ki, hogy a Raymond revolverének megszorítása az arab zsebre dugott kezére adott válaszreakció (Gyergyainál ez „én erre”, az Ádám–Kiss-változatban „nekem meg”). A francia a serrer, vagyis szorítani kifejezést használja, ami a befejezett múlt időben sokkal inkább „markomba szorítottam”, semmint „szorongattam”, és mindenképp egy intenzívebb cselekvés *Az idegenben* szereplő „revolverére csúszott a kezem” változatnál. A mondat talán legfontosabb kifejezése azonban a franciában szereplő „naturellement”, amit Gyergyai – a közel szó szerinti fordítást követő stratégiájának megfelelően – „természetesen”-ként vett át, ám az Ádám–Kiss-változatban nem szerepel. A francia és a magyar kifejezés gyakorlatilag tükörfordításként érthető, és mindkét nyelvben van egyfajta kétértelműsége: egyszerre értelmezhető úgy, hogy „logikus következményként” és úgy, hogy „ösztonösen”. Az elbeszélés tehát nem oldja fel a Mersault motivációit illető kételyeket. A retrospektív elbeszélés a „naturellement” szó használatával kísérletet tesz az ok meghatározására, de annak kétértelműségéből adódóan nem fejthető fel, hogy az elbeszélő válaszreakciója tudatos, vagy ösztönös volt. Az eseménysor folytatásaként az arab ismét hátradőlt anélkül, hogy kivette volna kezét a zsebéből. A „fehér” stílusnak megfelelően nincs tehát szó „hátrahanyatlásról”, és az „egy percre se húzta ki” is távol áll a cselekvések semleges regisztrációjától. Ádám és Kiss változatában az elbeszélő „még elég messze” volt, ami a retrospektív narrációban előre vetít egy későbbi történést. A francia eredeti megelégszik azzal, hogy rögzíti a mintegy tíz méteres távolságot, amit „elég messze”-ként értékel. A következő két francia mondat szinte szó szerinti fordításban, a francia szórendet és mondat szerkesztést hűségesen követve jelent meg Gyergyainál. Ádám Péter és Kiss Kornélia azonban éppen azzal adta vissza a francia szöveg lüktetését, hogy a mondat szerkesztést módosította: „Így is magamon éreztem hunyorgó tekintetét. De csak időnként, mert a perzselő levegőben az egész figura szakadatlanul vibrált a szemem előtt.” A „félig zárt szemhéja mögül” kifejezés „hunyorgó”-ra, illetve a „lángoló” levegő „perzselő”-re módosítása egyértelmű nyereség az új magyar fordítás számára. *Az idegenben* „magamon éreztem a tekintetét” szerepel a *Közöny* „látni véltem a tekintetét” kifejezése helyett. Ezzel az Ádám–Kiss-változat azt sugallja, hogy az arab

folyamatosan Mersault-n tartotta a szemét, míg Gyergyainál a „látni véltem” nem tartalmazza a tudatosságot egyik fél részéről sem. A francia a „deviner” igét használja, ami nem utal az arab tekintetének folyamatosságára, és talán leginkább a „ki tudtam venni” kifejezéssel fordítható. Gyergyainál az arab képe „legtöbbször inkább táncolt”, míg *Az idegenben* „szakadatlanul vibrált” az elbeszélő szeme előtt – Gyergyai a „danser” ige szó szerinti fordításával nem tudta átadni a Mersault által felidézett élményt, amely a „perzselő” napsütéssel együtt kellemetlen érzetre utal.

A fenti példák jól mutatják, hogy milyen eltérő fordítói stratégiát alkalmazott 1946-ban Gyergyai Albert és 2016-ban az Ádám Péter és Kiss Kornélia alkotta fordítópáros. Gyergyai a mondatszerkesztés tekintetében szinte teljes mértékben a francia eredetit követte, ám a jelzők, a határozószók és az igék esetében gyakran erőteljesebb, színebb – és feltehetőleg a saját értékítélete szerint „irodalmibb” – változatot használt. A camus-i „fehér stílust” intenzívebbé, az elbeszélést fordulatosabbá tette, miközben a francia mondatszerkezet tükörfordításával a szöveg veszített ritmusából. Ádám Péter és Kiss Kornélia változata a felszínen úgy tűnik, távolabb áll a francia eredetitől, hiszen a mondatszerkesztést szabadabban alkalmazza. Azonban épp a magyar mondat kevésbé kötött szórendjéből adódó szabadság biztosította azt, hogy *Az idegen* visszaadta a francia szöveg ritmusát, illetve emellett lehetőséget nyújtott arra is, hogy ne pusztán a fent említett jelzők, határozószók és igék lecserélésével történjen meg a *L'Étranger* újrafordítása.

Radikálisnak és talán túlzottan magabiztosnak tűnt a kiadó és a fordítópáros álláspontja, miszerint egyetlen mondatot sem tartottak meg Gyergyai Albert hatvan évig regnáló fordításából. Az eredmény azonban azt mutatja, hogy az egyetlen lehetséges úton haladtak, amikor a teljes újrafordításra vállalkoztak. Gyergyai fordítása közel sem volt hibátlan, de stílusát, fordítói stratégiáját tekintve koherens volt, és ha a fordítók csak részleteiben dolgozták volna át, azzal éppen ezt a homogén szövegvilágot szüntetik meg. A „minden ízében” új fordítás tehát nem a fordítói buzgalom túlkapása, hanem szükségszerű vállalás volt Ádám Péter és Kiss Kornélia részéről. (*Európa*)

MIKLÓS ESZTER GERDA

Az idegen megmutatkozása

ALBERT CAMUS – JACQUES FERRANDEZ: *AZ IDEGEN*, FORD. BAYER ANTAL

Képregény és irodalom kapcsolatának problematizálása évtizedek óta tartó folyamat. A külföldön különböző színtereken, például terjesztésben, könyvtárakban, frissen induló képregényes képzések keretében előtérbe kerülő, és leginkább a szóhasználatban (angolul: comics? commix? graphic novel?; itthon: képregény? grafikus regény? album?) megnyilvánuló legitimációs törekvések célja nem az, hogy az irodalmi kánonból a képregény számára is kimetsszenek egy szeletet, hanem az, hogy a képregényt az irodalmi (és filmes és más művészeti) kánonoktól ihletett,

de azoktól független szempontrendszer alapján önmagáért kanonizálják. Képregény és irodalom összemérése ebben a dinamikus párbeszédben időnként káros, időnként termékenyítő hatású. Míg a képregény nem irodalom, lehet irodalmi: erre világított rá a 2018-as Man Booker Prize longlistje, azaz annak a tizenhárom műnek a listája, amelyet a bírák a díjra jelöltként bemutatnak, és amely 2018-ban először képregényt is tartalmazott. Ez az úttörő képregény Nick Drnaso olykor kegyetlen és kíméletlen *Sabrinája* (Drawn & Quarterly, 2018), amelynek egyik fontos témája a modern, internetalapú társadalomban a magány és az intimitás lehetőség, az emberi viszonyok átalakulása.

Képregény és irodalom kapcsolatáról itthon is zajlik párbeszéd, ennek egyik fontos állomása Albert Camus *Az idegen* című regényéből készült francia képregény-adaptáció megjelenése (Athenaeum Kiadó, 2018, fordította Bayer Antal). *Az idegen* Jacques Ferrandez, a klasszikus történetmesélő francia képregényalbum, a bande dessinée (BD) művészetének jeles képviselője adaptálta. Ferrandez, akárcsak Camus, Algériában született, és az afrikai ország annak ellenére maradt hoszszú képregényes karrierjének stabilan visszatérő eleme, hogy családjával együtt gyerekkorában Franciaországba települt. *Az idegen* képregény franciául 2013-ban jelent meg, és három hét alatt harmincezer példány fogyott belőle. (Míg a francia kiadót az érdeklődés nem érte váratlanul, a *Sabrina* kiadója a Booker-jelölés után nem győzte teljesíteni a megrendeléseket.)

Hosszú karrierje alatt Ferrandez számos irodalmi mű, köztük több Camus-szöveg képregény-adaptációját készítette el. Az irodalmi alanyra támaszkodó képregény nemzetközi összehasonlításban talán a francia kultúrában a legelterjedtebb, de az adaptáció még itt sem teszi ki a képregényes örökség olyan nagy százalékát, mint a magyar képregény történetében. Angolul az adaptáció ritka, pont ezért volt hangos például Harper Lee *Ne bántsátok a feketéigót!* (2018) című regényén alapuló képregény fogadtatása. Magyarországon, egyedülálló módon, a képregény 1955 és az 1980-as évek között, valamint sokak számára (sajnos) a mai napig, az irodalmi adaptációval asszociálódott. A megjelölt időszakban a pártállam különböző lapjaiban folytatásokban közölték például Jókai Mór, Mikszáth Kálmán és Rejtő Jenő regényeinek képregényes változatát. A szöveget minden esetben Cs. Horváth Tibor adaptálta, és többek között Zórád Ernő, Korcsmáros Pál és Sebők Imre rajzolták.

Első belelapozáskor szembetűnik, hogy Ferrandez Camus-változata a magyar adaptációs hagyománytól radikálisan eltérő elvek és esztétikai megfontolások szerint épül fel. A legfontosabb különbségek az oldalról vallott felfogásban és a szöveg teljesen másként történő megközelítésében rejlenek. Röviden, Ferrandez adaptációját a panelekre lebontott történetelemek vizualitása (formája, színei) és azok elrendezése viszi előre, és nem a szöveg. *Az idegen* gyakorlatilag lemond a szöveges narrátori szölamról, amelynek dominanciája a klasszikus magyar adaptációs képregény egyik legkomolyabb kihívását adta.

Mivel Camus eredeti regényében meghatározó a szikár prózai nyelv, valamint mivel maga *Az idegen* egy első személyű monológ, különösen érdekes és elgondolkodtató, hogy Ferrandez úgy ragaszkodik Camus mondataihoz, hogy azokat nem egyes szám első személyű narrátori szölamként használja fel. A képregény

dinamikájához nagyban hozzájárul, hogy Ferrandez Mersault-nak a regényben kifejtett gondolatait párbeszédekkel alakítja és helyzetbe illeszti: akár úgy, hogy viszszafejti a Mersault által elbeszélte interakciókat és megrajzolja az elbeszélte jeleneteket, akár pedig úgy, hogy Mersault gondolatmeneteit képzelte jelenetekké alakítja. Ez utóbbira jó példa az, hogy Ferrandez adaptációjában nem az olvasónak meséli Mersault anyja halálhírét, hanem Céleste-nek, a vendéglősnek. Így az eredeti elbeszélő szöveg a képregényben egy több panelben megjelenített párbeszéd része lesz, egy konkrét helyzetben hangzik el, és jelen időben bontakozik ki. Míg Ádám Péter és Kiss Kornélia regényfordításában azt olvassuk, hogy „[Céleste és a vendégek] Elmenet még az ajtóig is kikísértek. Egészen össze voltam zavarodva, előbb még Emmanuelhez is fel kellett mennem, fekete nyakkendőt meg karszalagot akartam tőle kölcsönkérni. Neki a nagybátyja halt meg néhány hónapja” (Ádám és Kiss 10.), addig a képregényben Ferrandez megmutatja magát a kikísérést, és a gyászszalag kölcsönkérésének ötlete a Mersault-t vigasztalni akaró Céleste-től származik, akárcsak az információ Emmanuel nagybátyjának haláláról (Ferrandez 7.). Az összezavarodottság érzése sosincs kimondva, azt elsősorban Mersault arcáról lehet leolvasni az oldal utolsó két paneljén (Ferrandez 7.).

A narrátor szövegének jelenetekké alakítása azért is szükséges, mert a képregény médiumában a megmutatáson van a hangsúly: az éppen olvasott panelben itt és most, a cselekmény helyén és jelen időben mutatkozik meg az adott mozzanat. Ehhez az ábrázolásbeli mozzanathoz képest a korábban olvasott panelek a múltat, a következők pedig a jövőt képviselik. A szekvenciákba (és oldalkompozíciókba) rendezett panelek (vagy egyéb vizuális egységek) sodrása miatt a cselekménysort kézenfekvő képregényben ábrázolni, az árnyalatok, érzések ábrázolása pedig vagy lelassítja a történetet, vagy a szöveges elemek feladata lesz. Domináns narrátori szólam nélkül Ferrandez adaptációjának az az egyik kihívása, hogy érzékeltesse azokat az árnyalatokat, gondolatokat és érzeteket, amelyek Camus prózájában kulcsfontossággal bírnak.

Camus szövegének egyszerű elbeszélői szólamként történő átemelése és eme narrátori kommentárok illusztrálása helyett Ferrandez kétfajta vizuális stratégiára bízta az árnyalatok, benyomások és érzések érzékeltetését. (Időnként, de egyáltalán nem dominánsan, van természetesen narrátori megszólalás, erről később írok.) Egyrészt nagyobb méretű festett életképeket használ, melyek városi tereket és időtlennek tűnő festett tájképeket ábrázolnak. Másrészt egy ellentétes logikát követő megoldást is alkalmaz: egy-egy mozzanatot kisebb méretű, de ugyancsak szöveg nélküli panelekben ábrázol. E két vizuális stratégiával és ábrázolásbeli technikával, amelyek egyébként Ferrandez munkásságát is végigkísérik, már rögtön a képregény első oldalán megismerteti az olvasót.

A regény híres nyitó mondatait Ferrandez adaptációjában megelőzi egy néma oldal. Az első két mondat Ádám Péter és Kiss Kornélia regényfordításában így hangzik: „Ma meghalt a mama. Vagy tegnap, nem is tudom” (9.), Bayer Antal képregényfordításában pedig „Ma meghalt a mama. / Vagy talán tegnap... nem is tudom” (6.). Az, hogy Ferrandez nem ezekkel a jól ismert szavakkal, hanem egy néma oldallal kezd, egyrészt elveszi a felütés direktségét, másrészt megmutatja, hogy nem csak a Camus-tól vett mondatok, hanem a képi sík is részt vesz a narrációban.

Az *idegen* képregény első oldala megoszlik a két ábrázolási stratégia között. Az oldal első felét elfoglaló nyitókép napban fürdő házsort és utcát ábrázol, elmarad a képregények felütésekor sokszor használt helyszín- és időpontmegjelölés. Az, hogy a tablónak nincs kerete, szintén az időtlenség érzetét erősíti. Ehhez hasonló festett tablók a rálátás, a perspektíva lehetőségének ígéretével kecsegtetnek a képregény folyamán, nem mennek közel a szereplőkhöz. A domináns panelméretnél általában nagyobb festett képek Camus narrátori szölamának távolságtartó aspektusát erősítik: vizuálisan is távolságot tartanak a szereplőktől, például Mersault vagy Marie gyakran ábrázolt arcától vagy apró mozzanatokra bontott cselekedetektől. De a tablók magába a képregény befogadásába is egyfajta távolságot csempésznek azáltal, hogy megakasztják a cselekménymozzanatokat tartalmazó panelek sodrását.

A cselekménymozzanatokat tartalmazó panelek kisebbek, mint a festettek, és Ferrandez az első oldal második felében kezdi használatukat. A fekete kontúrokra épülő, kézzel rajzolt, de digitálisan színezett panelek viszik előbbre a cselekményt. Ez a fajta ábrázolásmód dominál a képregényben. Csak a két vizuális történetmesélési stratégia szótlán bemutatása után, a második oldalon kezdi Ferrandez Camus szövegének felhasználását. A már idézett nyitó mondatokat Ferrandez kettébontja, és két kisebb méretű panelbe helyezi el. A panelek az alvó Mersault-t mutatják a buszon, immár úton a temetés helyszínére. Az út hosszát, a tenger és a napfény leendő fontosságát festett tájkép érzékelteti.

Mint írtam, ritka a narrátori hang a képregényben. A mama haláláról tudósító két mondat egy olyan önreflexív narrátori szölamot kezd meg, amely egészen Mersault börtönbe kerüléséig (92–93.) nem folytatódik, majd ezen a ponton azonnal meg is szakad. Ferrandez valóban képek sorozatával szeretne mesélni. A narrátor csak a képregény végén tér vissza, és itt, érdekes váltással, dominánssá válik (109., 111–113., 118–124., 132–134.). A börtönben töltött idő ábrázolásakor az első személyű narrátor felfedi Mersault gondolatait a kivégzésről, apjáról, a fellebbezésről, míg a képi sík a magányos Mersault-t mutatja. Mersault egyetlen társa a zárkában magának a zárkának az anyagszerűsége: Mersault arca mellett egyértelműen ez a materialitás foglalkoztatja Ferrandezt, aki hol részleteiben, hol elmosódott festékekkel, hol a fal egyenletlenségeit kiemelve többnyire a panelek szélére száműzi Mersault-t, hogy ennek a szikár materialitásnak teret engedjen.

Camus eredeti szövegének használata a zárlatban az egyes panelek narrátori szölamaiban klasszikus és kockázatmentes megoldás, még Ferrandez realista, kévéssé kísérletező képregényes adaptációjában is biztonsági játék. A zárlat emiatt élesen elkülönül a képregény többi részétől, hiszen az olvasó és a karakter elválasztására tett vizuális és történetmesélési kísérletek után a vallomásos narrátori szölam felerősíti azt a benyomást, hogy beleláthatunk egy idegen gondolataiba. Pontosan ez, a karaktertől való távolságtartás, amelyet vizuális eszközökkel és Camus szövegének helyzetekbe illesztésével oldott meg Ferrandez, adja az adaptáció elsődleges sikerét. (*Athenaeum*)

Madarak és emberek

JONATHAN FRANZEN: *A VILÁG VÉGÉNEK VÉGE*; FORD. BART ISTVÁN

Jonathan Franzen az egyik legjobban jegyzett kortárs amerikai szerző: terjedelmes regényeinek megjelenését kitüntetett kritikai és olvasói figyelem övezi, kialakult rajongótábora mellett számos ellenséget is sikerült szereznie az amerikai kultúra és média kurrens állapotára tett megjegyzései révén, és korábbi esszéi is kitüntetett hivatkozási pontnak számítanak a kortárs irodalmi és kulturális összefüggések tárgyalásakor. Franzen 2018-as esszékötetében, a *The End of the End of the Earth*-ben – a magyarul *A világ végének vége* címmel napvilágot látott fordítás (erről egy kicsit később) ajánlója szerint – „pályája csúcán a nagy regényíró a klímaváltozás problémáját járja körül”. Jól tudom: fülszöveget, ajánlót bírálni nem jelent túl nagy kritikai kihívást, mégis azt kívánom, bárki fogalmazta a borítóra a cím alá ezt a félmondatot, szemernyi igazságot elrejtett volna benne. Franzen valóban népszerű szerző, „nagyságához” azonban férhet némi kétség, s pályája eddigi „csúcát” is a kritikai közvélekedés szerint az eredetileg 2001-ben, vagyis az amerikai kortárs irodalmi piac logikája szerint régen publikált *Javítások* jelentette. Az esszékötet pedig csak részben szól a klímaváltozásról, inkább csak az arról való értelmes és hatásos beszéd lehetőségét taglalja – több más, így irodalmi témák között.

Nem tagadom, elfogult vagyok Franzennel szemben. Elfogultságom oka a szerző túlértékelttségében keresendő, mely – és itt egyetértek Franzen legszigorúbb kritikusaival, így Robert L. McLaughlinnal – egyrészt annak köszönhető, hogy bár ő maga folyton ágál az irodalmi diskurzust jelentősen háttérbe szorító kortárs tömegkultúra és vizuális média dömpingje ellen, ez egyáltalán nem akadályozza meg abban, hogy saját történeteinek működését éppen ez utóbbiak mintázataiból építse fel. Ráadásul szerzői imázsának építésekor is magabiztosan hagyatkozik a tömegkultúra és a bulvár központi paradigmájának számító, szenzációt keltő botrányra. Jonathan Franzen úgy szeretne irodalmi-közéleti szereplő lenni, hogy ebbéli tevékenysége nem csupán kilép az általa egyébként kiemelt fontosságúnak tulajdonított irodalmi keretek közül, de – talán éppen ennek ellenpontjaként – a saját irodalmi szövegeinek uralkodó pszichológiai képleteként a szégyent alkalmazza. Ez az összetett franzeni működésmód – az irodalmi szerző és a közéleti szerep disszonanciája – véleményem szerint morális természetű aggályokat is felvet Franzen regényeiből és esszéiből álló irodalmi munkásságának vonatkozásában. Ezek az aggályok pedig a szerzői szerepvállalással – illetve az azzal kapcsolatban érzékelt válsághelyzettel – hozhatók összefüggésbe, s nincs ez másképp *A világ végének vége* címmel magyarul megjelent kötetrel kapcsolatban sem.

Már a kötet nyitó szövege, az *Esszéírás zord időkben* is magának az írás értelmének a kérdését feszegeti, s ezzel egy korábbi, jelentős karriert befutott Franzen-esszé címében megfogalmazott kérdésre rímel. *Why bother?* – vagyis miért vegye magának a fáradságot a kultúra munkása, hogy regényt írjon, s miben áll a feladat iránti eltökéltségből fakadó felelősségérzet, kérdezte 1996-ban a *Harper's* hasábjain megjelent esszéjében a jelentős írói fordulat előtt álló szerző. Franzen akkor a

választ az irodalom tragédia iránti fogékonyságában, kéretlen kifejezőkészségében, a szerinte a nemi szerepek és az etnikai határok által keretek közé szorított, általános érvényű sokszínűség visszaszerzésében vélte felfedezni. *A világ végének vége* szövegei is ezt az elkötelezettséget és felelősségérzetet igyekeznek kiterjeszteni. „Az esszéírás zord időkben”, mely címét Dale Jamieson *Reason in a Dark Time* [*A józan ész zord időkben*] című könyvétől kölcsönzi (a nyilvánvaló kapcsolat elkerüli a fordító figyelmét, lásd: 76.), tehát a korábbi szöveg vállalását folytatja. A kötet központi metaforáját felhasználva Franzen itt kifejti, hogy nem a közvélemény időjárásváltozásai érdeklik, hanem „meg akar[ja] változtatni a klímát” (39.), annak a közegnek a keretfeltételeit, melyeken belül a vélemények egyáltalán megfogalmazódhatnak a közéletben. Ehhez a „klímaváltozáshoz” kívánnak a kötet esszéi is adalékul szolgálni, s a feladat nehézségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a témát és a módszert bevezető nyitó szöveg maga is Franzen egy korábbi, a kötetben szintén közölt írásának sikertelensége felett lamentál.

Ez az írás, a „Védjük meg, amit szeretünk” [„Save what you love” – „Mentsd meg, amit szeretsz!”, az igazság melletti harcok kiállásként jelent meg még 2015-ben a *The New Yorker*-ben, s azért kárhoztatta a Nemzeti Audobon Társaságot, az amerikai madárvédők civil szervezetét, mert a madárvédelem ügyét a klímaváltozás szolgálatába kívánta állítani, holott „míg komoly tudományos kutatások több[.] mint hárommilliárdra teszik az Amerikában évente ütközésekben [collision] elpusztult és kóbor macskáktól [sic!] megölt madarak számát, egyetlen madár pusztulása sem írható közvetlenül a klímaváltozás számlájára” (73.). Vagyis Franzen igazságérzetének felhorgadását egyfelől a civil szervezet álságos viselkedése váltja ki, másrészt viszont kénytelen szembesülni azzal, hogy a tudományos igazságok megosztása (a madarak pusztulásához az üvegfelületekbe történt becsapódások és a házimacsák csillapíthatatlan vadászszenvédélye mellett a szárnyasok élőhelyének zsugorodása járul hozzá a leginkább) hatástalannak bizonyul, s nem kívánt ellenreakciókat vált ki. A szerző véleménye egy marad a sok között, és sem a klímaváltozás elleni küzdelmet, sem pedig a madárvédelem ügyét nem segíti. Így az *Esszéírás zord időkben* egyben a józan ész, a gondolat, az esszé nyelvének hatékonyságát mérlegelő metaszöveg, mely a szerző – és mások – politikai elköteleződésének megnyilvánulásait teszi retorikai mérlegre. Azt, hogy mire jók a politikai érvek, s milyen érzéseket tápláljunk „a környezetvédelmi aktivisták iránt, akik húsz éve nézik szorongva, hogyan fogynak a győzelmi esélyeik”, vagy „az alternatív-energia-ipar dolgozói iránt, akiknek el kell tartani a családjukat”, „a környezetvédelmi NGO-k [sic!] iránt, melyek azt hitték, végre megtalálták azt az ügyet, melynek révén felrázhatják a világot, vagy a politikai baloldal iránt, amely, miután a neo-liberalizmus egymástól elszigetelt fogyasztókká redukálta a választópolgárokat, a klímaváltozásban találta meg az utolsó hatásos érvet a kollektívizmus mellett” (40.).

Franzen jobb pillanataiban el tudja hitetni az olvasóval, hogy őt mindez nagyon is érdekli. Érvelésében azt is képes bemutatni, hogy – ha valami, akkor – a klímaváltozás megállításaiban a természetvédelem kipróbált elképzelései lehetnek segítségünkre: nem csupán azonosulnunk kell annak alapeszméivel, de lokálisan kell cselekednünk, és látnunk kell munkánk értelmét, annak közvetlen környezetünk-re gyakorolt hatását. Ám az esszéírónak arra is képesnek kell lennie, hogy felkelt-

se és megőrizze az olvasó figyelmét, számára releváns módon és plasztikusan találja a problémákat, s bizonyítsa: ezek közvetlenül, egzisztenciálisan is érintik őt. Franzen esszéi ennek a hatásos, meggyőző erejű nyelvnek a központi metaforáját javarészt a madarakban látják: ennek a központi trópusnak a kibontása a *Miért fontosak a madarak?* című, meglehetősen rövidre sikeredett esszé. Franzen azt állítja, hogy a madarak fontossága abban áll, hogy „ők az utolsó szál, amely bennünket még a gyorsan enyésző természethez fűz”, s ekként „[a] madarak valójában az *erkölcsi [ethical]* értékeinket fenyegető veszélyeket jelzik” (60.). Vagyis a madarakkal való emberi törődés mértékén lemérhető, hogy az emberi faj képviselőiként mennyire vagyunk mások az állatvilág többi fájához képest, mennyire vagyunk humánusak, s így méltók a földi erőforrások kisajátítására és emberséges újraosztására, végső soron a természethez fűződő, reflektált viszony kialakítására. Franzennek ez a humanista érvelése, miszerint a kivételes emberi képességek kivételes felelősséggel is járnának, kiegészül egy, a kötet lapjain úton-útfélen visszatérő esztétikai érveléssel is. A madarak azért szépek, mert mások, s másságuk abban áll, hogy ha egyáltalán tudomást vesznek létezésünkről, nemigen törődnek vele.

Ennek az ornito-esztétikai fejtegetésnek a demonstratív csúcspontja a császárpingvinnel való találkozás a kötet címadó esszéjében. Franzen azonban mintha híján lenne azoknak a nyelvi eszközöknek, melyek segítségével visszaadható lenne bármi is a madarak általa természetesen tartott másságából. A találkozás leírása mintha a franzeni esztétika és etika vonatkozásainak állatorvosi lova lenne: ugyan a beszélő korábban megfogadta, hogy nem fog fényképeket készíteni az antarktiszi utazás során (a kortárs tömegkultúra vizuális aspektusának visszautasítása), mégis kénytelen leírni a találkozást, s ehhez a kortárs tömegkultúrából kölcsönzi a hasonlatot, a császárpingvint pedig a nevében rejlő utalásrendszer segítségével tovább antropomorfizálja: „a császárpingvin úgy állt ott, *mintha sajtóértekezletet tartana*. Mögötte megjelent egy csapat Adélie-pingvin, mintha a *kísérete* lettek volna, a *császár* pedig nyugodt *méltósággal* fogadta a *sajtó munkatársait*. Aztán kisvártatva *kényeskedve* kinyújtóztatta a nyakát. Hajlékonyságát és egyensúlyérzékét demonstrálva, de *korántsem hetvenkedve*, az egyik lábával megvakarta a füle tövét, miközben egyenes derékkal, biztosan állt a másikon. Aztán mintegy aláhúzva, hogy milyen *otthonosan érzi magát köztünk*, elaludt” (291., kiemelés tőlem – S. B. L.). A madarak *mások*, de eközben olyanok is, mintha emberek lennének. Így a madarász Franzen vágyát, hogy minél több endemikus (azaz a világon sehol más hol elő nem forduló) madárfaj példányát pillantsa meg (187.), nehéz nem ugyanennek a paradox vágynak, a másság megragadására és eltüntetésére irányuló akaratnak a megnyilvánulásaként értékelni. Ha pedig mindez még mennyiségi szemlélettel is társul (ezt hívják az amatőr madarászok „strigulázónak” [lister] – 20.), mint az *Ami kimaradt* című esszében, akkor egyenesen a gyarmatosító tekintet katalógizálásra és birtokbavételre irányuló törekvését pillanthatjuk meg benne. Ez a kötet egészére kivetítve azt eredményezi, hogy a madarakra kevésbé fogékony olvasó egyszerűen elveszítheti érdeklődését a leginkább csak a felsorolás elemeiként szerepeltetett egyes madárfajok vagy úgy általában a madarak iránt.

Franzen, az amatőr madarász és természetvédő az emberi találkozások ábrázolása esetében is hasonló stratégiát követ. Amikor „a klímaváltozás merőben más

kategóriába eső” problémájával szemben – mely „súlyosan megzavarja az emberi elmét” (79.), s amitől végleg megfeneklik a felvilágosodás projektje – saját kapitalizmuskritikáját is sutba dobva a „tulajdonosi tudat” helyi szintű kifejtését tekintti a sikeres környezetvédelmi munka előfeltételének, akkor abban a fentebb kifejtett etikai és esztétikai ellentmondások köszönnek vissza. A helyzet felmérése, miszerint „[a]lkárcsak a globalizmus, a klimatizmus is elidegenít” (96.), véleményem szerint helyes, az azonban ahogyan Franzen az elidegenedés ellenszerét elképzei, éppen azokat a struktúrákat (jelen esetben a magántulajdon eszméjének a természetvédelmi kiterjesztését) ismétli, melyek magának a problémának a kialakulásáért felelősek. Így hát Franzen gondolatmenetei jobbára megmaradnak a diagnózis kísérletének szintjén, mint amikor arról ír, hogy a klímaváltozás felfogható „a globális kormányzat kríziseként, piaci csődként, technikai kihívásként, a társadalmi igazságosság kérdéseként, és így tovább” (77.), vagy amikor a technológia hosszú távú hatásait mérlegelve felteszi a költői kérdést: „De mi lesz azokkal a tömegekkel, amelyek olyan mohók, vagy épp annyira magányosak, hogy nem képesek ellenállni a technika csábításának, netán olyan szegények, vagy annyira kizsigereli őket a munka, hogy beszippantja őket a [technológiának való kitettség] ördögi kör[é?].” (109.).

A kötet legfőbb értékét Franzen gondolkodói erényeinek kellene biztosítaniuk, hiszen mégiscsak esszékről van szó, ám ez egyáltalán nincs így: az a visszatérő benyomása támadhat az olvasónak, hogy Franzen mintha nem gondolta volna át eléggé azokat a témákat, melyeket írásai tengelyébe állít. Kivételt szinte csak az irodalmi témájú esszék jelentenek, melyek magasan a kötet általános színvonalára fölé emelkednek. A főként a ma is élő és alkotó Vollmannhoz és – kisebb mértékben – a korábban öngyilkosságot elkövető David Foster Wallace-hoz fűződő barátság eltűnése felett lamentáló *Egy barátság* kiválóan méri fel a pályatárs esztétikájának és írói habitusának kérelhetetlenségét, az „életanyag” gazdagságát, nagyszerű stilisztikai érzékét (154.). Mindazonáltal az esszé, bár érzékelteti, képtelen választ adni arra, miért is szakadhatott meg közöttük a kapcsolat, s ennek mi köze lehet Vollmann *Atlaszának* központi motívumához, „a szerző magányosságához” (153.). Az Edith Wharton életművét elemző *Kinek szurkol az olvasó?* című írás viszont mind szándékait, mind gondolatmenetét tekintve a kötet legjobban sikerült darabja: nem csupán összetett, rendszerszintű értelmezés a szövegekről a szerzői biográfia tükrében, hanem olyan irodalomtörténeti távlatokba is kitekint, melyek egyrészt komoly szakmai érdeklődésre is számot tarthatnak, másrészt kijelölik Franzen irodalmi tájékozódásának és önmeghatározásának eddig kevésbé feltárt vonatkozásait. Ahogyan ő fogalmaz: „...bízást felvethetjük, hogy az amerikai regényirodalom közismert genealógiái (Henry James és a modernisták, Mark Twain és a realisták, Herman Melville és a posztmodernek, Zora Neale Hurston és a fekete öntudat irodalma [literature of black identity]) mellett létezik egy kevésbé ismert vonulat is, amely William Dean Howells-tól vezet F. Scott Fitzgerald-hoz és Sinclair Lewishoz, tőlük pedig Jay McInerney-hez, illetve Jane Smiley-hoz, és hogy ezen a szálon Wharton az összekötő kapocs.” (162.) Az irodalmi esszék gondolati szintjének minőségi elkülönülése arról is tanúskodik, hogy Franzen – minden próbálkozása ellenére – mintha megmaradt volna olvasónak, aki jobban érti a szövegeket,

mint a vélhetőleg valós emberekkel történő valós találkozásait. (A teljes képhez hozzátartozik, hogy a figyelmes olvasó is bepillantást nyerhet a franzeni életmű lehetséges önéletrajzi vonatkozásaiba: mint ahogyan például a „Manhattan, 1981” című esszé is érzékletesen vázolja Anabel és Tom kapcsolatát a szerző *Tisztaság* című regényéből.) Ezt a benyomást az is erősíti, hogy ezeknek a leírásakor megmarad afféle antropológiai adatközlőnek, aki rekonstruálja és leírja a találkozás körülményeit és a számára tanulságokkal szolgáló, partnereitől származó belátásokat. Az esszék így helyenként meglehetősen didaktikusnak hatnak, s a klímaváltozás okozta károk pedagógiai ellensúlyozásáról írott franzeni tanácsok akár a kötet látásmódjára is vonatkozhatnak: „A biodiverzitás csak elvont fogalom, ellenben a Santa Rosa Nemzeti Park egy légkondicionált szobájában, sok száz fiókban őrzött preparált és névvel ellátott guanacastei lepkeféle nagyon is valóságos” (93.). Ugyan Nabokov lepkék iránti szenvedélyét és írásainak kapcsolatát is eszünkbe juttathatná az idézett passzus, ám én inkább arra vonatkoztatnám, ahogyan „pályája csúcán a nagy regényíró a klímaváltozás problémáját gondolja végig”: madarak és emberek; madarak mint emberek; endemikus emberek – mind felkerültek az amatőr lélek- és természetbúvár listájára.

És ha már a „a pályája csúcán járó, nagy regényíró” művének megjelentetésére vállalkozik egy kiadó, akkor nem ártana némi figyelmet fordítani a szöveggondozásra. A fordítás ugyan nem teljesen stílustalan, de – javarészt a jelzői és határozói mellékmondatok jelzőkké és határozókká alakításának hiányában, tetéзва mindezt a feleslegesen alkalmazott igeikötőkkel – eltéveszti az eredeti angol szöveg ritmusát. Az sem ártott volna, ha valamiféle következetesség figyelhető meg bizonyos terminusok átültetésében: az NGO legyen magyarul civil szervezet, ne hol ez, hol pedig az; a gyarmatosítás és a kolonizáció, az etika és az erkölcs pedig ugyan rokonértelmű szavak, használatuk azonban egy gondolatmenet esetében árnyalatnyi, ám fontos különbségek hordozója. Ráadásul a címadó szöveg – és így az egész kötet – többértelműségét sem sikerült visszaadni: a *The End of the End of the Earth* ugyanis nem csupán az apokaliptikus beszédmód szimbolikus be- rekesztésére utal (az „end” kifejezés időbeli vonatkozása), hanem (a világ kifejezés helyett az eredetiben a Föld szót szerepeltetve a térbeli vonatkozásokat kiemelve) az ismert világból való kilépésre, megidézve ezzel a szerző egy másik, *Diszkomfortzóna* címmel megjelent kötetét. Így talán szerencsésebb – ám marketingmegfontolásokból kétségkívül ostobább – cím lett volna *A Föld sarkain is túl*. Ilyen mélyégű szöveg- és életműismeret talán elvárható a kiadótól és a szerkesztőtől és a fordítótól, különösen, hogy a már több Franzen-mű magyarításáért is felelős, veterán fordítóval dolgozhattak együtt már eddig. (21. Század Kiadó)

SÁRI B. LÁSZLÓ

A nagy kérdés

PHILIP ROTH: *ISTEN VELED, COLUMBUS ÉS ÖT ELBESZÉLÉS; NEMESIS; FORD.*
NEMES ANNA

Minden összehasonlítás sántít – olykor nagyon, olykor kevésbé –, de talán hasznos lehet; induljunk ki tehát egy párhuzamból. Carl Czerny (1791–1857) nagy tehetség volt; elég, ha annyit mondunk, hogy Beethoven tanítványául fogadta, jóval később pedig ő tanította Liszt Ferencet. Biztos, hogy jelentős zongorista és kiváló tanár volt. Amiért mégis fennmaradt a neve, azok az etűdök – könnyű darabok a tanulók részére, olyan zeneművek, amelyek a gyakorlást, a technikai fogások elsajátítását, a helyes tempó, billentés, dinamika kiismerését szolgálják. Míg a Czerny-etűdökkel a zongorázni tanulók máig naponta találkozhatnak, a jeles pedagógus egyéb műveit alig játsszák – pedig (állítólag) nem színvonaltalanok, csak épp nem elég érdekesek.

Philip Rothról csak azért juthat eszünkbe Czerny, mert ma már kénytelenek vagyunk úgy olvasni a kitűnő amerikai író prózáját, mint aminek minden fogása, trükkje, történetvezetése és hangütése az írói iskolák (kreatív írói kurzusok) tananyagából köszön vissza. Mintha csak azzal a céllal íródtak volna, hogy demonstrálják: így kell fogalmazni, így kell bizonyos hatásokat elérni, így kell alakítani az elbeszélést. Elhűlve ismerünk rá mindazokra a szerkesztési elvekre, amelyek – ma már – közismertek, az evidencia erejével hatnak; mintha csak arra volnának teremtvé, hogy kiismerjük (és utánozzuk) a működésüket, s afféle példatárul szolgáljanak.

De nagyon igazságtalan az összevetés. Roth nagyon is innovatív, izgalmas és nagy hatású alkotó, az csak a (szerencsétlen? szerencsés?) körülmények körébe tartozik, hogy több mint fél évszázaddal keletkezésük után szövegei a szokásos példatárak és a tanulni vágyók mintáivá váltak. És, végtére is, a zongorista növendékek is elővesznek egy-egy Bach-, Mozart- vagy Chopin-darabot... Vagyis: Roth olyasfajta klasszikussá vált, akiről azt hisszük, hogy kiismerhető, aki iskolát teremtett (s ezért benne magában is azokat fedezzük fel, akikre hatott), és így otthonos, ismerős, élvezetes. Persze, különleges olvasói öröm, ha fölismerjük a szabályokat, mindazt, amit gyakorlatával tanít – még ha ez nem is ambíciója (bár kétségkívül: ez lett a szövegek sorsa) –, és rájövünk, mennyiben megújító, mennyiben hagyományőrző, milyen utakat választ, és milyeneket utasít el.

Csak néhányat emeljünk ki ezek közül. Először is, Roth határozottan nemet mond a rövid történetek egyik megszokott, bevett receptjére: „legyen egy bomba sztorid”, egy igazán fordulatos és váratlan kimenetelű történeted; mindaz, amit Roth (elbeszélője) elmond, az legtöbbször elmondásra alig érdemes, banális, hétköznapi, érdektelen. Voltaképpen nehézséget éppen az okozna, ha be akarnánk számolni róla, mi is volt az olvasott történet veleje – s ha valami emlékezetes marad, az semmiképpen nem a jó sztori.

Jó, ne essünk túlzásokba – *A zsidók megtérése* című novellában mégiscsak iszonyúan feszült helyzetről van szó: leugrik-e az iskolaépület tetejéről Ozzie, és vajon épp a tűzoltók kifeszítette ponyvába-e? Mit akar, mikor elégeli meg, és hogyan

dönt? Izgalmas történet, mégiscsak – de Roth trükkje pontosan az, hogy minden egyes írásban rákérdez: valami magánérdekű kis kellemetlenségről van szó? Vagy igazi, nagy tragédiáról? Ami zárt körben, kevesek számára s nem is létfontosságú ügyben történik, az vajon *lényegében* különbözik az emberiség sorsfordító tragédiáitól? A kis konfliktusok nem teszik-e ugyanúgy próbára azokat, akiknek „komoly” kérdésekben kell döntést hozniuk? A hagyományos (izgalmas) sztoritól való idegenkedés tehát nemcsak a relativizálást, a bombasztikusságtól történő távolságtartást jelenti, hanem világkép sejlik fel mögötte. Nincsenek önmagukban vett kiélezett, sorsdöntő vagy súlyos történetek – az átélés, a megtapasztalás, a szereplő(k) viselkedése teszi őket azzá. És persze mindennek a *megírása*; az, hogy az olvasó képes legyen a történethez (bármilyen érdektelen is) fűződő reflexiókat megfigyelni és megérteni.

Másodszor – némileg összefüggésben az első jellegzetességgel – Roth semmiképpen nem akarja a lezárában felemelni, kiélezni vagy lekerekíteni az elmesélt történetet. Mára ez is nagyon ismerőssé vált, de a korban (hatvan ével!) még korántsem volt megszokott. Nem is igen lehet erről sokat mondani, annál is kevésbé, mert minden elharapott, rövidre zárt, váratlan befejezés más és más. Közös talán csak annyi bennük, hogy hiányérzetet kelt – éppen a ki nem mondás, az el nem mesélt dolgok (ki tudja, mennyi), az elhallgatott folytatás indítja be az olvasó képzelőerjét és értelmezési folyamatát. Akkor tudunk igazi tanulságokra jutni, ha leíratlan marad. Nem nehéz itt is világképi háttérre következtetni: az elbeszélő *realista*, aki tudomásul veszi, hogy megoldások, lezárások, befejezések csakis az irodalomban vannak, és nem az életben. Márpedig ő az életet írja, mintha csak kiszakítana belőle egy darabot, mit sem törődve a folytatással, a kiragadott történet visszahelyezésével a nagy egészbe. Ez, amennyiben úgy tetszik neki, az olvasó dolga.

Harmadjára említhetnénk az *arányok* kérdését. Roth (elbeszélője) pimaszul, bátran rúgja fel a megszokott (várható, bevett) arányokat – nemcsak a befejezések rendkívül szűkszavúak, hanem a történet szerkezete is szeszélyesen alakul. Az *Isten veled*, *Columbus* története annyi volna, hogy Neil megismerkedik Brendával, egymásba szeretnek, majd szakítanak – ehhez képest a szakítás maga mindössze egy-két lapot kap, viszont Brenda bátyjának esküvőjénél, az ott megjelenő családtagoknál vagy Brendáék családi szokásainál hosszan elidőzik az elbeszélő-főszereplő. Holott ezek nem visznek előre a végkifejlethez, ahogyan egyes mellékszereplők jellemzése, külön történetei sem.

Vagyis... talán mégis. Az olvasó mindig konvenciók rabja, ahhoz szokott, hogy egyenes vonalú ok–következmény láncolattal számoljon. Neil és Brenda szakításához nyilván – gondolhatnánk – Neil és Brenda kapcsolata vezet el. De talán nem véletlen, hogy annyi mellékszereplő nyüzsög, cselekszik és beszél a kisregény lapjain. Az aránytalanságok talán okkal és céllal vannak ott: nem egyszerűen szeszélyes elkalandozások, lassítások, színesítések. Neil nem számol be arról, hogy hogyan ítéli meg Brenda családját és közegét – de lehetséges, hogy nagyon is ideges, hogy bosszantó és nevetséges számára, hogy igyekszik távol tartani magát mindentől, még ha Brenda iránti szerelme odaköti is. (És talán nem véletlen, hogy Brenda családneve – Patemkin – annyira emlékeztet a látszatfalut építő orosz nemesére...) Neil a pár évvel korábban született Holden Caulfield (Salinger: *Zabhegyező*) roko-

na, aki keserűen és idegenkedve veszi tudomásul az elnyomó, minden erejével rázúduló, avított és érdektelen felnőtt-világot.

Az *Isten veled*, *Columbus* soha nem lépi át a szatíra határát, pedig ott billeg: csupa százalmas és nevetséges figura veszi körül főhősünket, mi sem volna könnyebb, mint mulatni rajtuk, még egy kicsit elrajzolni kontúrjaikat, kiemelni meg rögzött szokásaikat. De a főszereplő-elbeszélő nem tud, és főleg nem akar egy olyan szilárd pozícióba helyezkedni, ahonnét bárkit kinevethetne. Egészen más helyzetet foglal el – és ez a többi írásra ugyanígy érvényes: saját érzései, viszonya a külvilághoz, ítéletei és tetteinek mozgatórugói megannyi *rejtély*. Az *Isten veled*, *Columbus*nak rögtön az elején nem értjük, miért enged meg magának Neil némi kellemetlenkedést, épp azzal a lánnyal szemben, akit meg akar hódítani; s egyáltalán, miért éppen úgy beszél másokkal, miért úgy cselekszik, mi a cél, az ok, a magyarázat – mennyi ebben a tudatosság, ő maga ismeri-e saját mozgatórugóit, és miért nem osztja meg ezt olvasóival. Van ebben némi nyoma Hemingway makacs és jellegzetes szűkszavúságának, a belső világ kirekesztésének, ahol csakis a cselekedetek és az elhangzó szavak számítanak – de részint nincs Rothban efféle vas-következetesség, részint pedig más célt szolgál: hogy az összes itt tárgyalt szöveg alapkérdését újra meg újra feltegye.

Ki vagyok én?

Roth szereplői, noha a körjük szövődő történetek mintha nem is ezt sugallnák, minduntalan ezzel a kérdéssel néznek szembe. Nem mindig tudják, mikor mit miért mondanak, miért éppen úgy viselkednek – olykor igyekeznek valami megokolást adni, de mintha nem fektetnének ebbe túl sok energiát, és kérdés, mennyire hihetünk nekik. Öncsalásokkal, elhallgatásokkal, végig nem vitt gondolatmenetekkel, be nem vallott érzésekkel van tele valamennyi írás – s végül is mindegyik végén tanácstalanul, túl sok megoldással, kérésekkel teli marad ott az olvasó (és minden bizonnyal maguk a szövegek hősei is).

Mondhatnánk, hogy ez a pályakezdő író „útkeresése”, „a fiatalság alapkérdése”, és sorolhatnánk a hasonló közhelyeket. A döbbenetes az, hogy vagy ötven évvel később, a *Nemesis* című regény – egészen másként ugyan, de – felveti ugyanezt a kérdést. Ha az első kötet kisregényében és novelláiban az identitás, a viselkedéss-repertoár, az érzelmi készlet meg a kommunikáció módjai válnak feladvánnyá – itt, ebben a 2010-es (utolsó) regényben élet-halál kérdésévé válik, hogy a főhős mit tesz, jól teszi-e, amit csinál, s hogy ő maga mit gondol erről. El lehet mondani a történetet, a végkimenetel ismeretében is szívesen olvassa majd bárki: egy fiatal testnevelő tanár a gyermekparalízis-járvány dühöngése idején, 1944 őrájton forró nyarán foglalkozik a város gyerekeivel, sok tanítványa meghal, vagy egy életre megnyomorodik; ő él a lehetőséggel, és elmegy egy nyugalmas hegyi táborba, amelyet mintha elkerülne a kór. Csakhogy ott is elkezdődnek a megbetegedések, sőt a tanár maga is elkapja a gyermekbénulást. Meggyőződése, hogy ő maga szabadította rá a rá bízott gyerekekre a betegséget, és soha nem tud önmagának megbocsátani.

Ki vagyok én? A sors eszköze? Akin keresztül a végzet megbünteti azokat, akik megpróbáltak elmenekülni? Vagy az, aki maga hozta a fertőzést az elzárt területre? Kik ezért nem lehet többé érdemes a szerelemre, az élet szeretetére, a derűs, nyugodt életre? Vagy mindez csak beteges tévképzet, értelmetlen önostorozás, bizo-

nyíthatatlan illúzió? Mindenképpen ez válik a tanár betegség utáni életének mozgatójává, bármit gondoljunk is az ő igazságáról.

A *Nemesis* ugyanott játszódik, ahol az első Roth-kötet: magyar szemmel irdatlanul nagy város, mégis *kisvárosias*. Newark, annak is zsidók lakta része. Nincs benne semmi etnográfiai pikantéria, még a szokások, érintkezési formák, figurák sem különböznek nagyon attól, mint ha olasz vagy ír negyedben zajlanának a történetek. Gyorsan el is feledkezünk erről a környezetről, és talán nem tévedünk, ha ezt az írói szándéknak tulajdonítjuk. Nem zsidó (olasz, ír) problémák, hanem az amerikai társadalom emberi kérdései fogalmazódnak meg. Az írások nagy élvezettel és szép ráérősséggel pásztáznak végig Newark alakjain: a nagyképzűektől a szerencsétlenekig, a tehetősektől a kisemberekig, az ügyeskedőktől az elesettekig. Olykor még rá is játszik a panoptikum mutogató-emberének szerepére – a kisregény esküvőleírását például ezzel a mondattal nyitja: „Kezdem a rokonsággal” (133.).

Pár szót mindenképpen megérdemel a fordítás – Nemes Anna elképesztő munkát végzett. Úgy őrzi meg az ‘50-es évek hangulatát (amit a mindössze kilenc éve keletkezett műben is meg kell tennie), hogy nem archaizál, nem erőltet semmiféle korfestést. Észrevehetetlen, természetesen, élvezetes.

Az első és az utolsó könyv egyszerre jelent meg, össze is csengenek, és vitathatatlanul nagy művek. Roth – ismerjük be – nem mindig ennyire meggyőző, sokszor automatikusnak, gépiesnek, túlságosan is megszokottnak érezhetjük. De ez a két kötet most nagy öröm. (*21. Század Kiadó*)

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Három évszázad hangjai Ghánától Kaliforniáig

YAA GYASI: *HAZATÉRÉS*, FORD. CSUHAI ISTVÁN

A ghánai születésű, Alabamában felnevelkedett Yaa Gyasi 2016-os, monumentális debütáló regénye, a *Hazatérés* tizennégy nézőpontot megszólaltatva, három évszázadon, kontinenseken, polgárháborúkon és bevándorlási hullámokon átívelve öleli fel hét egymás utáni generáció történetét, a tizennyolcadik századi Ghánától egészen a huszadik századi Harlemig. Eszünkbe juthat Kate Atkinson *Fénykép Ezüstkeretben* című családregénye, amely hat generáció életét mutatja be, azonban Atkinson regénye visszaemlékezések kusza sorozata, Gyasié pedig kronologikus sorrendben enged egyfajta párhuzamos betekintést Maama gyermekei, Effia és Esi, két ghánai születésű féltestvér leszármazottjainak sorsába. Érdekes kísérlet lehetne a regény fejezeteit véletlenszerű sorrendben olvasni, ilyen módon hasonló olvasási tapasztalathoz juthatunk, mint a *Fénykép Ezüstkeretben* esetében.

A regény legnagyobb erőssége egyfajta nagyon határozott testiség, egy „élő-ség”, ami folyamatosan érzékelhető; a föld is él, rossz termés esetén „évről évre

halált köp” (207.). A szövegnek erős pulzusa van, ami magával ragadja, behúzza az olvasót. Effia fejezete átható, költői nyitással indul: „Aznap éjjel, mikor Effia Otcher beleszületett Fantiföld pézsmailatú hőségébe, tűz tombolt, keresztülette magát az apja földje melletti erdőn. A levegőből élt; barlangokban és fákban aludt; felégette az útját, nem törődve a hátrahagyott pusztítással, míg elért egy ashanti falut. Ott eltűnt, eggyé válva az éjszakával” (1. Saját fordítás. Csuha István fordítása jó, kifejezetten frappáns, szép, azonban helyenként körülményes, túlzottan cizellált, ami elvesz az eredeti szöveg lüktetéséből. Fordítói kihívást jelenthet a különböző korszakok, földrajzi területek, társadalmi helyzetek és életkori tényezők által változó dialektusok érzékeltetése, és Csuha István szövege ennek eleget is tesz.)

Gyasi nem fél leírni a mocskot, legyen az drogfüggőség, családi vagy nemi erőszak, vagy a tömlöcben, a saját és a társaik ürülékében és vizeletében éhező nők szenvedése. A rabszolga-kereskedelem mint öröklött trauma generációról generációra kíséri végig Effia és Esi leszármazottainak életét; a kiindulópontban az egyik ág rabszolga-kereskedelemmel foglalkozik, a másik pedig rabszolgaként kell küzdjön. Visszatérő motívum a testen bélyegként hordozott trauma: „És a ciklus ezzel útjára indult. Baaba [Effia mostohaanyja] ütötte Effiát. Cobbe [Effia édesapja] ütötte Baabát. [...] Effia testén minden hegnek megvolt a kísérőhege Baaba testén [...]” (15.). A két lány szomszédos falvakban születik meg, egymás létezéséről nem tudva, és míg előbbi egy brit férfihoz megy feleségül, aki a rabszolga-kereskedelemben dolgozik, utóbbit elszállítják az Atlanti-óceánon túlra, rabszolgának. Az első két fejezetben a kettejük nézőpontja érvényesül, alapot adva a további szálaknak. A két nő története, abszurd módon, egyszerre széttartó és párhuzamos. Effia nemi erőszakból született gyermek, Esit pedig, mielőtt elszállítanák az óceánon túlra, megerőszkolja egy brit tiszt. A nővérek sorsának keserűes iróniája, hogy tudtuk nélkül nagyon is közel vannak egymáshoz: Esi annak a kastélynak a tömlöcében raboskodik, amelyben Effia elhaló, gyenge női sikolyokat hall a mélyből.

A regény összetett, magával ragadó motívumhálóval dolgozik; az elnyomás, az egyenlőtlenség és a kulturális örökség központi motívumrendszere végig ott húzódik a történet gerincén. A már említett testiséghez, a tűz indítóképéhez, az erőszakhoz és a traumák húsba tapadásához hozzátársul a víz funkciója mint egyfajta kollektív emlékezet, a múlt kifürkészhetetlensége és apró darabokból lehetséges összefoltozása, a hang nélkülség, vagy éppen teljes némaság, a vér, a rémképekkel és látomásokkal társuló álmatlanság, a származás bőrszínben hordott bélyege, és a többszörös másság. Quey apja fehér, anyja pedig fekete, így a fiú sehová sem tud igazán tartozni, valamint fiatal korában erősen vonzódnak egymáshoz legjobb barátjával; aki feketébb, mint Quey, ami hozzátesz a fiú vágyához, elérhetetlenséget és izgalmat teremtve; amikor barátja teste hozzápréselődik az övéhez, azt érzi, „a két test egy” (89.). Miután apja észreveszi a két fiú közelségét, fiát Angliába küldi tanulni. Willie férje, noha fekete felmenői is vannak, olyan világos bőrű, hogy az emberek fehérnek hiszik: a férfi elhagyja, és egy fehér nővel kezd új, fehér életet. Ness nem alkalmas házkörűli munkára; testén végighúzóódó hegek látán jelenlegi rabszolgatartói rosszul lesznek, így a gyapotszedést kapja feladatként: „Ness bőre már nem is bőr volt, hanem inkább múltjának láthatóvá váló, meg-

testesülő szelleme” (109.). Há korbácsnyomokkal borított háta és izmos teste egyértelművé teszi, hogy évekig szénbányában dolgozott, „megbélyegezték” (235.), ami miatt egy olyan városba költözik, ahol hozzá hasonló szabadult rabok élnek, feketék és fehérek egyaránt. Yaw arcán égési heg húzódik, amit abban a tűzben szerzett, amit az anyja, Akua gyújtott álmában, és aminek hegei az asszony kezén és lábán is ott húzódnak, kapcsot képezve kettejük között.

A tűz-, illetve égésmotívum újra és újra felbukkan: jelen van Effia születésekor, a forró gyapottban, ami égeti Ness kezét, az „égő fájdalom[ban]”, amit Há érez a bányában dolgozva, azt képzelve, hogy az „felgyújtja a szenet” (227.), Akua rémálmaiban Maameról, Marjorie félelmében. A vízmotívum az utolsó előtti fejezetben bontakozik ki, Marjorie nagyanyja magyarázatából: „az őseik szellemét tartja lent. [...] beljebb [sétáltak] a vízbe. Ez volt a nyári rituáléjuk, a nagyanyja így emlékeztette őt arra, mi az a hazatérés” (374.).

Nehéz regényről beszélünk: extradiegetikus narrátor szólaltatja meg a tizen-négy nézőpontot, hol hosszabb, hol rövidebb fejezetek erejéig. Novellafüzérként is értelmezhető a mű, hiszen a történetek helyenként gyengébben, helyenként erősebben, de önmagukban is megállják a helyüket, azonban a regény lényege az a szerves egész, amelyet együtt képeznek. A szerző nem kis feladatot vállalt magára, azonban sikerült egy olyan történetláncot létrehozni, amelyben nemcsak, hogy minden láncszem összefügg az azt megelőzőkkel és az azt követőkkel, hanem sajátosak is képesek maradni. A karakterek, különösen azzal számolva, hogy (az angol nyelvű kötet esetében) háromszáz oldalon kell megosztoznuk, meglepően egyediek és kidolgozottak. Minden karakter életébe egyszer kapunk részletesebb betekintést, ettől függetlenül képesek vagyunk kötődni hozzájuk. (A regény elején fellelhető családfa megkönnyíti az olvasó dolgát, segít eligazodni a szereplők között, és hasznos a szövevényes cselekmény átlátásában.)

Ahogy Gyasi egy 2016-os interjúban elmeséli a *Politics and Prose*-nak, a történet ötlete 2009-ben született meg. Az író ebben az évben Ghánába utazott egy Stanford egyetemi ösztöndíj keretei között, ahol meglátogatta a Cape Coast Kastélyt. A kastélyban a fenti szinteken a szerencsésebb ghánai nők éltek brit férjeikkel, viszont alább, a tömlöcökben olyanok, akikre rabszolgasors várt. Ottlétekor Gyasi valamiféle spirituális jelenlétet érzékelt, mintha kísértének az épületet. Gyasinak fontos volt, hogy az eddig hang nélküli tapasztalatokat szólaltassa meg: a regény írása közben beleképzelte magát azoknak az embereknek a helyzetébe, akik saját hangjukon nem képesek elmesélni a történetüket. A célja az volt, hogy a kötet egy kirakós élményét nyújtsa, ugyanakkor az is, hogy a hét generáció történetének végére érve, a kirakós darabjait összerakva, az olvasó képes legyen megérteni mindazt az összetett történelmi és politikai előzménysort, amely a közelmúltig (a könyvben ez körülbelül az 1990-es évekre tehető) vezetett el. Ezáltal persze hatalmas kihívás volt, hogy koherens, követhető és élvezhető maradjon a történet, viszont az író ezt a problémát (nemcsak) a debüt regényeket megszégyenítő technikával volt képes áthidalni, méghozzá alázattal. Yaw fejezetének hangja erősen önreflexív, a narratíva létrehozásának kihívásaira vonatkozik: „Nem tudhatjuk melyik történet a helyes, mert nem voltunk ott. [...] Ez a történelem problémája. Nem tudhatjuk, mert nem voltunk ott, nem voltunk ott, hogy mi magunk lássuk, halljuk,

tapasztaljuk. Mások szavaira kell hagyatkoznunk. [...] Azét hisszük el, akié a hatalom. Ő az, aki eljut oda, hogy leírja a történetet. [...] fel kell magatokban tennetek a kérdést: Kinek a története hiányzik nekem? Kinek a hangját nyomták el, hogy ez a hang hallatsszon? Amint ezt kitaláljátok, meg kell találnotok azt a történetet is. Onnantól rendelkezésekre áll egy tisztább, noha még mindig nem tökéletes kép” (317.).

A regény komplex módon mutatja be a rasszizmus problémáját, és túl is lép azon, hogy a feketét csupán a rasszizmus elszenvedőjeként mutassa be. Gyasi bátran abuzív fekete karaktereket is felvonultat, akik nemcsak a rabszolga-kereskedelem áldozatai, hanem aktív résztvevői is, így árnyalt képet fest mind a rassz, mind a gender alapú megkülönböztetésről és elnyomásról. (*Libri*)

VISNYEI PETRA

Az élni akarás imája

NARINE ABGARJAN: *ÉGBŐL HULLOTT HÁROM ALMA*; FORD. GORETTY JÓZSEF

Nem csak az ember, de egy nép, egy kultúra vagy akár egy pusztulás szélére jutott kis vidéki falucska is csak addig képes életben maradni, amíg van, aki emlékezzen rá, felidézze a szokásait és azokat a szabályokat, amelyek valamikor meghatározták a létezését.

Az *Égből hullott három alma* az ősi örmény kultúra és folklór emlékezetének és megőrzésének regénye, egy olyan író nő tolmácsolásában, aki kisgyermekként részese volt az örmény provinciális élet miliőjének, látta, hogyan élnek a régi öreggek, hallgatta történeteiket, megtanulta szokásaikat, és magába szívta a sajátos kulturális közeg minden apró rezdülését. Ezek az intenzív élmények, a vidéki lét és a – minden megpróbáltatás, még a háború ellenére is – paradicsominak mondható gyermekkor olyan impulzusokkal szolgáltak, melyek később szépirodalmi munkáiban meghatározóvá váltak a nagyfokú szociális és kulturális érzékenységgel bíró Narine Abgarjan számára.

Abgarjan, sok örmény fiatalhoz hasonlóan, az oroszországi rendszerváltást követően, a kilencvenes évek elején a jobb élet reményében utazott Moszkvába. Az eleinte alkalmi munkákból élő fiatal író nő a 2000-es évektől kezdte el publikálni főként önéletrajzi ihletésű elbeszéléseit, melyekre jelentős hatást gyakoroltak a gyermekként hallott történetek, népi hiedelmek és mondák. A 2010-es évek derekától az orosz irodalmi közeg méltán elismert alakjává vált, felkerült a nagy presztízzsel bíró Nagy Könyv Irodalmi Díj hosszú listájára, elnyerte az Alekszandr Grin Irodalmi Díjat, 2016-ban pedig az *Égből hullott három alma* című regényéért Jasz-naja Poljana Díjat kapott, és a kortárs női irodalom olyan jeles képviselői között tudhatta magát, mint a nagy történetmondóként számon tartott Marina Sztjepnova, Gyina Rubina és Ljudmila Ulickaja.

Egy interjújában Abgarjan úgy nyilatkozott, hogy egyfajta missziónak tekinti a kultúra megőrzését, azt, hogy írásaiban emléket állítson nemcsak az örmény, hanem a tradicionális orosz vidéki életnek is, amely a brezsnyevi időktől kezdődően,

szinte teljesen elzárva a külvilágtól, mind kulturálisan, mind szociálisan hanyatlásnak indult, amin a rendszerváltás sem segített. Oroszország-szerre, valamint a volt szovjet tagköztársaságokban megszámlálhatatlan maroknyi falucska maradt árván, amelyekben csupán néhány öreg él teljes reménytelenségben és kilátástalanságban, elzárva minden fejlődési lehetőségtől és alapvető szociális ellátástól. A társadalmi problémákon túl fájdalmas tény az is, hogy az új generációk elvándorlásával nem maradtak olyanok, akik tovább vihetnék az adott nép vagy etnikai csoport hagyományait, melyeket a városi közegben több szempontból is lehetetlen fenn tartani. Így a falvakban rekedt utolsó öregekkel nyomtalanul eltűnik egy páratlanul gazdag kultúra – legyen az orosz, örmény vagy más egykori szovjet tagköztársaság népéhez tartozó hagyományos kultúra –, feledésbe merülnek a mindennapi életnek keretet és nem utolsósorban értelmet adó szokások, eltűnik a hit, eltűnik a kulturális tudat, a múlt homályába vész, honnan jött az ember és hol vannak a gyökerei, megszűnik a nemzeti identitása, tehát szinte minden, ami egy ember lényét meghatározhatja.

E fájdalmas veszteség ellen lép fel Narine Abgarjan regénye, amely valójában egységes történeté szerveződő, egymáshoz szorosan kapcsolódó, erősen önéletrajzi ihletésű novellák füzére. Az *Égből bullott bárom alma* a kortárs orosz irodalomban is kimagasló szépséggel, a lét és az emberi sorsok iránti nagyfokú érzékenységgel mutatja be az embert és az őt körülvevő környezet harmonikus együttélését, az ősi kultúrához és a kultúra megőrzéséhez fűződő érzékeny és sérülékeny viszonyt, valamint a felsőbb hatalom jelenlétét az egyszerű falusi ember mindennapjaiban.

A mű szorosan kapcsolódik a nagyvárosoktól távol eső, elzárt vidéki lét ábrázolásának orosz irodalmi hagyományához, elsősorban a legújabb irodalom olyan kiemelkedő darabjaihoz, mint Roman Szencsin *A Jeltisev család* vagy Valerij Zalotuha *A muzulmán* című regényei, de párhuzamba állítható az 1960-as évek ún. falusi prózájának klasszikus darabjaival (Valentyin Raszputyin *Élj és emlékezz* vagy *Isten veled*, *Matyora* című műveivel) is. A felsorolt szépirodalmi művekkel – elsősorban a Szencsinével – kapcsolatban fontos kiemelni, hogy a vidéki lét egyfajta ellenvilágként jelenik meg, olyan közegként, ahol a kilátástalanság és az erkölcsi romlás miatt az emberek egymás farkasaivá válnak. Szencsin falura üzött hősei hiába várják az enyhülést hozó holnapot, az erkölcsi és fizikai pusztuláson kívül nem reménykedhetnek semmi másban. Ezzel ellentétben Abgarjan regényében a provinciális közeg az élet bölcsőjének mítoszokkal és a transzcendencia folytonos földi jelenlétével teli helyszíne lesz, ahol az élet nemcsak a halált, hanem önmagát is legyőzi.

A Hegyi-Karabahban megbújó, egykoron hatalmas, de az idő előrehaladtával aprócska faluvá zsugorodott, szó szerint az élet és a halál határán húzódó Marant a története során válogatott csapások érik, de valahogy mégis, ha csak egy hajszálon múlik is, mindig az élet győzedelmeskedik. Ami Maran és a maraniak történetéből elsőre szembeszökik, az az elképesztő erejű életigenlés és élni akarás, még azt követően is, ha egy váratlan földrengés után a fél falu a szakadékba zuhan. Mintha csak láthatatlan egyezség kötött volna az égi hatalmak és a maraniak között: ha kibírják a rájuk mért csapásokat, és emberek tudnak maradni, akkor to-

vább élhetnek. Maran kitüntetett helyzetét a földrajzi elhelyezkedésével is igazolja: tíz km-re a völgytől, a magasba emelve, mintha csak a gondviselés is meg akarta volna kímélni: a nehezen megközelíthető Manis-karnak nevezett hegygerincen helyezkedik el, ég és föld között, Isten tenyerén, egyik oldalról veszedelmes sziklafalakkal, a másiktól pedig tátongó szakadékkal határolva.

A Marant és lakosait sújtó természeti katasztrófák, a földrengés, az aszály, az éhínség, a rovar- és patkányinvázió, a hegyoldal leomlása, a háború – amely a maga konkrét valójában valamilyen csoda folytán elkerüli ugyan a Manis-kart, a közvetett hatása azonban elegendő egy újabb éhínség elszenvedésére – mind-mind bibliai parafrázisként is értelmezhető. A csapások ellenére, amelyek egyenként is elegendők lehetnének ahhoz, hogy végleg elpusztítsák a falut, újra és újra kisarjad és győzedelmeskedik az élet. Az éhínség közepette, amely a völgyben több áldozatot követel, mint Maranban, megszületik és felcseperedik Tigran, annak a Melikanc Vanónak az unokája, akinek a földrengés után, a szakadék szélén éppen maradt a portája, és nem zuhant a mélybe. Anatolija is visszatér a faluba, és birtokba veszi a könyvtárat, ahol hamarosan földi paradicsomhoz hasonlatos közeget hoz létre, burjánzó növényekkel, melyek odavonzzák a környékről az állatokat és a gyerekeket, és minden megtelik az élet boldog zsvijával. Nasztaszjának, aki úgy látogat el a faluba, mintha csak egy vallásos zarándokhelyre érkezne, újra megindul a régen elapadtnak hitt teje.

Az évek során a falu lakói a viszontagságok ellenére minden időben, minden képtelen helyzetben meg tudnak maradni embernek, meg tudják tartani emberi méltóságukat, sőt mi több, a humorukat is, miközben jellemük sziklaszilárdá keményül, „mintha kőből lennének kifaragva” (162.), és nem engednek szigorú hagyományaikból és szokásaikból, melyek meghatározzák, egyben tartják és értelmet adnak az életüknek.

A mindennapokat feszes rendbe fogó szokások eleven és plasztikus leírásai kiemelkedő értéket képviselnek az örmény kulturális emlékezet szempontjából. A kortárs orosz női irodalom sajátosságának mondható aprólékos, szinte már kézzelfogható ábrázolási technikák Abgarjan novelláiban a legmagasabb esztétikai értéket képviselik, és olyan egyszerű, a mindennapi élet reáliáiban és jelentéktelennek tűnő szegmenseiben jelennek meg, mint a mosott ruhák teregetésének anyáról lányra szálló, hibát nem tűrő rendszere, a népi gyógymódok, a tradicionális örmény ételek elkészítésének receptes könyveket megszégyenítő meglevelezése, egy arc vonásainak, a bőr és a haj színének leírása vagy az embert körülvevő világ finom árnyalatainak megjelenítése, melyeket elsősorban női szem tud ilyen alaposan megfigyelni.

Az ősi örmény kultúrát, így a maraniak szokványos hétköznapijait meghatározó népi hiedelmekben, a falu életét átszövő transzcendencia földi megnyilatkozásaiban, az emberi sorsot ténylegesen befolyásolni tudó álmokba, átkokba, gonosz szellemekbe és jóslatokba vetett hitben, a cigánykaraván időről időre való felbukkanásában, a Vanóék háza falán keletkezett és mintegy túlvilági átjáróként szolgáló repedésben, a földi élet és a halál harmonikus, egymástól elválaszthatatlan jelenlétében az élet örök körforgása tükröződik. „Itt minden élet és halál” (126.), mondja Valinka, amikor újra felfedezi a rovartetemekkel és frissen kihajtott fűszá-

lakkal teli repedést a falon. De a halál itt nem ellenpontként, nem a szolovjovi értelembe vett metafizikai rosszként jelenik meg, hanem az élet elengedhetetlen részeként, az új élet születésének feltételeként.

A mágikus realizmus irodalmi hagyományát idéző csodás és fantasztikus jelenségek (a szellemlátás, a jóslások) elmossák a reális vagy reálisnak tetsző történetek és a cselekményben hirtelen, magyarázat nélkül előbukkanó misztikus események közötti éles határt. A mágikus realizmus főként azokban az irodalmakban vált jelentős tendenciává, ahol a kultúrában domináns kötődés figyelhető meg a mitológiához és az ősi legendákhoz, főként a dél-amerikai országokban, Indiában vagy éppen a Szovjetunió közép-ázsiai egykori tagköztársaságaiban, Grúziában (Csabua Amiredzsibi), Abháziában (Fazil Iszkander) és Örményországban (Narine Abgarjanon kívül talán még Mariam Petroszjan).

Hogy Abgarjan regénye rokonítható a mágikus realizmussal, arra a mű több, a cselekményhez vagy a szűzséhez tartozó részlete is utal. Magtahné szellemének éjszakai látogatásait Vaszilij olyan természetességgel kezeli, mintha csak egy élő rokona állna előtte a verandán, egyedül az a kérdés foglalkoztatja, hogy óvó, vagy ártó szándékkal érkezett-e. A leghétköznapibb reáliák közé bekúsuló misztikus események, például az, hogy az éhínség idején született, gyenge, de életben maradt Akop látja a halál angyalait, kommunikál velük, később pedig megijósolja a falu lakóira és a falura váró katasztrófákat, annyira természetesnek hatnak, hogy a környezetben élők minden kétely nélkül elfogadják. Akop látnoki képességeit még egy fontos szempontból érdemes kiemelni: látomásai mindig magas lázzal járó rohamokban törnek ki, melyek párhuzamba vonhatóak az orosz irodalmi hagyományból ismert, főleg a szent örülteket gyöttrő epilepsziás rohamokkal, amelyek során a hősök mintegy képesek kapcsolatba lépni a transzcendenciával.

Szintén elképzelhetetlen lenne a realitás keretein belül Anatolija időskori állapotossága is, amely nem egyszerűen csak az életigenlés újabb példázata, hanem bibliai parafrázis is, amennyiben megidézi a meddőnek hitt, majd idős korára csodálatos módon megfogant Sára történetét.

A transzcendencia egy másik erőteljes megnyilatkozása a Tigran életét végigkísérő fehér pávakakas, amely a „Noé-szállítmánnyal” érkezik váratlanul a faluba, azon a napon, amikor Tigran anyja megfog, és szinte magától értetődően külön kitüntetett helyet és figyelmet kap Vanóék házában. A pávakakas kegyét azonban hiába keresik újdonsült gazdái, az állatot kizárólag a kisfiú érdekli, és úgy jár-kei a ház és a szakadék között, mintha a gyermek felett őrködne. Vanóék fenséges madarának azonban van egy misztikus tulajdonsága is: elhullajtott farktollai fénylő hamuvá válnak, ami utalás lehet a keleti szláv mitológiában gyakran pávaként ábrázolt tűzmadárra, amely elég, majd hamvaiból újjáéled, és ezzel az élet-halál örök körforgásának szimbóluma. A fehér páva értelmezhető a szentlélek parafrázisaként is: amint a történet végéből kiderül, a dédnagypapa szellemének földi megtestesítőjeként megvédi a családot a pusztulástól, megvárja, míg Tigran felcseperedik, és csak azután múlik ki, hogy a fiú élve hazatér a háborúból. Vigyázó szerepe és jelenléte mitológiai alapú, a páva ugyanis a halhatatlanságnak, az öröklétnek, valamint az ember kettős – emberi és isteni – természetének és a kettősséget egybefogó egységének megtestesítője.

Narine Abgarjan hegyi falucskájában, ahol a néhány megmaradt öregember és öregasszony az utolsó leheletükig őrzik ősi kultúrájuk minden maradékát, ahol megtartják a szombati piacot, ahol a sötét ruhákat mindig a házhoz közel teregetik ki, ahol még maguk készítik a brindzát, és ahol csütörtökön és pénteken semmiképpen sem öntik ki a forró vizet, végérvényesen és mindenek fölött győzedelmeskedik az élet. A csodák nem szűnnek meg, sőt, örökkön örökké folytatódnak, amit a regény cselekményvezetése és szerkesztésmódja is alátámaszt: a mű első mondatában megjelenített szituáció, hogy tudniillik „Anatolija lefeküdt meghalni” (7.), a zárófejezetben azzal végződik, hogy Anatolija egy gyermeknek ad életet.

Az *Égből bullott három alma* magyar fordítása visszaadja az eredeti orosz szöveg aprólékos leírásainak árnyaltságát, nyelvi gazdagságát, finom humorát, és segít az olvasónak eligazodni az örmény szavakkal tarkított regényvilágban. (*Typotex*)

TELEKI ANNA

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.