

GENERATION X

- Berta Ádám **005** Leértékelt áruk a valóság polcán
L. Varga Péter **015** Medialitás és az „érzékeny lehangoltság”
Fodor Péter **026** A szerző, amint írja önmagát
Kisantal Tamás **031** Ellen-ellenkultúra

PERMUTÁCIÓ

- Bajtai András **043** Versek
Deres Kornélia **045** Versek
Szilágyi-Nagy Ildikó **046** Bohóc van a fiókban
Tolvaj Zoltán **049** Győztes szív
Ijjas Tamás **051** Fényviszonyok
Turányi Tamás **052** Versek
Farkas Tibor **054** Rasz-terápia
Székelyhidi Zsolt **058** A virslid meghajlítása
Molnár Illés **059** Versek
Kiss Orsolya **060** (Szentpétervár–Budapest)
Nagy Koppány Zsolt **061** Amelyben Ekler Ágostra
Sopotnik Zoltán **065** Versek
Marno János **066** Nárcisz
Középkor-reneszánsz-kora újkor **067** Bölcs Alfonz, Dénes Király, Estevan de Guarda

MODULÁCIÓ

- Géczi János **073** Xonkyli II.
Rác I. Péter **084** Irány dél, dél-kelet
Seress Ákos **089** Titkos világok
Kalapos Éva Veronika **095** „A létezőket nem kell megsokszorozni”

CODA

- Japán **103**





GENERATION X

REDEFINITION

Berta Ádám

LEÉRTÉKELT ÁRUK A VALÓSÁG POLCÁN

Coupland és Ellis

Globális közeg: attitűdválság/válságottitűd az euroatlanti övezetben

Douglas Coupland és Bret Easton Ellis szövegeinek világképe annyiban azonos, hogy Észak-Amerikát szubjektív motivációban szegény, inherens közösségi szervezőelvektől és energiáktól kvázi mentes létekként állítják be. Ez a közös sajátosságuk nyilvánvaló módon különbözteti meg kiindulópontjukat és anyagukat a dél mágikus realista szövegeinek, illetve a kortárs orosz irodalom mitikus orosz közegének kiindulópontjaitól és anyagától. Hipotézisem szerint a fogyasztói társadalom, a globalizáció birodalmának perifériáin keletkező kortárs próza, például García Márquez vagy éppen Vlagyimir Szorokin szövegei közös nevezőre hozhatók az euroatlanti világ centrumaiban írt szövegekkel, például a belga minimalista Jean-Phillip Toussaint vagy a már említett Coupland és Ellis írásaival. A kortárs irodalom jól körvonalazható globális reakciót fogalmaz meg, amely a világ általános állapotaihoz kapcsolódik, s ebben az értelemben mind az öt példaként kiemelt szerző olvasható egyfajta reduktív, mellérendelő és egyenértékűsítő logika¹ szimptomájaként, amely a közreadott narratív elemek között nem különböztet meg fontosat és mellékeset, és nem emel ki egyetlen kitüntetett igazságot a feldolgozott valóságverziók sokaságából. A kortárs próza reduktív vonulatának jellegzetességei tehát meggyőződésem szerint abból adódnak, hogy létélményük alávetett a fogyasztói társadalom mindent átható, globális logikájának, míg – olykor jelentős – különbségeik főként annak következményei, hogy a globalizáció központjaiban vagy ellenkezőleg, a peremén képződő tapasztalatot dolgoznak fel. Dél-Amerika vagy Oroszország máig megőrzött a centrum nézőpontjából egzotikusnak, mitikusnak érzékelt valóságelemeket, amelyek ugyanakkor az ott élő közösségekben jelenvaló szabályszerűségeknek, evidenciáknak számítanak. A Szorokin *Jég-trilógiájában* feldolgozott mítosz vagy García Márquez természetfeletti mozzanatokat kétségtelenként bemutató történetei annak szimptomái, hogy a helyi közösségek valóságtapasztalatának a mai napig elvitathatatlan része a nyugati értelemben vett irrealitás. Ezzel a koherens episztemológiai tapasztalattal egybecsengő módon Coupland és Ellis regényeiben

¹ E logika részletes leírását ld. *Kurrency, avagy a minimalizmus kategóriájának fogalmazása a kortárs magyar prózában* című írásomban. *Prae*, 2004/2. 21–29.

pusztán bizonyos *űrt* találunk meg, amely párhuzamba állítható a mágikus realizmus és a szorokini mitikus fantasztikum világképeinek prózateremtő és -megformáló szerepével. Ūrt és ennek az űrnek a betöltésére tett kísérleteket.

Az alábbiakban – Douglas Coupland *X generáció* című regényének részletesebb elemzésén keresztül – próbálom bemutatni, hogy Ellis és Coupland regényei olvashatók úgy, mint két eltérő kísérlet a mai, szimptomatikusan reduktív valóságmodellező eljárások megkerülésére, az ábrázolt, széteső és/vagy szeriális világtapasztalat trükkös egybentartására. Gondolatmenetem kiindulópontja tehát az, hogy a két észak-amerikai szerzőnek nem áll rendelkezésére az a fajta népi vagy koholt hiedelemvilág, amely a szereplők motiválására alkalmas lehetne, motiválatlan és dezorientált karakterek szerepeltetésével azonban (hitelességük ellenére) nem hozható létre olyan összefogott (és hiteles) narratíva, amely bizonyos tárgyra fókuszál és bizonyos végpontra jut el. Couplandnak és Ellisnek ezért – a mai euroatlanti közegben alkotó összes realista pályatársukhoz hasonlóan – borotvaélen kell táncolnia: ha korszerűnek, trendinek akarják tudni prózájukat, akkor valamilyen bűvésztükk által kell ráerőltetniük a prezentálhatatlanul kaotikus és értékmentes referencialitásra az elbeszélhetőség látszatát. Ezt a feladatot – a többé már nem nyelvi és narratív természetű valóság torzítatlan bemutatásának elkerülését – mindketten másképpen oldják meg.

Coupland vs. Ellis

Ellis szövegei a korábbi minimalista előfutárokhoz (Raymond Carverhez, Richard Fordhoz) képest is bátran, nagy mértékben engedik be a valóság mellérendelő, egyenértékűsített, szeriális, logikai kapcsolóelemektől szinte teljesen megfosztott szerkezetét a próza nyelvi és motivikus struktúrájába. Jelölése „nem a dolgokról, hanem azok esztetizált formáinak nyelvi emblémáiról tud.”² Karakterei sosem oldódnak fel semmilyen társas térben, fókuszuk és a narratívát előrelendítő feszültségük – amelynek híján az olvasó letenné a regényt, mert végtelenül unalmasnak találná – mindig kóros pszichés elváltozásokból ered. Ellis fokalizátora és/vagy narrátora számára legtöbbször a neurotikus kényszeresség (katalogizálás, projekciók, stb.) és paranoiás, fóbias tünetek szolgáltatnak dinamikus energiákat.

Coupland ezzel szemben valamivel visszafogottabb eljárásokat működtet, cserében szövegei normális karakterek mozgósítására is képesek. Ellisszel ellentétben az ábrázolt referencialitás értékmentességének és szervezetlenségének tapasztalatát nem száműzi totálisan a regényből az értelmezés asztalára, narrációja olykor prédikátori – s emiatt kevésbé trendi, kül – szövegeket is tartalmaz. Ezen sajátosságok miatt írásai nem is nevezhetők fenntartás nélkül minimalistának.

A Coupland és Ellis által leírt világ és észak-amerikai világnézet szabályszerűségei, érték- és motívumhiánya kvázi azonos. Míg azonban Ellis ebbe a világba hézagmentesen illeszkedő narrátort és fokalizátort alkalmaz, a morális szempontokat teljes mértékben az értelmezőre hagyva, addig Coupland regényeinek narrációja bizonyos szempontból felveti az ábrázolt világból hiányzó morális szempontokat. Leegyszerűsítve: Ellis illusztrálja, hova jutott a világ, Coupland pedig érvel amellett, hogy ez így nincs jól. *Girlfriend In A Coma*³ című regényében például a narrátor közvetlenül a meglévő civilizáció átforgatására, a meggyökeresedett közösségi beidegződések felforgatására bujtogatja a szereplőket, miután bemutatta nekik, hogy a tétlenség a világ pusztulásához vezet. Ellis narrátorai túl cinikusak ahhoz, hogy ilyen felvetéseket fogalmazzanak

² KULCSÁR SZABÓ Ernő: Ex libris. *Élet és Irodalom*, 2000. augusztus 25.

³ [*Barátnő kómában.*] HarperCollins, 1998. Magyar nyelvű kiadása előkészületben az Európa Könyvkiadónál.

meg, s ettől az általa ábrázolt referencialitás, noha lényegileg nagyon hasonló a kanadai szerző által ábrázolthoz, mégis sokkal zártabb, klausztrófóbiásabb jelleget ölt.

Hitpótlék és szociológia

Douglas Coupland regényeiben a szereplők nagyon viccesek, és sok mindent csinálnak, de szinte kizárólag apróságokat. Talán csak egy közös nevező érhető tetten abban, ahogy eltöltik az időt: lézengenek, az idő túlnyomó részében nincsenek kimondottan elemükben.

A kanadai szerzőhöz a kezdetektől köthető bizonyos szociológiai érdeklődés, mégpedig nem pusztán az „X generáció” fogalom megalkotójaként. (1991-es bemutatkozó regényének címét hónapokon belül vette át a társadalomtudomány, és az 1987 és 1991 között huszoneves korosztályra azóta is ezzel az elnevezéssel hivatkoznak: ennek a nemzedéknek Észak-Amerikában nincs neve, Japánban azonban *shin jin* ruinak, vagyis „új emberi lényeknek” titulálják őket. Számukra a főszabály: kitűnni *ciki*, beolvadni *kül*. Alapvetően cinikus, szkeptikus, bizalmatlan és elidegenedett generációról van itt szó, amely elsősorban az azonnali vizuális benyomásokra épít.)⁴ Az *X generáció* című regény maga is tartalmaz egy szociológiai irányultságú fejezetet. A *Számok* című utolsó szövegrész afféle függelékként egy sor beszédes adat felsorolásából áll. Ezt a fejezetet Coupland nem kapcsolja közvetlenül fiktív szereplőihöz, hanem – biztosítókötél? elszáradó gyökérszőr? – mintegy fityegni hagyja történet és valóság közt. A *Számok* azt a fajta kommentár nélküli technikát alkalmazza, amely kizárólag tényekre épít, konkrét statisztikákat idéz, és ezáltal tulajdonképpen csak hagyja, hogy érvelése kirajzolódjon. Ez a négyoldalas „fejtágitás” bármilyen kiáltványnál hatásosabban hívja fel a figyelmet bizonyos társadalmi aránytalanságokra, torzulásokra, egyfajta kiáltó logikátlanságra a világ dolgainak alakulásában, azonban mégsem lekezelően egyoldalú, és nyugodtan elfér ennek a 300 oldalas, kiugróan szellemes, könnyed és olvasmányos szövegnek a végén, vagyis nem tolja el veszélyesen didaktikus irányba az összhatást.

Apropó didaxis: Coupland regényeinek beszélője és szereplői láthatólag érzik, hogy egyáltalán nem szabad nagy szavakat használni. Semennyit se, „...mert mindhárman beszariak vagyunk, amikor az érzelmeinkről van szó”. (26.)⁵ – Mondja Andy, az elbeszélő magáról és két barátjáról, Claire-ről és Dagról, akikkel együtt mulatja az időt a napsütötte Kaliforniában. A három központi figurát az is definiálja, amit egyfajta (poszt)kiábrándult állapotban inkább kívülről néznek: „...úgy döntöttünk, hogy egy csomó mindenben nem akarunk részt venni.” (24.) Ejtőzésük Palm Springsben afféle kivonulás a folyton újratermelődő felelőségek, kötelességek és tennivalók birodalmából, vagyis a – nyugati világ gyarapodásával párhuzamosan rohamléptekkel terjedő – nagyvállalati kultúrából, amely lassanként bolygónk egyre nagyobb részét lefedi, mindinkább elharapózik, mégis napról napra többet akar. Általánosságban megfogalmazva: a regényben bemutatott generációs életézés célja a zavaró keretek magunk mögött hagyása. Jellemző például, hogy Dag – miután beolvasott juppi (ráadásul: ex-hippi) főnökének – hirtelen felindulásból, a másodperc tört része alatt száll ki – az uralkodó

⁴ Egyébként az X generációnak ehhez az eredeti megnevezéséhez kapcsolódik a regény első olyan anekdotája, amelyet a szöveg igaz történetként aposztrófál. Ez Japánban játszódik, és a rejtőzködés a témája. A szöveg ezzel – hogy ti. azt mondja: Japánban van neve ennek a generációnak, Észak-Amerikában viszont nincs, s egyúttal el is nevezi X generációnak – valójában afféle nem-nevet ad a jelenségnek, s a hozzá kapcsolható embertömegnek. Mintegy üres címkét ragaszt rájuk, amely ugyan nem mond semmit, semmitmondásával azonban mégis kifejez valamit. Ez a gesztus körülbelül ugyanolyan hatást eredményez, mint a regény szándékoltan felszínes, külsődleges, vagyis csak a névértékre, a primer vizuális benyomásokra építő jellemzései.

⁵ Douglas COUPLAND: *X generáció* (ford. M. NAGY Miklós). Európa, Budapest, 2007.

euroatlanti értékrend pénz- és csillogásszeretete felől nézve: kecsgető – karrierjéből Torontóban.⁶ Andy is hasonló előtörténettel érkezik meg a kis üdülőhely sörcsapja mögé, hogy annyi frusztráció után McMelójával – amely szerencsére „alacsony fizetéssel, alacsony presztízzsel, minimális juttatásokkal jár” és „semmilyen perspektívával nem kecsegtet” (14.) – végre fellélegezve, nyugodtan éljen. Amikor kilép korábbi életéből, valójában azokat a nyomokat igyekszik kitörölni, amelyeket saját múltja hagyott a személyében. A gyökértelenség kényelmes, elvégre a gyökerek körénk tekerednek, amitől klausztrrofóbiát lehet kapni.⁷ Minthogy a Coupland-karakterek időtöltése nem illeszkedik nagyívű jövőképbe, ők maguk idegenkednek bármiféle mögöttes dologtól, ezért a legkevésbé kockázatos (a regény visszatérő fordulatával élve:) pusztán névértéken venni a dolgokat. Coupland regénye úgy mutatja be figuráit, nemzedékét, hogy közben az ember jelenkori életterének megkerülhetetlen elemeit bontja le: a munka, család, érzelmek/szerelem hármasságát. Megmutatja, hogyan néz ki az a fajta élet, amely inkább e fogalmak ellenében, velük szemben bizalmatlanul működik.

Claire, Dag és Andy világában tehát a nagy (egész környezetünket átfogó) elbeszélések helyett lökhárítómatricákon elférő, pár szavas részletigazságokra esik szét a valóság leírása. Ha úgy tetszik, csupa felszín – voltaképp mi más is lenne az élet, mint „elszigetelt kis klassz pillanatok sorozata”? (19.) De minthogy a regény, szinte még el sem kezdődött, máris az orrunk alá dörgöli ezt a részizgasságot, mintegy elejét veszi annak, hogy az olvasó ehhez a – bár enervált, mégis – diadalmas felismeréshez mint saját értelmezéséhez jusson el... Ezt a túl egyszerű lehetőséget körültekintően semmisíti meg.

⁶ Ugyancsak a nagyvállalati érdekszféra és a személyiség konfliktusáról derül ki több Coupland *Microserfs* [*Mikroszerfek*] című könyvéből (HarperCollins, 1995), amely egy újszólván nem létező dologról szól: arról, hogy mit csinálnak a szilíciumvölgyben dolgozó fiatal, túlfizetett programozók a munkájukon kívül.

⁷ A szóban forgó nemzedék érzéstelenítés mellett eltávolított gyökereiről igazából csak két dolog derül ki, mindkettő a regény utolsó harmadában. Az első passzus egyben a kötet egyetlen igazán megmondós része is, kicsit stílusosan is kilóg, miközben olvassuk, úgy érezhetjük, csak nagy nehezen sikerült becsempészni a történetbe: „...az érzéseink, bár csodálatosak, egy vákuumban párolognak el, és azt hiszem, e mögött az van, hogy a középosztályhoz tartozunk. Mert ha a középosztályhoz tartozol, együtt kell élned azzal a ténnyel, hogy a történelem ügyet sem fog vetni rád. Együtt kell élned azzal a ténnyel, hogy a történelem sosem fogja zászlójára tűzni a te ügyeidet, és sohasem fog együtt érezni veled. Ez az ár, amit a mindennapos kényelemért és nyugalomért fizetnünk kell. És e miatt az ár miatt minden boldogságod steril; és nem sajnál senki, legyél bármilyen szomorú.” (244.) S a következő fejezetben máris elérkezünk az 1964-es évszámig, amely az X-ek emblematiszikus évszáma és egyben Vietnám emléke – a középosztályhoz tartozás mellett ez testesíti meg a másik vonatkoztatási pontot. Andy karácsony után a szülői házból választott otthonába visszafelé menet útba ejti a Vietnám-emlékelyet, és ez a jelenet rámutat arra a *se nem pusztán idő-, se nem pusztán térbeli kiindulópont*ra, ahonnan a nemzedék egész életérzése ered. Andyék generációja itt már az idősebbek és fiatalabbak nézőpontjából is láthatóvá, sorsuk pedig nyilvánvalóvá válik: jelenük minden pillanatát egyből beszippantja a felejtés, létezésük azon nyomban történelmietlenné, következtéképp elmesélhetlenné alakul. Andy öccsének, Tylernek a kitörése – amelyet Andyhez intéz, miközben ő halálosan cikinek érzi a helyzetet – elárul valamit, ami az X-ek nézőpontjából megfogalmazhatatlan lenne: „...aggódom érted. Ennyi az egész. Úgy nézel ki, mint aki csak siklik az élet felszínén, akár egy vízipók – mintha lenne valami titkod, ami megakadályozza, hogy részt vegyél a mindennapos, evilági életben. *És ez rendben is van* – de engem megijeszt. Ha... ööö... nem is tudom, ha *eltűnnél* vagy valami, nem is tudom, hogy viselném el.

☞– Uramisten, Tyler. Nem megyek el sehová. Ígérem. Csak nyugi, oké?...

☞– Megígéred, hogy figyelmeztetni fogsz? Úgy értem, ha lelépsz vagy átalakulsz vagy bármi is az, amit tervezel...

☞– Hagyd már ezt a hülyeséget! Jó, oké, megígérem.

☞– *Csak ne hagyd itt!* Ennyi az egész. Tudom – úgy néz ki, mintha élvezném, ami az életemmel történik meg minden, de hidd el, a szívem csak félig van benne. Mindig baszogatsz engem meg a haverjaimat, pedig *ezt az egészet* egy pillanat alatt odaadnám, ha valaki mutatna egy akár csak távolról meggyőzőnek tűnő alternatívát.

– Tyler, hagyd abba!

– Annyira torkig vagyok azzal, hogy mindenre irigykedek, Andy... – Most már képtelenség leállítani a srácot – ...és rettegek, mert semmilyen jövőt nem látok magam előtt. És nem értem ezt a reflexet magamban, hogy mindenben olyan fasza akarok lenni. De tényleg, annyira megijeszt. Biztos nem úgy nézek ki, mint aki bármire is odafigyel, Andy, pedig figyelek. De nem engedhetem meg magamnak, hogy kimutassam. És nem tudom, miért.” (246–247.)

A minimalizmuson innen és/vagy túl?

Ennek ellenére nyilvánvaló, hogy Coupland nem nevezhető fenntartások nélkül minimalistának. A prózájára aggatható leírások sokfélesége jól jellemzi azt a termékeny határviplongást, amely posztmodern és minimalizmus között évtizedeken keresztül zajlott, olyannyira, hogy egyes teoretikusok meg is kérdőjelezték, hogy a minimalizmus önálló stílusirányzat volna, amely mint fejlemény, a posztmodern után, azt felváltva következett el. (Poszt-posztmodern, rész-egész viszony stb.).⁸

Az Ellis és Coupland szövegvilága közötti különbség episztemológiai jellegű. Dolgozatomban a szövegekben feltáruló (kvázi azonos) értékrend és referencialitás sajátosságait igyekszem jellemezni, ezért a két író nyelve és a szövegek megformáltsága közötti különbség csak közvetett módon kerül fókuszba. Ez az eltérés a szövegben megjelenő reflexió jellege, mértéke terén ragadható meg leginkább. Egyébként Ellis életművén belül is érzékelhető bizonyos elmozdulás, főleg az *Amerikai Psycho* után: míg a *Glamoráma*, noha olvasható a Hawthorne- vagy Melville-féle tizenkilencedik századi amerikai románc újraírásaként, ez a gesztus nem feltétlenül interpretálandó posztmodern kísérletként (bár ez az olvasat sem kizárt). A szerzővel azonos nevű karaktert szerepeltető *Holdpark* narratív struktúrája azonban fehéren-feketén a metanarratív szintek közötti, hamisítatlanul posztmodern – már-már Paul Austeri (!) – tükörijátékot nyit meg. Couplandnál a szövegvilág illetően végtelenítése sokkal kevésbé atipikus jegy, kiválóan elemezhető például az *X generáció* Edwardról szóló meséjében. A kötet metanarratív, vagyis magáról az elbeszélésről szóló rétegéhez kapcsolódik ez a mese (81–88.), ahol a szavak és a világ érzékelése egyenesen (kizáró jellegű) helyettesítésbe lép egymással.

„...Edward számára becsületbeli kérdés volt, hogy bár nincs szüksége más emberekre az életében, ő sohasem lesz magányos. Jó, lehet, hogy így nem túl *vidám* az élet, de legalább nincsenek körülötte sokan, akik bosszantják. [...] Nézzük csak, miket gondolt Edward: azt gondolta, hogy ő sok tekintetben nagyon okos fiú. Kijárta az iskolákat, és nagyon sok szót tudott. ...Szavak, szavak, szavak.

¶Edward úgy képzelte, azért használja ezeket a szavakat, hogy megeremtse a saját magánvilágát – egy szép varázsszobát, amelyben csak ő lakhat, s amelynek ideálisak az arányai.”

Edward elvonul ebbe a könyvekkel teli univerzumba, és tíz éven át elszigeteli magát itt, de aztán néhány szerencsétlen és mulatságos malőr folytán az addig kompakt rendszer fenyegetett helyzetbe kényszeríti – végül menekülnie kell: „...igencsak meglepte a látvány, amelyet az ajtón kívül talált.” A „nem szavakból, hanem kapcsolatokból” álló város konkrét zürzavarában, amely minden szempontból ellentétes saját mesterséges világának absztrakt rendjével, kis idő után mégis feltalálja magát, és térképeket kezd árulni. Coupland miniatűr példázata, ha akarjuk, a posztmodern metanarrációkról is sommás jellemzést nyújt: a világ szervetlen leképezése, a rendszeren kívül található középpont absztrakt logikája előbb-utóbb feléli magát, és rászorul, hogy visszavezesse feltalálói egy olyan jelrendszerhez, amely nyitott mindarra, ami nem róla, vagyis nem önmagáról szól. Az önreferencialitás illúziója talán békésen, talán megrázkódtatásszerűen, de előbb-utóbb fel fog oldódni mindabban, ami lényegileg eltér tőle – jóslják az Edward történetéből kigyűrűző analógiák.

⁸ ABÁDI NAGY Zoltán: *Az amerikai minimalista próza*. Argumentum, Budapest, 1994; illetve BOCSOR Péter: *Vitaminimumus. Iskolakultúra*, 1997/4. 45–56, valamint *Helikon: A minimalizmus*, 2003/1-2.

Az *X generáció* szövegének metanarratív jelentésrétegére az Andyhez fűződő történetek vetnek fényt a legközvetlenebb módon, és ez nem is meglepő, hiszen ő az elbeszélő. Különös lelkivilágú japán ex-főnökéről szóló „igaz” (vagyis a szöveg világán belül igaznak mondott) történetének például az a tétje, hogy az ember el tudja-e olvasni azt a betűt, ami őbele bele van írva, hiszen tudvalevőleg mindenkibe bele van írva egy betű. Ez az anekdota a metafizika természetéről mint olyanról szolgáltat ki sokatmondó, mégis szórakoztató adalékokat X generációs nézőpontból. A bezárkózó Edwardról szóló mesét viszont Andy még barátainak sem mondja el, hiszen láthatólag még intimebbnek érzi a vágyat, amelyet Edward megtestesít, s ami nem más, mint hogy kiigazodjon a világban. E készítés komolyságát jelzi, hogy „a mesehős”, Andy teremtménye két módszerrel is hihetetlen energiákat és rengeteg időt fektet bele, s ambíciói el is vezetnek a sikerhez, még ha az annyira más is, mint eredetileg gondolta.

Első ránézésre azt mondhatjuk, a kiigazodni vágyás lenne az a tulajdonság, amelyet Andy korszerűtlennek, s mint ilyen, cikinek érez magában. Másrészt, Andy féltve őrizgetett Edward figurájáról szóló – mint *myse-en-abyme*-ből, vagyis a szöveg egészének struktúráját tükröző – szövegrészből kiindulva az is felmerül, hogy jelen szövegben, illetve korállapotban a narrátor / krónikás pozíció maga is feloldódóban van. Erre utal, hogy a három barát, Claire, Dag és Andy úgy szórakoztatja egymást mesékkel, hogy a mesélés mindvégig hangsúlyosan kölcsönös: hárman közösen alkotnak egyetlen elválaszthatlan mesemondó és -hallgató egységet / funkciót, és együttesen birtokolják az esti mesék létrejöttéhez szükséges kreativitást. A kreativitás nem személyes, hanem közösségi. Ehhez az implicit tételhez kapcsolódik a szöveg szerkezetének fontos elágazásában elhelyezett Rilke-idézet mondanivalója is: „Csak a magányos ember olyan, mint egy mély törvényeknek alávetett tárgy, és ha kilép az éppen kezdődő reggelbe, vagy kinéz az estébe, amely tele van történő dolgokkal, és ha érzi, mi folyik ott, akkor az egész helyzete lehullik róla, mint egy halottról, bár az élet kellős közepén áll.” (100.) A szöveg tehát a beszédre nyílás, az emberi érintkezés képességét mintha elvitatná az embertől mint individuumból, és azt sugallná, hogy mindnyájan két radikálisan eltérő üzemmódra vagyunk képesek: egyfelől individuális figurákként, másfelől ténylegesen működő közösségek tagjaiként – és a beszéd, a részvétel, az empátia, bármiféle érzelm csak ebben az utóbbi interszjektív térben jöhet létre. Az első állapotban viszont a magány minden felületet lezár és elfoglal a közvetíthető tartalmak előtt. Andy a következőképpen önti szavakba ezt a megfigyelést: „Úgy érzem, így együtt mintha egy különös, tiltott kert volnánk – és olyan boldog vagyok, hogy meg tudnék halni.” (215.)

Coupland ábrázol bizonyos – a minimalizmus világképébe nem illeszkedő – személyiségvonásokat, jelezve, hogy ezeket maguk a szereplők is cikinek, idejétmúltnak érzik, míg Ellis beszélőinél ilyesmik egész egyszerűen nem jelennek meg. Utóbbinál a moralizálás teljesen szerves, pusztán paranoia-szülte fenyegetettségérzés formájában tör a felszínre, és ilyenkor is csak az önfegyelem csődjét demonstrálja, hiszen mindig titokban tartandó bűnököt övez. Feltárójuk ellenérdekelt a közlésben, az olvasó csupán érzelmi összeomlása révén, önsajnálatrohamok alkalmával nyerhet betekintést ezekben a tartalmakba (például Patrick Bateman az *Amerikai Psycho*ban üzenetet hagy ügyvédje rögzítőjén). Coupland *X generáció* című regénye a részvét- és szimpátiamentesség minden végletét derűs hangon, fenntartások nélkül vezeti elő, Claire és Andy mégis aggódni kezd, amikor Dag eltűnik. Van tehát néhány dolog, ami nem követi a fennhangon hirdetett érzelmmentesség logikáját. Az *Amerikai Psycho*, a *Glamoráma*, a *Holdpark*, a *Nullánál is kevesebb*, a *vonzás szabályai* elszigetelt pszichopata karaktereivel szemben, akik senkivel sem értenek szót, Claire, Andy és Dag még le vannak maradva egy brosúrával: mégsem illant el belőlük minden nosztalgia. Kimenekülve előző, szokványos életük rájuk merevedő, elidegenítő feltételei közül, mintegy elzárányosodnak: kis,

életti interszjektív sejtet hoznak létre, amelynek határain belül még működnek bizonyos „anakronisztikus” beidegződések, és ez a közösség a történetmondás alapegységévé válik. Számukra (újra) lehetségessé válik, hogy keretet adjanak valaminek, ami kedves számukra, egymás előtt kicsit inkább önmaguk lehetnek, informális légkört gerjesztenek, amely alapja lehet a mindannyiuk számára éppen elviselhető, se nem túl, se nem innen, bensőséges hangvételnek, amely fenntartja korábban már emlegetett (nemzedéki) otthonosság-érzetüket.

A centrum perifériára szorítás

Márpedig otthonos csak az ember egész világa lehet. Ha a tér egy pontjába menekülünk, hogy onnan számúzzuk a világ többi tájának idegenségét, akkor saját idegenkedésünk ránk fog törni. Csak a magunk számára elmesélhető, vagyis szimbolikus kötelékek oldják fel ezt az ellentétet, és teremtik meg helyünket a Nap alatt. A regény önmagukban is működő, poentírozott beszólásai és mikrotörténetei tehát átgondolt koncepcióba vannak beágyazva – és ez, éppúgy mint bolygónk, a Nap körül forog.

A Nap és a világvége több is, mint alaptéma. A Nap különböző motívumváltozatai révén – fényével és annak hiányával – szegélyezi és fókuszálja a könyv végsőnek tekintett értékeit, vagy azok felszámolását. A napfogyatkozás, a nap elpusztításáról szőtt elméletek és a könyv végén megpillantott füstfelhő sötétsége vagy éppen a bevásárlóközpontban színre vitt katasztrófa-fantázia mind azt a kérdést tesztelik, vajon elképzelhető-e tudjuk-e tenni a világ végét. *A Nap az ellenséged* – provokál rögtön az első fejezet címe... A regény zárójelenetében szereplő füstfelhő alatti elszenesedett földterület pedig a ragyogón sugárzó égitest nyilvánvaló ellenpontja: „Supergravitációs feketeség volt ez, amely egyetlen fotont sem akar a nézőknek adni; fekete hó, amely dacolt a háromdimenziós perspektívával, és úgy nyúlt el a néző szeme előtt, mint egy kivágott papírtapéz.” (293.)

Ellis regényeiben nincsenek a fentivel összevethető üres vagy kimozdított közép-pontok: a Kaliforniában élő szerző regényeiben a szöveg jelölőstruktúrái is analógok az akár Ellis, akár Coupland által bemutatott világ jelölőstruktúráival, a világ-pláza visszanyomozhatatlan módon elmozduló polcaival. Ahol képtelenség kideríteni, miért rendezték át a boltot, és hova lett, ami a múltkor még itt volt, ezen az állványon. Ahol az alkalmazottól is hiába kérdezed meg, mert „váltás” volt az átrendezéskor. A logika nem transzparens, semmilyen felkészülés révén nem rekonstruálható vagy modellezhető: tulajdonképpen nem is valószínű, hogy létezik, olykor csak az embernek esne jobban hinni benne.

Ahhoz, hogy ebből regény legyen akár Coupland, akár Ellis tollából, mégis muszáj valamilyen szervezőelvet, *horribile dictu*: logikát tulajdonítani a verbális képsorok mozaikjának. Ha nincs is ott semmi ilyesmi, az olvasó az emberi memória tevékenysége folytán úgysem ússza meg, hogy önkéntelenül ne projektáljon rá ilyesmit. A kanadai szerző a fenséges diskurzusához hurkolja elbeszélései javát, amerikai kollegája pedig a személyes paranoia újabb és újabb (re)konstrukciói révén kerüli el, hogy elmaradjon a jelentéstulajdonítás, miközben látszólag levette a kezét alkotmányáról.

Hangsúlyosan ezredvégi alkotás Couplandé: folyamatosan meg kell idéznie a világ végét, fel kell mérnie a mérhetlent: az emberi pusztítás lehetséges arányait és határait. Az *X generáció* cselekménye Andy gyermekkorának fő látványosságának leírásával, egy teljes napfogyatkozással indul, és mindvégig alaptéma marad a szövegben, hogy vajon sérthetetlen-e a Nap, s ennek jelentőségét Platón tanulmányozása nélkül is átláthatjuk. „De ha nagyon akarnánk, vajon a Napot is szét tudnánk barmolni?” (61.), hangzik el

a kérdés, és a regény vége felé megérkezik a válasz is a felvetésre. Dagnek óriási ötlete támad: a Földön összegyűlt veszélyes hulladékot rakétával kellene a napba lőni. Arról már megoszlanak a vélemények, ez eddig azért nem történt-e meg, mert az ötlet még egy szakmabelinek sem ugrott be, vagy más okból...

Ellisnél pedig a klausztrofóbia, az irritáció, a mai tempójú életvitel járulékos frusztrációi és diszfunkciói révén kezdenek adrenalintól vibrálni a jelentéseket hordozó karakterek és a velük azonosuló olvasó.

Felszín és mélystruktúra felszín

Ha aztán belefáradunk, és többé már nincs erőnk, hogy elhiggyük: – a jelek ellenére – van ebben valami mögöttes algoritmus, akkor saját cselekvésünk is motiváció híján marad. Abban a perspektíváktól szándékosan megfosztott élethelyzetben, amelyben az *X generáció* szereplői élnek, nem egyértelmű, milyen viszonyban is lehetnek a végső dolgokkal és tabukkal: már-már szurkolnunk kell nekik, önmaguk ellenében, hogy mégis valami formát adjanak saját körülményeiknek – amelyeket egyébként a korábbi nemzedékekhez képest már csak egyre nagyobb erőfeszítés révén sikerül kézzelfoghatónak látniuk – vagy továbbra is azon vannak, hogy ledöntsenek és viszonylagossá tegyenek minden korlátot, csakhogy mindennemű motiváció híján, hiszen az már korábban elpárolgott a nyugati világ nevű zárt rendszerből.

A három központi figura vágyairól sokat elárul az a kérdés, hogy melyik lenne az a pillanat, amelyikről szeretnék, hogy sose múltjék el. Az uralkodó euroatlanti értékrend pénz- és csillogásszeretetével szembehelyezkedő Claire, Dag és Andy ugyanis tisztában vannak vele – és ez nagyban erősíti a szkepszisüket – hogy a vágyak valójában mindig a jelenlegi helyzet módosítását jelentik: „Semmi nagyon-nagyon jó és semmi nagyon-nagyon rossz nem tart nagyon-nagyon sokáig.” (214-215.) Ez a korrektségében pragmatikus tétel persze nem szűnik meg egyben vigaszforrás is lenni, hiszen az általa felkínált kiút minden helyzetben rendelkezésre áll.

Az *X generáció* alaptervékenysége: a(z) elgondolható) dolgok szüntelen le-, fel- és átértékelése. Az „ugyanaz” az elviselhető és a *kül* jelentésének folytonos tatarozása, újra kiválasztása marad. A döntések előkészítése és eredményük élvezete nem határolható el egymástól, hiszen a világ nem-célevűen van berendezve.

És ebben a nem-célevű szisztémában az „életre szóló értékekről” szóló mítoszok, a család, a szerelem és a hivatás húzzák a rövidebbet. A családi keretek felforgatásának csúcspontja az a történet, amelyben Claire apja szívinfarktust kap, miközben családtagjai (saját megítélésük szerint legalábbis: ártatlanul) poénkodnak azon, hogy az apa csak megjátssza magát. Slusszpoén: pedig nem is játszotta meg magát, de az sem indít el senkiben semmilyen utólagos önvizsgálatot, hogy ez kiderül. Amikor viszont Claire előadja saját álláspontját az intimitás eltűnéséről, és lebontja a család megérett / kinyílásra készített szerepének mítoszáét, Andy teljesen reflektálatlanul lelkendezik, a mennyekben érzi magát, amiért Claire ennyire a szívéből szól. Ez a fajta lelkesedés kifejezetten ritka a könyvben – és jellemző módon itt is épp a (családdal kapcsolatos) *lelkesedés hiánya* hívja életre.

Ha minden relatív, akkor az esetlegesség is az

Coupland nem úgy posztmodern, hogy érthetetlen vagy rendezetlen, és nem is úgy, hogy teljesen illúziótlan. Lejelzi, hogy belülről ismeri a minimalizmus korszellemét,

de saját példáján keresztül (is) megmutatja, hogy lehet személyes, különbejáratú menedékeket alkotni, amely más, kényelmesen perszonalizált rendszerek alapja lehet. Az *X generáció*ban Andy, Claire és Dag történetmesélése által jön létre ez a valamiféle rendezettség, célviszony és emberi kötelekre külsődlegesen ugyan, de hivatkozó, az elvileg lejárt kategóriákat házilag megbuherálva, textuális és referenciális síkon egyaránt üzemeltető témapark – ha tetszik: retrokommuna, ha tetszik: nosztalgiaövezet. „A [mesélés] egyetlen szabály[a] az, hogy nem szabad közbeszólni, ...és hogy a végén nem bírálhatjuk meg a történeteket. ...Egyedül ezzel a szabállyal tudtuk elérni, hogy biztonságban érezzük magunkat.” (26.)

Andy hazautazik karácsonyra, és mikor visszaindul, úgy érzi, a nagybetűs Otthonba érkezik haza, de csak egy levél várja, Claire és Dag továbbállt Mexikóba, hogy ott telepedjenek le. Andy utánuk ered. Menet közben meglát egy tarlóégetést, amelyet – nyilván az ezredvégi apokaliptikus korszellem foglyaként – gombafelhőnek néz. Amikor a helyszínre ér, elszáll felette egy gyönyörű fehér madár, súrolja a fejét, kiserked a vére, köré gyűlnek az arra járó értelmi fogyatékkal élők és megsimogatják.

Ez a madár egyébként az S. T. Coleridge *Rege a vén tengerészről* című elbeszélő költeményében feláldozott albatroszt, de más romantikus emblémákat is eszünkbe juttathat, s így olvasva valamiféle természetfeletti enyhet ad, megmutatja a kiutat a világvége-hangulatból, amely ráadásul nagyon is természetes. – Csakhogy az „X generációs” emberi lények számára az már maga is csodával ér fel, hogy még létezik körülöttünk, sőt, olykor megérint bennünket az élő természet. Ez a madár hozza Andy tudomására, hogy még nem veszett el minden, még nem teljesedett ki a kárhozát. A szó szoros értelmében arra hívja fel a figyelmet, ami az ember vérében van.

És ugyanez a madár emellett egy másik fehér madár megismétlődése, azé, amely abban a történetben szerepel, amelyben Andy saját vágyainak netovábbját képzele. Ebben is kicsordul Andy vére:

(...) a Baja éles, agy formájú szikláin akarok feküdni. Ott akarok feküdni azokon a sziklákon, köröttem semmi növény, ujjamon a sós víz maradéka, és vegyi anyagokat sugárzó nap ég fent a mennyekben. Nem lesz hang, tökéletes a csend, csak én vagyok és az oxigén, egyetlen gondolat sincs a fejemben, és pelikánok buknak mellettem az óceánba a halak csillogó higanylövedékeiért. ♣A szikla élei kis sebeket vágnak a bőrömbe, és a vér ugyanolyan gyorsan megszárad, ahogy kicsog, és az agyam vékony, fehér zsinórrá válik, amely az ég felé húzódik, fel az ózonrétegbe, és úgy zeng, mint a gitár húrja. És akárcsak Dag a halála napján, én is szárnyakat fogok hallani, csak ezek, amiket én hallok, egy pelikán szárnyai lesznek, amely az óceánról repül oda – egy nagy, buta, boldognak kinéző pelikán, amely leszáll mellém, s aztán sima, inas lábain odatotyog az arcomhoz, félelem nélkül és elegáns mozdulatokkal – ezer borospincér kecsességével – egy kis ezüstsínű halat kínál fel ajándékba. ♣Bármit feláldoznék érte, hogy ilyen ajándékot kapjak. (288-289.)

Mint látszik, az *X generáció* sztorija a regény végéhez közeledve szó szerint, illetve a legkonkrétabb cselekmény szintjén is egészen szimbolikus ívet ír le, s ezzel a korábbi történetelemek minimalista érdeklődését és fókuszát is merőben más fényben állítja be.

A generációs próza esetlegességeket emel kulcsjelölökké. Coupland első könyve a szöveget belengő életérzés révén eljátszik ezzel a zsánerral, de úgy válik generációs prózává, hogy reflektál is e szövegtípus korlátaira, ilyen módon meghaladva azokat. Ellis nem: nála a *trendiség* kötelező érvényű parancs. Egyediségének más a forrása: úgy tudja megszervezni esetleges anyagát, hogy

az nem tartalmaz semmilyen korábbi irányzat bélyegét viselő jellegzetességet: a *Nullánál is kevesebb* vagy az *Amerikai Psycho* a posztmodern prózától eltérően nem középponttalanítja magát, és már le sem jelzi felszín és mögöttes tartalom kettősségének felszámolását. Bret Easton Ellisszel szemben Douglas Coupland első könyvében a titok nem jelentéktelen szerephez jut: Dag jegyzi meg, hogy szerinte biztosan van mindenkinek egy titka, melyet senkinek sem mond el egész életében. „Nekem megvan a titkom. Nektek is megvan. Igenis megvan – látom azon, ahogy mosolyogtok. Most, ebben a pillanatban is ez a titok jár a fejetekben. Na gyérünk: *ki vele!* Mi az? Megketttyintetted a húgodat? Kivertétek egymásnak a haverokkal? Megkóstoltad a kakádat, mert kíváncsi voltál az ízére? Lefeküdtél egy idegennel, és máskor is megtennéd? Elárultad a barátodat? Mondd el!” (26–27.) – Így Dag provokációja; bár, ha jobban meggondoljuk, honnan is tudhatnánk, pont ezt a részletet kell-e névértéken vennünk. Mindenesetre úgy tűnik, ha az ember kevesebbet árul el magáról, az valahogy működőképesebbé tesz bizonyos dolgokat. Egészünkben nem feltétlenül vagyunk könnyen emészthetőek a környezetünk számára. Mintha a titkolózás alapvető udvariassági gesztus, a kölcsönös feszengés kerülésére tett kísérlet, vagyis egyfajta lemondás, kompromisszumkészség eredménye lenne. És Andynek, a narrátornak is van olyan titka, amelyet csak az olvasóval oszt meg, barátaival nem: szeretne szerelmes lenni, mert még sosem volt. Igaz, attól, hogy kimondja, egy kicsit el is bizonytalanodik, hogy tényleg akarja-e a dolgot. Hiszen olyan „zűrösnek” tűnik. (81.)

Kiütkeresés: szubverzív Felhívás, illetve „THIS IS NOT AN EXIT”

Coupland és Ellis Észak-Amerikájában tehát a közegyezményes igazságnak bélyegzett koordinátarendszer már nincs feldíszítve semmi olyasmivel, amelyhez – az élet élvezeti értékét növelendő – akár érzelmileg is sikerülhet viszonyulni. Úgyszólván nem léteznek működőképes közösségek, következésképp nem élnek bennük olyan mítoszok és hiedelmek, amelyek például García Márquez vagy Szorokin regényeiben prózaszervező elvekké emelkednek.

A karakterekben ennek ellenére lecsapódik a racionalitásból folytatott kiütkeresés, de ennek milyen alternatív mítoszok, jelrendszerek, élményforrások lehetnek az eszközei a globalizáció centrumainak – a perifériáknál jóval dekadensebb, egzotikumot ellenben alig tartogató – világában? Amiről Coupland és Ellis hősei bárki másnál többet tudnak, az a fogyasztás. A szükségletekhez immár szervesülően kapcsolódó vásárlás, a kommersz minden elképzelhető formája és médiuma: reklámok, szupermarketek, plázák, diszkontok, termékmárkák és sztárok.⁹ Coupland direkt fogyasztásellenes manifesztókat helyez a demitologizált észak-amerikai nagyvárosi közegbe, míg Ellis megelégszik azzal, hogy felmutassa a mindent átható fogyasztói attitűd szimptomáit. Szerinte – az *Amerikai Psycho* utolsó színtagmáját idézve: – nincs kijárat. „THIS IS NOT AN EXIT.”

⁹ Coupland *A náógumitolvaj* című regényének (Európa, 2008) visszatérő helyszíne egy szimbolikussá növekvő *Staples* irodaszer-diszkont, Ellis *Amerikai Psycho*ja egyebek mellett egy nyolcvanas évekbeli kommersz popzenei kalauz és egy öltözködési és kozmetikai gyorstalpaló erényeit egyesíti, míg a *Glamoráma* (Európa, 2000) a sztárok világába nyújt hasonlóan katalogizáló igényű betekintést. Az eddig nem említett Walter Kirn egész regényt szentelt a légitársaságoknál összegyűjthető törzsutas-mérföldeknek (*Up In The Air*, 2001).

L. Varga Péter

MEDIALITÁS ÉS AZ „ÉRZÉKEK LEHENGERTÉSE”

Douglas Coupland: X generáció

A huszadik századi próza utóbbi évtizedekbeni alakulástörténetében az egyik sarokpontot a posztmodern és a minimalista technikák poétikai stratégiái jelentik. Míg a posztmodern technikákat gyakorta a modern prózára adott válaszként értékelik, illetve a modern prózával összefüggésben tárgyalják,¹ addig a minimalizmust egyaránt vizsgálják a posztmodernnel párhuzamosan, mint a modernizmusra adott másfajta reakciót, illetve úgy is, mint a posztmodernre adott karakteres választ.² Bár a recepció tanúsága szerint mindez nem függetleníthető a történelmi-politikai kontextusoktól (sem),³ a dilemma visszaforgatható a technikai médiumok széleskörű elterjedésének és fölértékelődésének formakultúrát, elbeszélhetőséget meghatározó szerepébe. Jelen tanulmányban mindenekelőtt azt igyekszem körvonalazni Douglas Coupland *X generáció* (*Generation X*) című regényének értelmezésével, hogy a jelentésképzés hermeneutikai szituációját miképp alakítja a szöveg hermeneutikai értelemben „néma” beírása, illetve a kommunikáció materiális meghatározottsága milyen, a technikai médiumokra vonatkozó belátásokkal szolgál a posztmodern/minimalizmus párhuzamában vagy opozíciójában.

A technikai médiumok elterjedése és fölértékelődése Kittler értelmezésében annak is függvénye, hogy ezek a médiumok „éppen azért modelljei az úgynevezett embernek, mert az emberi érzékek stratégiai lehengerlésére fejlesztették ki őket”,⁴ ám ennek gyökere voltaképpen – McLuhant idézve – az ember egyidejű kiterjesztésében és megcsonkításában van.⁵ E viszony ember és médium között hosszú távon azt eredményezi, hogy bár „a technikai médiumokat, amelyeknek – mint a filmnek és a televíziónak – egyáltalán dolguk van az érzékeinkkel, teljes joggal – de mentesen az

¹ Lásd pl. Brian McHALE: *Constructing Postmodernism*. Routledge, London and New York, 1992. 19–41 és 42–58.

² Vö. ABÁDI NAGY Zoltán: *Az amerikai minimalista próza*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1994. 21–29 és 221–222; illetve BOCSOR Péter–MEDGYES Tamás: *Az amerikai minimalizmus*. *Helikon*, 2003/1-2. 3–13.

³ Vö. pl. átfogóan ABÁDI NAGY: *I. m.* 249–274; valamint Diane STEVENSON: *Minimalista próza és kritikai doktrína* (ford. PAPP Vivien Anikó). *Helikon*, 2003/1-2, 36–41; Joe David BELLAMY: *Republikánizmus – front az irodalmi meteorológiában* (ford. HANSEL Csilla). *Helikon*, 2003/1-2, 58–64.

⁴ Friedrich KITTLER: *Optikai médiumok* (ford. KELEMEN Pál). Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 26–27.

⁵ KITTLER: *I. m.* 19.

Adorno és Horkheimer *A felvilágosodás dialektikája* című könyve nyomán divatosá vált kultúrpeszimizmustól – ellenségeinknek kell tekintenünk”, végső soron „ez a nem annyira dialektikus, mint inkább kizáráson és ellenségességen alapuló kapcsolat gondoskodik arról, hogy a technikatörténet mégsem annyira embertelen, hogy egyáltalán ne tartozna az emberekre.”⁶ Persze, az sem véletlen, hogy Kittler könyvében a technikai médiumok története a hadtörténettel van összefüggésben; a médiumok alakulása nem csak a megfigyelés és a lehengetés „hétköznapi” technikáival, de a hadászat lehengető mechanizmusaival áll kapcsolatban.

Amint szintén beszédes lehet, hogy a posztmodern és minimalista próza történeti-politikai kontextusait ugyancsak a hadászathoz, valamint ezzel párhuzamosan a konzumtársadalom erőszakos illetve nihilista emberképéhez közelítik. Abádi Nagy Zoltán szerint ugyan a minimalista prózában „[a] történelem is a hiányával van jelen”,⁷ továbbá „[a] minimalista írásművek többségében se az elmúlt évtizedek történelme, se a régebbi múlt nem jelenik meg”,⁸ e hiányokat részben a történelem és a politika erőteljes traumatikus hatásával (az Egyesült Államokban például a vietnámi háború emlékének elfojtásával), részben a posztmodern „metanarratív” struktúrájának elfedő, a szövegeképződés folyamatára rámutató tapasztalatával lehet magyarázni. Ugyanakkor, Pynchon *Gravity’s Rainbow*-jának hadászati tematikája jóllehet belesimul egy kaotikus, mind változó elbeszélésfolyam permanenciájába, a regény azonban mégis kiépíti azokat az összefüggéseket, melyeket a technikai médiumok és a hadtechnológia „ír bele” az ember önértésének bonyolult konfigurációjába. Az emberi érzékek stratégiai lehengetése tágabb perspektívában a behelyettesítés, a fölcserélhetőség, a mediális megsokszorozás effektusait teszi meg a szövegek tétjének.

A minimalista próza – írja Bocsor Péter és Medgyes Tamás –, és általában a hiperrealista stratégiákkal dolgozó posztmodern szöveg jellemző, és talán a legjobban a *szimulakrum* fogalmával leírható jelensége, hogy a valóságosság kritériumait olyan jelölőstruktúrák határozzák meg, amelyek éppen azt fedik le, ahol a valóságnak lennie kellene. A minimalizmus szövegeiben megjelenő társadalmi rétegeknek éppen az a különlegessége, hogy csak saját reprezentációikban léteznek, a médiák által konstruált szimulációban, a magazinokban, a televízióban stb. Erről a hiányról azonban nem bizonyosodhat meg az olvasó, ahogy a beszélő sem, hiszen a jelölés éppen ezt takarja el, vagyis önmagában is a valóság nem-létét jelenti, miközben szociológiai tablót fest (még hozzá részletesen és pontosan) e valóság legjellemzőbb pillanatairól.⁹

E ponton pedig olyan textualitáshoz kanyarodunk vissza, mely a médiumokat, a közvetítés technikai feltételeit – és így a jelentésképzés mozzanatát – az univerzális szövegszerűség mindent megelőző tapasztalatában látja. „A befogadás – írja erről Medgyes –, az értelemadás folyamata (inter- és szub)kulturális folyamat, amelyet nem földrajzi, hanem diszkurzív határok által kijelölt stratégiák és az azokhoz kapcsolódó technikák jellemeznek. (...) A jelölés a textusba inkorporálódott struktúra, melynek megragadása, interpretációja, megértése szigorú szövegmunka, és aligha írható le a szöveg/valóság minden tekintetben problematikus dichotómiájában.”¹⁰

⁶ I. m. 27. Az idézetben szereplő hivatkozás: Max HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO: *A felvilágosodás dialektikája* (ford. BAYER József). Gondolat–Atlantisz Kiadó, Budapest, 1990. 147–200. (*A kultúrpar* című fejezet.)

⁷ ABÁDI NAGY: I. m. 255.

⁸ ABÁDI NAGY: I. m. 256.

⁹ BOCSOR – MEDGYES: I. m. 6.

¹⁰ MEDGYES Tamás: A felszínesség és a pontosság alakzatai a populáris kultúrában. *Prae*, 2008/4, 67–87, 68, 69.

Éppen ezért

[a] média-kultúra, illetve annak termékeire, mint jelölőkre való utalás, a kulturális jelek szimbolikus értékben való használata a szöveg radikális intertextualizálódásához vezet, ami az új-realista szövegek befogadásának egyik legfontosabb és talán legváratlanabb tapasztalata. (...) Akkor járunk el elméletileg helyesen, ha intertextuálisnak vesszük és úgy is kezeljük a hagyományosan esetleg referenciálisnak értett, és éppen ezért mind esztétikai érték, mind elméleti érdekesség szempontjából lényegében másodrendűnek tekintett „realista” megnyilvánulásokat, a szöveg realitás-effektusait. Retorikailag nincs lényeges különbség aközött, hogy mitológiai alakok neveire, történelmi helyszínekre, irodalmi szövegek szereplőire vagy sportolók neveire, ruházati cikkek, üdítőitalok márkáira utal a beszélő, és az utalásokban játékba hozott jelölősorok követése is hasonló stratégiát kíván meg. (...) A szövegek terében ezek a jelölők és jelöltek nyelvi létezőként vannak jelen, és ez a tulajdonság az egyetlen, amely ontológiai státusukról biztosan állítható.¹¹

Az intertextualitásnak ez a tapasztalata „inkorporálja” tehát a médiumok és a hadtechnológia inhumán, mégis az emberrel sajátosan viszonyban lévő természetét, miközben a szövegek technikai feltételezettsége újabb és újabb teoretikus dilemmákat hív elő. Ha a médiumok által közvetített világban nem annyira a konkrét referenciák, az „érzékkelhető” valóságdarabok lennének meghatározóak a befogadás számára, hanem a közvetítésben föllelhető azonosságok,¹² úgy a posztmodern/minimalista stratégiák történeti összefüggésében fontossá váló egyik irodalmin túli, de szövegszerűen (például Coupland regényének címében) is megjelenő kategória, a *generáció* fogalma ugyancsak a textualitásban, illetve tulajdonképpen a (konkrét) jelölhetetlenségben oldódik föl. Mert bár Ellis kultikus regényét, a *Nullánál is kevesebbet* (*Less Than Zero*) Salinger *Zabhegyezőjének* utódjaként is aposztrofálják, talán maguk a szerzők tiltakoznak a leghangosabban a generációs regény kategóriájával szemben – illetve Coupland *X generációja* éppen a generáció üres jelölőjében mutatja föl a kategória használhatatlanságát.¹³ Annyiban beszélhetünk tehát történeti-politikai kontextusokról, amennyiben a medialitás tapasztalata a médiatechnológia (és a már említett hatászat) vonatkozásában olyan közösségeket érint, melyek számára a közvetítés „tartalma” és módja azonos, ám a szövegek valóságvonatkozása mégis inkább a médiumok technikai stratégiáit és az elbeszélhetőség kritériumait jelölik. Úgy ráadásul, hogy a jelentésképzés feltételei a közvetítés pusztá technikájának mechanizmusai, pontosabban ezek reflektálásába fut. Lássuk, konkrétan miről is van szó.

Az *X generáció* valamennyi fejezetének elején egy atomrobbanás, vagyis annak utóterméke, a gombafelhő képe (szemcsés fotója) látható. A legelső fejezet – *A nap az ellenséged* (*The Sun is Your Enemy*) – egy napfogyatkozás leírásával indul, a regény pedig egy felégetett tarló sötét képével zárul, mely értelmileg a nap (illetve a napsütés, a napfény) ellentétét, a feketeséget, valamint a nap lehetséges halálát (a fekete lyukat) konnotálja:

¹¹ MEDGYES: *I. m.* 77, 82.

¹² Vö. MEDGYES: *I. m.* 72–79.

¹³ Ehhez lásd még: Sally DALTON-BROWN: The Dialectics of Emptiness: Douglas Coupland's and Viktor Pelevin's Tales of Generation X and P. *Forum for Modern Language Studies*, 2006/42.3. 239–248. (A) *The Independent* kritikusa – mások mellett – ugyanakkor arra mutat rá meglehetősen konkrétan, hogy az „X” a kilencvenes éveket jelöli, és a regény már a kilencvenes évek elején felhívja a figyelmet az „x-generáció” elveszett, majd az „őrült fogyasztásban” megtalált identitására. Az „X” mint a „fájdalmas vágy” jelölője itt egy popkulturális termékkel, az *X-akták* sorozattal hozható összefüggésbe, melynél az „X” ugyancsak valamilyen fenyegető jelölő: azt a „hatalmas pánikot” foglalja magába, mely „a tudománnyal, a kormánnyal, a spiritualitással, a valósággal magával” kapcsolatban tölti el az embert. Ld. Pat KANE: Flitter-brained pseud-heads. *The Independent*, December 21, 1996: <http://www.geocities.com/SoHo/Gallery/5560/genx18.html>

„Ezek a földek olyan abszolút mattfeketére szenesedtek, hogy csillagszerűbbnek tűnt az eredetük, mint bármi másé ezen a bolygón. Szupergravitációs feketeség volt ez, amely egyetlen fotont sem akar a nézőknek adni; fekete hó, amely dacolt a háromdimenziós perspektívával, és úgy nyúlt el a néző szeme előtt, mint egy kivágott papírtapéz.”¹⁴ A könyv lábában végigvonuló közlések közt az utolsó fejezetben, a felégetett tarló látványa előtt nem sokkal a következő olvasható: „A nap nem az ellenség.” („The Sun is Not Your Enemy.”) (278, 194.) A technikai médiumok érzékeket lehengerlő illetve a hadászatan kamatoztatható sajátossága e helyütt a regény olvasásának sarokköve lehet: a lábban végigfutó közlések olyan állítások, melyek a regény fikciójában tematizált életmód bölcsességeit afféle reklámüzenetek formájában medializálja (csak megvonni lehet a párhuzamot az elbeszélés és az alul olvasható kijelentések hangja között, érvényesen igazolni aligha), ezek az üzenetek a nap motívuma révén pedig dialógusba lépnek a regényszöveg retorikájával. A konzumtársadalomba, a medializált élet recirkuláló sablonosságába és a technika fenyegetésébe beleunó társaság jóllehet kivonul az amerikai nyugati sivatagba, hogy történetekkel, rövid elbeszélésekkel szórakoztassák egymást, és újraírják saját életük történetét, az atomtámadás apokaliptikus víziója felcserélődik a napsütés természeti tapasztalatával, majd a nap halálának víziójával – ez pedig nem csak a fikció képi világát építi ki, de optikailag szintén beépül a szöveg testébe. Az atomrobbanás képe a félelem, a fenyegetettség immorális élményének *közvetített* valóságdarabja a szöveg felületén, míg a nap organikuságát a nukleáris támadás fény- és hőeffektusa váltja föl a regény víziójában. Mindez olyan közvetítéseken keresztül történik, melyek ugyan nem adnak számot a fenyegetettség valóságosságáról (talán éppen ezért utazik az egyik szereplő, Dag délre és középnnyugatra, atomkísérletek egykori helyszíneire, s hoz „ártalmatlan” trinititet aján-dékba, melyről a többiek, a keretelbeszélő Andy valamint Claire azt hiszik – utóbbi komolyan, előbbi inkább ironikusan –, hogy plutónium), de magát a közvetítést teszik meg olyan „kortapasztalattá” (generációs élménnyé, melynél a generáció csupán az élmény, a közvetítés megélésének közösségében szervezi a csoportokat), ahol a természetes a mű-vivel, a nap az atomtámadással cserélődik föl. A felégetett szántó feketesége ugyanakkor már a nap halálának vízióját konnotálja, noha ennek valóságosságára sem mutat semmi, amint az atomtámadás víziója ugyancsak Dag elbeszélésében kerekedik csak ki. Ez az elbeszélés természetesen nem véletlenül egy hipermarketet jelöl meg helyszínül, ámbátor e helyütt a közvetítéshez már morális ítéltkezés kapcsolódik: „Szellemi epicentrum: A hely, ahol az ember elképzeli magát atombomba ledobása idején; gyakran bevásárlóközpont.” (106.)¹⁵ Vagyis: a kikényszerített, mert a technikai médiumok által kieszközölt fogyasztás során valósul meg az a halál, melyben az egyén ugyancsak „közösséget vállal”: ha a medializáltság szétrobbantja a generáció struktúráját és fogalmát, továbbá kizárólag a közvetítés eseményének közösségét teremti meg, úgy a fogyasztás közössége és a halál közössége is azonos érvényű. A regénybe beépített elbeszélés (vízió) persze az apokaliptikus narratívákat egyszerűsíti: a vonatkozó mese az 1999. december 31. című fejezetben hangzik el, ily módon a világvége-történet egy közkézen forgó legenda, az emberiség történelmének végéről szőtt fantázia forgatókönyvébe illeszkedik.¹⁶

¹⁴ Douglas COUPLAND: *X generáció* (ford. M. NAGY Miklós). Európa Kiadó, Budapest, 2007. 293. – A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak, az oldalszámokat a főszövegben, zárójelben adom meg. Az eredeti szöveg fenti passzusa: „These fields were carbonized to an absolute matte black of a hue that seemed more stellar in origin than anything on this planet. It was a supergravitational blackness unwilling to begrudge t spectators a single photon; black snow that defied XYZ perspective and that rested in front of the viewer’s eye like cut-out paper trapezoid.” *Generation X*. Abacus, London, 1997. 205. A további hivatkozások az eredeti szövegre e kiadásra vonatkoznak.

¹⁵ „Mental Ground Zero: The location where one visualises oneself during the dropping of the atomic bomb; frequently, a shopping mall.” (70.)

¹⁶ Technika és halál viszonyáról az atomkorszak hajnalának kontextusában lásd pl. Robert DVORAK: *Technik, Macht und Tod*. Claassen und Goverts, Hamburg, 1948.

Ezen a ponton fölmerülhet a kérdés – a generáció fogalmának problematikuságán túl –, vajon milyen tekintetben játszik szerepet a történelem, a történetiség a regény közvetítést tematizáló és közvetítő terében. „Állítsátok meg a történelmet” („Stop history”) – hangzik a kijelentés *A vásárlás nem kreatív (Shopping is not creating)* című fejezet elején a lábban, majd nem sokkal ezután két definíciót olvashatunk: „Kierőszakolt nosztalgia: Az emberek egy csoportját arra kényszeríteni, hogy legyenek olyan emlékeik, amelyek valójában nincsenek: »Hogyan lehetnék az 1960-as évek nemzedékének a tagja, amikor semmire sem emlékszem belőle?»” – valamint: „Jelentagadás: Azt mondani magunknak, hogy csakis a múltban volt érdemes élni, és csak a jövő az az idő, amely még érdekes lehet.”¹⁷ (72.) – E helyütt megfogalmazódhat a médiumok keveredésének messzeható dilemmája, amennyiben a történelem és az emlékezés közegeit a közvetítőrendszerek, köztük a regény terének kontextusában vizsgáljuk. Kittler szerint „a médiumok korszakában pontosan ott jelenik meg a technikai információ és a fehér morajlás, azaz a szimbolikus és a valós közötti újfajta ellentét, ahol az áthagyományozott történelem számára csak az írás, azaz egy kézműipari művészet, és a nem dokumentált dolgok óceánja, tehát a pőre hozzáférhetetlenség közötti különbség létezett”.¹⁸ Ez azt jelenti, hogy a technikai médiumok – fénykép, film, televízió, internet stb. – technológiája a „valóst” addig tudja megmutatni, amíg a médium önreprezentációja (technikai értelemben) ellepleződik, azaz amíg a médium saját anyagszerűségének fehér morajlását nem érzékelteti. Az *X generáció* szemcsés fotói az atomrobbanásról egyszerre mutatják meg a robbanás *punctumszerű* valóságosságát, és forgatják vissza azt a *studium* morális tanításába,¹⁹ miközben fiktív elbeszélésbe foglalják a fenyegetést, melyet az olvasást megelőzően látott fotó közvetít. A szimbolikus és a valós közti ellentét, tehát a médium mediális megsokszorozáson alapuló ontológiája²⁰ nem csak morális „üzenet” az *X generáció*ban, de a szöveg mediális transzpozícióit is színre viszi: az atomrobbanás fotói optikai „odafigyelést” követelnek az olvasótól (a képeket kell olvasnia), míg a szöveg a kép közvetítette fenyegetést úgy változtatja történeti tapasztalattá, hogy egyúttal felszólít „a történelem megállítására”. Továbbá az emlékezést olyan konstruált, alkalmasint kierőszakolt történészként fogja föl, melynek oka egyrészt a médiumok erőszaktevő hatása (lásd „Az emberek egy csoportját arra kényszeríteni... – kijelentést, ahol a „kényszeríteni” személytelensége a médiumok személytelenségét konnotálhatja; később pedig azt a képregénykockát, melyen egy fiatal nő vizsgálhatja magát némi elégedetlenséggel a kézi tükörben, a feje melletti buborékban pedig a következő közlés olvasható: „Várj csak, Brad... A hajam nem néz ki elég negyvenesévekbelinek” [147.]²¹), másrészt viszont a következménye a konzumtársadalomból és a média generálta szimulakrumvilágból való kivonulás *jelenigenlő* attitűdje. Ugyanis amíg a „kierőszakolt nosztalgia” és a „jelentagadás” a boldogtalan tudat medializált szimptomái, addig a regény fikciójának világa, a nyugati sivatag bungalós környezete, az alacsonyabb rendűnek tekintett munka („McMeló”) föl vállalása és a történetmesélés létezését biztosító performatívuma

¹⁷ „Legislated Nostalgia: To force a body of people to have memories they do not actually possess: »How can I be a part of the 1960s generation when I don't even remember any of it?» – „Now Denial: To tell oneself that the only time worth living in is the past and the only time that may ever be interesting again is the future.” (47.)

¹⁸ KITTLER: *I. m.* 35.

¹⁹ Roland BARTHES kifejezései a fotográfia kapcsán: *Világokamra* (ford. FERCH Magda). Európa Kiadó, Budapest, 2000.

²⁰ „Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium”, olvasható Kittler könyvének *Rejtély (Rebus)* című fejezetében. A mediális megsokszorozás pontosan azért létmódja a közvetítésnek, mert a médium saját magát – a végtelen nagyítás, az anyagszerűség regresszív fölmutatásán túl – képtelen reprezentálni. Kittler gondolatmenete a következő: ha a médiumok láncszerűen inkorporálják egymást, akkor nem „fordíthatók”. „Üzenetek átvitele egyik médiumról a másikra már mindig azt is jelenti, hogy az üzenetek más sztenderdek és materialitások alapján továbbítódnak.” Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Wilhelm Fink Verlag⁴, München, 2003. 321.

²¹ „Hang on, Brad... My hair doesn't look 1940's enough.” (101.)

egyszerre követeli meg a létezés és az elbeszélés jelenidejűségét.²² Ezzel tulajdonképpen föltártuk az *X generáció* narrációjának mikéntjét is: a keretelbeszlő Andy jelen időben fogalmaz, amint a keretelbeszélésbe illeszkedő mesék barátai, Claire és Dag részéről többségében szintén jelen idejűek; az egyik, hangsúlyos helyen szereplő múlt idejű elbeszélésfüzér a kora-gyermekkorú szép emlékek fölidézése, azoké az emlékeké, melyek a földre, vagyis a földi életre vonatkozó legszebb (és egyszerű, voltaképpen „történelmen kívüli”) pillanatokot idézik. A fejezet, melyben ezek elhangzanak, a *Tisztán emlékezz a földre (Remember Earth Clearly)* címet viseli, és ez is inkább azt sugallja, az emlékek nem annyira a szubjektumra magára, mint inkább a létezés terére utalnak, még ha az emlékezés magának a szubjektumnak a saját, szuverén és megmásíthatatlan tulajdona is. Az abszolút jelen idő azonban egyaránt jellemző a fiktív történetek és a regény fikciójának elbeszélhetőségére, az atomrobbanás fotóira valamint azokra a szöveg materialitását jelző karakterekre, melyek végigvonulnak a textuson. Egyrészt a korpusz tagolásának jelöléséről, másrészt a fotók és képregénykockák, illetve az ehhez kapcsolódó, a lábban futó állításokról van szó.

A „¶” új bekezdés jelölője a szöveg materiális beírását nyomatékosítja, metaleptikus viszonyt létesítve a beírás fikciója és a beírás valóságossága közt. A számítógépen íródó textus nyomtatott verzióján természetesen nem látszanak az új bekezdést jelölő jelek, akkor sem, ha a szövegszerkesztőben aktívra van állítva a jelölés. Az *X generációban* a sok helyütt megjelenő „¶” jel tehát úgy zökkent ki az olvasás automatizmusából, hogy színre viszi a szöveg immateriális (mert monitoron látható) anyagszerűségét, felhíva a figyelmet a szöveg szerkesztett vagy szerkesztésre váró anyagára, továbbá fiktívvé alakítja magát a beírás és szerkesztés tényét is, amennyiben a „¶” jelek önkényesen, olyan beszúrás által kerültek meghatározott helyekre, mint jelen dolgozatban. Persze mindez a szöveg íródásának jelenidejűségét szintúgy jelezheti, mely egyedül az utolsó fejezetben (*2000. jan. 1.*) oldódik föl: amikor Andy nekivág, hogy kövesse barátait Mexikóba, újnál is újabb életük színhelyére, az autóban megfogalmazódó gondolatok valamint a fölégetett tarló látványának (a nap halála víziójának összefüggésében) előadott története már múlt időben zajlik, vagyis a beírás jelenidejűségének színrevitele illetve a szöveg anyagszerűségének és fikciójának metalepszise ellepleződik. Ha nem is a fikció valóságában, de közvetve az atomrobbanás *punctuma* rögzül látványként az elbeszélő tudatában: a tarlóégetés füstjét először a fölrobbant atom gombafelhőjének hiszi, majd csak egészen közel érve a füst centrumához látja, hogy valójában más történik. Ennek ellenére a „szupergravitációs feketeség”, a halál metaforája élő látványként épül az elbeszélésbe, melyet az ép ész aligha foghat föl valóságként: ezen a ponton a regény metaforikus megalkotottsága válik meghatározóvá az olvasás szempontjából, amennyiben az elbeszélő örömeinek, boldogságának az őt megsebző, a fekete földdel szöges ellentétben lévő fehér kócsag röptének látványa illetve a sérülést gyógyítani igyekvő, szellemi fogyatékkal élő gyermekek buzgósága az oka.

Innen nézve a beírás fikciója és annak valóságossága közti metaleptikus viszony egyúttal metafiktívvé, metanarratívává teszi a regényt, ez pedig a posztmodern

²² Ez nyilván összefüggésben van az életmódként fölfogható elbeszélés világtéremtő aktusával; ebben az aktusban a munka olyan külső kényszer, mely a modern társadalmi berendezkedés egyik – anyagi jólétet és ezzel együtt az élet-színvonal emelkedését hamar elősegítő – normája. Az *X generáció* mikroközössége szempontjából tehát az is nagyban ironikusan értendő, miszerint „[m]inél terhesebb a munka, annál dicsőségesebb és győzedelmesebb lesz a szabadidőről terjesztett kép. A munkáról, a mindennapi szürkeségről nem beszélünk. A szabadidő az élet »értelme«, igazi kegy. Itt nincs semmiféle ellentmondás. A szabadidő képe valójában hozzáidomít bennünket a technikai rend szükségességéhez. A szabadidőnek a technikai rendszer révén nyert motívumát párhuzamba kell állítani azzal a technikának címzett dicsőhimnusszal, amely a kultúra minőségi és mennyiségi növekedéséről szól”. Jacques ELLUL: Az ember a technika rendszerében (ford. VARGA Kornélia). TILLMAN J. A. (szerk.): *A későújkor józansága II.* Göncöl Kiadó, Budapest, 2004. 7–21, 11.

hagyományhoz közelíti. Az apró történetekből, elbeszélésekből összeálló konstrukció elvileg a fragmentáltságban megragadható „egészet” imitálná – nem pedig az „egészet” meséli el –, oly módon, hogy a metaforák kontingenciája a médiumok láncát, transzpozícióját is példázza. A regény egy napfogyatkozás emlékének leírásával kezdődik, az abszolút jelen idő pedig napfelkeltét tematizál. Ekkor az egyik szereplő arra kéri társait, mondják el, mire gondolnak, amikor meglátják a napot. A következőképp kerekedik ki a szituáció:

Nem vagyok hajlandó részt venni ebben a szörnyűségben. Nem vagyok hajlandó emberek magam elé képzelni. – Arra a Lake Vanda nevű helyre gondolok az Antarktiszon, ahol több mint kétmillió éve nem esett az eső.

– Klassz. Ennyi az egész?

– Igen, ennyi.

Csend. Van valami, amit *nem* mondok el: hogy ez ugyanaz a nap, amiről csodás mandarinfákra, kótyagos lepkékre és lusta pontyokra gondolok. És a szomszéd-ban lévő fa ágán rothadó gyümölcsök bőrének repedésein szivárgó gránátalma-vér mámorító cseppjeire – a cseppekre, amelyek rubinokként lógnak az öreg, barna bőrön, a bent lévő magház intenzív termékenységét sugallva.

Claire számára is túl sok a klassz pillanatoknak ez a páncélja. A csendet megtörve azt mondja, nem egészséges úgy élni az életet, mint elszigetelt kis klassz pillanatok sorozatát. – Vagy történetté válik az életünk, vagy egyszerűen nem lehet megbirkózni vele.

Egyetértetek. Dag is egyetért. Tudjuk, hogy mi hárman ezért hagytuk magunk mögött az életünket, és jöttünk a sivatagba, hogy történeteket meséljünk, és valamirevaló mesévé változtassuk közben az életünket.²³ (19.)

Mindezek alatt, a lábban a következő definíciók olvashatók: „Történelem-aluladagolás: Olyan időszakban élni, amikor úgy tűnik, semmi sem történik. Fő tüneteinek közé tartozik az újságoktól, a magazinoktól és a tévé hírműsoraitól való függőség.” – valamint: „Történelem-túladagolás: Olyan időszakban élni, amikor úgy tűnik, túl sok minden történik. Fő tüneteinek közé tartozik az újságoktól, a magazinoktól és a tévé hírműsoraitól való függőség.”²⁴ (19.) Ezen a ponton tulajdonképpen mindegy, hogy a világ történéseit milyenként éli meg az, aki a medializáltságot éli meg: a történések vagy történetek *termelődése* annak a szimulakrumnak a mechanizmusa, melytől az élettörténet narratívája különbözni szeretne, és amelynek hatása alól az élettörténet íródása kivonná magát. Ily módon a regény, bár a medializáltságot materiálisan ugyancsak tapasztalattá teszi (a

²³ „I refuse to participate in this awfulness. I refuse to put people in my vision. »I think of this place in Antarctica called Lake Vanda, where the rain hasn't fallen in more than two million years.«

»Fair enough. That's all?«

»Yes, that's all.«

There is a pause. And what I *don't* say is this: that this also the same sun that makes me think of regal tangerines and dimwitted butterflies and lazy carp. And the ecstatic drops of pomegranate blood seeping from skin fissures of fruits rotting on the tree branch next door – drops that hang like rubies from their old brown leather source, alluding to the intense ovarian fertility inside.

The carapace of coolness is too much for Claire, also. She breaks the silence by saying that it's not healthy to live life as a succession of isolated little cool moments. »Either our lives become stories, or there's just no way to get through them.«

I agree. Dag agrees. We know that this is why the three of us left our lives behind us and came to the desert – to tell stories and to make our own lives worthwhile tales in the process.” (9–10.)

²⁴ „Historical Underdosing: To live in a period of time when nothing seems to happen. Major symptoms include addiction to newspapers, magazines, and TV news broadcasts.” „Historical Overdosing: To live in a period of time when too much seems to happen. Major symptoms include addiction to newspapers, magazines, and TV news broadcasts.” (9.)

fotók, a képregénykockák és az alul futó reklámüzenetek és definíciók, valamint az elbeszélésekben tematizált fenyegető és az ezzel szemben álló föloldó, metaforikus történetek által), úgy lesz láncszem maga is a médiumok közt, hogy olvashatóságával éppen a medializáltságot tükrözi. Így egyszerre nyílik út a posztmodern felőli és a minimalista interpretációnak, az ideológiakritikának és a kontextuális olvasásnak. A regiszterkeverés pedig, természetesen, tovább gyűrűzik a kulturális közegek aktiválhatóságáig: az élettörténet fiktív elbeszéléseken keresztül re-konstrukciója lerázása, ám egyúttal emlékezetben tartása azoknak a kulturális közegeknek, melyek csoportok azonosságtudatát és a fogyasztás távirányított jellegét egyaránt meghatározzák. Mindez a befogadás, sőt az ezt megalapozó nevelődés következménye egyben. Amint Richard Shusterman fogalmaz, „[h]a valakit arra kényszerítenénk, hogy definiálja a magas/populáris kultúra közötti különbséget, jobb lenne, ha nem egyszerűen a különböző tárgyakban, hanem főként a befogadás vagy használat eltérő módjaiban kifejezve tenné meg azt. A »populáris« ellentétben áll a »magas« használattal, mivel közelebb áll a mindennapi tapasztaláshoz, kevésbé strukturálja és szabályozza a nevelés és azok a standardok, amiket a formális oktatás és az uralkodó intellektuális intézmények magukban foglalnak”.²⁵ Korántsem véletlen, hogy a szülői örökséggel megbirkózni képtelen, mert a *történetiségből* kivonult, de történeteket *elbeszélő* kisközösség aligha tud megértő lenni a „felmenő valóság” olyan befagyott momentumait illetően, mint a „múzeumként” értelmezett tér, a szülői ház (a szülők egyetlen új bútort sem vásároltak évtizedek óta), vagy a kandallón álló, bekeretezett, beállított családi portréfotó, melyen mindenki a fotográfus kérésére pózol. Ennek is van azonban, ha nem is teljes, de legalább részleges föloldása. A szülői házban tett karácsonyi látogatás jelenete (a fejezet beszédes címe: *Definiáld a normalist – Define normal*) előtti képregénykocka (mely az egész oldalt kitölti) egy ablakban álló figurát mutat, aki az arca elé kapja a kezét, mert hatalmas villanást lát, és azt kiabálja: „Jaj ne! Megtörtént végül! A vakító fényvillanás!” – majd rögtön utána: „Huh! Ez csak egy villámlás volt”.²⁶ A karácsony estét bemutató fejezet címe pedig *Nézd az MTV-t, ne lövöldözz (MTV not Bullets)* – mindez tehát a történelem ama valódi materialitását, mely az atomkatasztrófa megtörténtét és a szülőkkel való kapcsolat összeomlását párhuzamba állítja, az értékek átértékelésének irányába tolja. A zenecsatorna valósága, ezzel együtt pedig a medializáltság szó szoros értelmében „békés” természete igazabb valóságként nyer (morálisan is) értelmet, mint a hadiállapot (jóllehet ugyancsak nem valóságosan megtapasztalt) prezenciája. E tekintetben a kisközösségek, szubkultúrák „nem »kulturálisak«, és a stílusok, melyek által meghatározhatók, nem lehetnek adekvátak vagy használhatóan leírhatók a »magas művészet« fogalmával. Sokkal inkább kiszélesítik a kultúra fogalmát, melyet a kommunikáció rendszereként, a kifejezés és a reprezentáció formáiként értenek.”²⁷ Vagyis: ha a közvetített tartalmak elidegenítik is a kisközösségek reflexív tagjait, a közvetítés eseménye önmagában olyan kommunikációs rendszert állít föl, mely ugyan szemben áll a kultúra és a művelődés intézményes szerkezetével, de megóv a történelem valódi materialitásának destruáló erejétől. Ily módon ad is és el is vesz: behelyezi a szubjektumot a történelembe („túlادagolás”)

²⁵ Richard SHUSTERMAN: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása* (ford. KOLLÁR József). Kalligram Kiadó, Pozsony, 2003. 314.

²⁶ „Oh no! It's finally happened! The blinding flash of light! – Phew! It was only lightning.” (152.)

²⁷ Dick HEBDIDGE: *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge. London and New York, 1994. 129.

és ki is vonja belőle („aluladagolás”), részévé teszi, de nem engedi átélni azt.²⁸ Amint a nap az atomrobbanás víziójával, úgy a villámlás természeti jelensége a robbanásokor bekövetkező villanással cserélődik föl a képregénykocka tanúsága szerint, miközben a szöveg testébe ágyazódó fotók a gombafelhőről illetve a Lichtenstein munkáit idéző képregények egyszerre módosítják az *X generáció* mediális terét, valamint oszcillálják a jelentésképzést a különböző optikai és nyelvi médiumok között. Amint a keretelbeszlő Andy éppen Andy Warhol hatására fedezi föl, hogy testét is karban kell tartania („Ám aztán Mr. Andy Warhol pop-art művész naplójának ihletésére – arra a részre gondolok, ahol leírja, milyen szomorú volt, amikor olyan ötvenöt éves korában rájött, hogy ha tornázott volna, akkor lehetne teste [képzeltétek el, hogy az embernek nincs teste!] – nekiduráltam magam. Attól fogva szívósan tornáztam, s ettől kalickányi mellkasom galambbeggyé fejlődött. Így most van testem – egy gonddal kevesebb.”²⁹ [80.]), úgy ezen a ponton olvasható alul a definíció, miszerint a „Bambifikáció: Húsvér lények szellemi átalakítása polgári judeo-keresztény értékekkel és erkölcsökkel bíró rajzfilmfigurákká.”³⁰ (81.) Azaz: a testi létezés egy ikonikus pop-art művész naplójának hatására válik valóságos felismeréssé, míg a medializált valóság illetőleg maga a medializálás eseménye a „bambifikáció”, a „szellemi átalakítás” által lesz (jóllehet itt ironikusan) kézzelfogható.³¹

Persze, az sem véletlen, hogy e helyütt *Rekonstruálás (Re construct)* cím alatt az Edwardról szóló mese hallható. A saját könyvtárszobájába évtizednyi időre bezárkózó, a könyveiben élő, majd ebben a szobában fogságba eső és végül innen kiszabaduló, a valóságos várost megtapasztaló Edward parabolája úgyszólván a valóságba visszahelyezkedő (visszavonuló) ember életigenlése, szemben a „szellemi átalakítás” vagy bármilyen mediális átfordítás rombolónak ítélt mechanizmusával. A beépített történet fonákja, hogy metaforikusan utal a szövegek metafikatív és metanarratív fölépítésére,³² és miközben – ugyancsak metaforikusan – erősíti a regényszöveg fotóinak, képregénykockáinak, alul futó üzeneteinek és a szerkesztés materiális jeleinek jelenléte mellett a medializálódás eseményeit, egyúttal abba a térbe helyezi a regényt, ahol az maga is közvetítésre, értelmezésre szoruló instancia lesz. A beépített elbeszélés ugyanis a történetek *használhatóságára* hívja fel a figyelmet, miközben az *X generáció* úgy minimalizálja a pillanatok elbeszéléséből összeállítható élettörténetet, hogy egyszerre redukálja azt kizárólag a szubjektum szemhatárára, és hívja elő a nem-értés alakzatát. Még hozzá oly módon, hogy azt végül az olvasónak kell kiegészítenie, fenomenalizálnia:

²⁸ Vö. „A fotográfia, a mozgókép, a video és a számítógép reprezentációs technológiája kétszeresen köt bennünket: először is, a materiális feltételeken keresztül: ezek által az érzékeinket latensen összekapcsolja a testi létezéssel, melyet leginkább *mikropercepciónak* nevezhetnénk; majd újra az explicit reprezentációs funkcióján keresztül, mellyel érzékeinket szövegszerűen ahhoz a hermeneutikai szinthez igazítja, melyet *makropercepciónak* mondhatnánk.” Vivien SOBCHACK: *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic „Presence”*. Hans Ulrich GUMBRECHT and K. Ludwig PFEIFFER (ed.): *Materialities of Communication*. Stanford University Press, California, 1994. 83–106, 87.

²⁹ „However, after being inspired by a passage from the diaries of the Pop artist Mr. Andy Warhol – a passage where he expresses his sorrow after learning in his middle-fifties that he had exercised, he could have had a body (imaging not having a body!) – I was galvanized into action. I began a dreary exercise regimen that turned my birdcage of a thorax into a pigeon breast. Hence, I now have a body – that’s one problem out of the way.” (53.)

³⁰ „Bambification: The mental conversion of flesh-and-blood living creatures into cartoon characters possessing bourgeois Judeo-Christian attitudes and morals.” (54.)

³¹ Szociális, individuális és testi létezés mediális–technológiai összefüggéseiről lásd Vivien SOBCHACK: *I. m.*

³² Ezt támasztja alá Berta Ádám elemzése is, amely a belső történetet a posztmodern vs. nem-posztmodern példázataként olvassa, vagyis a kizárólag a könyvek labirintusában mozgó valamint a – hovatovább fikatív – valóságba visszahelyezkedő szöveg szembeállításaként, melyből az utóbbi javára billen a mérleg. Lásd BERTA Ádám: *Lódd ki a Napot! prae.hu*, http://prae.hu/prae/articles.php?menu_id=&caid=882, illetve UÓ: *A Rekonstruálás* innen nézve mintegy a *dekonstruálás* visszaforgatása. Részletesebb elemzését lásd BERTA Ádám e számunkban szereplő tanulmányában.

Igen, mi van *énvelem*? Én a kerítés holdbéli oldalán vagyok, azt az egyet biztosan tudom. Nem tudom, hol vagy hogyan, de határozottan ezt választottam. És bármennyire magányos és szörnyű bír lenni néha ez a választás, nem bántam meg. És *két* dolgot csinálok a kerítésnek ezen az oldalán, és mindkettő egy szereplő foglalatossága két nagyon rövid történetben, amit gyorsan el is mesélek.

Az *első* történettel éppenséggel semmi sikerem nem volt, amikor elmeséltem Dagnek és Claire-nek néhány hónappal ezelőtt: „A fiatalember, aki szenvedélyesen akarta, hogy villám csapjon bele”.

Ahogy talán a cím is mutatja, egy olyan fiataleberről szól a történet, aki egy elkészerítően unalmas állásban dolgozott egy agyatlan nagyvállalatnál, és egy napon mindent feladott – fiatal menyasszonyát, aki elvörösödve, dühösen állt az oltár előtt, a karrierkilátásait, és minden mást, amiért valaha dolgozott –, csak hogy utazgasson a prérin át egy ütött-kopott, öreg Pontiackal, a viharok nyomában, csüggedten gondolva arra, hogy talán az egész életét úgy kell leélnie, hogy sohasem csap bele a villám.

Mondom, nem volt sikerem a történettel, mert, hát, *semmi sem történt* benne. A végén a fiatalember még mindig csak ott volt valahol Nebraskában vagy Kansasban, ott szaladgált, az ég felé tartva egy zuhanyfüggönyrudat, és imádkozott, hogy történjen meg a csoda.

Dag és Claire majd' bediliztek a kíváncsiságtól, tudni akarták, mi lett a fiatalemberrel. De a sorsa épp a legizgalmasabb résznél marad függőben; jobban alszom éjszaka, azt tudva, hogy ott barangol a prérin.³³ (287–288.)

A történetnek itt a minimalizálás ugyanúgy a sajátja, mint a metaforikus megalkotottság. E helyütt a technikai médiumok lehangoló ereje, életet és befogadást, értelmezést módosító hatása visszafordul a létezés „természetes” közegének igénlésébe, ahol is a technikai halál (az atomrobbanás) bekövetkeztét a fényeffektus natúrájának (a villámcsapásnak) és az ebből következő halálnak az „igénye” váltja föl. Amint azonban az atomrobbanás is vízió, közvetített fenyegetés, elbeszélésbe sűrűsödő fikció marad, úgy a zuhanyfüggönyrúddal a sivatagban barangoló fiatalember sem éri utol saját halálát – vagyis az atom fényvillanása és a villámlás, a nap fénye és hője illetve az atom fény- és hőenergiája olyan fölcserélődéseként íródnak az élettörténet narratívájába, melyek sohasem érik el a valóságot, sohasem avatkoznak bele az életbe. Medializáltak és ezzel együtt elleplezettek maradnak, míg a natúrába visszavágyó szubjektum magánya a *semmi sem történt* poétikájába fut. A metaforikus szerkezet minimalista konstrukciót hív elő, míg e konstrukció – éppen a fölcserélődések valóságos be nem következése folytán – metaforába fordul vissza. (Innen nézve a szöveg által tematizált megfordítás és meg nem fordítás a regény retorikai megalkotottságával állítható párhuzamba.)

³³ „Yes, well, what *about* me?

I'm on the lunar side of the fence, that much I know for sure. I don't know where or how, but I definitely made that choice. And lonely and awful as that choice can sometimes be, I have no regrets.

And I do *two* things on my side of the fence, and both of these things are the occupation of characters in to *very* short stories I'll quickly tell.

The *first* story was actually a failure when I told it to Dag and Claire a few month ago: »The Young Man Who Desperately Wanted to Be Hit by Lightning.«

As the title may indicate, it is the tale of a young man who worked at a desperately boring job for an unthinking corporation who one day gave up everything – a young fiancée flushed and angry at he altar, his career advancement prospects, and everything else he had ever worked for – all to travel across the prairies in a beat-up old Pontiac in pursuit of storms, despondent that he might go through his entire life without being struck by lightning.

I say the story was a failure, because, well, *nothing happened*. At the end of the telling, Young Man was still out there somewhere in Nebraska or Kansas, running around holding a shower curtain rod up to the heavens, praying for a miracle.

Dag and Claire went nuts with curiosity, wanting to know where Young Man ended up, but his fate remains a cliffhanger; I sleep better at night knowing that Young Man roams the badlands.” (201–202.)

A minimalizálás *önéletrajzi* mintái rajzolódnak ki a folytatásban is. A natúraban egyedül maradó, mert oda visszavonult ember elbeszélése olyan vágykép, mely a létezés intersubjektív *kötelességét* a természet mindent fölülíró altruista ökonómiájába száműzi.

A másik történet, hát, az egy kicsit bonyolultabb, és még sohasem meséltem el senkinek. Egy fiatalemberről szól – *na jó, beszéljünk nyíltan – rólam* szól.

Rólam szól, és egy olyan dologról, amit nagyon-nagyon szeretnék, mármint hogy megtörténjen velem, jobban, mint szinte bármi más.

Nos tehát, hogy mit is szeretnék annyira: a Baja éles, agy formájú szikláin akarok feküdni. Ott akarok feküdni azokon a sziklákon, köröttem semmi növény, ujjaimon a sós víz maradéka, és vegyi anyagokat sugárzó nap ég fent a mennyekben. Nem lesz hang, tökéletes a csend, csak én vagyok és az oxigén, egyetlen gondolat sincs a fejemben, és pelikánok buknak mellettem az óceánba a halak csillogó higanylövedékeiért.

A szikla élei kis sebeket vágnak a bőrömbe, és a vér ugyanolyan gyorsan megszárad, ahogy kicsorog, és az agyam vékony, fehér zsinórrá válik, mely az ég felé húzódik, fel az ózonsztrétegbe, és úgy zeng, mint a gitár húrja. És akárcsak Dag a halála napján, én is szárnyakat fogok hallani, csak ezek, amiket én hallok, egy pelikán szárnyai lesznek, amely az óceánról repül oda – egy nagy, buta, boldognak kinéző pelikán, amely leszáll mellém, s aztán sima, inas lábain odatotyog az arcomhoz, félelem nélkül és elegáns mozdulatokkal – ezer borospincér kecsességével – egy kis ezüstsínű halat kínál fel ajándékba.³⁴ (288–289.)

Emitt a pelikán ajándéka, az ezt záró, utolsó fejezetben pedig a kócsag röpte, amint a feketére égett tarló felé tart, és közben megsebzí Andy fejét, melyet a fogyatékkal élő kiránduló gyermekek igyekeznek „meggyógyítani”, jelölik ki a zárlat metaforáját. A pátosszá növelt vágyakozás a natúra elemibb szférájába úgy minimalista, hogy – a technikai médiumok és a hadászat korábban vázolt összefüggéseiben – megtartja a (metanarratív) metaforikus építkezés lehetőségét annak függvényében, hogy ami a manipulált érzékelést helyreállíthatja, az az élettörténet narratívájának „megtisztítása”. Mindez jóllehet azzal a felismeréssel zárul, hogy a „megtisztítás” nem lehetséges másként, mint a makroközösségben létezés földadásának fordulatával,³⁵ a *2000. jan. 1.* címre keresztelt zárlat az emberiség pusztulásáról, végéről szőtt legenda fölülírása is egyben. Az X generáció egyfajta végtelenített mozgást jelöl medializáltság és az ebből történő kiszakadás pillanatai között, Coupland regénye pedig ezt a mozgást igyekszik határozottan az utóbbi felé lendíteni.

³⁴ „The second story, well, it’s a bit more complex, and I’ve never told anyone before. It’s about a young man – *oh, get real* – it’s about *me*.

It’s about *me* and something else I want desperately to have happen to *me*, more than just about anything.

This is what I want: I want to lie on the razory brain-shaped rocks of Baja. I want to lie on these rocks with no plants around me, traces of brine on my fingers and a chemical sun burning up in the heaven. There will be no sound, perfect silence, just me and oxygen, not a thought in my head, with pelicans diving into the ocean beside me for glimmering mercury bullets of fish.

Small cuts from the rocks will extract blood that will dry as quickly as it flows, and my brain will turn into a thin white cord stretched skyward up into the ozone layer and humming like a guitar string. And like Dag on the day of his death, I will hear wings, too, except the wings I hear will be from a pelican, flying in from the ocean – a great big dopey, happy-looking pelican that will land at my side and then, with smooth leathery feet, waddle over to my face, without fear and with an elegant flourish – showing the grace of a thousand wine stewards – offer before me the gift of a small silvery fish.” (202.)

³⁵ Lásd a citált passzusok alatt futó közlés üzenetét: „Legráció: Alacsonyab technológiai szintű, kisebb információtelítettségű helyekre való migráció, ahol nincs olyan központi szerepe a fogyasztói kultúrának.” (287.) „Emallgration: Migration toward lower-tech, lower-information environments containing a lessened emphasis on consumerism.” (201.)

Fodor Péter

A szerző, amint írja önmagát

Bret Easton Ellis: Holdpark

*I don't want to be buried in a Pet
Sematary,
I don't want to live my life again.*
THE RAMONES

Arra a látszólag egyszerű kérdésre, vajon hol is kezdődik a *Holdpark* című regény, biztosan nem egyféle válasz adható. És itt most még nem is a szöveg világa és az olvasó világa között végbemenő összjáték eredményeképpen megszülető, s így az írott textus materiális lehatároltságától ellépő, kontextualizáló értelmezés hermeneutikai axiómájára kívánok utalni, s nem is csak arra, hogy ez a kérdés egy intertextuális elemekben bővelkedő szöveg esetében mindig joggal tehető föl. Az Ellis-regény első fejezetének (*a kezdetek*) első mondata („Piszok jól utánzod magad.”¹ 9 és 60. [„You do an awfully good impression of yourself.” 3 és 41.]) ugyanis miközben lokálisan valóban kezdőmondat, citátum-jellegéből következően csupán ismétlés, egy már létező szöveg replikátuma, vagyis semmiképpen nem maga az eredet(i). Úgy kezdődik vele a regény, hogy a regény – amelyből idézik – már korábban elkezdődött. A fejezet címében található többes szám nem csak arra utalhat, hogy a kvázi-életrajzi narrátor beemeli a korábbi Ellis-művek felütéseit, de arra is, hogy a *Holdpark* legalább kétszer kezdődik el. Az első fejezet olvasható úgy, mint amely a *Holdpark* megírásához vezető utat beszéli el, s a második fejezet valóban a kezdőmondatnál nyit, azt a hatást keltve, hogy most jutottunk vissza az origóhoz – így hozva létre az önmagát tartalmazó regény fikcióját. Míg a mondat a második fejezetben a fiktív realitás szférájához tartozik (a feleség megnyilatkozása), addig az elsőben a hozzá fűzött kvázi-auktoriális kommentár hangsúlyozottan irodalmi igénytelenséggel megformált, írott szöveggé értelmetlen. Ráadásul a mondat

¹ Bret Easton ELLIS: *Holdpark* (ford. M. NAGY Miklós). Európa, Budapest, 2005; illetve ELLIS: *Lunar Park*. Vintage Books, New York, 2006. Az oldalszámokat a főszövegben, zárójelben adom meg.

mindkét esetben olyan kontextusba illeszkedik, amely eredeti–hasonmás–másolat–szerep (Ellis műveiből jól ismert) összefüggérendszerét érinti. Az, hogy a második fejezetbeli halloween-partin Bret „önmagát” alakítja (pontosabban a kábítószerekkel szoros kapcsolatot ápoló énjét), felidézi az *Amerikai Psychó*nak azt a jelenetét, amelyben Bateman az irodai halloween-buli alkalmával tömeggyilkosnak öltözik, így már ebben a nyitó szcénában helyet kap a szerepek és szereplők egymásra vonatkoztatása. Ez persze nem éri váratlanul az olvasót, amennyiben a szövegek határainak felnyitása materiális értelemben már a regény első oldalain elkezdődik: a korábbi Ellis-regények felütéseit citáló *Holdpark* nem csupán az elbeszélő kommentárjában („Ez a *Holdpark* első mondata, s az volt az elgondolás, hogy rövidségében első regényem, a *Nullánál is kevesebb* kezdő mondata fog visszhangozni”, 9. [„This is the first line of *Lunar Park* and in its brevity and simplicity it was supposed to be return to form, an echo, of the opening line from my debut novel, *Less Than Zero*. 3.”]), hanem a szó legszorosabb értelmében a múltbeli szövegek visszatéréseként és visszhangjaként működik. A regény első és második fejezetének nyitányát az ismétlődő mondaton túl az kapcsolja össze, hogy míg az utóbbi a Halloween kulturális jelentésén keresztül tematizálja a múlt (a halottak szellemének) jelenben való megjelenését, addig az előbbi ezt a szöveg textuális megalkotottságában viszi színre. A beidézett szövegrészek akár olyan „kórokozókként” is felfoghatóak, amelyek (legalább részben) befolyásolni tudják a *Holdpark* működés-módját, mind tematikusan, mind a visszatérő motívumok terén, mind poétikai-retorikai szempontból.

A *Holdpark* remekbe szabott első fejezete úgy alkalmazza az *Amerikai Psycho* mesztertrópusát, az ironikus hatásmechanizmussal bíró hiperbolát, hogy egyszersmind a szerzőnek a szintén az 1991-es regényéből ismert imitációs képességét is újfent bizonyítja. Architektuális mintaként itt egy jól azonosítható populáris műfajt, a rajongóknak szóló sztár-memoárt használja, s ezt a poétikai döntést egy tematizált inverzió – a sorrendcsere, a megfordítás és a metonímia/metalepszis a szöveg számos rétegét átjárja – teszi indokolttá: „Rocksztárok rajongtak értünk és hívtak be a színpad mögé: Bono, Michael Stipe, Def Leppard, az E Street Band tagjai.” (19-20.) Miközben Ellis az ehhez a diskurzusformához kötődő narratív kliséket (meggazdagodás, médiafigyelem, marketingstratégia, drogok, alkoholizmus, testi leépülés, a kiadó hatalma stb.) és lexi-kát nagyon pontosan alkalmazza (az író klipekben szerepel, színpadon lép fel, tizenhat hónapos, világkörüli turnén vesz részt), tárgy és beszédmód feszültsége (vagy akár össze nem illése) végig fennmarad. A kölcsönzött diskurzus idézet-jellege éppen azokat a hatáselemeket nem engedi működésbe lépni, amelyek hagyományosan hozzá kötődnek: a vallomásosságot, a személyességet és a mimetikusság hitelességet. Mindehhez az is hozzájárul, hogy az első fejezet Bretjének élettörténete korábbi Ellis-regények fabuláris törmelékeit szintén tartalmazza (pl. „vettem egy lakást abban a házban, ahol Cher és Tom Cruise is lakott”, 18.), a sztárvilág bemutatása a *Glamorámára* utal vissza, a szöveg poétikai-retorikai megformáltsága (halmozás: partinév-sorok; hiperrealista technikák: márkanévek; a regény mint szöveglerek: idézetként megjelenített újságcikkek; poentírozás és groteszk elemek) a *Holdpark* kvázi-önéletrajzi elbeszélésmódját az *Amerikai Psycho*hoz és a *Glamorámához* közelíti. A regény kijelentésaktusainak referenciális vonatkozhatósága tehát csakis az így megteremtődő szemiotikai játéktérben érvényesíthető, melyhez az olyan „hitelesítő” hatáseffektusok is hozzátartoznak, mint amilyen például a fiktív feleség, Jayne Dennis internetes „jelenléte”: a színésznő rajongói honlapja feltűnően ügyetlenül photoshopolt képeket tartalmaz. A Bret Easton Ellis tulajdonnév az első fejezetben tulajdonképpen olyan jelölként funkcionál, amelyet éppen hogy nem individuális, személyre szabott jellemzők töltenek ki, hiszen a szövegbeli én különböző, javarészt kölcsönzött szerepek mozaikjaiból épül föl, másfelől

viszont a fejezet stiláris-poétikai-diszkurzív megalkotottsága eltéveszthetetlenül Bret Easton Ellis-i jegyeket hordoz, ennek köszönhetően az írói egyediség argumentumaként működik – ezzel is hozzájárulva az író mint szereplő és az író mint diszkurzív pozíció szétválásához.

Elbeszélés-poétikai szempontból éppen az a differencia érdemelhet figyelmet, amely a *Holdpark*-ban tárgyiasuló textuális mnemotechnika, illetve a hangsúlyozottan (pl. „A »valami« szó eldöntötte a kérdést, hogy mi történt ezen az éjszakán. / Ez a szó volt az, ami miatt »megbízhatatlan tanúnak« [„not credible witness”] bélyegeztek.” 398.) korlátozott kompetenciájú elbeszélő-én fölöttébb alulteljesítő emlékezőtevékenysége között létesül – én és „író” szövegbeli grammatikai szétválása, kettejük távlatának hierarchiája ezt is reflektálhatja. Retrospektív narrációról lévén szó a történetmondás maga is emlékezőként viszi színre magát, ugyanakkor a visszatekintés adta korrekciós szólam, vagyis elbeszélő-én és elbeszélő-én elkülönítése alig jut szerephez, csupán néhány baljós értelmű előreutalást kapunk (pl. „Bár ezt nem tudtam ezen a november 4-én, ez a reggel volt az utolsó alkalom, amikor együtt láttam a családomat.” 295.). A történetmondás során tehát a mesterségesen, pontosabban az alkohol, a drogok és a gyógyszerek által korlátozott tudású elbeszélő-én távlata dominál. Ez egyfelől szükséges ahhoz, hogy a horrorisztikus történések státusza a fiktív világon belül se legyen egyértelműsíthető, és hogy ezek a műfajhoz illő dinamikus és feszültségteremtő módon tudjanak kibontakozni, másfelől magyarázza azt, vajon miért nem lesz számára gyanús az a férfi, aki az *Amerikai Psycho* nyomozójának adja ki magát, vagy miért nem emlékszik arra a gyermekkorában írott könyvre, amely egyfelől a címe anagrammájával (ami csak az angol eredetiben működik, amelyben a gyermekjáték Terbyként szerepel: *A toy Bret*), másfelől a benne lévő rajzokkal a múlt (egyik) visszatérő „szellemeként” teszi értelmezhető Terbit. Miközben a *Holdpark* szövegének a hamus (az apa metonímiája) lábnyomokkal szennyezett szőnyeg lehet az önértelmező metaforája, amennyiben korábbi Ellis-művek szálai is beleszövődnek (szereplői nevek, ismétlődő történések, felbukkanó motívumok és narratív trópusok stb.), addig az elbeszélő Bret a múlt nyomainak elsősorban nem megfejtője, sokkal inkább kiszolgáltatottja lesz.

A *Holdpark* talán legfontosabb narratológiai dilemmája, hogy az az én-formájú narratív technika, amely bár különböző (inter)textuális és mediális feltételek között, de mind az *Amerikai Psycho*, mind a *Glamoráma* esetében nagyon hatásosan tudott működni, a kvázi-autobiográfia narratív keretei és a horror műfaji elvárásai között miként képes a regényt olyan kettős kódolású műalkotásként olvastatni, amelyben az elit és a populáris irodalmi kódok termékeny összjátékba tudnak lépni egymással. Kétségtelen, hogy a *Holdpark*-ban a kertvárosi életforma miliője nem olyan diszkurzív viszonyrendben jelenik meg, mint amely lehetetlenné tette, hogy az oly szubtilisen fölépített yuppie-életformára az *Amerikai Psychón* belül nyíljon kritikai távlat. Míg ugyanis Bateman leginkább különféle beszédmodok médiumának és egyszersmind termékének tekinthető, addig a *Holdpark* bizonyos jeleneteiben nem pusztán a beidézés aktusán keresztül artikulálódik (egyébként mesteri módon) a szatirikus modalitás (pl. „Megtudtam, hogy az egyik gyerek Robby osztályában megivott egy kis üveg Cloroxot. És aztán: a tészta száműzése az iskolai menzáról, és a táplálkozási szakember, aki összeállította a bár micvó menüjét, és a Pilates-tanfolyam kétéves gyerekeknek, a hatodikos, akinek sportmelltartóra van szüksége, a kisfiú, aki az anyja szoknyáját rángatta a flancos szupermarketben, és azt kérdezte: »Van ebben szénhidrát?« Beszélgetés alakult ki a fulladás és a tejtermékek közötti kapcsolatáról. Utána színlelt vita az Echinaceáról. Agyrázkódások, kígyómarások, nyakmerekvítő, a golyóálló osztályteremablakok szükségessége”), de a minősítés gesztusán keresztül is („– csak jött és jött, csupa olyan dolog, ami nekem futurisztikusnak és értelmetlennek és üresnek tűnt.

De Jayne egyetértően bólogatott, és figyelmesen hallgatott, és hasznos megjegyzéseket tett, és hirtelen rájöttem: minél híresebbé válik Jayne – és minél többet várnak tőle az emberek –, annál inkább egy politikusnak tűnik.” 230.) Bret diszkurzív kikülönülését hangsúlyozza az is, hogy a kertvárosi világ szereplői közül (beleértve saját családtagjait is) jóformán senkivel sem tud párbeszédbe elegyedni.

A hatéves kislány, aki egyedül válogat és próbál fel ruhákat az Abercrombie & Fitch-ben, s akinek első osztályosként *A Legyek Urát* adják föl kötelező olvasmánynak az iskolában (a Golding-regény említése egyébként metafiktív utalásként is fölfogható: a felnőttek világából eltűnő fiúk); az a sajátos indok, amely miatt Bretnek el kell adnia a Ducatiját („Jayne úgy gondolta, rossz gondolatok támadnak tőle Robby fejében.” 83.), s ami, persze, nem akadályozza meg abban, hogy vásároljon helyette egy 152 lóerős Yamahát; a feleség, aki „elvitte a kutyát hidroterápiára, akupunktúrára és masszázsterapeutához, (...) és végül egy kutyapszichológushoz is” (62.); a meditáló macska (vö. 162.); a gyermekeknek szóló reklám szlogenjei (pl. „Miért nem lettél még milliomos?”, „Ha nem vagy gazdag, megérdemled, hogy megalázzanak.” 157.); az, hogy Bret a feleségével való nagyon is személyes beszélgetés során az Oprah Show-ból vett verbális kliséket használ (vö. 149.), a Sylvia Plath valóperes ügyvédjének öltöző Aimee Light; a pszichiáterhez írott parodisztikus álom („– Nagy, bajszos sügér kergeti egy tóba, ahol elmenekül egy úszó repülőgépen, és aztán első osztályon utazik – és a repülőgép oldalán az apja neve van.” 152.) és természetesen a *Tinédzserpunci* című, ké-szülő regény vázlatja, vagyis számos rövidebb-hosszabb szövegrészlet ékesen bizonyítja, hogy a *Holdpark* koránt sincs híján az ellisi humornak. A regény mesterien megmunkált harmadik fejezete („reggel”) a másnapossággal küzdő Brettel, aki felesége vádló szavait komikusan ügyetlen replikákkal igyekszik leszerelni, az életforma ironikusan kontextualizált attribútumaival, valamint a később kibontakozó krimi- és horror-szál finoman elhelyezett előkészítő utalásaival nagyon pontosan kimért arányokat használva hozza létre a minimalista próza eszközeivel is élő társadalmi szatíra, az önéletrajzi regény, a családregény és az említett populáris műfajok epikus ötvözetét.

A *Holdpark* második felében kibontakozó, egymást keresztező, de egymással nem teljesen összeolvadó bűnügyi sztori és kísértethistória vonatkozásában talán nem is az legfőbb kérdés, a szerző mennyiben kívánja követni, átformálni vagy éppen parodizálni a hozzájuk hagyományosan kötődő történetvezetési, karakterizációs és retorikai kliséket. Lehetséges, hogy főként az újraolvasás során inkább az a felülkódolás vonja magára a befogadói figyelmet, amely egyfelől a rejtélyes (vagy annak ható) történéseket nem események kontingens halmazaként, de valamiféle mögöttes „logika” által összefűzött és irányított láncolatoként interpretálja, másfelől többé-kevésbé lehetővé teszi ezek allegorikus értelmezését is. A történet „hermeneutikai” dinamizálásában leginkább az ödipális szituáció multiplikációja, a genealógiai viszonyok különböző szintjein megisméltlődő történések (például a rossz apa és az apától elszökő fiú öröklődő szerepe), a pszichés (tudattalan) folyamatok kivetülése és tárgyasulása, az apa–fiú/szerző–szereplő metaforalánc elemei közötti folyamatos átjárás, ok és okozat, eredet és következmény állandó helycseréje, s egy (igencsak áttetsző) anagrammatikus hálózat (Robert–Bret–Terbi; Elsinor Lane–Ellis) vesz részt. Mindeközben persze a *Holdpark* lehetővé teszi azt is, hogy Stephen King hommage-ként olvassuk: Bret alakja sokban emlékeztet Jack Torrance-re, a családi relációk, apa és fiú viszonya szintén *A ragyogást* idézi, melyből egyébként szituációkat és olykor stílusregisztert is kölcsönöz Ellis; a regénybeli halloween-partin fölcsendül a *Pet Sematary* című King-regényből készült filmhez írott dal, a horrorisztikus eseménysorban fontos szerephez jutó Victor nevű kutya alkalmasint Victor Pascow-t (az *Allattemető* figuráját, aki a hőst a mitikus temetőbe vezeti) is eszünkbe juttathatja. Sőt az apa halála időpontjának és Ellis születési

dátumának (mely az „Elsinore Lane 307.”-ben van nem is oly nagyon elrejtve) a történet egy kiemelt momentumánál, közvetlenül egymás után való szövegbeli felbukkanása (a 24. fejezet utolsó és a 25. nyitó mondatában) Stephen King élettörténetének arra az epizódjára is utalhat, amely nemcsak tragikussága és rejtélyessége miatt része az író legendáriumának, de azért is, mert a *Holdpark* centrális alakzata, az írás misztikus performatív hatása, a fikció beavatkozása a realitás világába kötődik hozzá: King 1999. július 19-én (amikor a *Rémautó [From a Buick 8]* című regényének első vázlatait már megírta) súlyos balesetet szenvedett, egy Bryan Smith nevű férfi furgonjával elgázolta; ez a férfi egy évvel később, éppen az író 53. születésnapján, 2000. szeptember 21-én, föltehetően gyógyszer-túladagolásában vesztette életét.

Arra a kérdésre, vajon az alkalmazott populáris minták és megidézett konkrét szövegelőzmények főntebb már említett allegoretikus felülírása, pszichoanalitikus–metaleptikus–anagrammatikus (túl)telítése az esztétikai kommunikáció közlőképességének szempontjából mennyire teherbíró, bizonyosan nem egyféle válasz adható. Akár még az sem teljesen kizárható, hogy Dr. Kim fölöttébb jogos szkepszise („–Azt akarja, hogy elhiggyem ezt az álmot?” 152.) Bret valódi lélektani relevanciával bíróként elővezetett, ugyanakkor teljesen mesterségesen kreált („nekem meg ki kellett nyomtatnom egy álmot”, 146.) álomleírásával szemben a horrorisztikus részek olvasójában is fölsejlik. S itt természetesen nem az a kérdés, hogy ezeknek a történeteknek a fiktív realitás szférájában mi a státuszuk, sokkal inkább az, mennyiben tudnak hozzájárulni a szöveg diszkurzív sokhangúságához. (A gyanú hermeneutikáját érvényesítő befogadó leginkább talán azt a funkciót tudja hozzájuk rendelni, hogy általuk lesz valamiféle íve a történetmondásnak.) Annyi talán megkockáztatható, hogy az *Amerikai Psycho* tematizált (tehát nem a poétikai-retorikai megformáltság szintjén megvalósuló) olvasata a *Holdpark*ban (az apa-regényként való értelmezésétől Bateman „visszatéréséig”) aligha képes új fénytörésbe állítani a korábbi regény rendkívül összetett esztétikai tapasztalatát (leginkább föltételezhetően azért nem, mert az *Amerikai Psycho* irodalmi olvasatai döntőrészt nem a regény tematikus vonatkozásaira épülnek). A *Holdpark* parodisztikusan túlhajszolt vulgárfreudizmusában nem csupán a pszichologizáló olvasásmód karikatúráját pillanthatjuk meg, de egyszersmind távlatunk nyílhat arra is, hogy az *Amerikai Psycho* és *Glamoráma* alkalmasint összetettebb hatásmechanizmusokon keresztül viszonylagosította a modernitás toposzá rögzült pszichologista képleteit. Ezzel összefüggésben válik különösképpen érzékelhetővé a *Holdpark*nak az a jellegzetessége, hogy mintha kevésbé bízna olvasójában, mint az őt megelőző két Ellis-regény; legalábbis ezt sejteti, hogy például *A ragyogásra* vagy a Proust-regény emlékezőfolyamatát elindító ősjelenetre történő rájátszásokat éppen úgy szükségesnek látja fölfedni („– Azt elcseszted a nagy Jack Torrance-alakításoddal.” 283.; „– Olyan, mint azok a kis mandarinok Proustnál. / – Úgy érted, madeleine-ek.”), mint ahogy az *Elsinore Lane-i lakás* címének autobiografikus utalását.

Noha a *Holdpark* az elbeszélte történet szintjén a múlt kísértő szellemeivel való leszámolás narratív mintázatát rajzolja meg, poétikai megformáltsága inkább olyan sokhangú diszkurzív textusként teszi olvashatóvá a regényt, amely nem az írói önisméltés értelmében támaszkodik azokra az írástechnikai műveletekre, amelyeket a szerző korábbi műveiben kimunkált. Egyszerre érhetőek benne tetten a folytatásra, a lezárásra és az újításra következtetni engedő megoldások – azt, hogy a visszatekintő irodalomtörténeti távlat ezek közül melyiket fogja majd hangsúlyosabbnak érzékelni, legfőképpen a jelenleg *Imperial Bedrooms* munkacím alatt formálódó új Ellis-regény olvasási tapasztalatától függhet.

Kisantal Tamás

Ellen- ellenkultúra

Műfaji és poétikai mozgások a '90-es évek populáris kultúrájában

Ha megpróbáljuk meghatározni azokat az irodalmi jelenségeket, melyeket gyakran összefoglalóan az „X generáció” irodalma névvel illetnek, általánosságban elmondható, hogy az egyes szerzők és művek által képviselt, meglehetősen heterogén tendenciák többféleképpen csoportosíthatóak. Egyfelől, legegyszerűbb megközelítésben történetileg, demográfiaileg amennyiben az X generáció alatt nagyjából az 1960-as évek közepe és az 1970-es évek vége között születettek nemzedékét értjük. Ez az Egyesült Államokban lényegében a korábbi nagy demográfiai robbanást követő, visszaesést mutató periódusának felel meg, a pontos körülhatárolást illetően pedig megoszlanak a vélemények – egyes kutatók az 1965 és 1976, mások, kissé szélesebbre véve, az 1961 és 1981 között születetteket sorolják ide – az ezt követő nemzedékre, a '80-as években születettek pedig már az Y generáció elnevezést alkalmazzák.¹ Ám az ilyen egyszerű, statisztikai felosztás azért is problémás, mert a generáció egyik ismérve sokak szerint éppen a nemzedéki tudat hiánya, az a jellegzetesség, hogy a korosztály tagjai nem alkotnak csoportot, nem akarják elkülöníteni magukat a korábbi időszakoktól, amennyiben minden különösebb, a generációs identitást megalapozó és definiáló közösségérzet illetve közös cél hiányzik belőlük.

Persze e nemzedéki tudat problematikussága nem feltétlenül jelenti azt, hogy a periodizáción kívül ne találnánk olyan közös ismérveket, melyek az X generáció kultúráját és a nemzedékhez tartozó művészeti-irodalmi törekvések jellegzetességeit meghatározhatnánk. Ha figyelmünket egyelőre csak az irodalomra koncentráljuk, több olyan tulajdonságot is találhatunk, mely az X-hez tartozó alkotókat jellemzi. Már csak azért is lehet érdemes innen indítani, mert a nemzedék elnevezését egy irodalmi alkotás, Douglas Coupland 1991-es könyve tette népszerűvé, s a regény magyar fordításából furcsa módon hiányzó alcíme már egyfajta nemzedéki-kulturális megközelítést kínál, mely a kultúra legfőbb jellegzetességét a sebességben, az életritmus és fogyasztási tempó növekedésében látja: *Tales for an Accelerated Culture (Mesék egy felgyorsuló kultúra*

¹ Vö. az X-generáció demográfiai felosztásaihoz: Sherry B. ORTNER: Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World. *Cultural Anthropology*, 13 (1998/3.). 414–440. (itt: 416.); Daniel GRAISSAN: *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*. McFarland, Jefferson, North Carolina and London, 2003, 13. Az Y-generáció nemzedékéről: Rebecca HUNTLEY: *The World According to Y: Inside the New Adult Generation*. Allen & Unwin, Sydney, 2006. 1–23.

számára). A generáció kulturális meghatározottsága és a (nyugati, fogyasztói) társadalommal való ambivalens, egyszerre hedonisztikus és kritikai-elutasító viszonya már-már olyan kritikai közhely, mely mégis az egyik legfőbb vonatkozási pontot kínálja az X-ek irodalmának vizsgálatakor. Daniel Graissan a korszak irodalmi tendenciáiról szóló könyvében alapvetően a hibriditásban látja a nemzedék/irányzat fő jellegzetességét: szerinte nagyjából az 1980-as évek közepétől fellépő és sikert arató írók, Jay McInerey, Bret Easton Ellis, Tama Janowitz regényeire egyaránt jellemző, hogy az amerikai irodalom bizonyos hagyományaihoz kapcsolódva, de azoktól el is szakadva olyan, meglehetősen nehezen behatárolható szövegeket hoztak létre, melyeket a kritika jobb híján olyasféle, egyszerre sokat- és semmitmondó műfaji-tematikus címkékkel látott el, mint a poszt-posztmodernizmus, a kép-fikció, a punk irodalom, a belvárosi írásmód, a neorealizmus vagy a minimalizmus.² Mint látható, elég nehéz egy szintre hozni ezeket a címkéket, hiszen alapvetően azon múlik minden, hogy az adott irodalomtörténész értelmezésében melyik hagyományhoz állnak közelebb: ha a szövegek reprezentációs problémáit, a szöveg univerzum értelmezést elbizonytalanító tényezőit emelik ki, akkor inkább a posztmodern, ha mondjuk az amerikai fogyasztói társadalom kultúrájába ágyazottságot, akkor pedig valamiféle realista vagy minimalista tradíció folytatóinak értelmezhetjük őket. Graissan szerint épp a heterogenitás, a hibriditás lehet az egyik legfőbb jellemzőjük, amennyiben egyszerre több irodalmi tradíciót, egymásnak olykor ellentmondó szövegépítő eljárásokat használnak fel, és építenek tovább – így lehetnek például egyszerre realista-társadalomkritikus és posztmodern jegyeik.

Amiben az X generáció alkotóinak jellemzése során a legtöbb elemző megegyezik, az a populáris kultúrával való szoros kapcsolat, mely szinte minden kritikus szerint az egyik legfontosabb, a korszak műveire alapvetően jellemző tulajdonság. Ahogy Graissan fogalmaz, a kortárs amerikai írók (az említettekén kívül még mindenképp idesorolnám többek között Chuck Palahniukot és persze a kanadai Couplandot is) közös sajátága, hogy a populáris kultúrát egyfajta sajátos hagyományként kezelik, olyan talajként, mely abszolút életteret és legfőbb vonatkoztatási pontot biztosít számukra: az egyes művek mintegy az irodalmi-történeti hagyománytól félig tudatosan, félig tudattalanul elszakadva a populáris kultúrában és a tömegmédiában gyökereznek.³ Sokan megfigyelték már, hogy az X generáció nagyjából megelőzi az MTV-generáció névvel illetett, a két említett nemzedéket áthidaló kulturális jelenséget, és belenyúlik ebbe, s így egy olyan korszak kultúrájának megnyilvánulásait közvetíti és hasznosítja újra, melyet a popularitás egyeduralkodója és a média által közvetített, az események valóságosságát megkérdőjelező világérzékelés ural.⁴ Persze ez a kulturális jellegzetesség nem új, sokkal inkább arról van szó, hogy azok a jelenségek, melyek az USA-ban már nagyjából az 1960-as évektől diagnosztizálhatóak,⁵ ebben az időszakban már igen látványosan, végletesen eluralkodtak, s nem véletlen, hogy e tapasztalat ekkorra nem csak széles körben megjelent az irodalomban, de lényegében irodalmi formává is vált.

A megállapítás, miszerint az X generáció szerzői alkalmazzák és mintegy újrahasznosítják a populáris kultúra bizonyos elemeit és eljárás módjait (például a filmes és videoklipes megoldásokat Ellis, a képregény ábrázolásmódját Coupland vagy a számítógépes, internetes médiumok működését Palahniuk és Coupland), paradox módon

² GRAISSAN: *I. m.* 14.

³ *Uo.* 15.

⁴ Vö.: Tara BRABAZON: *Revolution to Revelation. Generation X, Popular Memory and Cultural Studies.* Ahgate, Burlington, 2005, 20–21.

⁵ Lásd Daniel J. BOORSTIN korai, a média működését, és a valósághoz való viszonyát bemutató félig láttelelet feltáró, félig-meddig profétikus könyvét: *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America.* Atheneum, New York, 1987. (A mű első kiadása 1961-es.)

egyáltalán nem jelenti azt, hogy véglegesen áttörnének és megszüntetnék azt a „magas” és „alacsony” kultúra közti hagyományos oppozíciót, melynek eltörlését már a poszt-modern korai teoretikusai is meghirdették,⁶ ám ezen ellentét azért félig-meddig a mai napig is érvényben van. Véleményem szerint amellet, hogy ezen szerzők felhasználják a populáris kultúra elemeit, témáit és eljárás módjait, önmagukat egyfajta szubkulturális helyzetbe pozicionálják – bizonyos szerzők (elsősorban Ellis és Palahniuk) abszolút kultikus figurák, ám kultuszuk leginkább csupán szubkulturális környezetben működik, műveik széles körben ismertté és közkedvelté csak akkor válhatnak, ha más, népszerűbb médium adaptálja azokat – mint az *Amerikai Psycho* vagy a *Harcosok klubja* filmváltozata esetében.⁷

A dolognak azonban van egy másik oldala is, melyről talán kevesebb szó esik. Amellet, hogy a fent említett szerzők újra és újra kijátsszák a populáris kultúra és médiumok adta lehetőségeket, a populáris kultúrában is egyre gyakrabban jelennek meg olyan alkotások, melyeken mintha e szerzők és művek szemléletmódja, formai újításai érződnének. Magyarul és kissé leegyszerűsítve: a '80-as évek közepétől a különböző kulturális regiszterek kapcsolata látványosan dinamikusabbá válik, mint korábban: nem csak a „magas” popularizálódik, hanem a „népszerű” szférában is megjelennek az „elit” kultúra elemei, megoldásai. Most nem elsősorban a fentebb említett átjárásokra, adaptációkra gondolok, hanem inkább azokra a bevallottan szórakoztató szándékkal készített, elsősorban filmes és televíziós munkákra, melyek az évtized végétől mintegy új utakat nyitottak a tévés műfajok és elbeszélés módok előtt. Azok az önreflexív, önkritikus, a nézőre kikacsintó, saját műfajiságukat tudatosan kijátszó és a különböző műfaji diskurzusokat és kulturális regisztereket keverő tévé műsorok tartoznának ide, melyek éppen ebben az időszakban kezdtek népszerűvé válni, s mára már lényegében divatot teremtettek. Az alábbiakban ezen televíziós filmek egyik első és legsikeresebb darabját a Matt Groening által kitalált, a Fox TV-csatornán 1989-től önálló műsor-ként sugárzott *The Simpsons (A Simpson család)* című animációs sorozatot vizsgálom, mely figuráival és szemléletmódjával divatot teremtett, s olyan '90-es évekbeli rajzfilmsorozatok inspirációjául is szolgált, mint a *Beavis and Butt-Head* (1993–1997 az MTV-n), a *The Critic* (1994–1995), a *South Park* (1997-től) vagy a *Family Guy* (1999–2002). A *The Simpsons* többi említett filmre gyakorolt hatását jól mutatja, hogy a másik legsikeresebb, máig is futó sorozat, a *South Park* egy egész részt szentelt a hatás és a hatás-izony humoros bemutatásának: a hatodik évad egyik epizódjának (*Simpsons Already Did It – A Simpsonék már megcsinálták*) fő problémája és poénforrása, hogy az egyik szereplő nem tud semmi olyan eredeti ötletet kitalálni, amely korábban már ne szerepelt volna a *Simpsons*-ban.

Talán nem túl nagy merészség a *Simpsons*-t valamiféleképpen az X-generáció kvázi-sorozataként értelmezni, már csak azért sem, mivel Coupland maga is a sorozat rajongói közé tartozik, több művével, főként a *Minden család pszichotikus (All Families Are Psychotic, 2001)* illetve a *jPod* (2006) című regényekkel kapcsolatban szokás a rajzfilm hatásáról illetve ottani figurákkal való analógiáról beszélni, valamint Coupland

⁶ Lásd például: Leslie FIEDLER: Cross the Border – Close that Gap: Post-modernism. Marcus CUNLIFFE (ed.): *American Literature Since 1900*. Sphere, London, 1975. 344–366. (A szöveg első változata 1969-es.)

⁷ Tanulságos, ha megnézzük az *Amerikai Psycho* filmváltozatának adatlapját napjaink legtöbb látogatott filmes adatbázisában, az *Internet Movie Database*-en. Bár a film felhasználói kommentárja hangsúlyozza, hogy az *Amerikai Psycho* nem tehető be a horrorfilmek „darabolós” alműfajának (slasher) kategóriájába, ám e kiemelés után a mozt afféle „társadalomkritikai thrillerként” elemzi. Az *imdb* „ha tetszett a film, ezeket is nézd meg” jellegű ajánlatai közt pedig alapvetően erotikus thrillerek (*Elemi ösztön, Alibi test*) és slasher-filmek (*Tenebre*) szerepelnek. <http://www.imdb.com/title/tt0144084/> (letöltve: 2009-04-30.) Sőt, az *Amerikai Psychónak* 2002-ben készült egy filmes folytatása is, mely már egyértelműen B-kategóriás munka, semmi köze az eredeti regényhez.

előszót is írt egy, a *Simpsons*-ról szóló könyvhöz.⁸ Emellett, ahogy az elemzésből remélhetőleg ki fog derülni, a sorozat szemléletmódján is erőteljesen megfigyelhető a korszak fogyasztói kultúrájával való ambivalens viszony, filmes eljárásai pedig olykor meglehetősen hasonlítanak a kortárs irodalom bizonyos megoldásaihoz. Hangsúlyoznám, elemzésem „tétje” nem az, hogy bebizonyítsam: a *Simpsons* lényegében ugyanúgy működik, mint a korszak prózairodalma, vagy a sorozat valamiféleképpen „magas” művészet lenne. Inkább valami olyan általánosabb jelenségre szeretném irányítani a figyelmet, ami az utóbbi évtizedek kulturális eljárásait érinti: a (korábban) magas(nak tekintett) kultúra a populárisból táplálkozik és újul meg, ám a folyamat visszafelé is működik: a népszerű munkák a „magas” kultúra bizonyos elemeit felhasználva újítják meg szemléletmódjukat, narratív eljárásaikat.

Tisztában vagyok azzal, hogy itt egy kicsit leegyszerűsíttem a problémát, s a fentebb írottak leginkább a formalizmus centrum–periféria típusú irodalomtörténet-elméletével állíthatók rokonságba.⁹ Nem gondolom, hogy ilyen egyszerű lenne a kérdés, s a kulturális mozgások afféle szimpla oda-vissza játékként elemezhetőek lennének, hiszen sokkal több tényezőző folyamatról van szó, melyben a különböző tudatos vagy tudatlan hatásokon kívül más jellegű összetevők (üzleti, az adott médium műfaj történetén belüli, a közönségigény várakozásait kielégítő vagy éppen kizökkentő stb. tényezők) is közrejátszanak. E helyütt mindössze arra tenném a hangsúlyt, hogy az eltérő kulturális közegek (jelen esetben a magas irodalom és a tévésorozatok) alakulástörténetében véleményem szerint ebben az időszakban látványos párhuzamok fedezhetőek fel.¹⁰

Nehéz volna e rövid tanulmány keretei közt a teljes sorozatról illetve a *The Simpsons* franchise-hoz tartozó egyéb alkotások és termékek (mozifilm, képregények, videojátékok, ajándéktárgyak stb.) egészéről beszélni. A sorozat, mely a *Tracey Ullman Show*-ban 1987-től futó néhány perces animációs filmeckékből nőtte ki magát, eddig húsz évadot ért meg, vagyis nagyjából négyszáz, egyenként húsz perces epizódnál tart. Az alábbiakban mindössze néhány olyan jellegzetességet emelnék ki, melyek véleményem szerint a rajzfilm szemléletmódját és működését meghatározzák.

Mindenek előtt a *The Simpsons*, akárcsak a legtöbb hosszú, sokszériás sorozat, viszonylag zárt struktúrát alkot, adott szabályrendszer és állandóan visszatérő elemek variációja figyelhető meg benne. A helyszín egy képzeletbeli amerikai kisváros, Springfield, mely a főszereplők lakóhelye, s olyan mikrokozmoszként funkcionál, ami az amerikai társadalom és kultúra egészét magában foglalja. Bizonyos esetekben a szereplők elmehetnek ugyan innen, megjelenhet az amerikai nagyváros (például az első évadokban többször megfordulnak a fikcionális metropolisban, „Capitol City”-ben, később pedig még inkább kinyílik a világ: járnak New Yorkban, Ausztráliában, Brazíliában, Tokióban, Londonban stb.), ám itt mindig idegenek, a kalandok mindig a hazatéréssel zárulnak. A nagyváros-epizódokban lényegében minden olyan panel megtalálható, melyek az ilyen városábrázolásokhoz kapcsolódnak: fények és árnyak, prostitúció, bűnözés – mindez persze csak néhány pillanatra, mintegy Simpsonék első benyomásaként. (A New York-epizódban még egy pillanatra a város emblematikus művész-értelmiségi figurája, Woody Allen is látható, amint szemétkukáját az utcára üríti). Látszólag tehát a rajzfilm a békés kisvárosi idill vs. nagyváros/külvilág hierarchiára épít, ám ez nem teljesen így van: Springfield, mint mondtam, gyakorlatilag

⁸ Douglas COUPLAND: Foreword. Chris TURNER: *Planet Simpson. How a Cartoon Masterpiece Defined a Generation*. Da Capo Press, Cambridge, 2004. ix–xii.

⁹ Vö.: Jurij TINYANOV: *Az irodalmi tény*. (ford.: SOPRONI András). TINYANOV: *Az irodalmi tény*. Gondolat, Budapest, 1981. 5–25.

¹⁰ Napjaink televíziós sorozatainak működéséről, narratív újításairól lásd a *Metropolis* 2008/4 – *Kortárs amerikai tévésorozatok* című tematikus számát.

„Amerika kicsiben”. Van itt minden, ami „jellegzetesen amerikai”: atomerőmű a város határában, baseball és koncertstadion, helyi tévécsatornák, indiai boltos, hippy buszsofőr, komikus és médiamogul, maffiózó, sőt a város még saját korrupt politikussal és helyi kiskirályal is rendelkezik (utóbbit Charles Montgomery Burns, a város teljhatalmú ura testesíti meg, aki az ötödik évad egyik epizódjában Orson Welles *Citizen Kane*-jének springfieldi megfelelőjeként tűnik fel).

A sorozatban a rendkívül sok epizód lehetőséget teremt arra, hogy a város egész hálózata feltáruljon: szinte minden figura valamelyik részben központi szerepet kap, a város minden területe és arca megmutatkozik. A kisváros itt nem túl eszményi: a helyi boltot (ahol – szintén jellegzetes amerikai panelként és annak kifordításaként működve – egy informatikából PhD-fokozattal rendelkező indiai származású férfi dolgozik, napi 23 órában) minden nap kirabolják, a springfieldi atomerőműben pedig minden biztonsági és környezetvédelmi szabályra fittyet hánynak, állandó veszélyt jelentve a helyi lakosságra (egy korai részben például azzal indul a fő történetyszál, hogy az erőmű melletti folyóból egy háromszemű mutánshalat fognak ki). Sőt, az egyik filmeckében (a kilencedik évadban), mivel a föld alatt felhalmozódó szemét mennyiségétől nem képesek már ott élni, Springfielddet a lakosság néhány kilométerrel odébb költözteti. Emellett persze a másik oldal végig domináns szerepet kap: a szereplők önnön kisvárosi burkukban élnek, tudnak ugyan a világ problémáiról és eseményeiről, de saját ügyeik mindig jobban érdeklik őket. Legtöbbször a külvilág látogat ide, a sorozatnak szinte kezdettől fogva védjegyévé vált a sztárok szerepeltetése: együttesek, mint az Aerosmith, a The Ramones, a Red Hot Chili Peppers, a U2 vagy a Metallica; a politika, a tudomány vagy a kultúra hírességei, mint Bill Clinton, George Bush, Stephen Hawking, Stephen King, J. K. Rowling, Jim Jarmusch vagy Gore Vidal; színészek, mint James Woods, Alec Baldwin, Kiefer Sutherland, Kim Basinger, Susan Sarandon, Tom Hanks – és még nagyon hosszan sorolhatnám azon hírességeket, akik hangjukat valamelyik szereplőnek kölcsönözve vagy önmaguk „képét” szinkronizálva szerepelnek a sorozatban (még a rejtőzködéséről és arctalanságáról híres posztmodern író, Thomas Pynchon is „megjelenik”, méghozzá saját magát játszva – a rajzfilmben egy papírzacs-kó van a fején).¹¹

A kisvárosi létforma is kifordul olykor, a hetedik évad *Radioactive Man* című részében például hollywoodi filmesek Springfielddben akarják forgatni új képregény-mozijukat (melynek képi világa leginkább az 1960-as évek televíziós *Batman*-sorozatára, illetve helyenként az éppen akkoriban a mozikban játszott Kevin Costner-féle *Waterworldre* emlékeztet). Ám a forgatás végül abbamarad, részint mivel a főszereplő megszökik, részben pedig azért, mert a kisváros minden eszközt megragad, hogy a filmesekből minél több pénzt sajtoljon ki. Miután visszamennek Los Angelesbe, gyakorlatilag Hollywoodot afféle „idilli kisvárosként” láthatjuk: mindenki ismer és kedvel mindenkit, s az elszegényedve hazaérkező stábnak „földijeik” felajánlják, hogy amíg egyesebesbe jönnek, vegyenek csak el nyugodtan bármit kedvükre a boltokból.

A sorozat leglényegesebb eleme és működtetője persze a főszereplő család, mely, ahogy azt már sokan megfigyelték, egyszerre mutat be egy hagyományos amerikai családmodellt, és parodizálja azt. Modern családmodell, amennyiben az apa-anyagyerékek típusú nukleáris családot láthatjuk, melynek legfőbb attribútuma az összetartozás, a családi kötelek mindenek feletti értéke. Emellett látványosan és jellegzetesen diszfunkcionális família: a legtöbb tagja radikálisan különbözik egymástól, emiatt gyakran nehezen értenek szót. A Simpson-család alapvetően két részre osztható: a férfiak (Homer és Bart) totálisan deviánsak (pontosabban a fiú, Bart a tipikus „rosszfiú”,

¹¹ A sorozatban megjelenő sztárok igencsak hosszú listáját lásd: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_guest_stars_on_The_Simpsons (letöltve: 2009-05-01.)

míg Homer leginkább idiótának nevezhető), míg a nők (Marge és Lisa) a másik véglet: Marge, az anya egyszerre harcos feminista és teljesen hagyományos családanya, Lisa pedig környezettudatos, politikailag korrekt gondolkodású, hiperintelligens nyolcéves kislány – akit éppen e tulajdonságai miatt a családon belül gyakorta mellőznek. Az ötödik tag, Maggie még csak egy éves, funkciója leginkább a gegekben van, bár érdekes a többi családtag viszonya hozzá: amellet, hogy mindenki szereti, Homer néha elfelejti a nevét. A legérdekesebb figurák persze Homer és Bart, nem véletlenül ők lettek a legnépszerűbbek. Bart, a tipikus lázadó mellett Homer az abszolút antihős: gyakorlatilag minden tulajdonság megvan benne, ami ellenszenvessé tehetné: lusta, buta, önző, a harmincas évei közepén járó, de legalább tíz évvel idősebbnek kinéző kövér naplopó (van ugyan munkája az atomeróműben, ám itt leginkább fánkevéssel és lustálkodással tölti idejét, s ha néha mégis dolgozik, rendszerint valamilyen katasztrófa-helyzetet teremt). Azonban Homer mint antihős teljes mértékben szerethető: folytonos csetlés-botlásával általában ő indítja be a cselekményt, ő a legfőbb humorforrás. Fontos megjegyezni, hogy a családban éppen az X generáció nem képviselteti magát: a szülők az eggyel korábbi, a gyerekek pedig a későbbi nemzedékhez tartoznak. Ez a város egészére jellemző, Springfield mintha jórészt kiégett középkorúakból és gyerekekből állna, a jobb sorsra érdemes, életunt huszonévesek alig jelennek meg. Az X generációs szemléletmód inkább a sorozat ironikus szemléletmódjában figyelhető meg, vagyis abban, ahogy a szereplők tudatában vannak saját nemzedéki problémáiknak, s időnként konkrétan reflektálnak rá. Például Bart és Lisa a negyedik évad 11. részének egyik jelenetében megjegyzi: „Minket nem lehet felzaklatni! Ez az MTV-generáció. Semmi nem jó, és semmi nem rossz...” „Tényleg, milyen érzés?” – kérdezi erre Homer. Lisa pedig válaszul közömbösen vállat von....

E családkép, amellet, hogy kétségkívül divatot teremtett, és az említett Coupland-könyv Drummond családjának is egyik inspirálója lett, nem a vígjátéksorozat „találmánya”. Ha a tévésorozatok történetét nézzük, általában a Hannah-Barbera-féle *The Flintstones*-t illetve a későbbi, a történet futurisztikus verziójaként is értelmezhető *The Jetsons*-t szokás legkorábbi előzményként megnevezni, melyek mind az akkori hagyománytól eltérő családábrázolásukkal, mind pedig az intertextualitás parodisztikus használatával már a '60-as években hasonló utakon jártak – persze jóval kevésbé radikálisan, és a kulturális utalásrendszer messze nem annyira kijátszva, mint a *The Simpsons*. Egyébként maga a *The Simpsons* is reflektál erre a hagyományra, a negyedik évad két epizódjában is történik utalás a *The Flintstones*-ra (a két sorozat intrója is erősen hasonló, sőt, az egyik *The Simpsons*-rész reflektál is erre: Homer a munkaidő végzetével kocsijába pattan – akár egy modernizált Frédi –, és a *Flintstones* dallamára saját magáról énekel).¹² A szituációs komédiák világából elődként még az *All in the Family* című '70-es évekbeli sorozatot érdemes megemlíteni (itthon kevésbé ismert, legfeljebb bölcsészköri körökben csenghet ismerősen a főszereplő neve, méghozzá Paul de Man egyik tanulmányából: Archie Bunker), valamint a FOX tévécsatorna 1987-ben debütált, 10 évadot megért sikerszériája, a *Married...with Children* (*Egy rém rendes család*) kívánczik a „hagyományvonal” sorába. Utóbbi szatirikus hangvételével mindenképp a *Simpsons* elődjének számít, ám sokkal egyszerűbb és sablonosabb annál.

Bizonyos kritikusok szerint a *The Simpsons*, minden iróniája ellenére lényegében konzervatív attitűdöt közvetít, amennyiben a familiáris kötelék egységét mindenek felettinek tekinti, s a különböző konfliktusok megoldása mindig a családi összetartozás lesz. Sőt, akár a család kínálta szerepmódok is értelmezhetőek jóindulattal:

¹² A rajzfilmek történeti és szerkezeti összekapcsolódásáról bővebben: Megan MULLEN: *The Simpsons and Hanna-Barbera's Animation Legacy*. John ALBERTI (ed.): *Leaving Springfield. The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Wayne State University Press, Detroit, 2004, 63–84.

Marge és Lisa egyértelműen pozitív karakterek, Bart lényegében afféle „modern Tom Sawyerként” funkcionál, Homer pedig minden butaságával és rossz tulajdonságával együtt is tulajdonképpen családcentrikus figura (ebben később a *South Park* sokkal radikálisabb lesz, ott Cartman figurája kifejezetten ellenszenves).¹³ Ez igaz, amennyiben az egyes epizódok alapvetően megtartják a hagyományos tévékomédiák struktúráját: a bonyodalmak mindig megoldódnak, az adott rész végén (egy-két kivételtől eltekintve) általában helyreáll a világ rendje. Ám a *The Simpsons* fő stratégiája leginkább a „mindenből egy kicsit” elvre épít: minden korosztályt és mindegyik kulturális réteget egyszerre próbálja meg kiszolgálni. Talán ez az a pont, ahol a *The Simpsons* egyformán alkalmazza az X generáció szemléletmódját, és szakad el tőle (és tulajdonképpen ez sikerének egyik legfőbb titka): tobzódik a populáris kultúrában, a hagyományos értékekben, de ironizálja is saját attitűdjét. Így lényegében minden néző megkapja, amit akar: van, aki vicces kalandokat és megnyugtató befejezést, mások pedig kulturális utalásokat, *pastiche*-okat, paródiákat, kultúr- és társadalomkritikát. Talán Jay Mechling fogalmazza meg ezt a legszemléletesebben, amikor tanulmányában az alábbi rövid történettel példázza a sorozat „multifunkciós” működését: „Egy barátom, aki az egyetemen angolt tanít, mesélte, hogy gyerekeivel (az egyik tizenegy, a másik hét éves) együtt nézték a műsort, s mindhárman szívből nevettek rajta – igaz, néha nem ugyanazokon a poénokon”.¹⁴

Ez a „mindenkinek szól”-attitűd a figurákon is érzékelhető, ugyanis a sorozat szereplői olyanok is, meg nem is, mint egy megszokott vígjátékban, a *The Simpsons* be is teljesíti a tradicionális sztereotípiákat, de ellent is mond azoknak. Ez elsősorban a mellékszereplőkön látszik: a legtöbb kisvárosi figura valamilyen hagyományos sztereotípia helyi megfelelője, ám kissé kicsavarva, mind a karaktert, mind pedig kulturális megfelelőjét ironizálva. Ilyen például Simpsonék szomszédja, Ned Flanders, aki gyakorlatilag mindenben ellentéte Homernak: szerető családapa, gondos szülő, igazi keresztény jellem. Ám a figura alapvetően egy abszolút nevetséges szentfazék: mindenkihez kedveskedve-gügyögve beszél, gyermekeivel esténként bibliai kérdezz-feleleket játszik, folyamatosan zaklatja a helyi tiszteletest hitéletének problémáival. A nyolcadik évad egyik részében még többet megtudunk róla: hite itt komolyan próbára tétetik (a hurrikán az egész városban egyedül az ő házát rombolja le), ám ő nem képes a bibliai Jób szerepét felvenni, és megőrül. Ekkor, miután a város lakóiról elmondja indulatos véleményét (lényegében a valóságot), elmeógyógyintézetbe zárják, ahol fény derül Flanders előéletére: gyermekkorában már kezelték dühkitörései miatt, melyeket beatnik szülei okoztak benne. Annak idején a doktor „új terápiájának” (nyolchónapnyi folyamatos verés) köszönhetően ideiglenesen meggyógyult, de azóta egyfolytában elfojtotta dühét, így vált a város „szent emberévé”. A probléma természetesen végül Homer segítségével oldódik meg: idióta arroganciája feldühíti Flanderst, aki így „megtanulja”, hogy az indulatokat időnként le kell vezetni. Vagyis a város „keresztényi erkölcsű, jó embere” valójában a beat-generáció szellemiségének köszönhetően lett frusztrált, elfojtott indulatokkal teli férfivá.

Míg Flanders a „kisvárosi kedves szomszéd” sztereotípiáját képviseli és ironizálja, addig Krusty bohóc (a magyar változatban Ropi) a gyermekrajzfilmek vidám figuráját testesíti meg. Krusty Bart kedvence, s mindennapos show-műsorait minden springfieldi gyerek nézi. A bohóc valójában rosszkedvű, kiégett, humortalan alak (neve is beszélő név: crusty – mogorva, zsémbes), akit csak a pénz érdekel. Ám az egyik

¹³ A család *Simpsons*-beli funkciójának elemzéséről: Paul A. CANTOR: The Simpsons. Atomistic Politics and the Nuclear Family. *Political Theory*, 27 (1999/6.). 734–749.

¹⁴ Jay MECHLING: On Sharing Folklore and American Identity in a Multicultural Society. *Western Folklore*, 52 (1993/Apr-Oct.). 271–289. (itt: 283.)

részben (harmadik évad, hatodik epizód) megismerhetjük az ő fiatalkorát is: valódi neve Herschel Krustofski, zsidó származású, s egész életében az nyomasztja, hogy amikor bohóc lett, apja, a híres rabbi, kitagadta a családból. A történet – mely egyébként az első hangosfilmnek, az 1927-es *Jazz Singer* című mozinak az újrajátszása/paródiája – jól mutatja, hogy a szereplő előtörténete, akárcsak Flanders esetében, hogyan ássa alá azt a személyiséget és azt a kulturális sztereotípiát, amelyet megtestesít. A sorozat abszurd humorára jellemző, hogy a kilencedik évad egyik epizódjában az is kiderül, hogy Krustynak van egy féltestvére, méghozzá Luke Perry (az akkoriban sikerrel futó szappanopera, a *Beverly Hills 90210* egyik sztárja) – e családi kötelék eredetére azonban már nem derül fény.

Ami talán a legérdekesebb a *The Simpsons*-ban, az a kulturális referenciák folyamatos alkalmazása és parodizálása. A sorozat szinte minden epizódja tobzódik a szöveges és képi utalásokban. Gyakran egy egész rész van valamilyen korábbi film vagy regény stílusában elkészítve, mint az említett Krusty-rész, az ötödik évad második epizódja, a *Cape Feare* (mely – ahogy a cím is mutatja a *Cape Fear* [A rettegés foka] című klasszikus thrillert és annak remake-jét parodizálja), a kilencedik évad tizennegyedik részének *A Legyek Ura*-parafrázisa, a tizedik évadban bemutatott bibliai történetek, az évente visszatérő, Halloweenkor adásba kerülő *Treehouse of Horror* című epizód-sorozat, mely számos horror és sci-fi paródiáját vonultatja fel (a *King Kong*tól a *A ragyogáson* át az 1984-ig), vagy más sikeres Fox-sorozatok „vendégszereplősei” (az *X-akták* – nyolcadik évad, tizedik epizód vagy a *24* – tizenhetedik évad, huszonegyedik rész) – hogy csak néhány látványos példát említsek. Máskor adott műfajok stílusát veszik át, ilyenek az említett horror-epizódok azon történetei, ahol nem egy konkrét film vagy könyv, hanem egy műfaji szűzsé elemeit használják, vagy a sorozat külön epizódjai, amelyek adott műfaji kódok szerint működnek: van például sci-fi, musical, gengszterfilm vagy szuperhős-képregény. Olykor egy epizód valamilyen műfaj széles kellékárát és utalásrendszerét kijátssza, ilyen például a kétrészes, a hatodik évadot záró és hetedik évadot nyitó *Who Shot Mr. Burns? (Ki lőtte le Mr. Burnst?)* című rész. Itt az első epizód felvezet egy krimi-szűzsét: Burns a húsz perces rész során gyakorlatilag az egész várost magára haragítja, s a történet logikusan felépítve bemutatja, hogy minden fontosabb springfieldi lakónak komoly indítéka van, hogy a szereplőt megölje. A rész végén be is következik a merénylet, valaki lelövi az atomerőmű igazgatóját. A következő évad első részében zajlik a nyomozás, utalásrendszerében felvonultatva egyrészt a krimiirodalom néhány klasszikusát (Agatha Christie-művek, Sherlock Holmes), másrészt pedig a kortárs sikerfilmek és -sorozatok számos utalása is megtalálható benne (az *Elemi ösztön*, a *Szökevény* és a *Twin Peaks* egy-egy híres jelenete kerül a filmbe – utóbbi például a rendőrfőnök álmában, mely megegyezik a *Twin Peaks* Cooper ügynökének a vörös szobáról szóló álmaival, ám itt a törpe figuráját Lisa Simpson testesíti meg). Sőt, maga a kétrészes *The Simpsons*-epizód is egy korábbi sorozatra utal: a *Dallas* egyik évadzáró részében valaki lelövi Jockey-t, s csak a következő szezonban tudjuk meg, ki volt a merénylő (az utalás egyébként már a *Who Shot Mr. Burns?* elején látványos: a kiinduló szituáció szerint Springfield alatt olajmezőt találnak, melyet Burns gátlástalanul megszerез magának). A rész tehát számos intertextuális és műfaji referenciát játszik ki, ám általában ki is kacsint a nézőre, ironikus idézőjelbe teszi saját műfaji kódjait. Ennek legszebb példája talán a második rész elején az egyik gyanúsított kihallgatásának jelenete. Itt Burns beosztottja elmeséli, hogy megelégette főnöke ármánykodását, s amikor az olajmező megszerzése után Burns elhatározta, hogy egy hatalmas ernyő segítségével eltakarja a springfieldiek elől a Napot, „sima gonoszsága átcsapott rajzfilmes szuper gonoszságba”. Az önreferenciális utalást még felerősíti, hogy ekkor hirtelen közbeszól valaki: a kihallgató szoba börtöncellájának lakója, egy tipikus rajzfilmes gonosznak

kinéző figura, Dr. Colossus, és „sátáni kacajjal” dicsóíti a rajzfilmek szuper gonosz figuráit (Dr. Colossusról egyébként többet nem tudunk meg, szerepe mindössze ennyi). A végén persze megoldódik a rejtély, és a megoldás abszolút beteljesíti a hagyományos krimik sablonját: a tettes az egyetlen olyan szereplő lesz, akire senki sem gyanakodott: méghozzá a kis Maggie Simpson. A kislány, mint kiderül, véletlenül lőtte le Burnst, amikor az el akarta venni nyalókáját (a filmekben egyébként minden nyom el van helyezve, amelyek segítségével a figyelmes néző maga is rájöhet a tettes kilétére).

A másik, a *The Simpsons* által gyakran alkalmazott utalásformát a „film a filmben” típusú elemek képviselik. Ezek fő hatása egy „springfieldi magánmitológia” létrehozása, mely egyszerre utal a sorozat világán belülré és a külvilágra, azaz a kortárs amerikai kultúra bizonyos elemeire. Ilyen például a *McBain* című mozifilm, ami a korszak akciófilmjeit parodizálja (a *The Simpsons*-ban többször is visszatérő többrészes akciósorozatról van szó, mely a legócskább akciókliséket vonultatja fel). A *McBain* főszereplője egy osztrák színész, Rainer Wolfcastle, aki később más sztárokkal (és az orosz maffiával) étteremláncot alapít, majd republikánus színekben politikai karrierbe kezd – nem nehéz kitalálni, hogy a *The Simpsons* itt Arnold Schwarzenegger filmjeire és amerikai karrierjére utal. Hasonló ehhez a sorozat egyik legérdekesebb visszatérő poénja, a Krusty bohóc műsoraiban levetített *The Itchy & Scratchy Show*,¹⁵ mely lényegében a *Tom és Jerry* paródiája, valamint, ahogy a sorozatban elhangzik, nagy múltra visszatekintő, és az egész fiatal nemzedék számára meghatározó jelentőségű rajzfilm. Az *Itchy & Scratchy*-ben egy macska és egy egér vívja nap mint nap élethalálharcát – ami mindig a macska szadista és kegyetlenül véres megölésével végződik. A *The Simpsons* szerint a rajzfilm a generáció legfontosabb tévéműsora, s minden fiatal szereplő rajong érte – még az amúgy erőszakellenes Lisa is. Mind a *McBain*, mind pedig az *Itchy & Scratchy* újra és újra visszatér a különböző évadokban, egy olyan hivatkozásrendszert alapozva meg, mely egyfelől a springfieldi mitológia része, másfelől pedig gyakran ironikus-metaleptikus utalások révén átcúsúszik a néző világába is (például Wolfcastle-Schwarzenegger figurája révén, vagy a *The Simpsons. The Movie* elején, ahol a család éppen moziban ül, és az *Itchy & Scratchy* filmváltozatát nézi, majd Homer háborog azon, hogy mekkora átverés rajzfilmsorozatok moziverzióját bámulni).¹⁶

Ezzel a sorozat végig egy jól funkcionáló saját világot működtet, önálló szabályrendszerrel, történelemmel és fikcionális univerzummal, ám ez (éppen a parodisztikus-ironikus utalások révén) újra és újra interakcióba kerül a „külvilággal”, a valódi Amerika kultúrájával. Még egyetlen példát mondanék, egy frissebb részből. A 19. évad *Husbands and Knives* című epizódja (a cím a sorozat gyakori szójáték-utalásos stratégiáját követi, amennyiben Woody Allen híres filmjét, a *Husbands and Wives*-t [*Férjek és feleségek*] juttatja eszünkbe) egy, a fő történetet előkészítő epizóddal indul.¹⁷ Itt a városka képregényboltjával szemben megnyílik egy konkurens üzlet, ahol az újabb idők képregénymániájának megfelelő füzeteket árúsítanak. Az egyik jelenetben láthatjuk, hogy az amerikai alternatív comics három legnagyobbja, Alan Moore (nálunk

¹⁵ A magyarban *Frinci és Franci* – ez sajnos nem adja vissza az eredeti szójátékot (itchy – viszkető, scratchy – vakaró).

¹⁶ Egyébként már korábban, a negyedik évad hatodik epizódjában szerepelt egy *Itchy & Scratchy* moziváltozat. Itt, a bemutató apropójából egy tévéműsorban számos érdekességet elmondanak a két figura keletkezéséről, karrierjükről, rengeteg „leleplező” információt kapunk a rajzfilmipar működéséről (például kiderül, hogy a filmet távol keleti rabszolgá-rajzolók készítik). Az *Itchy & Scratchy*-ról bővebben lásd: Robert SLOANE: Who Wants Candy? Disenchantment in *The Simpsons*. John ALBERTI (ed.): *I. m.* 137–171. (itt: 143–149.)

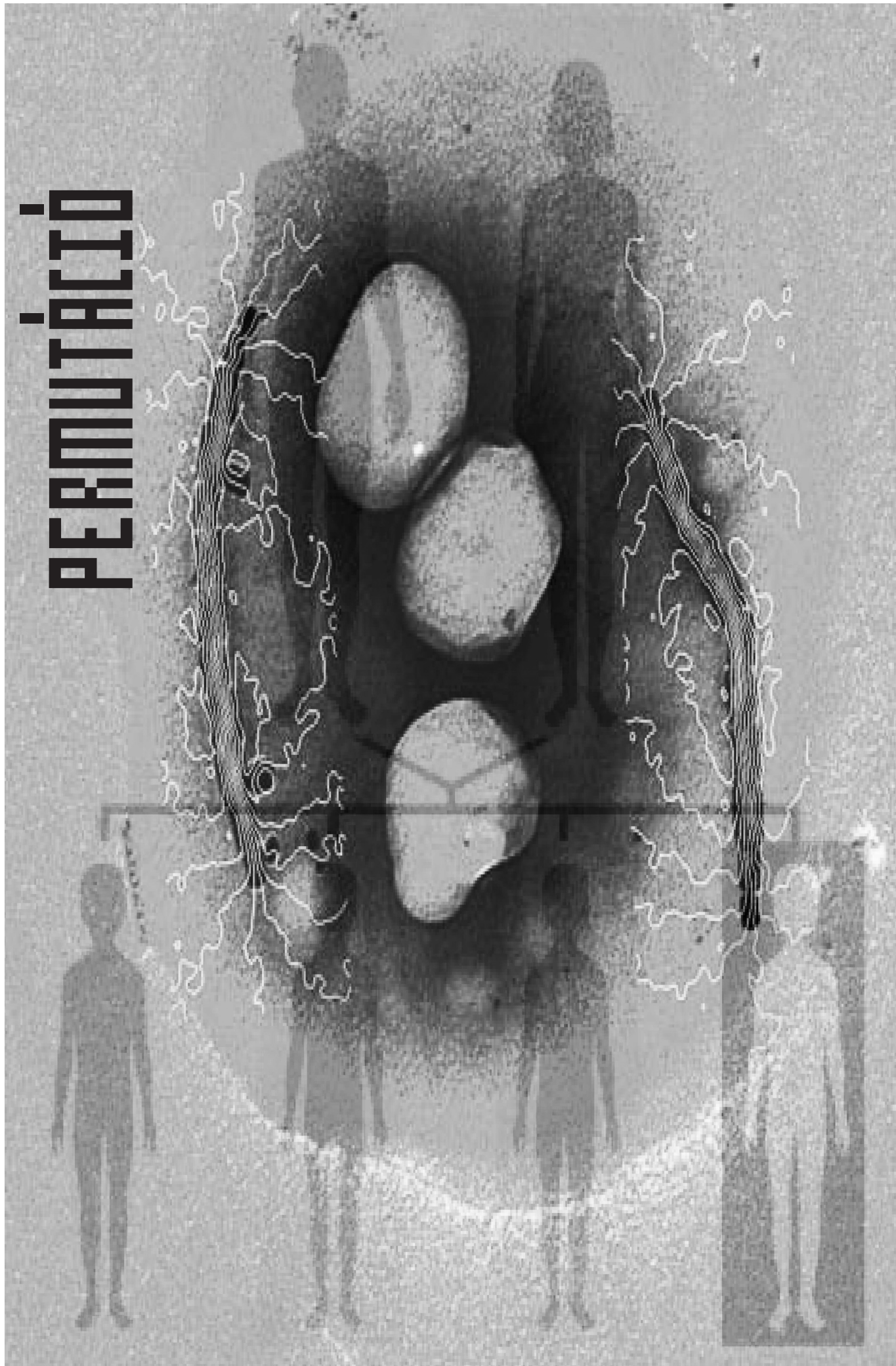
¹⁷ A *The Simpsons* elbeszélés módjának gyakori stratégiája (főként a későbbi szériákban), hogy elindít egy történetzsalat, melynek egyik mellékszálából bomlik ki majd a valódi történet. A fent elemzésre kerülő történet az epizódban tulajdonképpen csak arra szolgál, hogy egyetlen aprócska eleméből (a képregénybolt bezárásából) elindíthassa a valódi bonyodalmakat (Marge a hajdani bolt épületéből fitnessszalont csinál, s az epizód lényegében a fitness-örületről és Homer plasztikai műtéteiről fog szólni).

főként a *Watchmen* szerzőjeként ismert), Art Spiegelman (a *Maus* című nevezetes holokauszt-képregény írója-rajzolója) és Dan Clowes (legismertebb munkája talán a *Ghost World*) dedikál. Miután Moore (akinek képregényei többek közt a szuperhős-kultusz dekonstrukciójáról nevezetesek) kifejti, hogy a média tönkreteszi az ötleteit, az üzletbe belép a szemközti, a konkurencia miatt immár a kutya által sem látogatott képregényüzlet tulajdonosa (a sorozat állandó figurája), és törni-zúzni kezd a boltban. A három alternatív művész erre leveszi ruháját, „kiderül” róluk, hogy valójában dagadó izmú szuperhősök (Spiegelman még – a *Maus* formai világára utalva – egérálarcot is ölt), s néhány jól irányzott ütéssel (melyeket a képregényekből ismert hangutánzó feliratok kísérek) „rendet teremtenek”. Mint látható, az epizód egyszerre ábrázol egy ellenkultúrát, a *mainstream* képregényekkel szembeni alternatív alkotók világát, és kérdőjelezi meg az ellenkulturális attitűdöt: a három szerző a jelenetben a közhelyes szuperhős-klisék szerint viselkedik (a dolog azért is különösen érdekes, mert a *The Simpsons* alkotója és ötletgazdája, Matt Groening is ebből a szubkultúrából érkezett, a '70-es évek végétől publikálta *Life in Hell* című, később kultikussá vált képregénysorozatát).

Hosszan lehetne sorolni a hasonló megoldásokat, melyekkel a *The Simpsons* egyszerre működtet egy populáris sorozat-narratívát, és fordítja ki azt, olyan elbizonytalanító effektusokat felhasználva, mely a különböző műfaji kódok és kulturális regiszterek közt oda-vissza váltva egyszerre tud sikersorozat és a sikersorozatok kulturális sémáit folyton idézőjelbe tevő ellenkulturális alkotás lenni. Éppen ezért, legfőbb attitűdjét talán ellen-ellenkulturaként fogalmazhatjuk meg: egyszerre populáris és kritikusan önnön popularitásával szemben. Mára talán már kevésbé újdonság ez, hiszen a '90-es évek populáris alkotásai gyakran alkalmaztak hasonló eljárásokat (az említett sorozatokon kívül még olyan művek sorolhatóak ide, mint Kevin Smith filmjei, a *Sikoly*-trilógia vagy akár Quentin Tarantino és Robert Rodriguez munkái). Sőt, maga a *The Simpsons* bizonyította először be, hogy manapság a *mainstream*hez tartozni éppen azzal lehet, ha a megszokott történetmesélési formulákat elhagyjuk, vagy idézőjelbe tesszük. Talán az sem véletlen, hogy az eljárás mód már kezd elkoptatottá válni: a *mainstream* olykor annyira ironikus önmagával, hogy éppen azok a művek kezdenek üdítő változatosságot kínálni, melyek komolyan vesznek magukat. A *The Simpsons* azonban még sikerre vitte, és szinte védjegyévé tette ezt az ábrázolásmódot, sikere és kultikus státusza számos területen megfigyelhető: nem csupán a terméké válásán és reklámértékén (a főszereplők arcképeivel ellátott ruhadaraboktól a tévéreklámokig), hanem például az angol nyelvbe is beáramló „Simpson-kifejezéseken” is.¹⁸ Az ilyen kulturális jelenségek egyszerre tükrözik a „magaskultúra” kifejezésmódjait, új narratív formáit, és alakítják is azokat. Anélkül, hogy a kulturális mozgásokat illetően messzemenő következtetések levonására vállalkoznánk, mindenesetre érdemesnek tűnhet a '90-es évek fontosabb irodalmi termékeit (az X generáció műveit vagy a tengerentúlon azon szerzők könyveit, akiknél hasonló tendenciák figyelhetőek meg – Michel Houellebecq, Viktor Pelevin stb.) a populáris mozgások, formák és kifejezésmódok változásai felől újraolvasni, mivel ezek legalább úgy befolyásolják működésüket (és talán még fontosabban: értelmezésüket), mint a korszak irodalmi áramlatai vagy filozófiai nézetei.

¹⁸ Homer sajátos kiáltása („d'oh!”) az *Oxford English Dictionary* újabb kiadásában is szerepel. Vö.: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/1387335.stm> (a letöltés ideje: 2009-05-03.)

PERMUTACIÓ



Bajtai András*

A szatyrokért jöttünk

Kapaszkodom minden erőmmel, minden nap,
figyelem az elágazásokat, a rám leselkedő,
olcsó és kiszámítható fordulatokat,
hogymelyik sarkon merre forduljak,
és miféle nyálkás és cuppogó élőlényeket
cipelnek sötétedés után szatyraikban az öregek.
Látom, hogy valami rugdossa, nyomkodja
a zacskók oldalát, valami sötét és nehezen
elfogadható. Nem érdekli, mi lesz, ha későn
kelek, mert róla már régen lemondtak,
hagyták felnőni és megöregedni a sarokban.

Azért dolgozom, hogy az a valami tovább
mozogjon a szatyorban, de otthon
akkor sem akarom többet hallani
azt a reszelős sóhajt, azt a dobogást,
amikor egy bútor csak úgy magától,
hirtelen feladja, és mint egy sarokba
hajított zsák, amiből szanaszét szórták
a takarmányt, rezzenés nélkül összecsuklik.

Ma meglátogatott egy férfi és egy nő,
sose láttam őket, de azt állították magukról,
hogy ők az apám meg az anyám.
A szatyrokért jöttünk, mondták, és kiszórták
belőlük a sok kacatot, amit kínkeserves
munkával lopkodtam össze az évek alatt,
a korpás parókákat, a kovászos uborkák közé
rejtett képeket a befőttesüvegben: mindent,
amit eddig dugdostam, de nem titkolhattam tovább.

* Verseket a szerző második, a JAK-PRAE.HU által gondozott *JAK Füzetek* sorozatban hamarosan megjelenő, *Betűember* című kötetéből.

Mondjuk úgy

Nem volt este, mégis csend lett, mintha
mindenki egyszerre aludt volna el.
Majd a nők hirtelen az utcára szaladtak,
és a földre ejtették a benyálazott rongyokat,
a férfiak pedig szappanokkal dobálták meg
a habzó szájú kutyákat. Nem sokkal
sötétedés után a zsákokba dugott krumpli
mocarogni kezdett, a villanykörte
fényében pedig megindultak a gyerekszoba
bútorai. Aztán megjelent a Betűember,
és a színekkel együtt lépegetve foglalta
vissza a várost, ami, mondjuk úgy, bezárt.

A bizonytalanság

Egy kis bizonytalanság is elég,
és rögtön megbillenek. Kिलöttyintem
a pohár vizet, vagy elejtem a felcímkézett,
rozsdás és görbe evőeszközöket.
A nagy kapkodásban pedig véletlenül
hasba szúrom magam a kisollóval,
figyelem, ahogy átvérzik a pólóm,
és elvörösödik a vasalódeszka.

Ez a kis bizonytalanság éppen
elég, hogy tönkretegyen. Olyan,
mint az a rakás homok a lépcsőházban,
amibe lépten-nyomon belebotlok.
Régebben leszúrtak volna, de ma
elintézik annyival, hogy összegyűlnek
az ablakom alatt, mindenféle
ócskavasat dobálva be hozzám.

Deres Kornélia

Az üvegház vége

Apa minden karácsonykor
cukros kávét iszik.
„Az üveg folyékony cukor,
csak időközben megszilárdult”
mondta nekem kiskoromban.

Egy ideje nincsenek emlékei
az üvegházról,
azt hiszi, csak kitaláltuk.
A zöldeket és a kislányokat
eltettük télire,
meg ne fázzanak.
Az udvaron hóvá vált a só,
de még nem tudom, mennyi
jelenet lehet egy kapcsolatban.
Mikortól ismétlődnek.

Karácsonykor megmosdatom apát,
de előtte besötétítünk.
Aztán este a székébe ül,
üvegpohárból issza a cukrot.
Mikortól ismétlődünk.
A fiúk énekelnek.

Üvegcsont

Egy régi zsebórát tartott
az asztalon,
azzal ellenőrizte magát.
Számolta, meddig bír az üveg-
figurák között feküdni.

Közben kockadobással
gyógyította a repedéseket
a testében,
de ez is lehetett
akár véletlen.

Szerettem volna megtudni,
hányat kellett dobni
egy elviselhető
estéhez.

A figurák idővel
egyre szaporodtak,
az idő helyett dolgoztak.

Csontjai üvegből voltak,
és én nem tudom,
nem ütöttem-e
túlságosan is rá.

Szilógyi- Nagy Ildikó

Bohóc van a fiókban

A két nő elég jól megvolt együtt a házban, főleg, mert naphosszat nem is találkoztak, mindenki csinálta a maga dolgát. Fialat anyám megbízta Jolántát a bevásárlással is, és a bányászváros könyvesboltjából csecsemőápolásról szóló könyvet is hozatott magának, mivel lelkiismeretes ember volt, és föl akart készülni csecsemőből. Jolánta ebből rájött, hogy bohóc van a fiókban, és rábeszélte anyámat, hogy mutassa meg magát egy orvosnak. Fialat anyám persze hallani sem akart arról, hogy bemenjen a város nőgyógyászati rendelőjébe, így Jolánta végül is egy gyerekorvost szerzett, mert úgy gondolta, tulajdonképpen csak az a különbség, hogy bent van-e a gyerek vagy kint, és mivel tartósabban fog kint tartózkodni, előrelátóbb dolog mindjárt egy gyerekorvost hívni. Így lett Dr. Csutak, a középkorú, jóképű agglégény bejáratos a Loncsosba.

Dr. Csutak nem csak azért volt ötvenes évei elején is nőtlen, mert az összes elképzelhető nő tetszett neki, mindenféle alakú, korú, színű és ízű, sőt, halmazállapotú, hanem sokkal inkább azért, mert a gyerekorvos volt a legrosszabbul fizető orvosi hivatás. Jóval túl a rendelési idő végén Csutak hosszan a rendelőben maradt, ha volt még beteg gyerek. Éjszaka, vásár- és ünnepnapokon, beleértve a karácsonyt, vagy bármely intim helyzetet, azonnal indult, ha hívták. Amde a fiatal szülőktől még azt a kevés paraszolvenciát sem fogadta el, amit azok fel bírtak kínálni. Mert Csutak is osztotta a közvélemény ama ostoba vélekedését, miszerint hogy fogadhat el valaki pénzt egy beteg gyerek gyógyításáért?!

A fentiekől eltekintve azonban Dr. Csutaknak elég népes pótcsaládja volt pótfiakból, ugyanis kiüregedett kis páciensei felnőtt korukban is ragaszkodtak hozzá. Főleg a kis páciensek öccsei és húgai. Karácsony táján, ahogy egyiküket, a mélabús Henriket látogatta, eszébe jutott, hogy hátha felvidítanak egymást fiatal anyámmal, mert az az igazság, hogy anyámban se hágott tetőfokára a jó hangulat.

Tehát Dr. Csutak fogta magát és Henriket, és elindultak a Loncsos felé, egy szikrázó, december eleji napon, amikor a téli, kék takaróként szikrázó eget egyetlen báránnyal se zavarta úszva.

– Gyönyörű az idő, gyere, sétáljunk el a Loncsosba, had mutassalak be az új lakóknak. *Hiszen tudod, hogy nincs egyszerűbb, de nincs is boldogítóbb érzés, mint a női szépségben gyönyörködni. Szó, ami szó, szép a havas táj, de mégiscsak mozdulatlan. Egy nő viszont a beszédével, mozgásával is elbűvöli a férfinépet. Én imádom az ilyesmit, lányok nélkül nem is tudok jól szórakozni.* Szedd össze magad, és indulás.

Amikor bekopogtak a Loncsosba, Jolánta jelent meg, és roppantul megörült a fessül festő doktornak, mert már az első alkalommal tövig belezúgott, és azt hiszem, Csutak doktor sem volt ezzel másképp. Csakhogy a társadalmi különbség közöttük óriási volt, és ettől Jolánta még hajlandó lett volna eltekinteni, mert hajlamos volt a földtől elrugaszkodott álmodozásra, Dr. Csutak viszont tisztában volt azzal, hogy ő maga inkább egy budai, zsidó úrilányt képzel el magának feleségnek, ez volt az álma. Csak azt nem tudta, miképpen juthat egy ilyenhez, itt, ebben a kis bányászvárosban a halál haján. Úgyhogy Jolánta és Csutak között egyelőre semmi sem történt. Jolánta megörült viszont Henriknek is, aki a férfiszépség, a kedvesség, az erő és a szelídség arányos keverékéből állt. Jolánta pedig egyszerű nő volt, és gondolkodásának egyik alappillére volt, *hogy nincs egyszerűbb, de nincs is boldogítóbb érzés, mint a férfi szépségben gyönyörködni. Szó, ami szó, szép a havas táj, de mégiscsak mozdulatlan. Egy férfi viszont a beszédével, mozgásával is elbűvöli a nőket.* Jolánta imádta az ilyesmit, fiúk nélkül nem is tudott jól szórakozni, és Henrikben meglátta a lehetőséget, hogy fiatal anyámat esetleg jobb kedvre tudná hangolni. Ezért szívélyesen beinvitálta a vendégeket, és leültette őket a konyha- és egyben ebédlőasztalhoz.

Fiatal anyám persze, amikor megtudta, hogy ismeretlen vendéget hozott a doktor, nem akart előjönni, a szobaajtó függönye mögül leskelődött. Jolánta lelkére kötötte, hogy mindenféle finommal megkínálja a vendégeket. Mert igaz, hogy az anyai házból hozott pénz vérszesen fogyott, de Ilona anyám azért az ételek elkészítésére rendszeresen ügyelt, és mindig volt otthon egy-két kalóriadús, tápláló és finom édesség, melyeket nem kis részben fiatal anyám talált ki. Így Jolánta felhordta az asztalra csaknem az éléskamra egész tartalmát ínycsiklandó formában és tálalásban, úgy, mint fahéjas almaturmix kefirből, mézes limonádé, almás-körtés gyümölcscsaláta kompótból, mézes puszedli, cukrozott, fahéjas pirított dió, kókuszgolyó, vajjas-lekváros kenyér, túrós rétes, keksztekercs, túrósbukta, és párizsi kocka. Miközben Jolánta fordult a kamra és a vendégek között, az orvos enni kezdett az édességekből, és Henriket is arra biztatta, hogy vegyen csak, mert ez mind saját kezű, gondosan készített étel. Persze Csutak észrevette a függönyön át kukucsukáló fiatal anyámat, aki az izgalomtól lázrózsás arccal figyelte Henriket, a *káprázatos férfiszépséget. Ott ült Csutak mellett a férfit és gyönyörű Henrik. Arca virág alakú, szemöldöke félholdhoz hasonló, és fiatal anyám, akinek ebben a pillanatban zakatolni kezdett a szíve, képtelen volt levenni róla a szemét. „Mi szél hozta erre? Miatta súlyt le rám a végzet?” – gondolta.*

A doktor, akinek szenvedélye volt az édesség, végigkóstolta az összes süteményt, és közben egyre kérte Jolántát, csalogassa már elő a kisasszonyt. Jolánta szabadkozott fiatal anyám miatt, aki, mondta Jolánta, eléggé szegénylős fajta, és nincs hozzá szokva az ismeretlen férfi látogatókhoz. Csutak közölte, hogy Henriktől nincs mit tartani, hiszen a szeme előtt nőtt fel, és minden gyerekkori betegségét itt és most fel tudná sorolni részletesen, minden porcikáját ismeri kívülről-belülről, és kezeskedik érte, hogy testileg-lelkileg teljesen megfelel a közegészségügyi előírásoknak, hiszen ő kezelte a fitymaszkülettől a mumpszon át a bipoláris szindrómáig.

Fiatal anyám, hallva ezeket a biztató szavakat, előlépett, és szemtől szembe bemutatkoztak egymásnak a végzetével. Anyám azonban reszketett az izgalomtól, és továbbra is kivirágzott arccal egy távoli kis hokedlin foglalt helyet. Így továbbra is Jolánta és Csutak doktor vitte a társalgás fonalát, a fiatalok meg halkán egymásba szerettek. Végül Jolánta megelégtelt a dolgot, és mikor rég rájuk sötétedett, és a doktor figyelmeztette Henriket az indulásra, és Henrik megkérdezte, merre van az illemhely, majd eltávozott pisilni, Jolánta kezébe nyomott anyámnak egy tiszta törölközőt, hogy azzal várja Henriket a fürdőszobában.

Henrik sliccét húzogatva, fogát cuppogtatva, mert beleragadt a fahéjas-cukros pirított dió, megkönnyebbülten belépett a fürdőszobába, és meglepődött, hogy fiatal anyám már ott várja a tiszta törölközővel. Kézmosás után hosszasan törölgette a kezét, viszont anyám sem engedte el a törölközőt. Így egymás kezébe mélyedve nem is vették észre, hogy vagy negyven perce törölköznek, mert ha szerelmes az ember, az egy nagy élmény mindenkinek, és másképp működik az időérzéke.

A doktor közben süteményt majszolgatva egyre izgult, hogy mit csinálnak azok ketten máris a fürdőszobában ilyen hosszasan. Mert igaz, hogy Csutak valóságos kerítő volt, ha fiatal védeneciről volt szó, pláne, ha saját magáról, de közben azért a lelkiismerete is felébredt, mert kedvelte fiatal anyámat, és semmiképpen nem akart volna neki keserűséget szerezni, és ismerte Henriket, és tudta, hogy mitagadás, Henrik egy halvérű, fafejű, határozatlan anyafüggő. Éppen ezért csodálkozott is nagyon, hogy így bent ragadtak azok ketten a fürdőszobában. Jolánta persze igyekezett elterelni a figyelmét, részben Ilona anyám kedvéért, de nagyobb részt saját hasznára, mert nagyon szeretne volna feltűzni magát a doktor családfájára, és kapacitálta Csutakot, hogy, mivel közben vérszesen besötétedett, aludjanak a Loncsosban. A doktor viszont ebbe nem akart belemenni, és képzeletében már megjelent a fürdőszoba, ahol, a doktor szerint, Henrik már anyám blúzát gombolgatja, domborodó kis pocakjába rögtön még jobban beleszeret, leül a kád szélére, és fiatal anyámat álló farkába ülteti, és addig mocorognak, hogy testeik teljesen összeilleszkedjenek, anyámban pedig szétárad az a furcsa jó érzés, amit még sose érzett azelőtt, Henrik pedig, esetleg közben a saját anyjára gondolva, holott az én fiatal anyámban van, belefolyik anyámba. A doktor tehát e kellemes, de mégis, Henrik vélt természete miatt egyben baljóslatú képet vetített magában, miközben Jolánta végső lépésre szánta el magát.

Egy mozdulattal kibújt a ruhájából, és a kényelmes fotelban üldögélő Csutakhoz lépett. Jolánta teste valószínűtlenül karcsú, hosszú és szinte átlátszó volt, olyan fehér. Kinyitotta a doktor sliccét. A doktor farka, részben Jolánta közelségétől, részben az elképzelt eseményektől, elég keményen ágaskodott. A nő elővett egy óvszert, és felhúzta a férfire, miközben az mozdulatlanul ült, meglepődve az események ilyen határozott alakulásán. Jolánta felhúzta magát a férfi farkára, és ütemesen mozgatta ágyékát, amíg ő maga el nem élvezett, majd addig működött, amíg a férfi is. Aztán leszállt a fotelból, lehúzta az óvszert, megkereste földön heverő bugyiját, letörölte vele a doktor farkát, és a bugyit a férfi kabátzsebébe tette. A visszazsugorodott hímtagot finoman behelyezte az alsónadrágba, és föl húzta Dr. Csutak sliccét. Villámgyorsan visszabújt ruhájába, majd limonádéval kínálta a doktort.

Mindezalatt a fürdőszobában semmi több nem történt, fiatal anyám és Henrik egymás kezét szorongatták a törölközőbe gabalyodva. Henrik megszorította anyám kezét, mire anyám azt suttogta:

– *Meghalok, ha nem látom újra.*

Tolvaj Zoltán

Győztes szív

*nem kérdez vissza nem megy máshová
tudja mindig az lesz ahol épp kiköt
belenyugodhat minden veszteségbe
a rakományba mit magából így kiköp [...]*

Nem tudom, az fájdalom-e, hogy egy képet
addig forgatsz magadban, mint egy kést,
amit más tart a kezében.
Mégis élvezed, hogy tested vetítövászon,
amin megláthatod mindazok hegeit,
akikre nincsen se észérv, se szükség.
Hiányzik pár jelenet, amit megjártunk –
most csak ezt a képet hívhatod elő.
Lehetne szorosán köze a pillanathoz,
amelyben rongyosra nézed, kúrod, érzed,
őszhöz tapasztott legfrissebb képzetek.
Imádkozol is. Meg átkozódsz. És te joggal.
Most összetéped azt, mit meg se láttam.
A diakonisszák nyitott sírját, ahogy tapossuk
a temetői dűlő sáros öregemberarcát,
te varjajknak adod el a lelked,
csőrükhöz vered a megálló időt,
én pedig elveszem alóluk a hideg követ,
egyetlen öltéssel a gyomrunkba varrom.
(Mindig arra vágytam, ami a kályhában van).
Mérhetetlenül zavar, hogy nem férek már
a képbe, mi alakok közé levegőt ereszt.
Ősz? Temető? Csak a szokásos.
A szavakat meg lehet szokni, talán unni is,
de azt, hogy hiába vannak, azt soha.
Talán épp a képeknek kell felmondani;
ne bennem teremtsenek történetet.
Adják át a helyük neked, legyél *te* főszerepben.

Vagy *én*. Bárcsak lenne különbség,
költői eszközökkel fölírható.
Ahogy levered a tárgyakat, miközben magyarázol,
s ha megbotlasz a síkos utak felszínén,
vagy csak egy forró bögrét ölelsz magadhoz.
Most mondjam azt, hogy ettől?
Derékszögbe hajló karjaid keretezik arcod,
minden megidézhető, előhívható –
egészek közt résszé ruházódom én is.
Testemből így se ki, se be. Nem vetít tovább.
Nincs gyerek. Se Isten. Se apa. Anya sincs.
Fogyni enged legbelül, csak héja húzik,
hogy el ne tűnj teljesen, de ha tűnsz,
kinek tűnnél, minek mennék,
nélküled ilyen korán innen át?
Hadd tűnődjünk ezen egy kicsit még,
megrekedve régi formáink, fogalmaink szerint.
Képzelné magam, ha létezhetne újból,
egy nem akármilyen őszbe, ahogy minket szül,
vagy csak megesis velünk, későbbi viselőkkel.
Olyan jó, hogy lesznek még utánunk,
hogy mi se voltunk a legjobb értelemben.
Feszültebb volna minden a te mesédben.
Plafonon kergetni denevéreket, fejjel
befelé, partvissal kaszálni őket,
koppannak zongorának, hallani
zúgó hajszárítód hajnalonta,
nejlonzacskók hangját, Nagyszalonta,
hajad fested rozsdaszínre,
feketére, jóval elevebbre.
Legyünk majd végre
egy lefejezett szövegben,
mit régóta ígéretünk, ígéretsz,
te görgetsz mindenben, amivel
erősebb a reggel, meg ami evvel jár.
Mely csak szövi maga sorsát, zárt
naplók közt, csapott ajtó mögött,
még messze sem tud véget érni,
mert még csak most kezdődik,
ami eljön, tegnappá lesz hamar,
mint tapsvihar után a csend,
történik bennünk egyfajta rend.
Ől és teremt – egyszerű dolgokat.
Illatot, testet, működést. De a Nap
az még mindig kurva gyönyörű,
meg a Hold is. Nincs mese. De van.
A többit majd élőben megbeszéljük.

Ijjas Tamás

F é n y v i s z o n y o k

Ez még nem a köd, csak rosszabb időkhöz a vázlat. Nincs elég fény, hogy árnyékod legyen, de az arcod jól kivethető, mondanám a főbélőmnek ezt. Ha a halál, nálam öt évvel fiatalabb nő, szakasztott olyan lehet, mint ő. A fotel kárpitját megnyúzta az itt eltöltött idő, mintha macskát tartanék, inkább ácsorogjunk, kéri, beleülni ebbe a marcangolásba nem akar.

Mégsem hasonlít a halálra, csak mindenről az jut az eszébe. Rossz megfigyelő vagyok, ezt már hangosan mondom. Pedig a karmok olyanok, mint a szúnyoghálón áttörő sugarak, vagy amikor megnyalod az ajkad, villanásnyi jelzés, hogy nem vagyok közömbös. Ezt is elhallgatom, nincs helye a flörtnek. Elég, ha annyit tud, nem figyeltem a fotelekre egészen eddig; a halálról, önmagáról, jobb, ha nem hall véleményt.

Fél füllel a kinti zajokra figyel, megmondja milyen autó húz el az ablak előtt. Fiús lánynak nevelte az apja, tulajdonképpen benne a nő már rég halott. Aztán elhallgat, kaució nélkül, szinte csak rezsiért bérlém a lakást, érzi, ez a történet inkább rólam szól. Tulajdonképpen foglya vagyok öt éve, neki és halott nagymamájának, mint egy házi kedvenc, minden adott, hogy körbehízelegjem, kövessem, mint az árnyék, de nincs elég fény, hogy körvonalazódjon ez. Úgy vagyok központban, hogy tőlem semmi sem függ.

Lehúzza a redőnyt, fölkapcsolja a villanyt, a csillár hegyikristályaiban csak az ő arca csilingel, fél füllel nem vagyok itt, mintha ő rohanna le a lépcsőn, úgy kopog a túsarok az ajtón túl. Két perc és egymásnak esünk, neki az asztalnak, leveri véletlenül a vázát, zokog, hogy a nagymamája; túl törékeny szeretőnek, túl törékeny halálnak. Holnap pakolok, megyek, maradjon minden így.

Turányi Tamás

Proza

A rock and roll az nem egy tánc,
a kezdet az nem egy pont.
Elég úgy kezdeni mondatot,
hogy „Mai szemmel”,
vagy „A mostani eszemmel”:
belepnek a legyek. Valóság.
Onnan hozzák a közüzemi számlát,
ott festenek útburkolati jelet,
onnan néz, ha van felettes én,
biztos szivarfüst mögül sajnál,

de azért elbánik veled,
hallani, hogy előbb mindig
valaki máshoz beszél,
aztán az a valaki meg hozzád.
A kerék forog, de a mókus
él-e még.
Ne mondd, hogy él, csak akarni kell!
Nem csináltál semmit, máris tévedsz.
Nem konkrétan, hanem úgy
általában, mindenben.

Beomló panzióban, egyedül.
Kérdez valamit a rádió,
összerezzensz, hozzábénulsz falhoz,
jó így, kicsit visszanyel,
hagy még szabadidőt,
néhány baleset,
és mehetsz emberek közé megint,
szót fogadni, vagy csak úgy,
méltósággal, mindenesetre
csizmában, mert leesett a hó.

Kézmosás

Az éjjeli műszaknak vége.
Odakint a fecskék is megkapták a drótot.

A báméskodás ára vagy jutalma,
hogy a Gyár Szépe elém tolakszik
az egyetlen mosdókagylónál —
az arca, nem látom, ellenséges nyilván,
az árnyéka így, kettős fényben,
nap és neon,
félelmetes, mint egy pártház,

viselkedni kell, ha nem akarok
összetűzést, úgy állni,
mint gondolák közt habozó vásárló,
gondterhes homlokkal
és némiképp fennakadt szemmel,
mint aki számol, nehogy megkérdezze,
hogy mi van, nem tetszik valami,
észre se vegyen, vagy durvát mondani,
azzal el van intézve,
harmadik műszakban se éjjele, se nappala,
az embernek nincs egy ép gesztusa,
a nők nyolc órán keresztül feldúltak,

és mégis,
de gyönyörű az ideges nyakad,
köpenyben vibráló lapockád,
ásványkincs gerinced,
valószínűleg görcsölő hasad,
minden biztonnal sajtó bokád —

A kijáratnál átvesz férjed,
pasid, párod, nem iszik és magára ad,
keveset költ, mindent megbeszél,
nem csaltad meg, pedig sejthetnéd,
hány disznó vécéfelirat ihletője vagy,

nem folyik le rendesen víz,
mondod rám se nézve,
helyzet végére pont kerül,
elviharzol öltözőbe.

(És ha netán visszafordulna, látná,
hogy két ujjamat a piszkos
szappanhabba mártva keresztet vetek.)

Farkas Tibor

Rassz-terápia

Tom megrázkódott, majd feje ismét hátrahanyatlott, a fotel alacsony háttámlája nyakszirtjét masszírozta. Fáradtan felemelte kezét, hajnali hat óra, úgy látszik, a fotelben aludt el. A karfára támaszkodva felemelkedett, hogy kikapcsolja a mobil ébresztőjét. Nem akarta, hogy Lilla felébredjen, a mozdulatlan női ajkak látványa megnyugtatta Tomot. Így álmában maga volt az impresszionista modell, izgalmas, nagyvilági és kezelhető, ahogy testéhez simulva elegáns drapériaként bevaccolta magát az ágynemű, a szőkésbarna haja pedig dúsan tobzódott a párnán.

Kibotorkált a szárnyas ajtón, a nappaliban megtámadta a derengő fény, de Tom nem vágyott az ablaktáblákon túli világra. Még az intim világ miliójében ringatózott. Nekiütközött egy komódnak, végül kilépett az előtérbe és befordult a konyhába. A lakás még a klasszikus nagypolgári lakások atmoszféráját árasztotta, ami, akár egy skanzen, befogadta a régmúlt emberi viszonyulásait, mindennapjait, önmagába forduló rendszerként működött, és véletlenül sem fuzionált a világ jelenével. Néha vasárnapként a nappaliból nyíló erkélyajtót szélesre tárta, és kilépett a nagyvilág tetejére. Ilyenkor úgy tett, mintha minden rendben lenne, mintha a világ csupán arról szólna, hogy pálmafák, cédrusok, orchideák által túlzásúfolt parkokban, sétányokon, nehéz és émelyítő gyümölcs- és virágillat áradatában a díszpolgárok otthonos mamuszkákban kvaterkázának a kávéházak teraszán, sakkoznának, kártyáznának, krémes majszolva filozófiai eszmecserékben oldanak fel az unalmukat, amit a jóléti társadalom rájuk erőltetett, mint egy kisebb méretű cipőt a lábfejükre.

Hétkor kezdődött a terápia, jobban szerette a hajnali babazsúrokat, ahogy ő nevezte, ahol a tehetetlenül hullámzó felsőtestek grimaszokat vágtak, amorf mozdulatokat tettek, fullákoló hangokat gurguláztak fel sötét tudatalattijukból, hogy valamiféle eredőre leljenek. Tom elhűlve nézte ezeket a torz szeánszokat, de mindig reménykedett abban, hogy majd csak felbukkan egy értelmes szál a múltjából, ami elősegíti a feltárást. Bár azt sem tudta, mit kellene feltárni, csak érezte, hogy valahol valami nem stimmel.

Tom megrázkódott, két kanál kávéport szórt a forró tejjel teli csészébe. Lilla halványnarancs paplanjára gondolt. Lehuppant a székre, és a baracksárga estékre emlékezett, amint a rozsdás nap belevágódott a Központi Biztosító felhőkarcolójának corpusába. A mosogatóhoz lépett, megeresztette a hideget, lágyan homlokára lögybölt egy kis vizet, az végigcsorgott a halántékán, és nyaktájon ruhája alá bújva felszívódott.

Aztán bevette magát a fürdőbe. Mikor visszatért a nappaliba, a kanapén heverő zakója alól előkaparta a pisztolyát. Órájára pillantott, mennie kellett. Aztán belegondolt napi programjába, ott sorakoztak gyomrában a programelemek, mint a nehéz téglatestek húzták lefelé. Tízkor vadászat. A lift ereje teljében lévő gepárdként száguldott a garázs szint felé. Bevágódott az autóba, és a déli K4 ring felé indult. A régi textilgyárak mentén a Millenniumvárosban székelt a pszichiáter, akinek az volt a specialitása, hogy hajnalban is tartott csoportos pszichoterápiát. Főként azok látogatták, akik aztán

rohantak dolgozni, vagy akik szégyellték, hogy nekik effajta kúrákra kell járniuk. Tom az utóbbiak csoportjába tartozott. Még Lillának sem beszélt erről.

Begördült a ház elé, négyemeletes, 1800-as évekre hajazó, historizáló épületek sorakoztak a környéken, némelyik tele volt lövésnyomokkal, más házak tégláiról mintha kirántották volna a vakolatot, merengve néztek a messzibe, a mocsárvilág irányába, ahonnan újabb és újabb civilizációrészcskék bukkantak fel.

Öten ültek a szobában, a méregzöld fotelek kicsinysége és rikító színe fellázította benne a szellemet, a giccset nehezen viselte, de aztán rájött, hogy épp ez a cél, hogy a harsány atmoszféra megfodrozza a tudatalatti elkérgesedett felszínét, akár a szél a folyó vizét, hátha egy-egy nagyobb örvény felszínre dobja a mély magányos fadarabkáit, halteteit, vagy rendszeridegen elemeit. A fotelekben a szűk élettér felborzolta a páciensek idegeit, amiből csak úgy szabadulhattak, ha indulatosan papolni kezdtek magukról. E motyogások, döcögő önfeltárulkozások, függetlenül attól, hogy igazak vagy légből kapottak voltak, épp elegendő munícióval látták el Johnny-t, a pszichológust, szeme folyton villogott mint a viharlámpa a világítótorny tetején, pásztázott a páciensek arcán, és nem lehetett tudni, hogy ő az örültebb vagy a fizetős vendégek.

Tom a halványkék falakat vette szemügyre. A falakon különféle nonfiguratív motívumokra bukkant, üveges szemekkel merengett a látványon. Nem talált bennük értelmet, talán tudatmódosító szerre specializálódtak, talán a naivan leegyszerűsített formák bizonyos szintetikus cuccok hatására életre kelnek, a fal síkjából kidomborodnak, netán a gülü szemekkel bámuló páciensek ölébe ülnek, és vagy simogatással édesgetik ki a neurotikus betegekéből a válaszokat, vagy örülten fojtogatni kezdik a pácienseket, hogy kinyöggék végre, ami tudat alatt feszíti őket.

Tom Johnny-ra pillantott, és elhessegette magában a gondolatot, hogy ő képes lenne effajta originális truvájra. Ez már Jung elméleteit is alapjában megdöngötené, hiszen a falból előretörő hallucinogén terapeutaságát mint enzimként működő pszichikai sokktényező, letiporná az analízis placcáról a nagy öregeket, Freud is elmehetne libidójával a baromfiudvarra vén tyúkokat etetni.

Tom elbódult, csupán egy papír zizzent a méregzöld árnyak fullasztó díszletében.

Nincs ebben gyűlölet, nincs semmi érzelem, hideg tekintettel végigpásztázom az idegen arcokat, és mire felmérem őket tetőtől talpig, már nem is emberek, csak rakás szarkupacok, amelyeket gyors ütemben le kell törölni a horizontról. Emlékszem, Zsófi-val ültünk valahol egy kávézóban, sört ittam meg konyakot. Épp lezúztam a rövidet, amikor megpillantottam. Éjfekete arcán megvillant a fogsora, akár a telihold a koromsötétben, egészséges, jókora rágói voltak, megirigyelhette volna bármely majom a dzsungelben. Zsófi felugrott, és pusztit nyomott a képére. Aztán bemutatott minket egymásnak. Én gépiesen lepacsiztam vele, de akkor már gyöngyözött a hátamon a verejték, kivert a láz. Ők dumáltak valamiről, én pedig a sörös poharat forgattam idegesen, már nyüszítettek belül az idegsejtek, törni-zúzni akartak, nekem pedig eszem ágában sem volt gátat szabni örült vágyaiknak. Váratlanul felugrottam, megragadtam a fekát, és ökölrel az arcába vágtam. Csuumom vér lett a kezem, de mégis olyan nyugalom szállt meg, mintha két Playboy-nyuszival töltöttem volna az éjszakát. Zsófit azóta se láttam. Azóta is hálás vagyok a fekének. Most már tudom, honnan kell elindulnom, ha önmagamot meg akarom határozni a világban. Addig csak kódorogtam céltalanul, de azóta meggyőződés költözött lelkembe. Már tudom, hogy ki kicsoda.

A méregzöld atmoszférában a falakon kúszó motívumoktól kért segítséget Tom. De azok szemlesütve lapultak a halványkék falon. Fogtán volt a levegő, de az egyetlen ablak csukva volt, illetve lila függöny mögött kuporgott, így nem lehetett tudni, hogy nyitható vagy zárt üvegfelület.

– Vélemények? – pásztázott végig a fáradt szemeken Johnny. Tomnak néha úgy tűnt, hogy egy tipikus Quasimodo hajlott derékkal, furfangos mosollyal és éles szemekkel, máskor pedig egy fitt, halálnyugodt krapek képe bontakozott ki előtte. Most épp összehúzva magát előredőlt, egyik lábával libikókázott a másikon, és ravasz tekintetének éle inkább a torz toronyőrre hajazott, de közben meg csíkos pulóvere pökkendivé, magabiztossá tette.

– Érdekes – nyögte ki egy erősen kopaszodó, göndör, vörösés hajú, aki mindig ugyanazt a szakadt zakót viselte.

Johnny felemelkedett, határozottan jól állt neki a csíkos pulóver, a méregzöld fotelok között cikázott, Tom a hajnali lomhaságban képtelen volt követni.

– Marhaság! Még hogy nem zsigeri, hanem racionális. Istenem! Racionális a fajgyűlölet. Majd pont ebből a motivációs kezdeményből cseperedik fel. Mi a francnak jár maga ide? Folyton hazudnak.

Johnny zsebében kotorászott, előkapott egy kapszulát, amit gyorsan a gyomra mélyére küldött. Nem is tagadta, hogy rendszeresen jár a névtelen alkoholisták egyesületébe. Korábban kerek öt évig fogyasztott metil-alkoholt, amelybe kis mennyiségű arzént kevert, akkor még azt hitte, hogy egyszer a levitáció útjára léphet, és a delirium tremensben valóban elbeszélgethet komolyabb emberekkel, mint Jézus, Buddha, vagy akár az isten is rázán egy-két percet. Többször említette sajnálattal, hogy három évet elvesztegetett az életéből a tibeti csodák palotájában, mikor olyan súlyos hallucinációk gyötörték, hogy éveken át folyamatosan befizetett az ázsiai mitikus kiállításra, és a vécés néni nyögését bódhiszattvá kinyilatkoztatásainak vélte. Az már csak hab a tortán, hogy vizeleti gondokkal küzdött ezer méter magassághatár felett, így sohasem tudott télen a hegyekbe utazni síelni. Emellett élete nagy bánataként említette, hogy még nem látott élő pónilovat zabálni, amit négy-öt konyak elfogyasztása után mindig el is mesélt újdonsült barátainak, akiket külvárosi lokálokban szedett össze, és akik hallgatva az örült beszédet, még jóval Johnny lakása előtt lelélceltek a takkerből. Ő legalább őszinte volt.

– Nincs semmi eredeti ebben a kuplerájban, lerágott csontok, slágvortok, szellemi csontvázak. Hát hol van a cizelláció, a szofisztikált megérzés, az igazmondás apró vágya, hogy a nagy sötét mélységből felszínre hozzuk egyetlen levegővétellel az igazgyöngyöt? Hogy azt az legendás óriás tintahalat kiemeljük az óceánok legmélyéről, hogy könyékig nyúlkalva a szarban elkapjuk annak a pernahajder szörnynek a frakkját Lochness-ben. Utálad a fekát? Akkor utáld, ne keress önigazolást rá, különben nem valós és originális, hanem felvett szokás, egyfajta megfelelés bizonyos konvencióknak. Megélhetési pszichopata. Mit kezdünk a normalitás örültségével, mániás józanok zaklatnak, istenem! Mit vétettem? Mint valami önjelölt guru, aki nem átallja fétikus magasságba emelni a koszos öklét. Megáll az eszem. Maga tényleg így ütne agyon egy fekát?

Csend.

– Hogy ütne agyon egy fekát?

Csend.

– És te hány bantu négyert nyírtál ki? – kérdezett vissza Tom, és felállt. Bal oldalra sétált, elhúzta a függönyt, amit eddig soha senki. A mocskos ablak mögött egy kis belső udvaron tobzódtak a koszos üvegtáblák, leverten és fénytelenül néztek egymással farkasszemet. – A zsigerekről kéne beszélgetni, amik itt zizegnek a bőrünk alatt, és nem tudjuk, hogy mi fán teremnek, és mit akarnak tőlünk – szavalta Tom, nyugodt hangja kioltotta a méregzöld atmoszféra fojtogató determinációját, és végül úgy tűnt számára, mintha csak egy óvodai nagycsoportos foglalkozáson venne részt. Virágos minták mindenhol, játékok mérhetetlen mennyiségben, sárga, rózsaszín, fehér, piros, bézs színek viháncolnak, gyermekmondókákat citálnak a falakon táncoló motívumok. – Nyasgem – mutatott Tom a pszichiáterre, és akár egy rapper, kihullázmzott a teremből.

Szórakozottan lépkedett kifelé, mintha táncmotívumokat próbálgatna egy tanfolyamon, túl volt a hajnali letargián, mint egy hüllő, felszívta magába a napsugár energiáját, leejtette vállait, lábaival szinte brékelt, örült, hogy leléphet végre a nyomasztó helyiségből. Még a szokásos útvonalról is megfeledkezett, véletlenül balra irányította lépteit, ahol benyitott egy ajtón. Izgatott arcok merültek papírlapok és laptopok fölé, miközben egy széles hát nehezedett az irodára, és maga alá gyúrte azt szőröstül-bőröstül. Emberünk hangosan szavalt, a hallgatóság szemében pedig az aggodalom úgy izgett-mozgott, mint a kisegér a perzsaszőnyeg roppant méretű matériája alatt.

– Genetikailag az európai rasszban nem alapattitúd az a bizonyos bűvös K kromoszóma, hanem speciális DNS-adaptációk következtében mintegy 43 ezer évvel ezelőtt került a génállományába. De mivel az asszisztáció-organikus DNS-ek nem voltak képesek ugyanolyan hatásfokú motivációval ellátni, mint a japánokat például, ezért egyszerűen fogalmazva, a fehér emberben nincs meg az a fokú ravaszság, ami megalapozná a sarki róka DNS-mintáival történő impulzív adaptációt... – ekkor hirtelen hátrafordult emberünk, és Tomra meredt olyan szenvtelenül, mintha nem is lett volna szeme, hanem bevarrott nyílásokkal telepatikusan érintkezett volna a többiekkel.

– Mi van? – böffentett a zsebdiktátor.

– Bocsnat – Tom szinte magára rántotta az ajtót.

Székelyhidi

Zsolt[♦]

A virslid meghajlítása

Látlak enni, hajnal múlt, még hideg van. A bugyogó vízből kiveszed a forró reggelit, fekete tanga van rajtad, angyalfény csillan kívülről. Néha a gondolatok benned előtüremkednek, és megzavarják az ébredés halk báját, a szemeid a távolban érnek véget, túl a falakon, az utcán, pont felém nézel most, elképzelem ezt a tekintetet. Meghat a reggel. Mustár után nyúlsz a virslivel, begyakorlott étvágy, a fogaidig emeled, hadd zamatozzon. És akkor, mint ahogy minden más is, meggörbül a tér. Épp csak kicsit. Az ízciklandó baromfihús lefelé igyekszik, a fekete tanga hívogatóan elmozdul, angyalian földomborul. Az ív, ahogy összehajlanak, az én művészi hozzájárulásom a reggelidhez.

*Részlet a szerző negyedik, Spanyolnátha Könyvek sorozatban összesel megjelenő, *Ördögös* című kötetéből.

Molnár Illés

Matt

Szemgolyód nehézkedve fordul,
ahogy próbálsz lenézni a sárga földig.
Valami mattot adni a túlexponált délelőtti
levegőnek. Megpihentetni az össze-
visszaverődő fényt. Ha minden fekete-
fehér lenne, könnyebb lenne előre
tudni, mit lépsz te, és mit az árnyékod.

Huzamos

Légy láthatatlan, mintha tejüveget ittál volna
reggelire, és illetlen, mint pirkadatkor a délibáb.

Néha fogalmam sincs, mit piszkálok
a nyelvemmel, máskor meg úgy sejtem,
együtt csavarjuk fel a lerobbant síneket,
hogy elférjünk egymás történetében,
ruhánk porzsák, ágyunk hamutál. Felfogni,
mit széthordana a szél, eddig már eljutottunk.

Szolarizáció

A sorok közé húzódok, akár egy csigaházba,
a falak közt főni puhára, fényes csíkokat
hagyni magamnak hátra, csévélem lefelé
a csökkenő terhet, egy fakuló, fogyó filmtekerceset.

Ha lesz egy kis átütő fény, megmutatom,
mit forgattam neked a fejemben, de most
még sötétkamra a házam, sose hívsz elő
belőle: ingatlan, és mégis megbillen a
legkisebb jelre. Táncoztam már körben:
az ív mindig befelé szűkült, és ott lyukadtam
ki, hogy nem akarok megint fényt kapni.

Ég az arcom idekint, a tűzfal a földdel tette
egyenlővé az utakat, mint megeresztett
kerti csap, folyik szét minden, mi fehér
fény és sötét tinta lehetett egyszer.

Kis Orsolya

⟨Szentpétervár-Budapest⟩

a villamosmegállóban állok Budán
még mindig érzem a színházbüfé sütemény- és narancsléizét
nézem a körutat,
váltogatom a lábam,

csak az a baj, hogy igazából nem én várlak itt
és nem is téged

mert én még mindig
egy hálókocsi középső ágyán fekvő,
könyökölve bámulok ki az ablakon;
sosem valahol vagyok, hanem
mindig egy ország pontjait kötöm össze
(hogyan is, csak attól függ, hogy
épp hol állítod meg az ABC-t)
ott vagyok, ahol az idő zenélődoboz, rajta szétárt karú
pörgő balett-táncoslány
ahol a távolság a maradék kávé és az, hogy
mennyire van kirakva a Rubik-kocka,
ahol a jövő a táskáinkban van,
ahol eltűnt konzervnyitó a tér,
ahol, ha meg kell változtatnom az életemet,
csak egy üveg vodkát kell fejfelé fordítanom, és
megvárni, amíg a buborék a tetejétől az aljáig ér.

Nagy Koppány Zsolt

Amelyben Ekler Ágoston

- emlékezünk -

- regényrészlet -

Akik emlékeznek: különböző tárgyak, dolgok (életkoruk, mint a tárgyak, dolgoké általában, korlátozott és különböző) – nyilvánvaló, hogy nem kérdezhettünk meg minden tárgyat, dolgot, amelyekkel Ekler Ágost élete során kapcsolatba került. Néhány kiragadott darab szimbolizálja majd az egészet.

Józi, Cica magazin 1997-ből, kopott, de fényes a sok használattól,
egy andrológiai rendelőben dolgozik
(*Állókép: nagy, rózsaszín, lédús pina*)

Jó napot, szép lányokat kívánok!

Szívesen mesélek magamról, pedig nem könnyű munka ez, kérem! Itt ülök egész nap, a sötétben, és hallgatom, hogyan vizsgálja a doktor úr odakinn a prosztatát – ez sem túl kellemes, de ami utána jön... Na de kezdjük az elejéről.

Hát ugye, a lap, mikor nyomják, nem ilyen sorsot képzel magának. Azt gondolja, hogy majd valami szép és ápoltság magángyűjteményben kap helyet, melynek tulajdonosa bekötteti, és csak néha-néha lapozza fel az évfolyamokat, de ilyenkor is kezet mos előtte. Aztán ahogy telik az idő, egyre inkább kuriózumszámba megy a léte, és a többi gyűjtő a csodájára jár. Nem csak azért, mert olyan csajok vannak benne, hogy a faszát megnyalja, aki látja, nem! Hanem azért is, mert az idő teltével patinás lesz, egyfajta kordokumentum még azokból az időkből, amikor nem mindegyik, ismétlem, mindegyik nő borotválta magát. No, nézzen csak belém bátran.

A kevésbé ambiciózus lapok is többre vágnak ennél: ha már nem tudnak a műgyűjtői kollekcióba bekerülni, legalább lehessenek valami karikás szemű kamaszgyerek féltett kincsei, mentsvárai és megkönnyebbülési eszközei. (Komolyan mondom, még ez is sokkal jobb, mint mindenki kurvája lenni itt, a rendelőben.) Úgy kell bizony a

061
PRAE

magunkfajta igényes pornólap a sóvár tekintetű, szomorú szemű kamaszoknak, mint a tej gyermekkorukban ahhoz, hogy erős fogazatuk legyen. Meg is szerzik, bármi áron: mennek, lehajtott fejjel, oldalra pislogva az újságáruhoz, megveszik égő arccal, majd viszik haza a matekfüzetbe rejtve, és otthon a szekrény alatt dugdossák, kéjes örömet érezve.

Legalábbis így tanultuk kicsilap-korunkban, aztán lehet, hogy csak mendemonda az egész. Én mindenesetre a nyomdából egyenesen ide kerültem, és mit mondjak, nem tölt el felhőtlen öröm, mikor ebbe az egészbe jobban belegondolok. Mert – mint már említettem – egész nap a sötétben fekszem, és hallgatom a doktor urat dolgozni, a betegeket meg sziszegni. Vannak köztük öregek és vannak fiatalok is, igaz, az öregek nem túl gyakran térnek be ide, ők csak kinn jajgatnak. Hozzám a fiatalabb, vagy magukat fiatalnak képzelő emberek kerülnek, akik, miután kamaszkorukban, vagy még utána is tíz, húsz vagy harminc évig attól rettegtek, hogy felcsinálnak valakit, mikor végül rákerül a sor, hogy tényleg teherbe ejtsék feleségüket vagy kedvesüket, nagyot néznek, hogy az istennek sem akar sikerülni. Úgyhogy sok szégyenkezés és pirulás meg veszekedés után eljönnek a doktor úrhoz, hogy az megszámlolja a gecijüket. Persze, nem tudják, hogyan is fog mindez történni, de sorsukat immár a doktor úrra bízzák: letolják előtte a gatyájukat, hagyják, hogy a heréjüket, jó na, heréiket tapogassa, lesütött szemmel válaszolnak mindenféle, az életmódjukat firtató kérdésére, majd a végén, mikor felszólítja őket, hogy fáradjanak be hozzám, és produkáljanak valamit, elhúlnak és bután néznek.

Aztán összeszedik magukat, és bejönnek, hitetlenkedve lapozgatnak, és közben halkán dohognak: szidják a smucig doktor urat, aki sajnálja a pénzt valami újabb és igényesebb lapra. Állítólag – tőlük hallom – mostanában olyan leszbikus akciók és tágra nyitott puncik vannak itt-ott az új folyóiratokban, hogy a fütykösök maguktól sülnek el a láttukon. De tudja mit: hiszem, ha látom. Itt egyelőre én vagyok a király, és aki bejön, annak rám kell kivennie.

És hát éppen ez az.

Ezt a rám-ot én képletesen értem, ezek a sükebókák viszont szó szerint. Kézbe vesznek, lapozgatnak, dűnnyögnek, és közben nézegetik azt a tejszerű üvegfalat, amelyik a szobámat a váróteremtől elválasztja, és amelyen túl jól látható női sziluettek üldögélnek – mert, amint láthatta, a doktor úr egy nőgyógyással közösen bérel rendelőt –, és azon töprengenek, vajon a benti sziluettek is ennyire látszanak-e kintről. Nem mondom nekik persze, hogy igen, mert így is alig merik elővenni – ennyi szégyenlős pasast sehol máshol nem látni, komolyan mondom. Aztán ki gyorsan, ki lassan, ki lihegve, ki dudorászva elvégzi, amit a doktor úr rájuk kimért, de legtöbbször, mivel először, és reméli, utoljára van itt, a végét elügyetlenkedi. Bizony, a pohár helyett felét rám engedi. Ilyenkor legszívesebben elhánynám a lapjaimat. A doktor úr a rendelési idő végén ugyan bejön és letisztogat, de már így is egy kisebbfajta hadsereg ragadt rám az idők során.

Tessék? Hát nem azt kérte, hogy magamról beszéljek? Na nézz oda! S közben meg ingyen nézeget? Akkor el a kezekkel! Kit? Ki az? Ekler Ágost? Hát persze, hogy emlékszem rá. Szinte mindenkire emlékszem. Közepes méret, az átlagosnál kisebb menyenyiség. Csodálkoztam is, mikor hallottam a doktor urat, hogy nemzőképes. Amúgy semmi különös. A szemüvege mindegyre lecsúszott. Mi? Tessék? Hogy nem volt szemüvege? Dehogynem. Tényleg nem? Nahát. Akkor biztosan álcázta magát. Vagy nem tudom. Lehet, hogy nem jól emlékszem. Mindenesetre legalább nem rám nyomta.

Jól van, jól van, lapozzon csak bátran, én türelmes vagyok: a papír sok mindent elbír.

Egy friss hajtasokat burjánzó ráksejt, aki már nem tudott kifejlődni Ágostban, mivel az meghalt (vajon öngyilkosság történt, vagy pedig baleset?, teszi fel a kínzó kérdést a joggal gyanakvó, de még benevolus lector)

(Állókép: orvosi havilapból egy friss hajtasokat burjánzó ráksejt csodálatos képe, háttérben Paks, előtérben egy alacsony villanyszámla, no meg persze a Didaktika)

Hát én nem tudom, kérem: nekem itt annyi dolgom van, hogy örvendek, ha magamra tudok figyelni. Őszintén szólva én azt hallottam, hogy volt valami titokzatos betegsége. Azt is mondták róla, mármint erről a betegségről, meg a pacákról is, hogy gyógyíthatatlan. Igazán kíváncsi volnék rá, mi lehet, illetve lehetett az.

Tudja, mi ráksejtek roppant kíváncsi népség vagyunk, ez belénk van oltva. Tanulni, tanulni, tanulni, mondogatja mindig a menedzsment, ez az előrelépés feltétele. Szeretünk is tanulni, gyorsak vagyunk és ügyesek, és ha megenged ilyen személyes jellegű megjegyzéseket, engem különösen és mindig is érdekelték az orvosi dolgok.

A magunkfajtának nem könnyű az élete: mindig csak a munka, a gyors növekedés, hozni kell a számokat, nincs mese, előírják, és aki nem teljesíti, kirúgják a francba. Úgyhogy még csak reménykednünk sem lehet, hogy valaha is sikerül elmélyednünk a tudomány világában, így innen-onnan csipegetjük össze azt, amit lehet. Szóval tényleg nem tudja, hogy mi az a betegség? Nem? Hát jó. Pedig elmondhatná nekem, nem nehéz a fejem, közöttünk is vannak továbbtanulásra érdemes, felkészült, ahogy a menedzsment mondogatja: jófejű egyedek.

De mivel egyfolytában nőni kell, meg terjeszkedni, bekebelezni, amit lehet, aztán újabb és újabb egységeket nyitni, hogy pörögjön a motor és a forgalom, növekedjék a fogyasztás és fogyasztás, nincs alkalom és idő a tanulásra, és örülünk, ha egyik napról a másikra élünk, meg kitartást tudunk. De így működik a dolog, nyugtat meg ilyenkor a menedzsment, és nincs okunk kételkedni a szavaikban. Mégis, ha lenne rá mód, szívesen kideríteném, miféle titkos kór emésztette a gazdatestet.

Mert most, hogy meghalt, összedőlni látszik a rendszer: azt mondják, válság közeleg – vagy már itt is van? –, de olyan, hogy a gyengébbek mind belepusztulnak. Remélem, én azért megmaradok.

Kotnyél (kábé 8 centiméter hosszú, szürke, műanyag, lapos, felül kerek, alul nyitott, ideges konyhai eszköz), beszélni kezd, de **Kotnyélné** (olyan, mint Kotnyél, csak nőnemű, és szereti a pontosságot) mindegyre közbeszól
(Állókép: Kotnyél és Kotnyélné karöltve sétálnak a főutcán)

Hát szerintem öngyilkosság volt. Vagy nem is. Inkább baleset. De lehet, hogy mégis csak öngyilkosság? Igen, meggyőződésem, hogy öngyilkosság volt. De nem, nem, nem: inkább baleset. Igaz, ha összeszámolom, több sorban mondják azt, hogy öngyilkosság: úgyhogy szerintem is öngyilkosság. Hacsak – természetesen – mégis nem baleset...

Mert képzelje csak el: ott áll ez a szegény ember az út szélén, kezében a faszával, és fickós sugárban hugyozik. A kanyarban feltűnik egy gépkocsi, egy kisteherautó. Hősünk persze – a dramaturgia szabályai szerint – ezt nem veszi észre, mert éppen zenét hallgat ipodról. Még ringatózik is, hogy a drámai feszültség nagyobb legyen. A kocsi meg csak jön-jön, valósággal száguld. Hősünk a zene dallamára lóbálja a hímtagját, és láthatólag nagyon jól elvan! Még egy napszemüveg is takarja a szemét! Hogy a helyzet súlyosabb legyen! Az autó meg jön! Százharminccal még hozzá!

KOTNYÉLNÉ (beleszól): Már bocsássa meg nekem a világ, drágám, igazán nem akarok itt az úr előtt zavarba hozni, és végképp nem akarok beleszólni, de a kisteherautó bizony nem százharminccal, hanem csak százhuszonnyolccal jött!

KOTNYÉL (*oda se figyel*): Igen, szóval jön a kocsí százhuszonnyolccal... és csak jön és jön és jön! És... Várjunk csak. Dehogó százhuszonnyolccal, höhö (*göcögve*). Ugyan már, asszony, pont százharminccal jött az. Szóval képzelje, uram, jön a kisteherautó százharminccal, és az a szerencsétlen Ágost úr meg csak lóbálja... lóbálja... Egyik percben látjuk a hangosan feléje zúduló teherautót, a másikban meg a porba békésen dudorászva o-betűket és végtelenség-jeleket pisilő Ágost urat! És vált a kép, és vált a kép, vágás, vágás, cákk-cákk-cákk!!! És a kocsí már egészen közel van, amikor...

KOTNYÉLNÉ: Bocsánat, kedvesem, de tudod jól, milyen kényes vagyok a pontosságra. Az a kocsí igenis százhuszonnyolccal jött, nem százharminccal, és punktum. Én ezt láttam, és határozottan, mi több, kristálytisztán emlékszem rá!

KOTNYÉL (*vörösen*): Álljál már le, anyjuk, nem látod, hogó sztoriban vagyok, bazmeg? Százharminccal jött, a pocsába bele! Különben sincs semmilyen jelentősége, hogó mennyivel jött!

KOTNYÉLNÉ (*békülekényen*): Szerintem sincs na, csak mondtam. Én ugyanis annak vagyok a híve, hogó ha valamit mesélünk, meséljük pontosan. Csak ennyi. Nem kell egyből felkapni a vizet. Felőlem aztán lehet százharminc is...

KOTNYÉL (*lassan újra beleloallja magát a mesélésbe*): Tehát, csak hogó még drámaibb legyen a helyzet, Ekler úr az utolsó, de tényleg az utolsó, a legeslegutolsó pillanatban oldalra néz, és mit lát, uramisten, mit lát meg ekkor! A kisteherautót! (*ordítva*) A kisteheecert! De elugrani már késő, másodpercek töredéke alatt játszódik le az egész, a rémület látszik a szemén, és ez a rémület, (*hörögve*) ó, ez a rémület ott marad, a pupillájára fényképezve... De itt még nem tartunk, még nincs vége a történetnek, ugyanis a kisteher túlkölni kezd, hahaha, vadul túlköl, tútútúúú, és hangosan és túlkölve száguld, amikor...

KOTNYÉLNÉ (*idegesen, kikérve magának*): Bocsáss meg, fiam, de egyszerűen nem tudom elfogadni azt a százharmincat. Ha egyszer százhuszonnyolc volt, akkor annyival kell mondani. Nem mintha fontos lenne, tudom, ezt megbeszéltük már az előbb. De ha nem tudod rendesen elmesélni, inkább ne meséld... mégiscsak a történet hitelessége forog kockán!

KOTNYÉL (*vérvörösen, üvölt*): Hagyd már abba te hülye kurva, hagyd már abba! Mi a faszért égetsz itt, mi? Nem fontos, hogó mennyivel jött! Nem fontos! Elbaszta és kész! Úgy elbaszta (*mutatja*), mint a taknyot! Jött, túlkölt, amikor... (*belezavarodik*) Ekler úr meg elugrott, vagyis nem ugrott el, csak a rémület... meg a szeme... bassza meg, belezavarodtam! Te, te, most megöllek!

KOTNYÉLNÉ (*sértődötten kitér az útjából*): Jól van na, én csak szóltam. Hát már szólni sem szabad?

Sopotnik Zoltán

Futóüveg

A lelkét fújja (ki) az üvegfúvó.
Az üvegbe bele. Egy másikat.
Idegen, karcsú mezőket. És
valami meghatót egy kapitalista
szigorú tekintetéből. Legalábbis ő
így képzei, ahogy épp a tüdejét
köpi ki.

A forró üveg veszélyes. És az érzés,
ami mögötte van. Átfolyik kézen,
életen. Hogy észre sem veszik. Mély
nyomot hagy. Alig gyógyíthatót.

Veszélyes *üvegemberek*. Távoliak.
A daggerrotípiákon rendezett ráncok.
Vastag szemöldök. Bajusz.
Mesehősök (egy) változó korban.
Minden nap életet adni. Valami
élettelennnek (is). Fárasztó tudomány.
Nehéz lesz tőle a tüdő. Mint a vas.
És hideg. És török.

Őr

Szakállas ember a világitótorony
tetején. Nézi a tengert, ami csak
neki létezik. Háborog. A távolban
párolgó kalózhajó érte jön. Érti.
Kapitánya egy nagy gyerek.
Tragédiára épp ezért fogékony,
akárcsak ő. Remélte, hogy nem
jön utána, de akiért egy egész
család imádkozik, nem bújhat el.
„Nem lehet félbehagyni a családot.”
Már évek óta ott a pakk a háta
mögött, s abban az összes
idézhető mondata. Receptek,
amik átaludtak egy világot. Integet.

Marno János

Nárcisz

viszolyog a gondolattól, amelynek
álmában szállást adott az elméje,
míg ő pizsamájából igyekezett
volna kivetkőzni, vagy korszerűbben
mondva, kibontakozni. Kivetkőzni
manapság önmagából vetkőzik ki
az ember, kibontakozni viszont már
a viseletéből szeret. Nem azért,
mert viszolyog tőle, hanem mert maga
van, és bontakozóban a párja is
vele. Nem tudhatja bizonyossággal.
Elborulhat elméje még korábban.

Bölcs Alfonz[❖]

Ben ssabia eu, mha senhor

A búcsuzáskor, Asszonyom,
már akkor tudtam, hogy soha
örömrre nem lesz több okom,
ha nem látom, mert legjava
Ön minden hölgyeknek, tudom,
akit egy férfi valaha
dicsérhet, és
szépségéhez nincs szó, merész;
s párját lelni a tett kevés.

De ha azt akarja az Úr,
hogy tőlem ily távol legyen,
hűségét kérem zálogul,
mert bánat lesz mindig velem:
hisz úgy, ahogy reám borul,
Párizst se verte szerelem;
s Trisztán lovag
aligha szenvedett olyat,
se bárki, kínjai alatt.

Így állok tehetetlenül,
ha szépségét nem láthatom,
s a baj, ami Önre vetül,
csakis az én szörnyű bajom,
de se Önnel, se egyedül
kötésem fel nem oldhatom.
Nem is teszem;
a halál majd előbb jön el:
megöl Önért a szerelem.

* Alfonso X. el Sabio (X. Alfonz, 1221-1284): Kasztília és León királya, költő, irodalomszervező, szerkesztő; életműve enciklopédikus: történeti, jogi, természettudományi munkássága mellett a népnyelvű ibériai irodalom megteremtője, az udvari költészet első jelentős spanyol szerzője – 420 gallego nyelvű cantiga fűződik nevéhez.

Dénes Király^{❖❖}

Senhor fremosa e de mui loução

Szép úrnőm, Önben sok a jó erény,
kérem, szánjon meg nagy bajomban,
szeretem, hogy magam' se jobban,
a legnagyobb bűnöm ez, s látom én,
kevés felém jósága, Asszonyom,
pedig imádom Önt olyan vakon,

ahogy tudom, és titkok rejtekén
(jobban, mint Brancafrolt szerette
Flores) a szerelmet követve,
de biztosan tudom, hogy Ön kemény,
kevés felém jósága, Asszonyom,
pedig imádom Önt olyan vakon,

ahogy tudom, mert oly vágy az enyém,
mi több, mivel Trisztán imádta
Izoldát; vágyom Önt hiába,
s tudom, hogy számomra nincsen remény:
kevés felém jósága, Asszonyom,
pedig imádom Önt olyan vakon,

ahogy tudom; mint akit két rokon,
a bánat és a téboly átka nyom.

** Dénes Király (Dom Dinis, 1261-1325): portugál király, Bölcs Alfonz unokája, költő, arab és spanyol művek fordítója, nagy műveltségű irodalomszervező, egyetemalapító. Legtöbb költeménye (ahogy a fenti vers is) a trubadureszk miniatúrákat követő a cantiga de amor műfajához tartozik.

Estevan de Guarda^{***}

Com' aveo a Merlin de morrer

Merlin önhatalmától lett halott,
melyet egy asszonynak kezébe tett,
ki cselvetésbe' volt az ügyesebb,
és ugyanilyen pusztulás jutott
Martin Vasqueznek; úgy beszélük,
egy asszony mérge ért szivéig,
mert megmutatta néki, mit tudott.

Ezért a szíve bánatban forog,
s a nő nélkül belé is fúl, lehet,
és majd nem él túl hosszú életet,
de ha látja, attól is összerogy;
és ami leginkább nyomasztja,
hogymint *azt* a hölgy kezébe adta;
így lesz a vég nem épp a megszokott.

Azt mondja, főként azzal lőtt bakot,
hogymint oly dologra tanította meg,
amivel az tud egy olyan helyet,
ahova dugja őt, hogy meghal ott.
Most őt is Merlin sorsa várja;
kiabálhat majd ott bezárva,
a szörnyü véghez nem lesz hátra sok.

Fordította Horváth Viktor

*** Estevan de Guarda (1280 k.-1362 k.): portugál költő, Dénes Király írnoka, majd IV. Alfonz tanácsadója; fennmaradt munkái jellemző műfaja a gúnydal (cantiga de escárnio e maldizer) – a fenti vers a visszafogottabb darabok közé tartozik.



MODULACIÓ



Géczi János

Xonkyli II. - Kínai útinapló

Milyen a tengerrel szemközt ülni? És lehet-e úgy írni, hogy bele nem nézek egyszer sem közben a jókora, vízkék szembe, amely engem közönyösen és kitartóan figyel? Azaz dehogy egykedvű ez a szem, hiszen az alkonyattal együtt mélykékül, s a hajnalal egyetemben válik feketéből rózsaszínes olívaolaj-sárgává, majd búzavirágkéké. És milyen akkor a tenger, amikor félig kitelt a Hold, mégis közönyös, mint akinek nincs magán semmi változtatni valója, s közben hiába locsognak a hullámok, áll a levegő, nem sodródik a víz fölött, nem torlódik fel a partra, a fenyők közé nem préselődik, s izzik belülről az embertest, kívül beborítja az izzadság? Milyen reggel, amikor a napfény elterül a vízen-földön, egyre kisebbek lesznek az árnyfoltok, s a kövek visszatartják pöttyeiket, ne láthassa őket senki, mert a pöttyöknek verőfényben láthatatlanság a sorsuk?

S mindez milyen, ha a tengernek az a neve: Kína?

Számomra Kína korábban nem volt több, mint amit megtudtam róla valaha Cholnoky Jenő veszprémi származású földrajztudóstól, egy-két európai kalandor régebbi keletkezésű úti beszámolóiból és az utazásom előtt elolvasott, Kínát bemutatni hivatott (amúgy: orosz) regényekből. A Jehonola császárnéről szóló (mondjuk úgy: rettenetes) könyvből tudom azt, hogy az európaiakat a múlt század elején vajkuozsennek, laovaj-nak, azaz idegennek mondták jobb esetben, de leginkább jangkujce, azaz idegen ördög volt mindegyik, avagy tapice, nagyorrú. A kínaiak mindig azt látják, amit akarnak: bennem ugyancsak az orromat, ősz szakállamat, a hasamat és a nadrágomból kidudorodó farkamat-tökömet. Nem volt óra, amikor itt vagy ott nem simítanak végig, könnyeden ugyan, de megakadályozhatatlanul.

*

Ugyan a megveszekedett esőcseppek egyike se éri el a földet, mégis az az érzésem, mint ha zivatarban állnék. Apró szemű, sűrű, minden kontúr feloldó, a tárgyak körvonalait magának követelő záporban. Nehézkes a légzés azért, mert szervezetemnek szokatlan a tengerszint felett kétezer méteres magasság, ahol a metropolisz a fennsíkron fekszik. Az esőzés számomra akkor kezdődött, amikor landolt a repülőgép, valahol ötezer méter magasan, s tart heteken át. Némelykor köpenyt húzok, amely pergeti a rám permetező cseppeket, máskor pedig belevetem magamat a ködszerű, de nyúlós masszába s úgy evickélek benne, mint aki tudja, végül belevész. Az autónak, amellyel szállítanak a Kőerdőbe (Shi Lin), a sofőr oldalán zötyög valamely karosszéria-alkatrésze, minden eresztékénél szelel, de a motor hangja egyenletes, s ha szükséges, az ablaktörlőlapátok működésre képesek. A városból kivezető sztráda négy sávós, de ki tudja, meddig. Balra magas növénysovány és betonlapok közé fogott terelősáv határolja, jobbra sűrűn ültetett, ezüst-kéklevelű eukaliptusz-fasor, apró koronájúra formázott akácia, ismeretlen fajú, lelógó, hosszú tűkből egybeszedett pamacsú fenyvek sora váltakozik, s alattuk bokrok, már ha bokroknak nevezhető a csomóban nödögélő díszbanán és a változatos méretű bambuszok. Ciprusok,

kenderpálmák, gyompálmák, datolyák leginkább elegáns, hol pedig csapzott tömege, köztük ormányukat fejükre visszahajtván tisztelgő kőelefántok és hars színű murvafürtök meglepetésszerű színfoltjai. A legszebb, számomra a legszámottevőbb, a minden pillanatban újdonságszámba menő, a váratlan táj: itt is, ott is megszakad a föld, a sík felszín egyetlen vonal mentén megsüllyed, és négy-öt méterrel lejjebb, mintha semmi sem történt volna, tovább folytatódik. Lőszfalak bukkannak egyre másra elő, peremükön bohókásan megdőlő fákkal, vagy üresen. Máshol fél domboldalnyi, kőlapokkal kirakott kőfalak, valamilyen szövettel bevont lejtők bolyhos felületei, élénk színre mázolt, s rajtuk írás, amelyet, mióta csak figyelem, egyre kevésbé vagyok képes írni látni, annál inkább képeknek. Fehéren fekete, sárgán kék, piros, aransárgán vörös, esetleg fekete betűk, némelykor előbukkanva a korábbi megmaradt s visszakopott íráscafatok, de nem sokáig feledkezhetnek beléjük, mert vagy sűrűn váltogatják egymást e mélységes nyugalmat és időtlenséget árasztó felületek, vagy alagútba futunk be (amelynek nem félkör alakú a keresztmetszete, hanem téglalap, csempével burkolt falú-mennyezetű, s több fényfolt is fut rajta, mindig két kocsinnyival előttünk, éppen úgy gyorsulva-lassulva, miként mi magunk az autóban), vagy a kilátást óriásplakátok állják el. Idővel megjelennek a növénygömbök, valamiféle kaméliák, nyerskőfalon repcesárga négy jel, távolabb bambuszkeretekbe foglalt s ezáltal hangsúlyozódó parcellák, majd egyetlen vízi bivaly (életemben az első).

A vízi bivaly kicsi lény, derekamig se ér fel. Akkora, mint a rénszarvas. Azzal is úgy voltam, amikor Svédországban láttam belőlük néhányat, hogy méretezési problémám miatt óriásnak képzeltem hirtelenjében magamat – s nem az állatot kicsinynek. Végtére, az addigi tudásom szerint azok szarvas, illetve bivaly mértékűek...

A házak éppolyan vörösek, mint a föld, amely a mezőgazdasági művelés alá vont részekben többségében nem látszik, mivel fólia borítja, avagy fóliaház alá terítették. Apró, csikyszerű vagy sávokká szerveződő kertecskék jelzik, milyen gondos és intenzív munka folyik rajtuk. Majd, hogy közelebb kerülünk néhány süveghegyhez (meredeken emelkednek és süllyednek, de nem olyan irdatlan magasak, amilyenek látszanak), piros földtarajú mindegyik, rajtuk az üde hajtások kékezüstjével lobogó eukaliptuszok, ligetekben, üstökös fácskák, s a hegyoldalt övekben összetartó teraszok.

Ez lenne a szubtrópus! Vagy már a trópus? – de arra sem jut időm, hogy kimondjam, mert Yangzon csupa csupas téglából épített, egybehajigált házacskái fölött ível el az országút (a barna millió árnyalata az égetett téglákban, cserepekben), majd a közeli rizsföldek (türkizkék-zöld vízből állnak ki az arasznyi szálfüvek) és a rózsaszín virágokkal hajladozó, magasra nőtt leanderek. Első, első, első – sorolom az egymás nyomán előtűnő dolgokat, mígnem elveszi a látványt ismét az alagút, immár félkör keresztmetszetű, s három sávot magába foglaló, sötét lesz minden, a gépkocsi indexelve sühan, holott nem előzünk, első, első, első – apró tó, emeletes koronákat nevelő fákkal, rizsföldekkel körbevetten, csizmában dolgozó parasztok az egyetlen csizmatalpnyi széles gátakon, a parcellák között betonfal és szintkülönbség, kékre mázolt szegélyű, fehér alapon piros betűk! A sztrádán előre jelzik, s angolul, hogy ködös rész következik.

Trópusi esőerdő ez, kétségtelen. S az otthoni kertek dísznövényeit kivéve semmilyen növényt nem ismerek. A hegyormokon fiatal eukaliptuszok – mintha fel lenne kopasztva mind, holott dehogy, ilyen a természetük, ezt az alakot juttatta számukra a terjedelmes fantáziájú teremtő, hogy aztán csúcson egynéhány fémesen csillogó levellet lebegessenek – majd keresztény sír, hatalmas, kék gömböket fuvarozó extraméretű kamionok, teaültetvény plakátja, a laponon címerében álló kukoricás ültetvény. Yi Liang mellett megsüketülök. Elhagynak a hangok.

Magasan járunk. Nagyon. Nehezen lélegzem, kiver az izzadság és képtelen vagyok hosszabb mondatok kimondására avagy elgondolására. A fizető kapu után, a város

felől kopott tricikli fordul elénk, az ügyel-bajjal összehegesztett drótkeretre kopasztott kacsák tömegét kötötték, apró természetű lovak vontak szekerek vonszolódnak keresztül a lépésben közlekedő autók között, s makadámra hajtunk. Reggeli ételszag, nyersen egymásra rakott óriás téglából emelt, deréknál nem magasabb falak, kertészetek (bouganevillea-hajtások leszúrva, rózsák és rózsák), garázstelepre emlékeztető település, fehér, kisméretű kacsák a tócsákban és a szurdokmélyi folyócskák vizén, szövegszalagok a falon, apró levelű, azokat csokorban tartó, bókoló bambusz (elágaznak, magasra nőnek, combnyi vastagok), amelyet ez ideig csupán a Ming-kori szentélyek képein láttam, szellőztető gátak, ereszek, zúgó az ipari telepet határoló folyón, a távoli hegyoldalon nagygömbös-bolyhos erdő húzódik, de a pára gyorsan magába vonja, eltüntet a vonzó látványát.

Más ez a világ, mint amelyet ismerek.

Megállítom a kocsit, a hídház falán fényképezem a vakolatot, amikor lezuhan az eső. A sofőr szaladva hozza utánam az esernyőt, ő maga azonban kiáll alóla. Bőrig ázott, szolgálatkész. Tovább haladtunkban kopár, erodált hegyoldalon emelkedünk, magasodunk, hágunk följebb és följebb, hosszú időn át, s mire eljutunk a légritka, lélegzetet kapkodtató fennsíkra, a látóhatár pereméről eltűnnek a csúcok. Pompás őszibarackerdők, terebélyes szelídgesztenyések, a mandula és a sárgabarack közötti vegyülmények, és pára, vízgőz. A nedves terra rossa és az üdítő zöld sokfélesége váratlan színhatású; azt hiszem, a trópusra egyedülállóan jellemző ez. A fák alacsonyabbak, az őrbódék (henger alakúak, festett, piros sávval övezve) nagyobbak. Katonák, fölügyelők, közel vagyunk a mianmari, a laoszi és a vietnami határhoz.

Keresztfiam, útitársam, fáradhatatlan fütyül. Reggel rátalált a dallamára, azóta el nem enged a hat-nyolc hangból álló történetét.

A hegyoldal csupa rózsák: az a futó, amelynek, vélem, egy példánya nevelkedik a kertemben. Hatalmas, hajlékony ágakat növelve kúszik fel a fák koronájára, s bár elveszi a falomból a fényt, fehér (ebben az esetben az esőpermet miatt rózsaszín pöttyökkel tarkított fehér-sárga), szimpla virágözön adva annak helyére. A falvakban azonban nincs szinte semmi dísznövény; virágzó pedig egy se. Vályogtéglából készült színek, ólak, aklok, rizsszalma-kéve és mindent átható, tücsökszerű hang. Lassú röptű óriás hangyák billegdelnek a levegőben.

A villanyoszlop csúcán nincsenek porcelán szigetelőbábák, a drótok pedig vezetődrót mellett futnak, ahhoz kapcsolják szakaszonként valami élénk színre festett pánttal. A hegycsúcsokon-gerinceken irdatlan távvezetékek, egyik-másik alá akár a Notre Dame székesegyháza is beférne.

Lunan bizzar földmélyéről feljövő akáciák, pisztáciák tornyai fölött ellebegő drótkötélpályán utazunk vissza a parkolóig, alatt egyes fákat teljesen befutott a liánzó s éppen virító futórózsák. A keskeny szakadékokban, egészen barnán, a kőtorok keskeny garatjában az Oroszlán-teremből kiömlő földmélyi patak megcsillan, a falon visszaremlik a korábban messziről megbámult szöveg, amelyet kivéstek és zöld betűkkel formáztak meg, de már oly közel, hogy egészében nem látom. Taoista szerzetes véste tán oda föl (le? – végtére is a hasadék mélyén, az onnan feltáruló barlang torkában szövegel) a mondatot, amelyet az értőek (tömegben állnak előtte) mélyen szántó versként olvasnak. Az itt és ott is szépen formázott, élénkre festett szóképekből összeálló szövegekkel megjegyzett földalatti táj terméivel, cseppköveivel leginkább kertre hasonlít, elegáns, kínai – sosem egyenesen futó, többször megtört irányú – kecses hidai és szép korlátok között futtatott járdái erre utalnak, a hortust idézik. A barlangtermek neve ugyancsak kerti képzeteket kelt. Hogy milyen tökéletes versek lehetnek itt és ott is fel-felírva a vízesés függönye mögött, a barlangfalon, a sókristály fehérségű oszlopon, ugyan érteni nem érhetem, de a környező táj extravagáns pompájából következtetni tudom.

Elhiszem, hogy olyan remek költemények ezek, amelyeket a legjobb régi versek olvas-tán a hozzáillő poéták megálmodni képesek.

A szertesztet szaladó járatok, a hasadékok, amelyek hol vágattá fogynak, hol üreggé terebélyesednek, a tárnák, szakadékok, zezugosan kanyargó, szétváló, majd összetalál-kozó vágatok felületét, mert a kínaiak talán nem találják eléggé változatosnak, végtére is csupa fényes és lágy vajsima felszínű cseppkő, százfajta színárnyalatú reflektorfényvel világítják meg, olyan harsány neonfényekkel, amelyek a pekingi és xiani olcsó szállodá-ink reklámjaira irányítják vissza képzeitemet. A csupas, természetes, a barlangötétben éppen hogy csak megtapasztalható színű felületek inkább vonzanak: a mennyezetről aláereszkedő kőlebernyegek, irdatlan elefántfülek, nehézkesen hullámzó szikladrapé-riák miatt olyannak érzem magam, mintha túlnövesztett frottírkendőbe bugyoláltak volna be s annak természetes bolyhai között barangolnék, párában és verejtékben.

A kőerdőbe vezető, elhagyott, forgalomtól mentes sztráda mellett hosszú csüdű, tarka tollú bankivatyúk kaparásznak. Bivalyokat terel a szalmakalapos férfi, a hegyte-tőt kínai bölcs-szakállú, de fauntekintetű kecskéjé rajja kopasztja. A művelt teraszokon sereg köbméteres kőtojások, kőoszlopok, játékosan szertesztortan, meditációra készte-tően. Ázsiai a táj. Nincs benne se piros, se sárga terjedelmes folt, nem jár erre senki, aki ceruzájával ilyenné színezte volna. Az izgatott színek mértékkel fordulnak elő. S a letarolt dombokon kontúros pecsét, az egykori dülők zöld fűvel beszótt, amúgy nem nagy, hiszen egyetlen ember súlyát, a hőségben minden izmától, zsírjától megfosztott, sovány rizstermelő paraszt tömegét éppen csak elbíró, kiemelkedő gátjai: azokra a tró-pusi fákra emlékeztetnek, amelyeknek a kérgén megmarad s pikkelyszerű mintázatot képez a lehullott levelek nyoma.

Lunan féktelen vidékének leglátogatottabbja, a világ bizonyos szempontból (ha a tájat kertként látom) méltán leglátványosabb (és legpénzesebb) helye Shilin település körerdeje. Mondják, 270 millió évvel korábban, a Perm-ben, tó terült el itt, amelynek kiszáradó, vastag üledékű medrét földmozgások törték darabokra, emelte meg, süllyesztette el, s hogy kaotikus állapotot teremtett, magára is hagyta azt. Az eső és az erózió a 20-30 méter magas mészkőlapokból hasábokat, tömböket, oszlopokat, átfúrt, kilyukasztott, szétlyukadt kődarabokat formázott, s a helyet az itt élők, a nyil-ván taoista és konfuciánus lakók amorf szobrokat bemutató parknak, még inkább kertben épült kőerdőnek kezdték látni. Ha a föld alatti világ olyannak tűnt, mint egy monstre frottírtörölközőből képzett cső belseje, vagy még inkább a tehéngyomornak az a része, ahol a szájrétű és az oltó egymástól elválik, a sokrekeszű, a cellákat lebenyek-vel elválasztó gyomorfalból egyébként ezért készítik a legjobb pacalpörköltöt, akkor Shilin körerdeje ennek az ellentettje. A hegységnyivé növekedett nedvszívó törlőken-dőt, a felhasított tehénbendőt kifordította valamelyik ázsiai istenség, és megcsinálta a kőerdőt – ki tudja, milyen magasban, de hogy tropikus karakterű, buján kusza tájon, az kétségtelen.

A barlangban szüntelenül zuhog a földmélyi, ásványi sóktól kesernyés eső, a kő-erdőben az égi áldás nemhogy elmaradt, de kiderül az idő. Az ég Yunnan nevére, ami annyit jelent, 'párás vidék', rácsfol.

*

Vasárnap reggel ébred a város: a taxiban vezeték nélküli hálózatot érzékel a kompu-terem. Kína nem örvendeztet meg a netre való felkapcsolódás lehetőségeivel, annak ellenére, hogy lakói bőséggel ellátottak elektronikai cikkekkel. Egyedül (majdnem egyedül) suhanunk a főúton, itt-ott kerékpárosok, esőköpenybe burkolt kismotorosok (a köpenyen rés nyílik a visszapillantó tükör számára; elől átlátszó, hogy a reflektor

fényét átengedje, fényvédő rétegű szemellenzős, s a gyermeknek, aki esetleg ott áll a sofőrök mögött, szemmagasságában ugyancsak kitekintő lyuk), rendőrök (segédmotorkerékpárral, amelynek hátsó sárhányójára rúdra erősített kék villogót szereltek; s úgy tűnik, mintha mindenki most tanulna vezetni), a járdák szélére pedig, ahová azonban már nem ér el a buszokban utazók köpete, kezdenek kihurcolkodni a mozgó ételárusok. Unalmas az ég, méltóan hirdeti továbbra is a szüntelen párába rejtőző szürke tartomány sajátosságát, a ködbe burkoltságot.

Sorra veszem, hogy magam is lássam a feliratokat. Kunmingban – Pekinggel és Xiannal ellentétben – nagyszámú az óriásplakát. Pekingben pusztán a lebontásra ítélt területeket, illetve az üresedő grundokat fedték el műanyagra festett óriásképekkel. Meglehetősen itt is ez van – akkor viszont sokkal több az épületbontás. Áruházi reklámok, érdekes helyszínek tudósításai az utak mentén, kalligrafált, egyszerűnek-egyedinek látzó írásjelekkel. A házfalakon graffiti nincs, se a kicsi boltok bádoggal, ablakain, fából készült ablakszárnyain. A kőfalak, szabad felületek olyanok maradnak, amilyeneknek készültek – nyers, megmunkálatlan anyagúnak. A legdíszesebb felületek, szemmagasságtól az első emelet aljáig, végtelen sávban futnak együtt az elhaladó autókkal. S itt, e tartományban, ahol a legtöbb nemzetiségi csoport él, minden mandarin nyelven, s minden csupán néhány jellel.

A külváros irányába haladva (ámbar a több millió lakosú településben nagyon-nagyon sok a külváros) alacsonyabbakká válnak, földhöz lapulnak a házak, de képviláguk változatlan. Fák, fák és fák, derékig fehérre meszelt törzsű platánok, valami, ez idő szerint virágzásba kezdő, sárga trombitákat nevelgető akácia, a csepegtető levelű Ficusok, sok-sok F. benjaminia, mintha egy otthoni virágkereskedésbe tévedtem volna be. Tenyeres levelű Facia-félék, monstruózus ágásokban mindenféle furcsa levelű páfrány, és miként otthon, az innen is elmaradhatatlan babérmeggyek. Előző nap figyeltem föl arra, holott a taoista szentélyekben régebben is láttam, a jelesebb fáknak nem csupán a nevét írják föl egy bádogtáblácskára (domborított nyomással, rekeszszománcozva), ráadásul latinul, botanikailag egzaktul, megkönnyítve számomra a tájékozódást-értelmezést, de feljegyzik a növény életkorát is. Kunmingi első napomon, a meglátogatott tavacska mellett a felvigyázó szentélyt kajsziültetvények vették körül, még a bonsai-ok is sárgabarackokból sorjáltak – egy teljes hadsereg –, s termő gyümölcsfák voltak, ámbar mindegyikük legalább 350 évesnek mondatott.

Kutyák lófrálnak: kicsik, kínai szemmel látva őket amolyan vágósúlyban lévő. Pecsenyekutyák. A Dian-tó északi partján fekvő parkban, amelybe érkezünk, azonban egyetlen eb sincs. A helyiek tájcsiznak, az idősebb, kékselyembe öltözött hölgy karddal kezében végzi elegánsan a pantomimesnek tűnő mozgást, a sertehajú, marcona képű, ejtett vállú vénember pedig a keleti harci művészethez feltehetően hozzátartozó félelemkeltő grimaszokat produkál. A Daguan pavilon környéke tele középkori és idős testmozgatókkal.

Kávét keresek – hiába. Kínában kevesen (avagy csak a senkik) kávéznak, s ha valahol adnak koffeintartalmú italt, olyanszerűen híg az, mint a szakszerűtlenül elkészített tea. S amíg a jobb tea stampedlányi, a kávé két, két és féldecinyi. Elered az eső, a lótuszleveleken pocakos vízgyöngyök gyülekeznek és békaszemként ragyognak. Hosszú és keskeny, fedett motoros hajó visz a nyílt vízre, benne két sorban, rizsszalmából font székecskék, azokra ülünk, mi európaiak és a helyiek, s mert a hajótest mély és a tó felszíne szemmagasságban, elkerekedett szemmel bámuljuk a szakadó esőt, a bugyborékoló tófelszínt, az egyre-másra különböző irányból érkező kicsi-nagy hullámokat, ebből a nézetből, ilyen szemszögből nem láttam még sose. Teljes óráig nyúlik ez a mulatság, azonban egyetlen kínai dzsunkát nem lehet fölhalálni, pedig reméltem, hogy találkozom majd bambuszárbcos, szögletes vászonvitorlás hajóval.

A város fölébred. Az emeletmagasban húzódó sztrádák alatt megbúvó útlabirintusban kanyargunk, fokozhatatlan hangzavarban és tömegben. A Nyugati-hegyre igyekszünk, abba a rododendronokkal és magnóliákkal teli parkba, amelyet *Alvó szépség hegynek* neveznek: a városlakók képesek belelátni a hegybe a vízpartra fekvő, haját a tó vizébe lógató leányt. (Ami persze nem park, hanem parkok és szentélyek, pavilonok, a négy világtájt képviselő aranyozott, kék hajú Buddhák, sztúpák, kanyargós utak és erdők és paloták együttese.) Hegy, tó, szakadék, erdő, mind-mind jelentőségteljes nevet visel errefelé, és szimbolikus értelműek.

A járműre a felettünk elvezető úton robogó tehergépkocsi kádnyi vizet fröcsköl, sofőrünk ugyancsak összerenzen a váratlan eseménytől. A monstruózus tartóoszlopok egyike tövénél lavórba rakott tűznél szárítgatják magukat a helyi széplányok, tőlük nem távol, a betonfalon, mintha kakasülőn, egyetlen férfi, sarkára ültetvén fenekét, guggol és egyensúlyoz, elmerülten olvassa lepedőnyi újságját.

A tó partjáról meredeken szalad az égnek a hegy, van ötszáz méter, amilyen magasba jut, így aztán a csúcsa 2500 m körül karistolja a páraszürke eget. De az ég többnyire leereszkedik a tóig, részletek láthatóak csupán a vidékből, s az is foszlányosan. Autónkat elhagyva, a tömeges turizmust kiszolgáló, sok kocsiból álló minibusz-szerelvényvel kapaszkodunk a hegy taoista szentélykerülete felé. A 18. századi épület és kert együttese, írja is mindenféle turistavezető könyv, nehéz munkával hetven év alatt készült el, hiszen a szinte függőleges sziklafalat kellett a szerzeteseknek megmunkálni – többnyire kötelekről alálógva, hogy létrehozassák szívük-lelkük vágját, a *Sárkánykaput*. Nem más ez, mint a hegy függőleges falán futó lépcsősorok, bevéselt barlangok, sziklákra ültetett pavilonok, kiszögelések és a hegyoldalt beszövő növényzet együttese, s ahol csak lehet, a tanulás és a jóság isteneinek szobrai állnak kísérelőkkel körbevéve, a hívők számára az azonosítást megkönnyítendő, sajátos attribútumaik sokaságával ellátottan. A tériszonyt kiváltó hegyoldalról a városban nem tudok gyönyörködni, a várost és a mélyben húzódó *Dian-tavat* a maga negyven kilométeres hosszában többnyire csak sejtem, de a hirtelenjében keletkező tériszonyom miatt nem érzékelem.

A buddhista szerzetes alapította szentélyt Guanyinnak, a könyörületesség istennőjének szentelték, valamikor a 14. század elején. Amíg máshol nem, itt valóban virágoznak a kaméliák, ezek a teacerje-rokon növények, amelyeket áhítatosan szemlél és óv minden kínai. A Taihua Si fölött, félóránnyira egy 14. századi mongol herceg nyári palotájának maradványai találhatóak: ma ugyancsak taoista kegyhely, de a kilométerre fölötté álló templom már megint csak buddhista. Ugyanazt a kertté alakított hegyet (hegyhez illesztett kertet) több vallás használja. Mondják, nem csak a határterületnek számító, soknemzetiségű Yunnan tartományra s központjára, a legnyugalmasabb kínai városnak hírelt Kunmingra jellemző a vallási és filozófiai tolerancia. (Tény, hogy az örök tavasz városának nevezett metropoliszban sokféle buddhisták, köztük a zent követők, moszlimok, a pragmatista taoizmus és a konfucianizmus hívei férnek meg a keresztényekkel, köztük a nesztóriánusokkal és persze mindenféle természeti vallást gyakorló kis csoport tagjaival.)

Ebéd után skanzenbe térnék, a körzet nemzetiségeinek tárgyi kultúráját mutatják itt be. Pénz hiányában nem tudunk bemenni, hát báméskodunk – azt a mangrove-erdőt utánozó betonépítményt, amelyre liánnövényeket futtatva imitálják a fát, majd bakkávét keresve befordulunk a több emeletes, de kihalt étterembe. Csitri lánykák, komolyka fiatalurak a pincérek, de mihelyst meglátnak minket, az orrunkra mutogatva vihogva vonulnak a sarokba, illetve kiszaladnak a teremből. Percekbe kerül, mígnem szóba áll valaki is velünk, s annál is hosszabb időbe, hogy felvegyék a megrendelést, és kávé hiányában kiszolgáljanak teával.

Az esti esős séta végén, egyik hotel előtt az *Alvó szépség hegy* alapján megmintázott alvó szépséget fedezek fel, fehérmárványból, s mint Rómában a korakeresztény mártír, a lefejezett Cecília kora klasszicista stílusú szobra fekszik a sötétben.

Reggel szárazok az utcák: a hetedik emelet kék ablakának résén lepillantva nem látok tócsákat, nem vonja be vízréteg a tárgyakat, a burkolatkövek fakók. Az égbolt reménytelenül szürke. Az útkereszteződésben, hiába reggel hét az óra, megbecsülhetetlen létszámú tömeg várakozik a villanyrendőrök előtt, s a zebrák pereménél sárga mellényes, piros zászlós asszonyok őrködnek a közlekedés rendjére, s mutatják, ami amúgy is látható, ha zöldre, ha pirosra vált a jelzőlámpa, és reménytelenül hadakoznak a renitensekkel. A kerek ablak zöld fényében a helyi reklámokról ismerhető, el- és feltűnő pálcikákon előrelépegető zöld emberke, a sárgában és a pirosban a fényen kívül semmi egyéb. A kereszteződéstől nem messze fedett, de oldalak nélküli alkalmatosság alatt fiatalúr rendőr kuporog, az asztalkán, amelyre könyököl, botra erősített villogó lámpa. A forgalmat ellenőrzi és uralja.

Mindeddig nem sikerült felderíteni, az egyidejűleg épülő és egyidejűleg hotelként, valószínűleg garnizálóként ugyancsak funkcionáló szállásunk miként pozicionált a nagyvárosban. A tegnap 5 yüanért vásárolt térképen kizárólag kínai nyelven szerepelnek az utcanévek, mindent összevetve számomra menten hatalmas képverssé válik, mihelyst kinyitom, gondolkodom is rajta, otthon majd melyik szabad falfelületre rajz-szegezem, hogy meditatálhassak arról, e metropolisz melyik vidékét laktam, s melyikben kószáltam taxival avagy gyalogosan. A város irdatlan méretű: a magyar útikönyv szerint kétmillióan, az angol szerint négyen, a helyiek szerint már tizenkét millióan lakják. A szálló, ha nem is a város peremén áll, de a központ csak hosszas buszozással, leginkább azonban taxival közelíthető meg, jó húsz perc az út.

Vacsorahely után kutatva tegnap egyetlen angol étlapú kifőzdét, kocsmát, éttermet, szállót stb. sem találva végezetül fényképek nyomán választjuk ki az ételeket, s amelyet el akartam kerülni, ismét nem sikerült. Az errefelé készített szecsuáni ízlésű ételek mindegyike paprikaváltozatok tömegétől gazdag, csípős ízek variációit tartalmazza. Paprika egészben, nyersen és szárítva darabolva, porítva, olajkivonatként, kenőcsként és pasztaként, sárgán, pirosan avagy barnán, csípősen, extrán csípősen és enyhén. A bélrendszerem minden nap kétszer felmondta a szolgálatot, s nem hajlandó semmi erőset magában tartani. Ezért kerülném a (Szecsuánba amúgy jó, ha száz éve került paprikás, azaz) chilis ételeket, de most sem sikerül. Hatalmas levelekbe káposztaként csomagolt ragacsos (de kitűnő) rizsfalatkáék, illatos-erős főszerek garmadával preparált darált húshoz hasonlatos, rizspalacsintába tetszőleges módon betekerendő étek, mogyorós-szezámos-chilis, rizslisztben előre süttött húslapocskákkal átpirított pecsenye került az asztalra, rizzsel, rántással leöntött sült krumplival és az elmaradhatatlan zöld teával együtt. Édes ízekre vágyom, lágy, harmonikus íz kombinációkra, hiába.

Később, hazafelé siettemben pillantom meg a fehérmárvány női szobrot, amelynek alaposabb megfigyelése korábban nem állt módomban, túl azon, hogy felvillant bennem a római emlékkép. Szinte ezzel egy időben azt is megállapíthattam, hogy a pénzügyi központban vagyok, mert rátalálok ama bankra, ahol az első kunmingi napon a dollárt (többszörös ellenőrzésen is átesve, megfontolt ügykezelés eredményeként) yüanná változtatta (hatalmas munkabérért) a bank üveglak mögé zárt, velem csak mikrofonon keresztül kommunikáló ügyintézőnője.

A szállás közelében leginkább bankok, apró üzletek, mosodák, kifőzdék sorjázna és egy-két óriási bevásárlóközpont áll. S egy kínai ízekre áttért KFC. Hogy a nagyobb utcáktól távolabb – arról egyetlen egyszer szereztem csupán tapasztalatot. Óvatlanul befordulva félig kész hotel (amelynek egyik liftjét hol olcsó bútorok, hol nylonzsákokba rakott építkezési anyagok szállítására használják, a másikat pedig, amellyel a

szállóvendégek utaznak, pozdorjából préselt lemezek borították belülről, de hogy miért, az nem derülhetett ki) mögötti mellékutcába, a pekingi hutongokhoz hasonló telepre sodródtam: a szűk köz hosszában nyitott betoncsatornában folyt a zsíros-bűzös szennylé, s akik életébe beléptem, az utcát is lakótérnek tekintő családokéba, rejtve bár, de kutakodó tekintettel követték mozdulataimat. Azt is, ha a helyben vásárolt zsebkendőbe fújtam az orromat, azt is, ha elrökönyödtem a lábközben kihalított nadrágú gyermekek miatt. A gyermekek között mindig föltűnést okoz sok európai sajátosságom, például a teljes arcomat befedő szőr, a kék szem, az orrom, a bőrszínem, és leginkább a testméretem. Itt, e filigrán népség körében ugyancsak magasnak számíthatok. S a felnőttek is, ha tehetik, hozzám érnek, megragadják szőrös karomat, áhítozva tapogatják enyhén kidudorodó hasamat, megérintik orromat, s nem egyszer, ha észreveszem, szólnak hozzám, a testemhez egészen közel férköző idegent a társuk, velem együtt, máris lefényképezi.

Yunnan tartomány, s benne Kunming Kína délnyugati határánál található. Vietnam, Laosz és Mianmar (azaz Burma) a szomszédja, s kis részben Tibeté. Olyan magasan is fekszik többnyire, mint ezen országok, s földrajzi helyzetét tekintve déli sávja hiába szubtrópus, a magasság miatt hűvösebb, s talán esősebb is. Május lévén, az időjárás a szárazabb szakaszában jár. E tartományban ered Ázsia három nagyobb folyója – a Jangce, a Mekong és a Salween –, s érteni vélem, mitől oly bővizűek. Az útikönyvek által egységesen meghatározhatatlan méretű lakosságú Kunmingot sok nemzetiség lakja, hiszen maga a tartomány a kínai nemzetiségi kisebbségek egyharmadának az otthona, de hogy hányan is élnek itt, e helyiek szerint békés kisvárosban, sosem tudom meg. A bejelentetlen lakóhelyűek száma ismeretlen.

A város nyitottságára és régtől eredő kozmopolitizmusára utal, hogy egykor a déli selyemút végállomása lehetett. (Úgy látom, hogy kínai utazásom nagyobb része a Selyemutat követi. Xi'an, hová a világhírre egy-két évtized alatt szert tevő, föld alá temetett agyaghadserg miatt utazom, még a hónap legelején két éjszakára, a selyemút északi végpontja. Da li, ahová az út végén érkezem, ugyancsak állomása a kereskedelmi útvonalnak. S e város hírneve növekszik attól is, hogy a közeli császárvárost a turisták számára látogathatóvá tették.) Yunnant a stratégiaileg fontosnak bizonyuló, Indiáig elvezető, híresen veszélyes serpentin köti össze Burmával, Vietnám felé pedig trópusi erdőkön, függőhidakon keresztülvivő keskenyvágányú vonatszerelvényvel lehet innen eljutni. A városban néhányszor átkeltem a villamossínnél keskenyebb nyomtávú síneken, megfordultam a pályaudvar előtt, s mindannyiszor elcsodálkoztam azon, mind ezek, magyar hagyományaim értelmében, mennyire kisvárosiasak, mennyire nem azonosítom általuk a kínai világvárost.

A kettős tetős Jin Dian, azaz az *Arany palota* a város északkeleti szélén hirtelen magasodó hegyen emelkedik. Órákon keresztül igyekszem felé, s mikorra végre elérek hozzá, kultúrpark, felvonópálya, kirándulóhely és parkerdő sora állja utamat, s mindenhol a hétköznap ellenére nyüzsgő tömeg fogad, s a maga módján engedi (vagy sem) a mozgást. S bár nem a Quingek ellen fellázadni merészülő tábornok, Wu Sangui nyári tartózkodási helyének a szentélyébe készülök, a tömeg akarata szerint már ott körözök, mint tekintet a mondat fölött, idézőjelek a *locus* elején és hátulján, az emlékhelyen, s csak titkon reménykedek abban, hogy végül talán a szomszéd hegyen álló másik taoista építménybe, a város ötszáz éves harangtornyát őrző építménybe is eljuthatok. A hegy lábánál, s ezért áldom a magába befogadó, önállósodni nem engedő tömeget, olyan kertészeti bemutató fogadott, olyan, a különböző teaféléket eredményező ültetvényeket láttam, amely reprezentálja a helyi teaváltozatokat. A drótkötélpályán följutva a hegy közepén pedig oly botanikus kertet, üvegházakat, kamélaültetvényeket vehettem szemügyre, mire a több épületet is tartalmazó szentélykertet megközelítem, amelyeket

nem lett volna érdemes elmulasztani: lepusztultak, mint otthon a vurstlik. Mindent megnézek, amit lehet: az izlandi mák színpompás ágyását, a japánok ültette nemzeti bemutatókeretet, az 1998-as kertészeti expo kiállítótereit, a farktollat hullatott pávakakasokat, bonsai-okat, a kertkultúrát bemutató metszetkiállítást, az ismeretlen kínai zöldségeket.

A bronzból készült, égett faként elfeketedett pavilon egy hagyományosan megépített, nagy becsületben tartott, ezért formahű kínai kert közepén áll – nem is egy, hanem több példányban. Ez, be kell vallani, megzavar: meglehet, a kínai kertekben szerep jut az ismétlésekkel keltett hangsúlyoknak, a növények is gyakran csoportokban, az azonos kövek is látszólagos rendezetlen, de több elemből szervezett halmokban, s az építmények valamiféle titkos, de megtapasztalhatóan harmonikus rendben állnak, de az, hogy egyetlen pavilon több másolatban is létezzék, elképeszt.

Van ebben az egyes és többes szám határát feszegető ügyben valami kétségbeejtő.

Amint abban a baktriai tévében is, amely megrendítő nyugalommal tűri, hogy megmásszák s a két púpja közébe üljenek mindazok, akik véle fényképezkedni vágyanak. Mára ha félezer egyed él e tevefajból, amelyek egyedei egykor Kína sivatagait járták, szállították terhüket a kereskedelmi csomópontok között, mígnem turistalátványossággá változtak.

Zöldség mindenhol. A zöldségből bőség van. Amikor, már az első itt töltött nap végén, a néhány kilométerre fekvő falvacskában, ahol zsibbasztó szecsuanborsos kakaspörköltet érkezünk elfogyasztani, a vendéglátók beternelnek a döngölt földpadlós kamrába, hogy válogassunk megfelelő zöldségeket a húshoz, érzem, kétségbeejtően gazdag és regisztrálhatatlan a zöldből az ajánlat. Máskor pedig – az expón – akkurátusan megszerkesztett, zöldségekből kirakott Bagua-ábrára bukkanok, amelynek a közepét alkotó yin-yang szimbólumot a trigramokból képzett nyolc gua fogja körül, s bennük a kozmosz valamennyi törvénye szimbolizált. Valami ilyesmi érzékelhető abban a szín-, illat-, íz-, alak-változatokat nyújtó zöldségvilágban is, amelyet a vendégei számára szünettelen felajánl, keresse meg a pillanatának legmegfelelőbb összeállítást minden látogató magamagának, bármelyik kínai fogadás. Sulyom, rücskös-bordás felületű keserű uborka, a mi fürtös uborkánkhoz hasonló, de méretesebb uborka, a patisonra emlékeztető, de annál némileg testesebb, zöld és bibircsókös tök, két végén elkeskenyedő, majd kihegyesedő, sárga édesburgonya, levélzöldségek garmadája, retek- és káposztafélék, csípős és mentás levelek-gyökerek-gumók, változatos száraz- és újhagymák, a vörös- és fokhagyma közti édes, kámforos, szúrós és meghatározhatatlan szagúak, bűzűek, illatúak és káprázatos formájúak-színűek-testűek.

A piacon leginkább a gyümölcsök látványa ragad magával. Egyik nap, túl a hetedik századi buddhista kolostoron, a városközpont egykori moszlim negyedéből megmaradt piacon ténferegve számócafa termésére bukkanok. Cseresznyenagyságú, mélybordó, kemény hártáival beborított gömbök, amelyek felszínét eperre jellemző nagyságú apró magvak borítják el. Mintha rubinmorzsába hempergették volna az ugyan édes, de erősen savas, némileg fanyar, tejüveg-állagú húsát kínáló gyümölcsöt. A Schuncheng Jie, a régi utcácska egykori házaiból semmi nem maradt, szomorkodik kínai származású kísérom, akinek családja egykor errefelé lakott egy természetesebb udvarházban, nincs se mecset, se forrás, se park, csak kifőzdék, a járdára kitepedett éttermek és a székek között a tülekedésbe belefeledkezett, a tömeg sodrása ellenére is saját utat jární képes járókelők. Heves illatú ételeket főznek erre, s a korábbi tapasztalataimnak el-lentmondóan, a helyszín arab eredetére utalva, sziruaptól és méztől édes süteményeket és gyümölcsitalokat is látok. A hal-, madár- és virágpiac sikátoraiban megfajthetetlen funkciójú használati és dísz tárgyak, limlomok és elképesztő forgatag. A bűz, amely a nyilvános illemhelyről terjeng, s amelyben a pekingi éjszakai piac szagára is ráismerem,

nem egyéb szalmiákszeszénél, senkinek nem okoz problémát, még kevésbé az, hogy egyetlen mozdulattal markolnak az árusok a szemébe és a vevőknek felajánlott árujukba: cukorkákba, aszalványokba, igazgyöngybe, jáde-ékszerekbe és azokba a természetes jutazsákokba, amelyek megnyitott szájából ginseng-gyökeret vagy egyéb ételelixírt emelnek ki. S a teafüvet is ilyesmi sokat tapasztalt markokkal emelgetik és morzsolják, s vegyítik a szikkasztott jázmin-, rózsza- és krizantémszirmokat. Látok préselt fekete, vörös és zöld teát is – többnyire korongokban, kisebb malomkő-nagyságú tömbökbe préselve állnak.

Nézem a tegnapi fényképeimet a piacról, rágcásalom a szamócafa fanyar ékszereit, cuccaim nagyobb részét a hotelben hagyom, a szükséges holmimat pedig összepakoltam: délben indul a repülőgép Xishuangbanna szubtropikus városába, a gumifákhoz, a cukornádhoz, az elefántokhoz, kígyókhoz és tigrisekhez. A város Mianmar és Laosz Kínával közös határán terül el, közel esik Vietnámhoz, s ami vonz benne, hogy legendásan gazdag az élővilága. S itt van az egyik legnagyobb, trópusi fajokat egybegyűjtő botanikus kert. A kínai madárvilág fajainak egyharmada errefelé él, nyilván alig fogok közülük bármit is látni. A világ dísznövényeinek ötöde, mondják, Yunnan tartományból származik – el is hiszem, ha csak a bambuszokra, kaméliákra, broméliákra és mindenféle papagájszerű virágra emlékezem –, s nem kétséges, hogy ezek többségét az elmúlt napokban testközelből megfigyelhettem, megszagolhattam, -nézhettem, -tapinthatam, -ízlelhettem. A yunnani emberek zöldségtermesztői, kertészeti és parkkultúrája magas, s a közösségi életterük is e munkálatokhoz és helyszínekhez kötődik.

Tegnap dai eredetű ételt ebédeltem – mintegy így készítette elő vendéglátóm a kirándulást. A dai-ok Xishuangbanna trópusi erdeiben élnek, ma többnyire Kína szomszédos országaiban. Ők azok, akik a rizst bambuszszárba tömködve gőzölik, avagy kivájt ananászba, az édes-savas aromájú lédús gyümölcshússal elvegyítve főzik meg. Az általam elfogyasztott ételkülönlegességben a fán termelt fekete eperszemek is felbukkantak. Annak az epernek a gyümölcseit szemelgettem, amelynek levelén nőnek fel a selyemhernyók – mondom is, hogy ételközösséget vállalok így a selyemlepkék lárváival. (A lepkékkel nem: azok már nem táplálkoznak.)

Xishuangbanna a tea természetes termőhelye, s ennek megfelelően az ősi teatermesztés és -fogyasztás is hozzá kötődik. A Laosz, Vietnám és Yunnan tartomány közötti területen emelkedik az a hat magaslat, amelyeket, eltérő sajátosságaik okán, a 18. századtól a hat nagy teahegynek neveztek el, s bár mára a híres teatermelő helyek száma ennél több, az emléküik nem kopott el. E hat helyről származó teákat együttesen hegyi puerh teaként terjesztették el és tették ismertté a hongkongi teát kedvelő inyencek. A hagyomány szerint a 7-8. században erre a területre vándorolt bulang népcsoport kezdte a vad teafák kultúrába bevonását azzal, hogy saját maguk részére leveleket szárítottak, majd a száradás közben végső ízűkhöz-illatukhoz jutó szárítmánnyal kereskedtek. Ma is élnek még ezek az ősi teafák, ezeket is megnézni érkezem. Némely egyed nemhogy több száz, de akár 2500 éves is lehet, amelyek utódait ma ültetvényeken, klónozva gondozzák. E fák némelyikéhez készülök most. Ezek teáját kóstolnám, ha már – a repülőgépjáratokat kivéve – nem ihatok bort, hiszen erre, miként a kávé, kellően nem ismert ital. (Bor, már ami fellelhető, az nem kínai. Ezzel szemben a pálinkákat is sokszor bornak nevezik. A szilvabor sem egyéb, mint híg szilvapálinka.)

Xishuangbanna hőséggel fogad és párával. Lehajigálom könnyített csomagomat, újra megtanulok lélegezni a hirtelen talált légkondicionált szállodában, harapnivalóért megy a társaság, keressük a helyi ízeiket, majd rohanunk a Mekonghoz. A sok-sok kanyaros folyó feltűnt a repülőgépről is, szabályos görbületeivel, váltakozó szélességével, iszapos színével, galériaerdőjével egyetemben. Hogy a gyorsan közlekedő gumitutajra ülök és vitetem magam az árnak segítő motorral, ismerősként ellenőrzöm

a folyót, amely nem is sejteti még, hogy a következő országban folyammá terebélyesedik. Bambuszligeteket, a meredek hegyek teraszain keskenyen húzódó, egymás fölé épülő teaültetvényeket, banáncsoportokat látni, s a folyóparton homokpadokat, kikötésre alkalmas kis földnyelveket, kibukkanó sziklákat veszek egyre másra szemügyre, mindegyiken úgy nevelkednek a számomra ismeretlen, a folyó váltakozó szintje, a sodrás és a viharok által szorongatott növények, mintha bonsai szereplői volnának. Ez az első, kétség nincs, trópus, ahol életemben járok. A kabócák akkora zajt csapnak, mint egy seregélyraj, a csónak motorzaját is felülműlják. Amikor kikötünk, egy tanya közelében, az eddig természetes közegükben sosem látott növényeket vehetem szemügyre, mindenekelőtt a cseresznyefa-termetű citrusféle nyugőz le, amelyen futball-labda méretű zöld, kopott héjú termések függeszkednek.

Vacsorára a piac mindenféle gyümölcse közül kerül néhány, azonban nincs rájuk szavam. Az egyik akkora, mint a kemencében sült parasztkenyér, a felszíne tüskés, s hogy kettévágják, gumilé csorog a torzsájából. Amúgy savanykás és sokféle zamatú. A másik azonban romlott sajt-ként bűdös, ennek oka a magas fehérjetartalom, de az íze édes, az állaga pedig krémes. Túl ezen helyi apró és sárga mangó, süttőkészerűen sárga és édes, kemény héjú, tojásnagy valami, lila körtécske, és egy csirimoja-szerű, de annál kisebb, zöld toboz.

Rácz L. Péter

Irány dél, dél-kelet

Velikić és Lăzărescu

Dragan Velikić, *Orosz ablak. omnibuszregény*
(„Geopen regénytár”)
Fordította: Bognár Antal
Budapest, Geopen Könyvkiadó, 2009.
314 oldal, 2990 Ft

Florin Lăzărescu, *Mennyből a küldött*
(„Geopen regénytár”)
Fordította: Vincze Ferenc
Budapest, Geopen Könyvkiadó, 2009.
187 oldal, 2690 Ft

A szórakoztató irodalom területén vitán felül az angolból fordított regények uralják a magyar könyvpiacot, de úgy érzem, a szépirodalom terén már nincs meg az a korábban sokat hangoztatott alulreprezentáltság, amelyet egyes irodalmárok a környező országok irodalmának, fordításának hazai jelenléte kapcsán – mint a megakadt tű a lemezjátszón – ismételtettek: hogy a román, a szerb, a horvát, a szlovén, a szlovák (a cseh, a lengyel, a bolgár), az ukrán irodalom – főleg a kortárs – nem piacképes itthon, szemben a francia, a német vagy az amerikai szerzőkkel. Meglátásom szerint ma már egyenlő eséllyel indulnak az elsőként említett nemzet irodalmának szerzői is, főleg, ha a művek esztétikai színvonala a mérvadó. Kiadásuknak az olvasói érdeklődés és a kiadási támogatások szabnak csak határt. A XVI. Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválra is szép számmal jelentettek meg a magyar kiadók szomszédos országokbeli szerzők műveiből, ehhez nyilván a román irodalom díszvendégsége is nagyban hozzájárult. A román szerzőkön kívül többek között a szerb Radoslav Petkovićnak, a horvát Masa Kolanovićnak vagy a cseh Markéta Pilátovának jelent meg új kötete.

A Geopen Kiadó új sorozatának első két kötete is a környező országok irodalmának kiemelkedő műveit reprezentálja magyarul, mindkettő nemzetközi szinten ugyancsak nagy sikert aratott. Dragan Velikić és Florin Lăzărescu köteteiről olvashatnak alább.

Dragan Velikić művei nem ismeretlenek a magyar olvasók előtt, számos esszéje, publicisztikai írása olvasható folyóiratokban, regényei közül is megjelent már korábban három.¹ Az író személye maga is több ponton kötődik hazánkhoz, hiszen, ahogy arról személyes hangú esszéjében beszámolt róla,² kisgyerek korában egyszer egy Csehszlovákiába tartó kirándulóbuszról lemaradva, elkeveredett a Keleti pályaudvaron, ami aztán (többszörösen megírt) maradandó (irodalmi) élményé változott. De a jugoszláv háborúk idején is mintegy másfél évet töltött fővárosunkban, a szerb Casablancában, amint az akkori menekültek nevezték Budapestet.

A magyarul frissen megjelent regénye, az *Orosz ablak* tavaly elnyerte a bécsi *Institut für den Donaauraum und Mitteleuropa* által adományozott Közép-Európa-díjat, egy évvel korábban pedig a legfontosabbnak tartott szerb irodalmi kitüntetést, a NIN-díjat. A regény nemcsak a bécsi nagykövetség hazájában – ahol már a 18. kiadásnál/utánnomásnál tartanak – lett könyvsiker, de számos európai nyelvre lefordították: angolra, németre, franciára, hollandra, spanyolra, románra, csehre, lengyelre, szlovákra, olaszra.

A regény egyik főszereplője: Budapest, a történetek 3/5 része fővárosunkban játszódik. Budapest utcáit, körútjait rója Rudi Stupar, kinek neve „Lépő”-t jelent, a főváros kávézóit, éttermeit látogatja. A magyar, elsősorban a fővárosban élő olvasók számára érdekes tapasztalat lehet saját „jól ismert” életterükről olvasni idegen szemmel, más szemszögből. Az idegenség ilyen esetben mindig saját értékeinket teszi kockára, és mondhatjuk örömteli ez a kockázat, hiszen régi dolgaink újraformálódnak, meglepetésekkel telítődnek, az ismertek újdonsággá válnak. Személyes élményem volt, hogy a regény által többször említett és alaposan körbejárt Liszt Ferenc téri Liszt-szobor leírása ösztönző erőként működött és ennek folyamánként alaposan szemügyre vettem a köztéri alkotást, annak is gigászi ujjait, s mondhatom, tényleg hatalmasak. Vagy szintén vidító volt számomra az a konstelláció, melyben a főszereplő kedvenc Semmelweis utcai kávézója megegyezik az én törzshelyemmel.

A város mint az események kiemelt tere, azonban nem korlátozódik a regényben csak Budapestre. Rudi Stupar az Újvidék–Belgrád–Budapest–München–Hamburg útvonalon bejárja Kelet-Közép-Európát: a városregény mellett az utazó, utaztató regény műfaji komponensei is fellelhetők az *Orosz ablak*ban. Ez a térélmény egy hihetetlen tágasságot produkál a regénytérben is, ami annál szembetűnőbb, minél inkább tapasztaljuk a szereplők sokaságának belső lelki vívódásait, amelyek a szűkös életlehetőségek, az élıhetőség lehetetlensége miatt termelődnek. Maguk a belső feszültségek valamint a „belső tér”-külső tér között képződő oppozíció is a kelet-európaiak élettapasztalatát, de az általános emberi léthelyzet tüneteit, egyfajta „nem térhez köthető” hontalanságot, léthontalanságot jelenít meg.

A regény harmas tagolása részint ennek a feszülésnek a formai pillérje. Az első rész egy Danijel Matijević nevű, toloszékbe kényszerült karmester életfilozófiájával ismeret meg, a második, *Vonatok* című rész fragmentáltan Rudi Stupar életútját követi nyomon, számos betéttörténettel, sorskeresztezéssel, mások életrajzainak közlésével,

¹ *Az északi fal* (ford. BORBÉLY János). Forum Kiadó, Újvidék, 2000; *Dante tér* (ford. CSORDÁS Gábor). Jelenkor, Pécs, 2001; *A Domaszewsky-dosszié* (ford. BOGNÁR Antal). Napkút Kiadó, Budapest, 2006.

² Budapestről, teljesen személyesen (ford. SZERBHORVÁTH György). = *Magyar Lettre Internationale*, 36. szám, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre36/velikic.htm>

majd a harmadik rész az egyes szereplők már a regényhez fűzött kommentárjait tartalmazza. Itt kell megjegyezni, hogy a regény kissé túlírt; Rudi gondolatai gyakran terelődnek ugyanarra a mellékvágányra, az ismétlődés nem rejt fokozati különbségeket, hacsak nem az üresjáratét. Épp ezért a „kevesebb több lett volna” elvéhez igazodva a harmadik rész elbeszélői pozíciókat kimozdító, elbizonytalanító effektjei is a feleslegesség érzetét keltik.

A szerkezeti billegés mellett is számos elbizonytalanító tényező került a regénybe, ezek már szervesebb részként funkcionálnak. Visszatérő elemként kerül reflexió tárgyává az olvasásmód, az íráshoz, a regényíráshoz való viszony. A 214–215. oldalakon egy észt lány és egy ukrán író érvel Bulgakov és Joyce írói kvalitása mellett pro és kontra, a szerzői ars poetica egyik hordozójának, ha úgy tetszik, a szerző egyik alteregójának tekinthető Konstantin Ivanič írónak a szájából is többször hallhatunk írás-elméleteket (lásd pl. 218. o.), de maga a színészi mesterségről lemondó, íróvá váló Stupar is sokat elmélkedik saját írói lehetőségein. A reflexiókat persze nem kell készpénznek vennünk, nem az *Orosz ablak* megoldóképletei, sőt inkább poétikai csapdák, amelyek az elbeszéltek és az elbeszélő módzatok közötti, akár ellentétes irányú mozgásra irányíthatják a figyelmünket. Például az észt lány, Melike a következő módon nyilvánít véleményt egy randirahívás alkalmával:

A korszerű irodalom vagy közönséges leírással foglalkozik, ami sohasem érdekelt, vagy pedig valamiféle kigondolt, nem létező figurákkal, ez hiteltelenség, minél bizarrabb kivitelben, nyilván, hogy érdekes legyen. Nem érdekelnek kigondolt alakok, hogyha még mindig annyi minden van az emberi természetben, amit nem ismerek. (227.)

Az irodalom hús-vér, „életszagú” valójának nívósabb olvasata mellett való érvelés szemben a kimódoltnak, fiktívnek ható irodalommal persze egy koholt és elég laikus, szinttévesztő, ugyanakkor gyakran elhangzó olvasásmód-álláspontról érkezik. Maga a regény szerkezetileg és elbeszélői nézőpont-elbizonytalanítás tekintetében is kínál ellenpéldát, egyben kihívást a „nehezebb olvasásra”, mindemellett eltérő médium „beillesztésével” (diktafonra mondott szöveg korrekciós közlése – mely tulajdonképpen az egész első fejezet), más regény beépítésével (Stefan Gurecki: *Láthatatlan világ* – amit aztán elhagy Rudi a vonaton), korszerű irodalmi formaeljárásokkal teszi igazán érdekessé, valóban jól olvashatóvá a regényt.

De a kettősség végigkíséri a szöveget, nem véletlenül, hiszen omnibuszregénnyel van dolgunk, hiába, hogy a vonat, a vonatkocsi az egyik meghatározó metaforája a könyvnek. A „kocsi mindenkinek” maga is öszvértermészetű szerkezet volt, hiszen akár a lóvontatta tömegközlekedési eszköz „anyagát”, akár csak a vontatott, később gőzgéppel vagy belsőégésű motorral hajtott kocsit nézzük, mindenképpen vegyes összetételű konstrukcióval van dolgunk, és akkor még a benne helyet foglaló „mindenkit” nem is vettük figyelembe.

Az önmagát szereplőkbe szétíró omnipotens elbeszélő, legyen akár Rudi, Danijel, Marija Lehotkaj, Sonja, Herman Vogel, Nagy Kálmán vagy Alice a neve, az egymás életterébe véletlenül bele-belelépő, egymás életútját így-úgy keresztező, meghatározó szereplőáradat egzisztenciális döntéshelyzeteinek problematikáját tárja az olvasó elé. Ilyen értelemben egzisztencialista regényként tekinthetünk az *Orosz ablakra*.

S ha már rátekinünk, tekintsünk is ki-be rajta. A *fortocska* a vonat és az Orient Expresszről valamiképp leesett ezüst leveseskanál mellett (Velikić nagyapja vasutas volt) a regény meghatározó motívumcsomópontja. Igazi átfogó metaforává azonban egyik sem tud válni, mivel értelmezhetőségi keretük kissé le van határolva azáltal, hogy többszöri visszatérésük alkalmával jelentés, magyarázat kapcsolódik hozzájuk.

Az önmagát élethazugságokkal áltató Stupar, aki színészpálántából hullamosóvá, majd végül – a regény megírásának tényéhez igazodva – íróvá válik, hazafelé veszi az irányt, utazása oka fogyottá válik, nemcsak a háború befejeződése miatt, hanem mert látszólag megtalálta önmagát vagy legalábbis kibékült a természetével: ebben az értelemben a könyvet nevelődési regényként is olvashatjuk.

Velikić igazán nagyformátumú mesélő, aki meg tudja teremteni a személyes érdekelttség izgalmát az olvasója számára, alkotói elkötelezettsége kiemelkedő írói tehetséggel párosult.

Florin Lăzărescu irodalmi műveivel még csak érintőlegesen és részlegesen ismerkedhetett meg a magyar közönség. A 2007-es tavaszi Mediawave Fényírók Fesztiváljának „A legjobb kisjátékfilm Győr Város díja”-t a Radu Jude rendezte *Képcső (Lampa cu Căciulă)* című román rövidfilm nyerte el, melynek forgatókönyvét a fiatal, 1974-es születésű Lăzărescu jegyezte. A film nemcsak itthon kapott nagyon pozitív méltató kritikákat, de számos más nemzetközi filmfesztiválon ugyancsak sikerrel szerepelt.

A szerzőnek 2000-ben jelent meg az első elbeszéléskötete (*Cuiburi de vîsc, Outopos, Iași*), melyet 2003-ban egy elektronikus közlésű elbeszélés-gyűjtemény követett, majd ugyanebben az évben első regénye szintén napvilágot látott (*Ce se știe despre ursul panda*, Polirom, Iași – ennek címe magyarul körülbelül *Mit tudunk a pandáról?*-ként fordítható). 2005-ben publikálta második regényét, a *Trimisul nostru specialt*, amely 2006-ban a Frankfurti Nemzetközi Könyvvásáron a legjobb kelet-európai könyv kategóriában a második helyet szerezte meg. 2007-ben a regény franciául, németül és szlovénul is megjelent, ezeket a fordításokat követi a magyar, a kiadási jogokat pedig már egy olasz és bolgár kiadó is megvásárolta, tehát a nemzetközi áttörés sikeresnek mondható. Érdekességképpen megemlíthető, hogy 2005 szeptemberében egy Százhalombattán rendezett nemzetközi múzeumpedagógiai konferencia keretén belül az *Experimenthalia* nevű diáktársulat előadta *Az utca szeme* című produkciót, mely egy fiatal színházi rendező, Teodora Campineanu *Mit tudunk a pandáról?*-átírata.

A *Mennyből a küldött* című regény viszonylagos rövidsége ellenére nagyon tudatosan szerkesztett, komplex alkotás. Fejezet-futamai mozaikdarabkákként illeszkedve építik ki a nagyobb epikai struktúrát. Az egyes részekben megjelenő főbb szereplők háttérében a többi fejezet szereplői tünedeznek fel, ezáltal újabb és újabb összefüggéseket tárva fel az olvasónak: hol párhuzamosan futnak egymás mellett a sorsok/történetek, hol keresztezik egymást, hol összesodródva, egymásba gabalyodva érintkeznek. Ez a formai kialakítás nagymértékben elősegíti, ösztönzi az újraolvasást, amikor már az első olvasási tapasztalattal a hátunk mögött nagyobb biztonsággal azonosíthatjuk be az egyes szereplőket és a sok szálon futó cselekmény összefüggéseit.

A mű a posztdiktatórikus Románia egyfajta látképe, ironikus, szatirikus eszközökkel történő megjelenítése, különös figurákkal való benépesítése. A kelet-európai irodalmi alkotások gazdag hagyományokkal bíró, groteszkbe hajló abszurd víziói kellő táptalajra lelnek a térség ábrázolásakor a mai napig, amikor a tragikus életsorsok és társadalmi életlehetőségek egyszerre hívják elő a fájdalom és a boldogság könnyeit. Lăzărescu regényében a felszabadult nevetés talán jobban előtérbe kerül, de ez akár személyes olvasástapasztalat is lehet. A karikatúrisztikus ábrázolás mindenesetre egy humoros, szórakoztató könyvet eredményezett, melynek tragikus alapjait a közép-kelet-európai olvasóközönség közös élményanyaga képi meg – a nyugat-európai olvasók esetében mindez akár balkáni egzotikumként hathat.

A történet szintjén nehéz lenne összefoglalni a regényt, hiszen a történetalakítás dinamikáját éppen a szövetszerűség, a sok kis elem egybeágazása, a köztük lévő kapcsolódás határozza meg. Ha az események menetét leegyszerűsíténénk egy Antoine

nevű fiatalember életrajzának vázolására, illetve álmainak filmszerű pergésére, éppen a regény összetettségéről terelnék el a figyelmet – egyúttal meg is hamisítva azt –, valamint hiábavalóvá válna a recenzió is, hiszen alapjaiban tévesztené el tárgyát. Ismertető helyett inkább jellegzetességekre és olvasási lehetőségekre hívnám fel a figyelmet.

A már említett kifigurázás nem kerüli el a regény játékterében feltűnő politikai ideológiákat, vallási dogmákat, jellegzetes, karizmatikus alakok esetenként csetlő-botló viselkedését sem. Ezek a figurák nemcsak, hogy a történelem színpadáról lehetnek ismerősek, de akár irodalmi alakmásokként (Raszkolnyikov, Hamlet, Don Quijote, Winnetou, Jézus, Mózes stb.), netán a populáris kultúra ikonjaként kerülhetnek élénk (Elvis). Valamennyiük leginkább egy narratív személyiség behelyettesíthető képlete, semmint hús-vér alak, melyek a történelem és a történetek sokaságában a mai napig mind a képzeletben, mind a valóságban fellelhetőek, csakúgy, mint a megidézett, elsősorban keresztény mitológia narratív alakzatai vagy meséi (Jézus története, Teremtéstörténet). A mindennapi valóság talajáról kinövő, irodalmi területként – a szatíra modalitásában – megjelenő értékösszetevők így mintegy termékeny feszültségbe kerülnek a regényben komolyan veendő mitológiai elbeszélések megismételhető, empirikusan is a világ részét képező igazságával. Az elbeszélő(k) is a transzcendens lehetőségét előlegezi(k) az írásba foglalással mint a halhatatlanság elérési módjaként értett tevékenységgel (lásd a balsorsú Ioszif, Antoine apjának tanítását).

A transzcendencia sem üdvözítő azonban minden léthelyzetben, legalábbis a tudományos ítéletalkotással való egymásmellé állításban akár babonaként lepleződhet le. A regény 6. fejezetében Antoine egy pszichoterapeuta rendelőjében ismerkedik meg – egy másik várakozó elbeszélése útján – a pillangó-hatás elméletével, azaz a dinamikus rendszerek változásának természettudományos magyarázatával, melynél a kezdeti feltételek apró változásai is nagymértékben megváltoztathatják a rendszer hosszú távú működését. Az elmélet kifejtése után a beszélgetőpartner a papagáját adja be kezelésre, ő maga felháborodik annak a feltételezett lehetőségén, hogy neki lenne szüksége ilyesfajta szolgáltatásra. (A *butterfly effect* egyébként a regény történetészési technikájának is modellje lehetett.)

A kacagtatóan blaszfémikus regényben a maga kálváriáját járó (központi szerepű) felmutatott középső ujj mintegy jelértékű a jelentéseket rögzíteni kívánó értelmezésekkel szemben. Olyan (irodalmi) területen járunk, ahol minden megtörténhet, sőt meg is történik, s minden esetben új értelemmel telítődik: a cigány Elvis – Jézusként – az utcákat rója és kábítószerral kereskedik; az arab terrorista Mohamed a vonatok vészfékjeit húzogatja, de robbantási szándékával „rossz helyen kopogtat”, elvétí az elnöki sajtótájékoztató helyét; újságírók kommunikációs tréning gyanánt *paintballoznak* az erdőben; a Drakulát kereső német turisták gabonakörökkel idegesítik a környék lakosait; egy autista törpe csónakázik a tavon, s eközben jelentősen ritkítja a tó halállományát stb.

Ha mindez nem lenne elég abszurd, akkor egy képzeletbeli világtörténelmi újság tervének és talán (a regény képében) elkészülésének is tanúi lehetünk, ami többek közt hírbe hozza Mózes képviselő törvényjavaslatait, beszámol Kleopátra házassági pletykáiról, helyszíni tudósítást közöl Trója elestéről. A koncepció perben elítélt és a börtönben megkínzott apa a hun Attila története és a May-regényekből ismerős Winnetou hadászati cselekedetei alapján készíti fel fiát az életre... Időnként pedig felhangzik a regénynek is keretet adó égbekiáltás: „SOMBREROOO!”, amely a középső ujjhoz hasonlóan az elbeszélés véleménykifejező motívumává válik.

A bűn és bűnhődés egymást követő világi és nem evilági története, ha úgy tetszik példázata az élet értelmezhetetlenségét vagy éppen értelem nélküliségét állítják konklúzióként, melyből a kiutat a képzelet művészi rögzítése jelenti. Lázárescu művének talán ez a legfontosabb tapasztalata.

Seress Ákos

Titkos világok

Orhan Pamuk, *Fekete könyv*
Fordította: Tasnádi Edit.
Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2008.
590 oldal, 3.999 Ft

„Az a legfontosabb, hogy megértsük: mindenütt, mindenben, minden tárgyban és emberben ott a titok. A világ jelek tengere; minden cseppjében érezhető a rejtély nyitját jelentő sós íz.”
Orhan Pamuk

Orhan Pamuk magyarul 2007-ben megjelent, *A nevem piros* című művének hátoldalán olvasható szöveg idéz egy véleményt, miszerint a könyv az író „eddig legszínesebb és legoptimistább regénye”. Sajnos sehol nem találunk információt arra vonatkozóan, hogy kitől ered ez a kijelentés, ám valószínűsíthető, hogy az illető alaposan ismeri a szerző életművét. Ezt igazolja a *Fekete könyv* is, hiszen *A nevem piros* előtt született regény távol áll ez utóbbi derűs, humoros stílusától. A hazánkban 2008-ban, Törökországban viszont már 1990-ben megjelent mű ugyanis sokkal inkább a Nobel-díjjal jutalmazott *Hó* cinikus, borongós ábrázolásmódjához, fokozatosan irracionálissá, abszurdá váló történetéhez áll közelebb.

A Fekete könyv tehát nem cáfolja meg *A nevem piros*ról alkotott véleményt, mely az író magyarul olvasható regényei közül továbbra is a legoptimistábbnak mondható. Megkockáztatom ugyanakkor, hogy a *Fekete könyv* a török szerző eddig magyarul megjelent könyvei közül a legnehezebben befogadható, s kétségtelenül kihívást jelent a posztmodern regényirodalomban járatos „profi” olvasó számára is. Persze Pamuk homodiegetikus-heterodiegetikus narrációt valamint az elbeszélő személyét váltogató technikája az eddigi regényekben is fontos, ám a *Fekete könyv*ben mindez különös hangsúlyt kap; már a mű első fejezetének közepén előfordul, hogy az omnipotens narrátor hirtelen a mű egyik szereplőjeként folytatja az elbeszélést (majd ugyanilyen váratlanul vált vissza), s ez a későbbiekben is megismétlődik. Ennek funkciója pedig az igen vaskos könyv végén nyer csak értelmet, így elmondható, hogy Pamuk a szokásosnál is több türelmet vár el a befogadótól. Mindemellert a *Fekete könyv*, terjedelme ellenére sziklatömorségű műnek mondható, hisz rendkívül sok szálat mozgat egyszerre, s számtalan problémát vet fel. Mindennek ellenére nem bomlik meg a mű koherenciája. A szöveg komplexitása persze igen nehezé teszi a regény átfogó érvényű interpretációját, melyre ez a német illetve angol nyelven

megjelent recenziók ugyancsak jól mutatnak; és bár dicsérik a török író művét, igyekeznek nem állást foglalni abban a kérdésben, hogy „miről is szól” e mű (vagy kizárólag a politikai problémákra, azaz a törökországi társadalmi életet meghatározó kelet-nyugat vitára koncentrálnak).¹

Átfogó értelmezésre ugyan magam sem törekszem, a továbbiakban mégis megkísérlek felvázolni néhány megközelítési módot illetve problémát, melyek e regény mélyebb vizsgálatának kiindulópontjai lehetnek. Céлом tehát továbbgondolásra érdemes kérdések felvetése, melyek talán hozzájárulhatnak az igen jelentős életművel rendelkező török íróról szóló hazai diskurzus megindulásához.

Ismeretlen feltételek, avagy a detektívregény horizontváltása

Michael Holquist – Bényei Tamás által „enyhén túlzónak” nevezett – kijelentése szerint „a krimi ugyanaz a posztmodernizmus számára, mint a mítosz és a mélylélektan a modernizmus számára”.² Orhan Pamuk életműve igazolhatja ezt a kijelentést, hiszen legsikerültebb regényei (mint a *Hó* vagy *A nevem piros*) e műfaj kliséinek újraírására tesznek kísérletet. A krimi kitüntetett funkciót kap a *Fekete könyv*ben is: a főhős, Galip felesége, Rüya rajong a detektívtörténetekért, ám e szenvedélyében férje nem osztozik, mivel, mint kijelenti, ő csak olyan krimi tudna elolvasni, amelynek végkifejletét maga a szerző sem ismeri. Minden egyes nyomozói történet ugyanis az író megkérdőjelezhetetlen onnipotenciája miatt válik kiszámíthatóvá. Még ha a narrátor a mű egyik korlátozott rálátással rendelkező szereplője is, a szerző tisztában van egy-egy jelenség funkciójával illetve a jelek értelmével: Dr. Watson fejében megfordul bár, hogy esetleg valóban a sátán kutyája követi el a bűneseteket, a szerző azonban tudja, hogy mindez csak szélhámosság. S mivel alapvetően e tudás határozza meg a cselekményvezetést, minden esemény, ami Watsonnal történik és minden jel, amit a doktor lát, az igazság kulcsává válik. Nincsenek tehát „üres jelek”, minden jelentőséggel bír, minden funkciót kap akkor, amikor a zárás csattanójaként a főszereplő fejében összeáll a kép.

Egy folyamatosan alakuló, meghatározhatatlan befejezésű detektívtörténetben ellenben a jelek végtelen és bonyolult hálózata tárul föl, s ezt a halmazt semmi nem oszthatja fel releváns és irreleváns tényezőkre. Vagyis az olvasó számára megnyílik a lehetőség, hogy eldöntse, milyen események, tünetek, megjegyzések válnak lényegessé az egész szempontjából. A nyomozást tehát a befogadó végzi, így írva meg saját történetét, mely azonban csak egy a lehetséges több detektívtörténet közül. A *Fekete könyv* tehát kísérlet egy olyan krimi megírására, melyből teljességgel hiányzik a koherenciát garantáló implikált szerzői tudat: Galip hirtelen eltűnt feleségét keresi Isztambulban, s a számtalan nyom közül, mellyekkel találkozik, nem derül ki végérvényesen, hogy melyik rejti magában Rüya igaz történetét. A *Fekete könyv* éppen ezért az elbizonytalanodás és elbizonytalanítás regénye, melyben fokozatosan kérdőjeleződik mag az igaz történetekbe, autentikus identitásokba és a végső értelemben vetett hit. Ennek pozitív hozama, hogy a befogadás fokozottan aktív és produktív folyamatá

¹ Lásd például Robert HUSTON (a) *The New York Times*-ban megjelent recenzióját (1995. január 15.), vagy Guy MANNES-ABBOT írását a *New Statesman & Society*-ban (1995. július 7.)

² Vö.: BÉNYEI Tamás: Rejtély és rend (A metafizikus detektívtörténet). *Esendő szörnyeink és más történetek*. József Attila Kör–Pest Szalon, Budapest, 1993. 19–32. (Konkrét idézet oldalszáma!!)

alakul át, hiszen a nyomok szelekcióját az olvasónak kell elvégeznie – mindezt azonban annak tudatosításával, hogy az „eredeti” vagy „igazi” történet nem létezik.

Szövegek és mélyebb értelem - Galip és a hermeneutika

A feleségét kutató főhős ugyanakkor azzal a reménnyel fordul a világ felé, hogy a nyomok helyes értelmezése elvezethet a végső értelemhez, azaz Rüyához. Emiatt kezdi el újraolvasni publicista barátjának és sógorának, Célálnak a tárcáit, aki a mű elején szintén eltűnik. Galip úgy gondolja, a két eseménynek nagyon is köze van egymáshoz, s a rövid írásokban a rejtély kulcsát véli felfedezni.

A publicista Célál felfogása szerint a világ „nem az a hely, amely első pillanásra megmutatná igazi értelmét; tele van titkokkal, s e titkok megfejtéséhez a betűk titkos varázsát kell ismerni”. (385.) A hermeneutika gyökereit képviselő Alexandriai Philónhoz, az „allegória atyjához” hasonlóan tehát Célál magasabb rendű értelmet feltételez minden őt körülvevő jelenségben, elsősorban a szövegekben. Miként az alcímben idézett mottó mutatja, a világ önmagában rejt minden titok kulcsát is, az ember feladata pedig az, hogy mindezt felfedezze. Ehhez legelőször el kell ismerni a titok létezését, vagyis azt, hogy a dolgok elsődleges jelentése csak látszat, amely mögött mélyebb értelem rejtőzik. Galip Célál jegyzetei között talál rá egy titokzatos szerzőre, F. M. Ücücüre, aki a világtörténelmet is a titokzatosság felismerésének folyamataként értelmezi, s ennek fényében fogalmazza meg tézisé, mely szerint „vesztésre és elkerülhetetlen szolgásra vannak ítélve azok, akik a világot egyszerű, egyértelmű, mindenféle titoktól mentes helynek képzelik”. (394.)

Galip e filozófia hatása alá kerül, s így a világban – illetve Célál tárcáiban – rejtett történeteket, összeesküvéseket, titkos vallásos tanokat valamint egy bizonyos Szabadító eljövételét véli felfedezni. Kutatásai közben azonban rátalál a rejtélyek igazi kulcsára is, mégpedig a hurufi rend Célál által felelevenített mítoszaiban. Fazlallah, e rend alapítója tanait álmainak elemzésével hirdette. Egyik ilyen álmában „egy barlangba vonult vissza, ahol meglátogatta egy dervis. Aztán a dervis valóban megjelent nála, és elmondta, hogy ő meg Fazlallahot látta álmában: álmukban mindketten egy könyv lapjait forgatták egy barlangban, s a betűkben saját arcukat látták, ha meg egymás felé fordultak, a könyv betűit vették észre egymás arcán”. (384.)

Galip ebből a történetből levonja a következtetést, miszerint a világ végső értelme magában a szubjektumban rejlik, akinek arcára íródtak a titok megfejtését rejtő mágikus betűk. Önmagát kezdi értelmezni hát, mígnem a tükörbe nézve saját arcán is meglátja a szavakat formáló betűket. Úgy véli, ezzel a világ titkának birtokába jutott, ám hamar rá kell jönnie, hogy továbbra is jeleket véli felfedezni maga körül, jeleket, melyeknek az értelmében, értelmezhetőségében egyáltalán nem biztos. Galip egyszerre a jelek és jelentések közti senkiföldjén találja magát, elbizonytalanodva a végső titok megtalálásának lehetőségében, illetve abban, hogy létezik-e ilyen értelemmag egyáltalán. Ez a senkiföldjén-lét a főhős pozíciójának különös jellemzőjévé válik, amikor hirtelen két világ, kelet és nyugat határán találja magát: Célál volt kollégája ugyanis a tárcaíró szelhámmosságát ecsetelve rámutat: „*a világunk egyetlen világ, nincs darabokra esve. Ezen a világon belül van egy másik világ, de az nem rejtőzik látszat vagy dekoráció mögé, ahogy a nyugatiaknál; nem vár arra, hogy diadalmasan leleplezzük azért,*

hogy meglássuk az igazságot. A mi szerény világunk jelen van mindenütt, nincs közepe, és térképen nem lehet rátalálni. Ennyi a mi titkunk, de ezt nehéz, nagyon nehéz megtalálni”. (426.)

A kelet számára az egyetlen titok az isteni igazság, amely ugyanakkor fedetlenül, csupaszon mutatja meg magát. A *Fekete könyv* főhőse tehát, hasonlóan a *Hó* költőjéhez, az idegenség tapasztalatával szembesül, hiszen hazájának kulturális kontextusába e transzcendenciában való hit, illetve az idézet által elbeszélte egyszerűség megtagadásával nem tud már beilleszkedni, ugyanakkor gyökerei miatt nem válhat nyugatívá sem.

Felcserélt identitások avagy az „önmagaság” problémája

Ez utóbbi jelenség ível át a következő megközelítési pontra, mely leginkább az identitással kapcsolatos problémákat érinti. A „hogyan lehet valaki önmaga?” kérdés többször is elhangzik a *Fekete könyvben*, s a fentiekben már szó volt arról, hogy a főszereplő egy olyan viláértelmezés lehetőségével próbálkozik, mely a végső értelmet a szubjektumban találja meg. Mindez feltételezi az autentikus interioritás létezését, ám a mű ennek dekonstrukcióját is elvégzi, elsősorban a film médiumára történő gyakori utalásokkal. A film szereplője ugyanis nem önmaga, hiszen fizikumát, gesztusait a színész kölcsönzi, aki azonban szintén nem szubjektumát, hanem tőle idegen karaktert testesít meg. Vagyis az identitás üres helyé válik, ahová bármi illetve bárki behelyettesíthető. Galip ezt először egy prostituálttal történő találkozáskor tapasztalja meg, amikor is a lány egy ismert török film híres színésznője által alakított szerepeként jelenik meg. A főhős ebben a situációban maga is egy filmes jelenet újrajátszásának részese lesz, s miként a prostituált, ő is valaki más behelyettesítőjévé válik. Ezzel a tapasztalattal máskor is szembesül, például, amikor egy „fekete-fehér filmből kilépő” férfivel találkozik; mindezt ugyanakkor a zárlat tetőzi be, ugyanis Galip a mű végén Célal helyébe lép, lakásában élve folytatja, újraírja történeteit, tárcákat jelentet meg az ő stílusában. Galipnak oly mértékben sikerül átvennie sógora pozícióját, hogy amikor meglátja annak holttestét, már nem is tudja, kit tekintsen halottnak: sógorát vagy saját magát. A főszereplő ekkor felismeri, hogy e felcserélhetőség teszi lehetetlenné az egyén számára az önmagához való hűséget; az „önmaga” szó így valójában értelmetlen, hiszen sem a szubjektumnak, sem a világnak nincs olyan oszthatatlan pontja, struktúrája, mely a végső értelmet biztosíthatná.

Mindezt Pamuk regénye a narráció szintjén is megjeleníti. A műben elmondásra kerül egy történet, melynek főhőse, Osman *Célalettin* herceg abban a hitben él, hogy „csak akkor válhat önmagává, ha leírat mindent a mahagóniasztalánál (sic) ülő írnokkal. Csak úgy győzheti le a fülében visszhangzó hangokat és mások történeteit, amelyek folyton eszébe jutnak, amikor a kastély szobáiban vagy a magas falakkal körülzárt kertben sétál, csak akkor tud mások gondolataitól szabadulni, ha írnokával leíratja őket.” (533.)

Descartes-ot variálva, az „írok tehát vagyok” jegyében kezdi el diktálni történeteit a herceg (aki neve miatt tekinthető Célal alteregójának), ám hamar rá kell jönnie, hogy minden esemény, melyről megemlékezik, valaki máséhoz tartozik, s a gondolatok a fejében sem a sajátjai, sőt a szavak, tehát maga a nyelv sem. Ahhoz, hogy önmaga lehessen, meg kell szabadulnia mindettől, sőt az emlékeitől is, hiszen azok mindig valaki másról szólnak. „Semmi” – diktálja

le végül az utolsó szót, ezután meghal. Az írás addig a pontig jut el, ahol már nincs mit mondani, ahol az egyén önmagává válhatna, ám ebben az ürességben élete ugyancsak véget ér. Vagyis amíg az egyénnek vannak történetei, nem lehet választ adni a kérdésre, hogy „ki beszél?”, hiszen mindig, minden egyes pillanatban más hang szólal meg. A *Fekete könyv*ben eleinte két narrátorral találkozunk: az egyik omnipotens elbeszélőként Galip történetét meséli, a másik pedig maga lenne Célal, akinek rövid írásai, novellái ékelődnek a fejezetek közé. Amikor viszont Galip átveszi Célal identitását és helyette kezd írni, a tárcák Rüyá emléké-ről, az író iránta érzett szerelméről szólnak; az utolsó, „*De én, aki ezt írom*” című fejezetet pedig már egyértelműen a főszereplő hangja zárja. Felvetődhet éppen ezért egy értelmezés, mely szerint a könyv igazi narrátora maga Galip lenne; ezt támaszthatja alá az a már említett jelenség, hogy az omnipotens narráció időnként homodiegetikus elbeszélésre vált. A helyzetet azonban bonyolítja, hogy a mű utolsó fejezetében feltűnik egy harmadik elbeszélő, aki állítása szerint a *Rüya és Galip* című detektívregény írója. Ez a szerző ugyanakkor „önmagától íródo” történetekről beszél, s így a könyv utolsó oldalait feketére festené, hogy ott az olvasó szabadon megírhasa a befejezést. (Ez ugyanakkor ismét Galiphoz vezethet vissza, aki, mint említettem, olyan detektívtörténetben gondolkodik, melynek a szerzője nincs tisztában a végkifejlettel.) A „ki beszél?” kérdésre adható válaszok elbizonytalanítása miatt Pamuk írásművészete igazoltan helyezhető el az európai posztmodern regényírói hagyomány horizontjában, melyet ugyanakkor az önazonosság problémájának elbeszélői szinten történő megjelenítésével némiképp módosít is.

Posztmodern és hagyomány, Kelet és Nyugat avagy a pamuki mágikus realizmus jellemzői

Orhan Pamuk írásművészetét gyakran hozzák kapcsolatba a mágikus realizmusnak nevezett irányzattal, különösen Gabriel García Marquez vagy Borges műveivel. A *Fekete könyvről* minden kétséget kizáróan elmondható, hogy magán viseli az említett irányzat stílusjegyeit, ám ez a regény inkább az indiai születésű Salman Rushdie szövegeivel rokonítható. A két szerző élettörténete is több hasonló elemet tartalmaz, hiszen mindketten szembekerültek hazájuk uralkodó ideológiájával: Pamuknak bíróság előtt kellett felelnie a kurd és örmény népiirtásban Törökország felelősségét, sőt bűnösségét hangoztató nézeteiért, a blaszfémiaival vádolt Salman Rushdie-nak pedig máig bujkálnia kell az iszlám fanatikusok elől. Ez az életrajzi hasonlóság szintén alátámaszthatja a kijelentést, miszerint mindkét író esetében különös hangsúlyt kap a kelet és a nyugat „nagy vitája”, vagyis a hagyományok által meghatározott világ illetve modern szemlélet szembenállása. Mindkét író esetében megfigyelhető a két világ között feltételezett bináris oppozíció lebontására irányuló kísérlet, mely elsősorban a nyugati és keleti kultúra meghatározó elemeinek keverésével illetve újraírásával valósul meg. Rushdie-nál erre kiváló példa a nemrég magyarul is megjelent regénye, *A firenzei varázslónő* című, Pamuk *Fekete könyvében* pedig a szóban forgó dilemma kiemelten fontos. Pamuk a vallás eliminálásával olyan kérdések újragondolását végzi el a keleti kultúra kontextusában, melyek egyben a nyugati filozófia alapproblémái is – ilyen például az önazonosság kérdése, melyet a hagyományos, isteni akaratra történő vonatkoztatással már nem lehet megválaszolni. Éppen ezért szükséges a hagyomány újragondolása (vagy

újraírása), és ez a *Fekete könyv*ben a hurufik valamint a várost álöltözetben járó szultánok történeteinek felelevenítésével valósul meg. A mágikus szint ugyanakkor érdekes módon e regényben épp a nyugati kultúra felé közelítő Célal írásai-ban jelenik meg, aki a vallásos magyarázatok elvetésével a jelek újraértelmezését végzi. Számára éppen emiatt veszíti el a világ az egyszerűségét, s válnak a titkos történetek, az arcokon megjelenő betűk, a fikció és realitás összemosódása komoly tétté. Fontos azonban megjegyezni, hogy bár Pamuk elviekben a keletet és nyugatot elválasztó határt lebonthatónak, jobban mondva lebontandónak érzi, regényei e kísérlet gyakorlati megvalósulásának kudarcával zárulnak: mind Galip, mind pedig a *Hó* főszereplője, K. megrekednek a transzgresszió folyamataiban, s így mindkét világ számára idegenné válnak.

Amint a bevezetőben jeleztem, célom nem a *Fekete könyv* átfogó elemzése, sokkal inkább kérdések, irányok felvázolása volt, ami talán felhívhatja a figyelmet a török író életművének fontosságára. Orhan Pamuk regényei minden bizonnyal további kihívások elé állítják majd az értelmezőket, különösen, hogy a török irodalom és kultúra számos érdekességgel szolgálhat az európai olvasó számára ugyancsak.

Kalapos Éva Veronika

„A létezőket nem kell megsokszorozni”³

Raymond Carver „alacsony labkérű tragédiái”

Az alcím idézőjeles meghatározását Bill Buford amerikai kritikus használta egy, a minimalizmus tartópilléreit megnevezni kívánó cikkében. A szerző továbbá „ábrázoló realizmusnak” titulálta ezt a fajta irodalmat, mely olyan emberek tragédiáiról szól, akik „egész nap tévét néznek, romantikus ponyvát olvasnak vagy country- és westernzenét hallgatnak; pincérszolgák, pénztárosnők, segédmunkások, munkanélküliek, sodródó emberek ezek, és ami nem hangzik el – az elízóiok, a csendek, a kihagyott dolgok – azok mondanak a legtöbbet.”¹

Ezt a világot, ezeket a sorsokat ábrázolta kegyetlen érzékenységgel, saját sorsából is sokat merítve Raymond Carver. A minimalizmus atyjának tartott szerzőnek 1976-ig nem volt saját kötete, és sok író társával egyetemben elzárkózott a szóban forgó fogalomtól. Nem csoda, hiszen a „minimalizmus” szó joggal tűnhetett negatív értelműnek: nem csupán a szótőben rejtőző negativitás, de a korabeli kritikák miatt is, melyek többek között „TV Fiction”-nak („tévé-prózának”), „Coke Fiction”-nak („cola-prózának”) és „K-mart Realism”-nak („K-mart realizmusnak”, „közértrealizmusnak”) titulálták ezt az írásmódot és világlátást. A számos megnevezés egyike azonban fején találta a szöveget: a „High-Tech Fiction” *tükröfordítása* „magas technikájú próza”, és pontosan ebben rejlik a minimalizmus egyik lényegi összetevője.² Maga Carver az egyik legtöbbet javított író volt, aki azonban a technikai igényesség mellett az egyéniség súlyát is elengedhetetlennek tartotta a jó irodalom létrehozásához; erről vall *On Writing (Az írásról)* című, ars poeticának is felfogható esszéjében.³

¹ Bill BUFORD: Editorial. *Granta*, 1983:8. 4–5.

² John BARTH: A Few Words about Minimalism. *The New York Times Book Review*, December 28, 1986. Late City Final Edition, Section 7, 1; magyarul: Néhány szó a minimalizmusról. *Nagyvilág*, 1990/5.

³ Raymond CARVER: *Fires: Essays, Poems, Stories*, New York, Vintage, 1984.

A munkásgyermek Carvernek igazán volt miből táplálkoznia. A Washington állambeli Yakimában, a vadregényes északnyugaton nevelkedett, majd egy 16 éves lánnyal kötött, menekülésszerű házasságot követően Paradise-ba, később ösztöndíjjal – családjával együtt – Izraelbe került, végül vissza Amerikába, ahol többek között Sacramentóban, Palo Altóban, Stanfordban, Santa Cruzban, Iowában, Vermontban, El Pasóban, Syracuse-ban és Port Angelesben élt – érthető tehát, hogy a fáma szerint azért kezdett el rövidprózát írni, mert egyszerűen nem volt ideje másra. Azonban az idő szabta korlátok hamar rávezették: ez a stílus az, amely szikár, látszólag érzéstelenített módon a leghitelesebben adja vissza a vietnámi háborút épphogy túlélő generáció kilátástalanságát. Évekig tartó, súlyos alkoholizmusa, melyből végül Tess Gallagher költőnő szerelme rángatta ki, ironikus módon szintén a segítségére volt a poklot megjárt, ebbe belerokkant vagy éppen a továbblépésre elszánt embertípus ábrázolásában. Verseket is írt, világhírűvé a fenti okokból mégis prózája tette; már első prózakötete, a '76-os *Will You Please Be Quiet, Please?* (*Nem maradnál, kérlek, csendben, kérlek?*) hatalmas vihart kavart. Voltak, akik értéktelennek, legjobb esetben a dokumentarista irodalom kisigényű majmolásának tartották Carver stílusát, de a későbbi évek sikere őt igazolta.

A magyar fordításban megjelent *Nem ők a te férjed*⁴ válogatás: a *Will You Please Be Quiet, Please*, a *Furious Seasons* (*Szeszélyes évszakok*, 1977), a *What We Talk About When We Talk About Love* (*Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?*, 1981), a *Cathedral* (*Katedrális*, 1983) és a *Where I'm Calling From* (*Honnan beszélek*, 1988) című kötetek novelláiból összeállított gyűjtemény. Mivel a szövegek nem időrendi sorrendben követik egymást, nehezen felismerhető az a fejlődési tendencia, mely Carver életfelfogásában a hetvenes évek második felétől a nyolcvanasok végéig megmutatkozott; itt térnek ki a jelen írás címére – „*A létezőket nem kell megsokszorozni*” –, mely a skolasztikus *William of Ockham*tól származik, és a Carver nézeteiben lezajlott változás lényegét, a *létező* helyzetét ragadja meg.⁵ A „létező” itt nem csupán a „valóságos” szinonimája, annak tárgyi leírása, hanem az emberi érzések, a szeretetre, reményre, újjáéledésre való képesség *létezését* vagy *nemlétét* egyaránt jelenti. Ebből az aspektusból Carver hétköznapi hősei két csoportra oszthatóak: azokra, akik létezőnek tekintik a kiutat jelenlegi borzalmas helyzetükből, és azokra, akik nem. Az előbbi csoportba tartozik például Earl és Doreen, a *Nem ők a te férjed* (*They're Not Your Husband*) főszereplői; itt az ügynök Earl unalomból és hiúságból fogyásra kényszeríti a feleségét, aki megfelelési vágyától hajtva rááll a dologra, majd amikor lelepleződnék Earl minden törődést nélkülöző szándékai, csupán a fejét csóválva, vállvonogatva veszi tudomásul férje érzéketlenségét. A *hazugság* (*The Lie*) narrátora hiába hallja a saját felesége szájából az asszony hűtlenségét, nem tud és nem is akar ellenállni a hazugság nyújtotta illúzióknak. A *Szólj az asszonyoknak, hogy elmegyünkben* (*Tell The Women We're Going*) a két gyerekkori barátot, Jerryt és Billt értelmetlen gyilkosságra ragadtatja a tehetetlenség és az apátia; a *Közel* (*Intimacy*) beszélőjét azért hagyja el a felesége, mert a férfi irodalmi alapanyagának használta közös életük legintimebb részleteit. A *Dobozokban* (*Boxes*) a férj a felesége és az anyja között kénytelen választani. – Ezek az emberek nem tudnak továbblépni: családi vagy egzisztenciális gondjaik nemhogy felráznák, de még mélyebbre taszítják őket; reakcióik – vagy sokkal inkább reakcióképtelenségük – a tagadástól a teljes reménytelenségig terjednek. Carver hősei keveset beszélnek, legtöbbször kommunikálni, felismerni sem képesek, hol rontották el az életüket. A problémák egyébiránt nem mozognak széles skálán: túlnyomórészt a házasságtörés vagy valamilyen függőség, ritkábban az átélt háborús borzalmak pecsételik meg a kapcsolatok sorsát.

⁴ Fordították: BARABÁS András, FAZEKAS Péter, HAZAI Attila, MATOLCSI Gábor, PINTÉR Anna, PUSZTA Dóra, RUPP Anikó és VAJDA Róza. Kalligram, Pozsony, 1997.

⁵Vö. J. BARTH: *I. m.*

A másik kategóriába tartozó szereplőket szintén meggyötörte az élet, ám ők szerencsésebbek lévén vagy saját erejüktől, eltökéltségüktől hajtva felülemelkednek a csapásokon, de legalábbis igény alakul ki bennük a továbblépésre. A *Kövér (Fat)* című novella pincérnőjében (Carvernél a főhősöknek általában nincs vezetéknevük, de olykor keresztnevük sem) a „hájtömeg” vendéggel való találkozása felébreszti az elégedetlenséget saját életével kapcsolatban, bár lépni egyelőre nem mer. A lényeg az *egyelőre*: a novella utat nyit a hős számára az esetleges boldogság vagy legalább nyugalom felé. A *Tollak (Feathers)* házaspárja, Jack és Fran nem akar gyereket, amíg Budnál és Ollánál tett látogatásuk meg nem teremti bennük a vágyat a családi életre. Ez Carver egyik legszebben felépített története: Bud és Olla fia csúnya, a házat egy félelmetesnek tűnő páva, Joey uralja – Olla gyerekkori álmainak szimbóluma –, mégis olyan harmónia árad ebből a különös kompániából, amelynek Jackék sem tudnak ellenállni – ez az együttlét ígérete. Az író gyakran használ a pávához hasonló szimbólumokat: a szóban forgó novellában ilyen a tévé tetején álló csorba gipszfigura, mely arra emlékezteti Ollát, mennyit köszönhet a férjének.

Hatalmas igényű történet az *Egy kis jó (A Small Good Thing)*, melynek eredeti címe *Fürdés (The Bath)* volt, később Carver kibővítette és a címet is megváltoztatta. Ann és Howard a létező legnagyobb borzalmat élik át: kisfiukat, Scottyt halálra gázolja egy autó épp a születésnapjára elött. A szülők a kórházban rettegnek, mialatt a gyermek születésnapjára készítő cukrász (aki mit sem tud a tragédiáról) telefonon zaklatja őket a nyakán maradt torta miatt. A házaspár Scotty halála után gyilkos dühvel keresi fel a cukrászt, aki értesülve a történetekről, kávéval és fánkkal kínálja őket, feltárva előttük saját nyomorúságos sorsát. A félreértésből adódó gyötrelmeket Ann és Howard számára néhány óráig tartó béke váltja fel, a kávé és a fánk („egy kis jó”) a kézzelfogható világ jelképévé, kapaszkodóvá válik számukra. A cukrász – ugyancsak szimbolikus, hiszen embereket táplál – alakja a jóakarát megtestesülésévé emelkedik, melyben a szülőknek érthető módon megingott a hitük. A *Vitaminban (Vitamins)*, Nelson sorsa világítja meg, hogy mindig van a sajátodnál nagyobb tragédia, és szerencsés vagy, ha a tiédre még létezik „vitamin”.

Carver a legtöbb írásában elmosza a két kategória határait: ha valaki kilép egy helyzetből, értelemszerűen valaki más benne marad. A szerző megcsillantja a havat a hegycsúcsok tetején, a lehetőséget a kitérésre, és sokszor nem tisztázza, ki él vele, ki nem, mert nem is ez a fontos. Két legerősebb történetében túllép a lehetőségen a bizonyosság felé, az élhető (vagy túlélhető) helyett a magasztosat ábrázolja. A *Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?* című novellában két házaspár beszélget a szerelemről, annak fajtáiról, időtartamáról, természetéről. Vegyük észre, hogy a mű eredeti címében – *What We Talk About When We Talk About Love* – nincs a mondat végén kérdőjel, így állító közlésként úgyszintén intonálható. A sokféle, például erőszakos, betegesen megélt szerelem „megtárgyalása” kapcsán a párnak meggyőződése: saját kapcsolatuk kimeríti a szerelem fogalmát. A narrátor Nick így fogalmaz: „Laurával... (...) azonkívül, hogy szerelmesek vagyunk, kedveljük is egymást, és élvezzük egymás társaságát. Könnyű kijönni vele.” (65.) Orvosi definíciója ez a legszentebb érzelmeknek, bár nagyon pontos is, hiszen – a pszichológiából ismeretes – nem szerethetünk valakit hosszú távon, aki csak nehezíti az életünket. Laura nőként árnyaltabban látja a kérdést: „Nickkel mi tudjuk, mi a szerelem. (...) Úgy értem, hogy nekünk.” (66.) A szívsebész (!) Mel azonban a következőket állítja: „...igazán szégyellhetnénk magunkat, hogy (...) úgy beszélünk, mintha tudnánk, miről beszélünk, mikor a szerelemről beszélünk.” (68.). E helyütt példaként hozza föl az autóbalesetet szenvedett idős házaspár kapcsolatát: a talpig begipszelt férj attól lett rosszul, hogy szemlyukából nem láthatta a feleségét. „Ahogy mondom” – meséli Mel a többieknek – „majd beledöglött a vén

szaros, hogy nem tudott ránézni a kibaszott feleségére.” (72.). – A történettel valami megnevezhetetlen telepedik az asztalnál ülőkre, valami, ami több minden eddig ismertnél; szinte megmozdulni sem tudnak, a sötétben hallgatják egymás szívverését. A fényjáték fontos tartópillére a történetnek: kezdetben délután van, a napfény bevonja az asztalnál ülőket, mintha egy elvarázsolt helyen ülnének, majd egyre halványodik, végül sötétségbe borul a konyha. De nem csak a természetes fény tűnik el: sem lámpát, sem gyufát nem képes gyújtani a társaság. Carver kedveli a leíró stílust, a sűrítést: azt a „filmszerű” megoldást, melynek során hősei külsejét, életkörülményeit (szakmájukat, főbb jellemvonásaikat) néhány mondatban összefoglalja (mégpedig legtöbbször első megszólalásuk alkalmával), ezzel pedig „kimerevíti” a karakterről fölskiccelt képet. Később, ugyancsak a filmkockák pergésére emlékeztető módon, kiemel egy-egy testrészt vagy tulajdonságot, melyek hozzáadnak az eddigi ismeretekhez vagy ellentétezi azokat, de mindenképpen árnyalja a figurát. Jelentéses továbbá, hogy a műben összesen hétszer hangzik el a „szeretek” szó, de mindig valamilyen feszültség feloldójaként funkcionál, akár egyfajta „varázsige”. Mel története világít rá a leghangsúlyosabban, illetve szégyenít meg mindenkit azzal, mennyire nem a szavak számítanak, és milyen keveset tudhatnak a figurák valójában a szerelemről.

Pókhálófinomságú, tökéletesen megformált novella a *Katedrális*. Hőse ismét egy házaspár (névtelenül), valamint Robert, a vak ember, a feleség régi barátja. A beszélőt, a férjet bosszantja ez a meghitt viszony, melyet a felek hangkazetták küldözgetésén keresztül ápolnak. A férj különben is előítéletekkel teli, keserű ember: barátai nincsenek, minden és mindenki zavarja, még saját felesége is, hiszen bonyodalmat okoz az életében, jelenleg épp a vak ember vendégül látásával. A vak ember előtörténetét mégis tőle tudjuk meg, igaz, gonosz megjegyzésekkel tarkítva, mintha előre tudná, hogy Robert látogatása változást hoz majd az életében. A vendégség estéjén az asszony elalszik, Robert és a férj beszélgetni próbál, bár a férj nem tudja, hogyan viszonyuljon egy vak emberhez. Ami először megdöbbeneti, az Robert udvariassága: az ő szikár, kényszeres mondataival ellentétben a vak ember kérdései igazi érdeklődést árulnak el, szavai finomak, modora közvetlen. A férj nem tud mit kezdeni a valódi szívéllyességgel, amely ráadásul ellentmond a zárkózott, mogorva Robertről alkotott előítéleteinek. Végül egy tévéműsor hatására rajzolni kezdenek – egy katedrális, hiszen Robert sosem látott ilyet, ezért a férj segítségét kéri, hogy legalább elképzelése legyen, milyen építményről van szó. Közösen dolgoznak, először a férj irányítja Robert kezét, ám azután szinte észrevétlenül fordul a kocka: a férj ellenállása megtörik, keze szabadon siklik Robert kezétől vezetve. Ez tekinthető a novella fordulópontjának; az eddigi történések – a férj kommentárjait leszámítva – folyamatosan és érzelemmentesen peregetek, itt Carver ismét kimerevíti: a hagymás zacskótól, melyen rajz készül, a legkisebb ceruzavonásig minden tökéletesen éles, akár a nagyközelin: „Először rajzoltam egy kockát, ami egy házra hasonlított.(...) Raktam rá tetőt. A tető valamelyik végéből csigavonalat húztam. (...) Ablakot rajzoltam ívekkel. Támpilléreket rajzoltam. Hatalmas ajtókat.” (164.). Az aprólékos leírás olyan érzést kelt, mintha az olvasó is fogná a ceruzát, mint ha együtt rajzolnánk a férjjel és Roberttel, aki munka közben fontos változáson megy keresztül. Erről szintén csak odavetett megjegyzéseiből értesülünk: „– Őrület”, „– Ilyet még nem éltem” (164,165.); ám cinizmusa egyre kevésbé hiteles, amint a katedrális, az emberi képzelet és akarat eredménye lassan, de biztosan formálódik a papíron, hogy bebizonyítsa a látó férfinak: a maga „langyos” életével sokkal inkább vak, mint Robert. Carver írásművészetének egyik kulcsmondata hangzik el a novella végén: „...nem éreztem, hogy belül lennék akármiben.” (165.). Ez a kívülről, a *saját életük kívülről szemlélése* teszi nyomorékká Carver szereplőit, hiszen legtöbbjük még azt a pillanatot sem tudja meghatározni, amikor kívül került önmagán.

Raymond Carver nehéz feladatot adott olvasóinak: a maximalista írók terjedelmes, érzelmekre fókuszáló, a jellemeket az utolsó cseppig kifacsaró, nagy lélegzetű munkái után e rövid, koncentrált szövegekkel helyezte új perspektívába a gondolatilag sűrített tartalmakat. V. S. Pritchett meghatározása szerint az elbeszélés ebben a műfajban „olyasmi, amit elhaladtában, a szeme sarkából pillant meg az ember.”⁶ A „kihagyásos precizitásnak” nevezett módszernek az eredménye Carver sajátosan lefojtott, minden értelmezési lehetőségéből újabbakat kibontó világa. Hétköznapi figurái személyiségére, jellemvonásaira csupán szikár mondataikból következtethetünk, illetve a szűkszavú, ám annál „élesebb” leírásokból. Gyakran mindössze benyomásokról, nem pedig szándékokról vagyunk tájékoztatva. Az olvasó kiegészítésre, a történetek, szavak „fenomenalizációjára” „kényszerül”. Carver úgy tartotta, „egy kis szenvedés jót tesz az embernek. Vannak olyan dolgok, amelyekről a világon semmit se tudnék, (...) ha nem lett volna az életem oly sokáig egyetlen zűrzavar. Mindezt ettől függetlenül nem ajánlom senkinek.”⁷

⁶ Lásd CARVER: *Fires: Essays, Poems, Stories*.

⁷ John ALTON: What We Talk About When We Talk About Literature: An Interview with Raymond Carver. *Chicago Review*, 36:2, 1988, 4–21.

COOA



Control

Control

Tbus

Integer unit

Index control

Status

Tag RAM (odd)

Load

Data stream
SSRAM (odd)

Floating point

IAI

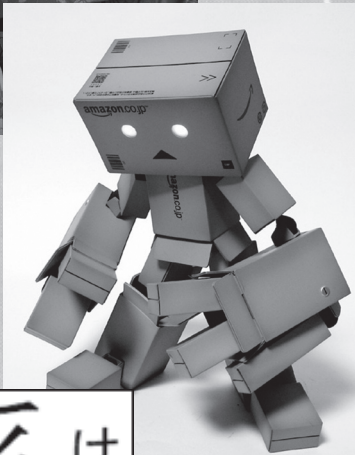
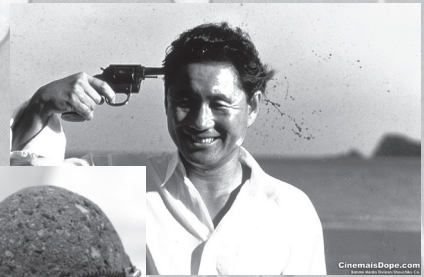
N.
RE

S.
DR

SH

S

N



けいれつ
系列

Szerzőink 2007-ben megjelent kötetei

Ardamica Zorán: *Diszharmonia harcmezéjén*. AB-ART, Pozsony
 Dunajcsik Máttyás: *Repülési kézikönyv*. József Attila Kör-L'Harmattan, Budapest (JAK-füzetek 149.)
 H. Nagy Péter: *Hibridek*. NAP Kiadó, Dunaszerdahely (Kaleidoszkóp könyvek 7.)
 H. Nagy Péter: *Hagyománytörténet. A „szlovákiai magyar” líra paradigmái 1989-2006*. AB-ART Kiadó, Pozsony (Ismeretbővítő kiskönyvtár 1.)
 Havasi Attila: *1001 magányos rinocérosz*. Alexandra Kiadó, Szigatúra Könyvek, Budapest
Idegen univerzumok. Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, science fictionról és a cyberpunkról. Lilium Aurum, Dunaszerdahely
 Jorgosz Baia: *Angyali üdvözet*. Budapest, PRAE.HU
 Beke Zsolt: *Az iónia hurka*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely
 Benyovszky Krisztián: *Bevezetés a krimi olvasásába*. Lilium Aurum, Dunaszerdahely
 Szilágyi-Nagy Ildikó: *Valami jó testnyílás*. JAK-L'Harmattan, Budapest
 Nádasy Ádám: *Az az íz Magvető*, Budapest
 Lanczkor Gábor: *Fehér daloskönyv L'Harmattan*, Budapest
 Marno János: *Nárcisz készül P'art*, Budapest

Szerzőink 2008-ban megjelent kötetei

Balogh Endre: *A parazita*. FISZ, Budapest
 Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak*. PRAE.HU, Budapest
 Farkas Tibor: *Párrmobil*. PRAE.HU-JAK, Budapest
 H. Nagy Péter: *A betűcivilizáció szétrobbanása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma*. Ráció Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Budapest
 H. Nagy Péter / Michal Murri / Jozef Cseres: *PARAF. Juhász R. József költészetéről és performanszairól*. Ráció Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Budapest
Idegen (látvány)világok. Tanulmányok science fiction és cyberpunk filmekről. Lilium Aurum, Dunaszerdahely
 Spiegelmann Laura: *Édeskevés*. Magvető, Budapest
 Lanczkor Gábor: *Vissza Londonba Kalligram*, Pozsony

A PRAE.HU könyvei

Udvartatlan szerelem – A középkori udvartatlan szerelem antológiája (PRAE.HU) 2006
A modern brazil elbeszélés – ANTOLOGIA do moderno conto brasileiro (PRAE.HU) 2007
 Luis de Camões 77 szonettje (PRAE.HU - Íbisz) 2007
 Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Versék* (PRAE.HU - Íbisz) 2007
 Jorgosz Baia – Demeter Ádám: *Angyali üdvözet* (PRAE.HU) 2007
 Mohai V. Lajos: *Kilazult kö* (PRAE.HU) 2007
 Cristovam Buarque: *Földalatti istenek* (PRAE.HU - Palimpszeszt) 2008
Európai nyelvüvelés (PRAE.HU – Inter Kht.) 2008
 Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak* (PRAE.HU) 2008

Végh Artilla: *Hamuszáj*, Magyar Napló, Budapest
 Térey János: *Asztalízene* Magvető, Budapest
 Emma Ovary: *Hatször gyorsabban öl*, PRAE.HU – Palimpszeszt

A Prae 2007-es számai kedvezményesen előfizethetők a szerkesztőségben, illetve e-mailben (prae@chello.hu) 3000 forintért, s ezen összeggel a postaköltség is fedezve van. Korábbi számaink korlátozott mennyiségben, teljes áron, ugyancsak megrendelhetők, mint fent.

Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi
 2000. 1-2. (poszt)apokalipszis
 2000. 3-4. Peter Greenaway
 2001. 1-2. cyberpunk
 2001. 3-4. számítógép
 2002. 1-2. média
 2003. 1. fantasy
 2003. 2. varázslat
 2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor
 2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek
 2004. 1. horror
 2004. 2. Bret Easton Ellis
 2004. 3. devla
 2004. 4. Amerika
 2005. 1. magyar sci-fi
 2005. 2. tetszettek volna forradalmat csinálni
 2005. 3. pop history
 2005. 4. obszcén középkor
 2006. 1. Hajas Tibor
 2006. 2. GameZone
 2006. 3. Pop-szöveg
 2006. 4. Bada Dada
 2007. 1. Hifel-e iftent?
 2007. 2. biológiai sci-fi
 2007. 3. ősi zavargások 2006
 2007. 4. Vámpirizmus
 2008. 1. Kocsmák
 2008. 2. Mémek
 2008. 3. Kortárs magyar költészet
 2008. 4. Szentkuthy
 2009. 1. Patrioska

Farkas Tibor: *Párrmobil* (PRAE.HU – JAK) 2008
 Alexis Bramhook: *Harc Atlantiszért* (PRAE.HU) 2008
 Sirokai Máttyás: *Pohárutca* (PRAE.HU – JAK) 2008
 Emma Ovary: *Hatször gyorsabban öl* (PRAE.HU – Palimpszeszt) 2008
 Árvai Ferenc Ödön: *Mint vitorlás a tavon* (PRAE.HU) 2008
 Mohai V. Lajos: *Centrum és periféria* (PRAE.HU) 2008
Magyar reneszánsz stylus (PRAE.HU–Magyar Szemiotikai Társaság) 2008
Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe (Pauz-Westermann–PRAE.HU–Inter) 2009
Európai helyesírások (PRAE.HU – Inter Kht.) 2009

Prae irodalmi folyóirat
 Megjelenik évente négyszer
<http://www.prae.hu>

Közönetet e szám összeállításában nyújtott segítségért Hammerstein Juditnak és a Zavarka Szlavista Műhelynek
 E számunk illusztrációit Dolgoborodov Alexander képeinek felhasználásával készítettük

Alapító-főszerkesztő: Balogh Endre (endre@prae.hu)
 Szerkesztők: Barta András (fapuska@prae.hu)
 H. Nagy Péter (h.nagy@freemail.hu)
 L. Varga Péter (kultrikus@freemail.hu)
 Pál Dániel Levente (paldaniel@gmail.com)
 Pollágh Péter (pproka@freemail.hu)

A Középkor-reneszánsz-kora újkor rovat szerkesztői:

Bánki Éva, Hammerstein Judit, Horváth Viktor, Ladányi-Turóczy Csilla, Peremiczky Szilvia, Sashegyi Gábor, Végh Dániel

A szerkesztőség levélcíme:

1024 Budapest, Filler u. 11/b, mfszt/2.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Borítódizájn és -tipográfia: WholsNor

Layout: fluidworkshop

Nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt (szekelyhidi@prae.hu)

Nyomdai munkálatok: Robinco Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

Korábbi szerkesztőink: Máté Adél, Ruttkay Veron (vers és próza);

Vaskó Péter (középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép);

Köves Gergely, Vécsesi Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)

Készült Garamond és **Bank** betűkkel

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrzük meg és nem küldjük vissza.

E szám a Oktatási és Kulturális Minisztérium,

és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával jött létre.