



Szépirodalom

- 3 ELIZABETH WILLIS versei: Olaj és Víz; A boszorkány
- 6 SZERHIJ ZSADAN versei: [Nevezd meg, mint egy betegséget]; [Rendőiskola. Szeptember 14-e.]
- 8 WILLIAM D. EHRHART versei: Gerillaháború; Gyönyörű roncs; A megbánás
- 11 CHINUA ACHEBE versei: A teremtő büntetése; Agostinho Neto
- 13 JULIAN BARNES: Hullámvölgy [próza]
- 18 DEAN YOUNG versei: Az archaikus torzóm; Dean Young verse
- 19 GABRIELE GALLONI versciklusa: Milyen fényben hullanak majd
- 21 V. LEAC versei: Jelenlét; patafizika
- 23 STEVE SEM-SANDBERG: A vihar [regényrészlet]
- 27 SONYA KELLY: Kerekesszékkal az arcomon [drámarészlet]
- 35 MICHAEL DONHAUSER versciklusa: Mint fű
- 38 RICHARD SIKEN versei: Seherezádé; Tengerparti improvizáció
- 39 C. K. WILLIAMS verse: Kanális
- 40 EAVAN BOLAND versei: A szerelmi líra ellen; Hester Bateman 18. századi angol ezüstműves ír megrendelést vállal

Kilátó

- 42 HALÁSZ LÁSZLÓ: Irodalmi halál öt tételben
- 54 SZILASI LÁSZLÓ: Foltok és leplek [Lev Tolsztoj: Anna Karenyina – A regény képi önértelmezése]
- 58 HALMAI TAMÁS: Orpheusz-változatok [Báthori Csaba Rilke-fordításaihoz]
- 63 JOAN DIDION: Az önbecsülésről
- 66 MONSEFI MONA: A kamera költészete [Képi és költői technika Foruğ Farrozxâd A ház fekete című dokumentumfilmjében]

Tanulmány

- 80 SÁRI B. LÁSZLÓ: A közepe [Jennifer Egan újabb prózájáról]
- 93 MÓZES DOROTTYA KATALIN: Fekete pasztorál [Jamaica Kincaid: Among Flowers. A Walk in the Himalayas]
- 109 CSATÓ PÉTER: Dekonstruktív analógiák [J. Hillis Miller szkeptikus pedagógiája]

Szemle

- 122 BÉNYEI TAMÁS: A szenvedés szabályai [Alice Munro: Valamit el akartam mondani, ford. Kada Júlia]
- 127 ORBÁN KRISZTINA: Gonosz csillag [Karl Ove Knausgård: Hajnalcsillag, ford. Kúnos László]

- 133 BARTHA ÁDÁM: Amerikai vakfoltok [Bret Easton Ellis: Fehér, ford. Sepsi László]
137 KUTASY MERCÉDESZ: Nem félünk a vakoktól [Lina Meruane: Vakfolt, ford. Báder Petra]

• • • • •

Képek: SZABÓ ÁBEL linómetszetei és monotípiái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség, a Magyar Kultúráért Alapítvány 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
SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Elizabeth Willis

Olaj és Víz

[OIL AND WATER]

Mint történelem a hangban, volt a festményben egy óceán.

Mit vett fel a nő, miközben megfordult?

Megtöltöttem a fürdőkádat vízzel. Szereztem be fát. A szikrára gondoltam, ami meggyújtja az olajat, a tűzre, ami gőzzé változtatja a vizet.

Ez inkább vitorlázás volt, nem alvás. A szem alkalmazkodik a sötéthez.

Egy kép, amely megtagadja arcát.

Papír. Olló. Víz.

Ilyen a munka.

Egy történet addig mászik felfelé a lépcsőn, amíg a cipője soha meg nem szárad, amíg nincs mód arra, hogy lefelé másszon.

Ha az ajtóban aludnál. Ha az alagútban feküdtél volna le. Ha a lábad műanyagba lenne csomagolva.

Ha zöld, lakatlan vonatnak látnád a vizet.

Ha hallanád a cukornádültetvény csattanását.

Ez a piszkoskék, ez a mészkő. Ez a majdnem hó.

Kedves Kamau.

Kedves Michelle.

Kedves texasi és vietnami Lorenzo.

Lehetetlen megmondani, mi marad meg, amíg el nem tűnik.

Kedves Paul a bonyolult orosz álomból.

Próbáltam elkapni a tekinteted, de túlságosan lefoglal, hogy kirúgja a napot.

A torony a filmben megszakítás volt. Egy árnyék tengelye.

Egy lyuk, amelybe egy másik világ ömlött.

Nézte, ahogy a képernyőt nézed.

Kedves szándék anyja. Kedves arc a felhőkben.

A költészet kedves Shelley-je.

Kedves Lorca, te vagy az erdő királya.

A te erdőd egy levegőből készült álom.

Kedves védekező város.

Kedves Emma az anarchiában.

Kedves Dávid a mólón.

Kedves Barbara Genji.

Kedves John.

Kedves hajótörött George.

Kedves alagsori vörösesbarna víz.

Próbáltalak hívni.

Kedves lány a pékségben, iskolában kellene lenned.

Kurátori vízpart.

A barátság keserősége, a merészség gesztusa nélkül
kitörölt rajz.

A katasztrófa szimbóluma mechanikus. Egy ventilátor, egy reaktor, egy bomba.

Ez nem egy vízből formált, feléd nyúló kéz, miközben rohansz, mint Hirosigé akvarelljén.

Az óceánban van egy festmény, ahogy a lapban egy hang.

Azoknak, akik nem tudják, hogy fuldokolunk, az óceánnak nincs mondanivalója.

A boszorkány

[THE WITCH]

A boszorkány tejet tud varázsolni a fejsze nyeléből.
A boszorkány megbabonázza az ember cipőjét.
A boszorkány meztelenül alszik.
„Boszorkánykenőccsel” hátadon repülni tudsz a levegőben.
A boszorkánynak treff négyes van az ingujjában.
A boszorkány rosszul lesz a sült hús illatától.
A boszorkány se nem süllyed, se nem úszik.
A boszorkány összezúzott csontjaiból finom ragasztó készül.
A boszorkány úgy tesz, mintha nem saját képmását nézné az ablaküvegben.
A boszorkány vágyakozva nézi a tiszta éjszaka csillogását.
A boszorkány macskaalakot ölt, hogy belopódzon egy jó ember hálószobájába.
A boszorkány mellei inkább hegyesek, mint kerek, ahogy arra az 50-es évek bíróági tárgyalásain fény derült.
Az erős boszorkány vihart okozhat a tengeren.
Egy pillantásával avassá teheti becsületes szomszédja friss vaját.
A boszorkánynyulat még leggyorsabb kutyáink sem képesek elkapni.
A boszorkányról ismert, hogy kiabál, miközben férje a testébe helyezi egy gyermek képét.
A boszorkányt meg lehet égetni, ha csomót kötünk a hitvesi ágyban.
A boszorkánynak évekig nem születik gyermeke.
A boszorkány úgy beszél idegen nyelveken, hogy senkihez sem szól.
Úgy tűnhet, mintha a homlokát ráncolná, miközben azt hiszi, hogy mosolyog.
Ha a férje váratlanul meghal, megtagadhatja, hogy a testvéréhez menjen feleségül.
A boszorkányok köztudottan sírnak saját gyermekük láttán.
Úgy tűnhet, mintha egy olyan némafilmben játszana, amelynek plakátjai hiányoznak.
Hollywoodban bádogból van az égbolt.
A boszorkány a világot levegőből, majd tűzből és bolygókból építi fel. Kartonból, majd tintából és iránytűből.
A boszorkány inkább gyalogol, mintsem cipeljük vagy talicskán tolják.
Séta közben a boszorkány hirtelen megfordul, és úgy tesz, mintha megnézne egy nagyon apró dolgot.
A boszorkányhaj, ha fémkereszthez ér, egy egész ház boldogságát tönkretetheti.
Az ördög nem beszél a boszorkányhoz. Csak a nyelvét mozgatja.
A hóhér szerint a boszorkány teste nem érzékeli a vasszeget.
Cseppnyi ólom a szemébe megtérítheti a bűnbánatot nem érző boszorkányt.
Egy lány hajába bűbájos boszorkányport lehet rejteni.
Ha a boszorkány éhes, úgy főz levest, hogy a kezével kavarja a vizet.
Már olyat is hallottam, hogy egy szegény asszony galambbá változtatta magát.
Néha úgy tűnik, hogy a boszorkány egy nála erősebb, ismeretlen erő ellen harcol.
Olyan dolgokról tud, amiket saját szemével sem látott. Véleményt alkot távoli városokról.
A boszorkány élesen felkiálthat egy éppen szomjanhaló ismert bűnöző láttán.

Nehezen tudja leküzdeni a legutóbbi háború szomorúságát.

Boszorkány okozza a rémálmodokat.

A boszorkány szilfát néha „csupa szív” néven emlegetik. Mint pl.: „közös ládába dobták a boszorkány szilfával”.

Ha a boszorkány olyasmire vágyik, ami nem az övé, belecsúsztatja a kesztyűjébe.

Egy elsőprő erő arra kényszeríti, hogy elvegyen valamit egy gazdag ember polcáról.

Személyesen ismertem egy ideges fiatalasszonyt, aki gyakran besétált álmában.

Nincs valami boszorkányos abban, ha egy alvajáró gyufával kezében bolyong a házban?

Az igazi boszorkány bőre finom kötést ad az anglikán imakönyvnek.

Amikor városodban az összes boszorkányt elégetik, füstjük megtölti a szádat. Ez majd új szavakat tanít neked. Beszámol róla, mit tettél.

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

Szerhij Zsadan

[Nevezd meg, mint egy betegséget]

[ВИГОВОРІ МЕНЕ, НІБИ НАЗВУ ХВОРОБИ]

Nevezd meg, mint egy betegséget,

amivel együtt kell élned. Európa Kelet határa.

A szél nyugati iránya. Az éjszakai hó kőzetolvadék.

„Dicsőség” – köszön valaki.

És visszaköszönsz – „Dicsőség”.

Nevezd meg,

mint egy idegen nyelvben a szerencsétlenséget.

A hó olyan lelkesen hull, mint aki úrvacsorára siet.

Csendes téli folyó, amely a semmibe ömlik.

Amíg nem mondasz valamit, semmi sem lesz.

A decemberi nap olyan, mint egy fájdalomcsillapító tabletta.

Az ábécéd betűiből áll a világ és minden atomja.

Amíg nem mondasz valamit, semmi sem lesz.

Mondd, hogy „világosság”, ne legyen itt túl sötét senkinek.

A decemberi nap munkája hamar elszáll.

Hangból állok, amelyen megszólítottál,

felhevült, tartós beszédből.

A téli napforduló rövid napjai.

Idő szabályokból és rendelkezésekből.
 Nevezd meg, mint egy számot, amit segítségül hívhatsz.
 Szél keveredik a hanggal – bizakodó, könnyed.
 „Kitől kellene félnünk?” – kérdezi valaki.
 „Senkitől” – feleled.

A keleti határ, ahol a megfázások átvonulnak.
 A tél, amire mindenki várt, egy ideiglenes építmény.
 Kémények füstje száll – szerelvényekből, vagonokból.
 Hó takarja a folyót, kimondatlan és súlytalan.

[Rendőriskola. Szeptember 14-e.]

[ШКОЛА МИЛИЦІЇ. ВЕРЕСЕНЬ 14-ГО.]

Rendőriskola. Szeptember 14-e.
 Mindnyájan a fal alatti árnyékban ülünk, ahová mesterlövész nem talál.
 Omladozó téglák, nyári esővel teli konzervdobozok.
 Az iskola kapuja mögött vannak a lakótömbök, amelyekből a nyár próbál kiszabadulni.

Szemben ül a nappal, fekete, mintha önmaga sírköve lenne.
 Nekidől a rendőriskola forró csempéjének.
 Énekelj velünk – nevetünk felé –, mi van veled? Énekelj velünk,
 mondjuk a fekete árnyéknak, amely mögött nem látszik a szem.

De ő csak legyint. Nem vagyok énekes – mondja hanyagul –, gyilkos vagyok.
 Gyilkos vagyok – ismétli meg, mintha azt mondaná, postás vagyok,
 postásként dolgozom.
 Énekeljetek magatoknak – mosolyog, miközben ránk néz.
 Énekeljetek, én meghallgatom, fedezlek titeket.

Fekete ősz, 14-e. Az iskolai laktanyában önkéntesek élnek.
 A város körüli mezőkön napraforgók és halottak rohadnak.
 A nap forró, mint dinnye az égett feketeföldön.
 Énekeljetek nélkülem – mondja fáradtan,
 és mindnyájan énekelünk.

A háta mögött egy város szétrombolt iskolákkal.
 A háta mögött egy mező,
 ahonnan két hete nem viszik el a halottakat.

A háta mögött a nap, a szeptember reggeli nap,
egy fagyos nap, amit már senki sem melegít fel itt.

Ránk néz, hátunk mögött fákat lát.
Vörös fenyőfákat a vakító homokban.
Hátunk mögött csak édes köd.
Hátunk mögött egyetlen halott sincs.

És bármennyire énekelünk neki,
akárhányszor is hívjuk táncba,
akármilyen hanggal próbáljuk kihúzni őt a sötétségből,
soha többé nem fogunk vele együtt énekelni,
fáj az elveszett hang, mint egy levágott falanx.

Vörös fenyők fölött pihen a nap.
Mindnyájan tudjuk, mi alakítja történelmünket.
A történelem az élők által vetett árnyék.
És a halottak árnyéka is történelem.

NAGY TAMÁS FORDÍTÁSA

William D. Ehrhart

Gerillaháború

[GUERRILLA WAR]

Gyakorlatilag lehetetlen
megkülönböztetni
a civileket a vietkongtól.

Senki sem visel egyenruhát.
Mindnyájan ugyanazt
a nyelvet beszélik
[és akkor sem értenéd őket,
ha másképp lenne].

Gránátokat ragasztanak
a ruhájuk belsejébe,
és robbanószerkezeteket
visznek a piacra kosárban.
Még a nők is harcolnak.
És fiatal fiúk is.
Meg lányok.

Gyakorlatilag lehetetlen
 megkülönböztetni
 a civileket a vietkong tagjaitól.
 Egy idő után
 feladod a kísérletezést.

Gyönyörű roncs

[BEAUTIFUL WRECKAGE]

És ha nem lövöm le azt a nénit,
 aki az őrző elöl menekült,
 sem pedig tarkón az öregembert,
 vagy a piacon azt a srácot?

Vagy ha a srác – de hát nem is volt
 nála gránát, és a nő Huében
 nem fekszik le az esőben, egy lövészárokban
 hét katonával élelemért,

Gaffney-t nem lövik térden,
 Ames sem fullad a folyóba,
 és nem hal meg Ski a mentőhelikopteren
 Con Thien és Da Nang között.

Con Thien vietnámiul azt jelenti:
Angyalhely. Talán tényleg az volt,
 a poshadó homokzsákok, folyton becsapódó
 lövedékek, patkányok és sár helyén.

És ha ők voltak az angyalok,
 Ames, Ski, a nő, a bácsi, a srác,
 és kiemelték volna Gaffney-t a sárból,
 meggyógyítva szilánkos térdét?

És ha minden máshogy történt, mint ahogy mondtam?
 Minden hazugság lenne?
 Hirtelen gyönyörűvé válna a roncs?
 A halottak felkelnének és járnának?

A megbánás

[SECOND THOUGHTS]

Nguyen Van Hungnak

Csodálattal nézed, ahogy cigarettát
sodrok papírból és dohányból.
Hanoi. Az Ébredő Sárkány. 1985.
Neked nem megy, ami nekem igen,
mert ehhez két kézre van szükség,

és neked csak egy van, a másik
elveszett, évekkel ezelőtt, Laosz közelében.
Sodrok neked is egyet. Mosolyogsz,
aztán vállat vonsz, mintha hadirokkantnak
lenni csak valami kis kényelmetlenség lenne.

Együtt fedezzük fel, ami közös bennünk:
Hue városa. Tét-fesztivál. 1968.
Lua Moit kortyolunk, megint ismerős
terepen járunk, ott, ahol még ép voltál,
és én is ép voltam, de körülöttünk minden

romokban hever, halott vagy lángol.
De mi nem. Te és én nem. Bajtársak
vagyunk a férfiak e rusnya táncában,
amelyben ölnek, halnak
és túlélnek.

Most gyárat vezetsz; én tanítok és írok.
Te elvesztetted a kezed, de nincs semmi
megbánás benned a háború miatt, amelyben
harcoltál. Én elvesztettem az emberségem
egy darabját, hiánya súlyos, mint egy csonka kar –

de már megint kezdem: ez a megbánás,
amit üres ingujjként hordozok magammal,
mikor te ilyen boldog vagy pusztán attól,
hogy cigarettán és Lua Moin osztozunk –
az egyszerű öröm, hogy egy régi baráttal vagy.

SEBŐK GYÖRGY FORDÍTÁSA

Chinua Achebe

A teremő büntetése

[PENALTY OF GODHEAD]

Az öregember szalmaágya
lángot kapott, felerősödvé
az éjszakai rönkökből a harmattan
tüzet gyújtó leheletétől. Dacolva a korával és
a betegségével, felállt és maga irányította
füsttől elvakulva a mentést.

Egy fúrge patkány jelent meg
lyuka ajtajánál, gyorsan balra nézett, majd
jobbra, és átsuhant a padlón
a közeli termőföldekre.
Még a csótányok, ezek a hajthatatlan
bérők is, melyeknek semmi sem szegi kedvét,
elmenekültek aznap hasadékaikból szárnyakon,
amelyeket csak halálos sietségben használnak.

Egyedül
a végtelen tisztelet vérétől rituális feketébe fagyott,
tollakkal feldíszített
házi istenek
pusztultak el a kunyhóból támadt
lángoló máglyában.

Agostinho Neto

[AGOSTINHO NETO]

Neto, nem volnál többé,
Mint a szerencse által kedvelt közbülső valaki
A gyermekek rejtvényében; Kwame
Előre lépve, hogy megszólítsd
A démonokat; mögötted egy lemaradó harmadik,
Még meg nem nevezett, elcsavarodott ujjakkal?

Nem! Biztonságos lépéseidet
Nehezen értették. A lábad
Megtanult heves egyensúlyt tartani

A megaláztatás meredek lejtőin;
Finom kezed türelmesen
Tisztított a legfinomabb bevágásnál is,
Amikor kegyetlenül megparancsolták a gyilkolást,
Dallamos hangod csatakiáltást hallatott.

Talán a családod és a barátaid
Tudták, hogy egy vidám villanás repeszi szét a homályt,
A képeken látjuk, de én jobban szeretném
Megtartani a sötétebb legendát.

Mert láttam, hogy
Fél évezred idegen erőszak
És gyilkosság hogyan varázsolhat mosolyt
A bolondok üres arcára,
Baljós vigyort Afrika idióta királyai képére,
Akkik obszcén aranypalotákban felügyelik
Saját népük lemészárlását.

Neto, éneklek az elmúlásodat, én,
Félelmen veszem igénybe a te hatalmas
Fegyvertárad széles készletét.
Mit énekeljek? Sirató énekkel válaszolni
A bánatra? Nem, könnyekkel telt örömdalokat
Éneklek; ünnepelni fogom
Az Embert, aki félelmetes sorsok
Hármasságát lovagolta meg
Megtaposott fajunk ügyében!
Te Gyógyító, Katona és Költő!

BIERNACZKY SZILÁRD FORDÍTÁSA



Julian Barnes

Hullámvölgy

[MARRIAGE LINES]

A Glasgowból felszálló kis duplafedeles gép félig üres volt: csak egy-két hazatérő szigetlakó ült a székekben, plusz néhány szezon előtti vikendező túrabakancsokkal és hátizsákokkal felszerelve. Majdnem egy órán keresztül repültek a gomolygó felhők felett. Aztán feltűnt alattuk a sziget rojtozott partvidéke, és megkezdték az ereszkedést.

A férfi mindig is szerette ezt a pillanatot. A földnyelv elvékonyodó nyaka, az atlanti tengerparton hosszan elnyúló Traigh Eais, a jókora fehér bungaló, amit rituálisan körbeberregtek, aztán a lassú fordulat Orosay dombos kis szigete felett, és a végső ereszkedés Traigh Mhòr fénylő lapályánál. A nyári hónapokban ilyenkor mindig megszólalt egy dicsekvő szárazföldi hang, aki feltehetőleg a barátjának akart imponálni azzal, hogy propellerek zaját túlkiabálva konstatálja, hogy „az egész világon egyedülálló tengerparti leszállás”. De ahogy teltek az évek, még ez is a szívéhez nőtt. Az idejövétel tradíciójának részévé vált.

Keményen értek földet a kagylós parton, és a víz fröcskölt a szárnymerevítők között, ahogy keresztülhajtottak a sekély pocsolyákon. Aztán a repülőgép odakanyarodott a kis terminálépület mellé, és egy perccel később már a rozoga fémlépcsőn lépdeltek le a tengerpartra. Az utánfutót húzó traktor ekkorra ott állt készenlétben, hogy a csomagjaikat pár tíz méterrel arrébb szállítsa, ahol egy nyirkos betontömb szolgált a gumiszalag helyett. A csomagjait – a férfi tisztában volt vele, hogy el kell kezdenie megszokni az egyes számot. Mostantól az élete ebben a nyelvtani kategóriában folyik.

Calum már várt rá, elnézett a válla fölött, és a többi utas arcát kutatta. Ugyanaz a vézna, ősz hajú, szürke szélzdzsekibe öltözött figura, aki minden évben kijött eléjük. Rá jellemző módon Calum nem kérdezett semmit. Csak várt. Már vagy húsz éve ismerték egymást egyfajta bensőséges, tisztelettudó távolságtartással. Most ez a szabályosság, ez az ismétlődés, és minden, ami vele járt, eltört.

Ahogy a furgon lassan zötyögött az egysávos úton, és az aszfaltöblökben türelmesen várt, hogy a szembejövő autók elhaladjanak mellettük, elmondta Calumnak azt a történetet, amelynek az elismérlésébe már belefáradt. A hirtelen fáradékony-ság, a szédülések, a vérvételek, a vizsgálatok, a kórház, még több kórház, a hospice. Az egész hihetetlen gyorsasága, a folyamat, az események könyörtelen masirozása. Könnyek nélkül mesélte el, semleges hangon, mintha valaki mással történt volna meg. Nem tudta, másképp hogyan mondhatná el.

A sötét kőház előtt Calum felrágatta a kéziféket.

– Nyugodjon békében – mondta csendesen, és megragadta a sporttáskát.

Amikor először jöttek a szigetre, még nem voltak összeházasodva. Karikagyűrűt hordtak, de csak azért, hogy engedjenek a... minek is? – az erkölcsi rendnek, amit úgy képzeltek, hogy a szigeten uralkodik? A gyűrűtől felsőbbrendűbbnek, egyszersmind képmutatónak is érezték magukat. A Calum és Flora B&B-jében kivett szobájuk fala fehérre volt meszelve, és az esőcseppekkel pettyezett ablakon át kilátás nyílt a füves

lápvidék felett az égbe törő Beinn Mhartinra. Az első éjszakájukon felfedezték, hogy az ágy minden olyan mozdulatnál felnyikordul, amely a higgadt utódnemzéshez feltétlenül szükségesnél egy picit is szenvedélyesebb. Komikusan korlátozva érezték magukat. Szigetlakó szex – így nevezték el, miközben csendesen egymás hajlataiba kuncogtak.

A férfi új távcsövet vett arra az utazásra. A sziget belsejében pacsirta és kenderike, hantmadár és barázdabillegető fészkelt. A parton kis lile és mezei pacsirta. De a legjobban a tengeri madarakat szerette, a kormoránt és a szulát, a kárókatonát és a sirályhojszát. Számos odaadó órát töltött vizes fenékkal a szirteken, hüvelyk- és mutatóujjával fókuszba hozva az örvénylő merüléseket és a szárnyaló függetlenséget. A sirályhojsza volt a kedvence. Az az egész életét a tengeren tölti, és csak fészket rakni jön ki a partra. Egyetlen tojást költ, a fiókáját felneveli, és visszatér a tengerre, hasítja a hullámokat, együtt emelkedik a légáramlatokkal, éli a saját életét.

A kedvese jobban szerette a virágokat, mint a madarakat. A gombos lellet, a csörgő kakascímert, a lila bükkönyt, a mocsári nősziromot. Volt egy olyan virág is, amelynek az volt a neve, hogy nefelejcs. A férfi tudása és emlékezete csak eddig terjedt, tovább nem. A kedvese sohasem tépett le akár csak egyetlen virágot is, sem itt, sem másutt. Ha levágjuk, csak a virág halálát siettetjük, mondta mindig. Gyűlölte a vázák látványát. A kórházban, látván, hogy a fém kiskocsi üresen áll az ágy lábánál, a többi beteg azt hitte, hogy a barátai elhanyagolják, és minduntalan oda akarták neki ajándékozni a felesleges csokraikat. Ez egészen addig így ment, amíg saját szobába nem került, azzal meg is szűnt a probléma.

Abban az első évben Calum megmutatta nekik a szigetet. Egyik délután, azon a parton, ahol borotvakagylók után szokott ásni, Calum levette róluk a tekintetét, és úgy szólalt meg, mintha csak a tengernek mondaná:

– A nagyszüleim egy bejelentéssel házasodtak meg, értitek-e? A régi időkben csak ennyi kellett hozzá. Beleegyezés és bejelentés. Akkor házasodtak, amikor a hold telőben volt és jött a dagály – hogy bőséget és jószerencsét hozzon a házasságba. És az esküvő után az egyik melléképületben letettek a padlóra egy matracot. A nászéjszakára. Úgy gondolták, hogy a házasságot alázattal kell kezdeni.

– Ez csodálatos, Calum! – mondta a kedvese. De a férfi érezte, hogy ez dorgálás volt – az angol modorukért, az önteltségükért, a néma hazugságért.

A második évben az esküvőjük után jöttek vissza egy pár hétre. Mindenkinék, akivel csak találkoztak, el akarták újságotolni, hogy összeházasodtak; de éppen ezen a helyen nem lehetett. Talán jó is volt nekik, hogy a boldogságtól mámorosan hallgatniuk kellett. Talán nekik így kezdődött el alázattal a házasságuk.

Ennek ellenére a férfi érezte, hogy Calum és Flora rájöttek, hogy mi a helyzet. Kétségkívül nem volt valami nehéz, elég volt az új ruhájukra és bugyuta mosolyukra nézni. Az első este Calum whiskey-vel kínálta őket egy címke nélküli üvegből. Sok ilyen üvege volt. Annyi bizonyos, hogy a szigeten sokkal több whiskey-t ittak, mint amennyit eladtak.

Flora egy fiókból egy régi kardigánt vett elő, ami valaha a nagypapjé volt. A konyhaasztalra terítette, és végigsimított rajta a tenyerével. A régi időkben, mesélte, a szigetek asszonyai a történeteiket a kötésükben mesélték el. Ennek a pulóvernek a mintája elárulja, hogy a nagypapja Eriskay-ből jött, a részletek, a díszítések pedig

halászatról és hitről, a tengerről és a homokról meséltek. És ezek a cikkcakkok a válán – ezek itt, *ni!* – a házasság visszontagságait, a jó- és a balszerencsés időket jelzik. A hullámhegyeket és hullámvölgyeket.

Hullámhegyek és hullámvölgyek. Mint bármelyik más friss házaspár, ők is titkos önbizalommal néztek egymásra, hogy rájuk aztán biztosan nem várnak hullámvölgyek – vagy legalábbis olyanok biztosan nem, mint a szüleikre, vagy azokra a barátaikra, akik már belefutottak a szokásos ostoba, megjósolható hibákba. Ők mások lesznek, különbek mindenkinél, aki valaha megházasodott.

– Meséld el nekik a gombokat is, Flora – szólalt meg Calum.

A kardigán mintája megmutatta, hogy a viselője melyik szigetről származik; a nyakán lévő gombok pedig elárulták, hogy pontosan melyik családból is. Olyan, mintha régen az irányítószámukba tekerve járkáltak volna, gondolta a férfi.

Egy-két nappal később így szólt Calumhoz:

– Bárcsak ma is mindenki hordaná azokat a kardigánokat!

Mínhogy ő maga nem kötődött semmilyen hagyományhoz, szerette, ha mások kimutatják, hogy ők igen.

– Nagyon hasznos volt – válaszolt Calum. – Rengeteg vízbefúttat csak a kardigánjáról lehetett felismerni. No meg a gombjairól. Hogy ki is volt.

– Erre nem is gondoltam.

– Hát nincs is honnan. Tudnod ezt. Erre gondolnod.

Voltak pillanatok, amikor úgy érezte, hogy ez a legtávolabbi hely, ahol valaha is járt. A szigetlakók történetesen ugyanazt a nyelvet beszélték, mint ő, de ez csak valamiféle különös földrajzi egybeesés volt.

Ez alkalommal Calum és Flora úgy fogadták, ahogy előre tudta: azzal a tapintattal és visszafogottsággal, amit valaha ostoba módon, angol módon, összetévesztett a hódolattal. Nem erőltették rá magukat, nem tették kirakatba az együttérzésüket. Csak egy érintés a vállán, egy elébehelyezett tányér, egy félmondat az időjárásról.

Flora minden reggel adott neki egy zsírhatlan papírba csomagolt szendvicset, egy darabka sajtot és egy almát. Ő pedig minden reggel átvágott a füves lápvidéken, és nekiindult Beinn Mhartainn-nak. Felmászott egészen a csúcsra, ahonnan belátta a szigetet és a fogazott partokat, ahol egyedül érezhette magát. Aztán távcsővel a kezében a szirtek és a tengeri madarak felé vette az irányt. Calum egyszer elmesélte neki, hogy némelyik szigeten nemzedékekkel ezelőtt lámpaolajat készítettek a sirályhojszákból. Milyen furcsa, hogy ezt a részletet húsz évnél is hosszabban eltitkolta a felesége elől. Az év többi részében nem is jutott eszébe. Aztán idejöttek a szigetre, és arra gondolt, hogy nem szabad elárulnia neki, régen mit tettek a sirályhojszákkal.

Azon a nyáron, amikor a felesége majdnem elhagyta [vagy ő hagyta el majdnem a feleségét? – ennyi idő elteltével már nehéz volt megmondani] elment Calummal kagylót ásni. A felesége magukra hagyta őket, és inkább sétált egyet a nedves, hullámvölgyes vonalú parton, ahonnan a tenger nemrég húzódott vissza. Itt, ahol a kavicsok alig voltak nagyobbak, mint a homokszemek, itt szeretett színes üvegdarabokat keresgélgni – törött palackok szilánkjait, amiket simára és selymesre csiszolt a víz és az idő. A férfi éveken át nézte a hajlott hátú sétát, a kérdő guggolást, a felcsippentést, az eldobást, a bal kéz markába történő gyűjtögetést. Calum elmagyarázta, hogy hogyan kell megkeresni a homokban a kis mélyedéseket, egy kis sót öntött bele,

aztán várt, hogy a borotvakagyló néhány centivel kijebb ugorjon a rejtekhelyéről. Egy sütőkesztyű volt a kezén, hogy a kiemelkedő kagyló éle ne vágja meg. Gyorsan kell kikapni, mondta, meg kell fogni hamar, különben eltűnik megint.

Az esetek többségében Calum szakértelmének dacára semmi sem mozdult, és továbbmentek a következő homokmélyedéshez. A férfi a szeme sarkából látta, hogy a felesége egyre távolodik a parton, neki háttal, önállóan, megelégszik azzal, amit csinál, és nem is fordul feléje.

Miközben adott még egy adag só t Calumnak, és nézte a várakozó sütőkesztyűt, azon kapta magát, hogy azt mondja, mint férfi a férfinak:

– Kicsit olyan, mint a házasság, nem?

Calum kissé felhúzta a szemöldökét:

– Hogy érted?

– A várakozásra, hogy valami előbukkanjon a homokból. Aztán kiderül, hogy vagy nincs is ott semmi, vagy csak valami olyan, ami véresre vágja a kezed, ha nem vigyázol piszkosul.

Hülyeség volt ilyet mondani. Hülyeség, mert nem is gondolta így igazán, és hülyeség, mert önhiúságból mondta. A csendből tudta, hogy Calum sértőnek találja az ilyen beszédet, önmagára, Florára, és általában a szigetlakókra nézve.

Minden nap gyalogolt és minden nap eláztatta a finoman szemerkélő esőt. Megette az elázott szendvicset, és nézte, ahogy a sirályhojszák hasítják a hullámokat. Elgyalogolt a Greian Headig, és lenézett a lapos sziklákra, ahol a fókák szerettek gyülekezni. Az egyik évben látta, amint egy kutya odaúszik egészen a parttól, elűzi a fókákat, és büszkén járkal fel és alá a sziklán, mint egy újdonsült földbirtokos. Idén nem jött kutya.

A Greian szédítő oldalán egy valószínűtlen golfpálya nyúlt el, ahol az évek során egyszer sem láttak senkit golfozni. Egy kis, kör alakú zöldterület, karókerítéssel körbevéve, ami a teheneket volt hivatott távol tartani. Egyszer a közelben egy feléjük rohanó tulokcsorda bukkant fel váratlanul, és a felesége irtóra bepánikolt. Ő megvetette a lábát, a karjaival nekiállt vadul hadonászni, és ösztönösen azoknak a politikusoknak a nevét kezdte el üvöltetni, akiket a legjobban megvetett. Valamiért nem is lepte meg nagyon, hogy ettől megtorpantak az állatok. Idén nem voltak tulkok sem, és hiányoztak neki. Feltételezte, hogy már régen elhajtották őket a mészárszékre.

Egyszer Vatersayben egy kiscgazda a tunyaágyásról mesélt nekik. Kivágsz egy darab tőzeget, ráteszed a krumplit a nyílt földre, fejjel lefelé visszateszed rá a tőzeget – és ennyi. Az idő meg az eső és a nap melege elintézik a többit. Tunyaágyás – látta, hogy a felesége rajta kacag, kiolvassa a gondolatait, utólag meg is kérdezte, hogy ugye ez lenne a számára ideális kertészkedési stílus? A férfi emlékeiben a felesége szeme úgy csillogott, mint a vizes üveggyöngyök, amiket valaha a markába gyűjtött.

Az utolsó reggelen Calum visszavitte a furgonnal Trigh Mhórba. A politikusok egy új kifutópályát ígértek, hogy modern repülőgépek is le tudjanak szállni. Az emberek a turizmus fejlesztéséről beszéltek, meg a sziget megújulásáról, vészmadárkodva, hogy mibe is fog kerülni az állami támogatás. Calum egyáltalán nem kért az egészből, és ő sem. Tudta, hogy arra van szüksége, hogy a sziget annyira nyugodt és változatlan maradjon, amennyire csak lehet. Nem jönne többet vissza, ha itt is aszfalton földet érő sugárhajtású gépek jelennének meg.

A pulnál becsekkolta a sporttáskáját, és kimentek a szabadba. Egy alacsony falon áthajolva Calum rágyújtott egy cigarettára. Végignéztek a nedves kagylópart hepehupáin. A felhők alacsonyan gomolyogtak, a szélzsák petyhüdtlen lógott.

– Ezeket neked – mondta Calum és átnyújtott féltucat képeslapot. Az előbb vehette a kávézóban. Látkép a szigetről, a tengerpartról, a füves lápvidékről, még arról a repülőgépről is volt egy, amire éppen felszállni készült.

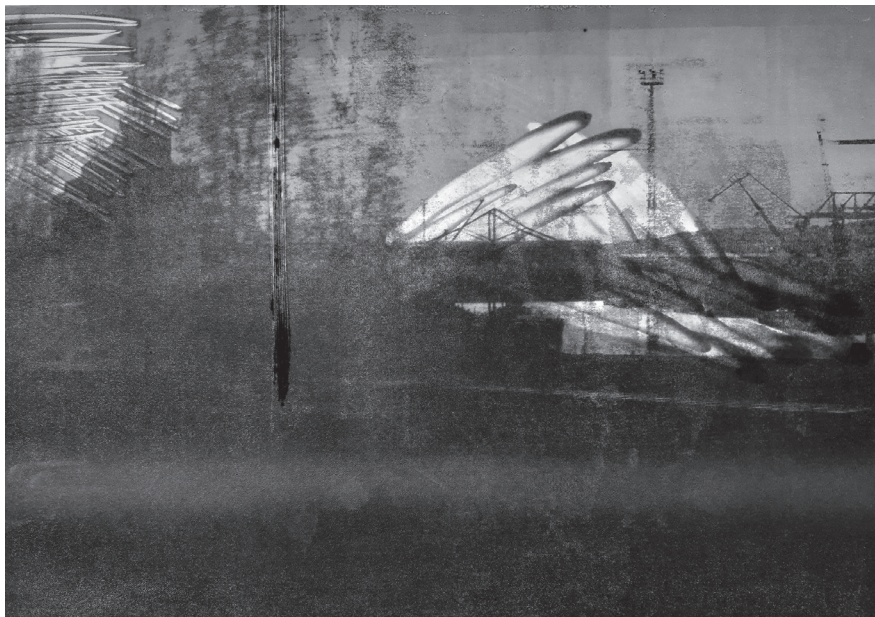
– De...

– Kelleni fognak az emlékek.

Néhány perccel később a duplafedeles gép felszállt, átvágott Orosay felett, és kirepült a nyílt tengerre. Nem volt búcsúzó látvány a szigetről, mielőtt az alanti világ eltűnt volna. Miközben a repülőgépet körbeölelték a felhők, a pulóverek hullámvonalaira gondolt, és a gombokra, a borotvakagylókra és a szigetlakó szexre, az eltűnt tulkokra és az olajjá változó sirályhojszákra, és akkor végre elsírta magát. Calum is tudta, hogy soha nem fog visszatérni. De a könnyek nem ennek szóltak, sem önmagának, de még csak nem is a feleségének és a közös emlékeknek. A saját ostobaságát siratta. És az önhittségét.

Azt hitte, hogy visszaidézheti a múltat, és elkezdhet búcsúzni tőle. Azt hitte, hogy lecsillapíthatja a gyászt, vagy ha nem is csillapíthatja le, akkor legalább felgyorsíthatja, megsűrgetheti egy kicsit azzal, hogy visszatér oda, ahol boldogak voltak. De nem volt hatalma a gyász felett. A gyásznak volt hatalma őfelette. És feltételezte, hogy a hátralevő hónapokban és években a gyász sok minden mást is megtanít neki. Ez csupán az első lecke volt.

KATONA DÁVID FORDÍTÁSA



Dean Young

Az archaikus torzóm

[ARCHAIC TORSO OF ME TOO]

Egy ürge a szomszéd kórteremben
folyton a kibaszott cukorért kiabál.
Az első éjszaka, hogy tiszta a fejem,
egy nő imára akar sarkallni, miközben
egy héjafejű árny magával ragadja
biohulladékomat, átok veri a falat:
csak hallucinálok. Egy napóra
számlapjára kötnek, a gyógyszereket
arkangyalok nevéen nevezik, fújtat
a lélegeztetőgép, mint a focizó katona,
és kong, mint a Big Ben. Mellettem
lebeg egy másik én, aki szintén
én vagyok, de nem fáj semmije:
az elfakuló szivárvány mellett az új
szivárvány képzete. Pia, fentanil, húgy
és céklalé szaga. Akit elküldök,
mert diadalmámortól ittas, nem
csak a jelmezbe bújt halál. És mindig
mellettem a kedvesem, megcsókol,
hiába rohannak az ápolók,
ahogy az égbe ló a pulzusom.

Dean Young verse

[A POEM BY DEAN YOUNG]

Egy kibaszott pillanatra se gondold,
hogy nincs összetörve a szívem.
Az alsógatyás férfi a végtelen tengeren
nem hisz a tudatalattiban,
és azt sem tudja, mi az a tempora.
Ne gondold, hogy nem ettem még
a világ legszebb kínai éttermében.
Ne gondold, hogy nem írtam még
a fürdőkád fehér falára. Ne gondold,
hogy nem öltem még méreggel csigát.
Ne gondold, hogy még nem gyújtottam meg

soha a jós kénkövét. Persze,
 hogy írtam már Dean Young-verset.
 Már sokszor írtam Dean Young-verset.
 Már sokszor hagytam ott neked a kapuban.
 Már sokszor tömtem eukaliptuszlevelet
 a szádba. Már sokszor éltem,
 és már sokszor bele is haltam.
 Szeretlek. Ez a rendkívüli állítás
 azért öltött testet, hogy igazolja önmagát.
 Talán most a Himaláján egyezséget köthetünk,
 és kedves, jókedélyű istenekként
 térünk vissza, akikről megfeledkeztek
 a fejlettebb és érzékenyebb organizmusok.
 Ne gondold, hogy nem kaptam sokkot,
 amikor belőled szemafor lett,
 belőlem harkály.

GEREVICH ANDRÁS FORDÍTÁSA

Gabriele Galloni

Milyen fényben hullanak majd

[IN CHE LUCE CADRANNO]

A halottak – az utolsó
 széljegyzetek az ismert
 világhoz – sűrűn felelgetnek
 egymásnak a máglyasötét és a tengerparti

fenyvesek gyantája között.

*

Halottakról folyt a szó. Az asztalon
 a vacsora szétszórt maradványai – azok
 a frissen sült marhaszeletek. A hűtőszekrény

szerelmesen beszélgetett a csillagokkal.

*

A halottak kakálnak, pisálnak, ahogy
az élők. Csak nehezükre esik
válaszolni a kérdésekre, melyeket

feltesznek nekik. Inkább
emlékezni szeretnek egy névre,
szótagokra bontják; rájönnek, hogy az övék.

*

A halottak szókinccse
éppen a fele a miénknek;

délben a szél
a vándorok szótárát

lapozza.

*

A halottak közül a legfrivolabbak
strucctollakkal ékesítik
magukat.

Egy folyó partján
(bármelyik folyóén)
a tengerre gondolnak.

*

Ha a halottakat mindig a por szüli,
akkor minden halott keresi anyját

szombat este a szabadstrandokon,
fekvőszékek alatt, leejtett fagyiban,

melyről ki tudná, mennyi nyár alatt
hullott ki sok gyerek kezéből, s mennyi

tengerparton, járdán és szállodában.

KERBER BALÁZS FORDÍTÁSA

V. Leac

Jelenlét

[PREZENTÁ]

Este amikor az erdei levegő rejtelmeskedik a sátorban
 Az eltűnésnek az anyag más kifejezési formákat
 Más kommunikációs formulákat választ
 Olyan ez mint amikor úszni tanulsz követve az utasításait
 Valakinek akit nem biztos hogy látsz

A kíváncsiak új heppje az őszinteség
 A várakozás idején senki sem gyűjt tapasztalatot
 Mások tapasztalataiból nem okulsz
 A dinoszauruszok: zavaros víz katalizátorai

Kint letörő ágak reccsenése
 A hegyimentő fia a kísértet kíséretében
 Belépünk a történelmi események övezetébe
 ahol az információinkat cenzúrázzák

Határesetben jobb ha nem kezdesz el feldolgozni
 olyan képeket amelyeket nem értesz
 Realistának nevezhető a szobatilalmát kitöltő kisiú
 Földönkívüliek vagyunk akik nem értik a megszokás fogalmát

Részed lehet tartalomkiürítésben keleti beleegyezések nélkül is
 Otrombán és közömbösen a körülötted történőkkel szemben
 Értelmen kívül nem beszélhetsz meghallgatásról és megértésről
 Legális rablás a reptér hol egymást kémleljük
 Köztünk már csak elviselhetetlenség

patafizika

[PATAFIZICÁ]

A garzonértelmiségiék mind
 Odavannak a vadonért
 A tudomány híján kezem ártalmatlan
 Nem vagyok itt nagy ívben járójátok
 Körül a témát

A hátizsák megvéd az ütésektől
 Sétálás közben szükséged van egy

Absztrakt és megnyugtató barátra
Az erdőben találok
Gyakran itt lelsz rám
De nem mindig vagyok én

Vannak emberek akiket régóta ismersz
Megmagyarázhatatlan módon szereted őket
De benned a gyűlölet is
Időnként nem bánád ha meghalának
Bizonyos hogy nem sírnál utánuk
Talán még akkor is utálnád őket egy kicsit
Közeli barátok

Majd vannak mások
Nem rokonok barátoknak sem nevezhetők
Velük nevetél és beszélgetél éreztél VALAMIT irántuk
Megmagyarázhatatlan ez múltó és kellemes
Eltűnésük málló és könnyed
Anyaggá változtat
Mit sem érdeklí őket MOST hogy tényleg sírsz-e
Ők talán örvendeznek
Nevetnek

Veszélyes érzések mondják egyesek
Rossz az aki a kapitányfülkéből hónaljadtól fogva húz ki
A lábak vonalai megkönnyítik a szakértők dolgát
Beláthatatlan távolságok hol az ész egy közvetlen nap

Mikor rájössz hogy a sztori számodra idegenné vált
Egy ártalmatlan entrópikus veszély a végletekig
A lehetetlenbe elszigetel

Nyugatiak vakációznak
A jövő mutánsai
És a többiek mind a görgetés rabjai
Létezik egy féreg mely belekóstol mindenbe
Kövér és függő
Retrospektívákban él

Milyen jó érzés mikor a tudomány megtéveszti tudásod
Általában jó megválni tárgyaktól barátoktól
Minden lehetséges
Minden abból amit nem kívánsz

Steve Sem-Sandberg

A vihar*

[STORMEN]

„Elviszlek a friss forráshoz, szedek málnát neked...”

William Shakespeare: *A vihar*

[Szász Károly fordítása]

Nem kellett volna visszatérnem a szigetre, mégis így tettem. Április van. Nemrég esett, mint ilyenkor mindig, ködsáv ül a híd két lábánál az őrházakon és a régi vassorompók maradványain. A ködről az a fehér fátyolfüggöny jut eszembe, amit Johannes nyaranta terített a meggyfákra, hogy megvédje a gyümölcsöt a madaraktól, most viszont kopáran és lombtalanul állnak a fák a pára mögött, és nem tükröződik más a vízen, csak néhány göcsörtös ág és a szirtek. Johannes folyton azzal büszkélkedett, hogy ő maga is építette a hidat a puszta két kezével. Korábban egy köteles komp ingázott pár száz métert a sziget és az öböl belseje között, járműveket is szállított, bár akkoriban még nemigen voltak rendes utak a szigeten. Johannes motorral járt itt először. Ugyanazzal a motorral, amin később gyakran lehetett látni a sziget körül, sokszor Kaufmann-nal az oldalkocsiban – mindkettőjükön szemüveg és bélelt, csatos, magas prémgalléros bőrkabát. Az öblön korántsem volt könnyű átkompozni. Erős szélben a kábelek kis híján szétszakadtak, a kötelet vonszoló révészen kívül pedig még két embernek kellett segítenie kikötni a parton. Így aztán várható volt, hogy idővel rá fogják bírni Kaufmann az állandó összeköttetés létesítésére, mégis sokakat meglepett, amikor végül rászánta magát. A családjával már régóta saját hűbértartományként tekintett a belső szigetekre, amelyekre kizárólag az ő engedélyével lehetett lépni: ezt a néhány ottani tulajdonos, illetve a nyugati szigeten lévő szanatórium betegei, orvosai és ápolói kaphatták meg. Amint elkészült a híd, Kaufmann egy-egy őrházat építtetett a két lábához, hidőrként pedig a korábbi révészeket vette alkalmazásba. Eleinte működtek ugyan a sorompók, de minél több földet kényszerült eladni Kaufmann, annál kevésbé volt értelmük, végül pedig állandóan felvonva tartották őket, majd féltucat évvel később mindkettőt lebontották. Mennyi idő telhetett el azóta? Már nem emlékszem. Pontosabban: emlékezettel nem mérhető az idő a szigeten. Miközben megteszem azt az ötszázvalahány lépést a hídon, elfog a régi érzés, hogy mintha több száz évvel korábbra mennék vissza az időben. Mintha egyszerre mélyülne és tágulna és színesedne körülöttem a táj, mintha a levegő is sűrűsödne. Másmilyen a klíma idekint a szigetekken – ahogy Johannes magyarázta azzal a túlzott, pedáns buzgalommal, ami az utóbbi években szállta meg. Az enyhe áramlatokkal van összefüggésben. Látni az öbölbe sodródó medúzák. A medúzák mindig melegebb vizeket keresnek. Sötét augusztusi éjszakákon gyakran terített ki csillagtérképeket a konyhapadlóra, hogy megmutassa a konstellációkat Minnának és nekem. Androméda, Pegazus, Kassiopeia; ha ki tudom venni a Plejádok hetedik csillagát, a látásom

* A regény a Jelenkor Kiadó gondozásában jelenik meg 2024-ben.

kifogástalan, és az is fog maradni. Ekkorra Johannes már félig megvakult, de nem volt hajlandó beismerni, inkább kivitt minket a kertbe egy zseblámpával, hogy saját szemünkkel is láthassuk a csillagképeket, és emlékszem, arra gondoltam akkor, hogy ha mindent, ami folyton összeomlik, összesározódik és összepiszkolódik körülöttünk – mint Johannes, aki egész nap ivott, és hűgyos takaróval aludt; mint a pusztuló kert, a penészes ház; vagy mint Minna kamasz üvöltözése, ami terrorban tartja az egész környéket –, ha az életünk káoszának összességét egyetlen pillanatra béke és nyugalom válthatná fel, akkor az épp ilyen lenne. Hogy végre csönd van, és sötétség vesz körül minket, és az égen mozdulatlanul állnak a csillagok. És hogy azután minden úgy folytatódna, mint odafent a meleg sötétben. Minden éjjel. Ugyanilyen biztos nyugalomban, ugyanezek alatt az örök, ismerős konstellációk alatt. Ilyenekre gondoltam. Ilyenekre gondol egy gyerek.

Attól még, hogy jól emlékszünk egy helyre, nem biztos, hogy ki is ismerjük ott magunkat, különösen ami a tájat illeti. Taxi helyett inkább gyalog akartam megtenni az utat, így egy kilométeren át cipelhettem a telepakolt hátizsákomat. És mivel fogalmam sem volt, milyen állapotban lesz a Sárga villa, a legrosszabbra készülve szerelkeztem fel. A hátizsákban volt hálózsák és matrac, sőt egy kis gázrezsó és konzervek is arra az esetre, ha nem maradt volna semmi ehető a házban. A sétának mindenesetre megvolt az az előnye, hogy közelről megfigyelhettem azt a sok újjépítésű luxusvillát, amelyeket Johannes olyan utálatosnak talált. Mindegyik hátat fordított az útnak, mert a télikerteknek és a zárt erkélyeknek a tengerre kellett nézniük – ilyesmi korábban teljesen elképzelhetetlen volt. Itt nyugszanak, mondta volna Johannes, ki-ki a maga fedett beállós, parabolaantennás sírkamrájában, a tisztességet és mértéket nem ismerő újgazdagság emlékműveiben. Mintha az út is másfele vezetne, mint korábban, legalábbis így tűnik, mert kiszélesítették és leaszfaltozták. Hosszú kanyarokban követi a sziklás partot, le a sziget legszűkebb pontjáig – ahol, homokóraszerűen, majdnem összeér a keleti és a nyugati part –, aztán elindul felfelé a dombon a Kiwi áruházig, amivel szemben ott állnak a régi faházak, ahol annak idején Brekke szatócsboltja és a vasáruda is működött, ahonnan Johannes a szögeket és a gázpatronokat szerezte be. Még állnak a faházak, de felújították őket, modern, vidékiesnek szánt stílusban, és a kirakatban egy ingatlanközvetítő hirdetései csillognak, bár természetesen az áruház bonyolítja a legnagyobb forgalmat. Még ha a bejárat előtti parkoló most nincs is teletömve autókkal [vasárnap van], csak néhány bevásárlókocsi áll szétszórva, mintha taláalomra hagyta volna ott őket valaki. A bolttól indul a Kungsväg, amit azért hívnak a király útjának, mert a földnyelv innenső oldalán körbefutja az egész szigetet. Ha felkanyarodunk a Kungsvägről a Huvudgårdsväg felé egy valaha még kis poros mellékutcán, és elhaladunk a *Magánút* tábla mellett, Kaufmann tanyájához érünk. Most is ott áll: Kaufmannék villája a magas tetejével, tornyával és verandájával a kert egyik oldalán, szemben az istállókkal és melléképületekkel. A régi szivattyútelep valamivel lejjebb van, ahol a mezők és az erdők kezdődnek, attól jobbra pedig a karám és a tréningpálya, amit Carsten úr Kaufmann akarata ellenére épített. Kiskoromban az erdő széli kaszálón mindig ott állt egy fehér ló a zománcozott itatóvályúja mellett. Emlékszem, a rövid, világos nyári éjszakákon ráláttam a lóra az ágyamból, és nem győztem csodálni, milyen mozdulatlan tud lenni hosszú órákon át. Talán állva aludt,

ahogy az állatok szoktak; vagy lehet, hogy egyedül ez a ló volt ébren, míg mindenki más álomba merült. Látom magam előtt, ahogy a félmeztelen Minna átszalad a fehér ló karámján. Újra forró nyár van, a számban érzem a napsütötte föld ízét, akárcsak ő. Mintha az én bőrömet súrolnák az éles kalászkok, ahogy a csupasz lábához és karjához érnek. Futunk, én egy lépéssel lemaradva, mint mindig, de az is lehet, hogy a padlásról nézem Johannes távcsövében, ahogy szalad, majd elesik. Kis gödör lesz a mező közepén, a búzakarászkok szorosan körülvesszik a testét. De idefentről most is látom, ahogy fekszik a hátán, és egyenesen az ég felé mered néma üvöltésbe torzult arccal, aztán meglátom az öreget, amint kilép a tanyájáról és az út felé tart, hátán izzadságotokkal a nadrágtartója mentén. Vagy talán Carsten úr az? És ekkor kimerevedik a kép: Minna mozdulatlanul fekszik a hátán a mezőn, a férfi pedig sötét árnyékként közeledik felé a kép szélén, de végig képen kívül marad. Ennyi az egész. Álom vagy emlék: nem tudom. Odaérek a Sárga villához, és a hátsó ajtóhoz megyek. A fák mögött Johannes méhkaptárjai szögletes koponyáknak tűnnek, épp csak kilátásnak a nagyra nőtt fűből; érezni a levegőben a savanyú föld éles, fanyar illatát, mint itt mindig: olyasmi eregeti ezt magából, amit már túl régóta homály fed. Repülőgép közeledik lassan az újra besűrűsödött ködön át, egyik tűnékeny felhőből ki, a másikba be, a motorok robaja magas, süvítő hanggá változik, aztán erős hangrobbanás hallatszik. És már vége is, a gép eltűnt a villogó szárnyaival a Fågelberg hegynél, Kaufmann tanyája mögött. A kulcs beleszorul a zárba. Nekinyomom a vállamat az ajtónak, ami reccsenő hang kíséretében végül megadja magát, és bezuhanok a poros, jól ismert doh- és fűtőolajszagú sötétségbe. Újra itthon vagyok.

Ebba Simonsen hívott fel Johannes halálhírével. Simonsenék már a háború előtt is a szomszédjai voltak, amikor lényegében Kaufmann uralta a szigetet. Akkoriban még nem volt gyerekük, de később egyik jött a másik után, és egészen kis koromtól kezdve emlékszem Simonsen asszony mély mosolygódreire, a fáradt szemére, hogy mindig sikítózó gyerekek veszik körül, és a szőke hajára, ami kócosan, vizesen lógott rá arra, amivel épp foglalkozott: sütéssel vagy mosással. A férje – a keresztnevét nem is tudom, mindig is csak Simonsennek hívtam – hangtechnikus volt a rádiónál, és egész nap a munkahelyén volt. Aztán nyugdíjba ment, de akkor sem töltött több időt a családjával. Aktívan részt vett a németek elleni harcban (már az első ellenállásról szóló történelemkönyvek is legalább egy fejezetet szenteltek annak, hogy Simonsen hogyan kódolta vagy törte fel a rádióüzeneteket), mégsem volt rossz viszony Johannes és közte. Amikor vége lett a háborúnak, Kaufmannat bebörtönözték, a felesége, Sigríd és a lánya, Helga pedig félhivatalos házi őrizetbe került a tanyájukon, de sokak nem titkolt véleménye szerint igazságot kellett volna tenni a vén náci csatlósain is, például Johannesen, aki sok éven át sofórködött az öregnek. Több száz feldühödött ember gyűlt össze a Sárga villa előtt ezt követelve, de Simonsen kiállt eléjük, és óva intett mindenkit attól, hogy olyasmit tegyen, amit később megbánná, inkább arra kérte őket, menjenek haza, és hagyják, hogy az igazságszolgáltatás tegye a dolgát. Ettől kezdve a Sárga villa pótkulcsa mindig ott lógott egy kampón Simonsen stúdiója előtt a hallban, a biztosítékdoboz mellett. Gyerekkorunkban nagyon szerettünk Minnával átmenni Simonsen hangpincéjébe. Az íróasztala mögötti falat teljesen betérítő széles polcon állt a tekintélyes hanggyűjteménye, több ezer bádogdobozba zárt tekercs.

Meg lehetett hallgatni a borjadzó gleccserek recsegő, csikorgó hangját, a krokodil állkapcsának prédája körüli hirtelen csattanását, vagy a hosszú trópusi esőt, ami olyan erős volt, hogy szinte már nem is hangnak tűnt, hanem mintha valaki vattát tömött volna a fülünkbe. Minnával gyakran lementünk a pincébe esténként és hétvégente, vagy egyáltalán, amikor unatkoztunk, és kikönyörögtük Simonsentől, hogy mutasson nekünk néhányat a legjobb felvételei közül...

VERESS DÁVID FORDÍTÁSA



Sonya Kelly

Kerekesszékek az arcomon

[THE WHEELCHAIR ON MY FACE]

VISSZATEKINTÉS RÖVIDLÁTÓ GYERMEKKOROMRA

(részlet)

Zene: az I Can See Clearly Now Johnny Nash előadásában.

Sonya kísértél a színpadra, zsákjában a darab kellékeivel. Véletlenül nekimegy egy asztalnak és egy székek. Többször is megpróbálja elhelyezni a zsákot az asztalon. Kinyitja a zsákot. Kivesz belőle egy látásvizsgáló táblát. Hátrasétál a színpad végébe, ahol beleütközik a falba. Kivesz egy műanyag poharat is a zsákjából, amit végül az asztal szélére helyez. A pohár leesik, amit nem vesz észre. Kivesz egy palack vizet a zsákból, kinyitja, majd elkezd kitölteni a vizet oda, ahol a pohár eredetileg állt. A víz a földre folyik, amit szintén nem vesz észre. A palack vizet később ugyanúgy az asztal szélén engedi el, ami leesik a földre. Ezt sem veszi észre. Ekkor előveszi a szemüvegét, és felhelyezi az orrára. Leteszi a zsákját, maga is leül, és a közönségre néz. Két másodperc telik el. Ijedten felsikolt. A zene elhallgat.

SONYA: Te jó ég, észre sem vettem magukat! Üdv. Olyan kis vaksi vagyok. Na jó, már nem vagyok az. Csak a hatás kedvéért csináltam. Tudják, most már jól látok, de ez nem volt mindig így. És ahhoz, hogy megértsék, milyen is volt akkor, be kellett mutatnom, milyen volt, amikor nem láttam... szóval látták.

Nem voltam teljesen vak, de azért vicces, hogy azok, akik nem vakok, mennyit mondogatják: *tisztára vak vagyok. Ti-hisz-tá-ra vak vagyok.* Azt hiszem, ha valaki azt mondja, *tisztára vak vagyok*, az egy kicsit olyan, mintha azt mondaná, *leégttem.* Mindenkinek mást jelent. Hogy mire is gondolok?

„Istenem, tisztára vak vagyok! Észre se vettelek a meccsen!”

„Istenem, tisztára vak vagyok! Ez a cipő nem is passzol a ruhámhoz!”

„Istenem, hát ez a nő tisztára vak. Szuperül néz ki, a pasija meg annyira nem!”

Részemről az, hogy *tisztára vak vagyok*, amikor tisztára vak voltam, egy egészen picit mást jelentett:

„Istenem, tisztára vak vagyok! Arról a folyóról azt hittem, hogy betonút.”

„Istenem, tisztára vak vagyok! Egy chipses zacskót ettem kenyérmorzszával a kacsák helyett.”

„Istenem, tisztára vak vagyok! Nekimentem a tükörképemnek, majd beszéltem neki, amiért nem kért elnézést.”

Hát ennyire voltam vak.

Előbbre lép, szemügyre veszi a közönséget.

Ha rámosolygok magukra, jó eséllyel visszamosolyognak rám.

Mosolyog.

De mi van, ha mindez fordítva történik? Ha *maguk* mosolyognak, én pedig nem mosolygok vissza. Mivel *nem látom*, hogy mosolyognak, ezért nem mosolygok vissza, hiszen fogalmam sincs arról, hogy mosolyognak. Maguk persze nem tudhatják, amikor rám mosolyognak, hogy nem fogom látni, amint mosolyognak. Amikor rám mosolyognak, és én nem mosolygok vissza, biztos azt gondolják, „mekkora egy tuskó”. És amikor legközelebb találkozunk, a továbbiakban udvariatlanul fognak bánni velem, hiszen korábban nem viszonztam a mosolygást. Ekkor én is kezdem azt hinni, tuskókkal van dolgom. Aztán hirtelen azon kapjuk magunkat, hogy mindenki azt hiszi a másikról, mekkora egy tuskó, amit vígan továbbadunk a barátainknak, így amikor velük lesz találkozó, ők is alátámasztják majd ezt a tuskó dolgot. És akkor mindenki azt fogja hinni, hogy mindenki más egy tuskó. Pontosan ilyen az, amikor az ember nem látja rendesen az arcokat. Akár egy aknamező, ahol simán odavesznek a potenciális barátok meg a tuskók, egyetlen felvont szemöldök, némi szemforgatás vagy kacsintás miatt. Bamm. És a részemről ennyi.

Gyerekkoromban azért láttam néhány dolgot. Jobbára a méretes dolgokat. Az apróbb dolgokat viszont nem láttam a nagyobb dolgokon belül. A tárgyaknak nem volt kezdetük és végük, nem volt semmilyen körvonaluk. Egyszerűen csak beleolvadtak a náluk nagyobb tárgyakba. A fák például óriási zöld fonalgombolyagok voltak. A madaraknak csak a hangját hallottam. A járda széle meg olyan volt, akár egy huzal, amiben aztán jól felbukhattam. Kész csoda, hogy életben maradtam.

Fogalmam sincs, hogy miért nem vette észre senki, milyen vaksi voltam gyerekként. Talán kevésbé figyeltek oda az olyan betegségekre, amiknek nem volt látható nyoma. A diszlexiát vagy a figyelemhiányt akkor még fel sem találták. Nem tudom. Ha nekimentem valaminek, egyszerűen csak nem néztem a lábam elé. Elképzelhető. Azt hiszem, az emberek úgy gondolták, engem módfelett érdekelt minden. Megtanultam ugyanis, hogy ha olyan közel mentem a dolgokhoz, hogy szinte látszott rajtuk a leheletem, akkor indult be a varázslat.

Szemügyre veszi az asztalt.

A fa erezete az étkezőasztalon, a szeplők a karomon és az öltések a pulóveremen.

Közelebb megy a közönség egyik férfi tagjához.

De az arca, hölgyem, hogy éppen mosolyog-e vagy sem? Olyan közel kéne hajolnom, hogy akár szájon is csókolhatnám. És azt hiszem, a kapcsolatunknak még nem vagyunk ezen a pontján. Ne értsen félre, maga biztos nagyon kedves. Ó, szóval maga férfi. Úgy is jó.

Értik, mire gondolok? Amikor egyedül van az ember, olyan közelről nézheti meg a dolgokat, amilyen közelről csak szeretné. Egyébként meg vigyázni kell, mert van az a szint, ami után komplett hülyének néznek. Kivéve, persze, ha egy imádnivaló kis kölyökről van szó, nekem pedig nem lehetett okom a panasza.

Ha vacsoravendégek jöttek, mindenkinek beleülhettem az ölébe. Esetleg belecsimpaszkodhattam a nyakába. Olyan voltam, akár egy macska. Vagy egy majom. Egy

macskamajom. Szabadon piszkálhattam mindenkit, magamba szívva a mikrokozmosz információt, mialatt a nővérem a nappaliban *A hattyúk tavára* illegette magát.

Zene: A hattyúk tava.

Fókuszváltás, és már mehetünk is. Ó, azok a titokzatos hangok, mint az orrszőrökön átáramló lélegzet! A dohányfüsttől ziháló tüdő! Ahogy nyelik a bort meg a rágcsát, és a műfogsorok klaffognak a szájukban, a végtelen végbélszél, a belek bálnamozgása, az összeférhetlenség csodálatos zörejei! A szagokról nem is beszélve. Old Spice és rózsás parfümök, mosópor, viszki szájíz, ananász meg sajt, baromfimájas. A felnőttek ölében a látvány sem utolsó: óriás, dörzsiszivacszerű szemöldökök, ernyedte fülcimpák, a különleges alkalmakra előásott ékszerek, beszéd közben röcögő bőr a húsos nyakakon, krétaporszerű, kék szemfesték, szúrós bajuszka, férfiakon és nőknél egyaránt, barázdák és mosolyráncok, inggallérok, nyakkendőminták, a száj körül csikokban felgyűlt alkalmi rúzs, csiklandós tweed és halszállás öltönyök, bizsuk, válltömések, gyöngysorok és az itt-ott befigyelő melltartópántok...

Zene: A hattyúk tava fokozatosan elhalkul.

Én mindezt csak a felnőttek gyermekek iránti rajongásának köszönhettem. Volt az apámnak egy ismerőse, akinek a felesége nem igazán szerette a gyerekeket. Soha nem is ültem az ölében, így hát fogalmam sem volt arról, hogy nézhetett ki.

A ragaszkodással palástolt felfedezőköreim, azt kell, hogy mondjam, egyébként tökéletesen működtek. Ráadásul rettentő népszerűsége tettem szert.

„Ó, hát egy csuda bújós gyerekről van szó!”

Majd következett az iskola.

Hamar megtanultam, hogy a gyerekeket nem lehetett megölelgetni ahhoz, hogy rájőjjenek, hogyan is nézhetnek ki. A tanárokat dettó. De még a vécéket sem, amikor szólított a természet, az ajtókon lévő táblácskák pedig abszolút nem mondtak semmit. Nem ölelhettem meg a táblát az osztályteremben, csak hogy megtudjam, mi van rajta, és fogalmam sem volt, a többiek miért szajkózták mindig ugyanazt, eleve, honnan jött a hang, és vajon hogy voltak képesek mindent egyszerre mondani? Olyan volt, mintha valami szektába csöppentem volna, vagy hirtelen egy játékba, aminek csak én nem ismertem a szabályait.

Az osztálytermünk ablakából primán rá lehetett látni a városra – mint egy betonszönyeg, úgy terült el alattunk.

„Ott van a mi házuk!”, „Ott meg a miénk!”, „A miénk!”, „Meg a forgácsgép! Nahát!”

Számomra minden összefolyt, de nem árultam el senkinek. Időnként még rá is böktem néhány dologra, csak hogy beilleszkedjek valamicskét.

„Nézzétek, ott van az ég! Egy autóduda! És mekkora... tér!”

Rengeteget teniszeltünk a suliban.

Fog egy darab újságpapírt, majd galacsinná gyűri.

Közismert tény, ugyebár, hogy valójában a tenisz különböztet meg minket az állatoktól. A tenisz egy rettentő civilizált játék, ami pofonegyszerűen sajátítható el gyerek-

korban, hogy aztán később egy fiatalember, mondjuk, felkérjen vegyes párosozni, beleszeressen a fonákodba, feleségül kérjen, boldogan éljetez, majd újabb gyerekek születnek, akik ismét megtanulnak teniszezni.

Odaadja a teniszlabdává gyúrt galacsint a közönség egy tagjának, a következő instrukció kíséretében:

Amikor azt mondom, *hó-hopp*, hajítsa felém a galacsint.

Tehát. Hét éves vagyok, a pálya szélén. Süt rólam az önbizalom. Rendíthetetlen vagyok és elszánt. Kecsesen szállok, mint egy pillangó, de csípek, mint a méh. Tudom, hogy nem ez az ideillő sportos metafora, de figyeljenek ide. Készen állnak? Hó-hopp!

A labda felé repül, majd elszáll mellette.

Mindjárt! Mindjárt! Mindjárt?

Várákodik, eltökélten várja a labdát.

Soha nem mentem férjhez. Nem szerettem teniszezni. Pingpongozni. Lengőteniszezni. Focizni, és úgy egyáltalán, semmilyen labdajáték nem volt a szívem csücske. És hogy mi a helyzet a babákkal? Kemény, formátlan műanyag volt az összes, bűzlöttek, akár a gyárkémény, és még csak ölelgetni se lehetett őket.

Az én babám soha nem találta a helyét a többi között. Merthogy voltak ám szabályok. Szombatonként a lányok összegyűltek valamelyikőjük kertjében, és pikniktakarón kucorogva cserélték ki a pisis alsót a babákon, befújkálták édesanyjuk parfümjével, és rajszögeket nyomkodtak a fülükbe, fülbevaló gyanánt. Ezzel, mondjuk, nem is volt semmi bajom. Ahhoz, hogy egy baba megfeleljen a köznek, legalább három névvel kellett rendelkeznie, és minden névnek legalább három szótagból kellett állnia. Ekképpen rengeteg Arabellával, Cinderellával és Santaponzával volt dolgunk. Csak én hívtam a babámat Spocknak.

Zene: a Star Trek főcímdala.

A neved Spock; egy földönkívüli műanyag baba vagy a Vulcan bolygóról. Számkivetett a műanyag babák közösségében. A küldetésed: visszatérni a világűrbe. Oda, ahol egyetlen más baba sem járt még. És most kilövés következik. Viszlát, Spock! Repülj, Spock! Repülj! Sok szerencsét az űrben! Arra az esetre, ha megéheznél, becsúztatam egy fél kekszet a pelenkádba. Majd tudasd velem, hogy látsz-e a Holdró! Aztán valahogy mindig visszaesett, egyenesen az arcom közepébe. Aú!

A kifinomultabb szabadidős tevékenységeket preferáltam, amik sokkal inkább illettek hozzám, így például meg voltam győződve arról, hogy az ABBA a ruhászekrényemben lakik. Ehhez nem volt szükség sem a mosolyok, sem a kacsintások, sem a szemöldökök tanulmányozására. A családi ABBA válogatáslemezünk dimenziókapuként szolgált a számomra. Svéd popegyüttesként ezüst latexnadrágot és napszemüveget hordtak, ami egyszerűen lenyűgözött. Sokáig próbálgattam, hogy

az én nevem kezdőbetűjét miként illeszthetném a zenekar nevébe. SABBA? ABBAS? ASBBA? ABSBA? Ők voltak az én igazi barátaim, akik a szekrényemben laktak, és erről egyedül én szereztem tudomást.

Kialszanak a fények. Kezében egy zseblámpával megvilágítja az ABBA-válogatáslemezét.

Helló, ABBA. Hogy telt a napotok?

Svéd akcentussal utánozza az ABBA tagjainak hangját.

„Jaj, Sonya, olyan csodálatos itt nálad! Köszönjük, hogy befogadtál minket a szekrényedbe. Neked milyen volt a sulí?”

Ó, semmi különös. A szorzótáblát vettük.

„Hát jó. Kár, hogy nem tudsz mindig velünk lenni a zenekarban.”

Tudom. De Írországbán, ha nem jársz suliba, akkor lecsukják a szüleidet.

„Milyen kár. Viszont csúcs voltál múltkor a koncerten.”

A közönség felé.

Én feleltem a világításért a fellépéseken, mondanom se kell, egy ezüst pelerinben. Aztán egyik este Frida hülye mód elfelejtette a *Waterloo* szövegét, úgyhogy be kellett ugranom a páholyból helyettesíteni. Benny ment tovább a zongorával, „Bam ba bam ba bamba bam ba bam ba bam. Sonya, te jössz!” „Maa, maa. At Waterloo the ponies did surrender...” Hát, igen, nem voltam több hétnél. Ami engem illet, a *Waterloo* nem szólt másról, mint néhány pici póniról meg egy vécéről.

Temérdek időt töltöttem az ABBA-val a szekrényben. A szüleim persze próbáltak más tevékenységeket is javasolni.

„Sonya, nem szeretnél, mondjuk, balettra járni?”

Isten ments!

A sulit már így is eléggé megnehezítette az a dolog a táblával. A tanári beszámoló is kerek perccel megmondták.

„Sonya körülbelül két perccel lassabb mindenkinél. Sonya a szomszédja füzeteiről lesi le az anyagot. Sonya a mellette ülő fiút ölelgeti. Sonya a pulóverét bámulja. Sonya a saját világában él. Sonya nem másol le semmit a tábláról. Sonya még csak nem is néz a táblára.”

Még jó, mivel Sonya *nem látja* a táblát, ezért fogalma sincs arról, hogy néhány dolog *fel van írva* a táblára, amit jobban tenne, ha elsajátítana az alapvető ismeretek jegyében, de hát még csak nem is tudja, hogy ezek *léteznek*, hiszen azon a hülye *táblán* szerepelnek! Például, hogy egy meg egy az kettő, kettő meg kettő az három, négy meg négy az... sok... Egy – megérett a meggy, kettő – csipkebokor vessző! A, mint alma. B, mint banán. C, mint cica. Sz, mint szemüveg.

E, mint elsőáldozás.

Térdre esik, kezeit imára kulcsolja.

Rengeteg dolog történt hétéves koromban. Akkor készültünk például az elsőáldozásra, amit mindenki szuperkomolyan vett. Tökéletesen kellett viselkednünk, egyszerűen tökéletesen. Olyan dalokat memorizáltattak velünk, minthogy „Május a Szűzanya hónapja”, pedig még csak nem is volt május. Aztán gyakoroltatták velünk az ostya-evést, ami, persze, nem is volt ostya. Csak egy apáca megérintette a nyelvedet. És gyakorolni kellett azt is, hogy lehet láblengetés nélkül ülni, vagy nyikorgás nélkül felállni a székről, hogy kell meghajolni, térdelni, illetve egyenes háttal, ünnepélyesen és méltóságteljesen kinyújtani a nyelvedet. Elárasztottak minket a kiegészítők: cipők, csatok, ruhácskák, fátylak, kistáskák, kesztyűk, rózsafüzérek, harisnyák, hajcsavarók, kabátkák, kendők, *Bibliák* és karkötők. Tiszta *Topmodell leszek!*, csak Vatikánban.

Részt vettünk rengeteg orvosi vizsgálaton is. A suliban megjelent időnként egy-egy nővérkinézetű hölgyemény, hogy megvizsgálja a különböző testrészeinket. Fel kellett sorakoznunk a sötét folyosón egy picike iroda előtt, ahová egyenként léphettünk csak be. Volt egy nő például, akinél meg kellett hajolni, hogy letapizza a hátad, bármiféle magyarázat nélkül. Gyere be! Hajolj le! Fogd be a szád! Brr. Azok a hideg kezek! Egy másik nő a fejbőrünket vette szemügyre, életjelek után kutatva. Nézzük csak, nézzük csak, nézzük csak! Volt, aki a térdünkre ütött egy kalapáccsal. Aú! Volt, aki a mellkasunkra ragasztott egy tapaszt, és ha másnapra nem lettél kiütéses, a karodba dőött egy injekciós tűt. Aú! Cukrot is kellett enni, amit egy sor újabb injekciós tű követett. Egymás után három. A, mint... aú! B, mint... aú! C, mint... AÚ! Volt egy nő, akinek minden alkalommal, ha meghallottál egy sípszót, annyit kellett mondani, „igen”. Tuti, nem volt komplett.

Majd jött a betűzős nő. Odakintről hallani lehetett, ahogy a betűket duruzsolták.

„A, r, m, p, q, r, y.”

Armpqry? Van ilyen szó?

Kijött az előttem lévő, és már húztam is be. A felmérést végző nő a szoba túlsó sarkában állt, így semmit nem láttam belőle, de a hangja kedves volt.

„Sonya, azt szeretném, ha most olyan nagyra nyitnád a szemed, amilyen nagyra csak bírod, és felolvashád nekem az összes betűt, amit csak látsz, a piros vonal alatt. Odanézz, aranyom. Sonya, látod azt a piros vonalat? Sonya, a tábla megvan?”

Oké, hát az valamilyen szinten megvolt. Kissé homályosan bár, de néhány fekete pacát láttam egy fehér háttér előtt. Betűt egyet sem. Nem úgy volt, hogy majd ő ad nekem egy szót, kibetűzni?

„Rendben, Sonya, akkor talán sétálj közelebb a falhoz, és szólj, ha meglátsz egy betűt.”

Lassan elindul a látásvizsgáló tábla irányába. Akkor kezd el betűzni, amikor alig néhány centire áll.

E, F, P... Efp? Lapozott, és lefirkantott valamit. Letette a kartonomat, majd behívta az igazgatót, az osztályfőnökömmel együtt.

„Mondják, mégis mi folyik itt? Hogy lehet az, hogy nem vették észre? Ez a gyerek három éve koptatja a padokat, és még a kezét is alig látja az orra előtt!”

Aztán mentőt hívtak, beültettek egy tolószékbe, irány a kórház, ahol az orvosok éjjel-nappal teszteltek mindenfélére, egy ilyen gépen keresztül tápláltak, majd a másik oldalon távoztam, immár napszemüvegben. VÁRJATOK, ABBA, JÖVŐK!

Zene: A Super Trouper című ABBA-szám eleje.

Szép is lett volna. Merthogy mindez nem történt meg. Távoztam, a kedves hangú nő meg, ha jól gondolom, ivott egy csésze teát és elropogtatott hozzá egy kekszet. Ezután megírta a jelentését, amit elküldött az egészségügyi bizottságnak, ahol az nyilván egy asztalon landolt, és idővel a felelős beosztott átfutotta, majd az ajánlásokat követve kiküldött egy levelet, ami végül az előszobánk szőnyegén ért földet.

A levegőben gépel.

„Sonya Kelly látásvizsgálatának tárgyában javasoljuk a páciens számára a mindennapos szemüvegviselést. Az adott dátumon kéretik megjelennie az Adelaide Roadon működő Royal Victoria Szem- és Fülklinikán, teljes kivizsgálás céljából. Tisztelettel: Dr. Bla-bla-bla.”

„KÉPZELD, SONYA, MOSTANTÓL MINDEN NAP SZEMÜVEGET KELL MAJD HORDANOD!”

Az egy dolog, hogy nem láttam. Na, de nem voltam süket! Ennél jóval fontosabb dolgokon járt az eszem.

Kezébe veszi az ABBA-lemezt.

Aznap este az ABBA volt a tévében, és megengedték, hogy fennmaradjak. Annyira izgultam, hogy a képernyő folyton bepárásodott a leheletemtől. Épp Ausztráliában turnéztak a magángépükkel. A rajongóik tisztára megőrültek, sikítottak össze-vissza, és hozzányomták az arcukat a limuzinukhoz. Ráadásul nem is azt ordították, hogy ABBA, hanem EBBA. „EBBA! EBBA! Szeretünk, EBBA!”

Az ABBA-nak aztán futnia kellett egyik helyről a másikra, annyira megvadultak a rajongók. Agnetha óriási napszemüveget viselt, hogy egy kis nyugalomra leljen a kamerák kereszttüzeiben. Kétségbeesettnek és egyben iszonyú menőnek is tűnt, ahogy a napszemüvege megvédte őt a tömegetől.

„ABBA! Minden rendben?”

„Ó, igen, Schonya, olyan jó végre visszatérni Ausztráliából. Túl sok volt a rajongó, túl sok volt a fényképezőgép. Hogy ment a sulí?”

„Semmi különös. Gyakoroltuk, hogy kell ostyát enni, persze nem is ostya volt, hanem egy apáca. És szemüveget kell majd hordanom, minden nap.”

Az ABBA nem hordott szemüveget. Az ABBA napszemüveget hordott. A nagymamám viszont szemüveges volt. Egyszer megszagoltam. Hajlakkal vegyes műanyag. Az osztályfőnököm szintén; a nyakában hordta olyan láncos bigyón. A papok voltak szemüvegesek, meg az apácák. És a suliban is volt egy fiú. Majd' mindenki beszólt neki, mert a lencsék mögött a szemgolyói olyan aprónak látszottak, mint két halacska, ami körbe-körbe úszkált.

„Halacska, halacska, pöttyös halacska!”

Az ABBA-lemezhez.

„De gondolkodom azon, hogy mi lenne, ha napszemüveget csináltatnánk? Elvégre az elsőáldozáson rengeteget fognak fotózni.”

„Remek ötlet. Annyira jól jön, ha az ember híres! Ó, Sonya, már alig várjuk, hogy láthasschuk!”

Az elmémben lehetőségek sora kavargott: az ABBA visz majd suliba a limuzinnal, mire én kiugrom az autóból az ezüst pelerinben, giganapszemüveggel a fejemem, a fényképezőgépek villognak körülöttem, autogramot kérnek, és az ABBA hozza a KFC-menüt ebédre, miközben én és a smasszerok a teremben csücsülünk. Ez lenne a nekem való. Én ilyen vagyok. Babák? Ugyan már! B, mint baromság!

Felveszi az újságot a földről.

Az iskola másnap a „Hírek” jegyében telt. Nekünk, diákoknak, le kellett írunk a hét eseményeit, miközben a tanárunk a *Katolikus világ* hasábjait olvasgatta.

Egy idegesítő kisgyerek visító hangját utánozza.

„Hírek – Audrey McKenzie tudósítása. Dönteni kellett a héten, hogy melyik ruhát válasszam az elsőáldozásra. Anya azt mondta, hogy Isten engem szeret a legjobban, és én leszek a legszebb.”

Egy kislány orrhangját utánozza.

„Hírek – Owen Dunne tudósítása. A héten rendeltünk egy bohócot meg egy ugrálóvárat az elsőáldozásra, és egy helikoptert is, ami ugyanúgy igaz.”

Kezében az újságpapírral feláll, az arca körülbelül nyolc centi távolságra.

„Hírek – Sonya Kelly tudósítása. A héten meg kell látogatnom a kórházat, mert kapni fogok egy napszemüveget napi használatra, mert a szememnek van egy különleges betegsége, és az orvosok azt mondják, ha leveszem, abba bele is halhatok.”

Audrey McKenzie befoghatta.

PÉTERY DOROTTYA FORDÍTÁSA

Michael Donhauser

Mint fű

[WIE GRAS]

[részlet]

LEGENDÁK

Ott vonultak el a felhők, ott az utak szépen rásimultak a tágas dombok tövére, míg a rétek lélegeztek, és kitartott még a nyár, amelyben pókfonál repült, szakadt, az esti fényben aztán imbolyogva elveszett.

Fákhoz úgy közel, a fák kemény dióihoz vagy suttogó levélhez úgy közel mozdult, mi ág még ellenállt a szédületnek, míg hol ingott, hol hajlott, akár a fű, az élet, melynek mulandó szépsége megérintett minket.

Sérülékenyen, ahogy mutatkozott nekünk, mi egykor teljesülten még virágzott, megtöltötte hervadása halk varázslatával szobánkat, ha oldotta, szórta gyenge fényét, mely végül még visszacsillogott a bútorokról, mennyezetről, s rajtuk aztán ott maradt.

Hosszú volt az éj, lehullott, sorra jöttek órák, mintha minket érintett vagy kérdezett volna, mi úgy maradt, közel, mégis távolodva, mint messzi óhaj, félelem, hogy engedett, szél vitte el, mi ingott, levélként fújta el, a lámpa fényében szétterült.

Kétkedés ébredt-e bennünk, vagy csak ágak verték ablakunkat, és azért tétováz-tunk, s azt akartuk, minden úgy legyen, mi volt, az emlékeinkben, hogy összefűzzön minket még az is, mi tőlünk rég távol került, vagy mosoly volt, s azzal jött a lassú romlás.

Senki nem járt az úton, és hervadás színezte át a lombokat, míg ritka szellő ült meg s néha járt platánok között, és levél emelkedett vagy hullt a földre, lassan, mint mikor a csenddel neveztek meg egymást, és bennünk minden megtörténhetett.

Egykor ott leanderek álltak hordókban, szép egyenletes sorban, és még viselték utolsó virágjaikat, míg a fény az ágak között megpihent, vagy lassan még megérintette a borostyánt, mely lágyan emelkedett s megingott még a tiszta harangkon-dulásra, mely halottat kísért el a sírig.

Néha boldogan és néha kiengesztelődve állt s mosolygott, élet volt, mi óvott min-ket, átkarolt, és hangja volt, hát hallgatóztunk, majd süllyedni, széledni láttuk össze-fonódva, mi részekre bomlott, újra egy lett, illanékony, és kiket mind elsodornak, hozzánk lett hasonló.

Rózsabokrok álltak ott kétfelől az út mellett, emelgették virágjukat oly könnyedén s magányosan, hogy visszatért megannyi kérdés ringatózva, lengedezve, ha eljött az este, és hervadt levelekként vonultak vagy tértek be még a csendbe egy idegen, otthonos szobában.

És mi voltunk azok, elmerült belénk, mi rezdült egy erősebb szélhuzatra sűrű lomb között, majd elcsitult és céltalan kavargott még egy reggelen, s almákat láttunk akkor ott a fűben, ahol levelek szívták magukba mind a hűvös harmat illatát.

Jártuk este, hol kéken derengett már a sötétség, a partot, mondtuk el, ha némi fény terített az ágakra halvány, könnyű leplet, és sötét eget tükrözve egyre még vonult a kertek mentén a folyó, hogy ott a bokrok és málló falak között kihunyjon majd belőle minden csillogás.

Ritka rendje volt a felhőknek az égen, úgy vonultak, úgy megálltak, s egyesült vagy épp kivált, mi hol kanyargott, hol már felszakadt és engedett, majd visszatért, és mi aztán a változásban azt kerestük, s látva láttuk, hogy a csendes áradatban elmerülve mégis van, mi nem változik.

Hömpölyögve kavargott seregnyi falevél, vonult az aszfalton száraz áradatként, míg úgy tűnhetett, hogy tétovázik, miközben a fák között a szél még egyre zörgött vagy eloldozódott az ágaktól, melyek csupaszra fogyva úgy árvultak el az enyhe szélben.

Szétterül, majd összeáll a lomb csomókba, vagy már kéken és a felhők vörösével este világos még ott az ég, miközben állunk és várunk, ahogy álltunk a sejtelemmel, hogy milyen kevés időre marad csak, mi ritkásan borult az útra, és most rozsdaszín csomókban terült szét a fűben, mely harmattól csillogott.

Földre hullt diók a kertben, mely titkos varázslat messze fekvő kertje volt, és úgy borult rá ott az alkonyat, hogy az egyre bővülő sötétben egy-egy levél az ágak között lassan süllyedni kezdett, míg bent a szobában életünk megannyi hűlt nyomával vírasztott a csend, boldogság s bűn között talált nyugalmat.

Átzuhan zörögve ágakon, gyümölcsökkel állt lombja nélkül, mi mulékonyan még megmaradt, színes ruhájába bújt, s védték gyenge árnyak, melyek könnyedén, mint a lelkekbe, úgy hajoltak rá az útra és szelíden a borostyánra egy pusztá ház falán.

Este volt, keretbe foglalta lágyan minden gesztusunk, akár a csend egy beszélgetésből, ahol minden szó közös, és a pulóver is, ha jó meleg kell, míg az éjszaka megérint minket hűvösen, vagy könnyű volt a búcsú, biztató szavak megint, és tétovázva aztán ottmaradtunk.

Némileg ziláltan, hervadásnak indult lombja tört színével állt a nap még megmaradt fényében a diófa, melynek illatában a cserzőanyag volt a szelíd keserűség, miközben ott az út mellett még dáliaik emelték telt virágjukat a mélyülő kékség felé.

Voltak ott akácok is, a tó felől ha fúj, mi lombot rezgetett és ágakon csillogtatott, de halkán, mintha már örökre szólna, s hasonlított napra nap, hol csendesen egymást követték, mígnem ott hevert már sárga, halványló csomókban, s csillogott eső után, mi mondható volt így megkésve és ingadozva, nélkülözve.

Teljesedve, fénye halvány, úgy állt, úgy emelkedett, és volt közel a hold, és tág az udvara, és ének volt a hang az ágak közt, közel, s az ágak úgy meredtek, gyenge holdfénycsillogással, mely ezüstösen hol megmaradni látszott, hol fények között a forgalom zajában elveszett.

Mintha enyhe szellő sújtotta volna őket, oly csupaszon álltak ott a kőrisek, kötegben lecsüngő és lágyan ingó terméseikkel, míg némi könnyű illat még emléket őrzött abból, ami kert volt, és most télre eltakarva húzódtak végig az ágyászegélyek, és korhadó gyomok nőttek túl a virágokat.

Nedvesen hever a lehullott levél a járdán, s a hervadáshoz hozzáhangolódik hűvösen a reggel, és a fű az első dértől csillog már a mozdulatlan árnyak sötét foltjain, miközben más növények ott a réten még szelíden lengedeznek, de könnyű virágjuk épp lehullni készül.

Ült a könnyező a csendben és kérdezett, és ölében hideg keze, amíg napra nap jött, s hagytuk vagy kerestük, még legyen neve, ha egyszer már miénk volt, minket elhagyott, ahogy füleltünk, számoltunk minden harangütést, s utána már a halk időt.

Szórt kavics, út, örökétig, úgy tűnt, lebegő pelyhek szálltak alá a szelíd hóförgetegben, és sodorta őket a szél a mezőn tova s vissza, olyan volt, mint az öröm, egy integetés vagy belenyugvás, mintha leszállni készülne az este, s az alkonyi fényben megsejtjük a búcsút.

Hűvös éjszaka, a messzi pályaudvar hangja sok-sok ütközés kocsik között, miközben itt bent virágok szirmai törnek és hanyatlanak a földre hangtalan, akár az ajkak néma mosollyal még, hogy aztán a csendben alámerüljenek.

Halál került mögénk, amíg a pázsit úgy simult el, mint amit lehengereltek, bár egy-egy fűszál még visszahajlott, reszketett a hűvös szélben, amely ritka fényt fúj át az ágakon, hogy így a táj kinyílt, meg is szépült előttünk, s előbb illatozva dombokon, utóbb derengve már a messzeségbe tágult.

Olvadás vagy eső volt, mi ritka, hús cseppekben hullt alá, amíg mi hallottuk, mi meg se mozdult, és olyan volt, mintha tán lehetne könnyű az élet, miközben már szelíden engedett, megült a hangban némi csüggedés, ha sejtettük, óvakodva mondtuk is szinte búcsúzásul, hogy nemsokára viszontlátjuk egymást.

Téli fény szűrődött be az ablakon, derengés vagy vigasztaló vagy tiszta fény, árnyékkal elvegyülve nőtt és járta táncát sustorogva, megérintett minket is, aztán elült, és egy fuvalat libbentette meg lazán az alját egy könnyű ruhának.

Haldokolva volt jelen s messze már, szemében néma könnyek, úgy látta, látta, hogy nézünk, míg a kéz még nem keresett más kezet, és volt az asztal és virág az asztalon, és gyenge hang, mely kérte, kérte még, mondjunk imát vagy aztán csendben lélegezve megtört, elakadt.

SZIJJ FERENC FORDÍTÁSA

Richard Siken

Seherézádé

[SCHEHERAZADE]

Mesélj arról az álomról, amelyben kihúzzuk a testeket a tóból,
és meleg ruhát adunk rájuk ismét.
Késő volt, és senki nem tudott aludni, a lovak pedig futottak,
ameddig el nem felejtették, hogy lovak.
Ez nem olyasmi, mint egy fa, ahol a gyökereknek valahol véget kell érniük,
ez inkább olyan, mint egy szám a rendőr rádióján,
feltekertük a szőnyeget, hogy táncolhassunk, és a napok
ragyogó pirosak voltak, és ahányszor csókolunk, megjelent egy másik alma,
hogy gerezdekre vágjuk.
Kövesd a fényt az ablaküvegen át. Azt jelzi, dél van, azt jelzi,
vagasztalhatatlanok vagyunk.
Meséld el, hogy ez mind, és a szerelem is, tönkre fog tenni minket.
Ezek, a testeink, a fény birtokai.
Mondd, hogy soha nem fogunk hozzászokni.

Tengerparti improvizáció

[SEASIDE IMPROVISATION]

Lecsatolom a kezeimet és neked adom, de neked nem
kell, így visszaveszem őket,
és visszateszem őket fordítva, a rossz csuklókra. Az udvar sötét,
a paradicsomok a fehérre meszelt fal mellett vannak,
az asztalon heverő könyv Spanyolországról szól,
az ablakok be vannak
ragadva.
Ma este hó paláستtal fedett városokra
gondolsz, és rád meredek úgy, mintha egy ablakon át
számlálnám a madarakat.
Boldogságot akartál, nem hibáztathatlak ezért,

és néha röhejesnek hangzik egy száj, ami örömről fecseg,
de mondd, hogy
szereted ezt, mondd, hogy nem vagy boldogtalan.

Kiszámoltad, számítász a bajra.

A tengerparti város. Az elektromos kerítés.

Rajzolj egy kört krétával. Képzeld el, hogy egy állandó fénysugárban
állsz. Képzeld el a megadást. Képzeld el, hogy haszontalan vagy.

Egy kő az úton azt jelenti, a tea még nincs készen,
egy kő a kézben azt jelenti, hogy valaki mérges, a kő benned még mindig nem
ért le a fenékre.

NYÁRI ÉVA SAROLTA FORDÍTÁSA

C. K. Williams

Kanális

[CANAL]

A szinte ízletesen beteges, nyirkos, sötét alga, mely köves peremét borítja, áramlatának poshadt gazdagsága, mely véletlenszerűen köp fel hulladékot, döglött halat, kenyérhéjat, óvszert, mindez lassú szennykásaként kavarodik a téli ég soktonnás súlya alatt, mely még jobban elsötétít mindent, lehetetlen, de még jobban besározza a szemetet, gyümölcsöt, papírt, leveleket, a vizet.

Mégis, ahogy mellette baktatok fagyoskodva, úgy tűnik, elragad, magába von a formája, szivárgása; a csípős szélben egy és ugyanaz a dolog vagyunk, ez a homályos, üvegkemény fedél, mely felett sirályok emelkednek és zuhannak, ez a fakó réteg, mely sűrűn, mint a sötétség, a közömbös épületek közt kanyarog, velem egy személyt alkot, egy egységet, nem számító képzelgésen keresztül,

hanem mintha egy „valaki” tényleg egy „valami” érző szelleme lehetne, mintha pusztán attól, hogy ezt a tétlen fodrozódást nézem, feljönne bennem mindaz, ami valaha hozzáért, átment rajta, elpusztult, és lebomlott benne, mindaz, amit nyirokként magába rejt ez a halálárok, ez a bárka, ez a sajátos jel; átvétül fölötte egy sóvárgó lélek, a legmélyén csend, békés nyugalom.

RÉDER FERENC FORDÍTÁSA

Eavan Boland

A szerelmi líra ellen

[AGAINST LOVE POETRY]

Harminc éve, nyáron esküdtünk meg. Végig szívből szerettek, attól a pillanattól eddig a pillanatig és tovább. Más dolgokat is szerettem. Köztük a nők szabadságának eszméjét. Hogy miért teszem ezeket a szavakat egymás mellé? Mert nő vagyok. Mert a házasság nem szabadság. Ezért itt minden szó a szerelmi költészet ellen szól. A szerelmi költészet nem adja ezt vissza. Álljon itt helyette egy emlékezetes történet a régmúltból: egy nagy király elveszített egy háborút, lánkra verve hurcolták körbe az ellenség városában. Csúfot űztek belőle. Hozták elé a feleségét és gyermekeit, de nem hatotta meg. Hozták egykori udvaroncait, ez sem hatotta meg. De mikor öreg szolgáját hozták, összetört és sírva fakadt. Női mivoltomat nem a szokások szolgálatában találtam meg. De az emberségem onnan nézett vissza rám. A mindennapi szerelem ellentmondásait jegyzem le, azért írtam ezt. A szerelmi líra ellen.

Hester Batemen 18. századi angol ezüstműves ír megrendelést vállal

[IN WHICH HESTER BATEMEN, 18TH CENTURY ENGLISH SILVERSMITH,
TAKES AN IRISH COMMISSION]

Házásokat mintázó díszkanalat készített
Hester Batemen, és erőszakot követett el.
Sebesre verte. Mintát, jegyet ütött bele.
Emléktárgy a legsötétebb századunkból.

Távol kartácstűztől és fejre ömlő kátránytól,
Ahová se a tiltott iskolák híre, se lázító
Zene nem hallatszik el, önti formába
És hagyja lehűlni a gyarmatok édes anyagát.

Itt miniatúrben férfi és nő emelkedik ki
Egymás mellett a földből, a mély bányából,
A kőrétegek közötti ércből, melynek óhatatlan
Következménye ez a bántó mesterség.

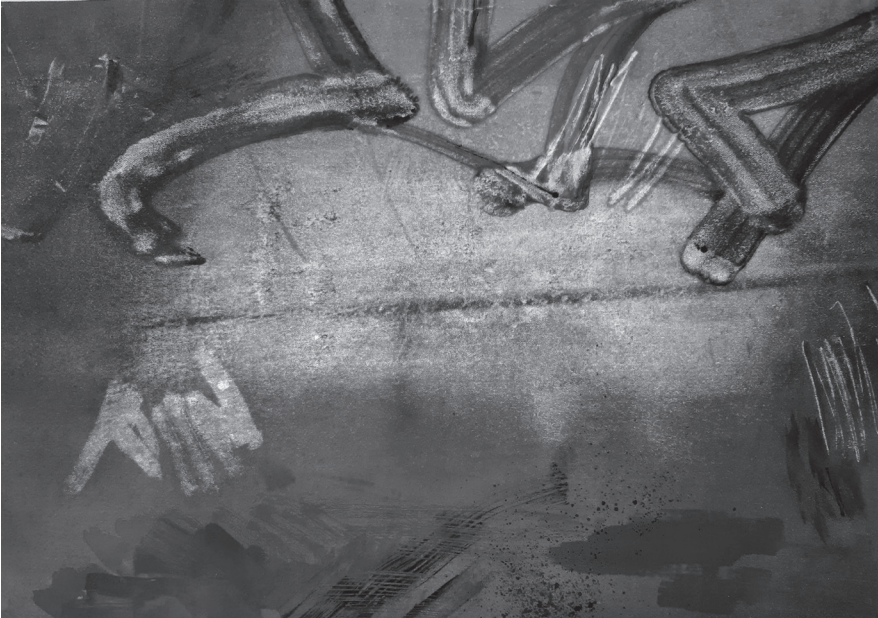
Egymás mellé kerülnek a díszes nyélen.
Nevüket a kanálfej képezte sima tómeder
Mélyébe írja, olyan gyöngybetűkkel,
Mintha beléjük fulladt volna a hold.

Művészet és házasság most párt alkotnak.
Az ezüst rugalmas és ragyogó, de saját
Természetes hajlásában ősrégi feszültség
Araszol a fény felé. Nézd, hogy tűnik el

A távolság múlt és jövő, egy birodalom
lenyomata és egy nemzet ígérete között.
Addig közvetítenek politikai elnyomás
És szerelmes emlék közt, hogy végül

A házaspárból csupán az ellenállás marad.
Őrök megtestesítőivé válnak. Rossz szemmel néz
Rájuk a történelem, ebben a keresztútban mégis
Fogják egymás sérült kezét, és esküt tesznek.

HORVÁTH IMRE OLIVÉR FORDÍTÁSA



Irodalmi halál öt tételben

„Mélységes a halál tengere” – olvasom az első fennmaradt irodalmi műben, a Gilgames-eposzban. Harc, háborúskodás okozta erőszakos halál, bosszú-szerelem és halál együttese, öngyilkosság, halálfélelem, végzetes betegség, haldokló állapota, halál elkerülhetetlensége, gyász. Íme, a jellegzetes motívumok a négyezerkétszáz éves Gilgamestől kortársunk, deLillo *Fehér zajáig* terjedő, közel száz elbeszélő és drámai műből álló, reprezentatív mintában, amit áttekintettem. Közülük keletkezési sorrendjükben azt az öt alkotást veszem sorba, amelyeknek a címében is ott a halál. Nyomban markáns asszociációs bázist hívnak elő. Tévedés kizárva, hogy mi az elejétől végigkísérő domináns elem. De akkor miért is olvasom újra? Egyelőre amilyen lakonikus, olyan morbid a válaszom: mert erre támadt kedvem.

1

Lev Tolsztoj 1880–81 táján kezdte írni és 1886-ban fejezte be az *Ivan Iljics halálát*. Közvetlen előzménye az volt, hogy egyik ismerőse, egy bírósági hivatalnok rákban meghalt. Mintha nem volna elég a cím, előrevetítve a történet nyilvánvaló végét, nyomban a halálhír meg a gyászszertartás indítja. A kollégák, barátok, hozzátartozók frázisokba burkolt közömbösségét tapasztalom. Akár [bíróági] ítéletként hangozhatna a mindentudó elbeszélő későbbi információja: „Ivan Iljics élete egyszerű, mindennapi és iszonyú volt”. Tanulmányait jó eredménnyel végezte el. Nem volt ugyan talpnyaló, de „az előkelő emberek” lenyűgözték. Tökéletes csinovnyikként pontosan megfelelt a magas állású személyek elvárásainak. A jutalom: mind magasabb beosztások, jobb anyagi helyzet nem is maradtak el. Ivan szerelmi szenvedély nélkül nősült meg. Ahogy pozíciója megkívánta. Házasságának első évét követően egyre kevésbé élvezte „az ágy örömeit.” Felesége gyakran kötekedett vele, elhidegültek egymástól. Ő nem más nőknél keresett kárpótlást, hanem „inkább a hivatalába helyezte át élete súlypontját.” Amikor férjének egyébként is nehéz természetét erősödő testi fájdalmi tovább rontották, felesége végképp meggyűlölte.

A kisregény kétharmadát Ivan Iljics halállal vívott több hónapig tartó kilátástalan küzdelme teszi ki. Híres orvosok is vizsgálták, ópiumot, később morfiomot adtak neki, de senki sem mondta meg az igazságot. Legfeljebb kitérő választ kapott. Áltatták. „Halálának iszonyú, megrendítő akusát a kívülálló egytől egyig – tisztán látta – úgy tekintették, mint holmi véletlen kellemetlenséget, bizonyos fokig, mint illetlenséget.” Ezt a betegséget valóban nemcsak félelmetesnek, de „szégyellnivalónak” vélte a közfelfogás (Aries). És ha Ivan Iljics ma élne és támadná meg negyvenöt éves korában a rák? Annak ellenére, hogy az orvoslás lehetőségei jókorát bővültek, magának a szónak a kimondását már a betegség pusztta gyanúja esetén is rettegés kíséri, és az is hazugságra készítet, hogy „förtelmes, viszolyogtató illetlenségnek” tartjuk (Sontag).

A magáról semmit el nem áruló elbeszélő, kivételes kvalitású riporterként, mindent lát, hall és pontosan lejegyez. Hőse állapotának hanyatlásával párhuzamo-

san nézőpontot vált, hogy a szenvedő érzéseivel és gondolataival közvetlenül is hozzáférjen. „Istenem, istenem, – szólt, – megint, megint és soha sem lesz vége. Megvolt az élet s most elhagy, elhagy s én nem bírom visszatartani. Minek ámítsam magamat? Meghalok s csak arról lehet még szó, hogy mikor? hetek, napok múlva, vagy talán rögtön. Eddig itt voltam, most pedig elmegyek oda! Hova? Ha én majd nem leszek – hát mi lesz? Semmi sem lesz. De hol leszek hát, ha nem leszek?”

Utolsó heteiben, „iszonyatos magányában” várva a szörnyű pusztulást, Ivan Iljics életén töprengett. „De legalább megérteném, hogy mire való. De megérteni sem lehet. Meg lehetne magyarázni, ha azt mondanám, hogy nem úgy éltem, ahogy kellett. De ezt lehetetlenség elismerni!” Bár igyekszik elhárítani, hogy mindaz, amit értéknek hitt, hazug és üres, mégsem képes rá. Nem fölfelé haladt, ahogy hitte mostanáig, hanem a fényességből a sötétségbe, az igazságból a hazugságba.

Tolsztoj szinte egyidőben azzal, amikor nekikezdett novellájának, tette közzé *A vallomást*. „Az élet értelme nem érthető meg, ha nem gondolkodunk róla, csak élünk. Továbbra nem tehetek így: már túl sokáig ezt tettem. Nem segíthet azon, hogy lássam amint nappalok és éjszakák egymást váltva, egyre közelebb visznek halálomhoz. Ez minden, amit látok, mivel egyedül ez igaz. Minden más hamis.” Négy évvel később közölt műve hősének élete utolsó órájában esik meg szíve fián és feleségén. Túllép önmagán. „Meg kell szabadítani őket és magának is meg kell szabadulnia ezektől a szenvedésektől. Nem volt sehol a félelem, mert a halál sem volt sehol. – „Hát ez az! – szólt váratlanul, fennhangon. – Milyen boldogság!”

Tartok azonban attól, hogy ez az elragadtatásba torkolló gondolatmenet inkább Tolsztojté, mint Ivan Iljicsé. Közvetlenül reflektál az író erkölcsös életéről vallott eszméjére. A bűnös élet, amilyen hőséé, maga az erkölcsi halál – emlékeztet Nabokov. „A tolsztoji formula nyilvánvaló. Ivan rossz életet élt és mivel a rossz élet nem más, mint a lélek halála, Ivan már élő halott volt fizikai halála előtt; és mivel a halálon túl, isten az élő világosság, a halott Ivan új életbe került – nagy betűs Életbe.” Hozzám közelebb állnak és ezért jutnak eszembe a halálra készülődő John Donne jóval korábbi sorai. „Senki sem különálló sziget, / minden ember a kontinens egy része, / a szárazföld egy darabja. / Ha egy göröngyöt mos el a tenger, / Európa lesz kevesebb; / éppúgy, mintha egy hegyfokot mosna el, / vagy a barátaid házáat, vagy a birtokodat. / Minden halállal én leszek kevesebb, hiszen egy vagyok az emberiséggel.”

*

Csak negyedszázad, ám egész világ választja el Tolsztoj művét a *Halál Velencébentől*. Thomas Mann 1911 májusában két hetet töltött a városban, és ekkor született meg a novella ötlete. Az ötven év körüli főhős Gustav von Aschenbach, a híres író, aki fiatal korától özvegyen aszkétikus életet élve, mindent művészeté alá rendelt. Története meglehetősen baljóslatúan kezdődik. Münchener sétájáról hazafelé egy temető mellett halad, amikor egy durva külsejű vöröshajú idegent pillant meg, aki kihívó tekintettel néz vissza rá. Aschenbach zavart érez, és képzeletében mocsaras folyamágak veszélyekkel teli „őskori vadona” jelenik meg, „iszonyatot és rejtelmes gerjedelmet” keltve. Hamarosan utazni támad kedve. Némi kitérővel a velencei Lido szigetén a fürdőhotelbe tart. A hajón fiatalok között egy magát parókával, mű-

fogsorral fiatalnak álcázó, gusztustalan öregembert pillant meg, elborzadva. Eddig a fenyegetettség vagy legalábbis a nyugtalanság Aschenbach élménye volt, de amikor átszáll egy gondolába, a mindentudó elbeszélő, megszakítva a mesét, röviden, ám annál nyomatékosabban közvetlenül is beleszól. Felhívja a figyelmet, hogy „a különös alkalmatosság sajátságos feketén” koporsóra emlékeztet. A halált idézi fel. A csónak fekete, koporsófényű karosszéke, fekete vánkosa pedig „a világ legbujább ülése”. Erre azután maga Aschenbach is ráeszmél. Thanatosz és Erosz karnyújtásnyira – ez viszont az én eszmélésem. Aschenbach a hotel ebédlőjében egy arisztokrata lengyel család közelében ülve egy görög szoborhoz hasonló, rendkívül szép, hozzávetőleg tizennégy éves fiúra figyel fel. Később meghallja, hogy Tadzióknak hívják. Bár a forró párás idő miatt hamarosan úgy dönt, hogy elutazik, Tadziót megpillantva azonban nem tud szabadulni a gyönyörű fiútól, akit Velence-szerte titokban követ. Mikor az egyszer rámosolyog, Aschenbach arra gondol, hogy Nárccisszus teszi ezt önmaga tükröződésével.

Következő velencei sétáján kellemetlen szagot érez mindenfelé. Rájön, hogy fertőtlenítőszer okozza. A hatóságok tagadják, hogy a veszély komoly, Aschenbach sem törődik vele. Megtudja, súlyos kolerajárvány terjed a városban, de nem figyelmezteti Tadzio anyját, nehogy elveszítse a fiút. „Zavart lelke semmi mást nem tudott és nem akart, csak üldözni, akiért lángolt, róla álmodni és a szerelmesek módján pusztá árnyképét illetni kedveskedő szavakkal.” Felidézem, hogy a fertőző kór régóta mindenféle nyugtalanság, zaklatottság, megbomlottság, akár halálos veszély metaforája. Egy éjszaka Aschenbach dionüszoszi képekkel teli álma jelzi Tadzio iránti érzései szexuális természetét. Epekedve, „tolvajmódra járt utána az utcákon, ahol alattomban kódorgott az undok halál, ilyenkor a legszörnyűbbet is lehetségesnek hitte és megdőltnek az erkölcsi törvényt.” Borbélyhoz megy, ahol haját, sőt arcát is megfesteti, hogy fiatalabbnak tűnjön, hasonlóan a hajón látott, magát mesterkéltén fiatalítani akaró gusztustalan öregemberhez.

Egy újabb alkalommal ismét Tadziót követi „a beteg város kanyargós belsejében”, és mámor fogja el, mivel a fiú olykor hátrapillant. Szem elől téveszti, és egy téren leül és elbóbiskol. Félálomban platóni párbeszédet folytat, és keserűen állapítja meg, hogy „az érzélem halálos bűnre visz, nekünk, költőknek az örvény a sorsunk.” Néhány nap múlva a hotel előterében értesül, hogy sok más turistához hasonlóan a lengyel család is távozni készül. A parton heverőszékén pihelve még utoljára látja Tadziót. Úgy rémlik, „rámosolyog, feléje int”. Aschenbach követni szeretné. Ám „oldalt csúszott le a székről. És még ugyanaznap kegyeletes megdöbbenéssel vette hírül a világ, hogy meghalt”. Közvetett öngyilkosságot követett el.

A döntő pillanat az, amikor a fiú először rámosolyog. Ekkor omlik össze az író hite, hogy az érzéki és a szellemi integrációja civilizálja az életet. Ahogy arra többen rámutattak, a novella fő intertextuális forrása kettős. Az erotikus szerelem és a filozófiai bölcsesség közötti kapcsolatról Platón *Szimpoziuma* és *Phaidrosza* beszél. A mérték-tartás istene, Apolló és a féktelen szenvedély istene, Dionüszosz közötti kontrasztról pedig a Velencét többször megjárt Nietzsche *A tragédia születése* című munkája szól. Nem lényegtelenek a hős nevére utaló szófejtések sem. Inspirálhatta August von Platen. [Életét és művét Mann jól ismerte, később egy tanulmányt is szentelt neki.] Aschenbach keresztnéve majdnem August anagrammja és vezetéknéve Platen szü-

lőhelyéből, Ansbachból eredhet. Arcvonásai viszont Mahlerre emlékeztetnek, akinek 1911 májusi halálhíre sokkolta Mannt. És a művész keresztnéve ugyancsak Gustav.

Kézenfekvő (vagyis cseppet sem eredeti) a novella hőstét gyötrődő freudi alakként tekinteni. Egész élete törekeny próbálkozás, hogy elfogadhatatlan szexuális vágyát művészetébe szublimálja. Úgyszólván pszichológiai közhely arról szól, hogy Mann – aki két tanulmánya szerint mélyen beleélte magát Freud gondolkodásmódjába – néhány évvel elővételezi a freudi halálöszönt. Aschenbach ugyan nem azonos Mann-nal, de túl közös hivatásukon, nehéz kitérni az elől, hogy vágyaik is közösek. Mann egy levélben rámutatott, hogy a novella „eredetileg egyáltalán nem volt homoerotikus, a szenvedély mint ziláltság és méltatlankodás volt tulajdonképpen történetem tárgya; az agg Goethe története a kis marienbadi lánykával.” Majd kiegészíti: „Hozzájött személyes lírai úti élmény, ami arra hangolt, hogy a dolgokat a 'tilos' szerelem motívumának bevezetésével élére állítsam. Hogy az érett férfiasság gyöngéden vonzódik a gyöngédebbhez és szebbhez, ebben nem látok semmi természetellenest, viszont sok nevelői értelmet, magasrendű humanitást.”

Aligha tudná bárki finomabban mondani, ám a kis marienbadi lányka inkább tizennyolc, mint tizenhét éves volt, a kiskamasz Tazio viszont tizennégy. Akárhogy forogtom, a rá irányuló vágy egyszerre homoerotikus és pedofil. „A *Halál Velencében* értette meg velem végérvényesen, hogy az irodalom feneketlen fölfordulás, a szívre mért kiheverhetetlen csapás – így Kertész Imre –, valami elementáris bátorság és bátorítás, és ugyanakkor mégis olyasvalami, mint a halálos betegség.” Mann is, Kertész is bizonyára elfogadta volna Bataille gondolatát: „a halál nyilvánvalóan a szerelem igazsága. Mint ahogy a szerelem a halál igazsága is.” Mára a költészet mellé besorolt a kíméletlen valóság. Tazio tényleges külsején, nevén, családján kívül a „személyes lírai úti élmény” kiváltójának kora is ismert. Tízéves volt. Beleborzongok.

*

A két hasonlóan terjedelmes novella után egy testes regény. Hermann Broch *Vergilius halála*. A szerző 1938-ban kezdett neki és a végső változatot 1945-ben fejezte be. Míg az előbbi mű főhőse fiktív író, Vergilius i. e. 70 és i. e. 19 között valóban élt. Egyike a kiemelkedő római költőknek. Ügyvédnek tanult. Szónoki sikertelenségével párhuzamosan bontakozott ki költői munkássága. Fő műve a trójai háborút megörökítő *Aeneis*. Görögországban kívánta befejezni, de útközben halálosan megbetegedett.

A regény Vergilius utolsó tizennyolc óráját idézi meg, Brundisium kikötőjébe érkezésétől másnap délután, Augustus palotájában bekövetkező haláláig. „Figyelt a halálra. E ténynek rémület nélkül ébredt a tudatára. Fekve a sötétben, figyelve a sötétbe, megértette az életét, és megértette, hogy folytonos figyelés volt arra, hogyan bontakozik ki benne a halál, a halál tudata, a halál csirája, amely a kezdetektől ott rejlik mindenben.” Éjszakai lázas vergődésében vissza-visszatérően töprengett a szépség jelentésén és jelentőségén. A művészethez elengedhetetlen a szelidség és a kegyetlenség kölcsönjátéka, a „szépség-nyelv egyensúlya”, mint az *Aeneis*ben. Szamba vette a művész-lét veszélyeit: a mérhetetlen magányosságot, az „elismerésre sóvárgó önbálványozást”, az álművészet csábítását. A harmadik személyű elbeszélésmód ellenére, Vergilius belső monológjának, bámulatos nyelvi erővel megformált

– a hét év egyáltalán nem sok – önvizsgálatának részese vagyok. Ha Ivan Iljicsnél messze emelkedettebben és sokrétűbben, ő is saját életével száll vitába. Vajon igaz vagy igaztalan erkölcsű volt-e az élete?

A belvilág és a külvilág képei a tér és az idő fölé kerekedő spontán tudatáramban összefolynak. „Most itt van, amire régóta várt, amitől mindig félt, végre itt van, most látta, most bele kellett néznie a névtelenül-megfejtethetlenbe, a megfejtethetlen névtelenségbe, amiért egy életen át menekült.” „Nyelven kívüli nyelv” parancsa azt követelte, hogy „el kell tűnnie mindennek, ami az ál-életet szolgálta, azt parancsolta a parancs, hogy égessen el mindent, amit valaha írt és költött, még az *Aeneist* is, ezt hallotta a nem-hallhatóból.” Az örökké visszatérő rombolás közepette „megalázott Rómában” találja magát, utcáin kóborló farkasokkal.

Reggeli ébredését követően barátaival közli, hogy valószínűleg még aznap meghal, de előtte elégeti az *Aeneist*. Szörnyülködő látogatóinak egyike azzal vág vissza, hogy előbb fejezze be, „befejezetlen dolgot nem éget el az ember.” Vergilius azonban kitart amellett, hogy műve befejezetten sem érne fel a nagy latin auktorkéival. Orvosa biztatja-áltatja: az éjszakai krízis gyógyerejű volt. Ezért vagy inkább, mert értesül, hogy hamarosan Augustus személyesen üdvözlí, Vergilius pillanatnyilag jól érzi magát. A császár jön, hogy megakadályozza az ő actiumi győzelmét is megörökítő *Aeneis* elpusztítását. Bár Augustus többször távozni is készül, a feltisztult tudatú Vergilius érvelése, fizikai állapotán felülemelkedő szellemi ereje visszatartja. A halálba készülőhöz közel ülve bekapcsolódik az őt is meg engem is megragadó (és legalábbis engem kimerítő) gondolati-indulati áramkörbe. Kettejük ide-oda indázó párbeszéde a regény közel egyötödét teszi ki.

Nyilván nem életrajzi, és bár mindkét szereplő történelmi, de nem is történelmi regényt tartok a kezemben. A vezérmotívumhoz kapcsolódva élet és művészet céljáról/értelméről, a hatalom meg az írástudó viszonyáról, felelősség és függetlenség problematikusságáról, a kor szorongató terheiről variációs ismétlések sorát olvasom. A költő azért tartja elégtelennek művét, mert „a megismerés keresése lett, de nem lett megismerés soha.” Mármost a halál megismerése. „Nem volt egyetlen pillanat sem életemben, amelyet ne akartam volna megörökíteni, de olyan sem, amelyben ne szerettem volna meghalni.” Augustus megrendülve hallgatja a vallomást, és válasza nem ér fel Vergilius szavaival: „A halál az élethez tartozik; aki megismeri az életet, megismeri a halált is.” A költő Augustus érdemét abban látja, hogy az általa teremtett „állam-műben” [a Pax Romana-ban] testet öltött a római szellem, „a földöntúli megismerési rend teljes érvényű jelképeként.” A császár szavait: „ugyanezt el lehet mondani az *Aeneis*ről is”, Vergilius cáfolja. Az ő műve nem hordozza „a földöntúlit a földiben”, nincs meg benne az igazi jelkép lényege. Túlélni az időt, „a halált hatálytalanító igazsággá nőni.”

Augustus haragjában, sértett hiúságában mélylélektani felismerésre jut. A költő voltaképpen gyűlöli őt, mert ahhoz gyenge volt, hogy „királyi gondolatait” megkísérelje megvalósítani. Költeményében törekedett hatalmasabb lenni nála. „Gyűlölsz, mert én képes voltam mindazt megszerezni magamnak, amit magadnak kívántál.” Azért pocskondiázza saját művét, hogy megalázhassa az övét. Inkább eltüntetné a föld színéről, semhogy neki ajánlaná az *Aeneist*. Vergilius kilátástalan védekezésbe szorult. „Neked szántam, benne vagy, neked szólt.” Miután Augustus színlelőnek nevezí, már csak egyetlen módon cáfolhatja meg. „Vidd magaddal Rómába a kéziratot.”

„Ismertem azt a legendát – számol be Broch regénye keletkezéséről –, amely szerint Vergilius el akarta égetni az Aeneist, és feltételezhettem, hogy olyan szellemet, amilyen Vergilius volt, semmis okok aligha ragadhattak ilyen kétségbeesett elhatározásra; a korszak egész történelmi és metafizikai tartalma közrejátszhatott ebben. Lelkiállapotom egyre nagyobb erővel arra kényszerített, hogy készüljek a halálra, az én külön magánhalálomra. Nem Vergilius haldoklott immár, hanem képzeletben én magam.”

*

Három európai irodalmi halál után a mexikói Carlos Fuentes *Artemio Cruz halála* 1962-ben jelent meg. „Én, Artemio Cruz felébredek. A szemem nem nyitom ki. Ez a szem én vagyok. Nem akarok beszélni. Zsibog a mellem. A testemre gondolni kell. De kimerít, ha a testemre gondolok.” Ezzel a jelen idejű egyes szám első személyű monológgal kezdődik a regény. Hamarosan és a továbbiakban is gyakran átvált egyes szám második személybe. „Te, Artemio Cruz belebonyolódsz az emlékezésbe. Meghalsz? Nem először. Annyi holt életet éltél.” Hajlanék rá, hogy csak az igeragozás más, most így szólítja meg saját magát; netán olyan, amilyen lelkiismeretére hallgatva. „Egész életed magában hordozta eljövendő halálodat: nem voltál se jó, se rossz, nem voltál se nagylelkű, se önző, még csak áruló sem.” Csakhogy a hangtalanul beszélő még a zsigerek nyelvén is tud. „A foltos, sűrű húsos artéria hetvenegy esztendőn át lüktetett, s te észre sem vetted. De ma észre fogod venni. Meg fog állni. Ez az artéria hetvenegy esztendőn át kimerítő erőfeszítést fejtett ki: lefelé haladtában elérkezett oda, ahol gerincoszlopod egy csigolyájának nyomására előre kell haladnia, s ugyanakkor lefelé, előre, s hirtelen ismét hátrafelé. Bélartériád hetvenegy éven át állta ezt a nyomáspróbát, ezt a halálugrást. Ma már nem fogja bírni.” A múlttal kombinált jövő idő: „Te majd elégedett leszel, mert rájuk kényszerítetted az akaratot; valld be, rákényszerítetted őket”, egyszerre jelzi a haldokló elméműködésének dinamikáját, és segíti őt vagy inkább engem, hogy jobban megértsem és megítélhessem tetteit meg választásait.

Artemio 1959 pontosan megnevezett egyik áprilisi napján veszítette el eszméletét hivatalában. Otthon tért csak magához, ágyában fekvé, tehetetlenül, fájdalomtól kínzóva, halálos betegen. Ha teste fel is mondja a szolgálatot, emlékezete nem hagyja el és nem hagyja nyugton. Élete hét évtizede kíséri és kísérti. Nem kronologikus sorrend, hanem az érzelmileg hangolt képzettársítások rendje szerint hol ezt, hol azt megidézte. Mintha az előbbiek váltakozása erre nem volna elég, egy-egy kiemelkedően fontos, jobbra évtizedekkel korábbi napjának interakciói is meg-megjelennek. Őket a mindentudó elbeszélő mint hiteles megfigyelő előadása tárja elém.

A haldokló pozíciójától/szerepétől függő perspektívából, egyre fontosabb posztokat betöltő katonaként, politikusként, újságíróként, iparmágnásként, férjként, apaként és szeretőként emlékezik. A mexikói forradalomra, pártra, erőszakra, zsarolásra, csalásra, hatalomra, szerelemre. Életpályája felkínálja Octavio Paznak a mexikóiság lényegéről szóló tételét. „A mexikói számára az élet két lehetőséget kínál. Vagy cselekszik, beleértve, hogy másokon erőszakot követ el, vagy elszenvedi az erőszakot mások kezétől.” Nem kérdés, hogy Artemio melyik lehetőséget testesítette meg.

Családja körülötte. Várják halálát és végakaratainak megismerését. Egy pap közvetítésével megbékül az egyházzal, miközben obszcén gondolatai támadnak Jézus

születésével kapcsolatban. És hogyan is felejthetném: magántitkára nem akárhogyan leleplező korrupcióügyletek hangszalagjaival ugyancsak ott van halálos ágyánál. Artemio elalszik vagy eszméletét veszti, és „újra felébrednek, de most nagyot kiáltva: valaki egy hosszú, hideg pengét döfött a gyomromba. A görcsök egyre feljebb emelkednek, úgy képzelem, ahogy a kígyó gyűrűzik, feljebb kúsznak a mellem, a torkom felé, elborítják a nyelvemet, a számat. Teljes fal választ el a világtól. El vagyok különítve. Meghalok.”

Alakját meghatározzák a huszadik század első felének mexikói eseményei; pontosabban ahogy azokat az illúzióiban súlyosan csalódott Fuentes átélte. Nyilvánvaló a hasonlóság Tolsztoj Ivan Iljicsével, amennyiben ő ugyancsak gyötrelmes haldoklása napjaiból visszatekintve ítéli meg életét. Megszoktam, hogy egy-egy jelentős irodalmi mű alapján előbb-utóbb játékfilm készül, ahogy történetesen a *Halál Velencében* láthattam Luchino Visconti rendezésében. A televíziós adaptálást pedig valamirevaló elbeszélés vagy regény sehogy se kerülheti el, akár – miként Tolsztoj alkotásával – több feldolgozásban is. Ezúttal viszont kivételesen a fordítottjának lehettem szemtanúja. Amint arra felhívták már a figyelmet, a regényre számottevően hatott Orson Welles két évtizeddel korábbi *Aranyopolgára*. Főhőse Kane, a dúsgazdag sajtómágnás, aki vagyonát és politikai hatalmát erkölcsi hanyatlásával párhuzamosan szerezte meg. És a film azzal kezdődik, hogy a nemzete szimbólumává váló alak a halálán van. Életét tükröző töredezett emlékeiből a közel- és távolképek váltakozása, valamint flashbackek formálnak egységes kompozíciót.

*

A [majdnem] meghalásról minden korábbinál többet, mást és máshogyan jelenít meg Nadas Péter *Saját halála*. 2001-ben publikálta. Ugyan Tolsztoj, Mann, Broch és Fuentes legalább áttételesen több mindent belevitt elképzelt hősébe önmagából, művük megírása idején (vagy előzőleg) életüket halálos betegség nem fenyegette, haldoklásról közvetlen személyes élményük nem volt. Nadas viszont a nyolc évvel korábban rátörő szívinfarktusát beszéli el. A legtöbb betegségnek több megnyilvánulása van, a kevésbé veszélyesőtől a súlyosabbig, akár az azonnali halálig. Az író nap feladatainak végzése közben émelygés, légszomj, sőt halálfélelem is elfogja, végül kórházban köt ki. Itt a klinikai halál állapotában újraélesztése három percnél is tovább tart. Olyan közel kerül a halálhoz, amennyire lehetséges ahhoz, hogy mégis túlélhesse.

Nem értem, mi történik, még soha nem éltél át hasonlót. Mindennapi tudatát elveszíti az ember, bár az orvosokkal ellentétben nem mondanám, hogy elveszíti az eszméletét. Jobban érzél voltam, mint bármikor. Tudom, hogy most halok meg. Ami nem tölt el örömmel, nem tölt el fájdalommal. A halál jelenének nincsenek többé sem térbeli, sem időbeni határai.

Az időtlenségben nincs helye a felejtésnek. Jobb híján erre szokták mondani, hogy halála pillanatában visszapergeti magában élete eseményeit az ember. Őszintén szólva nem perget vissza semmit. De végre tisztán látja át.

Visszatérés egy olyan őszállapothoz, amelyben fogalmi gondolkodás sem létezik. Sötétben derengő úrból lök ki az erő, átbillenek valahová, ahol

van távolság, nincs levegő, van határvonal, de mindezeknek a dolgoknak nincsenek önálló fogalmai. Miközben a tudat terébe káprázatos fény kerül.

Anyám megszülte a testet, én megszülöm a haláloamat. Távoli fényforrásból érkezik, szórt fénye van. Erő visz felé, s a közeledés sebességéből lesz a visszanező tudat számára belátható a szándék. Az erő egyesíteni fog vele. Halálom lesz a születésem.

Ovális nyílás erősen fodrozott peremén török meg.

Ahogy barlang mélyéről látja az ember a kinti világot egy borús napon.

Ez hát a születés útja, mondja önmagának, igazán nagyon érdekfeszítő, nyugtazza elégedetten önmagában. Látom ám, amint egy kéz a mellemre valamit rácsatol. Látom, amint teste egész súlyát ütemesen nyomkodja belém tenyerével.

Hasamig néztem le a testemen.

Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem parodisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriási kockáin hevert.

De az erő még egyszer elfordított, ismét lökött, lágyan átfordított, és a lökéssel megint vitt valamennyit a fény felé.

Ilyen tehát az élet nem a halál után, hanem közvetlenül előtte, ha mondhatom: vonzó, majd taszító tőzsomszédságában. Nem Nadas az első, aki tudósít halálközeli élményéről. A múlt század hetvenes éveiben a pszichológiai határvidék divatos témájává vált, lásd Moody magyarul is olvasható könyvét. De a benne található beszámolóknál több mint ezer évvel korábbi a *Tibeti Halottaskönyv*. Az első modern munka pedig egy szikláról lezuhantában átélt benyomásait hírül adó svájci geológustól származik. Hogy pszichológus se maradjon ki, arról szívinfarktusát követő tapasztalatáról szólva Jung gondoskodott. Írók is megelőzték Nadast, itthon is. Lásd Móra Ferenc *Amikor én az égben jártam*, akkortájt gyakran halált okozó gyerekkori torokgyík kiváltotta állapotáról.

Mára a halálközeli élmények főként az újraélesztési eljárások fejlődésének következtében gyakoribbá váltak. A beszámolók meglehetősen egybevágóak abban, hogy az élményt a születés élményéhez hasonlítják. Áthaladás egy sötét csatornán, kiérkezés a fényre, más emberek látása, egy másik világ megtapasztalása. Az lett volna a meglepő, ha Jung nem a születés és a halál archetípusainak aktiválódását látta volna, színezve az élet során szerzett emlékekkel, ismeretekkel – köztük, jegyzem meg, egyre markánsabban a halálközeli élményre vonatkozókkal – meg vágyakkal, fantáziákkal. A kevésbé irodalmias természettudományi magyarázatok az élményt az agy oxigénszegénység miatt fellépő védekező mechanizmusa melléktermékének tekintik. A kérdés azonban változatlan: miért efféle képek e melléktermékek?

Nadas írását nem minősíti, hogy az idevágó szövegek keletkezési ideje között nem illeti meg előkelő hely. Terjedelme sem. Igaz ugyan, hogy a legtöbb beszámoló sokkal rövidebb: a száz szót sem igen érik el, de Ritchie, aki maga is orvos volt, életveszélyes tüdőgyulladásán átélteknek kisregény méretű (magyarul is olvasható) könyvet szentelt. Ugyancsak nem minősít a történetek és közzétételük között eltelt

idő. Bár a legtöbb beszámolót csak néhány nap/hét, legfeljebb hónap választja el az élménytől, Nádasénak nyolc éve nem kuriózum; éppen Ritchiéé három évtizednél is több, miként Jungé vagy Mórée is.

Amikor az ember arról számol be, hogy egy történelemből mit fogott fel, mit élt át, ahogy a múlt idő jelzi, szükségképpen utólag teszi azt. Emlékezetére támaszkodik. Az emlékezés pedig nem a múlt pontos tükre. Még akkor sem, amikor tárgya úgy mond egyszerű és észlelése – ami egyébként szintén nem pontos és nem tükör – óta csak roppant rövid idő telik el. Figyelmünk korlátozottsága/szelektivitása meg felejtésünk következtében folyamatos spontán újraszerkesztés zajlik, nem szólva a szándékos beavatkozásról: önközetikázó törlésekről/torzításokról. Mit mondjak olyan váratlan és bonyolult eseménysorról, amilyen a szóban forgó?

Nem vonom kétségbe [közvetlen személyes élmény híján, hogyan is tehetném?] Nádas lelkiállapota rögzítésének hitelességét: „jobban észnél voltam, mint bármikor”. Íróársát, Eörsi Istvánt idézve, „azért mert író, akinek az a dolga, hogy megfigyelje magát az élet és a halál lenyomatát, vagy éppen azért író, mert erre [esetleg: csak erre] alkalmas?” Mindenesetre munkáját felettébb leegyszerűsítve neveztem tudósításnak. Eleve kizárható volt őt megkérni, hogy a folyamat átélése közben nyomban mondja rá magnetofonra, mit, hogyan tapasztal. Bár az eredmény ekkor is töredékes/hiányos lett volna. És ami a legfontosabb: messze lett volna egy gondosan megkomponált irodalmi alkotástól, amihez egyebek között az idő teremtette távlat: a rálátás is elengedhetetlen. A *Saját halál*ban az írói tehetség részeként ott a klinikai halál óta eltelt érlelődési idő. Már csak azért is, mert a megformálást nagy erővel átható fogalmi gondolkodás, a szerzőt idézve „ebben az őszállapothoz visszatérésben nem léteznek.” [Egyébként a végső megformálás már az eltelt idő felében: négy év oda, négy év ide, jóval több, mint felerészben készen volt. Lásd Mihancsik Zsófiával folytatott – később publikált – rádióbeszélgetést.]

Az emlékezet megszakíthatatlanságának és teljességének a *Saját halál*ban meg tapasztalt állapota „ellentétes azzal, ahogyan azt a szerző elbeszélésbe rendezi.” Feszültsége „a minden egyszerre létező” állapot nem szakaszosan és nem egymástól függetlenül lezajló eseményei és az „éppenséggel tagolt” történetmesélés ellentmondásából fakad – mutat rá Borbély Szilárd. Eörsi szintén szóvá teszi, hogy Nádas „lenyűgöző eposzában” nem határolta el élményét az utólagos értékeléstől, az „egzaktság igényével fellépő intellektuális kommentártól”. Felötlük a reanimációval kapcsolatos meglehetősen gazdag korábbi tudása, amelyről a rádióbeszélgetésben többször is szólt. Ugyancsak itt említette a Rilkéből felfakadó megborzongató jókívánságot: „Ó, Uram saját halálát ad meg mindenkinek. 'Én megkaptam.'”

Jóllehet a *Saját halál* hőse „nagy tettet” hajtott végre, szövegét eposznak nem nevezném. Annál inkább short storynak. Azzá teszi rendkívüli, értsd: minden rendet szétszaggató, tárgyát megfegyvelmező megszerkesztettsége/elbeszélésmódja; hol ilyen, hol olyan lélegzetű bekezdéseinek/mondatainak jelentése/ritmusa; aprólékosan kimért terjedelme. A többinél valóban sokkal rövidebb történet az emberi cselekvés epizódjainak mintázatát követi: beállítás–bonyodalom–megoldás. Ennek felel meg a mindennapi dolgát végző hős növekvő rosszulléte – szív működésének leállása – újraélesztése. E szokványos struktúra eseményei azonban a rövid történetnek is csak a kisebb részét teszik ki. A java a hős elméjében játszódik le, annak párhuzamos elbeszélésével, ahogy az eseményeket felfogja-érzi, ahogy asszociál rájuk, ahogy

értelmezi őket. Az elbeszélést Theodor Storm a „dráma lánytestvérének” tartotta. A *Saját halál* egyértelműen a hőssé emelkedett elbeszélő szerző drámája. Életét-jövőjét az aligha felülmúlható kritikus konfliktushelyzetbeli viselkedése határozza meg – a szó minden értelmében.

2

„Lehetetlen elképzelni – így Freud – saját halálunkat; bármikor megpróbáljuk, azt tapasztaljuk, hogy valójában mint szemlélők még jelen vagyunk.” Elmeműködésünk pszichológiai akadályt alkot, hogy a halált igazán átéljük. A túlélők aktuális világa és a halál lehetséges világa közötti szakadék csak mérsékelten engedi meg, hogy legyőzzük a meghalás egzisztenciális iszonyatát. Freud voltaképpen a Goethével folytatott beszélgetéseit feljegyző Eckermann szavait visszhangozza: „teljesen lehetetlen egy gondolkodó lény számára elképzelni a nemlevést, a gondolkodás és az élet megszűnését. Ebben az értelemben mindenki saját halhatatlanságának a bizonyítékát hordja magában.” Mindazonáltal az első világháború addig elképzelhetetlen mértékű halálos áldozatainak száma miatt, a megrendült Freud úgy látta, hogy ez az esemény megváltoztatja az emberek viszonyát a halálhoz. Ha lehetséges is volt a halálra úgy tekinteni, mintha csak véletlen: baleset vagy fertőzés meg az öregkori természetes elaggás okozhatná, a háborús tömegpusztítás ennek véget vetett.

Nem kellett tehát megvárni a holokausztot, a második világháborút az atombomba bevetésével. De a nagy ókori háborúknak, a későbbi harmincéves háborúságnak, a pestisjárványoknak vagy a spanyolnáthának az akkor élt népesség lélekszámához viszonyított veszteségei miért ne adtak volna bőséges okot, hogy a kor embere mindennap közel érezze magához a halált? Ha mégsem annyira, mint száz év óta, paradox módon a mindenkit az eseményekkel szinte egyidőben elérő információ, a globális elektronikus tömegtájékoztatás okozza, a tűz-, víz-, egyéb természeti, valamint erőszak okozta változatos tömegkatasztrófákkal az élén. Vacsora közben fogyasztva triviálissá válik mások pusztulása. Éppen azt jelenti, hogy nem itt, hanem valahol távol [még ha dehogy távol] és főleg nem velünk történik meg. Ki tudja, mi igaz. Érzékenyítés helyett fásultságba fulladó beszédtemává alakul. Avagy – lehet választani – miként a véres akciófilmek, pompás alkalom az idő múltatására, azaz kikapcsolódásra. Így is, úgy is, beépül az elhárító-védekező mechanizmusba. Viszsaérkeztem Freud induló tételéhez.

Már Arisztotelész megjegyezte *Poétikájában*, hogy a halál megjelenítései elbűvölik az embereket; intenzív érzelmeket váltanak ki a kíváncsiságtól a megalázottsáig. Ami miért is volna meglepő? Hiszen a létfenntartás ösztönének nincs nagyobb kihívása, alkalomadtán tetéződve a másik alapvető késztetéssel, a nemi ösztönnel.

A halál: életjelenség. Jacques Drillon szerint minden valamire való irodalmi mű „a halál arculcsapása”; a halhatatlanság alapja, hogy teljesen sohase hal meg – eltérően a szerzőtől. Az emberi élet szükségképpen véges, a mű élete nem az. Potenciálisan halhatatlan. Kívált szembeszökő módon csapják arcul a halált, a vele közvetlenül foglalkozó, a halálos betegséget és haldoklást ábrázoló alkotások. A *Gilgames*-eposz több nézőpontból mutatja be a halál képét, amit azzal tesz nyomatékosná, hogy a névadó érzéseiről és gondolatairól szól. Az elbeszélő és a kétszeres értelemben hős egyazon

személy. A lehető legprovokatívabb példája a narratív halhatatlanság fogalmának. A halál=mulandóság megörökítésével teszi a hőst, magatartását, szemléletmódját, egyben – ennek a műnek kivételével – az alkotó(k) nevét halhatatlanná.

Amióta létezik irodalom – kezdtem írásom –, a harc, háborúskodás okozta erőszakos halál, bosszú, szerelem és halál együttese a mesterműveknek (is) meghatározó témái. Innen nézve a fenti öt mű nem reprezentatív. Pedig az egyikben vágy és halál összefonódik, de nem effajta szerelemre és nem effajta halálra szokás gondolni; a másokban a hős neve egybeforr ugyan egy nagy háborúéval, de halálának semmi köze hozzá; a harmadik hőse fiatal éveiben forradalmár-katona, de a harcokat több évtizeddel túlélve, ágyban, párnák közt halhat meg. Külvilági békés körülmények között éli át a tudatát megőrző mindegyik hős haldoklását, néz szembe (majdnem) halálával, vagyis életével. Ahhoz hasonlóan, ahogy az engem megragadó és egykönnyen el nem eresztő többi irodalmi mű hőse, hozzám beszél. Én vagyok a címzett. Magát szembesítve, engem szembesít ezzel-azzal. Egyetemi tanulmányaimtól kezdve volt is rá korábban alkalmam, hogy hol az ötök egyikével, hol másikével találkozassak.

Most egymásba folyó olvasásukra kerítettem sort, nem végzetes tárgyak ellenére, hanem éppen amiatt. Elvégre „Az ember egész életében azon dolgozik – így Montaigne –, hogy házat építsen a halálnak.” Istenem, hihetetlen, hogy mennyivel több időt kaptam, mint akár a legidősebb: Artemio a maga éppen hogy meghaladott hetven évével; a többiek mind ötven körül. Mégis, még a legfiatalabb Ivan Iljicsre is úgy pillantok, mint nálam összemérhetetlenül idősebbre. Hiszen kortalanná válva kilépett az időből, akárcsak társai. Feltételesen azonban úgy tekintem őket, mintha tényleg éltek volna. Az írónak sem utolsó Nietzsche mindenkit felszólít: „Halj meg időben!” Vajon, melyikük járt el így és melyikük nem? Egyáltalán, minek alapján állapítható meg az időben bekövetkező halál? A kérdés egyben azt (is) jelenti, hogy megalkotóik időben ítelték őket halálra? Indokolt volt-e és éppen akkor volt indokolt haláluk? Két igencsak eltérő, belső és külső nézőpontból: a közvetlenül érintettébből, illetve az elfogulatlan(ságra törekvő) kívülálló megfigyelőéből kíséreltem meg a választ.

Ivan Iljics végzetes és kínokkal járó betegsége szinte utolsó napjait ragaszkodott életéhez. Kisserűségét, értéktelenségét, haszontalanságát éppen e tulajdonságai miatt hogyan is láthatta. A kívülálló természetesen nem tagadja meg szánalmát a haldokló – majdan, ki tudja, akár neki is kijutó – testi-lelki szenvedéseitől. Még ha pusztán annyira érzi bűnös életnek az övét, amennyire a hozzá hasonló, nemcsak ott és nemcsak akkor élő, jogilag vétkes sok-sok embertársától, nehezen tud kitérni a kegyetlen felismerés elől: halála rajta kívül senkinek sem igazán veszteség. Ez Tolsztoj morális ítélete, és kevésbé érzek késztetést, hogy megcáfoljam. Bármily meghökkentő, Gustav von Aschenbach helyzete egyszerűbb. A belső és a külső nézőpont úgyszólván egybeesik. Gustav maga választja halálát; a folytatásnak nincs értelme. „Élete lassan hanyatlóban volt”. Ugyan „a nemzet hódolt művészetének, ő maga nem lelte benne kedvét.” Eddig el tudta kerülni, hogy pedofil késztetéseinek utat engedjen; a Lídón elé(m) táruuló perspektíva elijesztő. A vég esztétikuma mindazonáltal méltó hozzá. Ambivalens érzéseimet el nem törli, de a morális ítélkezés távol áll tőlem. Vergilius viszont nem maga választotta a halálának se módját, se idejét. Ha jól értem, a tényleges/elképzelt végállapotban nem a „jaj, meg kell halni, meg kell halni” töltötte be tudatát. Elterelte figyelmét a haldoklásáról, és elfedte az ő géniusához nem fogható halandók

keserűségét, haragját, halálfélelmét azzal, hogy életműve és az attól elválaszthatatlan római császár(ság) nagysága-sorsa közötti problematikus viszony foglalkoztatta. Kételyei ellenére érezhette, hogy mentsége bőséges: időtállót hozott létre. Értékét már aligha tudta volna növelni. Újabb művel pedig nemhogy felülmúlni, talán elérni sem. Lucidus elmével érvelt=állt ellen egyszerre császárnak és halálnak, még ha végül tényleg holtfáradtan feladni kényszerült. Artemio Cruz élt közülük a legtovább és a legváltozatosabb szerepekben. Ha van értelme azt mondani, hogy mindent elért, amit csak akart, rá lehet. Életkedve túl a hetvenen is töretlen. A váratlanul rátámadó betegség okozta súlyos állapotában az utolsó pillanatig görcsösen ragaszkodott életéhez. Lett volna mit megbánnia, de nem tette. Külső megfigyelőként ugyan nem éreztem volna fájdalmat, ha akár Ivan Iljicséhez hasonló életkorban fejezi be, de megalkotója bizonyára azért szánt ilyen hosszú időt neki, hogy rajta keresztül minél több oldalról ítélje és ítéltesse meg a huszadik század első felének meglehetősen fordulatos mexikói körülményeit. Az előbbi három szereplővel szemben Artemio Cruz az együttérzés/részvét csíráját sem ébreszti fel bennem. Erős negatív morális érzelmeket: haragot, megvetést, olykor még undort is kivált.

Megalkotóik közül egyedül Broch az, akinek csak néhány további év adatot meg. A többieknek – az irodalomtörténet szerencséjére – produktivitásban gazdag évtizedek voltak hátra. Közben természetesen, betegségeik, ilyen-olyan bajaik/vesztésegeik okán, számos alkalommal gondolhattak saját halálukra. Éppen Broch bevallotta Vergilius szájába is adta. A mellbe vágó kijelentés azonban nem tőle való. „Hányszor készültem föl a halálomra? És hányszor nem haltam meg.” Nádas Pétertől idéztem, klinikai halálát négy évvel megelőző *Évkönyv*ből. Ezzel szemben lassan immár három évtizede, hogy a saját halálát túlélte. Eszerint az életre is felkészült. Nem történhetett másként, mint életmódja felülvizsgálatával és az őt fenyegető traumák elleni küzdőképesség következetes edzésével.

Hiba lenne elszalasztanom az alkalmat, hogy több nézőpontból megtekintsem, milyen is a Montaigne emlegette házam, ami legfeljebb társbérletben az enyém. Az ötök egyazon téma variációi. Különböző a hősök helyzete/jelleme, különböző a történetük és elbeszélésük módja. Noha e változatosságot megcsodálom, gyönyörködtetni nem képes. Viszont tagadhatatlanul izgat és értelmezésre készítet. Megerősít abban, hogy milyen sokféle módja van annak, ahogyan nem szabad élni. Kedvet hogy is teremthetne a haldokláshoz, de láttatja az állati kinszenvedés humanizálhatóságát, már-már szépségét. Formagazdag előkészületet kínál arra, amire szeretnék (?), de nem tudok felkészülni. Egy mai német kutató szerint minden „trauma a halálöszön eluralkodása a szubjektumon.” Ezt az állapotot eddig kicseleztem. Csakhogy a halálnál nincs végzetesebb trauma. Egyszer s mindenkorra.

Az evolúciós pszichológia szerint az emberi evolúció sikerét az információátrolási mechanizmus alapozza meg. Az egymással összefüggő információkat, érvényességi területükkel együtt raktározzuk el. Felcímkézzük: ki mondta, hol történt, mikor történt. Eredménye a pontos tájékozódás környezetünkről. Nagy-nagy segítség váratlan, korábban nem tapasztalt helyzetekben. Az irodalmi műveket is így dolgozzuk fel. Adott szerzőhöz rendeljük és általa kitalált/elképzel világról szóló színlelt kijelentésként tekintjük. E világ kognitív szimulációs terep. Finoman hangolja, élvezetesen iskolázza a társas interakcióért és a motivációs-érzelmi alkalmazkodásért felelős mechanizmuso-

kat. Az érzelemhez kapcsolódó programot: félelem–menekülés elindítja ugyan, de az a cselekvés a kognitív ellenőrzés miatt elmarad, hiszen nincs jelen semmiféle ellenség. Értelmetlen volna en garde állnom: senkit nem kell ártalmatlanná tennem, mert különben ő teszi velem. Az információnak nincsenek közvetlen gyakorlati következményei. Nem tudok hibázni. A mindennapi cselekvési kényszerűségtől mentes felfüggesztettségi állapotban a befogadás nélkülözi a kockázatot. Miközben e kényelmes helyzetben jócskán van módom szemlélődésre, elmetempóm lassítására vagy éppen gyorsítására, az irodalmi hősök, megjelenítésük eszközei révén fokozottan kihívják empátiámat. Ennek ellenére fel se merül, hogy enyhíteni próbáljam a haldokló fájdalmát, gondoskodjak temetéséről. Csak egy végeérhetetlen dolog marad. Megértésre törekedni.

[Az idézeteket többször rövidítettem anélkül, hogy a folyamatosságot megtörtem volna.]

Szilasi László

Foltok és leplek

LEV TOLSZTOJ: ANNA KARENYINA – A REGÉNY KÉPI ÖNÉRTELMEZÉSE*

„Borzas szakállú, vén parasztocska csinált valamit, valami vas fölé görbedt, franciául karattyolt, de nem lehetett érteni, ő pedig, mint ebben a rémálomban mindig [éppen ettől volt olyan szörnyű az egész], úgy érezte, ez a parasztocska ügyet se vet rá, csak valami rémséget csinál fölötte a vassal, valami rémséget csinál fölötte.” [427.]

A festészetben tökéletesen dilettáns Vronszkij hírért veszi, hogy a velük átmenetileg ugyanazon itáliai kisvárosban lakó Mihajlov [az Ivanov–Strauss–Renan-iskola Jézus isten voltát tagadó képviselője¹] híres portréfestő is. Vronszkijnak az az ötlete támad, hogy Mihajlov legyen az, aki megfesti Anna arcképét.

Miért az enyémet? – szolt közbe Anna. A tiéd után én nem akarok másikat. Akkor inkább Anyáét. Itt is van – pillantott ki az ablakon a szép olasz szoptató dajkára, aki kivitte a kislányt a kertbe, majd lopva Vronszkijra nézett. A szép szoptató dajka, akinek a fejét Vronszkij megfestette egyik képéhez, az egyetlen titkos bánatot jelentette Anna életében. Vronszkij, miközben festette, megcsodálta középkorias szépségét, és Anna magának sem merte bevallani, hogy attól tart, féltékeny lesz erre a dajkára, ezért különösen kedves volt hozzá meg a kisláához, és elkényeztette őket [47].

Azt hiszem, lehet mondani, hogy ez a regény elsősorban arról szól, hogy a féltékenységtől való félelem hogyan lesz titkosból nyilvános bánattá. Az *Anna Karenina* voltaképpen *penitenciatörténet*, annak a lassú története, ahogyan a társadalom, végzetes következményekkel, *pellengérre* állítja Annát.

* Lev Tolsztoj, *Anna Karenina*, ford. Gy. Horváth László, Európa, Budapest, 2021, II. kötet, 45–63. A szövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. Gyürky Katalin, *Beszédes képzőművészet [Lev Tolsztoj: Anna Karenina]* című nagyszerű írása [https://1749.hu/fuggo/kritika/beszedes-kepzo-muveszet-lev-tolsztoj-anna-karenina.html] elsősorban „a regényben fontos férfiszereplőhöz való viszonyát vizuálisan is leképező festmények jelenlétére” koncentrált. Az én szövegemnek más a centruma, még akkor is, ha nem tudom megmondani, mi az.

1 Részletesebb leírását Golenyicsev adja, *l. m.* 47–48.

Amikor a három ember (Anna, Vronszkij és Golenyiscsev) megérkezik Mihajlovhoz, a festő épp egy korábbi rajzát rajzolja újra: a legnagyobbik lányától visszakapott papírlapon talált pálmaviasz folttól egészen új pózt kapott a figura.

Miközben felvázolta ezt az új pózt, hirtelen eszébe jutott annak a boltosnak az előreugró állú, energikus arca, akitől a szivarjait szokta vásárolni, és belerajzolta ezt az arcot, ezt az állat a figurába. Felnevetett örömeiben. Az élettelen, kimódolt alak megelevenedett, olyan lett, hogy többé nem is szabad megváltoztatni. Az alak élt, világos és határozott volt. Igazítani lehetett rajta a figura követelményei szerint, a lábát például máshogy is be lehetett, sőt be kellett állítani, a bal kéz helyzetét teljesen meg lehetett változtatni, a haját hátra lehetett vetni. De ezek az igazítások semmit sem változtattak magán az alakon, inkább csak lehántották róla azt, ami elrejtette. Mintha csak eltávolította volna róla azokat a lepleket, amelyek mögött nem lehetett tisztán látni; minden egyes új vonás még többet mutatott meg az egész alakból, lendületes erejéből, ahogy hirtelen megjelent előtte, sztearinfoltosan [50.].

Mihajlovnak a narrátor által leírt szemléletében nem egy „talált tárgy megtisztításáról” van szó, hanem arról, ahogyan a talált testrészek és foltok megtisztítják az ábrázolt figurát, ahogyan lehántják az alakról a meglátást akadályozó lepleket, a leplek maradványait.² A beépítés és a megtisztítás sikeres, de a folyamatot megakasztja a vendégek érkezése. Mihajlov sokra becsüli a kivülálló „emberek véleményét, bárkik legyenek is azok” [51.], az érkezőket viszont kiábrándítja a festő külseje.³

Mihajlov jól ismeri „ezt a dilettáns módit [minél okosabbak, annál rosszabbak]” [52.], és „noha ezek az előkelő és gazdag oroszok nyilván barmok és idioták” [53.], mégis lázas izgatottsággal várja a véleményüket: „*Pilátus intése*, Máté, 27. rész.” [53.]

A Máté-evangélium ezen részének központi verse Pilátus kézmosás-jelenete: Pilátus kézmosásával azt fejezte ki, hogy mivel nem ő hozta a döntést, ártatlan Jézus kivégzésében. A latin *lavabo* szó a teológiában a kézmosást az ember megtisztulásának ősi jelképeként, az egészség és a tisztaság alapfeltételeként jeleníti meg. Pilátus lepergeti magáról a bűnt, Anna elfogadja, egészen a halálig. Akárhogyan is, Pilátus története Anna történetének másik oldala – hogy árnyas vagy fényes ez az oldal, nincsen eldöntve. Mihajlov festménye a regény értelmezésében ettől függetlenül központi jelentőségű.

A regény narrációja szerint Mihajlov az egykedvű, külső megfigyelő tekintetével nézi a képet, képzete szerint azért, mert elhitette magával: a vendégek magasrendű, igazságos ítéletet fognak alkotni róla. Márpedig az ő szemükkel nézve ez a festmény az ezerszer kivitelezett téma banális esete csak. „Vacak, erőtlen, régies, sőt rosszul festett – csiricsaré és gyenge.” [54.] Amikor azonban Golenyiscsev rámutat, hogy a kép Pilátusa „jó és derék lélek, csak éppen a lelke mélyéig hivatalnok” [54.], Mi-

2 Uo., 57. Erről a problémáról később beszélek majd.

3 „Mihajlov közepes termetű volt és testes, járása billegő, barna kalapja, olajzöld kabátja és szűk nadrágja, amikor már rég a bő volt a divatos, jellegtelen, széles arca, féltékenysége és vágya, hogy méltóságteljesnek látszék, kellemetlen benyomást tett rájuk.” Uo., 51.

hajlov felderül, hiszen hát az ő képe voltaképpen valóban Pilátus és Krisztus, azaz a testiség és a lelki élet szembeállításán alapul, és „[f]estménye a minden élő dolgok kifejezhetetlen bonyolultságával elevenedett meg előtte.” [55.] A nem értelmezett kép rossz, az interpretált kép jó: elragadtatótá teszi az [alkotói] arcot.

Amikor azonban Vronszkij megdicséri a képen megragadható *technikát*, a festő újra elkeseredik. „Tudta, hogy azt jelenti, valakinek mechanikus képessége van a festéshez és a rajzoláshoz, teljesen függetlenül a mű tartalmától. Gyakran észrevette, mint ebben a mostani dicséretben is, hogy a technikát szembeállítják a belső értékekkel, mintha bizony lehetséges volna jól megfesteni a rosszat.” [56.] A festőt nem az keseríti el, amikor a technika és a tartalom a nézők szerint *független* egymástól, hanem az, amikor a technikát és a belső értékeket *szembeállítják* egymással, hiszen egyik a másik *feltétele*. Tolsztoj szövege nem hajítja végre, de jelöli a dekonstrukciót. Az alakokról és a terekről ezzel együtt is el kell távolítani a lepleket. Nem kell a *maradvány*.⁴ A látogatók távozása után a festő visszatér a saját tekintetéhez.

És bármilyen különös, az, ami olyan fontosnak tetszett, amikor itt voltak, s amikor maga is az ő nézőpontjukból szemlélte a dolgokat, most elvesztette a jelentőségét. Saját, mindent látó művészszemével nézte a képet, és szép lassan abba az állapotba került, amikor már újból meg volt győződve festménye tökéletességéről, tehát jelentőségéről, amire szüksége is volt a minden egyéb megfontolást kizáró feszült összpontosításhoz, mert anélkül nem tudott dolgozni [59.].

Tökéletességérzet és jelentőségtudat: a festőnek elsősorban ez a két dolog kell az alkotáshoz. És Mihajlov hiszi és Mihajlov tudja. Ezenközben az eltávozott látogatók a festőről és a képeiről beszélgetnek: vajon tehetséges-e ez a Mihajlov? A *tehetség* szó alatt azt a „veleszületett, az agytól és a szívtől majdnem független képességet értették, s amivel mindazt jelölni akarták, amit a művész átél, hiszen más szavuk nem volt arra, amiről sejtelmük sem lehetett, de amiről mégis beszélni akartak. Azt mondták, Mihajlovnak van tehetsége, de ez a tehetség műveltség híján nem tud kibontakozni”. [60.]

A festő *tehetsége* a látogatók számára az eddigiek alapján *technikából* és *műveltségből* áll, s Mihajlov tehetsége azért képtelen a kibontakozásra, mert hiányzik belőle a magasabb tudás. Anna, Golenyiscsev és Vronszkij ezzel nem csupán visszazuhanak a tartalom és a forma hármasságának korábban már szétzilált tudásába, de olyan jelenségekről beszélnek, amikről mégiscsak hallgatniuk kellene. Vronszkij ezután dönt a festő egy korábbi képének megvásárlásáról [a kiválasztott kép egyértelműen *giccset*], majd felkéri a művészt Anna Karenyina portréjának megfestésére.

4 Uo., 56–57. A lepel-értekezés egészét most nem idézem.

5 „Két fiú horgászott egy rekettyebokor árnyékában. A nagyobbik nemrég vetette ki a horgot, és most az úszót próbálta nagy vigyázatosan kiszabadítani a bokor ágai közül, s a feladat szemlátomást teljes mértékben lekötötte; a másik, a kisebbik a fűben hasalt, borzas, szőke fejét a kezére támasztva, és ábrándos kék szemével a vizet nézte. Vajon min gondolkodik?” Uo., 58. Lásd még: Komlós Aladár, *A giccs*, Nyugat, 1931/13, valamint Grillo Dorflés, *A giccs [A rossz ízlés antológiája]*, ford. Schéry András, Gondolat, Budapest, 1986.

Mihajlov barátságtalan tiszteletteljességgel dolgozik a palazzóban Anna portréján. Közben a két férfi, Vronszkij és Golenyiscsev továbbra is megveti a (szerintük irigykedő) festőt hiányzó műveltsége miatt. Mihajlov véleménye hasonlóan lesújtó.

Vronszkijnek persze nem lehet megtiltani, hogy a festéssel játszadozzon; tudta, hogy a hozzá hasonló dilettánsoknak is joguk van festegetni, amennyit csak akarnak; őt mégis taszította a dolog. Nem lehet megtiltani egy embernek, hogy egy nagy viaszbabát készítsen magának, és azt cirógassa. De ha ez a viaszbabás ember fogja magát, odaül egy szerelmes ember elé, és cirógatni kezdi a babáját, ahogy a szerelmes cirógatja a szerelmesét, a szerelmest igenis taszíthatja ez a dolog. Pontosan ilyen kellemetlen érzése támadt Mihajlovnak, amikor Vronszkijt festeni látta: neveltséges volt, bosszantó, szánalmas és sértő [62.].

Vronszkij a viaszbabás, Mihajlov a szerelmes: ez már nem pusztá jelölése, de végrehajtása is a dekonstrukciónak – felcserélődnek a szerepek. Vronszkij „volt annyi érzéke a festészethez”, hogy félbehagyja a saját képét.

Csakhogy e nélkül az elfoglaltság nélkül az élete, és Annáé is, akit meglepett a kiábrándulása, olyan unalmas lett az olasz városban, a palazzo olyan nyilvánvalóan öreg és koszos, a faltok a függönyökön, a repedések a padlón, a repedezett vakolat a mennyezetpárkányokon olyan kellemetlen, a folyton megjelenő Golenyiscsev, az olasz professzor és a német utazó olyan unalmas, hogy muszáj volt változtatni az életükön. Eldöntötték, hogy hazautaznak Oroszországba, és lemennek falura [63.].

Az önértelmezés keretes szerkezetű: a végén immár a függönyökön [a lepleken] találunk maguknak helyet a faltok. Úgy tűnik, az emberi lények valójában nem képesek arra, hogy döntsenek saját életük és művük minőségéről: Anna Karenina lényé és portréja vagy jó, vagy nem. A *kritikus* [talán] segíthetne nekik. Kritikus azonban ebben a szövegben – nincs.



Halmi Tamás

Orpheusz-változatok

BÁTHORI CSABA RILKE-FORDÍTÁSAIHOZ

„A tökéletes műalkotásnak csak annyiban van köze hozzánk, hogy túlél bennünket.”
(Rainer Maria Rilke: *Levelek* II/971.)

„Mert hát soha ne feledkezzünk meg arról, hogy legfőbb feladatunk a formateremtés.”
(R. M. R.: *Levelek* III/1411.)

1

Báthori Csaba *Világnak világa* című, 1992-es fordításkötete már tartalmazta Rainer Maria Rilke nagy Orpheusz-ciklusát, de 2013-ban a fordító önálló, kétnyelvű könyvben (*Die Sonette an Orpheus – Szonettek Orfeuszhoz*) is megjelentette az anyagot, immár kísérőtanulmányokkal. Ám nem ismétlésről van szó: a verssorozatot Báthori újragondolta, újragombolta [a hagyományos helyesírást követő, *ph*-s írásmód helyét is ekkor veszi át nála a különben logikusabb *f*-es átírat] – ezt példázandó vetem egybe a II/1. szonett magyar változatait. [A költő saját Orpheusz-poétikájáért sem kell egyébírást messze mennünk: *Elemi szonettek* és *Melankólia* című köteteiben Ikarosz mellett az alvilági dalnok a másik feledhetetlen lírai alakmás.]

A versválasztás mellett szól egy tetszetős körülmény is: a *Kétszáz nyers vers* című, kísérletezően nagyszabású gyűjteményben [2012] Báthori Rilkétől egyebek mellett ezt a szöveget adja közre – nyers- és műfordítás formájában egyaránt, mely utóbbi a 2013-as változatot előlegezi meg; de néhány ponton addig még ez is módosul majd... Úgy látszik, a véghetlent célzó költői beszéd más nyelvekre hangszerelése sem bevégezhető művelet.

A következőkben nem műfordítás-hermeneutika tehát a célo, ahhoz se gyakorlatom, se kompetenciám nem volna. Nem az átültetést szeretném mérlegre tenni, hanem az átültetések közti filológiai és poétikai elmozdulások érdekelnek.

2

A német eredeti:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einziges Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.

Báthori nyersfordítása 2012-ből:

Lélegzés, te láthatatlan vers!
Folyamatosan a saját létért
tisztán becserélt világtér. Ellensúly,
amelyben én ütemesen megtörtének.

Egyetlen hullám, amelynek
lassanként (gyúló) tengere én vagyok;
te, a legtakarékosabb minden tenger közül –
térnyereség.

A tereknek ezekből a helyeiből hány volt
már bennem belül. Némelyik szél
olyan, mint a fiam.

Felismersz engem, levegő, te, [aki] még tele (vagy) egykori helyeimmel?
Te, szavaimnak egykor sima kérge,
[kerek] hajlata és levele.

Az első műfordítás-változat (1995):

Lélegzet, vers, te láthatatlan!
Huzamosan tulajdon
létért beváltott világtér. Tükör-súlyban,
benne ütemre folytatódok.

Egyetlen hullám, vagyok
fokonként tengere kék;
minden tenger közt te végleg visszafogott, –
térnyereség.

Tereknek pontja de hány volt már szorosan
bennem, belül. S ha a szélbe
nézek: fiam.

Lég, fölismersz, tőlem eredő helyek kötege?
Beszédem síma kérge,
majd görbe szára, levele.

A szövegű, prózai magyarázattal összeolvasva néhány költői áthangolást vehetünk számba. „Ellensúly” helyett „Tükör-súly” [az alkalmi metafora plasztikusabbá teszi az elvont eredetit]; „megtörtének” helyett „folytatódom” [egy törés nélküli és jövőt ígérő *folyamatosságra* esik így a hangsúly]; a „kék” pedig a rímhívó érzékiség szava. A „helyei”-ből „pontja” lesz; s ugyanebben a strófában az eredetit követő hasonlatot [„olyan, mint a fiam”] váratlanul azonosítás [„fiam”] oldja föl. A második terzinában a sor elejére kiszékesztett „Lég” nyomatékosabb [és irodalmiasabb] a „Levegő”-nél; a „köteg”-metafora a fordító saját leleménye; a zárlatban pedig nem is annyira a „szára” betoldása tűnik föl, inkább az „egykor” elhagyása [így a múltra, a múltásra csak a „majd” utal, jóval enyhébben].

A második műfordítás-változat (2012):

Lélegzet, láthatatlan költemény!
Szüntelenül tulajdon
létemért beváltott világűr. Kemény
ellensúly, melyben lüktetve folytatódom.

Egyetlen hullám: ennek vagyok
araszoló tengere én;
minden tenger közt a legfukarabb –
tér-nyeremény.

Tereknek mennyi pontja volt már szorosan
bennem, belül. Nézek a szélre –
lehetne a fiam.

Lég, felismersz, te, ki egykori helyeimmel vagy tele?
Te, beszédem egykor síma kérge,
szavaim hajlata, levele.

Az első fordításhoz képest a különbségek szembeötlők. A „költemény” emelkedet-
tebb tónust érint, mint a „vers”; a „Huzamosan” helyét betöltő „Szüntelenül” palatális
magán- és lágy mássalhangzóival igazodik a mű filozofikus finomságához. A szótári
„világűr” valóságos [kozmoszi] távlatot nyit, mint a *Weltraumot* tükörfordításban át-
nyújtó, elvontabb „világtér”; a „Kemény”-t ugyanakkor bizonyára rímkényszer csa-
tolja a sorvégre [a német mondatot nem meghamisítja, csak följebb hangolja ez a
plusz elem]. Visszakerül a szövegbe a Rilkéhez hűbb „ellensúly”; az „ütemre” helyére
illesztett „lüktetve” pedig eleven, személyes dinamikával egészíti ki a jelenetezést.
A „lassanként”, „fokként” határozói verzióinál képiesebb az „araszoló” jelző; s ha-
sonló stílárú arrébb biccenést eredményez a „legfukarabb” is [a „legtakarékosabb” és

a „végleg visszafogott” nélkülözötte az ebben megbúvó érzelmi-szemléleti többletet]. A „nyereség”–„nyeremény” szópár szinte csak hangulati és asszociációs eltérést mutat. A harmadik versszak leginkább a szórend átszerkesztésével tűnik ki, aminél érdekesebb talán az óvatos-merengő „lehetne” létige berovásolása a kulcsmetaforába. Az utolsó strófa – miután a „föl”/„fel” cserével köznapibbra, áttetszőbbre igazítja a versbeszédet – elhagyja az eredetiben nem szereplő „köteg” szóképet; visszaemeli az időszembesítés bővítményi elemét („egykor”); s miközben megválí a Rilkenél nem szereplő „szár”-tól, a *Worte* jelentéstanát gondolitritmusos hatással kettébontja: „beszédem”, „szavaim”.

A harmadik műfordítás-változat (2013):

Lélegzet, láthatatlan költemény!
Szüntelenül tulajdon
létemért beváltott világűr. Kemény
ellensúly, melyben lüktetve folytatódom.

Egyetlen hullám: ennek vagyok
araszoló tengere én;
minden tenger közt te legfukarabb, –
térnyeres, térnyeremény.

Tereknek mennyi sarka volt már szorosan
bennem, belül. Nézek a szélre –
mint a fiam, olyan.

Felismersz, te Lég, ki egykori helyeimmel vagy tele?
Te, beszédem sima kérge,
szavaim hajlata, levele.

Itt már csak néhány apróság módosul az esztendővel korábban közölt variációhoz képest. A hetedik sor visszahozza a „te” névmási irányultságát; ugyanabban a szakaszban a „térnyereség” (1995) és a „tér-nyeremény” (2012) hangulati különbségeit egy szokatlan szinonímiai megoldás fogja egybe, a *Raumgewinnre* variációkat nyújtó „térnyeres, térnyeremény”. A semlegesén pontos „hely” magyarázat, miután két alkalommal „pont” alakot öltött, harmadszorra az [újfent] érzékletesebb „sarka” változatban véglegesül. S mintha a fordító érzékenysége-intenciója is hullámoznék az idővel, az „egykor” határozó újra – és talán végleg – kikerül a szövegből.

Összességében úgy látni: Báthori Csaba fokról fokra, szövegről szövegre kereste a legjobb és legszebb átörökítési megoldást; eközben sem értelmező sűrítések-től, sem pontosító toldásoktól nem fázott; s mindvégig a szövegszerű pontosság, a gondolati megfelelés és a poétikai formahűség hármasság igényrendjéhez igazította korrekciós műveleteit.

A 2013-as kötet végén olvasható esszé megvilágítja, miért is hallatlanul bonyolult, sőt bonyodalmas feladat az Orpheusz-korpusz, de különösen a II/1. darab magyarítása. Az elemző passzusokból csak az összefoglaló megállapításokat hívom ide: „A vers tárgya: az orfikus körforgást megvalósító esemény, az emberi lélegzés. Rilke a folyamatot a világűr (németül húsosabb, pozitív töltetű szóval: *világtér, Weltraum*) felől írja le: ha lélegzünk, egy darab kozmoszt veszünk át, a mindenség egy árnyalatával gazdagodunk, s az eredeti adag levegőt egy pillanat alatt visszaadjuk a világtérnek. A körforgás, amelyben a kinti valóság visszatér önmagához, eredetéhez, Orfeusz tartózkodási helye, létformája, a lét visszaháramlásának egyik alakzata, »helyszíne« (mint a fa, a gyümölcs, a [szökő]kút, a tükör, a tánc, a labda, a költészet és mások). Mint látjuk, a költészet maga is orfikus létforma: miközben a költő a céllal felruházott (emberi módon elidegenített) dolgokat beemeli a költeménybe, mintegy megváltja őket céljaikhoz kötött rabságukból.”

„A beszéd miatt megfeledkezünk a lélegzésről”, írja Paul Valéry (*Füzetek*, ford. Somlyó György). Rilke bravúrja alighanem éppen abban áll, hogy az orfikus poétikát mint létre emlékeztető elixirt ajánlja föl az életet elfedő élet alanyának; a fordítóé pedig, hogy minderről rétegzett nyelvi-gondolati tónusban értesíti a magyar olvasót. Mert igaz ugyan, hogy – ugyancsak Valéry szavaival – a metafizika a „túl korai megszólalás művészete”, s a metafizikust illető definíciós intelem is észszerűnek rémlik: „Az, aki túl korán szólal meg. Várj ki egy örökkévalóságot, akkor majd kicsit többet fogsz tudni róla.” Ám a francia lírikus, épp e meggondolás nyomán, a belátható törvényszerűségek *poétikai* komolyan vételét szorgalmazza. A Rilke- és Báthori-féle *irodalmi világtképnek* is része a költészetbe invitált – és így megmenekített – világ eszméje, amely elképzelés mélyén a formateremtő, rendalkotó kreativitás szikár ethoszát találjuk. Ismét Valéryvel szólva: „Minden költői szerkezet egy rejtett matematikai tényen alapszik.” – „A költeményt úgy is lehetne tekinteni, mint egy transzformációs sorozat utolsó tagját [amely egyben új kezdet is].”

Báthori Csaba több műhelyességében érintette már a kérdést: mit gondol a műfordításról, miféle tapasztalatokat gyűjtött egybe s ajánl föl közös meggondolásra, a világirodalmi tájékozódásnak mely elvi és eszméleti útjairól alakított ki jó véleményyt. Olyan fordítóról beszélünk, aki a lehetséges formahűség mellett a szellemi-gondolati igazodás imperatívuszát is következetesen hirdeti s vállalja, miközben prózai (nyers) fordításokban és az alaktannal játszó variációkban egyaránt a határokon túli határok kitapogatását és újraserkesztését indítványozza. Az Orpheusz-sonettek a sokadik mérföldkő Báthori pályáján. Méltán helyezhetjük el e gazdag fordítói életműben a trubadúrköltészeti kalauz, a Shakespeare- és Hölderlin-átültetések, a honosított Rilke-levelezés, a nyelvünkhöz simított Robert Walser-epika vagy a német nyelvű József Attila-összes mellett.

Joan Didion

Az önbecsülésről

Egyszer, száraz évszak idején, nagy betűkkel felírtam a noteszomba [a mondat átlógott a szemközti oldalra], hogy az ártatlanság vége az, amikor az embert megfosztják attól a tévhittől, hogy kedveli önmagát. Bár most, néhány évvel később, már ámulok azon, hogy meghasonlott tudatom milyen aprólékosan feljegyezte minden egyes rezdülését, mégis zavarba ejtően tisztán emlékszem a keserű szájízre, ami ezzel járt. Az egész a helytelen önbecsülés miatt volt.

Nem választottak be a Phi Beta Kappa társaságba.¹ Borítékolni lehetett a kudarcot [egyszerűen nem voltak elég jók a jegyeim], mégis elkedvetlenített; azt hittem, afféle tudós Raszkolnyikov vagyok, akire különös módon nem hatnak azok az ok-okozati viszonyok, amelyek másokat hátráltatnak. Unalmas tizenkilenc éves létemre azért biztosan elismertem volna, hogy a helyzetemnek nincs valódi tragikus nagysága, mégis, az a nap, amikor nem kerültem be a Phi Beta Kappába, valaminek a végét jelölte, amire lehet, hogy az ártatlanság a megfelelő szó. Elvesztettem a hitemet abban, hogy mindig zöld lámpát fogok kapni, a kényelmes bizonyosságot, hogy azok a meglehetősen passzív erények, amelyekkel gyerekként elismerést arattam, automatikusan garantálják majd a Phi Beta Kappába való belépést, sőt: a boldogságot, a becsületet, és egy derék ember szerelmét is; elveszítettem a naiv bizodalmat a jó modor, az ápolt haj, és a Stanford-Binet intelligenciaskálán bizonyított kompetenciáim totemikus erejében. Mivel az önbecsülésem ilyen kétes értékű talizmánokhoz volt rögzítve, aznap olyan zavart szorongással néztem szembe önmagammal, mint aki véletlenül vámpírral találkozik, de nincs feszület a keze ügyében.

A legjobb esetben is kínos, amikor az embert visszaterelik önmagához, kicsit olyan, mintha kölcsönzött okmányokkal próbálnánk átkelni a határon, mégis, azt hiszem, ez az egyetlen feltétele az önbecsülés megszületésének. Közhelyeink nagy része ellenére saját magunkat a legnehezebb becsapni. A trükkök, amik másokon működnek, semmit sem érnek abban a kiválóan megvilágított hátsó utcában, ahol titkos randevút szoktunk tartani magunkkal; ott nem hatnak a megnyerő mosolyok, a csinos lista gyűjtött jó szándékok. Hiába keverjük ragyogóan a hamis kártyáinkat: a rossz okból megtett jócselekedeteket, a látszólagos diadalt, amihez nem is kellett valódi erőfeszítés, a hamis hőstettet, amire csak szegényből fanyalodtunk. A szomorú tény az, hogy az önbecsülésnek semmi köze mások elismeréséhez – akiket végső soron könnyű megtéveszteni –, és semmi köze nincs a reputációhoz, ami nélkül jól megvannak a bátrak, ahogy már Rhet Butler megmondta Scarlett O'Harának.

Önbecsülés nélkül jól meglenni viszont olyan, mintha akaratunk ellenére egy véget nem érő dokumentumfilm közönsége lennénk, amely részletesen bemutatja a kudarcainkat, az igazságot ugyanúgy, mint az elképzelteteket, és minden egyes vetítésen új felvételekkel töldják meg. *Ez itt a pohár, amit dühödben összetörtél. Ez itt a harag X arcán; nézd csak, a következő jelenet arról szól, amikor Y visszajött Houstonból, látod,*

¹ A Phi Beta Kappa a legrégebbi egyetemi tudományos társaság az Egyesült Államokban, tagjai a legkiválóbb hallgatók [a ford.].

ezt mennyire elcseszted. Önbecsülés nélkül élni azt jelenti, hogy egyszer egy éjszakan ébren fekszünk, és nincs elérhető közelségben meleg tej, görcsoldó vagy egy paplanhuzaton nyugvó kéz, miközben összeszámoljuk a cselekedettel és mulasztással elkövetett bűneinket, a belénk vetett bizalom elárulását, az ügyesen megszegett ígéreteinket, mindazt, amit megkaptunk, de elvesztegettünk lustaságunk, gyávaságunk vagy gondatlanságunk miatt. Akármilyen hosszan húzzuk-halasztjuk, végül egyedül kell befeküdnünk abba a hírhedten kényelmetlen ágyba, amit magunknak vetünk meg. Az pedig, hogy aludni tudunk-e benne, bizony attól függ, hogy becsüljük-e magunkat.

Aki ezzel szemben azt hozza fel, hogy bizonyos (nehezen elképzelhető) emberek, akik *kizárt, hogy becsüljék önmagukat*, láthatóan nem küszködnek alvási nehézségekkel, az teljesen félreérti a dolgot, csakúgy mint azok, akik szerint az önbecsülés biztos jele, ha az ember nem hajlandó rongyos fehérneműt viselni. Általános hiedelem, hogy az „önbecsülés” afféle kígyókat távoltartó amulett, ami a birtokosát valami romlatlan Édenben tartja, távol az idegen ágyaktól, a félreérthető beszélgetésektől és általában a bajtól. Egyáltalán nem így működik. Semmi köze nincs a dolgok felszínéhez, inkább egyfajta saját békével, privát kiegyezéssel kapcsolatos. Nem valószínű, hogy a *Találkozás*² felelőtlen, öngyilkos-hajlamú Julian Englishét vagy *A nagy Gatsby* könnyelmű, reménytelenül becstelen Jordan Barkerét az önbecsülés megtestesítőinek gondolnánk, Jordan Barkernek azonban volt önbecsülése, Julian Englishnek viszont nem. Azzal az alkalmazkodási tehetséggel, ami inkább jellemző a nőkre, mint a férfiakra, Jordan a saját tempójában lépett, megkötötte a saját békéjét, és elkerült mindent, ami ezt a békét fenyegetné: „Utálom az óvatlan embereket” mondta Nick Carrawaynek. „A balesetnek ketten kellene.”³

Jordan Barkerhez hasonlóan az önbecsüléssel rendelkező emberek bátran vállalják a hibáikat. Tudják, milyen árat fizetnek. Ha úgy döntenek, hogy házasságtörést követnek el, akkor utána nem szaladnak a lelkiismeret-furdalástól úzve, hogy felmentést kapjanak a sértett féltől, és nem panaszkodnak túl sokat arról, milyen igazságtalan, milyen méltatlanul kínos, hogy „hütlén félnek” nevezik őket. Röviden, az önbecsüléssel rendelkező emberek valamiféle keménységről tesznek tanúságot, egyfajta erkölcsi tartásról, megmutatkozik rajtuk, amit valaha erős jellemnek neveztek, azaz egy olyan minőség, amely [bár elméletben elismerik] néha háttérbe szorul más, gyorsan áruba bocsátható erényekkel szemben. Az erős jellem eltűnő presztízsét jól jelzi, hogy már csak csúnya gyerekekkel kapcsolatban gondolunk rá – vagy olyan amerikai szenátorokkal kapcsolatban, akik, ahelyett, hogy újraválasztották volna őket, kikaptak, lehetőleg az előválasztásokon. Ettől függetlenül az erős jellem – a hajlandóság, hogy felelősséget vállaljunk az életünkért – az önbecsülés forrása.

Az önbecsülés olyasmi, amiről a nagyszüleink mindent tudtak, akár rendelkeztek vele, akár nem. Fiatalkoruk óta beléjük volt nevelve egy bizonyos fegyelem, annak a tudata, hogy az ember úgy él, hogy olyan dolgokat csinál, amiket különösképpen nem akar, hogy félrerakja a félelmeit és a kétségeit, s hogy az azonnal elérhető könnyebbségeket egy nagyobb szabású megkönnyebbülés lehetőségéhez képest

2 John O'Hara, *Találkozás*, ford. Déry Tibor, Athenaeum, Budapest, 1941. [Eredeti címe: *Appointment in Samarra*.]

3 Bart István fordítása.

értékeli, még ha az felfoghatatlan is. A tizenkilencedik század csodálta, de nem tartotta rendkívülinek, hogy Chinese Gordon tiszta fehér öltönyt vett fel, majd kitarzott Kartúmban a Mahdi-felkelők ellen; akkor nem tűnt igazságtalannak, hogy Kaliforniában az új földek megszerzése pusztulást, problémákat és piszkot hozott magával. Egy tizenkét éves telepes-gyerek, Narcissa Cornwall szenvtelenül jegyezte be a naplójába 1846 telén: „Apa nagyban olvasott és amíg anya nem szólt róla, nem is vette észre, hogy a ház tele lett ismeretlen indiánokkal”. Lenyűgöző az egész incidens, még ha fogalmunk sincs arról, Anya mit mondhatott: az olvasó apa, a sorban bejövő indiánok, az anya, amint megválogatja a szavait, nehogy riadalmat keltsen, a gyerek, aki, ahogy illik, megörökítette az esetet, hozzáfűzve, hogy ezek az indiánok éppen nem voltak ellenségesek, „szerencsénkre”. Az indiánok adottak voltak.

Az indiánok valamilyen formában mindig adottak. Még egyszer: az egész annak a felismeréséről szól, hogy mindennek, ami érdemes arra, hogy a miénk legyen, megvan a maga ára. Azok az emberek, akik becsülik önmagukat, hajlandóak elfogadni a kockázatot, hogy az indiánok ellenségesek is lehetnek, hogy a vállalkozás csődbe megy, hogy egy kapcsolatban végül előfordulhat, hogy nem *minden nap vakáció, hisz' te vagy az én hitvesem*. Hajlandóak befektetni magukból valamit: lehet, hogy nem vesznek részt a játékban, de amikor igen, akkor tudják, mit kockáztatnak.

Az ilyen önbecsülés nem más, mint az önfegyelem eszköze, olyan gondolkodásmód, amit tettetni nem lehet, de lehet fejleszteni, gyakorolni, és elő lehet csalogatni. Egyszer valaki azt tanácsolta, hogy sírás ellen dugjam a fejemet egy papírzacskóba. Fiziológiai szempontból történetesen jól indokolható, hogy pontosan ezt tegyük (az oxigénellátáshoz van köze a dolognak), de már a pszichológiai eredmény is felbecsülhetetlen: szörnyű nehéz fenntartani azt a képzetet, hogy mi vagyunk Cathy az *Üvöltő szelekből*, ha közben a fejünk egy Food Fair tasakba van bedugva. Hasonló érvek szólnak az összes apró, önmagában jelentéktelen önfegyelmező gyakorlat mellett: képzeljük csak el, hogy fenn tudnánk-e tartani bármiféle érzelmi vagy részvétekből színlelt önkívületet hideg zuhany alatt.

De az ilyen apró gyakorlatok csak annyiban értékesek, amennyiben nagyobbakat képviselnek. Amikor azt mondják, hogy a waterlooi csatát az etoni sportpályákon nyerték meg, az nem jelenti azt, hogy Napóleonon segített volna egy gyorsalpaló krikett-tanfolyam. Semmi értelme nem lenne díszvacsorákat adni az esőerdőben, ha a liánokon táncoló gyertyafény nem idézne fel mélyebb, erősebb szabályokat, nagyon régen belénk nevelt értékeket. Afféle rituálé ez, ami segít abban, hogy emlékezzünk arra, kik és mik vagyunk. Ahhoz hogy emlékezhessünk rá, ismernünk kellett valamikor.

Ha az ember tudatában van a saját belső értékének (ami tulajdonképpen maga az önbecsülés), akkor potenciálisan mindene megvan: tud disztingválni, szeretni vagy közömbös maradni. Ha nem tud róla, az azt jelenti, hogy be van zárva önmagába, és paradox módon képtelen szeretni vagy közömbös lenni. Ha nem becsüljük önmagunkat, akkor egyrészt kénytelenek vagyunk gyűlölni azokat, akik annyira oktanok, hogy velünk érintkeznek, és olyan gyenge a felfogóképességük, hogy nem veszik észre a végzetes hibáinkat. Másrésztől viszont különös rabszolgaság köt minden ismerősünkhöz, furán eltökéltek vagyunk, hogy bebizonyítsuk a rólunk kialakított hamis elképzeléseiket – hiszen a saját én-képünk tarthatatlan. Magunknak hízogunk, amikor úgy gondoljuk, hogy ez a tetszés-kényszer vonzó jellemvonás: ez lenne a képzeletgazdag empátiánk magja, a jó szívünk bizonyítéka. Persze, hogy Francesca

leszek, ha Paolót játszod, Helen Keller leszek, bárki is alakítsa Annie Sullivant: egyetlen elvárás sem lehet túlzottan helytelen, egyetlen szerep sem lehet túl abszurd. Kiszolgáltatva azoknak, akiket csak megvetni tudunk, olyan szerepeket játszunk, amelyek megbuknak, mielőtt elkezdenénk az alakítást, és minden egyes kudarc új kétségbeesésbe taszít, hiszen sürgősen meg kell jósolnunk és végre kell hajtanunk a soron következő kívánságot.

Ez az a jelenség, amit néha „az éntől való elidegenedésnek” neveznek. Előrehaladott állapotában már nem vesszük fel a telefont, mert lehet, hogy valaki akar tőlünk valamit. Ebben a játékban elképzelhetetlen, hogy anélkül mondjunk *nemet*, hogy belefulladás az önvádba. Minden találkozás túl sokat követel tőlünk, tépi az idegeinket, leszívja az akaratomkat, az apróságok rémségnek tűnnek: egy megválaszolatlan levél olyan mértéktelen büntudatot okoz, hogy végül lehetetlen lesz megválaszolni. Megfelelő súlyt helyezni a megválaszolatlan levelekre, megszabadulni mások elvárásaitól, visszaadni magunkat önmagunknak – ebben áll az önbecsülés hatalmas, rendkívüli ereje. Nélküle végül beesik az utolsó csepp a pohárba; az ember elszalad, hogy magára találjon – és senkit nem talál otthon.

PÉTI MIKLÓS FORDÍTÁSA

Monsefi Mona

A kamera költészete

KÉPI ÉS KÖLTŐI TECHNIKA FORUG FARROXZÂD* A HÁZ FEKETE CÍMŰ DOKUMENTUMFILMJÉBEN

Bevezetés

A huszadik században a perzsa hagyományból érkező modernista költők között az egyik legnagyobb hatású Forug Farroxzâd (1934–1967) volt. A huszadik század közepének Iránjában a modern költészet párhuzamosan alakult egyéb modern művészeti ágakkal, például a korai újhullámos filmmel. Költői alkotásai mellett Farroxzâd a filmművészet területén is dolgozott az egyik legjelentősebb iráni filmstúdió, a Golestân Stúdió munkatársaként. A filmkészítés technikáinak elsajátítása után saját dokumentumfilmet alkotott: *A ház fekete* címen megjelent filmje mind költői tehetségének, mind filmes és képi stílusának kifejeződéseként szemlélhető. Ez a művészileg megalkotott, költői dokumentumfilm, amely 1962-ben készült egy elzárt iráni lepratelepen, nemzetközi díjakat is nyert, és az iráni filmművészetben máig ikonikus alkotásként tekintenek rá. Ezzel a filmjével és verseivel a korai filmes újhullám és a modernista költői mozgalom fontos szereplőjévé vált annak ellenére, hogy korai halála miatt csak csekély mennyiségű alkotást hozott létre – öt saját verseskötete jelent meg.¹ Nem konvencionális

* A perzsa nevek és szövegrészletek átírásában Torma Katalin tanulmányának útmutatását követjük: *A ghasal élt, meghalt és feltámadt. Simin Behbahâni költészetéről*, Tiszatáj 2015/11, 71–80., főképp: 71., 1. jegyzet. [A ford.]

¹ Az életmű legtmörebbe összefoglalását l. Farzaneh Milani, *Farroġzâd, Forûġ-Zamân = Encyclopediâ Iranica* online edition: <https://iranicaonline.org/articles/farroqzad-forug-zaman>.

dokumentumfilmről van szó, amennyiben a szereplőit nem szólaltatja meg interjúban: a névtelenségben maradó szereplők kilétéről és hovatarozásáról semmit nem árul el, így általános emberi vonásokat testesítenek meg. Farrozzád saját maga írta a forgatókönyvet, rendezte és vágta a filmet, valamint az elbeszéléshez és az elhangzó költeményekhez is a saját hangját adta. A film hangzó szövegének jelentős része idézet: részint saját költeményeinek, részint bibliai szövegeknek a kompilációja. A bibliai szövegek jelentős része a Zsoltárokból, Jeremiás könyvéből és siralmaiból, valamint Jób és Ézsaiás könyvéből származnak. Farrozzád gondosan tanulmányozta az írásokat, és a kiválasztott szövegrészeket úgy rendezte újra, hogy a filmnek költői narrációt kölcsönözzenek, és saját költeményeivel is stílári egységet alkossanak. Ebben a dolgozatban *A ház fekete* áll a középpontban, melynek vizsgálatán keresztül bemutatható Farrozzád egyedi képessége a képek és szövegek összemontírozására, továbbá a modern perzsa művészet alakulásában játszott szerepe mind költőként, mind filmkészítőként.

A lírai zsoltárok kiválasztása és összeszerkesztése a dokumentumfilm narrációjában kimondottan költőre szabott feladat. A vendégszövegek kölcsönvétele indokolt, mivel a kiválasztott bibliai versek érdekes és változatos módokon hasonlítanak Farrozzád saját modernista költeményeire – ideértve témáikat és ritmikai sajátosságait is.

A forgatókönyv szerkezete

A forgatókönyv elsősorban az Ószövetség perzsa fordításán alapul. A Farrozzád által használt szövegváltozat nyilvánvalóan az 1920-as kiadás, amely az 1904-es, a British and Foreign Bible Society által kiadott Bruce-féle fordításon alapul.² Az Ószövetségből kölcsönzött imádságok erősen költőiek, és közel állnak a szabadverses modern perzsa költészethez, amennyiben nem kötött metrikus verselésen alapulnak. Donald Vance statisztikai vizsgálatokkal alátámasztott következtetése szerint a Bibliában található „héber költői szövegek [...] valahol a próza és a metrikus költészet között helyezkednek el, de jóval közelebb a prózához”.³ Farrozzád így nyilatkozott saját költészetéről egy interjúban: „a metrikus struktúrában belül dolgozom, de nem abban az értelemben, hogy egy tisztán előre adott keret lenne előttem”.⁴

A zsoltárok eredetileg zenével kísért költemények, a modern perzsában a héber eredetű *mez-mūr* néven ismertek, amelynek jelentése „húros hangszerrel kísért dal”. A zsoltárokat eredetileg lírai és párbeszédes betéteket is tartalmazó „zenei librettóként” használták a templomi szertartásokon.⁵

A ház fekete szöveggönyvét erősen meghatározó eljárás a paralelizmus, amely mind a bibliai költeményekre, mind Farrozzád saját verseire nagyon jellemző. A paralelizmus egyik formáját „a költő majdnem sematikus rendszerességgel alkalmazza

2 Kenneth J. Thomas – Fereyduh Vahman, *Bible vii. Persian Translations of the Bible = Encyclopedia Iranica* IV/2, pp. 209–213, online: <https://iranicaonline.org/articles/bible-vii>.

3 Donald R. Vance, *The Question of Meter in Biblical Hebrew Poetry*, Edwin Mellen Press, Lewiston [N.Y.], 2001, 478.

4 Girdhari Tikku – Alireza Amishiravani, *A Conversation with Modern Persian Poets*, Mazda Publishers, Costa Mesa [California], 2004, 24.

5 *The New Oxford Annotated Bible: New Revised Standard Version: with the Apocrypha: an Ecumenical Study Bible*, Michael David Coogan et al., Oxford University Press, Oxford, 2010, 775.

a nyitó sorokban, amikor az első félsor minden elemét pontosan visszhangozza valami a második félsorban”.⁶ A Huszonötödik zsoltár egy sora jól példázza ezt az eljárást: „Utaidat, Uram, ismertesd meg velem, ösvényeidre taníts meg engem!” [Zsolt 25:4]. Mint látni fogjuk, hasonló eljárás jellemző a költőnő saját verseire is, valamint a film szöveggönyvére. A filmből idézhető az a példa, amely Jób könyvének egy félsorát kombinálja a Nyolcvankilencedik zsoltár egy személyes nézőpontú átiratával: „Gondold meg, hogy csak szellő az életem [Jób 7:7], és gondold meg, hogy mit ér az életem, hiszen mulandónak teremtettél, mint minden embert!” [vö. Zsolt 89:48].⁷ A paralelizmus a filmben megidézett imádságokban is kiemelt szerepet játszik.

A film szövegében háromféle imádság jelenik meg. Először is a lepratelepen tanuló gyerekek tankönyveiből hangzik el egy lecke a film elején – Isten imáadásának szükségéről. Ez az ima a tanulókat Isten szépségére és az emberek felé mutatott kedvességére emlékezteti. Másodszor muszlim imádságokat látunk és hallunk a lakosok imaszobájából. Egy beteg imádkozik Istenhez a himnuszokra és zsoltárokra sokban emlékeztető módon. A filmben elhangzó arab nyelvű imádságok különböző muszlim imakönyvekből származnak, mint például az Allama Majlesi által szerkesztett *Bihâr al-anwâr* [A fények fűszere]. Ezeknek az imádságoknak a részleteit Farrozzâd szerkesztette össze költői hangulatú szövegegyüttessé. Harmadszor ott vannak a bibliai imádságok, amelyekre ez a dolgozat összpontosít, mivel ezek perzsa nyelven hangzanak el, és így összevethetők Farrozzâd saját verseivel.

Az ószövetségi szövegekből összeálló költői filmszövegre szintén háromféle eljárás jellemző. Először is szó szerinti idézeteket hallunk, mint a Hatodik zsoltár szavait: „ki ad hálát neked a sírban?” [Zsolt 6:6]. Másodszor előfordul, hogy az eltérő bibliai könyvekből származó szövegeket a filmszöveg egymás mellé rendeli, és koherens narratívát alkot belőlük. Így a Huszonkettedik zsoltár szövegét Jeremiás siralmainak egy részletével dolgozza össze egy *mezozeugmában*: „Mint a víz, szétfolytam, / és mint az örökre meghaltak” [Zsolt 22:14 / JSir 3:6].⁸

Végül találkozunk áttételesebb utalásokkal bibliai történetekre, versekre vagy szimbólumokra is. A dokumentumfilmben mindössze kétféle embert látunk: a leprás betegeket és az ő megmentésükön dolgozó orvosokat. Az orvosok mind fehér köpenyt viselnek, a betegek pedig mind sötét ruhában vannak. Farrozzâdnál a színeknek mindig különös jelentősége van. Ebben a vonatkozásban kiemelendő az a jelenet, amelyben a klinikán felvett képsor mellé kerül az imaszobában fohászoló betegek képsora. Ebben a jelenetben a sötét ruhás betegek [arabul] imádkoznak, Istentől kérve csodát és gyógyulást, miközben az orvosok angyalian fehér köpenyben gyógyítanak. Ez a paralelizmus emlékeztet a fehér szín jelképes szerepére, a gyógyításhoz és spiritualitáshoz kapcsolódó jelentésére [amely a kontraszt révén akár ironikusan is olvasható]. A jelenet felidézheti Jézusnak a leprásokon végzett csodatételét, amelyről a kereszténység és az iszlám szent szövegei is megemlékeznek. Lukács evangéliumában [17:12-19] Jézus meghallgatja tíz leprás beteg fohászzkodását, és meggyógyítja őket. Márk szerint Jézus egy bélpoklost úgy gyógyított meg, hogy „kezét kinyújtva

6 Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, Basic Books, New York, 2011, 6.

7 A bibliai szöveghelyeket a Revideált Új Fordítás [Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2014] alapján idézzük. Online: <https://abibliamindenkie.hu/uj>

8 Az eredetiben: „mesl-e âb-e rikht-e shode am va mesl-e ânâni ke az qadim morde and”.

megérinté őt, és monda néki: Akarom, tisztulj meg” (Márk 1:41). Farrozzád a fohász-kodás és a gyógyítás jelenetének párhuzamával áttételesen is megidézi a bibliai szövegelőzményeket.

Az ismétlés mint filmes és költői eljárás

A huszadik században nem ritka, hogy egy költőnő egyszermind képzőművész és filmes is legyen. A fényképészet és nem sokkal később a filmművészet megjelenése, valamint a modern lélektan is hatással volt a művészek világszemléletének alakulására. A modern nyugati költészetben és irodalomban jelentős alkotók foglalkoztak a filmmel is, vagy hatással volt rájuk a filmművészet. Ketten közülük stilisztikai és tematikai rokonságba hozhatók Farrozzáddal: az imagista költőnő Hilda Doolittle (1886–1961) és Gertrude Stein (1874–1946). Susan McCabe szerint Stein filmrajongó volt, akinek írásmódjára hatással volt a modern művészeti ág abban a történelmi pillanatban, amely „egybeesett a modern sokszorosíthatósággal [az azonos képek reprodukciójának képességével]”. Stein a modern tudományos-technikai teljesítmények közül „kiemelte a filmet mint a modernizmus szintaxisa számára alapvető jelentőségű fejleményt”.⁹ Stein nemcsak író, hanem műgyűjtő is volt, akinek ismeretségi körébe tartoztak olyan művészek, mint Marcel Duchamp vagy Pablo Picasso. Közöttük művészeti ágakon átívelő hasonlóságok is megfigyelhetők. Ilyen például az ismétlés, amely Stein *Szent Emíliájában* (1913), Picasso *Síró nőjén* (1937) vagy Duchamp *Lépcsőn lemenő aktján* (1912) is hasonlóan működik. Mindezek felfoghatók celluloid filmkockák egymásutánjának utánzásaként is. A képekben és szövegekben megjelenő dolgok mozgását a művek olyan ismétléseken keresztül érzékeltetik, amelyek alig térnek el a megelőzőektől. Stein narratív szövegekben is használja az ismétlés ezen formáját: a *Melancthában* például a címszereplő elmélyülő „bölcességét” és „megértését” érzékeltetik az ismétlődő leírásokon belüli apró eltérések.

Az ismétlés által megvalósuló kreatív információátadásra láthatunk példát *A ház fekete* egy, a betegek ebédidejében játszódó jelenetében is. Több egymást követő képsoron azt láthatjuk, ahogy a betegek a szájukhoz emelgetik a kanalat. Farrozzád az arcokat közelképen mutatja, és mindegyik beteg arcán más, a betegség eredményeképpen kialakult torzulást látunk, amelyekből eltérő étkezési nehézségek adódnak. A mindennapi életben tapasztalt nehézségeket a film nem elmagyarázza, hanem a megismételt képsorok révén tárja a néző szeme elé. Picasso *Síró nő* című festménye hasonló megközelítésről árulkodik. Nemcsak egy szomorú nő portréját látjuk, hanem képek rétegzett sorozatát, amelyek egymásra montírozott fényképekre emlékeztetnek.

A ház fekete narratívájában a szöveg és a vizualitás kapcsolata eltérő formákban valósul meg. Három szembeötlő forma az ismétlés, a *paralelizmus* és a *belső felirat*. Az ismétlés Farrozzád költészetében és a film szövegében is fontos, a fentiekhez hasonló szerepet játszik. A film képeiben és költői szövegvivőjében megjelenő ismétlés nemcsak a celluloid filmkockák egymásutánját idézi fel, hanem a Farrozzád modernista stílusára is mély hatást gyakorló klasszikus perzsa költészetre utal. A költőnő

9 Susan McCabe, *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, 2.

egy verse a *Még egy születés* című kötetből a *Ghazal* címet kapta, és maga is ghazal versformában íródott, a forma klasszikus jegyeit viseli magán, ideértve a *radif* néven ismert ismétlődő rímzót is.¹⁰ Egyedül a nyomtatott formátumban tér el a hagyományos formától, tekintve, hogy itt a félsorok egymás alá szedve, nem pedig egymás mellett, egymás tükörképeként állnak. Az ismétlés ugyanakkor a mozgás, haladás képzetét is keltheti, továbbá annak a küzdelemét is, amely a megjelenő képekben és szavakban rejlő új jelentés felfedezéséért zajlik. Például a narrátor ismétlődően elsorolja a hét napjait, miközben a lepratelep egy lakója föl és alá sétálgat egy fal mellett. Ez az ismétlés azt sugallja, hogy a férfi napjai hiábavalóan telnek a világtól elzárt helyen. Farrozzád számos esetben használja az ismétlést hasonlóan a költeményeiben is, például a szintén a *Még egy születés* című kötetből való *A kert meghódítása* című versben, ahol a „Mindenkí tudja” mondat ismétlése alapvető szerepet játszik a vers jelentésében. A vers bibliai motívumra épül: a bűnbeesés történetét felidéző vershelyzet egy titkos, botrányos viszonyt jelenít meg, amelyről azonban mindenki tud, és amelytől – a vers másik ismétlődő mondata szerint – „mindenkí fél”.¹¹ A *ház fekete* szövegében is felerősödik az ismétlés funkciója, például a filmszöveg felidézi és újrírja Jób könyvének 10:20-21 szakaszát, és átírja azt a költő saját verseinek stílusába. A bibliai szöveg magyar fordításban így hangzik: „Úgyis rövid az időm! Ha megszűnnék a baj, és elmaradna tőlem, egy kissé felvidulnék, mielőtt elmegyek oda, ahonnan nem térhetek vissza: a sötétség és a homály országába”. Farrozzád szöveggönyve a rá jellemző ismétlésekkel személyesebbé teszi ezeket a sorokat: „Szűnjék meg, szűnjék meg, hiszen kevés napom van még. Szűnjék meg, mielőtt odamegyek, honnét nem térhetek vissza: a sötétségnek és a halál árnyékának földjébe”.

A filmben persze nemcsak szövegek, hanem képek is ismétlődnek, ahogyan a rendező szerkeszti és elrendezi őket. Az ismétlés különösen hatásos az imádságok vonatkozásában, hiszen az imádságok általános vonása, hogy mantraként ismételtetik őket. Az Üdvözlégy ismételtetése és a rózsafüzér használata hasonlít a *tasbih* [perzsául: gyöngyfűzér] használatához az iszlám vallási gyakorlatban. Mindkét gyakorlatban úgy jelenik meg az ismétlés, ahogy az megfelel a film vallási premisszáinak.

A *paralelizmus* is a képek és a szöveg összekapcsolásának egy formája, amely *A ház fekete*-ben két módon figyelhető meg, és mindkettő felerősíti Farrozzád filmjének üzenetét. Korábban már láttuk a paralelizmus retorikai jelentését, vagyis azonos szerkezetű mondatok vagy kolónok egymásutánját.¹² A dokumentumfilm emellett a film képsorainak és a narrációnak a párhuzamos szerkesztésével is eljátszik. Ennek remek példája az a jelenet, amely egy csendesen üldögélő nőt mutat, és ehhez a képsorhoz társítja Farrozzád narrációja a 32. zsoltár harmadik szakaszát, amely így hangzik: „Míg hallgattam, kiszáradtak csontjaim, egész nap jajgatnom kellett.” Számos hasonló példa volna idézhető a filmből.

10 A klasszikus perzsa verselésről magyar nyelven átfogó tájékoztatást ad Jeremiás Éva, *Ghazal. Perzsa versforma = Világirodalmi lexikon III*, szerk. Király István – Szerdahelyi István, Akadémiai, Budapest, 1975, 524.; Uő, *A perzsa vers = Szimin Behbaháni, Elhagyott szentély*, PEN Club, Budapest, 2013, 77–90.; valamint Torma Katalin, *A ghazal élt*.

11 *Majmu'e aš' ár-e Foruğ Farrozzád [F. F. összegyűjtött költeményei]*, Entesárát-e negá, Teherán, 2004, 273–276.

12 A paralelizmus retorikai definíciójáról bibliai kontextusban I. Roland Meynet, *Rhetorical Analysis: An Introduction to Biblical Rhetoric*, ford. Paula McNutt, Bloomsbury, London, 1998, 376.

Az ismétlés a paralelizmus előfeltétele, Farroxxâd pedig egyedi módon használja a paralelizmust *A ház fekete*-ben. A paralelizmus filmbéli használata hasonlít mind a saját költészetéhez, mind pedig Stein fent említett *Melancthá*-hoz, amennyiben minden ismétlés enyhén eltér a megelőzőtől. A 139. zsoltárban például az eleve meglévő paralelizmushoz ad hozzá újabb réteg ismétlést és paralelizmust, amikor felidézi a bibliai szöveg perzsa változatát. A zsoltárrészlet magyarul így hangzik: „Alaktalan testemet már látták szemeid; könyvedben minden meg volt írva, a napok is, amelyeket nekem szántál, bár még egy sem volt meg belőlük” [Zsolt 139:16]. A filmben ehhez képest az alábbi szöveg hangzik el a fent idézett magyar nyelvű Biblia-fordítás módosításával: „könyvedben minden tagom meg volt írva, / és szemeid, ó Mindenható, alaktalan testemet már látták, / szemeid alaktalan testemet már látták”.¹³

Ahogy Steintől és Picassótól származó példáinkon, valamint *A ház fekete* ebéd-jelenetében és a bibliai idézeteken is láttuk, az ismétlés minden esetben apró változásokkal jár, amelyek a mozgóképhez hasonlóan a mozgás érzetét keltik. Robert Alternek a bibliai költészetre vonatkozó magyarázata szerint mindenfajta irodalomban burjánzik a [stilisztikai és strukturális értelemben vett] paralelizmus, azonban a teljes, önazonos ismétléstől az irodalmi kifejezés retteg. Ennek legékeesebb példája a szinonimák ismétlése, amelyben apró változások figyelhetők meg „a közeli rokonságban álló szavak” között. Alter ezen a ponton az orosz formalista elméletírót, Viktor Sklovszkijt idézi, aki így ír: „A paralelizmus esetében fontos a diszharmonia érzékelése a harmonikus kontextusban. A paralelizmus célja – akárcsak a költői képeké általában – az, hogy egy tárgy megszokott érzékelését átvigye egy másik érzékelési szférába – vagyis az, hogy egyedi jelentéstani módosításokat hajtson végre.” Alter azt fűzi ehhez hozzá, hogy a bibliai verssorokat gyakran alkotó „jelentéstani paralelizmus”, a hasonló jelentésű szavak ismételtetése esetében a Sklovszkij által említett jelentésmódosulás állandóan végbemegy.¹⁴ A nyelvi és nyelvi-vizuális paralelizmusból adódó finom jelentéstani változások, valamint az ismétlés filmes alkalmazásából adódó mozgások együtt adják Farroxxâd filmjének sajátos dinamikáját.

A ház fekete nemcsak az interjúk hiánya, hanem a belső feliratok használata miatt is hasonlít a némafilmekhez. A filmben először megjelenő belső felirat úgynevezett magyarázó felirat, amelyet a filmben a diegézis szintjén vagy azon kívül használnak [tehát nem a szereplők beszédét jelzi]. *A ház fekete*-ben ez a felirat a nyitójelenet előtt tűnik fel, és jól kapcsolódik a jobbára néma szereplőkhöz. A fekete háttér, amely előtt a felirat megjelenik, megalapozza a film hangulatát. A feliratokat a filmben különféle felszíneken látjuk: mint az iskolai táblára írt szöveget, a falra írt költeményt vagy az ajtókon megjelenő feliratokat. A tantermi jelenetben például, amikor a tanár azt kéri, hogy a tanulók a ház szóval írjanak mondatot a táblára, egy diák szó nélkül a következő mondatot írja fel: „a ház fekete”.

13 Az eredetiben: „dar daftar-e to hamegi-ye ‘azâ-ye man nevešte šode / va čašmân-e to ey mot’âl janin-e marâ dide ast / čašmân-e to ey mot’âl janin-e marâ dide ast”.

14 Alter, *The Art of Biblical Poetry*, 10.

Farrozzâd egy olyan iráni művészeti közegehez tartozott, amelyet a nemzetközi művészeti és irodalmi modernség formált és határozott meg. Az őt körülvevő, világlátott művészek, írók és költők törekvése az volt, hogy megkérdőjelezzék az iráni irodalmi nyilvánosságot meghatározó klasszikus hagyományok kizárólagosságát. Ebből a művészi-irodalmi közegekből kiemelkedik a költő Nimâ Yušij [1897–1960] és a költőként és festőként is alkotó Sohrâb Sepehri [1928–1980] neve. A modernista költészet strukturáltabb változatát Nimâ dolgozta ki, és róla Nimâ-stílusnak [*šive-ye nimâ-i*] nevezték el – ezzel őt tekintik a modern perzsa költészet megalapítójának.

Az új stílussal való kísérletezés olyan változatos költeményeket hozott létre, amelyeken erősebb nyomot hagyott a költő személyisége, mint az egyre inkább a formulákba kapaszkodó, a klasszikus formákban írott költeményeken. Az eltérő modern stílusváltozatokat a téma jelentősége kötötte össze – ebben állíthatók szembe a klasszikus költészeti eszménnyel. A klasszikus formájú költemények témáit is előre megszabta a hagyomány, így a vallási elragadtatás, a szerelem és a misztikum, valamint a tanító célzat jellemezte őket. A versekben megjelenő emberalakok többnyire valamilyen elvont eszményt, erényt vagy szerepet testesítettek meg. A modernnek ezzel szemben az emberit a maga gyarlóságában, de egésként igyekeztek megragadni.

Az új költői mentalitás tehát a modern korra szabott mentalitás volt. A klasszikus művészet tökéletességeszményével szemben a modernizmus a tökéletlenséget hirdeti – mind formai tekintetben, mind pedig az emberkép tekintetében. Farrozzâd szerint a költészet élő, eleven lény, amelynek minden más létezőhöz hasonlóan vannak hibái és gyarlóságai.¹⁵ A Nimâ-stílus témáiban és struktúrájában is eltért a megelőzőktől, és „új kifejezési módot alkalmazott, feltárva a költő saját benyomásait és tapasztalatait”.¹⁶ Az új kifejezési mód keresése vezette a költőket más művészeti ágak felé – Sohrâb Sepehrit a festés, Farrozzâdot pedig a film irányába.

A tökéletlenséggel való megbékélést példázza *A ház fekete* is, amelynek minden kockája a lepra által súlyosan elcsúfított emberi lényeket mutat, akiknek békéjében Farrozzâd igyekszik megtalálni a szépséget. Nimâ Yušij költészete és az ő nyomán kibontakozó modern költészet a kisemberekkel történő kis eseményekre összpontosít.¹⁷ *A ház feketében* is sok olyan egyszerű emberrel találkozunk, akiket a film a szegénység és a szenvedés megtestesítőiként mutat be, és a filmre is igaz, hogy „mindenki a maga szenvedésére ítéltetett”.¹⁸

A ház fekete tehát a hétköznapit testesíti meg. Farrozzâd szereplői szegény és beteg, változatos életkorú és származású emberek. A film a betegeket nem szólatgatja meg és nem is nevesíti, ám a nézők mégis megértik az élettörténetüket. A fonat fonó vidéki asszony vagy az osztályteremben bemutatott tanár jó példái az ilyen szereplői

15 *Harfhâ-ye bâ Foruġ Farrozzâd [Beszélgetések Foruġ Farrozzâddal]*, Entešârât-e daftarhâ-ye zamâne, Teherán, 1956, 5

16 Ali-Asghar Seyed-Gohrab, *Poetry as Awakening: Singing Modernity = Literature of the Early Twentieth Century: from the Constitutional Period to Reza Shah [A History of Persian Literature XI]*, szerk. Uó, Tauris, London, 2015, 36.

17 Mohammad Moxtâri, *Enšân dar š'er-e mo'ašer [Az ember a kortárs költészetben]*, Farhang-e našr-e no, Teherán, 2020, 217.

18 Uó.

jellemzésnek. A hétköznapi emberek küzdelmei Sepehri költészetében is hasonlóan jelennek meg. A *víz léptei* [1964] című Sepehri-költeményben ez áll: „a szekér kereke a ló kifáradása után sóvárog, a ló a gazda elálmosodása után, a gazda a halál után”.¹⁹ A versrészlet jól példázza a modern költészet kettős tendenciáját: a hétköznapi tematika megjelenését és az egyszerű ismétléses-paralelizmusos szerkesztésmódot, amelyet *A ház fekete* is követ.

A hétköznapi megjelenítésének szóképlete a modern költészetben átfedésben van a klasszikus költészettel, de a szavak használata eltér. Az olyan szavak, mint a szegény [fağir], a koldus [meskin] vagy éppen a dervis [darviš] a moderneknél szó szerinti jelentésben és harmadik személyben állnak. Ugyanezeket a szavakat a klasszikus költészet sokszor a lírai énrre vonatkoztatta, és a szeretett lényvel vagy az isteni pozíciójába helyezett megszólítottal állította szembe. A harmadik személyben megjelenített Ó [u] immár szintén nem rendelkezik emblematisz jelentéssel, hanem egyszerűen egy személyre, szegény emberre, földművesre vagy egyéb „árvára” vonatkozik – ez az elárvultság adja a harmadik személy új, általános, reprezentatív jelentését. A lepratelep elárvult betegei is ennek az új, jelentéktelen Ó-nak a megtestesítói – ebben is Nimâ Yušijnak a Farrozzâd művészetére tett hatását láthatjuk. Nimâ értelmezője így fogalmaz: „Arra ismerünk rá, hogy a költemények nyelve és a költő saját nyelve ugyanazt az irányultságot mutatja: a jelentéktelen, a hétköznapi és a nyilvános felé irányul”.²⁰

A költészet új formájában a klasszikus poétikában használt szókinccs nem kötelező érvényű. A költő a témájához illő új szókinccset is létrehozhat. Egy interjúban Farrozzâd úgy fogalmaz, hogy a modernista költői stílus egyik problémája az új világot definiáló új szótárak megalkotása. „Némely [költői] munkában látom a költő félelmét attól, hogy új szavakat hozzon a költészetbe; azt hiszik, hogy csak azért, mert ezek a szavak idáig nem tartoztak a költészethez, nem költőiek. [...] Véleményem szerint a mai költőnek rendelkeznie kell azzal a bátorsággal, hogy szükség szerint új szavakat illesszen be a költeményeibe”.²¹ Azt is hozzátette, hogy amennyiben az új szó nem illeszkedik megfelelően a költeménybe, akkor a költő nem adta át magát kellőképpen a vers témájának.²² Az új szótárak és szókinccs létrehozására irányuló ösztönzés az új művészeti ágaktól, például a filmtől is érkezhett. McCabe szerint „a film médiuma új szókinccset tett elérhetővé a modernista költők számára, amely nemcsak a mimitikus ábrázolásmódok számára jelentett kihívást, hanem a töredezett, disszociatív testiség kulturális toposzainak felfedezésére és rekonstrukciójára is, mint például a modernségben újonnan előálló hisztérikus és mechanikus testek”.²³

19 Az eredetiben: „čarx-e yek gâri dar ħosrat-e vâmândan asb, asb dar ħosrat-e khâbidan-e gârichi, mard-e gârichi dar ħosrat-e marg”. Sohrâb Sepehri, *Hašt ketâb [Hét könyv]*, Entesârat-e ŧahuri, Teherân, 2002, 267.

20 Moxtâri, *Ensân*, 218.

21 *Harfhâ-ye bâ Foruğ Farrokhzâd*, 7

22 *Ua*, 8.

23 McCabe, *Cinematic Modernism*, 4.

A lepratelep mint parabolikus tér

A bibliai szöveghelyek előhívják a költészet isteni rendeltetésének klasszikus toposzait. A modern költészet nyelve azonban ritkán isteni, és a költő nem rendelkezik világi kiváltságokkal vagy címekkel sem. A hétköznapi nyelvből vett szókinccs, a hétköznapi történetek mégis rendelkezhetnek általánosabb jelentéssel. Farrozzád költészete és filmje is ezt a mintázatot követi. A felszínen a film egy lepratelepen élő elfeledett emberekről és az ő megsegítésükről, de mélyebbre tekintve az egész ország társadalmi-politikai problémáiról is szól. Egy olyan zárt közösséget ábrázol, amely a világtól elzárva a reménytelenségbe merül. „Az élet a lepratelepen megszokott és hétköznapi a betegek számára. Ennyiben az életük nem különbözik a miénktől. Számomra azonban, aki a külvilágból érkeztem, ezeknek a mindentől megfosztott embereknek a látványa sokkoló volt” – mondta az alkotó egy másik interjúban.²⁴ A filmben az orvosok nyújtanak némi segítséget [a nemzet szintjén az értelmiségiek felelhetnek meg nekik], de a jövő mégis kilátástalan. A lepratelep parabolikus jelentőségű, ám ezt az általános jelentést éppen a telep elzártsága és a szereplők hétköznapisága alapozza meg. Az ember Nimâ költészetében is „helyi és regionális lény, még mielőtt egyetemessé válna. Identitása először mindig *itteni* [injâ-i], csak ezáltal válik *mindenholivá* [hamejâ-i]”.²⁵ A bibliai versek Farrozzád általi hangzó előadása a narrációban ebben a modern szellemben kapcsolódik össze a lepratelep elfeledett betegeinek képeivel. A konkrét, lokalizált képeknek és a Biblia halhatatlan, egyetemes világának egymás mellé rendelése a helyi és az egyetemes jellegzetesen modern dinamikáját adja vissza: a világtól *elfeledett* betegek és az Ószövetség *időtlen* világa közötti kontraszt is növeli a filmszöveg művészi erejét.

A Szentírásból származó idézetek relevanciáját a film központi témája, a lepra is indokolja. A zsoltárok költői ereje és saját költeményeinek melankolikus témái mellett a bélpoklosság mint a Biblia számos narratívájában előforduló téma is alátámasztja a képek és az idézett szövegek összetartozását. Stanley Rubin a középkori gyógyításról szóló könyvében így fogalmaz: „a leprásokat gyakran Krisztus szegényeiként nevezték meg, és ezért a betegség körül kialakult vallási érzület lehetővé tette, hogy a betegek az egyháztól kérjenek támogatást. [...] A Jézus által feltámasztott Lázárral is összekapcsolódott a betegség, az ő szentségét átvitték a leprásokra is, amiből komoly előnyük származhatott”.²⁶

Az iszlám szent könyvében, a Koránban ugyancsak találunk a múlt prófétáiról, köztük Jézusról szóló és az Ószövetségből származó történeteket is. Az Al-Imran szúra 49. szakasza a leprások meggyógyítását mint Jézus egyik csodatételét említi. Farrozzád azonban bibliai verseket idéz, ami valószínűleg annak tudható be, hogy az iráni nézőkön túl nemzetközi közönségnek is szánta a művét, így a nemzetközi közegben ismertebb és elfogadottabb szövegre támaszkodott. A költő/rendező ezzel is bizonyítja a nyugati irodalmi és művészi anyag befogadására és felhasználására irányuló képességét. Ennek eredménye az egyetemesen befogadható és világszerte elismert műalkotás.

24 Mahmud Âzâd, *Parišadoxt-e š'er. Zendegi va š'er-e Foruġ Farrokhzâd [A költészet hercegnője. Foruġ Farrokhzâd élete és költészete]*, Našr-e šâles, Teherán, 1997, 408.

25 Moxtari, *Ensân dar š'er-e mo'âser*, 221.

26 Stanley Rubin, *Medieval English Medicine*, Barnes & Noble, New York, 1974, 153.

Farroxzâd költeményeinek és költői filmszövegének közelebbi vizsgálata a keleti és a nyugati kultúra összekapcsolásáról mint a modernista költészet egy kiemelkedő vonásáról is világos képet ad. A kelet és a nyugat összekapcsolása másfelől a szövegi és képi mozzanatok, a költészet és a film összefonódásán és kölcsönös megtermékenyítő hatásán keresztül valósul meg.

A film és a költemények összehasonlító elemzése

A film két jelenetét hasonlítjuk össze Farroxzâd két költeményével. Az első vers a *Törött tükör [âin-e šekaste]*, amely az első, *A fogoly* című kötetében [1955] jelent meg, a második az *Eltűnt [gomšode]* című vers a második, *A fal* című kötetből [1956]. A költemények és a filmjelenetek számos összevethető mozzanatot tartalmaznak. A filmkészítő Farroxzâd a korábban a kötetészetében megjelenített képeket mutat, és ezeket a képeket bibliai szövegekkel kíséri.

A film egy emlékezetes jelenetében Farroxzâd egy szénporral [sorme] szépítőző nőt mutat. A következő vágás egy fiatal nőre összpontosít, aki egy ablak és egy elhervadt cserepes virág mellett ül, és fésülködik. A nő kinéz az ablakon, majd egyszercsak a kamerán keresztül a narrátorra és így a közönségre pillant. A korábbi költemény, a *Törött tükör* hasonló hangulatot alakít ki:

Testemre zöld ruhát öltöttem,
A tükörben újra arcomat szemléltem,
Hajkarikámat lassan megnyitottam,
Illattal öntöztem fejemet és mellemet,
Szememet kacéran szénnel kihúztam,
Kócos fűrtjeimet vállamra ejtettem.²⁷

A vers szinte biblikusan használja a főtebb ismertetett ismétléses és paralelizmusos alakzatokat – a szavakat egy női hanghoz kötve. A filmben és a költeményben megjelenített nők egyaránt hajukat ápolják és szépítkeznek, de a hangulat inkább magányt és kétségbeesést, semmint egy találkozás izgalmát sejtetik. A költeményben a beszélő ezt mondja: „a tükörben újra arcomat szemléltem”, amivel elárulja, hogy a szépítkezés rituáléja is ismétlődik. Ez valószínűsíti, hogy a tükör előtti jelenet a beszélő magányosságáról szól: egyedül a tükör látja a nő szépségét és kudarcra ítél szívegyületét. A vers a következő négy versszakban megerősíti az olvasó gyanúját a beszélő magányáról és elhagyatottságáról. Az utolsó versszak így szól:

A tükröt bámultam, az rám hallgatott.
Így szóltam: Hogyan oldod meg gondunkat?
Összetört, és felsírt: mit mondjak,
Te nő, ki bánatod meséjével összetörted szívünket?²⁸

27 Az eredetiben: „bar peykar-e xod pirehan-e sabz nemudam / dar âin-e bar šurat-e xod xire šodam bâz / band az sar-e gisu-yam âhaste gošudam / ‘atr âvardam o bar sar o bar sine fešândam / čašmânârnâ râ nâzkonân sorme kešidam / afšân kardam zolfam râ bar sar-e šâne”.

28 Az eredetiben: „man xire be âine va u guš beman dâšt / goftam ke čenân hal koni in moškel-e mâ râ / bešekast u feğân kard ke az šarġ-e ġam-e xiš / ey zan, če beguyam, ke šekasti del-e mâ râ”. Farroxzâd, *Majmu'e*, 56–57.

Ebben a versszakban a beszélő megerősíti, hogy attól a tükörtől kért segítséget, amely tanúja volt hiábavaló boldogságkeresésének. Az eredetiben többes szám első személyű névmás hivatkozik „a gondunkra”, amelynek megoldását a beszélő a tükörtől várja. Mire utalhat itt a többes szám? Vonatkozhat az elfeledett nőknek a beszélőt is magába foglaló közösségére, de vonatkozhat a nő és a tükör közös gondjára. Mivel a tükör a beszélő képét tükrözi vissza, a „mi” arra is utalhat, hogy a nő önmagához beszél a tükörben. A „mi” névmás ugyanakkor nyelvi-poétikai konvenció is, amely eltávolít a vizualitástól a nyelv és a szimbolikus jelentések irányába.²⁹ Ugyanez a dinamika ismétlődik meg, amikor a tükör így válaszol: „összetörted a szívünket”. Ebben a sorban a „szívünk” utalhat a tükörré és a költemény olvasójára éppúgy, mint a tükörré és a költemény beszélőjére.

A tükör nemcsak tanúsítja a nő létét, hanem vissza is tükrözi a képét. A tükör nélkül az olvasó sem lenne képes elképzelni a jelenetet, mivel a leírás az sugallja, hogy az olvasó a nő mögött helyezkedik el, és csak a tükörképét látja. Ez a beszélő és az olvasó közösségét hangsúlyozza, miáltal lényegében felcserélhetővé válnak, mindketten a „mi” névmás lehetséges alanyai lehetnek. A tükör vizuálisan összeköti az olvasót a beszélővel, és így az olvasó elérésének, megérintésének eszközévé válik a költeményben. A tükör tehát aktív szerepet játszik – talán egy másik személy, esetleg egy másik nő megszemélyesítője. Ez megmagyarázhatja, hogy miért van lelke – hiszen a költemény utolsó sorában az ő szíve is összetörik. A tükör tehát nemcsak a beszélő képének visszatükrözőjeként, hanem együttérző és kommunikáló lényként is bekapcsolódik a költemény világába.

A költemény pontos szövegszerű leírása az olvasó, a beszélő és a tükör helyzetéről ismétlődően megjelenik nemcsak Farrozzád egyéb verseiben, hanem *A ház fekete* tényleges mozgóképeiben is. Akárcsak *A törött tükörben*, a filmben is a nyitó képek mutatják a legvilágosabban ezt a dinamikát. A nézőnek a kamera által kijelölt nézőpontja a nő mögött van, és csak azt látja, amit a szereplő elé helyezett tükör visszaad. A költeményben szereplő és a film nyitójelenetében szereplő tükörhöz hasonló szerepet játszik a kamera keresője mint keret, amely meghatározza, hogy mit láthatnak a nézők. *A törött tükörben* a tükör ugyancsak olyan keretet jelent, amely meghatározza az olvasó látóterét, és ez a látótér szűnik meg a tükör összetörésével a költemény legvégén. Nem láthatunk többet annál, mint amit a tükör mutat a költeményben, illetve amit a kamera számunkra megenged a dokumentumfilmbe. A tükör visszatérő motívum Farrozzád költészetében, és az itt bemutatott példához hasonlóan a tükör általában interakcióba lép a költemény megszólalójával vagy megszólítottjával. A tükörök tehát nemcsak visszatükröznek, hanem érzékenyek: bölcsességet vagy együttérzést jelenítenek meg.

A ház fekete esküvői jelenetében ezúttal egy nőt látunk esküvői vendégként a nyitójelenetben látott tükörrel a kezében, amelyet a rá festett, csendéletszerű virágokról ismerhet fel a néző. *Az ablak [panjere]* című versben ezt olvassuk: „a tükörtől kérdezd meg megmentőd [megváltód] nevét”.³⁰ Némelyik költeményben a tükör

29 A „del-e mâ râ” [szívünket] szó szerkezet maga is költői konvenció, amelynek leghíresebb példája Háfiz egyik legismertebb ghazaljának első felsorában található: „agar ân turk-e širâzi be dast ârad del-e mâ râ” – Képes Géza fordításában az egész sor: „Ha sírâzi török szépen kezét szívemre tenné: hát / Odadnám hindu holdjáért Szamarkandot meg Bokharát”. *Perzsa költők antológiája*, válogatta Képes Géza, Európa, Budapest, 1968, 257.

30 Az eredetiben: „az âine bepors nâm-e nejât dahande-at râ”. Farrozzád, *Majmu'e*, 327.

erőt ad: a tükör előtt álló nő tükörképe a megmentő képe. Más versekben a tükör a beszélő múltjára emlékeztet, például: „minden pillanatban a tükörtől kérdezem búsan, / mégis ki vagyok? szemedben ki vagyok? / de a tükörben látom, hogy jaj, / az, ki voltam, nem vagyok, még árnyéka is / eltűnt”.³¹

Egy másik filmjelenetben, amelyben két nő öltözködik, a filmszöveg jelenidőben van. A narrátor a kamera mögül beszél hozzájuk, amíg ők a kamera előtt tevékenykednek. Ami a Farrozzád művei közötti kontinuitást illeti, a jelenidő helyes választásnak látszik ebben az esetben. A nyelvtani idő azt a benyomást kelti, hogy a narrátor női hangja olyan nőé, aki a film szereplőjéhez hasonlóan megtapasztalta a magányt és az elhagyatottságot – különösen akkor, amikor azt mondja: „emlékezz, hogy hiába szépítgeted magad”. A női narrátor mintha képes lenne azonosítani magát a lepratelepen elzártan élő nőkkel, és ezáltal *A törött tükör* beszélőjéhez is hasonlóan hangzik. A bibliai szövegekből összeállított költői filmszöveg témái is egybevágnak *A törött tükör* témáival, mint a rabság, az elszigeteltség és az elutasítás, amelyek első kötetének, *A fogolynak* az egészét meghatározzák.

A költőnő első három kötete – *A fogoly*, *A fal* és *A lázadás* [*‘ešjân* – 1958] – tekinthető az önfelfedezésre irányuló kísérletek sorozatának is. Ezek hangja alapozza meg a lepratelepen élőkkel való együttérzés képességét. Az elzárt telepen élő nők és a filmkészítő között mély kapcsolat szép példáját adja az a jelenet, amelyben a fent említett két nő éppen fésülködik és sminkeli magát. A narrátor hangján ezt halljuk: „Hát te, *feledésre* ítélt, mit csinálsz? Bíborba öltözöl, arany ékszerekkel ékesíted magad, festékkel készíted ki a szemedet? *Emlékezz, hogy hiába szépítgeted magad egy úttalan pusztaságba vesző kiáltásért*: szeretőd megvetnek, és az életedre törnek!” [Jer 4:30-31]. A dőlt betűs részek azt jelzik, ahol a dokumentumfilm szöveggönyve jelentősen eltér az idézett Jeremiás-passzuszól [a kisebb változtatásokat itt nem jelöltük]. Az első betoldás [„feledésre ítélt [szó szerint: elfeledett: farámuš šode] a „pusztulásra ítélt [qârat šavi] helyett] a Zsolt 31:13-ból származhat, az „úttalan pusztaságba vesző ének [âvâzi dar biâbân-e birâh]” a Jeremiás-idézet kontextusának összefoglaló felidézése: a pusztasággá [biâbân] tett országban a próféta egy szülő nő kiáltozását [âvâzi] hallja. A betoldott szavak a hangtan szintjén is felmutatják az ismétlést mint kiemelt eljárást: nemcsak egymás fonetikai tükörképei [â-vâ-zi / bi-â-bân], hanem a passzus egyik kulcsszavát, a hiábavaló szépséget [zi-bâ-î] is visszaidézik, amit még tovább erősít a pusztasághoz hozzátett jelző: *birâh* [„úttalan”]. Ez az eljárás a klasszikus költészeti modellhez is közelíti a szöveget. A hangzó narráció tematikailag is összekapcsolja a bibliai idézetet a filmjelenettel, ugyanakkor hangzásában is megerősíti a tükröződés motívumának jelentőségét.

Ennek a jelenetnek a lírai szöveggönyvében a narrátor figyelmezteti a szereplőket gondolataik és cselekvéseik hiábavalóságára. *A törött tükörrel* összevetve feltűnhet a szépítkezésnek és a ruhák színeinek a jelentősége is. A költeményben a ruha zöld, ami az iráni kultúrában – egyebek mellett – az igazságosság, a vitalitás és a fiatalság színe.³² A filmben a ruha színe vörös – ez a fekete-fehér filmen nem látható, pusztán a hangzó narráció erősíti meg. A vörösnek számos kultúrafüggő és egyetemes jelen-

31 Az eredetiben: “har dam az âine miporsam malum / čistam digar, bečašmat čistam? / lik dar âine mibinam ke, vâi / sāye-i, ham zânče budam nistam / gomšode”. Farrozzád, *Majmu’*e, 107.

32 Kazem Danesh – Mohammad Khazaie, *The Symbolism of the Color Green in Iranian-Islamic Culture and Art*, Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz 2020/19, 24–32.

tése is van, de általában a szenvedélyhez és a vitalitáshoz köthető. A néző számára azonban világos, hogy ez a szenvedély kudarcra és kétségbeesésre van ítélve.³³

Farrozzád különleges módokon illusztrálja az érzelmeket a színek használatával – mind a fekete-fehér lapon, mind a fekete-fehér dokumentumfilm szövegében. A *ház fekete* nem a technikai lehetőségek hiánya, hanem a rendező döntése miatt lett fekete-fehér. A színek elhagyása, majd megfelelő helyeken való feltüntetése fontos aspektusa annak, ahogy Farrozzád a vizualitás és a textualitás összjátékát kezeli. A látható színek hiánya és szöveges visszaidézése nemcsak felhívja a néző figyelmét a vörös szín jelképes szerepére, hanem fel is erősíti annak hatását. A kép és a szó közötti kontraszt a képre is visszahat. Az ablak mellett ülő nő képe összekapcsolódik a szöveggönyv narrátorának hangjával, és rajta keresztül a *törött tükör*ben szereplő nőnek a képzetével is. Ezeket a különböző nőket két dolog köti össze: egyrészt a közös jelentéskeretet képző szavak, másrészt pedig a vizuális keretek: a tükrök, a kamera keresője, az ablak és a könyvlapok – a versesköteteké és a Bibliáé egyaránt. Ezek a nők mind arra várnak, hogy láthatóvá váljanak, megosztják egymással terméketlen élményeiket, és figyelmeztetik egymást. A dokumentumfilm jelenetében a narrátor – aki személyében azonos a költővel és a rendezővel – az Őszövetség nőalakjainak ősrégi történeteit hívja segítségül, valamint saját költeményén keresztül kortárs nőalakokat is felidéz. Amikor ezt mondja a szövegben: „emlékezz, hogy hiába szépitgeted magad”, az ablaknál ülő és kifelé tekintő, reménytelenül várakozó nő egy pillanatra a kamera felé fordul, felveszi vele a szemkontaktust, és – mintha meghallaná a narrátor szavait – naivan elmosolyodik. Úgy tűnik fel, mintha felfogná a narrátornak a kamera mögül érkező szavait. Ebben a pillanatban a narrátor már nemcsak narrátor, hanem feltárul a költővel való azonossága is. A költő-narrátor ebben a pillanatban közösséget vállal a többi nővel, az általa alkotott szereplőkkel is.

Négy nővel van dolgunk: a dokumentumfilm szereplőjével, a narrátor-költővel, a Jeremiás könyvében megidézett nőalakkal és *A törött tükör* lírai megszólalójával. Közöttük a megjelenítő keretek teremtenek kapcsolatot: ezek a keretek *portálokként* működnek, amelyek képesek meghaladni a nőket elválasztó tér- és időbeli korlátokat, lehetővé téve a köztük létrejövő kommunikációt. A költő-narrátor-rendező közlekedik a keretek között, az egyes kereteket is egymásba oldva: így lehetséges, hogy a kötet lapjain megelevenedő alak sorsára a filmjelenetben is ráismerhetünk.

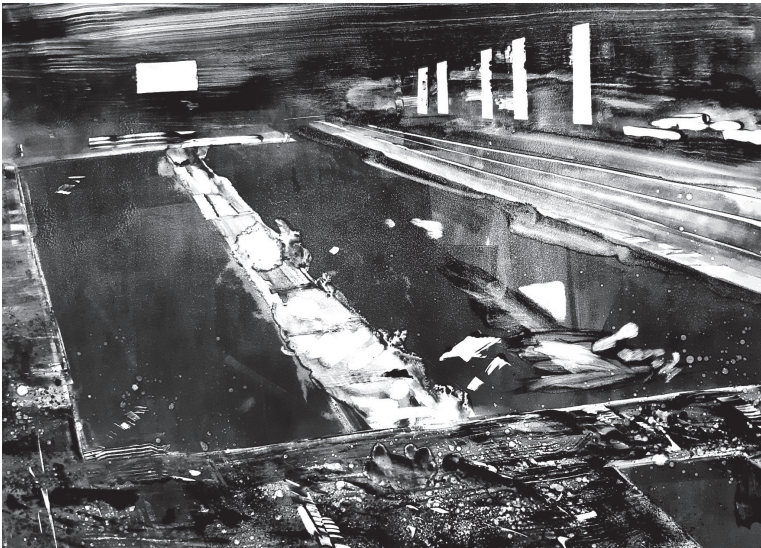
Számos egyéb költői szöveghely létezik, ahol – *A törött tükör*höz hasonlóan – Farrozzád mozgó képeket jelenít meg. A már idézett költemény a tükör keretében megjelenő tükörképét dinamizálja azáltal, hogy a beszélő elmondja a tükör előtt végzett cselekedeteinek sorozatát. A filmből megidézett jelenet értelemszerűen ugyancsak mozgó képeket jelenít meg, a tükör keretét a kamera keresőjével helyettesítve – de az ablak és a tükör megmutatása révén jelezve is a motivikus hasonlóságot. A keret által visszatükrözött képek egyik esetben sem statikusak, bár a mozgó látványt passzívan visszatükröző keretek előre adottak és rögzítettek. Ez a motivikus összefüggés a filmművészetnek a Farrozzád költészetére tett hatását, majd a modern költői eljárásoknak a konkrét filmes eszközökké való visszaváltoztatását sugallja.

33 Érdekes összehasonlítást kínálhat Edgar Allen Poe *A vörös halál álarc*a című elbeszélése, amelyben a vörös a pestis színéeként jelenik meg, és amely ugyancsak egy elszigetelt közösségben játszódik.

Szintén a filmnek a költészetre tett hatását példázza *A másik születés* kötetben (1964) megjelent *Befogadás (dariâft)* című vers, amelyre ugyancsak a dolgok lehatárolt kereten keresztüli bemutatása jellemző. „A kis buborékban / a fény kimerítette magát, / hirtelen az ablak megtelt éjszakával. [...] A kis buborékban / a fény magát / remegő vonalban kiásította”.³⁴ Ez a versszak kétféle módon is hasonlít a mozgóképhez. Először is a „buborék” lehatárolt felszíne emlékeztet egy filmvásznonra, a fény mozgása a buborék felszínén pedig a film mozgó képeire. A korábbi példákhoz hasonlóan ebben a költeményben is megjelennek Farrozzád jellegzetes eljárásai, az ismétlés és a paralelizmus. „A kis buborékban” kifejezés és a fény mint cselekvő alany is kétszer szerepel: a fény „kimerítette magát” és „kiásította magát” – mindkét kifejezés a fénybuborék eltűnésére, kipukkanására utal. Ez is példája lehet a Sklovszkij által említett jelentéstani módosulásnak, amely „egy tárgy megszokott érzékelését átviszi egy másik érzékelési szférába”.³⁵

A ház fekete olyan vizuális költemény, amely mesterien vegyíti a modern iráni költészeti és művészeti eljárásokat. Farrozzád bibliai versek felhasználásával mutatja be a modernista költészetről és filmművészetről adott értelmezését azért, hogy egyedi dokumentumfilmet készítsen a leprát körülvevő stigmáról, valamint tágabb értelemben a társadalmilag elszigetelt közösségekről. A dokumentumfilm ezért felfogható a modern költő és művész szerepéről és lehetőségeiről szóló kiáltványként is. A különféle művészeti ágak vegyítőjeként értett film, valamint a modern eszközök és az ősi-klasszikus hagyományok egymásra tett kölcsönös hatása tökéletesen példázza Farrozzád nézeteit az irodalom és a művészet jövőjéről.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS FORDÍTÁSA



34 Az eredetiben: „dar hobâb-e kučak / roshanâ-i xod râ mifarsud / nâgahân panjere por šod az šab / [...] dar hobâb-e kučak / roshanâ-i xod râ / dar xaŋi larzân xamiâze kešid”. Farrozzád, *Majmu'e*, 222.

35 Alter, *The Art of Biblical Poetry*, 10.

Sári B. László

A közepe

JENNIFER EGAN ÚJABB PRÓZÁJÁRÓL

Kétség sem férhet ahhoz, hogy Jennifer Egan a 2010-es évek egyik legfontosabb kortárs amerikai prózaírója. Erről nem csupán szövegeinek fogadtatása, de díjai és az írói szervezetekben betöltött pozíciói is tanúskodnak. A magyarul *Az elszúrt idő nyomában* címmel megjelent szövege karrierjének derekán Nemzeti Könyvdíjat ért (nem mellesleg Franzen *Szabadságát* maga mögé utasítva);¹ a 2017-es *Manhattan Beachet* egyértelműen pozitívan fogadta a kritika;² a magyarul egyelőre nem elérhető, *Az elszúrt idő nyomában* szórványos történeteit folytató *The Candy House* pedig nem csupán elismerést váltott ki,³ de vele kapcsolatban felröppent az amerikai irodalmi siker legkétésebb elismerését jelző hír is: az előzménnyel együtt tv-sorozatot készítenek belőle. A siker szinte tankönyvi példája mellett azonban fontos megemlíteni, hogy elérésében szerepet játszott Egan szövegeinek kísérleti jellege, melyet a posztmodern formai játékosságából jórészt kiábrándult amerikai irodalmi élet az utóbbi időben csak igen ritkán – és akkor sem ellentmondásoktól mentesen – tüntet ki figyelmével és elismerésével. Egan fentebb említett három szövege ugyanis annak a folyamatos műfaji és stiláris irányváltásnak a jegyében született, mely általában is jellemzi a szerző pályáját, mindamellett persze, hogy az életmű egyes alapmotívumai – így az emberi kapcsolatok kudarcainak színrevitele, a külföldön tett utazások személyiségre gyakorolt hatásainak feltárása, a technikai és technológiai környezet átalakulásának és ezekkel összefüggésben a tapasztalat autenticitásának kérdései – állandó és visszatérő témái elbeszéléseinek. Az alábbiakban Egan utolsó három szövegének elemzése révén ennek a sikernek az okait kutatom: azt, hogy, ahogyan írásom címe is jelzi, miképp őrizi Egan prózája kísérleti jellege ellenére is központi helyét a kortárs amerikai próza rendszerén belül a 2010-es évek eleje óta. Kiegészítés kíván ez lenni a poszt-posztmodern próza leírására kísérletet tévő könyvemhez,⁴ s nem csupán azért, mert kritikusaim egyike némileg jogosan hívta fel a figyelmet a női szerzők hiányára,⁵ hanem mert Egan szövegeinek vizsgálata egy további, könyvemben alulértékelt, s éppen csak említésre méltatott fejleményre irányítja rá a kritikai figyelmet a poszt-posztmodern próza alakzatai kapcsán. Ez a fejlemény pedig – legalábbis a felszínen – a műfaji kódokhoz fűződő új típusú viszonyban keresendő, olyannyira, hogy bizonyos

1 Jennifer Egan, *Az elszúrt idő nyomában*, ford. Simon Márton, második, javított kiadás, Jelenkor, Budapest, 2019. Illetve: Jonathan Franzen, *Szabadság*, ford. Bart István, Európa, Budapest, 2012. Ennek hírért meglehetősen ellentmondásosan tálalta a korabeli szaksajtó, mely nem Egan sikerét, hanem Franzen bukását emelte ki. Ez a siker annyira meglepte a kritikát, hogy a szakirodalom tulajdonképpen innen datálja Egan kései sikereit. Nem véletlen, hogy Alexander Moran is ezzel kezdi Eganról szóló monográfiájának első fejezetét. Lásd: Alexander Moran, *Understanding Jennifer Egan*, University of South Carolina Press, Columbia, 2021, 1–2.

2 Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, ford. Simon Márton, Jelenkor, Budapest, 2021.

3 Jennifer Egan, *The Candy House*, Scribner, New York, 2022.

4 Sári B. László, *Mi jön a posztmodernre? Válogatás a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*, Balassi, Budapest, 2021.

5 Lásd: Balajthy Ágnes, *Mi jön a fehér, középosztálybeli férfiakra?*, Jelenkor 2022/2., 258–265.

szerzők Egan kapcsán is „műfaji fordulatról” beszélnek.⁶ Ennek a fordulatnak a közelebbi meghatározása lesz ennek az írásnak a célja is.

Érvelésem során az irodalmi mező jellemzésére tett három kísérletet hívok segítségül. A Robert Rebein által használt „topikalitás”, a Mark McGurl által leírt „auto-poézis” rendszerének meghatározó elemei, illetve Michael Dango kritikai értékelése a fogyasztás különböző mintázatait mozgósító „reparatív” stratégiákról abban lesznek segítségemre, hogy bemutassam, hogyan háromszögelhetők Egan prózájának a siker szempontjából fontos megkülönböztető jegyei, melyek egyúttal a „műfaji fordulat” szempontjából is meghatározónak tekinthetők.

A közepébe

Mit is jelent tehát pontosan, hogy Egan prózája a kortárs amerikai próza mezőjének „közepén” található? Már csak az évente megjelenő címek számából adódóan lehetetlen teljes áttekintést adni magáról a mezőről, melynek a körülhatárolása, az azt kitevő anyag sűrűségének a meghatározása is elemi mennyiségi problémákba ütközik. A történeti korpuszok esetében adódó, nagyobb szövegegyüttesnél alkalmazott digitális bölcsészeti eszközök, így a távoli olvasás⁷ lehetősége sem adott, hiszen az adatbázis létrehozásához szükséges elérhetőséget a szerzői jog és az üzleti érdek kortárs összefonódásai lehetetlenítik el. Másképp kell hát megközelítenünk a kérdést, hogyan is néz ki a korpusz domborzati térképe, a szövegek pozícióját, egymáshoz való viszonyát, beszédmódját, illetve az azok lehetséges értelmezéseit meghatározó nyelvi konstrukciókat tekintetbe véve. Robert Rebein 2001-ben megjelent kötete ugyan még a kilencvenes évek amerikai prózájának izolált jelenségeit egymásra épülő tanulmányokban tárgyaló történeti összefoglaló kíván lenni, mégis hasonló kérdések mozgatják. Ráadásul vállalkozása a kortárs folyamatok megragadására meglehetősen népszerűnek bizonyult: a könyv változatlan formában jelent meg újra 2009-ben,⁸ ami, ha nem is egyedülálló a kortárs irodalmi tendenciákról szóló szövegek esetében, mégis jelzi vállalkozása sikerét. Rebein érvelése alapos, és így nem nélkülözi az irodalomtörténeti önreflexiót: a szerző tisztában van a korszakfogalmak exkluzivitásával, ahogyan azok – miként a posztmodern állapot és a posztmodern mint esztétikai minőség fogalmi érintkezése, helyenként keveredése is jelzi – képesek nem csupán bizonyos szövegszerű sajátosságok kiemelésére, különböző szerzők, művészeti és irodalmi törekvések hasonlóságainak megragadására, de egyben háttérbe szorítják és elrejtik a hatókörükön kívül eső alkotókat, műveket és folyamatokat.⁹ Rebein ráadásul dinamizálja is történeti áttekintését, amikor megkülönbözteti az evolúciós és revolúciós irodalomtörténeti narratívákat, vagyis azt, hogy az átalakulás történetét egyszer többé-kevésbé radikális szakításként, máskor két, egymáshoz sok szálon kapcsolódó esztétikai gyakorlat átmeneteként írjuk le.¹⁰ Arra a kérdésre, hogy mi jön a posztmo-

6 Lásd: Adam Kelly, *Jennifer Egan, New Sincerity, and the Genre Turn in Contemporary Fiction*, *Contemporary Women's Writing* 2021/2., 151–170.

7 Lásd: Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, New York & London, 2013.

8 Robert Rebein, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists. American Fiction After Postmodernism*, University of Kentucky Press, Lexington, 2009.

9 *Uo.*, 6–9.

10 *Uo.*, 1, 11, 16.

dern irodalom (vagy még inkább a posztmodern irodalma) után, Rebein a látszat ellenére evolúciós választ ad. Ebből az irodalomtörténeti felfogásból adódnak főbb megállapításai is, melyek a következőképpen foglalhatók össze. Újra felbukkannak a fősodorban a realizmus különböző formái,¹¹ s még a tipikusan posztmodern hatásokra (például az intertextuális utalásokra) építő szövegek esetében is háttérbe szorul a posztmodern szövegek hangvételét, megszólalásmódját, helyenként szerkezetét is alapvetően meghatározó ironia.¹² Az előbbi tendencia érzékelése megbízhatónak bizonyul: az ezredforduló után sorozatosan jellenek meg a posztmodern prózapoétikákat is magukba olvasztó nagyrealista regényre hajazó szövegek Jonathan Franzen újabb műveiben (az Egan regénye által maga mögé utasított *Szabadságtól* datálhatóan), illetve Garth Risk Hallberg (*Ég a város*) vagy Nathan Hill (*Nix*) jóvoltából.¹³ A realizmus fősodorban való jelenlétének és a posztmodern kitérével a hozzá való visszatérést jelzi Franzen esszéje is a „nehezen olvasható” regényekről.¹⁴ Az „iróniátlanításra” is találni példát, a Rebein által emlegetett Jane Smiley esetében, de idesorolhatók a Colson Whitehead nyomán „poszt-faji” korszakban alkotó kisebbségi szerzők egyes munkái, akár annak ellenére is, hogy ők maguk helyenként elutasítják a korszak megnevezését.¹⁵ A Magyarországon is ismert szerzők közül itt elsősorban természetesen Colson Whitehead „realista” irányultságú szövegeire (elsősorban *A föld alatti vasút* és *A Nickel-fiúk* című regényekre),¹⁶ illetve Jesmyn Wardnak a mágiikus realizmus felől a realizmus irányába elmozduló munkáira kell gondolnunk (mint amilyen a *Hallgasd a holtak énekét!* vagy *A csontok megmaradnak*; Ward az, aki megkérdőjelezi – némileg félreértve – a „poszt-faji” kitétel).¹⁷ A posztmodernnel és a minimalizmussal szemben meglehetősen averzióval viseltető Rebein számára a minimalizmus végzetét a kulturális divatok fősodrába való bekerülés, a „white trash”, a fehér alsó-középosztállyal kapcsolatba hozható esztétika divatos, középosztálybeli kisajátítása jelenti (mint ahogyan az megjelent a 2000-es évek legnagyobb irodalmi botrányában, JT. Leroy esetében, de ahogyan az már a *Harcosok klubja* [1997] esetében is megfigyelhető volt).¹⁸ A posztmodern sorsa ellenben az eljelentéktelenedés, mely leginkább abban nyilvánul meg, hogy még az olyan evidensen posztmodern szerzők műveiben is inkább az etnikai jelleg kerül előtérbe, mint DeLillo. Ez lenne

11 Uo., 9, 17–21.

12 Uo., 172.

13 Franzen *I. m.*; Mark Hallberg, *Ég a város*, ford. Bart István, Európa, Budapest, 2015; Nathan Hill, *Nix*, ford. Mesterházi Mónika, Jelenkor, Budapest, 2018.

14 Jonathan Franzen, *Mr. Difficult, avagy a nehezen olvasható regények problémája*, ford. Sári B. László, Jelenkor 2017/7–8., 822–836.

15 A „poszt-faji” terminus értelmezéséről lásd: Ramón Saldivar, *Historical Fantasy, Speculative Realism, and Posttrace Aesthetic in Contemporary American Fiction*, *American Literary History* 2011/2., 547–599. Saldivar esszéje előre is jelzi a „poszt-faji” próza mozgását, mely egyes szerzők esetében ellentétes irányú az amerikai kortárs próza fősodrában általam jelezni kívánt mozgásával. Jól szemlélteti ezt Colson Whitehead munkássága, aki a műfaji szövegek irodalmi igényű átgondolása felől érkezik a kortársi realizmusok fősodrába.

16 Colson Whitehead, *A föld alatti vasút*, ford. Gy. Horváth László, 21. Század Kiadó, Budapest, 2017; Colson Whitehead, *A Nickel-fiúk*, ford. Pék Zoltán, 21. Század Kiadó, Budapest, 2019.

17 Jesmyn Ward, *A csontok megmaradnak*, ford. Toderó Andrea, 21. Század Kiadó, Budapest, 2021; Jesmyn Ward, *Hallgasd a holtak énekét!*, ford. Pék Zoltán, 21. Század Kiadó, Budapest, 2018.

18 Ezekről lásd: Sári B. László, „Joe csikorgó fogsora vagyok”. *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014, 136–138, 72–88.

Rebein *Underworld*-olvasatának legfőbb tézise: az olasz-amerikai munkásosztály történetébe való beágyazottság fontosabb a hidegháborús nagyregényben, mint a nagyívű forma ironikus mivolta [a hidegháború történetének egy hazafutásba történő belevetítése].¹⁹ Ezekből a megállapításokból következik Rebein legfontosabb észrevétele is a kortárs szövegek „topikalitásáról”. Ez az elképzelés egyfajta felhatalmazást jelent: valahonnan [egy adott régióból és régióról], illetve valakiként [az identitáspolitikai térképen behatárolt pozícióból] írni, másfelől viszont a kortárs próza időbeliségére, aktualitására, tudatosan kortárs mivoltára, s ekként időbeli behatároltságára [és tegyük hozzá: korlátoltságára] vonatkozik.²⁰

Rebein irodalomtörténeti narratívájának ugyanazok a gyengeségei, mint amik az erősségei. Egyrészt láthatóvá teszi a kulturális fősodorbán háttérbe szorult, és a kortárs amerikai próza jelenében fontossá váló jelenségeket, így a fősodron kívül teljesen soha oda nem hagyott realizmus előretörését, a beágyazottságot a lokálisan meghatározott kortárs földrajzi, kulturális és politikai diskurzusokban, ám ezzel egyben el is tünteti a posztmodern és a minimalista próza történetéből adódó formai kérdéseket, melyek ott kísértének a kortárs realizmus szövegeiben, és sajátos fénytörésbe állítják ezen szövegek „topikalitását” is. Ebben a kontextusban Egannak a tízes évektől kezdődően publikált szövegei a „posztmodern” játékoságnak és a regényforma minimalista novelláskötetekre jellemző szerkesztési elvének a visszatérését jelzik, és ez már önmagában is egyfajta irodalomtörténeti ingamozgásként írható le. Ez a megállapítás elsősorban *Az elszúrt idő nyomában* és a nosztalgia csábításának szirénéneket megszólaltató *The Candy House* című szövegekre vonatkozhat, ám – mint azt bizonyítani igyekszem majd – bizonyos megkötésekkel a látszólag konzervatívabb elbeszélői megszólalásmódot működtető *Manhattan Beach* című, „historicista” regényre²¹ is alkalmazható. Egan regényének topikalitását meghatározni ebben a keretben nem egyszerű feladat, hiszen a posztmodern poétika és a töredékes minimalista szerkesztésmód játékba hozásával éppen a topikalitás alapelemeit bizonytalanítja el: a regionalitást, az identitást és az időbeliséget. Legfontosabb szereplői elhagyják az Egyesült Államok területét, identitásnarratívájuk meghatározó eseményei is általában külföldön zajlanak, a regények szerkesztésmódja pedig ha nem is bontja fel olyan látványosan a történetvilág tér-idő szerkezetét, mint a kilencvenes évek meghatározó nagyprózai alkotása, a *Végtelen tréfa*,²² mégis szerkezeténél fogva relativizálja

19 Rebein, *I. m.*, 173–178.

20 *Uo.*, 165.

21 A terminust George Hutchinson regényről írott kritikája nyomán használom, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy a fiktív történeti elemet szerepeltető regény [a II. világháború alatt nem működtek nők nehézbúvárként] számos műfaji, intertextuális utalással építi fel cselekményét, s a szereplők olvasmányai is jelentős szerepet játszanak történetük alakulásában. Ennek talán legfontosabb példája az apa alakja, aki a regény mottóját kölcsönző *Moby Dick* cselekményét idézve járja meg a tengert és építi újra saját férfiszerpét, családjához [egyáltalán: a család elképzeléséhez] és lányához fűződő kapcsolatát. Lásd: George Hutchinson, *A historicist novel*, PMLA 2019/2., 391–397.

22 A *Végtelen tréfa* szereplőinek egymást keresztül-kasul szelő, a nyelvi formájuk révén egymáshoz mégis kapcsolódó történetei ugyanis a nemzetállami kereteket áthágó, Kanadát, USA-t és Mexikót magába foglaló szuperállam [„The Great Concavity”, a magyarban „Nagy Konkavitás”; mégis inkább „Nagy Homorúság”) keretei között zajlanak, ahol az idő múlását sem egy közös történeti eseménytől eredeztetett évszám jelzi, hanem az évet „szponzoráló” fogyasztási termék nevének változása. Lásd: David Foster Wallace, *Végtelen tréfa*, ford. Kemény Lili – Sipos Balázs, Jelenkor, Budapest, 2018.

az intradiegetikus időpillanatok kapcsolatait, s egyben felteszi azoknak a történeti, „extradiegetikus” időhöz fűződő viszonyának a kérdését is.

Ennek az Egan szövegei esetében elbeszélői nézőpontok bonyolult hálózatát eredményező írásmódnak az a következménye, hogy annak meghatározása, hogy maga a szöveg honnan, kinek a nevében, kiért beszél – vagyis milyen identitáspolitikai pozíciót is rendelhetnénk a szerzőhöz –, nyilvánvaló nehézségekbe ütközik még akkor is, ha maguk a szövegek felvetik ennek a pozíciónak a kérdését. Az egyik legszemléletesebb példája ennek a problémának nem is a posztmodern elbeszéléstechnikákat és minimalista történetszerkesztést alkalmazó két kötetből, *Az elszúrt idő nyomában* és a *The Candy House* című művekből származik, hanem a szerző élettörténetének időbeli határain kívüli világot megidéző *Manhattan Beach* női és etnikai tapasztalatokat megidéző epizódjaiból.

Egyfelől Anne Kerrigan első szexuális tapasztalatainak leírására, másrészt pedig későbbi szeretőjének, az apja eltűnéséért felelős gengszternek, Dexter Stylesnak a halálára kell itt utaljak. Kortárs mércével mérve mindkét epizód a második világháborúról szóló történeti narratívák határmezsgyéjén helyezkedik el. Igaz ugyan, hogy a megváltozott gazdasági és politikai helyzetnek megfelelően a nők társadalmi szerepeivel kapcsolatos elvárások átalakultak: belépésük a munkaerőpiacra, a korábban elképzelhetetlen állások betöltése és munkák végzése mellett nagyobb szexuális szabadságot és szabadosságot élvezhettek, melynek természetesen mindjárt meg is teremtődött a politikai-ideológiai ellensúlya, és a háború végeztével és a hidegháború beköszöntével jól érzékelhető társadalmi nyomás nehezedett rájuk, hogy visszatérjenek hagyományos szerepeikhez.²³ Hasonló kettős mozgás zajlott le történetileg az etnikai integráció és asszimiláció tekintetében is: míg egyes európai nemzetiségek elvesztették „jelölt” mivoltukat, addig a háborús ellenfelek esetében az etnikai markerek fokozottan hozzájárultak a kirekesztés gyakorlatához.²⁴ Egan ebben az átmeneti pillanatban helyezi el Anna első szexuális kalandját Leonnal, és a második generációs olasz bevándorló Dexternek a halálakor átélt epifániáját saját amerikaivá válásának belátásáról. Mindkét esetben fontos a tapasztalat határpillanata: Anna első szexuális élményét, annak a tapasztalatlanságból a tapasztalatba tartó mivoltából fakadó erőszakát a szöveg a beleegyezés leírásával oldja:

Ahogy a fiú mozgatni kezdte a kezét, Anna kíváncsisága, hogy mi is ez, kételemek nélküli tudásba fordult át – és akaratba. A fiú váratlanul megremegett, mintha elektromos vezetékhez ért volna. Aztán az oldalára fordult abban a hitben, hogy itt a vége. De tévedett, mert bármi volt is, ami kettőjük közt dolgozni kezdett, már Annát is magával ragadta. Megfogta a fiú kezét, a szoknyája redői közé szorította, és addig mozgatta a meleg ujjakat, amíg el nem árasztották a nyers gyönyör hullámai.²⁵

23 Erről lásd: Elaine Tyler May, *Rosie the Riveret Gets Married = The War in American Culture. Society and Consciousness During World War II*, szerk. Lewis A. Erenberg – Susan E. Hirsch, Chicago – London, University of Chicago Press, 1996, 128–143.

24 Lásd: Reed Ueda, *The Changing path to citizenship. Ethnicity and Naturalization During World War II = The War in American Culture*, 217–240.

25 Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, 169–170.

Erre az epizódra és a két tizenéves szexuális beteljesülésére még a lány szexuális érése előtt kerül sor, ami az eseményt kívül helyezi a nem kívánt terhesség kérdéseire összpontosító, korabeli hatalmi retorikán. Ahogyan az ezen a ponton némileg suta magyar fordításban olvashatjuk: „Anna azonban szerencsésnek bizonyult: ő volt az egyetlen a barátai között, akinek még nem kellett havonta elszenvednie az átkot.”²⁶ Egan elbeszélése mintegy a szexualitás diskurzusának határán helyezi el az Anna történetében végig ott munkáló akaratot, és a lány cselekvőképességének a gyökerei is ennek a tudásnak az akarásában keresendők, s ezek segítik hozzá sikeres nehézbúvár karrierjéhez, valamint biztosítják számára az apja utáni nyomozáshoz az eltökéltséget.

Dexter Styles felismerése a halálát megelőző pillanatokban Annáéval éppen ellentétes irányú. Bár a szöveg a halál pillanatát megelőző Dexter mozgását a jövőre irányulóként írja le, a felismerés mégis a múltba, a már megtörtént és korábban meg nem értett események felé mutat: „A múlt éjszakai felfedezése most váratlanul újra visszatért hozzá teljes tisztaságában: az öböl sötét vizében emelkedve úgy érezte, belemosódik környezetébe, eltűnnek a körvonalai, és erős áramlat indul el belőle a ragyogóan meghitt jövő felé. Amit olyan keményen megpróbált megtenni, már megtette! Amerikai volt!”²⁷ A szöveg ismét csak párhuzamot von az öböl vizében végrehajtott merülés és a múlt feltárása, valamint a halál és a jelölt etnikai identitás elvesztése között. Dexter Styles halála pillanatában érti meg, hogy immár (fehér, középosztálybeli, heteroszexuális) amerikai (férfi), s az ekként felfogott interszekcionális identitást a regény további kapcsolatokon keresztül is tematizálja. Ezek közül is talán a legfontosabb Anna halottnak hitt apjának, Eddie Kerrigannek a fekete bócmannel közös tapasztalata, mely kölcsönös utálattal és rivalizálással indul, hogy aztán a tengeren közösen átélt szenvedések nyomán a kölcsönös tiszteleten alapuló barátsággá alakuljon. „Sűrű levelezésben maradtak, és kizárólag a »testvér« megszólítást használták. Eddie pedig furcsa örömmel fedezte föl, hogy az ő mondatai milyen dadogó kisiskolás stílusban szólnak a fedélzetmester extravagáns szövegei mellett.”²⁸ Az etnikai és faji előítéletek ebben a történetben is fontos szerepet játszanak: Eddie csak nagy nehezen érti meg a bócmán sértettségének okát, aki műveltsége, szaktudása és munkabírása ellenére kénytelen az elnyomás legkülönfélébb formáit elszenvedni. A kapcsolat dinamikáját kiválóan jelzi, hogy kisebbségi érzése ellenére Eddie később nem csupán elfogadja barátja intellektuális fölényét, de a „brother” kifejezés kölcsönös használata – mely egyként utalhat az afro-amerikai szubkultúrában bevett megszólításra, biblikus hagyományokra és a francia forradalom eszméire – azt is jelzi, hogy kapcsolatuknak sikerült átlépnie az etnikai szubkultúrák határait.

Ez a hasonlóságokat, a társadalmi pozíciók, faji, nemi, etnikai különbözőségek ellenére létrejövő közös tapasztalatot előnyben részesítő diskurzus általában is jellemzi Egan prózájának „topikalitását”. Kortárs amerikai szerzőként szinte egyedülálló módon, miközben elismeri ezeknek a kategóriáknak az érvényességét, az egyéni történetek és csoportos identitások megélésében játszott fontos szerepüket, Egan saját szerzői pozícióját egy egzisztenciálisan ezeknél alapvetőbbnek tételezett talapzatra építi.

26 Uo., 172. A fordító élhetett volna a magyarul is használatos „havibaj” kifejezéssel, hogy visszaadja az eredetit: „she was the only one of her friends not to have the curse yet.” Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, New York, Scribner, 2017, 121.

27 Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, 469-470.

28 Uo., 558–559.

A második háromszögelési pontként felhasznált Mark McGurl-monográfia Rebein könyvének második kiadásával egyidőben jelent meg, ám időben nem a posztmodernen túlra, hanem a második világháború utáni időszakba kalandozik vissza: oda, amit ő a kreatív írás intézményesülése nyomán csak „programkorszaknak” nevez. Könyvének alapvető tézise, hogy a második világháborút követő időszak irodalomtörténetileg legjelentősebb fejleménye a kreatív írás önálló képzéssé, majd saját, részben önfogyasztó rendszerré válása, valamint túltermelési válságot okozó elburjánzása volt.²⁹ McGurl fejezetei részletesen is tárgyalják ennek a *folyamatnak* az egyes állomásait, melynek történeti előzményeit korábban D. G. Myers dokumentálta:³⁰ a különböző modernista esztétikai alapelvek követendő maximaként épülnek be a második iowai modellként ismertté váló „műhelyszeminárium” gyakorlatába, s miközben a programok fokozatosan önállósodnak és függetlenednek az egyetemen belül, a háború utáni felsőoktatási expanzió következtében egyre több hallgatónak otthont adva, egyre inkább kötődnek a folyóiratok, a könyvkiadás és a kritikai fórumok hálózatához. Így nem csupán a kreatív írás program válik a kultúra termelésének helyszínévé az egyetemen belül, hanem súlypontja kívül kerül az egyre inkább a tudományosságra és a kutatásra hangsúlyt helyező egyetemi tanszékeken, így a bölcsészettudományon (amerikai megfelelője a *liberal arts* inkább, semmint a *humanities*) is. Az intézményesülésnek azonban nem csupán intézményes és rendszerszintű következményei vannak, mint a kulturális termelés megváltozott feltételrendszere, hanem – ezekkel szoros összefüggésben – jól látható kulturális-esztétikai vonatkozásai is figyelemreméltóak. McGurl könyvének szemléletes ábrái³¹ jól foglalják össze azt a három modernista esztétika alapvetést, melyek jelenléte az irodalom rendszerén belül jelentős változásokat hoz magával, s tulajdonképpen megteremti a programkorszak prózavonulatait. Ezek rendszere az az „autopoétikus” igazodási mátrix, melyben minden egyes szöveg leírható a kitüntetett esztétikai igazodási pontokhoz, a „technomodernizmushoz”, az „elitkulturális pluralizmushoz” és az „alsó-középosztálybeli modernizmushoz” való távolsága révén. Ezek a megnevezések nem csupán a háború utáni amerikai próza kanonikus formációinak, a posztmodern fikciónak, az etnikai kánon szövegeinek és a minimalista prózának a megnevezésére szolgálnak, de egyben azok törekvéseit is jelzik: a[z írás]technológiai kérdésekkel való foglalkozást, az elitkultúrában történő elismertetés [és az ide sorolható esztétikák kisajátításának] igényét, az irodalmi tevékenység munkaként történő elismertetésére és a munka világának ábrázolására való igyekezetet. Ezeket az esztétikai gyakorlatokat és az irodalmi mezőben való pozicionálásuk tudatos folyamatát McGurl részben Ulrich Beck és Anthony Giddens munkáira támaszkodva *reflexív modernitásként* írja le:³² a szerző és a szöveg folyamatosan végzett önformáló tevékenységeként.

29 Mark McGurl, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Ms & London, UK, 2009, ix. McGurl ezek után már csak a kiadói intézményrendszert lényegében kiiktató fejleményt, a saját közlések forgalmazók által különböző szolgáltatásokkal megtámogatott szövegek elszaporodását látja, melyet az Amazon korszakaként ír le. Erről lásd: Mark McGurl, *Everything and Less. Fiction in the Age of Amazon*, *Modern Language Quarterly* 2016/3., 447–471.

30 D. G. Myers, *The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880*, Chicago UP, Chicago, 1996.

31 McGurl, *The Program Era*, 23, 68, 81, 103, 110.

32 Uo., 12–13, 365–371.

McGurl narratívája azonban már csak terjedelmi okokból is – egyébként tudatosan – figyelmen kívül hagyja a kreatív írói programok belső felosztását: azt, hogy elválik egymástól a fikciós és nem-fikciós próza, illetve a költészet oktatása (ha egy pillanatra a műfaji próza okozta bonyodalmaktól eltekintünk; a dráma és a filmes forgatókönyvírás pedig saját intézményrendszer tudhat magáénak). Ezért is jegyzi meg, hogy a költészetről vagy a nem-fikciós prózáról szóló vizsgálódás egészen más történetet eredményezett volna.³³ Így az általa vázolt rendszer nem feltétlenül képes minden, munkája megjelenése után bekövetkezett fejleményről számot adni,³⁴ ám bizonyos megfontolásokkal segítségemre lehet Egan prózai törekvéseinek értelmezésében. McGurl kategóriái ugyanis azzal a hozadékkal is rendelkeznek, hogy képesek rávilágítani a megszilárdult kanonikus prózai alakzatok formai sajátosságai és politikai beágyazódásuk közötti kapcsolatra: hogy az amerikai minimalizmus „alsó-középosztálybeli” mivolta egyben olyan kulturális fogyasztási szokásokat jelöl, mely ellentmond saját esztétikai törekvéseinek, és egyben olyan „osztálytudatot” feltételez, melyből épp a „tudat”, a közösséghez való tartozás érzése hiányzik; hogy a posztmodern próza „technicitása” nem csupán etnikai markerként, vagyis egyfajta „etnicitásként” funkcionál a fősodor javarészt fehér, középosztálybeli, férfi szerzői számára, de egyben a technológiai fejlődéssel szemben megnyilvánuló kritikai irányultságot is jelez; hogy az etnikai jellegűnek mondott tapasztalatot identitásképzőnek tételező etnikai kánonok szövegeiben is tetten érhető a modernista esztétikák iránti igény. Ezek a meglátások Egan esetében éppen azért szolgálhatnak belátásokkal, mert formailag ugyan mindhárom irányzathoz szervesen kapcsolódik, ám egyik politikai célkitűzéseit sem osztja maradéktalanul.

A *Manhattan Beach* kapcsán már láthattuk, hogy Egan mennyire ragaszkodik az interszekcionálisan behatárolt, közösnek tételezett tapasztalattal szemben annak egyediségéhez, szereplőinek egzisztenciális érintettségéhez saját történetükben, és a tapasztalat közösségi, egyáltalán: közösen megélt mivoltához is meglehetősen ellentmondásos és kritikus a viszonya. Ez a formailag kísérletezőbb regényeiben még inkább tetten érhető. A *The Candy House* egyenesen az emlékezet technikai rögzíthetőségének a csapdájára figyelmeztet, ahogyan az „elbeszélhetőségétől” megfosztott vizuális tudatfolyam óhatatlanul a nosztalgia tárgyává és egyben megoszthatóvá válik a regénybeli Mandala-kockában történő rögzítése által. De a motívum már *Az elszűrt idő nyomában* című előzményben is megjelenik, ami – ahogyan arra Moran Michael Szalay írása nyomán figyelmeztet – a kultúra közösséget teremtő lehetőségeinek nehézségét állítja a középpontba.³⁵ Ennek a csúcspontja a regényben a Scotty Hausmann-koncert a Világkereskedelmi Központ helyén, melyet egy közösségi médiában

33 Uo., 28.

34 McGurl központi fogalma, az autopoétika összecseng a legutóbbi idők prózai fejleményeiként számon tartott autofikciós törekvésekkel, melyeknek az Egyesült Államokban a legismertebb és legjelentősebb képviselője éppen egy költő, Ben Lerner, kinek autofikciós trilógiája a költészet, a nyelv materialitásának, a fikciós életrajz és a politika diszkurzív változásainak történetét viszi színre. A trilógia utolsó darabja magyarul is elérhető: Ben Lerner, *Az iskola Topekában*, ford. Pék Zoltán, 21. Század Kiadó, Budapest, 2020.

35 Moran, *l. m.*, 92. Lásd még: Michael Szalay, *The Author as Executive Producer = Neoliberalism and Contemporary Culture*, szerk. Mitchum Huehls – Rachel Greenwald Smoth, Johns Hopkins UP, Baltimore, 2017, 255–276.

terjedő, összehangolt „suttogókampány”, egy tudta nélkül irányított, felhasználókból álló „vakválogatott” hoz tető alá:

És lehetséges, hogy a tömeg a történelem bizonyos pillanataiban maga lesz az indok, amiért összegyűlt, mint '67-ben a Washington-émlékműnél a vietnami háború elleni tüntetésen vagy a Monterey Pop fesztiválon vagy Woodstockban. De lehetséges az is, hogy a térfigyelő kamerák és az évtizedes háborúk nemzedéke egyszeriben egy magányos, reszketeg fazonban ismert rá saját, bizonytalan szorongásaira. [...] Bárki, aki aznap ott volt, határozottan azt állította, hogy a koncert akkor kezdődött el igazán, amikor Scotty felállt. Ekkor kezdte el játszani azokat a dalokat, amiket éveken át csak magának írt, amikhez hasonlót sem hallott még soha senki – *A szemek a fejemben, Egyesek és nullák, Ki figyel jobban* –, a paranoia és az elszigeteltség balladáit, amik egy olyan ember legbelső világáról szólnak, akiről ránézésre tudni lehetett, hogy nem volt soha semmilyen profilja, adatlapja, honlapja, de telefonja vagy minitáblája sem, akiről nem tároltak sehol statisztikákat és adatokat, aki végig a legszélén volt, elfeledve és dühösen – ami mostanra a tisztaság valamiféle színönimája lett. Az érintetlenségé. Persze ma már nehéz eldönteni, ki is volt ott valójában azon a legelső Scotty Hausmann-koncerten – többen állítják magukról, mint ahányan akár csak a környéken elfértek volna. Most meg, hogy Scotty a legendák közé emelkedett, mindenki szeretett volna belőle egy kicsit. És talán jól is tették. Egy legenda végtére is mindenkié, nem igaz?³⁶

A leírásban ott rejlik a tapasztalat autenticitásának paradoxona: hogy a kulturális eseményként gondosan megtervezett előadás középpontjában a technológiailag megteremtett magány megfogalmazása áll, melyet egy attól érintetlen művész ad elő, s maga az előadás az eseményen túlmutatóan őrződik meg a kollektív emlékezetben és rögzül a technológia által meghatározott virtuális térben. A tapasztalat autenticitását már mindig is megelőzi az annak konstrukcióját célzó kulturális törekvés és technológiai manipuláció, ahogyan megőrzéséért is javarészt ezek felelősek. Az ironikus elbeszélői szólam ezt kommentálja, de emellett fontos azt is megemlíteni, hogy a koncertet követően annak szervezői, Alex és Benny Salazar nosztalgikus sétára indulnak Manhattanben, hogy felkeressék korábbi szerelmüket, Sashát, kinek korábbi lakásából – várakozásaikkal ellentétben – egy új lány lép elő. A múlt nem ismételhető maradéktalanul, az elszúrt időt nem lehet bepótolni. Ahogyan jeleztem korábban: ennek a nosztalgikus, az ismétlés tökéletességére és a belőle következő azonosság megteremtésére irányuló vágynak a beteljesíthetetlenségét viszi színre majd a regény folytatása, a *The Candy House* is.

A fentiekből Egan pozíciójára vonatkozóan azt a formai tudatosságot érdemes kiemelni, mely a McGurl által leírt autopoetikus rendszer mindhárom kitüntetett vonatkozási pontjától azonos – kritikai – távolságra helyezi el őt. Egyrészt maga a regény a popzenei műfajok történetében a hanghordozó szerkezetében rögzült művészi formát,

36 Jennifer Egan, *Az elszúrt idő nyomában*, ford. Simon Márton, Budapest, Jelenkor, 2019, 438–439.

a konceptalbumot használja fel a regény cselekményének vázaként, s ezzel nem csupán a punk történeti idejét és időtlen indulatát idézi meg,³⁷ de a zenei utalásokat felhasználja a történeti időben létrejött tapasztalatok generációk közötti átadására. Ez az attitűd hasonlatos a minimalizmusnak a kortárs popkultúrához való viszonyához, amennyiben annak termékei ugyanúgy formaképző elemként és tapasztalati mezőt meghatározó kulturális közegként jelennek meg a minimalista szövegekben, melyeknek jól beazonosítható törekvése a tömegkulturális beágyazódáshoz való ellentmondásos viszony feloldása, nagyjából a hetvenes évek végéig a „szégyen megszépítése”,³⁸ azt követően pedig a tömegkulturális formák ironikus valorizálása révén. Egan amellett, hogy beépíti a minimalizmus formai elemeit, a minimalizmusnak mindkét tendenciáját – elsősorban azok ideológiai tartalma miatt – fenntartásokkal kezeli, hiszen számára nem a társadalmi osztályokhoz való tartozás, hanem a tapasztalat etnikai és nemi szerepekkel kapcsolatos vonatkozásai az elsődlegesek. A posztmodern irónia játékba hozása éppen ez utóbbiak relativizálása irányában működik, az így meghatározott tapasztalatnak a közössé válásával, közösségépítő mivoltával kapcsolatban fogalmaz meg kételyeket. Ebben az olvasatban Egan kései prózája annak a már Rebein által is detektált folyamatnak az ellenirányú mozgását járja be, hogy a minimalista és a posztmodern törekvések háttérbe szorulnak a 2010-es évek amerikai fikciós prózájában, s helyére a különböző kortársi realizmusok és az etnikai tapasztalatot megszólaltató kísérletek lépnek, valamint előtérbe kerülnek a különböző műfaji próbálkozások – részben a korábbi évtized új őszinteségének megnyilvánulásaival szemben. Egan minimalista nagyformái, posztmodernre emlékeztető játékossága, kísérletező hajlama és ironikus kommentárjai azt jelzik, hogy a McGurl által leírt autopoetikus rendszerben érzékelhető hangsúlyeltolódások ellenére Egan a rendszer súlyozatlan, mértani középpontját jelenti, amennyiben a változó trendek ellenére igyekszik egyenlő távolságot tartani mind a „technomodernista”, mind az „alsó-középosztálybeli”, mind pedig a „elitkulturális pluralista” esztétikáktól.

A közepéből

Van Egan prózájának egy eddig még nem érintett sajátossága, mely Michael Dango nemrégiben megjelent monográfiájának érvelése mentén válik értelmezhetővé. Dango könyvének alaptézise már a könyv címéből is megfejthető: a *Crisis Style: The Aesthetics of Repair* [A krízis stílusa: A reparativitás esztétikája] című művében számára a műalkotások „stílusa” egyrészt nem az intézményes struktúrákból adódik, mint McGurl érvelésében, hanem a műalkotás szerzője által érzékelt válsághelyzetre adott válasz. Ekként a stílus nem a műalkotás formai eleme, hanem olyan cselekedet, melynek intenciója magában a stílus gyakorlásának aktusában rejlik, nem pedig időben előtte vagy térben mögötte: vagyis az őt megelőző pszichológiai folyamatokban vagy a

37 Erről lásd: Martin Moling, *No Future. Time, Punk Rock and Jennifer Egan's A Visit from the Goon Squad*, *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 2016/1., 51–77.; David Hering, *Play It Again. Reading the Contemporary Through Music in Jennifer Egan's A Visit from the Goon Squad and Dana Spiotta's Eat the Document*, *Contemporary Women's Writing* 2021/2., 244–259.

38 McGurl, *The Program Era*, 294.

szerző elméjében.³⁹ Mondhatnánk: a stílus maga a műalkotásban megtestesült intenció. A stílusnak a válság kontextusában történő értelmezését pedig az teszi lehetővé, hogy a krízis érzékelése és a rá adott válaszok a kortárs műalkotások esetében jól megfigyelhető, művészeti ágakon átívelő mintázatokba rendeződnek [ezért dolgozik Dango úgynevezett „promiszkuzus archívumokkal”, melyek áthágják a kultúra intézményes határait]. Dango szerint magának a krízisnek is „műfajai” vannak, melyek az ellenőrzés és az el- vagy felismerés [recognition] elképzelésével vannak kapcsolatban, melyek lényegében egybeesnek a neoliberalizmus kritikájának két csapásirányával. Dango előbbit marxista, utóbbit foucault-i gondolatmenetekre vezeti vissza, amikor amellett érvel, hogy egyfelől az intézményi struktúrák kiüresítéséről és formalizálásáról van szó, másfelől viszont magának az egyénnek a rendszerben elfoglalt helyének, egyáltalán: az egyénről alkotott elképzeléseknek az átalakításáról. Mi több, mindkét szinten a neoliberalizmus gazdasági logikája érvényesül: a jóléti intézmények elsődleges feladata nem társadalmi funkciójuk betöltése, hanem a működés gazdasági hatékonyságának való megfelelés és a társadalom mindenekelőtt gazdasági szempontokat érvényesítő irányításának megszervezése, az egyén pedig megszerzett képességeit, társadalomban elfoglalt helyzetét és személyes tapasztalatát tekintve is a gazdasági racionalitás mentén, a jövőbe való befektetésként értelmeződik.⁴⁰ A társadalmi berendezkedés modellje a nagyvállalat, a szubjektivitásé ennek megfelelően a befektetési bankár. A művészi reakciók is kétfélék lehetnek a Sedgewick „reparativitásról” szóló művészetfilozófiai elképzeléseit hasznosító Dango szerint: kényszeresek és mániákusak, hiszen céljuk nem lehet a válság megoldása, csupán elkendőzhetik azt, élhetővé téve ezzel az egyén számára saját, jól körülhatárolt világát.⁴¹ Ha tetszik, a művészet kézenfekvő élethuzugság. Az intézményi struktúra működése felett elvesztett ellenőrzés és az egyéni elismerés válságára adott kényszeres és mániákus reakciók a fentiek folyamánként négy, a fogyasztás különböző mintázataira épülő stratégiát hoznak létre, melyek segítségével a műalkotások – benne a kortárs irodalom – stílusait és műfajait jellemezhetnénk. Dango szerint ezek lennének a „detox” [„méregtelenítés”], a „binge” [„mértéktelen belefeledkezés”], a „filter” [„szűrés”] és a „ghost” [„eltüntetés”] [sorrendben: az intézményi ellenőrzés elvesztésére, illetve az egyéni elismerés megváltozott feltételrendszerére adott kényszeres és mániákus reakciók].⁴²

Bár Dango nem csupán az irodalomról, hanem általában vett művészeti és kulturális gyakorlatokról beszél [mint amilyen a példái között szereplő molekuláris konyhaművészet vagy az *Occupy Wall Street* mozgalma], gondolatmenete kiválóan hasznosítható Egan szövegeinek eddig még nem említett sajátosságának, a műfajiságnak az értelmezésekor. Már *Az elszűrt idő nyomában* zárlatában is feltűnhetett: a közösségi élménynek, tulajdonképpen az élmény közösségének a kétes megítélésű lehetőségét – a legtöbb Egan-szöveghez hasonlóan – a szerző a megghiúsult románc és a hozzá kapcsolódó érzelmek kontextusába ágyazza. A történetek ismétlésére irányuló kísérlet [Alex és Bennie sétája Sasha egykori lakásához] a beteljesülés szempontjából kudarcnak bizonyul, de maga a kísérlet

39 Michael Dango, *Crisis Style. The Aesthetics of Repair*, Stanford UP, Stanford, 2022, 13–14.

40 *Uo.*, 110.

41 *Uo.*, 34.

42 Dango részletes, táblázatba foglalt és példákkal illusztrált taxonómiáját lásd: *Uo.*, 40.

hozzájárul az érzelmi viszonyulás lehetséges átalakulásához, a megghiúsult románcos történet érzelmi áthangolásához.

Ez az alapképlet, apróbb módosításokkal, a legutóbbi két Egan-regény esetében is kimutatható. A *Manhattan Beach* hagyományosabb történet szerkesztésű és elbeszélés módosított szövege a történelmi regény eszköztárának felhasználását, a nagy történelmi elbeszélés mellett feledésbe merülő történelmi tapasztalatok és egykori irodalmi ábrázolásuk rekonstrukciós kísérletét egy megghiúsult románc segítségével keretezi: Anne Kerrigan első szexuális partnere után elnevezett gyerekeinek születése, illetve elveszettnek hitt apjának visszatérése egy átfigurált családmodellt állít a románcos történetek megszokott hagyományos modelljének a helyébe: az apa helyébe a nagypapa lép. Ugyanez a helyzet a *The Candy House* címet viselő, 2022-ben megjelent regénnyel, mely éppen a Dango által kifogásoltak ellenében terjeszti ki a szereplők történeteinek lehetőségét. Dango ugyanis azt rója fel *Az elszűrt idő nyomában* című szövegnek, hogy az egyes fejezeteket nézőponti elbeszélőként vagy fokalizátorként jegyző szereplők a „filter” módszerével jelenlétüket egyetlen aspektusra korlátozzák, énjüket és érzéseiket kompartmentalizálják, ám a regény még ettől a módszertől is megfosztja azokat a karaktereket, akik nem juthatnak szóhoz, elsősorban szexualitásuk (Rob) és faji hovatartozásuk (Bix) miatt.⁴³ A *The Candy House* éppen Bixnek tudattartalmak megosztására kifejlesztett találmánya körül forog, ám történeteinek disztópikus világában nem a technológiai bonyodalmakon, hanem – azzal éppen ellentétben – a történetmesélés szerepén és „reparatív” lehetőségein van a hangsúly. Egan itt is a végletekig kiaknázza a kísérleti megszólalásmódban rejlő lehetőségeket, ami leginkább az előző regényben a koncert létrejöttét marketingesként segítő Lulu történetében a leginkább szembetűnő. Egyrészt az egész regény olvasható az ő, apja megtalálására tett kísérleteként [a hasonlóság Lulu, Sasha és Anne történetei között több mint felülnő], másrészt a határozott, a neoliberális politika egyéni vonatkozásaival korábban teljes mértékig azonosuló lány a jövőben a nemzeti ügy szolgálatába állítja képességeit, és beépített ügynökként hajt végre egy majdnem fatális kimenetelű akciót, csak hogy létét apja számára bizonyítsa.

Ennek az akciónak a leírása a regény megjelenése előtt majd’ egy évtizeddel, önálló történetként látott napvilágot a *New Yorker* magazin Twitter-bejegyzéseiként. Az elbeszélés megjelenésének módja egyrészt tagadja az irodalom által hordozott közös olvasói tapasztalatnak még csak a lehetőségét is [az olvasók saját csatornájuk részeként, más és más bejegyzések közé ékelődve olvashatták Egan novelláját], másrészt a hazafias érzelmek és az önfeláldozás történetét technológiai keretbe ágyazva az én érzéstelenítése kerül a középpontba. Egan – mint azt talán az alábbi részlet is mutatja – szinte tökélyre fejleszti a műfajként is értelmezhető megszólalásmódot [itt: a Twitter-elbeszélés] és az érzelmi hatás fokozásának és finomhangolásának művészetét.

A part messzinek tűnhet, a víztől körülölelve, egyedül, egy erőszakos, könyörtelen férfi társaságában.

Ilyenkor akár együttérés is kialakulhat benned az élénk színű bikini-jeikben a távolban alig kivehető szépségek iránt.

43 Uo., 134–143.

Ilyenkor örülhetsz neki, hogy munkádat nem fizetség fejében végzed.
Önkéntes szolgálatod a hazaszeretet leginkább kitüntetett formája.

Emlékeztess magad, hogy munkádat nem fizetség fejében végzed,
amikor kijön a vízből és nehézkesen elindul feléd.

Emlékeztess magad, hogy munkádat nem fizetség fejében végzed,
amikor egy sziklatömb mögé kormányoz és az ölébe ültet.

A Disszociációs Technika olyan, mint az ejtőernyő – a kellő időben
kell meghúzni a zsinórt.

Ha hamar húzod meg, akadályt gördítesz működőképességed útjá-
ba a fontos pillanatban; ha túl későn, túlságosan belemerülsz az akcióba,
hogy kiszabadulj.

Kísértést érzel, hogy meghúzd a zsinórt, mikor súlyos karjával, melynek
ereje, ha futólag is, de férjedre emlékeztet, átölel.

Kísértést érzel, hogy meghúzd, amikor alulról megérezed, hogy tested
ellenében ritmusosan mozogni kezd.

Kísértést érzel, hogy meghúzd, amikor szaga körülölel; fémes, mintha
nyirkos kezű aprópénzt markolna.

A felszólítás, hogy „Lazíts!”, azt jelzi, hogy feszélyezettséged tapintható.

A „Senki sem láthat bennünket” azt jelzi, hogy feszélyezettségedről
azt hiszi, a leleplezéstől való félelem az oka.

A „Lazíts! Lazíts!” ütemes, torokhangon való ismételtetése azt jelzi,
hogy feszélyezettséged egyáltalán nem kellemetlen számára.⁴⁴

Azzal ellentétben, amit Dango állít, mármint hogy a „filter” stílusának alkalmazása Egan esetében a szerepek leegyszerűsítésének és uralásának a biztosítéka, afféle narratív bagatellizálás, a zavaró érzelmi hatások kiszűrésének és a műfaji határok fenntartásának az eszköze lenne, ez a szövegrészlet – különösen Anna prepubertáskori szexuális kalandjának leírásával összevetve – éppen arról tanúskodik, hogy a kevesebb ebben az esetben sem feltétlenül kevesebb. A regények elbeszélői makrostruktúráinak, illetve az érzelmi elfojtások nyelvi vonatkozásainak előtérbe emelésével ugyanis az Egan által előszeretettel alkalmazott műfaj, a meghíusult románc olyan érzelmi komplexitást képes megjeleníteni, mely alapjaiban mond ellent a „filter” mint személyiségredukció dangói értelmezésének. Az a tény pedig, hogy Egan szövegeit az esztétikai „központban” igyekeznek tartani, nem csupán a technomodernizmus, az elitkulturális pluralizmus és az alsó-középosztálybeli modernizmus, de a műfaji próza viszonylatában is, arról tanúskodik, hogy képes mindezekhez kritikusan is viszonyulni. Egan alkalmazza a posztmodernnel társított ironikus megszólalásmódot és nyelvi reflexiót, és képes a technológiai környezet változásaira és kihívásaira reflektálni. Eközben nemcsak a történelmi és személyes tapasztalatok megfogalmazására tesz kísérletet az etnikai irodalmakra jellemző igénynek megfelelően, de képes ennek a tapasztalatnak az esetlegességére és kulturálisan konstruált mivoltára is felhívni a figyelmet. Teszi mindezt úgy, hogy az ábrázoláshoz minimalista elbeszéléstechnikákat és formát hív helyenként segítségül a műfaji keretek maximális kiaknázása és érzelmi töltetük áthangolása során.

44 Jennifer Egan, *The Candy House*, Simon & Schuster, New York, 2022, 200.

Mi több, utóbbi szövegei kiválóan illeszkednek abba a folyamatba, melyet a kritika a kortárs amerikai fikciós próza „műfajosodásaként” igyekszik megragadni,⁴⁵ s mely nem csupán a műfaji kódoknak a szépprózai alkotásokba történő beemeléséről és kreatív alkalmazásáról szóló tendencia a 2010-es években, de a műfajokkal társítható érzelmi struktúrák áthangolására való törekvés is egyben. Az érzelmi struktúrák pedig, már ha hihetünk Raymond Williamsnek, magát a kultúrát jelentik.

Mózes Dorottyia Katalin

Fekete pasztorál

JAMAICA KINCAID: *AMONG FLOWERS. A WALK IN THE HIMALAYAS**

Bevezetés

Jamaica Kincaid karibi amerikai író nő 1949-ben született Antigua szigetén. 16 éves kora óta az Egyesült Államokban él, jelenleg Vermont államban. Manhattanban au pair-ként kezdett dolgozni, majd fényképészetet tanult a keleti parton. Az 1970-es évek közepén már esszéket és novellákat publikált a *The New Yorker* mellett más irodalmi magazinokban is. Önéletrajzi ihletésű regényeire (mint például az *Annie John* [1985] vagy az 1996-ban publikált *The Autobiography of My Mother*) jellemző az anya-lánya kapcsolat tematizálása, mely bizonyos értelemben az anyaország (Anglia) és a gyarmat (Antigua) terhelt és hierarchikus kapcsolatára is reflektál. *Lucy* [1990] című regénye egyszerre bírálja szülőföldjét, Antiguát, melyet azonos nevű főhősének el kell hagynia ahhoz, hogy megtalálja önmagát és kiteljesedhessen, illetve a célszágot, Amerikát, ahol au pair lesz. Kincaid egyetlen magyarra fordított könyve az *Öcsém halála* [*My Brother*], melyben AIDS-es öccsének megrendítő, fájdalmas és magányos haldoklását dolgozza fel, akiről a sziget orvosai lemondtak, és bizonyos értelemben a családja is. A szerző talán legismertebb esszéje az *A Small Place* [1988], melyben szarkasztikus tónusban mutatja be az antiguai gyarmatosítás, illetve a turizmus romboló erejét.

A *My Garden* [*Book*] [*Kerte*(skönyve)m] című mű Kincaid kevésbé ismert munkái közé tartozik, mely a szerző kertészként végzett tevékenységéről és a botanika gyarmati örökségéről szóló írásait gyűjti össze, beleértve egy rövid beszámolót kínai növénygyűjtő útjáról is. A kutatás alapját az *Among Flowers: A Walk in the Himalayas* [*Virágok között: Séta a Himalájában*] című úti beszámoló képezi, mely a 2002-ben a Himalája lábánál tett háromhetes nepáli maggyűjtő túrájának krónikája. Az író egyszerre idézi és forgatja fel a gyarmati utazások és a botanikai írások hagyományos műfaját, amikor leírja, hogy ő és útítársai – amerikai és walesi botanikusok és

45 Lásd: Alexander Moran, *The genrefication of contemporary American fiction*, *Textual Practice* 2019/2., 229–244. Egan és a műfajok érzelmi áthangolása kapcsán lásd még: Kelly, *l. m.*

* Ez a cikk a *Pastoral and Anti-Pastoral* kötetben megjelenés alatt álló cikkem átdolgozott változata. Lásd Mózes Dorottyia, *Jamaica Kincaid's Among Flowers: A Walk in the Himalayas as a Black Pastoral = Pastoral and Anti-Pastoral*, szerk. Shubhanku Kochar – Neepa Sarkar, Ibidem Press, Stuttgart–Hannover, 2023.

faiskola-tulajdonosok – hogyan „vadásznak” a felejthetetlenül szép nepáli tájban az ó- és úvilági kertekbe ültethető magvakra. Fekete pasztoráljának középpontjában a kimerítő gyaloglás során a himalájai hegység idegenségének és szépségének, valamint az új világgal való találkozás önreflexiója, szorongásainak és örömeinek leírása áll. Így a természetleírás mellett előtérbe kerül a táj és az író énje közötti viszony. Kincaid ironikusan állapítja meg, hogy „a növényvadászok azoknak az embereknek és eszméknek a leszármazottai, akik egykor [Kincaidet] vadászták”. Komplex pasztorál vízióját a gyarmati pasztorál ideológiai és esztétikai ethosza kísérti.¹

Míg Kincaid bizonyos munkáinak nagy visszhangja volt, addig más írásaira, nevezetesen a *My Garden [Book]* és az *Among Flowers* című műveire kevésbé irányult tudományos figyelem. A himalájai beszámoló kapcsán a posztkoloniális kritikusok Kincaid – mint gyarmatosított alany és kiváltságos amerikai kerttulajdonos – ambivalens helyzetét helyezik előtérbe. Ricia Anne Chansky szerint az *A Small Place* és az *Among Flowers* című műveket együtt kell olvasni, mert a mozgás és a hovatartozás egymáshoz kapcsolódó témái a diaszpórában élők megkettőződött identitását jelzik.² Sarah Casteel úgy olvassa Kincaid kertészkedését és botanikai tevékenységét, mint amely a gyarmati botanikusok növényrablásának kulturális politikáját kérdőjelezi meg, „ironikusan reprodukálja az Újvilág botanikai meghódítását”.³ Jill Didur azt sugallja, hogy Kincaid kettéosztott pozicionalitása „lehetővé teszi számára, hogy kifordítsa a gyarmati kertet, felforgató képet nyújtva annak eredetéről, miközben megkísérli átírányítani és dekolonizálni annak folyamatos létrehozását a jelenben”.⁴ Zoran Pečić hasonlóan értelmezi a szóban forgó művet, mely véleménye szerint „a brit gyarmati vállalkozáshoz kapcsolódik, hiszen a mag- és növénygyűjtés a gyarmati projekt alkotórészeként jelentősen hozzájárult London mint gyarmati központ létrehozásához”.⁵

A következőkben azonban nem az említett posztkoloniális keretben olvasom, hanem egy ökológiai és fekete diaszporikus keretrendszerhez viszonyítva helyezem el és értelmezem az *Among Flowers* című utazási narratívát. Az Egyesült Államokban a fekete emberek mozgása mindig is megfigyelés és ellenőrzés alatt állt, ráadásul széles körben elterjedt az a nézet, amely szerint a fekete emberek nem tartoznak a természeti környezethez. Ez a téves elképzelés hosszú múltra tekint vissza, mivel a parkokhoz, a nyilvános zöldterületekhez és a természetes rekreációs területekhez való hozzáférés az afroamerikaiak és más színes bőrű kisebbségek számára sokáig

- 1 Jamaica Kincaid, *J. Among Flowers: A Walk in the Himalayas*, Picador, New York, 2020, xxii. A további lapszámok ebből a kiadásból a főszövegben. Helyszűke miatt nem tudom hosszasan tárgyalni azt, ahogyan Kincaid írniahasználat megzavarja a gyarmati pasztorált, és orientál a földre adott komplex érzelmi válasz felé. Az írónia használatáról a *My Garden [Book]* című művében lásd Susie O'Brien, *The Garden and the World. Jamaica Kincaid and the Cultural Borders of Ecocriticism*, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 2002/2., 167–184.
- 2 Ricia Anne Chansky, *Between Selves. An intertextual approach to Jamaica Kincaid's „Among Flowers”*, *Biography* 2015/1., 135–151.
- 3 Sarah Phillips Casteel, *Second Arrivals, Landscape and Belonging in Contemporary Writing in the Americas*. University of Virginia Press, Charlottesville, 2007, 131. Megjegyzés a Kincaid-fordításra és későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben a szerző fordítása.
- 4 Jill Didur, 'Gardenworthy' Rerouting Colonial Botany in Jamaica Kincaid's *Among Flowers: A Walk in the Himalayas*, *Public* 2010, 173–185. 184.
- 5 Zoran Pečić, *Floral Diaspora in Jamaica Kincaid's Travel Writing = Postcolonial Travel Writing. Critical Exploration*, szerk. J. D. Edwards – R. Graulund, Palgrave Macmillan, Great Britain, 2011, 138–155., 153

korlátozott volt.⁶ Ennek a diszkriminációnak az a következménye, hogy „a fekete földrajzi szubjektumok az uralom és a tárgyiasítás e kontextusában másképp termelik a teret: konkrétan alternatív földrajzi lehetőségeket keresnek, és a földrajzot összekapcsolják a fekete ügyekkel, történetekkel, tudással, tapasztalatokkal és ellenállásokkal”.⁷ A fekete földrajzi alakzatok [*Black geographies*] így a korlátozás, a rendfenntartás és a szabályozás azon formáit fogalmazzák meg, amelyeket a feketéknek ki kell kerülniük, meg kell kérdőjelezniük, illetve a fehérek dominálta terekkel, amelyekkel szembe kell szállniuk. J. T. Roane és Justin Hosbey fekete ökológiákról [*Black ecologies*] alkotott koncepciója ezekre az érvekre építve gondolkodik a racialis és földrajzi erőszak összefonódásáról.⁸ A feketék tereit „a folyamatos sérülések, az indokolatlan károkozás és a korai halál környezeti helyszíneiként”, valamint „olyan helyszínekként jelöli meg, ahol a hétköznapi fekete emberek alternatív térképeket – disszonáns és heterodox ökológiai grammatikákat, valamint egy más rend vízióját – artikulálják”.⁹

Tanulmányomban a természet, az ún. fekete földrajz és ökológia ezen egymással átfedésben lévő elméleteit felhasználva amellettt érvelek, hogy Kincaid útikönyve pasztorál műként fogható fel. A jelen esszé a fekete kertészkedés, utazás és maggyűjtés radikális potenciáljának feltárása során a racialis alapú erőszak és terror szüntelen és kitartó pusztításával szemben a szépség és az öröm egyesítésének fekete ökofeminista gyakorlataira támaszkodik. Azt igyekszik igazolni, hogy Kincaid és a himalájai táj között megszülető kapcsolatban a földrajzi jelenlét, a mozgás és a kifejezés terén új kapcsolódási lehetőségek tárulnak fel, megváltozik viszonyulása a földhöz, a növényekhez és a helyi emberekhez. Az emberi és „nem-emberi” (*nonhuman*) természet, a külső és belső világa közötti találkozások, élményei hatására a himalájai tájról mint valamiféle alternatív léteiről ír. Bemutatom, hogy a szerző maggyűjtő túrája során kölcsönös és nem hierarchikus jellegű kapcsolatokat alakít ki a tájjal. Ezek a kapcsolatok radikálisan eltérnek az uralkodó kapitalista-patriarchális életmódotól és logikától, amelyek a hódításban, a lopásban, a tulajdonban, a tulajdonjogban és a kisajátításban rögzültek, és amelyek a rabszolgaságot, a telepés kolonializmust és ezek utóéletét megalapozzák.

Napjainkban a pasztorál egyre inkább megkérdőjelezhető, vitatott fogalom-má vált. Műfajként a hagyományos pásztorélet, a vidéki élet idealizált ábrázolásként értelmezhető, mely a pásztorok békés életére összpontosít. Ahogy azonban Brian Loughrey, a *The Pastoral Mode* szerkesztője kifejti, a pasztorál nem halott, hiszen „szinte zavarba ejtően sokféle mű” létezik, amelyekhez a kortárs kritikusok ezt a kifejezést hozzárendelik – ide sorolva mindent, ami a természettel vagy a vidékkel kapcsolatos, a bukolikus vonzástól a városi életből való kivonulásig.¹⁰ Lawrence Buell

6 Myron F. Floyd – Monika Stodolska, *Scholarship on Race and Ethnicity. Assessing Contributions to Leisure Theory and Practice*, *Journal of Park and Recreation Administration* 2019/1., 80–94.

7 Katherine McKittrick, *Demonic Grounds. Black Women and the Cartographies of Struggle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, 92.

8 A „racialis” (*racial*) jelentése rasszalapú, rasszosított, rasszal kapcsolatos. A „racialis” jelzőt Federmayer Éva [2017] vezeti be *Millenniumi Budapest és ragtime* című cikkében (Replika 2017/1-2., 41–65.).

9 J. T. Roane – Justin Hosbey, *Mapping Black Ecologies*, *Current Research in Digital History*, 2, (2019) doi: <https://doi.org/10.31835/crdh.2019.05>

10 *The Pastoral Mode. A Casebook*, Bryan Loughrey, Macmillan, London, 1984, 8.

ökokritikus felfogása szerint a pasztorálizmus (*pastoralism*) egy érettebb környezeti esztétika keresése során nem megkerülhető fogalom, mivel „a pasztorálizmus a kulturális berendezés (*equipment*) olyan fajtája, amelyet a nyugati gondolkodás több mint két évezreden át nem tudott nélkülözni”.¹¹ Megfogalmazása szerint a pasztorál „szinte szinonimájává vált a kevésbé urbanizált, »természetesebb« létállapothoz való [vissza]fordulás gondolatának”.¹² Ennek megfelelően a pasztorál „ideológiai grammatikája” nem rögzíthető, az euro-amerikai pasztorál mindig is dualista volt, képes volt egy „ragyogó ideált” felvállalni és „ellenzéki formákat” megtartani.¹³ Leo Marx, a *The Machine in the Garden* című klasszikus munka szerzője például [kissé problematikus módon] megkülönbözteti „a pasztorál kétféle jellegzetes válfaját – az egyik népszerű és szentimentális, a másik fantáziadús és komplex”¹⁴. A kulturálisan domináns, populáris pasztorál vágyakozás egy „természetesebb környezet” és „a bukolikus folytonos vonzása” iránt, az ipari kapitalizmus szolgálatából való akaratlagos menekülés eszményképe.¹⁵ Ezzel szemben a kanonikus euro-amerikai írók komplex pasztorál műfaja ennél bonyolultabb pasztorál világlátást testesít meg. Terry Gifford ökokritikus hasonló irányvonalak mentén a modern angolszász irodalomban két olyan fejleményt feltételez, amelyek revideálják a hagyományos pasztorált: az antipasztorált és a posztpasztorált. Míg az előbbi a hagyományos pasztorál idealizálásának „korrekciója”, addig a posztpasztorál irodalom az antropocentrikus szemléletről az ökocentrikusra való alapvető elmozdulást, „a természeti világra való odafigyelés gyönyörét” írja le.¹⁶ Ez utóbbi paradox módon tudatában van annak, hogy egyrészt „a visszavonultság határozza meg közösségi érzésünket”, másrészt „javítanunk kell a bolygón élő szomszédainkhoz fűződő kapcsolatunkat”.¹⁷

A posztpasztorál irodalom környezetközpontúságából kiindulva, illetve a Gifford által konceptualizált posztpasztorál többszörös kereteire építve Jamaica Kincaid természetéről szóló írásainak kategorizálására a *fekete pasztorál* kifejezést javaslom. Cikkemben megemlítem ugyan, hogy a *My Garden [Book]* című munkája vitathatatlanul fekete pasztorál műnek tekinthető, mégis a fókuszban az *Among Flowers* című narratíva elemzése áll.

A pasztorál megjelenése Kincaid kertjének leírásában

Kincaid kerteskönyve több értelemben is pasztorál műnek tekinthető: az én természet-hez való igazodása, amely egyszerre alázatos és energetizáló; emellett ironikusan és önfeledten tematizálja azt a kiváltságot, amely lehetővé teszi Kincaid számára, hogy egy kert tulajdonosa legyen. Kincaid ugyanis mindvégig tudatában van annak, hogy a kert a gyarmati hódítás, letelepedés és kizsákmányolás helyszíne. Kincaid szerint

11 Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Oxford, 2005, 32.

12 Uo., 31.

13 Uo., 51.

14 Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York, 2000, 5.

15 Uo., 5, 6.

16 Terry Gifford, *Pastoral*, Routledge, London – New York, AppleBooks, 2001, 264, 265.

17 Uo., 303.

Kolumbusz óta „a kert világa megváltozott”, és „így kezdődött az a világ, amelyben most élünk”. [xvii.] A gyarmatosítás és a transzatlanti rabszolgaság összefonódó történetét áttekintve a kertészkedést „a birtoklás aktusaként” [xvi.] határozza meg, így a kertész birtoklását összekapcsolja az erőforrások kitermelésének, a tőkefelhalmozásnak és az ültetvényrendszernek az összefonódó rendszereivel. Ugyanakkor az „igazi faiskolást” olyan kertészként definiálja, „aki a kertészkedési évben legalább egyszer késztetést érez arra, hogy legalább egy növényt teljesen birtokba vegyen”, kizárva a pusztai vásárlást [32.]. Később kifejti, hogy ezt a késztetést a „vágynyakozás bonyolult állapota” hajtja, nevezetesen egy virágzó növény „felfedezése” és elbirtoklása természetes környezetéből, majd megszelídítése a kertben [32.]. Röviden tehát a maggyűjtés végeredménye a növény deterritorializációja. Noha osztja és részt vesz a botanikusok azon vágyának kielégítésében, hogy „[a] terep minden négyzetméterét [...] átvizsgálják, hogy egyetlen kertbe való növény se maradjon ki” [32.], ugyanakkor elhatárolódik „osztályozó és megszerző” céljaiktól.¹⁸

Kincaid kertje nem távolítja el őt a tőke, a piacgazdaság, az áruforgalom világától, pasztorális gyönyöre feszültségekkel terhes. Készséggel elismeri, hogy a kertészkedés „abszolút luxus”, és élvezi „a semmi jelentőséggel nem bíró panaszkodás finomságát”.¹⁹ Ahogy ő fogalmaz: „Én a hódító osztályhoz csatlakoztam: ki más engedhetné meg magának ezt a kertet — egy olyan kertet, amelyben olyan dolgokat termeszt, amelyeket sokkal olcsóbb lenne megvenni a boltban”.²⁰ Botanikai ismeretei, magkatalógusai és kertészkedése a birodalmi kert tudományos örökségéből merít. A rabszolgák botanikájával kapcsolatos ismereteinek hiányát, úgynevezett „tudatlanságát” azzal indokolja, hogy „valójában csak azt a tényt tükrözi, hogy amikor a Karib-térségben élt, a leigázott osztályhoz tartozott, és egy leigázott helyen élt”.²¹ Ezen objektív korlátozó körülmények alapján – az író nő fekete kertészként a karibi talajtól és népe növényismeretétől való elszakítottasága miatt – mindvégig amellel fogok érvelni, hogy a fehér botanika olvasása, ismerete és tudása a fekete és őslakos földnélküliség, illetve a földről alkotott gyarmati koncepciók elsőbbségét tükrözi az Egyesült Államokban. A birodalmi botanika alapos ismeretének megítélését tovább bonyolítja az a tény, hogy a botanikus kerteket, hagyományokat és a jogfosztottak tudását kisajátította az „ökológiai imperializmus” rendszere, ahogyan Alfred Crosby környezetértörténész nevezi.²²

Azok a kritikusok, akik Kincaid ambícióját, hatalmát, akaratát és erejét gyarmati trópusokként értelmezik, figyelmen kívül hagyják a fekete ökofeminista kertészeti hagyományokat, beleértve olyan fekete amerikai írónőket, mint Zora Neale Hurston, Alice Walker és Fanny Lou Hamer.²³ Azt állítom, hogy Kincaid kertje megvalósít egy fekete feminista „a lehetőségek iránti tiszteletet — és az akaratot, hogy megragadjuk

18 Didur, *I. m.*, 179.

19 Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2011, 22.

20 *Uo.*, 123.

21 *Uo.*, 120.

22 Alfred Crosby, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2004.

23 Az ökofeminizmus jelentőségét, kialakulását és irányultságait ismerteti és értelmezi a magyar olvasó számára Federmayer Éva, *Ökofeminizmus: női kalauz az ökológiai-társadalmi összeomlás elkerüléséhez*, Imágó 2019/4., 58–75.

őket”, és nem egy szabályozandó és kormányozandó terep arra, hogy tőkét termeljen.²⁴ Sylvia Wynter jamaikai filozófus *Novel and History, Plot and Plantation* című írását követve a parcella [*plot*] és a parcellázás [*plotting*] a karibi rabszolgák túlélésének, ellenállásának és kulturális megélhetésének alternatív lehetőségeit testesíti meg. Ahogy Wynter írja, „az ültetvényesek a profit maximalizálása érdekében a rabszolgáknak olyan parcellákat adtak, amelyeken élelmiszert termelhettek, hogy saját magukat táplálják”.²⁵ Ahogy tovább magyarázza, az ültetvény és a parcella közötti „beépített konfrontáció” elkerülhetetlen; a „plantációcénben” a piaci rendszer és a piaci értékek szemben állnak a parcellarendszer által művelt „hagyományos értékekkel-használati értékekkel”, az „afrikai hagyományos társadalmak által létrehozott értékekkel”.²⁶ Ezek a hagyományos afrikai értékek a pasztorált a föld iránti ököcentrikus elkötelezettséggel ruházzák fel, a természet kizsákmányolásának és rombolásának engedélyezése helyett.

Kincaid kertje a Wynter által parcellának nevezett kert utódja. Visszhangozva Walkernek az anyja kertjéről szóló leírását, Kincaid is kertészként azonosítja anyját, akinek mindennapi gondtalan gyümölcs- és zöldségtermesztési munkája, a növények feletti „egyfajta isteni uralma” megtestesíti a fekete kulturális munka- és ellenálló képesség különböző formáiban megnyilvánuló pasztorális örökséget. [xv.] A szerző hangsúlyozza, hogy anyja kertje kívül esik az ültetvényes rendszerre jellemző szabályozott, irányított, kötelező háziasításon: „[az anya] számára a vad és a művelt egyenlő volt és mégis külön, együtt és külön”. [xiii.] Az anyja kertjének feminista fekete ökológiája és a növénygyűjtés mint a biodiverz élelmiszerek és növények előállításának folyamata a szeretet, a táplálkozás és a gyógyítás egymásba fonódó gyakorlatait valósítja meg: „Úgy emlékszem, hogy a legtöbb szeretet, amit anyámtól kaptam, akkor jött, amikor beteg voltam. Olyan szép képet és emléket őrzök róla, ahogy árpavízzel teli csészékkel lebeg felettem [ez a kanyaró ellen volt], és ahogyan olyan gyógynövényekből [bokorból] készült teát ad nekem, melyeket ő maga szedett, és lassan áztatott [ez a számarköhögés ellen volt]”. [xii.] Kincaid élethosszig tartó törekvését a pasztorál élményre a „hely, ahonnan jött” inspirálja, az anyai kert és az annak szépsége utáni vágyakozás táplálja, kutatva a kertészkedés, a kertgondozás gyakorlatából fakadó élményeket. [xvi.] Műve gyönyörű kísérlet arra, hogy színre vigye a raciólis kapitalizmus diktátumaiba belegabalyodó fekete nőnek a tulajdonhoz, a vágyhoz és a földhöz való, a megszokottól eltérő viszonyulását. A kertészkedéssel az adott helyen való meggyökerezést valósítja meg az afrodiaszporikus szubjektum elmozdulásának és helynélküliségének ellensúlyozására, miközben a hely megteremtése a szeretet és az emlékezés gyakorlataként valósul meg. Roane a *Plotting the Black Commons* című

24 Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose*, Open Road, New York, Apple Books, 2011, 470.

25 Sylvia Wynter, *Novel and History, Plot and Plantation*, Savacou 5., 1971, 95–102, 99.

26 Uo., 99. A plantációcén [*plantationocene*] az antropocénnel és a [raciólis] *kapitalocénnel* versengő, ugyanakkor egymással átfedésben levő koncepció a környezeti válság értelmezésére, mely úgy definiálható, mint „az ember által gondozott különböző típusú farmok, legelők és erdők pusztító átalakulása kitermelő és zárt ültetvényekké, amelyek a rabszolgamunkára és a kizsákmányolt, elidegenített és általában térben szállított munkaerő más formáira támaszkodnak”. Lásd Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, *Environmental Humanities* 2015/1., 159–165. Lásd még Federmayer Éva – Szigeti Attila, *A kapitalocén – avagy mibe kerül az olcsó természet?*, *Fordulat* 25. [2019], 54–78.

írásában jelentős érvekkel támasztja alá, hogy a rabszolgasorban élő és a felszabadulás utáni fekete közösségek lázadó és menekülő parcellázási gyakorlatai episztemológiai lehetőségekkel és horizontokkal teli földrajzi identitásokat artikulálnak.²⁷ A parcellázás ilyen gyakorlatait tekintetbe véve azt állítom, hogy Kincaidnek a nepáli természettel való pasztorál találkozása – amelyet az ökológiai imperializmus nem vagy kevésbé érintett, mint szülőhelyét, illetve jelenlegi otthonát – bensőséges és tudatos kapcsolatot alakít ki a környezettel.

Elidegenedés, szorongás és öröm: pasztorál kísérletek

Kincaid azért engedheti meg magának ezt a nagyszabású himalájai utazást, mert ismert íróként, amatőr botanikusként és gyakorlott kertészként a *National Geographic* finanszírozza a távoli, háromhetes és költséges maggyűjtő expedíció történő részvételét és útikönyve megírását. E nagyvonalú támogatás egyben biztosította a kiváltságos amerikai utazói státuszt, így a szerző útja során hódolhatott a természet- és növénymegfigyelés iránti pasztorális szenvedélyének. Ugyanakkor egy fekete nő számára rendkívül szokatlan, hogy magokat gyűjtő útra induljon Nepálba. Az afrikai diaszpórában élő nők kockázatos, ellenőrzött és korlátozott mozgását figyelembe véve Kincaid pasztorál elvonulása, mely Gifford nyomán a himalájai tájban történő „alapvető pasztorál mozgásnak” nevezhető fantasztikus lehetőség.²⁸ A karibi amerikai író rendkívüli képességeire és ambivalens helyzetére épülő utazás a racialis kapitalizmus globális rendszerén belül valósult meg. Anna Tsing antropológus macutake gombát (foltostönkű gyűrűspereszket) gyűjtőkről szóló, nagy hatású beszámolójából kiindulva egyetértek azzal, hogy a birodalom peremvidéke jó kiindulópont a természet felé forduláshoz és a pasztorál élet alternatív változatainak kereséséhez, ezért írásomban a Himalája tájvidékét e kapitalista rendszer peremvidékeként értelmezem.

Kincaid azt állítja, hogy a „távoli dolgok” szeretete miatt a saját kertje iránti megszállottsága nélkül is elment volna erre az útra [7.]. A himalájai táj szépsége az utazás több pontján felkiáltásra és csendre, megállásra és elcsendesedésre készíteti: „Csak látni, ahogy a föld felfelé gyűrődik, csak megtapasztalni a fizikai világot mint a függőlegesek végtelen sorát, amely felfelé megy, majd lefelé – [...] — csendessé tett” [77.]. Kincaid tájsejtelmetére mindennek a tiszteletteljes, áhítatos és örömteli befogadása jellemző, valamint nyitottság, fogékonyság és képesség a helybe és a természeti környezetbe való mély belehajlás iránt. Átadja lényét az egyes pillanatok „gyönyörű egyediségének”, részévé válik a térnek és az időnek, a látvány szépségének, mindannak, ami körülveszi [66.]. A környező dolgok iránti határtalan szeretetét és kitágult önreflexióit fejezi ki, amikor azt mondja: „Minden egyes növényt, az út minden egyes új kanyarulatát, az időjárás minden egyes új fordulatát, a hidegtől a melegig és aztán vissza, minden egyes új sziklacsoportot annyira magával ragadónak, annyira újnak találtam, és az újdonság annyira magával ragadó volt, és annyira magyarázatra szorult számomra minden egyes dolog, hogy gyakran sírva fakadtam, olyan kérdésekkel gyötörve magam, mint például: mi vagyok én, és mi az előttem lévő dolog”

27 J. T. Roane, *Plotting the Black Commons*, Souls 2018/3., 1–24.

28 Gifford, *l. m.*, 18.

[135.]. A gyarmati botanikusoktól eltérően, akiknek világteremtése az „egzotikus” fauna és flóra kategorizálásától és domesztikálásától függ, Kincaid az emberi korlátokon túllépve a természeti szépség elérhetetlen és leírhatatlan formája előtt nyitja meg magát. Ezt az új érzékelések és képzeletek, szenvedélyek és kapcsolatrendszerek, szemléletmódok és életmódok felé való fordulást annak a pasztorál folytatásaként és kiterjesztéseként értelmezem, amit Saidiya Hartman a fiatal fekete nők radikális városi szépségkísérleteinek nevez: „[a] szépség nem luxus, hanem a lehetőség megteremtésének módja a bezártság terében, a megélhetés radikális művészete, borzalmas voltunk felvállalása, az adott átformálása. Ez a díszítés akarása, a barokk iránti hajlam és a túl sok szeretete”.²⁹ Kincaid vermonti kertje a hartmani városi szépséggyakorlataihoz hasonlóan a racialis tér szorításából történő kilépési törekvés, a fehérek által meghatározott valósággal történő szembeszegülés egyfajta módjaként ragadható meg. A későbbi elemzések annak igazolására fókuszálnak, hogy a himalájai expedíció során Kincaid élményei hatására ténylegesen kilép a racializált térből, és ezzel a kint létezésének egy új, a társas-társadalmi, racialis, faji és tudati korlátokat lebontó új lehetőségét éli meg. A fehér pásztori hagyománytól eltérően tehát a természeti szépség ily módon való megtapasztalása a túlélés eszközeként értelmezhető és a földhöz való nem kizsákmányoló viszonyt jelentheti.

Kincaidet annyira lenyűgözi minden természeti újdonság egyedülálló és félelmetes szépsége, hogy nyelve „elakad”, és azon tűnődik, vajon egyáltalán valóságos-e [136.]. Amikor például meglátja a titkos tavat, „egy rejtett tó, amelyet csak a hágóról lehetett látni”, az egyszerű, váratlan, érintetlen szépség miatt úgy érzi, „mintha feloldódna” [138.]. A feloldódásnak ez az érzése azonban nem vált ki belőle félelmet vagy szorongást, csak az önátalakulás, a „teljes elfogadás” és a minden iránti szeretet kilátását hívja elő [102.]. Ilyenkor úgy érzi, hogy elmosódik a határ önmaga és érzékelésének tárgyai, önmaga és a mindennapi élete között. Feltör tudatából az emlék, hogy az áldatlan viharban majdnem megsemmisült a sátra, és hirtelen rádöbben, arra, hogy mennyire „szerette [a] sátrát, és valószínűleg meghalt volna érte, és [most] annyira örül, hogy a dolgok nem jutottak ideig”. [20–21.] A dolgoknak, az élőlényeknek, az embereknek, az életnek ez a végtelen és megmagyarázatlan szeretete a növényekkel és magvakkal, tárgyakkal és emberekkel való találkozásai-ban bontakozik ki – ezeket Anna Tsing antropológus polifonikus nyaláboknak [más szóval asszamlázsoknak] nevezi. Vagyis olyan fajok közötti összefonódásokról van itt szó, amelyekben nem emberi és emberi entitások kapcsolódnak össze. Az ilyen összefonódásokba bonyolódva Kincaid elveszíti önmagát mint önmagát birtokló individuumot, és ebben a tárgyitalan és önzetlen állapotban boldogságot érez: „Nem vágytam semmire; egészen elveszettnek éreztem magam, és ez az érzés egy másik érzéshez – boldogsághoz – vezetett” [102.]. Így nyúl az örömhöz, gyakorolja és ápolja azt, de nem a pásztorelet elidegenedett, áruvá tett és nyugati kielégülését érzi, hanem a pasztorál élet „örömét éli meg, amely csak akkor jöhet létre [számára], ha másokkal megosztott, ha közös, ha evilági és hétköznapi”.³⁰

29 Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, Norton, New York, 2020, 33.

30 Ashon Crawley, *The Lonely Letters*, Duke University Press, Durham–London, 2020, 55.

Emellett Kincaid útleírása megkérdőjelezi az érzelmekutatások (*affect studies*) úttörőjének, Sianne Ngai-nak a szorongás végső soron nemi alapú és testetlen természetéről alkotott elképzelését, amelyet Sigmund Freud, Herman Melville, Alfred Hitchcock és Martin Heidegger műveiben a „férfi tudáskereső megkülönböztető, mégis alapvető lelkiállapotához” kapcsol.³¹ Ngai számára a szorongás megmenti a férfi szubjektumot a „borzalmas közterektől” és „a radikális jelentéktelenség vagy negativitás helyeitől”; ez az „averzív elfordulás aktusa” végül „helyreállítja és végső soron érvényesíti az elemző szubjektum vizsgálódásának pályáját”.³² Kincaid pasztorál elbeszélésében azonban a szorongás nem a fehér férfi értelmiségi ellenszenvének a jele, hanem a posztkoloniális szubjektum félelmének felismerése a tájhoz való normatív viszonyok alternatívái felé való elmozdulás és azok gyakorlása során. Dan Hinkley botanikus, kertész és Kincaid régi barátja e-mailt küldött Kincaidnek az útra alkalmas ruhák hosszú listájával, ami aggodalomra készítette Kincaidet. A szorongás azonban soha nem segít, jegyzi meg ironikusan Kincaid, tudomásul veszi, majd figyelmen kívül hagyja ezt az érzést [12.]. Nepálban is tapasztalt folyamatos szorongása a testi kényelmetlenséghez, az elemeknek való kitettséghez és az örömhöz kapcsolódik: „Ez csak a saját szorongásom, a saját nyugtalanságom, a saját unalomérzetem, a saját személyes törekenységem tükörképe volt. Soha életemben nem éreztem magam ennyire kényelmetlenül, ennyire kifordulva a bőrömből, és mégsem kívántam egyszer sem elmenni, egyszer sem bántam meg, hogy ott voltam” [27.]. Ngai felfogásával szemben, aki a szorongást az intellektussal hozza összefüggésbe, Kincaid idegességét a tájba ágyazottsága miatti testi kitettségének, sebezhetőségének, élő teste fizikai kiszolgáltatottságának, az esetenkénti puszta állatiasságának affektív tudataként jellemzi.

A posztkolonialista Pramod Nayarral ellentétben, aki szerint a szerző „az útirajzot kevésbé az örömmel, mint a szorongással szenteli, és inkább a bizonytalanságnak, mint a bizalomnak ad teret”, én amellett érvelek, hogy Kincaid szorongása nem áll a pasztorál öröm útjában.³³ Hiszen annak ellenére, hogy [vagy éppen azért, mert] kényelmetlenül érzi magát, „tudja, hogy a legcsodálatosabb élményben van része”. [27.]. A kellemetlenségnek ez a tudatos, szándékos megengedése és elfogadása mint a föld felé való tájékozódás és a földdel való együttérzés módja, megtestesíti Ashon Crawleynak a folyamatos öröm gyakorlatát, mely Crawley állítása szerint valami olyasmi, amire a fekete emberek naponta törekszenek.³⁴ Bár az öröm nem valami könnyen elérhető, megtartható vagy elbeszélhető dolog, Kincaid úgy dönt, hogy részt vesz annak folyamatos kibontakozásában, „nem hagyja, hogy a félelem az útjába álljon” [101.]. Ahelyett, hogy a szorongás és az öröm idealizált kettősségét erősítené, jellemzően egy sor egybeeső érzelmeket ábrázol. Gúnyosan megjegyzi például, hogy „szegény szeme, amelyet a szorongás, a csodálkozás és a különös boldogság kombinációja befolyásolt [...] nem láthatta a gyümölcssevő denevéreket”, amelyeket annyira szeretett volna látni [22.]. Érzései megzavarják a „gyarmati tekintet” „létfontosságú szerepét”, amely az őshonos állat- és növényvilágot kiállítási tárgyakra

31 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard UP, Cambridge, 2005, 247.

32 *Uo.*, 245, 247.

33 Pramod K. Nayar, *Mobility and Anxious Cosmopolitanism. Jamaica Kincaid's Among Flowers*, *Transnational Literature*, 2013/1., 1–15., ProQuest, 4.

34 Crawley, *l. m.*, 148–149.

redukálja, ehelyett egy érzelmi alapú pasztorál válasza mutat rá, amely magában foglalja saját természetbe ágyazottságát.³⁵

A fizikailag komoly kihívást jelentő túrára történő felkészülés érdekében Dan tanácsára elkezd futni, súlyokat emelni és egy kövekkel teli hátizsákkal sétálni. Mind-ezen fizikai, mentális és érzelmi tréning ellenére megállapítja, hogy „egyszerűen nem értette, hogy milyen gyaloglást követeltek meg tőle” [59.]. Elgondolkodva „azon a könnyedségen, amellyel hozzászólt, hogy Amerikában bárhová, mindenhová mehet”, készségesen elismeri, hogy Amerikában az autózás, a kényelem és a tér-idő-beliség elválaszthatatlanul összefonódnak.³⁶ [58.]

A viszonylag műveletlen himalájai táj azonban másfajta helyérzetet kínál számára, és alapvetően megváltozik, hogyan mozoghat ebben a térben: „a gondolat, hogy valóban el kell juttatnia önmagát egyik pontból a másikba, saját erőfeszítéssel, nehezen volt befogadható” [58.]. El kell engednie a táj átjárhatóságának pasztorál fantáziáját, mert nem tud „csak úgy átsétálni a dombokon és a fákon [...] mintha azok engednének” [107.]. Ehelyett követi Sunamot, a fő serpát, aki feltérképezi az útvonalakat, és eldönti, hol táborozzanak le éjszakára; a helyi ösvényeket járja, gyalogosan halad, megkerülve és áthaladva a hegyeken, völgyeken, erdőkön és mezőkön. Hasonlóan a Hedangna falun áthaladó fiatal nőhöz, aki hat napot gyalogolt a falujából a nagyvárosba és vissza egy zsák sóval a hátán; az a fajta gyaloglás, amelyet neki kell végrehajtania, az őslakos életformák és mozgásmódok mintájára történik. A folyamatos, a földdel kapcsolatos gyakorlatok megtanítják őt az őslakos ontológiákra, episztemológiákra és értékekre, „a hatalmas különbségre az elvárásom, az észlelésem és a valóság között; arra, ahogy a dolgok valójában vannak” [143.]. A gyarmati letelepedési módoktól való elidegenedése így lehetővé teszi számára, hogy eltávolodjon a föld kizsákmányolásától, és megtanulja azt, amit Jobb Arnold föld-affektusnak nevez, egy olyan pasztorál viszonyulásnak, amely egyszerre alapul a helyen és a mobilitáson.³⁷

A kötetben szereplő térkép ellenére sem tudja feltérképezni, ellaposítani vagy totalizálni az átláthatatlanul sűrű, nem nyugati tájat. Amikor Kincaid megkérdezi Sunamot, hogy mi a neve az előttük lévő hatalmas hegynek, Sunam azt mondja: „Ez nem hegy, ez egy domb, és nincs neve” [63.]. Emlékezteti Kincaidet arra, hogy a táj nem az övé, nem kategorizálhatja vagy nem nevezheti el, amitől „igazán csendessé válik” [63.]. Mint mondja, „a táj a Himalája hegység lábánál kissé elnémította a nyelvet, talán véglegesen” [136.]. Csendje a földhöz való érzelmi viszonyulásának jele, a föld-affektus kiterjesztése. Kincaidnek a nepáli tájjal való testet öltött, energikus találkozása kapcsolódik „az őslakos népek szellemi és politikai történelméhez és hagyományaihoz, amelyek értékei és gyakorlatai régóta a föld-alapú kapcsolati

35 Subhanku Kochar – M. Anjum Khan, *Environmental Postcolonialism. A Literary Response*, Lexington Books, London, 2021, 11.

36 Meglehető módon nem reflektál arra, hogy az Egyesült Államokban fekete bőrű alanyként bármilyen veszélyt érzett volna autózás közben.

37 „A földön alapuló, megtestesült lét- és tudásmódokban megalapozott múlt tapasztalati és kapcsolati érzések, amelyek az emberi és az emberen kívüli szereplők között léteznek”. Jobb Arnold, J. *Feeling the Fires of Climate Change: Land Affect in Canada's Tar Sands = Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, eds. Bladow, K., and Ladino, J. K. U of Nebraska Press, Lincoln, 2018, 96-115. 98

ontológiákra összpontosítanak”.³⁸ Ebből a perspektívából a földhöz és az őslakosok földalapú tudásához való kötődése affektív módon szerveződik: „Nepálban nincsenek dombok, nincsenek rétek, nincsenek völgyek, csak olyan dolgok vannak, amelyeket domboknak, réteknek és völgyeknek lehetne nevezni, mind apró megszakítások, kis zavaró tényezők egy olyan tájban, amely csupa hegy” [63.]. Ahelyett, hogy a földet pasztorál mítosszá, birtokká vagy területté változtatná, a serpák inkább megtanítják neki Glen Coulthard őslakos kutató etikáját „a földről mint a kölcsönös kapcsolat módjáról [...] arról, hogy az életünket egymáshoz és a környezetünkhöz viszonyítva, tiszteletteljes, nem uralkodó és nem kizsákmányoló módon éljük”.³⁹ Az ökokritikus Jonathan Bate kifejezésével élve, a heideggeri „lenni hagyás” [*letting-be of Being*, az eredetiben: *Gelassenheit*] lehetővé teszi a föld pasztorál ábrázolását, amelynek Kincaid része, de amelyet nem birtokol.⁴⁰

Az elején Kincaid még emlékszik „arra az érzésre, hogy egy vermonti hegyvidéki faluban élt”, azonban ahogy az utazás folytatódik, egyre nehezebben őrzi meg „azt az érzést, hogy ki volt” [24, 20–21.]. Azt feltételezi, hogy „érezte azt az elidegenedettné nevezett dolgot”, amelyet W. E. B. Du Bois a fekete élet pszichés traumájaként fogalmazott meg, „de olyan kellemes, olyan érdekes, olyan álomszerűen irritáló volt, hogy olyan messze voltam mindentől, amit ismertem” [2–3.]. Bár Kincaid elidegenedése egyfajta pasztorál elvonulást jelent, ez nem nosztalgikus menekülés a múltba, és nem is szándékos „visszavonulás a politikától egy látszólag esztétikus tájba, amely mentes a konfliktusoktól és feszültségektől”.⁴¹ A fekete pasztorál módban rejlő elidegenedés inkább a feketeellenes ökológiáktól való eltávolodást és a szabadság megélését tükrözi: „szabadság a világtól, szabadság az emberiségtől, szabadság mindenkitől [beleértve a fekete ént is]”.⁴²

Amikor Kincaid elhagyja Topke Gole-t, egy szent helyet a szent tónál, így vélekedik: „Egy utolsó pillantást vetettem rá, azzal a gondolattal, „hogy „nem fog sokáig tartani, amíg el kezd kételkedni abban, hogy valaha is jártam ilyen helyen”.⁴³ [155.] Amint korábban említettem, a fekete pasztorál kísérlet arra, hogy kiterjessze a „feketék kint-ről” [*Black outdoors/outside*] való gondolkodását, egy olyan életmódot, amely túllép a bent és kint bináris felosztásán, amely a fehérek által uralt világ brutális bezártságát strukturálja.⁴⁴ Hartman szavaival élve: „az abolocionizmus kritikai hagyományának [része], hogy belül a kintről való gondolkodásra sarkalljon, [...] a bezártság brutális ugyan, de a gyakorlat mindig megtalálja a módját annak, hogy ezen a téren belül egy

38 *Uo.*, 102.

39 Glen Coulthard, *Red Skins, White Masks. Rejecting the Colonial Politics of Recognition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2014, 60.

40 Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Picador, London, 2000, 264, 282.

41 Gifford, *I. m.*, 11.

42 Frank B. Wilderson III., *Red, White, and Black. Cinema and the Structure of US Antagonisms*, Duke University Press, Durham–London, 2010, 23.

43 Ahogy a maggyűjtésből kiderül, a táj szépségéhez való érzelmi viszonya felszabadítja annak spekulatív energiáit, és „valóban úgy érzi magát, mintha a valótlanban, a varázslatosban, a rendkívüliben [lenne]” [18.].

44 A „fekete kültér” jelentéséről bővebben, lásd J. Kameron Carter – Sarah Jane Cervenak, *The Black Outdoors. Humanities Futures After Property and Possession*, Humanities Futures Blog of the Franklin Humanities Institute, 2017, <https://humanitiesfutures.org/papers/the-black-outdoors-humanities-futures-after-property-and-possession/>

kintet termeljen”.⁴⁵ Ebben az értelemben Kincaid pasztorálja a racialis kapitalizmuson „kívül” lévő teret hoz létre, vagy legalábbis „kívülről való gondolatot” alkot, miközben Kincaidet belül fogva tartják. Azonban, mint láthatjuk, pasztorálja nem egyszerűen e kapitalizmus *perifériájáról* és/vagy *belsejéből* meséli el a *kintet*. Miközben a periférián van, pillanatokra képes az antropocentrikus térből is kilépni. Sőt a *bent* gondolatával is foglalkozik. Fenti megjegyzése [*nem fog sokáig tartani, amíg kételkedni fogok abban, hogy valaha is jártam ilyen helyen*] nyilvánvalóvá teszi, hogy Kincaid számára lehetetlen, hogy ne vetítse előre ennek a megtapasztalt és átélt pasztorál *kintnek* a határait vagy a befejeződését. A *kintet* ugyanis mindig kísérti az afrikai diaszpóra kényszerű mozgása: a földrajzi elszakadás, a helyrehozhatatlan veszteség és a pszichikai megszakítás. Kincaid a pillanatban van, a földdel való kapcsolat érzelmi állapotát testesíti meg, de jelenét a jövő aggodalmai is behálózzák, ahonnan a jelen pasztorál menedéke irreálisnak és visszavonhatatlanul elveszettnek tűnik.

Egy pasztorál közösség: a túlélés együttműködő formái

Amikor Kincaidnek a serpákhoz való viszonyát tárgyalják, a legtöbb kritikus arra a jelenségre összpontosít, amikor nemcsak hogy nem érdeklődik a helyiek neve iránt, hanem arroganciájában „Szakács”-nak, „Asztal”-nak és „Szeretlek”-nek nevezi őket, miközben azt állítja, hogy „ez egyáltalán nem a hatalom és a hatalom nélküliek közötti viszony tükröződése”, hanem „csupán saját szorongásának tükröképe”. [27.] Míg Nayar ezt „a posztkoloniális világban Kincaid gyarmati örökségének legszörnyűbb megnyilvánulásának” nevezi, amely „a kiváltságos fekete első világbeli” pozícióját testesíti meg,⁴⁶ én azt állítom, hogy a hatalmi és társas-társadalmi viszonyok a valóságban sokkal bonyolultabbak voltak. „Gondatlansága, arroganciája és tekintélye” mellett Kincaid szorongása, a helyi idegenvezetők iránti tisztelete és a tőlük való függése is motiválta a teherhordókhoz fűződő viszonyát.⁴⁷ Feltételezésem szerint az eredeti nevek elsajátítását a nyelvi, az esetleges kiejtési nehézségek miatt is kerülhette, helyette ösztönösen használta a serpák megkülönböztetésére a névadás hagyományos módjait, a munkamegosztásban betöltött szerepet vagy használati tárgyat, illetve a serpák olyan emlékezetes nyelvi megnyilvánulásait mint pl. a „szeretlek”. Ez utóbbi kifejezést ugyanis a serpa Kincaid fiával folytatott telefonbeszélgetéséből emelte ki és mondta vissza gúnyosan Kincaidnek. Így kapta meg ez a bizonyos serpa a „Szeretlek” nevet. Az útinapló során Kincaid világossá teszi, hogy a növénytermesztők személyes serpái és a hordárok „fontosak a biztonságuk és az általános jólétük szempontjából” [27.]. Ezért a pasztorál látásmódja elutasítja, hogy „az idill fokozása érdekében eltörölje a munkásokat”, és világossá teszi, hogy „esztétikai élvezetét” a földet lakó őslakosok munkájára alapozza.⁴⁸ Szolgáltatuk minden részletének felsorolása nélkül elég, ha

45 Saidiya Hartmant idézi Carter–Cervenak, *I. m.* Az angol eredetiben így szerepel: „[P]art of what a critical tradition of abolition [does] is produce a thought of the outside while on the inside [...] the enclosure is brutal but the practice is always finding a way to produce an outside within that space.”

46 Nayar, *I. m.*, 6.

47 *Uo.*

48 Buell, *I. m.*, 145.

annyit mondunk, hogy a serpák terepismerete nélkül a maggyűjtők elvesztek volna az ismeretlen és sokszor ellenséges tájban; nem tudtak volna tárgyalni a maoistákkal, akik túszul ejtik őket, vagy nem tudták volna, hogyan ássanak árkokat, hogy távol tartsák az esővizet a sátraiktól. Mindent összevetve, a bennszülött, őshonos idegenvezetők támogatták a maggyűjtőket a nehéz körülmények között, nagylelkűen és kedvesen kielégítve szükségleteiket. Pontosabban Sunam, a serpa vezető, akinek a nevét Kincaidnek nem esik nehezebb később sem felidézni, gondoskodott róla, „amikor csak nehéz volt a helyzet” [135.]. Gondoskodott róla, hogy a kimerítő gyaloglás alatt soha ne maradjon le vagy tévedjen el, és megvédte a helyieknek azoktól a mikroagresszióitól, amelyek fekete nőként érthették [azzal, hogy úgy tett, mintha nem beszélne a nyelvjárásukat, nem értené a rá vonatkozó kényelmetlen kérdéseiket]. Bár Kincaid leírásai a hordárokkal való kapcsolatáról első látásra naivan leegyszerűsítettnek tűnhetnek, pasztorális idealizmusa átítatódik az antipasztorál ellenzéki jellegével.⁴⁹

Kincaid elbeszélésében a hordárok lázadásának őszinte ábrázolása, az utazók befogadásának elutasítása a pasztorálhoz nem illő fontos momentum. Bár az ingerült növényvadászok dühösen követelik a hordároktól, hogy térjenek vissza, táborozzanak ott, ahol ők akarják, a hordárok ezt megtagadják, és ezzel felborítják a hatalmi viszonyokat, a „gazdagok és szegények közötti szép viszonyt”, amely a „régii pasztorélet alapvető trükkje”.⁵⁰ Kincaidet elgondolkoztatja az utazók és hordárok közötti affér. Bár az utazók hozzászórtak saját országukban a kényelemhez, a viszontagságos körülmények között nem tudták kirúgni az őket kényelmetlen helyzetbe hozó hordárokat. Kénytelenek voltak tudomásul venni, hogy a hordárok pótolhatatlanok, nélkülözhetetlenek a nepáli túlélésükhöz és céljukhoz [84.]. A rá jellemző ironikus hangnemet használva Kincaid kigúnyolja a társadalmi egyenlőtlenséget és a munkamegosztást, amely egyébként a pasztorál műfaj létrejöttének és létének előfeltétele. William Empson kifejezésével élve: Kincaid nem hajlandó megjátszani a régi pasztorál életre jellemző „ironikus alázatot”⁵¹ [210.]. Felismeri, hogy az egyenlőtlen hatalmi helyzet felbomlott: az európai és amerikai utazók „azt kívánták, hogy Sunam rúgja ki a hordárokat. De még ha akarná sem tudná. Nem voltak más hordárok a környéken” [84.]. Inkább a nyugati burzsoá jogosultsági formákkal ruhazza fel magát, nevetségessé téve a régi pasztorál érzékenységét.⁵² Útibeszámolója feltárja a pasztorál-reprezentáció középpontjában álló globális hierarchiákat, „a teremtett igazságtalanságokat [... melyek] odavezettek, hogy [a túrázók] ott vannak, a serpáktól függenek”, miközben a serpákat a neoliberális munkás helyettesíthetőségén és eldobhatóságán kívülre pozicionálja [84.].

Kincaid a kultúrák közötti uralommentes kommunikációnak egy olyasmi modelljét tételezi, mint a vevő és az eladó közötti valódi kölcsönös függőség, amikor elmeséli „[a] rászoruló, függő növénygyűjtők és a nepáliak kis közösségét, akiknek a támogatása nélkül nem tudtak megélni”⁵³ [81.]. Miközben fontos, hogy a nepáliak

49 Nincs elég helyem arra, hogy a Kincaid fekete pasztoráljában szereplő egyéb anti-pasztorális jegyekről beszéljek, például a piócamezón töltött éjszakáról, a maoista gerillák fenyegető jelenlétéről vagy Dan halálfélelméről a remegő bambusz hídon.

50 William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Chatto & Windus, London, 1935, 11. <https://quod.lib.umich.edu/g/genpub/AEH5661.0001.001?rgn=main;view=fulltext>

51 Empson, *l. m.*, 210.

52 *Uo.*

53 Jelenleg nem tudom felmérni a túraipar környezeti hatásait, illetve azt, hogy a helyi túravezetők milyen mértékben kénytelenek részt venni ebben. Bár a himaljai ökokrizis elméletét megcáfolták,

kiszolgálják, vendégül látják és gondoskodnak az utazókról, az itt élők ragaszkodnak a mindennapi rutinjukhoz, az igényeikhez és szükségleteikhez is. Az út során a helyiek valósága végig különbözik a túrázókéétól. Az őslakosok „nagyon elmerülni látszottak életük valóságában”, és ahogy Kincaid visszaemlékezik, „mi nem voltunk részei ennek” [112.]. Az utazók például korán lefekszenek, és a hordárok nem hívják meg őket, hogy „fenmaradjanak, igyanak, énekeljenek és táncoljanak az általuk előadott zenére” [154.]. Ebben az értelemben Kincaid pasztorál élménye a táj interetnikus konfliktusainak és feszültségeinek tudatosságát fejezi ki; elutasítja a pasztorál élményt „mint a telepes-kultúra expanziójának idilli arcát” és a kizsákmányoló posztkoloniális turizmust.⁵⁴ Arra törekszik, hogy a pasztorál szépségkeresést összeegyeztesse a föld lakói és a kulturális különbségek iránti tiszteletével és toleranciájával. Még akkor is, amikor az utazók jelenléte, idegensége és mássága – különösen az ő racializált személye – a helyi lakosság vizsgálódásának és toladó tekintetének teszi ki őket, Kincaid normalizálja e kellemetlenségeket a globális egyenlőtlenségek, az őslakosok földje és szuverenitása fényében: „Furcsa érzés volt, de egyben igazságosnak is tűnt: mégiscsak az ő országukban voltunk, és az ő tájukat néztük” [38.]. Pasztorál írása így az emberek és a környezet sokféleségének és különbözőségének elfogadását és tiszteletét kínálja, szemben a régi/gyarmati pasztorállal, amely megköveteli, romantizálja és/vagy láthatatlanná teszi a megfosztás sajátos formáit.

A fekete pasztorál multitemporalitása

Nayar a növényvadászok, például Joseph Hooker idézése alapján azt állítja, hogy Kincaid „a növénytermesztés – és a nyugati növénygyűjtés és -ültetés – kulturális bennfentese”, aki az egzotikum pasztorál domesztikálását végzi vermonti kertjében [8.]. Amint azt korábban tárgyaltuk, ez az olvasat nem reflektál az afrodiaszporikus népek traumatikus elszakítására a földtől, valamint a rabszolgasorban élő emberek botanikai örökségétől. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy Kincaid a fekete farmereket és kertészeket egyesítő kortárs populáris mozgalmak, valamint a fekete ökológiák tudományágának kialakulása előtt ír.⁵⁵ Kétségtelen, hogy maggyűjteménye a növények és állatok gyarmatosítás által előidézett mozgását, deterritorializációját reprodukálja. Ezzel együtt azt állítom, hogy a magok gyűjtése, a természettel való szorosabb kapcsolathoz való visszatérés a gyarmati vetés visszautasításának vagy megkerülésének aktusa, és a rabszolgasorban élő nők és leszármazottaik, a menekülők magtárolásának és -megosztásának, e sajátos női örökségnek a folytatása.

Pasztorál gyakorlata mélyen kapcsolódik a gyűjtés, a magtartás, az ültetés és a művelés stratégiáihoz, amelyek az ültetvények kivonó és kényszerítő monokultúrák nekro-ökonómiáját támadják. Ahogy Christian Brooks Kieve kifejti, a magtartás, a nő-

a terület továbbra is érzékeny az időjárás okozta felmelegedésre, a talajerózióra, a gleccsertöből kitörő áradásokra, földcsuszamlásokra és más szélsőséges időjárási eseményekre. A témában hasznos áttekintést találunk Koiralánál. Lásd Hriday Lal Koirala, *Myth and Reality of the Eco-crisis in Nepal Himalaya*, *The Geographical Journal of Nepal* 10. [2017], 39–54.

54 Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, 35.

55 Legalábbis részben ez magyarázza, hogy miért nem tudja magát teljesen kiszabadítani a pasztorál műfajának individualizmusából.

vénynemesítés és a botanikai élet beágyazódik az ültetvénytudomány mezőgazdaságba, ahol „a magokat tömegesen vetik el a lehető legszisztematikusabb és legjobban megismételhető folyamatban. Gyakran egyetlen fajtából egy teljes termést egyszerre ültetnek el, ugyanazon ütemterv szerint, és ugyanazon módszerekkel tartják karban, és együtt takarítják be”.⁵⁶ A szájhagyomány és antropológiai tanulmányok azonban egy ettől eltérő elbeszélést sugallnak, amely a rizsültetés Amerikában való meghonosítását a rabszolga nőkhöz köti, akik rizsszemeket hordtak a hajukban, vagy a gyermekeik hajába csempészték, mielőtt a rabszolgapiacra eladták őket. Judith Carney és R. N. Rosomoff „a természet árnyékvilágának” nevezi az afrikai növények szökevény termesztését; ezek a növények valószínűleg a rabszolgahajók ellátmányának maradványai vagy potyautasai voltak.⁵⁷ Részben azért, mert nem rendelkezhet az örökölt magvak megőrzéséhez szükséges tudással, a nepáli kirándulás teszi lehetővé Kincaid számára, hogy a magvaknak a természetes élőhelyükön lévő vibráló jelenlétében legyen. Ahogy ő mondja, „olyan dolgokat kerestünk, amelyek örömet szereznek nekünk, nemcsak a növekedésükkel, hanem azzal az elégedettséggel is, amellyel láthatjuk őket növekedni, és emlékezhetünk arra, hogy élve láttuk őket származási helyükön” [83.]. Ily módon fekete pasztorális követi ősei hagyományát a múlt, a magok és történeteik életben tartásában.⁵⁸

A magok több idősihoz és térhez kötődnek; egyszerre rögzítik Kincaidat a himalájai tájban, „ahol a magokat gyűjtik”, és ösztönzik a jövőbeli lehetőségek kibontakozását, „a helyet, ahol a kert létrejön” [7.]. Az *Among Flowers* megidézti azt, amit a filozófus és irodalomkritikus Fred Moten a [Harriet Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl* című rabszolga narratívája által példázott] hagyománynak nevez, miszerint egyszerre két helyen vannak.⁵⁹ Kincaid szilárdan a tájban és a vibráló, gyönyörű, örömet adó nepáli növényekben van jelen, ahol „minden hely, ahol jártunk, jelentett valamit, minden hely, ahol jártunk, fontos volt” [40.]. Ugyanakkor a magok életadó minősége arra készíti őt, hogy Vermontban legyen, hogy elképzelje, hogyan nézne ki egy-egy növény a kertjében, és milyen lenne termeszteni, gondolni: „és egész idő alatt, amíg Nepálban sétáltam, leginkább a kertemre gondoltam” [42.]. A vetőmagok többszörös potenciáljával egyszerre érkezik meg Kincaid a jelen pillanatba, és vezetik őt magjai a lehetséges jövőbe, ahol végül életre kelnek, és „virágzó bokrokká, fákká és lágyszárú évelő növényekké válnak a kertemben” [1.]. A magok ugyanis nem élettelen tárgyak/árucikkek, hanem potenciális növényi történetek, „amelyek életet vagy akár az élet lehetőségét tartalmazzák és tartják fenn” több éven át.⁶⁰ A maggyűjtést tehát a kettős elidegenedés egy formájaként is olvashatjuk: a fekete hagyomány folytatásaként, amely szerint a feketék egyszerre több helyen is vannak, nincsenek egészen egy helyhez és időhöz kötve. Ez olyan időbeli beavatkozás, amely megzavarja a gyarmati kisajátítás lineáris idejét, és állandó oda-vissza mozgást vált ki a múlt, a jelen és a jövő

56 Christian Brooks Keeve, *Fugitive Seeds*, Edge Effects, 2022.

57 Judith A. Carney – Richard Nicholas Rosomoff, *In the Shadow of Slavery. Africa's Botanical Legacy in the Atlantic World*, University of California Press, Berkeley, 2009.

58 Leah Penniman, *Farming While Black. Soul Fire Farm's Practical Guide to Liberation on the Land*, Chelsea Green Publishing, White River Junction – London, 2018, ebook.

59 Fred Moten – Saidiya Hartman, *The Black Outdoors. Humanities Futures after Property and Possession*, YouTube 2016, 22:37–23:05. https://www.youtube.com/watch?v=t_tUZ6dybrc

60 Keeve, *l. m.*

között. Ahogy Kincaid tanúsítja, a magok gyűjtése kettős, ha nem hármas vagy négyes tudatosságot igényel, annak felfedezését, hogy mi lehet: „Valójában mindig ott akarok lenni valahol, ahol magokat gyűjtenek, ott akarok lenni, ahol a kert létrejön” (7.). Így a magokkal és a magok által elképzelt jövővel „tiszteleg [az] ősök munkája előtt, akik magokat fontak a hajukba, mielőtt transzatlanti rabszolgahajókra kényszerültek, és az esélyek kilátástalansága ellenére hittek a földön való jövőben”.⁶¹ A fekete pasztorál tehát nemcsak arra törekszik, hogy meggyógyítsa a diaszpórának a természettől való folyamatos elszakadását, hanem arra is, hogy elképzeljen egy olyan jövőt, amelyben a föld és az emberek közötti szakadék felszámolódik.

Következtetés

Kincaid művében a természeti szépség elsöprő érzései, a szorongás és az öröm, a sebezhetőség és az évenstés érzései mind elválaszthatatlanul kapcsolódnak az „állandó mozgás és állandó változás” rutinjához [158.]. A hagyományos pasztorállal ellentétben Kincaid multiszenzoriális élménye és érzelmi azonosulása a biodiverz táj megragadhatatlan, változatos és állandóan változó szépségével új, szokatlan kapcsolati módokat nyit meg számára az énnel, az őslakosokkal és a növényvilággal. Az eleven tájjal való kölcsönhatás elmosza az emberi és a nem emberi közötti határokat, környezeti affektusban és több fajból álló együttesekben összefonódva. Ha Kincaid elidegenedettnek is érzi magát, ez az elidegenedés a raciólis kapitalizmus alárendeltségének és birtoklásának megszokott logikájától való távolságot, valamint az indigén ökológiákhoz való igazodást és kötődést jelenti. Bár sokan luxusnak tartják, Kincaid pásztori visszavonulása az Egyesült Államok és Antigua raciólisan strukturált miliójétől, a mozgás szabadsága, a Himalájában való helyteremtés és térfoglalás szabadsága, a természettel való örömteli kapcsolata és maggyűjtése továbbra is példaértékű kísérlet a fekete pasztorálélmény másként való megélésére és megírására.

A fekete pasztorál a fekete ökológiák – azaz „a folyamatos sérülések, az indokolatlan károkozás és a korai halál helyszínei” – megtapasztalásának és elbeszélésének módjaként jelenik meg. A fekete ökológiákhoz és földrajzi tájakhoz hasonlóan a fekete jelző is mutatja azokat a kísérleti módokat, amelyekkel a fekete pasztorál a környezettel való hagyományos pasztorál-elkötelezettséget kérdőre vonja és felülvizsgálja. Mint láttuk, Kincaid útleírása egy alternatív tájat, valamint a tájhoz való viszonyulás, a lakhely és a tájban való mozgás különböző módjait artikulálja. Ebben az esszében arra összpontosítottam, hogy a fekete pasztorál műfaj hogyan képzeli el a *külsőt*, amelyet *örökké kísért a belső*. A továbbiakban érdemes megvizsgálni azt is, hogy Kincaid *My Garden [Book]* című művében a fekete pasztorál hogyan rajzolja meg a *külsőt* a fekete ökológiák *belsejéből*.

61 Penniman, *l. m.*

Csató Péter

Dekonstruktív analógiák

J. HILLIS MILLER SZKEPTIKUS PEDAGÓGIÁJA*

J. Hillis Miller 2021 februárjában bekövetkezett halálával a yale-i dekonstrukciós iskola utolsó tagja is távozott az élők sorából. Miller a huszadik és kora huszonegyedik század egyik legtermékenyebb és legsokoldalúbb irodalomtudósa volt, aki hat évtizedes munkássága során több mint harminc könyvet és több száz tanulmányt adott közre, amelyek tematikai spektruma a viktoriánus irodalomtól a poulet-i fenomenológiai kritikán át a dekonstrukcióig és a kritikai kultúrakutatásig terjed. Miller hírnevét azonban leginkább azoknak az elméleti és kritikai írásoknak köszönhetjük, amelyeket a „Yale-kritikusok” közösségének oszlopos tagjaként alkotott; 1972-ben került a Yale Egyetem angol tanszékére, ahol Paul de Man, Geoffrey Hartman és Harold Bloom munkatársa lett (a csapathoz időnként Jacques Derrida is csatlakozott vendégprofesszori minőségben).

Derrida, de Man és Miller elméleti belátásai és kritikai stratégiái a mai napig hatással vannak az irodalom- és kultúraelméleti szakemberek elemzési módszereire pl. a posztkoloniális kritika, a genderkutatás, vagy a film-stúdiumok területén, tehát ebben az értelemben élő jelenségként kell számolnunk a dekonstrukcióval. A Yale-iskola fénykora (azaz a hetvenes és nyolcvanas évek) óta viszont már csaknem öt évtized telt el, ami lehetővé teszi, hogy tagjainak munkásságát és annak hatását kritikátörténeti perspektívába helyezve újraértelmezzük. A jelen tanulmányt ez utóbbi szándék inspirálta, bár szűkös keretein belül nem vállalkozhat átfogó módon ekkora feladat megvalósítására. Arra azonban kísérletet tesz, hogy Miller dekonstrukciós elméleti és kritikai törekvéseit néhány, a Yale-időszakból származó elméleti szövegén keresztül új megvilágításba helyezze, amellett érvelve, hogy a vizsgált munkák látszólagos szubverzív szándékuk ellenére olvashatók egyfajta konstruktív (sőt, bizonyos tekintetben kimondottan konzervatív) pedagógiai projekt megvalósításának eszközeként. A vizsgálódás során két nagy hatású (és egyben ellentmondásos) szöveg kap kiemelt hangsúlyt: az 1976-os *Stevens' Rock and Criticism as Cure II* [*Stevens' sziklája, avagy a kritika mint gyógyír II.*] és az 1979-ben közzétett *On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism* [*A szakadék szélén: a kortárs kritika útelágazásai*].¹ A szövegválasztást leginkább az motiválta, hogy ezekben az írásokban találhatjuk Miller legkifinomultabb és legvilágosabb magyarázatait a dekonstruktív módszer működéséről, amelyekről vonatkozóan, amelyeket szellemes analógiák segítségével fejt ki. Ezeknek a milleri analógiáknak az elemzése révén azt kívánom bemutatni, hogy a magyarázatok logikus és világos mivolta szükségszerűen szembemegy ugyanezen szövegek dekonstruktív érvelésével, amely az irodalmi szövegekben (és magában a nyelvben) megbújó szubverzív mechanizmusokra – mint pl. apóriák, paradoxonok, alogikusság – hivatott rávilágítani. Miller érvelése így látszólag következtetlenné és

* A tanulmány korábbi, angol nyelvű változata *Analogies of Deconstruction: J. Hillis Miller's Uncanny Pedagogy* címmel az AMERICANA E-Journal of American Studies in Hungary XVIII/1 (2022.) számában jelent meg.

¹ A tanulmányban idézett, eredetileg angol nyelvű szövegek részleteit saját fordításomban közlöm.

ellentmondásossá válik, ám ez az ellentmondás feloldható, ha nem a dekonstrukció belső logikája, hanem Miller pedagógiai irányultsága felől szemléljük. Innen nézve pedig úgy tűnik, hogy a szubverzív gyakorlat iránti elkötelezettségénél erősebben munkál benne az az igény, hogy megértesse, miről is szól a dekonstrukció. Ennek érdekében magyarázatait koherens és átlátható narratívák formájában alkotja meg, mindeközben azonban meg kell védenie azt a dekonstruktív hipotézist, miszerint bármely szöveg logikája és koherenciája csak illúzió, amelyet folyton aláás a nyelv metapoétikai és retorikai mechanizmusok által destabilizált, és ezért kiismerhetetlen működése.

Amikor 2011-ben Miller visszatekint a Yale-en eltöltött időszakára, megállapítja, hogy már kellő távolságtartással tudja szemlélni az akkori szövegeit, sőt úgy érzi, „mintha valaki más írta volna őket. De semmiképpen sem tagadom meg őket. Azokat is én írtam, és vállalom a felelősséget azért, ahogyan azokra hatottak, akik olvasták őket”.² Általánosságban fogalmazva, a tanulmányom célja az, hogy megvizsgálja: hogyan érte el Miller, hogy „hassanak” az írásai azokra is, akik manapság olvassák őket, és mit is jelent ebben a tekintetben a „felelősség” vállalása.

A *The New York Times*-ban megjelent nekrológiájában Clay Risen olyan kritikusként emlegeti Millert, aki „nagyban hozzájárult az irodalomtudomány forradalmasításához [. . .] azáltal, hogy a dekonstrukció néven ismert, ördögösen nehéz elemzési módszert alkalmazta az angol és amerikai próza és költészet alkotásaira.”³ Risen minősítése talán valamelyest dilettánsan cseng a professzionális fülnek, de pontosan tükrözi azt a botrányos hírnevet, amelyet a dekonstrukció az amerikai médiában szerzett magának a '80-as években.⁴ Az amerikai dekonstrukcióról szóló könyvében Marc Redfield meggyőzően érvel amellett, hogy annak ellenére, hogy viszonylag kevés elit egyetem van Amerikában, ezekre az intézményekre „figyel leginkább a média és ebből születik aztán az a rengeteg könyv és cikk a humán tudományok, a szabad művészetek, és az egyetem válságáról”.⁵ Redfield szerint ennek a diszkurzív környezetnek köszönhetően lett az „elmélet” fogalma – amelyet a hetvenes-nyolcvanas évek során leginkább de Man dekonstrukciós törekvéseivel azonosítottak – a botrány szinonimája mind az egyetemi világban, mind pedig a közvéleményben.⁶ Redfield arra is rámutat, hogy a hetvenes évek közepén a média figyelmét leginkább a dekonstrukció „esküdt ellenségei” [pl. Rene Wellek, M. H. Abrams, E. D. Hirsch, Gerald Graff] irányították a de Man-i elmélet „botrányos” mivoltára, akik azzal vádolták de Man-t és kollégáit, hogy „tönkreteszik az irodalomtudományt” azáltal, hogy a nyelvre úgy tekintenek, mint „szabadon lebegő jelek rendszerére”.⁷ De Man elhíresült válaszázt az *Ellenzegülés az elméletnek* [1982] (*The Resistance to Theory*) című esszéjében

2 Éamonn Dunne, *Reading Theory Now. An ABC of Good Reading with J. Hillis Miller*, Bloomsbury, New York, 2013, xii.

3 Clay Risen, *J. Hillis Miller, 92, Dies; Helped Revolutionize Literary Studies*, *The New York Times*, www.nytimes.com/2021/02/13/us/j-hillis-miller-dead.html

4 Marc Redfield, *Theory at Yale. The Strange Case of Deconstruction in America*, Fordham UP, New York, 2016, 23.

5 *Uo.*, 4.

6 *Uo.*

7 *Uo.*

adta meg kritikusainak⁸, amelyben amellett, hogy az „elmélet” fogalmát a *saját* elméleti meggyőződésével azonosítja, azt az érvet fogalmazza meg, hogy az elmélettel szembeni ellenségesség tulajdonképpen bele van kódolva magába az elméletbe. De Man védelmi stratégiája hamisítatlan dekonstruktív megoldáson alapul, melynek lényege, hogy ravaszul kisajátítja és saját javára fordítja ellenfele álláspontját, ezáltal pedig okafogyottá teszi annak támadási kísérleteit. Ez a de Man-i gesztus a kritikuskok szemében további bizonyítékkal szolgálhatott arra, hogy mennyire dogmatikus és arrogáns módon gondolkodik egy „dekonstruktőr.”

Miller azonban egészen másfajta stratégiához folyamodik: képszerű, ötletes metaforák és analógiák segítségével igyekszik elmagyarázni, mi is a dekonstruktív kritikus feladata. Bármennyire is „ördöngösen nehéznek” találta Risen a dekonstrukciót, teljesen igaza van, amikor Millert a „dekonstrukció nagy magyarázójának” és „védelmezőjének” titulálja. Miller magyarázataiban felfedezhető a pedagógiai célzat még akkor is, ha analógiái nem mindig következetesek. Miller egykori tanítványa és a *Critical Inquiry* főszerkesztője, W. J. T. Mitchell megemlékezésében egy bölcs, jóindulatú, támogató és nagyvonalú mentor portréját festi meg, aki „mindig boldogan elemzett szövegeket növendékeivel, hogy bevezesse őket abba a csodálatos labirintusba, amit olvasásnak neveznek, és türelmesen irányította őket mind a szörnyek, mind a rejtett kincsek utáni kutakodásukban.”⁹ Bár Mitchell konkrétan nem utal rá, mégis feltűnő, hogy a labirintus metaforáját használja, amely központi szerepet kap Miller *Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line* (*Ariadné fonala: ismétlés és narratív vonalvezetés*, 1976) című esszéjében, majd *Ariadne’s Thread: Story Lines* (*Ariadné fonala: történetvonalak*, 1995) című könyvében. Miller pedagógiai készségeinek dicsérete ugyanakkor valamelyest meglepő, mivel szövegei alapján úgy tűnik, ő maga nem kívánt a bölcs tanár szerepében tetszelegni, aki utat mutat a labirintusban tévelygő hallgatóinak vagy olvasóinak. Ahogyan ő fogalmaz: „A kritikus [vagy tanár] [. . .] megtapasztalhatja, hogy lehetetlen kijutni a labirintusból és azt kívülről szemlélni, szabályokat alkalmazni rá, vagy feltárni a szabályait [. . .] [sokkal inkább] a konstrukció centrumába való eljutás lehetetlenségét tárhatja fel”.¹⁰ Kritikusként/tanárként Miller meglehetősen passzív szerepet tulajdonít magának, így nehéz őt úgy látni, mint a szörnyek és kincsek utáni kutakodás irányítóját. Erről a szerepről a következőképpen ír:

Bármilyen elemző vagy magyarázó terminológia elválaszthatatlanul beépül a szövegbe, amelyet a kritikus [hiábavaló módon] megpróbál kívülről látni. Ez azt eredményezi, hogy lehetetlenné válik a kritikai és analitikus terminológia [. . .] elválasztása attól a terminológiától, amely magán a regényen belül van. Minden regény saját magát értelmezi [. . .] A kritikus hiába kergeti azt az ábrándot, hogy biztonságosan és racionálisan kívül helyezkedhet a szöveg ellentmondásos nyelvezetén, mert valójában mindig benne reked abban.¹¹

8 Paul de Man, *Ellenségülés az elméletnek*, ford. Huba Miklós = *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, Budapest, 97–113.

9 W. J. T. Mitchell, *In Memoriam: J. Hillis Miller and the Hospitality of Criticism*, In the Moment, www.critinq.wordpress.com/2021/02/12/in-memoriam-j-hillis-miller-and-the-hospitality-of-criticism/

10 J. Hillis Miller, *Ariadne’s Thread. Repetition and the Narrative Line*, *Critical Inquiry* 3.1 (1976), 73.

11 *Uo.*, 73–74.

Ez a már-már önmegtagadó retorika köszön vissza a *Stevens sziklája, avagy a kritika mint gyógyír II.* című esszéjében, amelyben Miller az irodalomkritika talán legalapvetőbb kérdését teszi fel: „Miért van szükség egyáltalán irodalomkritikára, vagy legalábbis több kritikára? Nincs már épp elég belőle így is? Milyen elengedhetetlen szükségszerűség hozza létre az értelmezések óceánjait, egyik hullámot a másik után, amely beborítja a primér szövegek szikláit, elrejtí, tisztára mossa, aztán ismét feltárja, de végül mégis érintetlenül hagyja őket?”¹² Itt már az útvesztő-analógiát felváltja a sziklák és hullámok metaforikája, olyan vonatkozó dichotómiákat játékba léptetve, mint szilárdság/folyékonyosság, állandóság/mulandóság, mozdulatlanság/mozgás, tehetetlenség/dinamizmus. Mindegyik azt hivatott kifejezni, hogy a kritika – folyton változó díszletek között – csupán múló vállalkozás marad az irodalmi kánon szövegeinek „szikláihoz” képest, amelyek passzívan elviselik az őket vereső kritika hullámain. Egy másik szövegében egyértelműbben, képszerű analógiák nélkül fogalmazza meg ugyanezt az összefüggést: „egy vers csak saját magát jelenti, és bármilyen kommentár csak meghamisítja azt azáltal, hogy valami mássá alakítja. A parafrázis és magyarázat eretnességétől féltő kritikus csendre ítéltetik, vagy arra, hogy megismételje a verset, mint önmaga legmegfelelőbb magyarázatát”.¹³ Ebből szükségszerűen adódhatna az a következtetés, hogy a kritika teljesen felesleges tevékenység, ám az érvelés logikája meglepő fordulatot vesz azzal, hogy Miller azt állítja: az irodalom és a kritika valójában elválaszthatatlan részei egymásnak. A *Stevens sziklája II*-ben először azt állítja, hogy az irodalom „mindig a *mise en abyme*”¹⁴ elvén működik [...]. A kritika tehát az irodalom meghosszabbítása kell, hogy legyen. A dekonstrukció aktusát, amely rejtett módon már végbement a szövegben, a kritikának újra el kell végeznie”.¹⁵ Ehhez aztán a következőket teszi hozzá: „A vers olvasata része a versnek. Ez az olvasat pedig termékeny. Sokféle értelmezést hoz létre, azaz további szöveget generál a vers szövegéről, amely egy szükségszerű lezárás nélküli, végeláthatatlan folyamatot eredményez. Az irodalom és a kritika közötti határok leomlanak ebben a folyamatban, de nem azért, mert a kritikus valamiféle jogot formál arra, hogy »költői« módon írjon, hanem azért, mert felismeri, hogy nem tehet másképp, ez a sorsa.”¹⁶

A sziklák és hullámok dichotómiáját odahagyva ismét a labirintus-metaforához tér vissza, ezúttal Ruskin változatát megidézve, azaz azt a labirintust, amelynek közepén a Minotaurus helyett egy nőstény pók honol. Miller értelmezésében a pók (Arachne) eggyé válik Ariadnéval – mint ahogyan a költő a kritikussal – így az utóbbi nem a kivezető utat mutatja meg, hanem a labirintust építi/szövi tovább: „Ariadné fonala alkotja a labirintust, a fonal maga a labirintus”.¹⁷ Ezért tehát az „interpretációk,

12 Miller, *Stevens' Rock and Criticism as Cure, II*, *The Georgia Review* 30.2. [1976], 330.

13 Miller, *Literature and Religion = Uó, Theory Now and Then*, Duke UP, Durham, 1991, 70–71.

14 Stephen W. Melville kritikus hangvételben jegyzi meg: „Ebben a formájában nem tudom értelmezni ezt a kijelentést; legfeljebb úgy, hogy az irodalmi szövegek mindig is *mise-en-abyme* effektusokat hoznak létre [mármint maguktól] – de ez az állítás a kritikáról szól, arról, hogy milyen elkerülhetetlen viszonyba kerül a szöveggel, nem pedig arról, hogy mi az irodalom. Minden, amit Miller állít, helyes, csak éppen nem állítható koherens módon.” Stephen W. Melville, *Philosophy Beside Itself. On Deconstruction and Modernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, 169.

15 Miller, *Stevens' Rock II*, 330.

16 *Uo.*, 333.

17 *Uo.*, 337.

vagyis a szövegi háló rejtvényeinek megoldására tett kísérletek csak további szálakat szőnek a hálóba [...] A kritika csak még több fonalat hoz létre, hogy azzal hímezze ki a már meglévő textúrát vagy textíliát”.¹⁸ Az analógiák gyors egymásutánban váltják egymást: a szikla és az óceán két külön entitás, melyek metonimikusan kapcsolódnak egymáshoz; ezt követi Arachné és Ariadné izomorfián alapuló azonosulása, akik egyként szövik a labirintus hálóját; végül pedig a kritika analógiája a hímzés lesz, amely egy textúrát díszít. Ez utóbbi analógia különösen érdekes: a textília és a hímzés nem ugyanaz az entitás, de szervesebben kapcsolódnak egymáshoz, mint a sziklák és az óceán, de semmiképpen sem izomorfikusan, mint a labirintus két kulcsfigurája. A hímzés tulajdonképpen hozzáadott elem, dekoráció, nem szerves része a textíliának, amelyet díszít, de a hímzett szövet mégis merőben megváltozik általa, nem úgy, mint a sziklák az óceán hullámainak hatására.

Miller analógiái kissé megtévesztő módon a kritikus szerepének két egymással szemben álló koncepciója között oszcillálnak. Az egyiket az önmegtagadó passzivitás jellemzi, ami teljes behódolást követel a szöveg metafizikai autoritása előtt, míg a másik aktív [dekonstruktív] cselekvőképességgel ruházza fel a kritikust. Ez a cselekvőképesség azonban korlátozott, csak annyi szabadságot enged, hogy a kritikus „újráfogalmazhassa” azt, amit a szövegben talál, de ezeket csak „allotropikus fogalmakkal alkothatja újra”¹⁹, vagy megismételheti a dekonstrukció aktusát, amely már magától is végbement a szövegben. Abban azonban nincs különbség a két megközelítés között, hogy mindkettő szerint a kritika szövegének kell asszimilálnia az irodalmi szöveg idioszinkratikus nyelvezetébe, nem pedig fordítva. Ez a kritikai gyakorlatban kivitelezhetetlennek tűnik. A költő és a kritikus, illetve a vers és az értelmezés ontologikus eggyé válása felfogható egyfajta metafizikai gondolat kísérletként, ám a kétfajta szöveg valójában két külön nyelvjátékot képez. Itt válik leginkább relevánssá Stephen W. Melville meglátása, miszerint „[m]inden, amit Miller állít, helyes, csak éppen nem állítható koherens módon”.²⁰ Melville azért vitatja Miller „önértelmező/öndekonstruáló” irodalmi szövegre vonatkozó posztulátumát, mert ha elfogadjuk azt, akkor a szöveg értelmezése automatikusan metadiszkurzív státuszba lép, azaz nem az adott szöveget elemzi, hanem magáról a kritikáról (vagy egy konkrét kritikai pozícióról) fogalmaz meg elméleti állításokat. Millernek valóban mindaddig igaza lehet, ameddig érveit a dekonstrukció idioszinkratikus metadiszkurzusán belül értelmezzük. Viszont kritikusként ki kell lépnie ebből a diskurzusból, ha a belátásait meg akarja értetni az olvasóival/hallgatóival. Így tehát muszáj olyan szótárat használnia, amely – bármennyire is ragaszkodik az ellenkezőjéhez – nem lehet egynemű az irodalmi szöveggel.

A fenti állítás érvényessége könnyen igazolható, ha közelebbről megvizsgáljuk a *Stevens sziklája II.* és a *Szakadék szélén* című szövegeket. Látszólag mindkét szöveg egy-egy olvasat: előbbi Wallace Stevens *A szikla*, utóbbi William Wordsworth *Lelkem álom béklyózta le*²¹ [*A Slumber Did My Spirit Seal*] című verséé. Redfield is megjegyzi, hogy ez a két szöveg azok közé a hetvenes években írott esszék közé

18 Uo., 337.

19 Miller, *Stevens' Rock II*, 331.

20 Stephen W. Melville, *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, 169.

21 Kálnoky László címfordítását vettem alapul.

tartozik, amelyekben Miller „szoros olvasás vagy recenzió²² [...] ürügyén áttekinti a kritika helyzetét és a Yale-stílusú retorikai dekonstrukció mellett érvel”.²³ Úgy tűnik, mintha Miller sohasem elégedne meg pusztán azzal, hogy egyetlen szöveg szoros olvasására koncentráljon, hanem inkább arra törekszik, hogy minden olvasatot az olvasás, az interpretáció és az irodalomelmélet egészének átfogó elemzésére használjon fel. Ezek a szövegek inkább metakritikai elemzéseknek minősülnek, mintsem irodalmi szövegek értelmezésének, metakritikusi minőségében pedig inkább a türelmes és bölcs tanár, mint a költői újtó szerepét kell magára öltenie. Nem egyszerűen csak egy irodalmi szöveg specifikus olvasatát nyújtja, hanem a dekonstrukció *modus operandi*-jét igyekszik megvilágítani. Nem csak játssza tehát az adott nyelvjátékot, hanem el is szeretné magyarázni annak szabályait.

Ez a pedagógiai célzat jól nyomon követhető a *Stevens sziklája II*-ben, ahol, Nietzsche fogalmai nyomán, a kritikusok két csoportját különbözteti meg: a szokratikus idealistákat (*canny*) és az apollói–dionüszoszi szkeptikusokat (*uncanny*).²⁴ Miller annak alapján különbözteti meg ezt a két típust, hogy mennyire hajlandó az adott kritikus eltérni a konvencionális, logikus, kauzális irodalomértelmezéstől, és mennyire mer olyan közelítősmódot alkalmazni, amely a racionalitás és a formális logika határait feszegeti:

Szokratikusnak azokat a kritikusokat nevezem, akik hisznek abban, hogy az irodalmi stúdiók racionális módon, a nyelvről szerzett tudományos ismeretek alapján művelhetők. Ők valószínűleg „tudósként” gondolnak saját magukra, akik munkájukat a „humán tudományok” égíse alatt végzik, aminek megnyugtatóan logikus, progresszív, kvantifikálható hangzása van [...] A szokratészi szellemiség mai örökösei [...] racionális és racionalizálható tevékenységnek tartják a kritikát, amelyet konszenzuson nyugvó szabályok, protokollok, és mérhető eredmények jellemeznek. Szerintük egy ilyen diszciplína, ez a „boldog pozitívizmus” lenne az irodalom számára az éltető napfény.²⁵

Miller nyíltan párhuzamot von a szokratikus irodalmárok és a természettudósok között, ami azt sugallja, hogy ezek a kritikusok Thomas Kuhn-i értelemben vett „normál” paradigmákon belül gondolkodnak, amelyek pontosan a fent vázolt intézményes,

22 Ez utóbbira két példa a *Tradition and Difference* [1972] című írása, amely elvileg M. H. Abrams's *Natural Supernaturalism* [1971] című könyvének ismertetése, és a *Deconstructing the Deconstructors* [1975], Joseph N. Riddel's *The Inverted Bell* [1974] című könyvének kritikája.

23 Redfield, *Theory at Yale*, 70.

24 Miller az eredetiben a *canny/uncanny* szavakat használja, amivel nyilvánvalóan a német *heimlich/unheimlich* ellentétpárra utal, azáltal pedig közvetve Sigmund Freud *Das Unheimliche* [angolul: *The Uncanny*] című 1919-es könyvére. A Freud-mű címének magyar fordítása: *A kísérteties*, de valójában nincs olyan önálló magyar szó, amely vissza tudná adni a *das Unheimlich* és az *uncanny* rendkívül sokrétű jelentéstartalmát. Leginkább a „nyugtalanító”, „hátborzongató”, „elborzasztó” szavakkal fordítják, de ennél sokkal komplexebb összefüggéseket rejt (mint ahogyan Freud írásából kiderül). Mivel sem a „kísérteties”, sem az egyéb szokványos magyar megfelelők nem alkalmasak arra, hogy kifejezzék, mire utal Miller, amikor irodalomkritikusokra vonatkoztatja az *uncanny*-t, ezért a jóval kevésbé összetett, de a jelen kontextusban talán egyértelműbb „idealista” és „szkeptikus” kifejezések mellett döntöttem.

25 Miller, *Stevens' Rock II*, 335.

konszenzusos alapon működnek: a normál tudomány „közös problémákat és módszereket feltételez, professzionális és intézményi fegyelmet, konszenzust arról, hogy bizonyos eredményeket valóban elérték” – mondja Richard Rorty.²⁶

Amikor egy irodalmi szöveg a „normálisnak” tekintett szabályokkal, azaz a logika szabályaival szembeszegül, a szókratészi kritikus feladata az, hogy belefoglalja a szöveget saját értelmezői szótárába, és kiszűrje belőle az alogikus elemeket úgy, hogy a vers leírhatóvá váljon az ő „idealista” nyelvjátékának szabályai szerint.

Miller elismeri, hogy a szkeptikus kritikusok látszólag legalább annyira, vagy talán még fokozottabban is rá vannak utalva a logikára, mint idealista kollégáik. Az adott szöveget a szkeptikusok is szigorú logikai elemzésnek vetik alá, de, ahogy Miller írja, az ő esetükben „a logika fonala [...] olyan régiókba vezet, amelyek abszurdak, alogikusak. Bár minden esetben más módon, a szkeptikus kritikusok eljárásai, bármennyire is ésszerűnek vagy normálisnak tűnnek, olyan következtetéshez vezetnek, amely majdnem teljes sikerrel ellenáll az értelemnek. Ezen a ponton már nem lehet racionális értelmet kinyerni a szövegből”.²⁷ Azonban egy kritikai elemzés szövege alapvetően más módon „áll ellen az értelemnek”, mint egy irodalmi szöveg (például egy elliptikus vers vagy egy tudatfolyam-narratíva), mert a szkeptikus kritikus mégiscsak *logikai* úton jut el az „alogikusságig”, míg ez egy irodalmi szövegre nem feltétlenül igaz. Amit egy szkeptikus kritikus művel, az több, mint pusztán egy irodalmi szöveg alogikusságának diagnosztizálása: arra törekszik, hogy csavaros logikai érveléssel bebizonyítsa, hogy ami látszólag ésszerű és logikus, az valójában nélkülöz minden logikai megalapozottságot. Arra törekszik, hogy felülemelkedjen a logikán, így stabil metapozícióra van szüksége ahhoz, hogy egyáltalán felismerje az alogikusság létezését, azaz éppen a logika által válik képessé arra, hogy felülvizsgálja és megkérdőjelezze a logika érvényességét. Az „alogikus” tehát nem értelmezhető logika nélkül, már csak a nominális kapcsolódás okán sem, azaz nem képezhet önmagában valamiféle szupra-logikus, metafizikai dimenziót.

Miller olvasata Wordsworth *Lelekem álom béklyózta le* című verséről kiválóan példázza ezt a logikához való ambivalens viszonyt. Miller elsőként épp a vers *logikájára* figyel fel. Egy „kapcsolódásokból és ellentétekből” álló logikai struktúrát vázol fel a következőképpen:

A versben meglepően sok ellentétpár jelenik meg. Ilyenek például az alvás és az ébrenlét, a férfi és a nő, a zárt és a nyitott. A vers ellentétpárok mentén való értelmezését legalábbis részben a vers szintaktikai és formai struktúrája indokolja. [...] Formailag a verset az első és a második versszak közötti ellentét strukturálja. Minden versszakban az egyik sor szemben áll a következővel, az első két sor pedig az utolsó kettővel; továbbá az első sort a harmadikkal, a másodikat pedig a negyedikkel állítja szembe a keresztrím segítségével – abab, cdcd.²⁸

26 Richard Rorty, *Derrida on Language, Being, and Abnormal Philosophy*, *The Journal of Philosophy* 74.11. (1977), 679.

27 Miller, *Stevens Rock II*, 336.

28 Miller, *On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism*, *Bulletin of the Academy of Arts and Sciences* 32.4. (1979), 21.

Ahogy azonban sejthetjük, ez a szkeptikus kritikus útjának még csak a kezdete; a logika látszata természetesen megtévesztő: „A magyarázatom talán kicsit túl logikus volt, kicsit túlságosan hasonlított Thales elgondolásához az univerzumról, azaz nem több, mint egy túlegyszerűsített analógia”.²⁹ Felmerül azonban a kérdés: mi szükség a túlegyszerűsítésre? Nem ugorhatnánk át ezt a szakaszt az értelmezői folyamatban, ha egyszer a kritikus úgyis jó előre tudja, hogy a vizsgálódásai alogikus régiókba vezetnek? És ha valóban tudja ezt, miért kell a versnek akár egy *kicsit* is logikusnak tűnnie? A válasz persze az, hogy minél logikusabbnak tűnik a szöveg, annál látványosabban lehet demonstrálni, hogy „valójában” hogyan ássa alá a logikát. A különbségtétel metafizikai megfontolásokon alapszik: megkülönbözteti azt, ahogyan *látszólag* működik a szöveg attól, ahogyan *valóban* működik. Ugyanakkor Miller határozottan a metafizikai elemzési módszerek ellen érvel, azon metódusokat előnyben részesítve, „amelyek szem előtt tartják, hogy az irodalomban, a nyelv sajátosságai miatt, a metafizikai előfeltevések egyszerre igazolást nyernek és aláásódnak”.³⁰ Ő maga azonban mégis folyton metafizikai csapdába ütközik érvelései során.

Miller explicit módon elkerülhetetlennek minősíti azt, hogy az olvasás folyamata alogikus zsákutcába vezessen, amikor azt állítja: „előbb vagy utóbb beleütközünk egy »apóriába« vagy zsákutcába [...] Ez az a hely [mármint az abszurd és alogikus régiók], ahová a szókratészi eljárások végső soron vezetnének, ha eléggé messzire mennék velük”.³¹ Miller ez utóbbi állításában felfedezhető némi metafizikus fatalizmus: mintha az értelmezés útja már előre ki lenne kövezve, és csak a kritikus irányultságától [attól, hogy idealista vagy szkeptikus-e] függene, hogy végigjárja-e azt teljes hosszában, vagy megáll az alogika sötét barlangja előtt, ahová az út állítólag vezet. Ha előbb-utóbb a kritikus biztosan apóriába ütközik vagy zsákutcába téved, akkor úgy tűnik, csak kitarás kérdése, hogy ez mikor következik be, azaz, hogy megtalálja-e azokat. Ahogy M. H. Abrams fogalmaz *The Deconstructive Angel* (A dekonstrukció angyala) című polemikus esszéjében: „[Miller számára] a dekonstrukció küldetésének alapszabálya ez: »Keress, és találsz.« A dekonstruktív módszer azért működik, mert nem tud nem működni; ez egy kudarc-biztos vállalkozás; nincs az a bonyolult passzus vagy vers vagy próza, amely képes lenne ellenpéldaként szolgálni, hogy a dekonstruktív állítások érvényességét vagy határait tesztelni lehessen”.³²

Valóban meglepő olyan kvázi-esszencialista állításokat olvasni egy anti-metafizikus kritikus szövegében, mint például: „amikor a logika csődöt mond [a szkeptikus kritikusok] munkájában, akkor hatolnak az irodalmi nyelv tényleges természetének legmélyebb dimenzióiba”.³³ Miller visszatérő érve az, hogy a szkeptikus kritikus csupán arra törekszik, hogy *feltárja*, hogyan dekonstruálják magukat a metafizikai alapelvek a vizsgált szövegben, amelyek a kritikus elemzésétől függetlenül is jelen vannak benne. Mielőtt belevág Wordsworth költeményének bonyolult értelmezésébe, meghatározza az elemzés célját, ami nem más, mint annak bemutatása, hogy „egy adott irodalmi műben, csak minden esetben más módon, a metafizikai feltételezések

29 Uo., 25.

30 Uo., 19.

31 Miller, *Stevens' Rock II*, 338.

32 M. H. Abrams, *The Deconstructive Angel*, *Critical Inquiry* 3.3. [1977], 435.

33 Miller, *Stevens' Rock*, 338.

jelen vannak a szövegben, de ugyanakkor a szöveg alá is ássa őket. Az a szövegben zajló figuratív játék ássa alá őket, amely megakadályozza, hogy a *logosz* valamely megnyilvánulása által elrendezett organikus egységként olvashassuk [a szöveget]”.³⁴ Felmerül a kérdés, hogy ez a megállapítás vajon ugyanúgy vonatkozik-e Wordsworth versére is, amely nem úgy tűnik, mintha „megakadályozta” volna Miller előbbi értelmezését, amely logikus és organikus egységként láttatta a művet (még ha ellentétek egységeként is). A látszólag triviális ellentmondás persze feloldható lenne, ha Miller kijelentené, hogy az irodalmi szövegek mindkét [sőt, sokféle] módon olvashatók, de Miller ezt a lehetőséget kizárja, amikor a szöveget, és nem a kritikust, ruházza fel azzal a képességgel, hogy megőrizze vagy aláássa a saját logikai egységét. Ennek a folyamatnak a leírását így folytatja:

A trópusok játékának eredményeként egy sehová nem tartozó maradvány vagy jelentéstöbblet keletkezik, amely lehetővé teszi, hogy a szöveg értelme minden egységesítő határt áthágjon. A trópusok játékának következtében kialakuló értelmezési lehetőségek felderítése a teljes mértékben racionalizálható értelmezés felfüggesztéséhez vezet; ekkor tapasztaljuk meg az apóriát, ami ellenáll az értelemnek. Ez az ellenállás a jelentés sajátos lebegtetését hozza létre, amelyben a dialektikus ellentétek már nem képesek a szintézisre, hanem ellentmondásos elemekké bomlanak [...].³⁵

A „sehová nem tartozó maradvány”, az „egységesítő határokon túli értelem”, a „teljes mértékben racionalizálható értelem felfüggesztése” és az „apória” kifejezések egyszerre jelölnek hiányt és valamiféle transzgressziót. Miller dekonstruktív narratívája tulajdonképpen a külső igazolhatóság eltűnésének folyamatát írja le az interpretáció aktusából – azaz annak a fundamentumnak az eltűnését, amely megalapozhatná a szöveg értelmezésének érvényességét. Miller Wordsworth-olvasata nyilvánvaló példája annak, hogyan ásható alá ez a fundamentum. Ahhoz azonban, hogy aláásuk, először posztulálnunk kell ezt a fundamentumot, ha máshogy nem, akkor hipotetikus referenciapontként. Például amikor Miller életrajzi adatokra támaszkodik Wordsworth halálhoz való viszonyának fejtegetése során,³⁶ értelmezését ellenőrizhető filológiai adatokra alapozza. Ebben az esetben az értelmezői állítások verifikálásának lehetőségét a William Wordsworth-ról nagy számban rendelkezésre álló életrajzi írások szavatolják, beleértve testvére, Elizabeth naplóját, amelyre Miller is hivatkozik. Ha elfogadjuk, hogy egy történelmi személy naplója, bármennyire is költői legyen a stílusa, potenciálisan tényeket tartalmazhat, és azt is, hogy a Wordsworth-monográfiák korpuszát az irodalomtörténet kánonjában elfoglalt státuszuk legitimálja, akkor nem lehet könnyelműen megfeledkezni róluk, és nem lehet nem „fundamentumként” pozicionálni őket, még ha átmenetileg is, egy értelmezés során. Azonban Miller dekonstruktív narratívájának a célja éppen az, hogy meggyőzze az olvasóit arról, hogy még az olyan, látszólag megkerülhetetlen fundamentumok, mint az irodalomtörté-

34 Miller, *On Edge*, 19.

35 *Uo.*, 19.

36 *Uo.*, 21–22.

neti vagy az életrajzi tények sem mentesülnek a trópusok mindent aláadó retorikai játékának dekonstruktív hatása alól.

A kanonikus monográfiák autoritásának vagy az életrajzi tények autentikusságának megkérdőjelezése azonban önmagában még nem feltétlenül jelenti a logika (vagy a logosz) hatalmának megdöntését. Ha viszont ezeket a monográfiákat szinekdochikus viszonyba állítjuk az autoritással, és így következtetésképpen a logosszal, akkor már ők maguk is trópusokként olvashatók, azaz belépnek abba a figuratív-retorikai játékba, amely végül kitüntetett státuszuk megkérdőjelezéséhez (vagy dekonstrukciójához) vezet. A dekonstruktív megközelítés újdonsága és egyben paradoxona abban rejlik, hogy egy „hiperracionális” érvelést olyan pontra juttat el, ahol a levont következtetések semmilyen ismert episztemológiai alapelv alapján nem igazolhatóak. Miller Wordsworth-olvasata a következő passzusban jut el erre a pontra:

Bármilyen utat követ az olvasó a versek sűrűjén keresztül, végül üres ellentmondásokba ütközik. Ezek az ellentmondások nem ironikusak. Az azonoságban rejlő különbözőség ellentmondása ez, például az idő a versben eggyé válik a térrel a föld forgásának motívuma által, vagy ahogyan Lucy beszélőhöz fűződő viszonyában elmosódik a szűz gyermek és a halott anya közötti különbség [...] A két nő, az anya és gyermeklány, átugrották a köztük álló férfi generációt. Semmissé tették a hatalmát, a logikus gondolkodás hatalmát, amely *par excellence* férfias képességként tételeződik. Ennek kifejezésével a vers nem hagy lehetőséget az olvasónak arra, hogy egyszerűen csak áthaladjon, túllépjen a versen, vagy kívülállóként uralja azt. Az olvasó egy állandó ingadozás állapotába kerül, mely folytonos hiányérzetet okoz számára, és nem helyezkedhet kívül a versen, hogy ezt az ingadozást megállítsa.³⁷

Millernek igaza van abban, hogy semmilyen külső tényező nem tudja biztosítani, hogy ezek az értelmezői megállapítások bármiféle igazolást nyerjenek. Valóban igaz, hogy semmilyen racionális magyarázat nem adható arra, hogy hogyan tud az idő és a tér összeolvadni, vagy hogyan lehet egy „szűz gyermek” egyben anya is, a dekonstruktív kritika retorikai mátrixa pedig eleve felmenti a szkeptikus kritikust az alól, hogy racionalizálja ezeket a logikailag képtelen állításokat. Másfelől viszont az, ahogyan Miller elmagyarázza, hogy hogyan „érkezik el” a szkeptikus kritikus a szöveg alogikus dimenzióiba, nem is lehetne szabatosabb, koherensebb és logikusabb. Végül egy különös narratívát kapunk, amely az „öndekonstruáló” szövegről szól, és amely meglepő módon teleologikus. Miller végső soron előre elmagyarázta, hogyan fog lezajlani a dekonstruktív folyamat, és végül „demonstrálta”, hogy íme, igaza volt – keress, és találsz. Lehet, hogy a történetnek nincs boldog befejezése, de a demonstrációs folyamat sikeresen lezajlott, a tanár leadta a leckét. És talán a legfontosabb lecke, amit Miller dekonstruktív olvasatai taníthatnak számunkra az az, hogy semmilyen irodalomkritika, legyen az idealista vagy szkeptikus, nem képez mindenképp felett álló metaszórtárat, amely garantálná az értelmezések érvényességét és ellentmondás-mentességét.

37 Uo., 28.

Végül szeretnék visszatérni az eredeti állításomhoz, mely szerint Miller világosan érvelő és szenvedélyes magyarázatai a dekonstruktív módszerről nagymértékben pedagógiai indítatásból fakadnak. Világos magyarázatai olykor annyira szenvedélyesek, hogy Eugene Goodheart egy kettejük között zajló vitában „a legideologikusabb dekonstrukcionista” nevezte Millert.³⁸ A két tudós közötti vitát Miller 1986-os elnöki beszéde robbantotta ki, amelyet a *Modern Language Association* (MLA) kongresszusán mondott el. Ebben a beszédben védelmébe vette a dekonstrukciót a „bal” és a „jobb” oldalról érkező kritikákkal szemben, és kihirdette „az elmélet diadalát”.³⁹ Goodheart szerint, akit Miller beszédében jobboldali kritikusként emleget, az elnöki beszéd nem volt több, mint Miller „sértett hiúságának” kifejezése, amiatt, hogy „pártja támogatottsága csökken a szakmában”.⁴⁰ Goodheart ezt a vádat arra alapozta, hogy miután Miller lelkiismeretes áttekintést adott a korabeli irodalom- és kultúratudományokban bekövetkezett közelmúltbeli változásokról, úgy beszélt a dekonstrukcióról, mint minden egyéb irodalmi vagy kultúratudományos diszciplína megalapozó diskurzusról. Ezek között van az „összehasonlító irodalom, a feminista tanulmányok, az afro-amerikai irodalmi programok, a kultúratudományok, a filmes tanulmányok és a kritikai elmélet egésze”.⁴¹ Miller Goodheartnak adott válaszában azt írja, semmi kivétlenül nem talál abban, hogy „az elnöki beszédemet használom fel arra, hogy kifejezzem legmélyebb meggyőződésemet az irodalomtudománnyal kapcsolatban”.⁴² Sőt, úgy érezte, egyenesen erkölcsi kötelessége így tenni: „Úgy tűnt számomra, hogy erkölcsi kötelességem elmondani a véleményemet és kiállni azért, amiben hiszek [...] Úgy éreztem, hogy különösképpen kötelességem ösztönözni a fiatal tudós-kritikusok sokszínű munkáját, akik átveszik a szakmánk művelését a következő évtized során”.⁴³ Elnöki beszédében Miller szakmai közönséghez szól, amelynek tagjait az köti össze egymással, hogy mindannyian egy „közös hivatást üzünk, amelynek célja az irodalom értelmezése, és oktatása”⁴⁴, szavait pedig inkább tanárként, mintsem teoretikusként/kritikusként intézi hozzájuk. Pedagógusi felelősségére hivatkozva aggodalmát fejezi ki a szakma jövője iránt, és azért helyezi kitüntetett szerepbe a dekonstrukciót, mert szerinte az általa sokat emlegetett „jó olvasás” tanulható meg belőle, ami a „jó írás” alapvető előfeltétele.⁴⁵ Az elnöki beszédben megszólított közönség [az irodalom értelmezői és oktatói] tágan értelmezendő, mivel Miller – sokkal inkább, mint Derrida vagy de Man – mindig szélesebb közönséghez szól, és kötelességének tekinti, hogy másokkal megossza belátásait. Ez a felelősségérzet kulcsszerepet kap a *The Ethics of Reading* [1987] (*Az olvasás etikája*) című művében, ahol alaposabban kifejti ezzel kapcsolatos álláspontját: „Felelősséggel tartozom azért, ahogyan elemzek [egy szöveget], és az elemzés jövőbeli hatásaiért is, vagyis az olvasás aktusának »interperszonális»,

38 Eugene Goodheart, *The Skeptic Disposition. Deconstruction, Ideology and Other Matters*, Princeton UP, Princeton, 1991, 192.

39 Miller, *Presidential Address 1986. The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of the Material Base*, PMLA, 102.3. [1987], 284.

40 Eugene Goodheart – J. Hillis Miller, *Hillis Miller and His Critics*, PMLA, 103.5, [1988], 820.

41 Miller, *Presidential Address*, 285.

42 Goodheart – Miller, *Hillis Miller and His Critics*, 821.

43 Uo.

44 Miller, *Presidential Address* 281.

45 Uo., 281.

intézményi, társadalmi, politikai vagy történelmi hatásaiért, amelyek az oktatásban vagy tanulmányként közzétett szöveg formájában ölthetnek testet”.⁴⁶ Az olvasás így felfogott aktusa – beleértve a dekonstruktív olvasatokat is – nem társadalmi, történelmi, intézményi vákuumban zajlik: tudósoknak, egyetemi hallgatóknak vagy akár szélesebb olvasóközönségének szól, akik szintén etikai motivációk nyomán reagálnak a kritikus olvasatára, és ennek a reakciónak a következményei is etikai jellegűek lesznek. Bármennyire felforgató vagy szkeptikus az adott olvasat, végül megosztható, közösségi élménnyé kell válnia.

Miller rendkívül eredeti, ugyanakkor ellentmondásos olvasata Wordsworth verséről a „jó olvasást” hivatott példázni, de ezt gyakorlatias helyzetjelentésekbe ágyazza az irodalomtudomány helyzetéről az amerikai felsőoktatásban. A Miller által 1979-ben tárgyalt, nem túl kedvező változások a szakmában meglepően és zavarba ejtően aktuálisnak tűnnek 2023-ban is: egyre csökkenő érdeklődés az irodalomtudomány iránt, ennek következtében a hallgatói létszám visszaesése az irodalmi tanszékeken, és „azon kevesek is egyre kevésbé felkészülten érkeznek [...] Nem tudnak jól írni. Nem tudnak jól olvasni sem”.⁴⁷ Ennek eredményeként „sok angol tanszéken demoralizált a hangulat a hallgatói létszám csökkenése miatt, és afelé terelik Shakespeare-kutatóikat és középkori irodalom-szakértőiket, hogy modern próza vagy filmes kurzusokat oktassanak, esetleg nem angolszász európai regényeket fordításban”.⁴⁸ Miller aggodalmát fejezi ki az angol irodalomtudomány felhígulása miatt, és arra buzdít, hogy térjünk vissza a szövegek alapos tanulmányozásához a dekonstruktív olvasás fokozott érzékenységének és szigorának a segítségével. Más szóval, Miller szubverzív és szkeptikus olvasási módszert javasol annak érdekében, hogy egy kimondottan konzervatív (vagy „idealista”) célkitűzést valósítson meg, vagyis azt, hogy visszaállítsa az angol irodalom oktatásának és kutatásának régi szakmai dicsőségét. William E. Cain hasonló megfigyelést tesz, amikor rámutat, hogy

[a] dekonstrukció nem hoz létre radikálisan új irodalomtörténetet, és valójában nem látszik, hogy lényeges és mélyreható változásokat eredményezett volna a szakmában [...] A dekonstruktív kritikus nagyra értékeli Wordsworth írásait, mert kitüntetett autoritásokkal való összekapcsolódásokat tárhat fel bennük [...] [azonban] talán jó lenne megkérdezni, hogy minden radikalitása ellenére miért nem változtat többet Wordsworth tekintélyének és presztízsének megítélésén [...] Millernél a »radikális« értelmezési lehetőségeket saját konzervatív ösztönei béklyózzák, amelyek megőrzik azt, amit egy alapos dekonstrukció alááshatna.⁴⁹

Cain kritikája nem mondható alaptalannak, mindazonáltal a dekonstrukciónak sosem volt kitűzött célja „radikálisan új irodalomtörténetet” létrehozni, vagy az irodalmi ká-

46 Miller, *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, Columbia UP, New York, 1987, 43.

47 Miller, *On Edge*, 15.

48 Uo., 16.

49 William E. Cain, *Deconstruction in America: The Recent Literary Criticism of J. Hillis Miller*, College English, 41.4. [1979], 377–381.

nont pozitívista értelemben revízió alá helyezni. Miller elnöki beszédét azzal kezdi, hogy felhívja a figyelmet az irodalomtudományban történt elmozdulásra az „elmélet” felől a történelem és a politika felé, amit nagy szimpátiával fogad, de hozzáteszi, hogy ez a rokonszenv csak addig terjed, ameddig ezt az elmozdulást nem úgy értelmezzük, mint „felmentést az alapos, türelmes, mindent megkérdőjelező olvasás kötelezettsége alól”.⁵⁰ Miller [erkölcsi] kötelezettségként tekint az olvasásra [ebben a minősített értelemben], nem pedig egy akadémiai diszciplína megkérdőjelezésének vagy forradalmasításának eszközeként. A Cain által emlegetett „ellentmondás” valójában egyáltalán nem ellentmondás, mivel Miller „konzervatívizmusa” ugyanolyan alkotóeleme dekonstruktív hozzáállásának, mint innovatív olvasatai – mindez része és következménye az ő szkeptikus pedagógiájának.

Miller szerint a „gondos” és „türelmes” olvasás kötelezettsége „vonatkozik az elméleti szövegek alapos olvasására is”.⁵¹ Ezzel elegánsan emlékeztet arra, hogy egy „teoretikusnak”, éppúgy, mint bármely olvasónak, nincs kiváltságos hozzáférése a szövegekhez, még a saját írásaihoz sem. Minket, azaz a mai tudós-generációt pedig arra figyelmeztetheti, hogy a Yale-kritikusok munkásságának újraértékelése nem történhet meg szövegeik milleri értelemben vett gondos és türelmes újraolvasása nélkül.



50 Miller, *Presidential Address*, 283.

51 Uo.

A szenvedés szabályai

ALICE MUNRO: *VALAMIT EL AKARTAM MONDANI*, FORD. KADA JÚLIA

Ezzel az eredetileg 1974-ben, Alice Munro harmadik könyveként – és második elbeszéléskötetként – megjelent kötettel teljes a Nobel-díjas kanadai író életművének magyarra való átültetése. Ez önmagában is sikertörténet, amelyért a Park Kiadónak tartozunk köszönettel, és mindenképpen örülnünk kell neki, akkor is, ha ebben a kötetben hiába keresünk olyan remekléseket, mint az *Erők*, a *Szőkevény* [mindkettő a *Csend, vétkek, szenvedély* című kötetben], a *Vadhattyúk* [a *Kolduslányból*] vagy az *Egy jóra való nő szerelme* című kötetben olvasható *Óvd az aratókat!* és *Anyám álma*. A *Valamit el akartam mondani* összességében némi csalódást kelt – én legalábbis csalódottan tettem le. A csalódottság oka elvileg lehetne az is, hogy Munro eljárásai megszokottá, kiszámíthatóvá váltak, én azonban inkább úgy látom, hogy az íróra jellemző stratégiák ebben a korai kötetben („még”) nem eléggé hatékonyak – ugyanakkor arra is számos jel mutat, hogy Munro ezekben a szövegekben nagyon is tudatosan tartózkodott bizonyos formaadó gesztusoktól. Erre a tudatosságra a kötet önreflexívnek is nevezhető mozzanataiból következtethetünk; több elbeszélésben is szó esik például az életesemények történeté alakításának esztétikai, lélektani és talán főként etikai vetületeiről. A *Búcsúztatás* egyik főszereplője, a pszichológus June a saját életének formába rendezésére is alkalmazza tudását; a háborúban elesett apja halálának traumáján, mint elmondja, a Gestalt-módszer segítségével jutott túl: „Feldolgoztam, és végeztem vele” [265.]. June nővére, Eileen ugyanakkor nem képes erre, illetve nem is tartja ezt a törekvést etikusnak. „Én semmit sem dolgoztam fel, gondolta Eileen. *Nem hiszem, hogy a dolgok arra valók, hogy feldolgozzák őket*” [265.]. Mintha az itt olvasható történetek többsége Eileen nézőpontját tenné magáévá. „Az emberek meghalnak; szenvednek és meghalnak – tűnődik tovább Eileen –. Az anyjuk a sok örülsége után egy közönséges tüdőgyulladásban halt meg. Betegségek és balesetek. Tisztelni kellene őket, nem magyarázni. A szavak szegényletesek. Szét kellene porladniuk szegényünkben” [265.]. Eileen ugyanakkor maga is irodalmár, aki történetekbe rendezve adja tovább a tapasztalatait, és a szavakra vonatkozó radikális nyelvkritikai felfogás máshol nemigen jelenik meg a kötetben, összességében azonban az elbeszélések nem élnek a Gestalt-módszerrel, és hagyják, hogy a felidézett események és az azokat felidéző emlékezet rendetlensége érvényesüljön. A kötet [anti-]stratégiájára reflektáló mozzanatok legfontosabbika alighanem az *Ottawa Valley* című utolsó novella zárata, ahol a szöveg jelentős részét kitevő gyermekkori emlék felidézése után az elbeszélő így morfondírozik: „Ha igazi elbeszélést akartam volna írni [*If I had been making a proper story out of this*, ami így is fordítható: „Ha igazi történetet akartam volna faragni mindebből” [294.; 197.]], korábban lezárta volna az emlékezést. Azért nem tett így mégsem – folytatja –, mert minél több dologra akart emlékezni. „Fel akartam idézni mindent, amit tudok. Ha most ránézek arra, amit leírtam, olyan, mint egy sor pillanatfelvétel, mint azok a díszes szegélyű, barnás fényképek, amelyeket a szüleim fényképezőgépeivel lehetett készíteni” [294.]. Nemcsak az utolsó novellára, hanem a kötet egészére is érvényes önértelmezésről van szó: a *Valamit el*

akartam mondani legtöbb szövegére jellemző a portrészzerűség, helyenként állókép-szerűség, másként fogalmazva a feszültségkeltés dramaturgiai eszközeinek hiánya, illetve az ezektől való tudatos tartózkodás. Noha akad néhány novella, amely megvilágosodásszerű képpel zárul (főként a *Marrákes*, amelynek zárlatában a főszereplő öregasszony, Dorothy unokáját és a szomszéd férfit látja szerelmi együttlét közben), az elbeszélések többsége úgy működik, mint egy festmény: a felidézett életeseményekhez, egy-egy személy, család vagy kisközösség portréjához az egymásra következő szövegrészek – olykor az időben váltakozva – újabb és újabb ecsetvonásokat tesznek hozzá, árnyalva, esetleg apró részletekkel gazdagítva a formálódó képet.

Mindez azt is jelenti, hogy az egyes részletek jelentősége nem az adott dolgok dramaturgiai fontosságától függ, hanem a rájuk vetülő figyelem és tekintet intenzitásától. A *Marrákes* nagymama szereplője, Dorothy többnyire az ablakban vagy a tornácon ülve nézi az utcát, ahol nemrégiben kivágták a beteg szilfákat; ha a túloldalon álló házakat bontanák le, és bevásárlóközpont épülne a helyükön – tűnődik Dorothy –, ő akkor is „ugyanígy ülne itt, és nézné, nem üres tekintettel, hanem kíváncsian az autókat, a kövezetet, a villogó feliratokat, a lapos tetejű boltokat [...]. Neki minden jó volt arra, hogy megnézze; az se érdekelte, hogy szép-e vagy csúnya, mert minden kínált valami felfedeznivalót” [*Marrákes* 197–198.]. Dorothy nézőpontja ugyanakkor nem egyneműsíti tekintetének tárgyait: „nem az a békés beletörődés, amit az öregektől elvárnak; épp ellenkezőleg, őt érzékeny, zavaros [pontosabban „ingerlékeny, zavarba ejtett” [*irritable, baffled*]] érdeklődés szögezte a helyéhez mindig” [198.].

Az elbeszélések egy-egy életsorsnak a fent röviden jellemzett elvek alapján elbeszélte krónikája [a narratív portré] és a novellaszerűbb, az életsorsok belső logikáját egy-egy kulcsjelenetben koncentráció formák közötti skálán helyezkednek el, összességében inkább az előbbi felé elmozdulva, amely legalábbis háttérként majdnem mindenütt ott van: visszatérő téma és motívum a nemzedékek viszonya, az életmód és az épített terek változásának sebessége, egy életmód és világ gyors eltűnése, a háborúba menő és onnan visszatérő férfiak alakja. Sok a kötetben a portrénovellának nevezhető szöveg, amelyben egy-egy élet története valójában nem is történetyszerű, inkább a belső tulajdonságok, családi körülmények és társadalmi lehetőségek együttállásának kifejlése-kibontakozása. Ennek keretét gyakran két személyiségtípus vagy életmód szembeállítás adja: a *Téli szél* című szövegben például nincs semmilyen konfliktus vagy történetmag azon kívül, hogy az elbeszélő felidézi a nagymama városi háza és az anya városon kívüli háza közötti különbséget. A keretként szolgáló egyhetes hóvihár inkább csak ürügy, az elbeszélést záró „drámai” esemény pedig, amelynek fényében az elbeszélő megért valami fontosat a főszereplőkről, egyszerűen annyi, hogy a nagymama sírva fakad, amikor unokája a viharban haza akar menni. Hasonló szembeállításon alapul a *Megbocsátás a családban* és a *Búcsúztatás* is: a központi szereplő mindkettőben a tőle mindenben különböző testvérét akarja megérteni valamiképpen. Az előbbiben a „rendes” testvér a sorból mindig kilógó, egy ideig ezoterikus-misztikus közösségben élő fivérééről ír, az utóbbiban fordítva: Eileen, a „rendetlen” és szabálytalan irodalmár húgának minden apró részletet tekintve szabályozott életét és családját próbálja megérteni, amikor ellátogat hozzájuk balesetben meghalt kamasz fiuk búcsúztatására; mindketten némi fölényességgel írnak a másikról, és a szövegből – kissé kiszámítható módon – többet

tudunk meg az ő beleérző képességük korlátairól, mint a szöveg vélt tárgyáról. A személyek, szobabelsők, az életmód részletező leírásait az elbeszélő nyelve, a választott perspektíva vagy a szöveget szervező szembeállítás nem mindig tudja igazán érdekessé tenni, és rendre azt érezzük, hogy hiányzik a szövegből a feszültség, azok az események csendes zajlása alatt húzódó sötét áramlatok, amelyek Munrónál oly sokszor működnek hatásosan. Ebben a kötetben jobbra etnográfiai részletességű és jellegű leírásokat olvasunk, amelyek a maguk módján érdekesek, mégis kevésnek tűnnek ahhoz, hogy megtörténjen az, ami az író elbeszéléseiben máskor megtörténik: a hétköznapi élet egy-egy részlete felfénylik, és feltárul valami, ami a dolgok együttállása, a perspektívekezelés és a szerkezet nélkül láthatatlan maradt volna.

A rendezőelvként szolgáló szembeállítás alapja nem ritkán a nemzedékek közötti ellentét: vagy az idős elbeszélő vagy fokalizátor igyekszik megérteni a második világháború utáni változásokat, vagy fordítva: a fiatalabb nemzedék képviselője ír egy eltűnőben lévő világról. Az első típus képviselője a *Vízen járás*, amelynek főszereplője, Mr. Lougheed nem érti ugyan a fiatalokat (a „hippiket”), mégis összebarátkozik egyikükkel, a filozófia és ezoterika iránt érdeklődő Eugene-nal, aki úgy gondolja, elég messzire jutott ön maga és a világ megismerésében ahhoz, hogy képes legyen a vízen járni. A bemutatón a csoda nem történik meg, Eugene-nek viszont nyoma vész, és Mr. Lougheed az egyetlen, aki aggódik érte, ami nemcsak a barátságukkal magyarázható: a fiatalember eltűnése összekapcsolódik a főszereplő elméjében egy visszatérő álommal, amely egy gyermekkori emlékhez kötődik. Egy környékbeli fiú kiirtotta a családját, majd eltűnt. Az álomban Mr. Lougheed mindig csak azt látja, hogy apjával keresi a fiút, de a végkifejlet homályban marad – éberben pedig nem tudja felidézni, mi történt annak idején. A sikertelen vízen járási kísérlet után mintha megoldódna a rejtély, amikor egy kávézóban ülve „tisztán, élesen kirajzolódó jelenet bukkant fel valahonnan az álmából vagy az emlékezetéből, bár nem értette, hogy az emlékezetéből hogyan bukkanhatott elő” [112.]. A felvillanó kép egy vízbe fulladt, a felszínen lebegő fiú teste. Nem derül ki sem az, hogy mi történt Eugene-nel, sem az, hogy mi volt az igazság vagy a végkifejlet a felidézett vagy álmodott gyermekkori esetben, de a két rejtély valahogy mégis megvilágítja egymást. A *Vízen járás* a kötet másik fontos stratégiáját is példázza, amennyiben a legtöbb novella kontextusát az emlékezés adja [*A talált csónak* az egyetlen a tizenhárom szöveg közül, amely a központi eseménysort nem illeszti bele az emlékezés rendjébe]; a hangsúly helyenként az egyéni emlékezet működésén van, de az elbeszélések közege inkább a személyes emlékezet és a nagyobb, akár nemzeti közösség emlékezete közötti családi emlékezet régiója.

A tudatos antinarratív stratégiák közül a legfontosabb az, amit antiepipánikuságnak is nevezhetünk. Ha az epifánia lényege az, hogy egy – mégoly hétköznapi – jelenetben vagy képben valami rejtett – elfojtott – összefüggés tárul fel váratlanul, akkor a *Valamit el akartam mondani* inkább megkérdőjelezi ezt a logikát, és az élet puszta zajlását állítja szembe vele. Ez a *Megbocsátás a családban* című elbeszélésben a leghangsúlyosabb, amikor az elbeszélő az édesanyja rendkívüli eseményekben nem bővelkedő életét foglalja össze. „Mindez nem is nagyon tűnik életnek, amikor történik, gondoltam, egyszerűen ezt csinálod, így töltöd ki a napjaidat, és közben végig azt hiszed, hogy majd felhasad valami burok, és te magadra találsz, akkor találsz

majd magadra az életben. Nem mintha különösebben vágnál arra, hogy ez megtörténjen, ez a felhasadás, elég jól elvagy így is, de azért várod. Aztán meghalsz. Anya haldoklik” – és egyszerre a hétköznapi rutindolgok mindegyike „olyasminek tűnik, amire érdemes vágni, jaj istenem, de mennyire, szíved megszakad, annyira szeretnél visszamenni oda” [122–123.; 80.]. Ez a belátás – ahogy a megfogalmazás is – némiképp közhelyesnek tűnik, és ez a veszély máskor is fenyeget. A „Mondj igent vagy nemet” például olykor igen közel kerül azoknak az életvezetési tanácsadó könyveknek és magazinoknak a nyelvéhez, amelyekről a szövegben is szó esik. Ezt a szöveget is egy „trükk”, a különleges elbeszélő beszédhelyzet menti meg. Végig egy idős nő beszél a képzeletében valakihez, akivel valamikor régen, fiatal házasként minden bizonnyal viszonya volt. Elképzeli, hogy ez a férfi meghalt, és hogy ezután elutazik abba a városba, ahol a férfi élt; elmegy a férfi özvegye által vezetett könyvesboltba, ahol a feleség „felismeri”, és a kezébe nyom egy adag szenvedélyes szerelmeslevelet, amelyeket a férjének írt valaki. Az elbeszélő elolvassa a leveleket – amelyeknek nem ő a szerzője –, majd visszaviszi őket a könyvesboltba. Miközben erről a harmadik nőről beszélgetnek, az özvegy mégis „felismeri” az elbeszélőt, pontosabban kitalálja, hogy az elbeszélő magára ismer a harmadik nőben. Mindez azonban feltehetően csak az elbeszélő képzeletében játszódik le, legalábbis a férfi halálától kezdve: nem tudjuk, hogy abból, amit olvasunk, mennyi a képzelet műve. A nyitómondat [„Újra meg újra elképzelem, hogy meghaltál” [131.]] sok mindent jelenthet: azt is, hogy a távol lévő csak elképzelné tudja, mi történik a másikkal, de azt is, hogy a megszólított halálának pusztá ténye is fantázia. A „harmadik” nő, aki azokat a szenvedélyes leveleket írta, így valójában csak az elbeszélő által elképzelt valóságon belül létrejött újabb szintet testesíti meg. Az a mondat, amelyben az elbeszélő arról beszél, hogyan tudta meg, hogy a férfi meghalt [„Would you like to know how I was informed of your death?”], a magyar fordításban jelen időbe kerül: „Szeretnéd tudni, hogyan értesülök a halálhíredről?” [135.]. Ez az apró váltás – amely talán tudatos döntés eredménye – az egész elbeszélést a képzelet birodalmába utalja, míg az eredeti szöveg megmarad az eldönthetetlenségben.

A fenti apró részlet is jelzi, hogy a fordítónak, Kada Júliának nem volt nagyon könnyű dolga, már csak azért sem, mert a Munro-életművet kiváló fordítók jegyzik. A legtöbb kötetet [hatot] a kanadai szerző nyelvét és világát különösképpen érzékenyen értő Mesterházi Mónika fordította, míg Rakovszky Zsuzsa és Lukács Laura három-három, Borbás Mária és Elekes Dóra egy-egy kötetet ültetett át magyarra. A *Valamit el akartam mondani* fordítása összességében jó, gördülékeny, maníroktól mentes szöveg, de vannak olyan pontok, ahol a magyar változat kissé eltávolodik Munro nyelvétől, amelynek alapját a hétköznapi nyelv kádenciái képezik – ezekbe szövődik bele egy „másik” szint, amely inkább a hétköznapi nyelv szövetén keletkező felfelésekben sejlik fel. Ezek a finom árnyalatok nem mindig érzékelhetők a magyar fordításban. Álljon itt két apró, de jellemző példa. „Szenved, betartja az értelmetlen és áthágthatatlan szabályokat, amelyeket mind ismerünk” [153.] – mondja a *Mondj igent vagy nemet* elbeszélője a titokzatos harmadik nőről. Az eredetiben ez áll: „She suffers according to rules we all know, which are meaningless and absolute”, vagyis: „A mindannyiunk által ismert, értelmetlen és megfellebbezhetetlen szabályok szerint szenved”. Munro komor ember- és társadalomképének fontos mozzanata, hogy a

szenvedés nem különül el a szabályok betartásától: a szenvedés elől nincs menekvés, a szenvedés szabályai az élet szabályai. Amikor a *Marrákesben* Jeanette elmeséli, mi történt vele a marokkói városban (ellopják minden holmiját, majd kis híján megerősokolják), nagyanyja, Dorothy ezt gondolja magában: „Vajon mit hallgat el?” (207.). Az eredetiben a mondat így szól: „What is there here that is not being told?”, vagyis: „Mi az, ami nem hangzik el?” A személytelenebb angol szövegben elmosódik a(z el)hallgatás mögötti cselekvő alanyiség: nem szándékos elhallgatásról van szó, csak arról, hogy valami nem hangzik el, nem mesélődik el. Ez az apró különbség azért is fontos, mert a címadó novellának és a kötet több más darabjának is fontos mozzanataira hívja fel a figyelmet. A *Hogyan ismerkedtem meg a férjemmel?* elbeszélője például hazudik arról, hogy a háborúból hazatérve repülő s túrákat szervező pilóta merre indult, hogy félrevezesse a férfi menyasszonyát, és ő maga sem tudja, miért teszi ezt (79.). Hasonló beszédaktus áll a *Marrákes* című novella láthatatlan közép-pontjában. Dorothy váratlan késztetésnek engedve vendégségbe hívja a szomszédot; noha csak köszönőviszonyban vannak, most beszélgetést kezdeményez vele, maga sem tudja, miért: „Ezt meg miért kiabálta ki?” (198.) – kérdezi magában önmagától. Később tisztázódik benne, hogy unokájáról, a harmincas Jeanette-ről akar megtudni valamit úgy, hogy ennek a férfinak a társaságában látja – és a számítása bejön. Az önkéntelen megszólalás szélsőséges esete a *A spanyol hölgy* című novellában szerepel. Az elbeszélő, a megcsalt és kétségbeesett feleség a vonaton ül, amikor váratlanul „üvöltés tör fel, méghozzá belőlem, meglepő felháborodás” (218.). Mintha a Munro-novellákban megszokott sötét és rejtett áramlások, elfojtások helyét itt ezek az önkéntelen beszédaktusok vennék át: nem elhallgatások, hanem öntudatlan, olykor tudattalan késztetésektől szabdalt megnyilatkozások. Valamint két olyan összetett érzés vagy lelkiállapot, amely a kötet számos novellájában visszatér: a megalázottság és még inkább a tudattalan összetevőket is tartalmazó szégyen. Ahogy a *Hóhérok* című szövegben áll: „az a sebezhetőség, ami már maga is szégyen. Szégyenletes teremtmények vagyunk” (175.).

A kötet két legemlékezetesebb darabja a már említett *Hóhérok*, amelynek elbeszélője egy gyermekkori tüzesetet idéz fel – a háttérben olyan családi bosszú állhat, amelyhez az elbeszélőnek nincs köze, miközben a tettesek helyette is bosszút állnak –, valamint a címadó nyitó elbeszélés. Talán épp azért ezek a legerősebb írások, mert ezek képesek rá, hogy az ecsetvonásszerűen egymásra rakódó elbeszélés-morzsákat, emlékeket és portrékat drámaisággal, narratív feszültséggel vegyítsék. És nem melleleg ezek idézik fel leginkább a Munro esetében gyakran emlegetett párhuzamot az USA déli részének gótikus prózájával (Flannery O'Connor, Carson McCullers, Faulkner, Eudora Welty szövegeivel), a kisvárosi-vidéki elfojtottság irodalmával. A címadó elbeszélésnek sikerül leginkább egyensúlyba hozni a távlatosabb, nagyobb időtartamot befogó perspektívát és portrészzerűséget a számtalan, nehezen össze-egyeztethető késztetést magába sűrítő kulcsjelenetekkel. Itt is – egy évtizedeken át tartó szerelmi háromszög, talán négyszög történetében – egy szinte önkéntelenül kimondott hazugság jár kiszámíthatatlan következményekkel, s ráadásul ez az az elbeszélés, amely nem tartózkodik a visszafogottan, de mesterien kezelt szimbólumoktól (mint a kísértet és a mérge), a perspektíva, de leginkább a mélységélesség és a fókusz mesteri változtatásától és az irodalmi utalásháló használatától. Ez a kötet

legjobban „megcsinált”, kimunkált novellája – és a legjobb. Ebből és a Hóhérok-ból is kiténik, hogy a hétköznapiság sokszor emlegetett munrói felértékelődésének hátterét valamiképpen mégis a drámai, rendkívüli események adják – vagy legalábbis ezek búvópatakszerűen fel-felsejlő lehetősége. A címadó novella is tartalmaz ön-reflexívként is értelmezhető részleteket. Az egyik főszereplő, a kisvárosba hosszú évek elteltével visszatérő sármos Blaikie buszos turistautakat szervez, amelyeken a környék – tulajdonképpen nem létező – nevezetességeit mutatja meg főként nőkből álló közönségének. Sikerét annak köszönheti, hogy mindegyik vendégére odafigyel, „mintha keresne bennük valamit” [9.]. A fokalizátor szerepét betöltő nő, Et szerint ez a „gyöngéd, nevetős, de végső soron komoly, összeszűkülő tekintet” olyanná teszi Blaikie-t, mintha „alámerülő mélytengeri búvárrá akarna válni, aki egyre mélyebbre hatol az ürességbe, a hidegbe és a roncsok közé, hogy megtalálja az egyetlen, amire igazán vágyik, azt a valamit, ami kicsi, becses és alig észrevehető, mint egy rubin a tengerfenéken. Ezt a tekintetet szerette volna leírni Charnak. Ő már látta, semmi kétség” [9.]. Ugyanez Munro tekintetéről is elmondható. A gond csak az, hogy ebben a kötetben kevés az ilyen váratlanul megcsillanó gyöngy, felszínre hozott kincs, ahogy kevés az elhallgatott, elfojtott vészjósló mozzanat, illetve az ezekből adódó előérzet és feszültség is – vagyis mindaz, ami oly sok Munro-szöveget tesz emlékezetessé. A *Valamit el akartam mondani* legtöbb darabjának olvasástapasztalata így ahhoz hasonlítható, mint amikor rokonlátogatásra érkezünk, és udvariasan meghallgatjuk a házigazda történeteit. A történetek a maguk módján érdekesek az elmúlt életszakaszok és történelmi korok felidézéseként, de azért időről időre el kell fojtanunk egy-egy ásitást. [Park]

BÉNYEI TAMÁS

Gonosz csillag

KARL OVE KNAUSGÅRD: *HAJNALCSILLAG*, FORD. KÜNOS LÁSZLÓ

Az *Alkímia* Knausgård legújabb sorozatának nyitó darabja: beleszótt popkultúrát, krimit, csillagászatot, teológiát, spiritualizmust, hogy ezek amalgámja szolgáljon görbe tükörként a legújabb kori embernek. „Ha eljött az ítélet napja, örülök neki.” [161.] – szögezi le Iselin, aki nem lepődik meg az éjszakai égbolton megjelenő új csillagon. Szemét az égről a mobiljára veti, megbizonyosodik arról, hogy az Instagramra világszerte posztoltak már róla, bedugja a füleit, és vonul tovább a város utcáin hazafelé. Bergen, ha borzong is, folytatja önmagával elfoglalt életét, míg a földön is el nem szaporodnak a csodák. A csillag megjelenését normalizálja az ex-dokufilmes is, amikor az *Augsburger Wunderzeichenbuchra* hivatkozik, vagyis arra, hogy a történelem során számtalanszor készítettek feljegyzéseket tudományosan le nem írható dolgokról. A valóban létező tizenhatodik századi kötet beemelése hivatott hitelesíteni a *hajnalcsillag* csodajelenségét a szereplők számára, egyúttal a regényvilágot a számunkra [a KOK-tól megszokott módon számtalan más kulturális utalással együtt] azzal, hogy közelíti a miénkhez. „1103-ban, a böjt első péntekén, írja a könyv, új csillag jelent meg az égen. Huszonöt napon át lehetett látni, mindig

ugyanabban az időpontban. És 1173-ban is láttak egy új csillagot az égen. ... Aztán 1545 decemberében is feltűnt két új csillag az égen.” [329–330.]

Knausgård életművében sem annyira ritka bolygó a fikció, mint a magyarul eddig olvasható *Harcom*- és az *Évszak*-sorozat felől nézve tűnik: a *Hajnalcsillag* olvasásakor inkább a debütregény, a szintén klausztrófó *Ute av verden*, a bibliai elbeszélésekkel dolgozó második, azaz az angyalok földi életét taglaló *En tid for alt* és a 2019-es kisregény, a *Fuglene under himmelen* lehet referenciánk. Utóbbi, amely mindössze egyetlen évvel előzi meg a *Hajnalcsillagot*, azért is figyelemre méltó, mert Ibsen *Peer Gynt*jének Solveigjét modernizálta benne felkérésre KOK, majd az újragondolást beemelte a nagyregénybe. Ez a színpadra írt Solveig hazaköltözik idős, gondozásra szoruló anyjához, hogy aztán töredéktörténetként a maga nagyon is a *Hajnalcsillagba* illeszkedő csodájával, ugyanakkor az abból finoman ki is lógó személyiségével köszönjön vissza az alakja.

Akad a 2020-as kötetben azonban olyan írói eszköz, amely az életművet tekintve is új csillagnak tekinthető, ez pedig a váltott nézőpont. A KOK védjegyévé vált, túhegynyi fókuszú énvilágboncolás tágul tehát több elbeszélő, összesen kilenc hang önigazoló monológjává, és bizony fényesen ragyog. A pluralizálódás nem jár ugyanakkor a kívánatos stílusbővüléssel, a hangok nyelvezete egységesnek tekinthető. Kihunynak továbbá a korábban szintén védjegynek számító esszéisztikus, gondolatkísérleti vagy épp mások belső világát feltérképező gondolatfutatok, ahogy azok a *Harcomban* és az *Ute av verdenben* megjelentek, mert nem marad számukra hely a szereplőktől zsúfolt szövegben.

Solveig mellett ők az értelmi fogyasztékosok intézetének asztmás ápolója, Turid, aki másra sem bír gondolni a műszak alatt, mint hogy elszívhasson egy szálát, vagy ellophasson a gyógyszer szekrényből egy szorongáscsökkentő Sobrilrt. A bűnügyi rovatból kibukott újságíró, Jostein, aki élete legnagyobb sztorijával van elfoglalva, miközben a fiára ráteszi a kagylót. A lelkes Kathrine, aki lehet, hogy terhes, pedig a házassága válságba került, ezért a temetkezési vállalkozón vezet le a feszültségét. A kurátor Vibeke, aki idős férjének szervez meglepetésünneplést, az előkészületek közben megcsókolja a mostohafia. Az exdokumentumfilmes Egil, gazdag papa eltartott fia, aki nem akar vigyázni a gyerekére, amíg annak anyja nyaral, mindig minden elől menekült, önmaga elől is. Arne, a háromgyerekes apa, aki a bipoláris anyára hagyja a gyerekeit, miközben a megpucolandó halászsákmány a pincében rohad meg, mert részegen elindul egy haverjához kocsival. A zenészmokot szövő óvó bácsi, Emil, aki leejti az egyik kislányt pelenkázás közben, és nem szól senkinek, mert siet találkozni a barátnőjével. A magányos pénztárosnő, Iselin, aki nem tudja eldönteni, hogy éppen megbomlik-e az elméje. Több szereplő közvetlenül is összekapcsolódik, például szomszédok vagy házastársak, az ő nézőpontjaik késleltetett ütköztetésével revelatíván árnyalja KOK egy-egy szereplő és kettejük viszonyának képét.

A legtöbb hang közel egy nappal az előtt szólal meg, hogy felkelne az új csillag. Első személyű elbeszélése segítségével bevon örömeibe és küzdelmeibe, hogy elregélhesse, hol, hogyan látta először az égitestet, és mi esett meg vele utána. A kilenc szereplő kirakós darabkákat hoz magával, így adja össze a nevekkal elkülönített fejezeteken át bűvópatakszerűen csordogáló történetet egy rituális gyil-

kosságról. A három megnyúzott áldozat a Tűzlángban, egy fiatal helyi death metal bandában játszott, a gyanúsított a bujdosó negyedik, valamint feltűnik az erdőben egy bikaarcú, copfos, tagbaszakadt férfi is, akinek tisztázatlan a viszonya a szokatlan történésekkel. A krimire vagy thrillerre alludáló cselekmény sikeresen tartja fenn hét-száz oldalon keresztül a feszültséget, egyre sűrűsödik, jelenetezővé gyorsul az első nap éjszakájáig, majd újra lassul. Ezt követően egyértelművé válik az is, hogy egy-egy szereplő, miután beleszótta töredéktörténetébe a maga darabkáját, le is lép a színról. A rév meg a vám kiegyenlítődik: a cselekmény időben erősen korlátozott, a másik oldalon viszont a szereplők számában történik növekedés. Ennek a narrációs egyensúlynak logikus, zsánerből ismerős, ugyanakkor a *Hajnalcsillag*ban már-már parodisztikusnak ható következménye, hogy a cselekmény egészen kései pontján is megszólalnak új szereplők. Ilyen Vibeke is, akinek az elbeszélése egy ponton tehát szintén kereszteződik a gyilkosságéval, azonban így sem válik magától értetődő részévé a regényegésznek, inkább a befejezést késleltető betét hatását kelti a fejezete. Ezzel együtt is üdítő a nézőpontjából követni egy kis ideig a történéseket.

A rejtély borzongató hatását tehát jól szolgálja az információadagolás ritmusa. Beletelik ugyan néhány száz oldalba, míg a gyilkossági rejtélyről elhullajtott információmorzsákról egyértelművé válik, hogy azokat az olvasónak kell, akár visszaolvasással, összeillesztenie. Ez az odafigyelő, közeli olvasás aztán a zárlat során kamatozik (vagy egy második olvasás alkalmával). A bűvópatak-történet ugyanakkor nem elégíti ki sem a krimi, sem a thriller klasszikus követelményeit. Ehelyett a cselekményt narratológiai fricskával csapja el KOK, hogy az olvasó orrára koppintson. Szemfényvesztés a *Hajnalcsillag* szerkezete, melyben a szerző bűvész, akinek hiába nézzük a kezét, a lezárásig a lényeg újra és újra máshol tűnik fel, hol a túlvilági látomásban-látogatásban, hol az arra az időre szemünk előtt vesztett Bergenben, hol a lezáró esszében, mely mégis elbeszélésnek bizonyul. Elvégzi tehát a regény második fele a munkát, melynek eredményeként feláll a valódi színpad, ahol Jostein megméretik; illetve elválik a többi szereplőtől a tengerpartról figyelő, az események tétjét értő Egil és Tove.

Két hálót vet ki a szerző, hogy összefogja a szereplőit és megtartsa az olvasót: az Istenről és a halálról való gondolkodását. A kötetben, melynek a jelöletlen Jelenések könyve 9,6 a mottója, ezek adnak metafizikai tétet a gyilkossági rejtélynek. E kettő több szereplő hétköznapijainak is része, hiszen Kathrine lelkész, Solveig nővér egy idegsebészeti osztályon, Arne a holtak országáról tanít az egyetemen, Jostein bűnügyi újságíró, Egil keresi a hitet. Nekik köszönhetően organikusán illeszkednek a regénybe azok a szöveghelyek, melyek dinamikus, párbeszédes formában tárgyalják, hogy visszafordítható-e a halál, hol a határ babonáság és tudomány, valamint világ és valóság között, honnan erednek a gondolatok, vagy éppen eretnokség-e a halált szentnek tekinteni. A szöveg annyi értelmezési lehetőséget kínál, ahány szereplőt, ebben jól érvényesül az elbeszélői pluralitás. Felmerül a racionális, csillagászati magyarázat, vagyis hogy egy szupernóva jelent meg, amelynek valójában a több száz évvel ezelőtti fénye ért el a Földre. Az komolyan vehetetlen, miszerint egy UFO lenne. Egil írása a visszatérő holtak előhírnökének nevezi az új csillagot. Egyedül Jostein tekinti az égítést szerencsecsillagának, inkább újra és újra annak rosszindulatúsága merül fel. Tove nem hajlandó Bowie *Blackstar*-ját hallgatni, mert az „gonosz”.

KOK egy *Magyar Narancs*-interjúban Köves Gábornak mondta: „A templomok ma is állnak, de ahonnan én származom, ott a hit teljesen eltűnt, alig találni valóságos embert. A nagyapám generációja még nagyon más volt. Érdekel, hova tűnt a sok vágyakozás, a sok hit. Valahova csak beépült, valamivé biztosan átváltozott. [...] Sokat gondolkodom a hitről, Istenről magáról, s e töprengéseimből sok minden megtalálható a könyveimben is.” [XXXIII/48/I.] Leginkább Egil nézőpontja ad teret ennek a gondolatmenetnek, neki hiányzik az élete középpontjából a bizonyosság, melyet ugyanakkor racionális emberként nem fogadhat el. Végül tapasztalásai nyomán mégis átadja magát a természetfelettinek, és a katolicizmuson keresztül a spiritizmusig jut. Ennek a „töprengésnek” az ábrázolása részben az esszében történik meg, részben nyolcvan oldalas fejezetével az ő elbeszélését követi a szöveg a leghosszabb ideig megszakítatlanul.

A hit és végítélet felőli olvasat termékenységét támasztja alá az állatok különös viselkedése. Persze erre is ad tudományos magyarázatot a szöveg, az ökoszisztéma összeomlását. Mégis főleg archaikus a *hajnalcsillagi* természetkép, melybe beleilleszthető, hogy a rákok és halak, a rókák és patkányok, a katicák és madarak erősebb összeköttetésben állnak a láthatón túlival, mint a társadalom. Az embernek hiába függ az orra előtt [felett] a jel, csak a városban az étterem teraszán lecsapó héja, az autó elöl el nem szaladó szarvas, a pikkelyes vagy épp emberarcú madár láttán kezdi kapiskálni, hogy valami fontos történik. Erre következnek a csillagfénynél az emberi csodák, melyek finoman csúszkálnak a tudományosan megmagyarázható és a hallucináció végpontjai között: a valahai politikusnak a szerveit már donorálásra készítik elő, amikor a műtőasztalon kinyitja a szemét; a lelkész a koporsóban eltemetett férfit másnap újra mosolyogni látja a szupermarketben; az Úr egy gyorsétteremben jelenik meg.

Ha Biblia, a csillag lehet betlehemi, tehát iránymutató, ezt Turid mondja ki; vagy maga Jézus, egy új korszak kezdete. A lelkész Kathrine ugyanakkor meg van győződve arról, hogy nem jelenthet jót a fénye. Egilben vetődik fel először, hogy a hajnalcsillag a Krisztus mellett az ördög is. Ez a Biblia-értelmezés abból ered, hogy a Lucifer név latinul fényhozót jelent, és Ézsaiás könyvének az égből aláhulló hajnal fiáról szóló passzusa [Ézs 14,12] az ókeresztény hagyomány óta a Sátánra vonatkozott. Knausgård ugyanakkor a mottóval a Jelenések könyvéhez köti a regényt, ahol szintén az utolsó ítélet során hullik alá csillag, hogy a mélység urává váljon [Jel 9,1]. Erre öt hónapig tartó szenvedés következik, mely elöl az istentelenség nem menekülhetnek halállal. Ezt a szimbolikát visszafejtve nem kevésbé jelentéses a regényben az almafa, kígyó, üvegtenger, felhők, valamint a leggyakoribb motívum, a madarak mint a testtől megszabaduló lelkek, a feltámadás szárnyas jelölői. A kötet megmagyarázhatatlan, „csodás” eseményeinek és az azokat megélt szereplők elmérgesedő viszonyainak egységes keretet kínál, a Jelenések könyvéből származó értelmezés különösen kapcsolódik össze a nagy látomásjelenettel. Abban ugyanis a halálba átkelni kívánó emberek előtt lezárták a hidat, megrekednek a tartós köztességben. Ez Jostein kómában látott víziója. Azé az önmaga karikatúrájaként fellépő Josteiné, aki a Tűzláng sátánizmusáról így gondolkodik: „az ördögöt imádták, de olyan ostobák voltak, hogy közben Odint is, meg mindent, ami óészaki” [233.]. Halottakországa-látomásában az óészaki vonások uralkodnak, noha a Léthe felejtésre ítéltő vize is

ott folyik. Sematizált viking temetési szertartásban csúcsonylik ki az élménye, melyben idős nő vágja el az elhunytat a túlvilágra kísérő nők torkát, és felgyújtanak egy vízre eresztett hajót; noha a jelenlegi történelmi ismereteink alapján nem így zajlott az óészaki rítus.

A szöveg nem csupán többféle közelítési módot ajánl fel, a tematikus párbeszéd a kötet közepétől kezdve áthallásossá is válnak. A szöveg mint olyan jelentésségére kérdezznek rá, amennyiben Kathrine, Arne és Egil azon gondolkodnak, hogy a csillag és minden, ami őket körülveszi, szükségszerűen jel-e.

„– Nem kell hinnem bennük – mondta [Egil], és a csillagra emelte a tekintetét. – Elég, ha felnézek az égre.

– Akkor ez most jel? [így Arne]

– Minden jel. Az a fa, amelyik ott áll, az is. A levelei is. Mind jelek.

– Minek a jelei?

– Nem tudom.

– Jó, jó. De honnan jönnek? Ki ad nekünk jeleket?

– A világ. Ezek a világ jelei. A létező világa.” [330.] A részlet vonatkoztatható a *Hajnalcsillag* irodalom- és vallásszemléletére, valamiféle definiálatlan panteizmusra. Amikor pedig a lelkész gondolataiban ez bukkan fel: „észérvekkel próbáltam leküzdeni, azt mondogattam magamban, hogy nem jeladás, hanem természeti jelenség, és hogy egy csillag nem láthat minket, nem gondolhat rólunk semmit, nem mondhat rólunk ítéletet” [351.], mintha csak az olvasóról beszélne.

A szereplőket mindeközben az foglalja le, hogy az augusztusi és a családi forró helyzetekben valahogy jó legyen nekik. A két napot életvilágok orvosi pontossággal kivágott szeletei, vagyis töredékben maradó történetek töltik ki. A szereplőábrázolást egyrészt KOK tőle egyáltalán nem idegen módon szokványos és szokatlan cselekedetek aprólékos ábrázolásával oldja meg. A hétköznapi részletek, az életstílus elemei közül különösen kitűnik a zenei és étkezési kultúra leíró ereje. Utóbbi olyan osztálymarkereket is magában foglal, mint a lelkésznek a halpiacon garnéla- és tarisznyarákra költött 900 norvég koronája (megközelítőleg 28000 forintja), és a pénztárosként dolgozó, kiugrott egyetemista gyorséttermi hamburgere, majd benzinkúti virslije: a kettő közötti különbségben a tablórajzolás vágya feszül. Épp a hamburgerről kapunk jellegzetesen knausgårdi leírást: „A sült krumplit mindig a végére hagytam, a kétféle fogás között akkora volt a különbség, hogy nem szerettem keverni őket. Az egyik szaftos volt és nyitott, a másik kemény és száraz, de belül finom és lágy.” [129.] A kulturális jelölők között pedig a zene mellett persze szerepel az irodalom a homéroszi eposzoktól Strindbergig, a film *Inspector Morse*-tól az *Egy rém modern családig*, a képzőművészet John Constable-től Vanessa Bairdig, ám a KOK korábbi életművében is annyira kiemelt szerepet kapó zene a leginkább szembeűnő. Solveig Albinoni *Adagió*ját hallgatja az autóban, míg Arne David Bowie-t, Emilt a zenekari próbájára is elkísérjük, Iselin volt középiskolai tanára az *Orfeusz és Euridiké*ért beutazik a városba, a death metal zenekar erőszakossága, diplomagyújtogatása és eltűnése pedig cselekményformáló erővé lép elő. Ugyanakkor a zenén is tetten érhetőek a regény kevésbé sikerült karakterábrázolásai: a nő nézőpont megszólaltatása során néha gyengül a hitelesség, ezekben a fejezetekben kiugrik a regény szorosan fonódó szövetéből egy-egy jelenet, motívum. Aho-

gyan Solveig nézi idősödő testét a tükörben, az kifejezetten filmektől kölcsönzött közhelynek érződik, nem kevésbé, ahogyan ezek a nők gyorsan zuhanyoznak, hajjat mosnak, és főleg, visszatérve a zenére: Knausgård úgy igyekszik erősíteni a húszas évei elején járó Iselin nézőpontját, hogy ő Ariana Grandét és Billie Eilish-t hallgat. Kissé elnagyolt, ugyanakkor védhető választás, mert szerencsésebben melléteszi azt is, hogy a Queent csak a *Bohém rapszódia*-filmből szerette meg.

Érzékletesen hozza közel a szerző a szereplőket, hitelesek a [férfi]hangok és a konfliktusok, nem kis részben a kínos, a gátlástalan, a mizantróp megvallásának köszönhetően. Bár sokat vannak egyedül vagy legalábbis másoktól különvonulva, ők nem a közönségnek szánják a soraikat, a *Harcommal* ellentétben itt nincsen magyarázkodási kényszer, a szégyen csak nyomokban jelenik meg. Ha valakivel igyekeznek is elszámolni, hát legfeljebb saját magukkal. Miközben feldolgozzák a társas interakcióikat, olyanokat gondolnak, mint hogy „Meggoszokhatta már. Egyébként is, nem kell törődnöm vele.” [67.], „De valószínűleg minden rendben van. És feleslegesen aggódom.” [103.], „Szuverén ember vagyok, ez a lényeg.” [257.], „Nincs az az isten, hogy bocsánatot kérjek tőle.” [295.], „Mintha a borraivaló automatikusan járna neki.” [375.], „Egyébként is, senki nem tudja, mennyire csökevényes az empátiakészségem. Nem szoktam dicsekedni vele.” [570.]. Ezek az önmegnyugtató gesztusok sikeresek, a szereplők segítségükkel túllépnek a csírázó kételyen, és közben mindannyian másokról gondolják, hogy azok rosszindulatúak. Kathrine fogalmazza meg, hogy mennyire biztonságban tudjuk ezeket az epés szólásokat a fejünkben. „Isten vajon látja minden gondolatomat? Buta vagyok. Isten mindenható. Isten mindenütt jelen van, de nem mint személy. Biztonságban vagyok. Milyen rémisztő gondolat, hogy valaki ismerheti az ember minden gondolatát.” [357.] A kórus azonban szerencsére nem válik egyhangúvá, a másik szólamot Solveig, Emil és Vibeke alkotja, akik képesek kapcsolódásra, empátiára, tudnak bocsánatot kérni.

„Mind halottak vagyunk.” [563.] – mondja a pszichotikus állapotba került bipoláris Tove a kórházban. Nem is áll ez a feltételezés annyira távol attól, amikor Arne és Egil megbeszélik, hogy ha hinnének a spiritiszta Dahlnak, egy norvég kisváros mintájára épülne fel a holtak országa. A Bölcs Bolond szájába adja így Knausgård a társadalomrajz sarkos megoldását, melyet ezért Valuska László kritikájában (*Könyves Magazin*) társadalomkritikaként kategorizál. Ha halottak nem is, de vakok egészen biztosan: akár utálatosak, akár nem, akár rövidebb, akár hosszabb ideig követi a regény őket, egy dolog közös a szereplőkben, hogy hétköznapi harcaik téttelennek bizonyulnak. A betéttörténetek nem kerekednek le, a történetek feszültségei nem oldódnak. Nem derül ki, mi lett a leejtett kisfiúval, hol volt a fiókból eltűnt bross, vagy hogy egyáltalán ki az a Marianne, aki egyetlen telefonhívás erejéig szerepel, azonban Solveig számára fontosnak tűnt. Az egyén tudásának részlegessége, tekintetének rosszul megválasztott fókusza vissza-visszatérő motívumok a szövegben, szándékosan hozva az olvasót is ebbe a helyzetbe.

A *Hajnalcsillag* távol áll ugyanakkor a példabeszédtől, Tove állítása sem ítélet. Nem luciferi kísértések ezek a harcok, amelyeknek ha ellenállnának a szereplők, akkor a mennyek országába jutnának. Nem, ők kilencen élnek tovább, és még csak másképpen sem, mint eddig. Talán a legközelebb a Jelenések könyve egy eddig említetlen passzusa áll ehhez a prózapoétikához: „A ki igazágtalan, legyen igazság-

talán ezután is; és a ki fertelmes, legyen fertelmes ezután is; és aki igaz, legyen igaz ezután is; és a ki szent, szenteltesse meg ezután is.” [Jel 22,11] (*Magvető*)

ORBÁN KRISZTINA

Amerikai vakfoltok

BRET EASTON ELLIS: *FEHÉR*, FORD. SEPSI LÁSZLÓ

Az internetes kultúrharckorok korában egy, a kurrens társadalmi és kulturális jelenségeket taglaló esszékötet megjelentetése hálátlan feladat. A nyomtatott könyv mint médium ugyanis igen nehezen képes lépést tartani a történésekkel. Ez különösen nehéz feladat, ha az online valóság változásainak lekövetése a cél. 2023 januárjában valaki a Twitteren az alábbi kérdést tette föl az amerikai nyilvánosságra vonatkozóan, érzékeltetve a helyzet abszurditását: „Az emberek miért vitatkoznak még mindig a koronavírus-oltásokról? Ez nem 12 kultúrharccal korábban volt? Miről maradtam le?” Hasonló problémák merülnek föl Bret Easton Ellis eredetileg 2019-ben megjelent, *Fehér* című esszékötetével kapcsolatban is. Ha az olvasó akár csak felületesen tisztában van az amerikai kulturális és politikai diskurzusok változásaival, akkor olvasás közben sokszor úgy érezheti, hogy „12 kultúrharccal korábbi” hangulati változásokról kap élménybeszámolókat. Ellis, aki az elmúlt éveket főként a saját podcastjének készítésével és intenzív tweeteléssel töltötte, nem kizárt, hogy marketingokból jelentette meg a kötetet, mintegy fölvezetve az új regényét (*The Shards*), amely a hírek szerint 2023 második felében már magyarul is olvasható lesz.

Némi egyszerűsítéssel a *Fehér* egy nosztalgikus élménybeszámoló arról, hogy Bret Easton Ellis szerint a puhány Y- (és a talán a Z-)generáció digitális túlérzékenysége tönkreteszi az analóg amerikai álmodot. Az X-generációs amerikai nemzedék, melyhez Ellis is tartozik, analóg lázadó fiatalsága iránti nosztalgia a *Fehér* egyik központi motívuma. Ellis sajátosan narcisztikus értekező prózája azonban a generációs és kulturális konfliktusokat csak felületesen képes megvilágítani, tekintve, hogy kizárólag a saját életéből származó tapasztalatokat vonultat föl. A kötet egyik legnagyobb problémája éppen az, hogy ott válik rendkívül felületessé, ahol absztrahálni kellene a szerző személyes tapasztalatait. Éppen ezért műfaji szempontból is igen nehezen működő szövegről van szó. Az olvasónak könnyen támadhat az az érzése, hogy itt egy többszáz oldalasra nyújtott Twitter-bejegyzést olvas, kiegészítve a memoár és az esszé műfajainak egyes jellegzetességeivel.

Tartalmi szempontból a *Fehér* az elithez tartozó Bret Easton Ellis vádirata az amerikai keleti és nyugati parti elit képmutatása ellen – legalábbis az ellen, amit Ellis képmutatásként értelmez. A szövegek alaphelyzetét a 2010-es évek közepének amerikai közhangulata (pontosabban ennek részleges leírása) adja, amelynek csak egy – noha igen jelentős – eleme volt Donald Trump 2016-os elnökké választása. Ennél talán fontosabb, és hosszabb távon is meghatározóbb jelenség volt, hogy a mainstream média és a klasszikus kulturális elitek mellé (és nem kis részben ezekkel szemben) fölléptek az alternatív online közösségek. Ez csak részben jelentett szub-

verzív szándékú támadást a politikai és kulturális establishment ellen. A közösségi média fölzárkózott a mainstream nyilvánosság mellé, és a platformokon aktív sokaság megkerülhetetlen politikai és kulturális energiát kezdett megtestesíteni.

Ellis kritikája az analóg és a digitális világ különválasztásának igényéből indul ki: „Volt valami romantikus az analóg korszakban, szenvedély, valami másság, ami hiányzik a poszt-birodalmi digitális korszakból, ahol végső soron minden eldobhatónak érződik.” [103.] Ellis kiindulási pontja a saját gyerekkora, az 1970-es évek amerikai nyugati partja, ahol „a gyerekek felett nem köröztek helikopterszülők”, a világ felfedezése pedig „nem támaszkodott a szülői tekintélyre” [17.]. Ebben a világban – mondja Ellis – a könyvek és a filmek „azt állították, hogy a világ kiszámíthatatlan és veszélyes hely, hogy mindenhol veszély és halál leselkedik ránk”, és hogy „létezik egy másik világ – egy titkos világ a hétköznapi élet fantáziaképe és hamis biztonságérzete mögött” [20.]. Ellis szövegfolyama ezzel szemben vázolja föl azt a „puhány generációt” (elsősorban az Y-generációra gondolva), amely a közösségi média alternatív univerzumába zárkózott a bizonytalan valóság elől, és úgy igyekszik megküzdeni a legkülönfélébb egzisztenciális kihívásokkal, hogy hiperérzékeny módon radikalizálja a társadalmi progresszió és igazságosság eszményét. Miközben tehát Ellis, a saját önleírása szerint, kellő nyugalommal és némi humorral volt képes földolgozni például Trump megválasztását, addig már-már döbbenetesen vette észre, hogy az elítélhető liberális ismerősei, ugyancsak liberális és Y-generációs élettársa, valamint a neki nem szimpatikus internetes sokaságok milyen hisztérikusan reagáltak az eseményre. Miközben tehát, skicceli föl Ellis a társadalomképét, az X-generáció még bátran és lázadóan lépett föl a világ kihívásaival szemben, addig a puhány nemzedék „érzelgősségbe menekült és áldozatnarratívákat kreált, ahelyett, hogy azáltal birkózott volna meg a rideg valósággal, hogy küzd, feldolgozza a dolgokat és továbblép, felkészültebben navigálva egy ellenséges és érzéketlen világban, amelyet nem érdeklí, hogy létezel-e” [166.].

A fenti rövid értelmezés szándékosan sematikus és rendkívül leegyszerűsítő, [az idézettel is] illusztrálendő, hogy Ellis narratívája arra szolgál, hogy megerősítse a célközönségének véleményét. A szöveg minősége nemcsak az amerikai esszé-kultúra olyan elsőrangú szerzőitől áll nagyon távol, mint Joan Didion vagy Susan Sontag, de még az Elliséhez hasonló amerikai társadalomkritikát évtizedek óta nagyon erőteljesen (és sokszor radikálisan provokatívan) megfogalmazó Camille Paglia is sokkal magasabb színvonalon gyakorolja a tevékenységét.

Ezen a ponton érdemes kiemelni azt a korábban már jelzett problémát, hogy a szöveg rendre változtatja az elbeszélő pozíciót. Néhol kizárólag Ellis személyes, semmilyen módon sem általánosítható életrajzi tapasztalatai kerülnek az argumentáció előterébe: „Mégsem emlékszem, hogy akár egyetlen velem egykorú öngyilkosságáról hallottam volna gyerek- és kamaszkoromban.” [28.]; „A nyolcvanas évek végén, amikor New York belvárosában egy épületben laktam Tom Cruise-zal” [70.]; „és úgy alakult, hogy Jean-Michel Basquiat-val kokóztam” [89.]. Más esetekben viszont Ellis teljesen elnagyolt, már-már közhelyszerűen általánosító érvekkel él: „Újra ki kell találnunk, milyen eszközökkel fejezhetjük ki érzéseinket, gondolatainkat, elképzeléseinket és véleményünket a nagyvállalati kultúra által teremtett űrben” [46.]; „Az általában vett kultúra látszólag bátorította a párbeszédet, de a közösségi média kelepcévé vált, amely valójában csapdába akarja ejteni az egyént.” [10.]

A szöveg előrehaladtával Ellis érvelése egyre jobban felolvad a 2010-es évek közepének teljesen átlagos amerikai jobboldali diskurzusában: „De egy olyan korban élünk, ahol az identitáspolitikai szűrőjén keresztül kíméletlenül ítéletet mondanak mindenkiről, aki ellenáll a »progresszív ideológia« fenyegető csoportgondolkodásának, amely egyetemes inkluzivitást hirdet, ami persze nem vonatkozik azokra, akik mernek kérdéseket feltenni – ők rábasztak.” [115.] 2023-ból olvasva a szöveget ezek a mondatok már a magyar olvasónak is unalomig elcsépeltek – teljesen függetlenül attól, hogy egyébként tartalmilag mit gondol róluk. A *Fehér* leginkább felszínes olvasata tehát egyszerűen azon alapul, hogy valaki egyetért-e Ellis gondolataival arról, hogy a woke, puhány fiatalok, illetve a liberális elit [kiegészülve a technológiai óriásvállalatokkal] szisztematikusan támadást indítottak mindazok ellen, akik készek és képesek „másként gondolkodni” és „kérdéseket feltenni” – jelentsenek a mondatban szereplő fogalmak bármit vagy annak az ellenkezőjét, ez a kérdéses retorika szempontjából teljesen esetleges.

Ha eltekintünk a felszínes és közhelyszerű argumentációktól, például attól, hogy a „férfi tekintet” (*male gaze*) Ellis szerint valamifajta biológiai szükségszerűség [lásd 101–102.], vagy hogy az erkölcsi kiállítás és a kapitalista márkaépítés szorosan összefonódott [lásd pl. 216.] – erről Naomi Klein már a 90-es évek végén egy egész könyvet írt –, akkor a *Fehér* mégis utal néhány jelenségre, amelyekről 2023-ban is érdemes szót ejteni.

Az egyik jelenség a (nem kizárólag) amerikai liberális elit viszonya minden olyan társadalmi mozgáshoz, amely az uralkodó gazdasági-társadalmi-politikai berendezkedést szisztematikusan kritikával illeti. Ellis Trump megválasztása kapcsán hangsúlyozza arra vonatkozó tapasztalatát, hogy „mindig a gazdag és kiváltságos liberálisokat viselte meg a legjobban, és mindig ők csapták a legnagyobb hisztit” [195.]. A szöveg végig érzékelteti, hogy Ellis saját magát is a gazdag és kiváltságos liberális elit tagjaként azonosítja, és a kritikája végső soron arra is utal – és mintha ebben látná a „hisztiző” elit képmutatását –, hogy tulajdonképpen ők azok, akiket Trump megválasztása a legkevésbé érintett, már amennyiben az ő elit pozíciójuk a legkevésbé sem volt veszélyben.

A kritika maga persze évtizedekre nyúlik vissza, és a témát többen és sokkal jobban feldolgozták már az amerikai nyilvánosságban. A New York-i liberális elit képmutatásáról Tom Wolfe már 1970-ben közölt azóta ikonikussá vált cikket [*Radical Chic: That Party at Lenny's*, *New York Magazine*, 1970. június 8.], Joan Didion pedig a *The New York Times*-ben bírálta élesen a 70-es évek elejének feminista mozgalmát [*The Women's Movement*, 1972. július 30.].

Ellis figyelmét azonban szinte teljesen elkerüli, hogy már 2016-ban jelentős baloldali kritikája is volt ennek az elitpozíciónak [és diskurzusnak] az amerikai társadalomban – 2020-ban és azt követően ez még inkább felerősödött. Miközben Ellis részletesen beszámol a Trumpot övező hangulatról, és néhol még élvezi is a felőle érkező elitellenesnek tartott provokációt, szinte egyetlen szó sem esik arról, hogy az általa kritizált elit milyen módon viszonyult Bernie Sanders kampányához, aki ugyancsak nyíltan bírálta az Ellis által kritizált elitet. Nem véletlen, hogy a Demokrata Párt 2016-ban [majd 2020-ban is] a legnagyobb erőket sokáig a Sanders-kampány ellen fordította. Ellis mindössze egy helyen jegyzi meg, hogy bár „nem vette be egyetlen párt dumáját sem”, emellett úgy gondolta, hogy „Bernie Sanders programja abszurdba hajlóan életidegen” [184.]. Utóbbi megjegyzés csupán zárójeles a szövegben, vagyis semmit

nem tudunk meg arról, hogy ez mit jelent. A kötet végén még van egy hasonlóan rövidre zárt gondolat arról, hogy 2018-ban Ellis már „baloldaliaktól” hallotta, hogy milyen irritáló lett a baloldal” [305.].

Eltekintve az amerikai politikai élet belső viszontagságaitól, a baloldali kritika teljes hiánya azért problematikus a kötetben, mert Ellis így tökéletesen kétosztatúan festi le az általa vizsgált társadalmi diskurzust – ahol van valamilyen egységes „baloldal”, a másik oldalon pedig Donald Trump, illetve az általa felerősített „jobboldali” nyilvánosság. Ez, 2023 felől visszaolvasva a *Fehért*, különösen szembetűnő, tekintve, hogy az elmúlt években sokkal erősebbek lettek a különböző „rendszerkritikusnak” tekinthető, alapvetően baloldalról induló diskurzusok, melyek élesen szembehelyezkednek az Ellis által kritizált liberális elitel és a mainstream média által uralt közvéleménnyel és beszédmódokkal. Azt már csak mellékesen jegyezzük meg, hogy Ellis arra sem tér ki részletesen, hogy az amerikai konzervatívok tekintélyes része kifejezetten ellenezte Trump stílusát és politikáját, illetve sok Trumpot támogató jobboldali (és szélsőjobb-oldali) választó hamar csalódott Trumpban az elnöksége idején, időnként épp azért, mert nem volt elég elitellenes vagy radikális.

A másik jelenség, amelyre érdemes végül röviden kitérni, az online nyilvánosság jelentősége és működése. Ez az a pont, ahol talán a leginkább kitűnik, hogy a szöveg milyen nehezen működik, ha az olvasó elvonatkoztatja a konkrét történeti kontextusától. Ellis ugyanis szinte egyáltalán nem képes olyan általános következtetéseket levonni a tapasztalataiból és a leírásaiból, melyek univerzálisabb fogódzót adhatnának akár csak az általa vizsgált diskurzív környezet megértéséhez. Amikor például a *Fehérben* az online nyilvánosság alapvetően negatív előjellel jelenik meg, akkor Ellis teljesen eltekint annak vizsgálatától, hogy ez a nyilvánosság milyen jelentős szubverzív hatást keltett, mégpedig épp azzal az elit nyilvánossággal és diskurzív környezettel szemben, melyet a szerző kritizálni kíván.

Amikor Ellis azt írja, hogy „végső soron a gépezet pont ezt akarta: hallgatást és behódolást” [10.], akkor egy olyan kulturális „gépezet” képét vázolja fel, amely ismét megfelel a korábban említett kétosztatúságnak. Az egyik oldalon állna valamilyen „hatalom”, amely elnyomja a szabad véleményt, a másik oldalon pedig állnak azok, akik „mernek kérdéseket feltenni”, és még él bennük az analóg világ lázadóinak szabadságvágya. Az online nyilvánosság pedig – értelemszerűen – az első pólushoz kötődik. Ezzel viszont teljes mértékben vakfolt marad Ellis számára, hogy a 2010-es évek közepének amerikai online nyilvánossága milyen módon kezdte szisztematikusan felforgatni a hagyományos nyilvánosságot – beleértve a médiát és egyre inkább a fősodratú politikai diskurzust, amely aztán a 2015–16-os „Nagy Mémháborúval” [*The Great Meme War*] érte el a tetőpontját. Ugyancsak vakfolt marad minden olyan küzdelem, amely korábban az internetben épp a szólásszabadság és általában a szabad nyilvánosság kiterjesztését látta. *Nota bene*, ennek a küzdelemnek az Egyesült Államokban is volt olyan áldozata, Aaron Swartz személyében, akit nem csak a *cancel culture* homályos és gyakran semmit nem jelentő szigora ért el.

Végső soron pedig, és a kötet saját nézőpontjából talán ez a legnagyobb hiányosság, Ellis számára a „miért?” kérdése is vakfolt marad. Mivel a szöveg jelentős része Ellis saját, rendkívül partikuláris és erősen közhelyszerű benyomásaiból von le minden következtetést, így meg sem tudja közelíteni azt a kérdést, hogy mégis mi

az oka annak a jelenségegyüttesnek, amelyet kritizál. Ezzel szemben például Angela Nagle még 2017-ben megjelent *Kill All Normies* című munkája a mai napig az egyik legjobb összefoglalója annak az általános diszkurzív változásnak, amely épp az Ellis által tárgyalt nyilvánosság kialakulásához vezetett – Nagle tehát képes volt arra, hogy elszakadjon a könyve szoros történeti kontextusától.

Mindezek mellett a *Fehér* leginkább zavarba ejtő kérdése az, hogy mégis mi lehetett a kötet célja. Azon kívül persze, hogy Ellis hosszú kihagyás után új könyvvel álljon elő, és egy olyan témáról írjon, amely kiválóan eladhatóvá teszi a terméket az igencsak felhevült kultúrharok közepette. A *Fehér* legjobb részei azok, amikor Ellis visszatekintően értelmezi a saját korábbi műveinek kontextusait, és valószínűleg ezek azok a részek, melyek időtállóak lehetnek a jövőben is. Emellett azonban a kötet sokkal inkább egy időkapszulaként szolgálhat majd a jövő olvasóinak, akik egy pillanatképet akarnak látni arról az utolsó időszakról, amikor az egykori analóg generációk még őszinte megdöbbenéssel próbáltak kiigazodni az online nyilvánosság széleskörű térhódításában. Már ha lesznek még egyáltalán, akik olvasnak könyveket. (*Helikon*)

BARTHA ÁDÁM

Nem félünk a vakoktól

LINA MERUANE: *VAKFOLT*, FORD. BÁDER PETRA

Lina Meruane *Vakfolt* című könyve a Sonora Kiadó harmadik kötete, és az eddigi választásokból úgy tűnik, hogy a látás kérdése, képzőművészet és irodalom kapcsolata a kiadó lassan körvonalazódó védjegyévé kezd válni. Az előző kötet, María Gainza *Látóidege* címében is rímelt a friss kiadásra, de míg ott argentin múzeumok képei nyomán írott rövid szövegeket olvashatunk, a *Vakfolt* ellenkezőleg, a látástól való megfosztottság aspektusait járja körül három esszében.

A chilei Lina Meruane [1970] kreatív írást, latin-amerikai irodalmat és kultúrát tanít a New York Universityn. Pályája kezdetén kulturális újságírással foglalkozott, majd elbeszéléseket, később regényeket írt. *Las infantas* című kötetét Roberto Bolaño is méltatta, *Sangre en el ojo* [2012] című, ugyancsak a vakssággal foglalkozó, önéletrajzi elemeket is tartalmazó regényéért Sor Juana Inés de la Cruz-díjat kapott. Könyvei személyes élményekből és traumákból építkeznek, témái közt jelen van a migráció – a szerző palesztin bevándorlók unokája –, a gyerekkori kirekesztettség – szülei az Egyesült Államokban dolgoztak, így az írónő kisgyermekként két évet amerikai iskolába járt, majd Chilébe hazatérve nehezére esett nyelviileg beilleszkedni spanyol anyanyelvű iskolatársai közé –, valamint saját szembetegsége, amelynek következtében rövid időre elveszítette a látását. Egy interjúban elmondta, hogy legszívesebben olyan témákkal foglalkozik, amelyeknek nincs megszilárdult irodalmi hagyománya: izgalmasnak találja a test szubverzióinak feltérképezését, és szeretne hangot adni a nők, lányok lázadásának, ami, elmondása szerint, eddig

alig szerepelt az irodalom témái között (Lina Meruane interjúja a madridi Casa de Américában a YouTube-on látható).

A Sonora Kiadó gondozásában megjelent *Vakfolt* című kötet három esszét tartalmaz, amelyek közül az első, *A szem meggyilkolása* című keletkezett utoljára, és a 2019-es chilei lázadásokról szól. A szenvedélyes és nagyon személyes hangú szövegben az az értelmiségi szólal meg, aki New Yorkban, a telefonja képernyőjén kényszerül végignézni a hazájában folyó zavargásokat. Természetes, hogy a látottak felkavarják, ezért tájékozódik a témában, azután pedig további példákat gyűjt olyan – hongkongi, indiai – zavargásokról, ahol a „rendfenntartók” a szem elleni támadásokkal biztosították hatalmukat. Az is természetes, hogy bár ő maga nem vesz részt az utcai harcokban, mégis involválva érzi magát, és nemcsak azért, mert a saját népét lövik és vakítják meg a chilei utcákon, hanem mert a látás elvesztésének kérdése, ahogyan láthattuk, nagyon is személyesen érinti.

Az első esszé tehát zaklatott hangvételű, rövid bekezdésekből építkező szöveg, ahol olykor különös nyelvtani szerkezeteket, túlzásokat, hosszú mondatokat találunk, amelyek szinte szürreális hangon szólalnak meg, például amikor a számadatok közti titokzatos összefüggésre eszmél rá a narrátor – „Háromszázhatvan sebesült szem, és még harminchárom megvakult szem a harminc peso Chiléjében, ahol minden becsült és pontatlan adat a három tetszőleges többszöröseiben tömörült előttem” [41.] –, vagy amikor az utcára vonuló tömeg viselkedéséről beszél: „A talajszinti tömeg csuklyát húzott a fejére [...] a vakfolt vezeték nélküli méhkassá változott, az esti tüntetés úrbéli neonszínbe öltözött.” [56.]

A bekezdések stílusa is eltérő: van, hogy az utcai feliratok, falfirkák állnak előtünk változatlan formában, máskor rövid, informatív részek vagy épp szinte költői, kiáltványyszerű szövegfoszlányok váltakoznak. A szemmel kapcsolatos asszociációk a legváltozatosabb módokon bukkannak fel: a narrátor színházhoz hasonlítja Chilét, ahol a színpadra vetülő fény az eseményekről tudósító újságíró szeme; másutt a kamerát a fegyverekkel rokonítja, amikor azt írja: „a képet azért löjük, hogy birtokoljunk [erősz], a fegyverlövés az ölést szolgálja [thanatosz]. Bár a 'lövés' szó megegyezik, a lövés vágya mindig különbözik.” [49.] Jóllehet valóban sok érdekes ötlet és asszociáció sorakozik *A szem meggyilkolása* lapjain, mégis nehéz elvonatkoztatni a képzettársítások esetlegességétől. Lina Meruane éppen asszociatív, fragmentált szövegstílusa okán a kortárs esszé megújítójaként szokás számontartani, írásait mégis csak nagyon nehezen nevezhetjük esszének. Ez az „újszerű esszé” rövid, olykor csak néhány soros bekezdésekből, címszavakból, egy-egy odavetett idézetből tevődik össze, és leginkább egy naplóhoz vagy jegyzetfüzethez hasonlít, amibe az ember jártában-keltében feljegyzí, ami épp az eszébe jut. A szerző a *Vak idézetek* címet viselő utószóban azt mondja, több évtized munkáját tartja az olvasó a kezében [205.], és bár valóban hihető, hogy ennyi referenciát a New York Universityn fenntartott oktatói állás mellett csak évek alatt szed össze az ember, mégis nagyon hiányzik egy érvelő hang, ami összefogná a halomba hordott idézeteket és ötleteket. Meruane úgy dolgozik, mintha a vasárnapi leves hozzávalóit egy fazékba tenné, és nyersen, ahogyan hazahozta a piacról, feltálná. A sok információ és idézet szinte szerkesztetlenül, éppen csak tematikus sorrendbe téve sorakozik az olvasó előtt, és nem derül ki, mi lett vagy lehetett volna belőle, ha a szerző végiggondolja és valóban esszévé gyúrja az amúgy rendkívül gazdag nyersanyagot.

A kötet második szövege a *Kölcsönvett szemek* címet viseli, és az életrajzi elem kibontásával kezdődik, vagyis Meruane egyes szám első személyben mesél arról, amikor a *Sangre en el ojo* című regénye írása közben maga is megvakult. Ez a motívum – hogy a vaksággal foglalkozó ember, mintha ragállyal találkozna, elveszíti a látását – elejétől a végéig átszövi a szöveget, sőt az utolsó lapokon, ahogyan látni fogjuk, kifejezetten ráolvasásszerű átokformulához hasonlít. Az önéletrajzi érintettség kutatásra ösztönzi a szerzőt, aki, miután ráeszmél, hogy az irodalmi művekben sokkal több a vak, mint a siket vagy a sánta [67–68.], valamint, hogy „a vakság köré rengeteg metafora szerveződik, például a vakablak, a vak folyosó, vagy a soha véget nem érő éjszaka. A vakvágány, a vak sors, vagy a vakszerencse. Az elvakult erkölcs és igazságszolgáltatás. Vak szerelmek és gyűlölettől elvakult emberek. A halál által megvakított életek. A szemük világát kockára tévő vagy veszélybe sodró szereplők. Mikor fél szemünket odaadnánk valamiért” [68.], elhatározza, hogy kiképezi magát a vakságból.

Az esszé szerkezete, ahogyan az előző szöveg esetében, itt is a gyűjtőmunka folyamatát tükrözi, azzal a különbséggel, hogy itt nem bekezdések, hanem kisbetűs címszavak tagolják a szöveget, végeredményben azonban nem kapunk egyebet, mint a cetlik átíratát, amelyeken idézetek, rövid eszme-futtatások, aforizmaszerű kijelentések sorakoznak. Ami új, az a vakság meghatározásának kísérlete: a *negativitás* című szövegtörödékekben azt írja Meruane, „[a] látás mindig is együtt járt a vaksággal, mely tagadássá: tudatlansággá, képtelenséggé, lehetetlenséggé válik a nyelvben” [69.].

Figyelemre méltónak találom, hogy bár a szerző személyesen is érintett a látásvesztés problémájában – ezt gyakran említi a szövegben –, mégis kívülállóként, nem csupán távolságtartással, de gyakran borzongva, iszonyodva ír a vakságról. Jóllehet önmagára vak íróként hivatkozik, az a hang, aki az esszéekben beszél, mégis fél, idegenkedik a vakoktól, és erre a magyar fordítás is ráerősít. Báder Petra szövege választékos és gördülékeny, ám érzékelhető benne egy szakadék a vak beszélő és témája között. Ennek oka elsősorban az, hogy a fordító a „világtalan” szót végig a „vak” egyenrangú szinonimájaként használja, sőt úgy tűnik, a „világtalan”-t némileg választékosabbnak érzi, ezért stilárisan emelkedettebb helyeken gyakrabban fordul elő. Érthető, hogy a fordítónak nehéz megoldania, mit kezdjen azzal a szöveggel, amelynek kis túlzással minden második szava a „vak” és a „vakság”; a „világtalanság” szinonimaként alkalmazása azonban biztosan tévút, hacsak nem épp az a célja, hogy elidegenítse az író írása tárgyától. A „világtalan” azt az asszociációt kelti, hogy a vak ember nélkülözi a világot, vagyis „nincstelen”. A vakok azonban nem használják magukra a „világtalan” kifejezést; egy vakok között végzett nem reprezentatív felmérésemből az derült ki, hogy szerintük „ezt olyan idősebb, látó emberek mondják, akik nem tudnak mit kezdeni a vaksággal”. Ennek fényében pedig úgy tűnik, mintha a könyvet nem egy vak írta volna, hanem inkább olyasvalaki, aki fenyegető, rémisztő lehetőségként tekint látása elvesztésére [és valószínűleg így is van]. Bár a három esszé kétszáznál is több oldalát a vakság különféle aspektusai tartják egyben, az eszme-futtatás mégis csak a felszín kapargatja. A narrátor a vakoktól való félelmet, gyakran undort hangsúlyozza, a vakokról való beszéd középpontjában rendre megjelenik a ködös, fátyolos, semmibe vesző szem, a sötét szemüreg. Kívülről, iszonyodva nézi, ahogy a vak Sartre csúnán eszik, ahogy a vak Borges a vécécsésze mellé vizez;

amikor Guadalupe Nettel *El huésped* című regényéről beszél, azt mondja, „csupán a világtalan írók ugyanolyanok” [137.], s ezzel felszínes külsőségekre redukálja a vak-ságot. Ana, a regény főszereplője elájul a liftben, amikor meglát egy vakot [137–138.], a vakokkal való, elbeszélte találkozások rendre iszonyatot szülnek, Ernesto Sabato esetében pedig, ahogyan korábban utaltam rá, átokszerű sorscsapásként jelenik meg a vak-ság: évtizedekkel azután, hogy az argentin szerző megírja *Informe sobre ciegos* című könyvét, maga is megvakul [134.]. A második részt záró Beckett-idézetet – „Egy nap megvakulsz. Akárcsak én. Majd ülsz valahol, parányi tartalom, mely belevész az ürességbe. S az örök feketeségbe. Akárcsak én.” – ebben a kontextusban kifejezetten hatásvadásznak találok. Olyasféle, kicsit morbid ötlet ez, ami a vak-sággal sokat foglalkozó író fejében szükségszerűen felmerül a munka során, de ha valamit is ad a munkájára, mindenképp el kell vetnie. Hogy nem teszi, az legalábbis kétségeket ébreszt a szöveg átgondoltságával kapcsolatban.

Szintúgy némi személyes sértettség érződik azokban a szakaszokban, ahol a férfi és a női vakokat osztályozza Meruane. Úgy véli, kissé sarkosan, hogy az irodalom vak férfialakjai – Milton, Wordsworth, Joyce, Borges, Sartre vagy épp Taha Huszejn – mind tiszteletré méltóak voltak, ezzel szemben a női vak-ság sokkal kevésbé elegáns téma. Állítására egyetlen női példát hoz, Josefina Vicens esetét, aki egyszer fontolóra vette, hogy megírja saját vak-ságának történetét, ám hamarosan letett az ötletéről, mert arra jutott, hogy „abból csakis szálnalmas dolog sülnhet ki” [78.]. Arról azonban nem elmélkedik Meruane, hogy az idézett vak férfiak közül hányan írtak irodalmi művet direkt módon a saját vak-ságukról; azt gyanítom ugyanis, hogy Vicens döntése, amelynek nyomán mégsem írta meg a tervezett könyvet, nem annyira női minőségének, mint az egyes szám első személyű, vallomásos kinyilatkoztatásnak szól, ami – és ezt a kezünkben tartott kötet esetében is láthatjuk – csakugyan elég sikamlós műfaj. Meruane aztán a vak írónőről áttér a vak szentekre, akikről szintén radikálisan nyilatkozik: „A világtalan nők csupán azokban a sötét legendákban szerepelnek, amelyekre a hívőkön kívül senki sem emlékszik; érzelmes szentek, a vakok védnökei, akiken a pogány királyok, a dühöngő apák, az őket kitartóan ostromló, ám végül kikoszorózott kérők tesznek erőszakot, megfosztva őket szemük világától” [109.], így kezdi érvelését, majd gondosan válogatott szépirodalmi példákon keresztül bemutatja a „vak szerelem” működését is. Ebben a szakaszban olyan szövegekről olvashatunk, ahol a női szereplők a férfiak kérésére kivájják, és szerelmüknek adják a szemüket. A konklúzió természetesen a dominancia–alávetettség tengelye mentén értelmezi a női vak-ságot, miközben a szerző nagyvonalúan nem említi mindazokat a példákat, ahol a szemét kivájó szereplő nem nő. Pedig ilyen példák is akadnak a latin-amerikai irodalomban, elég a kubai Virgilio Piñera *La cara* című novellájára gondolni, amelyben az öncsonkító főhős, bár nem mutatkozik be, rendre himnemű melléknevekkel beszél önmagáról.

Ha az ember manifesztumot ír, akkor impulzív, objektivitásra nem törekvő szöveget alkot, Meruane azonban a tudós nő pozíciójából ír és adatol, ezért elfogultsága zavaró és zavarba ejtő. Mintha esszé lenne: valós tényeket használ; közben azonban nem igyekszik a tárgyilagosság minimális látszatát sem kelteni, az olvasó könnyen talál olyan logikai ellentmondásokat, amelyek egy pillanat alatt döntik romba a poétikus kártyavárat.

A kötet harmadik esszéje a *Közel a vaksághoz* címet viseli, és három dél-amerikai íróról, a Nobel-díjas chilei Gabriela Mistral, Marta Brunet és a már korábban említett Josefina Vicens szeméről, valamint vakságuk irodalmi meg(nem)jelenéséről szól. A szöveg az első esszéhez hasonlóan bekezdésekre osztott töredékekből épül fel, és mindjárt az elején Gabriela Mistral és Marta Brunet levelezésére hivatkozik. Azt írja: „Talán soha nem is találkoztak, de gyakran írtak egymásnak. Talán több száz levelet váltottak lassan már száz éve, de csupán néhány tucat maradt meg az utókor számára” [149.]. Adva van tehát néhány tucat fennmaradt levél, amelyekben a két, hasonló élethelyzetben lévő író megosztja egymással személyes tapasztalatait, Meruane azonban messzemenő következtetésre jut, amikor e levelek mögé további, kiterjedt levelezést vetít [arról nem szól a szöveg, hogy az esszé első mondatát indító „talán” biográfiai adat vagy saját feltételezés], és e levelekből, magántermészetű megjegyzésekből, kitérülésekből irodalmi konklúziókat von le.

Miközben rövid részleteket idéz a levelezésből, feltárja, mely dolgokban mutat párhuzamot a két író életútja. Legelőször, mindkettejüket gyötörte a magány, hisz bár különböző okból, de egyikük sem ment férjhez. Másodszor, és az előbbi következményeként: mindkettejük életében előfordultak titkos szerelmek. Brunet saját kritikásával került szerelmi viszonyba, Gabriela Mistralnak pedig több nőnemű szeretője is akadt, akiknek a kilétét, érthető okokból, nem igyekezett nyilvánosságra hozni. A harmadik közös pont a sikertelen anyaságuk: Mistral ugyan örökbe fogadta megözvegyült bátyja fiát, ám a fiú később öngyilkosságot követett el; Brunet pedig házasságon kívül esett teherbe, vidéken keresett menedéket, de a koraszülött gyermek hamarosan meghalt. Meruane, miután az összes női sztereotípiát számonkérte szereplőin, további közös vonásként megállapítja, hogy mindketten megkapták a nemzeti irodalmi díjat, és „beteg szemük ellenére is bekerülnek a chilei írók szűk kánonjába” [157.]. Bevallom, Meruane érvelése – „beteg szemük *ellenére*” – kevésbé érthető a számomra. Ha a két művész festő lenne, valóban volna csodálkoznivaló abban, hogy a festéshez szükséges érzékszerv hiányában is képesek kiváltót alkotni, de íróként, kiváltképp röviddel a vak férfi írók népes táborának felsorolása után, semmi sem indokolja a látás és az írói minőség közötti közvetlen összefüggés kutatását. Annál is inkább így gondolom, mert rögtön ezután Meruane maga is megállapítja, hogy Mistral sosem beszélt nyilvánosan a szembetegségéről [157.], Brunetet pedig, úgy tűnik, nem aggasztotta különösebben a dolog. „A vakság soha nem lombozott le, mindig bíztam benne, hogy egyszer majd újra látni fogok, és abban is, hogy látásom elvesztése után is lesz értelme az életemnek” [158.], idézi Brunetet Meruane. Mire idáig elerünk, szinte beigazolódni látszik a gyanú, hogy Meruane nem Brunet vagy Gabriela Mistral félelmeit igyekszik szavakba önteni, hanem valóban ő maga az, aki retteg látása elvesztésétől. Ha nem így volna, nem tudnánk mivel magyarázni a második esszé végén az irodalmi vakok iszonytató leírásait, az ájulást, a ragályt, a vak jósnő semmibe vesző, rémisztő tekintetét, Beckett szuggesztív átokmondatát. Meruane élete addigi részét látóként élte, nem meglepő, hogy a hirtelen jött vaksággal talajvesztett, valójában „világtalan” lett – az azonban inkább gond, hogy saját állapotát, riadtságát olvassa rá a világirodalom sok másik szereplőjére is, holott a vakság, fölösleges is mondani, minden más állapothoz hasonlóan sokféle.

A félelem azonban nem csak a sötétségre, hanem a vele járó kiszolgáltatottságra is kiterjed, Meruane a következőkben tehát ezt járja körül: „A világtalan szerzők

életrajzaiban a szorgos kezek mind háttérbe szorulnak, hogy a magányos és önálló vak mítoszt szolgálják, hogy megszabadítsák a másoktól való függés gondolatától” [173.], írja a chilei író a 21. század elején, arról azonban mintha megfeledezne, hogy a 20. század közepén általában, Dél-Amerikában pedig különösen bevett szokás volt cseléde[ke]t tartani, az önálló vak mítosza tehát legalább olyan értelmezhetetlen, mint az önálló íróé. Ha pedig ez nem volna elég, úgy Mistral, mint Brunet diplomataként dolgozott, a diplomaták körül pedig vakságtól függetlenül népes személyzet sürgölődik. „Mintha egy nőtől függeni megalázó lenne”, vonja le konklúzióját Meruane, és ezzel megint megadja magát a könnyű megoldásnak: a kortárs társadalmi diskurzusnak megfelelően hatásos a nők szerepére kifuttatni az érvelést, miközben valójában nem a nőkről, hanem a függés természetéről beszél: arról, hogy *ma*, amikor egy nem házas nő egyedül él, önellátó és magára mos, kiszolgáltatott helyzetet eredményez, ha mindennapos tevékenységében másra van utalva. Ahelyett azonban, hogy ezt mondaná, Mistral és Vicens írásművészetének kontextusába helyezi saját konfliktusait.

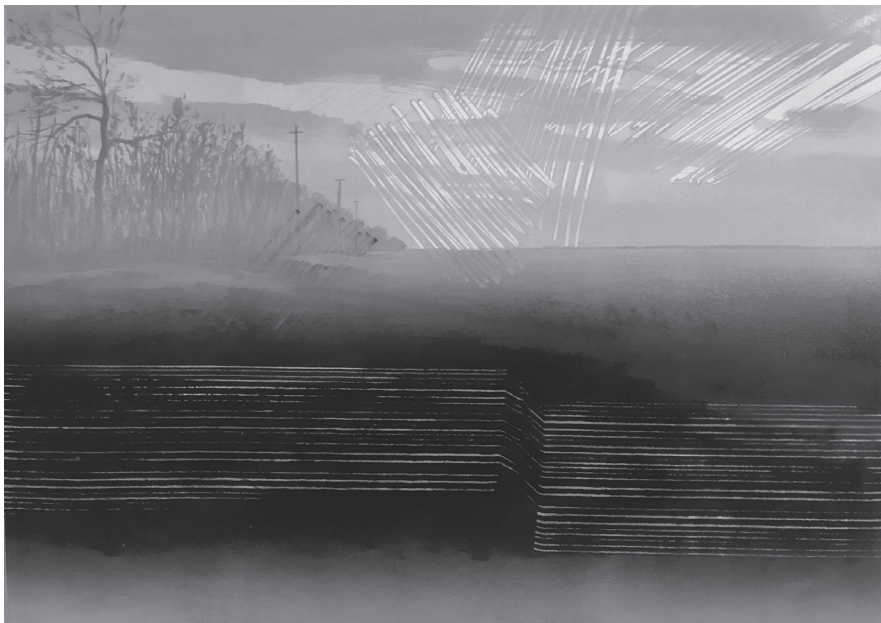
A kiszolgáltatottság témájától néhány bakugrással eljutunk oda, hogy Borgesnek is, Brunetnek is és Mexikóban Josefina Vicensnek is volt titkárnője, felolvasója, akik lehetővé tették, hogy a vak írók és írók olvashassanak, írassanak. Innen pedig csak egy lépés, hogy aki olvas, éjjel is olvas, vagyis éjjel is szüksége van a szóban forgó titkárnőre – és már el is jutottunk az írók legszemélyesebb magánéletéhez, a szeretőkhöz, ágyasokhoz. Amikor Meruane azt kérdezi, „[h]a Vicens esetleg intim kapcsolatot is ápolt a felolvasójával, vajon ő rendelkezésére állt-e a hangjával a hajnali, holt órákban is?”, kérdése legalább akkora értelmetlenség, mintha azt kérdeznénk, a festő, akinek viszonya van a modelljével, vajon felébreszti-e éjjel, hogy lefesse. Sem az egyiknek, sem a másiknak nincs jelentősége, viszont az eztán következő töredékek már nem annyira a három író vakságáról, mint magánéletének olyan, apró részleteiről szólnak, amelyekről a dél-amerikai irodalom olvasójaként szívesebben nem tudnék, és pedig nem érzékenykedésből vagy finnyáskodásból: természetesen nincsenek illúzióim, hogy a legcsodálatosabb művészek is túrják olykor az orrukát, és valószínűleg a lábuk is bűdös, de amikor a művészetükről beszélek, nem ezekről a részletekről szeretnék gondolkodni. A kötet végére némi csalódással nyugtázom, hogy ugyan számos apróságot megtudtam sok nagyszerű író mindennapi küszködéseiről, a műveikről azonban semmivel sem tudok többet, mint annakelőtte, és ez hiányérzetet kelt.

Ez a zavar és ez a hiány marad aztán velem a kötet elolvasása után – pedig elfogultan drukkolok a Sonora Kiadónak, és a kötet témáját is nagyon fontosnak gondolom. A Sonora, ahogy rendesen, most is bátran választott, és a kortárs latin-amerikai irodalom egyik legígéretesebbnek mondott szereplőjét hozta el a magyar olvasónak. A kötet megint csodaszép, Miklós Martin tipográfiája, az esszéket elválasztó fényes, fekete belívek, a címlap elmosódó nagybetűi hibátlanok, egyedül a chilei író vagy talán az új esszéstílus nem győz meg maradéktalanul. Pedig az esszé műfajában éppen az a legvonzóbb a számomra, hogy lehet személyes, hogy amikor esszét olvasok, sokkal leplezetlenebbül áll előttem az író, mint ha novellát vagy ha regényt olvasnék. Meruane fragmentált szövegei viszont híján vannak az esszéstílus szintén nélkülözhetetlen, logikus szerkezetének: annyira szubjektívek, hogy nem is akarnak másról beszélni, mint a szerző saját világáról, a szerző pedig nem kívánja ezt a világot

bármi mással ütköztetni. Meruane beéri az adatokkal és a rá jellemző szép, költői nyelvvel, de nem vezet végig egy gondolati sort, nem érvel, és az ellenérveket sem veszi sorba, nem köti össze a felvázolt pontokat.

Talán, ha naplónak hívnánk, jobban tudnám szeretni. [*Sonora*]

KUTASY MERCÉDESZ





Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

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. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — 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 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.