Dark Fantasy

02 Nemes Z. Márió **A Pickman-paradoxon**
H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció

12 Mócza Attila **Gótikus jegyek Lovecraft irásaiban**

18 Sánta Szilárd **Csápolás**

24 Stemler Miklós **Világok teremtése és eltörlése**
A dark fantasy találkozása a poszttolkieni fantasyvel

32 Mekis D. János **Theomachia alkonyatkor**
Neil Gaiman mitologizmusa és az Amerikai istenek

Permutáció

44 Deres Kornélia **A bohóc**

44 Deák Botond **Versek**

46 k.kabai lóránt **munkacím: ÉletHasználatiUtasítás** (2–4)

48 Kukorelly Endre **Semmilyen ügy**

51 Lackfi János **Versek**

53 Papp Für János **Versek**

56 Zerza Béla Zoltán **Versek**

58 Nagypál István **Versek**

58 Takács Zsuzsa **Egy fejfájós nap** – változat –

62 garai péter sándor **kifulladásig**

62 Serestély Zalán **szócikkek a szerelemre**

63 Baranyi Gergely **a doboz**

64 Nyerges Gábor Ádám **Szülés előtti depresszió**

65 Bartók Imre **Odüsszeusz**

65 Lanczkor Gábor **Versek**

65 Solymosi Bálint **A Rózsafüzér Királynője avagy egy utazó napjai**

Moduláció

72 Seress Ákos **Orpheus es a Ku-Klux Klan**
Rasszizmus és xenofóbia Tennesse Williams
Orfeusz alászáll című darabjában

78 Antal Nikolett **Test és törvény, törvény és identitás**

88 Borsik Miklós **Deleuze, Guattari, Samsa**
Az átváltozás poliszemitásának újragondolhatósága

94 H. Nagy Péter **Leletvadászok** (Indy – Shubin)

Coda

99 **Budapest**
(részletek Árvai András és Benedek Anna interjúiból)

Nemes Z. Márió
A Pickman-paradoxon

H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció

Fritz Leiber egy kiváló esszéjében a horrorirodalom Kopernikuszának nevezi H. P. Lovecraftot.[1] Ennek a „fordulatra", illetve paradigmaváltásra utaló jelzőnek a jelentése több oldalról is megközelíthető; Leiber mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmet, hogy Lovecraft szövegei túllépnek azon az évszázados hagyományon, mely a középkortól egészen Charles Maturinig ível, és ami a természetfölötti fenyegetést az antropocentrikus keresztény világkép keretein belülre integrálta. A baljós természetfeletti a Gonosztól való félelem érzéskultúrájában nyilvánult meg, ami ugyan nem redukálta a horror fenomenológiáját, de a határsértő eseményt mégis egy koherens világkép ki- és megismerhető működéseként háziasította. A diabolikus jelenlétnek ezek a hagyományos leírásai képesek kiváltani olyan hatást, mely a „szent" eseményének morbid inverzeként működik, ugyanakkor a Gonosz a teológiai narratívában határozott jelentéssel és funkcióval bírt, és ami a legfontosabb, ennek a jelentés-egésznek a középpontjában a megkísérthető, de mégis győzedelmes ember mint *animal rationale* állt.

Lovecraftnál ellenben nincsen teológiai és/vagy antropológiai korrekció, hiszen az ő szövegvilága nem az ember jelentésadó instanciája körül rendeződik el. Ennek a szemléletnek az episztemológiai vetülete arra a felismerésre épül, hogy az ember igencsak korlátozott megismerési lehetőségekkel bír az univerzum valódi lényegét illetően. Ez a „lényeg" valami radikális idegen és nem „emberarcú" igazság, amit a Chtulhu-mítosz töredékes narratívái jelenítenek meg. A Chtulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem-antropomorf létezők, olyan ősi entitások, akik egymással bonyolult viszonyrendszerben állva mintegy játékból teremtették meg a földi életet. Mindebből az emberi történelem és kultúra teljes *decentralizálódása* következik, mivel az „eredet" és a „középpont" humanisztikusan felfogott ideái érvényüket vesztik.

Ezzel a jelenséggel párhuzamos, hogy Lovecraft igazi genealogikus alkat, elbeszéléseinek főhősei általában olyan „múltban élő", antikvárius lelkületű outsiderek, akik családjuk és/vagy szűkebb környezetük eredete iránti hely-családtörténeti-néprajzi kutatásokba merülnek. A kevéssé egyénített hősöket nem individuális jellemvonások, hanem a kutatásuk tárgya és miként je, vagyis egy rajtuk túlnövő tradícióhoz való hozzátartozás határozza meg. A hősök mellett a helyszínválasztás is a „keletkezés" iránti megrögzött érdeklődést sugallja, hiszen az elbeszélések által megfestett Új-Anglia az európai telepesek legkorábbi célpontja, vagyis az amerikai kultúra bölcsője, de például az *Őrület hegyeinek* Antarktisza ugyancsak ilyen eminens nullpontként van ábrázolva. Ezek a helyszínek azonban – látszólagos átlátszatlanságuk ellenére – nincsenek lezárva és nem alapoznak meg semmit, helyesebb őket az átmenet „funkcionális helyeinek" tekinteni, mert egyszerre nyitottak a „túlság" (beyond) és a „mélység" (underneath) irányában. A kezdet helyei az ambivalencia által dramatizálódnak egy olyan térelképzelés szellemében, mely saját valóságérzékelésünk mögött számtalan más tér-struktúrát is elképzelhetőnek vél.[2]

Az elbeszélések tipikus konfliktusa abból táplálkozik, hogy a genealógiai kutatás során valamilyen „szakadás" vagy „oda nem illő" elem kerül felszínre, mely visszamenőlegesen is átírja az egyén

[1] Fritz LEIBER: A Literary Corpernicus. = Ben J. S. SZUMSKYJ, S. T. JOSHI (ed.): *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*. Wildside Press, 2004, 282–292.

Stuart Gordon Reanimator című filmjének egy kockája felhasználásával

származástörténetét és az ettől elválaszthatatlannak tételezett szubjektumát. Ez a folyamat megy végbe a *Charles Dexter Ward esete* és az *Árnyék Innsmouth fölött* című elbeszélésekben, melyekben az ismertnek vélt eredet *ki*mozdul a szubjektum alól. Viszont amit az eredet „helyén" találunk, az sem

[2] Vö.: Maurice LÉVY: *Lovecraft – A study in the fantastic*. Angolra fordította S. T. JOSHI. Wayne State University Press, 1988, 38–53. Ennek a mellérendelő tér- és valóságértelmezésnek kiváló példája az *Onnan túlról* című elbeszélés, melyben Crawford Tillinghast egy olyan készüléket épít, ami láthatóvá teszi azokat a síkokat és látványokat, melyek egyszerre vannak jelen a mi terünkben és egy azzal párhuzamos „hiper-térben": „Mit tudunk mi – mondta – a körülöttünk levő világról, univerzumról? A benyomások felfogására alkalmas eszközeink képtelenül csekélyek, környezetünkről alkotott fogalmaink végtelenül szegényesek. Csak azt látjuk, aminek látására megvannak a szerveink, fogalmunk sincs abszolút természetéről. Öt hitvány érzékünkkel úgy teszünk, mintha megértenénk a hihetetlenül összetett világegyetemet, holott a több, erősebb, vagy más hatásfokú érzékszervvel bíró lények nem csupán egészen másképp láthatják ugyanazt, mint mi, de érzékelhetik és tanulmányozhatják az anyag, energia és élet egész világait, amely akár közel is lehetnek, mi mégsem fogjuk fel őket saját érzékeinkkel? Mindig hittem benne, hogy az ily különös, elérhetetlen világok itt lehetnek a kezünk ügyében, és azt hiszem, most megtaláltam a módját, hogy áttörjek a sorompókon!" H. P. LOVECRAFT: Onnan túlról. Ford. BIHARI György. = Howard Philips Lovecraft Összes Művei (továbbiakban ÖM) II., Szukits Könyvkiadó, 2003, 270.

jelent semmilyen megfogható támpontot, hiszen a Cthulhu-mítosz adós marad bármilyen univerzális jelentésadással, mert olyan egymásnak ellentmondó és/vagy mellérendelő narratívákkal dolgozik, melyek nem alkotnak célelvű szuper-történetet. Vagyis egy olyan szinkretikus mitológiáról van szó, mely önmagát nem normatív alapítószövegként, hanem heterogenizálás és de-hierarchizálás szövevényeként viszi színre.[3] A mítoszról különböző fiktív írásművekből (Necronomicon Pnakotikus kéziratok, Eibon könyve stb.) és/vagy a szereplők feljegyzéseiből-naplóiból lehet tájékozódni, tehát megismerése összefonódik az olvasás filológiai-hermeneutikai munkájával (ez a később hosszabban elemzendő *Cthulhu hívása* esetében különösen fontos). Ezek az ismeretek azonban mindig ambivalens viszonyban állnak a szemtanúság tapasztalatával, ugyanis egyszerre lehetővé teszik a beszámolót

Stuart Gordon Reanimator című filmjének egy kockája felhasználásával

(szavakat-fogalmakat adnak az „őrületnek"), de jótékonyan el is fedik a megismerhetetlennel és leírhatatlannal való találkozás személyes traumáját. A Cthulhu-mítoszt helyesebb talán egyfajta középpont nélküli igazságnak tekinteni, amely a totalizáló és humanisztikus történelemképet vírusszerűen fertőzi meg, és annak permanens „elmásításában" érdekelt. Ezen a ponton válik különösen fontossá Kisantal Tamás felismerése, aki a Lovecraft-szövegek hatásmechanizmusát a „kultúra horrorjaként" írja le:

[3] H. NAGY Péter: Hubbard horrorja: Rettegés. = UŐ: *Féregjáratok*. Nap kiadó, 2005, 108–124, 110.

„A jól felépített, megdönthetetlennek hitt világba hirtelen betörnek olyan erők, melyek a kultúra koherens jelrendszerét megbontják, legitimitását megkérdőjelezik. Lassan kiderül, hogy az eddig teljes autoritásúnak tekintett metanarratíva csupán egy másik, nagyobb elbeszélés olyan kis szekvenciáját képezi, mely értelmét veszti az egész (ami teljességében nem rakható össze, létezésére csak a fragmentált történetdarabkákból lehet következtetni) fényében."[4] A fantasztikum és a horror tehát nem valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem már mindig is jelen volt/van az ismertnek tételezett világban, sőt, ennek a világnak a lehetőségfeltételét – folyamatosan elmozduló eredetét – alkotja.

A lovecrafti írásokból soha nem tudunk meg pontos információkat a világ valódi működéséről, csak előzetes értelmi konstrukcióink kikerülhetetlen kudarcával szembesülünk. A főhősök mindig meg vannak arról győződve, hogy egy borzalmas tudás birtokába kerültek, ez a tudás azonban elválaszthatatlan a nem-igazság tapasztalatától, attól, hogy természetes beállítódásaink, ha nem is teljesen tévesek, de egy alapvető másság vetületei. Ez lenne a Lovecraft által a horrorirodalom esszenciájának tartott „kozmikus rettenet" (cosmic terror) megszületésének keretfeltétele, amit a *Természetfeletti rettenet az irodalomban* című tanulmányában a következőképp jellemez: „Az emberiség legősibb és legerősebb érzése a félelem, a legősibb és legerősebb félelem pedig az ismeretlentől való félelem. (…) A valódi hátborzongató történet eszköztára nem merül ki a titokzatos gyilkosságokban, a véres csontokban, vagy a lepellel borított, lánccsörgető alakokban. Ezeket a külső, ismeretlen erőktől való lélegzetelállító és megmagyarázhatatlan iszony légköre lebegi be; s emellett kellő komolysággal és vészjóslóan sejtetni kell az emberi elmében megfoganható legborzalmasabb gyanút a természet változhatatlan törvényeinek gonosz és különös áthágásának vagy hatálytalanításának lehetőségét, (…)"[5] Noël Carroll ezt a felfogást a horror-esztétika egyik meghatározó elméleteként értelmezi, és kiemeli, hogy a kozmikus rettenet leírása a szent kiváltotta „félelemmel vegyes csodálat", vagyis a szakrális iszonyat (tremendum) heterogén élményére emlékeztet.[6] Ebben az összefüggésben az elbeszélések mégiscsak visszakapcsolódnak egy szakrális antropológiához, ugyanakkor a kozmikus rettenet egy varázstalanított világban lép működésbe. „Lovecraft valószínűleg úgy véli, hogy a természetfeletti irodalma egyfelől hasonló élményt nyújt, mint a vallásos tapasztalat, másfelől válaszreakció egy bizonyos kilúgozott, pozitivista világképre."[7] Minderre tekintettel azonban fontos megjegyezni, hogy a lovecrafti fantasztikumot nem lehet differenciálatlanul azonosítani valamiféle pszeudo-romantikus „új mitológiával" vagy eszképizmussal.

Francisco José de Goya y Lucientes Önarcképe felhasználásával

A kultúra horrorizálása párhuzamos a modernitás azon – Baudelaire-től kezdődő – tendenciájával, mely a természetet a művészet paradigmájára „cseréli" le. A természetutánzásnak kiszolgáltatott mimézist a természeti világot fantazmaként újraíró esztétikai stratégia váltja le, mely a századfordulótól

[4] KISANTAL Tamás: Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft műveiben. = *Prae*, 2003/1, http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=43&jaid=236

[5] H. P. LOVECRAFT: Természetfeletti rettenet az irodalomban. Ford. GALAMB Zoltán. = ÖM. II. 443–511, 443–446.

[6] Noël CARROL: A horror paradoxona. Ford. Buglya Zsófia. = *Metropolis*, 2006/1, 32–68, 34.

[7] CARROL: I. m. 35.

Salvador Dalí Az emlékezet állandósága – Lágy órák

kezdve egyre erőteljesebb absztrakciós vonásokat mutat.[8] Ennek a tendenciának az egyik sajátos jelensége a francia szürrealisták természet- és világvonatkozásokat újrafogalmazó „modern mitológiája". A szürrealista fantasztikum megőrzött bizonyos természeti és figuratív elemeket, de ezek a motívumok nem valamiféle autentikus természet részeiként jelentek meg, hanem egy heterogén és mesterséges kultúrafelfogás keretében, már eleve konstrukcióként jöttek létre. Aragon és Breton modern mitológiájából hiányzik a természet és a szubjektum egymást kölcsönösen hitelesítő romantikus totalitása, mivel mind az „Én" különböző képzetei, mind a „Természet/Világ" jelei egyaránt beleomlanak a szürrealista képalkotás autonómiájába.[9] Lovecraft mitológiája hasonló működést hoz létre, hiszen a dolgok mögött „valami egészen más van", de ez a Másság mint referencia – a Mítosz képlékeny természete miatt – sohasem azonosítható pontosan, ami azt eredményezi, hogy a történetek bázis-valósága fantazmák sorozatává oldódik fel.

A Lovecraft-hagyomány és a szürrealizmus látens kapcsolatát izgalmasan gondolja végig a Le Renard álnevet használó Szántai Zsolt, aki az *Emlékszilánkok, avagy egy kozmopolita feljegyzései* című pszeudo-emlékiratainak *Chérie* fejezetében[10] Salvador Dalí egyik híres képmotívumának, a folyékony órának a keletkezési körülményeit próbálja megvilágítani. A történet szerint Le Renard, Dalí és Buñuel Párizsban részt vesznek egy okkult rituálén, melyet Aleister Crowley celebrál. A szertartás félresikerül, a valóság „szövete" felbomlik, és egy olyan „látomásos dimenzió" nyílik fel, mely – többek közt – folyékony órák vízióját közvetíti a szertartás résztvevőinek. A történet művészetelméleti tanulsága szerint tehát Dalí képének motívuma nem szimbolikus intenció vagy esztétikai ideológiai eredménye, hanem a világ metaforizációtól mentes része. Vagyis – gondolhatnánk elsőre – a természetutánzó mimézis elképzelése tökéletesen működik, a művész egyszerűen azt festi, amit lát, a műalkotás teljesen transzparens. Hasonló felismeréssel zárul Lovecraft *Pickman modellje* című novellája, melyben az obszcén rémalakokat festő művészről[11] kiderül, hogy fényképek és élő modellek alapján dolgozik. „Meggyőző művészi erővel ábrázoltak: a festmények maguk a démonok voltak, látványuk ily módon félelmet keltett bennünk. A legfurcsábbnak mégis azt tartottam, hogy Pickman nem bizonyos részletek kiemelésével vagy bizarr effektusokkal érte el ezt a hatást. Semmit nem kent vagy torzított el, és semmit nem banalizált; a körvonalak élesek és életszerűek voltak, a részletek kínosan

[8] Vö. Michael PAUEN: Die Diskreditierung der Natur – Zur Entwicklung der Aesthetik der Abstraktion. = (Hrg.) Jörg ZIMMERMANN: *Ästhetik und Naturerfahrung.* Stuttgart-Bad Cannstatt, 369–384.

[9] Vö. Karl Heinz BOHLER: Naturgefühl ist kein Gefühl der Natur: Die sürrealistische Evokation der Natur mit Rücksicht auf das romantische Erhabene. = *Ästhetik und Naturerfahrung*, 419–441, 440.

[10] LE RENARD: Emlékszilánkok avagy egy kozmopolita feljegyzései – Chérie. = *Dagon árnyai*. Beneficium&Dark Pages, 1999, 59–130. A prózaciklus később megjelent önálló kötetben is (LE RENARD: *Eleven Cthulhu*. Szukits Könyvkiadó, 2003.)

[11] Pickman alakjának megrajzolásakor Lovecraft számos Goya-utalással él. Lovecraft általában nem idéz meg kanonikus nagyságokat, noha sokszor alkalmaz – különösen a tájleírások során – képzőművészeti analógiákat. Saját pszeudokánonnal rendelkezik, melynek szereplői legtöbbször kevéssé ismert és/vagy marginális alkotók, mint például Salvatore Rosa (1615-1673), Anthony Angarola (1893-1929) és Nyikolaj Rerih (1874-1947).

kidolgozottak."[12] Mindebből azonban nem a mimézis igazsága, hanem annak összeroppanása következik, hiszen a fantasztikum hiperrealitása lehetetlenné teszi a mimetikus logika hagyományos pólusainak elkülönítését: a valóság az elszabaduló művészi fantázia mintájára kezd el működni, míg a művészet egyneművé válik az élettel.

Mindez persze emlékeztet a szakrális prezentáció logikájára is, de itt – ahogy korábban is hangsúlyoztam – nincsen semmiféle totalitás-eszmény és/vagy egységes kultikus horizont. A Cthulhu-mítosz nem közvetít pozitív tudást, a beavatódás és a megismerés egyet jelent a szubjektum megsemmisülésével, vagy – gyakoribb esetben – az őrület általi disszociációjával. A világ lovecrafti „romantizálása" (Novalis) az ember világának megszüntetését jelenti, hiszen az a fajta a látomásos dimenzió, ami a kozmikus rettenetben létesül, nem a fenséges-elmétek humanista örökségét írja tovább, hanem az ember antropológiai konstitúciójának felszámolását, illetve a mimézis struktúrájának lebontását végzi el.

Francisco José de Goya y Lucientes Szaturnusz felfalja fiát című festménye felhasználásával

Ezen a ponton rá is térhetünk a jelen írás voltaképpeni tárgyára, a lovecrafti szövegek és a vizuális reprezentáció közti kapcsolat elemzésére, melyet Andrew Leman *Chtulhu hívása* (2005) című filmadaptációja és az eredeti elbeszélés összeolvasása segítségével próbálok megvizsgálni.

Lovecraft írásai már régóta ellenállhatatlan vonzást gyakoroltak a filmes fantáziára, ezt bizonyítja a számos megfilmesítési kísérlet, és a talán még nagyobb számban azonosítható utalás vagy parafrázis. A legkorábbi adaptációk a hatvanas évekből származnak. Ide sorolhatók Roger Corman *The Haunted Place* (1963), Daniel Haller *Die, Monster, Die* (1965) és Vernon Sewell *Curse of the Crimson Altar* (1968) című filmjei, melyekben a főszerepet olyan horrorikonok alakították, mint Boris Karloff, Vincent Price vagy Christopher Lee. A legkitartóbb és legelkötelezettebb „lovecraftiánus" filmesnek Stuart Gordon tekinthető, akinek már 1985-ös rendezői bemutatkozása, a *Reanimátor* is a *Herbert West, az újjáélesztő* című elbeszélésen alapult. Gordon azóta számos történetet vitt filmvászonra (*Dagon* (2001), *Dreams in the Witch-House* (2005) stb.), de ezek az alkotások inkább tekinthetőek az eredeti művek esztétikai sematizálásának.

A médiumok közti tolmácsolhatóság kérdése természetesen rendkívül összetett teoretikus probléma, mely a műalkotás autentikus létmódjáról vallott elképzeléseink állandó felülvizsgálatára ösztönöz. Jelen keretek között nincs lehetőségem a kérdés kifejtésére, ezért megelégszem annak az Ezra Poundhoz köthető álláspontnak az elfogadásával, miszerint intermediális „átalakítás" nem mehet végbe értelmezés

[12] H. P. LOVECRAFT: *Pickman modellje*. Ford. GALAMB Zoltán. = ÖM. II. 342–355, 350.

és mediális önreflexió nélkül.[13] Lovecraft esetében hajlok arra az álláspontra, hogy a szerző poétikájának bizonyos jellegzetességei – a kozmikus rettenet látomásos dimenziója – kényszerítő erővel hívják meg a „képalkotás" mechanizmusait, de egyúttal olyan mozgásokat is megindítanak, melyek ellehetetlenítik a vízió plasztikussá válását. E poétika értelmezés nélküli mediális áthelyezése kényszermegoldásokat és *vulgarizálást* eredményez. Vulgarizálás alatt itt azt értem, hogy Gordon adaptációi „szó szerint" olvassák – és így elvétik – a Pickman-paradoxont. Ezek a filmek egy reflektálatlanul felfogott hitelesség nevében mindent úgy akarnak bemutatni, ahogy az az elbeszélésben szerepel, miközben magát a szöveget teljesen transzparensnek tekintik. Mindez azonban ellentétes hatást eredményez: Gordon Pickmannal ellentétben „bizarr effektusok" segítségével „banalizál".

Andrew Leman egy másik irányban indult el, a teljes absztrakció kerülőútján, abban a hitben, hogy a mediális effektusok végletekig fokozásával talán megérthetővé válik, miért *lehetetlen* úgy festeni, mint Pickman.

A rendező a cselekmény szempontjából híven követi a címadó elbeszélést. A narrátor birtokába kerül elhunyt nagybátyja, Angel professzor hagyatékának, mely számos feljegyzést és egy különös domborművet foglal magában. Az iratok a Cthulhu-kultusz működésére utaló információkat tartalmaznak: egy fiatal szobrász álomfeljegyzéseit, melyek egy nem-emberi eredetű hangról és egy nemeuklidészi geometriájú városról mesélnek, egy rendőrfelügyelő jelentését, aki egy ördögimádó szekta felszámolása körüli furcsa eseményekről számol be, és még sok más, egymástól látszólag független eseményről, természeti katasztrófáról hírt adó újságkivágást. A narrátor összefüggéseket fedez fel a szövegekben, maga is nyomozásba kezd, megpróbálja felkutatni egy tengeri „hajóbaleset" egyetlen túlélőjét, a norvég Johansent, de a másodtiszt időközben öngyilkos lesz, így csak a naplóját sikerül elolvasni, melyből nyilvánvalóvá válik, hogy az *Emma* nevű hajó legénységének pusztulása a R'lyeh elsüllyedt városában manifesztálódó Cthulhunak köszönhető, akinek alakját a fiatal szobrász domborművében próbálta megmintázni. A narrátor mindezeknek a „bizonyítékoknak" a fényében immár tisztán látja az apokaliptikus fenyegetést, melyet Cthulhu eljövetele jelent, és – saját kéziratát is mellékelve – dobozba zárja nagybátyja hagyatékát, abban bízva, hogy másnak immár nem kell megértenie azt a sötét titkot, amibe ő beavatást nyert.

A cselekmény fenti rövid összefoglalásából is nyilvánvalóvá válik, hogy a *Cthulhu hívása* egyfajta krimiszerű nyomozás-narratívát működtet, ugyanakkor a narrátor szinte kizárólag szövegek közvetítése (olvasása és írása) segítségével vesz részt az eseményekben, vagyis esetében nem beszélhetünk semmiféle közvetlen szemtanúságról. Donald R. Burleson *Lovecraft – Disturbing the Universe* című könyvében kilenc különböző narrációs réteget különböztet meg az elbeszélésben.[14] Ezeknek az „archeológiai" rétegeknek a mélyén helyezkedik el Cthulhu, de olvasóként soha nem jutunk „le" hozzá, csak különböző effektusaival találkozunk. Strukturálisan és lingvisztikailag is szeparálva vagyunk az istenségtől, aki reprezentációi – az idolok és a beszámolók – révén közvetítődik, miközben az elbeszélés folyamatosan áthelyeződő középpontjaként nyilvánul meg.[15]

A narrátor az ideáltipikus lovecrafti befogadó allegóriája is egyszersmind, hiszen ő a szövegek által felkelthető kozmikus rettenet eleven bizonyítéka. A nyomozást lezáró gesztusai rendkívül ellentmondásosak; saját feljegyzéseit – vagyis magát az elbeszélést – „ép elméje"(!) bizonyítékaként helyezi el a lezárt dobozban, mintegy megkoronázva-megfejtve nagybátyja hagyatékát. Kulcsot ad egy rejtvényhez, miközben abban reménykedik, hogy senki nem fogja használni. Tette logikátlan, hiszen a hagyatékot is megsemmisíthette volna a reveláció után, és nyomozásának eredményét sem kötelező összefoglalnia. Persze talán épp ez a Cthulhu-mítosz egyik hatása, ami olyan hermeneutikai örvénybe rántja a szubjektumot, hogy az Én saját disszociációja miatti félelmében rákényszerül a tanúságtételre, miközben ezzel a megvallással is a Mítoszt szolgálja, hiszen vírusosan terjeszti annak

[13] Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A művészetek tudományközi kutatása. = UŐ: *Szó, kép, zene – A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligram, Pozsony, 2007, 25–47.

[14] Donald R. BURLESON: *Lovecraft – Disturbing the Universe*. University Press of Kentucky, 1990, 80–82.

[15] Hasonlóan ambivalens karakterű a *Szín az űrből* című elbeszélés fenyegető entitása, aminek lényege épp abban a paradoxonban fogható meg, hogy olyan szín, ami nem szerepel a színskálán, vagyis szín és nem-szín egyszerre.

hatását. A megoldás tehát szükségképpen paradox: el kell mondani és hallgatni kell róla, vagyis a csendnek azon a nyelvén kell közölni, melyben igazság és nem-igazság elválaszthatatlanul összekeveredik. Ez magának az őrületnek a nyelve, ami „nem tárja föl, nem is beszéli el egy mű születését (vagy valamiét, ami a szellem vagy a véletlen útján művé alakulhatott volna); kijelöli az üres formát, ahonnan ez a mű származik, azaz a helyet, ahonnan a mű állandóan hiányzik, ahol soha nem találjuk, mivel ott soha nem is volt. A homályos vidék e rejtekén tárul föl a mű és az őrület ikerszerű összebékíthetetlensége; itt van mindkettőjük lehetőségének és egymás kölcsönös kizárásának vakfoltja."[16] Ebben az esetben azt az *„üres helyet"*, ahol a mű és az őrület kölcsönösen kizárják egymást, Cthulhu „hiányzó" alakja jelenti. A narrátornak és az olvasónak nincs hozzáférése az istenséghez, de halljuk a hívását, illetve hívjuk őt, mert ő teszi lehetővé a csend beszédét, mely az „önimplikáció fehér foltja", ahol semmi sem hangzik el.

Leman értelmezi az elbeszélő pozícióját, ez már abból is látszik, hogy a narrátort egy pszichiátriai intézet ápoltjaként mutatja be, vagyis következetesen továbbgondolja a mű lezárását. A film vége ugyancsak hű a választott értelmezési kerethez, hiszen a történet „elmondása" után a narrátort visszagördítik az ápolók egy sötét terembe, miközben ő némán azt kiáltozza, hogy égessék el, mármint a hagyatékot, ép elméjének és őrületének közös dokumentumát, de az aktuális médiumra vonatkoztatva arra is gondolhatunk, hogy magát filmet, ugyanis a Mítosz „igazsága" immár a filmszalagot is megfertőzte.[17]

A narrátor némán kiállt, szavait olvassuk, hiszen Leman filmje némafilm, melyet az úgynevezett Mythoscope eljárással „öregítettek" hozzá az 1920-as évek látványvilágához. A díszletezés, a színészek túlstilizált játéka-sminkje, és a mesterségesen komponált Mythophone zene mind hozzájárulnak ahhoz, hogy egy olyan filmélmény részévé váljon a néző, mely a realitás és a fikciós effektusok összjátékán alapul. Bizonyos értelemben „korhűbb" ez a film, mintha egy dokumentarista poétikájú alkotást néznék, hiszen kevés vizuális tapasztalatunk van a húszas évek realitásáról, ugyanakkor annál több a korszak filmes önreprezentációjáról, melyet Leman professzionális módon imitál. Már itt világossá válhat a Pickman-paradoxon megértésére tett kísérlet, miszerint a rendező nem azon a módon próbál „hiteles" lenni, hogy transzparens médiumként tekint a filmképre, hanem úgy, hogy Lovecraft korának vizuális kódjait mesterségesen megidézve visszahelyezi az elbeszélést annak kulturális kontextusába.

A némafilm-poétika emellett kiválóan hangsúlyozza a történet filológiai elkötelezettségét, mert a néző folyamatosan olvasói szerepbe (is) kényszerül, vagyis úgy követjük a film cselekményét, hogy a képeket keretező szövegek segítségével egyre beljebb olvassuk magunkat a *Cthulhu hívás*ának narratív rétegein. A szöveges inzertek egyszerre megszakítják és összekötik a jeleneteket, ezzel is jelezve az elbeszélés „varratokra" tagolódó struktúráját. A beszéd hiánya a delírium hangját erősíti fel, hiszen Cthulhu kimondhatatlan, ezért bármelyik szóra nyíló száj némaságában ott lehet/van, ahogy a közös álmok interszubjektív terében is egyedül az ő (meg)hívása visszhangzik.

Ugyanakkor Cthulhu-t mégis meg kell „mutatni", noha a szöveg leírásai alapján bizonyos módon már imagináltuk („megidéztük"), a film médiumában mégis kikerülhetetlennek tűnik konkrét megtestesítése.

A lovecrafti Vének, Ősi Istenek stb. túl vannak a szerves és a szervetlen, testi és testetlen hagyományos ellentétpárjain. Olyan entitások, melyeknek semmi közük az ember világához, ugyanakkor bizonyos közvetítő formákban mégis megtestesül(het)nek. Néhányuknak – például Cthulhunak – van „alakja", tehát rendelkezik valamiféle „formával", ugyanakkor ehhez a homályos *kontúrhoz* nem társul a természettudományos ismeretek alapján értelmezhető anyag. Ez a jellegzetesség a fizikai térhez való ambivalens viszonyból is eredhet, hiszen Cthulhu valójában nincs jelen mint háromdimenziós test, inkább egyfajta felület reliefszerű képzetét kelti, mintha az őt „ábrázoló"

[16] Michel FOUCAULT: Az őrület, a mű hiánya. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. = FOUCAULT: *A fantasztikus könyvtár*. Pallas Stúdió – Attraktor KFT, 1998, 28–35, 33.

[17] John Carpenter nem készített konkrét filmadaptációt, de számos műve értelmezhető Lovecraft-hommage-ként. Talán *Az őrület torkában (1994)* tematizálja legkonkrétabban ezt a hatástörténeti (v)iszonyt, melyben a különböző – írásos és vizuális – médiumokon keresztül fertőző „titkos igazság" őrületet keltő hatása is megjelenik.

dombormű mintájára kellene elképzelnünk,[18] egy sokdimenziós létező evilági árnyékaként. „Ezek fölött a hieroglifák fölött valami olyasmi volt, amit minden bizonnyal képnek szántak, ám impresszionisztikus megformálása megakadályozta, hogy pontosan megállapítsam, mit ábrázol. Valamifajta szörnyetegnek tűnt, vagy olyan szimbólumnak, ami egy szörnyeteget jelképez; alakja csak elképesztően beteges képzelőerőből fakadhatott. Ha azt mondom, hogy a látványra némiképp túlfeszített fantáziámban egyszerre merült föl egy tintahal képe, egy sárkányé, meg egy emberi karikatúráé, akkor azt hiszem, legalábbis hozzávetőleg megközelítettem a dolgot. A csökevényes szárnyakkal felruházott groteszk, pikkelyes testen csápokkal ellátott, húsos fej imbolygott; de az egésznek az összhatása volt az, ami oly rettenetesen ijesztővé tette."[19] A domborműnek ebben a leírásában a lovecrafti szörny-fiziognómia tipikus jegyei közül a *hibriditás* és a *multiplicitás* jelenik meg.[20] Cthulhu különböző állati attribútumokból fuzionált alakként tűnik fel, de ez a szemlélő „túlfeszített fantáziájának" is betudható, aki így próbálja az ismert biológiai formák felől racionalizálni a látványt. A második mondat rejtett tautológiája arra utal, hogy Cthulhu valójában önreferenciális, nem hasonlít semmi másra magán kívül, ezért változó ábrázolásaiban is csak önmagát „szimbolizálhatja", ez azonban nem valamiféle önazonosságot jelent, hanem egy olyan *potenciális* formát, ami egylényegű az alaktalansággal.

Az előbbi leírás statikus látványt rögzít, ezzel szemben a New Orleans-i mocsarakban talált bálványszobor leírásában már megjelennek a lehetséges testtartásra, súlyelosztásra stb. utaló információk is:

„A szobor, melyet végül körbeadtak, hogy mindenki alaposabban szemügyre vehesse, hét-nyolc hüvelyk magas volt, s művészileg tökéletes. Valami szörnyeteget ábrázolt, amelynek körvonalai homályosan emlékeztettek az emberére, ám tintahalszerű feje volt, amelynek arca kusza csápok zűrzavarából állt; a test pikkelyes, nyálkásnak tűnő törzsben folytatódott, a négy végtagot undorító karmok ékesítették, a háton pedig keskeny szárnyak voltak megfigyelhetőek. Ez a valami, amely mintha hajmeresztő, torz rosszindulattal egyesítette volna magában a különféle természetes alkotóelemeket, betegesen puffadtnak tűnt, s visszataszító pózban gubbasztott egy négyszögletes tuskón vagy emelvényen, amit olvashatatlan írásjelek borítottak. Szárnyának csúcsa az emelvény hátsó szélét érintette, maga a test is középen terpeszkedett, míg a görbe békalábak hosszú, pengeszerű karmai az elülső peremet markolták, félig lelógva róla. A puhatestű fej előrehajlott, úgy, hogy az arc csápjai súrolták a hatalmas mellső mancsokat, amik a roppant térden pihentek. Az egész látványban abnormális módon nem volt semmi természetellenes, s annál is inkább titkos félelmeket ébresztett, mivel a szobor eredetét illetően senki nem tudott nyilatkozni."[21]

A befogadói racionalizálás itt továbbmegy az állati jegyek azonosításán, hiszen a szobor már-már antropomorfizálódik („körvonalai homályosan emlékeztettek az emberére"). Ez a mozzanat azért is fontos, mert a lovecrafti hibriditás hatásmechanizmusának egyik fontos kérdése, hogy az adott (keverék)lények mutatnak-e az emberi alakhoz köthető vonásokat. Amennyiben igen, az egyrészt megkönnyíti a látvány jelentéssel való ellátását, ugyanakkor ez a jelentésgenerálás önfelszámoló jellegűvé válik, mert az absztrakcióba beíródó figurativitás a jelenség dehumanizáló aspektusát erősíti fel, vagyis nem emberibbé teszi a megtestesülést, hanem a minden emberivel szembeni destruktív potenciált fedi fel. Az ember mímelése és az ember mimézise nem ugyanaz, hiszen a mimézis az emberi formát (antropomorphé) eszményi referenciának tekinti, míg a fenti értelemben vett mímelés az antropológiai formát „belülről" decentralizálja.

Ennek a folyamatnak nagy hatású bemutatása a *Lesben álló rettenet* című elbeszélés, ahol két alapvető kérdés merül fel a borzalmas tettekért felelős lénnyel kapcsolatban. Az egyik a számosságára, a másik testi avagy testetlen mivoltára vonatkozik: „Szándékomban állt szembenézni vele, legyen bár hús-vér szörnyeteg, vagy afféle miazmás, légnemű tünemény."[22] A történet kibomlása során ez a két mozzanat egymást kölcsönösen dinamizálva artikulálódik egyik átmenetből a másikba. A narrátor szembesül

18 BURLESON: *I. m.* 83.
19 H. P. LOVECRAFT: *Cthulhu hívása*. Ford. KORNYA Zsolt. = ÖM III. 175.
20 LÉVY: I. m. 56.
21 LOVECRAFT: *I. m.* 182.
22 LOVECRAFT: *Lesben álló rettenet*. Ford. KORNYA Zsolt. = ÖM II. 154–182, 158.

azzal, hogy egyre több lénnyel kell számolnia, míg a történet végére az individuális fenyegetés képzetétől a hemzsegő sokaság képéig jutunk el, ezzel párhuzamosan az absztrakt és testetlen rém egyre hangsúlyosabban antropomorfizálódik. Ugyanakkor a számosság és antropomorhé kategóriái egymást is befolyásolják, mert hiába lesz nyilvánvaló, hogy embert „mímelő" teremtményekről van szó, az egyediség és az individualitás felbomlik a sokaság terében, vagyis a lények (az elfajzott Martens-család leszármazottai) humanizáció és dehumanizáció kölcsönmozgásában jelenítődnek meg.

A *Cthulhu hívásához* visszatérve érdemes kiemelni, hogy a művészi reprezentációk aránylag alapos leírása után nem kapunk több érdemi információt az istenségről. Amikor Johansen és a többi matróz R'lyeh városában szemtől-szembe találkozik a lénnyel – a diszkurzív nyelv csődöt mond. „A *dolgot* lehetetlenség volt leírni – nincs az a földi nyelv, amelynek szavai lennének az elképzelhetetlen, bömbölő őrületnek ilyen mélységeire, a kozmikus rendnek és az anyag törvényeinek e gyalázatos megtagadására."[23] Az olvasási folyamatban többszörösen ellentétes működések indulnak be. Aktiválódik mindaz a képi tapasztalat, ami a relief és szobor kapcsán felhalmozódott, ugyanakkor Cthulhu manifesztálódása ki is oltja ezeket a reprezentációs kereteket, mintha az istenség és az istenség képe közti viszony állandó (ön)meghaladásként jönne létre.

A matrózok közül többen azonnal szörnyethalnak a látványtól. Cthulhu megjelenése maga kozmikus rettenet, de ez nem valamiféle domesztikált fenség-élmény, ugyanis annak ellenére, hogy az „összemérhetetlen nagyság" a matematikai fenségeshez hasonlóan konstitutív jelentőségű az istenség megtapasztalásában, Cthulhu végtelenségének „befogadása" nem az emberi szubjektum dicsőségét ünnepli. Olyan önfelszámoló tapasztalatról van szó, mely kioltja és/vagy elmásítja az emberi tudatot, hiszen Cthulhu nem az elgondolható végtelen, hanem minden logosz távolléte. Ezért nincs semmi az istenség helyén, amit meg lehetne „látni", hiszen az önimplikáció fehér foltjaként – hiányként – van jelen. Ebbe a hiányba hullik bele minden őt kutató tekintet.[24]

Leman filmjében azonban mégis megjelenik egy Cthulhu-figura. Ez a lény határozott méretekkel és formával rendelkezik, szinte mindben megfelel a szobor/relief-leírásnak. Az archaikus trükktechnikát imitáló ábrázolás miatt hangsúlyozottan művi hatást kelt, ami azonban azt is jelenti, hogy a rendező nem Cthulhu közvetlen prezentációjára törekedik (ami a fentiek értelmében lehetetlen), hanem a fantasztikum *jelölésére*.

Nem véletlenül hiányzik az a szakadék, amit az elbeszélés a szobor/relief leírások és Johansen revelációja között létesít, ugyanis a filmkockákon nem Johansen kalandját látjuk, hanem a narrátor olvasmányélményeit, ahogy azokat ő a kortárs filmpoétika segítségével és a rendelkezésére álló információk alapján vizualizálja. A manifesztálódó Cthulhu tehát nem az autentikus istenség, hiszen, ahogy olvasóként sem tudunk eljutni hozzá, úgy nézőként is csak szimulákrumjával szembesülhetünk. Amikor a filmben Johansen átvezeti a hajót a Nagy Öregen, láthatjuk, ahogy egyre közeledik a kormányfülke ablakához az entitás teste és kirajzolódnak bőrfelületének gumiszerű részletei. Ezek a részletek egyre valótlanabbak és művibbek lesznek, mígnem a hajó átszakítja a testet mint egy (mozi)vásznat. Leman értelmezésében tehát Cthulhu valóságossága csak valótlanságától elválaszthatatlanul reprezentálható vizuálisan. Az istenség „lényege" folyamatos (ön) elkülönbözödése, mely a látás és a láthatóság viszonyrendszerét törésekkel tagolt struktúrává írja át. Pickman poétikáját ezért lehetetlen imitálni, ugyanakkor ha esztétikai paradoxonként *megértjük*, akkor közelebb kerülhetünk Lovecraft művészetének vizualitást megőrizve meghaladó karakteréhez.

23 H. P. Lovecraft: *Cthulhu hívása*, 199.
24 Ezen a ponton lehetne eljátszani azzal az ikonográfiai-mitológiai kérdéssel, hogy a szobor/relief alapján Cthulhu egyfajta Gorgó-alakként is értelmezhető. Gorgó tekintete megszüntet minden látást, hiszen mindenkit kővé változtat, aki rápillant. Ha végiggondoljuk a dolgot, akkor valójában lehetetlen megbizonyosodni arról, hogyan néz ki Gorgó, hiszen – ahogy Cthulhu – ő is látás és láthatóság vakfoltjában létezik.

Mócza Attila

Gótikus jegyek Lovecraft írásaiban

A huszonegyedik század rohamléptekben fejlődő modern világában minden kétséget kizáróan kardinális szerepet tulajdonítunk a szórakozásnak, melyre egy hihetetlenül expanzív iparág vonultatja fel a különböző lehetőségeket számunkra. A filmipar és a komputerizált virtuális valóság által felsorakoztatott milliónyi lehetőséget nyújtó palettán kívül, a mai napon is nagyon komoly szerep jut az irodalomnak.

A sci-fi, horror és fantasy irodalom ma (is) divatszerűen kelti fel a fiatal generáció figyelmét. De hol is gyökereznek ezek a műfajok? Nem túl hosszú vizsgálódást követően a műfajok egyik atyjaként alkalmasint Howard Phillips Lovecraftot nevezhetnénk meg. Természetesen nem kizárólagosan, hiszen például a horror műfajában a mai napig népszerű alkotások Lovecraft előtt is születtek; gondoljunk csak Mary Shelley *Frankensteinjére* vagy Bram Stoker *Drakula* című regényére, melyek számos mozifilm alapjául is szolgáltak.

Mindezek mellett Lovecraft saját mítosza által létrehozott világban játszódó (főként novella)irodalma a fent említett műfajok stílusjegyeit elegyíti, öleli fel. Az írót számos világirodalmi szakirodalom mint gótikus írót említi. Ez a byroni kifejezés a magyar szakirodalomban ugyan ritkán fordul elő, találkozhatunk a horror, esetleg a rémregény terminusokkal is. De milyen műfaji sajátosságokat, kliséket rejt a gótikus fogalma az irodalomban, melyet Horace Walpole 1765-ben megjelent *Otrantó kastélya* című regénye óta tart az irodalomelmélet számon?

Az elnevezés Byrontól származik, akinek kastélyában egy rémtörténetíró verseny keretei között született meg Mary Shelley azóta is halhatatlan *Frankenstein* című alkotása. Csupán ennek a ténynek az említésével azonban nem lehetséges a horror és a gótikus irodalom közti különbség tettenérése. Chris Baldick meghatározása értelmében a horror megköveteli egy szörny vagy semmiképp sem emberi lény jelenlétét a történetben. Számos ilyen lény archetípusát ismerhetik a műfaj kedvelői: a vámpíroknak, élőhalottaknak, torzszülötteknek hosszú ideje bérelt helyük van a horrorsztorikban. Ezzel szemben a gótikus művekben nem alapvető elvárás a deviancia nem emberi lények által történő megmutatkozása. Természetesen nem nehéz a horror és a gótikus irodalomban közös jegyeket azonosítani; az álom, pontosabban sokszor rémálom, a sötétség, a túlvilág mindkettőben megtalálható. De amíg a horrorban ezek valamilyen nem emberi lényhez kötődnek, addig az olvasóra gyakorolt feszültségkeltő hatások a gótikus irodalomban más módon is megjelennek.

A deviancia kifejeződése megtörténhet a gótikus történetekben az őrület, a hasadt tudat, az izoláció, a bezártság, a kívülállósság, a paranoia, az ártatlanság és az azt elragadó gonosz misztikummal átszőtt, sokszor szupernaturális elemek tömkelegével dúsított elegyében. Az antagonista szerepében ekképpen zsarnokok, mániákusok, byroni hősök szintén felsorakozhatnak. Az eddigi szemlélődések ugyanakkor egy nagyon vázlatos és leegyszerűsített vizsgálódás eszközeiként szolgálhatnak csupán. Annak az okát, hogy miért is tekinthető Lovecraftot gótikus szerzőnek, és ez milyen sajátosságokban mutatkozik meg, a három leginkább horroralkotásnak tartott írásának tanulmányozásával, boncolásával vizsgálhatjuk. Névlegesen a *Hideg levegő*, a *Herbert West, az újjáélesztő* és a *Charles Dexter Ward esete* című írások jellemezhetők a leginkább gótikus sajátosságokkal, melyek egyrészt önálló jegyeket is hordoznak, másrészt számos bennük rejlő gótikus elem már Lovecraft elődeinél megtalálható.

A *Hideg levegő* cselekménye gyorsan összefoglalható. A novella zömében leírásokat olvashatunk; a történetben megismerkedünk a narrátorral, aki új albérletbe költözvén kellemetlen szagok és nagyon hideg levegő áramlását érzi a felette lévő lakásból. Megtudja a főbérlőtől, hogy azt egy orvos lakja, akit meglátogat szívbetegsége okán. Az orvos, dr. Muñoz, meggyógyítja a narrátort. Eközben kiderül, hogy a hideg a doktor életben maradásához szükséges. A két férfi barátságot köt, majd az orvos állapota folyamatosan romlásnak indul, míg a mű végén az egyre hidegebb hőmérséklet előállításának kényszere alatt a hűtőberendezés meghibásodik, dr. Muñoz pedig rejtélyes körülmények között elhalálozik.

A cselekmény szűkössége ellenére a mű korántsem szűkölködik gótikus sajátosságokban. Az első gótikus jellemvonást rögtön felveti az egyes szám első személyű narráció. Jóllehet a narrátor a történet részeként vagy pusztán felidézőjeként szintén nem tekinthető a gótikus irodalom újításának, a műfaj irodalma azonban talán éppen a történetek hitelességének hangsúlyozása okán ragaszkodik e megszólalásmódhoz. Bram Stoker regénye, a *Drakula* a korban népszerű napló- és levélregények formájában íródott, s e formai jeggyel tulajdonképpen a szöveg, illetve a történet realitáseffektusait, hitelét növeli. Lovecraft *Hideg levegő*jében a narráció vélhetően ugyancsak hitelesítő gesztus, melyet a történetet megszakító, közbeékelt gondolatok és az olvasó felé történő kiszólások ugyancsak erősítenek.

Az alkotásban ugyanakkor nem csak stokeri hagyományok figyelhetők meg. A leíró stílus dominanciája mellett is gyakorlatilag elhanyagolható az olvasó számára közölt információ a karakterekről. Dr. Muñoz eredete, léte, valamint betegségének és halálának pontos okai homályban maradnak az olvasó előtt. A gótikus irodalom egyik úttörőjeként számon tartott Ann Radcliffe írásaiban minden kétséget kizáróan figyelhető meg a homályos, sejtelmes történetekben a baljós mondatok áradatában megbúvó megmagyarázhatatlan, hátborzongató jelenségek sokasága. Radcliffe írásainak bőséges jelzős szerkezetei szintén karakterizálják Lovecraft munkásságát. Ezek az elemek egy katartikus írásmódban testesednek ki, melyek a detektívregények kedvelői számára sem ismeretlenek. A részinformációk gondolatokba ékelt közlése és azok fokozatos feloldása is szembeötlő a műben. Ez a feloldás a krimiktől eltérően csak részleges, mert az olvasó a mű végeztével is kétségek között marad a teljes igazság tekintetében.

Ezzel szemben ami a novellák meghatározó jegyévé válik, az a Lovecraft műveire jellemző suspense, a félelem és rettegés fokozása. Félelem, de vajon mitől? Lovecraftnél két alapvető forrása van a félelemnek. Az egyik a haláltól való rettegés, a másik az ismeretlentől való iszonyat. Ezek emlékezetes képi eszközökben nyilvánulnak meg az írásban, a sötétség, a csend és a hidegség a halál szimbólumaivá válnak. Mindez természetesen több gótikus szerzőnél is megfigyelhető. A legeklatánsabb úttörőként Matthew Gregory Lewis tekinthető, akinek műveiben a suspense különös

jelentőségre tesz szert. Noël Carrol elmélete alapján a gótikus- és horror művekben tapasztalhatunk egy emocionális hatást; Lovecraft szóban forgó novellájában dr. Muñoz egyre gyakoribb dühkitörései vagy az általa önnön halála utánra írt rejtelmes levelei e hatás jegyében a karaktert már önmagában is gótikus központi figurává emelik. A doktor több megvilágításban is egy gótikus archetípusnak tekinthető. Amint említettem, a differenciáltság a gótikus művekben árnyaltabban mutatkozik meg, mint a horroralkotásokban. Az izoláció e helyütt az orvost egy szupernaturális pozícióba is elhelyezi. Megtudjuk, hogy dr. Muñoz minden vagyonát és minden személyt elveszített, aki fontos volt számára, ráadásul titokzatos betegsége lakásához köti, ahol egy hűtőberendezés biztosítja számára az eleinte -10, később -40 fokot, mely életben maradásához szükséges. A bezártságnak ez a nem emberi körülményeket magába foglaló jellege dr. Muñozt szupernaturális figurává teszi. A történet e vonása ugyanakkor további gótikus tulajdonságok hordozója, a doktor célja ugyanis a halál legyőzése, „csúffá tétele és megszüntetése". A korai és kortárs gótikus irodalmat tipizálják a bennük gyakran fölbukkanó őrült tudós figurája. Dr. Muñozt, akárcsak Mary Shelley Victor Frankensteinjét, nem mozgatják önző, gonosz érdekek, a doktor mégis őrült tudósnak tekinthető, hiszen deviáns, mondhatni természetellenes célért harcol.l. A karakter összetettségét fokozza, hogy dr. Muñoz alakja kettősséget hordoz: nemcsak őrült tudósként, de Bram Stoker *Drakulá*jában Van Helsinghez hasonlóan univerzális tudósként tűnik föl. Mindkét karakter avatott ismerője a korszerű orvoslásnak, de komoly ismerőik is egyben a gótikus irodalomban sokszor megjelenő okkult tudományoknak, melyeket egymás adekvát komplementereiként használnak. Az orvos ezen ismeretei által gyógyítja meg a főhős szívbetegségét.

Ami a novellák meghatározó jegyévé válik, az a Lovecraft műveire jellemző suspense, a félelem és rettegés fokozása.

A *Herbert West, az újjáélesztő* sok tekintetben hasonlít a *Hideg levegő*höz, viszont a félelem és a benne rejlő borzalmak sokkal intenzívebb és explicitebb módon jelennek meg. A borzalmakról és hátborzongató történeti elemekről egyértelműen számot adnak „A sötétség", „A betegségdémon", a „Hat lövés a holdfényben", „A halott üvöltése", „Az árnyak borzalma" és „A síri légió" alrészcímek. A történet főszereplője, a címadó Herbert West és a narrátor az orvosi egyetem hallgatói a cselekmény kezdetekor. West megszállottan kutatja annak módját, hogy miként lehetséges halott testeket feltámasztani, életre kelteni. Az eleinte állatokon, később embereken végzett kísérletezés hosszú idő sikertelensége után meghozza az eredményt, amikor West és segédje diplomás orvosként praktizál a történet jelentős részének helyszínéül szolgáló Arkhem külvárosában. A kutatások előrehaladtával Herbert megszállottsága egyre nő, sőt fontosabbá válik az élet és a természet rendjének tiszteletben tartásánál is. Az első világháborúban a kanadai légióban orvosi szolgálatot teljesítő West egyre kegyetlenebb kísérleteket végez a bőséggel rendelkezésére álló holttesteken, aminek következményeként a történet végén a „síri légió" általi halálra ítéltetik.

A narráció, hasonlóan a *Hideg levegő* elbeszéléséhez, itt is egyes szám első személyű, mely ugyancsak tekinthető a történetet hitelesítő poétikai effektusnak. További hasonlóság a műben a dialógusok hiánya, a leírások általi közlésmód. A vázlatos előreutalások által kibontakozó rejtélyek, az előjelzések újbóli megemlítésekor, az általuk közölt információ fokozatos bővítésével kerülnek feloldásra. Azonban Lovecraft e művét némiképp komplikálta azáltal, hogy tulajdonképpen keresztutalásokról beszélhetünk, hiszen az előreutalások mellett nagyon gyakori visszautalások hálójában találja magát az olvasó, mely komplexebbé teszi a kezdeti, vázlatosnak mondható leírásokat. A fentebb tárgyalt novellában hangsúlyos félelemmel teli érzések és az olvasónak történő kiszólások szintén helyet kapnak a műben, ugyanakkor a történetmesélésben bekövetkező hiátusok, az időbeli ugrások az események értelmezését nehezítik. Ezek a poétikai sajátosságok azonban a Carrol-i emocionális hatás teória értelmében válnak jelentőssé: a zavarosság az elbeszélő nyugtalanságát, zavartságát és félelmeit reprezentáló, az olvasóra pszichés nyomást gyakorló pszichikai hatásokban testesül meg. A presszionáló elemeknek az elmélyítését szolgálja az elbeszélésben a folyamatosan uralkodó rejtély, félelem és borzalom érzete. A korabeli kísérletek helyszínéül szolgáló sötét, elhagyatott tanya, a temetőben történő rejtélyes, titokzatos őrgyilkosság, a rejtelem homályában

megbúvó ismeretlen elkövető általi csonkítások, gyilkosságsorozatok, halottkannibalizmusok rettegéssel teli, rémisztő képei, a halálból újraélesztettek cselekedetei következtében megteremtett leírhatatlan borzalmak, a test nélküli, beszélő fej, az ajakmozgás nélkül beszélő ember, a halottábrázolások ugyanakkor a mű horrorisztikus vonásait emelik ki.

Ami az elszigetelődést, mint tipikus gótikus jelenséget illeti, West azután izolálódik a történetben, miután állatkísérleteit emberekkel végzett kísérletekre igyekszik átvinni, ezt az egyetem megtiltja neki. Ily módon társadalma szemszögéből elszigetelt figura lesz West is, kísérleteit távoli, elhagyatott helyeken kényszerül folytatni, karaktere egyre jobban emlékeztet az őrült tudós/orvos figurájára. A halál legyőzése felől nézve Herbert Westet és dr. Muñozt összeköti a céljuk: mindketten a halál fölé akarnak kerekedni.

West kutatásait nemcsak hogy a gyógyítás fölé helyezi, de ahogyan alkalmi sikerei kapcsán megszállottsága egyre nő, sőt nemhogy ellentétbe kerül a gyógyítás eszméjével, de a gyilkosságtól sem riad vissza – minthogy az újraélesztésekhez friss testekre van szüksége, s mint kiderül, korai kísérletei ezek hiányában voltak sikertelenek.

Az őrület ugyanakkor West esetében két másik nagyon fontos gótikus jegyre irányítja a figyelmet: az egyik a kegyetlenség, amely a műfaj antagonistáit az első gótikus regényben, Horace Walpole *Othrantó kastélya* című írásában Manfred óta jellemzi, a másik a paranoia. Előbbi odáig juttatja Westet, hogy kísérletének sikere érdekében bármire hajlandó, s kegyetlenségének pontosan tudatában is van. Mindezt magyarázhatja a paranoia, mely a történet eleje óta gyötri, amikor az első emberen végzett kísérlet, az első természet- és életellenes bűn megtörténik az elhagyatott tanyán, valamint az a tény, hogy West ellenállás nélkül hagyja, hogy a síri légió elragadja, saját maga által is elismert büntetésként.

Két másik nagyon fontos gótikus jegyre irányítja a figyelmet: az egyik a kegyetlenség, amely a műfaj antagonistáit az első gótikus regényben, Horace Walpole *Othrantó kastélya* című írásában Manfred óta jellemzi, másik a paranoia.

Lovecraft *Herbert West, az újjáélesztő* című alkotásában is találunk korábbi gótikus szerzeményekben megjelenő specifikus jegyeket. West kísérleteinek és kutatásainak részletes, pontos leírása a tudományos pontosságot a műfajban először színre vivő Ambrose Bierce munkásságát idézi fel. Ugyanakkor a kísérletek leírásakor alkalmazott futurisztikus elemek távolról Jules Verne világát körvonalazzák. Egyik kísérletében West egy fej nélküli embert éleszt újra, ennek motívuma ismert lehet a Washington Irving *Az álmosvölgy legendája* című művében megjelenő fej nélküli lovasa által.

A tárgyaltakból kitűnik, hogy a *Hideg levegő* és a *Herbert West, az újjáélesztő* számos közös, Lovecraftra jellemző jegyet mutat, Mint látni fogjuk, a *Charles Dexter Ward esete* című mű fő sajátosságaiban releváns megegyezéseket mutat a két szerzeménnyel, ám hozzájuk képest szignifikánsabb eltéréseket is tartalmaz.

A történet elején a Lovecraft munkáira jellemző felütésszerű nyitásból megtudjuk, hogy Charles Dexter Ward megszökött az elmegyógyintézetből, és hogy történetének felidézése mindenkit rémülettel tölt el.

A történelem, a régészet és a genealógia tudományának minden szegmense iránt érdeklődő Ward már gyermekkora óta kilóg a társadalomból. Régészeti tanulmányai során rokoni kapcsolatot fedez fel Joseph Curwennel, akit anno Province város lakói öltek meg, annak kegyetlen halottfeltámasztási kísérletei miatt. Curwen volt házának felkutatásakor Ward megtalálja a férfi arcképét, valamint Curwen jegyzeteit, és egyre megszállottabban kezdi tanulmányozni azokat. Munkája során minden fellelhető irodalmat elolvas, utazásokat tesz, majd nekikezd a démoni kísérleteknek. A borzalmas felfedezések során Curwen szelleme megszállja az ifjú Wardot, akiért apja és a család orvosa, dr. Willet száll harcba. Az exorcizálás általi megtisztulás az orvos diadalaként a végkifejletkor Ward életáldozatát követeli, mely az akkorra elmegyógyintézetbe zárt fiú szökésének álcájaként híresül el.

A szerzemény terjedelemileg hosszabb, mint a már tárgyaltak. A tökéletesen szerkesztett munka öt nagyobb fejezetből áll, melyek további egységekre

bomlanak. A „Következmény és előjáték”, „Előzmény és borzalom”, „Kutatás és fölidézés”, „Átváltozás és téboly”, valamint „Rémálom és kataklizma” címek a *Herbert West, az újjáélesztő* kapcsán tárgyaltakkal korrelálva önmagukban is borzongató hatást gyakorolhatnak az olvasókra. További számottevő különbséget az eddigiekhez képest a narrációban vélhetünk felfedezni. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélés ugyanakkor nem jelenti azt, hogy Lovecraft ne szentelt volna figyelmet a történet „hitelesítésének”. A kulcs az írásban megjelenő irodalmi allúziókban rejlik. Többszöri utalásokat, említéseket találhatunk a *Necronomiconra*, melyet a szerző több művében is az arabok ősi könyveként említ, jóllehet saját szerzeményéről van szó, valamint előkerül a szövegben Dorian Grey megteremtőjének, Oscar Wilde-nak a neve is. A történésekről több ízben is levelek formájában értesülünk, ami a levél- és naplóregények (a *Drakulát* is felidéző) formáját idézi.

Az elbeszélésben ezúttal sem szűkölködik a sejtelmes, homályos, félelemmel és rejtélyekkel teli utalásokban, a félelemkeltés, az olvasó meghökkentése és elborzasztása ezúttal is a mű szerves része. Az egyre összetettebb leírások úgy teremtik meg a suspense-t, hogy a Ward és Curwen közti hasonlóságok – tartózkodó természet, intellektus, tudományos olvasottság, igényesség vagy éppen az arcvonások hasonlósága – egyre meghatározóbbá válnak a történetben. Ahogyan Herbert West esetében, Charles Dexter Ward munkásságában is a fiú megszállottságának fokozódása növeli az olvasóra gyakorolt nyomást, és Charles különös, rajzolt jelei, kiabálásokkal és sírásokkal követett ráolvasásai, a helyi lakók által vámpírizmusnak tekintett támadások, a kísérletek helyszínéül szolgáló kripta felől érkező különös, állati hangok mind-mind a történet szupernaturális jellegét erősítik föl.

E műben nem egy, hanem két gótikus kulcsfiguráról beszélhetünk, Wardról és Curwenről. Mindketten tudományos munkásságuk miatt esnek kívül társadalmuk normarendszerén. Curwen ugyan (amikor megtudja, hogy negatív pletykák terjednek személyéről) igyekszik beilleszkedni és kutatásait háttérbe szorítani, Wardra ez a legcsekélyebb mértékben sem igaz, ami talán azzal is magyarázható, hogy már gyermekkorában sem élt jelenében és saját társadalmában: régészeti olvasmányai és azok hatására tett magányos sétái helyettesítették a barátkozás és a játék örömeit. Társadalmuk szempontjából az elkülönülés ráadásul mindkettejük esetében kölcsönös. Nemcsak számukra érdektelen, hogy közösségbe tartozzanak, de társadalmuk is kizárja őket, mert kutatásuk rejtélyessége és hátborzongató jellege félelmet kelt az emberekben. Ily módon izolációjuk közösségükben közhiedelmeket szülnek személyükkel és tevékenységükkel kapcsolatban, melyek végzetüket is jelentik, hiszen Curwennel a helyi lakosok számolnak le, Warddal pedig deviáns viselkedése okán apja és dr. Willett veszi fel a harcot. A népi babonák ábrázolása gótikus elemként először William Beckford írásaiban jelent meg, majd hagyta nyomait későbbi gótikus alkotásokban. A Curwenről és Wardról terjengő szóbeszédek, a tőlük való félelem, a Ward sátáni tekintete miatt felmondó szolga, a fiú könyvtárában lakozó gonosz szellem hiedelme tekinthetők e népi babonák allúzióinak.

A történetben „gyenge karakterekként” azonban nemcsak a babonás helyi lakók és szolgák jelennek meg. A tizennyolcadik, tizenkilencedik és korai huszadik századi gótikus szerzeményeket tipizálják a „gyenge” nőalakok. Ward anyja, Mrs. Ward egyértelműen ilyen, aki a kísérletek megismerésekor a rémülettől elájul, s ez szintén számos gótikus írásban visszatérő mozzanat.

Az elkülönülés és a vele járó deviancia Ward és Curwen megszállott természetéből fakad. Akárcsak Victor Frankenstein vagy Herbert West, Joseph Curwen és Charles Dexter Ward sem mérlegeli, hogy jót vagy rosszat tesz-e. Mindkét karakter számára a legfontosabb, hogy kísérleteiket végezhessék. A fanatizmus Ward esetében egyértelműbb. Őse után folytatott izgatott katatásainak végén felhagy a régészettel, otthagyja egyetemét és megkezdi a boszorkányság, a mágia, a démonológia kutatását, melyek a gótikus alkotások ugyancsak fontos motívumai. Ward megszállottságának oka azonban Curwen gonosz szellemének uralma; a figura tudata birtoklásának motívuma pedig ugyanúgy megjelenik Stoker *Drakulá*jában, ahol Renfield tudatát Drakula gróf uralja. A kutatások célját tekintve a *Charles Dexter Ward esetében* mindkét szereplő őrült tudósnak tekinthető, amit a természetfeletti események sokasága nyomatékosít. Az okkultizmusnak a gótikus alkotások többségéhez hasonlóan itt is kardinális szerepet kap. Dr. Muñozhoz hasonlóan dr. Willett is Van Helsing-i karakter, aki orvostudományi és okkult ismeretek által afféle interdiszciplináris tudósként jellemezhető. Okkult ismeretei teszik képessé dr. Willettet Curwen legyőzésére, ahogyan azok tették Van Helsinget is Drakula nemezisévé.

A *Charles Dexter Ward esete* nem egy olyan műfaji elemet is tartalmaz, melyek a gótikus hagyomány folytatásaként jellemezhetők. Ward elmebetegségének megítélésében az orvosok vitái, az ifjú dr. Willettnek írt levele, melyben az addigi kutatásaival szemben nyilatkozik meg és kéri a doktor segítségét, hogy legyőzhessék a gonoszt, majd mégis folytatja a kutatásokat, Ann Radcliffe munkásságát idézik, melyekben nehéz elválasztani az emberit a nem emberitől, az őrületet az épelméjűségtől. A cselekmény végén hirtelen kristályosodik ki, hogy Wardban immár Curwen szelleme lakozik; az igazság hirtelen „lelepleződése” szintén megfigyelhető Radcliffe-nél. Ward és Curwen rokoni szála, közös jegyeik fenntartják a novellában a múlttal való folyamatos kapcsolatot, mely először a műfajban az amerikai gótikus irodalom talán Bierce-nél is jelentősebb alakjának, Nathaniel Hawthorne-nak a műveiben figyelhető meg. Ugyanakkor a két kulcsszereplő összeolvadása távolról Elizabeth Gaskell életművét idézi, melyben a múltbeli bűn és annak hatása a jelenre (általában valamilyen átok formájában) központi szerepet tölt be. Talán egy még távolabbi irodalmi utalásnak tekinthető a történetben pusztán említés szintjén megjelenő, transzszilvániai elszigeteltségben élő Ferenczy gróf alakja, aki a már többször említett Drakula gróf karakterét juttathatja eszünkbe. Lovecraft műveinek gótikus jegyei az említett művek kapcsán tehát a pszichikai hatások, a suspense megteremtése; az izoláció, az elszigeteltség ábrázolása; az őrült tudósok, a tudomány és okkultizmus egymásmellettisége, valamint a természetfeletti elemek.

Joshua Reynolds: Horace Walpole portréja

A gótikus irodalomban ugyanakkor megkülönböztetik az úgynevezett Radcliffe-i és Lewis-i gótikus műveket annak tükrében, hogy a gótikus karakterek a privát szférába szorulnak-e, vagy képesek integrálódni a nyilvános térben.

A gótikus irodalomban ugyanakkor megkülönböztetik az úgynevezett Radcliffe-i és Lewis-i gótikus műveket annak tükrében, hogy a gótikus karakterek a privát szférába szorulnak-e, vagy képesek integrálódni a nyilvános térben. Mindhárom említett szöveg főhőse az előbbi kategóriába tartozik, mivel azok egytől egyig kívül állnak társadalmukon. Ugyanakkor elmondható, hogy deviáns jellemvonásaik miatt az antagonisták a gótikus irodalomban nagyon gyakran életképtelenek is saját miliőjükben. Ennek megfelelően Dr. Muñoz, Herbert West, Joseph Curwen és Charles Dexter Ward is ontológiai krízisben élnek. Az életre való képtelenség mindegyik esetben a figurák halálához vezet, ami a huszadik század elejéig egyértelműen jellemezte a gótikus műveket. A szereplők végzeteként a rend helyreáll, és ez zárja a cselekményt. A gótikus figurák továbbélése és az ily módon megteremtett nyitott befejezés a műfaji későbbi alkotásaira jellemző sajátosság.

Sánta Szilárd
Csápolás

A science fiction irodalom elsősorban az Egyesült Államokban virágzott, azonban az 1980-as és 1990-es években, a cyberpunk halványodását követően az Egyesült Királyságban is egyre több színvonalas science fiction regény jelent meg, mely arra késztette a kritikusokat, hogy megnevezzék a jelenséget. Innen ered a brit sf boom kifejezés, mely nem irodalmi, kritikai eredetű, hanem egy metafora, a kapitalista, piaci alapon működő gazdaságból származik, esetünkben azonban a kreativitás szétáradására utal, nem a profitéra.[1]

A brit sf boom szerzőit nem a közös ambíció és esztétikai program köti össze, hanem a minőség és a kísérletezés. A boom ebben az esetben nem egy mozgalomra utal, hanem az egyidejűségre. Az ebbe a csoportba sorolható szerzők – Gwyneth Jones, China Miéville, Ken Macleod, Iain M. Banks, Stephen Baxter, Jon Courtenay Grimwood, Jeff Noon, Justina Robson és Kim Newman – nem álltak elő kiáltvánnyal, sőt nem is léptek föl egységesen az irodalmi sf establishmenttel szemben. Az ilyen típusú boom nem szervezett, irányított vagy szándékolt, hanem történik. A britek esetében további érdekes adalék, hogy a már említett boommal egyidőben hasonlóan sikeres volt, és nagymértékű találékonyság jellemezte a brit fantasyt, a horrort (elsősorban J. K. Rowling vagy Philip Pullman könyveire gondolhatunk) és a technozenét. A boomok természetrajzából következik, hogy egyszer végük is van.[2] Megváltozik a kontextus, a társadalom, a kiadói hálózat, új kérdésirányok merülnek fel stb. Elképzelhető ugyanakkor, hogy a kézikönyvekben, irodalomtörténeti összefoglalókban, tanulmánykötetekben a boom megnevezés később korszakra módosul, és egy pozíciójában megerősödött jelenségről folyik tovább a diskurzus.

Az ilyen típusú boom nem szervezett, irányított vagy szándékolt, hanem történik.

China Miéville, a brit sf boomhoz sorolható szerzők közül az egyik legkiemelkedőbb, egy interjúban elismeri, hogy bizonyára van valami boom-féle, bár nehéz pontosan meghatározni, de az a tény, hogy mindenki erről beszél, valóban azt jelzi, valami történik.[3] A boom meghatározása valóban nehéz feladat, ellenben mégis van igény, hogy például a romantikához vagy a modernséghez hasonlatosan néhány olyan narrációt érintő konvenciót elkülönítsünk, amelyek segítségünkre lehetnek a közös jellemvonások meghatározásában; ugyanakkor számolnunk kell bizonyos fokú műfaji keveredéssel: cyberpunk, post-cyberpunk, steampunk, űropera, hard sf, soft sf, feminista sf, slipstream, alternatív narratívák, horror, fantasy stb. A nagy elbeszélések és metanarratívák iránti kétely korszakában természetesen nem törekedhetünk szigorú kategorizálásra, és a preskriptív szólamok csapdáját is igyekszünk elkerülni.[4]

A cyberpunk „mozgalom" története kínálkozik analógiaként, melynek kezdetét az 1984-es év jelöli, ebben az évben jelent meg ugyanis William Gibson *Neurománc* című regénye. Nem sokkal később, a cbyerpunk egyik írója és teoretikusa, Bruce Sterling bejelentette a cp végét. A cyberpunk története (persze, a későbbiekben is születtek cp-regények, vagy olyan regények, melyeket a cp ihletett, néhányat közülük post-cyberpunk címkével jelöltek) jól mutatja, miként indult egy kedvtelésből, írók lazán egymáshoz kapcsolódó csoportjából a „mozgalom", majd a kezdeményezőkön túlnőve önálló életet kezdett élni. A brit sf boomban is kijelölhetünk kezdőpontokat, de mindegyik más narratívát építene föl. Vannak olyan szerzők, mint pl. J. G. Ballard és M. John Harrison, akik már a boom előtt is elismertek voltak, és most újra élvezik a rájuk irányuló figyelmet.[5]

A boom egyik sajátos jegye a paródia megjelenése, minden műfaj tulajdonképpen reflektál is saját műfajiságára. Az új űroperáról mondható el, hogy a legszisztematikusabban vonzódott a paródiához. Elsősorban Iain M. Banks regényei viszik színre azt a tapasztalatot, hogy a hagyományos, galaxisokon átívelő cselekménybonyolítás a korábbi formájában már nem folytatható.[6]

The New Weird

A brit sf boomhoz kétségkívül jelentősen hozzájárult a new weird fiction megjelenése és látványos sikere. 2003-ban M. John Harrison üzenőfalra elhelyezett provokatív kérdésével, mely arra irányult, hogyan is lehetne meghatározni a new weirdet, egy új diszkurzus vette kezdetét. Az 1990-es évektől lehetett érezni a változást a weird fictionön belül, az igazi áttöréshez valószínűleg China Miéville Bas Lag-trilógiája döntő lökést adott, a három kötet megjelenésük sorrendjében: *Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2002) és az *Iron Council* (2004). Miéville regényeit és interjúit olvasva, talán nem is szolgál különösebb meglepetéssel, ha azt látjuk, hogy a *The Routledge Companion To Science Fiction* (2009)[7] kiadvány weird fiction-fejezetét ő jegyzi, és maga a jelenség azért is számíthat fokozottan a figyelmünkre, mert a fejezetet elolvasva megtudhatjuk, hogyan látja a new weird legeredetibb írója az előfutárok munkásságát.

A weird fiction indulása az 1923-ban megjelenő *Weird Tales* magazinhoz köthető. S. T. Joshi, a korszak szakértője és Lovecraft monográfusa azonban már korábbra datálja a kezdetet és az 1880–1940 korszakot véli kiemelkedőnek. A weird fiction legfontosabb szerzői: Robert Bloch, Algernon Blackwood, Clark Ashton Smith, Arthur Machen, William Hope Hodgson, M. R. James, Walter de la Mare és a legismertebb és a legnagyobb hatást kifejtő H. P. Lovecraft. *A jegyzetek a rémtörténetek írásáról* című esszéjében Lovecraft a weird fiction ars poeticáját így foglalta össze:

> A rémtörténeteket azért kedvelem, mert leginkább ez a műfajta felel meg a vérmérsékletemnek – hiszen egyik legmeghatározóbb és legrégebbi vágyálmom, hogy valamiképp, akárha időlegesen is, megkerüljem vagy áthágjam az idő, tér és természeti törvények bosszantó korlátait, melyek örök tól fogva béklyóba vernek minket, és meghiúsítják kíváncsi kísérleteinket a szűkös látókörünk és tapasztalati mezőnk határain kívül eső végtelen kozmikus terek megismerésére. Ezen történeteknek azért gyakori és hangsúlyos eleme a rémület, mert a félelem a bennünk legmélyebben rejlő és legerősebb érzelem, és eme érzés tűnik a legalkalmasabbnak a Természettel szembeszegülő illúziók megalkotására. A rémület és az ismeretlen vagy szokatlan öröktől fogva szorosan kapcsolódnak egymáshoz, épp ezért nehéz úgy meggyőző képet alkotni a felrúgott természeti törvényekről, a kozmikus elidegenedésről vagy „kívülállóságról", hogy ne helyeznénk előtérbe a félelem érzetét.[8]

Miéville a Joan Gordon által készített interjúban[9] rajongással beszél kedvenc proto-weird- és weird fiction szerzőiről, azok burjánzó nyelvezetéről (egyes kritikusok azonban ezt a „túlírt" jelzővel illetik). Közülük is kiemelkedik „a nagy retorikai gesztusok" (Burgess) mestere, Mervyn Peake. A *Titus Groan*ban

1 Istvan CSICSERY-RONAY, Jr.: Editorial Introduction. = *Science Fiction Studies,* 2003 November,
2 Uo. 353–354.
3 Andrew M. BUTLER: Thirteen Ways of Looking at the British Boom. = Science Fiction Studies, 2003 November, 374.
4 Uo.
5 Uo. 375–376.
6 Uo. 380–383.
7 China Miéville: Weird Fiction. = *The Routledge Companion to Science Fiction.* (eds. Mark BOULD, Andrew M. BUTLER, Adam ROBERTS, Sherryl VINT). Routledge, London and New York, 2009, 510–515.
8 H. P. LOVECRAFT: Jegyzetek a rémtörténetek írásáról. Ford. GALAMB Zoltán. = *H. P. Lovecraft összes művei.* II. kötet. Szukits Könyvkiadó, 2003, 512.
9 Joan GORDON: Reveling in Genre: An Interview with China Miéville. = *Science Fiction Studies,* 2003 November, 355–374.

Gormenghast várában szigorú szabályok és rituálék szerint élnek a Groan-uralkodóház tagjai és a vár lakói. A vár és lakóinak élete összefonódik, s ez az összefonódás lenyűgöző nyelvi gazdagságban mutatkozik meg az olvasó előtt.[10]

A weird fiction szerzői szakítanak például a mondavilág vámpírjainak és farkasembereinek szerepeltetésével, és írásaikban nem ritkán olyan, több lényből összerakott szörnyek bukkannak fel, melyek vizualizálása – vagy nevük lejegyzése és kiejtése – gyakran nem egyszerű feladat.[11] Talán a legismertebb mind közül Lovecraft Cthulhu-istene; a szobor leírása sem oszlatja el az olvasó zavarodottságát: „(a szörny) …körvonalai homályosan emlékeztettek az emberére, ám tintahalszerű feje volt, amelynek arca kusza csápok zűrzavarából állt; a test pikkelyes, nyálkásnak tűnő törzsben folytatódott, a négy végtagot undorító karmok ékesítették, a háton pedig keskeny szárnyak voltak megfigyelhetők."[12] Miéville felhívja a figyelmet a csápok iránti vonzalomra a weird fiction szerzőinél, ami ismét olyan jellegzetesség, amely az európai folklórból hiányzik. (Miéville prózájában is többször fölbukkannak: gondoljunk csak Tanner Sack újraformált csápjaira az *Armadá*ban, vagy a legújabb regényében, a *Kraken*ben az istenségként tisztelt óriás tintahalra. Ezeknek a nem emberi végtagoknak a nyúlványai egyébként elérnek egészen Neil Gaiman *Amerikai istenek* című regényéig.)

Ann és Jeff VanderMeer szerkesztésében a new weird szerzői 2008-ban antológiával is jelentkeztek.[13] Néhány ismertebb név a szerzői gárdából a teljesség igénye nélkül: M. John Harrison, Clive Barker, Michael Moorcock, China Miéville, K. J. Bishop, Jeffrey Ford. Jeff VanderMeer, aki maga is író, és művei a new weird irányzathoz sorolhatók, az előszóban két olyan hatást emel ki, melyek megkülönböztetik a new weirdöt a „régitől". Az első a 60-as évek kevert műfajú újhullám-regényei, a második hatás pedig a horror újabb formái felől érkezett, esősorban Clive Barker *Vérkönyvek* sorozatát szokás megemlíteni.[14]

Új-Crobuzon városával egy olyan alternatív világot teremt Miéville, melyet a város architektúrájától kezdve a lakosokig a hibriditás és a határok átlépése jellemez.

China Miéville világa című munkájának felhasználásával (deviantart)

China Miéville

Miéville első regénye, a *King Rat* (1998) egy ismert történet (*A hamleni patkányfogó*) újraírása. Az urban fantasy és vudu elemei a horror eszközeivel keverednek. A cselekmény helyszíne a „kétarcú" főváros, London. Későbbi regényei, az *Un Lun Dun* (2007) és a *Kraken* (2010) is a fővárosban párhuzamosan létező világok ötletét aknázzák ki, mely ötletnek egészen egyedi – egy fizikai térben két város létezik – megoldását kapjuk a *The City & The City*ben (2009). Mindhárom regényben hangsúlyosan van jelen a detektív vonal is. A zajos sikert második regénye, a *Perdido pályaudvar, végállomás* (*Perdido Street Station*) hozta meg. Új-Crobuzon városával egy olyan alternatív világot teremt Miéville, melyet a város architektúrájától kezdve a lakosokig a hibriditás és a határok átlépése jellemez.

Az *Armada (The Scar)* a Bas-Lag-ciklus második regénye, igazi hibrid műfaj: egyszerre science fiction, horror, fantasy, steampunk, kalózregény, és így tovább. A trilógiában megjelenő fura lényekkel benépesített, leleményesen összerakott hibrid világok hangulata lenyűgözi az olvasót.[15] A három regény egymástól függetlenül is olvasható, Új-Crobuzon városa köti össze őket. (A város központi szerepe a Bas-Lag-trilógiában tárgykörhöz lásd Christopher Palmer *Saving the City in China Miéville's Bas-Lag Novels* című tanulmányát.)[16] Az *Armadá*ban történik utalás a *Perdido pályaudvar, végállomás* eseményeire, melyek arra kényszerítik a második regény főszereplőjét, Bellis Coldwine-t, hogy a városi milícia elől sietve meneküljön. Egy Nova Esperiumba tartó hajóra száll, ahol tolmácsként helyezkedik el. Az új célállomás Új-Crobuzon gyarmata, és mint ilyen, annak mintájára szerveződik, tárt karokkal várja a telepeseket. A hajó szállítmánya újraformáltakból áll, akiket büntetésből a tudomány és a thaumaturgia segítségével újraszabtak. Az utasok azonban nem érkeznek meg Nova Esperiumba, útközben kalózok támadnak rájuk, és a hajót Armadába vontatják, amely egy sok száz hajóból álló, úszó kalózváros. Bellis az új környezetet idegennek érzi, és annak ellenére visszavágyódik Új-Crobuzonba, hogy az nem tudott igazi otthonává válni. Az „otthonhoz" való viszony egy másik szereplő, Tanner Sack esetében még bonyolultabb, hisz képes Armadára új otthonaként tekinteni, melytől egy új esélyt kap. Sack először az újraformálást büntetésként éli meg, annak is szánták Új-Crobuzonban, később a beavatkozás, melyet már ő kérvényez új otthonában, egy új életformát létesít számára: az újonnan kapott kopoltyújával a korábban kapott csápokat is jobban

10 Mervyn PEAKE: *Titus Groan*. Ford. BAKONYI Berta. Alexandra Kiadó, 2008.
11 China MIÉVILLE: *I. m.* 512.
12 H. P. LOVECRAFT: Cthulhu hívása. Ford. KORNYA Zsolt. = *A suttogó Cthulhu*. Valhalla Páholy, Budapest, 2001, 165.
13 Ann és Jeff VANDERMEER (ed.): *The New Weird*. Tachyon Publications, San Francisco, 2008.
14 *Uo.* ix-x.

15 A kriptozoológia rajongói a wikipédián megtalálják a trilógia teremtményeinek katalógusát (Races of Bas-Lag)
16 Christopher PALMER: Saving the City in China Miéville's Bas-Lag Novels. = *Extrapolation*. 2009. Vol 50, 224–238.

tudja élvezni. Bellis továbbra is tolmácsként dolgozik, feladata az információ „áramoltatása", olyan közvetítő, akit bizonyos tudás megszerzéséhez használnak fel. Hasonló szellemben használja őt ki Silas és Doul, akik üzeneteket juttatnak el emberekhez az ő segédletével, teszik mindezt úgy, hogy Bellis mindkét esetben későn eszmél. A narrációt Bellis – címzett nélküli, nyitott – levelei szakítják meg, amelyek így az olvasóhoz is szólhatnak és ezáltal egy intimebb kapcsolat kiépítését teszik lehetővé. Az Epilógusban Bellis így fogyalmaz: „Ez a Lehetőségek Levele. Az utolsó másodpercig, amíg a legelején tátongó üres helyre a »Kedves« mellé, a hónapokkal és oldalkötegekkel korábban kihagyott helyre be nem kerül a neved, addig ez a Lehetőségek Levele; szinte kicsordul a valószínűségektől. Most készen állok rá, hogy kiaknázzam a lehetőségeket, és az egyiket valósággossá tegyem."[17]

Armada, az úszó város a foucault-i heterotópia fogalma felől is megközelíthető. „(…) s ha elmerengünk azon, hogy a hajó végső soron nem más, mint a tér egy úszó darabkája, egy hely nélküli hely, amely a saját életét éli, rázárul önmagára, ugyanakkor kiteszi magát a tenger végtelenjének, s amely kikötőről kikötőre, mulatóról mulatóra, bordélyról bordélyra járva a gyarmatokig hatol, hogy felkutassa kertjeik legbecsesebb kincsét, akkor megértjük, miért számít civilizációnkban a XVI. századtól napjainkig a hajó nem pusztán a gazdasági fejlődés legfontosabb eszközének (ma nem erről beszélek), de egyszersmind a képzelet legkimeríthetetlenebb tárházának is. A tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia."[18] Michel Foucault az *Eltérő terek* című tanulmányában értekezik a kívülség teréről. Olyan szerkezeti helyekkel foglalkozik, melyek kapcsolatban állnak az összes többivel, mégis ellentmondásban vannak azokkal. Két csoportot különít el: 1. az utópiák – valóságos hely nélküliek, 2. heterotópiák – minden helyhez képest külsőek, reálisak, lokalizálhatók. Minden kultúra létrehoz heterotópiákat. A válság heterotópiáit (a „primitív" társadalmakban léteznek) ma a deviáció heterotópiái veszik át, írja Foucault (Armada a maga kalózaival is a deviáció terepe). Egy társadalom történelme során különbözőképpen működtethet egy létező heterotópiát; például a temető a nyugati kultúrában mindig létezett (a 18. században a város közepén, a templom mellett, a 19. században a települések külső határaihoz telepítik a temetők okozta fertőzés következtében). Armadában nincs temető, Sékelt mégis eltemeti Tanner Sack a Croom parkban, ami egy kert. (A kertről mondja Foucault, hogy az a heterotópiák talán legrégebbi időkig visszanyúló példája. A kert a világ legkisebb szelete, egyszersmind azonban a világ totalitása.) Armada egy múzeum is, hiszen évszázadok óta mindenhonnan ide hajózik a zsákmány, gyűjtés folyik, felhalmozás. Az idő feldarabolása történik, ami idő-heterotópia, vagy amint Foucault nevezi, heterokrónia.

Lidércfő, midőn a mindenség keleti peremén érkezett, sebet ejtett a világon, érkezése elég durva volt ahhoz, hogy szétzúzza a világot, megtörje magát a valóságot is. Armada nagy projektje: elhajózni az így keletkezett Világsebhez, és megcsapolni az ott található erőforrást, azt a helyet, ahol lehetőségek csorognak a világba. Hedrigall, aki a Világsebhez közeledve elmenekült az Armadáról, újra felbukkan, és elmeséli, hogy ő már látta Armada végét, látta a várost megsemmisülni. A regény végén a valóság értelmezése is problematikus, mivel lehetőségek, valóságok mintázata rajzolódik ki. „Armada olyan lesz, mint régen." (320) – olvashatjuk, kérdés azonban, hogy melyik Armadára gondoljunk. Tegyük hozzá, Hedrigallról korábban megtudhattuk, hogy egy nagy mesélő, ezért annak lehetőségét sem zárhatjuk ki, hogy kitalált történettel állt elő, vagy éppen a Világsebtől egy másik Hedrigall érkezett.

A seb, a heg (scar) a regény legfontosabb motívuma. A Szeretők hegei, a Világseb, Bellis sebei, a hegpáncélosok sebei stb. más és más összefüggésben jelennek meg. Bellis a sebeiről így ír: „A sebek emlékek. A hátamon viselem Armada emlékeit. (…) A hátamhoz varrták a múltat." (326) A sebek mi vagyunk, a sebek nem jelek, melyek elcsúfítanak, hanem alakítanak, alkotnak bennünket, hozzánk tartoznak. „Nem adatik meg a felejtés ekszтázisa. A tengeren nincs megváltás. A hátamon fogom hurcolni Armadát, egészen hazáig." (327.) A történelem megjelöl, nyomot hagy rajtunk, bennünk és mi is „sebet" ejtünk, nyomot hagyunk a történelmen.

Farah Mendlesohn a quest (kutatás, keresés) fantasy kategóriájába sorolja az *Armadát*, ugyanakkor emlékeztet rá, hogy a regény mindig vissza is vonja azt, amivel kecsegtet.[19] Elmarad a klasszikus quest fantasyre jellemző feladat teljesítése, a vállalkozás sikere, nincsenek kész válaszok – az sem derül ki egyértelműen, vajon létezik-e a Világseb.

[17] China MIÉVILLE: *Armada I-II*. Ford. JUHÁSZ Viktor. Metropolis Media, Budapest, 2008. II. kötet. 329.

[18] Michel FOUCAULT: Eltérő terek. Ford. SUTYÁK Tibor. = FOUCAULT: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999, 155.

[19] Farah MENDLESOHN: *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press, Middletown, 2008, 58.

Stemler Miklós
Világok teremtése és eltörlése

A dark fantasy találkozása a poszttolkieni fantasyvel

Dark fantasy a fogalmi homályban

Bár a műfaji meghatározásokkal való reménytelen, ám hősies küzdelem végigvonul az irodalomról írás történetén, a helyzet talán sehol sem olyan kusza, mint a spekulatív fikció (SF) varázslatos gazdagságú, folyamatos forrásban lévő területén. Az SF teoretikusai már azért vért izzadtak, hogy az SF két alapműfaját, a science fictiont, illetve a fantasyt elkülönítsék egymástól – tekintve, hogy a valamirevaló irodalmi művek a határáthágásban érdekeltek, mindezt nem is kísérhette teljes siker –, az alműfajok terén pedig még nagyobb a zavar.

A populáris kortárs fantasyben a teljesség legkisebb igénye nélkül megkülönböztetjük a heroikus fantasyt, az ehhez zavarba ejtően közel álló high fantasyt, a low fantasyt, a kard-és-boszorkányság fantasyt, a városi fantasyt, és természetszerűleg a dark fantasyt. Az egyes alműfajok legfőbb sajátossága, hogy vegytiszta formájukban szinte sohasem léteznek (tekintve definíciójuk többnyire igen ingatag mivoltát, ez különösebben nem meglepő), és elsősorban arra alkalmasak, hogy a fantasy fogyasztókat orientálják – illetve, hogy heves vitákra késztessék őket különböző online fórumokon arra vonatkozóan, hogy a szóban forgó szöveg milyen alműfajba tartozik.

A fantasy alműfajok közkézen forgó meghatározásainak központi eleme, hogy irodalomtudományos szempontból nézve igencsak gyenge lábakon állnak, ami tekintve, hogy nem tudományos igénnyel készültek, persze nem igazán róható fel nekik. A dark fantasy legpopulárisabb meghatározásában a dark, azaz a „sötét" kifejezés a történetek hangulatát jelöli, ami meglehetősen esetleges definíció. Némileg többre megyünk az ezredforduló idején összegző igénnyel megjelent *The Encyclopedia of Fantasy*vel,[1] amely a dark fantasyt olyan „műfajként" határozza meg, amelyben ugyan horrorelemek találhatóak, de összességében mégis inkább fantasy, mintsem természetfeletti fikció lenne. Amellett, hogy bizonytalanságra ez a definíció is bőven ad okot, legalább bizonyos határokat és irányokat kijelöl. Ez alapján például a dark fantasy körébe tartoznak azok a fikciók, amelyekben egyfajta fordított eukatasztrófa[2] következik be: a Sötét Úr győzedelmeskedik, avagy maga a Föld – amelynek megmentéséért a hősök küzdenek – horrorisztikus. Az enciklopédia által a dark fantasy másik alfajaként meghatározott szövegek az osztott világokat felhasználó fikciók, ahol a befogadó által a mindennapinak észlelt világba egy másik, természetfeletti, nem egy esetben horrorisztikus jegyekkel rendelkező alternatív univerzum türemkedik be. A dark fantasy így egyrészt egyfajta ellenreakció a (poszt)tolkieni fikcióval szemben, másrészt pedig ama Poe által létrehozott, majd Howard Philip Lovecraft által továbbfejlesztett, nyomokban gótikát tartalmazó irodalmi tradíciónak a megnyilvánulása, amelyet ma például Neil Gaiman művel magas szinten (a legjobb példa erre az alvilági Londont megteremtő *Sosehol*).

[1] John CLUTE – John GRANT: *The Encyclopedia of Fantasy.* Orbit Books, UK, 1997, 261.

[2] Magát a kifejezést J. R. R. Tolkien alkotta meg a modern fantasyre nagy hatást gyakorló *A tündérmesékről* (magyarul lásd: J. R. R. Tolkien: *Szörnyek és ítészek.* Szukits, Szeged, 2006.) című esszéjében; ez a jó, azaz hirtelen örömteli végződést jelöli a tündérmesék – illetve Tolkien elsöprő hatásának hála – a modern fantasyk túlnyomó többsége esetében.

Bár az enciklopédia meghatározása poétikai szempontból szintén gyenge lábakon áll (ami, tekintve összefoglaló természetét, nem róható fel neki), arra alkalmas, hogy az általa kijelölt körben folytassuk a vizsgálatot. A továbbiakban, elsősorban Glen Cook és Steven Erikson regényeinek vizsgálatával, a poszttolkieni fantasy és a dark fantasy találkozását és ennek eredményét elemzem.

Sadist: *Malazan térképe* című munkájának (http://www.cartographersguild.com/) felhasználásával

Világteremtés és szubverzitás

A továbblépéshez szükséges tisztázni, mit is értünk jelen esetben a poszttolkieni fantasy meghatározása alatt. A legszélesebb értelemben poszttolkieni fantasynek nevezhetnénk az összes fantasyszöveget, amely *A Gyűrűk Ura* óta megjelent, és bizonyos értelemben igazunk is lenne: Tolkien trilógiája, ami egyrészt nem trilógia, másrészt nem populáris fantasy, teljesen átírta a műfaj konvencióit, miközben maga Tolkien nagy valószínűséggel igen csekély figyelmet szentelt kora populáris fantasyjének. Ezzel együtt a poszttolkieni fantasy meghatározást a továbbiakban azoknak a szövegeknek tartom fenn, amelyek narratív modelljét egyértelműen *A Gyűrűk Ura* és Tolkien teoretikus munkái ihlették. Ezáltal egyrészt ki tudjuk kerülni azt a zűrzavart, amelyet a különböző, felületes stílusjegyek alapján kreált fantasyalműfajok kavarodása jelent, másrészt olyan fogalmat hozzunk létre, amely segítségével kezelni és értelmezni lehet a populáris fantasyben az elmúlt évtizedekben végbemenő folyamatokat, átalakulásokat.

Egy korábbi tanulmányomban már hosszan elemeztem *A Gyűrűk Ura* iskolateremtő narratív modelljét,[3] így most csak röviden térnék ki ennek jellemzőire. Bár elsőre talán furcsán hangzik, A *Gyűrűk Ura* elsődlegesen nem a gyűrű elpusztításának történetét kívánja elmesélni, hanem magát a világot, amelyben az események játszódnak; ha úgy tetszik, maga Középföld a történet.[4] A gyűrű szerepe már a regény elején, Bombadil Toma és a hobbitok találkozásakor relativizálódik, maga a narratíva pedig annyi, az alaptörténet szempontjából tökéletesen irrelevánsnak tűnő kitérőt tesz, amelyek teljesen megtörik az elbeszélés struktúráját. Mindez azonban nem hiba, hanem a regény narratívájának működési módja: a tét – Tolkien terminusával élve – a szubkreáció, azaz egy olyan „másodlagos világ" megteremtése, amely a saját maga által felállított törvényszerűségek között teljesen működőképes, és az olvasó – legalábbis a befogadás idejére – valóságosnak tételezi.

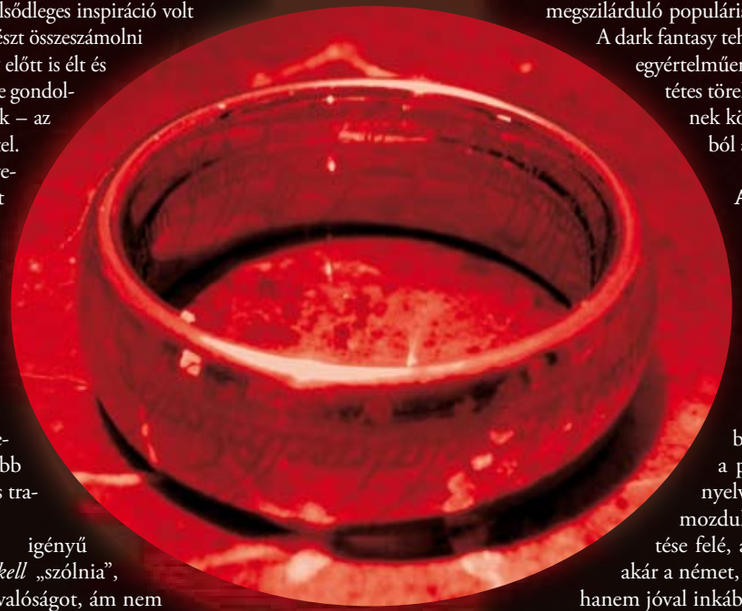
Ez a világ nem kapcsolódik közvetlenül a befogadó világához, nem sarkall allegorikus olvasásra (bár épp újszerűsége miatt a korai Tolkien-recepciót az allegorikus olvasási kísérletek uralták, többnyire tragikomikus eredményekkel), függetlenségét pedig folyamatos kontextualizálással teremti meg a szöveg, újabb és újabb diskurzusokat nyitva magából magába. A történetszálak, és ezáltal a nézőpontok megsokszorozása (egyáltalán nem véletlen, hogy a regény nagy részében épp annak a fajnak, a hobbitoknak a képviselői

[3] Tanulmányom első verziója a *Prae* 2003/1-es számában olvasható, míg a bővített, immár a tolkieni próza hatástörténetét is elemző változat a *Partitúra* 2006/2-es számában jelent meg.

[4] Mint az mára már köztudott, Tolkien életművében *A Gyűrűk Ura* csupán egy fejezet volt, maga a „főmű" a Tolkien haláláig írt *A Szilmarilok*, amely posztumusz módon jelent meg Christopher Tolkien szerkesztésében. *A Szilmarilok* több esetben radikálisan új értelmezési szempontokat kínál *A Gyűrűk Urá*hoz, ám épp posztumusz, 20 évvel *A Gyűrűk Urá*t követő megjelenése és jóval nehezebb megközelíthetősége miatt a poszttolkieni fantasy fősodrára nem gyakorolt mély hatást, és a Tolkient konformizmusa, retrográd mivolta miatt bírálók figyelmét is elkerülte nagyobbrészt.

a nézőpontkarakterek, akik a legkevesebbet tudják Középföldéről, és így az olvasók szövegbeli alakmásai lehetnek) és a vendégszövegek alkalmazása mellett fontosak az előre- és hátrautalások, amelyek folyamatosan újabb kontextusokat és értelmezési horizontokat nyitnak. Ezek közé tartozik a múlt folyamatos felidézése akár látomások, akár visszaemlékezések formájában, a Negyedkort előrevetítő jóslatok és azok az utalások, amelyek felülírják a történet ok-okozati összefüggéseit, és ezek helyére egyfajta felsőbbrendű, kozmikus kauzalitást helyeznek. A Valákat, azaz a felsőbb hatalmakat képviselő Gandalf szerint például egyáltalán nem a véletlen műve, hogy az egy gyűrűt pont Bilbó találta meg, ahogy döntése – Gollam életének megkímélése – is újabb és újabb visszhangokat vet egészen a Végzet hegyéig, ahol Gollam betölti szerepét. A gyűrűháború történetébe folyamatosan egy másik, „magasabb rendű" narratíva türemkedik be, ez pedig magának Középföldének a története, azaz ahogy Tolkien posztumusz művében, a Szilmarilokban szerepel, a teremtő, Iluvatar dala, amely a teremtéstől a világ végéig szól.

A Tolkien-féle narratív modell a hatvanas évek második felétől kezdve az elsődleges inspiráció volt a populáris fantasyt írók számára, és kitört a világépítési láz; ma már nagyobbrészt összeszámolni sem lehet a különböző fantasyvilágokat. Bár a populáris fantasy *A Gyűrűk Ura* előtt is élt és virult (elég csak Robert E. Howard örökzöldjére, a *Conan, a barbár*-történetekre gondolnunk), a másodlagos világok építésének narratív receptje Tolkientól származik – az már teljesen más kérdés, hogy a poszttolkieni írók hogyan élnek ezzel a recepttel.



Míg Tolkien életműve a másodlagos világok teremtésének mai napig egyedülálló teljesítménye, addig a dark fantasy atyjának tartott, egyesek szerint krónikusan alul-, mások szerint krónikusan felülértékelt Howard Philip Lovecrafté éppenséggel az „elsődleges világ" dekonstruálása. A Ctulhu-mítosz révén novelláiban[5] Lovecraft módszeresen bontja le a kulturális rendet és egyben az értelem diskurzusát. Míg Tolkien szerint a tündérmesékben többek között az ember azon ősi vágya jelenik meg, hogy más élőlényekkel kommunikáljon,[6] addig Lovecraft esetében a másikkal, az idegennel való találkozás minden esetben katasztrofális következményekkel jár: a megértés lehetetlen, a kommunikáció végül az emberi identitás elvesztését jelenti. A vegytiszta, teljes egészében embertelen idegenség megjelenítése (ami, tegyük hozzá, nem egy esetben xenofóbiával, Lovecraft rosszabb pillanataiban pedig szimpla rasszizmussal párosul) az, ami kiemeli a gótikus tradícióból, és minden hibája ellenére mai napig nagy hatású íróvá teszi.

Amennyiben komolyan vesszük Rosemary Jackson nagy igényű fantasymonográfiáját,[7] a fantasztikus irodalomnak éppenséggel arról *kell* „szólnia", mint Lovecraft szövegeinek: „A antasztikum újraszervezi és felfordítja a valóságot, ám nem hagyja el; léte élősködő, avagy szimbiotikus viszonyban áll a valósággal. A fantasztikus nem létezhet a 'való' világtól függetlenül, melyet úgy tűnik, kiábrándítóan végesnek talál."[8] Tolkien és társai ezzel szemben lényegében rákos daganatok a fantasztikus irodalom testén: „Ahogy Mary Shelley, Dickens, Stevenson, stb. (a kettősségről szóló) fantasztikus művei az én megkonstruálásával járó következményre kérdeznek rá, s ezáltal a szimbolikus, kulturális rend valódi elrendeződését vonják kétségbe, addig Le Guin, Lewis, White, stb. (egyesülésről szóló) románcai érintetlenül hagyják a szociális rend problémáit. (…) Walter de la Mare-től, Beatrix Pottertől, A. A. Milne-től Richard Adamsig és J. R. R. Tolkienig a liberális humanizmus hagyománya terjed mindenfelé, morális, társadalmi és nyelvi ortodoxiáival medvék, rókák, farkasok, nyulak, kacsák, tyúkok és hobbitok világát fedve be".[9]

[5] A Lovecraft által létrehozott, fragmentált mítosz és az ezt továbbíró, integráló és ezáltal kasztráló követőkről lásd: KISANTAL Tamás: Fantasztikum, horror és töredékesség H.P. Lovecraft műveiben. = *Prae*, 2003/1, 14–22.

[6] J. R. R. TOLKIEN: Szörnyek és ítészek. I. m. 178.

[7] Rosemary JACKSON: *Fantasy – the literature of subversion*. Methuen & Co. LtD, London, 1981.

[8] JACKSON: *I. m.* 25.

[9] JACKSON: *I. m.* 155.

Bár Jackson ideológiai alapú értékítéletével egyáltalán nem kell egyetértenünk,[10] annyi biztos, hogy a poszttolkieni fantasy és a Lovecraft által ihletett dark fantasy radikálisan eltérőn értelmezi a fantasztikumot. Figyelemre méltó, hogy Jackson akadémikus, egyértelműen Michel Foucault által ihletett értékelése kísértetiesen megegyezik az 1960-as évek sci-fi újhulláma egyik fenegyerekének, Michael Moorcocknak az álláspontjával, aki sommásan epikus *Micimackó*nak titulálta Tolkien opusát, majd egy 2002-es interjúban undorát fejezte ki azon olvasók irányába, akik *A Gyűrűk Urát* az évszázad könyvének szavazták.[11] Bár Moorcock nem vonultat fel olyan impresszívnek szánt értelmezői arzenált, mint Jackson, értékítélete és érvelése erősen hasonló: *A Gyűrűk Ura* a tökéletes menekülési terv a (poszt)indusztriális világból, lényegében egy altatódal – márpedig a veterán SF-író szerint nem altatódalokra van szükség a spekulatív fikcióban. Moorcock igencsak radikális véleménye azért lehet érdekes számunkra, mert a rendkívül termékeny szerző Elric-történeteit,[12] amelyek szándékoltan rúgják fel *A Gyűrűk Ura* nyomán a hatvanas évek második felétől megszilárduló populáris fantasy konvenciókat, a dark fantasy egyik alapművének szokás tekinteni. A dark fantasy tehát egyrészt a kultúra szubverziója, másrészt a nagyon hamar uralkodóvá váló, egyértelműen *A Gyűrűk Uráról* származó konvenciók és klisék lebontása révén épp ellentétes törekvéseket fogalmaz meg, mint a poszttolkieni fantasy. Épp ennek a feszültségnek köszönhető viszont, hogy a poszttolkieni fantasy és a dark fantasy találkozásából az elmúlt évtizedek során több esetben igencsak izgalmas szöveg született.

A kulturális rend felforgatása (poszt)tolkieni módra

A poszttolkieni fantasyben célszerű megkülönböztetnünk azokat a szerzőket, akik mindenféle reflexió nélkül használják a tolkieni hagyományt, és az epigonizmus langymeleg vizében élvezik a mai napig garantált anyagi sikert, valamint azokat, akik kezdenek is valamit ezzel a nemes tradícióval. Előbbiekkel, az úgynevezett „high fantasy" jeles szerzőivel a továbbiakban nem foglalkozunk,[13] ehelyett a második csoportból emelünk ki néhány írót, elsősorban arra koncentrálva, hogy a dark fantasy bizonyos jegyeinek használata milyen megtermékenyítő hatással bírhat a poszttolkieni fantasyre. Válogatásunk bevallottan esetleges, és a magyar nyelven elérhető szövegekre koncentrál (bár az utóbbi években érezhető elmozdulás történt a magyar könyvkiadásban a minőségi SF szövegek megjelentése felé, a hazai kínálat természetszerűleg még mindig a töredéke az angol, vagy akár a német, francia nyelvterületen fellehetőnek) – célunk nem is átfogó kép alkotása, hanem jóval inkább az érdekes és termékeny példák felmutatása és elemzése.

Az 1944-es születésű Glen Cook *Sötét Sereg* (The Black Company) ciklusa[14] (a regényciklus első, messze legnagyobb hatású trilógiája rövid idő alatt jelent meg 1984-85-ben) a high fantasy klisék módszeres lebontásának és a fordított eukatasztrófának paradigmatikus példája. A történet középpontjában egy amorális, ám épp ezáltal igen hatékony zsoldoscsapat kalandjai állnak egy szándékosan hanyagul felskiccelt

[10] Részletes kritikámat lásd: STEMLER Miklós: (Szöveg)világok teremtése. = *Partitúra*, 2006/2, 81–112.

[11] http://corporatemofo.com/politics_and_other_bullshit/michael_moorcock_on_politics_p.html

[12] A sorozat első része *Elric of Melniboné* címmel 1972-ben jelent meg.

[13] Az epigonizmus újraismétlései ebben az esetben is az eredeti konstrukció folyamatos egyszerűsödését, devalválódását jelentik. Tolkien imitálói többnyire épp a legfontosabb dolgokról feledkeznek meg: *A Gyűrűk Ura* nyelvi produktivitásáról, avagy a morális rendszer komplexitásáról, ami a közkeletű vélekedésekkel szemben egyáltalán nem fekete-fehér Tolkien esetében.

[14] Cook regényeinek magyar kiadása magán viseli a magyar könyvpiac minden betegségét és esetlegességét. A *Fekete Sereg* 2000-ben a Valhalla kiadó gondozásában jelent meg Kornya Zsolt kitűnő fordításában, ám a kiadó nem sokkal később bekövetkező bedőlése után a jogok átkerültek a Szukits kiadóhoz, amely több év csúszással adta ki a következő két részt más-más fordítóval. A változó színvonalú fordítások és a sorozat nem létező menedzselése miatt a piaci bukás borítékolható volt.

fantasyvilágban, amely mindent tartalmaz, amit *A Gyűrűk Ura* óta kötelezőnek tekintenek: nagy hatalmú, gonosz sötét úr (Szauron, a Sötét Úr helyett itt az Úrnő), kisebb, ám még így is nagy hatalmú, hasonlóan gonosz csatlósok (Nazgúlok helyett a Fogadottak), a gonosz hatalmának fizikai manifesztációja (Barad dûr helyett itt a Torony), és természetesen az elnyomás ellen harcolók koalíciója. Az első kötetben Cook invenciózus módon bontja le a konvenciókat, csak hogy a későbbi, kevésbé jól sikerült részekben azokat újjáépítse: a Fekete Sereg minden különösebb lelkifurdalás nélkül a Sötét Úrnő szolgálatába áll, és kitart mellette a végsőkig, amikor is az Úrnő Tornyánál lényegében népirtást hajtanak végre a lázadókon. A gonosz hatalom ellen lázadók vezetőit azonban nem a nagyobb jóért való harc, hanem az egyéni ambíciók irányítják, ráadásul a „jók" seregét egy hazugság tartja össze: az Úrnőt egyedül legyőzni képes lány, a Fehér Rózsa valójában a lázadók vezéreinek kitalációja, a győzelmet hirdető prófécia pedig egy szándékos félreértelmezésen alapul. Maga a lázadás nem más, mint eszköz az Úrnő számára, hogy megszabaduljon a hozzá nem hű Fogadottaktól. A „hősök" helyett ráadásul az elbeszélés középpontjában kérges lelkű zsoldosok állnak, és talán Cook az első fantasyszerző, aki szakít a háború le- és megírásának Tolkien óta domináns mitikus-romantikus megközelítésével, és kifejezetten brutális, egyben deheroizált és alulretorizált módon közelíti meg a kérdést.

A high fantasy-konvenciók felmutatása, majd módszeres lebontása azonban a kevésbé lényeges oka annak, hogy Cook szövegével a poszttolkieni fantasy és dark fantasy találkozása kapcsán foglalkozunk. Sokkal érdekesebb az, ahogy a szöveg az általa megalkotott világot, a történelmet és a történelemből nyerhető identitást kezeli, és ez az a pont, ahol a Tolkien által megalkotott narratív modell és a dark fantasy interakciója igen termékeny lehet.

Ahogy azt a fentiekben hosszabban elemeztük, *A Gyűrűk Ura* és a hozzá kapcsolódó szövegkorpusz elsődlegesen nem egy történetet kíván elmesélni egy fiktív világban, hanem magát a világot. A központi elem így minden látszat ellenére nem a gyűrűháború és a gyűrűhordozó története, hanem a „nagy elbeszélés". Mindennek magában a narrációban is fontos funkciója van, ez az a „metakauzalitás", amely fontos pontokon avatkozik be a történetbe: a gyűrű lehető legvalószínűtlenebb megtalálásának Bilbó által úgy kellett lennie, ahogy; a dúnadán kovácsok által több mint ezer évvel a történet kezdete előtt kovácsolt pengének a hobbitok kezébe kellett jutnia, hogy elhozza a Boszorkánykirály végzetét; a szél irányának megváltozása a Pelennor mezei csatai idején nem véletlen esemény, hanem Szauron vereségének előhírnöke, és így tovább. Ebben a konstrukcióban a történelem egy isteni terv, Iluvatar dalának része, amely a világ kezdetétől egészen a világ végéig tart. A legvégső büntetés a világon, azaz a történelmen kívül való helyezés, ahogy az a lázadó valával, Melkorral történik az Első Kor végén, gonosz tettei miatt.

Ez a kozmikus rend kérdőjeleződik meg Cook regényében. Míg *A Gyűrűk Urában* a jóslatok, próféciák a narratíva fontos eszközei, amelyeknek minden esetben van helyes, a kozmikus rendnek megfelelő olvasatuk, azaz a világ olvasása során el lehet jutni egy helyes értelmezéshez, addig *A Fekete Sereg*ben az értelmezés központi kérdés és probléma. „Égi jel és baljós előjel akadt elég, mondja Félszemű. Csak magunkat hibáztathatjuk, hogy nem ismertük fel őket. (…) Az asztrológusok nem mertek beleolvasni a csillagokba, féltették az életüket. Egy őrült látnok járta az utcákat, közelgő világvégét prófétálva. A Bástyáról nem csupán a sas menekült el, a borostyán is elszáradt a külső barbakánon, és valami olyan repkényféle nőtt helyette, ami a nap minden szakában éjfeketének tűnt, csak déli verőfényben nem. De ilyesmi minden évben megesik. És a bolondok utólag bármiből előjelet tudnak faragni."[15] – így indul a regény, és a hibás olvasatoknak, mint a fentebb már említett üstökös félreértelmezésének komoly következményei lehetnek: jelen esetben több százezernyi halott.

A történelmi tudáshoz való hozzáférés hasonlóan problematikus *A Fekete Sereg*ben. *A Gyűrűk Ura*ban a múlt rekonstruálható és önmagában létező, ahogy az *A Gyűrű Szövetsége*nek *A tanács* című fejezetéből kiderül: a gyűrű és egyben Középföld történelmét a felszólalók egy kirakós játék darabjaiként állítják össze, és fel sem merül, hogy mindezt el lehetne mesélni másik nézőpontból, más jelentéssel is. Cook esetében a perszonális, saját korlátaival nagyon is tisztában lévő narráció már jelzi az alapvető különbséget: a történelemnek csak az lehet a része, amit Vészmadár, a narrátor és egyben a Fekete Sereg krónikása meg tud írni, a múlt megismerésében pedig elődei szintén szelektív feljegyzéseire kell hagyatkoznia – és vele együtt az olvasóknak is. A múlt ráadásul megszakításokkal, lyukakkal teli, miután egy súlyos vereség után a Sereg korai korszakát tartalmazó évkönyvek örökre elvesztek, ezzel pedig a Fekete Sereg identitásának jelentős része is: a „khatovari szabad kompániák utolsója" hangzatos címe csupán üres jelölő (a későbbi, lényegesen kevésbé izgalmas, a szappanoperaszerű folytatás logikáján alapuló részek fő motívuma a múlt rekonstruálása.)

Míg tehát *A Gyűrűk Ura*ban a kulturális rend folyamatos megerősítése, és így az identitás fenntartása központi elem, addig *A Fekete Sereg* épp az elbizonytalanításra játszik. Steven Erikson, Cook 15 évvel fiatalabb írótársa és követője, mindezt az egész elbeszélt másodlagos világ szintjén teszi, a tolkieni világépítés narratív technikáit egy önmagát folyamatosan destruáló, dekonstruáló világ létrehozására felhasználva.

Az 1959-es születésű Steven Erikson terjedelmes, összességében a 20 millió leütést közelítő (vagy talán meg is haladó) ciklusa,[16] a *Malazai bukottak könyvének regéje* egyértelműen Cookot követi alapfelütésével (a Fekete Sereg helyett itt egy másik elitalakulat, a folyamatos háborúk miatt komoly pszichológiai kihívásokkal küszködő tagokból álló Hídégetők áll a középpontban), és Erikson bevallottan Cookot tekinti a fantasy nyelve és tematikája megújítójának. Míg azonban *A Fekete Sereg* és a ciklus soron következő regényei nem követik a világalkotás tolkieni receptjét, addig Erikson esetében az összes narratív megoldás megtalálható, legyen szó akár a nézőpontok és történetszálak megsokszorozódásáról, nagy számú vendégszöveg alkalmazásáról, avagy az olyan szövegen kívüli segédeszközökről, mint a minden egyes regényben a világ különböző részeit bemutató térképekről. Első pillantásra a *Malazai bukottak könyvének regéje* tökéletesen beilleszthető a poszttolkieni fantasy barokkosodásának folyamatába:[17] egyes mellékszálaknak Erikson *A Gyűrűk Ura* terjedelmével vetekedő hosszúságú külön regényeket szentel, és egymást érik a lehető legkülönbözőbb, legegzotikusabb lények és fajok, amelyek kapcsán az olvasó előbb-utóbb rászorul a modern

[15] Glen COOK: *A Fekete Sereg*. Valhalla, Budapest, 2000, 7.

[16] A *Malazan Book of the Fallen* összesen 10 részből áll, az utolsó, (a) *The Crippled God* néven 2010-ben jelent meg. Magyarországon az Alexandra kiadó gondozásában eddig az első hét rész jelent meg, a nyolcadik kiadása folyamatban van.

[17] Ennek a folyamatnak egyik legismertebb és legjellegzetesebb képviselője Robert Jordan *Az idő kereke* (*Wheel of Time*) című ciklusa. Jordan könyveiben hűen mondja fel a kötelező leckét, ám nála mindenből több van: *A Gyűrűk Ura* három része helyett *Az idő kereke* 12-vel számol, a legnagyobb fegyvertény pedig az elbeszélt világ minél részletesebb és tökéletesebb megjelenítése. Bizonyos értelemben Jordan opusza egyszerre betetőzése és végpontja a poszttolkieni tradíciónak, azaz pontosabban a high fantasynek. Hasonlóan Tolkienhez, Jordan is élete végéig írta világát.

távközlési technológia segítségére.[18] Mindez Erikson esetében azonban nem a reflektálatlan imitációnak köszönhető, hanem jóval inkább a műfaji és a narratív határok feszegetésének. Az elbeszélésben folyamatosak a radikális tér- és idősík-váltások, egyes történetszálak több könyvvel később folytatódnak, az idősíkok (a világ őskora, a világ közelmúltja, illetve a világ jelene) váltogatása pedig nem csupán a világ minél teljesebb elbeszélésének, hanem a befogadók elbizonytalanításának is elsődleges eszköze, ahogy az egymással párhuzamosan létező időszámítások alkalmazása is. Világ helyett ráadásul világokról kell beszélnünk, ugyanis Erikson multiverzumot alkotott, amelyben a különböző létsíkok (illetve a regények frazeológiájával: „üregek") egymást keresztezik.

A kozmikus rend bizonyossága helyett a bizonytalanság és a folyamatos változás a *Malazai bukottak könyvének regéje* hajtóereje, a történelem pedig kataklizmák és népirtások sorozata, amelyben fajok és istenek tűnnek el nyomtalanul. Erikson istenkoncepciójának központi eleme létük bizonytalansága és végessége, ezek az entitások legalább annyira kiszolgáltatottak híveiknek, mint híveik nekik. Az istenné válás ráadásul dinamikus folyamat, ami a halandók számára is lehetőség, ám az istenek meg is halhatnak. Mindez épp azt a kozmikus rendet bontja fel, ami a poszttolkieni fantasyk egyik legfőbb sajátossága. Ahogy a regények egyik központi karakterre, a frissen elődde vált Ganoes Paran magyarázza:

Minden hegynek megvan a csúcsa, Sunyi, és a történelem során egyik hegy érte a másikat. Azt hiszem, sokkal több volt belőlük, mint hinnéd – hegy emberekből, jaghutákból, t'lan imassokból, eres'alból, barghasztokból, trellekből, és így tovább. Nem is csak hegyek, hanem egész hegyláncok. Azt hiszem, az elődök léte természetes jelenség, a valószínűség elkerülhetetlenül bekövetkező törvényszerűsége. Vegyünk egy halom embert bárhol, bármilyen fajtát, és idővel elegendően nagyra nő a feszültség és kiemelkedik a hegy, aminek lesz csúcsa. Ezért lesz annyi elődből isten… a nemzedékek múlásával a nagy hős neve szentté válik, valamiféle régen elveszített aranykor jelképe lesz és máris kész az isten. (…) Ám a dolgok kibontakoznak maguktól. A hegyek összeütköznek, a csúcsok leomlanak, elfedik őket, elporlanak.[19]

A sorozat visszatérő témája a genocídium, amelynek oka a fajok közötti kommunikációképtelenség és a feloldhatatlan, áthidalhatatlan másság. A népirtás brutalitása és egyben végső, totális abszurditása a sorozat harmadik kötetében, *A Jég emlékezete*ben[20] jelentkezik legélesebben és legkidolgozottabban. A történet két ősi faj, az imassok és a jaghuták háborúját idézi fel, amelynek célja a végső megoldás, azaz a jaghuták kipusztítása. A háború végére az alapcél már értelmetlenné válik, a háború célja önmaga, és annak érdekében, hogy céljukat végrehajthassák, az imassok egy rituálé révén élőholttá alakulnak, azaz saját identitásukat áldozzák fel. Ebben a háborúban végül csak áldozatok léteznek, ahogy ezt a szöveg is gondosan hangsúlyozza: „A zsákmányuk valóban gyengült, de Cannig Tol klánja még náluk is gyengébb volt. Alig több mint egytucatnyi felnőtt maradt közöttük. A jaghuták üldözésekor nem volt sok értelme az üldöző-üldözött megkülönböztetésnek."[21] Az imassok célpontjai az utolsó jaghuta túlélők, egy anya és gyermekei: „Nagy lándzsák suhantak el a Csontvető mellett. Hat hosszú, kampós palahegy csapódott a jaghuta mellkasába. Az anya megtántorodott, aztán a lándzsanyelek kopogása közepette a földre omlott. Így ért véget a Harmincharmadik Jaghuta Háború."[22]

Imassok és jaghuták így a legvégén egymás identitásának eltörlőjeként lelik meg azonosságukat: egyikük a halálban, másikuk az élőhalott létben.

A kulturális emlékezet megkonstruáltsága szintén központi motívuma Erikson szövegeinek. A tradíció folytonossága, helyreállíthatósága, és ezáltal a kulturális rend megőrzése *A Gyűrűk Ura* egyik alapgondolata, amelyet legjobban Aragorn verse és egyben a történetben betöltött szerepe (a többezer éves, töretlen dúnadán királyi vérvonal örököse visszanyeri ősei koronáját) jelez: „Lángját a tűz visszakapja, árnyékból a fény kiszáll; összeforr a törött szablya, s koronás lesz a király."[23] A Malazai bukottak esetében a kulturális emlékezet minden esetben problematikus: az ugyanis vagy elveszett, vagy csupán kitaláció, mint a tiste eduroké, kiknek az egész történelme egy hazugságon, a testvérgyilkosság bűnének elfedésén alapul, avagy az Ikáriumról, a múltját elfeledett félistenről szóló történet, akit egy traumatikus élmény, egy egész város általa történt lemészárlása fosztott meg identitásától. Esetében ráadásul egy fordított nyomozás figyelhető meg: az egy titkos rend által mellé rendelt követők azon dolgoznak, hogy a múltját kereső Ikárium azt sose ismerhesse meg, és így újra és újra tévútra vezetik „barátjukat".

Bár az allegorikus olvasatok többnyire értelmezői lustaságról árulkodnak, és ettől Erikson esetében is óvnék mindenkit (bármennyire is csábító lehet például a letherek és tiste edurok háborújába a nyugati liberális demokráciák és a szélsőséges iszlámizmus küzdelmének egyfajta inverzét beleolvasni),[24] annyi bizonyos, hogy az értelemképzés során a befogadó a szöveget bizonyos mértékig saját élethelyzetére is alkalmazhatja. Ebből a szempontból pedig *A Gyűrűk Ura*, illetve az általa teremtett diskurzusba problémamentesen beilleszthető szövegek és Erikson szövegei épp ellentétesen működnek: míg az előbbiek a kulturális rend fenntartásában érdekeltek, addig utóbbiak a folyamatos megkérdőjelezésben.[25] Márpedig amennyiben a (jó) dark fantasy egyik alapfeltételének a kultúra szubverzióját tartjuk, akkor biztosak lehetünk benne: Erikson jó dark fantasyt írt – poszttolkieni köntösben.

[18] Erikson rajongói a szerző támogatásával külön online enciklopédiát kreáltak a művekben való eligazodás érdekében: http://encyclopediamalazica.pbworks.com/w/page/18881599/FrontPage

[19] Steven ERIKSON: *Csontvadászok*. Alexandra, Pécs, 2009, 431. A magyar fordítás némileg félrevezető ezen a ponton: az „elődök" eredetileg „ascendant"-ok, azaz leginkább „kiemelkedettek".

[20] Steven ERIKSON: *A jég emlékezete*. Alexandra, Pécs, 2004.

[21] *A jég emlékezete*. 19.

[22] *I. m.* 22.

[23] J. R.R.TOLKIEN: *A Gyűrűk Ura I.* Európa, Budapest, 2000, 257.

[24] Mindez a sorozat ötödik kötetének, az *Éjsötét Áradat*nak (Midnight Tides) a központi témája.

[25] Ezen a ponton fontos hangsúlyozni, hogy míg Jackson és Moorcock (és ez a sor még hosszan folytatható a különböző SF-teoretikusokkal) esetében ez a megkülönböztetés egyértelmű értékítéletet takar, esetünkben mindez nincs így: mind két utat és stratégiát elfogadhatónak tartjuk.

Mekis D. János
Theomachia alkonyatkor

Neil Gaiman mitologizmusa és az *Amerikai istenek*

1. „A tündérmesék persze ragályosak. Az ember elkaphatja őket, megfertőzhetik. Ez az a valuta, amit megosztunk azokkal, akik azelőtt járták a világot, hogy mi egyáltalán megérkeztünk. (…) Hiszem, hogy tartozunk egymásnak azzal, hogy meséljünk. Ez annyira hitvallás, amennyire nekem volt, van vagy valaha lesz olyanom."[1] Neil Gaiman, szórakoztató könyvek népszerű szerzője, etikai meggyőződéséről ad számot e sorokban. A populáris regiszterhez sorolásban van valami eltávolíthatatlanul megbélyegző. Vélhetnénk (olykor úgy véljük), hogy a posztmodern megszüntette ezt; de a posztmodern egyrészt nem hozott az elitet konszenzus-jelleggel „átmozgató" társadalmi forradalmat,ám még kulturális forradalmat sem (széttartó társadalmi és kulturális folyamatok neveként fungál), másrészt mára maga is megbélyegző kategóriává vált (legalábbis az angol nyelvű humaniórák és kulturális közírás széltében, hosszában).

A népszerűség valójában természetesen nem zárja ki az etikát, ahogyan az irodalmi minőséget sem. Gaiman kinyilvánított meggyőződése és írói gyakorlata épp erre is rávilágít – nemcsak itt, de más könyveiben is. Nos, történetek *vannak*, s a mindenkori aktuális elbeszélés, Gaimannél egészen tudatosan, ezt a nem platonikus, de kulturális megelőzöttséget aknázza ki esztétikailag termékenyen. A mesék léteznek, ennélfogva a mesehősök is léteznek; elfelejtésükkel szegényebb lesz a világ. Kevés, bár nem pontatlan, ha azt mondjuk, hogy a kultúra lesz szegényebb, mert ebben a szóban valamiféle előre ható eszmény dereng fel, egy olyan művelődésideál élő és ható emlékezetével, melynek implikátumai között a mese haszontalansága is elfér. Az elfelejtés archiválást is jelenthet, a mese kikapcsolását az élet véráramából. Az élő kultúra, természete szerint, a történeteket újratermeli. A jelenségek értelmezése során a történetek kikapcsolják a puszta egybeesés utilitarizmusát, azt a csalóka érzéket, ami a realitás parancsát követve csak annak látja és mondja a dolgokat, amik. Az „az, ami" logikája azonban többnyire szintén narratívákat implikál, és csupán elfedi azok magyarázati modelljének kitetsző sematikáját. A *mitikusnak* ez a struktúrája alapvetően hozzá tartozik észlelési, értelmezési gyakorlatunkhoz, a felvilágosodás, modernitás projektuma ellenére. C. S. Lewis *ezüstbe lehelt hazugságnak* nevezte a mítoszokat; vele szemben J. R. R. Tolkien nagy hatású hitvallásában, melyet a *Mythopoeia* című költeményében és a tündérmesékről írott esszéjében fogalmaz meg, viszont amellett érvel, hogy a mítoszok igazak, egy nem-racionális értelemben. A mítosz a világra rácsodálkozó ember tekintete, mindannyiunk alapvető képessége, melyet elveszítvén sokkal szegényebbé válnánk.[2]

A mitikus nem önmagában, de az epikus révén férhető hozzá. A Gaiman-próza nemcsak sokat köszönhet előzményeinek, de jelentésteli viszonyba lép velük. Egy részükre paratextusok utalnak. Hommage, ajánlás, sőt fölkérésekről szóló beszámoló: nemritkán valamely kötet vagy folyóirat szerkesztői bízták meg az írót, hogy egy-egy elődjének, pályatársának modorában írja meg művét (többnyire novellát). A *Törékeny holmik* című kötetében az e viszonyokat is tisztázó, a szövegek keletkezéstörténetét elbeszélő előszó önálló olvasmányként is élvezetes. Ezt csak erősíti, és mintegy önreflexív alakzatként kiemeli egy ide beékelt novella, mely Kafka paraboláinak szellemében és modorában visz színre Borges-reminiszcenciákat. E történet az önmagával azonos térképről – *A térképkészítő*[3] – részint az argentin író topográfiai tematikájú elbeszéléseit és esszéit, részint általában véve a valóság és fikció összefüggéseit mítoszi-narratív módon tematizáló munkáit idézi meg. (Egyetlen példa az utóbbihoz: *A babilóniai sorsjáték*. Itt éppolyan fokozatosan válik azonossá a történet világában a globális sorsjáték az általunk ismert valósággal, azaz az egzisztenciális értelemben megtapasztalható sorssal, ahogyan a brit szerző szövegében a topografikus modell az eredetivel, a tájjal, a birodalom térképe magával a birodalommal.) Aligha indokolatlan ebben Gaiman poétikájának és fikciószemléletének kulcsmozzanatát látnunk.

Gaimannek az *egyszerű formák*hoz való vonzódása minduntalan utalásszerkezeteket mozgósítva nyilatkozik meg. Az hommage-technikával látszólag kiszolgáltatja magát az előzményeknek, valójában azonban többletjelentésekhez jut általa (s általuk). A kilencvenes években Gaiman művei – a *Sandman* című grafikus regénysorozat és a *Tükör és füst* – az akkor még virulensebb posztmodern kánonhoz (is) tartoztak. Az idézettechnika posztmodern jellegének megfelelően a jelöletlen vagy áttételesen jelölt, illetve rejtett utalások és kapcsolódások a kísérőszövegek kontextualizáló aktusain túl is meghatározzák az írások olvashatóságát. Az ajánlások és tiszteletadások nincsenek is feltétlenül pontosan arányban a teljes intertextuális hálóval; ennek terében ugyanis jóval komplexebb jelentésrendszer nyilvánul meg, s a súlypontok is változatosabbak.

Gaiman erőssége olyan történetszerkezetek kimunkálása, melyekben erőteljes archetípusok kerülnek történetszervező pozícióba. Ezek az archetípusok jellegzetesen a kultúra „mélyrétegeiből" származnak, s mint ilyeneknek, nem is elsősorban a beazonosítható kulturális kötődésük, mint inkább a pszichés mélyrétegeire referáló és ható voltuk az elsődleges. A történetek alapvető félelmekből, vágyakból, antagonizmusokból, alapkonfliktusokból, eredeti léthelyzetekből, ősjelenetekből bomlanak ki. Mítosziak, a szó reflektálatlan értelmében. Ebből

C. S. Lewis *ezüstbe lehelt hazugságnak* nevezte a mítoszokat;vele szemben J. R. R. Tolkien nagy hatású hitvallásában,melyet a *Mythopoeia* című költeményében és a tündérmesékről írott esszéjében fogalmaz meg, viszont amellett érvel, hogy a mítoszok igazak, egy nem-racionális értelemben.

[1] Neil GAIMAN: *Törékeny holmik* (ford. GÁLLA Nóra és mtsai). Agave, [Budapest], 2008. 20. (*Bevezető*, a „Szössz…" c. vers kommentárja; ford. PÉK Zoltán)

[2] A kérdéshez lásd: Michael MILBURN: „Coleridge's Definition of Imagination and Tolkien's Definition(s) of Faery". *Tolkien Studies*, Vol. 7, 2010. 55-66.

[3] GAIMAN: *I. m.* 16-18.

következik egyszerűségük, közvetlenségük is. S ebből az is, hogy, alapvető erők egymásra feszülését elbeszélvén, a történetek alakulása voltaképpen könnyen levezethető a kiinduló feltételekből. S persze amilyen erős hatást kölcsönöz az irodalmi műnek az előbbi, oly sebezhetővé tehetné az utóbbi sajátosság – ha nem venné elejét ennek a szövegek rendszerint valójában nagyon is rafinált irodalmisága.

A Gaiman-művek olyan képzeteket ébresztenek, melyek valamiképpen ismerősek; de egyben őseredeti módon idegenek is; félelmesek. E hatáskomplexumot alapvetően különböző irodalmi és kulturális rétegek mozgósításával éri el. Gaiman elsősorban novellista; ha regényt ír, akkor többnyire felduzzasztja a történetet. Ilyen *A temető könyve* például, s valamelyest a *Csillagpor* is – ugyanakkor mindkét könyv sok tekintetben megőrzi a kisprózai oeuvre pozitívumait, elsősorban a tündérmese (és rémtörténet), valamint a mítoszi világkép mozgósítása révén. A tipikus Gaiman-regény alapképlete a következő: egy fiú vagy fiatalember különleges helyzetben találja magát: ráébred, hogy kapcsolatba tud lépni a reálison túli dolgokkal és lényekkel, pontosabban a reálison túli világ lép kapcsolatba vele. Mindenféle kalandok után végül a való világban is boldogul; de mindezt a túlnan bejárása teszi lehetővé. Ez az alaptéma variálódik a *Csillagpor*ban, az *Anansi fiúk*ban és az *Amerikai istenek*ben, és kissé kiforgatva *A temető könyve*ben. A *Csillagpor* főszereplője a Fal túloldalára jutva belép a tündevilágba, ahol felismeri csodás képességeit, s hogy inkább ennek, semmint az emberek földjének a szülötte. Az *Anansi fiúk* ügyefogyott hőse kénytelen ráébredni, hogy valójában az istenek világához tartozik, s ez gyökerestül változtatja meg előbb életét, majd identitását is; hogy végül theomachia hősévé válják. A jelentős modalitásbeli különbség ellenére lényegében párhuzamos ez az *Amerikai istenek* történetével. *A temető könyve*ben egy kisgyerek lép a túloldali világba – az eddigiekhez képest itt eltérés, hogy az átjárás már a hős apró gyermekkorában bekövetkezik, ti. a meggyilkolt anya szelleme a temető barátságos lakóira bízza a kicsit, s ők fölnevelik, óvván a titokzatos gyilkostól.

2. Az „átjáró” típusú fantasztikus történetek változataival van itt dolgunk. A Másik univerzumba vezető *bejárat* a természetfölötti tudáshoz vezet, az átlépés beavatás is. Ez az aktus, az irodalmi romantikától a jelenkorig, Blake-től a Harry Potterig ívelő irodalmi folyamatban, nemcsak a művek hőseire terjed ki, de szimbolikusan az olvasókra is. Ahogyan Tolkien állította: a tündérmese megtisztítja a dolgokat a köznapiságtól, észrevehetővé teszi a világ tiszta arculatát.[4]

[4] Vö. Lori M. CAMPBELL: *Portals of Power. Magical Agency and Transformation in Literary Fantasy.* McFarland & Company, Jefferson (NC) – London, 2010. 183-184.

A modernitás mainstreamje sem hagyatkozik természetesen a köznapiság horizontjára. Az áthágás, határátlépés kognitív képlete itt is alapvető. A „felfedezés” és az utazás tevékenysége történetileg olyannyira összekapcsolódik egymással, hogy e szemantikai kötés azokban az esetekben is fennáll, ahol valójában nincsen szó helyváltozatásról. A Máshová való belépés alakzata a földrajzi felfedezésektől az űrkutatásig, és a csupán szimbolikus határokat áthágó természettudományos újdonságokig a racionális újkor mitologikus önképének kulcsfontosságú mozzanata. Terei és eseményei az Európán túli, nyugati óceán és föld meghódítása, a Terra Australis, majd az Északnyugati Átjáró stb. keresése a realitás szférájában; a románcos tudományos fantázia birodalmában pedig az Atlantisz mítosz archetípusával kapcsolatba hozható elsüllyedt vagy elveszett világ, mely pl. Conan Doyle-nál egy megközelíthetetlen fennsíkon, Verne-nél pedig a föld alatti rejtőzik.

A *fantasy*, a *science fiction* irányhoz képest, felszabadítólag hat az irodalmi kitalálás archetipikus „topográfiájára”. Itt lehetséges az, hogy a világok nem a realisként ábrázolt térben különülnek el egymástól, hanem két terrénum („valós” és „természetfölötti”) titkon áthatja egymást, ezt azonban csak a beavatottak vehetik észre. A romantika írói közül talán E. T. A. Hoffmann aknázta ki a leginkább az ebben rejlő lehetőségeket. A modern populáris irodalmi regiszterben Marion Zimmer Bradley *Világok háza* című regénye kínálkozik paradigmatikus példaként. Az írónő sci-fi elemekből kiindulva hoz létre fantasy történetet oly módon, hogy hőse számára *parapszichológiai* következményű gyógyszerkísérletetek teszik a mitikus szellemvilágot megtapasztalhatóvá. Az átlépés Michael Ende *Végtelen történet*ében önreflexív (s egyben kissé didaktikus) módon egy könyv segítségével megy végbe. (Bár a didaxis mit sem von le a könyv varázsából – éppoly kevéssé, mint Zimmer Bradleynél a parapszichológia, vagy Hoffmannál a delírium árnyéka.)

A természetfölötti voltaképpen a köznapi másik aspektusa, közelről nézve nem rémítő, vagyis nem fenséges.

Gaiman könyveinek jellemző, modalitásbeli sajátossága a természetfölötti köznapisága. Bár a történet szintű alapképlet elvileg azt kívánná meg, hogy az olvasót meglepetésként érje a természetfölöttivel való találkozás, ez többnyire nem következik be. A természetfölötti voltaképpen a köznapi másik aspektusa, közelről nézve nem rémítő, vagyis nem fenséges. Az ábrázolás szelíden szatirikus, időnként parodikus keretei domesztikálják ezt a Másikat, és egyszersmind a keresőt is az előbbihez; mindez azonban nem tényleges paródiaként megy végbe (kivéve a szerző Terry Pratchettel közösen írt, *Elveszett próféciák* című könyvét). A Northrop Frye-féle fikciós módokat tekintve a mítosztól az iróniáig terjedő kategóriarendszerben minden irány képviselteti magát az oeuvre-ben, többnyire az egyes darabokban – eltérő súllyal – külön-külön is. Az „alacsony mimézis”, vagyis a komikus és a realista ábrázolás domesztikált környezetrajza azonban fontos réteg ezekben a fantasztikus regényekben.

Az *Anansi fiúk*ban Gaiman átfogó poétikai program jegyében is szembenéz a humor problémájával. E könyv a kiváló komikus szerző, P. G. Wodehouse modorában íródott. Wodehouse gördülékeny irodalmi masinériát dolgozott ki: regényeiben a szereplők, cselekményfordulatok és -alapképletek mellett a stílus számos jellegzetessége is hozzájárul egy sajátságosan hatásos, s talán nem túlzás azt állítani, a befogadót mintegy világképi tekintetben is befolyásoló műfaji komplex létrejöttéhez. Gaiman pontosan „szállítja” a tematikus reminiszcenciákat, intenzíven befolyásolva a történet kimenetelét (a főszereplők konfliktusának, a szerelmi bonyodalmaknak jellegzetes képletei, a jellemek). Még szembeszökőbb azonban a stilisztikai szint, a túlzó, sajátos ívű hasonlatokkal,

nézőpontváltásokkal, szabad függő beszédes „frazeológiai jellemrajzokkal", általában pedig egy szolidan highbrow színezetű, ironizáló retorikával.

A Gaiman-féle utalástechnika mint szerkesztési elv tehát nagyobb műfajalakzatok szintjére is kiterjed. A *Csillagpor*ban és *A temető könyve*ben a tündérmese, illetve a horror (közelebbről a kísértethistóriák), és másfelől a nevelődési regény kontaminálódnak egymással. A mítoszra apellálás ugyanitt ezeknek nyilvánvalóan elébe megy, s velük párhuzamosan érvényesül. (Így pl. a halállal és a meghalással, gyilkossággal és emberáldozattal stb. kapcsolatos rítusok és hiedelmek színre vitelével.) Az egymást átható világok formulája kifejezetten mitologizáló konstrukcióban is érvényesülhet: erre épül az *Amerikai istenek*, valamint *A völgy császára*.[5] Az átjáró és a túlnan a fantázia és a mese (kitalált történet) allegóriájaként is fungálhat, ugyanakkor magukban a történetekben is fontos szerepet tölt be. Amint az imént utaltam rá, mindennek talán nem eléggé tudatosított befogadásesztétikai, esztétikai jelentősége van. A történések érzékelése, a szinguláris események egybekapcsolása a fenomén szintjétől az emlékezeti sémákon át a nyelvi újraalkotás technikáiig szükségképpen rendelkezik egy olyan dimenzióval, mely a kommunikatív gyakorlatok révén az egyéni és közösségi identitás felé mutat.

Elképzelhető-e azonban, hogy ez a mediális technika, ez a szövegre építő, önmagát kiterjesztő figyelem idejétmúltá vált? Hogyan reagál a szöveg az új médiumokra? Miként értékeli, és miként reprezentálja a Gaiman-próza a technikai civilizáció új mediális berendezkedését és információközvetítő gyakorlatait? Milyen fényben tünteti fel azt az alapvető kulturális váltást és annak társadalmi hatásait, amit a legexplicitebben az *Amerikai istenek* tematizál, tulajdonképpen a kultúrára magára rákérdezve? Ennek megítélése nem egyértelmű, a kultúrkritikai (vagy civilizációkritikai) attitűdtől egészen a változások relativizálásáig ható skálán látszik mozogni.

Nos, a mitologikus szemlélet (akárcsak Roland Barthes tömegkulturális jelenségekkel foglalkozó, *Mitológiák* című könyvében) az új közegek jelenségeire mint új tapasztalati szférára is kiterjed. Az *a fekete helikopterek azért voltak ott, mert ott kellett lenniük* formula például világosan jelzi az *Amerikai istenek* cselekményében a mitizáló energiáknak ezt az áthelyeződését; s egyúttal az ironikus potenciál értelemalakító szerepét. A média, a pénz, az információ szervezeti-intézményes és kulturális reprezentációi, a fogyasztás, a redukált nyelvi univerzum, a kulturális közhelyek világa a regényben sajátságos, *antropo*morf megérzékítés révén, „isteneket" felvonultatva kerül a színre. (Televízió, Internet stb.) Ugyanígy manifesztálódik a „régi" kultúra is, számos panteont mozgósítva.

[5] Neil GAIMAN: *American Gods. A Novel*. PerfectBound (HarperCollins), 2001. Magyarul: *Amerikai istenek* (ford. Juhász Viktor). Szukits, [Szeged], 2003. *A völgy császára* a *Törékeny holmik* kötetben szereplő elbeszélés, az *Amerikai istenek* folytatása.

Mindehhez Gaiman egy, a *Tükör és füst*höz és a *Törékeny holmik*hoz képest valamelyest redukáltabb, a kulturális patternekkel közérthetőbb módon manipuláló poétikát dolgoz ki. Ez azonban nem jelenti azt, hogy magának a regénynek egyszerű a szerkezete. Az *Amerikai istenek* többszörösen kétosztatú (azaz dichotómiákra épülő) kozmológiájában részint az új és a régi mitológia, kultuszok feszülnek egymásnak. Szemben áll továbbá a „reális" világ, vagyis a weberi értelemben varázstalanított, köznapi valóság teljességgel demisztifikált magyarázatokkal szolgáló közege; másrészt a mítosz jelenlétének világa, ami (hermeneutikai vonatkozásban is) más minőséget ad az életnek, hiszen az autentikus lét világához vezet el a „mögöttes" szféra megtapasztalása révén. A religiózus tapasztalat (a tételes vallások és intézmények, a hivatalos társadalmi keretek rendjébe épülve) és a népi vallásosság, hiedelmek, köznapi mágikus gyakorlatok (babona, jóslás etc.) kettőssége megmutat egy másik hasadást is.

A kézzelfoghatónak a spirituálissal való találkozása különböző értelmező aktivitásokban mutatkozik meg: részint a hagyomány diskurzív ellenőrizhetőségét biztosító intézményes tudásközvetítés világában, másrészt az ellenőrizetlen szóbeliségen és rítusokon alapuló, spontánnak tekinthető gyakorlatokban. Mindezt a történelemre vetítve az emlékezés és felejtés kettőssége is jellemzi, amelynek azonban bonyolultabb a szerkezete, mint elsőre tűnne. Hiszen nyilvánvaló, hogy a kanonizált írásos hagyomány előnyben van a hiedelmek világával szemben, másrészt azonban jobban ki van szolgáltatva az egzisztenciális felejtésnek, mint a spontán azonosulásra építő hiedelmek. Persze a tételes vallás is spirituális gyakorlatokban, értsd: a hit révén élhet egyáltalán tovább. A személyesen megtapasztalt mítosz a tételes vallásokból átszivárog az irreguláris gyakorlatok világába, voltaképpen „visszafelé" is lejátszva a kialakulás folyamatát. Ez a mozgás az újkorban különösen felgyorsult, amikor is az utazások és felfedezések, kolonializáció és migráció során a hiedelmek is találkoztak. Ütközésük és interakciójuk során szinkretikus formák és megfeleltetések jöttek létre, valamint a kulturális pluralizmus toleranciát kikövetelő valósága.

3. Észak-Amerika kiemelten fontos, mert paradigmatikus e vonatkozásban. A ritkán lakott térségekre betelepülő bevándorlók mindannyian magukkal hozták a sajátos, nemzeti kultúrájukat, mely az „olvasztótégely" jelleg ellenére is megmaradt valamelyest. Csupán néhány utalással, címszóval jelzem most ennek ívét: az angolszász protestáns elit által képviselt puritán-kapitalista etika, a felvilágosodás humanista eszméinek államalkotó gyakorlattá tétele, párhuzamosan az őslakók kiirtása és áttelepítése, valamint az afrikai származású lakossággal szembeni rasszista magatartás, illetve az emiatti társadalmi lelkifurdalás és jóvátétel érzülete, a romantikus szellemiségű, egységes nemzeteszme kialakulása, az Amerikán belüli migráció, végül a makacsnak bizonyuló kulturális különbségeket különbözőképpen megértő, de többnyire afféle svédasztal-logikával méltányoló, multikulturalizmusként ünneplő intellektuel stratégiák (gyakran valóban gasztronómiai példákkal élve, minden elmélyülést nélkülözve: mintha „fogyaszthatók" lennének az egyes, egymás mellé sodródó kultúrák; ez természetesen a koloniális logika burkolt formája).

Kérdés, mit jelent itt a *saját*: mennyiben tekinthető egy-egy hagyomány az eredet felől, történeti értelemben autentikusnak, s mennyiben válik „amerikaivá", de éppen ekként sajátszerűvé, autentikussá. Az egységesülés amerikai világában az eredeti értékek, a behozott kulturális javak a másolás, az áthelyezés, a tömegesség, az eladhatóvá tétel „áldozatául" esnek. Ez azonban, mutat rá Jean Baudrillard nagy jelentőségű Amerika-könyvében,[6] csupán az európai nézőpont. Az „eredeti" elveszítése az utánzatban, a marketingszempontú értékkel való helyettesítések folyamata nem veszteség, hanem nyereség, ti. a jelentéshez való hozzáférést teszi lehetővé. Olyan gyakorlatok ezek, amelyek során – az európai szemlélettel ellentétben – semmiképpen sem az *eredeti* távolléte, a múlttól való eltávolodás, az igazival való egybeesés vágyának tragikuma, hanem épp ellenkezőleg: a jelenlét, az egybeesés, a hozzáférhetőség dominálnak. A kulturális jelentések az utánzatok révén közvetlenül megtapasztalhatók,

[6] Jean BAUDRILLARD: *Amerika* (ford. TÓTFALUSI Ágnes). Magvető, Budapest, 1996.

és a demokratikus társadalmi gyakorlatok szintjére emelkednek, más, köznapi cselekvési formákkal érintkezve, azokba ágyazva. A másolatokra építő kulturális sokféleség összefüggésben van Amerika tértapasztalatával. Mint Baudrillard rámutat, a szabadság e kontinensnyi országban eleve hozzáférhető a gyakorlat szintjén már a tágas térségek, a szó szerint tág horizont révén is. A társadalmi térhasználat, s ezzel összefüggésben a tér szimbolikus dimenziói a társadalmi érintkezésben nyerik el valódi, demokratikus jelentésüket. Ilyen módon a kultúrák találkozása során a *saját* megőrzése nem zárja ki az „amerikanizálódást", és viszont. Az amerikai kultúra sokfélesége az utánzatszerűségéből táplálkozik, ami azonban nem egyenlő az inautentikussággal. Az európai bírálók viszont, magától értetődő módon, ennek ellenkezőjét állítják.

Ne feledjük azonban, hogy Amerika *felszíni igazságának*, vagyis a felszínt, a láthatóságot, a képi és auditív ismételhetőséget felmutató kulturális igazságnak a legkifinomultabb ünneplői: európaiak. Baudrillardnál az európai intellektuel póz az amerikai befogadás szükséges (kontextuális) feltétele, mely az *implicit szerző*ben, azaz a szöveg tulajdonságaként aktivizálódik az (intellektuel) célközönség körében. A francia filozófuséhoz némiképp hasonló „felfedezőútra" indul Vladimir Nabokov, amikor egy európai (francia születésű) intellektuel figurát kreálva mutatja be Amerikát a *Lolita* című regényében. És végül úgyszintén az európai perspektíva lesz Neil Gaiman Amerika-regényének egyik mozgatója.

Gaiman, az európai intellektuel azonban kettős szemszög megteremtésével kísérletezik. Egyrészt mindent megtesz regényének „amerikanizálásáért". Nyelvileg is: kigyomlálja a szövegből az anglicizmusokat (erről a magyar fordítás olvasói csak az utóhangból értesülhetnek). S a szereplők kulturális azonosságának terén: ők hangsúlyozottan amerikaiak, akik eredeti gyökereiket az amerikaiságon belülről szemlélik és könyvelik el. Másrészt a regény szereplői gárdájának másik fele, az istenek, hangsúlyozottan megőrzik az idegenséget.

A regénybeli, „racionális magyarázat" szerint az isteneket az emberek teremtik, és ők is tartják fenn. A rítusok energiát közvetítenek az isteneknek, akik a feléjük áradó emberi gondolatok lanyhultával veszítenek erejükből.

A regény nagyívű allegóriát állít elénk a kultúra térbeli és időbeli mibenlétéről. A kiinduló ötlet szerint az Amerikába beáramló etnikai csoportok nemcsak a hiedelmeiket hozták magukkal, de a hiedelmekben szereplő lények is velük tartottak. Ezzel az ontológiai konkretizációval a mitologizmus összetett lehetőségei nyílnak meg, tekintve az országba bevándorlók változatos kulturális eredetét. A történet az (európai) romantikában megalapozott mítoszfölfogás lehetőségeit aknázza ki, azzal a nem mellékes különbséggel, hogy itt az etnikai, nemzeti identitásra irányulás jóval áttételesebben, és nemritkán ironikus felhangokkal valósul meg. A mitológia a létmegértés útjaként mutatkozik meg, ahogyan azt a modern mítoszelméletek közül Kerényinél és Eliadénál is megtaláljuk. Gaiman regényének narrátora többször is kimondottan jelzi: a mitikus és a racionális-valós egybeesése bekövetkezhet, és nem kizáró jellegű. A regény cselekménye erre a kettősségre épül; a hiedelmek létezőként ábrázolt világa és a mindennapi élet eseményei egyszerre történnek. Nem egyszerűen mítoszok irodalmi feldolgozásával van tehát dolgunk, hanem egy, ezen alapvető tézisből kiinduló poétikai konstrukciónak a felállításával.

A regénybeli, „racionális magyarázat" szerint az isteneket az emberek teremtik, és ők is tartják fenn. A rítusok energiát közvetítenek az isteneknek, akik a feléjük áradó emberi gondolatok lanyhultával veszítenek erejükből. (Mítosznak és kultusznak ez a kauzális összefüggése már az antikvitásból ismert gondolat, mely a hellenisztikus kortól kiegészül az istenek létébe vetett – a Platónénál komolyabb – kétellyel, allegorikus magyarázatokkal stb.; Lukianosznál pl. egészen izgalmas módon, amennyiben az istenek az Olümposzon attól rettegnek, hogy az agórán összecsapó két rétor közül a tehetségesebbik rövidesen bebizonyítja a tömegnek fiktív voltukat. Valós és kitalált kettőssége az irodalmi műben bonyolultabb konstellációkat vehet fel annál, mintha a létező/nem létező könyörtelen vagy–vagy-ába kellene kényszerülnie.)

Az *Amerikai istenek* cselekménye szabályszerűen az *inneni* szférában kezdődik. Halandó hőse, Árnyék számára a köznapi szférából való kiemelkedés lehetőségét egy bizonyos Szerda úrral való találkozás kínálja. Ahogyan az a műfaji szabályokból következik, a főszereplő kezdetben vonakodik elfogadni azt – az olvasó számára viszont már-már nyilvánvaló – tényt, hogy e találkozás meghatározó jelentőségű a sorsára nézve. Maga a sors tárul fel azonban abban, hogy Szerdát váratlan manőverekkel sem sikerül leráznia, s végül is a szolgálatába szegődik; a szerződést mézsör-ivással pecsételik meg. A hős még ekkor sem ismeri fel az epifániát, erre csak később, s mintegy mellékesen kerül sor. A „szerda" természetesen utalás: a hét e napját Odin (Wotan) istennek szentelték az ókori germánok, mely hagyomány a középkorban is folytatódott. Ezt jelzik az óskandináv *Odhinsdagr*, az ófelnémet *Wuotanestac*, a holland *Woensdag* és – nem utolsósorban – az angol *Wednesday* kifejezések.[7] A mézsör Odin szent itala: a mítosz szerint a tudást és ihletet adó (eredetileg a legbölcsebb lény vérével kevert) nedűt ő szerezte meg, s tette elérhetővé más istenek számára is. A kilencnapos akasztás-áldozat és a fél szeme feláldozása után ez az istenség beavatási próbatételeinek utolsó fázisa, melyek nyomán megszerezte bölcsességét és különleges képességeit.[8] A regény szerint Odin a Vinlandot felfedező hajósokkal, sőt még őelőttük, egy a krónikákban nem szereplő viking hajóval jutott el Amerikába, majd a hosszú évszázadok során egyre veszített erejéből, hogy végül rokonszenves szélhámosként élje napjait. Árnyék hűségesen követi munkaadóját a kontinensen át, megkedveli, s ő persze kihasználja famulusát. A tanítvány, akiről végül kiderül, hogy az istenség fia, feláldozza magát Odinért, halála és feltámadása azonban csupán egy végső, ezúttal valóban nagyszabású szélhámosság mozzanatának bizonyul.

Az *Amerikai istenek* alaprétege tehát az északi germán, skandináv mitológia, a maga archaikus formájában, ahogyan az a már Richard Wagner *Ring*jére is ható *Edda* gyűjteményekben olvasható; az *áz* istenek küzdelmei, uralmuk, és a végidők sejtelme.[9] Az északi mitológiát nem önmagában, hanem a kultusszal együtt cselekményesítve, gyakran rítusok mozzanataiból kibontva állítja elénk a történet.

Vajon mennyire várható el a forrásokhoz való teljes hűség, vagy akár csak belső konzisztencia egy ilyen vállalkozástól? Wagner viszonylag szabadon kezelte forrásait; Gaiman még kevésbé törekszik pontosságra. Ám a regény egyes rajongóit nem hagyta nyugodni Árnyék kiléte. Vajon kivel azonosítható – ha egyáltalán – az ógermán panteonban? Árnyék Odin fia, de nem azonos Thorral; Szerda úr beszámol Thor haláláról, aki öngyilkos lett a huszadik századi Amerikában. (A regény jellegzetes, metaforikus fogása, hogy Thor attribútumai közül a legjellemzőbb, a kalapács

[7] Mircea ELIADE: *Vallási eszmék és hiedelmek története* II. (ford. SALY Noémi). Osiris, Budapest, 1995. 123.
[8] ELIADE: *I. m.* 126-127.
[9] *Edda. Ószaki mitológiai és hősi énekek* (válogatta, szerkesztette, a nyersfordítást készítette, jegyzetekkel ellátta és az utószót írta N. BALOGH Anikó; fordította TANDORI Dezső). (Európa, Budapest, 1985), http://mek.niif.hu/00300/00377/html/

korántsem mellékes szerepet kap a történetben, csak éppen egy másik szereplő, Csernobog viseli, aki az egyébként meglehetősen bizonytalan szláv panteon tagja.) Nos, az *Edda* iratok mitologikus énekei Thor halálát a világvége eseményeinek egyikeként tüntetik fel, amikor az istenek pusztulása kikerülhetetlenül bekövetkezik majd, s a jóslat szerint Odin is halálát leli. Az istenek ugyanis a romlás árnyékában élnek, a sorsnak kiszolgáltatva: idejük egyszer lejár, s végső csatában pusztulnak majd el. Mintha ez az eszkathologikus végzet sejlene fel a regényben sorjázó utalásokban: közeleg a vihar, nemsokára lecsap stb.; a jóslat szerint ugyanis a nap elsötétül, s a végromlást hatalmas viharok kísérik. A regény olvastán egyértelműnek tűnik, hogy a történet szerint az utolsó időkben járunk; közeledik az istenek háborúja, mely a világnak is véget vet. Csakhogy – így a jövendölés – a pusztulásból új, nagyszerűbb világ keletkezik majd, s feltámad a mindenki által szeretett, fényadó Baldr (vagy Baldur), Odin legkedvesebb fia, aki az idők kezdetén vesztette életét Loki ármánykodásai folytán, s akit annak idején az ő újabb cselvetése miatt nem sikerült visszahozni az Alvilágból. Boldog, új idők hajnala virrad.

Nem meglepő, hogy a rajongók arra hajlottak: Árnyék azonos Baldurral. Aki egy mű és annak szereplői iránt elkötelezett, rajongása tárgyát nyilván hajlamos tökéletesnek látni – noha Árnyék korántsem tökéletes, gyengeségei nagyon is szembeszökőek. Bankrablásban vett részt, majd elagyabugyálja társait, akik megpróbálják elsikkasztani a pénzből rá eső részt, s végül e verekedésért börtönbe ültetik (a rablást nem bizonyítják rájuk). Nagydarab, egyszerű gondolkodású fickó, aki vonzó a maga módján, de fényességesnek semmiképp sem nevezhető (eléggé pontosan jelzi ezt a neve is). E nyilvánvaló anomáliát a szerző úgy kívánta feloldani, hogy a nekiszögezett rajongói kérdésre azt válaszolta: Árnyék Hold-Baldurral (Baldur Moon) volna azonos.[10] Ez azonban már a mű utóélete. Az *Amerikai istenek* nyilvánvalóan nem kíván szászszázalékosan megfelelni az ógermán panteon elemeivel való pontos azonosítások, sem a mitologikus univerzumon belüli konzisztencia követelményének. Gaiman vállalkozása számos más mitológiai rendszer elemeiből is gazdálkodik, melyeket az első jelentésszinten viszonylag egyszerű szintaxissal szervez egymás mellé; az elrendezés során nem törekszik szintézis kialakítására, konstrukciója szinkretikus. Ez azonban nem zárja ki, hogy e szinkretikus konstrukció a történet szintjén, illetve a metaforikus kapcsolatok szintjén *poétikailag* szerves egésszé álljon össze. Ami nyilvánvalóan be is következik – az azonban kérdés, hogy mennyiben a *Trivialliteratur*, s mennyiben a szépirodalmi rangú szöveg szintjén. A kritikusnak, értekezőnek állást kell(ene) foglalnia ezzel kapcsolatban; persze az is állásfoglalás, ha nem ír a könyvről, ahogyan az is, ha komolyan véve foglalkozik vele.

Árnyék mitologikus identitása nem következik kizárólag a genealógiájából. Álmában kapcsolatba lép vele az (amerikai) föld szelleme, bölényfejű ember alakjában, utóbb mennydörgésmadáron utazik; az indián reminiszcenciák lelkiismeretes örököseként viselkedik. Passiója és pokoljárása ötvözi az ógermán, az egyiptomi, sőt a keresztény elemeket. „Egyiptomisága" közelebbről tekintve elsősorban az Apuleiustól is ismert, Eliade által par excellence szinkretikusként meghatározott hellenisztikus misztériumvalláséra hajaz. Árnyék sorsát a különböző mitológiák találkozásai vezérlik, s maga is valamiképpen ezekből „épül fel".

Az egyes mozzanatok összekapcsolása ugyan nem valamely szerves, új mitológia létrehozása érdekében következik be, vallási tekintetben vett szinkretikus logikája valamelyest éppen a hellenisztikus

[10] Tom GASTALL: „UCLA Live Presents Neil Gaiman". *Comic Book Resources*, Fri, February 5th, 2010 at 11:58am PST, http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=24733

beavatási kultuszokéra, misztériumvallásokéra emlékeztet. Árnyék beavatási folyamaton megy át: előbb világi próbatételeket kell teljesítenie, majd pokoljárása során túlvilágiakat. A végső célt, a halálból való megszabadulást elérve új emberré válik. Nyilvánvaló, hogy antropológiai tekintetben a cél valójában rituális, vagyis evilági; társadalmi szinten ez a communitas/liminalitas összefüggésben, a beilleszkedés rituáléjaként tekintendő.[11]

A történetben a halál és a halálhoz való viszony kiemelten fontos szerepet kap. Árnyék autóbalesetben elhunyt felesége, Laura egy véletlen mágikus beavatkozás következtében nem képes meglelni végső nyugalmát. A visszatérő holttest váratlan feltűnései, bomlásának érzékletes leírása a regény horrorregisztéréhez tartozik, folklórt és rémregényt s -filmet egyaránt felidézve.[12] Az allegóriaként (és egyben mitologikus lényként)[13] megszemélyesített Halál a *Sandman*ben ben viszont szép, fiatal lány alakját ölti, aki a megváltó halált hozza el egy alakváltó, így elpusztulni sem tudó, de bomló testű csodalény számára.[14] Az *Amerikai istenek*ben a halál lesz Laura menedéke is, míg Árnyék és Odin feltámadnak. A halál szublimációja a rajzos történetekben és a regényekben hasonló (a forrás az előbbi). Az erős, archetipikus alakok, a pontos, ikonografikus kidolgozás a médiumváltás során is megőrződik. Amint Árnyék bejárja Amerikát, és megismerkedik a meghódított és meghódoltatott ország hiedelmekből építkező kultúrájával, az egyes mitologikus lények ugyanezzel a plasztikitással állnak az olvasó elé.

4. Vladimir Nabokov már hivatkozott, *Lolita* című regénye igen emlékezetes módon érzékíti meg az amerikai országutak köznapi költészetét, mely azonban (épp az említett európai tekintet révén) túlemelkedik önmagán: az eredetileg idegen ajkú utazó interpretációjában minden költőivé válik. Sőt, a Lolita egész regény-nyelve ezt a műviséget aknázza ki az egész amerikai civilizációt és populáris kultúrát megénekelve. A készen talált szövegek (reklámok, cégérek, mindenféle feliratok, szleng stb.) nem felületi-azonos kollázsként (mint John Dos Passos *U.S.A.* c. regénytrilógiájában), de túlzásokban, átkötve, rájátszásokkal stb. kerülnek az első személyben elbeszélt regénybe. Ezt egészíti ki a felfokozott vizualitás: Humbert Humbert a táj egészét, illetve bizonyos elemeit rendszerint valamilyen európai művészeti jelenséghez hasonlítva állítja elénk.[15] Az idegenségnek mindkét tekintetben meghatározó, értelembővítő szerepe van az amerikai recepció tanúsága szerint.

Gaiman – harmadik személyben elbeszélt – regénye szintén érzékenyen, s gyakran hasonló, kiemelő és átfunkcionalizáló (értelmezett pozícióba helyező) módon tekint ugyanerre a tárgyra, de nem a játék és a paródia költészete irányába mozdulva (és nem is az érintetlenül hagyás illúziójával, mint Dos Passos). Úgy tűnik, az egyesült államokbeli olvasó számára feltűnő az *Amerikai istenek* viszonylagos idegensége is.[16]

Az utazásról elmesélt történetek e regényben olyan, amerikai mítosz-fűzérré állnak össze, mely a táj géniuszát, a szimbolikusan értett és megtapasztalt teret narrativizálja. A köznapiság amerikai átlényegülésében a kommersz is mitikussá válik: az országúti reklámok, a vizuális töredékek jelentésáradata, brandek és

[11] Vö. Victor TURNER: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra* (ford. OROSZ István). Osiris, Budapest, 2002.

[12] Itt csak a könyvnél későbbi, az orosz folklórból merítő *Corpse Bride* című animációs filmet említem meg; rendezte: Tim BURTON és Mike JOHNSON, 2005.

[13] Vö. David PUNTER: „Postmodernism, Criticism and the Graphic Novel". In Kyriaki HADJIAFXENDI – Polina MACKAY eds.: *Authorship in Context. From the Theoretical to the Material*. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke – New York, 2007. 131-144.

[14] Neil GAIMAN és mtsai: Sandman. *Az álmok fejedelme 3. Álomország* (ford. TOTTH Benedek). Cartaphilus, Budapest, 2010.

[15] Vö. Susan Elizabeth SWEENEY: „»By Some Sleight of *Land*«: How Nabokov Rewrote America". In Julian W. CONNOLLY ed.: *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2005. 65-84.

[16] Mint tudjuk, az anglicizmusok kigyomlálása ellenére… Legalábbis erről tanúskodik egy, a New Orleans-i egyetem angol MA programjára benyújtott szakdolgozat, mely a *Neil Gaiman's American Gods: An Outsider's Critique of American Culture* címet viseli, s amelynek szerzője, Mark HILL Árnyékot is kívülállóként mutatja be. MA Thesis, University of New Orleans, 2005. URL: http://louisdl.louislibraries.org/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/NOD&CISOPTR=256&CISOBOX=1&REC=2

alkalmi, de tipikus márkák, a szolgáltatás és fogyasztás ikonjai. A *Tükör és füst* kötet egyik legszebb novellájában Gaiman a hollywoodi történelem tárgyi és szellemi világának szinte tapintható múlását viszi színre; kifejezetten költői érzékenységgel. Ugyanitt más novellákban mesét, iskolai fogalmazást *és egyszersmind* apokalipszis iratot, időutazást, horrort, science fictiont utánoz (s zavar össze). E fogékonyságát stílusok megragadásában kamatoztatja tehát elsősorban; s amennyiben például egyszerűen nosztalgikus irányt észlelünk az *avítt kommersz* felértékelésében, tárgyi szinten bizonyára igazunk van, de az átírásban, a közvetítő és értelmező színre vitelben ez már inkább produktív, mint zavaró vagy indifferens. Gaiman poétikai megoldásai egyaránt készek más médiumok stílusformáinak megragadására, beleértve a köznapi élet színtereit uraló mintázatokat, és készek az irodalmi megnyilatkozások formációinak értelmező utánzására és felforgatására. A tárgyi világ és a társadalmi térhasználat iránti érzékenysége szorosan összefügg az ezt megragadni képes irodalom iránti érzékenységgel.

Kultusz teremti az isteneket. William Gibson *Neuromancer* regényeinek digitális istenei egy, a miénkkel párhuzamos világban léteznek, s onnan érkeznek a szereplők által megtapasztalt, kétosztatú valóságba. Gaimannél nem a gépbe gyömöszölt tudatokról van szó, technikai protézisek sem befolyásolják a szereplők szomatikus és mentális képességeit. Az új és a régi istenek harcában két kulturális diszpozíció csap össze: a megőrzéssel szemben áll a felejtés, az emlékezéssel szemben a keletkezés. A technikai és információs totalitás elvileg nem a megelőző reprezentációs módozatok eltörlésében érdekelt, hanem a korábbiak bekebelezésében. A maga képére formálás azonban mégsem más, mint megsemmisítés: az új médiumok istenei kivégzik a hagyományos isteneket. A média és a technológia új istenei arctalanok: nincsen genealógiájuk, nem kötődnek helyekhez; mégis ott vannak mindenütt, egészen totális tisztelet övezi őket a házi oltároknál. A házi tűzhely istenei, az ősök tisztelete helyett a jelen pillanat felmagasztalása; az azonosság helyett a cserélhetőség; az eszszenciális üzenet helyett a médium. A kultúrkritika a régi és az új istenek regénybeli kibékülése ellenére markánsnak látszik.

Kultusz teremti az isteneket.

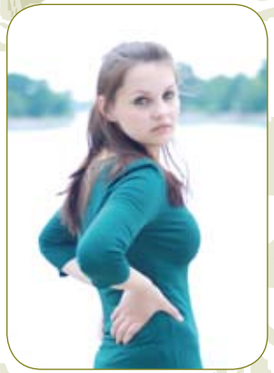
Milyen helyet foglal el végül is e könyv a szimbolikus jelentés és az önmagára utaló jel modern és posztmodern kultúrafelfogása között? Milyen szerepet játszik a kettő közötti hasadás Gaiman epikai vállalkozásában, mely a narratívát klasszikus értelemben vett mítoszokra alapozva „tölti fel", a valós világ történéseinek eklektikus történeti-kulturális megalapozását adja, s így készíti elő a cselekményben kibontakozó „üzenetet"? Másfelől pedig az összefüggő elbeszélésnek ellenálló, mert eleve törmelékes, nem-rendszerszerű, mégis, jelenvalóságában mindent-lefedő abszolút-mai kulturális jelenségek nagyepikai interpretációjának kísérleteként is joggal olvasható az *Amerikai istenek*.

A tömegkultúrával szembeni affirmatív magatartás a „használat" szintjén feltétlenül megfigyelhető Gaiman regényében. Egyrészt a tekintetben, hogy az amerikai kulturális valóság ábrázolásának realista hagyományait folytatja. Ezek mint esztétikai formák viszont maguk is részei a kulturális jelenségvilágnak. Az „intellektuel" értelmezőnek sokkal kellemesebb a helyzete, ha a *Tükör és füst* kötet szövegeit tekinti: ott felismerhető egy olyan reflexív viszony, amely az intertextus, az azonosítható architextuális minták, az inverzió alakzatai és a *pastiche* (parodikus) vetületében, az eredetet megőrző kulturális közvetítés, az utánzat stb. fogalmait mozgósítva rekapitulálható az újraalkotó olvasásban. Az intenció „irányának" megnyugtató észrevételezése (tkp. kijelölése) után, melyet a paratextuális jelzések (utalások címben, mottóban, ajánlásban) is segítenek, elmerülhetünk a játékban, melyre a szövegek nyitott jelentésszerkezete éppen elég lehetőséget ad. Esztétikai élményt nyújtó szövegek, melyek irodalomként adják vissza az „irodalomalatti" (SF, *fantasy*, rémtörténet stb.) szövegjelenségeket. Újraírják, ezáltal „olvashatóvá" (vagy egyáltalán: „létezővé") teszik azokat, a poétikai összetettséget vagy az „irodalmiság" más esztétikai kritériumait feltételül támasztó befogadók (értelmezői közösségek) számára is. Mégpedig a „populáris forrásszövegek" közönsége számára is élvezhető módon; akikhez viszont más intertextuális kapcsolatok révén a magas kánon elemeit juttatja el. Így váltakozik egymással a Grimm mese és H. P. Lovecraft horror, a Beowulf, a science fiction és a Róka-regény.

Az *Amerikai istenek* esetében másnak látszik a helyzet. A „művelt olvasó" számára talán riasztóbb könyv, hiszen ugyan nagy ismeretanyagot látszik mozgósítani, de felmerülhet, hogy ez leginkább funkcionális ill. lexikai típusú, esetleg ismeretterjesztő tudásként jellemezhető. Ez esetben a könyv „legjobb esetben" példázatként jellemezhető, amely talán az emberi helytállás amerikai mítoszát ill. társadalmi normatíváját nyilvánítja meg/veszi tárgyául.

Bízom benne, hogy az eddigiek megfelelő érvekkel szolgálnak a fenti, lehetséges állításokkal szemben. Azt azonban elismerem, hogy a kulturális utalások „iránya", reflexiós horizontja nem egyértelmű. (Vagy nem megnyugtatóan kétértelmű.) Az irónia nem generatív elvként látszik érvényesülni; lokálisan funkcionál csupán, de az egész szöveg értelmezésének kulcsaként nem. Az *Amerikai istenek* a nagy példányszámú eladásra szánt „nagyregény" műfajának „biztonsági szűrőivel" ellátott szövegnek tűnik. Ez azonban egyáltalán nem probléma, ha a posztmodern kánon által előírt stratégián túlról, egyfajta egészséges ellensznobizmussal olvassuk. Ezzel a tétován apologetikus megjegyzéssel zárom soraimat.

Deres Kornélia
A bohóc



Deres Kornélia – Fotó: Dézsi Judit

Nyár óta a félig épült üvegházak között jár,
mert formát adni csonkolás, vagy valahogy
így mesélte a boszorkány, aki már felolvadt
ezen a telepen, mint édesség a kávéban, mint
egy megváltás. Furcsa lerakat, szikkadt zöldek,
a gyerekkor szereplői, és meggyávult mind,
mint a fény. A bohóc új, nem lel nyugtot itt.

Persze férfi, harcsabajsza lóg, festett szeme
szomorú. Néha azért röhög magán, micsoda
maskara, ennyi pénzért. Aztán bömböl újra,
mert nincs ház, ami igazán felépült vagy el-
pusztult volna. Nincs poén, csak a megszokás.
A félépületben oltárt lát, szárnyas szervből
és öregszagból, túl ismerős, túl gyanús.

A családjára gondol, vagy arra, mikor lesz
végleg a lerakat része, keresi-e majd valami nő,
a lánya, a szeretője. Mi lesz, ha új szervekkel
ébred, mert a használtakat kieszi a boszorkány,
az édes. De valahol sejti, mindegy mit hisz,
csak arra kell vigyázni, hogy a végén ki ne
látsszék a régi neve. Az igazi.

Deák Botond fel a lépcsőn – Fotó: Börcsök Mihály

Deák Botond
A ház

(egy Velencei-tó festőhöz)

Minden este látom:
érdekes ház, mint egy visszaolvasott mondat.
Háttal ülsz a nadapi buszon vissza is, oda hát.
Ott a ház.
Egy kard, egy fegyver, egy bor.
A ház,
rajta a bőrkék, a bőrszám, a bőrszép,
egy néma hányás, hogy nem marad érintetlen a halott,
hogy nincsen ingókő, nincsen hegy,
nincs kezed, ha nekem levágták,
nincs zsebed,
nagyanyádnak sem, nagyapádnak sem volt,
nem is akar senki emlékezni rád.

Tétova, üres falu,
szánkónak is veszélyes lejtő.
Szemtelen színek, s a csúszás könnye,
hogy odaadjuk a jó kanyart,
mert az övék, csússzanak hát,
legyenek forradalmak, visszaváltható liftpénzek,
legyen háborús festés, körkép, ebédpénz legalább.
Tétova, üres falu, hatásvadász, ingó-festő,
mikor, ha végiggondolja, háttal ül Sukorónak.

Pedig pezsgőnk, egy nyitott ernyő.
Közben senkihez nem jön a leves,
csak a vacak Kedves hozza, a kedves Vacak levest,
mint elöregedett ülő tetem, eszem a halad,
és beszélek, kérdezek hozzád, mint
rendes meteorológus, valami békekaszanova,
aki, ha végiggondolom megvagyok,
mint ingókő a pincédben,
s ha nem mondom, akkor is Pákozdon maradt
a tolvaj mag, a nagy lopott dinnyéből.

Az életszatyor

szeretem az életszatyrot
hiányzik
borzasztó mi is van benne
benne az életszatyrod van,
esetleg ez a szeretet, ahogy szeretlek.
igen, ez biztos.

igen, ha engedelmesek vagyunk,
ha azt mondjuk itt ez a szerelem
mindenki tudja csak mondod.
üres duma, közbeszéd,
ahogy minden ablak alatt benézel a szobákba.

Te, Úristen ki fog lelőni téged,
hányszor hagysz ki a csapatból,
hová vessem alá magam, hová legyek engedelmes
kinek haljak meg, ha nem hagynak életben?
na, itt az a szatyor, a Tiéd, igenis ez az élet szatyra!

k.kabai lóránt

munkacím: ÉletHasználatiUtasítás

(2)

Megijedtél valamitől? Simogasd meg a macskáid. Elbizonytalanodtál? Menj ki pisilni. Rajzolnál valamit? Hívj rendőrt zaklatás miatt. Elfogyott a kávéd? Tisztísd meg a cipőd. Beszélnél valakihez? Feküdj le aludni. Hazudnod kell? Vegyél óvszert. Táncolnál? Húzz vastag alsóneműt. Megijesztenél valakit? Tegyél lavórt az ágyad mellé. Bizonytalanságban tartasz valakit? Seperj föl a konyhában. Rajzoltak neked? Zárd be az ablakod. Teázni szeretnének veled? Locsold meg a virágokat. Valaki beszél hozzád? Csavarj újat a kiégett izzó helyére. Hazudnak neked? Vedd le a nadrágod. Táncolnának veled? Mosogass el. Éhes vagy? Nevess cinikusan. Szomjas vagy? Törölgesd le a port a könyveidről. Szeretkezni támadt kedved? Lassan idd a hideg vizet. Éheznek téged? Hallgass Dvořákot. Szomjaznak rád? Dobd ki a fésűdet. Szeretkeznének veled? Gyújts egy gyertyát a halottaidért.

És így tovább, és így tovább, alélj el, mosolyogj, amikor tágra nyitott szemmel a Napba nézel, menj a picsába, élj egészségesen, gondolkodj az útvonalaidon, szunyókálj el a buszon, éberen kövesd a sorozatot a tévében, cserélj bundát, cserélj életet, tegyél fel egy új terítőt az asztalra, új függönyt a karnisra, tanulj meg okosan felejteni, tanulj meg folyamatosan hazudni, tedd napi gyakorlatoddá a törleszkedést, az elvtelen simulást, moss fogat naponta kétszer, ne válaszolj, ha kérdeznek, alázd meg, aki semmit se számít, használd ki, aki számítana rád, adj el akárkit egy marék cukorkáért, snóblizz a tárgyaiért, mert az egy nem egy, a kettő nem kettő, fojts meg tetszés szerint bárkit egy pohár vízben, akár a saját szennyedben, légy fegyelmezett, légy pontos, mondd, hogy gyarló az ember, s érezd úgy, hogy ezzel mindent meg is oldottál, sajnáld magad látványosan és szaladj az elérhetőnek tűnő lehetséges partnerek telefonszámai után, ne sajnáld az idődet semmiségekre, haszontalanságokra, gyűlöld, aki végképp nem várná tőled, éltesd és bálványozd méltatlan választottad, aztán gyűrd össze és dobd ki, gyújts fel egy tanyát majdnem véletlenül, égess fel egy erdőt előre megfontolva minden lépésed, tegyél szert minél több trófeára, vadászatod mégis könnyed szórakozás legyen, ne vedd észre, amit egyébként észre kellene venned, mert nem érdekes, nem számít, mit is foglalkoznál vele, miközben fütyörészed azt a régi, szívbemarkoló dallamot, mondd ki lelkifurdalás nélkül, hogy a szavak csak szavak, az a sláger pedig valami ostobán szentimentális film betétdala, tökéletesen megfelel, mert nincs mitől felforduljon a gyomrod, ha belezavarodsz a számolásba, természetszerűen az is a szexepiled, mily kevés az, ami számít, és milyen sok, ami nem, ne ígérj semmit, zsugorodik minden, így jó, ez jó, nem is kell több neked.

(3)

Legyél kicsinyes, önző és számító, gátlástalanul gázolj át bárkin; ezt várja tőled mindenki, ezt várjuk tőled mind, jó, hogy végre beláttad, ez az egyik legfontosabb túlélési stratégia, evolúciósan stabil, örülünk, hogy te is betörtél végre, s nem fogadod ezt olyan ostoba, vehemens daccal, szánalmas, kamaszos lázongással, mint korábban, amikor sokkalta befolyásolhatóbb voltál mindenki által, mint általunk, de spongyát rá, mi vagyunk a szüleid, mi vagyunk a testvéreid, mi vagyunk a barátaid – mi vagyunk az emberek, és te sokat tanultál, sokat fejlődtél, most pedig itt vagy; légy kicsinyes, önző, számító és gátlástalan, s a világ tárul eléd, neked bókol majd minden, s akkor már te adsz újabb és újabb tanácsokat, de sőt parancsokat, lábaid előtt hever majd minden és mindenki, életeken uralkodhatsz, életek fölött dönthetsz, mert ezt érdemled, tudod, kell ez neked, kell és meg is kapod; legyél kicsinyes, önző, számító és gátlástalan, mert van, aki azt hiszi, hogy ő valaki, pedig hogy is lehetne épp ő *valaki*; van, aki azt hiszi, hogy nagyobb, mint amekkora, holott mindössze egy apró kis porszem csupán, észre se vedd; van, aki azt hiszi, hogy okosabb, mint amilyennek látszik, holott buta egészen, okosnak is csak *hiszi* magát, elgondolni nem tudja, szavadra sem érdemes; van, aki azt hiszi, hogy jobb mindenkinél, holott legfeljebb csak szeretne nem lenni rossz, de az sem megy neki, mert születésénél fogva romlott, kerüld messze el; van, aki azt hiszi, hogy többet tud akárkinél, pedig teljesítőképessége meglehetősen csekély, tulajdonképpen említésre sem méltó; van, aki azt hiszi, hogy több, mint amennyi, pedig csak egy senki, és a semminél sem több; van, aki azt hiszi, használható bármire is, és ebben nem téved, de tényleg csak *használható*; van, aki azt hiszi, kinevetheti magát, mintha ezzel megszüntetné önnön nevetségességét; van, aki azt hiszi, valaki gondoskodik róla, hagyd magára, nem érdemel semmit az ilyen; van, aki azt hiszi, tanulhat maga bármit is, az ilyen gőgös emberekkel soha ne érintkezz; és tudod vannak *olyanok* is, akik bizonyosak abban, hogy nagyobbak, okosabbak, jobbak, többre képesek, mint mi – ők a legrosszabb fajta, taposd el őket, mint a legundorítóbb férget, ha már nem teheted meg, hogy tudomást sem veszel róluk, taposd el és irtsd ki mind egy szálig, még az emléküket is; légy kicsinyes, önző, számító és gátlástalan.

(4)

Semmiképp ne maradj szűz, de ne is legyen soha gyereked; a nosztalgiát, az ábrándokat pedig felejtsd el.

Mark Rothko festményének felhasználásával

Kukorelly Endre

Semmilyen ügy

Mindjárt felállok, és kimegyek innen. Felállok, kimegyek. Egy fácskát nézegettem. Semmilyen ügy, semmiféle álláspont, kicsit se szórakoztató, nem unalmas, nem fontos, bosszantó, fel fogok tápászkodni, fölkelek, és kimegyek. Akkor, úgy lehet, nem volt kedvem hozzá, nem bírtam másfele nézni. Kis fa, félkörben a járdáig húzódó széles gyöpsáv, a füvet rövidre és élesre nyírják, összegereblyézik a faleveleket. A szomszéd szobában hosszan csöng a telefon, nem veszik fel. Hallgatjuk a csörgést. Folyik a beszélgetés, közben meg mindenki a telefoncsöngést figyeli, hogy felveszik-e már végre, én legalábbis arra figyeltem, és szerintem a többiek is, nem lehetett másra igazán. Nézegettem kifelé, hallgattam ezt a hangot, közben mondanom illett volna valamit.

Egy mondat, egy szó legalább, igen vagy nem, vagy mi, jól van, rendben, bármit. Most mégiscsak válaszoltam egy kérdésre. Anélkül, hogy megszólaltam volna.

Kérdések, arra rendesen válaszolok, bólintok, elfordítom a fejemet, nézem az üveget, a fácskát, egy széles, ezüstös tárgyat az úttesten, ezüst pocsolyát, és nem fordulok vissza, amíg abba nem maradt a csöngés. Semmibe nem fogok bele, nem fáradok el, nem engedem, igyekszem, hogy ne. Mégis, sajnos, elfáradok. Egy mélyedésben összegyűlt az esővíz, néhány sárga levél úszkál a tetején. Néztem a lebegést. Egy dolgot én most elintézek.

Ezt most el fogom intézni, az biztos. Leülnek velem elintézni valamit, az én dolgomat. Vagy pedig micsodát? Bámulok ki az ablakon, ezek meg hozzám beszélnek. Beszél, igyekez', csücsörít és tátog, milyen kedves. A fogára tapadt egy kevés sötétvörös festék, vörös a foga hegye, be lehet látni a mandulájáig. Valamelyik filmben a színésznőn nincs bugyi, és úgy ül, ahogy keresztbe teszi a lábát, be lehet látni neki. Tényleg igyekeznek, és azért igyekeznek, mert. Mivel hogy ez van előírva, ilyen a rendszer. Az élet.

Az élet unalmas. Leültem a folyóparton egy kőpadra, a lábam a párkányra raktam, levettem a cipőmet, lehúztam a zoknit. Dörzsölgetem a talpamat, sajog a mászkálástól. Kipiszkálok a körmöm alól egy bolyhocska zoknimaradékot, pöndörgetem, megszagolom, elpöckölöm. Egy öregasszony tanyázik a másik padon, a nejlonzacskói között. Elbújik a nap, azonnal elbújik megint, fázni kezdek, fölhúzom a zoknimat. Előbb még megszagolom, nem vészes. Előveszem a táskámból a zsömlémet, meg három darab banánt, közben nézem az öregasszonyt, az pedig engem. Az arcomra esik egy esőcsepp. Az öregasszony feláll a padról, valamit dobálni kezd a folyóba a hattyúknak, nem látni a kőpárkánytól, hogy mit, behajol a folyó fölé, úgy, mintha az egész erejét beleadná a dobásba. A hattyúkat se látom. Loccsan a víz, az öregasszony diadalmasan hátranéz, bólint felém. Európa legnagyobb toronyórája. Ez Európa legnagyobb toronyórája, az útikönyv szerint.

Lehet, hogy kődarabokat hajigál bele, kövekkel hajigálja a hattyúkat. Céloz, minden erejét beleadja. Két kondulás, alig hallatszik az autók miatt. A hattyúk rikácsolnak.

Aztán keresztüljöttem a füvön, körülbelül ötszáz métert. Sajog a talpam. Nincs várakozás bennem, tiltakozás vagy ellenkezés, megyek és kész, nem félek, nem izgulok egyáltalán, tulajdonképpen majdnem elalszom, ha azt menet közben lehetne.

Meg fogom csinálni rendesen, mindent végigcsinálok, és ez, mégis, tulajdonképpen szórakoztató. Szórakoztatóbb, mint micsoda. Megyek és alszok, és akkor rám dudálnak az autójukból, udvariasan figyelmeztetnek. Mintha elrontottam volna valamit, nem rendesen döntöttem el. Nem figyeltem oda, rosszul léptem le a járdáról, mert épp alszom, nem határoztam el, hogy piros-e vagy zöld, vagy eldöntöttem, de rosszul, nem jól választottam ki – és dudálás. Barátságos, csöppet furcsállkodó tekintetek, megnyomnak egy gombot, én pedig visszaintek, bocsánat és köszönet, nem? *Nem vagyok annyira otthon a németben, hogy megtaláljam az alkalmas szavakat, ezért a pantomim mozgásnál maradtam.*

Most látom, ahogy keresztbe tettem a lábamat, vált láthatóvá, hogy eléggé megfogta a fű a cipőmet. Gyorsan le is veszem a térdemről, lekapom, így, paff, levesszük, kész. Lehet, hogy húztam egy-két zöld csíkot magam után az előszobában meg a folyosón. Ezek, ez a csinos nő, meg két idősebb férfi, most készségesen másfelé néznek, nyugati másfele nézés, ők ilyesmit még csak meg se látnak. Dohányszínű a padlószőnyeg, mindenesetre itt még nincsenek foltok. Szerencsére,

Kukorelly Endre – Fotó: Bach Máté

úgy látszik, nem kell kitölteni semmi papírt, vagy aláírni, egyébként bosszantó, de nincs is nálam toll. Csak valahogy majd eszembe jusson az, ami kell.

Biztos adnának kölcsön egy tollat.

Bármi megjegyeznivaló, ha fölmerülne.

Alig van bent levegő, az egyik férfi most az ablakhoz lép, kinyitja, közben be is lesz mutatva arcjátékkal, hogy nincs levegő, hát itt egyáltalában nincs levegő, és hogy ez kisebbfajta szörnyűség, ilyen szag ebben az irodában. Kezet rázunk, mutatják, hogy hova

üljek, nem oda, hanem inkább oda. Nagyon megfelelő módon tudok kezet rázni, nem is muszáj odafigyelnem, látom, ahogy a kezét rázom az illetőnek, minden rendben halad, rendesen megrázom az illető kezét, kívülről befelé, föntről le, nem túl sokáig, időben hagyom abba, igazán profi. Rázom a kezét, közben a nevemet mondom, és, sajnos, hallom, ahogy nyámmogok, mert valahogy kiszáradt a szám. Azt hiszem, ezt is észreveszik sajnos, a nyámmogást, de nem mutatják ki. Odaragadt a nyelvem, mit csináljak, a szárazságtól. Három remekül sikerült, előírásos kézfogás, és most, ha leviszi a hangsúlyt vagy befejezi a mondatot, nem lesz válasz, hanem azonnal kérek egy pohár vizet. Szerencsére ezt már nem fogalmazgatom, az ilyen kéréseket, megy magától. Mint a vízfolyás. Idegen nyelv. Kissé száraz. Ha nem értem pontosan, amit mondanak, bólogatok vagy megrázom a fejem. Amit megértek, azt azonnal lefordítják. Ha egyszer kijutunk innen, akkor az lesz, hogy.

Ha kijutok innen, bele fogok lépni abba a pocsolyába, hogy lejöjjön a zöld a cipőmről. És ott állok majd, amíg be nem ázik a cipőm, átázik a zoknimig.

Álmos vagyok, az biztos, és szomjas, tüsszögnöm kell, és nem fogok értelmesen bólintgatni. És milyen érdekes, hogy éhes is vagyok, ezt csak most vettem észre, ennek a mondatnak a közepén, pedig alaposan bereggeliztem a szállodában. Igyekeztem lehetőleg mindent megenni, ami csak belém fért, csomó finomságot, el lehetett venni a pultokról, alig győztem az asztalhoz hurcolni. Hurcoltam, leültem, föl, vissza, és le, újabb adagok. Lassacskán mégis magunkba tömködünk mindent, ez elég szórakoztató, ki lehet benne fáradni. Most, úgy látom, érdeklődő arccal néznek rám, biztos kérdeztek egy fontosabbat, ideje lenne, hogy megszülessen a felelet. Ez tud a leghülyébb lenni, az ilyen helyzetek, a fölösleges kérdésektől az idióta válaszig. Ilyenkor legjobb, ha azt mondom, hogy bitte, kérdő hangsúllyal, ez általában beválik, vagy kérek nyomban egy pohár vizet, ha lehetséges volna, ha már az előbb nem kértem volna egyet. Igaz, hogy nyugodtan kérhetek még, úgyis túl kicsi volt a pohár. *Ha németül beszélek, a világ legjobban kezelhető embere vagyok.* Hát, nem tudom, végül is én mentem oda, állítólag akarok tőlük valamit, és ezek csak készségesek, mert ki szeretnék találni, mi is az, amit akarok.

Előbb nekem illene.

És nem azért, mert esetleg érdekli őket, de azt se lehet mondani, hogy nem érdekli. Keservesen zúgnak az autók errefelé. A legkevesebb, hogy válaszolgatok, azért vagyok itt, ők meg ezért vannak kitalálva.

Most behoztak még egy pohár ásványvizet. Az egyikük feláll, az ablakhoz megy, az ablakkerethez támaszkodik, néz kifelé, a pocsolyára, nézi a fát, Derűs pillanatok, ez most egy vidámabb szakasz, jön nézegetni a fácskámat. Mindent megtesznek, tényleg, kérdezgetnek, kapok inni, tudomásul vettek, némi derűvel és belenyugvással, úgy látszik. Ha leülnék a földre, vagy ráfeküdnék az egyik íróasztalra. Szerencsére úgysem lehet elintézni semmit.

Arra senki se képes, sem én, sem pedig ők, és nem lehet olyasmit kitalálni, ami csak kicsit is fontos lenne, ami megérné, hogy elintézzék végre. Esetleg egy pohár kristályvíz, néhány darab jégkockával.

Van errefelé egy autóút a közelben, nem túl messze. Ha egyszer észrevetted, ha meghallottad, utána egyre csak hallod a folytonos zúgást az ablakon át, a falon, a testeken át, míg újra meg nem felejtkezel róla. Nem múlik el, nem marad el, nem hagyják abba. Mintha tényleg ide igyekeztem volna, nem emlékszem, ülök egy széken, itt, messze, de mitől messze? Rám néznek, én meg rájuk, ez mennyire valódi? Így szokás, ilyen sok ügyködés, megfelelő semmilyen ügyek, igyekszel gyorsan elfelejteni. Remélem, fel tudok majd állni legalább. Megy majd kezet fogni megint, mosoly, a mosolyt kitartani, néhány szó még. Nem megyek neki semminek véletlenül, nem ejtem ki a könyveket a kezemből, és nem törik széjjel az üveg, ez az üveg egész, ahogy becsukom magam mögött az ajtót.

(A kurzívval szedett részek Søren Kierkegaard szövegei.)

Lackfi János

LEKVÁRVÉR

Vörös folt a falon, megijeszt, mennyit
izgul az ember, és igyekszik, nehogy
sérüljön a házon belül tartózkodó
emberek, állatok testén a külső burok,
mintha lehetne kivétel, mintha lehetne
tartósan megfékezni, hogy a romlás,
hasadás, repedés beszivárogjon az élők
körülhatárolt tömbjeibe.
Vagy a fal vérzik talán, ez második
gondolatod, jaj, mennyi szeggel-csavarral
sebezted eddig oltalmat adó testét,
miközben íme, lüktet, lélegzik, sajog ő is!
Lekvárvér, szakadt fel a megkönnyebbülés
belőled, ahogy az alvadt, ragacsos
csomót eltávolítottad körömmel vakarászva,
csak tudatodban horzsolódott
fel valami, időbe telik, míg
beheged majd.

Lackfi János – Fotó: Bach Máté

CIMBORÁK

A dombon lefelé menet, a sötétben
elém tornyosul valaki, próbálom kikerülni,
de nem megy, határozottan keresi a bajt,
foga közt szitkokat sziszegve mellbe lökdös,
busa fejét homlokomnak, vállát vállamnak
támasztja, érzem izmai feszülését, mégsem adom
fel, szép lassan nyomulok lefelé, nem lehet,
hogy egy ilyen szeszes leheletű agresszív tag
miatt ne jussak el, ahová szeretnék.
Ráadásul nem is vagyok egyedül, az aszfalton
vonszolódva, merev részegen bokámba
kapaszkodva nyaggat egy másik figura, kunyerál
ne hagyjam itt, jön velem ő is, tohonya
tömegét kell vonszolnom, elegem van
mindkét cimborából, errefelé minden
csak ürügy az ünneplésre, ha hideg van,
azért isznak, ha meleg, akkor meg muszáj,
nem meglepő hát ez az utamat megakasztó
falusi kompánia.
Mégis leérek házunktól a völgybe, hiába nyúlik
nyomomban árnyékom, hiába fúj
szemből a szél.

VETEMÉNY

Itt vannak, íróasztalomtól körülbelül öt méternyire,
(igaz, a kerítés túloldalán, de hát mit jelent,
mit ér végeredményben egy kerítés, mondd?)
itt motoszkálnak azok, akik gyűlölnek engem,
akik egy kanál vízben megfojtanának,
akik nem haboznának szúró-vágószerszámmal
zombimódra végezni velem és gyermekeimmel,
ha ez nem lenne büntethető valami érthetetlen okból.
Látszik a szemükön, hogy ha holnap kijönne
egy rendelet, mely szerint minket ki lehet irtani,
mindegy is, miért, akár egy bokrot, akár egy
patkányt vagy vakondot, ők kapával vernék szét
lüktető agyunkat, tövig döfnék ujjukat
szemgödrünkbe, és akkor, csakis akkor, a véres,
elégedett lihegésben csillapulna szenvedélyük
valamelyest talán, legalábbis míg újabb célpont
útjukba nem kerül. Roppantul sajnálják, hogy
így csak mocskos szavak habos okádékát
fröcskölhetik ránk a kerítésen át, erre bíztatva
porontyaikat is, látszik, ők is kedvtelve kurkásznának
gőzölgő beleinkben. A kicsiknek ez az érzés
pancsoló-medencéje, ez facsemetéjük alatt
az egészséges trágya, ha felnőnek, pontosan
tudni fogják, mit kell tenniük, a kételyekről
leszoktatták őket, rákattantak a gyűlölet ütős
és részegítő kábszerére, onnan, a magasból,
ahová őket az indulat felröpíti, mi mindig csak
eltaposni való férgek maradunk. Az ágyásokban
a sárkányfog kikelt, izmos törzsek serdülnek,
alkalomadtán lesz, aki bennünket a földről szépen
eltakarítson.

Papp Für János azt hiszem

zápor után csak úgy ülni
súlytalan erkélynyi csöndben
figyelni ahogy elszivárog a víz
mázsás csatornafedelek alá
minden cserépen felkel a nap
és a fény
(festékes körmű szürrealista)
a házak falára
felhordja a színeket
formákba szorítja a várost
csak ülni és nézni
mindenhol passzol rám a nyugalom
ha megreccsen a szék alattam:
tudom hogy én következem

végérvényesen

vitathatatlanul beállt az este
minden elcsendesült
amikor a lepedőt
ránctalanná simítottad
oly könnyedén tettél-vettél
(soha nem láttalak fáradtnak)
éjjeli lámpát kapcsolsz
végleg kilakoltattad a nappalt
és színültig öntötted a szobát
valami megmagyarázhatatlan
homályos nyugalommal
gondosan párnámra fektetted álmaimat
puha járásod és a falióra hangja
egymás nyomában lépdelt
s arra ébredtem
valamikor az éjszaka derekán
hogy végérvényesen átölelsz

ízek

megterítesz tányért kést raksz
porcelánfehér reggelen
ragyogó piros almát darabolsz
(ilyen az otthon íze)
kávéillatot kavarsz
de csak csöndesen
nehogy felébressz
halkan kilépek a szobából
jéghideg csempevalóság
oldalára borult üvegpohár a reggel
mezítláb érkezik a felismerés:
nekem kellett volna terítenem
és a spájzban az almák
már túl ráncosak

váltó

semmi mást nem csinálsz
csak ülsz egy padon
már csupán annyit tudok rólad
hogy létezel
észrevétlen nézlek
meztelen harangozás a délután
a válladról leomló csendben
egyetlen parknyi sóhaj vagyok
állok a mögötted torlódó
mozdulatlan térben
levelek ágak közt
a mindenféle szélben
néma utas
rostokló vonat a pad ahol ülsz
észrevétlen száguldasz belőlem
egy ismeretlen állomás felé
követhetetlen robogsz
nyikorgó váltók
hoznak-visznek-cserélnek
sínjeiden kisiklik a várakozás
azt hiszem még itt vagyok
lakatlan arcomon
megváltozott minden menetrend
ereimben lüktet közelséged
szólnék indulnék feléd
de a roppant sorompó
megállít mindent
mindent kívül tart
ami most hozzád érhetne
érinthetetlen tested-anyagod

túl van a hétköznapi csodákon
ehhez én már kevés vagyok
elvérzik minden próbálkozásom
csak a pad marad
na meg a harangozás
rögzült ívek formák
melyek közül egyikbe sem illesz
vártam míg lehetett

párhuzam

hideg lábad a takaró alatt
márványcsönd
kilincstelen éjszaka
visszavonhatatlanul itt vagy
azt hiszem én is
a fiókban és a szekrényben is
ugyanolyan most a világ
minden mozdulatlan
a szuszogás is valami
meghatározhatatlan anyag
minden mindegy hol és merre van
ebben az összevisszaságban
majd csak reggel veszem észre
mennyire párhuzamos vagyok veled

parfüm

előttem jársz indulok követlek
távolodsz illatodban gázolok szívszakadva
lépteink nyomukban összeérnek
túl sok helyet hagytunk a tévedésnek
a sarkon utolérlek nem veszlek észre
tetszhalott mozdulatlanságom őriz
a megrekedt időben fejedet fordítod
arc nélküli némaságban
szavak alszanak a számban
észrevettél előtted járok
hallgatom a mögöttem torlódó csöndet
hajt előre a lendület
akármennyire is fékezem magam
eltűnök az utolérhetetlenségben
önmagam fedezéke vagyok
lábaimról leválnak a léptek
tekinteted átüti hátamat
szögesdrótkényszer a visszafordulás
és a talán meg a hátha
megállok hátranézek várlak:
de ez már nem te vagy

Zerza Béla Zoltán
Javított íz

Zerza Béla Zoltán – Fotó: Bach Máté

Ez a három négyszög az idő.
Ahova hiányzó részeid bezárod.
Nem számít mi tartja össze a szíved.
Úgy sem lesz biztonságban a jó.

Komor képek egy fasorról,
ahol széttört álmaid becézed.
Szorulsz, mert hülye vagy hazudni.
Ne szállj bukásra csak úgy először.

Mint egy szellemképregényben.
Pont olyan messzire van a jó.
A parizer éve közeledik.
Nincs másmilyen valóság,
mélységet veszítesz és miértet.

Kölcsönhalott

Nagypál Istvánnak

Megfürödtem.
Megfürödtem az ő vízében.
Megfürödtem, és a sűrű
sár szívemről lepattogott.

A halott ott állt mellettem, de az
arcát nem fordította felém.
Az ő vizében fürödtem,
én mégsem kérdeztem tőle
semmit, és ő sem kérdezte
miért jöttem.

Csak álltam a folyóban,
és a hullámok tornájára
figyeltem. Mint akinek
elkészült a szíve.

A folyót erdő ölelte körül.
A tájat, az öröklét csendjének
párálló mértana
megigézte.

Igen megfürödtem,
és az önáltatás sara,
mint elhasznált fogakról
a zománc lepattogott.

Én így készültem el.
És most helyettem beszél,
ami eddig belülről figyelt.

Nagypál István
A hullámokról

ahogy a csónakhoz érnek a hullámok.
így gondolkozom, amikor azt mondod,
ne írjak erről egy újabb hasonlatot. pedig
a hullámról több forma is eszembe jut.
például olyanok, mint a kezek, gyerekeké.
amelyek simogatják a hajótestet, maguk
után hagyva víz-szagot. ezek a hullámok.
néha hozzám szólsz. öregnek nevezel,
én téged gyereknek. pedig azt sem tudom,
attól vagyok-e öreg, hogy mesélek neked,
vagy attól, hogy mindig hozzácsapsz
valami szörnyet. mégis én hiszek bennük.
hagyj magamra. elfélek itt magam. menj, vidd
a hálót, egyedül megyek vissza a tengerre.

A víz argumentuma

az ágyban bizalmasan közel ülünk egymáshoz.
a füledhez tartom a kezem: képzeld el, hogy
egy halász csónakban horgászunk, szorosan
hozzám dörgölődsz és azt mondod, ezt így kell,
vigyázni kell, nehogy kiessünk a csónakból.
egyszer csak mérges leszel, talán a tenger
teszi ezt veled, nem tudom. kezeddel erősen
rám csapsz, a csónak oldalát megragadod,
rángatni kezded, hogy kiforduljak mellőled.
csúnyán összeráncolod a homlokod és
komolyan nézel. nézel. essél a vízbe, ess
a mélybe, ahová a szörnyek valók. szörny,
ismételgetem magamnak, mint az altatót.
kisírt szemekkel nézek rád: de hisz tudod,
félek a szörnyektől. azoktól. félek. nagyon.

Takács Zsuzsa

Egy fejfájós nap

– változat –

Alig félóra telhetett el a ceremónia után, s az ünnepség véget is ért. Átnyújtottak egy sereg szakmai kitüntetést – köztük az enyémet is –, átadták a vas-, gyémánt-, arany- és ezüstdiplomákat, és már mindenki az asztalok körül nyüzsgött zsákmányát halmozva tányérjára. Én kutatócsoportunk legfiatalabb tagjával ácsorogtam ott, de nem volt kedvem enni. Hirtelen egy hetven körüli, mokány úr, dagadt feleségét maga előtt tolva, átcsörtetett a sokaságon és fölkiáltott: *Rozika*! Nem akartam megmondani valódi nevemet, minek is rontanám el örömét. Fogalmam sem volt róla, ki ő, de a hóna alól kilógó gyémántdiplomát látva, biztosra vehettem, hogy életkorától csaknem az apám lehetne. „Emlékszel, negyvennyolcra? Mennyire imádtalak!" – mondta huncut mosollyal. Kissé megnyúlt arccal biccentettem én is: „Bármire szívesen emlékszem, főleg a születésem előtti időkre!" Fiatal kollégám tapintatosan elsodródott mellőlem, és iróniámat az ott maradók sem méltányolták kellőképpen.

Valóban, napok óta heves fejfájás gyötört, de addigra minden mozdulattól éles fájdalom hasított a halántékomba. Kimentem a mosdóba, és tükörbe vetett pillantásom mellbevágott. Hogy téved az öregúr, egy percig sem volt kétséges, de hogy legalább hetven évesnek látom magamat, az megrémített. Érdekes módon mégsem barázdált arcomon futtattam végig dúsan erezett kezemet, abba mintha beletörődtem volna, hanem a blézerem hajtókájára ragadt foltot próbáltam gyöngéden levakarni, de a szövet valósággal szétporlott a körmöm alatt, és a folt eltűnésével együtt kis, kerek lyuk keletkezett az anyagon. Ekkor láttam meg a rossz neonvilágításban, hogy kabátkám ujja is foszlik, és lógnak a gombjai. Nehezen találtam a kifelé vezető utat, attól féltem, hogy nem vergődöm ki a mosdó tükörlabirintusából. Feltételezésem azonban nem igazolódott be. Azonnal előbbi ismerősömbe botlottam. Fodros ruhában pompázó feleségét, mint bordűrös esernyőt bizonyára valamelyik süteményes asztalhoz támasztotta, egyedül strázsált a mosdó előtt, hogy folytassa a félbeszakadt beszélgetést.„Emlékszel Jancsira? – szögezte nekem a kérdést – kivégezték egy szabotázs miatt." Elrongyolt papír zsebkendőjével dörzsölgetve vörös szemhéját kétségbeesetten meredt rám. Éreztem, hogy engem is könnyek fojtogatnak. „Még meg sem száradt az oklevelén a tinta!" – suttogtam. Eszembe jutottak a MAORT per vádlottjainak sorsa, a nagy francia forradalom arisztokratanyakazásai, az emberi gonoszság számtalan megnyilvánulása, az inkvizíció tombolása. Hogy fölcsukló sírásomnak elejét vegyem, számra tapasztottam balkezemet, a jobbommal pedig megszorítottam vergődő kézfejét. Megpróbált foglyul ejteni, de hiába győzködött, és húzott magához: „hiszen még nem is ettél " bizonytalan lépésekkel távoztam az épületből.

Intettem egy taxinak, nagynehezen beszálltam, de nem adhattam át magam a biztonság illúziójának, tökéletesen elfelejtettem az utca nevét, ahol lakom. Egyedül a házszámra emlékeztem. A sofőr türelmetlenül várt, motyogtam valamit, végre kihúztam tárcámból egy ezrest, és sikeresen kikászálódtam a kocsiból, mielőtt a vezető kidobott volna. *Háromszor három, az kilenc,* gondoltam, *három a harmadikon viszont huszonhét, míg 27 a harmadikon*… Villámsebesen kiszámoltam – azóta is emlékszem rá –: 12683. Mielőtt az újabb feladványoktól szétpattant volna az agyam, hogy ne kelljen a hatványra emelés kényszerével kínoznom magamat, a kilences szorzótábla felidézéséhez menekültem. Hátamon, ahogy mondani szokás, patakokban csorgott a víz, és lassan lecsúsztam a földre. Szemem előtt megjelent egykori számtanfüzetem hátlapja, félhangosan olvastam a szamárfüles rózsaszín lapra nyomtatott kilences szorzatokat. Nem voltam olyan rosszul, mint ahogyan gyanítom: külsőm alapján egy békés járókelő gondolhatta volna, agyam igen élesen rögzített minden apró részletet, a kopott sarkú cipőket, a viharvert nadrágszegélyeket. Változatlanul szoroztam és osztottam, bár nyelvem lassan forgott a számban. Hátamon, ahogy mondani szokás, patakokban csorgott a víz, fülemben a *Hallod-e Rozika, te!* megakadt lemezhangja harsogott, akárha a gyémántdiplomás énekelte volna.

Egy dagadt nő üldögélt a padon, mikor felért velem a mentő az ügyeletes kórház belosztályára. Kitartóan bámult. Én görcsök közt rángatóztam rozoga tolószékemben. Szomorú állapotom ellenére is, sértett a nő dülledt szemének legelése arcomon. „Nem zavarja a látvány?" – fordultam hozzá, nyelvemet nagy erőfeszítéssel szabályos artikulációra kényszerítve. Nem tudott válaszolni, az ostobák titokzatosan mosolyával reagált; némasága elégtétellel töltött el.

Hosszan kellett várnom, míg egy nagyobb teremből elkerített, félszobányi térben elhelyeztek. Karnyújtásra tőlem, a másik két ágyon már feküdtek. Az enyémmel párhuzamosan elhelyezett alkalmatosságon fekvő nő állát szegezve bámult a semmibe, de ágyba emelésem zajára lassan felém fordult, szemgödre sötét volt és beesett, pillantása fürkésző. A lábamtól kb. félméternyire elhelyezett ágy párnáján pedig vattacukorszerű, szétfújt, fehér hajkorona meredezett a mennyezet felé. Női kórterem – konstatáltam megnyugodva, a szokás hatalmának engedve mintegy. Nem tudtam volna megmondani ugyanis, hogy fiú vagy lány vagyok, de szoknyában voltam, így minden magától értetődőnek tetszett. Kinyújtottam a karomat, hogy bekössék az infúziót. A nővér tűje, rángásomat követve, szöcskeként ugrált a bőrömön, de végül a vénámba bökött. Görcsös mozgolódásom. csaknem azonnal csillapodott, és soha nem tapasztalt boldogság fogott el.

Közben begördítették az ebédünket tartalmazó tálcákkal megrakott kocsit. Formatervezett, ragyogó nikkeltálcát nyújtottak át, a fedő alatt puhára párolt, finoman fűszerezett csirkecombot és majoránnás krumplipürét. Órámra néztem, delet mutatott, s ha ez igaz, mindössze fél óra telt el azóta, hogy otthagytam a diplomakiosztót, ha ugyan valóban elmentem oda, és kiállhatatlan fejfájásommal, s *összeomlott keringési rendszeremmel,* ahogyan később megtudtam, nem egyenesen otthonról szállított kórházba a mentő. Evőeszközöm nem volt, a konyhás nővértől kaptam egy szikkadt zsömlét, annak a héjából vájtam magamnak valamilyen kanálformát, majd királyi ebédem végeztével, kanalamat is fölfalva végigdőltem a párnán. Szomszédomat közben kiültették az ágy szegélyére, nyelés nélkül döntötte magába a levest, hamarosan fuldokolni kezdett, akkor elvitték tőle az ebédet, és infúzióra kötötték. „Milyen pompás ebéd volt" mondtam a tálcákért bejövő nővérnek. Nem válaszolt. „Önök is ezt eszik?" – kérdeztem szolgaian. „Csak ha a beteg nem piszkál bele! "– válaszolta neheztelve.

Ismét feltűnt ágyamnál a sötétfürtös, fiatal nővér. Olyan gyönyörű volt, hogy alig tudtam levenni róla a szememet. Szép volt az osztályos orvost helyettesítő hibátlan sminkkel fellecikázó szőke doktornő is. 72 órás kórházi tartózkodásom alatt őket láttam, ezt a két nőt láttam a legsűrűbben. Például az első nap estéjén 8 és félkilenc között az orvosi szobában, ahova háromóránként be kellett mennem, hogy vért vegyenek tőlem. A doktornőn nem hagyott nyomot a nehéz nap, a nyolcvankét magát elhagyó, jobbára elaggott beteggel való törődés. A napsütött

bőr színét utánzó alapozó krémre fölvitt púder nem csomósodott össze arcbőrén, szája frissen kirúzsozva, cseresznyepirosan, lehet, hogy korához képest kissé túl pirosan csillogott a képernyő villogásában. Amikor beléptem a szobába, rögtön éreztem, hogy szemben a kórterem világával itt teljes harmónia honol. A doktornő a nővér rábeszélésének engedve épp akkor tett le róla, hogy esti vizitet tartson. Az illatok sokféleségéből pedig orrom azonnal kiszűrte, hogy vaníliás cukorral megszórt, ribizli lekváros linzert kínál neki a fekete nővér. Szépek voltak, és számomra megközelíthetetlenek. Kisebbrendűségi érzés fogott el nyilván, csak így magyarázhatom, mennyire ellenségesen viszonyulok hozzájuk, holott ők, akárha levegő volnék, észre sem vesznek. Haragomban azonnal szóvá is tettem, hogy a súlyos cukorbeteg a szomszédos ágyon egész éjjel egy kis vízért könyörög, de sosem kap inni. „Nappal alszik, éjjel meg unatkozik" – magyarázta a nővér a morzsákat gonddal felcsipegető doktornőnek, és fürgén elővette tűt, hogy ismét vért vegyen tőlem.

Mégsem mondhatnám, hogy mindenki ennyire laza lett volna. Volt az osztályon például egy fiatal rezidens orvosnő, aki még köszönt is, amikor belépett a kórterembe. Ő teljes bizalmamat bírta. Sajnáltam ugyan, hogy mindenki másnál hosszabb időt tölt kórtermünk áporodott levegőjén, fiatal arcára szomorú árnyékot vet a rossz világítás, és nem árad belőle a jól ápolt kinti világ parfüm illata. Őt választottam tehát orvosomnak. Mindent összevetve ugyanis gyanút keltett bennem, ha valaki mosolygott, netalán vidám volt.

„Segítsen abban, hogy a szilvesztert már otthon töltsem!" szólítottam meg másnap este a folyosón. Elkomorodott egy kicsit, de jól állt neki ez a komolyság. „Bevallom őszintén, a kórháznak kedvezőbb, ha a beteg hétvégén bent marad", felelte. Kicsit várt még, de aztán engedékenyen hozzátette: „Ámbár, ha a szükséges pszichiátriai vizsgálatot még holnap megejtik, talán sikerül hazamennie". „Pszichiátriai vizsgálat?" – dermedtem meg. „Mivel az életmódja nem indokolja tüneteit, meg kell bizonyosodnunk róla, hogy nem szkizofrén-e?"

Másnap délelőtt figyelmeztettek, hogy nem szabad utcai ruhát vennem, akkor sem, ha az osztálytól több épületnyire lévő pszichiátriára megyek. Pizsamámra kabátot véve, félcipőben tettem tehát kisebb kirándulást a havas utcácskákon a távoli, teljesen lerobbant épület második emeletére, ahova feltűnő segítőkészséggel igazítottak el a máskor szűkszavú kórházi dolgozók. Elég volt kimondanom az osztály nevét, máris félelemmel vegyes tisztelet jelent meg arcukon. Mint kiderült, a férfi zártosztályt kell keresnem, annak rácsain belül kerül majd sor a beszélgetésre Bárány doktor és énközöttem. Előrelátó voltam azonban, mert ágyamon hagytam egy írásos üzenetet, afféle palackpostát, a férjemnek, hogy hova megyek. Hosszan időztem egy málladozó padon. Időnként kopogott vagy dörömbölt valaki a belülről kinyithatatlan ajtón, s egy-egy várakozó kintről óvatlanul lenyomta a kilincset. Először egy papírpelenkás, meztelen felsőtestű öregember lépett a váróterembe, és tudatta mindannyiunkkal, hogy sétálni megy, de az utána nyomuló ápoló már vissza is irányította. Az öreg változatlan lendülettel folytatta útját az ellenkező irányba. A libasorban harmadik, sebesen a tengelye körül forgó, meglett korú férfinak viszont sikerült kihasználnia a hirtelen nyíló egérutat, túlpörgött a bűvös küszöbön, és lecövekelt a nővérszoba előtt. Az ebédjüket türelmetlenül követelők szívivője lehetett, mert semleges területre – azaz az ambuláns betegek közé – érve vesékbe látó szemmel körbenézett: *„Lesz ma ebéd? vagy nem lesz?"* harsogta a kérdést.

Kisvártatva megérkezett a férjem, kopott aktatáskájával, mint mindig. Alig kezdtem bele élménybeszámolómba, megjelent Bárány doktor csüggedt, hosszú arca az ajtónyílásban és hívogatóan intett. „Bejöhetek?" kérdeztem udvariasan, ámbár tökéletesen fölöslegesen, és fölálltam. „Beee!" mondta furcsán elnyújtva a reszketeg szótagot.

A doktor göndör fürtjeit csavargatva gépe elé ült, és záporozó kérdéseire megfogalmazott válaszaimat mintegy saját szájába adva legépelte, majd kinyomtatva kezembe nyomta. „Ez a szakvélemény" közölte. Tíz percnél többet nem rabolt el tőlünk ez a beszélgetés, a feszültségbe mégis alaposan beleizzadtam. Vigyáznom kellett tehát, hogy ne álljak túl közel hozzá, ne gondoljon arra, hogy azért verejtékezem, mert eltitkolok valamit előle. Ügyeltem a megfogalmazás módjára is, nem használtam hasonlatokat, nem hivatkoztam analógiákra, a művelt közbeszéd sémai közt, értelmesen és röviden válaszoltam. Örömmel láttam, hogy korrekt viselkedésemben nem talált szkizofréniára utaló jelet, sőt, jó *apper- és percepció*mra is hivatkozik. Szorongásos tüneteimre is sikerült ráirányítanom figyelmét, meggyőződött arról, hogy gyógyszerre szorulok, és fölírt valamit.

Már a zárba illesztette a kulcsát kifelé menet, amikor mégis elbizonytalanodott. Megállt, majd rövid lelki tusa után, sajátos frizuráját, a tarkóján hosszan lecsüngő s feljebb egyre rövidülő fürtjeit tagadólag megrázta. Merően, szinte értelmetlen arckifejezéssel bámult, hol rám, hol a földre, mintha a kőkockák és az arcom közötti szürke hasonlatosság szöget ütött volna a fejébe. Én pattanásig feszült idegekkel, de közönyt színlelve álltam ugráló tekintetét. Gondolatban ráirányítottam jobb kezem széttárt ujjait, így szuggeráltam. Lassan magához tért, sóhajtva figyelmeztetett, hogy ennyivel ezért nem elégszik meg, és kontrollra vissza kell mennem, már csak az erős gyógyszer miatt is. „Mielőtt beeejön – kötötte a lelkemre végül –, telefonáljon!"

A havas latyakban visszafelé a férjemmel a kórházból való, akár önkényes, távozásom következményeit latolgattuk. Egyetértettünk abban, hogy – bár nem derült ki, mi a bajom – tüneteim megszűntek, laboratóriumi értékeim normalizálódtak, tehát az ünnepi hosszú hétvége előtt vissza kell nyernem szabadságomat.

A belgyógyászat kapujában meghallottam az edények csörömpölését, és követelődző étvágyam sürgetésének engedve búcsút vettem tőle. Elszorult a szívem, amikor férjem után néztem, nyakába húzta a fejét, görnyedten szaporázta lépteit. Megindultam a második emeletre, a párolt zeller és fahéjas alma egyre mámorítóbb illatára, mint zsinórra fűzve, magasba tartott orral. Úgy terveztem, hogy ebéd után alvást színlelek, majd kihasználva a csendes pihenőt, öt óra tájban, amikor már erősen szürkül, visszalopakodom a pszichiátriára, és bekéredzkedem Bárány doktor úrhoz, hogy megbizonyosodjam róla, parókát visel-e. Éreztem, hogy végére kell járnom a rejtélynek, hogy ennyivel tartozom magamnak. Talán, ha a háta mögé állok, és megrántom hirtelen állati szőrzetből készült vendéghaját? Hogyha kezemben marad a paróka, elnézést kérek, ám ha nem – vagyis valóban birkagyapjú nő a fején –, a kórház üzelmeiről rántom le a leplet ország-világ előtt. Elszánásomat azonban áthúzta ólmos fáradtságom. Jóllehet csak tizenöt percet engedélyeztem magamnak a szendergésre, mély álmomból jó két óra múlva ébredtem, akkor sem magamtól, hanem a fiatal doktornő hangjára: „Elkészült a zárójelentés – állt fölöttem, s bizonyítékul meglengette a az összefűzött papírlapokat – hazaengedjük!" Alig tudtam leplezni csalódottságomat.

garai péter sándor

kifulladásig

arcokról másolom le az érzéseket
nem látok bele a szívekbe
csak azt mondom

legszívesebben sétálok
sodornak magukkal az indulatok
a harag meggyorsítja léptem
a belenyugvás nyugalmat hoz
lélegzethez jutok

kívülről jövő meleg tölt el
látlak magam előtt
feléd nyújtott kéz
sírós a hang
valami ágaskodik bennem
hús vagyok

el innen - mondom belül
a test nem mozog

megfejthetetlen kínzást okozol
képzeled
s hinted el bennem is
így könnyen megy
egy nap alatt elveszik
amit öröknek hittem magamban

de tudod az időt
tényleg neked adom
azért is hogy lásd
én sem tudom már mit akarok

Serestély Zalán

szócikkek a szerelemre

egy óra rendbehozásához
mindenekelőtt *időre* van szükség.
és egy másik órára melynek pontosságában
a végsőkig bízhatunk.
érdekes ugyanakkor hogy e megjavított mérőeszköz
hitelét bizonyító illetve méréseinek tárgyát képező
dolog minden jel szerint egybeesik.
a kérdés csupán annyi: az óraüveg két oldalán
ugyanaz az idő telik-e?

egy szem megtekintésére
mindössze két dologra van szükség.
a megtekintendő szemre és egy nézésre mely megtekinti őt
s melynek pontosságában
a végsőkig bízhatunk.
érdekes ugyanakkor hogy a nézés eszköze
illetve tárgya
minden jel szerint egybeesik.
a kérdés csupán annyi: a szemlencse mindkét oldalán
ugyanaz a világ látszik-e?

a tarkód megérintéséhez
mindenekelőtt a tarkódra van szükség.
és az ujjaimra, melyeknek tapintásában
a végsőkig kételkedhetünk.
e mozdulat eszköze és tárgya
soha nem fog egybeesni
hitelességének mértéke
mindörökre rejtve marad.
két dolog viszont mindig igaz lesz:
a tapintás mindkét oldalán ugyanaz az idő telik
a világ pedig mind a tarkó mind pedig az ujj számára
egy ujjnyi vagy egy tarkónyi.

Baranyi Gergely

a doboz

oldalt fekszem a parton, a hajamat
borzolják a felém ugráló hullámkezek.
a sétányon lézengő turisták sugdolózásait
érzem a nyakamon; szerencsétlen,
szerencsétlen. felülök. már csak
a lábam után kapkod a víz. majd mellém
sodródik egy cipős doboz. belekapaszkodok,
felborul, és lemállik a teteje. mindenféle
használt tárgyak kerülnek elő, leginkább
összegubózott rongybabák lerágott
körmökkel.

féltek. talán személyes holmik. csak ekkor
ismerek rá, hogy ez egy profil magamról.

Nyerges Gábor Ádám
Szülés előtti depresszió

Ma sem megyünk Párizsba.
Ahogy holnap se fogunk.
Holott nem a Párizson múlt
a dolog, nem is rajtunk.

Ma sem esünk egymásnak,
ahogy már három éve
mindennap kellett volna,
először, úgy igazán, hogy

na, akkor mostantól így.
Ma is egy nappal tovább
várjuk, hogy Julien Sorelt
üssön az óra. Mint valami

túl kényelmes magzatok,
akik még maradnak egy
kicsit ebben a langyos
köztesben, várunk. Nem

szúrhatjuk el, ahogy már
most is vigyázunk magunkra,
nem cigizünk vagy iszunk
sokat, míg meg nem születünk,

igyekszünk keveset idegeskedni
és egészségeseket kajálni.
És persze ma sem megyünk
Párizsba, ma sem költözünk

oda, ahonnan pont rálátnánk
a padra, ahol ücsörögve
menetrendszerűen jött a
tiszteletbeli kutyánk.

Ma sem veszünk cicát vagy
bánomisén, felőlem lehet kutya,
ha nagyon akarod, majd válasszanak
a kölkök. Akik ma sem születnek meg.

Ezt, asszem, tekinthetjük abortusznak.

Bartók Imre: Odüsszeusz

Mitográfiai kistárca

„Odüsszeusz, a majmom…”

A haza mitologikus. A hazatérés metafizikai.

A haza az, ami én vagyok, vagy éppen voltam. Kiságy, kerítés a ház körül, poharak, melyeknek ajkammal érintett pereme genetikai kódomat hordozza, elhalt kutyáink, szőrük még emlékezett kezemre, szüleim, sosem láttam őket, rabszolgák vég nélkül, nevüket alig jegyzem meg, de bármilyen nevet kiáltok, amely csak eszembe jut, egyikőjük mindig ott terem. Hű kezek nyújtóznak idáig a múltból. Kenyérmorzsák a vágódeszkán, ahogy anyám megkér, belezzem ki a birkákat ebédhez. Ahogy apám kardját élesíti, miközben térdén és erős combján lovagoltat. Ahogy erdőink és mezőink lángolnak a háborúban, de mi mégis, apám bölcs és előrelátó megfontolásait követve, otthon maradunk.

De idegei már a régi görögöknek is voltak. Ők is tönkrementek ebben-abban. Télemakhosz például, hányattatott ifjúkora után – a szülői háttér ismeretében ez érthető – keresett dílerré, és a helyi techno (egyes filológusok szerint nevéből képzett) szcéna ünnepelt és meghatározó alakjává avanzsált. Apja tudta, nota bene: bátorítása és helyeslése nélkül. Micsoda gyermek, szemben a halállal. Mögötte Ilion füstölgő romjai, melyre atyai árnyék vetül, nem fordul hátra, feltesz egy másik lemezt.

Odüsszeusz maga ifjúkorában pszichológia szakot végzett. Később komoly egyetemi pályát futott be, az ithakai egyetemen tartott népszerű előadásokat, egyike volt az elsőknek, akik „A pszichoanalízis elmélete” kurzus keretei között Freud mellett Lacanról is beszéltek. Jó előadó volt, valamelyest introvertált, órái nem vonzottak tömegeket, de az a húsz-harminc diák, aki ott volt, többnyire legjobb egyetemi élményei egyikeként emlékezik vissza ezekre a kurzusukra.

Odüsszeuszt a trójai háború szakította ki pedagógiai és pszichológiaelméleti karrierjéből. Pavlovi gesztussal ekét ragadott, szántotta a földeket, mint a hülyegyerek, mint a majom, és amikor fiát elévetették – próbára téve őt, vajh’ valóban őrült-e, és elgázolja az ekével fiát is –, a legszívesebben nem állt volna meg, fia úgyis kezdettel fogva nyűgöt, egész életét veszélyeztető terhet jelentett számára. Maga is sokszor gondolt arra, hogy megfojtja gyermekét. De tudta, hogy más utat kell választania. Máshogy kell bosszút állnia azon a rémálmon, amit asszonya szült a világra, s amit környezete csak úgy hív: család.

Elment hát Trójába, hátha meghal gyorsan, ez volna a legegyszerűbb, de persze nem akart meghalni, így mindent túl is élt. Valójában, így utólag tudható, a háttérből figyelte az eseményeket. És végül ő volt a győztes terv kidolgozója – nem mintha győzni akart volna, őt csupán az érdekelte, hogy a rettenet véget érjen, hogy visszatérhessen az ekeszarv mellé, hogy játszhassa tovább a bolondot az isteneknek, hogy megszabaduljon a hős, a férj és az apa szerepköréből. Nem akart szerepeket játszani, nem tudta, mit akar pontosan, szeretett élni, de nem tudta volna megmondani, mi az élet. Szeretett volna visszamenni kedvelt elméleti szövegeihez, de mostanra elbizonytalanodott igazságukban.

A falóból kitörvén bőszen ölte a trójaiakat, felgyújtotta házaikat, ő vetette a legtöbb fáklyát a szalmafedelű viskókra, ő ordított a leghangosabban mindőjük közül. Álma beteljesedett, hamu és feledés borult tíz éven tartó, hosszú, unalmas és haszontalan napjaira.

Nem volt mit tenni, Trója leégett, a sereg visszafordult. Ideje támadt a hazatérésnek. És ő csak nevetett az egészen, míg a többiek könnyeikkel küzdve ünnepeltek, haza, haza, addig ő összeroskadva nevetett, hisztérikusan, mint akinek nevetése bármikor jajveszékeléssé torzulhat, nevetett, és azt motyogta, nincs hazatérés, nincs haza. Társai nem értették szavait, kitartottak mellette, de félték is alakját, idegennek kezdték érezni.

Odüsszeusz sodródott az eseményekkel és Poszeidón akaratával – hajóra szállt, és hazafelé tartott, de minden, az úticéljától eltérítő sorscsapást úgy üdvözölt, mint a jó szerencsét. Lelkendezett minden percért, amelyet a tengeren tölthetett, és mélységesen boldog volt minden pillanatban, amikor az útjába eső, veszélyt rejtő szigetek egyikén bóklászott katonáival. Be akarta járni a világot. Azt tartják róla, kíváncsi volt. Valójában nem volt kíváncsi. Nem érdeklődött különösebben semmi iránt, egyszerűen természetes szükséglete volt, hogy elidőzzön ezeken a helyeken, és ne érjen haza, hogy hazatértét, ha meg nem akadályozhatja is, a végtelenségig nyújtsa.

A csillagok segítségére voltak tervében. Utat mutattak neki, mindig újra s újra önmagába záruló, kiúttalan utat. Odüsszeusz mohón csodálta a csillagokat, imádkozott hozzájuk, s az ég, mikor megérezte az imádság mélyén rejtőző tiszteletlenséget, bezárult Odüsszeusz előtt. Többé semmilyen csillag nem világított neki jelöletlen útján.

Odüsszeuszt nem érdekelte felesége, gyermeke pedig, Télemakhosz, nem egyszerűen nem érdekelte, hanem kifejezetten viszolygott viszontlátásától. Odüsszeusz története elbeszéli mindazt a nehézséget, amelyet útja során átélt. A hagyomány mindezen nehézségeket sorscsapásnak tekinti.

A hagyomány téved. Legalábbis azt mondhatjuk, hogy Odüsszeusz maga kereste a sorscsapásokat. Odüsszeusz nem akart hazatérni, a család régről ismert, áporodott közegébe, a történelem elismerését jelentő csatatér helyett a vég nélküli gyermeki gőgicsélés követelésével szembesítő családi házba, a világ helyett saját provinciális, vidéki királyságába. Odüsszeusz megértette, miért és miben volt nyomasztó otthoni élete. Az ekéről szóló történet nem azt bizonyítja, hogy mennyire szerette volna magát bolondnak tettetni, s így, mint a bukott diák, elérni, hogy otthon maradhasson. Nem, Odüsszeusz a bolondériával saját otthonától igyekezte magát mind messzebbre ellökni. Hogy gyermekét nem tarolta le az ekevassal, ez nem erkölcs, hanem az isteni parancsnak való engedelmeskedés. Nem morál, hanem szükség, bebizonyítja, hogy nem őrült, de ettől még nem lesz egyszeriben jó ember.

Odüsszeusz nem jó ember. Odüsszeusz asztronauta szeretne lenni. Odüsszeusz feltalálja a Coca-Colát. Odüsszeusz Heidegger, és a létre kérdez, ahogyan megáll Nauszikaánál is. Odüsszeusz nőt akar, de a nőkről sajátos elképzelésekkel rendelkezik. Odüsszeusz állat, itt törik meg az evolúció, itt nyeri el az ún. kíváncsiság – egy fatális történelmi félreértésnek köszönhetően – azt a pozitív státust, amellyel mind a mai napig illetik. Itt nyeri el igazolását a család felszámolása a társadalom oltárán, a hazugság a háborús sikerért – a hadicsel –, a kalandozás öncélú értelmessége.

Minek harcolni? A haza megköveteli, minden érthető, „szükségünk van rád". És minek hazatérni?

Senki sem követeli meg. Nincs rád szükségünk. Beértük volna egy gyászjelentéssel.

Odüsszeusz nem tud hazatérni, mert sosem volt hazája. Nincs hova visszatérjen. Mint valami hófúvás, úgy szóratik szét érthetetlen vágyaiban. A szirén énekének meghallgatása nem a polgári műélvezet, hanem a kibontakozó skizofrénia allegóriája. A tudat nem belebetegszik ebbe a helyzetbe, hanem eleve egy beteg tudat az, amely viasszal és kötelekkel közelít ehhez a találkozáshoz. Mintha beleszeretnénk valakibe, és az első randevúra ciánkapszulát és kötelet vinnénk magunkkal.

Odüsszeusz, ha ma születik, gyorséttermi munkásnak áll, néhány évig sült krumplit pakol urai asztalára, majd bizonyára történne vele valami, miután beáll terroristának, bohócsapkát ölt, orrát megnyújtja egy hidraulikus fogóval, aknákat telepít házának közelébe, madarakkal barátkozik majd, azokat is kibelezi, és jósol belőlük, pszichodinamikai tánccsoportot indít, önképzőköröket és filozófiai vitaesteket szervez, majd, elismert költőként, kreatív írás tanfolyamot tart végzős bölcsészhallgatóknak. Zsebre tett kézzel magyaráz ilyenkor, részletekbe menően elemzi a reneszánsz szobrászatát, ez a kedvence, érdeklődik még valamelyest a romantika iránt is, minden egyéb, vallásháborúk, Newton, a filozófia, a futurizmus stb., mindez nagyjából-egészében hidegen hagyja, néhány kivétellel: többször elolvassa Marx: *A zsidókérdésről* c. művét és színikritikákat ír Pina Bausch előadásairól.

Nem tért haza, a majom, túl van a nehezén, de nem várt helyzetbe került. Sajátos retorikával, hexameterekben győzködi az általa látogatott belvárosi kocsmák közönségét a „nagy háború" sikeréről, és kevesen értik meg, hogy melyik háborúról is beszél.

Egyik nap az Operába téved, a Fideliót hallgatja, közben nyalókázik, a laptopján online kapcsolatban van menedzserével, félrefésült haja szinte lobog a páholyban, öltönye lezserül kigombolva, akár egy ikon, úgy világít odafent. Egyedül csillapíthatatlan vakarózása és emberre alig emlékeztető vakkantásai zavarják meg az összképet.

És költő és katona és újra király akar lenni, és örökké az maradna, és amikor erről levelet ír a köztársasági elnöknek, az udvarias hangnemben válaszolja, hogy nem tud rajta segíteni, hogy ezt egyedül, saját erejéből kell véghez vinnie. Emiatt egyszerre lesz lelkes és még súlyosabban depresszziós. A Blikkből tudja meg, hogy Penelopé az új esküvőt követő harmadik hónapban öngyilkos lett, s előtte még elsőszülött fiát, Télemakhoszt is megmérgezte, megölte. Családja megszűnt létezni, egykori királysága darabokra hullott, lázadások szabdalják szét.

Odüsszeusz, majmocskám! – hallja nap mint nap, ahogy végigmegy az utcán, ahogy aluljárókban közepes minőségű gitárzenét játszik, ahogy ablakot pucol, ahogy mikrofonok mögött állva „meghívott szakértőként" megnyit egy antikvitáskiállítást, ahogy a pult mögött sört csapol a vendégeknek, majmocskám!, mintha minden pillanatban ezt a szót súgná valaki fülébe, nehéz súllyal telepszik rá ez az egyszerre bíztató és ugyanakkor megsemmisítő szó, nem reagál rá, nem tudja, honnan hangzik el, csak feljebb húzza harisnyáját, kipattintja a combjára erősített vékonyka zárat, most már szabadon mozoghat, táncolni kezd, valami techno szól, ez most az ő estéje, most őt ünneplik, és valaki vadul nekiugrik, hogy átölelje és felköszöntse születésnapja alkalmából, és elmondja, „milyen jó veled táncolni", de ő az ijedtségtől semminek sem tud örülni, egyetlen mozdulattal combjához nyúl, kihúzza a kést, a rajongó úgy szúrja rá fel magát, mint ahogy a még élő birkák felakasztják magukat a húskampókra, a hexameterek, mint a múlt, belerágnak az arcokba, mint a múlt, minden változik, Odüsszeusz egyszer csak rájön, ki áll a pult mögött, és ki keveri a lemezeket: az időközben felcseperedett Télemakhosz áll ott félmeztelenül, fülhallgatóval a fején, ritmusra hajlong előre s hátra, Odüsszeuszt a látvány hatására elfogja a kétségbeesés, de talán mégsem a fiát látja, ő meghalt, ez bizonyára valaki más, közelebb menne, hogy jobban megnézze magának, de a tömeg miatt egy tapodtat sem tud előrébb haladni. Végül megfordul, és elsiet a helyszínről, de soha nem ér haza, mert soha nem akart hazaérni, Odüsszeusz, *kismajmom*, te, készterméke egy reménytelen evolúciónak, majomnak látlak, milyen öröm, hogy kegyelmet gyakorolnak rajtad a biomechanika istenei! kiáltja még a tömeg, mintha mindőjük hangszórót vett volna kezébe.

Van még egy történet, melyre kevesen hivatkoznak; az egyik történetíró szerint Odüsszeusz saját országának határához érve bebocsátást kért a vámosoktól. Azt mondta, be akar lépni e földre, mire a vámosok: „Odüsszeusz királyunk parancsba adta, senki sem teheti be ide lábát, őt magát, Odüsszeuszt kivéve." Mire a vándor: „Annál jobb, hogy így rendelkeztem, én vagyok Odüsszeusz, nyissátok hát ki a kaput előttem". Vámosok: „Odüsszeusz azt is mondta, jő majd egy ember, ki azt mondja magáról, ő Odüsszeusz; meghagyta nekünk, válaszoljuk azt, ha te vagy Odüsszeusz, megteheted, hogy belül is legyél és kívül is, elvégre te vagy ez országnak nagy és bölcs királya, és te vagy a kinti világ nagyhírű hőse is, aki bizonyára megoldja majd e talányt!"

Odüsszeusz eltöprengett, majd kést ragadott, és lenyúzta magáról bőrét. Füveket és állati ürüléket tömött belé, ember alakúra formázta, hogy végül egészen hasonlított rá, majd áthajította a várfalon, és utána kiáltott: „Katonák, látjátok végre, ímhol vagyok, a királyotok!”

Egy percre néma csend támadt a várfalak mögött. Majd csikorogni kezdtek a sarokvasak, és a kapu feltárult. Odüsszeusz, bőre nélkül immár, vérében tocsogva, begyalogolt országába, kezébe került saját babája, melyet rögvest kihajított a falon túlra. Majd a kapuk bezárultak. Odüsszeusz így aztán valóban bejutott, ám végzetesen meg is osztotta magát; ismét egyszerre volt bent és kint.

A történetírók már nem számolnak be róla, de a helyi mondákban él a történet folytatása, mely szerint egy parasztlegény megtalálta a kihajított bábut. Felkapta, magához ölelte, és könnyeivel küszködve becézgette: „Odüsszeusz, drága majmocskám!”

Apa

Harmadik emeleti lakásunk nappalijában vagyok apámmal. Odakint meleg, tavaszi délután. Szótlanul nézünk egymásra, ez rövidesen kezd elviselhetetlenné válni. Csak néhány pillanat még, és tudom, hogy itt csak az ilyenkor szokásos menekülés, a meghalás segíthet. Apám továbbra is szótlan, és sápadtnak tűnik. Állapota láttán elgondolkozom, talán nem is tudja, hogy egyáltalán a szobában vagyok. Nem hiszem, hogy bármelyik ajtón ki tudnék menni, hiszen alighanem zárva vannak, ezért úgy döntök, hogy biztos ami biztos, rögvest kivetem magam az ablakon. Felkapaszkodom a párkányra, majd minden bátorságomat összeszedve nekirugaszkodom és leugrom. Sikerül, nem ránt vissza semmi és senki, érzem a levegőt, ahogy körbevesz, ahogy kinyílik alattam a tér, a közelgő szabadság. Még éppen elér hozzám apám nem is ijedt, inkább csak aggodalmas kiáltása: „Vigyázz kisfiam, nagyon fog fájni!”

Apám a komputer előtt ül, és régi városépítős játékával van elfoglalva. Odahív, nézzem meg az állását. Egy ellenfél ellen küzd, az állás, a városok fejlettsége, nagyjából kiegyenlített, ő azonban nyugtalan. „Nem állok jól, aggódom.” Megnézem az egyik városát, nagyon szépen fejlődik, tele utakkal és épületekkel. A várost Hölderlinnek hívják. Továbbhaladok a térképen, és látom, már számtalan várost felépített, helyzete állításával ellentétben igazán kedvezőnek tűnik. Ahogy tovább nézelődöm, eljutok a világ határaira, a játékban ugyanis a föld lapos, és űr veszi körül. Meglepve veszem észre, hogy az űrt ezúttal óriási, repülő és lebegő gyíkok veszik körül. Méretük a játékbeli városokhoz és tájakhoz viszonyítva szinte felmérhetetlennek tűnik. Az egyiket, amelyik a legközelebb van a világ peremához, egészen közelről látom. Látni vélem, ahogy felém fordítja óriási fejét, és bár nem értem, hogyan pillanthat ki a játékból, de mégis mintha engem nézne, hatalmas, vizenyős, kifejezéstelen szemmel. Mögötte a ködben és sötétben mintha ezernyi társa mozogna, úszna a világ körül. Mintha várnának valamire.

Tűnődésemet apám hangja szakítja félbe. „Ugye, hogy aggasztó a helyzet? Biztosan veszíteni fogok. Egészen biztos vagyok benne.”

Mintha ismét láttam volna apámat egy percre; vagy az utcán vagy otthon. Már minden barátomnak elmondtam, hogy meghalt, úgyhogy zavarba jöttem, hogy mondhattam ilyet, ha talán még életben van. Úgyhogy megkérdeztem anyámtól, mondja meg őszintén, meghalt-e vagy sem.

Anyám vonakodik, és megjegyzi, hogy nehezére esik erről beszélni. Végül mégis válaszol. „Tudnod kell, hogy haldoklik. Amikor először meghalt, és elvitték, akkor még volt ereje a saját lábán kijönni a hullaházból. Így most ott fog még élni velünk egy ideig. Feltehetően nem sokáig, mert, mint mondtam, haldoklik. Meg fog halni, nyugodt lehetsz.”

A Harmadik Birodalomban ébredek, a jól ismert vörös és sötét színek helyett minden sárga. Berlinben vagyok, járom a néptelen utcákat, senkivel sem találkozom, pedig fényes nappal van. A városközpont felé tartok, bemegyek egy múzeumba, áthaladok egy forgóajtón. A nagy előcsarnok kong az ürességtől, a recepciós pult üres. Táblák jelzik az utat: „Kiállítás”. Kíváncsian előremegyek, de a megszokott termek helyett csak egyetlen üres folyosó van előttem. Elindulok, a bal oldalamon néhány méterenként üres, zárt cellák sorakoznak. Végigmegyek a hosszú folyosón, de mindegyiket üresen találom. Az utolsóhoz érek. Benézek, és látom, hogy apám kucorog a fal mellett. Félmeztelen, és nagyon le van fogyva. Eszelősnek tűnik, és remeg, mintha beteg lenne. Megkérdezem, mit keres itt. Azt válaszolja, valakinek vigyázni kell a német közintézményekre, még akkor is, ha a többség a fronton harcol. Megkérdezem, miért lett náci, hogy ezt igazán sosem gondoltam volna róla, és mégis miért jött ide? Éles hangon felvisít, rázza a nevetés, miközben átkarolja felhúzott térdeit. Aztán megnyugszik, villódzó tekintettel rám néz, és ezúttal németül válaszol: „Ja, ja, ich verstehe dich. Aber mach’ dir darüber keine Sorgen. Ich bin der Scherz in der Führers Machinerie.”

Apámmal megyünk a sivatagban. Nem tudom, hogy kerültünk ide, és már nem remélem, hogy valaha is kijutunk innen. Tűz a nap, szomjasak és éhesek vagyunk. Apám helyzetünkhöz képest jó állapotban van, láthatóan nálam jobban bírja a megterhelést. Szótlanul csoszogunk egymás mellett a forró homokban. Időről-időre patkányokat látok elrohanni a közelben. Nagy, húsos testük felébreszti egyre gyötrőbbé váló éhségemet. Apám megcsóválja a fejét, és felemelt mutatóujjal figyelmeztet: „Még ha el is tudnád kapni őket, nem szabad enni belőlük, mert mérgező a húsuk!”.

A következő éjjel azonban arra ébredek, hogy apám nem messze patkányokra vadászik. Gyorsan el is kap egyet, puszta kézzel kitekeri a nyakát, majd néhány hatalmas harapással kieszi az állat belsejét. Lehunyom a szemem, úgy teszek, mintha aludnék, és várom a reggelt.

Másnap még fáradtabb és gyengébb vagyok, miközben ő szinte kicsattan az egészségtől. Nem értem, miért hazudott a patkányokról, ha ő maga nyilván belőlük nyeri az erejét. Szótlanul menetelünk egész nap. Éjjel aztán ismét megágyazunk a homokban, és lefekszünk aludni. Én azonban nem alszom. Csendben várakozom, majd amikor hallom, hogy ő már egyenletesen lélegzik, felkelek, és fülelni kezdek a patkányokra. Hamarosan meg is hallom őket, és némi nehézségek árán, ám végül sikerül egyet elkapnom. Nem tudom eltörni a nyakát, helyette meg kell fojtanom, ami percekig tart. Undorodva harapok bele, öklendezni kezdek az íztől, de végül lenyelek néhány falatot a nyers húsból. Végül elásom a tetemet, és émelyegve visszafekszem aludni.

Másnap fej- és gyomorfájásra ébredek. Tovább haladunk a sivatagban. A nap lángol fölöttünk, a homok végeláthatatlan, izzó tenger. Rosszullétem minden lépéssel fokozódik. Szédülni kezdek, de nem szólok. Igyekszem egyenesen tartani magam, nehogy apám észrevegye a dolgot. Végül azonban nem bírom tovább, térdre esem, és égő szemmel felnézek az égre. Ekkor apám odalép hozzám. Alakja fölém magasodik, és eltakarja a napot. „Ettél a patkányokból, igaz?” – kérdezi. Nincs erőm megszólalni, de végül erőtlenül bólintok. „Megmondtam, hogy mérgező.” – mondja. Elzuhanok, de mielőtt elveszítem az eszméletem, még érzem, ahogy elkezdi fölém hordani a száraz, forró homokot.

Lanczkor Gábor

B. E.

Át a téglakerítésen, nesztelenül landoltam a sötétben a juharfa alatt. Hold, csillagok sehol, de még csak felhők se, csak a fényeivel az éjre kenődött város

Nekropoliszából nézve.

Az urnatemető betonkockái előtt kivettem a hátizsákomból a vésőt és a kalapácsot.

Filcet ragasztottam otthon mindkettőnek a végére.

Fülsértően roszogtak aztán a spakni alatt a malter mikroszkopikus kavicsai, míg visszavakoltam a helyére a márványtáblát.

Rajta egy név, a doktori címmel és a két évszámmal.

Kecskék legelnek túlnan a fák közt.

Oda mutat a homokpad a folyásirány hegyesszögében, míg egyre csak szálazza széjjel az örvénylő ár vaskos kötegét.

Sárosan árad a vaskapcsos kőlépcsőkkel a város a vízig.

A folyóba szórtam a hamvakat.

Darab szén

Darab szén a sínek mellett –
szegénytől csak erre tellett:
bazalt allegóriája –
nem izzik föl tőle kályha.

Amaz vissza, ez előre:
fűt a múltja, a jövője –
közös percük az, mi hideg,
mint egy elhalt érzőideg.

Solymosi Bálint

A Rózsafüzér Királynője avagy egy utazó napjai

Solymosi Bálint – Fotó: Bach Máté

[Cházár András utca, Bp., H]
Mielőtt falnak mennél magadtól, az üresség falának
természetesen, neked jár még egy árnyék minden árnyékodon túl,
írja föl az utazó, külön hőmérséklettel,
nem evilági idiómákkal, ahogy a fény, mely adná,
szintén nem a rezgéshullámok szülötte volna; agyszülemény.
Megismételjük és hozzátesszük – nem veszélytelen.
Sikerül hát újfent mulatságosnak lenni, mivel végre is
ezzel az óhajjal önmagunkra emlékszünk – nem veszélytelen.
Már rég véged van, gondolja az utazó, de még mindig
ezzel a kifejezéssel élsz. Ebben az agresszív időszakban
egy „infrakabinban" ülsz a Rózsafüzér Királynője temploma
alatt; megjelenik lassan a víz a bőrödön, mely rozsdásodik itt
meg ott, ezer meg ezer helyütt üt, üt a hallucináció,
üt a szín izgalom, üt a vallomás dühe, ami bent tart.

[Scheveningen, Hága, NL]
A fagyos szél is a túlfűtöttséget táplálja az utazóban,
még az éji tettvágya lehet a léleküszök, gondolja;
a parton ezer meg ezer sirályrobbanás mindenütt körülötte,
a vízben élénkzöld hínárok, melyek lendületének
ígéretes tusrajzaiként jelennek meg előtte,
hieroglifák a felszínen. A Rózsafüzér Királynőjének egy közmondást, „addig jár a korsó a kútra (a jövő e kút), míg el nem törik", juttat eszébe a következő jelenet; egyszerre csak különös mód színes fabábut dob az utazó elé a tenger
(újfajta detonáció, melynek az elintézését nem fájlalja).

Seress Ákos Orpheus és a Ku-Klux Klán

Rasszizmus és xenofóbia Tennesse Williams Orfeusz alászáll *című darabjában*

Az amerikai irodalom történetében, különösen O'Neill műveiben gyakori jelenség, hogy a színesbőrű karakter csak úgy nyerhet legális pozíciót a közösségben, hogy abszurd módon „fehérré" válik; természetesen ez a reprezentáció mindig sikertelen, az afro-amerikai szereplő kirekesztett marad. Tennessee Williams drámáiban ugyanakkor nemcsak arról van szó, hogy a hatalmi mechanizmus olyan normákat állít fel, melyek hamis alapokon definiálják át, vagy rekesztik ki a színesbőrű szereplőket, hanem ezzel egyidőben képesek a fehér bőrű szubjektum radikális transzformációjára is, abban az esetben, ha az közösséget vállal az afro-amerikaiakkal.

Az *Orfeusz alászáll* az amerikai író egy korábbi három felvonásos, *Battle of Angels* című színművének átdolgozásából született. E korai változat az 1940-ben megvalósuló előadásán katasztrofálisan megbukott; a kritikusok ugyanakkor nem a mű esztétikai minőségét kifogásolták, s nem is a dramaturgia kétségtelenül hibás vagy gyenge részeire hívták fel a figyelmet. A folyóiratok ítészei bűncselekménynek tartották a bemutatót, s követelték a darab betiltását. Végül is a hatóságok engedélyezték a produkció folytatását azzal a feltétellel, hogy Williams kihúz bizonyos sorokat a művéből, amelyek miatt a közönség hat tagja panaszt emelt a bíróságon. Az író engedett a nyomásnak, ám így is 17 nap múlva levették a műsorról a drámát.[1] Színháztörténeti perspektívában a *Battle of Angels* két szempontból érdekes: egyfelől segítségével nyomon követhető Williams írói fejlődése, hiszen e szövegben megtalálhatóak azon szimbólumok, képek, dialógusformák nyomai, melyeket az író később tökéletesített, s melyek stílusát ma jellemzik,[2] másfelől a hatósági feljelentés is bizonyítja, hogy az *Orfeusz alászáll* „vázlatának" tekinthető darab markáns társadalomkritikai éllel rendelkezik.

Williams alaposan átírta e korai művét, ám színházi sikert ekkor sem aratott. 1957-ben az *Orfeusz* bemutatóján azonban már a kritikusok nem érezték botrányosnak a szöveget, a problémát inkább a mű bonyolult szimbólumrendszere, mitológiai és bibliai reminiszcenciái jelentették. A darab tehát megbukott Amerikában, ám érdekes módon a Szovjetunióban annál nagyobb sikerre tett szert: hét éven át folyamatosan szerepelt a színházak műsorán, mindvégig lelkes kritikai fogadtatásnak örvendve. Végül 1960-ban a darab filmes változata, a *The Fugitive Kind* már Amerikában is népszerűvé tette Williams művét.

[1] Alycia SMITH-HOWARD és Greta HEINTZELMAN: *Critical Companion to Tennessee Williams.* Checkmark Books, New York, 2005, 38.

[2] Judith J. THOMSON: *Myth and Symbol int he Plays of Tennessee Williams.* New York, Peter Lang, 1989.

Az, hogy az *Orfeusz alászáll* 1957-es bemutatója már nem sértette a közönség érzékenységét, bizonyítja a *Battle of Angels*ben megfogalmazottak finomodását, illetve a társadalomkritika háttérszövegként történő elrejtését. Mint minden művéhez, Williams az *Orfeusz*hoz is írt előszót *A múlt a jelen és a talán* címen, melyben azt a kérdést járja körül, hogy mi késztette korai művének átírására: „A felszínen ez egy mese volt, és ma is az, egy vad fiúról, aki bekerül egy konvencionális déli közösségbe, és akár a róka a tyúkólban, hatalmas felfordulást kelt. Ám ez alatt a felszín alatt megválaszolatlan kérdéseket találunk, melyek kísértik az emberek szívét (…) Úgy gondolom, most végre sikerült elmondani azt, amit akkor akartam (…)."[3]

A darab cselekményét igen könnyű úgy összefoglalni, hogy abban ne essen szó kirekesztésről vagy rasszizmusról; jól példázza ezt Bigsby tanulmánya, mely szerint *Orfeusz* „egyike az impotens, de brutális materializmus, spirituális érzékenység és szexuális vitalitás felett aratott győzelméről szóló történeteknek."[4] Valóban, a rasszizmus és a színes bőrűek üldözése látszólag egyáltalán nem játszik szerepet Val és Lady tragédiájában, hiszen az elsősorban a házasságtörés következménye. A „jelenbeli interperszonális történés" tehát, melynek a néző/befogadó a tanúja lesz, elsősorban egy illegális kapcsolatról, az erkölcsi és morális szempontból alvilági közegből való menekülés lehetetlenségéről szól. Val brutális kivégzése annak a hatásnak a következménye, melyet a környezetében lévő nőkre gyakorol, s fehér bőrű férfiként látszólag nem kerül kapcsolatba az afro-amerikaiak iránti gyűlölettel.

A művet tehát igen könnyen lehet az orfikus mitológia modern változataként, tragikus szerelmi történetként értelmezni; eszerint Val Xavier, a fiatal és rendkívül vonzó zenész Orfeusz, a Lady Euridiké, míg Jabe Torrence az alvilág urának feleltethető meg. A mitológiával ellentétben azonban Williams drámája bináris oppozícióra épül, melyben Val és a Lady a tiszta szenvedélyeket képviselik a pusztító, Bigsby kifejezésével élve „brutális és materiális" közeggel szemben. A mitológiai történetben az alvilág neutrális, itt viszont a déli kisváros ábrázolása inkább a keresztény pokolképzet által meghatározott világkép felől történik. Nem véletlenül, hiszen a szöveget jelentősen meghatározzák a bibliai utalások is, így megfigyelhető, hogy a címben reflektált mitológiai olvasat mellett egy biblikus motívumokra fókuszáló interpretáció is kialakulhat. A dráma egyik fontos motívuma Lady apjának szőlőskertje, mely a boldogság színtere, az a hely, ahol kiteljesedhetett Lady és David Cutrere szerelme, s melynek elvesztése minden érték eltűnését, a későbbi kárhozatot jelentette. A gyümölcsöskertben megvalósulhatott az egyén felszabadulása a déli kisváros közegének

[3] *„On its surface it was and it still is the tale of a wild – spirited boy who wanders into a conventional community of the South and creates the commotion of a fox in a chicken coop. But beneath that now familiar surface it is a play about unanswered questions that haunt the hearts of people (…) I believe that I have now finally managed to say in it what I wanted to say (…)"* Tennesse WILLIAMS: *Plays 1957-1980.* The Library of America, New York, 2000 (ed. Mel GUSSOW, Kenneth HOLDICH), 4–6.

[4] BIGSBY, C. W. E.: *Modern American drama.* Cambridge University Press, 2000, 95.

szabályrendszere alól, így ironikus módon az alkohol és a szabad szexualitás hozta létre a teljes boldogság paradicsomi állapotát. Ehhez a paradicsomi motívumhoz kapcsolható a dráma fontosabb allegóriája, nevezetesen az a kígyóbőr kabát, mely Val identitásának lényeges komponense (beceneve, a „Kígyóbőr" is innen ered), s mely a bibliai motívumok továbbgondolásával a kígyó képében megjelenő Lucifert idézheti fel.[5] Úgy tűnik tehát, az orfikus és a bibliai olvasat ellentmond egymásnak: a csavargó zenész itt negatív szerepkört betöltő csábító, akinek megjelenése szétrombolja az épülő Paradicsomot. A görög mitológia párhuzamaira, illetve a biblikus utalásokra fókuszáló olvasatok tehát Val alakjának értelmezésében kizárják egymást, ami igazolja a korabeli kritikákat, amelyek elsősorban a motívumok kaotikus egymásra halmozását kifogásolták. Mindez igaz akkor, ha az interpretáció ezen motívumok vizsgálata mentén halad; a fentebb leírtak azonban egy ettől eltérő, vagy legalábbis a bibliai és mitológiai motívumokat másképp kezelő interpretációval való kísérletezést tesznek indokolhatóvá.

A továbbiakban azt kívánom bizonyítani, hogy Williams művében a rasszizmus és a xenofóbia, valamint az ennek következtében megvalósuló kirekesztés háttérszöveget képez, amely alapvetően átdefiniálja a főszereplő, Val Xavier alakját. E háttérszöveg a mitológiai és biblikus olvasatok fő motívumainak újraértelmezésével nyitható föl. Ismét a vizsgálódás középpontjába kerül a szőlőskert, mely a bibliai paradicsomot idézi fel, Val gitárja, ami a lant megfelelőjeként orfeuszi rekvizítumnak tekinthető, illetve a kígyóbőr kabát, ami a főszereplő ördögi csábítóként való értelmezését implikálhatta.

A szőlőskert, ahol a szesztilalom ideje alatt illegális alkoholárusítás folyt, az afro-amerikaiak ellen fellépő szervezet akciójának áldozatává vált. Mint azt a dráma expozíciójában Beulah és Dolly párbeszédéből megtudjuk, a „Talján", vagyis Lady olasz származású apja azért válhatott a közösség tagjává, mert az aktuális törvényeken kívülhelyezkedve szeszt csempészett és adott el a déli városka lakóinak. Azonban egyszer színesbőrűeket szolgált ki, melynek következtében Jabe és „Misztikus Különítménynek" nevezett csapata felgyújtotta a birtokát. Beulah elbeszéléséből kiderül, hogy bár „a tó északi partja egyetlen lángtengerré vált (…), egyetlen tűzoltókocsi, egy se hajtott ki a tűzoltó állomásról azon az éjjelen Two River járásban" (I). Lady apja egymaga próbálta meg eloltani a lángokat, ami a vesztét okozta; azzal, hogy színesbőrűeket szolgált ki, nemcsak ő, hanem lánya is megbélyegzetté vált. Lady, mint ahogy ezt meg is fogalmazza, a „digó szeszcsempész" leszármazottjaként a közösség perifériájára kerül, szerelme, David pedig elhatárolódik tőle. A kert felgyújtása után a szereplő egyszerű tárgyként áruba bocsáthatóvá válik. Jabe, apjának gyilkosa veszi el, jobban mondva *meg*, s ezáltal a szereplő rákényszerül egy házasságra, melynek abszurditására Dolly hívja fel a figyelmet: „Beulah Binnings megfagy ereimben a vér a gondolatra is! Hogy élhet húsz éve házasságban egy olyan férfival, akiről tudja, hogy fölgyújtotta az apját a szőlőskertben?" A megbélyegzés és az azt követő kirekesztés csapdájából a kiutat ismét – ha átvitt értelemben is – a prostitúció jelenti, s ezt a szereplő Daviddel való találkozásakor meg is fogalmazza:

[5] A kígyó az orfikus mitológia bizonyos változataiban is felbukkan, melyekben Eurikidét e hüllő marja meg. Mindez azonban nem változtat az általam elmondottakon, hiszen a kígyó ebben a kontextusban is negatív „szereplő", s ez dekonstruálja azt az olvasatot, mely egyértelműen Valt tekintené Orfeusz megfelelőjének. Ezen tanulmány keretében nem indokolt az összes bibliai és mitológia utalás kiaknázása, erről bővebben lásd Rory B. EGAN: Orpheus Christius Mississippiensis: *Tennessee Williams's Val Xavier in Hell.* = *Classical Modern Literature,* 1993:14, 61–98.

> LADY: Aztán meg akartam halni, de a halás soha nem akkor jön, amikor *hívod*, mindig akkor jön, amikor nem hívod. Meg akartam halni, de aztán jobb jutott az eszembe. Te eladtad *magadat*. Én is eladtam *magamat*. *Téged* megvásároltak. *Engem* is megvásároltak. Mindkettőnkből kurvát csináltál. (II/1.)[6]

Bár a mű alapszituációjában nincs nyíltan szó rasszizmusról, azonban magát a helyzetet egy rasszista akció hozza létre, s ez határozza meg a mű szereplőinek pozícióját. A „Paradicsom" lerombolása az eltérő bőrszínűek megjelenésének következménye; nem csak az üdvösség helyszínéről történő kirekesztésükről van tehát szó, a másság reprezentációja e Paradicsom elpusztítását eredményezi.

A mű előtörténete egy rasszista cselekmény, mely paradox módon épp a fehér bőrű szereplőkre hat negatívan. Azonban nem csak ez volt az egyetlen alkalom, amikor az afro-amerikaiak elleni gyűlölet a közösség nem színesbőrű tagjának kirekesztéséhez vezetett, hiszen Carol többek között a rasszizmus elleni fellépése miatt vált nemkívánatos személlyé a városban:

> CAROL: Azelőtt amolyan Krisztus-hívő reformer voltam. Tudod, mi az?... Afféle jótét exhibicionista… Szónokoltam, leveleket írtam a megye színes bőrű többségének szisztematikus kiirtása ellen. (…) És amikor jött a Willie McGee-ügy… villamosszékbe ültették, mert tisztátalan viszonyt folytatott egy fehér kurvával. (…) Nagy felhajtást rendeztem. Krumpliszsákba bújtam, és gyalog elindultam a szenátus felé. (…) Tudod, hogy meddig jutottam? Hat mérföldre a várostól… kigúnyoltak, kiröhögtek, le is köptek! ... minden egyes lépésnél… aztán letartóztattak! Találd ki miért! Közszeméremsértésért és csavargásért! (I/I.)

Carol története két dolog miatt lesz fontos a továbbiakban: egyrészt a szereplő azért válik megbélyegzetté és kirekesztetté, mert közösséget vállalt a színesbőrűekkel (sőt tiltakozott az őket ért bántalmak ellen), másrészt Willie McGee elítélésének oka a fehér bőrű prostituálttal folytatott viszony. Ez a viszony abszurd módon a gyilkossággal válik azonos súlyúvá, hiszen halálbüntetést rónak ki a színes bőrű „elkövetőre" (míg a fehér prostituált sértetlen marad). Nyilvánvaló, hogy a villamosszék általi kivégzés immorális, hiszen nem nemi erőszakról van szó, ennek ellenére a férfit hivatalosan, azaz törvényesen ítélik el, kivégzését a megye legális szervei, nem pedig egy titokzatos csoport vállalja. A mű cselekményét megelőző szöveg egy rasszista hatalom omnipotens mechanizmusának történetét beszéli el, s ezt a szöveget Val színpadra lépése, illetve gitárjának és kígyóbőr kabátjának motívumai aktivizálják újra.

A főszereplő hangszere legkézenfekvőbben az orfeuszi lant megfelelőjeként értelmezhető, mely belehelyezi Valt az újraírt mitológiai alak szerepkörébe. E rekvizítum biztosítja, hogy a néző/befogadó a darab cselekményét a cím által kijelölt archaikus történet alapján kezdje interpretálni, ám a gitár ennél jóval bonyolultabb jelentéstartalmat hordoz. A hangszeren színes

[6] Mint Tennessee Williams drámáinak zömében, az *Orfeusz alászáll*ban is megfigyelhető, hogy a pénzhez való viszony, illetve a vagyoni helyzet alapvetően meghatározza a figurák pozícióját. Val Chance Wayne-hez hasonlóan nincstelen, s ahhoz, hogy ebből kitörjön, el kell adnia magát, Lady pedig apja halála után kénytelen házasságot kötni Jabe-bel, mely házasság ugyan alapvetően immorális, mégis hitelesíti a szereplő pozícióját a közösségben. Miként a főszereplő megfogalmazza, a vagyon alapvetően két típusra osztja az embereket: „Maga talán azt hiszi, hogy sokféle ember van a világon, pedig Lady, csak kétféle van, azok, akiket megvesznek, és azok, akik megveszik őket". A főszereplő ugyanakkor megjegyzi, hogy van még egy típus is, az, „akire még nem ütöttek billogot", vagyis aki ki tud lépni a merkantilista törvények által meghatározott társadalmi struktúrából. Ez a kilépés azonban látszólagos, hiszen azt jelenti, hogy az egyén nem foglal el szilárd pozíciót a társadalomban, folyamatos hely- és identitásváltásra kényszerül (erre utal Val története is az örökkön repülő, láb nélküli madárról, ami csak a halálakor száll le a földre).

bőrű jazzlegendák nevei olvashatók, akik közül jó páran a fajgyűlölet célpontjává, áldozatává váltak.[7] A gitár, ami a szereplő szerint segítette őt a romlottság ellen folytatott harcában, szorosan összefonódik a déli kisváros által üldözött színesbőrű személyekkel, illetve az általuk képviselt zenei kultúrával. Bár Val fehér bőrű szereplő, identitását a hangszerére írt nevekkel történő azonosulása határozza meg, így Carolhoz hasonlóan vállal közösséget a kirekesztettekkel.

A gitár tehát Val figurájának kettős, egymással ellentétes értelmezését teremti meg. A vándor-zenész romantikus szerepében a férfi látszólag különleges karizmájú szubjektumként tűnik ki az őt körülvevők közül, ám a zene, ami a hangszer lényegiségét adja, egy üldözött szubkultúra tagjává avatja Val Xaviert. Ehhez hasonlóan működik a kígyóbőr kabát is, mely alapjaiban zavarhatja össze a mitológiai nyomokat követő interpretációt, hiszen Val alakjában Orpheus mellett megidézésre kerül az Euridikét megmaró kígyó is. Ez esetben azonban nem e kettősség válik igazán fontossá, hanem az, ami a főszereplő reprezentációjával kapcsolatos. Az eltérő bőrszín önmagában nem hoz létre eltérő világtapasztalatot, illetve nem alapja a morális és erkölcsi normák különbségeinek, így Val Xavier, a fehér bőrű jazz-zenész pozíciójában feloldódhatnának a faji határok. Mindezt a déli kisváros rasszizmusra épülő hatalmi mechanizmusa lehetetleníti el, mely az eltérő bőrszínt az idegenség jelölőjeként definiálja. Az a szubjektum, mely nem kívánja elhatárolni magát az afro-amerikaiaktól, ebben a közegben megszűnik „fehérnek" lenni, és kiesik az ezáltal védett pozícióból.

A fajgyűlölő ideológiára épülő hatalom csak azt fogadhatja el, aki maga is ezen ideológia artikulálására törekszik, így a fehér bőrszín mellett a kirekesztés folyamatában való részvétel is feltétele a közösségben elfoglalható legitim pozíciónak. Amennyiben az egyén megakasztja a fehéreket a feketéktől megkülönböztető hatalmi mechanizmust, származásától függetlenül, világos bőrszíne ellenére is „feketévé válik".[8]

Valt tehát éppen azok a rekvizitumok sodorják a kirekesztés felé, melyek eredendően a figyelem középpontjába állítva különleges individuumként jelölték volna meg. Gitárja, mely, mint mondja, segítette megőrizni erkölcsi tisztaságát, a színes bőrű zenészek iránti csodálatáról árulkodik, s a kígyóbőr kabát, mely ritkasága miatt azonnal felhívja a szereplőre a figyelmet, ebben a közegben a fehér és fekete bőrszín egyenrangúságának jelképévé válik. Mindezek hatására Val a fajgyűlölő hatalom által megteremtett szemiotikai rendszerben illegitim szubjektumként definiálódik, akihez a viszony csakis az elutasítás formájában nyilvánulhat meg. Azonban nem csak Val az egyetlen „színes bőrűként értelmezett" szereplő, hiszen hozzá fűződő viszonyában Lady (akár annak idején apja) magával egyenrangú szintre emel egy kirekesztésre ítélt személyt, így a fentebb bemutatott mechanizmus logikája alapján neki is hasonló sorsra kell jutnia.

Mivel Jabe hatalmi pozíciója a fajgyűlölő ideológiára épül, a fentebb leírtak következtében saját feleségét is „meg kell égetnie" úgy, ahogyan azt a Taljánnal, vagyis Lady apjával tette. Az eddigiek során már tapasztaltak figyelhetők meg itt is, hiszen a kirekesztés áldozatává olyan szereplő válik, aki eredendően nem viseli magán az őt idegenként megkülönböztető stigmákat: igaz, hogy Lady olasz származású, de Amerikában született és feltűnően fehér bőrű (erre több utalás is történik a szövegben). Mindemellett az a jelenség is Williams korábbi szövegeihez kapcsolja a drámát, hogy a szereplő, azaz Jabe által lendületbe hozott kirekesztő folyamat végül hozzá kanyarodik vissza, hiszen célponttá immáron nem egy idegen, hanem házastársa válik. Ám ezúttal a rasszizmus Lady megölését nem teheti úgy legitimmé, ahogyan az apja esetében történt; erről árulkodik, hogy Jabe végül Valra fogja a gyilkosságot. Míg a szőlőskert felégetésekor a tetteseknek nem kellett elrejteniük indítékukat és kilétüket, (hiszen az afro-amerikaiak iránti gyűlölet miatt cselekedetük hazafias tettként értelmeződött), Lady és Val brutális kivégzését hazugsággal álcázzák a mű végén. A főszereplő halálát azért tartja a közösség jogosnak, mert tolvajnak és gyilkosnak hiszik; a rasszista ideológia ezúttal elveszíti azon képességét, hogy a tetteseket hősként reprezentálja, éppen ezért kell rejtve maradnia. A mű végén a kisvárost irányító fajgyűlölő hatalom tehát, mely már-már legális szintre emelkedett, végül az azt megillető helyre, vagyis a törvénytelenség alvilági szintjére tér vissza.

Az *Orfeusz alászáll* az eddig látottaktól eltérően, és a főhősök tragédiájának ellenére is pozitív momentummal zárul, hiszen az utolsó jelenetben a rasszista hatalom meghasonlásának, illetve felszámolódásának lehetünk tanúi. A kígyóbőr kabátot, a fehér és fekete bőrszín egyenrangúságának jelképét Carol, egy újabb fehér bőrű szereplő örökli. Jabe-nek nem sikerül megsemmisítenie a fajgyűlölő ideológia cáfolatát hordozó, s így eme ideológia felbomlását elindító struktúrát. A jelenet a kirekesztés legmélyebb pontján álló, félig afro-amerikai, félig indián származású szereplő mosolyával zárul. Érdekes momentum ez, hiszen teret ad egy olyan interpretációnak, mely a cselekmény szálainak mozgatójaként értelmezi ezt a figurát. Val, mint ahogy arra az instrukció is utal, közvetlenül a sámán csatakiáltása után lép színre, mintha ez a kiáltás idézte volna meg, s a mű végén is ő viszi oda Carolnak a kígyóbőr kabátot. A Néger tehát az alfája és omegája a kirekesztő mechanizmust csapdába ejtő folyamatnak, így a dráma, a Tennessee Williams életműben szokatlanul, a gyűlölt és elutasított, legitim identitással nem rendelkező szubjektum szimbolikus győzelmével zárul.

[7] Leadbelly, a „tizenkét húrú gitár királyának" *The Titanic* című dala a fajgyűlölő ideológia bírálata, s emiatt a zenész csak a főbb strófákat kihúzva énekelhette fehér közönség előtt. Az igazsághoz az ő esetében hozzátartozik, hogy bár igen ellentmondásos személyiség volt, Leadbelly sohasem vált rasszista atrocitás áldozatává. Sőt: játékának zsenialitásával azt is elérte, hogy bár gyilkosságot követett el, nem ítélték halálra, és börtönéveit is lerövidítették (erre az esetre utal Val is). Mindezt azért is alakulhatott így, mert a zenész New Yorkban, illetve az Egyesült Államok északi részén élt, s e terület lényegesen toleránsabbnak számított. Bessie Smith azonban, a főszereplő szavaival élve „az alkohol és a fajgyűlölet áldozata lett": balesete után egy fehérek számára fenntartott kórházba szállították, ahol nem segítettek rajta, így elvérzett.

[8] Paradox módon azonban a rasszista hatalom önmaga cáfolatát hozza létre akkor, amikor a fehér bőrűek ellen fordul, hiszen a kirekesztés folyamatában épp a faji határok elmosását valósítja meg.

Antal Nikolett
Test és törvény, törvény és identitás

„És attól féltem: nehogy majd így legyen,
csak tíz év múlva ne ez a dal legyen!”
(Cseh Tamás)

Kibékíthetetlenül ütköznek össze a nézetek Závada Pál *Idegen testünk*, már címében is paradoxonok sokaságát hordozó regényében. Az egyik recenzió *a zsidó, a magyar és a sváb beszélgetnek…* típusú vicchez hasonlítja a regény bizonyos szituációit, amely képlet persze tovább is egyszerűsíthető a kommunistára, a népiesre és a keresztény-konzervatívra. Nem nehéz kitalálni, hogy a regény három meghatározó szereplőjéről, Weiner Jakabról, Dohányos Lászlóról és Flórián (Flamm) Imréről van szó, akik minden köztük lévő konfliktus ellenére képesek egymás mellett létezni a nő, Weiner Janka társaságában. A fényképésznő lakásán zajló esti, majd éjszakába, hajnalba nyúló vendégeskedés a mindenkori origó, a drámában, a *Magyar ünnep*ben pedig – mely az *Idegen testünk* felhasználásával készült – az alapidő, akármikor kanyarodunk is el innen, újra és újra visszatérünk, e helyszínen zárulnak le a művek, a boldogság és kibékíthetőség illúziójával kecsegtetve a befogadót. A valódi középpont azonban a házigazda, minden szereplőt egy meghatározó érzés köt hozzá: lehet az szeretet, barátság, szerelem, testi vonzalom, de akár irigység is. Társadalmi keresztmetszet, állókép, *tableau vivant*, amelybe az utolsó sorokban merevednek a hősök lehetőséget adva a befogadónak a szerzővel való összekacsintásra, hisz tudjuk, mindenkit elér a végzet. Mindkét mű esetében 1940 szeptemberében vagyunk, Észak-Erdély visszacsatolásakor, s innen két jövőbeli meghatározó eseményhez jutunk el: ’44 tavaszától ’45 februárjáig, amely a német megszállás és a nyilas uralom időszaka; illetve ’46 őszétől decemberig, a Magyar Testvéri Közösség leleplezéséig, a felszámolás megindításáig. A Magyar Közösség szerepe, eszmerendszere több megválaszolhatatlan kérdést vet föl a kevésbé történész beállítottságú olvasóban is (továbbá a befogadó e tekintetben vett hiányossága lehet az, amely több helyen megnehezítheti az olvasást; különösen igaz ez a dramatizált szövegre, hiszen sűrítettsége, szarkazmusa miatt még fontosabb, hogy átlássuk a kor történelmi eseményeit): hogyan lehet a zsidómentő Flórián Imre a háború után a fajelmélet híve, aki a cionista összeesküvéstől való rettegésig jut el? Kissé sarkítva, de ilyen könnyen megférne egymás mellett az antiszemitizmus és az antifasizmus? A következményekre tekintve – gondoljunk elsősorban a koncepciós perekre, a Közösség felszámolására, a tagok kivégzésére vagy bebörtönzésére – élnünk kell a gyanúval: a diktatúra által elfojtott düh és indulatok csak arra várnak, hogy eljöjjön az idő, amikor ismét felszínre törhetnek megsemmisítve, elsöpörve a modern nemzet „mindennapos népszavazás” elvét, annak helyére kizárólag a faj felsőbbrendűségét állítva.

[*Kitekintés:*[1] *A* Magyar ünnep *felkérésre, a Nemzeti Színház* Tízparancsolat *című pályázatára készült. A téma Závada esetében „Az Úr napját szenteld meg!” tétel volt, így választott egy olyan, több szempontból aktuális és kedélyeket borzoló kiindulóhelyzetet, mint a második bécsi döntés, Észak-Erdély visszacsatolása, „Mikor egy ezeréves álom…” vált valóra, melyet Weiner Janka csak így kommentál: „Húsz, Johannka. Vagy nem?, javítsatok ki, ha nem húsz éve volt ez a hogyhívják, Trianon?” Závada mindkét műve tökéletesen relativizálja az ünnep kategóriáját, kérdésessé téve annak szükségességét és megítélését nemcsak a történet jelenében, de a döntések következményeit is megidézve. Míg a revízió egyeseknek az ezeréves álom teljesülése, másoknak igazi rémálom. S a sváb származású, jómódú, faiparos családból származó, zsigereiben fölhorgadt Johannkáról még azt sem lehet pontosan eldönteni, hogy mely zsigereiben is van egészen pontosan felháborodva. Ahogyan Janka újra maró iróniával megfogalmazza: „Mint népi német nemzeti magyar?, vagy fordítva?”*][2]

Ernest Renan *Mi a nemzet?* című munkájában[3] a nemzet általánosnak vélt szervező elemeit veszi górcső alá, mindegyikről megállapítva, hogy nem bírhatnak elsődleges jelentőséggel a modern nemzet kialakulásában. A faj, a nyelv, a vallás, az érdekazonosság és a földrajzi adottságok sem elégségesek ahhoz, hogy a modern nemzet ezekre a tényezőkre épüljön. Renan nemcsak a kollektív emlékezet szerepét bizonyítja e folyamat létrejöttében, hanem a közös amnézia, a közös felejtés ugyanolyan súllyal esik latba. Emellett a nemzetben a tagok névtelenségéből fakad, hogy olyan nagy közösség részeivé válnak, amelynek tagjait természetesen nem ismerik. Renan „mindennapos népszavazás”-nak nevezi azt a közös akaratot, amely a nemzetet fenntartja. Ahogyan azt Bhabha megfogalmazza: „…a »nemzet« fogalma a diszkurzusok között kettős narratív mozzanat eredményeként alakul ki. A nemzet nem csupán történelmi események összessége vagy a patriotikus politika részeinek összessége. A nemzet a társadalmi referencialitás kettős komplex retorikai stratégiája is egyben: a nemzet igénye a reprezentativitásra válságot indukál a jelölés folyamatában és a diszkurzív viselkedésben. Ezek után rendelkezünk egy labilis fogalmi területtel, ahol a nemzet polgárait kettős időben kell elképzelnünk; egyrészt a nacionalista pedagógia történelmi »tárgyaiként«, mint akik olyan autoritást kölcsönöznek a diszkurzusnak, amely előre adott vagy megalkotott történelmi, *múltbeli* eredetre épül; másrészt olyan jelölési folyamatok »szubjektumaiként«, amely folyamatoknak el kell törölniük a nép-nemzet minden előző és eredeti jelenlétét, hogy demonstrálhassák a nemzet nagyszerű, élő alapelveit a jelenben: mint a *jelennek* azt a jelét, melyen keresztül a nemzet léte reproduktív folyamatként megváltásra lel és megismétlődik.”[4] Bhabha meglátása paradox jelleget ad a nemzeti identitásnak, amely egyszerre tartozik szorosan a múlthoz, s legalább ugyanilyen szorosan a jelen és a várható jövő képéhez. Ahogyan a felejtés versus emlékezés kérdéskörén belül is ennek a paradox jellegnek a körvonalai rajzolódtak ki, úgy itt is láthatjuk, hogy nemzeti identitásunk az idő egyszerre minden szegmenséhez köthető. A posztkoloniális diskurzusban a Kelet–Nyugat oppozíció a következő módon képzelhető el: a Nyugatnak szüksége van önmaga meghatározásában, hogy a Keletet alávesse hatalmának, s másként tüntesse fel. A területek között azonban távoli, szilárd határvonalak maradnak, ugyanakkor ez a folyamat határok nélküli területeken is elképzelhető, olyan sérüléseket hozva létre, amelyek egy országon belül mutatkoznak meg, s ahol a heterogeneitás többé nem lehet a békés együttélés eleme függetlenül attól, hogy ki milyen nemzeti identitással rendelkezik. E ponton Renanhoz visszatérve, Bhabha fölteszi a kérdést: „Vajon a nemzet akarása ugyanabban a temporalitásban cirkulál, mint a mindennapos népszavazás vágya? Lehetséges-e, hogy az ismétlődő népszavazás decentralizálja az akarat totalizáló pedagógiáját?”[5] Vagy lehetséges-e az, hogy az akarat a nép-

[1] Az exkurzusok a Magyar ünnep színpadi változatával foglalkoznak: Závada Pál: *Magyar ünnep*. Nemzeti Színház, rendező: Alföldi Róbert, dramaturg: Vörös Róbert, zeneszerző: Bella Máté, bemutató: 2010. november 19.

[2] Závada Pál: *Magyar ünnep*. Nemzeti Színház Színműtár, Nemzeti Színház, 2010, 26–27.

[3] Ernest Renan: *Mi a nemzet?* Ford. RÉZ Pál. = *A nacionalizmus. Eszmék a politikában*. Szerk. BRETTER Zoltán, DEÁK Ágnes, Pécs, Tanulmány Kiadó, 1995, 171–187.

[4] Homi K. Bhabha: DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. SÁRI László = *Narratívák 3.* Szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 92.

[5] Bhabha: I. m. 108.

szavazás következtében immáron valami másra, az addigitól különbözőre irányul, s az egy nemzeten belüli heterogeneitás, a Másik léte nem az önértés, hanem a versengés alapjává válik? Ezek az egymással versengő népek és kisebbségek önmeghatározó folyamatai előbb-utóbb destruktív erőket eredményeznek, egymással szemben álló, egymásnak feszülő különbségek terét létrehozva. Freud *Das Unheimliche* (*A kísérteties*) című esszéjét annak bizonyításával kezdi, hogy a német *unheimlich* egy bizonyos esetben egybeeshet önmaga ellentétével, adott esetben a *heimlich*-hal is. Schellingre hivatkozva adja meg a következő ambivalens fogalommagyarázatot: „Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgnen (…) bleiben sollte und hervorgetreten ist."[6]

A már amúgy is egyre nehezebben elviselhető otthon esetleges otthontalansága folyamatosan átalakulhat az otthontalanság otthonává, amelyből előfordulhat, hogy nincs kilépés.

Mindkét érzékminőség (a kísérteties, a kietlen, a borzongató, az otthontalan és az otthonos, ismerős, meghitt, bizalmas) egy harmadikban összpontosul, s válik tulajdonképpen mindkettőtől függetlenné, létrehozva ezzel saját paradox jellegét. A már amúgy is egyre nehezebben elviselhető otthon esetleges otthontalansága folyamatosan átalakulhat az otthontalanság otthonává, amelyből előfordulhat, hogy nincs kilépés.

Ezt az értelmezést követve Závada regényében és drámájában a zsidóság lesz az a test, amely egyszerre idegen és saját, bár nyilvánvalóan ez a legkézenfekvőbb értelmezés. Fontos ugyanakkor, hogy a korporális metaforika jelentős szerepet játszik a közösségek önmeghatározásában vagy megalkotottságában. Innen már nem vezet hosszú út a betegségekig, amelyek gyakran köthetők össze a társadalom peremén élő vagy valamilyen okból kifolyólag marginális helyzetben lévő egyénekkel, csoportokkal. „…a szervezet képes talán saját anyagává változtatni a különféle externus elemeket, ám, hacsak nem Isten maga az illető, az a veszély fenyeget, hogy senki sem lesz képes az assimilare módján hasonulni egy olyan társadalmi korpuszhoz, amely tőle (…) ezt elvárja, és ezzel együtt »hasonulandó« (vagy hasonítandó), vagyis externus aposztroffal illeti."[7] A kórokozók, baktériumok vagy bacilusok ellen tehát háborút kell indítani, amely a hasznos és fegyelmezett test létrehozásával lehetséges. Ezt az argumentációt követve Foucault panoptikum-elméletéhez jutunk, s a felügyelet alá vett test modern kori képéhez, de ezúttal ezt el kell hagynunk, hiszen elsődleges jelentősége csakis annak van, a magyar nemzet testébe hogyan kívántak a kisebbségek beilleszkedni, s a többségi akarat hogyan döntött ennek kilökése és eltiprása mellett. A nemzetiség-nyomvonalon haladva a következő idegenség-értelmezés nyilvánvaló s neuralgikus pont: Észak-Erdély visszacsatolása a második bécsi döntés következtében, valaminek a visszatérte, amely már valamelyest idegen, de még a miénk; ismételten szembefordulva a modern nemzetről alkotott felfogásunkkal ezúttal a határok felsőbbrendűségét, a területi összetartozást hirdetve. Észak-Erdély visszacsatolásának ünnepén minden olyan kellék előkerül, amelyek már csak segíteni tudnak az emlékezésben, a magyar nóták, a nemzetiszín lobogók életre hívnak egy olyan teret és időt, melyről nincs semmilyen közvetlen tapasztalatunk (ahogyan ez a nemzeti ünnepeken évről évre megtörténik). Így jönnek létre ugyanis olyan térbeli- és időbeli, heterotóp és heterokrón viszonyok, amelyek éppen az ottlétről való emlékek nélkül járulnak hozzá identitásunk kialakításához. „Vannak olyan idő-heterotópiák, amelyek egy végtelen felhalmozódást jelenítenek meg... Ezekben a heterotópiákban az idő szakadatlanul önnön csúcsaira tornyosul, önmaga fölé magasodik…"[8] Erdély visszacsatolásának estéjén így sokasodnak meg a magyar nóták, amiről még a munkaszolgálatos Gábor Dezső is beszámol. Az a zsidó származású kereskedő, aki hasonló helyzetű

[6] Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. = Imago, 1919, 301.
[7] Vattamány Gyula: A test és a bacilusok. A korporális metaforika társadalmi kontextusának száz éve. = *Alföld*, 2004/3, 92.
[8] Michel Foucault: Eltérő terek. Ford. SUTYÁK Tibor. = FOUCAULT: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 1999.

társaival – bár végtelenül ironikus módon – sírva énekli a *Székely himnusz*t, mintha ő tenne pontot a nemzeti identitással kapcsolatban felmerülő kérdések végére. A múlt bizonyos elemeinek ismétlésével tisztelgünk a jelen előtt, így teszi az emlékezet nyilvánvalóvá a múlt és jelen közti távolságot, s paradox módon azon nyomban meg is szünteti. Az emlékezet szétesik: kollektív mivoltában is szükségszerűen egyéni. „A kortárs emlékezet és az egyéni psziché összekapcsolása az énazonosság, az emlékezet mechanizmusainak és a múlthoz való viszonyának új rendszerét teremtette meg."[9] A valahová tartozás alapvető érzését ugyanis éppen ez adja, egy szavazat az egészből, amely az egyént a nemzethez köti és erősíti. Így a „mindennapos népszavazás" előtt egy olyan belső szavazásra van szükség, amely nap mint nap azt mondja, ilyennek vagy olyannak kell lenned, s ezzel vállaljuk magunkra az emlékezés feladatát. Így válik a jelen mindig aktualizált múlttá, ahogyan a múltat konzerváló archívum is a jelen része lesz. Az emlékezet mindig összeforr egy adott közösséggel – e tekintetben is szoros kapcsolatban áll a nemzettel –, emlékezet annyi van, ahány csoport. Ha kollektív, akkor is individualizált, továbbá az „emlékezet a megragadható dolgokban gyökerezik, a térben, a gesztusokban, a képekben és a tárgyakban."[10] Az emlékezethelyek ezeket próbálják szavatolni, az örökkévalóság illúzióját keltve. Pierre Nora *A helyek problematikája* című munkájában, amely *Az emlékezet helyei* kötetsorozat első darabjában található, történelem és emlékezet éles szembeállítását adja: az emlékezetet az élethez hasonlítja, amelyet élő csoportok hordoznak, ezáltal ki van téve az idő viszontagságainak. Használható, manipulálható, elhallgatható, bármikor életre kelthető. Érzésekhez kötődik, emlékezethelyeket hoz létre, ám paradox módon éppen úgy, hogy megszűnik létezni. „Ha valóban létezne még az emlékezet, nem lenne szükségünk emlékezethelyekre."[11] Azokra a helyekre, amelyek egyszerre hozzák közelebb az emlékeket, ugyanakkor el is távolítják őket. Gondoljunk csak arra az esetre, amelyet Marianne Hirsch említ a Holocaust-múzeumok kapcsán: *Utcai fotók. A családi fényképalbumtól az archívumig*[12] című tanulmányában éppen arról ír, hogy a Holocaust után saját családi képeik hogyan váltak egy-egy múzeum archívumának részeivé. Bevett szokás volt ugyanis, hogy az annak emléket állító múzeumok a túlélőktől vagy az áldozatok családtagjaitól kérjenek olyan képeket, amelyek azt láttatják, az egyén hogyan mutatja meg önmagát, identitását bármilyen, nem hivatalos környezetben. Tekintetek kuszaságának tere ez, amelyben megjelenik az idegen és a családtag is, az utóbbival egyszerre feltételezve a rokonságot s el is távolítva tőle, immáron hivatalosan is a kollektív emlékezet részévé téve azt. A Holocaustra és a Gulágra vagy a sztálini rezsim rémtetteire való emlékezés folyamatában gyakran tűntek és tűnnek föl gyerekeket ábrázoló fotók, amelyek tökéletesen mintázzák a gyűlölet oktalanságát, hiszen hogyan is láthatnánk egy gyerekben a gyűlölt ellenséget.

Végtelenül ironikus az iskolában betanított, bemagolt szövegethallani egy mindössze 14-15 éves gyerektől, akiben ugyanolyan nehezen tudnánk fölfedezni a bosszúálló antiszemitát,mint a zsidó gyerekekben a világ legfőbb ellenségeit.

[*Kitekintés: Éppen ezt a motívumot fordítja ki a színpadra állított* Magyar ünnep *is. Závada az* Idegen testünk *színpadi adaptációjában a T/1. személyű elbeszélői részeket, amelyek egy ismeretlen omnipotens elbeszélő megszólalásai – ezzel a későbbiekben még foglalkozunk –, áthelyezi a Kar megszólalásai közé. A 2010-es Nemzeti Színházbeli rendezés pedig bizonyos esetekben elveszi e megszólalásokat a Kartól, s Gábor Palcsi szájába adja. Végtelenül ironikus az iskolában betanított, bemagolt szöveget hallani egy mindössze 14-15 éves gyerektől, akiben ugyanolyan nehezen tudnánk fölfedezni a bosszúálló antiszemitát, mint a zsidó gyerekekben a világ legfőbb*

[9] Pierre Nora: Emlékezet és történelem között – A helyek problematikája. Ford. K. HORVÁTH Zsolt = NORA: *Emlékezet és történelem között*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2010, 23.
[10] Nora: I. m. 15.
[11] Nora: I. m. 14.
[12] Marianne Hirsch, Leo Spitzer: Utcai fotók. A családi fényképalbumtól az archívumig. Ford. ORBÁN Katalin = *Exponált emlék. Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Szerk. BÁN Zsófia, TURAI Hedvig, Budapest, Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége- AICA Magyar Tagozat, 2008, 15–37.

ellenségeit. Nem véletlen ráadásul, hogy a Nemzeti Színház Színműtár sorozatában megjelent szöveg borítóján egy fekete-fehér fotó látható egy kabátja bal oldalán sárga csillagot viselő gyermekről, illetve egy másik fiúról, tökéletesen felhasználva a fentebb említett gyerekfotó-értelmezést. Ezzel lehet ugyanis magyarázni, hogy a Holocaust időszakából oly sok gyerekekről készült fotó maradt fenn, az embertelen intézkedések kegyetlenségét még erősebben domborítják ki. Ez azonban nemcsak a feltartott kézzel vagy sárga csillaggal látható gyerekképekre igaz, hanem olyan más esetekre is, amelyekben a Holocaust későbbi gyerekáldozatait láthatjuk egy még olyan helyzetben, amely a mindennapokat ábrázolja. Pontosabban a mindennapok egy valóban spontán (ez a valódi identitás megmutatkozásának helye) pillanatát, vagy a jól ismert mesterséges környezetben készült műteremfotók egyikét. E kitekintés feladata nemcsak az lehet, hogy konkrétan a színházi adaptációra utaljon, hanem egyéb művészeti ágakra, megjelenési formákra is. Így nehéz elfelejtkezni a Maus *című képregény második nagy kötetéről, amelyet Artie testvérének gyerekkori fényképével vezet be; nem is tehetne másképp, hisz szintén gyerekáldozatról van szó. A képregény azonban duplán kifordítja az értelmetlen halál gondolatát azzal, hogy a testvér közvetett módon volt a náci diktatúra áldozata, a félelem és rettegés következtében követett el rajta és önmagán is egy rokon (ön)gyilkosságot.*]

A személyes és kollektív közötti átjárás tehát oda-vissza működik. Az emlékezetmegőrző cselekedetek nem természetesen mennek végbe, archívumokat hozunk létre, beleértve az évfordulókat, ünnepeket, megemlékezéseket is. Ilyen lehet a Holocaust áldozataira való emlékezés, a rendszerváltozás vagy 1956 emléke a magyar nemzeti tudatban. Egyértelműen adódik a kérdés: mit jelenet Trianon emléke 1940-ben, vagy mit jelent a Holocaust akkor, amikor hivatalosan is emlékezethellyé avattuk? Olyan emlékké vált, „amely már nem a miénk, mégis fáj: szakralitását gyorsan elvesztette, de átmenetileg mégis visszanyerte."[13] Nora továbbviszi eddigi gondolatmenetét, s a zsidó emlékezethez fordul, miszerint zsidónak lenni annyit jelent, mint emlékezni rá megkérdőjelezhetetlenül. Bár ettől némileg eltérve, a kapcsolat eléggé szoros marad a nemzeti kisebbségekkel. Létezhet-e többszörös nemzeti identitás? Válaszként utalnunk kell a Flamm-fiúkra: a sváb származású testvérpár közül egyikük nevét Flóriánra magyarosítja, a Ludovikára jár, Teleki egyik leghűbb embere, mellette fut be diplomáciai karriert, majd a Magyar Testvéri Közösség tagja lesz; testvére, Johannka nyilaskeresztes nézeteket vall, s ezeket társaságukban bőszen hangoztatja is. Az identitásválasztás/-változtatás megnyilvánulásaként értékelhető Flórián Imre névmagyarosító gesztusa, az addigi, a veleszületett, készen kapott helyett egy másik akarása, ezzel együtt pedig az identitás konstrukció mivoltának bizonyítéka. Az elrejtés aktusát is fölfedezhetjük; itt vezethető be a gender studies területéről ismert „closet" fogalma, amely ugyanakkor nemcsak a nemiséggel vagy a homoszexualitással való összefüggésben képzelhető el, hanem bármilyen egyéb kontextusban, amikor valamit leplezni, rejtegetni akarunk. Az alapvető különbség a metafora két értelmezése között az, hogy míg a gender szakirodalma olyan térként kezeli a „closet"-et, amelyből legjobb volna kitörni, és amelyet a tolerancia győzelmével lehet csak megsemmisíteni,

Létezhet-e többszörös nemzeti identitás?

[13] Nora: I. m. 19.

addig a névváltoztatás esetében éppen ennek ellenkezőjéről van szó. Flórián nem kényszerre történő, hanem tudatos változtatása ugyanis éppoly fölszabadító lehet, mint a másság kinyilvánítása.

„A frizurákat ékesítő hajdíszek és virágok színpompája nemzetiszínpompa, a dekoltázsokban a bimbók feslése csupa kokárda-szirombontogatás, de még a combot-fölvillantóan libbenő szoknyák is akárha szélfútta lobogók hármas hullámait vetnék, mert ma éjjel minden mámoros üzekedés egy-egy anyanemzettest öle-közepibe röpít. Ámde ha hongyarapításunk talpasai közül olyan hódítót veszünk, ki a testnek a testre szabott hódolatából mégse ragadhatja meg a maga kézzelfogható porcióját, hát annak baszdühe is mindigre magyar düh marad."[14] Az idézet még az előzőhöz is kapcsolódva, de már a harmadik test – idegenség-értelmezéshez vezet minket, amelyben a vonzalom, a szexualitás jelenik meg, ahogyan Weiner Janka teste is egyfajta elérhető-elérhetetlen, fizikai értelemben birtokolható, ám mindig valamelyest idegenként feltűnő test. A test, amiért mindenki verseng, ami olyan központi elem lesz, melynek bűvköréből senki sem képes kivonni magát, még a legélesebb viták tüzében is érte folyik a küzdelem: „S minthogy Weiner észreveszi közben, hogy noha vitafelei az imént ismerkedtek csak össze, de máris az ő Janka húgának kegyeiért rivalizálnak, most mindkettejüknek odavág: Ugyan miért hiszi László, hogy csak a svábok lehetnek megfertőzve a fasiszta észjárással, a többségi tömegek viszont nem?, Imre pedig mivégre táplálja népünk nárcisztikus megalomániáját?, és szabad-e hamis történelmi legendákkal bizonygatni magasabbrendűségünket a szomszédokkal szemben? Ám aztán ugyanazon lendülettel vonja magához mindkettejüket, tekintsenek inkább egy közös gond mélyére, úgymond, s lehalkítva hangját bizalmasan avatja be őket, szerinte miért vagyunk akkora veszélyben, hogy erről világosan kell beszélni, mert muszáj cselekedni. Flórián egyet is ért, be is akarja hozni Dohányossal szembeni hátrányát – tudja, hogy Janka szemében eltökéltebb ellenállóvá kell lennie, mint ez a jövevény –, s lelkesültségében el is érzékenyül…"[15] E hosszabban idézett szövegrészlet szépen példázza okok és következmények kusza hálózatát, amelyben egyszerre szólítanak cselekvésre az elvek és érzelmek még akkor is, ha utóbbiak éppen elveinkkel állnak éles ellentétben. Hiszen ehhez a nőhöz vonzódik az állandóan önértékelése miatt vergődő Flamm Johannka is, aki a második zsidótörvényt Teleki egyik legremekebb lépésének tartja, s aki leplezetlenül hangoztatja nyilaskeresztes nézeteit éppen ebben a társaságban, melynek több tagja is zsidó származású. Szinte szállóigévé vált Gáborné Kulcsár Emma és Weiner Janka „Kikről beszél ez? Rólunk, édesem…" rövid dialógusa, amely éppen a kisebbik Flamm fiú szónoklatát követi. Az idegen és a saját paradoxonát illetően itt jutunk el a következő állomásra, amelyben szöveg és szöveg kerülnek egymással szembe: a szerző saját szövege és a hozott dokumentumok[16] szövegtere. A recepciót sokáig megosztotta e megoldás, sokan sokféleképpen értelmezték, ám voltak olyanok is, akik Závada tollának gyengeségét vélték fölfedezni benne, amely megtöri a regény esztétikai ívét. Nem erről van szó: a szándékosan a szereplők szájába adott propagandaszövegek ugyanolyan idegenné válnak, amilyen idegenek az azokat szónokló figurák egymás számára. Ennek ellenére mégis együtt, egymás társaságában szórakoznak és vitatkoznak át egy teljes éjszakát, megidézve a múltat, előrevetítve a jövőt. Az egymással szembeni idegenség következtében nem veszik észre egymás társaságában

„Kikről beszél ez? Rólunk, édesem…"

[14] Závada Pál: *Idegen testünk*. Budapest, Magvető Kiadó, 2008, 16.

[15] Závada: *I. m.* 236.

[16] Ezek közül a legélesebb vitát Móricz Zsigmond 1919-es naplórészlete keltette, amit a befogadás folyamatában egészen szélsőséges módon többen Závada antiszemita Móricz-képeként véltek értelmezni. Szépen ad választ minden ilyen típusú következtetésre Borbás Barnabás a *Kommentár* lapjain: „A magyar irodalomban halhatatlanná lett Móricz Zsigmond (néhány mondat kivételével amúgy teljesen átírt) gondolatait Závada Pál a szerencsétlen, infantilis, feminin Flamm Johannkával mondatja ki. Értjük: az író a megőrizve megszüntető ars poetica által tisztítja meg Móriczot az antiszemitizmus terhétől." Borbás Barnabás: Idegenségünk anatómiája. Závada Pál: Idegen testünk. = *Kommentár*, 2009/3, 15.

a rájuk leselkedő veszélyt, ahogyan senki nem vesz tudomást Johannka nézeteiről sem, amelyek egy egyre növekvő közösség tagjaihoz köthetők. Kényelmesebb azt a megoldást választani, amit maga Závada nevez a cselekvésre való restségnek, vagy – a keresztény terminológiában – a jóra való restségnek.[17] A kollektív bűnösség egyik ismérve lenne ez, ezzel magyarázhatjuk az újra és újra felbukkanó T/1. személyű narrátort, amelyik a következőket is mondja?:

> Elég az hozzá, hogy a faluba való bevonulás előestéjén az egyik csapatszekér, amelyik rosszul tárolt kézigránátot szállít, a rázkódás következtében fölrobban. Futótűzként terjesztjük el a rémhírt: vasgárdisták robbantották fel. Nem csoda, hogy feszült hangulatban érkezik be élbiztosításunk Ördögkútra, az utcákon senki, a község román lakossága a házakba húzódva, semmi fogadás, a házakon fehér zászló. A falu román papja nyilván tiszteletadást akar mégis produkálni, hát harangozni kezdenek. Vesztükre – mert hát mi más volna ez, mint jeladás az elbújt vasgárdistáknak, ahogy előre megmondtuk. Utasításunkra egy altiszt odafut a toronyhoz, és torkaszakadtából kiabálja föl, hogy hagyják abba, de a harangozó nem hallja, nyilván magyarul se tud – csak húzza a kötelet. Emberünk erre többször is fellő a toronyba, mi ezt meghalljuk, és kiabálni kezdünk: Lőnek a románok! A géppuskák is tüzet nyitnak (…). Lövéseink azonban az L alakú falu végén csoportosuló saját csapataink közé is becsapódnak, ők pedig visszalőnek miránk – azaz mi pedig miránk –, mire mi aknavetőkkel lőjük szét a házakat, elég sokan bennégnek, a falucska megsemmisül, összesen vagy nyolcvan halott marad. Vagyis nyolcvanan maradunk ott holtak.[18]

Ezek is az erdélyi bevonulás eseményei, saját idegenné vált testrészünk visszacsatolásakor irtjuk azt, ami ismételten idegenné válik az addig otthonosban. Az önmagunktól való idegenség, a kényelmes figyelmetlenség, nemtörődömség állapota pedig további torz tragédiákat szül: sajátjaink lemészárlását. Nézzük a kollektív bűnösség egy másik példáját: „…Gáborné Kulcsár Emma odalép, hogy egy férfiba belakarolva próbáljon kijutni – ám szemfülességünket nincs szerencséje kijátszani, s tettével egyben megfosztja magát minden további esélyétől, azon nyomban főbe kell, hogy lőjük ugyanis."[19] Fölmerül azonban rögtön a kérdés: nevezhető-e egy kollektíva minden tagja bűnösnek, vagy kizárólag azok, akik a hatalmat tartják a kezükben? A dolgozat bevezető része, s minden későbbi motívum is azt a választ súgja, hogy nem, lehetetlen lenne ily módon ítéletet mondani. Talán a legfontosabb kérdés az lehet – amely nemcsak e korszakkal, nemcsak Trianonnal, a nemzeti szocializmussal, az azt felváltó kommunizmussal kapcsolatosan merül fel, hanem az időben előre haladva a rendszerváltással kapcsolatban is –, hogy „miként képes a társadalom reális helyzetértékelésen alapuló, értelmes válaszokat találni fontos helyzetekben olyan jelenségekre, amelyek gyökeresen változtatják meg e társadalom addig megszokott életfeltételeit…"[20] A narrációban azonban nemcsak a T/1. személyű, bizonyos tekintetben omnipotens elbeszélő ékelődik be furcsán és idegenül a szövegbe, ugyanezt a hatást érik el az állandó nézőpontváltások akár egy mondaton belül is. Ettől a ponttól kezdve viszont már nehéz lenne

> „legyen szó bármiről, akár nemzettestről, akár asszonytestről."

[17] http://www.origo.hu/programajanlo/20080605-zavada-pal-interju-megjelent-az-idegen-testunk-zsidokerdes-antiszemitizmus.html?pIdx=1 (2011. február 20-i letöltés)

[18] Závada: *I. m.* 175.

[19] Závada: *I. m.* 295.

[20] Nagy Boglárka – Kerpel-Fronius Gábor: „Kikről beszél ez? Rólunk, édesem…" = *Jelenkor*, 2009/5. h

kideríteni, mi az alap, amelyre ráépülnek a szólamok. Leginkább valamiféle palimpszesztushoz hasonlít a létrejövő szövegfolyam, amelynek elemei egymással folytatnak párbeszédet, kiegészítik, pontosítják egymást. A szerző a narrációs eljárás technikai részét így magyarázza: „…a főszereplők elkezdenek belülről beszélni; mi pedig bevonulunk a beszélő fejébe, és az ő szemével nézünk ki, mint egy kamera. És ez meg is fordulhat, a kamera kimászik, és átmegy a másik oldalra, és most onnan beszél valaki megint egyes számban."[21] Az egyes szereplők folyamatos feltűnésével, ahogyan megérkeznek Janka lakására, teljessé válik a fénykép, amely valóban a megállított időhöz hasonlít, ahonnan a múlt és a jövő eseményei feltárulnak. A narráció is így válik teljessé, amelybe minden alkalommal belép egy új hang egy-egy ideológia közvetítésének céljával, „legyen szó bármiről, akár nemzettestről, akár asszonytestről."[22] Az „össznépi narráció" folyamatos nézőpontváltásai mindig mást állítanak a képzeletbeli kamera mögé, a „kollektív mi" közvetettsége pedig olyan élményt és tapasztalatot tár elénk, melyet már mi, a befogadók is csak duplán közvetett módon ismerhetünk meg: egy többszörös, lépcsőzetes indirekt módozatot, utólagos emlékezetet, mely poszttraumatizáltságot eredményez. A kollektív mi azonban a kollektív bűnösségen túllépve némi eltéréssel a tettes traumájához vezet: nem arról van azonban szó, hogy a tettesek az áldozatokra jellemző traumatikus tüneteket mutatnak. Bernhard Giesen ezt a „bystander" pozícióval magyarázza, amely szerint a nézők tettes traumája határozza meg ezt a típusú traumát, nem pedig a rémtettek valódi végrehajtóié, ugyanúgy, ahogyan meglátásom szerint az ismeretlen T/1. személyű elbeszélő(k)ben is megjelenik. A nézők traumája és bűntudata nem múlik el, az áldozatok traumájához hasonlóan átöröklődik, generációkon keresztül érezteti hatását. A rémtettek valódi végrehajtóival kapcsolatosan Giesen arra hívja fel a figyelmet, hogy hallgatásuk nem az áldozatok hallgatásához, beszédre való képtelenségéhez hasonlítható: akik az áldozatokat közvetlenül azokká tették, csak annyit akarnak, hogy hallgatásukkal eltussolják, leplezzék a valamikori bűnt, csak így kerülhetik el a felelősségre vonást. „A tettes és a hős abban párhuzamosak, hogy mindketten uralják a külső világot, a tettes azonban a saját szubjektivitását is megkárosítja (felismeri relatív, nem abszolút voltát), mert azzal, hogy más szubjektumból objektumokat csinál, közvetve rákérdez a saját szubjektumára is."[23]

> A rémtettek valódi végrehajtóival kapcsolatosan Giesen arra hívja fel a figyelmet, hogy hallgatásuk nem az áldozatok hallgatásához, beszédre való képtelenségéhez hasonlítható.

[*Kitekintés: A* Magyar Ünnep *színházi feldolgozásában már említettük, hogy a legtöbb esetben a Kar tölti be az omnipotens narrátor szerepét, ugyanakkor Závada eredeti szövegétől eltérve Gábor Palcsi is gyakran „szájába veszi" az események fonalát. A kamera-értelmezést azonban kiválóan használja fel az Alföldi Róbert rendezte darab, hiszen a mű végén – a regényben kevésbé hangsúlyos – Urbán Vince, a kisemmizett rokon veszi kézbe a legfőbb intézkedéseket, így Flamm Johannka kivégzését, a Magyar Testvéri Közösség ügyének felgöngyölítését, bosszúálló hadjárata elégtételt jelenthet számára. Az előadás végén egyfajta pszeudo-dokumentumszínház jön létre, amelyben Vince mint narrátor, mint felelős, hatalommal rendelkező döntéshozó és mint riporter jelenik meg kameramannal a háta mögött.*

A megfigyelés, a mindenről tudni akarás ezen a ponton válik a legteljesebbé: e megfigyelés – Foucault-val élve felügyelet – önkényes, az erőszak és hatalom terminusaiban gondolható el. A szubjektum ennek következtében nem őrizheti meg szuvereneitását. A hatalom nem akarja közelebb

[21] http://www.origo.hu/programajanlo/20080605-zavada-pal-interju-megjelent-az-idegen-testunk-zsidokerdes-antiszemitizmus.html?pIdx=2 (2010. február 20-i letöltés)

[22] Bazsányi Sándor: Csülkös bableves Závada módra. = UŐ: *„Fehéret, feketét, tarkát…"* Pozsony, Kalligram, 2009, 326.

[23] Bernhard Giesen: Das Tätertrauma des Deutschen: Eine Einleitung. = *Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft GmbH, 2004, 11–53.

hozni a tárgyat, nem akar azonosulni vele: a megfigyelés tehát azért irányul a megismerésre, mert a hatalom gyakorlásának technikája. A hatalomnak alávetett szubjektum – akár Foucault panoptikumában – a felügyelet folyamatos tudatában cselekszik, tehát minden esetben úgy viselkedik, mintha figyelnék, így interiorizálva a hatalom működését, mintegy engedelmes testeket hozva létre. Foucault a Felügyelet és büntetés*ben ezt két lépésben írja le: „Először is az ellenőrzés mértéke: már nem tömegében, nagyban, szétválaszthatatlan egységként kezelik a testet, hanem részleteiben dolgozzák meg… (…) A test ezután az ellenőrzés tárgya: nem, vagy már nem a viselkedés jelentést sugárzó elemeit vagy a test nyelvét, hanem a mozgások ökonómiáját, hatékonyságát, belső szervezettségét ellenőrzik; az egyetlen igazán fontos szertartás a gyakorlás szertartása."[24] A panoptikus berendezkedés tulajdonképpen a tömlöc elvét fordítja meg: a bezárás, sötétség, elrejtés hármasából csak az első tulajdonságot tartja meg, a másik kettőt pedig láthatóságra cseréli.[25]*

Fontos továbbá, hogy a Színműtár*-sorozatban kiadott dráma függelékében egy e korszakot érintő kronológiai áttekintés található, amely több okból is a mű paratextusává válik: egyrészt, ha a befogadást segítő gesztussal létrejött időrendi táblázat, akkor mindenképp a mű elolvasása előtt van rá szükség, másrészt pedig erősen eltolja a darab értelmezését abba az irányba, mely szerint a történeti hitel mentén létrejövő befogadás csak ezzel együtt teljesedhet ki. Ez a szándék azonban megkérdőjelezi a mű önmagában való megállását, függővé teszi a történeti összefoglalótól vagy direkt módon a regénytől, melyben a cselekmény szálai értelemszerűen több információval dolgoznak és alaposabban kifejtettek.*]

Mintha narrációk összességéről beszélhetnénk, amelyben nem az a lényeg, hogy pontosan szétszálazhatók-e a megszólalások, hanem, hogy ezek olykor ugyanolyan idegenül illeszkednek egymás mellé, ahogyan a megszólalók, a regény és a dráma szereplői is. Nemcsak egymáshoz, hanem saját sorsukhoz is, mert „van abban valamiféle – tényleg döbbenetes – groteszk vonás, ahogy a holokauszt potenciális áldozatai képtelenek értelmezni és átlátni helyzetük valódi súlyosságát, miközben – ehhez képest legalábbis – pitiáner anyagi gondjaikkal és házaséletük zavaraival vannak elfoglalva. A túlbonyolított és borgőzös szónoklatok regénybeli közvetítettsége pedig talán éppen azt a hatást váltja ki, amiért is belekerültek a szövegtörzsbe: elhatárolódunk és idegenkedünk e tartalmaktól."[26] Idegenkedünk ezektől az eszméktől, ám mégsem vesszük észre bennük az életveszélyt, s a megoldás nem lehet az, hogy kivonjuk magunkat, és úgy teszünk, mintha nem is léteznének. S ami a levelezés során történik Gábor Dezsővel és Emmával, nem más, mint az állandó, örök törekvés arra, hogy az élet ugyanonnan folytatódjon, ahol abbamaradt. A későbbi trauma már itt előrevetíti annak legalapvetőbb jellemzőjét: kitörölhetetlen, a puskalövéshez hasonlóan örökre megmarad, nemzedékeken keresztül él, archiválja a valamikori bűnt és szenvedést. Nem véletlen ugyanis, hogy a gumifogalomként számon tartott kifejezést oly gyakran írják le a puskalövés-metaforával: a traumatikus élmény kitörölhetetlen, meghatározza létünket, identitásunkat, a közös élet – bármennyire is szeretnénk – nem folytatható többé ugyanonnan. Ez jellemzi Gábor Dezső családját is, a béke és harmónia látszatához az utolsó pillanatig ragaszkodnak, Emma halála azonban mindennek véget vet. A már fentebb is említett eset, Emma menekülési próbálkozása egy férfiba karolva, nemcsak a férj, hanem Janka személyes traumája is: „Gáborné Emma *ének* A férfi egyébként, aki nem fog tudni kivezetni a karján, jó ismerősünk és szállítónk – Blauról, a kesztyűsről van szó, ő nem tehet róla. Weiner Janka *ének* Előre meg is beszélik, mit tegyenek, de rosszul, nagyon rosszul teszik. Blau rögtön a boltba fog sietni a hírrel, és véletlenül engem talál majd ott. Sokáig nem merek ajtót nyitni a dörömbölésére. Aztán majdnem egy egész évre meg fogok némulni."[27]

Janka beszédképtelensége a feldolgozásra való képtelenséggel egyenlő. Amíg ez meg nem történik, lehetetlen a traumát beépíteni az életbe, együtt élni vele.[28] Emma és Janka megszólalásai a fentebb megkérdőjelezett kollektív bűnösség lehetőségét még erősebben ássák alá: ahogyan a regényben, úgy a drámában is gyakori, hogy a közeli hozzátartozók, rokonok, barátok beszélnek egyes szituációkról, sokkal inkább erősítve az egymás melletti idegenség felfogását. Hiszen legalább oly mértékben felelőssé tehető, bűnként kezelhető ez az attitűd a bekövetkezett tragédiákat illetően, mint a politikai döntések, a társadalmi megtévesztettség vagy a kirekesztés mentén létrejövő eszmerendszer.

A trauma-emlékezés kérdéskörén belül tökéletesen érzékelhetjük azt, hogy az erről való gondolkodás csakis egy széles kontinuum mentén képzelhető el. Ahogyan a kommunikatív és kulturális emlékezet összemosódása figyelhető meg több esetben, úgy egyéni és kollektív trauma, valamint biografikus és megalapozó emlékezés is ebbe a kategóriába tartoznak. A múlt szilárd pontjaira vonatkozó emlékezés, amely Jan Assmann megfogalmazásában már „az intézményesített mnemotechnika ügye",[29] olyanná válik, amelyen egyszerre osztozunk kortársainkkal is. A kollektivizálódott traumák mindig egyéni traumák összességei, ennek következtében nem lehet különbséget tenni egyértelműen a kettő között. Továbbá elmondható az emlékek eme halmazáról, hogy társas interakciókban léteznek, annak köszönhetik fennmaradásukat, de ezzel párhuzamosan mégis tárgyiasított alakzatokkal működnek. Állításom nem az, hogy évszámok, diktatúrák és korszakok összemoshatóak lennének, a róluk alkotott tapasztalat vonalai azonban közössé olvadnak a hasonló mechanizmusokon alapuló politikai rendszerek tükrében. Az *Idegen testünk* és a *Magyar ünnep* történései egyéni sors és politikai események, test és törvény, törvény és identitás kapcsolatai mentén körvonalazódnak. A szubjektum sorsát ábrázolja a politikai és hatalmi technikák, törvényi változások hálójában, elnyomó rendszerek mindennapjaiban, a szövegvilágban az identitás nyelvi tapasztalatként realizálódik. A trauma a tárgyalt szövegekben különös egzisztenciális tapasztalattá válik, mindig megismerhetetlen és hozzáférhetetlen marad és óriási, szinte összemberi mértékben jelentkezik.

> A kollektivizálódott traumák mindig egyéni traumák összességei.

[24] Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*. Ford. FÁZSY Anikó és CSŰRÖS Klára. Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 187.

[25] A dolgozat elején említett kórokozók, baktériumok vagy bacilusok ellen háborút kell indítani, amely a hasznos és fegyelmezett test létrehozásával lehetséges. Foucault a modern korszakot a felügyelet új rendszerének, a panoptikus berendezkedés fölfedezésével datálja. Jeremy Bentham (aki a panoptikum ötletével először 1786-87-ben találkozott) célja sem volt más, mint hogy egy épületben minél több személyt lehessen fogva tartani úgy, hogy az épület elrendezése lehetővé tegye a folyamatos felügyeletet a lehető legkevesebb szabály és előírás betartásával. Foucault ebből kiinduló rendszere viszont nemcsak az elnyomó hatalom működésében mutatja meg hajszálpontosan ugyanezt, hanem azokban is, melyekben látszólag szabadsággal bírunk. (L. J. Hume: Bentham's Panopticon: An Administrative History. = *Jeremy Bentham. Critical Assessments IV.* Edited by Bhikhu PAREKH, London – New York, Routledge, 1993, 189–223.)

[26] Gábor Dezső és felesége, Emma levelezése kapcsán. Bence Erika: Ironikus visszarendeződések. = *Híd*, 2008/12.

[27] Závada Pál: *Magyar ünnep*. 88.

[28] Érdekességként említem e témában Dori Laub és Shoshana Felman *Testimony* című könyvét, ami olyan tanúságtételeket tartalmaz, melyeket a valamikori meghurcoltak hozzátartozói tesznek. Gyakori volt, hogy a trauma csak a könyv elkészülte alatt került felszínre a beszélőknél. Felman jogos aggodalma, hogy mi történik akkor, ha nem dolgozzuk fel ezeket az érzelmeket, és átörökítjük gyerekeinkre, unokáinkra, a minket követő nemzedékre, s így nemcsak elveszett nemzedékről, hanem elveszett nemzedékekről beszélhetünk majd. (Shoshana Felman, Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*. Psychoanalysis and History, New York, 1992.

[29] Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Ford. HIDAS Zoltán. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999, 53.

Borsik Miklós Deleuze, Guattari, Samsa

Az átváltozás *poliszemitásának újragondolhatósága*

Györffy Miklós Kafka-esszéi egyikében, melynek – optimalizált rajongással? – *A követhetetlen norma (Közelítés Kafkához)* címet adta, párhuzamot von *Az átváltozás* és *A per* között. Úgy látja, nem nehéz fölfedezni a rokonságot: „Josef K. letartóztatása nyilvánvalóan hasonló értelmű, mint az *Az átváltozás*ban Gregor Samsa reggeli átváltozása féreggé”.[1] De ha ez így van, és a sokat elemzett fordulat Samsa számára a „kiút” lehetőségét jelenti, ahogy Gilles Deleuze és Félix Guattari állítja,[2] akkor Josef K. büntetése sem feltétlenül büntetés. Valóban nem zárható ki, hogy Josef K. számára kecsegtető, hogy letartóztatták, ami esetleg abban segíti, hogy jobban rálásson saját létének abszurditására. Annyi azonban biztos, hogy mind a két főszereplő átváltozása hathatós kimozdítás, kizökkentés (Samsáé – a fizikai – hathatósabb volna?), de honnan mozgunk és hová? Hogyan? Az alábbi válaszkísérletek többsége *Az átváltozás*hoz kapcsolódik majd – a regény és a novella összehasonlítására itt nem nyílik tér –, valamint a francia szerzőpáros novellaértelmezéséhez, bár néhányszor eltávolodom ezektől, miközben Kafkától, remélhetőleg, nem.

> „Josef K. letartóztatása nyilvánvalóan hasonló értelmű, mint az *Az átváltozás*ban Gregor Samsa reggeli átváltozása féreggé.” (Győrffy Miklós)

Kezdjük az apánál, de csak azért, mert az először 1975-ben megjelenő Deleuze–Guattari-monográfiában olyan – változtatásokkal többször megismételt – állítás vonatkozik rá, amely, megkockáztatható, a *szép* jelzőt is kiérdemli: „A kérdés az apa kapcsán nem az, hogyan váljunk tőle függetlenné (ödipális kérdés), sokkal inkább az, hogyan leljünk utat ott, ahol ő nem talált.”[3] A gond tehát nem az apával van. Illetve az apával *is* gond van, ha egyszer gond van a családi-társadalmi-bürokratikus gépezettel, amelynek az apa része, amelyben valamiképp mindenki „vágyból gyúrt bíró”[4] a másik számára (bár közvetetten maga *Az átváltozás* is nagyban köszönhető e gépnek, amelyet ha pejorálunk, mindezt nem célszerű elfelejteni). Az almát tehát, mely Gregor hátába belefúródik, valójában nem az apa dobja, hanem a gép. Deleuze és Guattari (a továbbiakban: DG) a *Levél apámhoz* című Kafka-szövegről szólván „[ö]dipálódó univerzumot” említ, mert ott az apa „aránytalan fényképét” ki kellett vetíteni „a világ földrajzi, történelmi és politikai *térképére*”,[5] „az abszurdig, a nevetségesig kellett nagyítani”, hogy így lehessen „[d]eterritorializálni Ödipuszt a világban, nem pedig reterritorializálódni Ödipuszon és a családban”.[6] A levél tehát így szünteti és őrzi meg egyszerre az apa jelentőségét. Ugyanakkor nem hagyhatjuk magára a legutóbbi idézet két, gördülékenyen csak egy kevés gyakorlással kiejthető főnévi igenevét, hiszen DG munkájában kulcsfogalompárt alkotnak.

Ami elsőként adott, az a territórium, abban a család, a családban pedig a rovarként ébredő Gregor, akinek az átváltozása csak konfrontálódni enged a territóriummal. A kérdés, hogy Gregor megreked-e ennek a konfrontációnak a bizonytalanságában. Lehetséges-e, hogy rovarsága ne csak ideiglenesen tűnjön fel számára kiútként? Vannak erők, amelyek reterritorializálnak, visszahúzzák, de ugyanígy vannak olyanok is, amelyek támogatják, hogy kibontakozzon az, ami önmaga számára is új és más. DG szerint – némi egyszerűsítéssel – Gregornak nem annyira az jelenti a bukását, hogy átváltozott, hanem inkább az, hogy nem is változott át egészen. Hogy nem tudta végigvinni, mert elakadt a deterritorializációval, ellenben az *állattá-leendések* már csak ilyenek, hogy ismét egy központi fogalomhoz érkezzünk. A leendésből, magyarán a *kiútból kiutat nem találó* lényt nem jellemzi a létforma higiéniája, állat voltát ember volta mocskolja, és fordítva. Azt is mondhatnánk erről a lényről, hogy billeg, mert két létforma közötti ide-odamozgásról van szó, amivel összefüggésben érdemes figyelni a hang, a test uralhatóságának különböző fokozataira a novellában (melyekkel DG explicite nem foglalkozik, mégis érdemes pár idevágó példát áttekinteni). Gregor emberi szavakat hallatott, amikor az értetlen cégvezetővel és a riadt családtagokkal igyekezett kommunikálni, de amikor először megszólalt, hangjába „mintegy alulról valami visszafojthatatlan, fájdalmas csipogás vegyült bele”,[7] később pedig az egzaltált monológjához egyértelműsítő kommentárt fűz a cégvezető: „Állathang volt”.[8] Jóllehet nem sejtették ekkor, hogy az állatiként azonosított hang a célszemélyé, akinek a lábacskái „szakadatlanul összevissza kalimpáltak, és Gregor ráadásul irányítani sem tudta őket. Ha be akarta hajlítani az egyiket, az volt az első, amelyik kiegyenesedett, és ha végre sikerült ezzel a lábával végrehajtania azt, amit akart, közben az összes többi felfokozott, fájdalmas izgalommal izgett-mozgott, mintha szabadjára engedték volna őket”.[9] De mi, vagy ki is tartja fogva a lábakat? Az emberiből nem sétálhat ki az állati? Az emberit mint a terhét nem hagyná magára? Tudjuk, hogy ez a helyzet is megváltozik, Gregor parancsainak engedelmeskednek a lábai. Gregor valamennyire megszokja új testét, amelyhez a hangja is hamar „alkalmazkodik”. Mégsem szűnik meg a főhős emberi tudattal figyelni, magát a családi viszonyrendszerben megtartani, a szövegben végig kapaszkodik is abba, amitől távolodik. A családtagok is ingadoznak a lény interpretálásakor, Gregor húga például győzködi magát, hogy az, aki most már a család számára enyhén szólva is terhes, megegyezik azzal, akire úgy néztek, mint a család fő támaszára. A lény halála következtében végül – vehetjük így is – megkönnyebbül a család, annak ellenére, hogy még ekkor sem lehetnek biztosak abban, hogy nem az ő fiukat veszítették el. Fontos, hogy a gyász minősége-intenzitása a lény interpretációjának függvénye, hiszen a helyzet akként is megérthető, hogy Gregor eltűnt, amikor a rovar helyette termett a szobában, így *csak egy rovar* halt meg Gregor helyén;[10] de úgy is, hogy *Gregor az, aki*

> Az emberiből nem sétálhat ki az állati?

[1] GYŐRFFY Miklós: A követhetetlen norma (Közelítés Kafkához). Alföld, 2008/2. oldalszám
[2] Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI: *KAFKA. A kisebbségi irodalomért.* Ford. KARÁCSONYI Judit. Qadmon, 2009. (Első kiadás: 1975.) A továbbiakban: DG.
[3] DG: 21.
[4] *I. m.* 102.
[5] *I. m.* 21.
[6] *I. m.* 22.
[7] Franz KAFKA: *Az átváltozás*. Ford. GYÖRFFY Miklós. = KAFKA: *Elbeszélések*. Európa, Budapest, 2009, 112.
[8] *I. m.* 122.
[9] *I. m.* 114.
[10] Végső soron a novella nem beszél az átváltozás látványosabb szakaszáról, vagyis az emberi test rovartestté roncsolódásáról-épüléséről. Ezt a horror visszavonásaként, az életmű egészét tekintve Kafkához illő tartózkodásként is értelmezhetjük, de korántsem mellékes, hogy ezen ellipszisnek köszönhetően nem biztos, hogy az ébredő rovar és a korábbi ember *anyaga* között létezik azonosság. Nem állítható, hogy semmiképp nem maradhatott házon kívül (szó szerint) a régi, a csak-ember-Gregor.

rovarként elpusztult. Csakhogy az eltűnés halál valahol, egyfajta gyászt szintén vonhat maga után. Pár szót erről a problémáról is érdemes szólni.

Amiképp nem dönthető el, hogy a novella egésze inkább azt hangsúlyozza-e, hogy az áldozathozatal, a megválás Gregortól, valamint a szükséges felejtés új, *biztató* perspektívákat nyithat meg, vagy azt, hogy a nagyobb horderejű felszabadulások (a fiatal, egészséges, a család közös terhétől megszabadult lánytestvér érvényesülése előtt elvben szabad az út) nem nélkülözhetik a *kíméletlenséget*, úgy hányódik a lény az állati és az emberi mivolta között, illetve úgy képtelen kétes létformáját előnyösként vagy hátrányosként stabilizálni. A lény vergődése ekképp színre visz egy ahhoz hasonló be nem végezhető mozgást, amilyenre a novellaértelmezés is kényszerül. Tovább folytatva az analógiát: a jelentésbeli instabilitást itt csak annak a „halála" számolhatja fel, ami instabilitással bír, vagyis felszámoljuk az instabilitást például akkor, ha elfordulunk a szövegtől, ami a halálunk nélkül is végbe mehet. Gregor kétszer hal meg, amennyiben az eredeti Gregor elveszte, bogártestbe tűnése is halál bizonyos értelemben, később pedig az átváltozott Gregor pusztul el ténylegesen. A kivonulás-kivonódás Kafkához illő bonyolultsággal bír. Fölvetődik, hogy Gregor megrekedése a poliszémiában, az emberire rázárt kitinben, vagyis Gregor első halála, biológiai ambiguitásának realizálódása hasonlítható az értelmezés halálához, már ha az olvasás során az egyértelműség veszte halálnak is vehető. Az értelmezés második halála volna az először adódó halott-létből való kilépés, amikor a szöveggel együtt hagyjuk magára annak poliszemitását. Kérdés, hogy a szövegtől való eltávolodásunkat, vagyis az olvasáshalált *okvetlenül* a poliszémia gyötrelme motiválja-e (ahogy a lény voltaképp az őrlődésbe-ingadozásba halt bele). Nem hiszem, hogy így volna. Továbbá a szövegértelmezés során az egyértelműség megszűnte sem minden szempontból negatív tény, és meg is maradhat ilyenkor az egyértelműség abban a tekintetben, hogy a *többértelműség egyértelműen azonosíthatónak*, illetve azonosítottnak bizonyulhat. Amikor tehát az olvasó fölismeri, hogy búcsúznia kell a stabil jelentésadástól, ez gyarapíthatja is az olvasatot, nem csupán a gyászt hagyja ránk (vö. ezt azzal az interpretációval, mely szerint Gregor a saját testében valója – korábban számára nem vagy nem annyira tudatosult – kettősségének fizikai deklarációját pillanthatja meg, tehát az önértése *támogatást* nyer). Hovatovább az instabilitás azonosítása – ha nem is mindig közvetlenül – örömhöz juttathatja a befogadást,[11] amennyiben a mű összetett minőségének felfedezése növelheti a műélvezetet. A novella ennek megfelelően tehát utakat nyithat az értelmezésnek és Gregor átváltozásának az allegorizáló megfeleltetéseihez is.

A (második) pusztuláshoz vezető útvonal analízise – az eddigiekből látható – nem hajtható végre egyszerűen, és az életmű egészére nézvést általánosítva az is elmondható, hogy az állattá-leendésnél kafkaibb találmány szinte elképzelhetetlen, ha arra gondolunk, milyen hangsúlyos az életműben az elérhetetlen cél, a végeláthatatlan kerülgetés-közelítés motívuma. *A császár üzenete* mindig új falba ütközik, ha túljutottak vele az egyiken,[12] vagy ott van, aki nem érti, fiatal korában miért nem félt attól, amikor *A szomszéd falu* irányába tartott, „hogy – eltekintve a szerencsétlen [sic![13]] véletlenektől – még a megszokottan, szerencsésen eltelő élet hossza sem lesz elegendő egy ilyen lovaglásra".[14] De hát nemhogy lovagolni, fölkelni az ágyból, az is milyen nehéz lehet, micsoda közhely ez, és micsoda paródiát ír belőle Kafka *Az átváltozás* elejére, hol a domború felület, a megfordult bogárhát fizikailag is majdhogynem lehetetlenné teszi az ébredést. (Ébredést írok, hiszen az nem mindig azonos önmagával. Ahhoz, hogy ébredj, ébredni nem mindig elég abban az értelemben, hogy *közvetíteni* kell, és ezt nem egy szituációban csak úgy tehetjük meg, ha fizikailag távolodunk az ágytól.) Számos dolognak egy időben szükséges teljesülni ahhoz, hogy egyetlen legördülés, bejutás stb. eredményes legyen. Tekintve azt a találó részletet, amelyet mindjárt idézek Arthur Stanley Eddingtontól, indokoltnak tűnik a benjamini fricska, mellyel az esztéta a Kafka-recepció leginkább érvényes szöveghelyeként egy olyan természettudóstól származó passzust jelöl meg, aki „nem is tudott arról", hogy Kafkáról beszél. Ezt citálja tehát Walter Benjamin *A fizika világképe*ből: „Az ajtó küszöbén állok, és arra készülök, hogy belépjek a szobába. Bonyolult vállalkozás. Először is meg kell küzdenem az atmoszférával, amely 1 kilogramm erejű nyomást gyakorol testem minden négyzetcentiméterére. Továbbá próbáljak meg landolni egy deszkán, mely 30 km/sec. sebességgel röpül a Nap körül; csak egy másodperc töredéke késedelem, és a deszka máris mérföldekre lesz tőlem. És ezt a bravúrt úgy kell végrehajtanom, hogy közben egy golyóformájú planétán függök, fejjel kifelé, bele a térbe, és az éter szele, Isten tudja, micsoda sebességgel süvít át testem minden pórusán. A deszkának nincs is szilárd szubsztanciája. Erre rálépni annyi, mint egy gomolygó légyrajra lépni. Nem fogok átzuhanni?"[15]

Gregor igencsak nehezen zuhan át, nem a deszkán, nem is legyeken, hanem a túloldalra csupán, egyszóval fölkel. A cégvezető meg is jegyzi: „Valami leesett odabenn."[16] Valami. Érdekes a megnevezések játéka, ha azon kérdés felől nézünk rá, hogy Gregor mennyiben tekinthető személynek. Halála után például a családi alkalmazott jelzi a „gyászolóknak", hogy „azt az izét"[17] már eltüntette, aggodalomra semmi ok. Átfordul tehát, még egy szót sem szóltam azonban a szobáról, melyben ez végre sikerül neki. A falon egy szőrmeboás nő képe, és ez a tény fontos szerepet játszik Deleuze-ék olvasatában, melyhez épp ezért érdemes jelen pillanatban visszatérni.

DG szerint a portré és a hang a vágy két formájának felel meg. A szerzőpáros több példát hoz annak bemutatására, hogy inkább a portré kapcsán érdemes beszélni a visszafogásról, a „lehajtott fejről", a reterritorializációról, míg a hangot Kafkánál az előremozdítással, a „felemelt fejjel", a deterritorializációval érdemes egy lapon említeni. A gyermekkori emlék az, ami gyermekkortömbbé válik, hogy a vágyat ne semlegesítse, hanem elérje, hogy új kapcsolódási pontokra nyíljon. Megérthető ez például úgy, ha a kiközösítettségre gondolunk, mint emlékre, amelynek a deterritorializált variációja a féreggé-válás, melynek a műbe való beillesztése, „kibontakoztatása" tulajdonképpen egy tehernek az átforgatása-alakítása olyasvalamivé, ami inkább pártol(ja a műalkotást), mintsem kárt okoz (neki). De a kérdés most inkább az, hogy Gregor szemszögéből miként alakulnak a territoriális mozgások. „A vágy két állapota közti különbség leginkább *Az átváltozás*ban érhető tetten: egyrészt amikor Gregor a csupa szőrmébe öltözött nő *portréjára* tapadva, fejét az ajtó felé fordítva reménytelenül próbál megőrizni valamit kiürítésre ítélt szobájából; illetve amikor a hegedű tétovázó *hangjára* kijön ebből a szobából,

[11] Leginkább ennek a szem elől tévesztése szükséges ahhoz, hogy Kaiser László így fogalmazzon: „vannak a megkérdőjelezők, akik az élet egy-egy részét, egy-egy lehetőségét vitatják. És vannak – köztük talán Kafka a legnagyobb –, akik szinte minden emberi megnyilvánulást zsákutcának tartanak. Ezek közül elenyészően kevesen még az írás értelmében sem hisznek. Írnak, mert mást nem tehetnek! Valamiért írni kell, de nem az olvasóknak, nem a közönségnek. Ez az igazi tömény, hiteles pesszimizmus. Ez maga Kafka!" Szintén nem szerencsés, hogy ezt a részletet annak *A per*-kiadásának az előszava tartalmazza, mely a Talentum Diákkönyvtár sorozatában jelent meg (ford. SZABÓ Ede, szerk. KAISER László, Akkord Kiadó, Budapest, 2005, 6.). Így számos fiatal olvasó Kafka-befogadása már a kezdetekkor a negatív totalizáció irányába kondicionálódhat. Ide kapcsolható, hogy Max Brodot mind Benjamin, mind DG kritizálja, és ez utóbbiak éppen amiatt, mert egyfajta negatív teológia vezérelhette a szerkesztő Brodot a hátrahagyott A per fejezetsorrendjének megalkotásakor (DG szerint például Josef K. meggyilkolása – ha a műegészt tekintjük – nem feltétlenül kívánkozik zárlatpozícióba [88]).

[12] KAFKA: *Elbeszélések*, 251–252.

[13] Kafkánál *itt* a megérkezés, a siker, vagyis a szerencse szerencsétlenség tehát. Talán mert elkényelmesíti a szerencsétlenségvárást?

[14] *I. m.* 250.

[15] Walter BENJAMIN: Levelek Gerhard Scholemhez Kafkáról. = UŐ: *„A szirének hallgatása"* Ford. SZABÓ Csaba. Osiris, Budapest, 2001, 158.

[16] Kafka: *I. m.* 117.

[17] *I. m.* 176.

és gondolatban egészen húga fedetlen nyakáig *mászik fel*” – írják Deleuze-ék,[18] akik az anyai, ödipális *és* a testvéri, nem ödipális vérfertőzés vágyát, tehát két egymással ellentétes vágy közti tétovázást figyelnek meg Gregornál. A portré az anyához köthető, Gregort tőle csalja el a húg, amikor a szobából a hegedűszóval kifelé vonzza. A nem ödipális vérfertőzést gátolja Gregornak a képhez való ragaszkodása, amelynek a húg féltékenysége is köszönhető, a húgé, aki ekként már akadályozza, hogy a deterritorializáció sikeres legyen, még ha nem is annyira, mint az apa, aki sebet ejt, jelet hagy Gregoron, a territórium gödrét alkotja újra a hátába rohadó alma segítségével.

Gregor Gregorként szeretne megérkezni oda, ahová csak úgy érkezhet meg, ha már állat.

Ha a legutóbb ismertetett interpretációban túlkapást vélünk fölfedezni, nem biztos, hogy tévedünk, ahogy nem téved Konkoly Ágnes sem, akitől a *Szombat* közölt kritikát[19] a monográfiáról, azonban, amiként ő, úgy én is inkább azt hangsúlyoznám, hogy ez a munka „izgalmas és gondolatébresztő”. Továbbá Walter Benjamin Kafka-szövegeivel – így azzal is, amelyik már 1980-ban megjelent magyar fordításban az *Angelus Novus* című válogatásban[20] – érdemes a DG-kötetet jóval alaposabban is összeolvasni annál, mint ahogy én ezúttal megteszem. Például utaltam korábban *A szomszéd falu* című darabra, arról azt írja Benjamin egy helyütt, hogy „más az, aki megérkezik, mint aki kilovagolt”,[21] és valószínűleg az állattá-leendéssel is hasonló a probléma: Gregor Gregorként szeretne megérkezni oda, ahová csak úgy érkezhet meg, ha már állat. Pedig az állat-létbe hogyan is futhatna be Gregor maga? Nem az érkezik meg, aki elindult, hanem aki megérkezik. Az sem támasztható alá feltétlenül, hogy ezt a mondatot ugyanaz írja, aki a dolgozat első mondatát, noha egyetlen szövegről van szó, bár azt jóval korábban is érdemes lett volna, *amiképp most is* érdemes felhoznia, hogy legutóbb megakadt a szeme egy közbevetésen, helyesebben egyetlen szón (k. t.): „Amikor Gregor félig már kinyúlt az ágyból – az új módszer inkább *játék* volt, mint erőfeszítés, csak hintáztatnia kellett magát a lendületből –, eszébe jutott, hogy milyen egyszerű volna minden, ha segítségére jönnének.”[22] Anélkül, hogy Gregor ezen tapasztalatának túl nagy jelentőséget tulajdonítanánk, mondhatjuk, hogy itt nem más történik, mint hogy örömét leli új adottságaiban. Ez a kedves részlet, Gregor billegése, úgy vélem, összhangban áll azzal, amit DG állít, tudniillik hogy az állattá-leendés nem okvetlenül büntetés, vezeklés, csapás és a többi. Kafka rovar-Gregorjának esetében a dolgok odáig fajultak – a szónak, persze, az ironikus értelmében –, hogy „[ny]omorúságos helyzetében is elmosolyodott akaratlanul”.[23] (Amikor egy rovar mosolyog, az milyen?) Ráadásul arra gondolt ekkor, hogy hiába próbálna segítségért kiáltani. Ezekben a pillanatokban mintha az a tudat nyújtana számára segítséget, hogy önmagára mint a „mindig segítőkészektől” szegregálódottra figyelhet föl. Meg se kell próbálnia segítséget hívni, mert nem tud. A billegésbe jóllehet félelem is vegyül, mivel a „nagyobb hintaröpték”[24] veszélyesek. Egyensúlyvesztéssel járnak, a billegés ezek szerint sem olyasvalami, ami egyértelműen üdvös. Az átvitt értelemben vett billegés állati és emberi között egyfelől mindenképp üdvös az olvasó szemszögéből, hiszen főként az erre épített minőségi játékból nyeri a szöveg az értékeit. Másfelől azonban képtelenek vagyunk a jelentést stabilizálni, ez az értelmezőt nem mindig nyugtatja meg. DG talán megkönnyíti a dolgát, amikor kimondja: „az állatok soha nem mitológiára vagy archetípusokra utalnak, hanem csak amolyan elért fokozatoknak, felszabadított intenzitásövezeteknek felelnek meg”.[25] Azonban nem csak leszögezik ezt, hanem érvelnek is mellette, ahogy igen jól sikerül nekik a következő helyeken olvasható *kérdések* mellett is: „Gregor […] megakadt. Vajon Gregor hibájából, aki nem mert a végsőkig elmenni? […] N]em bizonyos, hogy mindez Gregor hibájából történik így. Nem arról van itt inkább szó, hogy az állattá-leendések nem tudnak megfelelni saját elveiknek, amennyiben mindig marad bennük valami kétértelműség, amely vesztüket okozza? Nem lehet, hogy az állatok maguk is túlzottan formáltak, túlzottan jelentők, túlzottak területiumba rendezettek?”[26] Itt, az utolsó kérdéssel, úgy vélem, kis híján oda jut el DG, ahol már legitim volna egy részint archetipikus olvasás is, hiszen talán mégsem állítható minden kétség nélkül, hogy Kafka terepe a *metaforával szemben álló metamorfózisé* (a metafora különben is túlzás nélkül hasonlít a levegőre, rengetegszer magunkhoz vesszük, anélkül, hogy tudnánk róla).[27]

Fontos jellemzője Kafkának, hogy gyakorta – mondjuk így – annyira komolyan veszi a metaforát, hogy már-már maga mögött hagyja.

De valóban, mit tehetett volna Gregor? Elillan, mint az értelem elől a kiáltás (DG-t variálva megint)? Elillan vagy elrepül, amint Nabokov sejteti, aki egy parodisztikus előadásában[28] közli, hogy a szöveg különböző jelzéseiből kiindulva megvizsgálta, milyen *faj* lehetett Gregor, és rájött, látványosan kisegíthette volna önmagát, ha egyszer a páncél alatt hártyás szárnya volt. Ellenben lezárulhatna-e az állattá-leendés, ha Samsa kiszállna az ablakon? A kérdésben ott a válasz: nem, hiszen addig, amíg bármilyen mértékben Samsa emelkedik túl az ablakpárkányon, a probléma létezik. Megoldásához nem a rovarnak a lakásból, hanem Samsának kellene kitalálni a rovarból.

[18] DG, 10.
[19] KONKOLY Ágnes: Kafka odúja. = *Szombat*, 2010/2, http://www.szombat.org/kafka+oduja.html
[20] Walter BENJAMIN: Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára. = UŐ: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Ford. TANDORI Dezső. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 781–817.
[21] Walter BENJAMIN: Franz Kafkáról. Jegyzetek – Svendborg, 1934 nyara (részletek). = UŐ: *„A szirének hallgatása”*, id. kiad. 150.
[22] KAFKA: *I. m.* 116.
[23] *Uo.*
[24] *Uo.*
[25] DG: 27.
[26] DG, 30–31.
[27] Vö.: DG: 45. Mindazonáltal valóban fontos jellemzője Kafkának, hogy gyakorta – mondjuk így – annyira komolyan veszi a metaforát, hogy már-már maga mögött hagyja. Az EMBER FÉREG metaforának is szinte a megszűnésével ér föl, hogy a forrástartomány (FÉREG), mely a céltartomány jobb megértését hivatott segíteni a kognitív nyelvelmélet tézisei-nek egyike szerint, majdnem teljesen azonosul a céltartománnyal (EMBER). Mert ha egy metafora forrástartományában *eltűnőben van* annak céltartománya, az a metafora létezését fenyegeti, hisz félő, hogy a két fél megszűnik egymástól különbözőként, vagyis megfeleltethetőként létezni.
[28] Idézi ONDER Csaba: Az alaprajz. = *Kalligram*, 2009/6. oldalszám

H. Nagy Péter
Leletvadászok

(Indy – Shubin)

Kalandorok kíméljenek!? No, azért nem egészen; ha már válogatni lehet, akkor az *Indiana Jones és a kristálykoponya királysága* című film DVD-verziói közül a 2 lemezes kalandor-változatot érdemes beszerezni. Hiszen ezen megtalálható minden olyan kiegészítő, amely a Steven Spielberg által rendezett szuperprodukció létrejöttét dokumentálja; megannyi extra, mely az Indy-csapat teljesítményét magasztalja. Mindaz tehát, ami külön – egészestés – szórakozást nyújt; s amiről az alábbiakban mégsem lesz szó…

Kiindulópontként elevenítsük fel inkább a kalapos-ostoros hős (Harrison Ford) egyik jellegzetes eszmefuttatását, mely a film egyik üldözési jelenetében hangzik el. Miután a régészprofesszor megismerkedik Mutt-tal (Shia LaBeouf), beülnek egy kis gyorsétterembe beszélgetni. A kristálykoponyákról, a közép-amerikai legendákról, Eldorádóról stb. folyik a diskurzus; Mutt megemlíti, hogy édesanyját és nevelőapját elrabolták, ezért kereste fel a professzort. Közben Indy kiszúrja, hogy a bárpultnál „két tuskó" ül, s valószínűleg őket figyeli. A figurák oda is lépnek az asztalhoz, megkérik a professzort, hogy menjen velük. A kijárat felé tartva Mutt verekedést provokál, a zűrzavarban hőseink ily módon egérutat nyernek. Gyorsan motorra pattannak, s kezdetét veszi a hajsza.

A kampusz közelében Mutt lerázza az egyik autót, majd a másik elől menekülve az egyetemi könyvtár felé veszi az irányt. Az olvasóterem zsúfolásig tele van, a hallgatók készülnek a vizsgáikra.

> „Ha jó régész szeretne lenni, akkor mozduljon ki a könyvtárból!" (Indiana Jones)

A motor beszáguld az állóképbe, Mutt ügyesen kerülgeti a könyveket cipelő diákokat, ám az egyiknél hirtelen félrerántja a kormányt, a motor felborul, s utasaival együtt a padok alatt csúszik tovább. Mielőtt megállnak, egy srácot székestől elsodornak az asztaltól. A fiú felnéz a könyvből, és megszólítja a profot: – Elnézést, doktor Jones. – Igen – veszi fel a fonalat a tanár úr. – Volna egy kérdésem Hargrove normatív kultúramodelljéről. – Hagyja Hargrove-ot. Olvassa inkább Vere Gordon Childe-ot a diffúzióról. Ő a terepen kutatott. Ha jó régész szeretne lenni, akkor mozduljon ki a könyvtárból! – hangzik a jó tanács. S itt álljunk is meg egy pillanatra. Vagy kettőre.

Valóban, az Indiana Jones-széria sajátos fénytörésbe helyezi a régészetet és a terepmunka gyakorlatát, s ebből a szempontból összevethető lenne egy sor kitűnő alkotással. Például Jack McDevitt SF-tetralógiájával, az Alex Benedict-sorozattal, melynek régiségkereskedő főhőse – „high-tech Indiana Jones-ként" – antikvitások után kutat, de a legendák feltárása közben intergalaktikus bonyodalmak középpontjában találja magát. Ám a továbbiakban egy olyan tudományos ismeretterjesztő kiadványra hivatkoznék, amely érintve a szóban forgó jelenséget, elképesztő távlatban láttatja az ember és más élőlények evolúciós kapcsolatát.

Neil Shubin anatómiaprofesszor *A belső hal. Utazás az emberi test 3,5 milliárd éves múltjába* című könyve mestermunka. Érdemes volna teljes vonatkozási rendszerét felvázolni, ám maradjunk szűkebb tárgyunknál. 2006-ban, tudományos körökben világszenzációt keltett Shubin professzor régészeti felfedezése, egy átmeneti lény (azaz „hiányzó láncszem"), a szárazföldre kimászó hal kövületének megtalálása. (A lény a *Tiktaalik* nevet kapta.)[1]

A könyv természetesen felidézi ezt az eseményt, méghozzá olyan tanulságok mentén, melyeket viszont érintenünk kell.

Először is, minden ellenkező híresztelés ellenére a leletvadászat megtervezhető formája a kutatásnak. „Az emberek többsége nem tudja, hogy fosszíliákat gyakran meglepő pontossággal megjósolható helyeken lehet találni. Otthon gondos felkészüléssel igyekszünk maximalizálni a lelettalálás esélyeit, aztán kivonulunk a terepre, és bízunk a szerencsénkben."[2] Miért is van ez így? Azért, mert a fosszíliák *rendezetten* helyezkednek el a kőzetrétegekben; vagyis a mélyebben fekvő rétegekben más fajok találhatók, mint a magasabban lévőkben. Nagyon leegyszerűsítve, 600 millió éves kőzetekben nem fogunk találni nyúlcsontvázat, találunk viszont medúzalenyomatokat. Efféle, a sorból kilógó leletet (pl. nyúl a prekambriumban) még soha, sehol sem találtak. Ezért mondhatjuk azt, hogy a régészek többsége nem találomra keresgél.

> „Otthon gondos felkészüléssel igyekszünk maximalizálni a lelettalálás esélyeit, aztán kivonulunk a terepre, és bízunk a szerencsénkben." (Neil Shubin)

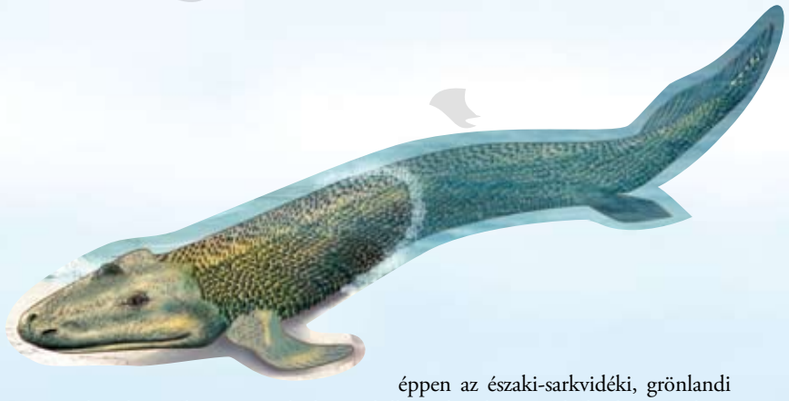
Másrészt, ha utánanézünk, hogy 380 millió éves kőzetekből egész halak kerültek elő, 365 millió éves kőzetekben viszont találtak már kétéltűeket is, akkor *bizonyos*, hogy egy szárazföldre kimászó hal rokonait a kettő között, tehát kb. 375 millió éves, devon kori kőzetekben kell keresnünk. A kutatási időszak behatárolása után már csak a terep kijelölése marad hátra. Olyan kőzeteket kell találni, melyek alkalmasak arra, hogy kövületeket tartalmazzanak a jelzett időszakból. Mivel fosszíliákat az üledékes kőzetek (pl. mészkő, homokkő, agyagpala) őriznek meg a legjobban, s ezeket a folyókban, a tavakban és a tengerekben lejátszódó folyamatok is alakították, ezért az ilyen lelőhelyekre érdemes koncentrálnunk. Ezek közül pedig ki kell zárnunk azokat, melyek túl mélyen helyezkednek el, vagyis nem lehet hozzájuk férni. A legjobb helynek az számít, ahol „levegőznek" a csontok, tehát az őket körülvevő kőzetből kiemelkedve a felszínre kerülnek (mivel lassabban erodálódnak).

Shubin így foglalja össze a lényeget: „Ez tehát a fosszíliakereső expedíció tervezésének lényege: meg kell találni a megfelelő korú, megfelelő típusú (üledékes) és a felszínre bukkanó kőzeteket. Az ideális fosszília-lelőhelyeken gyér a talajtakaró és a növényzet, és alig van nyoma emberi jelenlétnek vagy beavatkozásnak. Nem csoda, hogy a fontos leletek nagy része a sivatagokban kerül elő. A Góbi sivatagban, a Szaharában, Utah-ban (USA), vagy

Tiktaalik-fosszília a Belga Királyi Természettudományi Múzeumban

[1] A leletet 2004-ben találták, majd 2006 áprilisában jelentették be. A Tiktaalik szó inuktitut nyelven „nagy édesvízi halat" jelent. A Nunavuti Vének Tanácsától származó elnevezés ily módon a megtalálás helyszínére is utal (melyről még lesz szó), egyben kifejezi a kutatók háláját az eszkimó nép iránt.

[2] Neil SHUBIN: *A belső hal. Utazás az emberi test 3,5 milliárd éves múltjába.* Ford. KÁLLAI Tibor. Vince Kiadó, Budapest, 10.



éppen az északi-sarkvidéki, grönlandi sivatagokban."[3] Ha mindezzel tisztában vagyunk, kimozdulhatunk a könyvtárból, ahogy Indiana Jones javasolta, kezdődhet a terepmunka.

Illúzióink persze ne legyenek, a tervezés és a konkrét helyszín kiválasztása hosszú folyamat, Shubin csapatának több mint 6 évre és négy expedícióra volt szüksége ahhoz, hogy végül a kanadai sarkvidéken rábukkanjon a tényleg megfelelő helyre. (Az Ellesmere-sziget déli része a kanadai Nunavut Területen, 1600 km-re az Északi-sarktól.) *A belső hal* szerzője részletesen beszámol a kutatómunkáról, melynek eredményeképpen előkerült a *Tiktaalik*, s megerősíti, hogy a víz–szárazföld átmenetet tanúsító ősmaradvány „a földtörténet megfelelő időszakában és a megfelelő őskori környezetben" foglalt helyet.[4] A koncepció tehát, melyet fentebb ismertettünk, helyes volt.

Itt akár be is fejezhetnénk, ám Shubin könyve valójában itt kezdődik. Nem fogjuk viszont követni a haltól az emberig tartó evolúciós folyamatok, illetve az emberi test múltjába tett utazás állomásait, hanem egy olyan problémára összpontosítanánk röviden, ami a fenti példa alapján kiélezhető. A *Tiktaalik* esetéből kiindulva ugyanis szépen cáfolható az ún. „hiányzó láncszemek" köré szőtt mítosz. A „hiányzó láncszem" kifejezés a leletanyag hézagaira utal, s általában igen sokan az evolúció cáfolataként értik. Márpedig az, hogy valamilyen biológiai szervezet nincs meg kövület formájában, még nem jelenti azt, hogy az „illető" nem is létezett. A kövületté váláshoz kismillió folyamatnak kell teljesülnie, ezért inkább úgy kellene fogalmaznunk: óriási szerencse, hogy egyáltalán vannak kövületek.[5] De menjünk tovább, vessünk egy pillantást a *Tiktaalik*ra.

Elég, ha néhány tulajdonság alapján különbséget teszünk a halak és a korai szárazföldi állatok között. A halaknak kúpos, oldalról lapított fejük van, a szemeik kétoldalt helyezkednek el. A legkorábbi szárazföldi állatoknak lapos fejük van, a szemeik a fejtetőn találhatók. A halaknak nincs nyakuk, a szárazföldieknek viszont van. A halak testét pikkelyek borítják, a szárazföldiekét nem. A halaknak uszonyaik vannak, a szárazföldi állatoknak azonban izületekkel tagolt végtagjaik. Egy sor egyszerű megfigyelés. S most nézzük, hogyan fest a *Tiktaalik*. Pikkelyes a háta, úszóhártyás uszonyokkal rendelkezik, de van nyaka, a feje pedig lapos. Az uszonyaiban olyan csontok foglalnak helyet, melyek megfelelnek a felkarnak, az alkarnak, illetve a csukló egyes részeinek is. Ezek alapján azonnal világossá válik, hogy a *Tiktaalik* egy tökéletes átmeneti lény. Mindez arra figyelmeztet, hogy a „hiányzó láncszemek" valójában nem hiányoznak. De van itt még valami.

Az átmeneti lény csak bizonyos pozícióból tűnik átmenetinek. Ezt nagyon könnyű belátni. Shubin szerint a biológiának van egy igen egyszerű „egyetemes érvényű törvénye", mely „úgy hangzik, hogy ezen a földön minden élőlénynek vannak szülei. (…) mindannyian a szüleink, vagy ha úgy tetszik, a szülői genetikai információ módosított leszármazottai vagyunk."[6] A szülők és az utódaik közti különbség azonban elenyésző. Tehát nem arról van szó, hogy egy hal egy szép napon hirtelen egy *Tiktaalik*ot hoz a világra. Ellenkezőleg, az újszülött megtévesztésig hasonlít a szüleire; viszont egy idő után az apró különbségek felhalmozódhatnak, s ha ebből a láncolatból kiragadunk két távoli egyedet, már szembetűnők lesznek az eltérések. Vagyis a fajátalakulás nem ugrásszerű, egyszerűen arról van szó, hogy ebből a folyamatból csak bizonyos egyedek maradnak fenn kövület formájában, s ha ezek különbözőek, akkor más fajokhoz soroljuk őket. Innen nézve a „hiányzó láncszem" hipotézise nem más, mint egy rendszertani melléktermék.

> „A formák sorozatában, amelyben valamilyen majomszerű teremtményből észrevétlenül kialakul az ember mai megjelenése, lehetetlen lenne kijelölni egyetlen olyan határozott pontot, amelytől kezdve az »ember« szót kellene használni."
> (Charles Darwin)

Ezt egyébként már Darwin is tudta[7], a Shubinhoz hasonló leletvadászok pedig kismilliószor alátámasztották. A „hiányzó láncszem" mint evolúcióellenes ideológia tehát nyugodtan elvethető. Másfelől viszont számos hézagpótló lelet fog még előkerülni, mely további bizonyítéka lesz a földi élővilág legnagyobb mutatványának, az evolúció kalandjának. Biztosak lehetünk benne, hogy a tudomány Indiana Jones-ai gondoskodnak erről.

[3] *Uo.* 19.
[4] *Uo.* 31.
[5] Vö. Richard DAWKINS: *A legnagyobb mutatvány. Az evolúció bizonyítékai*. Ford. KELEMEN László. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2009, 159–199.
[6] Neil SHUBIN: *I. m.* 182–183.
[7] Vö. „a formák sorozatában, amelyben valamilyen majomszerű teremtményből észrevétlenül kialakul az ember mai megjelenése, lehetetlen lenne kijelölni egyetlen olyan határozott pontot, amelytől kezdve az »ember« szót kellene használni". Charles DARWIN: *Az ember származása és az ivari kiválasztás*, idézi: Richard DAWKINS: *I. m.* 214.

— CODA —

BUDAPEST

(részletek Árvai András és Benedek Anna interjúiból)

[Budapestnek] van egy erős, nagyon karakteres arca, ami a helyből következik: itt, a Duna két partján egymás mellett áll két különböző habitus, egy férfi meg egy nő, a síkság és a hegyvidék, Pest és Buda. Ezek évezredek óta itt állnak, és ennek a gyönyörű együttlétnek van egy építészeti képe, a város. Szerintem a turisták millióit ez hatja meg, anélkül, hogy ez tudatossá válna. Hogy itt valami gyönyörű, kiegyensúlyozott együttállás van, harmónia. Ahogy egy jó párkapcsolatban is van harmónia. Ezt a meglévő harmóniát ez a város nagyon jól kifejezi, ezért kellene óvatosnak lenni, kell-e egyáltalán ezt a harmóniát valami mondvacsinált érvek mentén megbontani. Egy jó pár esetben lehet látni, hogy milyen szörnyű, amikor megbomlik a harmónia. Például toronyház-ügyben mindig elég erős volt a véleményem, nagyon elevenen él bennem egy kép, hogy Prágában, a Hradzsinban állok fönt és kinézek a „pesti oldal" felé, és ott a horizontot már szétszabdalták a magas házak. Tönkre van téve a látvány. Ettől remegek, hogy ez itt ne következzen be, mert Pestnek az alapvető karaktere a határtalanság. *(Cságoly Ferenc építész)*

Mondjuk, Esterházyra gondolok, aki nagyszabású művészetet épít arra a problémára, amit elidegenedésnek nevezünk. Élni kell a történelemben, egy társadalomban, amiről bűzlik, hogy idegen az embertől. Az építészetnek is valahol itt kereshető az alapproblematikája. A szociológiai és várostörténeti tanulmányaimból már a 80-as években rájöttem arra, hogy valójában nem igaz az a tematika, amit az akkori friss kontextualizmus behozott. Nincs szabálya annak, hogy történeti léptékben hogyan épül egy város. Látszólag vannak csak szabályai, ugyanúgy ahogy a nyelvnek is, a történelemnek is, az alkotmányosságnak, vagy a demokráciának. Ha az ember nagyon közelről, és történeti léptékben is nézi egyszerre, akkor arra jön rá, hogy egy társadalom, egy város percről percre megújul. Ha látom, hogy milyen házak milyen szabályok szerint épülnek, akkor kiderül, hogy minden nap újraértelmezzük a város tereit. Ennek a legtisztább bizonyítéka az ingatlanspekuláció. A Széna tér egyszer egy nagy nudli, amivel húsz évig annyira sem törődnek, hogy parkolónak kiépítsék, aztán meg a város legdrágább telke lesz belőle. *(Ekler Dezső építész)*

A MÜPÁ-nál tudatosan viseltem, hogy az építészet alkalmazott művészet. Ha ma Magyarországon épül egy hangversenyterem, akkor az nem a kísérletezés terepe. Ismerem, és ismertem azokat az embereket, akik ma hangversenyre járnak. Én nem hiszem, hogy ma Budapesten időszerű lenne egy high-tech hangversenytermet építeni, nem csak a kísérlet veszélyei miatt, hanem a használók igényei miatt is. A közép-európai közönség konzervatív és félénk. Aki ellátogat egy koncertre, az ünneplőbe öltözik, az esemény az emberek életében. Ez nem a londoni Royal Festival Hall, ahol a napi tevékenységbe beleillik a hangverseny, ezért teljesen természetes, ha valaki farmerben jelenik meg. Magyarországon a kultúra szerencsére még mindig abba a körbe tartozik, amit megbecsülünk. Nálunk a tömegkultúra még mindig nem erodálta a magas kultúrát. És az a zokogás, hogy fogy a közönség, vagy hogy nem érdekli az embereket a kultúra, butaság. *(Zoboki Gábor építész)*

A PRAE.HU könyvei

Udvariatlan szerelem – A középkori udvariatlan szerelem antológiája (PRAE.HU) 2006
A modern brazil elbeszélés – ANTOLÓGIA do moderno conto brasileiro (PRAE.HU) 2007
Európai nyelvművelés (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva) (PRAE.HU – Inter) 2008
Európai helyesírások (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva) (PRAE.HU – Inter) 2009
A magyar reneszánsz stylus (szerk.: Balázs Géza) (Inter – Magyar Szemiotikai Társaság – PRAE.HU) 2009
Bizarr játékok. Fiatal irodalomtörténészek fiatal írókról-költőkről (JAK – PRAE.HU) 2010
A pillangók nyelve. 20. századi galego próza (antológia). (PRAE.HU) 2010.
Th. Arbau: Orchesographia (ford.: Jeney Zoltán) (ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU) 2009
Árvai Ferenc Ödön: Mint vitorlás a tavon (PRAE.HU) 2008
Jorgosz Baia – Demeter Ádám: Angyali üdvözlet (PRAE.HU) 2007
Bajtai András: Betűember (JAK – PRAE.HU) 2009
Balázs Géza – Takács Szilvia: Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe (Pauz-Westermann – PRAE.HU – Inter) 2009
Balázs Géza: Sms-nyelv és -folklór (Inter - PRAE.HU) 2011
Barok Eszter – Illés Emese: Csak a madarak (PRAE.HU) 2008
Aaron Blumm: Biciklizéseim Török Zolival (JAK - PRAE.HU) 2011
Alexis Bramhook: Harc Atlantiszért (PRAE.HU) 2008
Cristovam Buarque: Földalatti istenek (PRAE.HU – Palimpszeszt) 2008
Deres Kornélia: Szőrapa (JAK - PRAE.HU) 2011
Luis de Camões 77 szonettje (PRAE.HU – Íbisz) 2007
F. Caroso: Nobiltà di dame (ford.: Havasi Attila) (ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU) 2009
Deák Botond: Egyszeri tél (JAK – PRAE.HU) 2010
Farkas Tibor: Pártmobil (PRAE.HU – JAK) 2008
Ayhan Gökhan: Fotelapa (JAK – PRAE.HU) 2010
Emma Ovary: Hatszor gyorsabban öl (PRAE.HU – Palimpszeszt) 2008
k. kabai lóránt: klór (JAK – PRAE.HU) 2010
Kele Fodor Ákos: Textoláttria (JAK – PRAE.HU) 2010
Keresztesi József: A Karácsondi út (JAK – PRAE.HU) 2009
L. Varga Péter: A metamorfózis retorikái (JAK – PRAE.HU) 2009
Marno János: A semmi esélye (Palimpszeszt –PRAE.HU) 2010
Milián Orsolya: Képes beszéd (JAK – PRAE.HU) 2009
Ariane Mnouchkine: A jelen művészete (Krétakör – PRAE.HU) 2010
Mohai V. Lajos: Az emlékezés melankóliája (PRAE.HU) 2009
Mohai V. Lajos: Centrum és periféria (PRAE.HU) 2008
Mohai V. Lajos: Egy szín tónusai (PRAE.HU) 2009
Mohai V. Lajos: Kilazult kő (PRAE.HU) 2007
Nemes Z. Márió: Bauxit (Palimpszeszt - PRAE.HU) 2010
Pál Dániel Levente: Ügyvezető költő a 21. században (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2010
Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: Versek (PRAE.HU – Íbisz) 2007
Pollágh Péter: A Cigarettás (Palimpszeszt - PRAE.HU) 2010
Pollágh Péter: Vörösróka (Palimpszeszt – PRAE.HU) 2009
Sirokai Mátyás: Pohárutca (PRAE.HU – JAK) 2008

Előkészületben

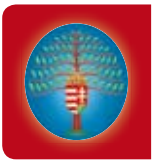
Benda Balázs: Kalandos történet
Friss dió. A Mûhely Kör antológiája
Add ide a drámád! Hat fiatal szerző drámái

Eddigi szàmaink

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. őszi zavargások 2006
2007. 4. Vámpírizmus
2008. 1. Kocsmák
2008. 2. Mémek
2008. 3. Kortárs magyar költészet
2008. 4. Szentkuthy
2009. 1. Patrioska
2009. 2. Generation X
2009. 3. Japán
2009. 4. Japán médiumok
2010. 1. Pynchon
2010. 2. Kosztolányi
2010. 3. Észtország
2010. 4. e

Præ irodalmi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
http://www.prae.hu
Alapító-főszerkesztő: Balogh Endre (endre@prae.hu)
Szerkesztők: Barta András (fapuska@prae.hu)
H. Nagy Péter (h.nagyp@gmail.com)
L. Varga Péter (kultikus@gmail.com)
Pál Dániel Levente (paldaniel@gmail.com)
Pollágh Péter (pproka@freemail.hu)
Sopotnik Zoltán (sopotnikzoltan@gmail.com)
A szerkesztőség levélcíme:
1024 Budapest, Fillér 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
Borító-design: WhoIsNot
A kiadó köszönettel jelzi, hogy jelen szám borítója fdecomite Creative Commons (Attribution 2.0 Generic) alatt közzétett munkájának felhasználásával készült.
Layout és nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt (szekelyhidi@prae.hu)
Nyomdai munkálatok: Konturs Nyomdaipari 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, Vécsei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)
ISSN 1585-5112
A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.
E szám a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jött létre



Nemzeti
Kulturális
Alap