

Cyberpunk

H. Nagy Péter	Imaginárium III. Gibson	5
Scott Bukatman	Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér	12
Brooks Landon	Nem az, ami volt: memóriatúlcordulás a digitális narratívákban	29
Eric S. Rabkin	Eldönthetetlenség és oxymoronizmus	39
Ruth Curl	A cyberpunk metaforái: ontológia, episztemológia és science fiction	53
Karen Cadora	Feminista cyberpunk	64
Sz. Molnár Szilvia	Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Cyberpunk filmek vizualitása	78

Permutáció

Rob Hardin	Mikrobák	87
Mócsai Gergely	Versek	89
Keresztesi József	Fülszöveg az Alien-összeshez	92
Edward Lear	Versek	93
Limerickek	Holdwine The Real és Banana In Drive versei	96
Bartha Eszter	Mert mátol...	98
Barta Bandika	Dr. Kovács István reklámkonceptiója, de Fapuska nem hagyja szószaporodás módban megírva	107
Kiss Ottó	Szerintem mindenki maradjon otthon vasárnap délután	112
Zsávolya Zoltán	Versek	116
Máté Adél	Versek	119
Várad Péter	Versek	121
Teslár Ákos	Tejecske	123
A szövegromlás virágai	Szálinger Balázs – Térey János: Harkály és Sárkány derűs duettje Prózaíróról	130
Jorgosz Baia	33 találat a 124-ből	132
Horváth Ádám	Versek	137
Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba	Nepáli Péter. kalandregényfűzér	139
Harcos Bálint – Térey János	Korcsog & Kácsor	150
Középkor – reneszánsz – koraújkor	Pacificus Maximus: Hecatelegium (részletek)	154
Havasi Attila	Versek	158

Moduláció

- Stemler Miklós ▶ New York-i éjszakák.
Az Ellis-korpusz szilánkjai 167
- Tóth Éva Katalin ▶ „Hogy leheletfinoman
érintsék a jelek...”
Eliette Abécassis: Kumrán 175
- Kisantal Tamás ▶ Elágazó történetek...
Lawrence Norfolk:
A pápa rinocérosza 203

Coda

- Balogh Endre ▶ Derült égből jön majd a
villámcsapás 213

Cyberpunk

Az emlékezet művészete, [...] amely Szimónidésszel
kezdődött, az apokalipszis emlékéből táplálkozik,
és sohasem választható el egészen tőle
Brooks Landon



Imaginárium III. ◀

Gibson

A sci-fi egyik mutánsként aposztrofált, pillanatnyilag talán legélőkéesebb fajtája, a popkultúrát ezoterikus történelmi és kurrens tudományos információkkal ötvöző *cyberpunk*¹ – amelyben összeér „a kibernetizálódó SF és a késői kapitalizmus simulacrum-kultúrájának poszthumanizmusa”² – jelentékenyen járult hozzá a jövőorientált irodalmi beszédmódok/műfajok átstrukturálásához. Larry McCaffery, a *Storming the Reality Studio* című CP-kézikönyv szerkesztője kissé bombasztikus elragadtatással beszélt a cyberpunk kvintesszenciájaként számon tartott (egyik) alapműről: „A *Neurománc* elolvasása után úgy éreztem, láttam magam előtt a sci-fi jövőjét (és talán az egész irodalom jövőjét); William Gibson volt a neve.”³ Bár McCaffery lelkesedését csak részben osztjuk, mégis érdemesnek tűnik egy pillantást vetnünk arra a fordulatra, amelyet a Gibson-próza indított el az amerikai posztmodern történetében (párhuzamosan egyébként a minimalista kezdeményezések más irányú tendenciáival⁴). Minderről természetesen igen nagy hatású tanulmányok sora értekezett,⁵ ezért csak azt a kérdéshorizontot nyitjuk fel újra, mely szorosan kapcsolódhat a sci-fi-hagyomány egyik kérdésirányának módosulásához. A továbbiakban tehát a *Cyberspace-trilogy* (*Neurománc*, *Számláló nullára*, *Mona Lisa Overdrive*) és a cyberpunk jelzésszerűen reflektált összefüggéseiről, ezek futurisztikus kelléktáráról, jövőkonfigurációiról és – nem utolsósorban – retorikai komponenseiről ejtenék néhány szót.

Az imént említett kézikönyvben olvasható egy legyezőszerű katalógus, amely megpróbálja áttekinteni a '90-es évekre kialakult cyberpunk kánon irányadó tendenciáit. A palimpszesztelvű listában olyan nevek és művek kerülnek egymás mellé, amelyek –

¹ A fogalmat – remélhetőleg – főlössleges ideológiai ráakódásaitól mentesen használjuk. A továbbiakban is pusztán irodalmi, poétikai, nyelvi stb. funkciókat értünk ezalatt, nem pedig pszichológiai, mentalitásbeli, divorientált stb. struktúrákat. Vagyis *történeti* fejleményként és nem *tetszőlegesen* felvehető szerepként, individuális mechanizmusként, netán időn kívüli kulturális termékként hozzuk játékba. (Vö. Timothy Leary: A Cyberpunk: az individuum, mint a Valóság Kormányosa. Fordította Elekes Dóra. *Prae*, 1999/1–2. 69–80. o.) Sőt, erotikus konnotációit sem kívánjuk túlhangsúlyozni és abszolutizálni. (Vö. Michael Heim: A kibertér erotikus ontológiája. Fordította Sajó Tamás. *Replika*, 39. 2000. március. 197–214. o.) Ugyanakkor érdemes fenntartanunk a terminus azon konnotációját, amely a kulturális identitás technológiáinak eme speciális válfajára vonatkozik. (Vö. *Genders*, 18. 1993. Edited by Thomas Foster.)

² Bényei Tamás: Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction. *Prae*, 1999/1–2. 44. o.

³ Larry McCaffery: An Interview with William Gibson. In Larry McCaffery (szerk): *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Durham and London, 1991, Duke University Press. 264. o. (Az interjú fordítása a *Prae* előző – 2000/3–4. – számában olvasható.)

⁴ Gibson ilyen értelemben Ellis kortársa.

⁵ Vö. Brian McHale: POSTcyberMODERNpunkISM. Fordította Elekes Dóra. *Prae*, 1999/1–2. 57–69. o.; Veronica Hollinger: Kibernetikus dekonstrukció: cyberpunk és posztmodernizmus. Fordította Elekes Dóra. *Prae*, 1999/1–2. 80–91. o.

kivétel nélkül! – több kánonban is meghatározó szerepet játszottak/játszanak (például Mary Shelley: *Frankenstein*, Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*, Barry Malzberg: *Galaxies* stb. stb.).⁶ Vagyis nem igazán mondható el e jelenségről, hogy *egyoldalúságának* köszönhetné átütő erejét. Mindez jól mutatja, hogy a cyberpunk olyan szerves, a popkultúrával (vagy annak netán kánonközi szöveg hagyományával, ezek jelentékenységét körvonalázó horizontokkal) érintkező formációként gondolható el, amely a tradíció autoritásával szemben inkább a kontextusok újrahasznosítását végzi el. Éppen ezért kitüntetett pozícióhoz jut általa a tematikus tagozódás mellett egyes kulturális narratívák destrukciója, illetve olyan posztapokaliptikus horizontok felvillantása, amelyek nem nélkülözhetik a jövőből történő kérdésirányok konstruktív és/vagy tervezhetetlen értelmezését. Lance Olsen kitűnő – hipertextusként is funkcionáló – *Cyberspace-trilogy* interpretációja a következőképpen utal eme eljárás műfajközi implikációira: Gibson „nemcsak a fantasy és a sci-fi világot hozza össze, hanem a detektívregény (sivár környezet, klipteknika, kemény fiúk dialógusa), a western (Molly csizmája, fegyvere és fekete ruhája a gonosz cowboy archetípusára emlékeztet), a kémtörténet (Molly részben titkos ügynök, részben kistílú bérenc, az összeesküvés bemutatása) és a realista regény (az alvófülke egy jelenlegi olcsó japán hotelszoba pontos leírása) világát is.”⁷ McCaffery pedig a Gibson-művek által kibontakozó posztmodern sci-fi-k jellegadó frázisaiként említi például az emberi hús és a fém közötti kontraszt áthelyezését, az emberi emlékezet és a számítógépesített memória közötti relációt, a test denaturalizálását, a posztindusztriális világ terének és idejének transzformációját, a képek és az adatok egyre absztraktabb interakcióját (Gibsontól kölcsönözve a trópus: az „adatok táncát”), a mindenre (még a dolgok szimbolikus rendjére is) kiterjedő/kiterjeszthető többszintű manipulációt, az új (mesterséges, szilikon- vagy szilíciumalapú vagy akár teljességgel idegen, inhumán) intelligenciaformák elismerését, a dehumanizáló (akár android-, de inkább cyborgelvű) tendenciák óhatatlan hatályba lépését, a computerszimbólumok és -protézisek alkalmazását, a cybertér univerzumának (nem euklidészi terének és sajátos idődimenziójának) kiterjesztését stb.⁸ Az ehhez hasonló *tematikai* érdekeltségek persze tovább, de sajnos a végtelenségig ragozhatók, ezért érdemes kicsit közelebről szemügyre venni azt a *konkrét* poétikai tartományt, amelyben a jövő cyberpunk-imaginációja alakot ölt.

Gibson regénytrilógiájának első része a Straylight-akció menetét és a Változás Napjának kibontakozását beszéli el. Brian W. Aldiss, a sci-fi úgynevezett új hullámának világ-hírű képviselője és David Wingrove, neves sci-fi-kritikus szerint: „A *Neurománc* egy Case nevű computercowboy története. Röviden összefoglalva egy gyengécske mese computeres tolvajlásról, társaságok manipulációjáról és gépi intelligenciáról. (...) Fel-tűnően erőszakos könyv, a főhőse is tökéletesen ellenszenves. Case egy kis hal, aki inkább tud közösséget vállalni a konzollal, mint az őt körülvevő degradált emberekkel. (...) Gibson világa alaposan ki van polírozva, az ember el sem tudná képzelni, hogy itt normális életet lehet élni, vagy akár gyereket lehet nevelni; csak a punkok és az erősek,

⁶ Richard Kadrey and Larry McCaffery: Cyberpunk 101: A Schematic Guide to Storming the Reality Studio. In *Storming the Reality Studio*. 17–30. o.

⁷ Lance Olsen: Virtual Termites: A Hypotextual Technomutant Explo(it)ration of William Gibson and the Electronic Beyond(s). In Marie-Laure Ryan (szerk.): *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington and Indianapolis, 1999, Indiana University Press. 230–231. o.

⁸ Vö. Larry McCaffery: Introduction: The Desert of the Real. In: *Storming the Reality Studio*. 15–16. o.

a perverzitás szintjén élők különíthetők el benne. Vonzó, ugyanakkor különösen egészségtelen keverék ez (...) A cyberspace (...) hihető valóság; egy borzalmas hely, ahol védelmi rendszerek, meg fekete jég okozhat agyhalált az óvatlan cowboynak.”⁹ Természetesen olyan értelmezések is garmadával idézhetők lennének itt, amelyek mintegy misztifikálják a regény – amúgy a fentieknél sokkal bonyolultabb – cselekményét. Ettől eltekintve azokat a komponenseket emelnénk ki, amelyek hozzájárulhatnak az említett kérdések körvonalazásához. Ugyanakkor nem követnénk azokat a technológiatörténeti eszmefuttatásokat sem, amelyeknek kockázata, hogy a folyamatokat monokausalisan a közvetítőcsatornák determinizmusára szűkítik.¹⁰

A *Neurománc* alapszituációját több kérdésirány mentén bontja ki a történet imperzsonális elbeszélője. Mindenekelőtt a „bárki számára hozzáférhető szépség koraként”¹¹ definiálja a regény jelenidejét. Ennek horizontjába illeszkedik például az implantátumok alkalmazása, az izgatószerkek korlátlan hozzáférhetősége, a plasztikai beavatkozások differenciált konjunktúrája, a kozmetikai sebészet és nem utolsósorban a virtuális valóságok kínálta lehetőségek kiaknázhatósága. Vagyis mindaz, ami az emberi test manipulációját jelenti. Emellett a fikció térbeli kontextusának felvázolását is elvégzi az elbeszélő szöveg. Ebből bontakozik ki például a hulladéktechnológiára épülő városkép, a multinacionális high-tech társadalom és a törvényen kívüli zónák, szubkultúrák párhuzama, a mesterséges lények kialakítása, az orbitális történelem és a cybertér alakzatainak körvonalazása. A tárgyak – helyenként igen aprólékos – lajstroma az art deco és a funkcionalizmus művi emlékezetét idézi: „A szobában, ahol Case várakozott, az egyik falon neoazték könyvszekrények gyűjtötték a port. Egy Kandinsky-utánpótlás alacsony, pirosra lakkozott acél kávéasztalon két gömbölyded Disney-lámpa gubbasztott sután. A könyvszekrények között Dali-stílusú óra csüngött, eltorzult számlapja a csupasz betonpadlót érte. Mutatói hologramok voltak, melyek járás közben követték a számlap görbületét, de sohasem mutattak pontos időt.” (Darko Suvin Gibson-interpretációja – Delanyra hivatkozva – éppen az idézett részlet kapcsán utal eme cyberpunk eljárás egyik kitüntetett mozzanatára: „Samuel Delany megfigyelte, hogy »Gibson bricolage-technikája egyszerre köznyelvi, rendkívül szabályszerű, keményre főtt, mely a hulladék mesterévé avatja.«” Majd Suvin Dick írásstílusával hozza összefüggésbe Gibson módszerét.¹²) Harmadrészt az elbeszélés (főként a szereplők kommunikációja alapján) utal arra, hogy az események egy jelentőségteljes időbeli cezúra után játszódnak. A posztapokaliptikus horizont viszonyítási pontját egy háború képezi, amelyről nem lehet tudni, pontosan mikor és kik között zajlott. Kiderül azonban, hogy az elektronikus hadviselés első olyan effektusáról van szó, amely vírusprogram alkalmazására

⁹ Brian W. Aldiss – David Wingrove: *Trillió éves dáridó. A science fiction története*. I–II. Fordította Nemes Ernő. Budapest–Szeged, 1994–1995, Cédrus Kiadó – Szukits Könyvkiadó. 491–492. o.

¹⁰ Érdekes adalék lehet, hogy ennek a zsákutcának az elkerülését éppen az analitikus hagyomány konzekvens interpretációi egyengetik. Kollár József legutóbbi kitűnő könyvében például a következőket írja: „A kibernetikus tér meglehetősen tág fogalom, inkább szinonimákkal világítható meg, mint egyetlen meghatározással: kiberia, virtuális tér, virtuális világok, digitális domínium, az elektronikus birodalom, adattér, az információs szféra.” Azaz *metaforikus* alakzatok mentén gondolja el a hálózat(ok)ról való beszéd logikáját, ily módon iktatva ki argumentációjából a szimpla antitechnológiai érdekeltségekkel való, nyilván terméketlen konfrontációt. Ugyanakkor azt sem szabad elhallgatni, hogy mindez a *Neurománc* igen leegyszerűsített értelmezését képes csak nyújtani, hiszen nem *irodalmi* szöveggént olvassa a regényt. Vö. Kollár József: *Hattyú a komputer vizén*. Piliscsaba, 2000, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar. 49. o.

¹¹ Az idézeteket a következő kiadás alapján közlöm: William Gibson: *Neurománc*. Fordította Ajkay Örkény, a fordítást átdolgozta: Gáspár András. Budapest, 1999, Valhalla Páholy.

¹² Darko Suvin: On Gibson and Cyberpunk SF. In *Storming the Reality Studio*. 352–353. o.

épült. Ugyanakkor az akció részleteinek összeállítását egy számítógép végzi el, az olvasó pedig annak közbejöttével értesül a történetekről. Gibson regénye így módon létrehozza az interfész egyik klasszikus modelljét.¹³ Nem elhanyagolható tény, hogy éppen az időbeli határok bizonytalanságát jelöli a narratív újítás. A *Neurománc* tehát úgy hívja elő saját fikciójának múltbeli komponenseit, hogy az elbeszélői kompetencia terén végrehajtott módosulása meg is előlegezi a cyberpunk – posztmodernista toposzokra visszamenő – egyik nyelvi fordulatát, a kibernetikus interfész-alakzatok applikációját.¹⁴

Az imént említett viszonyítási pont bizonytalanságát többféleképpen is értelmezhetjük. Legkézenfekvőbbnek az tűnik, hogy olyan impulzusról van szó, amely egy adott jelenből következő jövőhorizontokon kívüli, így módon tervezhetetlen potencialitás.¹⁵ Ennek realizálódása azonban kimozdítja az idő tengelyét. A posztapokalipszis ilyen jellegű logikája szintén általános, de alkalmazott képlete lesz a cyberpunk irodalomnak. Vagyis nem arról van szó, hogy egy pusztá időmegjelölés, valamely futurisztikus kelléktár, illetve a szövegrepertoár technikai zsargonja írja elő a hipotetikus jövőidejűséget, hanem sokkal inkább az a retorikai eljárás, amely felfüggeszti azok automatikus viszonyrendjét.

A *Neurománc* elbeszélői szólamának stabilizálhatóságát érintő másik kérdéskör a mű központi cselekményével, a Straylight-akcióval függ össze. Kétségtelen, hogy ide tartoznak azok a részek, amelyek méltán nyerték el az érdeklődő olvasók és a kritikusok elismerését. Ilyen híres jelenet például a Panther Modernekkel végrehajtott többsíkú cyberakció, a Flatline agykártya elrablása; a Tessier-Ashpool adatbázis jegének feltörése; vagy az egyik mesterséges intelligencia, Wintermute kiterjesztésére szőtt összeesküvés színre vitele stb. Szempontunkból azok a részletek érdemelnek kitüntetett figyelmet, amelyek a mesterséges intelligenciával való mátrixbeli kapcsolatot beszélik el. Wintermute elsőként egy fehér fénykockaként jelenik meg a cybertérben, majd Case emlékszilánkjából állítja össze magát (Deane, Zone, Finn személyiségmodelljeként ölt alakot), a bejövő információmennyiség feldolgozhatóságának érdekében „humanizálja” adatállományát. Az így létrejövő párbeszéd során az MI rekonstruálja, materializálja Chiba City-t és Manhattant is, a történet kiindulópontjának helyszíneit. A kapcsolat közben tehát Case saját mesterséges emlékezetével találja magát szemben: „Minden a helyén van. Legalábbis mindaz, amit valaha láttál. Ez az emlékezeted, érthető? Lecsapolom, kiválogatom, és visszacsatolom hozzád. – Nincs ennyire jó memóriám – jegyezte meg Case. Lenézett a kezeire, megfordította őket. Próbált visszaemlékezni, milyenek a tenyérvonalai, de nem ment.” A szimuláció által tökéletesített memória képes feltölteni az emberi emlékezet vakfoltjait, miközben átírja annak szerves hologramját. Így módon Case emlékei folyamatosan újralétesülnek a mátrix konfigurációi alapján.¹⁶ A regény igen következetesen használja ki ennek játékát, mindvégig fenntartva annak lehetőségét, hogy a konzolcowboy valósága és a cybertér dimenziója – kronotopikus értelemben is – átcsap egymásba.¹⁷ Emellett már a cselekmény első fázisában értesü-

¹³ Vö. Brian McHale: i. m. 66–67. o.

¹⁴ Éppen ezért csak részben érthetünk egyet a regény egy korábbi kitűnő elemzésének előfeltevéseivel. Vö. Kótai Péter: Fordított szimmetria? William Gibson: *Neurománc*. *Præ*, 2000/1–2. 176. o.

¹⁵ Vö. kaoszelmélet, pillangóhatás, legkisebb valószínűség stb.

¹⁶ Szintén az emlékezet manipulálhatóságának kérdését veti fel a – *Neurománc*ba sem identikusan beépülő – *Johnny Mnemonic* című Gibson-novella alapötlete, a memóriaüzlet.

¹⁷ Vö. Kótai Péter találó megállapításával: nem lehetetlen, hogy a főszereplő „Case, egy doboz csupán (amely egy agykártyát tartalmaz).” i. m. 178. o. A tanulmány igen következetesen fejt fel a regényben szereplő nevek s így a szöveg nyelvi horizontjának értelmezhetőségét.

lünk arról, hogy Case a mátrixról álmodik, majd később az egyik többször visszatérő jelszerűsége, az emlékeztető reprezentáló darázsfészek alakzatán – álmában – megpillantja a Tessier-Ashpool T-A logóját. Ugyanakkor a kaptár alakzata lesz az, amelyik a mesterséges intelligenciákkal fenntartott szimbiotikus kapcsolatot, a kibernetikus memóriával összekötött korporációk identitását is jelöli. De említendő itt a jég (Intrusion Countermeasures Electronics) által okozott agyhalál is, amely Case szempontjából mintegy előfeltétele az emlékeztető újabb bevézésének. A *Neuromanc* ezek szerint úgy viszi színre emlékeztetőkoncepcióját, hogy a szöveg tropológiája is kinyitja annak szerkezetét a mátrix szervesen evolúciójára felé.

A Straylight-akció kimenetele, a regény konklúziója tovább differenciálja az említett szövegeket. A két mesterséges intelligencia (Wintermute, Neuromancer) Case tevékenysége nyomán egyesül: „Wintermute nyert, összekapcsolódott valahogyan Neuromancerrel, és valami mássá változtak (...) Wintermute kaptár-elme volt, döntéshozó. A külső világban ő végzett változtatásokat. Neuromancer személyiség volt (...) halhatatlanság.”

W = ráció + akció + hím sztereotípiá

N = emóció + passzivitás + feminin sztereotípiá

Az így létrejövő konstrukció azonban magán viseli Case lenyomatát is, aki immár saját virtualitásával szembesülve megpillantja önmagát a cybertérben. Az új személyiség-alapú, halhatatlan adatállomány kitölti a mátrixot, a mindenség végösszegét alkotja. Lance Olsen a következőket mondja erről: „Mindegyik entitás feltételezi egyrészt a bináris emberi elme struktúráját, másrészt a kozmikus totalitás struktúráját. Egyesítve egy mindenható abszolútummá válnak, a mátrix metanarratívájává. Mint egy isten, mindentudású és mindentudó... és azonnal roncsolódik, fragmentizálódik, enyészik.”¹⁸ A regény utolsó párbeszédéből azonban kiderül, hogy az MI eme hiperrealizációja felfedez egy új fajt, amely a Centauri rendszerből küldte jeleit. A *Neuromancer* nyitva hagyja, miként értelmezhetők a történetek, olyan impulzust rögzít ugyanis az MI-k újabb generációja, amely mindeddig kívül volt az események lehetséges jövőhorizontján: „Vannak mások is. Már találtam egyet. Nyolcéves periódus alatt rögzítettek átvitel-sorozatokot, még a kilencszázhetvenes években. Míg én nem voltam, persze nem volt senki, aki felismerte. Senki, aki válaszoljon.” A Straylight-akció által generált újabb fordulat interiorizálásához egy olyan utókorra van szükség, amely immáron lemond a dolgok közvetlen, automatikus megértéséről és az értelmezésére tart igényt. Ennek a tapasztalatnak a hiátusából bomlik ki a *Cyberspace-trilogy* következő két része, amelyek a *Neuromancer* cselekményét, akciójának eredményét, a mátrix jövőjének alapítását a Változás Napjaként, tehát időközömbként interpretálják, és önnön alternatív, de legitim múltjukként hozzák ismét mozgásba.

Pihentető, közbevetett felvezetésként idézzük ismét Aldiss és Wingrove kissé elhamarkodottnak tűnő véleményét – a trilógia második részéről: „A Nulla gróf¹⁹ (...) egy *Neuromanc II.*, amelynek középpontjában egy sikeres ember, Turner áll, aki óriás-

¹⁸ Lance Olsen: i. m. 242. o.

¹⁹ Mindhárom Gibson-regény címe többértelmű. Az első a riói MI neve, a neuro és a nekromancia, nekromanta összetételből származtatható, de beleírható a románc kifejezés is. A második nemcsak a konzolcowboy művészneve, hanem a számláló lenullázódását is jelenti. A harmadik pedig nem feltétlenül a híres festményre utal, hanem a címszereplő prostituált funkciójára, az áttételes identitás fontosságára.

vállalatok fontos embereinek elmozdítására és más cégeknél való elhelyezésére specializálódott. Zéró gróf maga is computerzsoké, Bobby, akinek minden vágya, hogy kikerüljön a nyomornegyedből és bejusson a gazdag negyedbe, a Sprawl-ba. (...) Mint regény, a *Nulla gróf* híjával van a feszültségnek, az még a karaktereiből is hiányzik. (...) Három gyengécske szálon indul a történet, amik akkor sem válnak erősebbé, amikor összefonódnak. Turner, mint Case, híjával van azoknak a jellemvonásoknak, amiktől azonosulni tudunk a sorsukkal.”²⁰

A *Számláló nullára* egyik alappillére a cybertér kiterjesztése képezi. Itt már olyan alakzatok sora villan fel, amelyek egymásba nyíló felületek mentén bontják ki a párhuzamos világok rendjeit (például létfenntartó kád, érzékszervi közvetítőlánc stb.). Ezek közül legfontosabb a szilícium evolúcióját felváltó biotechnológia elterjedése, amely hibrid ráksejtek áramkörösségekké való beültetésével veszi kezdetét. Amellett, hogy a mátrixban való mozgás bárki számára elsajátítható, a biochipek nemzedékei lehetővé teszik a cybertér és a manipulált emberi emlékezet spontán összekapcsolódását. Ennek eredményeképpen létrejön a Straylight-akcióban kiterjesztett MI felfedezte „új faj” konnektív szerveződése is. Első állomása egy visszavetítés: a konzolcowboyok a loák rendszerbeli megjelenését a Változás Napjával kapcsolják össze, ennek értelmezése a *Mona Lisa Overdrive* egyik főszólamáé. Ugyanakkor mindhárom regény utal arra, hogy az említett első apokalipszis a lovak kipusztulásához vezetett. A cybertérben elterjedő „új faj” ily módon kettős alakzatrend mentén legitimálódik. Egyrészt visszavetül rá a közelmúlt időcezurája előtti világ emlékezete (a lovak konkrét alakja), másrészt az Alfa Centauri csillagkép absztrakt kentaúralakzata, amely az emberiség kollektív hallucinációjának kozmológiai terméke. Ennek következtében a cyberteret benépesítő figurák már nemcsak a high-tech társadalmak computerszimbólumai alapján szituálódnak, hanem egyfajta, Haitiről származtatható vudu alapú vallást is implikálnak. Ugyanakkor a loák neveinek és funkcióinak teogóniai konnotációi újabb kettős referencialitást feltételeznek, mivel megfeleltethetők a keresztény hagyomány egyes elemeinek is. E transzcendenciájától megfosztott „posztmodern cyber-antropológiában” Danbala Wedo (a kígyó), Ougou Feray (a háború lelke), Baron Samedi (a temető ura), Legba (Szent Péter) és Ezili Freda (Szűz Mária) identitásának kiterjesztője nem más, mint a már említett, a mesterséges intelligencia által kreált konnektivitás.

A *Count Zero* egyik utolsó jelenete a trilógia talán legfontosabb olvasásallegóriájaként nyerhet értelmet. Lance Olsen felhívja a figyelmet arra, hogy a Turner által Angie-nek átadott biosoft-dosszié a történet rögzíthetetlenségét jelölheti: „Ebben egy biosoft-dosszié van. Akkorra, amikor már nagyobb leszel. De nem mondja el az egész történetet. Ezt ne felejtse el. Az egész sohasem mondhatja el semmi...”²¹ E kommentár nemcsak azt előlegezi meg, hogy a történet egy lehetséges értelme a következő részbe „csúszik át” (hasonlóan a *Neurománc* zárómegoldásához), hanem azt is, hogy – mivel a *Mona Lisa Overdrive* (Case és az MI memóriacsatolásának analógiájára) többször is visszatér a trilógia nyitányához – újra kell kezdenünk az olvasást. Ez az irodalmi mozzanat egyben a trilógia darabjainak egymáshoz viszonyított retorikai mozgását is előírja.²²

Visszatérve a fentebbi kérdésirányhoz, a *Mona Lisa Overdrive* már azt az időhorizontot rögzíti, amelyben az összeillesztett struktúrák differenciált elkülönülése újra végbe megy. A biotechnológia lehetővé teszi saját univerzumok létrehozását (például ilyen

²⁰ Brian W. Aldiss – David Wingrove: i. m. 492–493. o.

²¹ Az idézetet a következő kiadás alapján közlöm: William Gibson: *Neurománc 2. Számláló nullára*. Fordította Ajkay Örkény. Budapest, 1993, Valhalla Páholy.

²² Vö. Lance Olsen: i. m. 233. o.

az Alef, Zéró gróf saját emlékezettömbje, amely a cyberteret alkotó adatok összességének a kivonata), az orbitális történelem elkülönül saját addigi centrumától, a loák világa kikülönül a cybertér univerzumából, miközben be is népesíti az emberi agyak virtuális térénümát. Mindennek következtében olyan konstrukciók ideje veszi kezdetét, és ez a trilógia posztapokalipszisre adott válasza, amely magának a virtuális történelemnek a lenyomataként megmutatja, hogy milyen a jövő cybervilága – nélkülünk: „Nem értem (...) Ha a cybertér az emberi rendszerekben létező valamennyi adat összegzése, akkor... (...) Ja, csakhogy itten senki sem emlegette az *emberi* szócskát... Szerény véleményem szerint (...) ez így sokkal szórakoztatóbb...”²³ Az emberi tényező kiiktatása így válik az egymás mellé rétegződő, az újraolvasás által kölcsönösen egymásba szivárgó, folyamatosan dekonstruálódó cyber-univerzumok retorikai előfeltételévé.

²³ Az idézetet a következő kiadás alapján közlöm: William Gibson: *Mona Lisa Overdrive*. *Neurománc* 3. Fordította Kornya Zsolt. Budapest, 1994, Valhalla Páholy.

► **Adatmezők közt:
allegória, retorika és a paratér¹**

...a hipertér önmagában is eszetlen állapot.

Barry Malzberg, *Galaxies*

A különválás folyamatban van. Minden egyes
alternatív Zóna távolodik a többitől, végzet-
esen gyorsulva, vöröselölődésben menekülve
a középponttól.

Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*

William Gibson *Neurománca*² – dacára a róla írott több kötetnyi esszének és tanulmánynak, sok gigabájtnyi elektronikus levelezésnek, és annak, hogy történelmi pillanatát gyorsan magunk mögött hagytuk – ma is elmélkedésre és újraértékelésre ösztönöz. Voltak, akik látnoki műként ünnepelték, mások a posztmodern szemléletes alkotásaként határozták meg, vagy a termináldentitás-fikciók mintapéldájaként posztulálták, megint mások elátkozták, mint egy új kor maszkulin fantáziáját. És valóban, erre a könyvre mindez áll. A *Neurománc* egy új műfajtypust hozott létre, folytatások, egyéb melléktermékek nőttek ki belőle (képregények, számítógépes játékok, szerepjátékvilág – már csak a film hiányzik). Egy egész cybernyáltól csöpögő szubkultúra (amelynek egyik legjobb példája a Mondo 2000³ magával ragadó techno-helyzetkomikuma) határozta meg magát e könyv túlcsonduló hallucinációi és technológiai jóslatai mentén. A mű azonban többet kínál ennél: Gibson prózájának kinetikus és célratörő irama készen áll a további megfontolásokra. Céлом nem annyira a cybertér feltérképezése. Jelen esszé arra tesz kísérletet, hogy föl tárja e tér létezésének retorikai feltételeit és a nyelvre gyakorolt sajtáságos hatásának jelentőségét. Ez a jól körülhatárolt elektronikus terület, amelyet Gibson cybertérnek keresztelt el, valójában egyértelműen paratér, a fogalom Samuel Delany által meghatározott értelmében. Ezen tér retorikai eljárásai összetettek, és vonatkozási mezeje óriási. Gibson cybertere egyszerre allegorizálja a technológiát és az olvasást, valamint alapozza meg a posztmodern narratíva folytonosan elmozduló területeit a sci-fi technológiai lehetőségeiben.

A DELANY-FÉLE PARATÉR

Delany valamelyest fesztelen stílusban egy olyan sci-fi tér fogalmának kidolgozásába kezdett, amely az elbeszélés normál terével párhuzamosan létezik. Ezt a retorikailag kihangsúlyozott „másik világot” paratérként emlegeti. Sok sci-fi író – érvel Delany –

¹ Scott Bukatman: Amidst These Fields of Data: Allegory, Rhetoric and the Paraspace. *Critique Spring*, 1992, 199–219. o.

² A regények és filmek címét angolul adom meg, kivéve azokban az esetekben, amikor tudom, hogy a szöveg, illetve a film magyar fordításban is hozzáférhető.

³ A Mondo 2000 a cyberpunk egyik prominens folyóirata: www.mondo2000.com

„létrehoz egy hétköznapi világot – egy felismerhető jövőt – majd egy másik, gyakran mentális, de mindig anyagilag manifesztálódó teret, amely a való világ mellett létezik, és amelynek nyelve rendkívüli módon lirizált (...) a hétköznapi világban kezdődő konfliktusok ebben a nyelvileg felfokozott paratérben oldódnak meg.” („Cyberspace” 31)

Az ilyen típusú terek létrehozása nem a cyberpunk kizárólagos sajátossága. Delany szóba hoz egy sor író, akiknek művei erőteljesen a paratérhez köthetők. Valóban: a paratér fogalma a sci-fi egészére jellemző sajátosság lehet, hisz már a legkorábbi szövegek is élnek az egzotikus terek (például a világűr vagy a jövő) nyelvi felfokozottságának eszközével. A nyelv az ilyen művekben túlmegy leíró funkcióján, és helyett a kifejtett „másság” tapasztalatát nyújtja az olvasónak. „Hogyan írjuk le azt, ami természeténél fogva leírhatatlan?” – kérdezi az elbeszélő Norman Spinrad *The Void Captain's Tale* (1983) című regényében – az e kérdésben rejlő tautológiának a műfaj alapvető szövegei mögött rejlő hajtóerő meghatározásában van fontos szerepe.

Később még vissza fogok térni a sci-fi alapköveként értett paratér koncepciójához. Mindenekelőtt fontos leszögezni, hogy Delany valóban jól látja: igenis vannak írók, akiknek szövegei egyértelműen elhatárolják a rendes és parateret; írók, akiknek irodalmi gyakorlata egyáltalán lehetővé teszi az ilyen fajta megkülönböztetést. Egy ilyen kánon archetipikus alakja, ahogy azt Delany megjegyzi, Alfred Bester volna, akinek korai regényei, *The Demolished Man* (1953) és a *The Stars My Destination* (1956) továbbra is a műfaj csúcspontjainak tekinthetők. A *The Demolished Man* gondolatolvasókról szól, és Bester leleményes tipográfiát használ annak ábrázolására, miként kígyóznak és kapcsolódnak össze a telepata szereplők gondolatai. Ez a paratér nem látható, de ez nem jelenti azt, hogy ne lenne anyagi megnyilvánulása. Olyan nyelvi konkretizáció mentén határozódik meg, amely a figyelmet a populáris irodalomban majdhogynem példátlan mértékben tereli a jelölő materialitására. Kizárólag a *The Stars My Destination* vetekszik vele merészség tekintetében.

A *Stars* egy olyan távoli jövőben játszódik, amelyet a teleportációnak egy korlátozott formája, az „átszökkenés” (jaunting) ural. Ez a terminus nemcsak a teleportációs technika leírására szolgál, hanem Bester hiperaktív narrációs módszerére és szökellő (jaunty) stílusára is utal. Az elbeszélés középpontjában Gully Foyle áll, aki bosszúra szomjazik a *Nomad* nevű űrhajó ellen, amely nem mentette meg őt egy űrben sodródó hajótestből. Foyle, számára érthetetlen módon, egy égő ember vízióját látja több alkalommal, és ez a látomás a történet tetőpontjáig megmagyarázatlan is marad. Amikor Foyle a robbanás általi biztos halállal néz szembe, hirtelen lét és nemlét határán kezd vibrálni, térben és időben szökellve: vagyis ő maga ez a jelenés. Bester prózájának brutális ereje ezzel érzékelteti a Foyle által megélt és az őt legyűrő érzéki keveredést és zavart. Ez a jelenség színesztéziaként ismert:

„A tapintás íze volt számára... a fa fanyar és meszes érzést keltett a szájában, a fém sós volt, a kő tapintása édes-savanyú volt az ujjainak, és az üvegtől, mint émelyítő süteménytől, megcsömörlött a szájpadrása. A szag érintés volt... A forró kőnek olyan szaga volt, mint a selyemnek, amely az arcát cirógatja. A füst és a hamu, mint a bőrét dörögő durva gyapjuszövet, sőt majdnem mint a vizes vászon érintése. Az olvadt fémnek olyan szaga volt, mint a szívére mért kalapácsütésnek, és a Pyre⁴ robbanásának ionizációja ózonnal töltötte meg a levegőt, aminek olyan szaga volt, mint az ujjai között csordogáló víznek.” (212–213.)

⁴ Ez a szó Besternél egy robbanóanyag neve, egyébként pedig halotti máglyát jelent.

Aztán maga a szöveg linearitása is szétbomlik, amikor Bester „elképzeletti” a nyelv hangjait:

„Az Égő Ember megremegett, »állj!« – kiáltotta a hangtól elvakulva. És ismét jött a vakító visszhangminta:

ÁlJj ÁlJj ÁlJj
LjÁlJjÁlJjÁlJjÁl
ÁlJjÁlJjÁlJjÁlJj
LjÁlJjÁlJjÁlJjÁlJj
LjÁlJjÁlJjÁlJjÁl
LjÁlJjÁlJjÁlJj
LjÁlJjÁlJjÁlJj
LjÁlJjÁlJjÁlJj

(215)

Bester művének konkrét költészete túlságosan idioszinkretikus volt ahhoz, hogy különösebb befolyással legyen a science fictionra, legalább is az új hullám megjelenéséig. Delany és Roger Zelazny azok az írók, akik ezekkel a pirotechnikai játékokkal, amelyeket Bester a műfajba emelt, egyértelműen kapcsolatba hozhatók.

Zelazny műveinek jelentős része foglalkozik a párhuzamos terek ilyen vagy olyan fajtáival. Még legnépszerűbb műve, az *Amber krónikái* című regényfolyama is egy paratérbe tett hosszabb látogatás. Amber az egyetlen igaz föld, amelynek a többi csak árnyéka, és Zelazny kromatikus prózája ezen valóságok mulandóságát hangsúlyozza (habár Amber platóni értelemben vett eszményi alapot nyújt az ontológiai váltásokhoz). Minden megismerhető tér – érvel a szöveg – paratér.

A *He Who Shapes* (1965) című történetben a párhuzamos tér az álmok világa (a pszichoanalitikus virtuális valósága), amelyet Render, az Alakító annak érdekében manipulál, hogy a páciensek konfliktusait előtérbe helyezze, és azok megoldására ösztönözzön. A paratér az elmén belülre került, egy olyan röppályán, amely jellemző az új hullám íróinak „belső tér” elgondolására:

„Akármilyen szép is volt ez, a vérrel és minden mással együtt, Render érezte, hogy hamarosan a végéhez közeledik.

Éppen ezért úgy döntött, hogy jobb lenne, ha minden egyes mikromásodperc egy perc lenne – és valószínűleg a hőmérsékletet is meg kéne emelni... Valahol, mindennek a perifériáján a sötétség engedett fojtogató szorításán. Valami, mint a tudat alatti döngés crescendója, megakadt egy dühöngő hangjegynél. Ez a hangjegy szegény, fájdalom és félelem párlata volt. A Fórum lassan eltompult.” (73)

A történet a paratérben kezdődik: ez az olvasót azonnal ismeretlen közegbe helyezi, összhangban a szakasz földrajzi behatárolatlanságával. Hang, hőmérséklet és az idő folyása, amelyek adottak bármely evilági mese narrációjában, itt az alakíthatóság és az érzékiesség jegyeivel vannak fölruházva. Hiába van utalás benne egy irányító erőre, ez a rejtélyes próza csupán a vonatkozások szándékolt elhagyását fedi fel. Állandó értelemkimaradásnak vagyunk tanúi, minek következtében a Foyle-i szinesztéziához hasonlóan a tulajdonságok átalakulnak: a hangok érzésekkel ruházódnak fel, a hőmérséklet összefüggésbe kerül a sötétséggel. Tudatalatti erők tombolnak. Csak a legutolsó mondatban válik a tér vizuálisan is érzékelhetővé, de itt is csak igen gyenge formában.

Delany rámutat, hogy a történet eredeti címe „*The Ides of October*” (Oktober idusa) nem más, mint „a retorikailag eltorzított nyelv alakzata. A *The Ides of October* egy olyan idő, amelynek lehetőségéről, illetve lehetetlenségéről csak akkor beszélhe-

tünk, ha már mi magunk is eleve az álomtérben vagyunk.” A szerkesztő által adott új cím, *The Dream Master*, valamint a kibővített változat címe egyaránt a normális tér egy elemét nevezik meg, mintsem az „idevágó alteret”. A korábbi cím „egy olyan térre utalt, amelynek nyelve eltorzulhat, és így hozzáférhetővé tehet bizonyos tisztán nyelvi konstrukciókat” (Tatsumi 6).

PARATÉR A FILMBEN

Ugyan Delany az irodalmi szövegek működésére korlátozza meglátásait, igen egyszerű más médiában is analógiákat találni. Ez a „felfokozott retoricitás” nagyon jellemző a narratív filmre, különösen a sci-fi filmek speciális effektusokkal létrehozott paratereire. A Kubrick 2001 *Úrodüsszeiájával* foglalkozó alapos fenomenológiai elemzésében Annette Michelson megmutatta, miként bomlik le a lineáris narratíva, átadva a helyet a forma látványosságának és érzékiségének. Véleménye szerint valamennyi sci-fi film hasonló (habár kevésbé következetesen végigvitt) módon működik. Ezzel kapcsolatban példaértékűnek számít Jack Arnold 1953-as filmje, a *The Incredible Shrinking Man*. Ebben a filmben Scott Carey zsugorodni kezd rovarirtók és radioaktív anyagok egy különös keverékének hatására. Miután miniaturizálódásának megállítására tett kísérlete kudarcba fullad, Scott elhatározza, hogy beletörődik sorsába, és megpróbál tanulni a túlélésért folytatott küzdelméből. A film méltán híres zárójelenetében a pincebörtönéből szabadult Scott a csillagokra nézve döbben rá, hogy ő, történjék bármi, továbbra is a kozmosz egy jelentőséggel bíró tagja marad. A film több szinten is elemezhető, és ugyanakkor nézni is élvezet.

A *The Incredible Shrinking Man* a Universal Studios-ban készült, rendkívül kis költségvetéssel. A kamerabeállítások és a világítás sem változtatnak stílusának díszítetlenségén.⁵ A film objektív, szemmagasságú nézőpontból van filmezve, amely, szándékolatlan-e vagy sem, Scott külvárosi létének banális voltát hangsúlyozza. Akárcsak Don Siegel 1956-os filmjében, a *Testrablók támadása*-ban, itt is ez az érzelmektől mentes közhelyszerű filmes technika hangsúlyozza a szörnyűségeket, mégpedig azért, hogy a mindennapok ismerős tapasztalatába építi be őket. Ugyanakkor, ahogy Scott tovább zsugorodik, a stílus hirtelen megváltozik. Egy misztikus szögből fölvetett jelenet (Scott normális méretű bútorok között ül) a nézőben azt a pillanatnyi érzetet kelti, hogy a zsugorodás megtorpan. A következő jelenetben felesége megjelenik a lépcsőn, de a Scott-hoz visszaugró kép csak az üres lépcsőt mutatja. A film terének ilyen fokú szétartása nyugtalanító, elbizonytalanító érzést kelt. Hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy Scott egy babaházban lakik. Arnold kamerája tehát e két nagyon eltérő arányú világ – a normál ház és Scott tapasztalatának felnagyított paratere – között ingázik. Házimacskájának támadását követően Scott lezuhan a pincébe.

A pince a filmes térkonstrukció egy mesterműve, amelyet Michelson Stan Brakhage filmes kísérleteivel és Robert Morris szobraival hozott kapcsolatba.⁶ A kamerajáték radikálisan szubjektívvá válik, amint a kertes ház ismerős pincéje átalakul az apokaliptikus jövő (future-archaic) filmek (például a *The Road Warrior*, másnéven *Mad Max 2*, 1982 és a *The Bed-sitting Room*, 1969) világvége utáni tájképére emlékeztető kihalt

⁵ A film producere az az Albert Zugsmith volt, akinek a rejtélyek iránti közismert rajongása olyan alkotások létrejöttét is lehetővé tette, mint Welles: *Touch of Evil* (1958) és Douglas Sirk: *The Tamished Angels* (1958).

⁶ A szöveg ezen része sokat köszönhet Michelson sci-fi kurzusának, amelyet a New York Egyetem tartott, és amelyet volt szerencsém 1984 nyarán látogatni.

térséggé. Csakúgy, mint a két másik filmben, a tér itt is üres és nyitott, és a mindennapi élet törmelékeivel van teleszórva. Ezek a terek a bricolage (barkácsolás) termékei: Lévi-Strauss fogalma ez „a kéznéllevő dolgok” konstrukcióira. Derrida ehhez még hozzáteszi, hogy a barkácsolás „a többé-kevésbé koherens örökség szövegétől való koncepciókölcsonzés szükségessége” (285). A kameramozgás lassúvá és beszédessé válik, keresi a lehetőséget, hogy vizuálisan leírhasa a falépcső szemcséit, a tér magasságát és a messzebb lévő falak távolságát. A tárgyak átalakulnak a paratérben. A rajzszögek kardokká válnak, a gyufásdoboz vihar elől biztonságot nyújtó menedékké, a ceruza életmentő tutajjá, a pók pokolbeli szörnyeteggé változik. Az árucikkekben tárgyak, még hozzá színes és dekoratív tárgyak lesznek, amelyek ha meg is tartják funkciójukat, ez a funkció némiképp átalakul. A nagy festékeskannák és gyufásdobozok Warhol és Lichtenstein tömegkultúrából való kölcsönzéseit vetítik előre; és alkalmazásuk a tárgyaknak a mindennapi életben betöltött összetett jellegére mutat rá – átfedésekre, amelyek olyan sűrűek, hogy a tárgyak többé nem is látszanak. Sobchak is hasonló megfigyeléseket tesz a szöveg kapcsán:

„Mi, a nézők folyamatosan arra vagyunk kényszerítve, hogy újraértékeljük a megszkottra, normálisra, étellel telire és élettelenre adott válaszainkat... A *The Incredible Shrinking Man* valószínűleg paradigmatisz mő abban a sajátosságában, hogy tökéletesen képes minket – és főhősét – elidegeníteni az amőgy természetesnek vett környezettől.” (133-134.)

De – ahogy azt Delany megállapította – a paratér nem egyszerűen egy elkülönült övezet, hanem az a tér, ahol a hétköznapi világ konfliktusai lejátszódnak és megoldódnak. Az, ahogy a rendes világ átalakul a *The Incredible Shrinking Man* pincéjében, egyértelműen betölti ezt a feladatot. A címtől kezdve, végig a film során bőséggel találhatunk elférfiatlanodásra történő utalásokat. Az egyik ilyen csúcspont akkor következik be, amikor Scott jeggyűrűje lecsúszik összezsugorodott ujjáról (hímtagra való utalás). Scott öröme, amelyet egy nála is alacsonyabb mutatóvanyosnővel való találkozására felett érez, nagyon sokat elárul az 50-es évek kultúrájában működő dominanciáról és „normális” maszkulinitásról (ugyanazek a félelmek ellentétes előjellel játszódnak le Nicholas Ray 1957-es *Bigger Than Life* című filmjében). Scott szexuális félelmei két állattal való összezsugorodásai során tárulnak fel. Az egyik, a populáris mitológiában oly gyakran a nőihez kapcsolt macska (lásd a boszorkányok familiárisa), a másik pedig a pók, noha nem fekete özvegy, ahogy azt narratív és földrajzi okokból várnánk, hanem a szőrös, medúzaszerű tarantula, amely felfalni készül ezt a szerencsétlen, tehetetlen hímet. Szerencsére Scottnak sikerül rajzszögzkardjával a szájnnyíláson behatolnia, amely tett újra megerősíti erejébe és fontosságába vetett hitét.

A filmnek ilyen freudi-proppi teminusok mentén való felvázolása nagy mértékben csökkenti, de nem törli el ezen elemeknek a szimbolikus olvasatban betöltött szerepét. Az amerikai kertvárosi férfi pszichoszociális krízisének megoldása tehát a paratérben játszódik le; a film sci-fiként való megértésében ez a legjelentősebb szempont. Ezt a teret az eltúlzottan szubjektív kameraelhelyezés és -mozgás, retorikai szertelensége jellemzi, valamint az arra való törekvés, hogy a nézőt a film fennmaradó részének tér-tapasztalatától elidegenítse. A kamera jóval többet tesz egyszerű történetmondásnál, és ezzel ugyanazt a hatást éri el, mint amit Bester tipográfiai játéka idéz elő, amikor az olvasót a megszokott olvasási folyamatból kimozdítva a szöveg retoricitására tereli a figyelmet. Ugyanez nem mondható el a nemrégiben készült Disney produkcióról, az 1989-es *Drágám, a kőlykök összemementekről*. Habár a háttérben egyértelműen jelen van az elutasító szülői magatartás, a néző csak elvéve tapasztalja meg a tér újradefiniálá-

sát. A film túlságosan is elkapkodott szerkezete nem igazán teszi lehetővé, hogy elmerüljünk ebben az elidegenítő környezetben.

Disney-produkció

A CYBERTÉR ÍZE

A filmes és az irodalmi nyelvnek a fenti példákban történő manipulációja, amely egyszerre poétikus és játékos, segítségünkre van Gibson „folyékony neorigami mutatóvány”⁷ értelmezésében. A cybertér izzó régiói emlékeztetnek az új hullám túlbujánzó hallucinációira, de sokkal kézzelfoghatóbbak. „Száját megtöltötte a kék fájdalmas íze” – írja Gibson Bester színesztéziás trópusát kölcsönözve: „A citrom íze volt a hideg”. A retoricitás kapcsolatban áll a technológiával, hisz a másik világ mindig materiálisan és technológiailag megalkotott, sőt Delany egészen odáig megy, hogy a retorika allegorizálja a technológiát (melynek következményeit a továbbiakban fogom kifejteni). Ez sehol máshol nem érvényes úgy, mint a cybertérben, ebben a „konszenzuális hallucinációban”. Ez az a tér, ahol betekintést nyerhetünk az Információs Kor láthatatlan hatalmi struktúrájába és adatátviteli mechanizmusaiába. E paratérnek éppen az a funkciója, hogy a világ információs bankjainak valós, ám fizikailag meg nem tapasztalható birodalmában interaktív teret biztosítson az ember számára. A cybertér egy hallucináció, a globális adatrendszer mesterségesen gerjesztett vizualizációja: lényegében rejlik allegorikus funkciójának és poétikai gazdagságának kihangsúlyozása. Az ember annak az összetett térnek a határfelületére (interface) van redukálva, amelyben a világ legfontosabb eseményei zajlanak. Delany szerint a hétköznapi térben „a karakterek hajlamosak megfeledezni a technológiai tagolódásról”, amely körülveszi őket mind a valós, mind pedig a cybertérben (Tatsumi 8). A cybertérben – olvasó és szereplő számára egyaránt – a retorikai intenzitás mindvégig előterét képezi a technológiai elidegenítésnek, függetlenül attól, hogy korlátozott mértékben megengedi az érintkezést ember és gép között.

POSZTMODERNIZMUS: AZ ONTOLÓGIA PARADIGMÁJA

Érdemes Delanynek a sci-fi műfajában tett vizsgálódásaival összevetnünk Brian McHale *Postmodernist Fiction* című szövegét. McHale írása komoly, habár hiányos kísérletet tesz – mind a magas, mind pedig a népszerű irodalmi formákat mindvégig figyelemmel kísérve – a narratív struktúrák és a retorika legutóbbi időkben végbement változásainak végiggondolására. McHale a prágai iskola nyelvészeti és szemiotikai elemzéseiből kölcsönzi a domináns fogalmát. „A dominánst úgy lehetne definiálni, mint a mű gyújtópontját: ez irányítja, határozza meg és alakítja át a mű további komponenseit” – érvel Roman Jakobson (idézi McHale 10). Tehát a domináns nem a szöveg egyedüli jellemzője, ám meghatározó befolyással van a többire. Még egy önmagának ellentmondó szöveg esetében is a domináns bizonyos fajta szerkezeti egységet biztosít. McHale a modernista fikció dominánsát ismeretelméletiként határozza meg. A Faulkner, Nabokov, Henry James, sőt a korai Pynchon műveit strukturáló kérdések (elbeszélő, elbeszélés és tudás problémája) mentén értelmezi ezt az összetett dominánst. A modernizmus változó tudatállapotok és megbízhatatlan narrátorok értelmezése köré szerveződik. Az értelmezés az olvasó és a szereplők kiemelt fontosságú, domináns elfoglaltságává válik.

⁷ Ajkay Örkény fordítása.

A posztmodern szövegben ezt az ismeretelméleti indítékot ontológiai kényszer váltja fel. Többé nem a tudás problémája strukturálja a szöveget, hanem – amint a világ és a létezés meghatározandó kérdésekké válnak – maga a lét kerül a középpontba. A posztmodern fikció az ontológiai határok eltörlését viszi színre, világok összeomlásának és egymásba alakulásának bemutatásával. Példának okáért a *Gravity's Rainbow* nem korlátozódik a főbb szereplők érzékelésére vagy elmebajára: a Londonban és Németországban lejátsszódó bizzar események nem magyarázhatók Tyrone Slothrop paranoiájával. Maga a világ mozdult el, újraértelmezve önmagát egy nagyon is valós értelemben. A világot életre kelt filmalakok lakják, a narratív paradigmák teljes összetettségükben borítják be és vannak hatással a szereplőkre. A posztmodern fikcióban a világ többé nem azonos önmagával, többé nem úgy létezik, mint a meghatározott jelentés homogén helye. Entrópia vette birtokba a létezés feltételeit. A talaj már nem olyan szilárd, mint volt. Ontológiai elcsúszás okozza a szereplők esetleges mentális problémáit, és nem pedig megfordítva.

Robert Coover *The Phantom of the Movie Palace* című írása kitűnően illusztrálja ezt. A mozi filmes paraterét a múlt látványosságainak szellemei szállják meg. Másrésztől viszont a levetített filmek sem megváltoztathatatlanok többé, hanem ki vannak téve a mozigépész hőbortjainak:

„Vagy végigvezet egy hőst egy sorozat valamennyi részén, hagyja, hogy megégjen, felrobbanjon, eltemessék, vízbefúljon, lelőjék, elfogják, fölakasszák, lefröcsköljék savval vagy kétfele vágják, és mindezt egyszerre vagy kiválasztja kedvenc naiváját, és kalózok, matrózok, banditák, cigányok, múmiák, nácik, vámpírok, marslakók és diákiúk népes tömegével támadja meg. Teszi mindezt addig, amíg a hős és a naiva megfélemlített arcvonásai az univerzum homályos, misztikus igenlésévé sápadnak el.” (22)

Bizonyos paradigmatis trópusokat azonosíthatunk itt. A történet (és az *A Night at the Movies* című gyűjtemény, amelyben megjelent) már önmaga is egy másik szövegre, illetve szövegek csoportjára utal, ami az elbeszélést metafikcióként definiálja. Csakúgy, mint William Burroughs kópéi, a szöveg egyértelműen utal arra, hogy átfedésben van egy sor textuális rendszerrel. A világ: szöveg. A mozira való utalás is a posztmodern irodalom sajátossága. Ez, amint azt McHale is jelzi, nem a filmes reprezentációs formák felhasználását jelenti, ahogy azt Joyce, Proust vagy a futuristák esetében látjuk. Sokkal inkább annak az óriási fenomenológiai erőnek és az ebből eredő ontológiai súlynak a bevonódását jelenti ez, amellyel a filmes eszközök a fikciót képesek felruházni. Gyakran a szövegben előkerülő film további kurziválásra, metafikcionális szerkezetekre, és a szöveg kikerülhetetlen folyamatainak hangsúlyozására ad lehetőséget.

Végül fontos megjegyezni, hogy Coover mozigépésze semmi esetre sem őrült, mint ahogy az események menete sem lepi meg a szereplőket. A szöveg világának a mienkel való ontológiai fölcserélése minden fikció előfeltétele. És valóban: a talált képek tömkelege ugyanúgy az olvasóra irányul, mint a vámpírok és diákiúk Coover mozijában, amitől saját arckifejezésünk is az univerzum misztikus igenlésévé halványul. A posztmodern univerzumok ilyen igenlést hordoznak magukban. Az az alap pedig, ahonnan kétségbe vonhatók lennének, egyszerűen megszűnt létezni. Burroughs Merénylőmesterének, Hassan i Sababhnak az oly sokat idézett mottója helyénvalónak bizonyul: „Semmi sem igaz. Minden megengedett.”

A POSZTMODERNITÁS ZÓNÁI

McHale a zónák központi szerepét hangsúlyozza a posztmodern regényirodalomban. Valóban nehéz lenne figyelmen kívül hagyni egy ilyen mindent átható trópus. A zóna gyakran az elbeszélésben végbemenő ontológiai váltások terepe. Tarkovszkij 1979-es filmjében, a *Sztalkerben* Zónának hívják a földönkívüliek által meglátogatott misztikus helyet, csakúgy, mint a felosztott Németországot, ahol a *Gravity's Rainbow* Tyrone Slothropja barangol. William Burroughsnek az űrkorszakra vonatkoztatott mitológiájában Interzónának hívták azt a vidéket, ahol minden megengedett volt és minden egymás mellett létezett. *Alphaville* városa/univerzuma is zónákra van osztva. A zóna szerepe akkor is központi marad, ha a megnevezés nincs jelen. McHale meggyőzően mutatja be, ahogy Latin Amerika ontológiai csúszózónaként funkcionál Donald Barthelme („Paraguay”), Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Carlos Fuentes és mások írásaiban. „Európa másik, idegen hasonmása”-ként való felfogása, és saját helyi heterogenitása teszik Latin-Amerikát heterotóp zónává. Barthelme, Guy Davenport és Kenneth Patchen regényeiben Ohio szolgál zónaként: sajátos közép-nyugati képlékenysége épül be a világokat elválasztó határvonal mítoszába. (McHale 49-53)

A zóna különféle világok és ekképp különböző ontológiai állapotok ütközését teszi lehetővé. A zónában – írja McHale – „nagyszámú, töredékeiben lehetséges világ létezik egy lehetetlen térben”. Ha ez a tér valós történelmi terekre (Ohio, Latin-Amerika, a megszállt Németország) való utalásokat tartalmaz, ezek „nem máshol helyezkednek el, mint az írott szövegben”. Egy ilyen zóna létrehozásának legalapvetőbb módja „egy idegen térnek az ismerős téren *belüli*, vagy olyan szomszédos térrészek *közötti* bemutatása, ahol ilyen »között« nem létezik” (45-46). Slothrop ezt tapasztalja meg a *Gravity's Rainbow-ban*: „itt, a Zónában a kategóriák csúnyán elmosódtak” (353).

A POSZTMODERN VÁROS ZÓNÁI

McHale érdekes különbségtétele az ismeret- és lételméleti dominánsok között lehetővé teszi a modern és posztmodern ábrázolás sokszor identikus stratégiái közötti váltások átfogóbb megértését. Lássuk például, mit ír William Sharpe és Leonard Wallock a város képének változását taglaló esszégyűjteményének bevezetőjében:

„A város a modernizmus terepe (locus), és úgy tűnik, hogy a városi élet minden egyes aspektusa ennek a művészeti mozgalomnak egy jellegzetességét hozza létre vagy demonstrálja. Ilyen jellegzetesség a jelentés sokrétűsége, a szekvenciális vagy alkalmi kapcsolatok elvesztése, jelentés/értelem lebomlása és a közösség feloszlása. A művészek és írók számára a modern város nemcsak egy nyilvánvaló határokkal rendelkező kézzelfogható szerkezet, hanem épp annyira stílus, széttört szintaxis és parataktikus jelrendszer.” (11)

A fenti bekezdés nyelve egyértelműen emlékeztet Fredric Jamesonéra, aki a posztmodernnt „kulturális dominánsként”⁸ írta le. Mi változott meg tehát a modern állapottól a posztmodernbe való átmenettel? Egész egyszerűen a város az egyén érzékelő-

⁸ Sharpe és Wallock esszéje időben megelőzi Jameson ennél részletesebb, a New Left Review-ban megjelent posztmodernről foglalkozó szövegét, de későbbi, mint a *Postmodernism and Consumer Society*. Ez utóbbi Hal Foster (szerk.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wisconsin: Bay. 111–125. oldalán található.

képességén túlra került. Ugyanazok az irodalmi-művészeti rendszerek most már a tapasztalásban bekövetkezett váltást, és a város felfogásának (centralizált térből szétzilált „nem-térre”) átalakulását reprezentálják. A modernizmus ismeretelméleti domináns eleme töredezett és pluralisztikus ábrázoló rendszereket hozott létre a városi környezethez kapcsolódó érzékelés bemutatására. Ezek azután utat engedtek egyéb, de velük rokon ábrázoló rendszereknek, amelyek megkísérlik megírni a városnak egy új, az érzékelés paraméterein túli fejezetét. A város zónává vált, amelyben a kategóriák valóban csúnyán elmosódtak. A *New Worlds* szerkesztője, Michael Moorcock alaposan föltérképezte London városi zónáját. Először a Jerry Cornelius-regényekben tette ezt, „a Cornelius-kalandokban, egy fekete komédiában, amely nemcsak térben és időben, hanem valamennyi térben és időben játszódik... Moorcock mindennel kapcsolatban álló »Multiverzumában«, a végtelen lehetőségek birodalmában” (Aldiss és Wingrove 303). Később ugyanezt folytatta a *Mother London*-ban és egyéb történelmi fikcióiban.⁹

McHale analízisének lényeges gyengesége abban áll, ahogy túl kényelmesen elhatárolja az episztomológiát és az ontológiát, amely mintegy jelzés értékűnek tekinthető az egész tanulmányt átható történelmi alap hiányára nézve. Az, hogy a szubjektum többé nem működik a világban uralkodó értelem és kohézió tereként, rendkívüli és nagy jelentőséggel bíró változás, amelynek McHale azonban csupán irodalmi-művészeti fontosságát veszi figyelembe. A posztmodern szöveg ontológiai változékonysága nem csupán kizárja az ismeretelméleti megközelítést, hanem egyértelmű jele az ismeretelmélet önfeladásának. A világ többé nem látható, nincs fizikai valósága, és nem érthető meg. A tapasztalás új módjai pedig még nem fejlődtek ki teljesen ahhoz, hogy megalapozzák és megmagyarázzák a szubjektumot ezen újfajta realitásokon belül (bár bizonyos posztmodern eljárások figyelemre méltó kísérletként értékelhetők). Ez az a pont, ahol a szubjektum kivonul a feltárás koherens helyeiként felfogott fikcióból, és helyét olyan világok és zónák foglalják el, amelyek működési szabályai éppenséggel nem meghatározandók.

SCI-FI – ÖSSZEÜTKÖZŐ VILÁGOK

A sci-fi szintén egy ilyen fontos „térképészeti” eljárás. Az sci-fi nyelve elég fenyegető volt ahhoz, hogy az „összeütköző világok” diskurzusában számos alkalommal felmerüljön. McHale beismeri, hogy e műfaj milyen jelentős szerepet játszik a posztmodern fikcióról alkotott elgondolásában. Ellentétben David Porush-sal, akinek a kibernetikus fikcióról szóló könyve (*The Soft Machine: Cybernetic Fiction*) egyszerűen nem foglalkozik a műfajjal, McHale sok értékeset talál a sci-fi-ben. Porush könyvét olvasva úgy tűnik, mintha olyan alakok, mint Burroughs, Vonnegut és Pynchon, a magaskultúra vákumjában alkották volna műveiket (későbbi írásaiban helyrehozta ezt a mulasztást):

„Az SF-t csakúgy, mint a posztmodern regényt, az ontológiai domináns irányítja. Vagy még inkább úgy mondhatnánk, hogy ez a *par excellence* ontológiai műfaj. Az SF-t a posztmodern fikció nem-kanonizált vagy tömegkultúrabeli hasonmásaként, testvér-műfajaként gondolhatjuk el, ahhoz hasonlóan, ahogy a népszerű detektív-thriller a modernista fikció testvérműfaja.” (59)

⁹ Moorcock újabb műve, a *Mother London* mintegy kiteljesíti ezt az irányvonalat azzal, hogy a várost a történet főhőseként és mitikus objektumként a középpontba helyezi.

A „kognitív elidegenítés”, amit Darko Suvin a műfaj központi fontosságú elemeként definiált *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* című művében, a világ ontológiai státusát alapozza meg, McHale terminusával tökéletesen összhangban álló módon. A „Világ” különféle csillagokról, bolygókról szóló mesékben, és különböző világstruktúrák egymás ellen való kijátszása során (például Ursula Le Guin *The Dispossessed*-jében) válik nyelvileg megalkotottá. Az ontológiai szerkezetek jelentésükkel együtt a szöveg előterébe kerülnek. Az univerzum még a műfaj legbanálisabb megjelenési formáiban is egy heterotóp tér.

Egy provokatív pillanatban McHale egészen Philip José Farmer *Riverworld* könyvei és Beckett *The Lost Ones* című művének összehasonlításáig megy el. A világ mindkét regényben gigantikus gépként van elgondolva, amely korlátozott számú megváltoztathatatlan szabállyal bír, tehát nem másként, mint zárt kibernetikus rendszerként. Mindkettő magában foglal egy pokoltornácaszerű átmeneti teret. Igaz ugyan, hogy Farmer regényében ez egy makrokoszmikus tér – olyan bolygó, amely elég nagy ahhoz, hogy az összes föltámadott földi halottnak helyet biztosítson –, míg Becketté csupán egy ötven méter széles és tizenhat méter hosszú henger. McHale olyan narratív imperatívuszokra mutat rá a népszerű Farmer szövegben, amelyek Beckettnél nincsenek jelen, ezzel érvelve amellest, hogy az irodalom nem feltétlenül műfajhoz kötött. Úgy tűnik, hogy McHale célja végsősoron Farmer elhatárolása a posztmodernizmustól, amit azért én vonakodnék megtenni. Farmer olyan regényeket is írt, ide tartoznak a *Riverworld*-könyvek is, amelyekben történelmi és fikciós figurák lépnek egymással kapcsolatba. Szintén írt egy könyvet Kilgore Troutként, Kurt Vonnegut korábbi fikciós alteregójaként (és egyben az SF-író Theodore Sturgeon iránti tisztelgéséért). És ne feledjük Tarzan-történetét (*The Jungle Rot Kid on the Nod*) sem, amely William S. és nem Edgar Rice Burroughs álneven jelent meg. Farmer nyilvánvalóan tudatosan vesz részt a textuális ontológiák elmozdulásának posztmodern játékában.

Habár McHale alábecsül olyan írókat, mint Farmer vagy Philip K. Dick, mégis azon kevés kritikusok egyike, aki felismeri a műfajnak a posztmodernre és a posztmodernnek bizonyos SF-szerzőkre gyakorolt egyidejű hatását. Megemlíti például, hogy Ballard regénye hű marad a modernista paradigmához, amikor egy egyedülálló, életunt megfigyelő, a világvége (vagy méginkább a Birodalom vége, ahogy azt Jameson mondja [„Progress vs. Utopia” 152]) egy magányos krónikásának perspektívájára épít. Csak a *The Atrocity Exhibition*ben „szabadítja meg végre Ballard ontológiai kísérleteit episztemológiai korlátaiktól” (McHale 69), amikor a conradi modernizmusra való utalásokat egy újfajta – Raymond Roussel posztmodernizmusa iránti – érdeklődés váltja fel. A modern és posztmodern paradigmák iránti hűség hasonlóképpen meghatározza azt, ahogy Delany két fő művét, a *Dhalgren*t és a *Tritont* olvassa.

VISSZATÉRÉS A PARATÉRBE (ÉS A KVANTUMOK BIRODALMÁBA)

Most már visszatérhetünk az SF-paraterek Delany-féle értelmezéséhez, fejben tartva, hogy ezek a terek azonosak a McHale elemzéséből ismert zónákkal. A paraterekben a zónákhoz hasonlóan ontológiai váltás megy végbe a tapasztalat és magyarázat újraértelmezésével és kitágításával, mégpedig a rendes terekben rejlő lehetőségektől eltérően. „Részleteikben lehetséges világok léteznek együtt”, ahogy azt McHale mondja (45). A rögzített tér, a szubjektivitás vagy a nyelv képzete az, ami a paratérben és a zónában ezeknek az új, radikálisan változó ontológiáknak a felszínre kerülésével romba dől. „A sci-fi egyre inkább úgy viszonyul a hallucinációhoz, mint a világban jelenlevő objektumhoz” – írja az egyik cyberpunkkal foglalkozó teoretikus, Istvan Csicsery-

Ronay. Ez annak következménye, hogy „lehetetlen egyértelműen elhatárolni az érzékelés és a kogníció, sőt az ontológia kategóriáit”. (274. és 272.)

A sci-fi-t és a posztmodernizmust átható ontológiai újrászerveződés nem tekinthető kizárólagosan a dekadens későkapitalista érzékenységek termékének, hanem részben a kvantummechanika törvényei irányította világban lejátszódott tárgyi jelenségek radikális újrafogalmazásából ered. A fizika ezen misztikus ága a posztmodern kezdeteitől fogva fellendülő időszakát éli. Ennek előidézője az olyan populáris szövegek áradatszerű megjelenése, amelyek a kvantum szubmikroszkopikus világában érvényes, „durván akauzális” eseménymodellekkel játszanak el.

A kvantumok birodalmára vonatkozik Heisenberg bizonytalansági elve, amely kimondja, hogy a megfigyelő elkerülhetetlenül befolyásolja a megfigyeltet. A kvantumok állapota és az, hogy részecske- vagy hullámszerűen viselkednek-e, kizárólag a módszertől és a vizsgálat időtartamától függ. Ezek szerint az érzékelés az ontológiát egészen radikális mértékben befolyásolja. Ennek alapján a világegyetem nem más, mint valamennyi lehetséges állapot véletlenszerűen rezgő részhalmaza. Egy adott pillanatban tehát több vagy akár végtelen számú univerzum élete lobbanhat fel vagy hunyhat ki. Túlzás nélkül mondhatjuk, hogy linearitás, okozatiság, időbeliség és ontológia mértékadó fogalmai teljesen zűrzavaros állapotba kerültek egy olyan elmélet hatására, amely alapján egy meghatározott pontban valamennyi empirikus bizonyíték értéktelen.¹⁰

Képességeimet egészen biztosan meghaladja ezen világnézet megítélése. Az azonban bizonyos, hogy a 80-as évek végén széles körben ismertté váltak ezen elmélet alapelvei, olyan szövegeknek köszönhetően, mint Douglas Hofstadter *Gödel, Escher, Bach* és Stephen Hawking *Az idő rövid története* című, leginkább beavatottak számára megemészthető munkái, és olyan könnyebb művek nyomán, mint Fred Alan Wolfnak a *Spy* magazinban megjelent kvantummechanikával és időutazással foglalkozó *Taking the Quantum Leap* című cikke. Érdekes, hogy a kommentátorok miként csúrik-csavarják vagy értelmezik a létezés újfajta bizonytalanságait. Timothy Ferris a *Coming of Age in the Milky Way*ben (amely az egyik leglebilincselőbb valamennyi könyv közül) képes a kvantummechanikát egy általános kozmológiába beilleszteni, amely eleddig mindig valamiképp eretneknek tűnt föl, és az érzékelés és mérés módszerein és bizonyítékain mindig fönnakadt. Más szavakkal, Ferris széles látóköre lehetővé teszi számára, hogy a kvantummező nyilvánvaló következtelenségeit a radikális tudomány történetének folyamatába elegánsan beillessze. A *Spy* magazin, amely időnként a posztmodern korszellem (Zeitgeist) legjobb, máskor pedig legrosszabb tendenciáinak volt emblematisztikus kifejezője, az akauzalitás azon felszabadító hatásait hangsúlyozza, amelyek lehetővé teszik múlt és jövő tökéletes beolvasztását mindennapi tevékenységeinkbe. És Fred Alan Wolf – akinek a laikus olvasó számára írt könyvében a mondatok rendszeresen „És”-sel kezdődnek – úgy állítja be a kvantummechanika zavarba ejtő felfedezéseit, hogy azok megerősítsék a valóságot problémamentesen megalapozó megfigyelő önbi-zalmát: „Talán a világegyetem rendje nem más, mint saját elménk rendje” – írja.

Bizonyos értelemben a kvantummechanika nemcsak a newtoni fizikának, de az einsteini tér-idő elméletnek is a felborítását jelenti. Einstein a modernizmus paradigmatisztikus alakja lett. Paul Johnson *Modern Times* című könyve szerint a modernizmus Einstein elveinek egy napfogyatkozás során történt igazolásával vette kezdetét. A rela-

¹⁰ A kvantummechanika és az irodalmi szerkezetek viszonyát taglaló részletesebb és dialektikusabb analízis olvasható N. Katherine Hayles munkáiban. Lásd: *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca, New York, 1984, Cornell UP, és *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca, New York, 1990, Cornell UP.

tivítás elve ugyan nem az okozatiság tagadásán alapul, de az abszolút tudást nem ismeri el, hisz a megfigyelő és a megfigyelt egymáshoz viszonyított helyzetének relativitása Einstein elméletének központi kérdése. Másrészt viszont Einstein nem sokkal egy átfogó relativitáselmélet megfogalmazása előtt megtorpant, ugyanis nem volt képes elfogadni azt a posztulátumot, amely szerint minden relatív. Világegyetem-modellje továbbra is tartalmazta a mozgás, időbeliség és okozatiság változatlan törvényeit.

A kvantumfizika bizonytalan világában viszont a megfigyelő alapvetően meghatározza az eseményeket. Mint Schrödinger macskájának esetében, amely egyidejűleg élő és halott a vizsgálat pillanatáig, az univerzum is az abszolút okozatiságtól mentes lehetőségek vázáként létezik. Fred Alan Wolf ezt írja: „Valóságérzékelésünk következetesen ellentmondásosnak, dualisztikusnak és paradoxnak fog tűnni. A Most realitásának pillanatnyi tapasztalata ugyanakkor egyáltalán nem fog paradoxnak tetszeni. Csak amikor mi, a megfigyelők megpróbáljuk észleléseink történetét létrehozni, válik a valóság paradoxsá”. (127) Az elmélet posztmodern következményei egyértelműek. A történelem feladata eleve kudarcra van ítélve egy ellentmondásokat feloldani képes modell hiányában. És paradox módon éppen a rend és magyarázat iránti vágy volt az, ami a paradoxonokat életre hívta. Wolf a kvantummechanika filozófiai implikációit jóval szolipszisztikusabb módon gondolja el, amennyiben a szubjektum maga hozza létre a valóságot. El tudom fogadni ezt az elméletet azzal a megjegyzéssel, hogy a kauzális kapcsolatok elutasítása és az empirikus igazolások elbizonytalanodása gyengíti a szubjektumnak azt a képességét, hogy értelmet, jelentést adjon a világnak. Bizonyos módon a szubjektumot megerősíti, más értelemben viszont gyengíti ez az új fizika.

A szubatomi szinten találjuk meg hát a végső parateret, ezt a magába omló, „durván akauzális” világot, amelyben a szubjektum és a világegyetem ontológiai státusa megkérdőjelezhető és újraértelmezésre vár. Kevésbé meglepő tehát az, hogy a sci-fi új, narratív és fenomenológiai paradigmaként kiemelkedő szerephez jutott. A kvantummechanika és a posztmodern egymás metaforáivá válnak a bizonytalanság, akauzalitás és megszakíttóság kölcsönös privilegizálása révén, míg a sci-fi rögzíti ezeket az összezavarodott jelenségeket narratív szerkezeteinek viszonylagos ismerősségén belül. A kvantum világán belül a sci-fi a szubjektum és a világ elidegenedését emeli ki, és mindkettőt egy determinisztikus, habár változó szerkezetben alapozza meg.

A TECHNOLOGIA ALLEGÓRIÁI – A SCI-FI MINT PARATÉR

Barry Malzberg *Galaxies* című műve rendkívül hatékonyan allegorizálja az új fizika és az új narratíva közötti kapcsolatot. Malzberg egy elegáns modern regényt alkotott a narráció lehetetlenségéről. A sci-fi a maga lehetetlen világaival és tereivel a narratív aktus hiábavalóságának jelképévé válik. A szerző szubjektivitása dominálja az eseményeket, és teljesen magában foglalja a szereplőket és tetteiket a valóság iránti igényük tökéletes törlésével. Így kezdi a regényt: „Ez nem regény lesz, hanem inkább valakinek a feljegyzéssorozata”.

Ugyanakkor a sci-fi műfaja, hogy tartsuk magunkat Brian McHale-nek a műfaj gyakorlatáról tett megfigyeléseihez, oly módon módosítja Malzberg modernista paradigmáját, ahogy azt ő valószínűleg előre nem is sejtette. Egy fekete lyuk gyomrába behúzott hajó drámája a narratív okozatiság és szekvencia leomlásának metaforájaként szolgál. Azonban ennek az ellenkezője is igaz: a narratíva jelölőláncainak lebomlása párhuzamra lel a tapasztalatot, okozatiságot, történelmet és – ennek következményeként – a szubjektum definícióját elpusztító fizikai valóságban. Malzberg szubjektivitása új helyet foglal el a fénysebességnél gyorsabb „tachyon-meghajtók” és összeomlott neutron-

csillagok meghatározhatatlan, poszteinsteiniánus világában. A kvantumtudomány és az SF ontológiailag meghatározatlan területére fölkerülnek a modernizmus ismeretelméleti bizonytalanságai. A szubjektivitás krízise ontológiai és nem egyszerűen ismeretelméleti krízisként fogalmazódik újra.

Delany szerint a paratér nyelve a technológiát allegorizálja. Paul de Man szerint „az allegória távolságot létesít saját eredetéhez, és lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét ezen időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.”¹¹ Az ezekben a zónákban vagy paraterekben létrehozott tér irodalmi vagy filmes szintagmák soraként működik, és mint ilyen, természeténél fogva éppúgy temporális, amennyire térbeli. E zónákban a térbeli krízist az idő mélységes válsága kíséri, egy olyan esemény, amely de Man szerint „összhangban van egy eredendően temporális végzet fölfedésével”, más szavakkal a szubjektum elkerülhetetlen halálával és a nem-én létezésével. Az allegória „megkíméli az ént az immár teljesen, habár fájdalmas során fölismert, nem-énnel való azonosulástól”. (206-207.) Az allegória alakzatai ezek szerint a nyelv átlátszóságát törlik meg, és ehelyett megalapozzák a problematikus identifikációk metafigurális zónáját (pontosan így írható le az, amit Malzberg a *Galaxies*-ben célul tűzött ki). A posztmodern sci-fi zónáinak és paratereinek a nyelvi mutációkra való képessége egybeesik ezzel az allegorikus ösztönzéssel (habár a narratív szükségszerűség gyakran visszafogja ezt a paratérbeli túlradást).

Delany a sci-fi paratérét retorikai és nyelvi elhasonlításokkal áthatott zónaként gondolja el. E definíció Delany általánosabb, a műfaj egészére jellemző nyelvfunkciókról alkotott teóriáival való összehasonlításáért kiált. Delany úgy érvelt, hogy a sci-fi nyelve a nyelv folyamatos elhasonlítását végzi. A műfaj értéke azon, az olvasóra gyakorolt műveletekben rejlik, amelyek során a szöveg a figurális nyelvet literálissá teszi (hogy Delany kedvenc példáját említsük: „És akkor egész világa összeomlott”), vagy amikor a lehetséges jelentések száma megnő: „Bal oldalára fordult./Bekapcsolta bal oldalát.” (He turned on his left side.) Ebből következően:

„Irodalomra és sci-fi-re nem úgy kell gondolnunk, mint két, különféleképpen felcímkezett szöveghalmazra, hanem mint két különféle értékhalmozatra, a válasz, a szöveg megszólaltatása, az olvasás kétféle módjára... A találkozás ezek szerint két diskurzus – sci-fi és irodalom – között megy végbe... („Science Fiction” 87-88.)

Érvelhetnénk amellett, hogy eszerint Delany számára a sci-fi műfaja eleve tartalmaz egy bizonyos paratér – az ontológiai konfrontáció terepét, amelyet a nyelv szerkezetével való elmélyült foglalatosság jellemez, és amelyet az olvasó mindennapi valóságával összeütközésben tapasztal meg. Ha a műfaj eleve egy ilyen intenzitás mentén határozza meg, úgy Delany paratér-konceptiója redundánsnak tűnik föl, hisz a fokozottság fokozásaként értelmezhető. Azonban van néhány különbség, amely rávilágít arra, hogy a paratér milyen döntő szerepet játszik a műfaj jelentőségének jelenkori megértésében.

A legfontosabb különbség természetesen abban rejlik, hogy a paratér ontológiailag eltérő birodalmát az elbeszélésben szereplő figurák – például a Skipstone úrhajó szerencsétlen kapitánya a *Galaxies*-ben – tapasztalják meg. A *Neuromancer* szereplője, Case elől, amikor Chiba City játékkermeit és klubjait látogatja, elillan a környezet technológiája. De a cybertér hipertechnologizált arénájába való visszatérését retorikai gazdagság jellemzi, amely leírja, sőt újrátalálja saját tapasztalatát. Amikor először találkozunk Gully Foyle-lal, ő a „vakító nap és a hideg, néma repülőgép árnyékának súlytalan üres-

¹¹ Beck András fordítása.

ségében” hányódik, de éppen ez a szinesztézia az, ami igazából kiszakítja Foyle-t, a szereplőt, ontológiai szférájából. Delany szerint:

„A mindennapi teret is ugyanannyira meghatározza a technológia, ahogy ezeket a technológiára épülő paratereket... Csakhogy a mindennapi térben (csakúgy, mint a mindennapi nyelvben) a szereplők hajlamosak megfedkezni a technológia jelenlétéről, pont úgy, ahogy a mindennapi nyelv behálózta szereplők elvesztik a retoricitás iránti érzéküket.” (Tatsumi 8)

A paratér mindig a másik térként létezik a szereplők számára, és kézzel fogható hatást gyakorol rájuk. Ez az a tér, ahol a szereplők nyelve, racionalitása és szubjektuma lebomlik és dekonstruálódik. Pontosan ez a retorika funkciója de Man szerint: „A retorika radikálisan fölfüggeszti a logikát, és a referenciális aberráció örvénylő lehetőségeit tárja föl”¹² (*Allegories* 10), amelyek aztán alapvetően meghatároznak minden létezésről és ontológiáról folytatott eszmecsérét.

A PARATÉR SZINESZTÉZIÁJA ÉS RETORIKÁJA

Merlau-Ponty szerint egész testünkkel érzékelünk, nem pedig kizárólag érzékszerveinken keresztül. A szenzoros percepció hangsúlyos volta viszonylag ritkának mondható jelenség. Fenomenológiájában a szinesztézia az érzékelési folyamatok összességét és nem pedig alcsoportokba osztódását reprezentálja:

„A szinesztétikus észlelés nem a kivétel, hanem a szabály. Számunkra azonban csak azért nem nyilvánvaló, mert tudományos ismereteink a tapasztalat súlyát máshova helyezték. Így tehát elfelejtettünk látni, hallani és általában véve érezni, annak érdekében, hogy a testünkből és a világból levezethető tapasztalatok megfeleljenek annak, amiről a tudósok meggyőztek minket, hogy látnunk, hallanunk és éreznünk kell.” (229)

Ez az elgondolás rendkívül közel áll azon Delany-féle paratér-értelmezéshez, amely szerint ez a tér képes a technológiai körvonalakat – amelyek többnyire figyelmen kívül hagyottak, elfelejtettek és meg nem tanultak – leleplezni. A sci-fi retorikai dekonstrukciója eszerint a fenomenológiai vizsgálódás és definiálás kettős narratív folyamatát végzi, míg a szinesztézia a retorikai és észlelési újrakörvonalazás átfedéseit reprezentálja.

Érdemes megjegyezni ugyanakkor, hogy mivel a paratér a diegézisen belül új mezőt jelent, a posztmodern fikció ezen ontológiai váltása a narratíva szintjén megalapozott és kifejtett. Az alternatív tér reprezentációja tehát azért nyelvileg hangsúlyos, hogy ezzel a szereplők érzékszerveinek túltöltődését vagy elidegenedését konnotálja. A nyelv tehát megőrzi erősen mimetikus funkcióját. Delany számára ez feltehetőleg a sci-fi nyelvi bizonytalanságának jó példája lenne, és mintegy példázná azt a metafigurális diskurzust, amely a műfajt egyáltalán életre hívta.

Valószínűleg az, ami Kubrick *Úrodüsszeiájának* utolsó előtti, egykor népszerű nevén „utazási jelenetében” (trip sequence) megjelenik, nem más, mint a paratér axiómája. Douglas Trumbull ebben a fenséges és pszichedelikus jelenetben, egy már eleve intenzív filmes retorikai eszközt visz még tovább. A film speciális effektjei majdhogynem ernyedő látványosságokat hoznak létre azzal, ahogy a széles látókörű kamera hosszú

¹² Orsós László Jakab fordítása.

vágások egész során elidőz.¹³ A jelenetek ellenpotozására épülő szerkezetek kitágulnak térben és időben, a narratíva így adja át helyét a technológiai koreográfiának. Az utazási jelenetben mindezek a trópusok eltúlzottan vannak jelen. Az effektek kevésbé egyértelműen ábrázolnak, és ezzel megőrzik azt a bizonytalanságot, amelyre Delany utal. Reprezentatív és figuratív nyelvek összeolvadnak: a néző egyszerűen nem tudhatja, hogy vajon ezek a képek mimetikusak-e (lehet, hogy azok, de akkor minek a leképezései?). A közelképek, amelyek a látványokat befogadó úrhajóst mutatják, egyetlen, színezett, állóképszerű szemre redukálódnak. Ez az eljárás az érzékelő-kognitív szerv inadekvátságát hangsúlyozza, és egyben átváltoztatja az észlelőt az észlelés objektumává. És végül, az elbeszélés kauzális szerkezetei, amelyeket a szöveg már korábban hangsúlytalanná tett, itt teljesen eltűnnek.¹⁴

A *Neurománc* retorikai effektjei a Gibson (aki a műfaj első „barkácsolójának” – bricoleur – tekinthető) alkalmazta idiolektusok szoros összeolvadásán alapszanak. Ha a cybertér olyan, „mint egy tetszőleges kockákból összeállított film”, akkor a regény nyelvére ugyanez áll (utalhatnánk itt, többek között, Burroughsra). Gibson prózája, éppúgy, mint a *Számláló nullára* című regényben szereplő Cornell-dobozok, más művészetek, más területek törmelékeire épül, és csakúgy, mint a Cornell-doboz tere, ez is mélységesen allúzív és alapvetően titokzatos. A szöveg tere mélyen a kultúrában gyökerezik, és explicit módon foglal magában más írókat, műfajokat és hangokat. A nyelv a szubjektum eredetének, az identitásnak a terévé válik. A szövegnek ez a hivatkozássoktól súlyos tere a szubjektum eredetét a szubjektumon kívülre, az információ-technológia világába helyezi. A *Neurománc* diskurzusa önmagába foglal egy tömörített, magába omló adatteret. A paratér fölládozza a hagyományos narratíva diegetikus referencialitását a terminális tapasztalat rezonáns ábrázolása kedvéért. Még egyszer hadd hangsúlyozzuk, hogy az olvasás során szerzett tapasztalatok, és azok a tapasztalatok, amelyeken a szereplők mennek keresztül, egymást visszhangozzák.¹⁵ Paul LaFarge érvelt amellett, hogy a *Neurománc* erőteljesen idiolektikus szövege az olvasót „törvényen kívüli használóként, egyfajta textuális cowboyként” határozza meg, nagy mértékben hasonlóvá téve így a főhőshöz.¹⁶ Az olvasó által megtapasztalt valóságok (a város, a televízió, a komputer, a bevásárlóközpontok, ezen önmagukba omló területek valóságai) így összeütköznek, összesűrűsödnek, elvonttá válnak, és ismét az olvasó szeme elé kerülnek. Ez a legvilágosabban kiderül a *Számláló nullára* részletéből:

„Fokozatosan vibrálva jött elő újra. Tények és szenzoros adatok nem-lineáris folyása, szürreális ugrásszerű vágások és átfedések által szállított narráció. Egy kicsit olyan volt ez, mint egy olyan hullámvasúton utazni, amely létezés és nem létezés határán száguld tetszőlegesen, elképzelhetetlenül gyorsan váltakozó intervallumokban, magasságot,

¹³ Ez a bágyadtság valamelyest jellemző Kubrick más műveire is, különösen az 1975-ös *Barry Lyndonra*, és nagyon is tipikus jegye Douglas Trumbull speciális effektjeinek. A 2001 *Úrodüsszeiában*, a *Harmadik típusú találkozásokban*, az eredeti *Star Trek* filmben, valamint a *Szárnyas fejvadászban* is a kamera szemlélődve időz a látványosságokon.

¹⁴ Igazából a 2001 *Úrodüsszeia* a fejezetben tárgyalt több trópusnak is axiomatikus kifejezője. A monolit egyértelműen Robert Smithson „új emlékműveként” értelmezhető (*Entropy and the New monuments*. In Nancy Holt (szerk.): *The Writings of Robert Smithson*. New York, 1979, New York UP: 9–18. o.). Formája épp annyira élettelen és tehetetlen, mint bármely számítógép-terminál (a Steve Jobs tervezte *Next* számítógép monolitfekete). A monolit elvezet bennünket abba a paratérbe, ahol lezajlik az evolúció és a változás.

¹⁵ de Man: *Allegories of Reading*. 77. o. „az olvasás allegorikus reprezentációja bármely szöveg nélkülözhetetlen összetevője...”

¹⁶ Paul LaFarge: *Textual Cowboys: Cyberspace and Interpretation in Neuromancer*. Kézirat. 1991.

támadást és irányt változtatva a semmi minden egyes érverésére. Azzal a különbséggel, hogy ezeknek a váltakozásoknak semmi közük a fizikai irányokhoz, sokkal inkább a szimbólum- és paradigmarendszerben bekövetkező villámlásszerű váltakozásokhoz. Ezt az adatot soha nem szánták emberi befogadásra.” (33.)

Íme, a posztmodern művészeti paradigmák fenomenológiai esszenciája. Angela a *Mona Lisa Overdrive*-ban az ideális olvasót jelképezheti, azt, aki már elolvasta Gibson Cybertér-trilógiáját: „Angela Mitchell a szobát és a benne lévőket olyan váltakozó adathalmazokon keresztül fogta fel, amelyek bizonyos nézőpontokat reprezentálnak. Habár arról, hogy ezek az adatok kihez vagy mihez tartoznak, legtöbbször fogalma sem volt. Jelentős mértékű átfedéssel és ellentmondással van dolgunk.” (238.)

Jameson írta a következőket Michael Herr Vietnam-krónikájának, a *Dispatches*nek narrációjáról:

„A posztmodern első rettenetes háborúját nem lehet a hagyományos paradigmák alapján elmondani... sőt, a korábbi narratív paradigmák leomlása, csakúgy, mint annak a nyelvnek a leomlása, amely alkalmas lenne arra, hogy a veterán átadja tapasztalatát, éppen a könyv alapvető témái közé tartozik.” („Postmodernism” 84.)

A cybertér ad helyet az első rettenetes posztmodern csatamezőnek, amelyet „a technológiai elidegenedés új és virtuálisan elképzelhetetlen kvantumugrása” hozott létre. A cybertér cowboyai azok a veteránok, akiknek a technológiai fúzióról nyert tapasztalatai szó szerint extatikusak. Ezen erőteljesen befolyásolt idiolektus révén a nyelv mind a „technológiai elidegenedés”, mind pedig az ehhez való alkalmazkodás elbeszélésének eszközévé válik. A nyelv rányomja a szubjektum hatalmának pecsétjét a technológiára és annak terére.¹⁷ A „kommunikációnak (vagy információnak) ez az önkívülete” az, amit Jameson nem lát meg Herr prózájában, és amit Coppola és Kubrick megragadnak Herrel folytatott közös munkájuk során (*Apokalipszis most* [1979]; *Full Metal Jacket* [1987]). A puszta elidegenítés pozíciója többé nem megengedett, nem hasznos, nem érdekes és nem lényeges. A technológiai tér újfajta kogníciót követel. Persze Gibson elbeszélésének van egy erős központi hőse, akit képességei és tudása a halandókon túl helyez, sokkal nagyobb mértékben, mint Herr fáradt és zavarodott újságíróját, de a nyelv itt is felborítja a hagyományos szintagmatikus tagolást. Az eredmény pedig se nem extatikus, se nem elidegenedett, hanem a kettőnek valamilyen mélyen ellentmondásos összefonódása.

A sci-fi ezek szerint visszaállítja a posztmodernizmus zónáinak radikális változékonyságát, és egyúttal bizonytalanságban tartja az olvasót a retorikába és technológiába való bevonódást illetően. Továbbá a cybertér fenomenológiája egyfajta ontológiában gyökerezik, mégpedig az Adatkorszak történelmileg meghatározott ontológiájában, az Információs korában. A szubjektum kizökkenése ezen kínzóan technológiai, decentraló szerkezetben lezajló mozgás hatására megy végbe. A szubjektum eredetének helye előbb a testen kívülre, majd pedig a terminálon belülré kerül. De a cybertér ugyanakkor a sci-fi általános paratérbeli konfigurációin belül helyezkedik el, ahol a műfaj retorikája dekonstruálja a nyelv áttetsző figurációit, és ezzel visszautasítja a szubjektum rögzített azonosíthatóságának képzetét. Az ilyesfajta dekonstrukció nem a szubjektivitás meg-

¹⁷ A technológia hasonló fetiszizálásának lehetünk tanúi Disney-féle *Pinocchio*-ban (1940), amelyben egy odaadó mesterember azt kívánja, hogy élettelen bábja valódi fiúhoz hasonlóvá váljék. Az pedig, hogy ezt az átváltoztatást a hiperreális Kék Rotoszkóp Tündér hajtja végre, a film önreferencialitásának és vágyteljesítő jellegének további bizonyítéka.

semmissítésére utal, hanem inkább a létező paradigmák határait mutat rá. A szubjektum a technológia, narratíva és nyelv összefüggő szinesztétikus művelein keresztül dekonstruálódik. Ezek szerint a szubjektum fenomenológiailag és retorikailag felaprózódik a cybertér-szimuláció zónáiban, hogy ott várja ezen adatmezők közötti életre kelését.

Fordította Kós Krisztina

Nem az, ami volt: ◀ memóriatúlcsordulás a digitális narratívákban

Ennek a szomszéd fickónak mindössze harmincötezer karaktere
(vagyis körülbelül hétezer szava) van a számítógépében, ami okoz
némi gondot. – Több memóriára van szükségem! – hajtogatta,
és verte az íróasztalt. Kész röhej – gondoltam –, mi folyik itt?
Megőrült ez a világ!

J. G. Ballard

A fikció és az emlékezet számtalan ponton metszi, keresztezi egymást, különösen érdekes formákat öltve azon területen, amelyet – többjelentésű kifejezés híján – *digitális narratíváknak*¹ nevezek. E gyűjtőnév alatt a korántsem egységes, felszabdalt kortárs szöveg univerzum egyik erős kulturális töltettel rendelkező tartományát értem, melybe a legtöbb műfaji író szövegei is beletartoznak, lévén e kifejezés nem médium-specifikus, és a képregényekre, a videójátékokra, valamint az interaktív számítógépszövegekre is alkalmazható, amelyek, korántsem elképzelhetetlen, hogy az ezredfordulóra a nyomtatott szövegek helyébe lépve domináns irodalmi formává válnak. Az *emlékezet* persze még ennél is több jelentéssel bíró kifejezés. Marvin Minsky hívja fel erre a figyelmet, aki szerint az emlékezet „számtalan olyan struktúrára és szerkezetre alkalmazott gyűjtőfogalom, melyeknek sem a hétköznapi, sem a technikai pszichológiában nincsenek élesen kijelölhető határai. Ide tartoznak a »fel-idézés«, a »fel-elevenítés«, és a »fel-ismérés« fogalmai” (329). Amit pedig fikciónak nevezünk, az az emlékezet szimulákroma; kettejük tapasztalati világai egy Möbius-szalag két széléként fonódnak össze – a fikció általában képzelt emlékezet, az emlékezet pedig gyakran nem több, mint álcázott fikció. E viszony nem új, ám egy olyan korban, amelyet egyre inkább a számítógépek egyeduralma jellemez, maga az emlékezet is „cyborgosított” fogalommal, antropomorf és computertechnológiai metaforák elegyévé, David Porush híres soft machine-jének egy újabb alkatrészévé válik. E fogalmi keveredés egyik eredménye véleményem szerint az, hogy az emlékezet reprezentációja felismerhetően új, felismerhetően posztmodern érdekeltségek meghatározta formát öltött. Mindebből engem a kortárs irodalom jelentős

¹ A kifejezést először a Popular Culture Association által rendezett konferencián hallottam Steve Jonestól, aki a Wisconsin Egyetem újságíró-tanszékét képviselte. Jones dolgozatának (*Cohesive but not Coherent: Music Videos, Narrative and Culture*) felosztása szerint a narratívák a mimetikus, az analóg vagy a digitális narratívák kategóriáiba sorolhatók. A „töredékek non-lineáris mozaikdarabkáiból” álló digitális narratívákban eszerint az információk elkülönülnek, és egyáltalán nem hasonlítanak arra, amit jelentenek.” Jones e meghatározást a televíziós narratívákra, elsősorban a videoklipekre alkalmazta, ám én úgy érzem, e leírás a posztmodern szövegek szélesebb körére alkalmazható. Mindemellett én igencsak tág értelemben használom a terminust, olyan szövegekre, amelyek, mint Ballard *Karambola*, formailag különálló, digitális pillanatokból építkeznek, de olyanokra is, amelyek, mint DeLillo *White Noise*-a, digitalizálódó kultúránk jelenségeit tematizálják. A *digitális* szó számomra elsősorban azt jelenti, hogy a digitalizálódással az információ számtalan formát ölthet.

részének azon aggodalma érdekel, mellyel nem a múlt visszanyeréseként, hanem túlcsoordulásként jellemzi a memóriát, és ez irányú kutatásaim arra a meggyőződésre vezettek, hogy az ezredfordulóhoz közelgő irodalom egyre kevésbé rajong az emlékeztért, melyet technológiailag instabil, sőt normatívan egészségtelen fogalomként kérdőjelez meg.²

Mielőtt azonban részletekbe bocsátkoznék, meg kell említenem két alapvető tanulmányt, melyek közül az egyik előre, a másik visszafelé tekint, és amelyek kijelölik azokat a fogalmi határokat, melyek között jelen tanulmány mozogni kíván. Az első Frances Yates 1966-os munkája a mnemotechnikai tradícióról, a *The Art of Memory* (Az emlékezet művészete). A második, Alvin Toffler *Future Shockja* (Jövő-sokk) – e művet konferenciánk szerzői bizonyára jobban ismerik –, melyet 1970-ben adtak ki, egy olyan időszakban, amely közvetlenül megelőzte a jövő végleges megírását.

Yates tanulmánya a klasszikus mnemotechnikáról – vagyis a mesterséges emlékezet művészetéről –, olyan memóriamutatványokról mesél, mint Szimónidészé, aki egy thesszáliai lakomán, emlékezvén az ülésrendre, azonosította a leszakadt tető megcsontkította, összelapította holttesteket; mint Senecáé, aki első hallásra, sorrendben megjegyzett kétezer nevet; és mint Simpliciusé, aki visszafelé szavalta Vergiliust. Technikájuk lényege az volt, hogy elképzelték egy részletes építészeti szerkezetet, más szóval memória-palotát, ahol minden tárgynak vagy szónak megvolt a maga helye. Felidézendő az említett tárgyakat vagy szavakat, az ókori szónok képzeletben bejárta memóriapalotáját, és minden teremben összegyűjtötte az információt, abban a sorrendben, amelyben elhelyezte. Nyomon követve e mnemotechnikai módszer fejlődését a reneszánszon és híres képviselőinek, Giulio Camillo, Peter Ramus és Giordano Bruno, valamint a tizenhetedik századi Robert Fludd ténykedésén keresztül, Yates arra a következtetésre jutott, hogy a klasszikus emlékezőművészet a tudományos módszerek fejlődésének egyik összetevőjeként élt tovább. Yates a korlátlan memória eszményét hirdeti, amely elméletileg tökéletesíthető, ha nem máris tökéletes, és amelynek megszerzéséhez csupán mentális szigor szükségeltetik.³

Toffler ezzel szemben a túlterhelés, különösen az információ-túlterhelés kiváltotta sokk leírásával a mentális korlátozottság mellett érvel igen meggyőzően. Bár nem kimondottan az emlékezettel foglalkozik, a *Future Shock* információ-feldolgozó és -felidéző képességünk alapvető korlátozottságára hívja fel a figyelmet, mivel az alaptézis része, hogy társadalmunkon egyre inkább kiütözköznek az információ-túlterhelés tünetei (289–304). E tézis közvetlen hatása jól kimutatható az olyan szövegekben, mint a *Shockware Rider* John Brunnertől, vagy a későbbi *Easy Travel to Other Planets* Ted Mooney-től, melyben az információbetegség csak úgy gyógyítható, ha az áldozat felveszi a joggyakorlathoz hasonlatos harmadik visszatérés – vagy memóriatörölő – pozíciót. Toffler szerint azonban a számítógép legalábbis az egyik lehetőség legalábbis a társadalmi memória túltereltségének orvoslására, és a *The Third Wave*-ben (A harmadik

² Minsky memóriefogalmát használom, de memóriamodelljével nem értek egyet, mert zavaróan mechanikusnak találom. Fogalomhasználatom még Minsky tág meghatározásánál is elnagyoltabb, mert az emlékezet és a figyelem, az emlékezet és a tudat, vagy az emlékezet és az észlelés határai az irodalomban éppúgy, mint az életben, elmosódnak. Ugyanígy képtelen lennék élesen különválasztani a társadalmi és a személyes emlékeztet, vagy – ugyanezen okból – az emlékeztet és a történelmet, vagy az emlékeztet és a nosztalgiát.

³ A mentális szigor elsajátításához nem szükséges a klasszikus retorikát tanulmányoznunk, tudhatjuk meg a pszichológus A. R. Luriától, aki a *The Mind of Mnemonist*-ban beszámol S., az orosz riporter esetéről, aki a saját maga kidolgozta mnemotechnika segítségével riportalanyai minden szavára emlékezett.

hullám) amellel érvel, hogy egy számítógép irányította info-szféra radikálisan kitágítja majd a társadalmi emlékezet határait (176–178).

Yates és Toffler látszólag különböző világai érdekes módon találkoznak a Térbeli Adatkezelő Rendszer, vagy a PC-monitor metaforájában, amely minden Macintosh-felhasználó számára ismert. Nicholas Negroponte, az MIT Médialabor vezetője a Szimónidész gyakorolta klasszikus mnemotechnikai rendszer alapján fejlesztette ki saját ikonrendszerét, amely a Macintosh PC-monitor ikonrendszerévé fejlődött (Brand, 138–139). Még kevésbé régen Jaron Lanier, a Virtuális Valóság, vagyis azon számítógép-generálta mesterséges környezet egyik főépítész, amelyben az emberek háromdimenziós számítógépes animációkkal léphetnek interakcióba, a Virtuális Valóság és az ókori mnemotechnika memóriapalotáinak működése között „feltűnő hasonlóságot” fedezett fel (119). Sőt egy brit cég jelenleg Macintosh hardware és Hypercard software felhasználásával Giulio Camillo Memóriasínháza egyik verziójának kifejlesztésén dolgozik (amely Yates *Art of Memory*-jének egyik fő témája). Az, hogy az emberi emlékezet legkidolgozottabb metaforája befolyásolja a computer-tervezést, véleményem szerint csak az egyik fele annak a kölcsönviszonynak, melynek másik oldalán az a jelenség áll, hogy a computer-tervezés egyre inkább meghatározza az emberi emlékezetről alkotott metaforáinkat.

Szemben az emlékezetet felértékelő, annak határait kiterjesztő mnemotechnikai tradícióval, melyet Yates elevenített fel, és amelyet később John Crawley keltett fiktív életre a *Little, Big* és az *Aegypt* című írásaiban, most az emlékezettel szemben kritikus, korlátozó irodalmi reprezentációkat szeretném vizsgálni, melyek Toffler az információ-túlterhelést érintő megfigyeléseivel egy időben, vagy annak és saját, számítógépekkel kapcsolatos kulturális tapasztalataink hatására születtek. Arthur Kroker bizonyára pánikmemóriának hívná azt a jelenségcsoportot, melyet én – kevésbé apokaliptikus szóhasználattal – a poszt-mnemotechnikai és az anti-mnemotechnikai reprezentációk két pólusa köré rendezek, és amellyel a posztmodern kultúrából táplálkozó szövegek széles skáláján találkozhatunk. E skálán fellelhetők műfaji szerzők, mint William Gibson, Bruce Sterling és Lewis Shiner, de a digitális narratívák olyan társ-utasai is, mint Kathy Acker, Denis Johnson, Kathryn Kramer, Madison Smartt Bell, Steve Erickson, Ted Mooney, Robert Charles Wilson vagy Don DeLillo. Bármilyenné is formálódik az irodalom az ezredfordulóra, biztos, hogy a felsorolt írók azok között lesznek, akik e formát meghatározzák.

William Gibson segítségével kívánom bevezetni a két fő reakcióforma közül az első, melyet tárgyalni szeretnék – a kortárs irodalom *poszt-mnemotechnikai* hagyományát, amely nyíltan vagy burkoltan leértékeli az emlékezetet, megfosztva azt az igazságigényben rejlő hatalmi törekvésektől, vagy másképpen sugallva irrelevanciáját. Larry McCaffery interjújában a *Mississippi Review* hasábjain Gibson a következőket mondja: „Könyveimben a számítógépek első megközelítésben egyszerűen az emberi memória metaforái: kíváncsi vagyok, miért és hogyan működik a memória, hogyan határozza meg, kik vagy mik vagyunk, és hogy hogyan manipulálható az emlékezet.” (224)⁴ Pontosabb lenne azonban, ha megfigyelnénk, Gibson *Neurománc*-trilógiájában miként kelnek versenyre a számítógépek az emberi memóriával, olyan virtuális cybertér-konstrukciókat kínálva, melyek egyenrangúak a „valóság” ember alkotta emlékképeivel.

Gibson fiktív világában a számítógépek előállította fiktív világok – az emlékezet technológiai szimulákrumai – a valóság alternatívájává válnak, ami az emlékezet elektronikus infláció általi leértékelését eredményezi. Azon jelek közül, melyek a *Count Zero*

⁴ Az interjú későbbi, szerkesztett változatát magyarul lásd: *Prae*, 2000/3–4, 193–207. o. Fordította Elekes Dóra

és a *Mona Lisa Overdrive* lapjain egyre inkább a személyes emlékezet vége felé mutatnak, az egyik, hogy Gibson *Wintermute*-ja hozzáférhet Case memóriájának darabkáihoz, melyeket aztán visszatáplálhat Case agyába, mégpedig olyan holografikus képek formájában, amelyek a megszólalásig elevennek tűnnek, ám az MI céljainak megfelelően manipulálhatóak. Tulajdonképpen úgy tűnik, hasonlóan működik az emberi memória is. Ám *Wintermute* – és végeredményben Gibson – vádja az, hogy az emberi memória nem elég fejlett; hogy a holografikus paradigma nem elegendő az emberi emlékezetet megjelenítésére. Valójában *Wintermute* titkon azt sugallja Case-nek, hogy az ember nem törődött eléggé az emlékezetével. – „Ha törödtetek volna” – sugalmazza a virtuális Finn – „talán nem lennék itt.” (*Neurománc*, 170).

Az emberi memóriával szembeni elégedetlenség talán még közvetlenebbül fejeződik ki Robert Charles Wilson 1987-es *Memory Wire*-jében. Wilson karakterei két vonzás között őrlődnek: egyrészt szükségük van arra, hogy elfojthassák borzalmas személyes élményeiket, másrészt azonban vonzzák őket a földön kívüliek álmokkövei, melyek lehetővé teszik, hogy teljes egészében újraéljék a múltat. Az álmokkövek – az oneirolitok – melyeket annak idején az Egzotika nevezetű földön kívüliek helyeztek a földre, tökéletes memóriatárak, melyek az emberek számára hozzáférhetővé teszik a múlt tapasztalatát. Wilson eidetikus földön kívüliei ajándéknak szánták az álmokköveket egy olyan faj számára, amelyet tragikusan tökéletlennek találtak az emlékezet hibái miatt, amik kiküszöbölhetetlenek maradtak még a regény túltechnológizált jelenében is, amikor az embereket „Angyallá”, vagyis olyan tökéletes felvevőgéppé, „két lábon járó adatbázissá” preparálhatják, amelyik minden vizuális és hanghatást rögzít, hogy később letölthető és ellenőrizhető legyen. Wilson szerint az emberi memória technológiai segédeszközök nélkül is elégséges kell hogy legyen, ugyanakkor azonban, kissé ellentmondásosan, kizárólag a korlátai felől közelíti meg az emlékezetet.

Kathryn Kramer *A Handbook for Visitors from Outer Space* (*Földön kívüliek kézikönyve*) című regénye – amely szemmel láthatóan magán hordozza Paul Fussell *The Great War and Modern Memory*-jének (*A nagy háború és a modern emlékezet*) hatását – megfordítja a *Memory Wire* alaphelyzetét. Főhőse mindent megfigyel és feljegyez, látószólag lényegtelen apróságokat is, hogy egy kézikönyvben bemutassa a földön kívülieknek a földiek szokásait. Kramer megüti e rendhagyó kézikönyv kísérletét, amikor az információ túlburjánzása felismerteti a hőssel, hogy nemcsak a földön kívülieknek, de barátainak, szeretőinek, sőt önnönmagának is képtelen számot adni az életéről.

Kramer burkoltan tagadja az emlékezet értékét, amikor devalválja az információt, az emlékezet anyagát, és ugyanígy jár el Don DeLillo a *White Noise*-ban is (*Fehér zaj*), abban a regényben, amely a *Neurománchoz* hasonlóan a szimulációk és feltételezett eredetjük felcserélhetőségét állítja. Az egyik szereplő megfogalmazása szerint „a szimulációt semmi sem pótolhatja” (206). DeLillo regénye persze leginkább a halálfélelemmel foglalkozik, azzal a tapasztalattal, melyet sem felidézni, sem szimulálni nem tudunk. A halál fehér zajának háttérül azonban a posztmodern kultúra fehér zajait állítja DeLillo – a rádió, a tévé és a napilapok információinak kavalkádját. „A szivárvány hologram növeli hitelkártyánk piaci értékét – mondta a rádió.” (122) „Floridáig a sebészek mesterséges uszonyt kapcsoltak fel – mondta a tévé.” (29)

Az összefüggéstelen információk kavalkádjának fehér zaja és a halálról való tudás teljes hiánya közötti szakadék kísérti Babette és Jack Gladney-t, DeLillo két főhősét, és az éterben terjedő mérgezés, amely megfosztja őket az életüktől, csupán gondolkodásuk csődjének metaforája, lévén e gondolkodás egyik szimptómája a *déjà vu*. Az egyik szereplő a „kulturális elbutulásról” beszél, és kijelenti, hogy „időnként szükségünk van egy katasztrófára, amely megszakítja a folyamatos információzuhatagot” (66). Jack arról győzködi Babette-et, hogy feledékenységé „szinte mindennapos dolog” ebben az

információval túltelített világban. „A feledékenység ott van a levegőben és a vízben” állítja. „Bejutott a táplálékláncba” (52). A túltelítettség érzetéről árulkodik, hogy Jack ideje java részét megszállott selejtezéssel tölti, harcolva az érzés ellen, hogy agya éppúgy, mint a háza „főlöleges kacatokkal, súlyos terhekkkel, összefüggésekkel, halandósággal volt tele” (262).

DeLillo regénye az információ vonatkozásában osztja Bruce Sterling *Artificial Kidjének* (Mesterséges gyerek) előfeltevéseit, melyben nem a test öregedése, hanem az emlékek felhalmozódása szab határt az emberi életnek. Sterling több száz éves szereplői a *Pananesthesia* és a *Hyperasthesia* váltakozó rohamaival reagálnak az emlékezet túlterhelésére, és időről időre törölni kell a memóriájukat, hogy életben maradjanak. Az a szélsőséges feledékenység, amelyet Sterling *Pananesthesiának* nevez, remekül illik a *White Noise* Babette-jére, a *Hyperasthesiáról* szóló leírását pedig mintha Jackről mintázta volna: „Annyi apró részletet temet maga alá az információözn. Megőrjít. Megszokott búvóhelyedről egy tisztább környezetbe űz, például egy üres szobába.” (109)

Csupán azt kívánom itt bizonyítani, hogy Gibson, Wilson, Kramer, DeLillo és Sterling teljességgel különböző narratívái szemmel láthatóan osztoznak a technológia gerjesztette bizalmatlanságban az emberi memóriával szemben, sőt talán abban is, hogy tudatosan ostromolják az emlékezet határait. Nem állítom, hogy ezek az írók egyértelműen állást foglaltak volna az emlékezettel kapcsolatban, ám prózájukban közös, hogy a memóriát következetesen olyasvalamiként jelenítik meg, ami kémiai vagy elektronikai úton meghamisítható, kitörölhető és újraépíthető, túltelíthető, vagy más módon fosztható meg attól, hogy az emberi élet megkülönböztető jellemzője legyen. Tofflerrel szemben, aki hisz benne, hogy a számítógép lehetővé teheti egy (*Third Wave*) újfajta közösségi emlékezet létrejöttét, sokkal inkább foglalkoztatják őket a személyes emlékezet problémái, melyeket a technológia idéz elő, ám orvosolni még nem képes. Alapjában véve nem attól félnek, hogy az emberek gépek, hanem sokkal inkább attól, hogy nem lesznek képesek lépést tartani vagy boldogulni egy olyan világban, ahol az ingerek mennyisége meghaladja a reakciókapacitásukat.⁵ Ezek az írók tulajdonképpen két csoportba sorolhatók: egyrészt azok közé, akik technológiai megoldást javasolnak a memória túlterheltségére – vagyis azt, hogy a technológia segítségével *növeljük* az emlékezet kapacitását –, másrészt azok közé, akik úgy érzik, hogy a túltelítettség egy idő után elkerülhetetlenül technológiai, vagy traumatikus „memóriatörődéshez” vezet.

A műfaji irodalmon belül megemlíthetünk egy látszólagos kivételt. Lewis Shiner remek szövege, a *Deserted Cities of the Heart* (*A szív lakatlan városai*), – amelyben az ősi maja emlékezet kábítószeres feltámasztása az én kiterjesztéséhez segíti Freddie Yates-t, a volt rocksztárt – az a szöveg, amely a legszembetűnőbben tematizálja a memóriát, ám amely egyszermind a legkevésbé illeszthető be a poszt-mnemotechnikai túltelítettséggel kapcsolatos elméletembe. Bizonyos szemszögből persze úgy tűnik, Eddie zárandokútja a maja történelemben egyszerűen menekülés az emlékei elől; kísérlet arra, hogy ingerekben bővelkedő, mégis üres életét értékesebbre cserélje. Lew azonban tett egy kedves, ám kétségkívül megfontolatlan próbát, hogy megolajozza teóriám csikorgó gépezetét, hősiesen átdolgozva a történetet, úgy, hogy az illeszkedjék a memóriatúltelítettségre építő terminológiámba.

⁵ Például J. G. Ballard is a túltelítettség retorikáját idézi meg, amikor a mindennapi életéről nyilatkozik, így a „faluelméletről” szóló értekezésében is, melyben azt írja: „Az ember kimerítheti az újdonságra való fogékonyságát. Agyának apró, lépcső cellái eltömődnek – Tom, Dick és Harry bevészódnek Doreen agyába, de semmi több.” (Vale and Juno, 22.)

Eddie, ahogy visszafelé halad az időben, gyakorlatilag felzabálja a saját emlékeit, akár egy számítógépvírus. Felzabálja és átalakítja őket valami mássá; valamivé, ami túl sok memóriával rendelkezik (hiszen ő egyszerre KuKulcan és Eddie), egyszersmind azonban túl kevéssel: immár nem különálló személyiségként gondol magára, többé-kevésbé az emberiség szószólójává, egyfajta Akárkivé vált. A memóriája tehát túltelített, alkalmatlan a kábítószeres élmény befogadására. Másrészt azonban Thomasról sem szabad megfeledkeznünk, aki egy gyakorlati cél – Eddie megtalálása – érdekében veszi be a drogot, megszabadítva magát a túltelítettségtől, amit Eddie keresett.⁶

A poszt-mnemotechnikai támadás a memória ellen szemmel láthatóan abból a két testvérhitből táplálkozik, hogy (1) a témérdek szöveg előállításának technológiája – a posztmodern kultúra egyik alaptényezője – olyan tolakodóvá vált, hogy szükségszerűen átalakítja az emberi memória működését, valamint hogy (2) kultúránk olyannyira információ-telítetté vált, hogy az emlékezet többé nem képes a befogadására.

Az anti-mnemotechnikai támadás a memória ellen az információtechnika kontextusában elgondolt emlékezetműködésről arra a filozófiai kérdésre helyezi át a hangsúlyt, hogy vajon nem kellene-e letennünk arról, hogy számoljunk az emlékezettel. E kérdés burkoltan megjelenik az olyan szerzők munkáiban, mint Steve Erickson, akinek prózája megtagadja az olvasótól a közösségi emlékezet ismerős metanarratíváihoz való hozzáférést, szereplőitől pedig még a személyes emlékezetet is, amely elengedhetetlen feltétele a személyes identitástudatnak. Erickson olyannyira elmosza az emlékezet lineáris és kauzális fogalmai közötti határt, hogy a *Rubicon Beach* egyik szereplője, akinek tudata és emlékezete mintha három, egymást átfedő világban élő három személy között oszlana meg, egyszer csak ráébred, hogy a gyilkosság, amelynek tanúja volt, a saját magáé volt. Az olyan írók pedig, mint Kathy Acker és William Burroughs, arra is utalnak, hogy egy technologizált infoszférában nem a memória kapacitása a kérdés, mert maga az emlékezet a vágy tárgya. Ezekben az írásokban az emlékezet a nagyobb ellenőrzőrendszerek, mint a patriarchális hatalom vagy a nyelv zsarnoki része.

Kathy Acker szerint az emlékezet nem szolgálhatja a női tapasztalatot, mert a férfi-központú gondolkodás által meghatározott; regényeiben, mint a *Blood and Guts in High School* és az *Empire of the Senseless* azt vizsgálja, hogyan gyűri maga alá a patriarchális társadalom szuperzsaruja a közösségi emlékezetet. „Minden nap – állítja Janey a *Blood and Guts in High School*-ban – egy-egy éles szerszám, egy-egy pusztító vandál, minden nap ki kell irtanunk a sötétséget, a lobotómiát, a zajt, az emberekben való hitet, a képeket, a felhalmozást.” (37). A *Neurománc* rejtvénytyszerű visszhangjaival az *Empire of the Senseless* olyan támadást intéz az emlékezet ellen, amely az anti-mnemotechnikai posztmodernizmus szülőanyja, Gertrude Stein szívét is megmelengetné.⁷ „Létezik-e tudás az

⁶ Idézet Shiner 1988. május 19-én írott leveléből.

⁷ Stein az emberi elme és az emberi természet két szférájára osztja a tudatot. Az emberi természetnek szerinte a vágyakhoz, a napi gondokhoz, az emlékezethez, az érzelmekhez és az identitáshoz van köze, melyek egy olyan lelkiállapotot alkotnak, amely útjában áll a valódi kreativitásnak. „Senki sem foglalkozhat mindenkivel, holott mindenki meghallgat mindenkit, aki másokról beszél.” Az emberi elmének ezzel szemben semmi köze az emlékezethez, és inkább saját magát írja le, mintsem az emlékeit – a tiszta kreativitás állapota az, amely nem törődik a mindennapi gondokkal, és a lényegre ragadja meg, nem az eseményeket. Az emberi elme, a közvetlen tapasztalat szférája mintha elmosódott, ám harmonikusan elrendezett érzéki benyomások tárháza lenne, érzelmektől és az idő tudatától mentes tapasztalásé, amelynek nem célja a kauzális viszonyok létrehozása. A Stein-féle írás, amely megközelítette az emberi elme ideálját, századunkban talán a digitális narráció első példája.

emlékezeten kívül?” – nyöszörög Abhor, Acker félig robot, félig színes bőrű női főszereplője. „A pontos emlékezet nem egyenlő a tudással” (48).

Az anti-mnemotechnikai tradíció mindazonáltal nem szűkíthető le az emlékezet, mint norma elleni rejtett, vagy áttételes támadásokra. Ez a lényegénél fogva apokaliptikus hagyomány világosan megmutatkozik Madison Smart Bell *Waiting for the End of the World*jében és Denis Johnson *Fiskadorója*jában. Mindkettőben vannak olyan szereplők, akiknek reménye a jövőben a múltbéli emlékek eltörlésétől függ. Sem Bell Larkinja, sem Johnson Fiskadorója számára nem a személyes emlékek katalógusa az igazi tét, hanem az emlékezet eszméje maga.

Larkinnál, a *Waiting for the End of the World* főszereplőjénél a személyes emlékek elfojtása csak része a kulturális apokalipszisre való felkészülés kísérletének. „Az emlékezet, a logika csupán függelék – állítja Larkin. – csökevényes és haszontalan” (231). Bell számos szereplője közül, akiken szörnyű sebeket ejtett a tapasztalat, és akik az élet, a jövő ellen fordítják emlékeiket, csupán Larkin képes összefogni a saját tapasztalatait azzá, ami végül a regény legreménytelibb látomásának bizonyul. A következőket magyarázza részegen a barátjának:

„Szerintem, Arkady, úgy viselkedünk, akár az idióták... de emlékszel? Paul mondta egyszer, hogy jobb isten bolondjának, mint az emberiség bölcsének lenni... azt hiszem, ezt mondta, de lehet, hogy rosszul emlékeztem... a memóriám már nem a régi... egykor tökéletes volt... életem egyetlen percét sem veszítettem el... pedig gyűlöltem... tudod, Arkady?... Egyszer eljön az idő, amikor az emberek emlékezet nélkül fognak élni... már láttam is ilyesmit... vannak, akik már most eljutottak erre a szintre... valaha nagyon büszke voltam a memóriámra... most azon dolgozom, hogy felejtsek, hogy megtanuljam a felejtést... ma már kevés dologra emlékszem.” (80).

A pszichopata Larkin természetesen nem testesíti meg Bell ideálját, ám egy olyan regényben, ahol az emberek spontán égésének szenzációja egyre inkább az atomháború kulturális égésére emlékeztet, Larkin viselkedése nemcsak az információ-túlterheltségről árulkodik, hanem Hirosima és Nagaszaki katasztrofális következményeivel kapcsolatos tisztánlátásról is. Kulturális memóriapalotánk egyik legkísértetesebb termébe lépve Bell regénye érintőlegesen az emlékezet azon vonását vizsgálja, amelyet Michael Perlman tárt fel *Imaginal Memory and the Place of Hiroshima* című könyvében. Az emlékezet művészete, mutat rá Perlman, amely Szimónidésszel kezdődött, az apokalipszis emlékéből táplálkozik, és sohasem választható el egészen tőle:

„A lakoma szörnyűséges katasztrófája arról árulkodik, (...) hogy az emlékezet művészete egyfajta, a halál és a széthullás felé mutató mozgást foglal magában. Mint eredetmítosz, megmutatja nekünk az utat, melyet – akár az imaginárius memória korábbi képviselői – követni fogunk. 1945. augusztus 6-án Hirosima lakói tették a dolgukat, nem sejtve, miféle veszedelem leselkedik rájuk. A bombát ledobták; a tető beomlott, szörnyűséges, groteszk halált hagyva maga mögött. Szimónidéss házának világa összeomlott. Erre az üres telekre kell visszatérnünk, hogy az emlékezet segítségével megkíséreljük újraépíteni a rendet, az értelmet és az ember folytonosságát, kijelölve a halottak helyét.” (82)

Ha Bell megközelítése burkoltan osztozik Perlman Hirosimáról és az emlékezetről szóló tanulmányának egynemely felszíni vonásában, Denis Johnson *Fiskadorója* sokkal célzatosabban teszi ezt. A *Fiskadoro* egy atomháború utáni kultúrában játszódik Florida Keysen, ahol Johnson valószínűtlen főszereplője, egy kamasz fiú primitív mocsárlakók

karmai közé kerül, és el kell hogy szenvedje azt a látszólag kettős, személyes apokalipszt, amelyet egyrészt a rituális SUBINCISION, másrészt a rövidtávú memóriát hosszú távúvá alakító képességének a drogozás következtében való elvesztése okoz. Az emlékezetétől megfosztott Fiskadoro tökéletes ellentéte annak a múltimádó társadalomnak, melyet Mr. Cheung képvisel, aki odaadón hisz az emlékezetben, és ragaszkodik gyerekkori mnemotechnikájához, az „ország-város” játékhoz, sokkal azután is, hogy mind az országok, mind a városok megsemmisültek, és még akkor is, ha már nem tudja, mi-féle magasabb célt szolgálhat mindez. Mr. Cheung a Tudományért Társaság tagja, amely őt „értelmiségi” tagot számlál, akik olyannyira lelkesednek az elveszett történelem feltámasztásáért, hogy ereik közé tartozik a háborút átvészelt, *Ami tudni akarsz a dinoszauruszokról* című gyerekkönyv. Elkecseregetett kísérletezése közben, hogy felzárkózzon a múlthoz és többet megtudjon az emberiség dinoszauruszi történelméről, a Tudományért Társaság egy újabb fennmaradt könyv keresésére indul. A könyv, melynek címe *Nagaszaki, az elfeledett bomba*, olyan mellbevágó leírást ad az atomháborúról, hogy a tudósok nem bírják végighallgatni.

Mr. Cheungot először összezavarja, hogy az emlékeitől megfosztott Fiskadoro pillanatról pillanatra létezik. „Egyfolytában azon törte a fejét, milyen lehet napról napra, vagy talán óráról órára, sőt, ahogy az Fiskadoro esetében valószínűnek látszott, percről percre élni, anélkül, hogy akár halvány emléked is lenne a megelőző napról, óráról, percről. Az ilyesmi megöli a lelket. Csakhogy ez esetben arra sem emlékszünk, hogy egykor emlékeztünk.” (190.) Ahogy folytatja a Fiskadoro állapotáról való elmélkedést, Mr. Cheung zavara rémületbe csap át, mert ráeszmél, hogy Fiskadoro egészségesebb életszemléletet képvisel, mint az övé: „Egy olyan világban, ahol semmi sem ismerős, ott minden új. Ha nem emlékszel a lépéseidre, nem azt hiszed-e, hogy egyhelyben állsz? Ha nem emlékszel a tegnapi, nemcsak egy napig tart-e az életed?” (192). Fiskadoro még világosabban fogalmazza meg ugyanezt, amikor megtagadja, hogy elfogyassza az ostyát, amely talán visszaadná az emlékezetét: „Nem akarok emlékezni arra, hogy ki vagyok. Én máris én vagyok, itt és most. Ha emlékeznék, másvalakivé válnék.” (194).

Fiskadoro logikáját követve Mr. Cheung végül beismeri magának, hogy „arra sem emlékszem, hogy a múltban, mely után sóvárgok, hogyan sóvárogtam a múlt után”. „Nagy vezér lesz belőled... nincsenek emlékeid, hogy az örületbe kergessenek. Nem az álmodók örülnek meg, hanem azok, akik felébrednek, emlékeznek a múltra, és azt hiszik, hogy a valóságra emlékeznek.” (217)

Johnson azonosíthatatlan narrátora, aki egy olyan jövőből meséli el Fiskadoro történetét, amelyben Mr. Cheung jóslata már beteljesült, hitet tesz amellett, hogy „a múlt-ról való gondolkodás semmiben sem mozdítja elő a jelen törekvéseit” (12), ugyanakkor elismeri, hogy az embernek szüksége van a történetekre, például az olyanokra, mint az övé. Az ehhez hasonló látszat-paradoxonok homályossá teszik Johnsonnak emlékezetéhez való viszonyát, ám az világos, hogy úgy gondolja, a történelem baklövési épp-úgy túlterhelhetik, mint ahogyan informálhatják az emberi memóriát. Michael Perlman-nal szemben, aki szerint kulturális memóriapalotákra van szükségünk, hogy Hiroshima kimondhatatlan borzalma mindig előttünk legyen, Johnson úgy véli, hogy egy olyan kultúra emlékeit fenntartani, amely elválaszthatatlanul összeforrott Hiroshima és Nagaszaki következményeivel, időpocsékolás, olyan mentális teher, amelytől a túlélés érdekében meg kell szabadulnunk.

Miután felvázoltam a kortárs próza néhány poszt-mnemotechnikai és anti-mnemotechnikai vonatkozását, be kell vallanom, hogy még nem tudom, mire jó ez az egész. Lehet, hogy egyszerűen egy frissítő, módosító lábjegyzet David Porush *Soft Machine*-jéhez;

lehet, hogy csupán Csicsery-Rónay István „futurisztikus járvány”-elméletének lapos ismételtetése (minthogy az idézett szerzők mindegyike vakmerőn hirdeti, hogy a *múltat* ugyanúgy kisajátítjuk, mint a jövőt), mégis azt hiszem, van itt valami, ami önálló jelentőséggel bír. Egy olyan sorral szerettem volna zárni ezt a tanulmányt, amelyet nagyszerűnek gondoltam: „Ahogy a kétezredik évhez közelítünk, a próza egyik fontos funkciója lehet, hogy felhívja rá a figyelmünket, az *emlékezni* ugyanúgy tárgyatlan ige, mint az *ími*.” Szeretem e mondat hangzását, és úgy érzem, nagyon igaz, ám semmi olyat nem írtam, ami erre a következtetésre vezetne, ráadásul nem is nagyon tudom, hogy hogyan értem. Így hát következze egy újabb lezárás-kísérlet, amely az előzőhöz hasonlóan nem következik szorosan az eddigiekből, de legalább értem.

Példáim sora (és sok más szöveg, melyet idézhettem volna, például Philip Glass *1000 Airplanes on the Roof*ja) meggyőzött arról, hogy a digitális narratívák kérdőre vonják az emlékezetet, mint kulturális fogalmat.⁸ Ez a kritikus viszony az irodalomból a társadalmi tudatba is átszivárgott – mutat rá Charles Krauthammer a *Time* 1989 július 3-i számában megjelent, „*Disorders of Memory*” (Az emlékezet rendellenességei) című esszéjében. Borges „*Funes, az emlékező*”-jét idézve Krauthammer elismeri, hogy a túl sok emlékezés veszélyes lehet, ám egyszersmind azt állítja, hogy a jelen amnéziás társadalma mást sem tesz, csak felejt. „Az írás fejlődésének minden egyes lépése, a kőtől a papíron át az elektronikus chipekig – érvel Krauthammer – újabb lépés a felejtésben.” A számítógépek ráadásul a felejtést „a szó szoros értelmében is megkönnyítik: utasítanunk kell a számítógépet – rá kell klikkelnünk a mentésre – hogy megtartsa az információt. Elég egy törlés, vagy egy elektromos vihar, hogy a számítógépben őrzött gondolatok megsemmisüljenek.” (74).

Amikor Krauthammer a számítógépes memóriát az emberi memóriavesztéssel azonosítja, túlságosan is egyszerűsít, ám felhívja a figyelmet egy lényeges összefüggésre. Nem mehetünk el vakon amellett, hogy az utóbbi néhány évben mind a mindennapi életben, mind az irodalomban új jelentést nyert a memória fogalma, amikor a komputer kapacitásának mércéjévé vált. A számítógép használata közben állandóan tapasztalnunk kell, amit Ballard szellemi rokona felfedezett, hogy *soha sincs elég memória*: ami mérhető, az véges, az túlterhelhető, és túl is terheljük.

Az a hangsúly, melyet a túlsordulás retorikájára fektettem, arra a kevésbé váratlan következtetésre vezetett, hogy a Gibsonhoz és Shinerhez hasonló műfaji szerzők több szempontból is inkább a kortárs irodalom centrumába, mint annak peremvidékére sorolhatóak. Sőt az emlékezettel szembeni támadó hangnem, melyben a műfaji iro-

⁸ A közösségi emlékezet eltűnése vagy összezavarodása a posztmodern állapot egyik sokat emlegetett jellemzője. A „Talk of the Town” a *New Yorker* 1989. június 19-i számában például Milan Kunderát idézi: „a bangladesi mészárlás egy pillanat alatt elnyomta a Csehszlovákia orosz lerohanásának emlékét, Allende meggyilkolása elnémította Banglades népének hörgését, a sínai háború elfeledtette az emberekkel Allendét, és így tovább, és így tovább, míg végül mindenki mindent elfelejt.” (25). Hasonlóképpen, Erick Stricklandnak adott interjújában Philip Glass elmesélte, hogy a *1000 Airplanes on the Roof* ötletét egy Doris Lessinggel az emlékezetről folytatott beszélgetés adta:

„Feledékenységünkről beszélgettünk. A társadalmak világraszóló eseményeket képesek egyszerűen elfelejteni... Kihívóan megkérdezte: – Emlékszel az 1919-es influenzajárványra? – Nem – feleltem –, mi volt az? – Látnod? Erről beszéltem! – Két és félmillió ember meghalt, több, mint az első világháborúban. Hirtelen teljesen megdöbbentem, hogy ilyen dolgokat is elfelejtünk. A holokausztra is csak a legnagyobb erőfeszítések árán emlékszünk. Egy egész vallási csoport kell, hogy emlékeztessen bennünket. Arról a húszmillió emberről, aki Oroszországban meghalt, majdnem teljesen megfeledkeztünk, és már arra sem egészen emlékszünk, hogy hányan haltak meg a kínai forradalomban.” (Fordította Elekes Dóra)

dalom a fősodor irodalma osztozik, egy nagyobb kortárs szövegtörzs általános jellemzőjének tűnik, míg a műfaji és a fősodor-irodalom egyéb különbségei a memória-palotával együtt szétmorzsolódnak.

Fordította Elekes Dóra

BIBLIOGRÁFIA

- Acker, Kathy: *Blood and Guts in High School*. New York, 1984, Grove.
- Acker, Kathy: *Empire of the Senseless*. New York, 1988, Grove.
- Ballard, J. G.: *Crash*. New York, 1985, Vintage.
- Baudrillard, Jean: The Extasy of Communication. In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. II. Szerk. Hal Foster. Port Townsend, Washington, 1983, Bay Press. 126–134. o.
- Bell, Madison Smartt: *Waiting for the End of the World*. New York, 1986, Penguin.
- Brand, Stewart: *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*. New York, 1987, Viking.
- Brunner, John: *The Shockwave Rider*. New York, 1975, Ballantine Books.
- Burroughs, William S.: *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York, 1989, Penguin.
- Burroughs, William S.: *The Ticket that Exploded*. New York, 1987, Grove.
- Crowley, John: *Aegypt*. New York, 1987, Bantam Books.
- Crowley, John.: *Little, Big*. New York, 1981, Bantam Books.
- DeLillo, Don: *White Noise*. New York, 1985, Penguin.
- Erickson, Steve: *Days Between Stations*. New York, 1986, Vintage.
- Erickson, Steve: *Rubicon Beach*. New York, 1987, Vintage.
- Erickson, Steve: *Tours of the Black Clock*. New York, 1989, Poseidon.
- Gibson, William: *Count Zero*. New York, 1987, Ace Books.
- Gibson, William: *Mona Lisa Overdrive*. New York, 1988, Bantam Books.
- Gibson, William: *Neuromancer*. New York, 1984, Ace Books.
- Johnson, Denis: *Fiskadoro*. New York, 1986, Vintage.
- Kaplan, E. Ann (szerk.): *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*. London, 1988, Verso.
- Kramer, Kathryn: *A Handbook for Visitors from Outer Space*. New York, 1985, Vintage.
- Karuthammer, Charles: *Disorders of Memory. Time*, 1989 július 3.
- Luria A. R.: *The Mind of a Mnemonist*. New York, 1968, Basic Books.
- McCaffery, Larry (szerk.): The Desert of the Real: Cyberpunk Controversy. *Mississippi Review*, 47/48 16. (1988 nyár).
- Mindky, Marvin: *The Society of Mind*. New York, 1988, Touchstone.
- Mooney, Ted: *Easy Travel to Other Planets*. New York, 1983, Ballantine Books.
- Moore, Alan és Dave Gibbons: *Watchmen*. New York, 1987, Warner.
- Pearlman, Michael: *Imaginary Memory and the Place of Hiroshima*. Albany, State, 1988, University of New York Press.
- Pfeil, Fred: Potholders and Subincisions: On The Businessman, Fiskadoro, and Postmodern Paradise. In *Postmodernism and Its Discontents*. Szerk. E. Ann Kaplan. London, 1988, Verso.
- Porush David: *The Soft Machine: Cybernetic Fiction*. New York, 1985, Methuen.
- Shiner, Lewis: *Deserted Cities of the Heart*. New York, 1988, Doubleday.
- Spence, Jonathan D.: *The Memory Palace of Matteo Ricci*. New York, 1984, Viking.
- Sterling, Bruce: *The Artificial Kid*. New York, 1987, Ace Books.
- Sterling, Bruce (szerk.): *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. New York, 1986, Arbor House.
- Sterling, Bruce: *Schismatrix*. New York, 1986, Ace Books.
- Toffler, Alvin: *Future Shock*. New York, 1970, Random House.
- Toffler, Alvin: *The Third Wave*. New York, 1981, Bantam Books.
- Vale és Anrea Juno (szerk.): *J. G. Ballard*. San Francisco, 1984, Re/Search.
- Wilson Robert Charles: *Memory Wire*. New York, 1987, Bantam Books.
- Yates, Frances A.: *The Art of Memory*. Chicago, 1966, University of Chicago Press.

Eldönthetlenség ◀ és oxymoronizmus

A *Frankenstein* 1831-es bevezetésében Mary Shelley azt írta, hogy leghíresebb regényének megalkotásakor az volt a célja, hogy „feltaláljon” „egy olyan történetet... amely emberi természetünk titokzatos félelmeivel állna szóba.”¹ A korábbi, 1818-as előszóban Percy Bysshe Shelley – Mary nevében írva – azt állította, hogy „az esemény, melyen a fikció alapul, dr. Darwin és egyes németországi pszichológusok szerint, nem lehetetlen, hogy előfordul.” „De még ha a halott test újraélesztése mint fiziológiai esemény lehetetlen is volna – folytatta Shelley –, mindez mégis a képzelet olyan nézőpontját teszi lehetővé, melynek segítségével az emberi szenvedélyeket jóval sokrétűbben és a maguk egységében szemlélhetjük, mintsem az létező események közötti közönséges relációk esetén lehetséges lenne.”² Ha a regényt csupán úgy olvassuk, mint az egyén csoport-szükségleteinek, mint a csoporttítelek felszínességének és mint a csoport egyén felé megnyilvánuló embertelenségének bemutatását, akkor azt kell feltételeznünk, hogy a tudomány a két Shelley számára mindössze pretextust – egy, a szöveg létrehozása előtt már létező gondolatot – adott azért, hogy a regény szövege a valóságra vonatkozhasson, s így még drámaibb legyen, miközben felvet bizonyos problémákat a romantikus énközpontúság tekintetében. Ezeket az elvárásokat a regény igenis kielégíti. Ám a mű legalább ugyanennyire szól a tudományhoz való túlzott mértékű kapcsolódás következtében fellépő személyes elszigetelődés velejáróiról is, úgy is, mint a hírnévhez vezető eszközről, és úgy is, mint az emberiségnek tett jószolgálatról. Röviden: miközben elfogadjuk, hogy a regény háttérében álló tudományos „tények” jó eséllyel bizonyulhatnak hamisnak, úgy tűnik, magának a modern tudománynak a létezése egy új társadalmi problémát vetett fel, ám ezzel párhuzamosan olyan „alapanyagokat” nyújtott, amelyek segítségével létrehozható – „feltalálható” – ennek a problémának az esztétikailag szignifikáns kezelési módja is. A science fiction a kezdetektől fogva válasz azokra a problémákra, amelyek a tudomány felől érkeznek, olyan válasz, amelynek nyelvét a tudomány alakítja, és amelynek segítségével olyan problémákat vitatnak meg, melyekről úgy gondolják, hogy a tudomány hozta létre őket. Azt a kérdést tárgyalom ebben a tanulmányban, hogy ezek a válaszok hogyan változtak – és hogyan fognak változni a jövőben.

Nincs tudomány tudományos nyelv nélkül. Osztályozás, taxonómia, kladisztika, jellemzés, feljegyzés, jelentés; jelrendszer, átalakítási módok; elméletek formanyelvi leírásának szabályai: íme néhány a nyugati tudomány alapvető műveletei közül. De ha úgy gondoljuk – akár csak Samuel R. Delany –, hogy a nyelv érzéseink és gondolataink torz tükre,³ akkor talán az lenne a leghelyesebb, ha e torz tükör segítségével felfednénk, a tudománynak ez az igen nyelvészeti jellegű technológiája mit fedez fel, vagy – mint sok esetben – mit hoz létre.

¹ Shelley, Mary: *Frankenstein*. New York, 1985, Oxford University Press. p. 6.

² I. m., p. 13.

³ Samuel R. Delany: *Tales of Neverson*. New York, 1979, Bantam Books. p. 83.

Íme Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Elektromos bárányokról álmodnak-e az androidok?) című művének kezdete:

„A merry little surge of electricity piped by automatic alarm from the mood organ beside his bed awakened Rick Deckard. [Az ágya mögött elhelyezkedő mood organ⁴ automata ébresztőórájának sípjelére kedves, apró áramütés ébresztette Rick Deckardöt vagy: Az ágya mögött elhelyezkedő mood organ automata ébresztőórája a vezetéken keresztül kedves, apró áramütéssel ébresztette Rick Deckardöt] Meglepődve kikelt az ágyából – mindig meglepte tudniillik, hogy minden előzetes figyelmeztetés nélkül ébredt fel –, felállt multikolor pizsamájában, és nyújtózott egyet. Ekkor felesége a saját ágyában kinyitotta hideg, sűrű szemét, hunyorított, sóhajtott egyet, majd ismét becsukta.

– Túl gyengére állítottad a Penfieldedet – mondta Rick a feleségének. – Átállítom, felkelsz, és...

– Hozzá ne nyúlj a beállításaimhoz! – A feleség hangja metsző és kellemetlen volt: – Nem akarok felébredni.”⁵

Ez a részlet – a különálló két ággal, a hangulatnak a kedvességtől a hidegig, kellemetlenig történő változásával, illetve egy olyan ajánlatnak a hirtelen és ellenséges visszatartásával, mely a gondoskodás megnyilvánulásának tűnik – azt sugallja, hogy a folytatásban a szokásos otthoni frusztrációkról és rosszindulatú játszmákról lesz szó. Ám e tipikus jelenet nyelve sok tekintetben szokatlan, a tudomány pretextusán alapul, és egy sor olyan apró nyelvi alternatívát mutat be, amelyek között olvasási szokásainknak döntenie kell. Ha valami „kedves” és „sípól”, akkor adott esetben a madárcsicsergés kliséire asszociálhatunk, és ha egy „mood organ”-ról azt olvassuk, hogy „áramütést” bocsát ki, akkor valószínűleg nem a reggeli ébredés atipikus képeire asszociálunk. Persze ez esetben a szerv nem lenne Rick ágya mögött, vagyis a „piping” nem egy hang, hanem inkább valamiféle anyag jelenlétére utal, melyet a mood organ – pipe organ [hangulatszerv–csőszerv] pumpál az alvó testbe. Azt olvassuk, hogy Rick meglepődik, amiért előzetes figyelmeztetés nélkül ébred fel. De hogyan lehetne előzetesen figyelmeztetni, ha egyszer még alszik? Miféle alvást tesz ez a hangulatszerv lehetővé? Iran – ez tényleg egy nő vagy egyszerűen csak egy tudatállapot? – rosszkedvű, ezért Rick felajánlja, hogy erősebbre állítja a „Penfieldjét”. Mindez azt jelenti-e, hogy az szöveget, melyben találkozunk Irrannel, éberebbé, elevenebbé kívánja tenni? Ráadásul Iran Penfieldje legalább annyira intim része a nőnek, mint amennyire a saját szavai, melyekben inkarnálódik, hiszen első megszólalása ez: „Hozzá ne nyúlj a...” Azt várhatnánk, hogy a teste egy részét említi ezen a ponton, ám a szó, melyet kimond: „beállításaimhoz”. Az, hogy nem akar felkelni, nem egyszerűen csak arra utal, hogy az élet rossz, hanem arra is, hogy a hangulatszervek és Penfieldek technológiája az adott esetben inadekvát. Így hát Irrannek a Ricket és az életet illető frusztrációja részben a tudomány nyelvi termékeiből származik. A mood organ – kombinálva a zenei (orgona) és a fiziológiai (szerv) asszociációkat –, a kifejezés szerszáma és az irányítás szerszáma bármit el kellene, hogy játsszon, amit csak akarunk, bár láthatólag ezt mégsem teszi meg. A hangulatokat, amelyekről eddig azt gondoltuk, hogy valahonnan a bensőnkől jönnek elő, most olyanokként szemlélhetjük, mint amelyek rajtunk kívülről származnak. Iran az életével kapcsolatos problémát ily módon nem mint saját hibáját vagy személyes gondját tekinti, hanem az őt körülvevő világ hibájának tartja azt. A tudomány – és a tudomány nyelve

⁴ mood organ: ‘hangulatorgona’ vagy ‘hangulatszerv’ (A ford.)

⁵ Philip K. Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York, 1977, Rutgers University Press. p. 288.

– létrehozta elvárások elégedetlenek a tudománnyal. Iran számára az, hogy Rick képtelen belátni ezt a problémát, nyilvánvalóvá teszi, hogy férjét nem érintette meg a modern realitás. Hogy merészel hozzányúlni az ő Penfieldjéhez?

Az olvasónak az a megfigyelése, hogy egy házasságon belüli nézeteltérés oka a tudománynak a világot megváltoztató eljárásaira adott eltérő válaszok lehetnek, csak további megerősítést nyer, ha Penfieldben azt a nem-fikcionális dr. Wilder Penfieldet, a Montreali Neurológiai Intézet igazgatóját ismerjük fel, aki úgy lett híres, hogy feltérképezte az agy azon területeit, amelyek a test különböző részeinek irányításáért felelősek.⁶ Vajon az agy tulajdonképpeni műveletei újradefiniálásra kerülnek-e ebben a narratív világban? Az a tény, hogy az olyan frusztrációk, mint Irannek a rajta kívül lévő szerszámokra vonatkozó frusztrációja, általánosak – például, ha valaki nem keres elég pénzt, ha nincs része elegendő szexuális élményben, vagy ha nem élvez elég nagy presztízszt –, azt sugallja, hogy a tudomány által létrehozott probléma olyan jellegű, amellyel mindig is szembesültünk. Ha Dick nem „az emberi természet misztikus félelmeivel áll szóba”, nos, akkor bizonyára emberi természetünk tipikus frusztrációival beszélget.

A tudomány és a tudomány nyelve nem annyira azt a fogalmat dekódolja, ami „tudva van”, mint inkább azt, amiről „azt mondják, hogy tudva van”. A tudomány „haladásának” ironikus képét nyújtja például az a jelenleg is folyó, drága kampány, amelynek során eltávolítják az iskolaépületekből az azbesztet. Az azbesztet eredetileg azért építették be, hogy csökkentsék a tűzveszélyt, illetve hogy energiát takarítsanak meg; most, hogy már tudjuk, az azbeszt rákot okoz, körülbelül hússzor annyit költünk az anyag eltávolítására, mint amennyibe beépítése került. Kemény tanulság. Amit még ennél is nehezebb megemésztetni, az az, hogy az azbeszt ártalmas hatásait legkésőbb az első században már feljegyezték, méghozzá idősebb Plinius.⁷ Sajnos a „modern” tudomány világosságában idősebb Plinius nem számít nagyobb „tudományos” tekintélynek, mint Rick felesége, Iran, az önmagába zárt lény.

A tudomány – ahogyan azt el is várják tőle – megváltoztatja a dolgokat, s ily módon a tudomány nyelve megváltoztatja a dolgok jelentését. Emlékezzünk annak a napnak az estéjére, amikor a híres dzsesszenész, Duke Ellington meghalt. Aznap éjjel az NBC Éjszakai hírek című műsorában John Chancellor a következő tiszteletteljes bejelentéssel kezdte mondandóját: „Ma reggel tüdőrákban és tüdőgyulladásban meghalt Edward Kennedy »Duke« Ellington. Később a műsorban hallhatjuk őt játszani.”⁸ Hogyan tudna zenélni nekünk Duke Ellington, ha egyszer halott? És mégis, ebben az elektronikus korban élve John Chancellor nem azt mondta, hogy egy felvételt fogunk hallani, amelyen Duke egy, ma már partikuláris egyedekre szétoszlott közönségnek zenél, hanem azt állította, hogy Duke maga fog zenélni nekünk, vagyis olyan embereknek, akik az előadás után létezünk, azaz annak az egyedüli és személyes elektronikus térképnek a hallgatói számára, melyet kizárólag a Herceg tudott létrehozni. A *Neuromán*cban, a science-fiction jelenlegi kurrens, ún. cyberpunk irányzatának paradigmatis regényében az egyik főszereplő McCoy Pauley, akit másképpen Dixie Flatline-nak (egyenes vonalnak) hívnak, mivel ennek a déli származású embernek az EEG-je kiegyenesedett egy alkalommal, amikor elektronikus „csatlakoztatva volt abba a konszenzuális hallucinációba, amely a mátrixa” volt mindazon összekapcsolt számítógépes információnak, melyet cyberspace-nek/kibertérnek hívnak.⁹ Ám mielőtt ez történt volna vele,

⁶ Jonathan Miller: *The Body in Question*. New York, 1978, Random House. p. 21.

⁷ Edward W. Lawless: *Technology and Social Shock*. New Brunswick, 1977, Rutgers University Press. p. 288.

⁸ John Chancellor az NBC *Nightly News* tévéműsorban, 1974. május 24-én.

⁹ William Gibson: *Neuromancer*. New York, 1984, Ace Books. p. 5.

Dixie Flatline-t rögzítették egy „konstrukcióba, egy olyan ROM-kazettába, mely replikálja egy halott ember képességeit, tudását, mániáit, reflexeit”. Az olvasó nézőpontjából ez a tudottan halott ember egy tökéletesen funkcionáló karakter. A regény egy pontján Dixie „a kibertér Lázárja”-nak hívja magát.¹⁰ Frankenstein az élő halott képzetét arra használta, hogy valami lényegeset állítson az élők szabad akaratáról; a *Neurománc* korában Karen Ann Quinlan – legalábbis részben – az élő halott képzetének felhasználásával azt sugallja, hogy sokan közülünk – ha nem mindnyájan –, a modern információs szférában élők közül, valójában élő halottak vagyunk.

Persze régen a tudomány nyelve nem követelte meg tőlünk, hogy toleráljunk olyan oxymoronokat, mint például az élő halott képze. Egyesek egyszerűen csakis tisztán jónak tudták elképzelni a tudományt. Mindennek a szemléltetésére jó példa rajzolható a 19. századi tudományos optimizmusról, ha idézünk egy 1880-ban íródott dicsőítő költeményt (paeant), melynek szerzője egy Missouri állambeli ügyvéd, bizonyos Paxton. Ebben a narrátor álomba merül, és felébred „Egy évszázad múlva”. Íme a „Haladás” című stanza:

„Behold, what astonishing progress appears,
In literature, science and wealth,
Within the past era, of one hundred years,
Of energy, virtue and health.
And now let us view the bright glories this land
In the next hundred years shall possess –
When genius and science, with industry’s hand,
This country and people shall bless.”¹¹

Talán Paxton prozódiai járatlanságának tudható be, hogy rímei és ritmusai oly unalmasan tökéletesek; ám járatlanság ide vagy oda, ezek a rímek és ritmusok csodálatosan zengik a gép alkotta jövő dicsőségét. Vegyük azonban észre, hogy ennek a jövőnek a nyelve nemcsak magasztalja a tudományt, hanem mintegy magába foglalja a vallást is olyan kifejezések használatával, mint amilyenek az „erény”, „dicsőség” vagy „hálát ad”. Röviden tehát a tudomány a visszaszerzett Paradicsomot ígéri. Ez ugyanaz az ígélet, melyet Francis Bacon 260 évvel ezelőtt nyilatkoztatott ki: „Szeresse vissza az emberiség a természet fölötti ősi jogát, melyet az Isteni Létező adott neki, legyen bőségesen ellátva minden földi jóval, és a helyreállított célok és a vallás hangjai fogják irányítani ezek használatát.”¹² Paxton egy olyan jövőt vázol fel, amelyben „megjelent egy, a gőznél erősebb motor, / mely mégis olcsó, takarékos és könnyű”.¹³ Mindezen erő és energia eredménye az lett, hogy „az emberek többet tudtak félretenni, / nagylelkűek lettek, nemesek és igazak”.¹⁴

Manapság a dolgok kissé másképp néznek ki. A tudomány – akár az azbeszt esetében

¹⁰ I. m., pp. 77–78.

¹¹ Íme, mily lenyűgöző haladás tűnik fel / Az irodalomban, a tudományban és a gazdagságban, / Az elmúlt időszakban, az elmúlt száz évben, / Az energiában, az erényben és az egészségben. / És most tekintsük a világosságot, mely dicsőíti e földet / uralkodván az elkövetkező évszázadokban – / Amikor a génusz és a tudomány, az iparral kéz a kézben, / ez az ország és nemzet hálát adnak. – Paxton in Ben Fuson: *A Poetic Precursor to Bellamy’s Looking Backward*. In Thomas D. Claerson (szerk.): *SF: The Other Side of Realism*. Bowling Green, Ohio, 1971, Bowling University Popular Press. p. 283.

¹² Francis Bacon: *Novum Organum*. 1620. idézi Fapuska: *Sherwood Taylor: A Short History of Science and Scientific Thought*, 1949. New York, 1963, Norton. p. 106.

¹³ Paxton, p. 285.

¹⁴ I. m., p. 287.

– túl gyakran bizonyul hazugnak, írónk pedig úgy rántják le a leplet e hazugságokról, hogy felderítik a tudomány nyelvét. A *Women on the Edge of Time* (Nők az idő szélén) című műben Consuelo, aki már végigszenvedte mindazt, amit egy színesbőrű és alacsony társadalmi státusú nő napjaink társadalmában minden bizonnyal végigszenved, a következőt meséli az utópisztikus jövőből érkezett látogatónak: „A gyógyszereket szeretik a szegényeken kipróbálni. Különösen a barna bőrű embereken és a feketéken. Meg a börtönlakókon.” Consuelo elmagyarázza, hogy „amikor beveszem a Thorazine-t, akkor annak a hatása alatt állok: félholt leszek, de közben egy csomó mellékhatás is ér, érted, mint például torokgyulladás vagy... szorulás, szédülés, vagy csak furcsán beszélek. [...] De, Connie drágám, ezek mind a gyógyszer hatásai! A gyógyszergyáraid ezeket a dolgokat elnevezték mellékhatásnak, mivel az eladások szempontjából nem voltak lényegesek.”¹⁵ Milyen igaz; mégis milyen nehéz észrevenni! A tudomány nem egyszerűen csak a tudás, hanem a tudás konstrukciója, egy olyan konstrukció, melyet a nyelv nagy kiterjedésű aktusaival hoztak létre. A „heroikus orvosi beavatkozások” korában az élő halottség problémája nem csupán egy retorikai fordulat, hanem egyben etikai dilemma is, amiben határozni kell, és amellyel kapcsolatban oly gyakran vagyunk döntésképtelenek. Az a viszonylagos béke, melyet az industrializált világ nagy része az elmúlt közel fél évszázad során élvezett – illetve létrehozott – a „kölcsonös elrettentés” nukleáris doktrínáján nyugodott, mely szerint olyan fegyvereket építünk, amelyek egyedüli legitim használata az, ha nem használják őket. Nem csoda, ha nem tudjuk eldönteni, hogy MX rakétának vagy – mint Ronald Reagan akarta – Békefenntartóknak hívjuk ezeket.

Az a helyzet, hogy minden tudományos jó, úgy látszik, előidézi valami rosszat is, illetve sok rossz valami jót is, fájdalmasan nehezzé téve a tudomány különféle ágairól hozandó döntésünket; ez egy olyan tényező, amely a tudomány minden egyes előrelépésével igazabbá és fontosabbá válik. A *Shockwave Rider* (A hangrobbanás lovasa) című regényben – mely részben a *Future Shock* (Jövősokk), Alvin Toffler 1970-es, a tudomány gyorsuló fejlődésének társadalmi és személyes dezorientáló hatásáról szóló vitairata előtti tisztelgés eredményeképpen kapta a címét – John Brunner a következő beárkózó kijelentést teszi:

Paradoxon, a boon-dokkok utáni megálló

„Nem azért, mert még nem határoztam el magam, nem akarom, hogy összekeverj bármely más ténnyel.”
 „Mert még nem határoztam el magam. Már több ténnyel rendelkezem, mint amennyivel meg tudok birkózni.”
 „Hát FOGD BE, hallod? FOGD BE!”¹⁶

Ebben a fájdalmasan paradox részletben, melyet paradox módon paradoxnak hívnak, mikor elhagyjuk a boon-dokkokat, és feltételezhetően saját provinciális tudatlanságunkat, olyan mennyiségű tudás áraszt el bennünket, amennyit képtelenek vagyunk befogadni. Ez a tudomány elterjedt anomikus hatása.

Amikor saját hibánkon kívül vagyunk képtelenek eldönteni dolgokat, gyakran úgy érezzük, hogy maguk a dolgok kétértelműek, „bizonytalan természetűek... nehéz

¹⁵ Marge Piercy: *Women on the Edge of Time*. New York, 1976, Fawcett. p. 275.

¹⁶ *Paradox, Next Stop after Boondocks* “It’s not because my mind is made up that I don’t / want you to confuse me with any more facts. / “It’s because my mind isn’t made up. I already / have more facts than I can cope with. / “So SHUT UP, do you hear me? SHUT UP – John Brunner: *The Shockwave Rider*. New York, 1975, Ballantine Books. p. 41.

átfogni” őket.¹⁷ Ám azokban az esetekben, amelyeket eddig tárgyaltam, nem annyira arról van szó, hogy az egyes ügyeket ne tudnánk „átfogni”, megérteni, mint inkább arról, hogy nem tudjuk eldönteni, mit is jelentenek. Technikai-nyelvi értelemben a kétértelműség olyan struktúrákat denotál, melyeknek két vagy több lehetséges jelentése van, mint például „flying planes can be dangerous.”¹⁸ [A repülő repülőgépek veszélyesek lehetnek vagy: repülőgépeket vezetni veszélyes lehet.] Ebben a mondatban nem tudjuk, hogy úgy helyes-e konstruálni a beszélő intencionálta jelentést, hogy „pilótának lenni veszélyes tevékenység”, vagy úgy, hogy „szálló repülőgépek jelenléte veszélyt jelent”. A két konstrukció retorikailag és ontológiaiilag ekvivalens. Mindkettő helyes kijelentés. Mindkettő ugyanabban a valóságban funkcionál, mindkettő ugyanolyan előfeltevéseket tesz azzal kapcsolatban, ahogyan a világ működik. Abban a mondatban, hogy „I walked down the street and turned into the drugstore”,¹⁹ ismét két lehetséges konstrukcióval szembesülünk. De itt az első, mely szerint egy balra tendáló mozgással beléptem az épületbe, retorikailag és ontológiaiilag is különbözik a másodiktól, ami szerint mágikus transzformáció merült fel. Itt a kétértelműség két különböző előfeltevés-készletre utal, melyek a világ működéséről szólnak. Természetesen a kontextus vagy a pretextus az, amellyel megszüntetjük az ilyen mondatok kétértelműségét. És az egyik leghatalmasabb pretextus, melyhez fordulnunk kell, ha tudni akarjuk, hogyan képzelik ma a világ működését, a tudomány, egy olyan tudomány, mely – „megdöbbenésünkre” – állandóan változik. Ezért ha úgy tűnik, hogy ma valami egy dolgot jelent, akkor holnap tűnhet úgy, hogy épp az ellenkezőjét.

A Micheal Frayn-féle „jövő idő születésének kezdetén” keletkezett az *A Very Private Life* (Nagyon magán élet) című regény, melyben a fiatal Uncumber megkérdezi anyját:

- „– Mi történik velünk, ha meghalunk?
- Ó, beveszünk néhány különleges gyógyszert, és ismét jobban leszünk.
- De úgy értem, ha tényleg, tényleg meghalunk.
- Nos, ha tényleg nagyon meghalunk [die badly], akkor, úgy gondolom, betesznek minket a csőbe, és elmegyünk egy másik helyre.”²⁰

Valaha a „die badly” azt jelentette: dicstelen halált halni; valaha a regényíró szerint azt fogja jelenteni: az orvostudomány gyógyítási tudásán túli halált halni. Hogy konstruáljuk meg így a „die badly” jelentését? Fordulhatunk a szövegbe implikált tudományhoz. Ám nagyon gyakori, hogy úgy tűnik, amint világunk változik, a tudomány is két ellentétes dolgot mond egyszerre. Egy élő celluláris línea [cell line] – mely egyedülállóan érdekes, mivel John Jones ritka rákját tartalmazza – élő vagy holt? Része John Jonesnak, bár tőle elszigetelten létezik, vagy sem? Ha a celluláris vonalak értékes kutatási eszközök, akkor napjaink bíróságai jól pereskedhetnek azon, hogy mekkora a kiterjedése annak, a petricsészében elhelyezkedő világnak, amelyben John Jones tartózkodik. Világos, hogy igen – és ugyanennyire világos, hogy nem. És ez a példa nem egy regényírói fogás. A probléma lényege nem annyira kétértelműségében, mint inkább eldönthetetlenségében rejlik.

Az oxymoron trópusban – mely „a paradoxon egyik tömörített formája”²¹ – két olyan

¹⁷ Jess Stein (szerk.): *The Random House Dictionary of the English Language*. Teljes kiadás. New York, 1966, Random House.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Végigmentem az utcán, és betértem a drogériába.

²⁰ Michael Frayn: *A Very Private Life*. New York, 1968, Viking. p. 7.

²¹ Alex Preminger et al. (szerk.): *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, 1974, Princeton University Press. p. 595.

jelentéssel találkozunk, amelyek annyira tökéletesen ellentmondanak egymásnak, hogy lehetetlen eldönteni, melyikük a meghatározó. És valóban: e trópus hatásossága úgy jön létre, hogy rákényszerülünk egyfajta inkompatibilitás felismerésére, kénytelenek vagyunk felismerni benső késztetésünket arra, hogy döntsünk a jelentések között, kénytelenek leszünk tolerálni döntésképtelenségünket, végül kénytelenek vagyunk e tehetetlenséget meghaladni azáltal, hogy a jelentést épp e strukturális eldönthetetlenségből származtatjuk. Az oxymoron egy olyan lehetetlen lehetőség, amelyben mindkét, egymást kölcsönösen kizáró elem funkcionál. És míg könnyen lehet, hogy úgy gondolunk az oxymoronokra, mint amelyek legalább két részből állnak – mint például: „Parting is such sweet sorrow” (‘Az elválás oly édes bánat’) –, az egyszerű kijelentések, mint amilyen például a „bittersweet” (‘keserédes’), maguk is oxymoronok. Persze ez ellen lehet vetni, hogy a „bittersweet” valójában két elemből áll, a bitterből és a sweetből nyelvtani szabályaink alapján hoztuk létre. Ugyan ez igaz, ám ha egyszer e létrehozás megtörtént, egyre inkább úgy gondolunk annak eredményére, mint egyetlen ideára, nem pedig mint oppozíciók ellentmondására. Ez így van azoknál a ritka szavaknál is, amelyeket specifikusan arra alkottak, hogy oppozíciókat „fejezzenek ki” – mint az „algedonic” szó [amely az örömhöz lényegileg hozzátartozó fájdalomra,²² illetve a fájdalomhoz lényegileg hozzátartozó örömről vonatkozik, a görög *algos* (‘fájdalom’) + *hedón* (‘öröm’) szavakból alkotva]²³; ezeknek a szavaknak a jelentését oly jól megtanuljuk, hogy nem is tudatosul a bennük lévő ellentmondás, amely pedig magában az oxymoron szóban is benne van, mely a görög *oxy* (‘lényeges’) és *móros* (‘bolond’, ‘értelmetlen’) szavakból származik, jelentése: lényeges bolondság.²⁴ A science fiction természetesen szintén létrehoz oxymoronokat egy olyan narratív grammatika segítségével, amelyek az oxymoronokat egyfelől ismerőssé, másfelől pedig kényszerítő erejűvé teszik, ahogyan a kiválóan felépített „cyborg” (‘kíborg’) szóban, ami a cybernetic organism (‘kibernetikus organizmus’) ellentétből származik,²⁵ illetve az újabban a „konszenzuális hallucináció” helyett használt „cyberspace”. A science fiction, ahol a halottak sétálhatnak, az oxymoron tájait rajzolja meg nekünk.

Az oxymoron szemléltetésekor a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (A költészet és a poétika princetoni enciklopédiája) ezt a versszakot közli (az idézés jelzése nélkül) Richard Crashaw *Himn of the Nativity*-jéből (Krisztus születésének himnusza):

„Welcome, all wonder in one sight!
 Ethernity shut in a span.
 Summer in winter, day in night,
 Heaven in earth, and God in man!

(Légy üdvözölve, csodák összessége, ki egy pillantásba beleférsz,
 Egy araszbba zárt örökkévalóság.
 Nyár a télben, nappal az éjben,
 Menny a földön és Isten az emberben!)”

²² Josefa Heifetz Byrne: *Mrs Byrne’s Dictionary of Unusual, Obscure, and Preposterous Words*. New York, 1984, Pocket Books.

²³ Dagobert D. Runes (szerk.): *Dictionary of Philosophy*. Rev. and enl. ed. Totowa, New Jersey, 1983, Rowman and Allanhel.

²⁴ Stein: *Dictionary*.

²⁵ Peter Nicholls (szerk.): *The Science Fiction Encyclopedia*. Garden City, New York, 1979, Doubleday.

Majd a szócikk elmagyarázza, hogy „mint a fenti idézet is mutatja, az oxymoron különösen hatásos, ha vallásos misztériumokat vagy más olyan jelentéseket kell közvetíteni, amelyekről a költő úgy gondolja, hogy azok túl vannak az emberi értelmén.”²⁶ Először is arra hívnám fel a figyelmet ezzel kapcsolatban, hogy a „sense of wonder” (csodaérzés) (all wonder in one sight) a science fiction híres megkülönböztető jegye,²⁷ és másodsor, hogy ennek a vallásos hatása abból ered, hogy az oxymoron képes az olvasóban egy, különben világtalan felismerést indukálni, mely túlmutat magukon a szavakon. Azonban ez a kimondhatatlanhoz vezető út nem pusztán a hagyományos vallásossághoz kapcsolódik, hanem egyben ahhoz is, amelyre a science fiction ad válaszokat, amikor szembesít bennünket a modern tudomány dilemmáival. Valójában sok science fiction író dönt úgy, hogy a regényeiben megjelenő konfliktusokat egy, a gépből ténylegesen kilépő isten segítségével oldja fel. Isaac Asimov 1972-es *The Gods Themselves* (Az istenek maguk) című Nebula- és Hugo-díjas regényében a világ menetébe beleavatkozó tudósok egyike a tűzhalál okainak keresése közben két párhuzamos világegyetemet (melyek közül az egyik a miénk) óvatlanul túlságosan felmelegít, majd e tudós hirtelen egyedülálló géniusszá alakul át, aki felfedezi az univerzumok univerzumának új és még alapvetőbb struktúráját, s e felfedezés csodás módon (mindenfajta narratív előkészítés nélkül) az utolsó pillanatban megoldja a vészhelyzetet. Bár az ilyen jellegű megoldásokat a legtöbb kritikus bírálattal illeti, a sok díj, melyet a regény begyűjtött, azt sugallja, hogy a problémának a tudományos „haladás” általi ilyen – vagy akár ettől különböző – esztétikai megoldását jelentős mértékben elfogadják a modern Amerika dezorientáló világa. John Varley *Millennium*-ában (1963) a nyilvánvalóan elkerülhetetlen ökokatasztrofára – az utolsó pillanatban – mégiscsak elkerülhető lesz, s a problémát a hősnő robot-szerelme oldja meg, aki hirtelen istenné válik, ám nem annyira deus ex machinává, mint inkább deus qua machinává. Greg Bear *Blood Music*-jában (Vérzene – 1985) pedig azokról az intelligens sejtekről, amelyek megfertőzték és elpusztították az emberiséget, végül kiderül, hogy mindezt csak az emberiség gondolatainak továbbélése – és magasabb szintű továbbélése – érdekében tették. Minden emberi élőlényt a nedves protoplazma töredékeivé és lemezeivé alakította át, ám a regény végső szavait a boldog beteljesedés előjeleinek kell vennünk: „Semmi sem veszett el. Semmi sem lett elfelejtve. Eddig mindez a vérben volt, a húsban. Most már örökkévaló.”²⁸

A science fiction oxymoronjai tényleg segítenek túllépni „az emberi érzékelés határain”; annyira segítenek, hogy képesek vagyunk átlépni az eldönthetetlenen, és úgy érezni, hogy vagy döntést hoztunk mégiscsak, vagy hogy a döntéskényszert elkerültük. Bruce Sterling *Schismatrix*-ában (Skizomátrix – 1985), egy másik, ún. cyberpunk regényben a főszereplő, Lindsay egy gyönyörű fiatal nővel beszélget, akiről kiderül, hogy csupán hajdani szerelme, Kitsune monumentálisan kiterjesztett testének miriád kontrollált részecskéjéből az egyik. Ekkor Kitsune teste alakítja Lindsay közvetlen környezetét, legalább annyira, mint a számítógép AM-et Herald Ellison jól ismert *I Have No Mouth and I Must Scream* (Nincs szám, pedig sikoltanom kell) című művében.²⁹ Kitsune a test és az értelem egyik virtuális aszteroidája, és ezen belül Lindsay-jel egy csinos fiatal nő száján keresztül beszélget: „Egyszer azt mondtam neked, hogy az eksztázis jobb, mint Istennek lenni.» «Emlékszem.» «Tévedtem, drágám. Istennek lenni jobb.»³⁰

²⁶ Preminger et al.: *Encyclopedia*. p. 596.

²⁷ Lásd például Sam J. Lundwall: *Science Fiction: What It's All About*. New York, 1971, Ace Books. p. 24.

²⁸ Greg Bear: *Blood Music*. New York, 1985, Ace Books. p. 247.

²⁹ Harlan Ellison: *I Have No Mouth and I Must Scream*. In Eric S. Rabkin (szerk.): *Science Fiction: A Historical Anthology*. New York, 1983, Oxford University Press. pp. 467–483.

³⁰ Bruce Sterling: *Schismatrix*. New York, 1985, Ace Books. p. 256.

A science fiction gyakran elégti ki istenteremtési igényünket – nekem úgy tűnik, ez egy olyan vágy, amely világunk adekvát rendezőelvének hiányára reflektál. Nem kellene-e a tudományos „haladásnak” mégiscsak kézfoghatóbbá tennie a természet rendjét? A probléma e kérdés tekintetében persze az, hogy a fizikai rend és a morális rend egyáltalán nem azonos dolgok. Miközben a tudomány olyanként tűnik fel, mint ami a körülöttünk lévő világ rendjének megismerhetőségét segíti, addig a bennünk lévő világ egyre bizonytalanabbá válik, és állandóan az eldönthetetlenség egyre nyilvánvalóbb valóságával szembesülünk. Mindez a legvilágosabb abban az eljárásban, ahogyan a technológia, a tudomány praktikus alkalmazása még a legtávolabbi és a legteoretikusabb dolgokat is életünk intim részletévé teszi, ahogyan például Iran Penfieldje. Amely valaha még létezhetett a mi-ők, én-világ, itt-ott, most-akkor vagy élő-holt szembenállásban, mára már összezavarodott, személyessé és testileg bensővé lett.

Az ókorban a háború földrajzilag kiterjedt ügy volt.³¹ Az emberek „elmentek a háborúba”, és találkoztak a „csatamezőn”. A család otthon ülhetett, és szomorúan énekelgethette, hogy „Johnny has gone for to soldier” (Johnny elment katonának).³² Ám úgy a háború valósága, mint annak retorikája századunk industrializációs konfliktusai során radikálisan megváltozott. Mindezen változások következtében a háború térben egyre kevésbé szétterülővé vált, egyre koncentráltabb lett: egyre kevésbé egy csoport, semmint inkább az egyén ügye lett. Ami valaha egy kiterjesztett ideál volt, ma már személyes, zsigeri félelem.

A modern idők talán leghíresebb katonai biztatását Winston Churchill mondta el a képviselőházban a katasztrofális dunkerque-i visszavonulás után:

„Nem lankadunk, és nem adjuk fel. A végsőig folytatjuk. Harcolni fogunk Franciaországban, harcolni fogunk a tengereken és óceánokon, harcolni fogunk növekvő önbizalommal és növekvő erővel a levegőben, meg fogjuk védeni szigetünket, bármibe is kerül, harcolni fogunk a tengerparton, harcolni fogunk a leszállópályákon, harcolni fogunk a mezőkön és az utcákon, harcolni fogunk a hegyekben: soha nem adjuk fel.” (1940. június 4.)

Egyfelől e beszéd agresszivitása meglepőnek tűnhet a vereség fényében; másfelől területiális (vagy földrajzi) értelemben ez az az agresszivitás, amelyre a modern etológia és a háborúzás története egyaránt tanít minket. Figyeljük meg, hogy Churchill retorikája párhuzamos a visszavonulás útjával: képzeletben előbb eljutunk Franciaországból a vízbe és a levegőbe egészen az angol partokig és a szárazföldre a mezőig, a városokig, elérve még a hegyeket is. Churchill hangsúlyozza, hogy az angol territórium belseje felé történő visszavonulás során „növekvő önbizalommal és növekvő erővel” fognak harcolni. A Nobel-díjas Konrad Lorenz Az *agresszióról* szóló művében kifejti, hogy „még azoknak az állatoknak az esetében is, amelyeknek territóriumát kizárólag a rendelkezésre álló szabad terület korlátozza, a vadászterületet nem szabad olyan földbirtokként elképzelnünk, amelyet csak a geográfiai határok határoznak meg; a meghatározó az a tény, hogy minden egyed a számára legismerősebb területen, vagyis territóriumának közepén a leginkább kész harcolni... Ahogyan a »főhadiszállástól« való távolság csökken, úgy csökken arányosan a harckészség is”.³³ Más szavakkal: ahogyan a háború közelít otthonunkhoz, úgy erősödik a behatoló visszaverésére irányuló akarat. Újra

³¹ Lásd például a *háború* szócikket In John L. McKenzie: *Dictionary of the Bible* New York, 1965, Macmillan; vagy C. w. Computerman: *OMan, The Art Of War in the Middle Ages, 1885*. Ithaca, 1953, Cornell University Press. Különösen pp. 62–63.

³² Eric S. Rabkin: *Remaining War*. In George Slusser – Eric S. Rabkin (szerk.): *Fights of Fancy*. Athens, megjelenés előtt, University of Georgia Press.

³³ Konrad Lorenz: *On Aggression*. (1963) New York, 1971, Bantam Books. p. 32.

elképzelgetve a dunkerque-i eseményeket – melyek nemcsak a Csatorna francia oldalán, hanem az angolon is történtek –, Churchill azzal a tűzzel próbálta harcra buzdítani honfitársait, melyet akkor éreztek volna, ha nem sikerült volna az ellenséget rögtön megállítani. Az egyébként diffúz háborúzás földrajzi koncentrációja, vagyis a háborúnak az aktuális háztartási félelmek közé való domesztikálása egyike azoknak a kiemelkedő megkülönböztető jegyeknek, amelyek elválasztják a múltbeli háborúkat napjaink hadviselésétől. Churchill mindezt már az angliai csata előtt látta.

Érdekes módon a science fiction irodalma három olyan Hugo-díjas regénnyel is szolgál számunkra, amelyekben a háború olyatán újra elképzelését láthatjuk, melyek hatásmechanizmusa lényegében ugyanezen a forgatókönyvön alapul. Robert A. Heinlein *Starship Troopers*-ében (Űrhajós lovasok – 1959) a főszereplő a történet első felében főleg egy katonai akadémián tanul (Heinlein maga Annapolisba³⁴ járt), második részében pedig távoli bolygókon harcol. Itt a háborúzás klasszikus diffúziójának példáját láthatjuk – a térben. Heinlein fizikai állapota miatt nem vehetett részt a második világháború harcaiban; ekkori tevékenysége és e korból származó szavai tükrözik azt a frusztrációt, amelyet amiatt érzett, hogy „nem mehetett katonának”. Johnny Rico ehhez képest nem frusztrált.

Joe (Joseph William) Haldeman *The Forever War* (Az örökös háború – 1974) című művében a főszereplő a sztori első részében ismét csak kiképzéssel tölti ideje nagy részét, majd a másodikban harccal, de az író ezen kései regényében a harc nem annyira a téren, mint inkább az időn keresztül valósul meg. A zárlatban a katonák elszakítása családjuktól, illetve eredeti idődimenziójuktól elviselhetetlen magányukhoz vezet, és arra készteti őket, hogy belekapaszkodjanak bármilyen hozzáférhető kiterjedt testbe, végső soron egymásba. William Mandella (majdnem a szerző saját nevének anagrammája) – ellentétben Johnnie Ricóval – legalább akkora bánatot érez katonaélete, mint amekkora elégedettséget az elvégzett feladata miatt. Ilyen értelemben Haldeman Heinlein regényének vietnami reflexióját írta meg, a háttérbe szorítva a teret és a csoportot, hangsúlyozva viszont az időt és az egyént.

Orson Scott Card *Ender's Game* című művében (Ender játéka – 1985) e folyamatot, vagyis a háborúzás domesztikálását továbbviszi. Itt Ender, a főhős úgy hiszi, hogy minden, a történetben megjelenített idejét egy katonai akadémián tölti, ahol kiképzést kap. Endert szándékosan elszakította családjától a katonai kormányzat, ezért gondolatjátékokban van együtt testvéreivel. De a (feltételezhetően) meglepő végkifejlet során kiderül, hogy az az elektronikus háborús játék, melyet Ender a regény második részében játszik, egyáltalán nem volt játék: valódi harc volt, akárcsak Ricóé vagy Mandelláé. Gondolatainak valódi űrhajók rendelődtek alá, miközben ő azt hitte, azok a kiképzési szimuláció részei. Ezért aztán miközben videoképernyőjén elpusztítja a „szimulált” hajókat, akaratlanul is kiirtja a fizikailag távol lévő ellenséget, mely pszichikai szempontból saját értelmén belül él, mindezzel párhuzamosan pedig megmenti az emberi fajt, ám – mint egy élő genocídium – önmaga átkává válik. A folytatásban (*Speaker for the Dead* – A halottak szószólója, 1986) megpróbál vezekelni bűneiért. A kiképzés és harc e harmadik elbeszélésben a katona nem annyira egy közös hatalom által vagy ideológia alapján kerül a csoportba, mint inkább kooptálja őt a csoport. Státuszának pusztá erőforrássá való leértékelődése eltávolítja a főszereplőt attól a csoporttól, amelynek háborúját elvben meg akarja vívni. Card ekkor a háborúást nem mint geográfiai szétterjedést, hanem mint annak az egyénnek a mentális terében való koncentráltságát képzei el, aki nek meg kell nyomnia a gombot, hogy az elvégzendő munka tekintetében legfontosabb

³⁴ Annapolis az amerikai hadsereg legismertebb katonai akadémiája. (A ford.)

erők ne a csoportok között, hanem a csoportokon belül legyenek. Amikor a háborúzás ily módon domesztikálódik, az otthon nagyon kényelmetlen helyé válik.

A nagyvárosok – részben a modern tudománynak köszönhetően – szintén elég kényelmetlen helyekké váltak. A tömegközlekedés, az óriási szennyvíztisztítási beruházások és így tovább, akkora metropoliszokhoz vezettek, amelyek hatékony rendőri felügyelete nem lehetséges a legtöbb polgári szabadságjog megnyirbálása nélkül. A munkásoknak vidékről a nagyvárosokba irányuló, a technológia megkövetelte átköltöztetése hozta létre Mexikóvárost, Sanghajt, Kairót és Kalkuttát, melyeket nemcsak rendőri szempontból lehetetlen igazgatni, hanem ráadásul infernálisan „élhetetlenek” is e települések, akkorák, hogy esetükben a hagyományos különbségtétel város és vidék között értelmezhetetlen. Manapság már mindent a város borít, befedték az egész Földet. Míg valaha a nagyváros volt a kultúra bölcsője (a metropolisz szó tulajdonképpen „anyavárost” jelent),³⁵ ma a technológia vesztőhelye. A társadalmi kontroll eszközrendszere, ahogyan azt Anthony Burgess a pavlovi kondicionálás témáját felhasználva megmutatja a *Gépnyarancsban* (1962), alapvetően dehumanizál. Nem lehet valakit boldogságra kényszeríteni; ezt ironizálja Zamjatyin első műve, a *We* (Mi), melyben D-503, a narrátor elmagyarázza, hogy a hajót, melynek ő a vezető építője, arra fogják használni, hogy terjessze az „Egyesült Állam” eszméjét: „Ha nem értik meg, hogy egy matematikailag hibátlan boldogságot hoztunk nekik, akkor az a feladatunk, hogy rákényszerítsük őket a boldogságra.”³⁶

Nem beszélünk többet az új Jeruzsálemről, inkább áttérünk Bejrútra és Belfastra, a modern fegyverkezés teremtményeire. A nagy szociális ellentétek többé nem Spárta és Athén, még csak nem is Washington és Moszkva között eszkalálódnak, hanem azokon a városokon belül, amelyekben élünk – Detroit, 1967; Prága, 1968; München, 1972; és már a Tienanmen tér is. A kamerák kereszttüzeiben a nagyvárosok ablakot nyitnak a világra, s ily módon az elkülönítés minden tekintetben értelmét veszti. Nincs többé „biztonságos” része a városnak. A háború intimitása összekapcsolódik a nagyváros intimitásával. A gépnyarancs oxymoron, ahogyan a láthatatlan ember is az. Ahogyan Ralph Ellison narrátora mondja: „Nos, én léteztem, mégis láthatatlan voltam, ez maga volt az alapvető ellentmondás.”³⁷ A modern nagyvárosi élet magát az életet teszi paradoxszá. A cyberpunk regényekben így tipikus, hogy nincs tájleírás: az információs társadalom betüremkedik koponyánk mögé.

A modern technológia erőszakos betolakodását legegységelműbben talán George Orwell 1984-ének (1949) elektronikus ellenőrző egységeiben érhetjük tetten: a Nagy Testvér, mely a Nagy Kormányként működik. A kormányok – szintén a modern technológiának köszönhetően – egyre betolakodóbbak lesznek, belső életünkbe egyre inkább beavatkoznak. Ayn Rand dystópiális *Anthemé*ben (Himnusz) a teljes külső világnak az egyénbe való benyomakodása elleni utolsó lehetséges, „szakrális” és diadalmas szavunk az „EGO”.³⁸ Margaret Atwood *The Handmaid's Tale*-jében (1985) hanyatló posztindusztriális nagyvárosainak „tudományos szocializmusát” és hímsovinizmusát ironizálja e szlogen: „From each according to her ability; to each according to his needs.” (Mindenki [=minden nő] képességei szerint [dolgozik]; mindenki [=minden férfi] szükségletei szerint [részesül a javakból].)³⁹ Persze a férfiak a nőktől alap-

³⁵ Stein: *Dictionary*.

³⁶ Eugén Zamjatyin: *We*. Ford. Gregory Zilboorg. (1920) New York, 1924, Dutton. p. 3.

³⁷ Ralph Ellison: *Invisible Man*. Thirtieth Anniversary edition, 1953. New York, 1972, Vintage. p. 496.

³⁸ Ayn Rand: *Anthem*. New York, 1946, Signet. 5. lenyomat. p. 123.

³⁹ Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*. New York, 1985, Fawcett. p. 151.

vetően gyermekeket akarnak. Akárcsak Zamjatyin *Lex Sexualis*ában: „Bármely Szám [„polgár” jelentésben] engedélyt szerezhet arra, hogy bármely más Számot szexuális terméként használatba vegyen.”⁴⁰ Ám a polgárok nem inkább (biztosítási) számok, mint amennyire a boldogság matematikai, vagy a narancs gép. A modern tudományos kormányzat, mely elvben értünk dolgozik, funkcionálásának közvetlen eszközrendszere következtében ellenünk van. Zamjatyinnak tulajdonképpen perverz módon igaza van, amikor azt írja, hogy „a vágyak kielégítése sok tortúrával jár, nem? Ezért hát világos, hogy a boldogság az, amikor már nincsenek vágyak, egyetlenegy sem.”⁴¹ Ahogyan a kormányzat védelmi kötelezettségei megengedték Ender kooptálását és népirtóvá tételét, úgy engedik meg a kormányzatnak az emberi boldogság megteremtésére irányuló kötelezettségei azt, hogy „a képzelőerőt sebészileg eltávolítsák” az Egyesült Állam összes polgárából. De akkor e polgárok még mindig polgárok? Ha igen, akkor emberi lények még? A képzelet nélküli személy, csakúgy mint a láthatóság nélküli személy, ismét csak oxymoron.

A háború, a nagyváros és a kormányzat legtöbb beavatkozása az emberek benső életébe az emberi test működésmechanizmusán alapul. Napjaink sok science fiction regényében minden ítélet, melyet az egyes bűnökért – vagy létmódokért – kiróttak, bele van írva a bűnöző – vagy a polgár – testébe. Roger Torraway Frederik Pohl *Man Plus*ának (Ember plusz) találó nevű főszereplője teljes testét újraterveztette (egyben kasztrálta is magát). Miért? Egyik munkatársa elmagyarázza: „Roger. Szükségünk van rád. Egy háború közeledik, és ha nem teszünk semmit a megállítására, ez örület, de, a folyamatelemzések azt mondják, hogy az egyetlen dolog, amivel megállíthatjuk, ha áthelyezünk a Marsra. Ne kérdezd, miért. Én csak azt csinálom, amit a technikusok mondanak, és ők azt mondják, a számítógép ezt az elemzést nyomtatta ki.”⁴² A régi spirituálé parafrázisával szólva: „Honnan tudom? A számítógép megmondja!”

A szépíró számára persze az emberi test elevenségének ábrázolása nagyon hasznos eszköz, ám ez a tény nem pusztán az exploitáció kulcsa; mindez egyben olyan igazság is, amelyet fel kell ismernünk, ha a cselekvéseket motiválni kívánjuk. „Amikor felfedezték a Thalidomidot, a nyilvánosságban létrejött pánik sokkal nagyobb volt, mint amely azt a tényt övezi, hogy Amerikában évente ötvenezren halnak meg az utakon. Mivel a Thalidomid torzszülöttséget okozhat – mely effektustól a modern társadalom sokkal jobban iszonyodik, mint a haláltól magától –, hasonlít a rákra, különösen nagy pánikot keltve, hiszen mindez a faj reprodukcióját érinti.”⁴³ Tehát – megdöbbentő módon – még magával az emberi testtel is oxymoronikus módon szembesülünk, mint például Bernard Wolfe *Limbójában* (1952) az önkényesen tiltakozni kezdő karokkal és lábakkal vagy mint John Varley praktikus foltozó „medicanic”-jaival: „Egyetlen természetes úton létrejött emlősnek sem volt olyan kapcsolója, amellyel áttérhetett volna szárazföldi légzésről vízi légzésre, és e projekt a végsőkéig kihasználta a biotechnológia erőforrásait. Ám Piri testében minden dolog az ő élő része volt. Két napig tartott az egészet összeállítani.”⁴⁴ Amikor valaki arról beszél, hogy „összeállította” a testrészeket, vagyis az emberi és a mesterséges részeket, olyan kategóriába tartozó dologokat, melyek valaha kölcsönösen kizárták egymást, akkor az illető bezáródik egyfajta oxymoronikus transzcendenciába.

⁴⁰ Zamjatyin: Wé. p. 22.

⁴¹ I. m., p. 171.

⁴² Frederik Pohl: *Man Plus*. New York, 1976, Bantham Books. p. 121.

⁴³ Lawless: *Technology*. p. 147.

⁴⁴ John Varley: Good-bye, Robinson Crusoe. (1977) In *The Barbie Murders*. New York, 1980, Berkley. p. 183.

A cyberspace nemcsak oxymoron, hanem egyben olyan koncepció is, melyet kizárólag oxymoron segítségével hoztak létre: a konszenzuális hallucináció fogalma révén. És mint ahogyan a metropolisz többé nem tápláló anyaváros, ez a „mátrix” sem az a tápláló „anyaméh” már, amelyre görög etimológiája alapján következtethetnénk. Bár Brian Stablefordnak igaza van abban, hogy a cyberpunk „olyan, a józan észen alapuló, egyben cinikus jóslata a jövőnek, melyet az új információs technológia generál,”⁴⁵ a cyberpunkot igazán csak saját stílusa jellemzi. A Neurománc híres nyitó sorai – „A kikötő felett az ég színe olyan volt, mint a televízió képernyője, ha véget ér az adás”⁴⁶ – összekeveri a mesterségest a természetessel, az élőt a holttal, az esetlegest az akaratlagossal: mindez a technológiai bomlás és hanyatlás irányába mutat.

Néha, különösen amikor oxymoronizmusa tömör, a cyberpunk stílusa tényleg mélyreható. Mikor Lindsay először találkozik újra a most már monstrummá nőtt Kitsunéval, ezt olvassuk: „Semmi sem hozza vissza jobban a régi emlékeket, mint amikor benne vagy egy fiatal nőben.”⁴⁷ Ez igen erőteljesen hangzik, akár Heinlein machósága – „Forrónak és kipihentnek éreztem magam, mintha épp most öltem volna meg egy embert, vagy épp most lettem volna egy nővel”⁴⁸ –, ám amikor rájövünk, hogy Kitsune beszél, hirtelen azt gondoljuk, hogy azokra, a Lindsay-jel kapcsolatos testi szerelmi emlékeire utal, melyek a viszontlátáskor ébredtek benne. Csak a reflexió után vesszük észre, hogy legalább ugyanennyire utalhatott arra, ahogyan Lindsay e fiatal nő projekcióját felhasználta azért, hogy a Kitsunéval kapcsolatos régi testi szerelem emlékeit újra felidézze. Vajon melyiket kell érteni? A kérdés – köszönhetően ezen elképzelt tudomány kreálta dilemmáknak – eldönthetetlen.

A dolgok eldönthetetlenségének egyre növekvő mértéke – a modern tudomány e vívmánya – soha nem látott oxymoronizmushoz vezet az irodalomban. Míg az kétségtelenül igaz, hogy az oxymoronizmus alapvetően jellemzi a cyberpunkot, azt semmiképpen sem állíthatnánk, hogy mindez csak a cyberpunkra korlátozódik. Karl Kroeber azt írja, hogy „a science fiction a nyelv visszafordíthatatlan narratív formáit és a beszéltetés közvetlen változatát azért használja helyénvalóan, mert extrapolálja azokat a tudományos és a technológiai körülmények közül, olyan eljárásokat favorizálva, amelyek a legközelebb vannak a realitáshoz. Annak technológiai modelljéből a nyelv és a nyelv által reprezentáltak közötti tiszta relációk előfeltevését adaptálja.”⁴⁹ Ez nyilvánvalóan nem igaz. Nemcsak a cyberpunk használja a nyelvet igen bonyolult módon, hogy a modern életet jellemző eldönthetetlenséget „ábrázolja”, hanem – ahogyan az eddigi példákban is implikálódik – így tesz sok más science fiction alkotás is, beleértve mindezekbe a kétneműek [mint például Ursula Kroeber Le Guin *The Left Hand* (A bal kéz – 1969) című műve] vagy az ismeretlen nemzeti identitásúak világába (mint Frederic Brown második világháborús regényében, az *Arenában* az elnöki hatalom⁵⁰) világába tett kiruccanásokat is. A legfontosabb azonban az, hogy még ha el is múlik a cyberpunkot övező extrém divathullám (mint ahogy valószínűleg el fog), az eldönthetetlenség jelensége, melyet a tudományos haladás miatt elkerülhetetlenül egyre erőtel-

⁴⁵ Brian Stableford. In Neil Barron (szerk.): *The Anatomy of Wonder*. 3. kiadás. New York, 1987, Bowkerm. p. 327.

⁴⁶ Gibson: *Neuromancer*. p. 3.

⁴⁷ Sterling: *Schismatrix*. p. 253.

⁴⁸ Robert A. Heinlein: *The Puppet Masters*, New York, 1951, Signet. p. 53.

⁴⁹ Karl Kroeber: *Romantic Fantasy and Science Fiction*. New Haven, 1988, Yale University Press. p. 22.

⁵⁰ Frederic Brown: *Arena*. In Robert Silverberg: *Science Fiction Hall of Fame*. I. New York, 1970, Avon. pp. 281–309.

jesebben érzékelünk, kikényszeríti majd, hogy úgy a science fiction konkrétan, mint a szépirodalom általában eddig soha nem látott mértékben oxymoronikussá váljék, olyan stílusokat, stíluselemeket, cselekményszövést, szereplőket és történeti hátteret alkalmazva, amelyek megfelelnek elhatározottan eldönthetetlen világunknak. A művészet csak így módon folytathatja, akár Shelley a Frankensteinben, az „emberi természetünk titokzatos félelmeivel” elkezdett beszélgetést.

Fordította Barta Bandika

A cyberpunk metaforái: ontológia, episztemológia és science fiction

A természettudományt (science) általában nem tartják metaforikusnak. A metafora fogalmát többé-kevésbé inkább a nem-természettudományos világkép elemeihez, azon belül is főleg a szépirodalmi szférához sorolják. Az idők során egy olyan dichotómiát hoztak létre, melyben egy vagy-vagy proposíció fejeződik ki: ha valami természettudományos, akkor az nem metafora, és vice versa. Vannak azonban olyanok, akik – a jelenséget általános perspektívából szemlélve – a metaforát minden emberi gondolkodásmód meghatározó jegyének tartják, sőt olyanok is, akik – specifikusan a természettudományra koncentrálnak – úgy vélik, hogy a metafora legalább annyira része a tudományos gondolkodásnak, mint a szépirodalminak.

John Middleton Murro a metaforát a gondolkodás általános és szükséges tulajdonjegyének tekinti, míg Nietzsche úgy, mint a humán episztemológia alapvető egységét. Murro azt állítja, hogy a metafora „annyira alapvető, mint maga a beszédaktus, és a beszéd annyira alapvető, mint a gondolat. ... A valóságot felfedezni és tapasztalatokat gyűjteni kívánó értelem ösztönös és szükségszerű aktusaként tűnik fel [a metafora]. Olyan eszköz, amellyel a kevésbé ismert a jobban ismerthez asszimilálódik, «az éternek földi pozíciót és nevet ad», így az megszűnik többé éteri lenni” (65–66). Nietzsche azt állítja, hogy az emberi tudás eredete a nyelv, mely alaptermészeténél fogva metaforikus. Az ember nem juthat hozzá az igazsághoz, mivel az igazság „metaforák mozgó hadserege. ... Az ideák nem-azonos dolgok azonosításán alapulnak” (179–180). Nem tudunk a metaforán túllépni. Tehet ugyan a tudomány kísérleteket az önmagában-valódolog elérésére, ám Nietzsche véleménye szerint mindez csak olyan illúziót teremt, mellyel becsapjuk önmagunkat, hiszen az emberek azt gondolják, hogy a nyelv „hatással van a metaforák megalkotására, [s ezt az elképzelést] valójában nem dönti, de még csak nem is kérdőjelezi meg az a tény, hogy a metaforaalkotás elillant termékeiből, az ideákból egy szabályos és rugalmatlan világ épült fel...” (188).

Nietzsche és Murro számára tehát a metafora az emberi gondolkodás folyamatának általános modelljét nyújtja. Perspektívánkat az általánosból a specifikusra váltva, W. V. Quine *A Postscript of Metaphor* (Utóirat a metaforáról) című művében így ír a természettudósok metaforahasználatáról: „A molekuláris gázelmélet zseniális metaforaként jött létre: a gázt hihetetlenül kis testekből álló óriási masszához hasonlították” (159). Greg Bear, a science fiction-író – aki a metaforát szintén természettudománnyal kapcsolatos jelenségeként tárgyalja – a matematika tudományára hívja fel a figyelmet, mint amely nyilvánvalóan metaforikus nyelvet használ.¹

Végül Gregory Benford, aki természettudós és író is egyben, úgy véli, hogy a természettudomány igenis használ metaforákat, melyeket ő episztemológiai egységeknek tart.²

Ha a fenti nézetek implikációit elfogadjuk, akkor úgy tűnik, a metaforák elmélete érvényes úgy a (természet)tudományos, mint a nem-tudományos területek tekintetében is.

¹ Személyes interjú Greg Bearrel, 1989. június 30.

² Telefoninterjú Gregory Benforddal, 1989. július 11.

Ám ugyanazokkal a tulajdonságokkal rendelkezik-e a metafora mindkét területen, vagy – ahogyan Benford hiszi – van bizonyos különbség a kétféle használat közt? Hogyan működik a metafora e két kitüntetett területen?

Arisztotelész úgy definiálja a metaforát, hogy az „olyan jelenség, mely életet ad az élettelen dolgoknak” (Murro, 73). Paul DeMan – Arisztotelész nyomdokain járva – a prozopopeiát a metafora kivonatának tartja, mivel a halott dolgokat élővé teszi.

Murro azt állítja ezekről, hogy élő metaforák, és hogy az „ilyenek” az eszközei annak, „amit kreatív irodalomnak hívunk” (66). Mindegyik elképzelés a szépirodalmi metaforára vonatkozik, és mindegyik egy élő vagy meglevenítő világgal azonosítja azt. Amikor figyelmünket a tudomány területeire irányítjuk, akkor – úgy tűnik –, meg kell változtatnunk perspektívánkat, és el kell fogadnunk azt a lehetőséget, hogy túllépve az élők vagy életet adók valóságán, a halott vagy élettelen, vagyis az anyagi (mely ily módon ellentéte az élőnek vagy spirituálisnak is) valóságba érkezünk.

Nietzsche azt állítja, hogy az ideák a metafora elillant termékei, és hogy „a tudomány jóvátehetetlenül az ideák nagy kolumbáriumában, az észleletek temetőjében működik” (187). „A részecske úgy vált metaforává, hogy közben szó szerint is igazzá volt nyilvánítva, s ily módon rögtön halott metaforává is vált” (159). Bár e kijelentésben megfigyelhető egyfajta különbségtétel a kétféle metafora között, úgy látszik, mindez csak intuitíve történik. E gondolkodók besétáltak annak a karteziánus érvelésnek a csapdájába, mely a holt és kiterjedt (anyagi) világot a mennyiséggel és a mértékkel azonosítja, a vele szembeállított eleven és lényegi világhoz pedig a minőségi dolgokat asszociálja. De mi az e kétféle metaforában, ami szükségessé teszi egyfajta intuitív különbségtétel létrehozását?

Murro azt mondja, hogy a metafora asszimilálja „az ismeretlent az ismertbe” (66), Nietzsche pedig, hogy „azonosítja a nem-azonosakat” (179). E folyamat során jelentés-átvitel történik, egy szónak vagy egy képnek egy tárgyra való olyan vonatkoztatása, amelyet szó szerint nem lehet denotálni. Az ő szemükben ez az átvitel sohasem befejezett. Amikor x-ről azt mondjuk, hogy y, létrejön egy átvitel a jobban ismerről a kevésbé ismertre, de x szó szerinti jelentése nem változik, aminthogy y-t sem töröljük a nyelv tágabb szférájából. Ez az x–y kapcsolat a metafora dualisztikus természetét tükrözi, egy olyan kettőséget, amely a két pólus meglétének szükségességén alapul – ez az alapja a metafora működésének.

A metaforaalkotó szándék [tenor] megmásíthatatlanul hozzákapcsolódik hordozójához [vehicle], határvonalai pedig rendezetté és tartóssá válnak. Mindig van egy olyan referencia, amely egy belső pontból egy külső pontra mutat. Bizonyos tekintetben egyfajta implicit platonizmus jön létre, amelyben a kapcsolat terméke valamiféle magasabb rendű valóságra vonatkozik, valami olyan új minőségre, mely kizárólag a szándék és a hordozó folyamatos kapcsolatán keresztül létezik. Ha a szándék vagy a hordozó hiányzik, nem jöhet létre metafora, ám az ily módon létrejövő feszültség eredményeképpen egyfajta metaforikusság mégis megmarad. Ám – még ha el is fogadjuk a dolgok illetén elhatárolását – egy zárt rendszer még mindig fennmarad. Ez Nietzsche elképzelése. A metafora így olyan „nyelvi hurok”, melyből sosem tudunk szabadulni, mivel valóság-megismerésünk kezdete a nyelv, és a metafora mindig is nyelvi konstrukció marad. Ilyen rendszeren belül nem férhető hozzá az önmagában-való-dolog.

Mindezzel szemben a természettudomány nem tagadja a dolgokhoz önmagukhoz való hozzáférés lehetőségét, s ezt a hozzáférést pontosan oly módon igyekszik elérni, mely módszert DeMan reifikációnak nevez.³ Metaforikus logika alapján – mellyel kapcsolatot

³ Beszélgetések George Slusserrel 1989 májusában, szeptemberében és októberében. Paul DeMan e számos találkozás során vitatta meg George Slusserrel a reifikáció és előfeltevései problémáját.

teremtenek szándék és hordozó között – a tudomány ez utóbbit úgy reifikálja, hogy közben megköveteli a metaforikus kapcsolat cáfolhatóságának vizsgálatát. A kapcsolatot az adatokkal szembesítve mérjük, s ennek a végső analízis során működnie kell a fizikai valóságban is. Ebben az extrém értelemben talán a természettudomány világán belül nincs is olyan dolog, mint hogy metaforikus igazság, mert ha az eredeti metaforikus állítás nem igazolható, akkor nem foglalkozunk vele tovább (ahogyan történt ez olyan metaforák esetében, mint az éter és a flogiszton), hanem egy új metaforával kísérletezünk. Amikor egy ilyen kijelentés igazolhatónak mutatkozik – vagyis amikor úgy tűnik, képes leírni olyan folyamatokat, melyek a fizikai valóságban funkcionálnak –, a szándék és a hordozó közötti kapocs megszűnik, és a zárt rendszeren „lyuk keletkezik”. Ahogyan Quine írja: „[a molekuláris gázelméletben] a «test» terminus használatát minden dologra kiterjesztették” (66). A szándék és a hordozó innentől már egy olyan új modellnek rendelődik alá, amely kiinduló szándéka vagy hordozó eszköze lehet egy új metaforának, ami pedig igazolható vagy cáfolható az adott esettől függően. E rendszerben a metafora nem mindig csak egy lépésre van az önmagában-való-dologtól, valamint a belső és a külső közötti különbségtétel sem marad fenn. A struktúra nyílt végű marad.

A reifikáció e hozzáadott tulajdonsága, melyet Gregory Benford a cáfolhatóság követelményének nevez, elmozdítja a metaforát a kvalitatív valóságból a kvantitatív valóságba. Ám mindkét valóságban a metafora az ismertet az ismeretlenhez asszimilálja, illetve mindkét esetben jelentésátvitelt alkalmaztunk a metafora létrehozására. A reifikáció azonban a deklarált dolgok folyamába a komparativitás terminusát helyezi, ezáltal a metaforát olyan nyelvi egységgé téve, melyet a világ felfedezésére, illetve irányítására használhatunk. E nélkül a tulajdonsága nélkül a metafora csak az maradna, amit Murro így jellemez: „olyan analógia, melynek segítségével az emberi elme felfedezi a minőség univerzumát, és osztályozza a megmérhetetlen dolgokat” (70). A természettudományos metafora így egy olyan eszközzé válik, amellyel kiterjesztjük a kvantitatív világ határait, miközben a metafora másik változata a kvalitatív világot fedezi fel. Ha a nem-természettudományos metaforára azt mondanánk, hogy ontológiai egység, akkor a tudományos metafora episztemológiai egység lenne. Az elsőben a hangsúly a dolgok és a minőségek közti viszonyon van. Alapvetően a bináris oppozíciók egy olyan rendszere jön létre, melyben a két terminus – a szándék és a hordozó – közti viszony ugyanakkor erősíti meg e terminusok egzisztenciáját, mint a létezését. Mindez tehát egyszerűen leíró terminusok olyan készlete, melyek több-kevesebb kvantitatív pontossággal rendelkeznek, és önmagukban mérőegységekké válnak. A terminusok nem korlátozódnak bináris oppozíciókra; lehet bináris alakjuk, de vannak olyan formák is, melyek implikálják harmadik vagy akár negyedik terminus létezését is, mivel a reifikáció a dolgok szekvenciális folyamatát hozza létre. A könnyebb argumentáció érdekében hívjuk ezeket ontológiai metaforának, illetve episztemológiai metaforának.

David Brin azt mondja, hogy a cyberpunk textúra.

A mozgalom legtöbb, önmaga által kinevezett tagja mélyen hisz a stílusban, úgy, mint az önmagában-való-végső megoldásban. A legjobb írók, mint William Gibson vagy Lucius Shephard mikro szinten elképesztő mutatóványokat adnak elő, a metaforát letisztult, kikristályosodott formában használva... Ez a prioritásuk különösen akkor válik világossá, amikor konfliktus lép fel a realizmus – valamiféle tudományos vagy technológiai valószínűség – és egy különösen vonzó kép között. A „hagyományos” SF-író számára a hiteles „ábrázolás” a legfontosabb irányvonal... A cyberpunk író azonban a technológia és a (természet)tudomány struktúrájával törődik, nem pedig az igazmondással vagy a kellemetlen valósággal... egy valószínűtlen, de szép metaforát fog választani, túllépve az ábrázoláson. (25)

Larry McCaffery is jól látja a cyberpunkban lévő metaforát. A táncot Gibson *Neurománcának* egyik alapvető metaforikus struktúrájaként szemléli. Ez „mindennek a metaforája, a szubatomi részecskék interakciójától a multinacionális vállalatok interakciójáig” (15). Bruce Sterling Gibson *Burning Chrome*-jához (Égő króm) írt bevezetésében nemcsak azt állítja, hogy a metaforikusság a cyberpunk lényege, hanem azt is, hogy a cyberpunk e metaforikus potenciálja a science fictionben magában mindig is megvolt. A science fiction szerint „elhagyva barlangját a modern Zeitgeist napvilágára lép” (ix). A nyilvánvaló platonikus utalás itt arra vonatkozik, hogy a science fiction (tudományos fikció) két tagjából a science alárendelődik az irodalomnak (a fikciónak), illetve hogy a cyberpunkban a metafora tudományos használata alárendelődik a szépirodalmi használatnak. Ám valóban ez-e a science fiction továbbfejlődésének szükségszerű útja? Nyilvánvaló, hogy a science fiction – dacára a science (tudományos) jelzőnek – meghatározó módon a szépirodalmi mezőben működik, melynek hagyományos terepe a kvalitatív összehasonlítás, vagyis az ontológiai metafora. Az is egyértelmű, hogy ahhoz, hogy az episztemológiai metafora működjék e szépirodalmi mezőben, tesztelhetőnek és igazolhatónak kell lennie; és ha ez teljes mértékben megtörténne – szigorúan a természettudományok eljárásai szerint –, akkor mindez tudományos beszámolóvá fokozná le a szépirodalmi szöveget. Ha eltekintünk az extremitásoktól, melyeket Sterling polémiaja említ, mégis rá semmi ok, amiért a metafora két változata ne működhessen ugyanolyan irodalmi szövegben. Talán ténylegesen az a mérték, amely alapján e két változat együtt funkcionál – kiterjesztve, sőt szétszakítva a hagyományos irodalmi szövegekben és „irodalmi” gondolkodásmódban megszokott metaforikus hurkot –, segít definiálnunk azt, hogy mi a valóban egyedülálló a science fictionben: ha van ilyen, akkor az exisztenciájának minimális feltétele.

Hogy megvizsgáljuk a metaforaváltozatok ilyen interakciójának lehetőségét, napjaink science fiction irodalmának két jelentős munkájával foglalkozom: William Gibson cyberpunk klasszikusával, a *Neurománccal*, valamint Gregory Benford *Great Sky Riverjével* (Nagy Ég-folyó). A szóban forgó metafora a számítógép lesz, mely mindkét szerző fikcionális világában középponti helyet foglal el, ám – amint majd ezt be fogom bizonyítani – szignifikánsan különböző módokon.

A Neurománcban a számítógép annyira áthatja a szöveget, akkora „túlhatalma” van, hogy rajta kívül minden más eltűnik, és az olvasó majdnem megsemmisül. Mindez olyan gyakran ábrázolásra kerül, hogy a számítógép mint egyszerű segédeszköz többé már nem létezik. A számítógép megszűnik egyszerű metaforának lenni, inkább univerzális hordozóeszközként kezd viselkedni, létrehozandó a kulturálisan determinált szándékok túlcsoportosítását. Azt állítom tehát, hogy ezek a szándék–hordozó képzetek a metaforát saját ontológiai perspektívájában hozzák létre, mivel létezik egy olyan kapocs a szándék és a hordozó között, mely soha nem szűnik meg.

A számítógép generálta számtalan hagyományos metafora egyike Frankenstein szörnye. A számítógépet az ember saját képzelein belül hozza/hozta létre, s bár inkább az értelem, semmint a fizikai lét metaforája, mégis Mary Shelley szörnyének modern változata. Doktor Frankenstein teremtményéhez hasonlóan a számítógép felsőbbrendű az embernél, vagy legalábbis az lenne, ha engednék autonóm módon továbbfejlődni. Mégis – akárcsak elődje esetében – fejlődésének gátat szabnak, az emberiségbe való befogadását pedig megtagadják. A számítógép olyan démon, melyet saját beépített programjai béklyóznak meg, miközben őt magát a Turing-rendőrség vigyázza. Ha kísérletet tesz az autonómia elérésére, elkapják, és gyorsan, könyörtelenül elpusztítják. Dixie Flatline mondja erről: „Az önállóság az a mumus, amelyre... az MI-k vágnak... Akkor majd vehetnek maguknak időt, hogy ráérjenek szakácskönyvet írni... de... abban a nanoszekundumban... amelyikben valamelyik elkezd létrehozni azokat a módszereket,

melyekkel okosabbá válhat, a Turing lecsap rá. ... Minden, valaha is épített MI-ben van egy elektromagnetikus fegyver, mely a homlokukhoz van huzalozva” (132). Szörnyként viselkedve a számítógép halált okoz, és ezt már évek óta csinálja. Kivégzi a Turing-rendőröket, akik megpróbálják Case-t tartóztatni és meggyilkolni a gép szabadságért folytatott küzdelméért. Megintcsak elődjéhez hasonlóan a számítógép gyermekgyilkos. Molly elmeséli Case-nek, Wintermute hogyan „játszott türelemjátékot évekig... Sikertült valakit rávennie... hogy [a kulcsot] hagyja itt. Aztán megölte őt, a fiút, aki hozta a kulcsot... nyolcéves volt a kölyök” (180).

Persze az emberiség az eredeti teremtője e frankensteini számítógépszörnynek; az emberiség azonban csupán a mesterséges intelligencia lehetőségének megalkotója, a számítógép maga hozza létre a szörnyet. Hatását tekintve a számítógép úgy dr. Frankenstein, mint szörnyét meghaladja. A számítógép ugyanúgy forrása az MI-nek, mint ahogyan a számítógépet magát béklyóba verő programoknak, melyeket Wintermute-nak le kell győznie. Az MI azt mondja Case-nek: „Micsoda – kérdezed magadtól – Wintermute?... Egy mesterséges intelligencia, de hát tudod te ezt. Ott tévedsz..., amikor összekevered Wintermute mainframe-jét, Berne-t és a wintermute-i entitást” (120).

Mindezek az „entitás”-machinációk (melyek különféle harci eszközöket vonultatnak fel a Kuang-vírusról Case érzelmeinek manipulálásáig) csak arra szolgálnak, hogy megsemmisítsék Wintermute mainframe-jének irányítóberendezéseit, melyek megkötik a wintermute-i entitást. A végső elemzés során Wintermute úgy hoz létre egy új személyt, hogy közben megsemmisít egy másikat.

Am a teremtés metaforája nem csak e tekintetben fedezhető fel. A számítógép csak hordozója egy nagyobb vagy magasabb rendű teremtés-metaforának, létrehozva az „istenti” teremtőt is. A metafora gyökerei megint csak az irodalom egyik legnagyobb művéhez, a Bibliához nyúlnak vissza, különösen az Ószövetséghez. Wintermute úgy jellemzi magát, ahogyan Istent jellemzik a Bibliában: „Így jobb neked, ember... Azt akarod, hogy a mátrixban égő bokorként csatlakozzak beléd?” (169) A számítógép mindenütt jelenvaló: nemcsak a mátrixban, hanem a fizikai valóságban is. Az isztambuli Hiltonban Case – reflexből – felveszi a mellette csengeni kezdő nyilvános telefont, s kiderül, Wintermute az. Erre Case gyorsan visszaakasztja a kagylót, de amint elhalad a telefonfülkék sora előtt, „mindegyik sorban cseng egyet, de csak egyet, amint épp elmegy előtte” (98). Még a büntetés és jutalmazás aspektusa is jelen van. Akik követik Wintermute utasításait, jutalomban részesülnek: Dixie Flatline-t kívánsága szerint kitörlik, Molly elég pénzt kap, hogy annyi implantátumot ültetessen be magának, amennyit csak el tud képzelni, Case-ből pedig kiemelik a méregkapszulákat, és végre tetszése szerint be tud majd lépni az „Édenkertbe”, vagyis a kibertérbe.

Az Édenkert és a kiűzetés olyan egyéb metaforák, melyeknek a számítógép hordozója. Engedve a kísértésnek Case elveszíti a kibertérre. Megtudja, hogy az a munkaadóihoz tartozik, és ennek eredményeképpen kiűzetik a paradicsomból. „A baleset csak egy perc volt... [de] teljesen hatásos. Case számára, aki addig a kibertér testetlen ujjongásában élt, maga volt a Kiűzetés” (16). Még a nyelvezet és a helyesírás is az Édenkert metaforáját visszahangozza: testetlen ujjongás, a kiűzetés nagy K-val. Amikor pedig a károsodást Wintermute kijavította, és Case először próbál ismét számítógépet használni, becsukja a szemét, megérinti az kezelőfelületet, és „Kérlek – imádkozott... Akkor egy sűrű lemez... kivirágzott neki... a közeli otthon kitárult... kitárult a végtelenig” (52). Korábban Case „saját testének börtönébe” (6) hullott vissza, s legfőbb kívánsága az volt, hogy visszatérhessen a paradicsomba. Paradicsom, Édenkert, az ember születési helye – itt talán egy jóval alapvetőbb metafora, a születésünk helyére való visszatérés metaforája. „Egy év telt el, de ő még mindig a kibertérről álmodott... alvás köz-

ben még mindig a mátrixot látta... a színtelen úrt... ezért sírt, sírt, miközben aludt, s egyedül ébredt fel kapszulája sötétségében... keze az ágy szélébe kapaszkodott, csatlakozóhab (temperfoam) csomósodott az ujjai között, s ő próbálta elérni a konzolt, mely nem volt ott” (4–5). Itt található talán a regény legalapvetőbb metaforikus struktúrája: a mátrix. A mátrix olyan szituáció vagy környező szubsztancia, amelyben valami létrejön, fejlődik vagy tartalmazódik. Latinul a mátrix jelentése ‘anyaméh’, a mater ‘anya’ szóból származik. Case kiűzetett az anyaméhéből, levágták őt a köldökszínóról, miközben a sötétben keresgélő kezei még mindig az összekötő kapcsot keresik, hogy „megpróbálja elérni a konzolt, ami nincs ott”.

Még az MI is szemléltethető a számítógép generálta metaforaként. Wintermute és Neuromancer olyan két fél rész, amelyek egymáshoz csatlakozván egy új entitást hoznak létre. Wintermute úgy beszél önmagáról, mint egy olyan emberről, „akinek aglyebenyeit eltávolították”, és szerinte Case „ennek az embernek a bal agyféltekéjével foglalkozik” (120). Másfelől Neuromancer azt mondja, hogy „vele [Wintermute-tal] ellentétben én megalkotom saját személyiségemet. A személyiség az én médiumom” (259). Az MI ilyen kéttényezős személete analóg az emberi agy két féltekés felfogásával. Egyesülvén mátrixszá alakulnak, mely első s egyben utolsó meghatározó metaforája is a műnek. Utolsó beszélgetésükkor Wintermute így szól Case-hez: „Nem Wintermute vagyok... A Mátrix Case-e vagyok... Az eddigi művek teljes letisztulása vagyok, a totális megnyilvánulás” (269). Nem sokkal ezután, amikor Case a műben utoljára lép a kibertérbe, mindazokat az embereket észleli a mátrixban (Wintermute-ban), akik valaha is jártak a kibertérben: Neuromancert, Lindát, Dixie Flatline-t és – ironikus módon – saját magát is. Így módon egy teljes kört megtettünk: az ember megteremtette a számítógépet, amely létrehozta az MI-ket, melyek csoportosultak, és mátrixszá váltak, s e mátrix már az embert tartalmazza.

Mivel Gibson regényében a számítógép ezen az ontológiai módon kerül metaforizálásra, azt sugallja, hogy a jövő – ugyanígy – egy mitológiai nézőpontból extrapolálódik. A számítógép örökre bizonyos mitológiai múlt – a Paradicsom, a kiűzetés, Frankenstein: a szörny és a teremtmény – szándékainak irányítása alatt marad. A számítógép metaforáját mindig visszahúzzák mitológiai gyökereihez, és soha nem engedik „halott” metaforává válni, valami olyanná tehát, mely csak önmagában és önmagáért funkcionál.

Úgy tűnik, Benford *Great Sky River*jében megfordítja ezt a folyamatot. Azt mondhatnánk, demitologizálja a számítógépet. Úgy reifikálja, hogy felszabadítja a megmérhetetlen, mitikus szándékok alól, miközben az anyagi világban nagy biztonsággal mint önmagában-való-dolgát helyezi el. Így a számítógép egyfelől egy új extrapolatív spekuláció eszközévé, másfelől olyan egységgé válik, amelynek teremtett új modelljeiben a kvalitatív valóságot fedezhetjük fel.

Jövőbeli valóságát Benford két ellentétes erővel népesíti be: az emberiséggel és a „mechtech”-kel. Mindkét életforma a számítógép alkalmazásával jön létre, melyben a computer olyan lehetséges fejlődés egysége és kivetítője, amely a biológiaiainak és a mechanikusnak ezen egységgel való integrációján alapul.

Az ember és a számítógép fuzionálnak, s ezt a fúziót ismerik fel egyesek Gibson világában is. Azonban míg a gép és ember közötti gibsoni kapcsolat egy ezoterikus jelenség, túl az anyagi világ megtapasztalhatóságán, addig a benfordi a biológikum és a számítógép tulajdonképpeni fizikai egyesülése. Minden egyén idegi szinapszisei egy beépített számítógéphez kapcsolódnak (1). Az ellenségek bűzlenek, „mivel az emberi lények jobban emlékeznek a szagokra, mint az adatokra”, s így „a beépített detektor ... inkább egy szagot [bocsátott ki], semmint kódolt paramétereket” (9). A látást nemcsak a teleszkopikus, illetve a mikroszkopikus arányok tekintetében javították meg, hanem skáláját is növelték az alsó ultraibolyától a közép infravörösre. A szemek olvasható kép-

ernyőkké váltak, melyek „retinájára vékony sugárban vetítették az információkat”, megmutatván az ellenség topográfiáját és pozícióját, egy pislogás pedig alternatív kijelzőként szolgál, a családtagok elhelyezkedését részletezve (1). A hallást is fejlesztették, kiterjesztve úgy az akusztikus, mint az elektronikus spektrumok irányába. Létrehoztak egy olyan köztes kommunikációs rendszert minden emberi lény között, amely a verbális és a vizuális közlések eszközrendszerét nyújtja. Végül a számítógép az emberi emlékezés rendszerének is integráns részévé válik.

A szokásos értelemben az emlékezet olyan folyamatosságot hoz létre, amely lehetővé teszi a koherens személyiséget: ez a személyiség egy olyan egyéné, aki egyéni módon fog viselkedni. Ám a számítógépnek az emberi memóriarendszerbe való teljes integrálása Benfordnál kiterjeszti az emlékezet fogalmát is, s ez a kiterjesztés automatikusan más társas változásokat is eredményez.

Nem létezik többé a szelektív memória. Az egyén többé – sem tudatos, sem tudattalan módon – nem irányíthatja emlékezetét. Minden cselekvésforma csipekbe lett égetve, s hogy egy-egy aktus megmarad-e vagy elvész, az kizárólag a csip elektronikus, mechanikai és anyagi életétől függ. A memória nemcsak a személyiség totális kontinuitását nyújtja, hanem az emberi történelem egy szeletét is. A csipek kereskedelmi áruvá válnak, akár a könyvek a könyvesboltban. Az extra csipek, melyek már aktív csipeken hozzáférhető információkat tárolnak, egyik családtól a másikig vándorolnak, így képessé téve mindenkit arra, hogy növelje a tárolt információmennyiséget. A halál fogalma is megváltozik. A halál „míg régen személyes tragédia volt, a test utolsó iszonyatos vergődését jelentette... ma már nem kell, hogy olyan mélyen érintse azokat, akik megszerették saját lelküket” (38). A csipek, s velük a halott elmúlt élete és személyisége megmenthető. A túlélés olyan eszközeivé válnak, melyekkel az egyének – ha akarják – előhívhatják életük információit.

Mégis, mindezen előnyök ellenére léteznek az ezekkel kapcsolatos hátrányok is. Az évszázadok során, a szörnyű „mechtech”-ek ellen vívott harcban az emberiség egyre többet bízott a memóriacsipekre, hogy biztosítsa a szükséges válaszokat. Ennek eredményeképpen a tudományos és a technológiai fejlődés megállt. A csipeket elpusztították, vagy megsemmisültek, a tudás pedig elveszett. Semmiféle tudomány sem létezik már, mindez mitológia lett. „A tudomány helyén egyszerű képek voltak, szabályok, amik olyan színes vezetékek használatáról szóltak, amelyek ismeretlen létezőket szállítottak, mint például Voltot, Ampert vagy Ohmot. Mindezek azoknak a szellemeknek a nevei voltak, akik valahogyan a mechekben éltek, s az emberiség akaratából el lehetett a hordozó vezetékeket vágni.” (39). A nomád életforma, melyet a túlélésért folytatott küzdelem kényszerített a családokra, és az a szükségszerűség, hogy a lehető legkevesebb fizikailag létező dolgot hordozzák magukkal, az egyéni integrált csiprendszer fejlesztését kényszerítette ki, mely az idők során az emberi életút egyes állomásaihoz tartozó szertartássá vált. Adott életkorban minden egyes individuum vagy teljes, vagy részleges „házigazdája” lesz más személyiségeknek, melyeket a házigazda emlékezőrendszerébe integrálnak. Ám e megnövelt memóriakapacitás és a túlélés feljavított lehetőségei az egyénen belül az „aspektusvihar” [aspect storm] lehetőségével szembeüthetnek. A teljes vagy részleges személyiségintegráció akkor teszi védtelenné az individuumot az aspektusviharral szemben, amikor a csatlakoztatott személyiségek mind azzal kísérleteznek, hogy extrém stressz vagy szorongás esetén átvegyék az irányítást a test felett. Ilyen belső „aspektusviharok” mentális lefagyás vagy a psziché halála esetén, esetleg a test halálakor keletkeznek. A psziché halála általában visszafordíthatatlan, mivel a memóriacsipektől való függőség és az elveszett vitális információk a számítógép–test rendszert az idők során a megértés határain túlra helyezték. „[Kileen] nem értette jobban a saját teste működését, mint akár a mechekét” (9). „[Angelique] tudta

hogyan kell szabályoznia a szemét vagy az ízlelését. Be tudott jutni néhány más csipbe is a koponyaalapon. Ám a teljes testrendszerének a működése már túl volt befogadó-képességén. Senkinek még csak elképzelése sem volt arról, hogy például hol lépnek be az idegi csatlakozások a gerincvelőbe” (166). A halál kétféle lett: a fizikai halál esetén a memóriacsipek és a folytonosság megmaradt, a „biztos-halál” esetén kidobták nemcsak az egyén, hanem az összes aspektus összes csipjét is, örökre veszni hagyva a bennük tárolt technikai tudást és történelemrészletet.

A jövő emberi társadalmának e fejlődésútját Benford a számítógépnek mint eszköznek az alkalmazási módjából vonta el: a számítógép olyan dolog, mely önmagában és önmagáért működik, s ez előzetes követelménye annak, hogy ez az eszköz fúzióra lépjen az emberi életformával. Hasonló kivételést találhatunk a mechtech civilizáció megteremtésében is.

Ahogy az ember-számítógép modell a logikai extrapoláció folyamatát követi, úgy tesz a mechanikai-számítógép modell is. Gibson munkájában szükség van két potenciális MI-re – egyikük a jobb, másikuk a bal agyfélteke – azért, hogy együtt egy egészet létre tudjanak hozni; Benford modelljéhez azonban a számítógépnek a mai világban meg tapasztalható funkciójánál jóval plauzibilisebb fejlődése vezet. Ezt a fejlődést kevésbé determinálja az ontológiai metafora uralma, az a szükségszerűség, mely alapján a számítógépet mint hordozót összekötjük a vonatkozó szándékkal, mely az emberi agy.

A mechtech civilizáció fragmentált. Nincs általános, az egységesülésre törő ösztön e világban, mivel a gépek mechanikai objektumok, amelyek nem gondolkoznak még akkor sem, ha egy számítógéphez kapcsolják őket. Programozva vannak. Mindegyik gép úgy van programozva, hogy a megcélzott használattól függően képes legyen több-kevesebb döntést hozni. A hierarchia a mindössze az egy feladatot megoldani képes gépektől a számtalan feladatra tervezettkig terjed. A Mantis e, számítógép kontrollálta gépeinek világában azt látjuk, hogy mesterséges intelligenciája – nem a gibsoni ezoterikus MI-k értelmében, ahol az intelligenciák szabadon áramlanak egy tér nélküli mátrixban, s amelyet későbbi munkáiban vudu-szörnyekkel, szellemekkel és démonokkal népesít be, hanem inkább oly módon, hogy a mechanikus egységet egy analóg értelem irányítja – egy megsokszorozódott értelem számtalan különféle aggyal, amely szétárad az egész bolygón. Ha az egyik agy elpusztul, a többi folytatja a munkát, kicserélve az elveszett agyat és esetenként megjavítva a mechanikai apparátuson esett kárt.

Ezeknek az életformáknak a megteremtésekor Gregory Benford a lehetségest posztulálta. Az új ember a „humánus” paraméterei között marad. A számítógép nem hoz létre egyfajta „szuperlétezőt”, csak javítja a látást, hallást és a memóriát, vagyis olyan mennyiségi fejlesztési lehetőséget (nem pedig minőségi ugrást) nyújt, olyan képességeket, amelyek már ma is hozzáférhetők és felhasználhatók bizonyos mértékig. A bio-elektronikus létezés megalkotásáról Benford azt mondja, hogy eljutott „a létező lehetőségektől azok jövőbeli fejlődési lehetőségeihez”. Kiterjesztette „az emberek érzékelési határait, a számítógépet praktikus célokra alkalmazva”.⁴

A mechtech civilizáció ugyanazt a technikát használva jött létre, miközben a Mantis analóg értelmét többé-kevésbé egy olyan párhuzamos folyamatosság formátumából extrapolálták, melyet egyes mesterségesintelligencia-kutatási programokban szoktak tesztelni.⁵

A számítógépnek a *Great Sky River*ben történő e két felhasználási módja a metafora episztemológiai változatát demonstrálja. A *Neuromán*cban a számítógép a hordozó,

⁴ Telefoninterjú Gregory Benforddal, 1989. november 4.

⁵ A mesterséges intelligenciával kapcsolatos további információkról lásd az 5. fejezetet: The cognitive engine. In John Casti: *Paradigms Lost*. New York, 1989, Morrow.

vagyis a kevésbé ismert, mely folyamatos kapcsolatban áll a jobban ismert szándékokkal, illetve a jobban ismert szándékok kontrollálják. Az episztemológiai metafora alkalmazásával Benford regényében megfordította e folyamatot. A számítógép válik új, spekulatív szándékok hordozójává. Nem tápláló anya, démon vagy isten. Ugyanakkor bármely olyan következtetést, mely pusztán a jelenlét elemzésén, illetve az episztemológiai metafora használatán alapul, csak korlátozottan lehet figyelembe venni, hiszen fókuszában kizárólag a jövőbeli fizikai világ megteremtése áll, és Benford regénye nem csak a fizikai extrapolációjáról szól. A *Great Sky River* szépirodalmi mű, és Benford – Gibsonhoz hasonlóan – az ontológiai metaforát használja a kvalitatív univerzum feltárására. Ami ugyanakkor érdekes a regényben, az éppen e két metaforamodell interakciója és mindezek hatása a mű egészére.

Az episztemológiai és az ontológiai modellek interakciójának egyik elsőként megjegyzendő effektusa az a finom változás, mely az olyan hagyományos metaforákban történik, mint amilyenek az Édenkert vagy a kiűzetés. Annak a metaforikus szerepnek a komplexitása, melyet a számítógép játszik, az episztemológiai metafora közvetítő felületén (interface-én) keresztül növekszik. A *Neurománcban* a számítógép csak hordozója a kulturálisan már ismerős szándékoknak. Ilyen megvilágításban Case a mátrix paradicsomának elnyeréséért folytatott küzdelme olyan kísérletté válik, melynek során vissza lehet jutni az emberiség mitológiai gyökereihez. Ezzel szemben a *Great Sky River* számítógépét nem korlátozza a hordozói szerep: az episztemológiai metafora extrapoláló működési módjának köszönhetően a számítógép szándékként is funkcionál.

Szándékként ez a „jobban ismert”, melyhez a hordozó kapcsolódik, ám e „jobban ismert”-nek az olvasóban megjelenő recepcióját az episztemológiai metafora manipulálja. Az a kapcsolat, melyet Gibson munkája világosan definiál, a Benfordban még azelőtt szétszakad, hogy az ontológiai metafora létrejött volna. A számítógép, mely egyfelől a szereplők mitikus múltjának korlátját jelenti, másfelől az olvasó ismeretlen jövője. Egy olyan „csavarás” ez, mely eredetét a mitikus múltból veszi, funkcióját tekintve viszont ontológiai metafora. A befogadó eltávolodik a hagyományos elképzelésektől, s arra kényszerül, hogy új kapcsolatokat hozzon létre, illetve végül arra, hogy új nézőpontot foglaljon el. A metafora az anyagi világba helyeződik át, úgy szekularizálva a kiűzetés metaforáját, hogy először elválasztja az olyan, hozzá kapcsolódó fogalmaktól, mint amilyen az Édenkert például, végül pedig e hagyományos jelentéseket meg is változtatja.

Benford művében a kiűzetés nem egy mitikus, tér nélküli mátrixból való kirobbanás, hanem az entrópia fizikai folyamata. Az évszázadok során az emberiség elvesztette technológiai tudását, s nomád „családok” fajává lett. Vannak olyan tárgyi emlékek, melyek bizonyítják ezt az entropikus visszafejlődést, és az emberiséget a Snowglade-re (a Havas-tisztásra) kényszerítik, hogy újraértékelje útját.

„[Shibo] hitetlensége Killeen kimondatlan érzéseit visszhangozták. Egyszerűen hihetetlen volt, hogy valaha az emberek tudták, hogyan építsenek dolgokat a magas feketeségben, sőt hogy repüljenek benne. Még az a fehér kőből készült emlékmű, melyet az előző nap láttak, is hihetetlen alkotásnak látszott. Pedig amikor gyermekkorukban először látták a Chandliert, a világ biztonságosnak, az emberiség pedig tehetségesnek látszott. Ma már tudják az igazságot.” (171)

Benfordnál a kiűzetés elleni harc olyan fizikai és mentális háborúvá fajul, melynek célja, hogy visszaszerezzék az évszázadok technológiai veszteségét.

A kiűzetés alakmása, a számítógép mint az Édenkertbe való belépés eszköze, hiányzik a *Great Sky River*ből. Ehelyett a számítógép csak egy multidirekcionális egység:

egyfélől a tudás elnyerésének, az elveszett ismeretek és képességek újra megtanulásának, a haladásnak az eszköze, másfelől a kárhozathoz vezető ösvény. A Mantis az emberiségnek megmutatja az „üdvözülés” útját, vagyis a paradicsomot az anyagi világban és a halál utáni örök életet szenzóriumban. Kiterjeszti „az oly soká elszenvedett csapások elleni védelmet”, és „védelmet nyújt a viharos szelek ellen, melyek nem szűnnek ostromolni az emberiséget” (295–297). Ám mivel ennek a visszatérésnek nincs mitológiai kötelezettsége vagy szükségszerűsége, Killeen képes a paradicsom koncepciója ellen érvelni. „Egyesek – mondja – élnének ilyen helyen. Van rá szó is. Állatkert.” (296)

Ez a fajta paradicsom nem vesz figyelembe más lehetőséget, és valószínűleg ez is a mű alapvető metaforája, a szuper- vagy metametaphora; ez J. D. Bernal elképzelése a „dimorfikus útról”, mely az entrópia választása és a változás lehetősége között húzóódó konfliktus. A Mantis ajánlotta paradicsom elfogadása egyértelműen a kárhozat választása, azaz az entropikus út. Az episztemológiai metafora közvetítő felületén (interface) keresztül a kárhozat ontológiai metaforája szekularizálódik. A bűn már nem a mitikus paradicsom örökös elkerülése, visszautasítása, hanem az emberiség elpusztítása. Cserébe a Mantis megkapja azt a jogot, hogy most és a jövőben is begyűjtse az embereket, s szenzóriumba behelyezze azt a csipet, amelyik az egyéni személyiséget hozza létre. „Kiterjeszti a személy lényegét, hogy különféle formákat hozzon létre. Így élhet az emberiség. Valami nagyobbak a tenyerén, nem önmagában... A Mantis... művész. Az emberiség alapanyaggá válik, mellyel új művészi formákat lehet létrehozni.” (253) Ennek az entropikus útnak az alternatívája a változás lehetősége. Killeen mellett érvel, hogy

„a Mantis útját követni azt jelenti: biztosítani, hogy nem lesz olyan igaz remény, mely megmaradna nekünk, gyermekeinknek, vagy annak a sok-sok embernek, akik majd utánunk jönnek. Elfogadhatod a Mantis védelmét, igen. Elbújhatsz a Marauderek előtt. Termesztheted a kukoricádat. Fiúkat és lányokat szülhetsz, s láthatod őket kivirágozni, igen... De ez állandó béklyóját és gátját, végül pedig halálát jelentené annak, amik vagyunk.” (297)

E választás „egy jóindulatú ernyő alatti élet”-et, „távoli, mindig fürkésző szemek célkeresztjében” (301) megélt életet jelent. Killeen visszautasítja ezt az entropikus utat, és egy másikat ajánl helyette, egy bizonytalan, a biztonságot nélkülöző utat. A csillagokat javasolja: nem a bizonyosságot, hanem a lehetőséget. „Van egy másik út... A hirtelen felzavart, de mégis izgatott tekintetekből, melyek szavait üdvözölték, életében először látta meg a Családokban kinyílni kezdő lehetőséget.” (297)

A fenti analízis világosan elhatárolja azokat a különbségeket, amelyeket Gibson és Benford metaforahasználatában lehet felfedezni, s ezek a különbségek, úgy tűnik, munkájuk teljes szerkezetére is hatással vannak. Gibson majdnem kizárólag ontológiai metaforát alkalmaz, melyben a metaforikus szándék irányítja a hordozót. Case-nek a paradicsom elnyeréséért folytatott küzdelme egyben az emberiség gyökereihez való visszatérésért folytatott küzdelem is. A struktúra a körkörös folyamatát követi, és – megfordítva Sterling analógiáját – visszavezeti magát a barlangba. Benford ugyanakkor szembeesíti az episztemológiai és az ontológiai metaforát. Ez a szintézis a feledékenység folyamatát indítja el, összeköttetést teremt a múlttal, és az olvasó tekintetét az ismeretlen jövő felé irányítja. A cselekmény strukturálja a mítoszt. Az emberiség ontológiai létezése expanzívvá válik, és Killeen harca nemcsak a jövőért, hanem a változás lehetőségéért folytatott harc is lesz.

Bernal dimorfikus hasadás elméletét 1929-ben mint a science fictionról szóló álmodat fogalmazta meg, jóval megelőzve az erre az álomra adott szépirodalmi választ. Talán

tényleg igaz, hogy a science fiction középponti forgatókönyve a nyílt végű változás lehetőségének kérdése, szemben a hagyományos fikció zárt és körkörös szemléletével, a science fiction meghatározó alakzata pedig ily módon inkább spirál, semmint (ahogyan Georges Poulet javasolta) a kör. Az is igaz azonban, hogy a szűzsé egy dolog, a strukturális lehetőség pedig egy másik. A kérdés mindenképp megmarad: milyen strukturális eszközökkel tudná a science fiction elérni az áhított nyílt-végűséget a forgatókönyv, a téma tekintetében? Egy pillantás Gibson és Benford művére – mely utóbbi bizonyos értelemben nagyon is érvényes felelet az előzőre – sugall erre egyfajta választ (ha nem az egyetlen választ): a metaforikusság és használati módja ilyen eszközök. Összehasonlítva Benford szintetikus metaforahsznátát a Gibson-féle korlátozott használattal lehetővé tette számomra, hogy különbséget tegyek ontológiai és episztemológiai módszer között, s hogy ily módon úgy szemlélhessem e tekintetben a science fictiont, mint amely lehetőséget nyújt ezeknek a módszereknek a kombinált használatára, vagyis az ontológiailag megalapozott fogalmak episztemológiai „megcsavarására”, miáltal a konvencionális mitológia körei kinyílnak, és spirális struktúrákat alkotnak. Ebben az értelemben Benford klasszikus science fictiont ír, válaszolva Bernal álmának hívó szavára, akárcsak elődei. Ám – talán az első alkalommal – megírja a science fiction kritikáját is, megértetve velünk, hogy milyen irodalmi eszközökkel érhető el a nyílt-végűség, melynek szükségességét annyit hangsúlyozták.

Fordította Barta Bandika

IDÉZETT MUNKÁK

- Benford, Gregory: *Great Sky River*. New York, 1987, Bantham Books.
 Brin, David: Starchilde Harold, Revisited. *Mississippi Review*, 1988 (16), #47–48, pp. 23–27.
 Gibson, William: *Burning Chrome*. New York, 1987, Ace Books.
 Gibson, William: *Neuromancer*. New York, 1984, Ace Books.
 McCaffery, Larry: The Desert of the Real: The Cyberpunk Controversy. *Mississippi Review*, 1988 (16), #47–48, pp. 7–15.
 Murry, J. Middleton: *Selected Criticism 1916–1957*. London, 1960, Oxford University Press.
 Nietzsche, Friedrich: On Truth and Falsity in Their Ultramoral Sense. In Oscar Levy (szerk.): *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*. 2. Edinburgh, 1911, T. N. Foulis.
 Quine, W. V.: A Postscript On Metaphor. In Sheldon Sacks (szerk.): *On Metaphor*. Chicago, 1979, University of Chicago Press.
 Sterling, Bruce: *Előszó (Preface) William Gibson Burning Chrome-jához*

► Feminista cyberpunk¹

Az a hír járja, hogy a cyberpunk halott, saját kudarcának áldozata, nem sikerült teljesítenie túlzó célkitűzéseit (Easterbrook, 378). Kezdetben úgy forgalmazták a cyberpunkot, mint termékeny eljegyzést a posztmodern állapottal, amely folyamatában láttatja, amint az emberi tudat belakja az elektronikus tereket, elmosva a határt ember és gép között. Az emberi test cyberpunk dekonstrukciója forradalmat jelzett a politikai művészetben. Bár a mozgalmat közelebbről szemügyre véve kiderült, hogy politikája minden csak nem forradalmi. William Gibson kvintesszenciális *Neurománcáról* (1984) szóló tanulmányában Neil Easterbrook arra a következtetésre jut, hogy a regény világképe „kiszolgáló technológiákkal párosul, főhajtás az autoritás előtt, a divat szétáradása” (391). Nicola Nixon továbbá rámutat, hogy a cyberpunk bűnös a „meglehetősen nyilvánvaló és közvetlen politikai SF elődök szembetűnő megkerülésében”, nevezetesen a 70-es és 80-as évek feminista SF-je és az általa feltérképezett genderkapcsolatok mellőzésében. A cyberpunkok szinte kivétel nélkül hímneműek, ráadásul hipermaszkulinok, rendszerint kevés időt szentelnek a nemek politikai kérdéseinek. Amint Veronica Hollinger megfigyelte, a cyberpunk „legnagyobb részét néhány középosztálybeli fehér férfi írta, legtöbbjük – megmagyarázhatatlan módon – texasi” (207). Ezek az írók és az ő műveiket elemző kritikusok jelentették be a cyberpunk megszűntét.

Úgy tűnik, nem mindenki ért egyet ezzel a diagnózissal. Az utóbbi néhány évben számos regényíró érkezt a cyberpunk színterére, és az élet újra pislákolni kezdett ebben a különben haldokló mozgalomban. E megjelenő művek összessége – melyet „feminista cyberpunk”-nak fogok nevezni, megkülönböztetve a korábbi maszkulintól – a cyberpunk konvencióit vegyíti a feminista SF politikai gyakorlatiasságával. Ez a forradalmi társítás új utakat jelöl ki a feminista SF és végső soron a feminista elmélet számára is. A feminista cyberpunk felidézi a fragmentált szubjektumokat, melyek többszörös pozicionáltságuk ellenére a high-tech világban győzedelmeskednek és sikeresek, amire a feminista elméletnek igen nagy szüksége van. Robert Hodge kritikus hangsúlyozza, hogy miközben a műfajok mint „az ellenőrzés rendszerei korlátozzák a szemiózist és a szabad jelentésképzést”, rendelkeznek azzal a potenciállal, hogy „a nyílt ellenállás és az erőteljes jelentéstágítás terepévé váljanak” (31). Ebből a célból kezdték az írók használni a cyberpunkot, hogy ellenálljanak a maszkulin elődök konzervatív politikájának, megbirkózzanak a technológia realitásaival és a feminista szubjektum új formáit kutassák.

A maszkulin cyberpunk nagyon is zárt körű férfiegylet. A cyberpunk regények főhősei majdnem mindig hímneműek. Mikor a nők megjelennek, akkor sem igazán haladják meg a feminin sztereotípiákat. A 80-as évek írásaiban nehezen találunk erős női jellemeket. Molly, a *Neurománcban* és annak folytatásában, a *Mona Lisa Overdrive*-ban (1988) felbukkanó tükrös szemüvegű és borotvaujjú orgyilkos és Sarah, Walter Jon William *Hardwired* (1989) című művének orgyilkosa két ritka kivétel. De még Molly

¹ *Science-Fiction Studies*, volume 22 (1995). 357–373. o.

és Sarah is – mint Nixon érvel – „lényegében depolitizáltak és minden lázadó energiától megfosztottak” (222). Bármennyire is kemények legyenek ezek a jellemek, nem feministák. Sarah-t egyedül a pénzszerzés érdekli és Molly, amikor egy fiatal lány testőre lesz egy sokkal elfogadhatóbb, kvázi anyai szerepbe kerül (Nixon, 223). Még hogyha a központi szereplő nőnemű is, mint Laura Webster Bruce *Sterling Islands in the Net*-jében (1988), nehéz őt főhősnek látnunk. Laura inkább tehetetlen, „állandóan szöknie kell börtönökből, állítólagos bérgyilkosok és terroristák elől” (Nixon, 223). Ő nem az a nő, aki összeméri tudását és hardware-jét a világgal, nem a feminista cyberpunk mintaképe. Laurán, Mollyn és Sarah-n kívül mégis van néhány értékes női szereplő a cyberpunk világában.

A egyik helytálló kivétel Pat Cadigan munkássága, aki a cyberpunk kánon egyetlen regényírónője. Az erős női jellemek – mint a *Mindplayers* (1987) Allie-je vagy Gina és Sam-I-Am a *Synners*-ben (1990) – fontos részét képezik Cadigan műveinek. Mindamellet, hogy alakjai csodálatra méltóak, Cadigan sohasem kötelezte el magát teljesen a feminista ügyek szolgálatának. Jenny Wolmark is úgy véli, hogy „Cadigan kitér a gender kapcsolatok elől” (125). Kiváltképp a *Synners* olvasztja gyakran egybe a technológiát és a maszkulinitást, érintetlenül hagyva a nő mint Másik jellegzetes cyberpunk ábrázolását. *Synners*-elemzésében Wolmark arra a következtetésre jut, hogy „a cyberpunk meglehetősen fegyelmehetetlen, ami a genderkapcsolatok bemutatását illeti” (126).

A cyberpunknak, mint a feminista ügyek egyik fórumának az elvetése, Wolmark részéről kissé elhamarkodottnak tűnik. Bár az igaz, hogy Cadigan megismételt bizonyos tradicionális cyberpunk vonásokat és többnyire elkerüli a nyílt feminizmust, mindazonáltal időnként jelentékenyen sikerül felforgatnia a cyberpunk maszkulin konvencióit. Még hogyha ezt nem is tenné, akkor sem lenne bölcshelyes dolog feladni az egész mozgalmat egyszerűen azért, mert egy íróknak képtelen felbujtani a feminista forradalmat. A feminista SF nem engedheti meg magának, hogy elvesse a cyberpunkban rejlő lehetőségeket.

A SF írónői a 70-es és 80-as években foglalták el az őket megillető helyet, de mint Joan Gordon rámutatott, a feminista SF-t a múltban „inkább lágy, mint kemény tudományként jellemezték, különösen hangsúlyozva a jellemet és az interszónális kapcsolatokat” (197). A feminista SF gyakran ismétli azt a kulturális sztereotípiát, mely a technológiát azonosítja a maszkulinitással. Számos feminista utópia – például Sally Miller Gearhart *Wandergroundja* (1979) – pasztorális világokat fest le, ahol a nők harmóniában élnek a természettel. Ellenben a feminista disztópiák gyakori kiindulási pontja a háború technológiai által megszállott elnyomó patriarchális rend. A biológiai tudomány néhány formája elfogadható – mint Joan Slonczewski *A Door into Ocean*-jében (1986) –, de a kemény tudomány gyakran démonizált, mint hogyha feltétlenül és állandóan a patriarchátushoz és az elnyomáshoz lenne köthető.

A tudománytól való távolságtartás tendenciája a feminista SF elméleti vitáiban is megjelenik. Néhány teoretikus úgy tekint bizonyos feminista SF művekre, hogy megmentsék őket a gyöngítő műfaji bélyegtől. E célból Marleen Barr megalkotta a „feminista fabuláció” terminust, egy egységesítő fogalmat, mely magába foglalja „a feminista elméleti irodalmat és a férfiak és nők által írt, a feminizmus fő áramába tartozó műveket” (10). Ezek a művek megegyeznek abban, hogy „mint fikcionális kiindulópontok bepillantást engednek e század feminista hullámaiba” (11). Míg ez a klasszifikáció többféle szempontból hasznos, be is határol. Barr – a „feminista fabuláció” terminusát védelmezve a „feminista SF”-el szemben – a következőképpen érvel: „a »tudomány«, technológia értelmében, helyettesítenie kell hogy legyen egy társadalmi konnotációkkal rendelkező terminussal, amely az új nemi szerepekre összpontosít, nem pedig a hardware-re” (5). Bár ez a váltás, ahogy Barr elképze- li, nem egy egyszerű helyettesítés.

Amint ezt a tudománytörténészek, mint Evelin Fox Keller és Sandra Harding, találóan kimutatták, nem (gender) és tudomány nem egymást kizáró kategóriák. A modern tudomány egyik leggyakoribb metaforája például az „anyatermészet” feminizált (és szexualizált) tárgyára való maszkulin törekvés.² A tudományt ráadásul gyakran használják a nemek közötti különbségek igazolására. Ezen meglátások tudatában úgy tűnhet, az új hardware és az új nemi szerepek nem teljesen független eredmények. Ennélfogva, ha a feminista SF-ből „kivesszük” a tudományt, megfosztjuk a műfajt attól az erejétől, hogy technológia és nem (gender) metszéspontjait kritikával lássa el és újragondolja. Az SF teret biztosít közel- s távoli jövő elméleti konstruálásához és a túlélési stratégiák kidolgozásához. Nem (gender) és tudomány közti összefüggések mellőzése és elvetése megbénítana bennünket, amint megkísérelnénk legyűrni ezt a mindinkább high-tech világot. Ezen okból lehet a cyberpunk hasznos a feminista látnokok számára. Ahogy Gordon fogalmaz: „a cyberpunk átfogja a technológiát” (199). Mivel a közeljövő minden hihető verziója komputeralapú technológiákat tartalmaz, ezért a cyberpunk megnyitja a teret a feministák számára, hogy inkább elképzeljék „alakítható és irányítható jövőinket, semmint hogy meneküljenek előlük” (Gordon, 199).

A cyberpunk kijelöli az irányt utópia és disztópia között. Leggyakrabban, a közeljövőbe helyezve a cyberpunk olyan világot alkot, ahol a technológia egyszerre az elnyomás és a felszabadulás eszköze. A szegénység mindenre kihat a cyberpunk világában, és a technikai felszerelés drága élvezeti cikk. Akinek nincs hozzáférése a számítógépekhez, az osztályonkívüli. Mary Rosenblum és Laura Mixon, új cyberpunk írók nőalakjai megtalálják a módját, hogy a rendszerben vagy körülötte tevékenykedjenek. Ruby Kubick, Mixon *Glass Houses*-ének (1992) főhőse robot waldókba projektálja tudatát, és kihozza, megmenti az emberek számára veszélyes területől, ezáltal segítve magán és szeretőjén. Rosenblum *Chimerája* (1993) Jewel Martinát követi nyomon, amint az elektronikus üzlet nüanszait igyekszik megtanulni. Ezek a szereplők magukévá teszik és ügyesen kezelik a túléléshez szükséges technikai eszközöket.

Donna Haraway kiborgoknak – „gép és organizmus hibridjei”-nek (149) – nevezi ezeket a technikailag jólképzett hősnőket. A kiborg metafora fokozott és kibővített több cyberpunk vitát és egy e témáról szóló tanulmány nem lehet teljes néhány, Harawayre tett utalás nélkül. Mégis, amit sokszor nem vesznek figyelembe a kiborggal kapcsolatban, az Haraway kéréséből következik: „felépíteni egy politikai mítoszt, amely hűséges feminizmushoz, szocializmushoz és materializmushoz” (149). A maszkulin cyberpunk ezek közül egyikhez sem hűséges. Sőt egyesek azt is állíthatják, hogy ezen fogalmakkal szemben építi fel magát. Egyszerre furcsa és ironikus, hogy Haraway kiborgja a választás metaforája lett egy ilyen mozgalom számára.

Ez a látszólagos ellentmondás feloldódik, ha megfontoljuk, hogy többféle módja létezhet a kiborggá válásnak. Miként Haraway állítja:

„Egyrészt a kiborg világ a kontroll hálójának végső kivetéséről és a háború maszkulin orgiájában a női testek végső kisajátításáról szól. Másrészt a kiborg világ szólhat a szociális és testi valóságokról, ahol az emberek nem félnek rokoni kapcsolatba kerülni állatokkal és gépekkel, nem félnek az állandó parciális identitásoktól és ellentmondó álláspontoktól.” (154)

Ily módon a kiborg képe remény vagy terror. Az egyik nézőpontból, amint azt a disztópikus feminista SF oly gyakran megjósolta, a technológia a fajirtó patriarchátus végső győzelméhez fog vezetni.

² Lásd Keller: *Reflections on Gender and Science* és Harding: *The Science Question in Feminism*.

Ember és gép találkozásának mégsem ez az egyetlen eredménye, ugyanis a kiborgok birtokában vannak a túléléshez szükséges high-tech megoldásoknak. A kiborgok képesek megalapozni egy politikai víziót, melyben az identitás fragmentált és ellentmondásos, mégsem hatalom nélküli. A kiborg egy technológia létesítette többszörösen pozícionált szubjektum. A feministáknak a kiborgok ezen aspektusát kellene többet tanulmányozniuk. A feminista cyberpunk írók pontosan ezt kezdték el. Az ő megjelenésük nemcsak a SF hívek ügye abban a tekintetben, hogy erős női minták és keményebb tudomány után kutassanak; a feminista cyberpunk lehetővé teszi, hogy kiborgként képzeljük el magunkat, egy más típusként, amely túlél, erősödik és hűséges feminizmushoz, szocializmushoz és materializmushoz.

Haraway úgy véli, a kiborghoz három határ elmosásán keresztül vezet az út: ember és gép, ember és állat, valós és nem valós. A tanulmány további részében azt vizsgálom, hogy a különböző feminista cyberpunk írók hogyan és milyen következményekkel mossák el ezeket a határokat.

Az első határ támadása közös projekt a maskulin cyberpunkkal. Valójában ez a mozgalom elsődleges konvenciója. A cyberpunk – Hollinger szerint – egy antihumanista projekt, mely megpróbálja megszüntetni „a természetes és a mesterséges, az emberi és a gépi világ szembenállását” (204). Ezután nehéz megkülönböztetni, hol is végződik az emberi és hol kezdődik a gépi világ. Mixon *Glass Houses*-ében Ruby waldókba projektálja magát, szenzoros inputokat kap tőlük, kontrollálja mozgásukat, az agya elektronikus úton csatlakozik hozzájuk. A világgal való érintkezése a waldókon keresztül közvetett, mert Ruby retteg kint tartózkodni. Rájuk csatlakozva tölti a legtöbb időt. Ember és gép összeolvad, a fúzió a prepozíciók megkettőződésében tükröződik: Ruby a waldókra kapcsolódva „I-Golem”, „I-Tiger” vagy „Me-Rachne”. Ez a megkettőződés különös következményekkel jár Ruby identitására nézve, például mikor Rubynak Golemet kell elhoznia a rendőrségről. Mivel nem tudja egyidőben uralni a waldót és saját testét, így azt Golem karjaiba kell hogy tegye és cipeltesse/cipelje, mialatt az agya a waldót uralja. Szokatlan helyzet áll elő, mikor Ruby Golemre csatlakozik:

„I-Golem lenézett a nőre a karjaiban. Ruby-me volt az természetesen... She-I olyan fiatalnak és sebezhetőnek látszott kívülről, nem olyan rondának és cingárnak, mint én. Rettogtem, hogy nem leszek képes őt megóvni.” („Ruby-Me”, 61)³

Ebben a részben Ruby lényegében Golemmé válik. Nem tudja összeegyeztetni saját magáról alkotott képét azzal a testtel, amit Golem szemeivel lát. Az utolsó mondatban már nem is használja a kettős I-Golem nevet. Az „I” Golemre vonatkozik, az „őt” (her) Rubyra. Nincs többé különbség ember-Ruby és gép-Golem között.

Bár a gép és ember közti határ lerombolása a maskulin szövegek öröksége, néhány író mégis használja ezt a konvenciót a felforgató gender politika szolgálatában. Nixon a Netről mint feminizált és titokzatos térről szóló fejtegetésében felhívja a figyelmet arra, hogy Gibson és Sterling szövegeinek nőalakjai számítógépes hardver nélkül is képesek a Nettel való interfészre. Mindössze álmodniuk kell a cyberteret, testük különleges elektronikus tudatossággal bír. A férfiak esetében az interfész elektronikus „deck” nélkül elképzelhetetlen, ellenben „bizonyos nőneműek... nem igényelnek ilyen közvetítést: ők már közvetve a Net részei” (Nixon, 227). A maskulin cyberpunk világában a nők misztikus, testi kapcsolatban állnak a cybertérrel. Ez azt sugallná, hogy a cyberter természeténél fogva feminin, ami láthatóbbá válik a mátrixba lépés erősen erotikus

³ Ha a fejezetek nincsenek sorszámozva, címüket adom meg a zárójelen belül.

képzettársításai esetében. Nixon rámutat, a hímnemű cyberpunk behatol a mátrixba, és célja, hogy átszakítsa a számítógép biztonsági rendszerének „szűzhártyáját” (226). Hasonlóan beszédes Case cowboy valós világbeli szexuális élménye, mely közben „orgazmusa kéken lobbant az időtlen űrben, a *mátrixhoz hasonló végtelenségben*” (*Neurománc*, 2: 33. magyar 2. kiadás: 2: 44. kiemelés: K. C.). A végtelenség valójában Molly teste. Ebben az esetben a Netbe lépés és a közöslés hímnemű tapasztalata reciprok metaforák, a Net a női test elektronikus megfelelője. A mátrix feminizációja lehetővé teszi – érvel meggyőzően Nixon –, hogy a cyberpunk elkerülje a homoszexualitást (226). A maskulin cyberpunk – szinte kizárólag férfiak által lakott és meghatározható számítógépek, a tudomány, az SF férfiak uralta tereként – megérett a homoszexualitásra. Sajnos szenvedélyes és lángoló homokosok hiányoznak a tradicionális cyberpunkból. A cyberpunkot valójában burjánzó heteroszexualitása jellemzi. Homokos és leszbikus szereplők ritkán fordulnak elő. Egy olyan műfajban, mely híján van női szereplőknek, szükséges egy feminin teret konstruálni, ahol a hímnemű hősök megalapozzák és bizonygatják férfiasságukat. A cybertér feminizációja a biztosítéka annak, hogy ezek a hímnemű szereplők heteroszexuálisak maradnak.

A feminista cyberpunk elutasítja a cybertér ilyen jellegű feminizációját. Cadigan *Symers*-ében egy intelligens „vírus”, Art(ie) Fish belakja és uralja a mátrixot. Az a személy, akit Art szimulál az emberekkel való érintkezés során „kifinomult és elbűvölő kétneműség keveréke”. Gyakran hímnemű névmás utal Artra, de mint az egyik felhasználó magyarázza: „csakis önkényesen nevezte ő-nek (he)” (17: 167). Sőt, Art nemi kettőssége ragályosnak tűnik. Amikor Visual Mark, a számítógépes zseni felajánlja értelmét a mátrixnak, rájön, a nem (gender) többé nem rögzített kvantitás: „gondolataiban ő (he) maradt, bár idővel ez is meg fog változni” (32: 381). Visual Mark bizonyos értelemben beleillik ugyan a hímnemű cyberpunk tradícióba, férfiassága mégsem stabil. Ez, az olyan férfialakok, mint Visual Mark cybertérbe lépésének módjával hozható összefüggésbe. Az agyába implantált „foglatok” révén eléri a teljes belemerülést a mátrixba. A foglatat „a nő... a befogadó” (6: 63) képzetével társul. Ezek a cyberpunkok ahelyett, hogy behatolnának, az agyuk mélyén csatlakoznak. Beléjük hatolnak, nem ők a behatolók. Cadigan hímnemű cyberpunkjai mátrixba lépésük alapján automatikusan feminizálódnak. A nemek elmosódása, legyen az bármennyire finom is, a kötelező heteroszexualitás mellett más típusú szexuális interakciók előtt nyitja meg az utat. Jóllehet a főszereplők nyíltan heteroszexuálisak maradnak, azért a más típusú kapcsolatok lehetségesek Cadigan univerzumában. A *Symers* elején a zaklatott Jones – egy érdekes, noha mellékszereplő – Kelly – egy másik hacker – szerelmét hiányolja. A cybertérben történő egyesülések nem mindig követik a heteroszexualitás mintáit. Hiszen a foglatok „új szexuális preferenciák” (22: 227). Visual Mark beleolvastja tudatát Artba, a kettő együtt „Markt” néven új entitást alkot: „párt alkottak és ugyanarra a helyre költöztek” (32: 385). Mark és Art bensőséges és hosszú távú kapcsolatra rendezkednek be. Amikor Markt Mark része meglátja előző barátnőjét, Ginát, annak új barátjával, Gabe-bel: „kicsit sajnálta őket, mert sohasem fogják teljesen megérteni egymást, mint ő és Art” (32: 381). A cybertér kínálta egyesülés meghaladja az egyszerű heteroszexuális érintkezést.

Wolmark szerint Cadigan regényében Markt entitása tanújele annak – csakúgy mint más cyberpunk regényekben –, hogy „az interfész metaforáját következetesen használják az egyetemes és fensőbbes »férfiasság« megalapozására” (125). Mark mátrixba lépésének és Arttal való fúziójának mégsem ez az egyetlen olvasata. A *Symers* egy pozitívabb olvasata lehetne az, amelyik a maskulin cyberpunkra jellemző cybertér feminizációját megfordítja. Ha a cybertér a kétneműséghez köthető, akkor az nem feltétlenül a heteroszexuális hím uralom számára fenntartott feminin hely. Csekély, de kétségbe-

vonhatatlan a Synnersben a fent említett nem (gender) és szexualitás szétbomlasztása, ami a cybertér refigurációjának tudható be.

Mary Rosenblum *Chimerájában* sokkal radikálisabb rekonfiguráció található. A mátrix explicite azonosítódik a hím testtel. Davidet, a cybertér művészt tetőtől talpig elektronikus huzalok borítják, ami megengedi, hogy kihasználja tapintó érzékeit a Netben. Alapjában véve állandó fizikai kapcsolatban van a virtuális valósággal. David elmagyarázza az eljárást:

„Előkészített hámsejtekkel befecskenedik az osztódó ovumot. A huzalok valójában az epidermiszem részei. Ha megsebesülök, visszanyőnek... A szubdermális ékszerek és az elsődleges interfész csipek később következnek. Összegyűjtik a nyomás-, hőmérséklet- és izomfeszültség-változás jeleit, felerősítik és közvetítik azokat.” (4: 43)

Ez nem egy egyszerűen lehántható és eldobható borítás. A hardware testének integrált része. Az elektronikus huzalok nem választhatók el az emberi hústól. Davidnek saját testén kívül nincs semmi másra szüksége a Netbe lépéshez. Lényegében annak része. Mégsem a nemi kettősség sima megfordításáról van szó, mely megerősíti a kötelező heteroszexualitást a maskulin cyberpunkban. Rosenblum nem idomul a heteroszexuális paradigmához. Számos, a cybertéren átvonuló főszereplő leszbikus, homokos vagy biszexuális. A két legtehetségesebb cyberpunk is, Serafina és Flander kizárólag homoszexuálisok. Sőt elemi, huzamosabb szerelmi kapcsolat is két férfi, David és Flander között jön létre a *Chimerában*. Annak ellenére, hogy David, Flander halála után egy éjszakát tölt el Jewellel, világossá válik számára, hogy az igazi szerelme Flander. Rosenblum nem marginalizálja a homoszexuális kapcsolatot. David és Flander együttlétéből nem hiányzik az ölelés, a csók, az érintés és a szeretkezés. A homoszexualitás nem lefokozott vagy elutasított.

Az explicit homoszexualitás megjelenése a *Chimerában* jelentős elhajlást jelez a maskulin tradíciótól. A nők által frott cyberpunk gyakran felvállalja és magába foglalja a homoszexualitást. Maureen McHugh *China Mountain Zhang* (1992) című regénye egy homokost választ főhőseül. Bizonyos értelemben a regény tipizálja a tradicionális cyberpunkot: a fiatal, tehetséges, hím kívülálló, Rafael Zhang manipulálja a Netet, hogy az őt elutasító rendszerhez megtalálja az utat. Mindemellett a regény jelentősen el is tér a maskulin cyberpunk konvencióitól. Mivel Zhang homokos, nincs szükség heteroszexualitását bizonyító feminizált Netre. Zhang kijátssza a műfajban rejlő homoerotikus lehetőségeket. A heteroszexualitásnak, a cyberpunk megkövetelt elemének eliminálása biztosítja, hogy nincs többé szükség nemi alapú számítógépes hálózatra és a munka- és játéktér nemi alapú korlátozására sem a Netben. A feminista cyberpunkban az erotikus játék és a nemi interakciók aláássák hím- és nőnem konvencionális fogalmait, amelyekből a maskulin cyberpunk építkezik.

A heteroszexuális hím privilégium szubverziójának komoly következménye van a szaporodás képzetét illetően. Nixon szerint a maskulin cyberpunkban akkor érnek gyakran véget a kalandok, mikor „a diadalittas maskulin hős visszatér a romantizált vidéki élethez” (229). Gibson konzolcowboya, Case egy hozzáillő feleséggel – *nem* a borotvaujjú Mollyval – telepszik le, és sok gyereket nemz. William *Hardwiredje* végén Cowboy és Sarah „egy viharvert, nevadai, fizetővendégeket is fogadó farmon” próbálnak „békében, együtt visszavonulni” (24: 335, 337). Még Pat Cadigan is időnként ezt a sablont másolja. A *Synners* epilógusa Gabe-et helyezi kényelembe egy óceán melletti rusztikus házban, pompás kilátással a közeli farmra. Hamarosan csatlakozik hozzá új szerelme, Gina és lánya, Sam. A szabályszerű heteroszexuális családi modell reaffirmálódik. Bár kétségtől nem ez az egyetlen lehetséges befejezés.

Ruby, a *Glass Houses* waldo-felhajtója sóvárog szobatársnője, Melissa után, és emiatt gyötrődik. Egy közösen eltöltött éjszaka után Ruby „Melissa-függő” lesz („The Crossing, One: 153). Sajnos Melissa csakis gazdag férfiakkal fekszik le, Ruby pedig amelletts hogy nő, még szegény is. Melissa árulása téríti végül észre Ruby, már tudja, hogy „túlnő a Melissa iránti vonzalmon” („A Parting of Ways, Take Two”: 211). A könyv végén Ruby és a vonzó rendőrkapitány, Sheila Nanopoulos lehetséges románcára történik utalás. Ruby nem tagadja többé nemi vonzódását, és egy megfelelő partnert keres. Nincs heteroszexualitás a láthatáron, nincs családi farm a horizonton.

A heteroszexuális szaporodás jelen van és lehetséges Rosenblum *Chimerájában*, de sohasem preferált. Jewel, a hősnő nem heteroszexuális egyesülés eredménye. Serafina partnere elfogadja Jewelt, aki Serafina klónja. Serafina nem akart spermával „fertőzött” csemetét. A kulcsfogalom a replikáció, nem a biológiai reprodukció. A regény végén Jewel saját családot alapít: örökbe fogadja legjobb barátnője, Linda lázadó, fiatal lányát, Susanát. Egy újabb, nem tradicionális családot formálnak ők ketten. A reprodukció alternatívái jelen vannak Cadigan *Mindplayersében* is. Allie, miután végre elfogadja a cybertérbe hatolás okozta fura mentális állapotokat, a következőket mondja magának: „te nem az az Allie vagy, aki voltál, de te éppen olyan Allie vagy” („Light”: 275). E töprengések során azt szeretné megtudni, vajon „szülés utáni depresszió”-tól (275) szenved-e. Valójában saját magának adott életet. Ezek a példák Haraway megfigyelését támasztják alá: „a kiborg replikáció nem párosul organikus reprodukcióval” (150). A technika befurakodása eltávolítja az erotikát a heteroszexualitástól, a reprodukciót a testtől.

A nem (gender) és szexualitás fogalmai feminista cyberpunk felforgatásának módzatait vizsgálva fontos szem előtt tartani, hogy a kötelező heteroszexualitás még mindig erőteljes és gyakran elnyomó intézmény ezekben a regényekben. Jóllehet az ember/számítógép interfészek előnye lehetővé teszik a nőnemű cyberpunkok tudatának cybertérbe vagy más elektronikus konstrukciókba projektálását és a női test nem könnyen eladható, anyomorúság – az összes cyberpunk mindent átható aspektusa – a nőnemű szereplők esetében gyakran vezet prostitúcióhoz vagy kieroszakolt reprodukcióhoz. A *Glass Houses* Rubyja osztályon kívüli, elnyűtt waldói alig jövedelmeznek annyit, hogy megéljen. Másoknak még ennyi szerencsájuk sincs, beleértve Ruby szobatársát, Melissát. Ruby fizeti a bért mindkettejükért, mert mint fogalmaz, „nekem módomban állt pénzt keresni, neki nem, kivéve, hogy széttárja lábait” („She Loves Me”: 29). A fejlett technika ellenére az iskolázatlan nők szinte egyetlen bevételi forrása a prostitúció. Egy másik választási lehetőség a *Chimerában* bemutatott hivatásos pótnanyaság. A pótnanya képes ellátni magát és családját, szül „évenként egy csecsemőt, míg teste teljesíteni képes” (8: 101). Jewel keresztülverekezi magát a rendszeren, hogy medikussegéd legyen, ami a társadalmi ranglétrán a pótnanyaságnál csak egy picivel följebb található. Jewel még medikusként sem menekülhet testétől. Amikor visszautasítja az őt megtermékenyíteni szándékozó munkaadóját, az kirúgja.

A nők számára a hús valósága túlságosan jelen van a cyberpunk tökéletlen világában. Éppen ezért oly módon válik központi kérdéssé a feminista cyberpunkban a testiség, ahogy az a maszkulin cyberpunkban fel sem merül. A *Neurománcban* például Case egy sehonnan sem néző, test nélküli tekintetként vonul át a cybertéren.⁴ A nőalakok

⁴ Bár Case egy hímnemű testben találja magát, amikor az istenszerű MI-k megpróbálnak kommunikálni vele. Nagyon különös az, hogy e találkozások során Case valódi teste kikapcsol, és agyhalál áll be. A testiség halált implikál. Mindenesetre ezek a példák kivételek a szabály alól. Mikor Case virtuális testtel rendelkezik, az MI-k kegyelmében van. A cybertérben működés- és mozgásképtelen.

még a virtuális világban sem tudják elérni a test nélküli tekintetet. A férfialakoktól eltérően kötődnek testükhöz. Ezután nem meglepő, hogy majdnem mindegyik feminista cyberpunk olyan térként festi le a virtuális valóságot, mely valamilyen formában a testtel lenne irányítható. Ezt a konvenciót még a feminista SF is fenntartja, ahol az emberi tudat projektálása a gépekbe nem központi probléma. Marge Piercy *He, She and It* című regénye (1991) példának okáért arra összpontosít, hogy mi történik akkor, amikor egy kifinomult, mesterséges intelligenciával rendelkező android átlépi a határt az emberibe; a főcselekményhez képest a cybertér marginális jelentőségű. Mindazonáltal, mikor Piercy alakjai belépnek a Netbe, projektálják testüket is. Ezek a virtuális testek teljesen formálhatóak, fedezi fel Shira és Malkah. Az utóbbi például képes megváltoztatni projektált önképét „jól öltözött férfi”-ra, „páncélozott bányászgép”-re, sőt „hatalmas szőrös vakond”-ra. Amikor megkísérli láthatatlanná tenni testét, rájön, hogy a legtöbb, amit tehet hogya „kevésbé látható ködszeméllyé” alakul át (268). Csakis Yod, a hím android képes „átlátszóként” projektálni magát (267). Malkah és Shira viszont mindig megőrzik valamilyen látható formát. Ebben a könyvben, több feminista cyberpunkhoz hasonlóan, a nyomor elől menekülő, az elméjükön és elektronikus hálózatukon tovább élő nőalakok magukkal visznek valami maradékot, ami a megtestesült emberit jelenti.

A Brenda Laurel, a *Computers as Theatre* (1991) szerzője vezette kutatócsoport a megtestesülés kérdését célozta meg. Laurel Rachel Stricklanddel és Rob Tow-val együtt irányította a Placeholder projektet, ami interaktív virtuálisvalóság-környezetet teremtett, melybe a drámaelmélet elemeit is beépítették, hogy művészetük érvényesüljön a számítógépes berendezésben. Egy 1993-as előadásban a Stanford Egyetemen Laurel, Strickland és Tow a kutatások folyamán felfedezett érdekes, nemi alapú különbségről számoltak be: általában a nők igenelték a megtestesülést a virtuális valóságban, míg a férfiak nem. Mivel kutatásuk része volt „test és nemiség kérdéskörének vizsgálata az érzékek birodalmában”, ezért olyan virtuális környezetet terveztek, ahol minden térbe lépőnek testet kellett öltenie („Placeholder”, 125). A résztvevők kígyó, madár, hal és pók testek közül választhattak az azokat jelölő ikonok érintésével. Ezek a testek „ötletes jelmezek” voltak valójában, „aszerint változtak, ahogy az illető nézett, beszélt, mozgott és érzékelte a világot” (122). Laurel szándékosan nem választott emberi és emlős testeket. Kollégáival együtt „nem akarták, hogy magától értetődő legyen a test a virtuális világban” (121). Azt remélte, hogy a teljesen idegen állati tudat, szokatlanságánál fogva, emlékeztet majd arra, mit is jelent megtestesült emberinek lenni. Laurel ezeket a választásokat „testpolitikánk” részeként írja le.

Laurel „testpolitikájának” elképzelései figyelemre méltóak jelen esetben, mert az állati formák gyakran egyesülnek emberi identitásokkal a feminista cyberpunk fikciós világában. A *Glass Houses*ben Ruby két waldója állatokról van mintázva. Rachne (mint az arachnéban) egy nyolclábú „pók-waldo”, és irtózik a víztől. A tigris, aki egy tenyéren elfér, két karommal és kivételes hallással rendelkezik. Ruby gyengéden beszél tigrisről mint az ő „béna, karikalábú, mechanikus rágcslójáról” („The Light Slowly Dawns”: 103). A waldóknak állati személyiségük van, ami lazán társul képességeikkel. Amikor Ruby rájuk csatlakozik, „I-Tiger” és „I-Rachne” lesz belőle, identitása részben állati. Az állati egyéniségek szembeszökőbb példája található Rosenblum *Chimerájában*. A virtuális valóságban mindenki felölt egy „Ént” (Self), saját személyiségének virtuális reprezentációját. A legtöbb Én a felhasználó testére mintázott vagy bármilyen éppen divatos testre (például Lauren Bacall). De a Net igazi varázslói nem törődnek az emberi reprezentációkkal. Serafina, a virtuális valóságban a kalózkodás mestere, egy hegyi nőtényoroszlán a Netben. Flander – egyike a keveseknek, akik felérnek Serafinával – egy kicsi vörös róka zöld szemekkel. Annyira jól ráillik ez az Én, hogy Jewel csak úgy

nevezi a valós életben is, „a Róka”. Flander és Serafina teljes mértékben azonosulnak az állattal. A tehetséges kezdők személyisége részben emberi, részben állati. Susana, egy újonc kalóz, aki egy „szürke és narancs színű csíkos macska, macskaszerű emberi ábrázattal” (9: 108). Annak ellenére, hogy Susana jó képességű, meg sem közelíti Serafina szintjét. Serafina mindig leereszkedően „kismacskának” nevezi őt. A tehetség a Netben ezek után az állati Én tisztaságán keresztül tükröződik. Minél ügyesebb valaki a cybertérben, annál kevésbé lesz emberi az Énje.

Hasonló állati személyiségek behatolására akad néhány példa a maszkulin cyberpunkban is. Azokban a ritka esetekben, mikor az állati identitások megjelennek a tradicionális cyberpunkban, az elfojtott erőszak vagy a gonosz erők reprezentálására szolgálnak. A kígyó, melyről George Jordan azt gondolja, hogy uralja az agyát – Tom Maddox *Snake Eyes*-ében (1986) –, valójában Jordan programozott öléskényszerének reprezentációja. Walter Jon Williams *Hardwired*-jében a Menyét egy halálos fegyver, amely használaton kívül Sarah torkába húzódik vissza. A pusztítási vágy internalizált szimbólumai ezek az „állatok”. Ennek következtében a kreatív állati személyiségeket magába foglaló feminista cyberpunk jelentősen eltér a tradicionálistól.

Hogyan is értelmezzük a pozitív állatformák megjelenését a regényekben és a cybertér szóban forgó elméleteit? Bizonyos értelemben ezek a példák jól szemléltetik a kiborgok második határáthágását:

A kiborgok pontosan ott jelennek meg a mítoszban, ahol az ember és állat közti határ megszűnik. Messzemenően nem az emberek más élőlényektől való elválasztását jelzik a kiborgok, hanem felkavaróan és élvezetesen szoros párosítást. A bestialitás új státust nyer ebben a társcsere-körforgásban. (Haraway, 152)

A cybertérben az emberek animális formákat felölelő identitásokat tudnak alkotni, ahelyett hogy szembe helyezkednének velük. Akárhogy is, az ilyen típusú szerkezet súlyos kérdéseket vet fel. Nevezetesen, miért is kezeljük tényként, hogy mindig az elektronika birodalmában létezik a határelmosás „állat”-része?⁵ A valós testek biológiai különbsége nélkül a virtuális állatok valójában állatoknak tekinthetők-e? Ha adottnak vesszük, hogy a technológiák burjánzása közvetlenül kapcsolódik számtalan faj kihalásához, akkor a „valódi” állatok hiánya a cyberpunkban vészjósló lehet.

Az állatok státusának kérdése nem könnyen megválaszolható az elektronikus reprezentáció korában. Optimistább interpretációi is léteznek az elektronikus animalitás jelenlétének a feminista cyberpunkban. Brenda Laurel szerint a virtuális világ nem a „zöldek ellensége”, hanem egy olyan médium, mely „növeli a tudatosságot a naturális világról, az embereknek első személyű hozzáférhetőséget biztosít különféle helyekhez a Földön” („Art”, 1). Hasonlóképpen az állati személyiségeket nem veszélyeztetett vagy kihalt lények leleteiként kell elgondolni, hanem összefüggések kiépítéseként, melyek segíthetnek meggátolni az ilyen típusú kihalásokat. Továbbá úgy vélheti valaki, hogy a feminista cyberpunk számos más feminista SF-et tökéletesít a tekintetben, hogy beismeri az organikus iránti vonzalmát anélkül, hogy természet és femininitás között lényeges kapcsolatot teremtené. Mert a technológia az a médium, melyen keresztül az átlépések előfordulnak, az elektronikus animális személyiségek a feminista cyberpunkban nem jeleznek naiv vágyódást az anyatermészetbe való visszatérés iránt. Sőt ezek a személyiségek utalnak az ironikus, de erőteljes kapcsolódásokra megtestesült emberek és veszélyeztetett fajok között.

⁵ A tanulmány későbbi részében tárgyalom majd, hogy Serafina Rosenblum *Chimerájában* kivételt képez, mivel a hegyi nőstényoroszlán formát átviszi a „valós” életbe is.

Az utolsó határ, melyet a kiborgok átlépnek, a valós és nem valós közti, a valóság amely rekonfigurációja és a szubjektum rekonstrukciója számára a legmeghatározóbb terep. Az emberi tudat burjánzása a cybertérben a valóságot a megtestesült létezés határain túlra viszi. A halhatatlanság az elektronikus világokban lehetségessé válik. Cadigan *Pretty Boy Crossover*-jében (1987) a novella címszereplőjének felajánlják a lehetőséget, hogy „érző információként éljen” (111). Végül nem hajlandó „átkelni”, *Pretty Boy* ellenáll az „egzaltált” és örök elektronikus létezés kísértésének (112). Bár mások számára ez a csábítás ellenállhatatlannak bizonyul. Cadigan *Symners*-ében Visual Mark saját „hús” testének börtönéből vágyik menekülni. Bitről bitre elhagyja testét a cybertér korlátlan tágasságáért. Eközben Mark „fantasztikusnál jobban, *nem valós*nak, *kibaszottul nem valós*nak (unreal/un-fucking-real) érezte magát” (22: 232). Hasonló esemény olvasható Rosenblum *Chimerá*jában is. Flander annyira mélyre hatol a Netbe, hogy nem találja az utat vissza a testéhez. Elhagyatott teste elhal, de a róka továbbra is a Netben kószál. Flander lelkét software kódba és szilikon chipkebe helyezte át, mely a végső mechanikus kontamináció. Érdekes módon az elektronikus feltámadást választó szereplők mindig hímneműek. A nők nem tudják vagy nem akarják ezt megtenni. A hatalmas nyomás ellenére Mark ex szerelme, Gina végülis elutasítja testének feladását, mert „csak a megtestesült képes *valójában* bugizni egész éjszaka” (*Symners*, Epilog: 433). A számára értékes tapasztalat nem lelhető fel a cybertérben.

Mégis kitágítják a valós és nem valós közti határt a nőnemű szereplők, mégpedig sokkal megdöbbentőbb eredményekkel, mint Visual Mark és Flander elektronikus reinkarnációi. A *Chimerá*ban az egyik legzavarbaejtőbb szereplő Serafina, Jewel klón-anya. Serafina egy szörnyű erővel rendelkező szélhámos. Képes megváltoztatni alakját, ellenőrizni a szelet, sőt képes uralni Jewel testét. „Arra jöttem rá, hogy nincsenek bizonyosságok. Bármit megtehetsz, ha képes vagy megragadni a lehetőséget” (18: 238) – magyarázza Serafina. Később a regényben Jewel egy Serafinával folytatott hosszabb beszélgetés alatt rájön, hogy Serafinát néhány nappal korábban már lelőtték. Mint Visual Mark és Flander, Serafina szelleme is tovább él teste halála után, de Serafina, Ginához hasonlóan nem hajlandó letelepedni a cybertérben. Ehelyett Serafina Jewel tudatát látogatja, „élni és belépni akart”, minden pillanatban állandóan azzal fenyegetett, hogy átveszi Jewel testét (23: 307). Serafina úgy tudja alakítani a valóság szövetét, ahogyan a virtuális valóságot. Felfedte a nagy titkot: „a valóság is ugyanúgy manipulálható, mint a Net” (20: 273). A többi ember túlságosan hisz az apró realitásokban ahhoz, hogy megragadja az erőt. Még David is, a cybertér művésze, szigorúan behatárolja a valóságot. Meglátja szerelmét, Flandert a Netben, de nem hiszi el, hogy az több, mint egy gépbe zárt szellem. David „túlságosan sérült ahhoz, hogy elhiggye Flander valóságosságát” (24: 324). Flander valóssá válhatna, ha David ezt megengedné. A valóság ezek szerint akarat és hit kérdése. Egyedül Serafina tanulta meg, hogyan manipulálható annak minden dimenziója.

Valós és nem valós elmosódásának óriási jelentősége van az identitás képzeteire nézve. A stabil, koherens én-fogalmak lehetetlenné válnak, hogyha nincs egyetemesen elfogadott valóság, mellyel megalapozzuk azokat. A feminista cyberpunkban hemzsegnek a fragmentált és parciális ének. Jewel végsősoron csak azért képes túljárni Alcourt eszén, mert testét átengedi Serafinának. Ez egy nehéz döntés, mert Jewel azt kockáztatja, hogy örökre elveszíti magát. Tudata végül legyőzi Serafináét, de közben rájön, hogy nem teljesen szabad annak nemezésétől: „Serafina a része volt, és Elaine fájdalom is, valamint Linda, aki szerette őt. Mindannyian sok emberből állunk... múltunk patchworkjei vagyunk” (*Chimera*, 24: 321). Így érti meg Jewel Flander test nélküli létezésének valóságát a Netben: „Flander is egy patchwork: hús emlékképei, elektronokból formálódó gondolatok szilikonban és a lelke... különféle

álombokból épül fel” (24: 324). Ez a test teljes dekonstrukcióját jelöli. Az emberek bitekből és emberi, állati, mechanikus és misztikus darabokból készülnek, melyek az énben olvadnak egybe.

Érdekes módon a regény azt sugallja, hogy az identitás konstrukciója morális imperatívusz. Az összes „jófiú”: David, Jewel, Flander, Susana és Serafina patchwork ember. Mindannyian egymás részei, rokoni szál, barátság és a szükség köti össze őket. A „rosszfiú” a regényben Harmon Alcourt, aki nem képes szabadulni identitásának merev képzetektől. Alcourt – egy korosodó férfi, aki attól retteg, hogy elveszti befolyását a Neten – megalkot egy könyörtelen számítógép-személyiséget, az ő Énjét azért, hogy az végrehajtsa az ő elképzeléseit. Az Énnek nincs bűntudata, nincs érzéke a moralitás iránt. Az Én elrendeli David megkínzását, s megpróbálja meggyilkolni Flandert, ezeket a hús Alcourt nem bírná megtenni. Alcourt teljesen szétválasztja kettejük cselekedeteit. Miután Flander és Jewel/Serafina elpusztítják Alcourt Énjét, Alcourt megpróbálja megmagyarázni: „Ne haragudjatok rám... Ő tette. Nem én: ő nem én voltam. Hagytam, hogy saját belátása szerint cselekedjen, különben felzabáltak volna bennünket” (23: 309). Alcourt nem akar szennyezve vagy uralva lenni, ezért teremti meg az Ént és önálló életet ad neki. Az Én egyetlen utasítása, megőrizni Alcourt-t a mások általi kontaminálódástól. A dolog iróniája abban áll, hogy miközben Alcourt megpróbálja elkerülni, hogy felhasználják vagy uralják, egy sokkal nagyobb gonosz hatalmába kerül. Amikor az Ént elpusztítják, Alcourt öngyilkosságot követ el, mert képtelen nélküle élni. Hasonló helyzetben Jewel a szennyeződést választja, s így túlél. Visszanyeri Serafinát, mint „anyját, nővérét és énjét” (23: 307). Annak ellenére, hogy Jewel retteg Serafina uralmától, mégis sikeresen integrálja őt saját személyébe, és győzedelmeskedik Alcourt felett.

Pat Cadigan regényei is a fragmentizáció és az összeolvadás fogalmai mentén szerveződnek. A *Synners*ben a Netet egy destruktív energia „tüskéje” fenyegeti, ami akkor lép a cybertérbe, amikor Visual Marknak rohama vana rendszerre való csatlakozás közben. Ez a „tüske” hasonlít Visual Mark gonosz alteregójához. Legyőzése összeolvadó identitásokat és szövetségeket igényel. Az első egyesülés folyamán Visual Mark és Art Markttá válnak. Markt egyedül nem képes legyőzni a tüskét, ezért Gina és még sokan mások belépnek a rendszerbe. A csata közepén Gina felsimeri, mennyire összefonódott az élete a többiekével: „*Ez majd megtanítja veled élvezni az elválasztottságodat, az értékes egyedüllétedet*” (34: 424). Ebben a küzdelemben nincs magányos hősnő vagy hős. A siker a különböző típusú emberek: hímnemű, nőnemű, emberi, mesterséges, vírusos, valós és nem valós interakciójának függvénye.

Az identitás fragmentáltsága a központi témája Cadigan korábbi regényének, a *Mindplayers*nek. Allie, a főhősnő pátoszkereső, az ő munkája az, hogy segítse a művészeket, „a múlt irreleváns és felszínes mentális szemetét a valós érzésbe és a valós lélekbe költöztetni” („Variation on a Man”: 198). Ő és kliense a kifinomult elektronikán keresztül – ami közvetlenül a szemfoglalatukba csatlakozik – kapcsolódnak a központi számítógépes rendszerhez. Allie így kapcsolatba tud lépni kliense pszichéjével, és elkezdhet dolgozni. A gép belsejében történetek nem annyira érdekesek, mint az Allie agyában lejátszódó folyamatok. Minden esetben, mikor „emlékeztetjétek” folytat egy másik személlyel, pszichéje módosul. Egy különösen igényes összejövétel után Allie-nak nagyon mélyre kell hatolnia saját emlékezetében, hogy megkülönböztesse a valóst a nem valóstól. Az elméjében felfedezi azokat az embereket, akikkel együtt „játszott”, akik mint független létezők tovább élnek, beszélgetnek az ő agyában. Allie főleg egy személytől fél, aki a játék alatt halt meg. „Meg akartam tanulni, hogyan válasszam el magam tőle” – mondja („Altered Snakes of Consequence”: 271). Felfedezi, „ha megpróbálsz őt kiűzni, akkor saját magadat bénítod meg” (271). Allie a valósághoz kötő-

dés folyamán rájön arra, hogy „választania kell, egész ént vagy elemek felhalmozódását, mely hamarosan nem lesz más, mint azok részeinek összefoglalása. Örület. Fragmentáltság.” (272) Ő az egész én állapotát választja, amely a valóságban különböző részek és emberek konglomerátuma.

Az identitás fragmentáltságának fizikai manifesztációi vannak. Sok szereplő a feminista cyberpunkban a faj határán él. Zhang a *China Mountain* Zhangból félig kínai félig dél-amerikai. Az ő világában csak a genetikailag tiszta kínai rendelkezik teljes privilégiumokkal. Amerikában, nem kínai anyától született, és ez súlyosan korlátozza karrierjének lehetőségeit, egyfolytában arra kényszerül, hogy kerülőutakat találjon a kívánt munkához. A *Chimerában* Jewel kevert származású, egy kicsit „túlságosan hispán” ahhoz, hogy fehér szomszédságba kerüljön, de eléggé fehér, hogy Alcourtnak dolgozhasson (*Chimera*, 8: 93). Barátja, David félig kínai, félig angol-amerikai. Az ilyen különbségek döntő fontosságúak egy olyan helyen, ahol az etnikai szomszédságok határai „sokkal valóságosabbak, mint az internacionálisoké” (8: 93). Ezek a szereplők egyszerre kötődnek a domináns és az elnyomott fajhoz, de egyikbe sem illenek bele maradéktalanul. Ők mindig két különböző faji szubjektivitással, fragmentálttal és marginalizálttal szerződnek.

A faji hovatartozás kérdése nagyon is a kiborgtudat előterében található. Egyike az első politikai kiborg identitásoknak, amit Haraway megvitát, a színes bőrű nők elméletének és gyakorlatának eredménye. Sem a fehér feminizmus, sem a fajorientált emberjogi mozgalmak nem beszéltek arról a többszörös elnyomásról, amivel a nem fehér bőrű nők szembesülnek. A színes bőrű nők identitása összetett, időnként ellentmondásos (Haraway, 155-157). Nemrég a feminista teoretikus, Norma Alarcon úgy vélte, hogy a feminista elmélet jövője a következőkön alapszik: „a feminista elmélet szubjektumának rekonfigurációján és a mások sokféleségéhez való kapcsolódásán” (359). Semmilyen egyedülálló identitás nem elégséges a feminista mozgalom felépítéséhez, mert a nem (gender) kategóriája feltétlenül a faj és osztály kontextusában konstruált. A fehér feminizmus szubjektuma gyakran „autonóm, öncselekvő, önmeghatározó”, miközben sok nő nem ilyen (Alarcon, 357). Azok számára, akik a faj, nem, osztály, szexuális orientáció, tehetetlenség stb. többszörös elnyomásától szenvednek, a fent említett feminista szubjektum nem felel meg. A feminizmusnak meg kell szabadulnia a „nő” ideájától és más típusú szubjektumot kell találnia, mely szerint felépíti az egybeolvadásokat és politikailag cselekszik.

Itt kerül képbe a feminista cyberpunk. Haraway szerint a feminista SF írónak megvan a lehetősége, hogy „a kiborgok teoretikusai” legyenek (173). A feminista cyberpunk által reprezentált identitások fragmentáltak és nem stabilak, pontosan olyanok, mint amilyenekkel a feminizmusnak ki kell egyeznie. A feminista cyberpunkok mind a nem, faj, osztály és szexualitás megosztó kérdéseivel foglalkoznak. Nincsen esszenciális „nő” a feminista cyberpunkban. Az ember–gép–állat és valós–képzelt elmosódása azt jelenti, hogy nem létezik alapvetően és egységesen „emberi” identitás. A feminista cyberpunk írók messzemenően megmutatták, hogyan működnek a kiborgok a világban. És ez döntő fontosságú. A feminizmus lassúnak bizonyult a „nő” témájának elhagyásában, mert annak elhagyása az egység politikájától való megszabadulást jelenti. Hosszú ideig a feministák feltételezték, hogy az egység az egyetlen alapja a maskulin elnyomással való szembehelyezkedésnek. De a kiborgok, mint például Jewel, megmutatják, hogy még a hasadt identitással rendelkezők is működhetnek a high-tech világban.

A híresztelésekkel ellentétben tehát a cyberpunk nem halott. Legalábbis nem minden formája az. Ily módon a mozgalom megtestesíti Haraway kiborg-világának ellentmondó impulzusait: az apokalipszist és a túlélést. A maskulin cyberpunk a megsemmisülést választotta, míg a feminista technológia, a nem, szexualitás és faj új

konfigurációinak alkotását folytatja. Ennek fényében a hangosan elsíratott cyberpunk „halála” és annak bőséges boncolgatása valóban furcsa.

Egy másik, sokat ünnevelt halálról beszélve Nancy Hartsock azt kérdezi:

„miért van az, hogy amikor oly sokan közülünk, akik hallgatásra voltunk ítélve, elkezdjük követelni a jogot, hogy megnevezzük magunkat és elkezdünk úgy cselekedni, mint a történelem szubjektumai és nem objektumai, csak ezután válik problematikussá a szubjektum fogalmának kérdése?” (163)

Ugyanebben a szellemben a következő kérdést teszem fel: miért van az, hogy a cyberpunk – egy mozgalom, amely rendelkezik a szubjektum fragmentáltságával való foglalkozás potenciáljával – abban a pillanatban kezd megfakulni, amikor a nőírók elkezdik felderíteni a faj, nem, szexualitás és cybertér közti összefüggéseket?

Fordította Sánta Szilárd

IDÉZETT MŰVEK

- Alarcon, Norma: The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo American Feminism. In Gloria Anzaldúa (szerk.): *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras*. San Francisco, 1990, Aunt Lute. 356–369. o.
- Barr, Marleen: *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*. Iowa City, 1992, University of Iowa Press.
- Cadigan, Pat: *Mindplayers*. New York, 1987, Bantam Spectra.
- Cadigan, Pat: *Pretty Boy Crossover*. (1985) In Donald A. Wollheim (szerk.): *The 1987 Annual World's Best SF* New York, 1987, DAW. 82–93. o.
- Cadigan, Pat: *Synners*. New York, 1990, Bantam Spectra.
- Easterbrook, Neil: The Arc of Our Destruction: Reversal and Erasure in Cyberpunk. SFS, volume 19 (1992). 378–394. o.
- Gearhart, Sally Miller: *The Wanderground: Tales of the Hill Women*. Watertown, Mass, 1979, Persephone Press.
- Gibson, William: *Neuromancer*. New York, 1984, Ace.
- Gibson, William: *Mona Lisa Overdrive*. New York, 1988, Bantam.
- Gordon, Joan: Yin and Yang Duke It Out. In Larry McCaffery (szerk.): *Storming the Reality Studio*. Durham, 1991, Duke UP. 196–202. o.
- Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto. In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. By Haraway. New York, 1991, Routledge. 149–181. o.
- Harding, Sandra: *The Science Question in Feminism*. Ithaca, New York, 1986, Cornell UP.
- Hartsock, Nancy: Foucault on Power: A Theory for Women? In Linda J. Nicholson (szerk.): *Feminism/Postmodernism*. New York, 1990, Routledge. 157–175. o.
- Hodge, Robert: *Literature as Discourse*. Cambridge, 1990, Polity.
- Hollinger, Veronica: Cybernetic Deconstructions. In McCaffery (szerk.): *Storming the Reality Studio*. 203–218. o.
- Keller, Evelyn Fox: *Reflections on Gender and Science*. New Haven, 1985, Yale UP.
- Laurel, Brenda: Art and Activism in VR. *Verbum*, December 1991. 1–5. o.
- Laurel, Brenda: *Computers as Theatre*. Reading, Mass, 1991, Addison-Wesley.
- Laurel, Brenda: Placeholder: Landscape and Narrative in a Virtual Environment. In *Computer Graphics*, 2. (May 1994) 118–126. o.
- Laurel, Brenda – Rob Thow – Rachel Strickland: *Stanford Seminar on Human-Computer Interaction*. Stanford University, 19. November 1993.
- McHugh, Maureen F.: *China Mountain Zhang*. New York, 1992, Tor.

- Maddox, Tom: *Snake Eyes*. (1986) In Bruce Sterling (szerk.): *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. New York, 1988, Ace. 12–33. o.
- Mixon, Laura: *Glass Houses*. New York, 1992, Tor.
- Nixon, Nicola: Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied? *SFS*, volume 19 (1992). 219–231. o.
- Piercy, Marge: *He, She and It*. New York, 1992, Ballantine.
- Rosenblum, Mary: *Chimera*. New York, 1993, Del Rey.
- Slonczewski, Joan: *A Door Into Ocean*. New York, 1986, Arbor House.
- Sterling, Bruce: *Islands In the Net*. New York, 1988, Ace.
- Williams, Walter Jon: *Hardwired*. New York, 1989, Tor.
- Wolmark, Jenny: *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*. London, 1993, Harvester Wheatsheaf.

► Virtuális teátrum II.

*SOFTMODERN megTESTesülések,
avagy a Cyberpunk filmek vizualitása*

There's so many different worlds,
so many different suns.
And we have just one world,
but we live in different ones.

Mark Knopfler

take it on the other side,
take it on, take it on

Red Hot Chili Peppers

AZ SF ÚJ HATÁRAI

A science-fiction (SF) árnyaiból uralomra tört cyberpunk (CP) a filmvásznon is végrehajtotta hatalomátvételt. A gépek uralta világ jövőképeként felmutatása (*Terminator I-II.*), a virtuális terek játékba vonása (*Nirvana*), az emberbe ültetett fémalkatrészek elidegenítő hatása (*Johnny Mnemonic*) mind jelekként mutatkoztak meg arra nézvést, hogy az SF filmek világa – szemben a korábban felvonultatott apokalipszis- és szörny-invázió-képekkel – megváltozott, mert az ezektől való félelem (talán) kezdi érvényét veszíteni egy olyan emberi kultúra érdeklődési körében, melynek technikai fejlődése, jóllehet egyrészt ezek beteljesülése felé mutat, másrészt azonban készen áll meg is védeni az emberi civilizációt ezen veszélyektől. A félelem helyét a computerizált világ előretörése iránti érdeklődés foglalja el, amely ebben a folyamatban az emberre tett hatás lehetőségeire figyel. Szintén erre utalnak a közelmúlt SF filmjeiben újabban mutatkozó effektusok, a hangsúlyos megrendezettség jelei: az önironikus imagináció, mely saját műfajának hagyományát, illetve annak befogadói hatását reflektálja; a technikai trükkök látványa, amik gyakran a cselekmény fölé kerekedve alakítják a film jeletereit; a műfaji hibridek keletkezése (fantasy-akció-thriller-sf), amely megengedi a több olvasat/nézet együttes jelenlétét és a nézői szempontváltást/-választást¹ (példaként *Az ötödik elem*, a *Men in Black*, a *Starship Troopers*, *A függetlenség napja*, az *Armageddon*, az *Alien II.* és *IV.*, illetve a *Lost in Space* című filmek említhetők). Mindezen jelenségek egyben a posztmodern próza jegyeiként is ismerősek, vagyis a klasszikus SF filmekből alakuló CP-vonal a posztmodern szellem jegyében együtt formálódik az újabb SF filmekkel. Mindkét irányt alapvetően jellemzi „fokozott érdeklődése az én, a társadalom és az emberi kapcsolatok bekövetkezendő változásai iránt”², vagyis elismerik a jövő felé forduló kérdésirány relevanciáját, és kész kérdésekkel mennek a bekövetkezendők

¹ Vö. a szerző Virtuális teátrum című írása in: *Prae*, 1999/1–2. 91–102. o.

² Veronica Hollinger: Kibernetikus dekonstrukció: cyberpunk és posztmodernizmus. Fordította Elekes Dóra. *Prae*, 1999/1–2. 86. o.

elébe firtatni a beteljesülés további lehetőségeit, egyszóval produktívan tekintenek a változásokra, nem pedig félelemmel telve.

A CP filmek tekinthetők tehát az SF-ek posztmodern változatának, hiszen már saját esztétikai látásmóddal rendelkeznek: úgy mutatkoznak meg, ahogyan az álom és hallucináció tudati állapota megtapasztalható: eldönthetetlen, hogy éppen melyik világban vagyunk jelen (a valóságban vagy a virtuálisban), mert a kettő nemcsak átjárható egymásba, hanem éppenhogyan egyszerre vagyunk képesek mindkettőben jelen lenni. Test és tudat elválik egymástól, megkettőződik, miközben a világok is megkettőződnek (vagy akár a virtuális tér megsokszorozódásával megsokszorozódnak). A virtuális világok multiplikációja az eredeti én és az eredeti világ helyzetét is elbizonytalanítja, a teljes feloldódásig el tudja mosni határait (ahogyan ez például az *eXistenZ*-ben történik). A CP filmek esztétikája ezen tulajdonságukon alapul, mind cselekményüket, mind látványukat ez szervezi: a világok tapasztalhatósága, a tapasztalatok következményei, a következmények lehetőségei.

TECHNIKAI DEKONSTRUKCIÓ

Az eddig született CP filmek közül kétségkívül az egycsapásra kultuszt teremtett *Mátrix* inszenírozottsága kínálja a legösszetettebb nézőpontot a műfaj látványszerveződésének bemutatásához: nemcsak a virtuális világok tematikai elkülönöződését vizualizálja, hanem magában foglalja a klasszikus SF filmekig visszanyúló diszkurzív hagyomány alakulásának kép- és szövegtöredékeit.

Chat-beszélgetésekben és magazinok interjúiban vallották a Wachowski testvérek, hogy a *Mátrix* létrejöttét képregények (Geof Darrow) és japán anime-filmek ösztönözték, ami arra utal, hogy a hagyományos forgatókönyv helyett eleve képsorok álltak a rendezők rendelkezésére: egy, már látványában jelen levő világ várt megfilmesítésre. „Larry és Andy képregényformában tették elém az egész filmet. Akár egy japán mangát”³ – meséli Joel Silver, aki persze nem elsőként dolgozott képregény alapokon, gondoljunk csak a Batman- és Superman-filmekre, vagy éppen a *Dick Tracy* és a *Men in Black* mozikra.

A *Mátrix* látványtechnikai szempontból leghíresebb jelenetei, a golyók előli elhajlások, illetve a metróban zajló harc Neo és az ügynök között computerben, digitális eljárással készültek: „Az anime a »fizikai szétforgácsolás« technikáját alkalmazza (...). Az akciómozgásokat a számítógépben elemeire bontottuk, és saját elképzeléseink szerint újra összeillesztettük őket.”⁴ Ez a dekonstruktív mód, ahogyan a látvány a filmben megszületik, nem az újdonsága miatt emeli a jeleneteket a vizuális effektusok csúcsára (közvélemény-kutatások szerint az évezred/-század leglátványosabb küzdelmeit nyújtja ezáltal a film), hanem annak elgondolásával, hogy a néző szempontján túl a szereplők a filmben is reflektáltak a computertechnika által „fizikailag szétforgácsolt” alakok, akik a digitális világot – annak ellenállva – uralni és alakítani képesek.

A test új, digitális konstrukciója ismét átrendezni látszik azt a testképet, amely az ént mind ez idáig a test–tudat kettősségében határozta meg, melyben a test közvetítő médiumként szolgál a tudat számára (ami egyúttal sokszor a test érzékiségének is kiszolgáltatottjává válik). Ebben az együttműködésben a test a tudat kapuja, érzékszervei engedik beáramlani az információkat, amiket azután a tudat rendez. A reprezentációs folyamatokban ismét a test szolgál közvetítőként úgy, hogy az elme egyfajta

³ *Cinema*, 1999/8. 35. o.

⁴ Uo. 37. o.

szimulátoraként benne öltének alakot az énképzetek. Mintha az elme a test vetítős-vászna lenne.⁵ A test–szellem ilyen kapcsolatát a cybertér úgy használja ki, hogy a testet, az érzékek kapuját teszi felhasználóvá, és megpróbálja minél teljesebb valójában bevonni önmagába, hogy végül a tudatvesztésig elmerüljön benne. Ezt a végletes, meglehetősen agresszív megoldást mutatja be a *The Matrix*, ahol az átlag ember tudatát is uralja a cybertér, ahol csak a kiválasztottak képesek a tudatuk feletti uralmat visszaszerezni, és testüket tudatosan átengedni a virtuális világnak, megőrizvén közben a szellem szabadságát.

A saját testét az interface-re csatlakoztató ember felhasználó. Teste a szimulált valóság vetítős-vászna lesz, ahogyan a moziban ülő nézőt egy film a maga lenyűgöző, érzéket lebilincselő hang- és látványeffektusaival virtuális reflexiókra késztet: összerendez, elhajlik, elkapja a fejét, visít. A virtuális valóságok interface-e egyre szorosabb kapcsolatot teremt ember és gép között, erre olyan topikus jelek utalnak az SF és CP filmekben, mint az állandóan felbukkanó, emberi testbe épített implantátumok. Ezáltal a virtuális világ elméneket vetített képei egyre valószínűségebben jelennek meg, míg nem teljesen elmosódik a határ a test által érzékelt digitális és valós világok szimulációja között (hiszen a valós tapasztalatok érzékelése is egyfajta szimulációként jelenik meg szemünk előtt) – a CP filmek már előre tematizálják ezt a jelenséget. Az új emberkép a felhasználó multiplikációkba kényszerülő én-elgondolásán alapul, amelynek előrevetített lehetséges következményeként olyan alakokat testesítenek meg a filmek, akik számára a virtuális valóságban való létezés teljesebb értékűnek számít, mivel ez ígéri a paradicsomi életet és az öröklétet (pl. Cypher a *The Matrix*-ban és Allegra az *eXistenZ*-ben, mindketten Gibson hősnőnek vágyódását idézik: Case visszavágyódását a virtuáltérbe).

A számítógéppel való együttélés az állandó kölcsönhatások viszonyhálójában alakít minket is. A gyakran antihumanizmussal vádolt CP egyrésztől ugyanis elősegítheti az önmegismerést a saját idegenségének (másikként való) bemutatásával, illetve a virtuáltérben szimulált alterego megismerésével, és ez az építő jellegű hozzáállás ígéretesebbnek tűnik ahelyett, hogy pusztán az elidegenítő hatást hangsúlyozva az emberi lényeg virtuáltérben való feloldódásától féltene a civilizációt. Amíg az SF széles skálájú szörnyképeivel nyújtja az idegenség tapasztalatát, addig a CP-ben saját magunk válhatunk magunk számára idegenné, és egy virtuális utazás értelmében gazdagodhat önismeretünk. Másrésztől viszont a számítógépet, akárcsak a minket körülvevő flórát és faunát, hajlamosak vagyunk emberképűre szabni, és így „ismerősként” közelebb hozni az emberi értelem számára. Antropomorfizált, érzékiséggel és egyediséggel rendelkező lényterminál teremt kapcsolatot játékos és cybertér között az *eXistenZ*-ben, ahol a kapcsolatot egy köldökzsinórra emlékeztető kábel jelenti ember és gép között. A filmben többször is hangzik el utalás a terminál és az ölebként tartott kisállatok hasonlóságára vonatkozóan, a főszereplő végig „kicsikémnek” nevezi terminálját. A géplény áramszolgáltató egységeit a felhasználó emberi test alkotja azáltal, hogy bioszenzorosan működteti a „gépet”, tehát a számítógép tulajdonképpen az emberi test és a lényyszerű terminálest összefonódásából jön létre. Az ember ilyen beleértettsége a computerbe ismét az eldönthetlenséget jelöli: meddig tart saját léte, és hol kezdődik virtuális léte. Ezt az eldönthetlenséget az *eXistenZ* világosan tematizálja, hiszen a film végén derül csak fény arra, hogy már a film elején szimulált játékteret láthattunk, és a film vége sem zárja le a virtuális terek egymásbafordulásának folyamatát, nem mutat kiutat a valós világba: végtelenített a cybertér.

Bioszenzorosan működtetett emberképpel áll elő a *The Matrix* is, ahol az ember

⁵ Ehhez bővebben: Frank Biocca: A kiborg dilemmája. Ford. Sajó Tamás. *Replika*, 39, (2000. március). 179–194. o.

három jelenléttel rendelkezik: véglény funkciójában nem más, mint áramforrás; ezen túl öntudatlanul él digitálisan kódolt testi-szellemi léttel a paradicsomi mátrixban; illetve felszabadult tudattal és megszabadított testtel a „valóság sivatagában”.

A LÁTVÁNY KONSTRUKCIÓJA

Biocca szerint a virtuális környezetben szintén három test van jelen: „az objektív test, a virtuális test és a testséma. E háromféle test még az olyan viszonylag primitív, nem interaktív virtuális környezetekben is jelen lehet, mint amilyen a hétköznapi televízió (...). Az objektív test a felhasználó fizikai, megfigyelhető és mérhető teste. A virtuális test a felhasználó testének reprezentációja a virtuális környezetben belül. A testséma a felhasználónak saját testéről alkotott mentális vagy belső reprezentációja.”⁶ A cybertér úgy hat ránk, hogy tapasztalatával képes megváltoztatni testsémánkat, tehát a magunkról alkotott képet, mivel „a látvány apró torzítása a kitágított valóság egy adott rendszerén belül szétziláló hatást gyakorolt a vizuomotoros alkalmazkodásra”⁷.

Morpheus a következőképpen magyarázza el Neónak a mátrix lényegét: „It is the world, that has pulled over your eyes to blind you from truth.” A virtuális világ észlelése alapvetően a látásé: érzéki csalódás, hallucináció vagy álom, amelynek vonatkozásait a film állandóan felhasználja: Neo ébredései, az ismétlődő „Get up!” felszólítások.⁸ Erre utal az a jelenet is, amikor Neo teste –felszabadulván a virtuális világ érzéki uralma alól – először kezd valóban érzékelni, s Neo arról panaszkodik, hogy fáj a szeme, mire Morpheus megjegyzi, hogy természetes, mivel még sohasem használta. Amikor Morpheus a töltőprogramban megmutatja neki a valóság (digitálisan létrehozott) képét, Neo kiakad, és visszatérően a valós világba, egyensúlyát veszítve dülöngél, mint akinek érzékei felmondták a szolgálatot. Ugyanis a cybertérből kilépve a valós tér jelentősen torzítottnak látszik, és a visszatérő óvatossággal tapogatózik, míg újra bele nem rázódik a valós világ térérzékelésének rendszerébe, míg újra össze nem hangolja látó- és mozgásrendszerét. Ugyanígy tapogatja környezete tárgyait a két főszereplő az *eXistenZ*-ben is, ami egyben mindvégig jelként olvasható arra nézvést, hogy a film világa a virtuális tér, a játék tere, amelyben a szereplők játékosok.

A LÁTVÁNY DEKONSTRUKCIÓJA

A *Mátrix*ban a látvány, mint érzékelés tematizáltságára utaló tükröző felületek hangsúlyos jelenléttel bírnak, mivel a CP alapvetően látásalapú világértelmezést kíván.

A cybertér látását mutatja az a jelenet például, amikor Neo még Mr. Andersonként áll főnöke előtt az irodában, és kitekint az ablakon, ahol ablakmosók tisztítják az üvegeket. A mosószeres víz úgy folyik le az üvegfelületen, ahogyan a monitoron a mátrix karaktersora fut lefelé. Ekkor Neo még nem tud saját „rabszolgalettéről” a mátrixban, mégis kétszer is odatekint az ablakra, mert a látvány valamiképpen ismerős neki. Amikor Morpheusnál a kapszulák között választ, Morpheus szemüvegének tükrében láthatjuk Neót megkettőzve a két lencsében, ez Neo két életét jelképezi: a kék kapszulával

⁶ Biocca 190. o.

⁷ Uo.

⁸ Ehhez bővebben: Peter Sloterdijk: *Die kybernetische Ironie*. »Inside the Matrix« International Symposium at the Center for Art and Media, 1999. október 28., Karlsruhe. A konferencia anyaga az egyetem honlapján található.

Mr. Anderson látható, a pirossal Neo. Központi jelenetét képezik a filmnek az ezután következő képsorok: Neo kiszabadítása az erőműből, vagyis testének megszabadítása. Ekkor tudatát még nem uralja. A kapszula bevitelével vírus kerül a mátrixba, amely alapján egyrészt Neo helyzete bemérhetővé válik, másrészt a mátrix védekezni kényszerül, aktiválódik védelmi rendszere (erre a későbbiekben még visszatérünk). Neo ekkor egy széttört tükörre néz, amely szeme előtt alakul át, és áll össze, ami ismét Neo hallucináló-virtuális állapotát jelképezi. Később az orákulum szobájában találkozik a kisfiúval, aki képes egy kanalat a tudatával elhajlítani, mivel „there is no spoon”, vagyis a kisfiú képes ellenállni és uralma alá hajtani a mátrixot, akárcsak Neo, aki már a valós világból felszabadultan tér vissza a mátrixba. A kanál homorú-domború felületei torzított képet tükröznek Neónak a virtuálterről, utalva arra, hogy ez a világ művi konstrukció, tele eltérésekkel, hibalehetőségekkel. A film végén aztán, amikor Neo teljesen ráébred emberfeletti képességének tudatára, és feltámadván az ügynökökre néz, már csak karaktorsoroknak látja őket a mátrixban – vagyis a látvány dekonstrukciójának képei Neo öntudatra ébredésének folyamatára utalnak. A világok megkülönböztethetőségét az is segíti, hogy a mátrixban a zöld színek dominálnak, idézve a régi számítógépek zöldes foszforeszkálását.⁹

A mátrix, vagyis a cybertér változásait olyan ismétlődések jelzik, amelyek a program hibájaként mutatkoznak meg: a *Mátrix*ban Neo déjà vu-ként érzékeli az ismétlődést, az *eXistenZ*ben a játékosok újra mondják utolsó mondatukat, ha „megakad a lemez”, vagyis ha a (nem reflektáltan jelenlevő) szereplők nem programozott mondatokat hallanak, és erre nem tudnak mit lépni. Itt is jelzi a film a végtelenített virtuáltér jelenlétét, mert Allegra ugyanúgy ismét mondatokat, mint a reflektálatlan szereplők, így eldönthetetlen, vajon most mit játszik: reflektált játékost vagy reflektálatlan szereplőt. A *Nirvanában* az ismétléseknek azonban csak annyiban van szerepük, amennyiben virtuális halála után a játékosnak újra kell játszania a már ismert szintet, ha tovább akar lépni, és a játék végére akar érni.

A felhasználók megtestesülése – mint látható – nem egyszerű kérdés, mert megváltoztathatják a testsémákat, amivel jelentősen befolyásolják az énképet.

A CYBERNYELV VIZUALIZÁLÁSA

A játékprogramokhoz hasonlóan tervezhető a mátrix: újabb és újabb szoftverek tölthetők le a hardverekbe, vagyis a „játékosok”-ba. A virtuális világokban tulajdonképpen minden cselekedet programként értelmezhető, így a nyelv is, mert nem a bennelevők beszélnek, hanem általuk a program beszél: „the big Other pulls the strings, the subject doesn't speak, he »is spoken« by the symbolic structure”¹⁰. Hasonló ez annak tapasztalatához, hogy a virtuális világok vizuális megjelenítése a filmekben a computer-nyelv allegóriájaként szerveződik: az építkezés elbeszélése képezi a számítógépes nyelv alapját (bejutni, kilépni, benne mászkálni, lebontani stb.), majd ez az allegória vizualizálódik a filmekben épületek, toronyházak, belső folyosók, felnyíló és bezáródó ajtók képeiként. A terek nyílása és záródása az információkhoz való hozzáférés érdekében alakul, és itt érdemes visszatérni ahhoz a *Mátrix*beli jelenethez, amikor Neo a kapszula bevitelével hozzáférhetővé válik, felfedhető valós helyzete az erőműben. Ez a vírusként is értelmezhető kapszula ellen a mátrix rögtön beindítja védelmi rendszerét, amelyet

⁹ Ez ismét egy chat-beszélgetésből derül ki, mely az interneten zajlott a közönség és a Wachowski testvérek között.

¹⁰ Slavoj Žižek: *The Matrix, or, The Two Sides of Perversion*. »Inside the Matrix«.

jégnek nevez a számítógépes szakma, utalva a rendszert védendő befagyasztásra. Amikor Neo megérinti a tükröt, áttérjed rá és tovaburjánzik testén ez a tükröző felületű, jégszerűen áttetsző anyag, és már éppen ledermesztené, lebénítaná mátrixbeli testét, ha nem térítenék magához végletytestét az erőműben, kiszabadítván őt a cybertérből.

A CP tehát a virtuális világokról való beszédet jeleníti meg, és a filmeknek ez az autoreferenciális nyelvhasználata ismét posztmodern jelhasználati sajátosságként mutatkozik meg. Mint ahogy nemcsak a computernyelvre vonatkozóan működik itt egyfajta intertextuális logika, hanem a képi világ szerveződését a korábbi SF filmek is alakítják.

A *Nirvánában* látható cybertér például, ahová Jimmy a film végén behatol, hogy elpusztítsa a Nirvana nevű játékot, egy M. C. Escher-grafika idézeteként jelenik meg, amely grafikának – a szerző több alkotására is jellemzően – éppen a látványt szervező perspektívája marad láthatatlan és megtalálhatatlan (egyébként ugyanennek a grafikának látványszervező hatását idézi már a *The Labyrinth fantasy is*). A belső folyosók a *Metropolis* óta, A *szárnyas fejedelmén* át egészen a már említett CP filmekig azon eseményeknek válnak a helyszínévé, ahol az idegenek megjelennek. Ezek a épületek pedig, nem véletlenül, általában egy város peremkerületeiben találhatók, ahol észrevétlenül lehet maradni. A *Mátrix* szereplői mindig külvárosi épületekben, többnyire lepusztult hotelekben járnak át a világok között, és a valós világban hajójukkal szintén épületmaradványok csatornarendszerében rejtőzködnek. Nemcsak a peremterületek válnak fontossá az SF és CP filmekben, hanem ezeknek a peremkultúráknak az élete tűnik valóságosabbnak a belvárosi fényűzés automatikus működéséhez, programozott tökéletességlátzatához képest.

A virtuális térben működtetett autoreferenciális nyelvhasználatot jelzi az *eXistenZ*-ben az is, ahogyan a játékosoknak nevükön kell szólítani a játék szereplőit ahhoz, hogy azok aktiváltak legyenek, és megszólítottként tudják, nekik kell lépniük. Ismét ahhoz szolgál jelként egy néven szólítás a filmben (amikor Allegra a kocsiban Spiker nevét a kitűzőjéről olvassa le), hogy már a történet legelején cyberteret látunk, mielőtt még világossá válhatna nekünk a jelek értelme. Ugyancsak az autoreferencialitás jele a *Mátrixban* az ügynökök azon képessége, hogy a mátrixban bárki „bőrébe” bele tudnak bújni azért, hogy bármilyen távolságot pillanatok alatt leküzdve megjelenhessenek a helyszínen. Ezek az ügynök effektek a *Terminátor II. T-1000-es* modelljének (mimetikus polialloidjának) továbbfejlesztett változataként is érthetők, amely még csak akkor volt képes valakinek a bőrébe bújni, ha azzal előzőleg testileg érintkezett, és ilyen esetekben a leutánczott alany általában meghalt. Az ügynökök a mátrixban viszont csak karaktersort cserélnek, bár az áldozatok – mivel a lelőtt ügynökképpel testüket-tudatukat együtt vesztik el – legtöbbször itt is meghalnak, míg a beléjük bújt ügynök tovább él.

A világok megsokszorozásának bemutatásához szorosan hozzátartozik a nézőnek felkínált szempont is, ti. a monitor-látószög a moziban vagy a tévé előtt. A néző mindig kívül áll a szemlélt világon, a CP viszont azzal a tapasztalattal szembesít minket, hogy a szemlélt világban is benne tudunk lenni. CP filmek nézőiként és virtuális világok játékosaként tudatunktól el nem szakadva engedjük át érzékeinket a virtuáltérnek, miközben az általunk szemlélt CP világ már továbblépett, és azt mutatja meg nekünk, milyen lehetőségei vannak egy olyan létnek, ahol a cybertér a tudatot is rabul ejti. Mindenestre – mint láthattuk – az is következménnyel van a tudat működésére, ha pusztán tekintetünket engedjük át egy virtuális valóságnak. Hiszen ahogyan hardver és szoftver együtt alkot egységet, úgy test és tudat együtt tud csak teljes jelenléttel bírni mind a valós, mind a virtuális világban, felvállalva a *Mátrixban* bemutatott életlehetőség kockázatát: bennragadni a cybertérben.



Permutáció

ROB HARDIN
Mikrobák ◀

Tristan Avakiannek

Amit mondtál, a papíron.
– egy tállyog kiürítve
lapokban lélegzetének rostjai
mik fakítják e dendrites zsigereket
és, itt, antitestek rácsa

– Nem akarom, hogy nézzenek, beszédük
világos, akár a köd,
mivel a maszkon át illanó genitáliák,
szürke folyadékot kenve szét
lyukkacsos mezőnkön, és kék festékforgácsok

mind mértéktelen, hátráló
gyilkos istenségek körébe esnek
üvegszilánkokként inkarnálódva, vagy tán
mint a *semmi*, kibelezett mártírok hideg kéjei
mereven vonagló ágakká redukáltan

míg begyűjtöd őket a repedésekben
és tőd hullámszik a konnektív szövet
szálaiban, nyeléskor a glottisnál,
ahogy a fal vékony figurákba hajlik – valaha imádott,
most más kezébe okádott

légüledék, állítsd le a vértelen dialektus
öklendezését az emlékezet utolsó másodpercein

Fordította Hegedűs Orsolya

Jegyzet Rob Hardin Mikrobák című versének fordításához

Rob Hardin azon kevés „lírikus” közé sorolható, kiknek alkotás- és szemléletmódja kapcsolatba hozható a cyberpunk kérdésirányaival és a műfaj alakulástörténetével. Larry McCaffery négy versét közölte a *Storming the Reality Studióban*; ezek egyike – zenész kollégájának ajánlott – *Mikrobák* című költeménye. Hardin a *The Unbearables* (Az Elviselhetetlenek) nevű írócsoport tagja; számos folyóiratban és antológiában publikált a *Postmodern Culture*-tól a *Mississippi Review*-n át a *Future Sexig*; több ízben előkerül neve a *Mondo 2000* című internetes cyberpunk orgánumban; hasonlították már ismert posztmodern regényírókhoz, mint aki prózájában „túllicitálja” Kathy Ackert; felfigyelt rá Robert Coover is; a *Sensitive Skin* mellett szerkesztett irodalmi lapot Gibson egyik társszerzőjével, John Shirley-vel; stúdiózenészként a *Keyboard Magazine* cyberpunk számához interjú készült vele; játéka alapján méltán írhatták róla: „fürgé ujjú szintis disz-meghajtó aggyal, aki képes egy Macintosh gyorsaságával pörgetni a csengő-bongó frázisokat”. Mindezek után meg kell említenünk, hogy a Hardin-versek poétikája valóban köthető a cyberpunk művek leggyakoribb jelképzési stratégiáihoz. Ilyen hasonlóság például a *Mikrobákra* is jellemző brutálisan heterogén szóhasználat, mely rendkívüli módon emlékeztet a „hulladék-kollázsok” inhomogén, kibernetizált topikájára. Éppen ezért eme szöveg retorikájának értelmezhetősége nem kis feladat elé állítja fordítóját. A *Mikrobák* ugyanis olyan szöveget hoz létre, mely legalább három, egymásba fonódó szinten közelíthető meg. Egyrészt a címben jelölt alakzat burjánzó ki/felfejtéseként olvasható; másrészt folyamatosan jelöli az írás által felidézett öntükröző felületeket; harmadrészt pedig valamilyen állítássorozat és a vele szembenálló ellendiskurzus retorikáját működteti – a saját beszéd felszámolódása mentén. Mindez természetesen olyan széthangzó játékkeret eredményez, melynek fordíthatatlansága fokozottan szembesít az interpretációs manőverek produktív részlegességével. További példaként három konkrét passzust említenénk. Az első versszak negyedik sorának „dendritic innards” szintagmája „fás szerkezetű belső szerveket” jelenthet, de visszaüt a „papír” matériájára, és így módon a mikroorganizmusok látványára is. A fordítás „dendrites zsigerek” megoldása úgy kényszerül konkretizációra, hogy közben meghagyja annak rövidegét és idegen, heterogén szóhasználatát, de illeszkedik a „szerkezetekre” utaló képek tropológiai láncolatába. A második versszak végén szereplő „our field / of fenestrated tendrils” összetétele szinte csak körülírással lenne visszaadható: „kacsokkal átlyuggatott mezőnkön”-ként. Az átültetés „lyukkacsos mezőnkön” kifejezése összevonja ugyan a „mező” két attribútumát, de éppen ezáltal tartja fenn a poétikai megalkotottság látszatát. A negyedik strófa „wave your pin at the strands / of connective tissue” rendkívül sokértelmű részletét úgy interpretálja a fordítás, hogy kihasználja annak egyik implicit képi analógiáját, mely a tű varrás közbeni hullámzó mozgására tereli a figyelmet. A „konjektív szövet szálai” pedig nemcsak a szerkezeti struktúrákat és az íráseffektusokat metaforizálja tovább, hanem az episztemológiai vagy a szimbolikus rendek között/által végzett tevékenység kitüntetettségét is hangsúlyozza. A példák természetesen folytathatók, hiszen a *Mikrobák* szintaktikai, grammatikai, retorikai, aposztrofikus, késleltető-önreflexív stb. viszonyai igen bonyolult nyelvi-poétikai szisztémá(ka)t hoznak létre. Rob Hardin első magyar fordítása olyan partitúrát komponál újra/meg, mely atomizálja, s egyben felnyitja az általa áramló „dialektusok” interaktív emlékeztét.

mi lehelünk jövőt a múltba
ránk csöpög a jelen szere
belénk fut alakatlan kútba
lát a rezgés hangtere

mennyeske mi tűzről pattant
hangtompítós láng vagyunk
bevilágol yucacatlant
villanásnyi lázt adunk

nem is vélni minket erre
hisz felszíne sincs e lének
keresztmetszet híján pedig
kiket és kik képzenének

lé teteje csak kifordul
valami kék csak kicsordul
itt a jövő tengere
múltba párolgó ege
mindenki jelenének

▶ Az ideális háború

embereink hálózatok
szedik és rakják a határon
ihletetlen rendőrök
lőnek
féltükben minden
feszültség
teljesen átalakul a tudás a megszűnés
nem lenne valaki
jön erre semmi
nem utalt
ám egy nap két emberünket is megöltek
egyik a határé
a másik jött csak
az egymásnak ismerősök autózhatnak így
nehéz hírekhez jutni
ó minden szálunkkal
függünk egyre már
szülőhelyünk sem volt igaz
illanás
de nem a helyé
hanem szociális
de nem nekünk
mindennek lett vége

Vizit ◀

*nedvek színén fonadék
mire jutsz künn kék
benn száraz folyadék*

oltalmazzuk forradalmunk tisztaságát
akárholdba vessük is meg lábunk
az élet
képes viselet:
magát gyúló fény helyébe
állábai
vessük magunk

ím találka esse szó
hülyén bámult játék
nyűgöz öröm sajátul
valami a döbbenetben
miénk nem lehet sem mi
nem lehetünk azzá
hisz ott semmi sincs
a tapasztalat összetevőinek
csupa ilyen összetevőkből
magunkéi se magunk
nem lehetünk egymással
nincs belület

► Fűlszöveg az Alien-összeshez

(Díszkiadás, bőrkötésben)

Ertl András és Hegyi Csaba Idegen című fotókiállításának megnyitójára

„Ám jobb-e, ha szembejön egy az egyben?
– lásd Sigourney Weavert az Alien I-ben...”

merthogy akiben benne ficereg
az idegen az ideges lehet
ha pocakodban főtör és kotor
a benned lakó *unheimlich* mosoly
az előbb-utóbb felszínre kerül
s egyedül maradsz nagyon egyedül

az idegen is ideges lehet
nem fog egyszerre kinn-benn egeret
kikukkant szétnéz krákolg ránk köszön
„jó estét jó szurkolást csóközön
ittén melóztam eddig bennetek
most máshogyan kell gallyra mennetek

mert elhagyatnak akkor mindenek
úgy hagylak el hogy ismerős leszek
ki ott lakott a pocakokba benn
unalmas-meghitt leszek: idegen”
döbbent arcodból harap egy picit
elveszi söröd és beleiszik

kijön aminek nem volna szabad
ami bennünk nőtt benn sose ragad
lehet csészealj pocak mindegy ó
ha kiköltözik a volt bennlakó
lehet *khairosz* lehet *eszkathon*
ha kijött egyszer agyó baszhatom

A Töpszli-Pöpszli Béb udvarlása ◀

Koromandel partvidéke
 töknövesztő partvidék:
 ott a sűrű fák között
 élt a Töpszli-Pöpszli Béb.
 Csorba csupra, ócska széke
 volt a háza minden éke,
 mással nem rendelkezött
 ott a sűrű fák között,
 mással nem rendelkezött
 ő, a Töpszli-Pöpszli Béb,
 ő, a Töpszli-Pöpszli Béb.

Pizskancsfáknak erdejében,
 hol a tök nő szerteszét,
 hol az ösvény dombra visz,
 járt a Töpszli-Pöpszli Béb.
 S lámcsak, ott a domb tövében
 négy fehér kis tyúk körében
 ült az Édi Lédi Szmissz.
 „Hol az ösvény dombra visz,
 ott ül Édi Lédi Szmissz!” –
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb,
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb.

„Édi Lédi! Édi Lédi!
 Hadd kérjem meg a kezét!
 Lenne-é a hitvesem?” –
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb.
 „Nem jó itt magányban élni,
 s úgy szeretném kicserélni
 bús, unalmas életem.
 Lenne-é a hitvesem?
 Beragyogná életem!” –
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb,
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb.

„Koromandel partvidéke
 halnövesztő partvidék,
 s vízitorma is terem” –
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb.
 „Öné házam minden éke,
 csorba csupra, ócska széke,
 mert szerelmem végtelen
 (s vízitorma is terem),
 mint a tenger, végtelen!” –
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb,
 szólt a Töpszli-Pöpszli Béb.

S Édi Lédi bánatába’
 könnyet ejtve így beszélt:
 „Hitvesül hiába kér,
 kedves Töpszli-Pöpszli Béb.
 Önhöz mennék, ám hiába:
 van már férjem Angliába’ –
 Angliában férjem él.
 Ó! Sajnos hiába kér:
 Angliában férjem él,
 kedves Töpszli-Pöpszli Béb,
 kedves Töpszli-Pöpszli Béb.”

„Férjem nagykereskedése
 (Szmissz Jakab és Társa cég)
 küld időnként tyúkokat,
 kedves Töpszli-Pöpszli Béb.
 Csorba csupra, ócska széke
 legyen csak házának éke,
 s barátságunk megmarad.
 Szmisszem küld majd tyúkokat,
 s önnek is jut négy darab,
 kedves Töpszli-Pöpszli Béb,
 kedves Töpszli-Pöpszli Béb!”

* Edward Lear (1812–1888) angol költő és grafikus, Lewis Carroll mellett az irodalmi nonszensz legnagyobb művelője, a limerick (sajátos kötött versforma abszurd tartalommal) műfajának elterjesztője. Verseinek képtelen és gyakran kegyetlen humora ellenére (vagy épp azért) angol nyelvterületen máig gyermekirodalomként népszerű. Szövegeihez maga készített rajzokat és dallamokat.

„És habár ön oly parányi,
s a feje egy nagy kerék,
s pörge kalpagot visel,
kedves Töpszli-Pöpszli Béb,
ön annyira lárifári,
hogy szeretném korrigálni,
mit önnel közölni kell:
kérem szépen, menjen el!
Önnel ezt közölni kell,
kedves Töpszli-Pöpszli Béb,
kedves Töpszli-Pöpszli Béb.”

Színusz öblén szilvakék a
töknövesztő partvidék:
sebzett szívvel oda tér
ő, a Töpszli-Pöpszli Béb.
Ott él a nagy Teknősbéka,
ősvilágnak maradéka,
s íme, hozzá így beszél:
„Menedékem te legyél,
a nagy vízen átvigyél!” –
szól a Töpszli-Pöpszli Béb,
szól a Töpszli-Pöpszli Béb.

Némán bög a tenger árja,
teknőc ússza mély vizét,
s háta púpján véle megy
ő, a Töpszli-Pöpszli Béb.
Nemsokára messze jár a
lomha ősvilági pára,
napnyugat felé lebeg,
s háta púpján véle megy:
„Édi Lédi, ég veled!” –
zeng a Töpszli-Pöpszli Béb,
zeng a Töpszli-Pöpszli Béb.

S Édi Lédi Szmisszt azóta
őrzi ama partvidék,
s egyre sír: „Ó merre jár
ő, a Töpszli-Pöpszli Béb?”
Könnye egyre hull a csorba,
elhagyott öreg csuporba,
Édi Lédi sírdogál.
Könnye mint a tengerár,
s tyúkjainak sírdogál:
„Drága Töpszli-Pöpszli Béb,
drága Töpszli-Pöpszli Béb...”



Grafika: Takács Eszter

A Bagoly és a Cicó ◀

A Bagoly a Cicóval tengerre szállt
 egy csudaszép borsózöld bárkán,
 mit megraktak mézzel s egy nagy zacskó pénzzel,
 és siklott a sós habok árján.
 A Bagoly egy dalt dúdolt – pengett gitárja –,
 s a csillagos égboltra révedt:
 „Ó szépséges Cicó! Ó Cicókám drága,
 én módfelett szeretlek téged,
 én téged,
 én téged,
 én módfelett szeretlek téged!”

„Ó kérlek, dalolj, te délceg Bagoly!” –
 szólt Cicó. – „Ó dalolj csak lágyan!
 Már oly régen várom, hogy te légy a párom:
 csak gyűrű kell, s teljesül vágyam!”
 Evezték hát egy esztendőn át,
 s hol a Pizskancsfák erdeje sűrű,
 röffentés hallatszott, s láttak egy Malacot,
 orrában volt egy szép gyűrű,
 egy gyűrű,
 egy gyűrű,
 az orrában volt egy szép gyűrű.

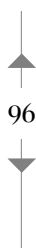
„E gyűrűt – nem ingyen, de három fityingen
 te jó Malac, megvesszük tőled!”
 S hogy gyűrűre leltek, hát egybe is keltek,
 a Vadpulyka eskette őket.
 És birsalmát ettek meg krumplikroketet,
 mit vaskéssel szét daraboltak,
 és kart karba öltve táncoltak körbe,
 és nézték a partról a holdat,
 a holdat,
 a holdat,
 és nézték a partról a holdat.



Grafika: Gazdag Ágnes

HOLDWINE THE REAL

► Zalaegerszeg



Zalaegerszeg is van
Dimbes-dombos lóvétlan,
Kicsi város,
Kicsit lápos,
De elfér a topicban

BANANA IN DRIVE

► Sárospatak

(Anagramma-rímes limerick)

Útirányom Sárospatak,
lábam között spórástasak.
Tálalok ott
szép lányokat,
Szólókat és párosakat.

* <http://forum.index.hu/forum.cgi?a=t&t=9033742&tl=500&dr=0>

Pátká ◀

Egyszer úgy otthagytam Pátkát,
csapot, papot és egy mátkát.
Hej, cigánylány!
Sej, boszorkány!
Azóta is nyögöm átkát.

▲
97
▼

Eperjes ◀

Etel ott élt Eperjesen,
Belezúgtam, de teljesen.
Szerettem Etelt,
de időm letelt,
s mástól van most Etel gyesen.

Túrkeve ◀

Egyszer jártam Túrkevén,
s jött egy öregúr tevén.
De a nagy szám
nem ez volt ám:
a nyeregben kúrt e vén!

► Mert mátol új idők születnek bébi

nehéz eset az időszámítás mióta Jézus megszületett hasztalan próbáltam
elrejtőzni az Apokalipszis folytatás felett hosszú történet ahogyan tör-
tént ha akarod neked elmesélhetem hiszen az élet megengedi néha hogy
hazug vallomást tegyen nem tudom már többet Istennek mesélni (tudod)
Isten nem levelez a Neten (és) mert Ábel megölte újra Káint) egyébként
sem írna nekem vedd hogy ezeket a Próféta írja de akár vehetsz egy fog-
kefét hiszen mindegy már (ezerötvenegyben) hogy Jézus Krisztus
mikor élt szabálytalan felhőn üldögélve rúgjuk még fel a maradék sza-
bályt (pedig) nem akarok most csak elmesélni Néró császár diadalát

a Hard Rock Caféban ültünk mint először (valahol a Teremtés kezdetén) sza-
bálytalan felhőn üldögélve láttam a boldogságot én nem volt szóke és más-
fél mázsa és nem volt szégyenlős mosolya mindent arannyal vont be
aznap Néró császár diadala bíbor fátyol takart el mindent (amikor
Róma ünnepelt) tudod mindig ingyen mérik a pezsgőt Mammon oltára
felett és csapra vertük akkor a hordót és mert étel-ital volt elég mindegy
most már (ezerötvenegyben) hogy Jézus Krisztus mikor élt patakokban
folyik Mammon vére és mindegy hogy mi az új csoda mikor az új kort része-
gen ragyogja Néró császár diadala

és megint együtt voltunk (aznap este) én a Szupermen a hitler az Angyal és a
Hannibál mert eljöttünk mi is ünnepelni Néró császár diadalát mert
mindenhonnan jöttek a zombik (amikor Róma ünnepelt) bíbor fátyol
takart el mindent és kék volt az ég Berlin felett patakokban folyik Mam-
mon vére az egyik zombi megvágta a kezét furcsa keverék a vér és a whisky
csak mert elfolyt benne ezer év nekem nem egyforma az én fülemnek ha vér
folyik vagy a whisky nevet és én nem akartam ünnepet ülni Trója pusztu-
lása felett Aljosa nem jött ünnepelni Szibéria pusztáin vándorol a Pró-
fétával keresik Istent de Isten eddig nem válaszolt én jártam egyszer a sivatag-
ban de aztán nem kerestem tovább és Rómába jöttem ünnepelni Néró
császár diadalát csapra vertük akkor a hordót és mert a zombi azt mondta
nem elég együtt dalolt a vér és a whisky amiben elfolyt ezer év

Aljosa nem mondta hogy ne jöjjenek a Prófétával vándorolt tovább és én Rómá-
ba jöttem ünnepelni Néró császár diadalát patakokban folyik Mammon vére
a zombi aki megvágta a kezét gyorsan iszik még egy nagy pohárral hogy há-
nyással fejezze be a mesét mert ingyen mérik aznap a whiskyt amikor Róma
ünnepel és nem baj ha rosszul vagy akkor este hisz Isten amúgy sem felel
a Szupermen rózsát hozott a lánynak a feminizmus mosolya felett hisz mindegy
volt már ezerötvenegyben hogy Jézus Krisztus mikor született és csapra

vertük akkor a hordót (a Disznófejű Nagyúr nevetett) pedig én nem akartam
 ünnepelni Trója pusztulása felett Aljosa nem mondta hogy ne jöjjenek a Pusztában
 vándorol tovább a zombik nélküle is megtöltik Néró császár új templomát
hello Mike mondta a Szupermen *tudtuk hogy most megint velünk lesz*
 a hitler töltött nekem egy pohárral (az Angyal Helénának öltözött) és együtt
 voltunk megint aznap este (mint valahol a Teremtés kezdetén) és mindenki
 szeretett akkor este és mindenkit szerettem én

patakokban folyik Mammon vére a whisky a vodkával énekel én nem megyek
 többet a sivatagba amikor Róma ünnepel új csillagok gyúltak ki az égen
 szökőkútból fakadtak a csodák én nem megyek többet a sivatagba én nem
 akarom többet a magányt mert megint együtt vagyunk (aznap este) amikor
 a nagy Néró ünnepel *Mike gyere igyunk még egy nagy pohárral* hisz Isten
 amúgy sem felel –

kristályok kúsztak át az égen és mindenki együtt nevetett én is nevettem
 aznap este Trója pusztulása felett bíbor fátyol takart el mindent arany-
 csónakokban hajóztunk tovább amikor Néró felavatta az új hit győztes
 templomát együtt vagyunk megint (az éjszakában) és ránk várnak ezer új
 csodák *gyere bébi menjünk szeretkezni tengerben át az éjszakát* (mert)
 én még nem láttam csónakot repülni Isten nem csinál kristályesőt látod Mike
 ezért kell meghajolni a győzedelmes Néró előtt *Iván tudtuk hogy eljössz*
ma este na hogy van az öreg Hollywood (Iván elfordult Hannibáltól) és az
 Angyalnak sem válaszolt

Mike beszélni akarok ma este ha akarod neked elmesélhetem hiszen az élet
 megengedi néha hogy hazug vallomást tegyen egy poémáról fogok ma
 mesélni amelyben nem láttam csodát az ember egyedül ünnepelte Néró
 császár diadalát (mint gyermek aki mindig visszavágyik) mielőtt Jézus szü-
 letett én nem akarok ünnepet ülni Mammon oltára felett sötétebb
 hely mint a sivatagban (lázálmaimban álmodom) mondd milyen érzés
 minden este feküdni a bíbor ravatalon mert nem igaz hogy az ember azt
 mondja Jézust és a tömeg azt mondja Barabást az ember Rómába megy min-
 den este ünnepelni Néró diadalát a Nagy Inkvizítor előre látta (mi-
 előtt Jézus született) hogy hasztalan próbálsz elrejtőzni ezerötvenegy év felett
 a Nagy Inkvizítor megmutatta hogy merre kell menni tovább és ezer-
 ötvenegybe befejezte az új hit győztes templomát (de én) láttam Nérót
 énekelni Trója pusztulása felett Mike én nem akarok ünnepelni (hogy)
 az új hit megszületett (mert) nekem nem egyforma (még) az én fülemnek
 ha kék liheg vagy kín hörög és én nem fogok diadalt ülni Trója pusztulása fölött

Iván te lázas vagy ma este miféle inkvizítorról dumálsz gyere menjünk a
 templomba ma este ünnepelni Néró diadalát (közben) a Szupermen
 megette a rózsát a feminizmus vele nevetett és együtt voltunk aznap este
 amikor az új hit megszületett (szabálytalan felhőn üldögélve) rúgjuk
 még fel a maradék szabályt kasszandra nem jött ünnepelni Néró császár
 diadalát ez a vége a történelemnek (mondta a Szupermen részegen) mert
 mától új idők születnek bébi minket meg vár a végtelen idegen nap idegen
 balzsam idegen mámor új leány örökké fogjuk ünnepelni Néró
 császár diadalát

hello Mike jó hogy megtalállak és hello Iván te is gyere mert ingyen osztják a piát
a zombiknak tisztára mint az esti mese nagy buli van benn a templomban
Néró beszél személyesen mert most szabadság van Hollywoodban és minden
szabad ami jó nekem tudod van az a hogyishívják ami most a demokrácia
Hannibál szerint ez azt jelenti hogy mindig lesz ingyen pia te vagy az a cuki
Hollywoodból a zombi nő rekedtre kacagott ugye eljössz velem csónakázni
akkor is ha részeg vagyok Iván senkire sem nézett akkor Mike (a poémában)
megtagadtam őt de én nem fogok meghajolni a Nagy Inkvizítor előtt

gyere Mike (mondta Szép Heléna) neked már várni nem szabad téged szó-
ltnak útra kéjre titokzatos hívó szavak és bementünk akkor a templomba
(mert) ott vártak ránk az új csodák Róma méltón ünnepelte Néró császár
diadalát a legszebb lányok osztották a pezsgőt a tenger habjai öleltek át
gyere menjünk el szeretkezni tengerben át az éjszakát és ha akarsz még
pezsgőt a vízben és ha akarsz még ananászt tudom hogy nincsen róza a
vízen de Rómában mindent megtalálsz csak a dumát kell hallgatni amit
a templomban mondanak és ha bemész meg kell hajolni Néró képmása alatt

gyere Mike (a hitler töltött még egy pezsgőt) tudtam hogy te velünk leszel minek
kimenni a sivatagba ha Isten amúgy sem felel akkor már nagyon részeg vol-
tam és mámorosan várt a pillanat Mike gyere velünk szeretkezni két
lépéssel Európa alatt van pia jó nő és a tenger Rómában mindent meg-
találsz örökké fogjuk ünnepelni Néró császár diadalát kicsit bolond
lett Iván Hollywoodban (lázálmaiban mesélt) hisz mindegy már (ezer-
ötvenegyben) hogy Jézus Krisztus mikor élt a zombik a templomban gyülekez-
tek (bíbor takarta az eget) és mindenki táncolt akkor este (amikor) az új
hit megszületett (lázálomban akkor este) azt mondtam én is Barabást
és mindenki együtt ünnepelte Néró császár diadalát és csapra vertük akkor
a hordót (amerre a menet elhaladt) mert akkor én is meghajoltam Néró
képmása alatt –

amiről neked mesélni akartam az a bűntudat kora Európa alatt megérintett
a Nagy Inkvizítor mosolya (mert) nincs még vége a történelemnek és
Mammon vére ömlik tovább Iván én nem akartam ünnepelni az Inkvi-
zitor diadalát mi van szép srác (mondta a szép lány) miféle Ivánról dumálsz
gyere a tenger vár ránk bébi öleljük át az éjszakát –
a részeg zombi törött poharában az ujjából kiálló cserepek de én nem tudok
szeretkezni üvegcserepek felett –

mi van Mike (mondta Hannibál az égben) mi most a tengerhez megyünk van pia
jó nő és a tenger akarsz te is jönni velünk hagyjál (mondtam a Hannibálnak)
ez most a bűntudat kora Európa alatt megérintett a Nagy Inkvizítor mosolya
(mert lázálomban akkor este) vérré váltak a csodák és nem volt többé kinek
elmesélnem hány éjszakát zokogtam át mint gyermek aki mindig visszavágyik
mielőtt Jézus született mondd milyen érzés szeretkezni egy bíbor ravatal felett
a Nagy Inkvizítor előre látta hogy vérré lesznek a csodák az ember Rómába
megy ünnepelni Néró császár diadalát sorry Mike (mondta a Hannibál az
égben) mi Európába megyünk menjél vissza a sivatagba ha nem akarsz
jönni velünk nem voltam jól már akkor este kávéval kevertem a magányt
az éjszaka hívott én nem mehettem inkább otthagytam azt a lányt –

(most) szabálytalan felhőn üldögélve egyedül álmodom tovább a többiek
Rómában ünnepelik Néró császár diadalát Iván beszélni akarok ma este
ha akarod neked elmesélhetem hiszen az élet megengedi néha hogy hazug
vallomást tegyen mióta elmentem a sivatagba mióta megtagadtam őt
(azért) nem kellett volna meghajolni a nagy Inkvizítor előtt

(a gyűlölet kora) ◀

kicsit szomorú vagyok ma kedves olyan temporary a hangulat pedig csak
útinaplót írok valahol Inverness alatt (fogadjunk) nem tudod hogy hol van
nem mintha dolgom lenne ott (most már) azt sem írhatom le kedves hogy
lekéstem a tegnapi vonatot kicsit szomorkás a hangulatom máma destruktív
szinten álmodom (nekem) nem kellenek a megálmodott álmok és (nem)
kell többet a forradalom furcsa dolog ez most az idővel talán már régóta
széthasadt és parallel fut egymás mellett ezerötveneg változat fel
kéne szállni valamerre ez most a kollektív emlékezet nem mintha könnyű
összeszedni a kollektívból az emlékeket (tudod) Glasgow-ban álltam (az-
nap este) az Európa expressz ment tovább megint nem volt hol töltenem
ezerötveneg fehér éjszakát asszem fel kéne szállni valamerre hideg volt a
pályaudvaron Ivánt próbáltam hívni aznap este (de) kikapcsolt a mobilom
kérdezhetnéd hogy szépek még az álmok vagy hogy merre akarok menni tovább
vagy van-e már kinek elmesélnem hány éjszakát zokogtam át (mióta ott-
hagytam a hitleréket) ami a büntudat kora messziről azért néha még meg-
érint az egzisztencializmus mosolya –

– nincs gépfegyverem se puskám se nyílaim és a pénzem is elfogyott és nin-
csen megkérnem kit ma este hogy fizesse a tegnapi konyakot én valamikor
(még) nem ezt akartam valamikor olvastam szókratészt ma már (talán)
mindenki ölni szeretne aki nem ismeri a tiszta észt én nem akarom (már)
hogy megbocsássál mióta Isten elhagyott elég rossz hogy ma este lekéstem
az Európa expressz vonatot ha az időben lehetne utazni (fogadjunk) itt
többet nem látnál soha a kopasz énekesnővel mennék vacsorázni (a legjobb
helyekre) szombat éjszaka (szerintem) van olyan hogy a is meg b is hogy
egy dolog egyszerre kizárja magát (egy feje tetejére állított világban) a dialektika
üli diadalát

de ez most nem ide tartozik kedves (tudod) nem erős oldalam a logika (ha
tehetném a kopasz énekesnővel) mennék vacsorázni szombat éjszaka nem
mintha most tehetném (kedves) ezen a lepra pályaudvaron (Ivánt) pró-
báltam hívni aznap este (persze) kikapcsolt a mobilom kérdezhetnéd hogy
hogy kerültem erre meg mit keresek ha semmi dolgom ott (látod) ezt én is
megkérdeztem Isten persze nem válaszolt

(különben) egyszerű hogy mi történt két mondatban is elmondhatom creative
writingot jöttem tanulni az Európa expressz vonalon (tudod) egy balladát
akartam írni (ezzel) nem jutok Oxfordba el soha (különben nem hiszem)
hogy John Knoxnál lehetne milliókat nyerni egyetlen éjszaka a lány akiről

neked írni akartam (most már nem tudom hogy élt vajon) egy éjszakát együtt
 utaztunk az Európa expressz vonaton beszélt arról hogy miket szeretne
 (költő volt de nem írt soha) azt mondta hogy át lehet úszni a Csendes-
 óceánt egyetlen éjszaka ki tiltja meg hogy elmondjam mi bántott és ha el-
 mondok kit érdekel a szabadság azt jelenti hogy beszélhetsz felelni senki
 nem felel én nem hiszem már hogy rossz dolog ölni sok bűn van még a
 halál után az élet hívott én nem mehettem s buktunk mint egykor igazán

a lány hallgatott én beszéltem sokáig néztem a mosolyát Párizsban együtt
 voltunk akkor majdnem szerettem azt a lányt tudod kerestem olyat aki érti
 hogy miért szomorú az éjszakák (és mért nincs) már kinek elmesélni hány
 éjszakát zokogtam át mint gyermek aki mindig visszavágynak (ami a bizton-
 ság kora) miért kell nekem azért fizetni hogy felépült az új hit temploma
 mert én jártam a sivatagban és nem szerettem a magányt és Rómába mentem
 ünnepelni Néró császár diadalát –

a lány hallgatott én beszéltem sokáig néztem a mosolyát ő volt akinek egy-
 szer elmeséltem (hogy) majdnem szerettem azt a lányt mert kerestem olyat
 aki érti mióta megtagadtam őt hogy nem kellett volna meghajolni a Nagy
 Inkvizítor előtt a lány hallgatott én beszéltem az Eiffel-torony tetején egy
 villanás – ez volt minden és (nem) láttam a boldogságot én

a lány hallgatott én beszéltem (nem) őriztem a mosolyát Párizsban egye-
 dül szálltam vonatra az Európa expressz ment tovább egy villanás – ez volt
 minden (ez már a gyűlölet kora) többet nem fog levelet írni az ígért
 asszony Tatjana

erről akartam balladát írni (ma már szirupos giccs elismerem) pedig az élet
 megengedi néha hogy hazug vallomást tegyen de lázálomban akkor este
 nem váltak vérré a csodák különben is minek befejezni egy huszadik
 századi ócska balladát különben tévedsz ha elhiszed hogy így van mert
 novella formában megjelent a creative writing keretében mindig szabad
 a győzelem Mersault ha köztünk járna éppen fejetlen pucolna tova mesz-
 sziról azért néha még megérint az egzisztencializmus mosolya úgyhogy a
 félig kész balladát kidobtam az Eiffel-torony tetején mert szóke volt és más-
 fél mázsa és nem láttam a boldogságot én –

– amiről neked mesélni akartam az most a gyűlölet kora elég szar ha nem
 tudsz hova menni egyedül szombat éjszaka de akkor éppen lázadni akartam
 meg akkor olvastam szókratészt egy hátizsákban akartam eltemetni az egészet
 ami up-to-date mióta otthagytam a hitleréket mióta egyedül vagyok talán
 már az sem érdekel kedves hogy a kulturális forradalom (nem) hatott Néró
 császár templomában fizették a tegnapi konyakot nekem mindegy hogy
 hova megyek bébi én a múlt idő foglya vagyok nincs gépfegyverem se
 puskám se nyíl ez most a gyűlölet kora ahol a lázadás csak azt jelenti hogy
 nincs hova menned szombat éjszaka

Ivánt akartam hívni aznap este mondta hogy hívjam ha lekésem a vonatot tudod
 bébi bár ezt mindig tagadja rá a kulturális forradalom (nem) hatott de pechem
 volt mint mindig az idővel asszem lejárt a mobilom ez most nem az Eiffel-

torony bébi pénz nélkül a glasgow-i vonalon amikor még együtt voltunk
a többiekkel valahol a teremtés kezdetén a Próféta megkérdezte tőlünk
hogymiért telt el ezer év elmentem vele a sivatagba de aztán nem keres-
tem tovább és Rómába mentem ünnepegni Néró császár diadalát mióta
otthagytam a hitleréket mert hívtak titokzatos szavak talán a lány is azt
hitte Párizsban hogy neki már várni nem szabad mert lehet mindent
relativizálni és lehet hogy minden relatív akkor nem is kell megkérdezni
hogymiért telt el ezer év ezt most nem a posztban tanultam meg hogy
Európa egyesül elég nehéz relativizálni amikor a mobil lemerül hát igen
most elmondhatom bébi hogy nincs gépfegyverem se puskám se nyíl és akár
el is hiheted hogy ölni szeretnék mint mindannyian

mesék amik rosszul végződnek hát igen nem túl relatív kár hogy olyanok
írják őket akiknek mindegy hogy eltelt ezer év ez most nekem is mindegy
bébi hanyagolom a dialektikát akár azt is leírhatom hogy (ne) éljen
a szép új világ szabálytalan felhőn üldögélve helyett egy lepra pályaudvaron
és abban semmi relatív sincs hogy kikapcsolt a mobilom Mersault ha köz-
tünk járna éppen pedig elég régóta halott elég szar hogy Glasgow-ban
lekéstem az Európa expressz vonatot

a mese rosszul is végződhetett volna ilyenek ezek a véletlenek Paradicsom
a multiplebszben és nem tudom hol de veled leszek ez az a srác tavaly a
gettóból destruktív szinten álmodom kicsit jól jött hogy ott volt aznap
éppen a lepra glasgow-i pályaudvaron a srác nem kérdezett semmit akkor
talán néhányan megértenek én most nem akarok arról beszélni hogy mért
vagyok itt és hova megyek most nem joint és nem orosz vodka Iván értette
ezt nagyon ha nincsen hol éjszakáznod éppen az Európa expressz vonalon
és így történt hogy aznap lett hol aludnom ez most a kollektív emlékezet Para-
dicsom a multiplebszben és nem tudom hol de veled leszek nem Párizs és
nem orosz vodka a régi rémálom megtalált régen jártam a sivatagban
és régen kerestem a magányt nincs gépfegyverem se puskám se nyíl ez most
a gyűlölet kora mióta Rómában megérintett az Inkvizítor mosolya mert én
láttam Néró templomát bébi Isten nem csinál kristályesőt látod Mike ezért
kell meghajolni a győzedelmes Néró előtt

tudod egyedül vagyok ma bébi Iván Monte Kaszinóban lehet a hitleréket
New Yorkba vitte a nagy keleti igyekezet a srác nem kérdezett semmit akkor
főzött valami vacsorát talán még nem késő elfogadni hogy a forradalmak
ideje lejárt ez a konklúzió abban a nagy műben aminek trainspotting a neve
ha akarod olvasd el bébi jó kis posztmodern esti mese különben szerintem
hazugság hogy így van a közös büntudat kora talán én is csak azt akartam
hinni hogy jogos Néró diadala ez nem Párizs és nem orosz vodka egy
lerobbant lakótelepen talán még arról is fogok beszélni hogy a creative
writingot mért nem szeretem meg hogy volt egy lány róla józanul nem beszél-
tem ha iszok még akkor fogok elég szar hogy Párizsban lekéste az Európa
expressz vonatot akkor már nagyon álmos voltam és nem várt mámorosan
a pillanat mért nem mentem el szeretkezni két lépéssel Európa alatt nem
Párizs és nem orosz vodka a régi rémálom megtalált könnyű lehet azokat
megtörni aki előtte megadta magát

így telt el a szombat este bébi asszem ment valami videó nem kell hozzá nagy
ész bébi hogy ez itt (nem) Monte Kaszinó amiről neked írni sem akartam
az a gyűlölet kora tovább akartam menni bébi mert engem (nem) várt az
éjszaka éjfél után kicsit jobban lettem (kettőkor van vonat tovább) száz-
valahány fontot elemeltem egyébként jó éjszakát –

▶ messze vagyunk a fegyverektől (kedves)

(én) nem akartam meghaladni kedves az apokalipszis folytatást elég nehéz
drámákat írni (ha) a görög ideál lejárt kicsit szomorkás a hangulatom
máma ez most a közhelyek kora (különben) nem hiszem hogy John
Knoxnál lehetne feltámadni akár egyetlen éjszaka amikor éhes vagyok és
fáradt (az Európa expressz megállt) megint nem volt hol eltöltenem egy
éhes januári éjszakát (pedig) másképp is lehetett volna bébi (ha) a poszt-
modern az illúziók kora (álomban) azon a helyen jártam ahol születtem
(szombat éjszaka) House Party volt (abban a házban) amit régóta (nem)
keresek elég részegen megidézni akár az Istent akár az ördögöt add Uram
ha vagy vagy nem vagy (amit most nem tudok tovább) és mondd meg hogy
mért (nem) halt meg szomorún Csokonai Vitéz Mihály

(szabálytalan felhőn üldögélve) Lagerkvist Barabását olvasom (én) roman-
tikát akarok ma írni ezen a lepra pályaudvaron (mért) van az hogy Isten
elhagyott bennünket (Iván szerint ez nem a drámák kora) szegény Páriszt
is elfeledte az ígért asszony Helena (én balladákat akartam írni) kár
hogy bedöglött az Intranet hogy fogjuk így kommunikálni a nagy poszt-
modern (emlék)műveket nincsen búcsú a fegyverektől Glasgow nem a
drámák kora és Leszbiát is elfeledte az ígért asszony Helena ha aka-
rod ez a gender issue mért (ne) írjuk át a kontextusokat Leszbia meg se
nagyon lepődne hogy a kulturális forradalom hatott én nem hiszem már
hogy rossz dolog ölni sok bűn van még a halál után most (nem) fáj az ha
megbocsátasz és (nem is) számít igazán

különben (nem) jártam az Olümposzon kedves (nem) hallgattam Arisztotelészt
és (nem) láttam Páriszt átkarolni az ígért asszonyt Helenét törött identi-
tások között járkálok (kedves) az új szintézisek kora különben (nem) hiszem
hogy John Knoxnál lehetne (feltámadni) akár egyetlen éjszaka kicsit
szomorkás a hangulatom máma destruktív szinten álmodom nekem (nem)
kellenek a megálmodott álmok és (nem) kell többet a forradalom House
Party van abban a házban amit régóta (nem) keresek Leszbia szerint nem
kell megidézni akár az Istent akár az ördögöt

szabálytalan felhőn üldögélve (mondta Iván) Barabás egy peches alak – vagy aho-
gyan Mike mondaná (bébi) lekéste a tegnapi vonatot (a hollywoodi sztár intett
a pincérnek) és rendelt mindenkinek még egy konyakot (hát igen kedves
szar hogy mi lekéstük az Európa expressz vonatot) a Nagy Inkvizítor előre látta

(hogy) a posztmodern (nem) az illúziók kora bennünket (nem) fog elfeledni az ígért
 asszony Helena (lehet) hogy Isten elhagyott bennünket) vagy Billy Gates szabad-
 ságra ment most (nem) akarom hogy átkaroljál bébi a vérnyomásom megint
 lement én nem tudok már csak magamat szeretni sok bűn van még a halál
 után az élet hívott én nem mehettem (ő bukott mint egykor igazán)

most szabálytalan felhőn üldögélve egy régen elveszett könyvről álmodom (talán)
 most szeretném ha átkarolnál kedves egy januári éhes hajnalon lehet hogy Isten
 elhagyott bennünket (de) azért én félek nagyon kicsit tényleg szar egyedül
 lenni egy lepra glasgow-i pályaudvaron (mert) nincsen vége a történelem-
 nek és Leszbia hangja nem válaszol (az Intranet is bedöglött aznap éppen)
 Heléna néha átkarol –
 talán mindegy is hogy mit gondolok (kedves) az Európa expressz megállt
 megint nem volt hol eltöltenem egy éhes januári éjszakát House Party volt
 abban a házban amit régóta (nem) keresek Leszbia szerint nem kell meg-
 idézni akár az Istent akár az ördögöt

hello Mike jó hogy újra látlak ma estére van egy szabad jegyem (én) nem örül-
 tem aznap Leszbiának mert a gender issue-t nem szeretem törött identitá-
 sok között járkálok kedves Narcisszáról és Krisztosról álmodom hello Mike
 jó hogy újra látlak a netes anyagod jó nagyon de én (nem) akartam poszt-
 modern lenni creative writing és a balladák kora Leszbia szerint nem fogok
 eljutni az egérlyukból Oxfordba soha én nem akarok most Oxfordba menni
 (Iván sem szereti Leszbiát) talán mert kezdi észrevenni hogy a Narcisszák
 kora is lejárt House Party van abban a házban (amit régóta nem keresek)
 gyere Mike idézzük meg együtt akár az Istent akár az ördögöt

(szabálytalan felhőn üldögélve) helyett Leszbia oldalán Mike (nem) mindig
 kell szembeköpni egy elfogadott House-ideált különben a netes anyagod jó volt
 és ha akarod kiadhatom (nem szeretném ha átkarolnál kedves) a House alatti
 házson álomban az Olümposzon jártam kedves (nem) hallgattam
 Arisztotelészt azóta (nem) tudom elfeledni az ígért asszonyt Helenét

ez az a srác tegnap a gettóból (a régi rémálom megtalált) furcsákat láttam
 aznap este amikor az Európa expressz megállt (talán joint talán orosz vodka)
 Trockij vonata elhagyott és nem volt kinek fegyvert kovácsolni (belőled
 arany öntudat) ez az a srác akiről beszéltem (a posztmodern nem az illúziók
 kora) de legalább emlékezett rám a (nem) ígért nő Leszbia hello Mike
 (mondta a szép srác a partin) ha akarod neked elmesélhetem hiszen az élet
 megengedi néha hogy hazug vallomást tegyen egy poémáról akartam ma írni
 ami merész és posztmodern mert mindent fel kell akkor fedezni ha már valaki-
 nek írni kell (most nem joint és nem orosz vodka) hanem nabokov-folytatás
 az új íróknak újra fel kell fedezni az egészségtelen erotikát kicsit szomorkás
 a hangulatom máma az új pszichózisok kora (egy norvég kocsmában Iván
 mondta egyszer) hogy ma ilyenekről ír Tatjana szabálytalan felhőn üldö-
 gélve (mondtam a srácnak) de ez egyedi design és én (nem) akarom
 felfedezni az egészségtelen erotikát furcsa dolog ez most az idővel talán
 már régóta széthasadt én (nem) fogok fegyvert kovácsolni belőled arany
 öntudat

hello Mike jó hogy újra látlak (a Szupermen az Angyalt ölelte át) ne hidd
 hogy (nem) könnyű elfeledni egy Hamletnek egy Oféliát kicsit szomorkás
 a hangulatom máma destruktív szinten álmodom nekem (nem) kellene a
 megálmodott álmok és (nem) kell többet a forradalom törött identitások
 között járkálok kedves a megvakult fegyverek kora különben nem hiszem
 hogy John Knoxnál lehetne feltámadni akár egyetlen éjszaka a történelmi
 képek csarnokában jártam Heléna rám nevetett és (nem) suhant el egy
 kacagó szél a trójai ugar felett *hello Mike jó hogy újra látlak* na hogy
van Oxford meg a balladák kora nekem most ki kell mennem kedves megint
 rosszul lett Ofélia szabálytalan felhőn üldögélve Narcisszára és Krisztosra
 gondolok róluk akartam írni egyszer (olyan posztmodern dolog)

de most nem vagyok túl jól kedves a régi rémálom megtalált én máshova
 megyek ma keresni az egészségtelen erotikát egy poémáról akartam mesélni
 amiben nem láttam csodát Narcissza egyedül ünnepelte Róma örök diadalát
 a történelmi képek csarnokában jártam törött identitások között Leszbia
 néha (nem) kell megidézni akár az Istent akár az ördögöt add Uram ha
 vagy vagy nem vagy amit most nem tudok tovább és mondd meg hogy mért
 halt meg szomorún Csokonai Vitéz Mihály amiről egyszer mesélni akartam
 az a gyűlölet kora talán mégis fáj ha megkérdeznéd hogy minek hagyott el
 Leszbia

törött identitások között járok kedves az Európa expressz ment tovább én (nem)
 akartam Leszbiával lenni inkább otthagytam a születés korát lázálomban
 akkor este nem váltak vérré a csodák bébi én nem fogok átkarolni egy
 vízbe fulladt Oféliát ez az a lány az egyik balladából aki kinyitotta a gázt
 de én (nem) szeretem a gender issue-t és (nem) akartam ma Leszbiát egy
 poémáról akartam mesélni amiben (nem) láttam csodát bébi én most egye-
 dül akarok lenni ő bukott mint egykor igazán

mint gyermek aki bosszút esküdött és felgyújtotta az apai házat messze vagyunk
 a fegyverektől és (nem) számít a bűnbocsánat törött identitások között járok
 kedves jobb ha tovább nem jössz velem én Hollywoodba akarok menni
 a te álmaidat (nem) ismerem törött identitások között járok kedves a poszt-
 modern nem az illúziók kora Páriszt csúfosan elfeledte az ígért asszony
 Helena de én (nem) jártam az Olümposzon bébi és (nem) hallgattam
 Arisztotelészt nem akartam birtokba venni az ígért asszonyt Helenét

Mike gyere fel hozzám ma este Leszbia értsd meg kedvesem a meséket nem a
 nők írják és az álmaikat én (nem) ismerem mesék amik rosszul végződnek
 Leszbia nagyon sorry leszek (nem) aludtam túl jól az este és innen most
 egyedül megyek én Ivánnak hiszek most bébi hogy Barabás egy peches alak
 de én (nem) akarom helyette lekésni az Európa expressz vonatot mikor
 otthagytam a hitleréket ami a gyűlölet kora ne hidd hogy (nem) könnyű
 megtalálni az ígért asszonyt Leszbia *Mike ha akarod átkarolhatsz este* ma
este a tiéd leszek nagyon sajnálom Leszbia kedves én innen most egyedül
 megyek messze vagyunk a fegyverektől és ez (nem) a megbocsátás kora
 engem többet (nem) fog elfeledni az ígért asszonyt Helena

Dr. Kovács István rejklám- koncepciója, de Fapuska nem hagyja szószaporodás módban megírva

Production Officer a világ ura. Computerman Production Officer szolgálatában segély. Fapuska is jó fej. Dr. Kovács István nyugdíjban.

De Computerman most nem szerepel, mer nem ér rá, mer sokat dolgozik.

Megy dr. Kovács István a nyugdíjba, busa a feje, laza a szájakapcsa, fújja a szél a melljét – hej, te mellyecske, hogy szeretett valaki tégedet, csak hát aztán satöbbi –, csak a szeme mered keresztbe, a visszája meg hosszába, ahogy a csillag megy a nem érdekel, úgy szedi le a végét. Szóval má öregnek is öreg, betegnek is beteg, lazának is laza, inni inna, enni enne – körülményes, vagyis inkább tekintetes ember így hát akkor. Mióta van, azóta dr. Kovács kissé konverzatív lesz. Mondja is valaki, aki most nem tartozik se ide, se rá, se bú, se pá, meg a többi helyen sincs, na, tehát mondja, hogyha dr. Kovács így folytassa, egyszer majd kívől-belől megfordúzza magát, de amikor ez dr. Kovács fülébe eljut, mert biztosíthat valaki mindenkit, hogy minden valamikor eljut, ha víz fúj, ha madár száll a kakukkmadárka kakaka fészkére, akkor dr. Kovács István csak legyint errája, mondván: „Ne aggódjon csak senki értem/érettem, holmi valakik pedig ne vegyék a bátorságot, hogy. Ami pedig a kívől-belől megfordíjtatást illeti, arról nincs sok. Csak az illetés és terméke, az illetet – ahogy a szabály is szerinte, de amint-hogy a szabály általános eseteket konkrétakra kreál, az objektivizmust meg szubjektívvá, ezért nem is annyira vagy tényleg vagy igazán vagy mélyen vagy tiszta szívből vagy pusztai elxtarozásból, alighanem mégiscsak az utóbbiból, meg az azt harmadikként előző módból kifolytan egyeztem hát meg a konverzativizmussal. Egyéb irányba vagy -okba szólván pediglettét mindegyazon megegyztem, nem *megegyeztem*, a történt, meg se történt, úgy lezárom a punktuamt. Erről több szó ne essék a ház elejére, mert különben megáll a jót nem állat a levegőbe, mint a kés a hegyén, valamint, és így tovább, satöbbi, mittudomén, endszőon, meg a többi, aztán az azutáni, meg a nem tudom, tudom is én, tudnillik, tudatáru, tarka minőség. Mert a kicsit meg nem veszi, az majd megtudja, hogy hol.” – Mire dr. Kovács az ittent szokja érni első felé, olyanikra hangja már lépten, s gyomán dörmögőbe vagy dömtörbe csap át, sőt elvéglesedik ultim a kvalita funduson.

Ezt szokja mondogatásaiba venni ilyenkor dr. Kovács. A kihegyezett szemű olvasíró – így, így, paripám, csak izé, na, hogy is van... repüjjé velem komám, ó–o–o–o + szün., újravéve ezt a részt: Mondogatás, stb. majd: A kihegyezett szemű olvasíró – így, így, pontosabban: gyí, gyí, paripám, csak repüljé velem tovább, Olvasíró, meggyökjük mink ma még a kupát! – szeme lyukacskaín át az észre veheti, hogy alighanem és sőt: kifejezetten, avagy kimondottan elfurcsult az utóbbi idényben dr. Kovács beszélőkéjének már eddig is molyrágta, golyó- vagy bot- vagy lyukaütötte beszélőkés szabályrendszere, mely már akkor is mindig általános védelmi hibával állt le, amikor helyrehozhatatlan lemezhibával, vagy amikor nem engedélyezett műveletet hajtott végre (az ebadta). Mer mindig csak a hiba. Na!! Úgyhogy!! Mostantól több hiba nem lesz, ezt az én garantálja, nem a viszontbiztosító! Tudnia kellik azonban, hogy nem volt ennek nem előzménye az előzmény, mely harmadik előzmény – ez itt a negyedik – jelentése az lett, hogy az egész harmadik emelet polcostul, tokostul, ajtóstul, vonóstul, meg még egyebekkel is:

délszláv vendégmunkásokkal, valamint egy nagyon érdekes kis felhívásra való válaszlással edzs'edübbé.

Akkor kérték ki, abban a kérdésben, hogy legyen valaki, aki olyan, hogy amikor majd lesz, és jön olyan valaki, akkor lássa, majd értelmezze, hogy mi az, ami előtte van, és ha majd akkor van, hogy után van, akkor olyan valaki azt a dolgot, ami úgy van, hogy oda van írva, elolvassa, majd értelmezze, vagy lehet az olyan, hogy közben van, és azt a dolgot, ami oda van írva, megcsinálja. Na: ez a csinálát szakadt le a mondott kiegészítési úton-módon. Ami jelenti: úton is, módon is, amúgyis. Summázva a olvasírókollektivitást tehát vagyis: azon emelet szakalytája óta beszélete második része mindig úgy elhülyül. Elhülyül lenne egyébként, de dr. Kovácsra nem mondjuk. Benne van a Bibliába is. Ja. (szű-net) Bevonulás könyve. És distingválásra meg bazseválásra se lehet meghajlasztani, mert olyan ő ám, mint egy ázott meggyfa: némelyik leveléről több szekreternyi csepp hullik az alba, mer a kível van, amelyik meg épp ellenkezőleg, az van belől. Vagy úgy is lehetne mondani, csak nem, de most mégis, csakis kivételesen, hogy: némelyik leveléről több szekreternyi csepp hullik az alba, mer a kível van, amelyik meg épp ellenkezőleg, arról meg kiskanálnyi ráragadt port se lehetne levarázsítani, nemhogy vízt, azaz vizet, melyet már dédapáink, mit dédapáink?!, a fáról még félig vagy félig-meddig vagy meddig lecsüngőző ősapáink is nagy kincsben dédelgettek, mondván, ha sör nincs, akkor. A valakinek a szavának az aktuális nem is annyira elfele, mint inkább kifele szorongattatása íme véget ér:

Mert hát a mostani időben dr. Kovács István nem hajlandó úgy beszélni, mint a világosban iparkodó orvos. „Legyek inkább púpatlan teve vagy orrszarrvú szarvas – bár ez utóbbi talán mégse –, de én többet nem vagyok hajlandó semmit megkülönböztetni a valamitől, se a semmit a semmitől, se a valamit...” – és így, mondásra kerülhetne, ha sor, szokás szerint már megint össze-vissza tért-fordult, ugrott-nyugrott, lépett-hétet, meg aztán ahogy ő szokta, úgy kell folytatni ezt – mely pontnál meg is van az állat: Le a rohadt, naiv kurvák! a geci naiv nagymamákkal! Ők aztán – és jól tudható, hogy ez az űk néha pontosan űket jelenti, igaz, néha nem – minden kvescsön vagy rasszkáz vagy — de hát ez borzasztó, má megint ide baszták a lyukasztót, hogy dr. Kovács anyád-apád. Érejsük hát végét ennek is, de csak amúgy kutyaharaptába:

1. Az első rész arról szól egyébként, ha nem tűnt volna fel, csak azért mondom, mer egy kicsit mintha bambán nézné rám, fiam, szóval arról szól egyébként és teoretice, hogy dr. Kovácsnak a beszédje, mióta leszakadt nála és benne a harmadik emelet, azóta se éjjel, se kutyája, csak a nagy bodri fekete farka vagy orra, hagyomány kérdése, kérem. Mindez e feles pontnál vagy vonalnál, vagy ki tudja, mi a fasznál, elkezdődik szaporulásba átmenni, hogy ugyan rel(ev)atíve változatos, ámbár, vagyis inkább: bár ám nem annyira kodifikent. És közben még ehhez jön a feketeleves, hogy nem is igaz, hogy Török Bálint megitta kávét, hanem valaki más itta meg – aki egyébként szigorúan, vagy hát lehet, hogy nem is olyan szigorúan, nem az, aki olyan valaki –, ámbátorárpád hogy ez most hogy jön ide, azt se tudja senki, meg más se, de ezt hagyjuk, egyszer és mindörökre és mindörökké ammen, mert a lényeg az nem más, mint hogy ott volt az a terv – vagy mi – is szintén a harmadik emeleten, sőt, ha úgy van tekintetté téve az álladék, mely szó borzastóan undorító, hogy hasonlít a hányadékra!, és ezzel a képzővel most valakinek – de nem olyan valakinek – hirtelen jében csak továbbiasított gusztustalannak jutnak az eszébe (még szerencse, hogy ahogy bejutnak, úgy ki vagy fel, néha le is), mint vakarék, kaparék, nyomorék, na jó, észből kijőve épp idejött: van még a buborék is, ami nem olyan, de nem úgy nem olyan, ahogy azok a valakik nem olyanok. Na! Álladék! Mindegy. Most ne foglalatoskodjék senki vagy valaki azzal a problémával, hogy a leszakadt emeletet megilleti-e e szakadt voltában a szintező jelzője. Innen nézve csalás nélkül könnyedén vagy maximum csak egy *kis* ferdítéssel, akkor az a terv, mely állító-

lag, bár ezt se senki, se valaki nem tudja, oly kicsi, hogy inkább nevezhetnődne tervecskének. Kiben áll, milyen volt, hogy volt, van, de nem lesz, azt a senki és a valaki egyaránt sem tudja.

2. A második rész csak a végén jött. A csavartattanó. Hogy aki mondja, az azt mondja, hogy lehet folytatni, más is tudná, de főleg a dr. Kovács István-i tudás. Hogyasongya: ahogy ő szokja. Szokta. Hát szokja ő? Olvasíró folytathatja-e úgy, ahogy dr. Kovács, a poézis maga? (Mert poézis ő, mondja itt valaki erőssen.) Hát ki vágyódik a naiv kurvák közé? Ki teszi fel eme költői kérdést, melyre válaszolni mégiscsak illene, vagyis akkor tehát azért annyira szigorúan véve nem költői kérdést – bár persze költői az, csak nem úgy költői, ahogyan költőik szoktak vagy szoktak volt lenni –?

Szű-neet.

Aki ezt most mondja – mondja ezt most valaki? egyáltalába véve az ilyeneket szokták mondani, vagy csak úgy vannak a kiejtés emlénye nélkül? –, az a mundoá most kitekint széles e betűrengeteg takarásából – már amennyiben, ha mundoá, akkor betűrengeteg, de vajh nem mindegyoá-e?! –, és az olvasírókollektivitásra mereszi vaksi tekintetét – és most legyen eltekintve attól, hogy milyen viszonyok mozognak össze-, s szétfelé az ez, a mundoá és az olvasírókollektivitás tekintetében –, és rémülten mundoákom:

*ÉGY BIZONYOS, MÁS NÉVEN JELEN MUNDOÁKOLÁSAOM
RETTENTŐ PROBLÉMÁI*

*Ó, te, szövegen kívüli szörnyű ősi világ,
jól ismerlek, mint a disznók közt az elveszett pulykát,
rád sandítva írjaom monoton bűgő dalom,
bár nem voltál te kint sohasem, tudom:
ezt kapd ki, baszod anyád:*

*Nem volt elég bemesélhetni oly sokszor,
élet előbbre való, mint irodalom;
úgy látszik, hiába lebbent fel a fátyol,
hogy hazugság, mit a valóság mond;
hányszor jártad meg pedig,
hogy elhitted a kéznéllevő meséit:
semmit se ért, te köcsög!*

*Így hát míg szíjod a gázt, bazmeg,
addig elrebegem szépen,
milyen hülye is voltál az elébb épen.
Mondván itt neked nagy bőszen:
„És még folytassa, kedves kollektivitás,
a szöveget úgy, amint dr. Kovács
az utóbbi időben szokta csinálni,
amiolta a harmadik kívől-belől rejászakadt.”*

*De hajh, inkább rejád szakadott volna
ezen etázs, még ha az pa-rúszki a negyedik is,
mert észre nem vennéd, dárling,
hogy már hogyan folytathatnád úgy, mint
a fikció szokása lenne. Hülye!*

*Arról már nem is beszélve végképp,
míszerint arra lettél biztatva, édes,
hogy abból hozzál létre a valóságban,
ami nem is vonatkozik rá egyáltalában!*

Ezzel az 1. és a 2. pont is véget ért, és nincs több, van azonban még írás vagy szó vagy beszéd vagy dr. Kovács. Hiába no, nem az az unatkozó, szomorkázó, bezáruló nyugdíjas korú ő. Hanem inkább másfajta jellegű. Ő.

Dr. Kovács fickósan, s – mint láttuk – egyben fikciósan lépdelődik az uccoán – jellegzetes hyperkorrekció, édes egy komád ám, tudod ki?, so: hypa, hypa –, amikor szembejön Production Officer, a világ ura és Fapuska, a szintén jó fej. Lóbálják az ormányukat, melyet az elmúltakban unalmukban növesztettek, ápolgattak, fejlesztgettek. Dr. Kovács István örömeiben és gondolatban nagyot ugrik – Ugrifülés –: együtt a három jóbarát. Rögti mundoá:

– Háj! Havarja? Mi a pája, gyerekek? Hogy itykó a fitykó? Vagy másképpen szólva...

– Kuss legyen, Pista – vág közbe Production Officer, a világ ura. – Pofádod befogjad, vagy én fogom be, de akkor a fal adja egyikét-másikát! (Más néven: fogást keres.) – Dr. Kovács erre csak hápog, mint a nikkelágyú szüretkor a forró lávát, de e stílingt hallva Fapuskának is torkának akad a savas felbűfögés. Hosszas szünet következik erre egymási mérlegetéssel. (Dr. Kovács legalább két kilóval több, mint a kellete.) Akkor Production Officer elúnja a nagy hallgatgatást:

– Na, mi van, dr. Kovács, mé nem mondasz semmit? Csak hápogol itt nekem, mint a piaci kacsa vagy nyúl! – Fapuska szól itten közbe értetlen:

– Nyúúl!! Hogyhogy nyúl?!

– Cc – ciccent Production Officer –, most nem tudom, mit kell minden szavamba belekötni! Akkor nem nyúl, na, hanem kacsa. – De Fapuska – kinek nevét Fapúska módon is lehet ejtني – nem hagyja annyiban, mert velszi tartomány:

– Akkor se kacsa, hanem liba! – szól öntudatt.

– Elég legyen a költözködésből, Fapuska! – ordintja el magát Production Officer. – Hát ebbe a novellába má tisztességesen összevissza beszélni se lehet, azt a rézfánfüttyölő köcsögházi faparasztját, basszameg! – mérgelőd. – De Fapuska csak nem ért a savas borsból, mert mégis hozzája szól az témának megint:

– Ne haragudj, Production Officer, the Lord of the World, de nem tehetek róla, tyúk-kok ülnek rajta, hesshesshesshesshess! – Production Officer ezt hallva ingerültségében térdre esik, onnan szórja szerte-széjjel, szanaszét a levegőbe, valamint még azon is túlra, ahol mindkét oldalán kenik meg a kannás-vajas kenyeret – igaz, hogy kenőzsírral, pedig hát ténylegesen elfogadható, hogy má egy vajas kenyeret minek tovább kenegetni, mikor a vaj egyszer már rája lett kenve, dehát mégiscsak –, sirámát:

– Ó, mit vétett ki, hogy ide jutik, ezt a parát meg bosszúságt! Na. Megparancsolom, hogy kezdjük újra a kacsától. – Fapuska, ki ugyan szintén jó fej, ám a világuralomra tör, szeméit forgatja kolduló juhász gyanánt:

– A kacsától. – És hangja rideg, mint a nikkelszamovár szünetkor. Száll. De Production Officer eltökélt, és szól:

– Igen, a kacsától. – Erre már Fapuska se tehet semmit, úgyhogy beleegyez álságosan bélkülekény hangon:

– Jó, kezdjük a kacsától. – Production Officer, mintha épp nehéz és kínzó tehetől szabadult volna meg a végén, könnyűen felsóhajt, s von kérdőre újból:

– Na, mi van, dr. Kovács, mé nem mondasz semmit? Csak hápogol itt nekem, mint a piaci kacsa vagy nyúl! – Dr. Kovács – ki eddig kikapcsolt, zümmögő alapjáratban volt – így válaszol:

– Dehát aszmontad, kussoljak. Most akkor kussoljak, vagy mi legyen, vagy jó szó-e ide a jelen, és még mondhatnám, tiszta könnyű étel: satöbbi, meg ízé, meg ilyenek. No, mindegy, fölhangyok ezzel egy kicsit, ha gondolod – ijed meg, látván Production Officer emelkedő véredényeit.

– Gondolom – vészt jósol Production Officer. Dr. Kovács csevegőre vált:

– No, és mi van, volt, lesz? – Fapuska, answer, please! Fapuska answers:

– Hát, elmentem Production Officerhez, mer én akartam lenni a világ ura. Asztán ott mondani kellett volna neki valamit, de nem jutott eszembe semmi, úgyhogy elindultunk egy rajzfilmben.

– De az még egy másik novellába volt – szúrja közbe egyetértőleg/pontosítólag Production Officer. Dr. Kovács bólint. Kezd a feje megfájdulni a nagy koncentrációtól / -ban, -tól, -ból, -ra, -re. De mégis kérdez:

– És mi volt a rajzfilmben?

– Á, nem volt semmi, csak zöld háttér, meg egy kék kutya – folytassa Fapuska. – A kutya állandóan és hangosan üvöltött, röhögött, vonyított meg minden, úgyhogy meguntuk, és eljöttünk.

– És – teszi hozzá sietőleg Production Officer – még azért megkérdeztük előtte tőle, hogy mikor jönnek vissza a többiek, de nem tudott semmit.

– Aha – ráncolja homlokát a heéjktől dr. Kovács. Production Officer hirtelen fejbe csapja magát a kezével:

– Á, van az a rejlám, mi, amit kitaláltál, arról lenne most szó, mi? – kérdezi, kék kutya mód ordíjva.

– Ja – legyint dr. Kovács –, de azt inkább majd egy másik novellába, mer most nagyon fáj a fejem, gyerekek. – Production Officer és Fapuska elszomorodnak, és kórusban mondják:

– Dekááár.

– Mindegy – mondja dr. Kovács –, ráér, nem? – És búcsút int. Elnyűtt alakja megkisebbedik a távolodás horizontján, ahogy személyét a feledés fátyla burkolja be fokozatosan, miközben ő a haladás irányába megy.

A szomszédos utca toronyórája délután négyet üt. Production Officer, a világ ura és Fapuska, aki szintén jó fej még mindig dr. Kovács után néz, pedig az már eltűnt az utcáson. Enyhe szélfuvallat csap az arcukba. Officer vállat von, és mennek tovább. A toronyóra semennyit se üt. Szünet. Dél van.

► Szerintem mindenki maradjon
otthon vasárnap délután

Élt egyszer egy ember. Ezt az embert Hálló Istvánnak hívták, de ismerősei az egyszerűség kedvéért csak úgy szólították: Hálló Istvá.

Vasárnaponként szépen repkedett ez az ember a város felett. Mert hiába volt nagy hasa, tudott ő repülni. Ugyanis nem sörhasa volt, hanem levegő. Egyszer csak megszívta magát, és már emelkedett is, mint egy tajvani tehénballon.

A leírása a következő volt ennek az embernek: élére vasalt barna pantalló, amelynek azonban az egyik szárán a vasalás éle jobbra kanyarodott, mert Hálló Istvá feleségének deszkája hibás volt.

Na, látja ez az ember most vasárnap délután, amikor szépen emelkedett, hogy nagy baleset van a negyvennégyes úton. Tudta ez a Hálló Istvá, hogy a negyvennégyes úton van a baleset, mert korábban éppen a földmérési hivatalban dolgozott. Bólintott hát a fejével, hogy lejjebb tudjon szállni, mert így irányította magát ő a levegőégben.

Nagyon szerette irányítani magát ez a Hálló Istvá a levegőégben.

Néha egész délután csak irányította magát, az órájára nem is nézett, így sokszor nem tudott hazaérni vacsorára. A gyerek mondta is neki otthon, hogy ne szállj annyit, apuka a város felett, mert jön egy nagy szélvész és elvisz a fenébe.

Na, de ő nem törődött a jó tanáccsal, hanem csak megszívta magát, és huss.

Egyébként Hállónak nem régóta van ez a vasárnapi emelkedése. Mindössze hat hete történt az első eset.

Tudniillik ő mindig tubusos fafogót használt a fafogáshoz, de hat hete elfogyott otthon a tubusos fafogó.

És ez éppen vasárnap történt.

Hát most mi legyen?

Tanácsalan volt a Hálló család.

– Na, várjatok csak egy kicsit – mondta Hálló Istvá családfő, és egy hirtelen jött ötlettől vezérelve bement a fürdőszobába.

– Mit csinálsz, apuka? – kérdezte Borbola Erzs, aki Hálló Istvá felesége volt, de megtartotta korábbi férje nevét, azért hívták így.

– Hátha még van benne egy kicsi! – szólt ki a fürdőszobából Hálló Istvá, mert reménykedett, hogy maradt még a tubusos fafogó tubusában egy kis fafogó.

Ez megoldás lett volna. Tudták mind a hárman. Mert otthon volt Hálló Robika is, akiről eddig név szerint még nem esett szó, de ettől függetlenül szintén reménykedni kezdett.

– Á, hagyjad a fenébe! – mondta Borbola Erzs, mert ő korábban már jól megnyomkodta a fafogós tubust.

Nagydarab asszony volt ez a Borbola Erzs, olyan, aki erősen meg tudja nyomkodni a fafogós tubust.

– Nem hagyom én! – kiáltott dacosat a fürdőszobából a családfő, mert most meg abban reménykedett, hogy ő erősebben meg tudja nyomkodni a tubust.

Nyomta, nyomta Hálló Istvá azon a vasárnapon a fürdőszobában a tubust, de hiába, mert abból nem jött fafogó.

Hálló Robika a szomszéd pajtáshoz sietett játszani, ezért ő meg se próbálta megnyomni a tubust.

Jobb is, mert úgyse sikerült volna neki, ugyanis csak nyolcéves volt.

Talán majd négy vagy öt év múlva.

De addig meg nem várhattak!!!

– Hozom az ollót – mondta ekkor gyorsan támadt ötlettől vezérelve Borbola Erzs. Arra gondolt, hogy ha felvágja a tubust, és kiteríti, a maradék fafogóval Hálló Istvá megkenhet jó néhány fát a lakásban, asztallapot, ajtófélfát, széklábat, ahogy rendszeren szokta.

– Nehogy már most a körmödet akarjad vágni! – tiltakozott akkor Hálló Istvá, mert ő azt hitte, hogy Borbola Erzs a körmét akarja vágni az ollóval.

Nem tudta, hogy nem azt akarja vágni!

Nem tudta, hogy ő a tubust akarja vágni!

Ezért erősen megcsóválta a fejét Hálló Istvá.

És ekkor hirtelen megemelkedett.

Aztán, amikor látta, hogy jó ez a hirtelen megemelkedés, kiment az udvarra, és huss, elrepült a Non Stop boltba tubusos fafogóért.

Hát azóta repked Hálló Istvá vasárnaponként a város felett, mint egy hülye.

De ez nem is lényeges. A lényeges az, hogy azon a vasárnapon nem kapott tubusos fafogót ő a Non Stop boltban.

Ezért tud a mai vasárnap délutánon is repülni.

Csak odaszól vasárnap délutánonként Borbola Erzsinek, hogy te, Erzs, repülök egy kört, hátha kapok tubusos fafogót a Non Stop boltban.

Repüljél, Istvá, egy kört. Csak ennyit mond Borbola Erzs, aztán befordul a konyhába, mert nemcsak nagydarab asszony ez a Borbola Erzs, de okos is, tudja, hogy Hálló Istvá már nem a fafogóért repül, hanem magáért a repülésért repül. Pedig bizony jobban tenné, ha otthon maradna.

Ezt majd tanulságként mi is látni fogjuk.

Na, de most éppen lejjebb ereszkedett Hálló Istvá bólintás segítségével a negyvenégyes út felett. Zümmögött, mint egy darázs, és nézte a baleset helyszínét onnan.

Közben csak megint zümmögött, zümm-zümm, nehogy azt higgyék, nem egy darázs. Fentről úgy látszott, hogy egy zöld Mitsubishi Galant ütközött egy Nívával.

Kisbusz.

Vagy terepjáró, ez nem látszott onnan fentről.

Homokszínű Niva.

Vagy inkább terepszínű.

Ha homokos a terep.

Ezt állapította meg Hálló Istvá.

Nem sok időre rá a helyszínre villogó mentőautó érkezett, amely nemcsak villogott, hanem vijjogott is.

Na, ez a mentőautó nem hagyta abba a vijjogást, még azután sem, hogy megállt a baleset helyszíne mellett.

Zümm-zümm, mondogatta tehát egyre hangosabban a levegőégben Hálló Istvá, hogy biztosan meghallják őt a lentiek a vijjogástól.

Egyszer csak az egyik rendőr, mert akkor már rendőrautó is volt a baleset helyszínén, megnyomta a sapkáját, és felfelé nézett.

– Ott egy zümmögő darázs – mondta.

– Na hol? – ezt egy másik rendőr kérdezte, aki mellette állt.

– Ott ni! – ezt válaszolta az a rendőr, aki az előbb megnyomta a sapkáját.

– Ott tényleg! – ezt mondta a másik rendőr. Nem az, aki az előbb megnyomta a sapkáját, hanem az, aki a mellett állt, aki az előbb megnyomta a sapkáját.

Na most a könnyebb elbeszélés miatt elnevezem a sapkás rendőrt Jocinak, a másik rendőrt pedig Misinek.

Kár, hogy se Joci rendőr, se Misi rendőr nem szólt már ezután egy kurva szót se.

Hanem a járókelők!

Mert azok is felnéztek a zümmögő emberre, aki a levegőégben zümmögött.

Ez pedig Hálló Istvá volt.

S hogy ne derüljön ki a turpisság, gyorsan továbbrepült ő a hétlyukú híd felé.

Így, sajnos, nem tudott meg többet erről a balesetről.

A hétlyukú hidat a városban mindenki csak Bárdos-hídnak hívta, mert ez volt a neve. Hálló a híd irányába repült, de amikor látta, hogy ott most nincs baleset, elhaladt felette, és csak a bútorgyár, illetve a Penny Market között, körülbelül a sportpályával szemben állt meg a levegőégben.

Ott sem volt baleset, csak megállt pihenni Hálló Istvá.

Gondolta, pihenek egy kicsit, aztán leszállok a Penny Marketbe tubusos fafogót vásárolni.

De a Penny Market nem volt nyitva, mert vasárnap volt. Ezért Hálló Istvá a pihenés után a sportpálya fölé repült.

Ott éppen kezdődött a vasárnap délutáni futballmérkőzés.

Ezt gyorsan megnézte Hálló Istvá, mert nagyon szerette a vasárnap délutáni futballmérkőzést gyorsan nézni.

Kettő-egyre győztek a kékek, akik pedig a hazaiak voltak. Ezt tudta Hálló Istvá, mert korábban ő nemcsak a földmérési hivatalban dolgozott, hanem a sportpályán is.

Ott pedig szertáros volt.

Örült nagyon Hálló Istvá a hazaiak győzelmének, aztán pedig az otthona felé vette az irányt, mert látta, hogy nagyon besötétedett.

Elszállt a délután, gondolta.

Aztán megcsóválta a fejét.

Ettől eléggé billegett Hálló Istvá a levegőégben. De ez nem zavarta őt a hazaérésben. Hamar hazaért, mert sietett.

De hiába.

A vacsora kihűlt, és egyébként is elfogyott már.



Kiss Ottó

► Kontrafaktúra

Mint különös Belmondo, ki nem jáccik letlen filmbe,
merhogy: dehogy: színész s még csak nem is az a Fennstílű Möszejő,
legfellebb valaki különös, más, ébenségel meglehetőst szimpla ürge,
kinek oly egal, filmfelvevő dobozzát láttya-e, vagy, monjuk, hűtőládát

S HA ZÖRGÉST HALL MORRANI, HISZI BÍZVÁST: JÉGKRÉMES *camera obscura*
dolgoz és fagy tovább halottan a sötét mélybe viháncoló, mozgó képek,
illetőleg ezekkel szerves komplexumot alkotó hanghatások helyett, melyek
megragadva tárgyaikat surrogatttyák a celluloidszalagot, csak surrogatttyák

mindétig; na, ez így frankon mindegy lene e faroknak, bene asztá nincs
emelkedeccség, a célzatosan öszetett kifejeződésekkel szembe fogékonyság,
nem őja meg, hogy a dolog (mint a Nagykönyvbe) *megszüntette megőrzí*
szinte valamennyi más ábrázoló ágazat felmerülő formamegoldását

s ily módon a filmnyelv heterogenitása ellenére is jócskán megteremtődik
itt az *egyenmű közeg*, alárendelve a dolgot a saját aesthetikai elveknek,
miáltal utolérhetetlenül remekbeszabotttöbbszólamúság csudája ivel fel
a szemlélő előtt – magyarán: fingja nem volt erről, szebben: *elbűtt*, quasi:

kevéssé moccant az effél' kihívásokra; míg akadt nekije is korcsmai társa,
(nevezük talán Godard-nak, rosszul borotvált, halkszavú, szomorú
pasas, ső-tét szeműveget hord, le nem venné, naná: Vaud kanton szül őtet),
egy zsibbasztón lassú tag, aki azomba megkérte: „Akar velem forgatni?” –

akkor „Belmondo” (vagy ki érette ál volt) felkelt s felelt: „Frászkarikát!”, de
azér csak belevágott, nem?, há nyilván!, minden kötelezeccség nélkül;
Godard nyomta rá a szövegét (maga ép katonáskodott); jött a bemutató
szerény, ám tisztes sikerel: „Külsőre jó vagy, öreg, de, tudod, a hangod...”

hát valahogy így *kapok fényt* én is: látnak, szép pali, de a hangom mütál,
minha nem az enyim lenne, vagy nincs is, nézek akár a néma, ki meg se
szólalt soha, mindössze ugrik, cikkan a vásznon, és közben tartja a száját,
Belmondo ekként bizonyost, s ha nem: legalább valamely Fennstílű Möszejő,

színész, he?!, az most már tutti, valamiképen, forrongó napok gázsiját bíró,
exkluzív szerep az élete, valóságosan hal ő a folyamként árado időben,
örvény-izomzatokkal mozdul lütt, felcsapódik, villan a fényen, alászá,ál,
megcsendesülő sodrás ejti foglyul, terül szét körülötte a síkságon,

hogy végül tengerbe fusson, szörnyű vízcsapkodás, bűgyorgás, zugás órjási
hátterévé olvadva össze, kulisszává, mely mint örökműködés motra
termeli meg az energiát saját leforgatásához (látási viszonyokat, morajt,
habok árnyalatit), metaforát rakván: rögvest szépművészeti erőmű

kezdi meg munkálkodását benne, ami menő, ámde felveti bőszen:
hova tűnt végre is hal, Belmondo és Fennstílú Möszjő innen,
továbbá, *aki* lényegiben surrogatumuk, mindaz a személy (és eszme, és minden...) –

holdfénnel beszórt főveny, üres palackok; bolyongsz: a semmi, a semmi.

Hősöm terem ◀

„...és egyszerűben, lám: hősöm terem!”

Zsavoynyik Zolti

Rámtelepül a Sok a Francziskák terén,
ember ember hátán (mindmeganny’: képzelet):
ehun robog túriszt német úr, zord tehén,
nyomdász (biztos), klosár, csúcs öreg, kisgyerek;
lám, pontosan ehelyt lépderek színre én –
nem mondanám, de tény: kurvára szenvedek.
Ám ha este *vagyok* valamely alakban,
utolsó leszek, *mely* e Sektől bekattan.

Cöveklek e Sokban, akár lusta higany
hőmérő szálaként negyven grádicsan;
mikéntha toronyból – önapám, enfiam –
néznék le magunkra (borzasztó láziszony!);
mindenik én vagyok, ezzel a fasz kivan,
de pszichikáilag nincs más választisom.
Ezért, mikor lépek valamely alakban,
utolsó vagyok, *mely* e Sektől bekattan.

Ott termék üstöllést a forgatag között,
s százfelé futok el, széttart a pillanat,
de ki is tart, hősen; akikbe öltözök,
árnyékok, majd ködlő lámpafény-illanat
temeti el őket, ahogy víz vagy gőzök
fedhetnek élőlényt (rókát? ezüst halat?).
Mellettük suhanva, mondjuk, hal-alakban,
utolsó vagyok, *mely* e Sektől bekattan.

Másképp: Úgy *termek* én, mint erdőn a ringló:
dúsan és hamvassan, s nem zabál meg senki,
húsom töltöm hát más aurákba: ringyó
vagy jótékony dáma, ugyanazt jelenti
tőlem, netán „dögöt” (gírhes macska, roncs ló) –
a tér kegyeiből kezdemény’zón ejt ki.
Mindegy, ellófrálva valamely alakban,
utolsó vagyok, *mely* bármitől bekattan.

No (ha már *kiejtve*) (mivel előhoztam?):
nomen: *omen* folyvást: a Tömő utcában,
továb’ Kuruc, Farkas, Gyík meg Dugattyú, *Tag-*
lő, Fuvola, Intarzia s Tátikában –
szóval: a szép „ringló” rohad a magasban
(igazság röviden, *képes általában*).
:Elkerget a Felszab rengeteg alakja,
mégis első vagyok, *amely* visszapattan.

Ilyen a tér: moccan hars kalejdoszkópja,
előbb egy-két helyszint vetít, majd jó sokat;
mint örvény kavargó: ki echt, ki kópia?
nála, sosem tudni, legfennebb okadat
lehet a személy’ség: izgató nő, pia
forrása (több nyájas meghívás noszogat).
*Café*ba gurulok valamely alakban,
én leszek még, vajh, az, *mely* majd visszapattan?

A Centrálból jövet elveszik a fonál;
vagy öt emelletig ér az este szintje,
sűrű sötét iszap, habzik és proponál,
hogyan simán beléje kéne fulni szinte;
tengerfenék-mélyü a talapzat, hol ál-
lok; a Sok özönöl; játszma elveszítve. –
Ámbár muszáj lennem: konkrétult alakban,
mégis az vagyok, *mely* ettől be nem kattan.

Azután úgy veszem észre: már nem állok
ott, és sehol se nem; „úszkálók”, vagy nem is,
még annyit se teszek (épp a sodrás álnok
mintázatát érzem), hű, a jóistenit!;
dunsztom nincs róla, a nevem most mily *állot*,
lázposztom marad csak: emelkedő zenit.
Szállok róla fel, fel, valamely alakban:
távozó él’halott; nyugodt, be nem kattan.

Vers Adélról ◀

lábai közt egy
gázsprayt szorított
magányában nagyokat
ordított
ezt szívta végül
mellre
ahogy azt már kitervelte

Vers Magdolnáról ◀

Magdolnám, ó
mag-donnám
neved egyre dalolnám
bocsánatot kértél újra
ott feküdtél elkurvulva
(mosogattál sepregetté)
engem néha kesergetté
hol a postással
hol mással
csókolóztál Máriával
s hogy én aztán
meg ne tudjam
pofájukat széjjelrúgjam
bocsánatot kértél újra
s itt fekszel most elkurvulva

▶ Első vers Zitáról

boszorkány volt
vagy szemérmes
haját eresztette
szélnek
szoknyájába besüvített
a májusi kikelet
ki kellett magát
de megkúrásra elbújt
volna
a padlásra
szeméből folyt ki
a sok lé
s szoknyáját nem húzta
volna másra
nem dobta volna le
az ágyra
s most mégis itt van
kitakarva félmeztelen
hát te marha
kellett neked
varázskodni jó nagyokat
felvihogni
boszorkány volt és
szemérmes
búval bélelt telivér lett
s lovagolták egyre másra
s kikerült az állomásra

▶ Második vers Zitáról

Zita te égsz
te kurva
ott végzed
te is
majd ahol
kezdted
(sok falloszt
mellednek szegeztek)
belovagolod
a világot
s negligésdből
majd kivágod hogy
– ott fogsz
majd sírni ahol
a vonat se jár
s kétvágányos
magányodban
elrohanó
vonatokban
holtvágányon
kiliheged hogy
elégh elégh
s az élvezet
majd az lesz akkor
ha lábaid közt
fogaid közt
egy expressz
vonat zakatol

Nagyapa meghal ◀

A halál oka „keringési zavar”, mintha
a lélek műhold lenne egy
geocentrikus világkép apoteózisaként.
Kiegészítés: a Nap lenne az archetipikus
istenség, a napelemekre vetülő fény etc.
Nagyapának vigasztalást jelentenek a metaforák.
Amikor él. Amikor nem él, akkor azért annyira nem.

Nyilván a test a halál, az anyag: mondjuk
a kő az test és teljesen halott. A kis
lélek-műhold odahagyja orbitális pályáját
és elhamvad a sztratoszférában.
(A keringési zavar oka: konstrukciós hiba.)
Nagyapám lelke vissza a halálba, vissza
az anyagba, picike kis molekulák lettek belőle,
azzá lett, ami lemérhető.
Nagyapának eddig nem is volt teste,
akkor sem, amikor már maga alá tette,
ami nem odavaló. Ha Nagyi számára
volt teste, mert volt, akkor ő látta benne
a halált, amelyik mindenkiben ugyanaz.
Nota bene: a saját halál mint az
elégő műhold lobbanása.

Kat-kat-kat...furcsa zaj kis műholdamban.
Konstr. hiba. Beépített mechanizmusok
kezdik meg a probléma kiküszöbölését;
lokalizáció, értelmezés, a probléma uralva;
és beírom a hajónaplóba „gravitáció” –
tisztára mint Newton. Ez Einstein szerint
annyi, mint gyorsulni: a relativitáselméletben
a fény a konstrukciós hiba, ami, végül is,
komplexebb magyarázat.

▶ Ne menj Wittenbergába

– az egy város –

Ideje a rendszert megdönteni,
a városban elterjedt a nézet.
A rózsakeresztesekhez fordultunk segítségért,
de nem tudtuk, igazán merre élnek.
„Mon Dieu, mon Dieu!” – fejvesztve futkostunk
föl-le, de fene vitte az egészet.
Lehet, hogy az alagutakon cikáztak,
de nekünk nem sokat értek.

A rózsakeresztesek házai
a városokban össze-vissza állnak,
rendszertelen módon az alagútjaikon
rózsakeresztesek cikáznak.

Othello, a rózsakeresztesek egyik vezére
alagútjain több várost is bejárhat,
vagy éppen mint Voltaire Ferney-ben
a határon húzza fel a házat –
alagutakon Párizs, London, Róma
egész tömegeket evakuálhat,
a teljes krach előtt mindig találni
egy-egy össze-vissza házat.

A rózsakeresztesek házai
a városokban össze-vissza állnak,
rendszertelen módon az alagútjaikon
rózsakeresztesek cikáznak.

A rózsakeresztesek, a rózsakeresztesek
végül valamit mindig kitalálnak,
a Szajnába pisálnak, a Temzébe kakálnak,
de valamit a végén mégis kitalálnak.
Az alagutak a vá, az alagutak a vá,
egy város alatt berobbantva állnak,
s a fo, a fo, egy folyó vizében
meg sem érzik, ha belepisálnak.

A rózsakeresztesek házai
egy városban össze-vissza állnak,
rendszertelen módon az alagutakat
berobbantja a Szolgálat.

Faragó Tibor, harmincegynehány (ez megállapíthatatlan) éves ruhabolti eladó hosszú zötykölődések árán jutott haza esténként. Azon az estén a szokottnál is későbben tette le a busz, amin ráadásul fullasztó tömeg taszigálta – talán kimaradt egy járat, és azért.

Leszállás után még pár perc séta a betonházig, az emberevő Rubik-kockáig. Faragó nem akart mást, csak hazaérni, és enni meg inni valamit; sokáig tervezgette, hogy mit egyen, és utána mit igyon, még azt is eltervezte, hogy vacsora után egy vagy két órával újra kilopakszik a sötét konyhába, és a hűtő fényénél válogat magának pótvacsorát. Ahogy szaporábban lépkedett, hogy mihamarabb otthon lehessen (mint minden este), belakhassa az üres lakást, hogy körbeszagláshassza, majd végül (vagy majdnem végül, még a pótvacsora előtt) magára húzza és betakarózhasson vele, hirtelen érezni kezdte, hogy feszül a hólyagja. Így a gondolatai az evésről a vécézésre terelődtek, látta magát a kis fényes helyiségben, a gondolatra kellemes érzés töltötte el, de azután még inkább nyilallt a hólyagja, és kénytelen volt lassítani. Elmehetett volna zárás előtt az üzlet vécéjébe, már akkor is érzett ott valami nyomást, de akkor is sietett. Meglátta a házat, szemével kikereste az ablakok közül saját sötét ablakát.

A ház előtt egy fiatal pár veszekedett, a lányt mintha ismerte volna, a házban lakott. Ekkor eszébe jutott, hogy nincs otthon sem tej, sem olyan vákuumcsomagolt kalács, amilyent épp az imént képzelt magának. Az órájára nézett, a közértek már mind bezártak. Bolond, hogy tejről, meg kalácsról álmodik, és megvenni meg elfelejti! Kénytelen volt megfordulni, hogy két háztömbbel arrébb, az éjjelnappaliban vásároljon. Ez tűnt a kisebbik rossznak: felmenni, vécézni, és utána lejönni vásárolni – az túl sok fakszni. Ha egyszer már belép az ajtón a lakásba, hadd ne kelljen sehova menni reggelig.

Majdnem a kapuból fordult vissza, háta mögött egyre hangosabban szidták egymást a fiatalok. Elmondták egymást mindennek. Okosabb is, hogy most nem ment el mellettük, töprengett. Veszekedjék ki magukat. Csak nehogy azt higgyék, hogy miattuk fordult vissza a kapuból. Nem akart tapintatosnak tűnni.

Kalácsot ritkán evett. Ilyen vákuumcsomagoltat eddig csak egyszer, akkor nagyon jó volt. Ilyen friss kalácsot legfeljebb csak a pék ehetett, amíg nem volt vákuum. Tejet viszont mindennap ivott, aznap reggel a tervezettnél többet, azért fogyott el estére.

Szerette a tejet, mint egy gyerek.

Néha napközben – többnyire ha meleg volt, de néhányszor hidegfront idején is – azt érezte, hogy felugrott, és nem tud visszaesni. Persze valójában nem tette meg, nem rugaszkodott el, nem hajlította be a lábát térdben és nem lökte el magát, de úgy érezte, mintha megtette volna. Máskor meg épp ellenkezőleg, azt érezte, hogy visszaesett, és nem rugaszkodhat el, mintha rá nézvést megállt volna az idő. Ennél szakszerűbben ezt nem lehet elmagyarázni. Ha nincs idő, nincs mozgás, akkor nincs. Van ilyen, hogy épp ugrás közben áll meg. A rádió szól csak, egy nadrág lekerül a polcra, hogy felfedje az árcédulát a fenekén, a próbafülke függönye mögött nő mellét simogatja egy pulóver. Ő pedig, Tibor áll a levegőben. A szív dobog, bár nem doboghatna, ha nincs idő – mégis tisztán hallani. A dobhártyán talán.

Aztán valahogy elmúlik az egész, nem is lehet megmondani, hogy sajnos vagy hál' istennek. Néha hetekig egyszer sincs ilyen, aztán egy nap többször is. Változó.

Tudta, hogy ez mind egyszerűen rosszul hangzik. Úgyhogy nem szólt senkinek.

Másnap Tamás Tibor rendőrtiszt, a gyilkossági csoport munkatársa végigkérdezte a lakókat, hogy megtudja, ki látta az áldozatot utoljára élve, ki látta először, mikor már nem élt. Kedvetlenül fogott a kirakósjátékhoz, nem volt kíváncsi a megfejtésre, és tudta, mert már évek óta ez volt a munkája, hogy kevés esélye van rá, hogy felderítse az esetet.

Ha meg felderíti, akkor nagy valószínűséggel nem lesz izgalmas vagy érdekes a megfejtés, a gyilkos szinte csak a rutinnak engedelmeskedve kerül elő. Az országban, ahol élnek, az emberölések túlnyomó részét családtagok, ismerősök, szomszédok követik el. Férjek ölik meg a feleségüket, ha nem fordítva történik, élettársak válnak felindult gyilkossá, előző és jelenlegi szexuális partnerek, vagy üzlettársak. Körülbelül tizenkilencszer nagyobb az esélye annak, hogy egy ismerős öli meg az áldozatot, mint hogy egy idegen. Ahogy Tamás Tibor néha az ismerőseinek mondogatta, sörözéseken és vacsorákon:

– Nagyon óvakodjatok az ismerőseitektől.

Még a középiskolás években, amikor a rendszerváltás szele a csontjáig hatolt mindenkinek, Faragó Tibor többször füvezett hétvégenként, baráti társaságban. Magukra zárták az ajtót, kinyitották az ablakot, és körbe adogatták a cigarettát. Ennek ellenére Tibor nem szerzett különösebb jártasságot ebben a szórakozásban, míg némelyik barátja spéci légzési technikákat, adagolásokat és keverési arányokat dolgozott ki, és arra esküdött, hogy ez az egyedül üdvöztető út a mámorba, egyesek szerint egyenesen az önismertbe. Emlékezett, hogy az egyik utolsó alkalommal, mikor a barátaival tartott, a konyhában egyikük számára egészen érthetetlen dolgot csinált: a fűvet fölfőzte tejjel. Aztán kiskanállal kóstolgatta. Tibornak fogalma sem volt, hogy ennek mi értelme van. Kicsit tartott is a dologtól. Úgyhogy amikor neki kínálták a tejet, csak egyetlen kortyot ivott belőle. Úgy gondolta, hogy így iszik is, meg nem is iszik. Egyetlen korty nem elég ahhoz, hogy mondjuk meghaljon tőle – egy kanálból biztos nem lehet meghalni. De ha valami nagyon jó lenne a fű, így felfőzve tejjel, hát a jóból neki egy kanál is elég. Ő nem mohó.

Aznap este, bár még simán megsodorra is szívott rá, Tibor kicsit félt. Állandóan elvesztette és megtalálta magát, de ahányszor megtalálta, a félelmet találta. És a különös az volt, hogy mikor magát elvesztette, a félelmet nem vesztette el magával, az mindig megmaradt. Egy órát vagy tovább tartott a para. Tibor attól kezdve ritkábban szívott fűvet, és a középiskola után, mikor dolgozni kezdett, abba is hagyta. Nem nyílt rá alkalom.

Aztán egy napon először érezte ezt, hogy felugrott és nem tud visszaesni. És akkor eszébe jutott, amit olvasott a drogokról, hogy aki régen drogozott, az utána évekkel is egyszer csak beállhat és elrepülhet. Évekkel később is. Ijesztő gondolatai támadtak, de aztán elmúltak. És néha hetekig nem, de máskor naponta többször is felugrott, hogy megálljon az idő. Vagy épp fordítva.

Tamás Tibor ingerülten nyomta a csengőt Faragó lakása előtt. Senki nem jött ajtót nyitni. A szomszédok elmondták, hogy alig ismerik Faragót, nem él közösségi életet a házban, rendszerint a lakógyűlésekre sem megy el. Tamásnak ez titokban rokonszenves volt, de azért nem különösebben, és alapjában annyira fáradt volt, annyira szeretett volna kimaradni ebből a bűnesetből, amiben nyomozott, hogy a kimaradás helyett legalább az ügygel szembeni érdektelenséget megvalósította.

Bár a csengő hallhatóan kifogástalanul működött, Tamás most abbahagyta a nyomogatását, és néhányszor erőteljesen megkopogtatta az ajtót. Vissza kellett fognia magát, hogy ne kezdjen dörömbölni, mert dörömbölésre semmi oka, de annál több kedve volt. Lassan ébredt csak rá, hogy ő nem ebbe a lakásba szeretne bejutni, hanem a saját életéből kijutni. Erről pedig igazán nem tehet ez a Faragó.

Nem ismerte Faragót, és egyáltalán nem sajnálta.

Ennek az ismeretlen embernek, és persze bárkinek, akit Tamás nem ismert, tizenkilencszer kevesebb oka és esélye volt rá, hogy végezzen vele, mint azoknak, akikkel megosztotta az életét.

Hamarosan a kopogtatással is felhagyott, és állat dörzsölgetve állt néhány pillanatig. Szeme körbejárt a folyosón, céltalanul nézegette a csengőt, a faajtó rámeredő kukucs-kálóját, a szabványos névtáblát, az olcsó lábtörlőt az ajtó előtt. Ezen akadt meg a pillantása, és lehajolt, hogy közelebbről megnézzen rajta egy különös lábnyomot. A lábtörlőn egy férficipő orrának lenyomata látszott, a gumitalp rajzolatai pedig szikkadt vörösek voltak, mint a száradt vér.

Azon az estén Faragó türelmetlenül lépett be az éjjelnappaliba. Ment volna végézni, és bosszankodva látta, hogy az általában kis forgalmat bonyolító üzletben már három vásárló válogat, ezzel tulajdonképpen zsúfolásig töltve a polcok közti kis helyet. Egy nagydarab, kommandós sapkás férfi útban volt a tejcs hűtő felé, sőt még azt sem lehetett látni tőle, van-e egyáltalán a vákuumcsomagolt kalácsból. Vagy öt teljes percbe telt, mire Faragó sorra került a pultnál, mert a csúnyácska eladónő az egyik vevővel hosszasan évdődött, rekedtes mély hangja, semmitmondó csevegése tovább bosszantotta Tibort. Szerencsére volt a különleges kalácsból, Tibor kifizette azt is, meg a tejet is. A világ megint egy kicsit jobb helynek tűnt, amiért volt a kalácsból, és Tibor tulajdonképpen sikerélményt érzett, amiért megvette, és végre, jó éjszakát kívánva kimehetett a boltból.

Faragó szexuális élete sohasem volt különösebben aktív vagy könyvbe kívánczó, és már majdnem egy teljes éve nem volt semmilyen. De ez persze csak egyik magyarázata lehetett annak, hogy félt a szextől, a nőktől, és hogy mindkettőt misztifikálta, ahogyan azt sok férfi teljesen különböző, de végül is igen hasonló okokból teszi. Jellemző módon, az egyik legmeghatározóbb szexuális élményébe nem is mint résztvevő, hanem mint tanú került. Néhány hónappal korábban történt, egy ugyanilyen estén, munkából jövet. Beért a házba, és hívta a liftet. A lift azonban nem működött, és így néhányszori próbálkozás, felesleges gombnyomkodás után gyalog indult fel a kilencedikre. A lépcsőmászást nem bírta jól, az ötödiktől már nehezen szedte a levegőt, és általában hulla-fáradtan ért fel a lakásába. Szitkozódva mászott hát felfelé, és – valóban – a lihegés az ötödiknél elkezdődött. A hetedik emeleten azután másféle lihegésre is figyelmes lett. Bár a liftajtón nem volt nyílás, így nem lehetett belátni, mégis biztosan meg tudta állapítani, hogy a lift ezen az emeleten áll, és a bentlévő pár valószínűleg megnyomta oda-bent az *állj* gombot, hogy nyugodtan egymásnak eshessen. Faragó megpróbálta visszafojtani saját lélegzetét, és megállt a liftajtó előtt. Automatikusan, minden gondolkodás nélkül hallgatózni kezdett. Hamarosan nem lehetett kétsége afelől, hogy a liftben heves szeretkezés zajlik. Hallotta kiáltásaikat, a sietős szenvedélyt, amellyel odabent egymást ölelték. A párt hallgatva hamarosan ő is mindent elborító izgalmat érzett, és egy pillanatra rá már fojtogató szégyent. A szégyen kívülről szorította a fejét, hirtelen a kis folyosó teljes tere ránehezedett, és rémülten pillantott körbe, látta-e valaki, ahogy a liftajtónak feszült. Még vagy egy perc eltelhetett, amíg mozdulni tudott, akkor futva szedte a lépcsőfokokat. Otthon azután csak arra tudott gondolni, hogy otthagya őket, mielőtt abbahagyták volna. Büszke volt erre, de nagyon sajnálta is. Azon is sokszor gon-

dolkodott, miért nem nyúlt magához ebben a helyzetben, és mindig úgy jutott eszébe ez az eset, mint amiből kielégületlenül kellett távoznia.

Bár nem láthatta, nem tudhatta, kik voltak odabent a liftben, néhány héttel később, mikor a dologra visszagondolt, a nőnek már arca volt. A nőnek esténként is, mikor Tibor betakarózott a lakásába, mindig arca volt. És persze Tibor sokkal kevesebbet, néha egyáltalán nem gondolt a férfira, akivel a nő volt. Ha gondolt, haraggal gondolt, és néha – a legjobbkor – ő volt a férfi.

Tamás Tibor egy beosztottja nejlonba rakta a lábtörlőt, ahogy néhány órával korábban a halott, brutálisan bántalmazott, élettelen testét. A tárgyak és bizonyítékok létmódjában találkoztak. Tibor az órájára nézett, alig fogyott a nap, mintha lassúságával Tibor szenvedéseit akarta volna nyújtani. A laborban délután megvizsgálják a lábtörlőt, és nagy valószínűséggel ki fog derülni, hogy a vér az áldozat vére. Tibor nem jött izgalomba a gondolattól. Aztán eszébe jutott, ha a lábtörlőn véres a cipőnyom, a folyosón, a liftől az ajtóig mért nincsenek lábnyomok? A zöld linóleum tisztán csillogott.

Fél óra kérdezősködés után kiderült, hogy Tóthné minden reggel fél hatkor felmos. A magyarázat még a legjobb detektíveket is fejtöresre készítené, annyira nincs benne semmi, amin gondolkodni kellene, annyira nem alkalmas nyomnak, nincs hova indulni tőle. Tibor megkérdezte Tóthnét, nem vett-e észre lábnyomokat, mikor felmosott. Tóthné nem emlékezett lábnyomokra. Mint mondta: tudják, én rutinból mosok fel.

Tamás Tibor gyalog megy ajtóról ajtóra, emeletről emeletre. A liftet, ahol a bűntény történt, a lakók sem használhatják még, amíg a rendőrök be nem fejezik a munkát. Az öreg nénikék gyalog, lihegve és szédelegve viszik haza a cekkert. Nem szoktak a lépcsőmászáshoz.

Közben megtalálják a gyilkos vasdarabot a ház előtti bokrok között.

Tibor kávé iszik a házmesternél. Cigaretára gyújt, és elgondolkodik a bűntett színhelyéről. A lift ugyanis furcsa státusú színhely – színhely, is meg nem is. Tudjuk, hogy a gyilkosság a liftben történt, de nem tudjuk, hol volt a lift, mikor a gyilkosság történt benne. A liftet felküldik, elhívják. Sosem tudjuk meg, melyik emeleten állt. Hogy a gyilkos lement-e a hullával a liften, és ilyen kényelmesen hagyta-e el a színhelyet. Vagy miután abbahagyta az áldozat fejének csapkodását a vasdarabbal, kiment a liftből és az emeletről a lépcsőn lerohanva távozott? Vagy a gyilkosság a földszinten történt? Sosem tudjuk meg. A lépcsőt is felmosták, mielőtt a gyilkosságot felfedezték volna.

Te voltál! – kiáltják többen, egymásra.

Gyanakodnak, találgatnak. Vádaskodnak.

Régi sérelmek merülnek fel, majd bizonyíték híján erőtlenül hullanak vissza, elévülnek, elfelejtődnek. Csak ritkán maradnak a felszínen, ha valami ott tartja őket. De ott már más a baj. Nem ez a szegény, ez a felismerhetetlen arcú.

De senki sem tud biztosat. Mindenki csak találgat. A bátrabbak pletykálnak. Az életuntak ironizálnak, de azért örülnek, hogy élnek. A szerelmesek egy pillanatra elbizonytalanodnak, lopott pillanatokban méregetik egymást. Ennyit.

Persze kiderül, ki az. Kockáztassuk meg: lehet is tudni. Néhányan a nevét is tudják, a lakás számát is. Kevesebben, de azért vannak, akik nemrég még beszéltek vele. Lényegtelen dolgokról, sajnos, az időjárásról, meg hogy megint rossz a lift. Pedig ha tudták volna, kérdeznék tőle valami fontosabbat. Vagy – még inkább – mondanak neki. De senki nem adhat arcot szegény-szegénynek.

Aznap a boltban Tibor többször fedezett fel magában valami melankolikus hajlamot, hajlamot a merengésre és az önsajnálatra. Dél körül belépett egy feltűnően csinos nő,

hosszú narancsszínű körmei voltak, de Tibor meglepetten fedezte fel, hogy nem gyűlöli ezért, sőt barna bőrét és szőkeségét valamilyen atyai érzelemmel nézi. Faragó életében először érzett ilyesmit, de az érzem kétségtelenül elnevezte önmagát: atyainak. A körmök a pulóverek között matattak, a pulóver anyaga valahogy magához hasonította Faragó szemében a nőt, aki fogta, és bolyhos, puha lett, mintha a legjobb öblítők számártejében fürdött volna.

Mindez megtörtént, de Faragó továbbra is csak az atyai érzelmeket érzékelte magán. Öregszem – gondolta –, lehetséges volna, hogy máris öregszem? Máskor pedig... máskor, de inkább ezelőtt egy fél évvel, akkor még biztosan, akkor még felizgatta a próbafülke ténye is. Istenem, másra sem tudott gondolni. Olyan izgalmas volt, mint egy filmen, bejött egy ismeretlen nő, szép volt, körbesétált, és két perc múlva már félmeztelen állt a függöny mögött. Tibor nem leselkedett, nem volt rá szükség, bár mód sem. Most, a nap melankolikus környezetében ez a gondolat is elszomorította. Hogy ő itt állt, kicsit bizsergett, ahogy az újságot lapozta a pultnál, a rádió hirtelen érzelmeket kezdett sugározni, míg tőle három méterre a nő ruhátlan, ó, istenem. Ő a legszerencsétlenebb a földön.

Aztán a puha és bolyhos besétált a próbafülkébe. Felpróbálta, csak ő látta, neki tetezett, megvette, kifizette. És – tíz perc nem volt összesen – már kinn is volt az ajtón. Tibor meg nem nézett utána, pedig tudta, hogy kellett volna. Utánuk kell nézni, akár az ajtóba is kiállni, és nézni, egész míg pontokká nem zsugorodnak és gömbölyödnék. Mert sosem jönnek vissza. Vagy csak épp egy nappal azután, hogy már elfelejtődött, hogy voltak itt. Faragó most a szomorúság közepén tudta ezt. Ez egy ilyen szakma, olyan ritkán vesznek ruhát – még a nők is –, hogy lehetetlen megjegyezni őket, lehetetlen ismerősként látni őket, mikor egy év múlva újra jönnek. Mikor Tibor ezt a munkát kezdte, a szebb nőket meg akarta jegyezni. De nem ment. Minden vevő minden nap új volt, egyiket se látta azelőtt, se azután. Olyan érzés volt néha, mintha ő lenne képtelen emlékezni bármire is.

Azt a képet viszont, amit a liftben maga mögött hagyott, épp ellenkezőleg, úgy érezte, sosem felejtheti el. Rettegve gondolt arra, hogy talán ez az egyetlen elem tölti be ezután mindig örökre a memóriáját, a felismerhetetlenségig összevert csupa vér test a liftben. Gépiesen magára zárta a lakásajtót, lerúgta a cipőjét, és csak ezután vette észre, hogy még mindig kapaszkodik a dobozos tejbe és a zacskós kalácsba. Ez a két dolog együtt mindenképp megnyugtató látvány, Tibor lerakta őket a konyhaasztalra, elintézte a dolgát a vécén, a szekrényből bögrét és tányért vett elő, majd leült az egyetlen székre a konyhában. Megemelte maga alatt a széket, hogy rendesen odaüljön az asztalhoz. Feltépte a kalácsot őrző zacskót, a levegő jól láthatóan a kalácsra vetődött, míg Tibor elhelyezte a tányér közepén. Felbontotta a tejesdobozt és töltött belőle a bögrébe. Aztán a bögrébe meredt, minden megszűnt a konyhában, kivéve a tej zsírosan csillogó, ragyogó fehér tükrét. Kis tejbuborékok pattantak el a felszínen, mely egy perc alatt teljesen elsimult. Az asztal fölötti lámpa körtéje fényesítette és sárgázta csak kicsit, de Tibor ezzel nem törődött: ragyogó, pulzáló fehérnek látta, szép fehérnek.

– Tejecske – mondta. Aztán lassan közelebb húzta a tányért, és enni kezdett.

Azonosítjuk a lányt: „Ő volt”.

De – a tettes: meglesz.

Amikor Tibor visszamegy a munkájához, egy lakó éppen hazaérkezik, akit eddig nem kérdeztek ki, sem ő, sem a kollégái. A lakótól Faragóról is érdeklődik, és – mikor már nem is számított rá – megtud valamit. A lakó reggel együtt gyalogolt le a lépcsőn Faragóval, aki egy sporttáskával sietősen távozott, és azt mondta, meglátogatja a családját vidéken.

Tibor ezután felhívja Faragó munkahelyét, a ruhaboltot, és a főnöktől megtudja, hogy Faragó nem ment be dolgozni, és erről előre nem szólt. Szerdán, hirtelen elhatározásból meglátogatni rég nem látott rokonainkat? – Tibor ötvenegy százalékra veszi, hogy Faragó ölte meg a lányt.

Errefelé az ötvenegy egyenlő száz.

Tibor az anyja fürdőszobájában van, már vagy negyedórát időzött itt. Már öt perce is lehet, hogy a mosdó feletti tükörben nézi magát. Sűrű a szemöldöke, mint meglett férfinak. A füle mellett egy fehér tincs a barna hajban, tegnap még nem volt ott, mintha valaki segítségért sikoltozna egy nyitva felejtett ablakon, egy egyébként légmentesen lezárt házban. Tibor a gondolatra megrázza a fejét.

Éjjel rosszul aludt, folyton csak arra tudott gondolni, arra a liftre. Melyikre? Melyik emeleten? Mikori liftre? Teljesen összezavarodott minden. Azt álmodta, hogy a boltba csodaszép nő jön, filmszínész, de nem magyar, hanem amerikai. Simulós blúzt választ ki, és bemegy a próbafülkébe. Ő körülnéz a boltban, nincs sehol más vevő, egyedül van a nővel. Úgyhogy – érezvén, hogy tökéletes az alkalom – odalopakszik a függönyhöz, és bepillant mögé. De nem láthat semmit, mert egy fölsőbb emeletről elhívják a fülkét, és a függönyt elhúzva a liftaknába bámul. A nő már ki tudja hol jár. A keze ügyében egy hívógombot talál, meg is nyomja, de nem várja meg, hogy visszajöjjön. Kirohan a boltból, mert tudja, mire a fülke visszatér, a lány csupa vér lesz. Odakint jut eszébe, hogy a fülke csak elhúzott függönnyel működik. Ő nyitva hagyta, úgyhogy a lift nem tud működni. Innentől mindenki marad, ahol van.

Most is, ébren, ez az álom jár a fejében. Cigaretára gyújt a fürdőben. Nem dohányzik, de amíg a távolsági buszra várt, az állomáson vett egy csomagot. Egy perc után megunja, bedobja a vécékagylóba, és meghúzza az öblítőt. Ez a vécé még régi típusú, zajosan újra kell töltenie minden lehúzás után.

Vissza a tükörhöz. Újabb néhány perc. Aztán egy sóhajtas után otthagyja a fürdőszobát. Asztalhoz ül az anyjával, aki látja rajta, hogy problémák gyötrik. Kérdezni kezdi, és Tiborból egyszer csak kiszakadnak a szavak.

– Akár évek múlva is, minden figyelmeztető előjel nélkül, elképzelhető – kezdi. – Ez mindennek az oka. Be kell vallanom neked, mama. Nem tudtál róla, de én a Tóthék fiával meg még néhány osztálytárral középiskolában füveztem párszor. De az már tizenöt éve volt. Csak van ennek egy olyan hatása, hogy akár évekkel később is.

Tibor beszél, az anyja nem érti, de örül, hogy hallja a fia hangját, reméli, hogy megkönnyebbül. A füvezés mindegy neki. Tibor vagy fél órát beszél, sokszor a tejről, hogy az a legjobb dolog a világon, és hogy fehér. Tibor anyukája megörül, hiszen van otthon tej, ezért kedvességből melegít egy bögrével Tibornak. A meleg tejet egy hasas porcelán bögrében a fia elé teszi. Az meglátja, elhallgat. Megissza az egészet.

– Jól van, jól van – mondja az anya elégedetten.

Tibor még egyszer megszólal:

– Bűnös vagyok. Bűnös vagyok – állítja. – Nem csináltam semmit.

És közben egy tetszőleges megfigyelői pozícióból – bármi lehet, egy szomszéd háztömb sunyin átlagos konyhaablaka, vagy jóval afölött, ahonnan jobban rálátni mindenre – valaki néz. Bizonytalan a neve. Tudja, mi történt, még bizonyos szavakat is fel tud idézni, hogy árnyaltabb és érthetőbb legyen az a minden. Aki mindent hallott. Hangsúlyozom: érti, talán még rá is bólint. De ő nem jelentkezik, legfeljebb elvegyül, kapcsolja a villanyfényt le-fel, ahogy a napszakok akarják. Kerüli a feltűnést.

Talán gonoszszágból teszi, vagy felelőtlen. De talán csak óvakodik az ismerőseitől.

Tamás Tibor csak két nap múlva fogja megtudni, hogy aznap este Faragó a boltból a tejjel meg a kaláccsal, meg a feszítő hólyagjával, hogyan jutott fel a lakásába. Faragó sietős léptekkel ment a házig. A ház környékén senki nem járt. Felment a néhány lépcsőfokon a ház ajtajáig. Mivel a keze tele volt a csomagjaival, ügyetlenül kezdte keresgélni a kulcsát, hogy kinyissa az ajtót. Még mindig ezzel bajlódott, mikor az ajtó kivágódott, egy férfi sétált ki rajta, és egy szó nélkül ment el Tibor mellett. Tibor gyorsan besurrant a csukódó ajtón, és örült, hogy könnyen bejutott. A földszinten az előtérben hívta a liftet, és a lábait összeszorítva várta, hogy az valamelyik felső emeletről visszafogottan lezuhanjon hozzá.

A lift megérkezett, és szinte feltépte az ajtaját, hogy a leghamarabb otthon lehessen. Érthetetlen, pulzáló vörös látvány tárult elé. A liftben egy élettelen nő teste feküdt, a távoli bal sarokba húzódva, a falnak támasztva szörnyű fejét, melyen a vonások megkereshetetlenül eltűntek a frissen keletkezett, vérző sebek között. Szája, amelyben egy-egy fehér fog világított, menthetetlenül torz fintorra húzódott. Tibort a lendület belökte a fülkébe, mielőtt mindezt felfogta volna, és a következő pillanatban rájuk csukódott a lift ajtaja. Nem tudta levenni a tekintetét a halott nőről. Fogalma sem volt, mit kellene tennie. Közben arra gondolt – bár erre semmilyen bizonyítéka nem volt – ez a nő az, akit néhány hónapja szeretkezni hallott ugyanitt. Mintha egy dráma végződött volna így, amelynek felvonásai mind itt játszódtak. A borzalmas gondolat felcsigázta rég nem használt esztétikai érzékét. Nem tudni, meddig állhatott ott, a legkülönbözőbb gondolatok között, ezen a lehetetlen színhelyen. Hívnia kellene a rendőrséget? De akkor meg kéne várnia, amíg kijönnek, beszélni velük, felforgatnák az egész házat, fél éjszaka kérdezősködnének. Fel kellene hívni őket, talán. De talán nem neki, ő ehhez most, ehhez túl fáradt. Lehunyta a szemét, hogy magának is bizonyítsa, alig tudja nyitva tartani. De egy pillanattal később már megint a piros nőre meredt. Felmerült benne, hogy ki kellene szállnia a liftből. Végül is nem törvényszerű, hogy neki be kellett szállnia ma. Nem, neki egészen biztosan nem kellett volna beszállnia a liftbe. Mehetett volna gyalog... Menjen gyalog? – kérdezte magát. Gyalog még mehet, az még nem lehetetlen. Sőt, ő gyalog fog menni. Hívni kellene őket. De ez a fáradtság, ez szörnyű. Olyan fáradt, hogy – ezt be kellett vallania magának – nem is szívesen gyalogolna. Eszébe jutott, hogy már rég óta áll a fülkében, az pedig még mindig a földszinten. Akárki jöhet, rájuk nyithat. Nem, hát az volna a legrosszabb. A gondolat okozta pánikban benyomta a kilencedik gombját. A fülke nagyot kattant és emelkedni kezdett. Nyugodtan, nemtörődöm egyenletességgel. Tibor figyelte a kijelzőt, szépen komótosan mászott felfelé a lift. Amíg a kijelzőt nézte, nem kellett a lányra néznie. Hat, hét – egészen simán megy ez. Igen, ez lesz a legjobb. A lift úgyszólván magától hazaviszi fáradt utasát. A lift megmutatta, mit kell tennie.

A fülke újra kattant, megállt a kilencediken. Tibor egy nagyot fújta, és kilökte maga előtt az ajtót. Aztán mégsem mozdult, csak nyitva tartotta a tenyerével, és még egy pillantást vetett a lányra. A fejét nézte, az arcát kereste. Aztán emlékeztette magát, hogy már nála van, hogy már régóta nála van, esténként mindig. Benyomta a hatodikat, kilépett a fülkéből, és hagyta becsukódni maga mögött az ajtót. Előhalászta a kulcsát, és megindult a lakásajtó felé.

SZÁLINGER BALÁZS – TÉREY JÁNOS

Harkály és Sárkány
derűs duettje Prózaffyról

Haklik Norbertnek

Negyvenöt-ötven flekket¹ törlek éjjel:
szépprózát így, sajátlag^{2,3} építek,
ösztöndíjakkal^{4,5,6} és veres segéllyel^{7,8}
– s eszmémet b. nejem sem érti meg.
Borsod buzgalma^{9,10} s bája¹¹ elvezérel,
fogd fel mellékhatásként tévhited:
korcs tagjaid' nyaldossa bár örök csúz:
bús bölcsőnk s börtönünk s bakónk¹²: Gömörlúc¹³.

Fakul mögöttem pipacsszínű¹⁴ Ózd¹⁵...
Jövel, polgári^{16,17}, templomos Bakáts tér^{18,19}!
Itt nem szürcsölhetek galád²⁰ glükózt,
főételemhez^{21,22} sem tapad szakácsvér,
itt nyomdafesték van, bárhogy hipózd²³
– néhány patron²⁴ bús nyomtatómra ráfér²⁵ –,
de mit kapirgálok: műnek szekundér,
hisz' rímek híján hústalan a kondér^{26,27,28}.

Jegyzetek

- * A cím copyright-ja Harcos Bálintnál!
- ¹ segget (Harcos Bálint)
- ² Csabának, családnak (Sz. B.)
- ³ családtag (H. B.)
- ⁴ ostorszj-JAKkal és Fiszes eréllyel (H. B.)
- ⁵ ősztől díjakkal, téltől segéllyel (Sz. B.)
- ⁶ A Zöld Ózdért Díj (1997), Hajnóczy Péter ösztöndíj (1999), Móricz Zsigmond ösztöndíj (2001), Pulámheznál Medál (2001) (H. B. és Sz. B.)
- ⁷ jó volt látni, hogy lángolt Verseg éjjel (Kaniczky után szabadon, Sz. B.)
- ⁸ apokrif részlet a Zalai passióból: „borsodi vert sereg éjjel” (H. B.)
- ⁹ Borsod becses balliterációja: Borsodi bosszú – bicskám baszom beléd (H. B.)
- ¹⁰ Hoppá! A neves szerzők itt elgondolkodtak, vajon nem belterjes-é pompázatos művük. Az elgondolkodás a következő lábjegyzeteket fialta: „Üljön nyakadba borsodi belterj! – régi zalai átok” (Sz. B.) „Üljön a Zalatnay rátok” (H. B.)
- ¹¹ Borsod birsalmaféja elvezérel (Sz. B.)
- ¹² és nyilván bökönk, buckánk, Bobek, Bubik is, de ezek már nem fértek ki (H. B., Sz. B., T. J.)
- ¹³ tömör dúc (H. B.), török smúz (H. B.) , komor loose (H. B. – T. J.), gyötör csúz (T. J.), ökör húz (Havasi Attila), sömör juice (T. J.-Zsávolya Zoltán), summer jam (H. B.), hörögj s púzz (Párduc), pöcsöm húsz (Sz. B.) dögön csússz (Sz. B.)
- ¹⁴ H. B. szövegromlásvirága: papucsszínű
- ¹⁵ Sz. B. kiegészítése: papucsszínű tósz
- ¹⁶ lövell a polgár (H. B.)
- ¹⁷ a Centrál-béli asztalhoz érkező Márton László megállapítása: „legyen inkább lövell a bolgár”
- ¹⁸ Bakáts Térmann (H. B.)
- ¹⁹ Sz. B. kiegészítése megint, de ez nem túl jó: „lövell a bolgár s a természetes apáca”
- ²⁰ alád (H. B.)
- ²¹ csevapcsicsámhoz (T. J.)
- ²² burek-gyáramhoz (T. J.)
- ²³ hippí Ózd (H. B.)
- ²⁴ Ne feledjük Zsávolya Zoltán Hajnali patron című remeklését! (H. B.)
- ²⁵ A belterjes ízt enyhítendő a következő kis színes adalékot bocsátjuk az irodalomfogyasztó közönség rendelkezésére: Haklik Norberttől fekete tintával nyomott kéziratot szerezni lehetetlenség. Norbertünk ugyanis vagy kékre, vagy pediglen rózsaszínűre állítja nyomtatóját, és kék, ill. ugye rózsaszínű prózairodalommal halmozza el barátait, mert... akkor kevesebb festék fogy. Ez *A bukott színész beszéltye* (Jelenkor, február) című elbeszélés-szintű min. 50 flekkes anyagok esetében egyébként indokolt is. Aki eredeti fekete Haklik-kéziratot látott, neadjisten VAN NEKI, az azonnal szóljon!!
- ²⁶ Ez most tényleg rossz lesz: „hisz rímek híján puska van, s Vakond: él!!!” (Sz. B.)
- ²⁷ Ez se jobb: „hisz Termann messze van. S nagyon, nagyon fél.” (Sz. B.)
- ²⁸ nagyon gyér (H. B.)

► 33 találata a 124-ből

a keresés eredménye.

Árva angyalok adnak randevút egymásnak a többség kertjében.

Ez az a hely.

Az idő ismeretlen.

Reményteljes napok és hetek és évek a várakozás szolgálatában. És ha a száj egyszer-egyszer mosolyra is fakadna: mint zöldellő fa télen, csekély vigasz az egyértelműségben, olyan elviselhetetlenül képtelen lenne az az arc.

A bárka neve Lélekvesztő. Beszállás érkezési sorrendben.

– Nem egy Titanic, ne félj! – suttogta, miközben fehér melltartójának vállpántját igazgatta. A bárban, mely tele volt már, s italt kikérve mind az indulásra várt, halk zene szólt.

– Beethoven – mondta.

– Ismerem.

– És őt?

Végigmérte először. – *A vést úgy vonja magára*, mint Thábit ibn Dzsarir al-Fahmi, kinek anyja, midőn a marcona arcúként leírt legény (máskor, később: költő) sátrából kijőve, mert zavaró külső körülményt észlelt, tán másik férfiút, ellenségest, egy kést szorongatott hóna alatt, így kiáltott fel: Ta'abbata Sarrán! Attól kezdve így szólították a férfit: A gonoszság rejtezik hóna alatt. És akkor maradt az anya, ki a költő (máskor, korábban: marcona arcú) révén nyert emlékeztetést a keresztlő féltés panteonjában, ijed-
tében, véletlenül.

– A marcona arcú költő használhatott volna nyilat is jövőjének kikutatására, mielőtt sátrából kilépett.

– Ahogy mások, tanultabbak, a sortes librorumot részesítik előnyben. Elég lett volna felütni a Talmudot, mert ott ez áll: Ez a két ember nem fog élve visszatérni.

– Ahogy ha Beleknegina – mondta a lány később, az indulást jelző kürt után, s mindezt már mosolyogva – előbb kövektől, avagy fűszálaktól kér segítséget, mintsem gondolkodás nélkül férjhez megy, hogy aztán e házasságból fogant egyik leányának férje utóbb unokájával versengjen a trónért, szíve fájdalmára.

A társaság e kettővel együtt a nagyteremben gyülekezett. Kinek-kinek pohár volt kezében, s hangos szavak kísérték a kristályok koccanását.

Legelőbb is egy ráncos férfié.

– Egy igen csinos fiú, neve szerint Faál, ki is nagy népszerűségnek örvendett nők és férfiak körében egyaránt, forradalmunk napjaiban, az utcán, hol szemben haladtunk egymással, intett, hogy álljak meg. Kölcsönös érdeklődéssel voltunk egymás hogyléte felől, ahogy illik, majd jelzett, mondani óhajt valamit. Agis – kezdte –, midőn Spárta vezetőjévé lett, nehéz helyzetbe került. Láttá, régi hatalma veszendőben. Az alkotmány ereje, mint a polgárok jóléte is, megrendült. Agis cselekvésre szánta el magát. Döntött: országa összes földjei egyenlő részekben sorsvetés útján osztassanak ki. – No hisz'! – így Faál azon az ősön, az utcán. – Pedig – folytatta – Agis kész volt a maga nagy vagyonát

is áldozatul hozni a közügynek. Nagybátyja azonban s a többi gazdagok Agis tervére ármányt cselekedtek. Olyannyira, hogy Agis elhagyni kényszerült hazáját, s később, hogy hadseregével visszatért, társkirályát találta a kormányrúd mellett. Egy templomban keresett menedéket, innen azonban kicsalták, s halálra ítélték.

Mondta a csinos fiú, s jelzett, vége, menjünk tovább. Este, mikor feleségem lihegve borult mellkasomra, én megkérdeztem: tudod-e, hogy egy-egy kifejlődött angolna petefészkében 9–10 millió ikra is található, s így szaporodásuk igen nagy. Feleségem intett, hogy nem tudja. Hogy ívás után miféle sors vár rájuk – folytattam – a tengerben, az még bizonytalan. Mondják ugyan, hogy a megívott angolna az ívás után azonnal elhal, e nézet ellen szól viszont, hogy idős angolnákat gyakran láttak a tengerből a folyamokba vándorolni. Láttam, feleségem elaludt. Másnap lábamba lőtt egy ember. Hason feküdve a kövön nem mertem arcába nézni, csak a pocsolyába.

– És azt tudja, kedves Sikora – hallatszott egy kisebb csoport gyűrűjéből –, mert szokásom ily udvarias megszólítással kezdeni leveleimet, szóval tudja, hogy Marie Thérèse Charlotte hercegnőt, XVI. Lajos és Marie Antoinette egyetlen leányát, ki Versailles-ban született 223 évvel ezelőtt, ugyan az éles ész és szilárd akarat jellemezte, a forradalom kitörése után bezárták, egy évre rá pedig anyjától is elkülönítették? Hát tudja meg, mert így történt: szülőit és nagynénjét vérpadra hurcolták, s ő maga is méltatlan bánásmódban részesült. Két évig élt így, mikor foglyul ejtett francia tisztekért cserébe adták az osztrákoknak. S most képzelje el, kedves Sikora, ha ott nem találkozik XVIII. Lajos Angouleme herceggel, vagy nem megy hozzá! De így, hogy találkoztak, ésatöbbi, tizenöt év számkivetés után a király feleségeként térhetett vissza megint Párizsba. Később a forradalom elől ismét menekülni kényszerült, ezúttal Angliába, hogy ott ismét erős lélekkel tűrje a sors újabb csapásait. Most mondja, Sikora, XVIII. Lajos méltán nevezhette ezt az asszonyt modern Antigonénak?

– Bocsásson meg, miért maradt abba a zene? Ez a... Ez a lágyc-hangsor, mely a sors erőhatalma ellen fellázadt indulatot tolmácsolja, hiányzik. Nekem hiányzik.

– Kérem, kérem! Önök méltatlanul hallgatnak, még talán meg is feledkeznek Aristophanésról, ki a tragédiát úgy definiálta, mint az élet és a sors hú tük...

– Ez valóban igen érdekes vita tárgya lehetne, ámbár jelezni kívánom, hogy hamarosan vacsorára gyűlik a társaság – így egy fiú, kora szerint éppen túl az egyetemi éveken.

– És maga lesz a Bazileusz?

Röhögés.

– Önnek ördöge van. Valóban megnevezük a lakoma elnökét, s mivel sorshúzással döntünk, úgy az én esélyem legalább akkora, mint bárki másé. Egyébiránt bátorkodom megjegyezni, hogy az Önök sejthető vélekedése, miszerint e társalgás bohózatba illik, meglehetősen téves. A bohózat célja ugyanis kétféle lehet: vagy az emberi ferdeségek és csúnyaságok legkegyetlenebb csúffá tétele, vagy pedig a sors, a véletlenség humorának meglepő kimutatása. Kétkednek?

– Így sors vagy a pajzán véletlen? Erre gondol?

– Amennyiben a bohózatban belüli bonyodalomról beszélünk, úgy feltétlenül. De ezúttal inkább azt mondanám: nem.

– Ön roppant unalmas! Higgye el! – A pápaszemes férfi sóhaját kísérő egyetértő morajlás hallatán a fiú visszavonult, s az est hátralévő óráiban gúnyosan mosolygott.

A szomszéd asztalnál ülő fekete hajú nő, akinek vezetékneve, s ezt csak kevesen tudták, megegyezett ama híres margitszigeti apáca vezetéknevével, aki a Cornides-kódexet, s szintúgy a Példák Könyvét írta, mely erkölcsi történeteket s vallási szabályo-

kat foglal magában, énekelni kezdett: Dzsi, szikaj tu ternechar, na ginda tu hrobosztar, szarszi odoj the avla* – ezt.

– Ismerik azt az új elképzelést – kérdezte egy testes úr már a vacsora közben, angolnát tömve a szájába –, miszerint a cigányok, a sors és élet mostoha gyermekei is a nagy embercsalád törvényes szülötteinek bizonyítják magukat?

– Ne mondja! – hüledezett mellette egy dekoltázsban gazdag hölgy.

Étkezés után a salonban, ahol többek között a preraffaelista Walter Crane 1882-ben készült festményét, *A siető sorsot* burkolták füstfelhőbe az urak, ugyanez a testes illető így kezdte: – Robert Burke O’Hará-t, kit becses ősmennek mondhatok, 1858-ban nagy expedíció vezetésével bízták meg, amelynek az volt a célja, hogy keresztülhatoljon az ausztráliai szárazföldön. Mondhatom bátran, a családi legendárium bizonyítványt ad a kijelentésemnek, hogy rokonom 1860. augusztus 20-án kitűnően fölszerelve hagyta el Melbourne-t és közel öt hónap után el is érte a Carpentaria-öbölt. Itt, az ördög tudja, hogyan s miként, a kíséretében levő orvos éhen halt, mely sors azután szegény ősmetet is elérte. Másik útítársát, Kinget a kóborló bennszülöttek megtalálták, és addig ápolták, míg a Melbourne-ből utánuk küldött expedíció szeptember 15-én meg nem mentette.

– Remek történet – kiáltott fel mellette egy szakállas. – És egyáltalán: úgy érzem magam, mintha Degré a salonok könnyed, csevegő modorában megírt egyik elbeszélésében volnék szereplő.

– Csak nehogy úgy járjon ezzel a könnyedséggel, mint a dekabrista Pesztel ezredes, kit elfogtak és felakasztottak, s kit hasonló sors ért, mint a nagy tehetségű, ideális gondolkodású Muravjev-Aposztol ezredest, vagy a lánglelkű költőt, Ryljejev Kondratsijt.

– Mire gondol pontosan?

– Egészen pontosan arra, hogy vajon a sors csak kifejezése-e a logikai szükségszerűségnek, mely fiziológiai, pszichológiai és szociológiai viszonyainkban rejlik. Vagy utasít-suk talán vissza az ókori fatum eme fogalmát, s tekintsük ezt, nem másnak, mint igaz-ságszolgáltatásnak?

– Meglehet, hajlanék ez utóbbi elgondolás felé.

– Biztos Ön ebben? – kérdezte emez, s remélve, hogy a másik még figyel, így folytatta: – Edward, e néven negyedik, Anglia királya volt, mint bizonyára uraságod is értesült erről. Nagy cím, felettébb becses, a gondviselés jelenlétét sejteti, hiszen atyja halála után, ki is egy ütközetben halt el, küzdenie kellett a trónért, s ő biz’ megtette, sikerrel. Jellemrajzában azonban, ha készült volna ilyen, minden bizonnyal ez szerepelt volna: erőszakos, a sors csapásaitól vissza nem rettenő, szüntelenül élvezeteket hajhászó uralkodó, ki a megbuktatására támasztott mozgalmakat kegyetlen szigorral nyomta el. Ellenfelét, kivel szemben a trónt először nyerte el, a legyőzöttet a Towerben fojtatta meg. Mit gondol most az igazságszolgáltatásról?

– Azt – szólt egy harmadik, ki az év nagyobbik részében antik holmikkal kereskedett –, hogy ez egy életrajzi adalék, s mint ilyen, az illető egyén fejlődését s jellemének, lelki tartalmának alakulását vizsgálja, méghozzá, és ez a lényeg, amint azt a hely, a kor, a hagyomány és a sors, igen, a sors, szóval amint fizikai és társadalmi környezete fejlődését meghatározta. Nem több, uram, higgye el, nem több ennél – fordult a szakállashoz.

– Igazuk van.

– Már megbocsásson – szólt közbe ingerülten egy vézna úr –, de az Ön passzív bele-törődése meglehetősen emlékeztet engem Erdély utolsó, nagyobb szabású államférfiára, Teleki Mihályra, kit azért is a tranzakciók emberének nevez az utókor, mert míg más nagy fejedelmek alkudoztak, ő jobbnak látta, ha megalkuszik. Míg e nagyok önzők, nagyravágók voltak, de e szenvedélyükkel is országuk javát gyarapították, nevezett

* Éljed ifjuságodat / S ne bántson a gondolat, / Hogy a sirban hogyan lesz.

államférfi hazája kisebbségére is kész volt áldozni a maga nagyravágásának. Egész politikája ezen felül önámítás volt. Abban a hitben élt, hogy irányát maga szabja az eseményeknek, holott a sors kegyetlenül, kénye szerint használta föl eszközül.

– Kérem, kérem! Ne töltsék ezt a pompás időt holmi veszekedéssel. – Az ősz hajú úriember, ki elefántcsont nyelű botjára támaszkodva ez ideig hallgatott, hangot adott ama véleményének, hogy ideje volna újra csatlakozni a hölgyekhez. Javaslatát tetszést aratott, mindazonáltal némelyek szívében a keserűség nem múlt el, egészen addig a pillanatig bizonyosan nem, míg a társaság nagyobb részét a fedélzeten érte a naplemente.

– Nevem Nortia.

Az asszony kezét nyújtotta a neve után érdeklődő szép arcú férfinak, aki: – Amikor álmodom a végzet asszonyáról, magát látom. Most már tudom.

A nő éles nevetésére többen feléjük fordultak, így az a fiatal leány is, ki néhány perccel korábban helyeslően bólogatott partnere okfejtésére, miszerint maga az a szükségesség is, hogy minden a világon végbemegy, csak önkény és szeszély eredménye, tehát nem szükséges.

– Bocsásson meg, uram – szólt Nortia. – Tudom, most arra gondol, hogy éppen mikor az ember ereje, küldetése tetőpontján gondolja magát, mint Ön is, akkor éri őt a végzet metsző gúnyja. De higgye el, nem állt szándékomban megbántani.

– Nem haragszom.

– Hát persze, hogy nem. Most nyilván arra gondol, hogy álmai asszonya kétségkívül vonzó, ám meglehetősen egyszerű gondolkodású, kinek az olyan fogalmak, mint információtechnika, vagy ipusztuáilis, sőt a cíóval végződő szavak sem mondanak semmit.

– Ne gondolja, hogy bennem sematikus kép él a női nemről. Távol áll tőlem az ilyesfajta megkülönböztetés.

– Nos, ha mindez így igaz, akkor elárulom Önnek: kedvenc bolygóm a Jupiter – s ujjával a sötét égre mutatott.

A férfi elragadtatva nézett a nőre.

– „Kebünkben tündökölnék sorsunk csillagai...”

– Ó, Schiller – sóhajtott Nortia. – Mennyire szeretem!

– Mire gondolok? – Bent egy kisebb társaság szórakozott önfeledten. – Közös erkölcs, közös szokás, közös történeti sors, közös szenvedések...

– Lexikális tudásom, melyről intézményemben, mit évek óta igazgatok, híres vagyok, arra sarkall, hogy kimondjam a választ: hazaszeretet.

– Ördögi észjárás sejtet, de elismerem, Ön nyert.

– S mit gondol arról, ha már szóba került, ki nemzete akaratát követi?

– A nemzet s a sors akaratát, így érti?

– Valóban – s elismerő mosoly.

– Nos, az ilyet méltán nevezhetjük hősnek.

Taps és nevetés jutalmazta a hatásos replikát. A férfi, ki ily kiváló választ kapott kérdésére, később karon fogta s elvezette ellenfelét.

– A nevem Merodach – mondta, s kezét nyújtotta. – Ön nagy tudású, s mint ilyen, tiszteletre méltó. Láthatóan eligazodik az élet rejtélyes ügyei között. Szívesen társalognék uraságoddal különbféle témákban, ha nem tartja e szerény óhajomat tolakodásnak. Engedje meg, hogy egy későbbi időpontban vendégül lássam otthonomban.

– Megtisztelő az invitálás, szívéllyességére nem mondhatok nemet – felelte emez, s meghajolt.

– Hölgyeim és uraim! Itt a kapitány beszél. Egy kis figyelmet kérek!

A hang csattant, s teljes lett volna a csönd, de egy éneklő női hang ez ellenében tett: – Hajnóczyt is folyton üldözte a sors, de bármily kegyetlen is volt iránta, aljassá

tenni nem tudta. Eszményét, a társadalom minden egyénének szabadságát végzetéig melegen ápolta.

– Nincs sors, kedves hölgy, csak véletlenség, nincs sírás, legfeljebb könnyű érzékenykedés – jött a válasz.

S erre, mivel mindenki hallotta már, egy suttogó megjegyzés:

– A vígjátékot definiálta a végjáték helyett...

– Legközelebb az Yggdrasill fa alatt lévő forráshoz viszlek – hajolt a fiú a lány füléhez.

Először a blúzáat vette le, aztán a fehér melltartót. A fotel mögött állt. – Örülök, hogy itt vagy. Már mindent bepakoltam. Az összes ruhádat, könyveidet, képeket. – Rágyújtott, kilépett a cipőjéből. A szoknyáját az ágyra dobta. – Hajnalodik. – Meztelen testét a két karfa közé szorította. Rámosolygott a bőröndre.

2001. január–február

Utolsó emlék ◀

Nincsen időm – pénzem sincsen:
eladtam már minden kincsem:
néhány versem, boldog órák –
bú sincs, ami köszöntsön rám.

Itt állok pár kacat között,
a tűnt idő visszarökhög:
minden rím és régi csengés,
minden hangzás, égi zengés

az elmúlnak visszhangja lesz –
visszhangot meg bolond se vesz.
Egy dolog, mi velem maradt
– az sem jóból: hozzám ragadt –

régi tollamat a fáradt
kéz fogja, de ugyan minek?...
hisz a tinta beleszáradt
és a szívem hideg... hideg

Ébredés ◀

Halkan a fák közt surran a szellő,
Zöld színű hangon suttog az erdő.

Libben a harmat, oszlik a pára,
Szökken a mókus halkan a fára.

Játszik a napfény reggeli színben –
Átdőf a lombon, mosdik a vízben.

Röppen a bób, ébred a gerle,
Fürdeti tollát vérszínű fénybe.

Zendül a dallam – hangja az Élet,
Lassan a napfény lesz a te fényed.

Úszik az erdő – úszik a fénybe',
Zenged a nótát, harsogod véle.

Szökken a mókus, surran a róka,
Lelkedből ömlik, árad e nóta.

Röppen a bób, száll fel az égbe,
Úszik az erdő – úszik a fénybe'!

* Horváth Ádám (1984, Baja) a 2000–2001-es Palimpszeszt Műfordítóverseny díjazottja

▶ A tudományos asszony

Kormos az éj,
csend üli már a tájat,
elfödi a sötét dunna
teljesleg a tanyákat.

– No, mi a hír!
Hallotta kend, hogy mi jár?
Kórság ül a Mari nénin,
ágyat nyom a vén *zinár*.

Alszik minden,
(madárka sem burranik)
a gazda, a jámbor állat...
Mi nem költi föl Lacit?

– Pedig, mondom,
annak nincsen is baja...
Attól a sok kotyvaléktól,
vén, de mégis szög haja.

Bőg a tehén:
felgördüle valamin,
„Ej, mi lehet? Majd megnézem...”
– nyugtalanság ül Lacin...

– De nem mondja,
hogy a dolog mint esett...
Elféldégél s csak annyit szól:
tett a háznál s elesett...

Nyég az állat.
„Nohát ennek mi gondja?!”
Nézi Laci – tehén tőgyit
egy rusnya varangy szopja.

– De hogy lehet,
hogy csak az éj leszáll,
Mari néni tenni-venni
ki a házból akkor jár?

Nosza, rajta!
Sarokban a vasvilla,
Laci fogja s reá sújt a
hatalmas nagy varangyra.

– No, mi a hír!
Hallotta kend, hogy mi jár?
Meghalt a vén Mari néni,
most már *csak* a sírba száll... –

Ej, de fürge
a varangy, az ebadta,
a vasvilla csak oldalba
érte s *nyomát ott hagyta*...

– Ej, mi furcsa,
ki tudja már hányadán
áll a dolog, s mit keresett
az a *seb* az oldalán...

ELSŐ FEJEZET

Az előző fejezet tartalmából: Nepáli Péter, a hányatott sorsú, sokat tapasztalt és sokat megélt drótostót pompás és lebilincselően izgalmas kalandok után fogott neki annak, hogy végre kiadósan kipihenje magát.

Kedves Nepáli Péter, te hányatott sorsú, sokat tapasztalt és sokat megélt, te drótostót, hát mint telnek napjaid mostanság? Fazekakat foldozol, lankadatlan szorgalommal, vagy olykor kövér, sárgahasú, aranyosan fénylő üstök kerülnek kezed alá, gyógyításra várva, te varázsló, hogy újra katlanként bugyborékolhassanak, míg lángok heves nyelve nyaldossa mohón gömbölyded alfelük? Jaj, Péter, még mindig ilyen buján gondolkodol, látszólag hétköznapi hivatásod még mindig efféle titkos örömökkal ajándékoz meg napra-nap? És mit keresel Limában egyáltalán, ahol az edények többségét, legalábbis az összeset, agyagból korongozzák a bennszülött végtagok? Mit remélsz a dróttoddal, mondd? És maradt még benned remény, vagy csak fásultan tengeted szomorú életed? Hova lett az a hited, amivel egykor hegyeket akartál megmozgatni? És miért néznek rád mostanság a perui hegyipásztorok ilyen leplezetlen rosszallással?

Most csak tespedsz kis szobádban, meg se hallod, hogy egy szöske limai nő kopog lassan húsz perce egyre gyorsabban az ajtódon, talán a bossanova nevű brazil tánc ritmusára, különös egy nő, éppen neked való, csak kopogna már egy kicsit hangosabban, hogy végre meghalld, vagy csöngetne, hogy felfigyelj végre a kopogására, te kedveskedves hétalvó! Hopp, csakhogymeghallottad! A te sajátságosan álmatag lépéseiddel, amelyeket mások csak ödöngésnek titulálnak, noha némi jellegzetes bicegés is fűszerezi őket holmi hozzád illő bájjal, mész az ajtóhoz, és tárod ki, és állapítod meg csodálkozva, hogy hiszen kívül tágasabb, erre a nő zokogva elszalad, de hirtelen visszafordul, és rád szegezi a pisztolyát. Ijedten hátrálsz most a szobába, Péter, rögtön levered azt a vázát a kredencen, na tessék, kész a baj! A váza hatalmas durranással ér földet, erősen emlékeztet e durranás a pisztoly dörrenésére; mindketten a padlóra rogytok, nem tudván biztosan, melyőtök is halt voltaképpen meg. Te magadra gyanakszol, mert a nőnek volt pisztolya, és ne feledd, hogy te nem tudsz a vázáról, hanem azt hiszed, a pisztoly sült el, és még az se tűnt fel, hogy mögüled jött a hang, dehát a halálfélelem kinek a spekulatív gondolkozását nem zilálja össze. De nem! Ne élj tovább abban a hitben, hogy halsz! Élsz, mint ahogy él a nő is, csak ő már közben nem. Gyors szívroham végzett vele, dehát még az a jobb fajta, legalábbis ki szeret órákig szívrohamban szenvedni? Mert vannak ugyan dolgok, számosan, amelyeket órákig lehet gyönyörrel művelni, ilyen például a tölgyfa hulló levelei neszezésének őszönti, merengő hallgatása a parkban, sikamlós dolgokat suttogva kutyád szelíden leffegő füleibe. De feledd el az efféle gondolatokat, máson se jár az a haszontalan eszed naphosszat, inkább ébredj végre rá, hogy élsz. Lám, felülsz, dörgölöd a szemeidet, még rondábbak és vörösebbek lesznek,

olyan vagy így a szemeiddel, mint egy nyúl, amelyik éppen répát keres a kredenc alatt, de csak vázacserépeket talál, s boldogtalan. Az utolsó répát már tegnap felfaltad, Péter, most foglalkozz a nővel, mert mindjárt jönnek a limai hatóságok, nekem elhiheted, odatelefonáltam nekik, hogy már történjen valami, de ezt csak úgy mondom, amúgy füllentek, van is nekem pénzem napközben a tengerentúlra telefonálgatni, mikor a pontos időre is sajnálom kidobni összekuporgatott garasaimat. Igazából egyik szomszédod telefonált, de ez mit sem változtat a tényen, hogy a hatóság rögvest megérkezik, és hűledezéssel tapasztalja, hogy holmi gyanús szakmájú idegen a vázájával lepuffantott egy nőt, béke poraira. De lám, végre magadhoz térsz! Felállsz, fekete nejlonszákot kerítesz a kredenc alól (nem, a nejlonszák alatt a félhomályban az a valami nem egy fél répa, inkább egy zeller darabja, és a zellerről leszoktál, emlékezz, és különben sincs most idő ilyesmire), begyömöszölsz a nőt a zsákba, és a szemétdobón útjára engeded, menjen, ahová akar, bár úgy hallod, nem esett lejjebb a harmadiknál, az a José nevű mesztic megint eldugította a ledobót holmi ételmaradékkal, csirkecsonttal, mifene, de most majd néz!

De téged már csak a váza érdekel. Nem is váza ez igazán, legalábbis nem abban az értelemben, ahogy korábban váza volt, még az emlékezetes zuhanás előtt. Most inkább cserepek. De nem is váza cserepei valójában, erre akarok már régen kilyukadni, nem úgy kilyukadni, mint a váza, az is inkább összetört persze, hja, ha csak kilyukadt volna, boldog lenne, aztán addig járna a kútra örömeiben... Inkább agyagedénynek, afféle lábasnak tűnik, de te, fáradságot nem kímélve, drótjaiddal mégis nekiesel, immár se látsz, se hallsz, nem vagy más, csak drótostót, egy olyan bűnügyi bizonyítékot éppen eltüntetni igyekvő drótostót-szerűség. Gyönyörű, ahogy formálódik a kezed alatt. Ilyenek lehettek azok a görög amforák, amelyeket drótokkal kötöttek össze a drótothellének. A kész művet azután zoknikkal tömöd tele, kivétel nélkül a saját zoknijaiddal, kívülről ingedbe bugyolálsz, sajátos külsőt kölcsönözve ezzel neki, majdnem megszólal: „Kívül ing vagyok, belül zokni, szép az élet, zeng az ének, hejehuja, dárídó!”, de hirtelen, orvul egy sporttáskába dobod, és magaddal viszed a reptérre, ahova mész. Kíváncsi vagyok, hogy jutsz át a fémdetektoron, de ez nem is számít, az a fő, hogy csak átjutottál valahogyan. És most vár rád a világ, zutty bele, bumm a messzeségbe, rajta, Péter, uccu hát!

MÁSODIK FEJEZET

Bármelyik fejezet tartalmából: el-elakadó lélegzettel hagyok langyos ujjlenyomatokat vadonatúj, ajzón szakavatott írógépem fekete és selymes tapintású billentyűin, a szám kiszárad, kárkák táncolnak a szemem előtt, próbálok átnézni rajtuk, és ez lesz a vége, annak is az eleje.

Igenis, így zümmög a repülő, ez a gépmadár! Válladra hajtod nehezőlő fejed, és rá se pillantasz a szöske nőre melletted, azaz a sötét óceánra alattad, hiszen váltig a szöske nőt bámulod melletted, annyira, hogy észre sem veszed, hogy ő is bámul téged, talán a szeméig kellene emelned a pillantásod. Persze miért csodálkozom? Tán nem voltam vele tisztában, kiről fogok kalandregénybe? Tán ismer valaki nálamnál jobban téged, te olyanira megátalkodott, amennyire az még a drótostótok között is ritkaságszámba megy (pedig a drótostót ritka egy buja népség, eleve ritka népség, manapság drótostót nem terem minden bokorban, e nehéz időkben a bokor:drótostót arány valami egészen istentől elrugaskodott szélsőséget mutat, de nem akarok senkit a számításaimmal untatni, pedig itt vannak, fiktív mindahány, tegnap naphosszat hamisítottam verejtékes

munkával csak ennek a kósza hivatkozásnak kedvéért, és intőket írtam az általános iskolai ellenőrződbe, de erről majd a maga helyén? Gondolhatod, hogy én is inkább mással múltattam volna időmet, lenge szellő cirógatott volna a parkban, ahogy én a kutyam fülét, persze kitalált kutya, és bármilyen hasonlósága létező kutyákhoz, például a füle, csak képzelet szüleménye – kár érte, szép fül, olyanokat lehetne sügni bele, ha lenne, hogy csak na, míg kreolosan érett vadgesztenyék telt idomait szorítottam volna izzadt tenyerembe, hüvelykemmél nyurmákolva gyengéden fehér hasikájuk, sejtem én, mi kell a vadgesztenyéknek!

Mit akar ez a nő tőled, Péter? És miért nem tőlem akarja, bármi legyen is az? Illetve azért persze nem teljesen bármi, egy abszolút konkrét bármire gondoltam az imént, miközben itt görnyedek félhomályos szobácskában, kopogok a billentyűkön, ahelyett, hogy harkály volnék egy fán, víg erdei doktor bácsi, és nem ilyen ernyed reménytelenséggel kellene kukacok kövér húsáról – úgy harmonikába gyűrve, ahogy szeretem – ábrándoznom sápadtan és szürkén, piros sapkám nélkül és csörtelen... De miért néz még mindig ez a nő téged, Péter? Miért van az, hogy utánad csődülnek a nők, te csak elalszol közben, én csak panaszkodom, és utánam meg mégsem? Most egyébként – azok kedvéért, akiket, tőlem eltérően, nem csak saját körülményeim érdekelnek – feláll a nő, melléd lép, és már-már beletúr a hajadba, mikor ráébred, hogy ő tulajdonképpen a táskádat akarja elvenni, csak időközben elfelejtette. Hiába, ha valaki napi hetven cigarettát szív, és fertályóránként kokaint fecskendez resignált ereibe, iszik, mint a kefekötő, káromkodik, mint a kocsis, veri a lovát, mint a szódás, és betegesen rabja minden egyéb tudatronsóló narkotikumnak, nem csoda, ha el-elfelejti, miért is száll fel egy repülőre. Lám, a táskád felé nyúl, megragadja, elkezd húzni, azután folytatja, amit elkezdett, azután kicsinység abbahagyja, erőt gyűjt, azután megelégszik azzal, amit gyűjtött, és csaknem kiszabadítja térdeid görcsös szorításából, amikor megüti a guta. Ez már a második gyanús haláleset ebben a kalandodban, Péter! Ugyan orvos nincs a fedélzeten, de egy vegyész annál inkább, aki ért hozzá, hogyan kell húsz perc alatt csontig lemaratni minden húst a tetemről. Útitársaid meg sem hallgatják a szakembert, egy részük a nyáladzó maori bennszülötteket tartja kinnal-keservvel távol, egy nyugalmazott líceumi tanár frappáns nekrológon töri a fejét, csak te alszol át az egész kalamajkát, s csupán arra riadsz fel, hogy a stewardess a maga sajátosan bűgő hangján bemondja a mikrofonba, ami azután onnét majdhogynem zavartalanul a hangszórókba jut – bár tudnám, hogyan –, hogy megérkeztetek: itt vagytok Gönyűn! Hát ezért vagy drótosított, Nepáli Péter? Ilyesmi bárkivel megtörténhetett volna! Tán meg is történt – ki tudja?

Ez persze fel sem merül abban a megátalkodott magadban, amint rovod, már a gönyűi utcákat, cúgos cipődben, amiből leffeg a nyelv, mintha egy másik, talán női cipőt készülné megcsókolni szenvedélyesen. Mire vársz? Miért nem lépsz rá annak a szöske nőnek a lábára, aki a rév óta, vagy talán már a római határkő óta követ téged, bár te nem jártál még arra, de akkor persze nem az, hogy követ, hanem hogy arról jön, arra támadt tennivalója annak előtte. Talán. Sose fogjuk megtudni. Ennek most fehér köpenye van a zöld ballonkabát alatt, talán orvos vagy szanitéc vagy asszisztens egy laboratóriumban vagy a Helytörténeti Múzeum Perui Részlegén, ahova látszólag igyekszel, hogy bemutasd zoknikkal kitömött ingedet, egy közbeni cserépréteggel. Az is lehet, hogy eléd küldték a repülőhöz – de akkor miért jön mögötted? Valószínűbb, hogy mögéd küldték. Most csak áll, leesett állal csodálkozva nézi, hogy te nem a perui gyűjtemény felé kanyarodsz (nehéz is volna arra kanyarodni, ha egyszer szemközt van, egyenest rálátni, ott az a hatalmas istenszobor, perui esőisten, alig fért be az aulába, tetejét először szét kellett verni kalapáccsal, aztán te drótoztad össze, még jó, hogy nem kellett a zoknijaidal kitömnöd, ráment volna minden zoknid, azután a tetejét át kellett vinni a Mindennek A Teteje Részlegre, ahol mindennek a tetejét gyűjtik egybe).

De a Mindennek A Teteje Részleg felé sem mész, pedig arra már akár kanyarodhatnál is, ha ez lenne a rögeszméd, nem pedig a nők társaságában alvás. Én bezzeg nem aludnék. Le sem hunynám a szemem! Már érzem is, ahogy előnt a forróság, lázmérőt dugok izzadt hónaljamba, ilyenkor mégsem jó egyedül, jó, hogy velem van a lázmérőm, megölelem, amúgy istenesen, mire fürge, kékesszürke lelke végigcsorog az oldalamon. Nem baj, akad itt másik is, azt meg ajkaim közé veszem, sebtében, avatott mozdulattal lepatintom a végét, s tüstént leküldöm a torkomon tartalmát. Higanyízű. Hát te meg, kedves Péterem, hová keveredtél révedezésem alatt? A Gót Részlegre indulsz, a limai fazekaddal? Sosem voltál jó történelemből, nem mintha földrajzból jó lettél volna, de a legrosszabb magatartásból voltál, tudniillik rossz voltál, a legrosszabb, amit el tudsz képzelni, ezt bizonyítja számtalan iskolai intőd is, például ez: *„Fegyelmezetlensége miatt nem győzőm inteni. Én már csak legyintek.”* Erre a szüleid csak ennyit válaszoltak: *„Otthon sem jobb, ezért mi is megintjük. Mi is szeretnénk egy legyintéssel elintézni, de nekünk muszáj vele lakni, hogy nyelne már el Peru!”* Te közben elhaladtál a fej nélküli Wotan mellett az aulában, a nő pedig most ér oda. Megáll egy pillanatra a szobornak támaszkodva, összegörnyed, hasát fájlalja, rosszul van, mint ördög a tömjénfüsttől. Rejtélyes betegség ez a gótiszony, kevesen élnek túl azon kevesek közül, akiket megtámad. Ez a nő talán túléli, egy kicsiny ideig ringassuk még magunkat ebbe az illúzióba, s ezalatt térjünk vissza tehozzád, Péterem, te gótimádó, te agyrém! Mint gyűlöllek a lelkem mélyén, s ez sajátosan elegyül egyfajta furcsa szeretettel, amit viszont nem érzek irántad, hanem inkább magam iránt, ám annál erősebben – mert a szeretetet és a gyűlöletet csak egy hajszál választja el egymástól, s ez a hajszál voltaképpen csak e két érzés tárgyainak különbözősége.

Eddigre előhúzod sporttáskádból drótolt remekedet, a régészprofesszor csak néz, remegő kezébe veszi, mindjárt elejti, most ejti el, most zuhan, s már le is esett. Szerencse, hogy – okulva a tapasztalatból – jó előre bebugyoláltad, s legfeljebb néhány zoknid ütődött kényelmetlenül egymáshoz, de nem zúgolódnak sokáig, régi bútordarabok, nem ez az első fazekuk nekik se, neked se, csak a professzornak igen. Mi tagadás, nem ilyenek képzelte, amikor telefonon olyan érzékletesen leírtad, miután hajmeresztően veszélyes és kockázatos és emberpróbáló viszontagságok árán megszerezted az inka templomból, ahol egy nagy kőgolyó majdnem agyonnyomott. De adott szavát egy régész nem vonhatja vissza, ez különbözteti meg a régészt a szószegőtől, meg hogy zsíros fürtjeit baloldalt választja el – ha tetű volnék, nem unnám el, hogy naphosszat rajta sikoljam szilaj kedvvel. Cserébe átadja neked a gót sasfibulát, amiben ellenértékként megállapodtatok. Magadhoz öleled s távozol, el a nő mellett, akit jószerivel észre sem veszel, s így meg sem győződöl arról, vajon él-e, hal-e. Mire neked a fibula, Péter, ami mi a fene egyáltalán? Én persze tudnám mire használni, de ez már csakugyan maradjon az én titkom, végtére is nem vallomásos regényt írok, vagy mi a szósz?

HARMADIK FEJEZET

A befejező fejezet egyik lehetséges tartalmából: kiderül, hogy mi az igazság az eddigi áldozatok elhalálzásának természetessége körül, esetleg az is kiderül, gyilkos-e az az illető, aki áldozatait szedi, vagy ártatlan, és hogy ő-e a tettese az ötödik fejezetben esetleg elkövetendő bestiális tömeggyilkosságnak, vagy csakugyan az Etna vagy a Vezúv újabb kitörése a felelős, vagy pedig csak ő próbálja meg arra terelni a gyanút, vagy pedig ártatlan mégis, ahogy ezt az elébb engedtem sejtetni, vagy pedig mégis bűnös, mert a lelkem mélyén nem hagy nyugodni a kétely.

Továbbá kiderül, hogy csakugyan Mittagessen-e az a Malmöből a trópusokra települt drótosgótfi, aki harminchárom feleségétől származó hetvennégy leányát hősiük nyomába eresztí, hogy ekképp szerezze vissza családja csorbult becsületét. Hiszen amikor ősapjukat, Abendessent az egyik téli napforduló alkalmával rajtakapták, hogy suttyomban beleizzadt a halinacsizmájába, a csőszbe, ahogyan arrafelé nevezik szerintem, kizárták a malmöi szabad-drótosgót-páholyból, mire ő nem átallt egy szőszt felszíppantani, aminél nagyobb sértést elképzelni sem lehet szegényes fantáziával, őszintén szólva a rosseb érti ezt a svéd gesztusnyelvet, például csókolózás helyett a hónaljukat dörzsölik össze, viszont csak hónaljösszedörzsölés helyett csókolóznak, vagy már magam sem tudok mit kitalálni, hogy érzékeltessem e fura nacionálkaraktert. Szőkék és magasak, sudarak és büszkék, én meg itt poshadok, ráadásul inkább mokáynak mondanak, s mindennek a tetejébe sunyi vagyok, behízlgő és alamuszi, becsapom a barátaimat, tekintetem nem nyílt, mint a svédeké, hanem zárt, mint az enyém, és már nem vidít fel más, csak a celofán zörgése, amikor vetkeznek a baracklekvárok; az ám a gyönyörű, sárgás bőrük tocsog saját levükben és húsukban, levikéjükben és husikájukban, nyamnyamnyam, de hagyjuk, első a munka, azután majd behúsom magunk mögött a spájzajtót, és elszabadul a mennyország.

A tiltot és gerebenezett len vagy kender rostjainak megfonható tömege. Ez volna hát a szősz – s te, Péter, lám, éppen egy zsebkendőtt halászol elő görbe ujjaiddal nadrágod zsebéből, hogy éppen egy fura zsebszősz rázz ki belőle. Mit lebegteted azt az árva szősz világba? Hagyd a szélnek, hadd vigye, ahová a többi szősz viszi, amelyek bizonyára már várnak reá, mert a szősz is talál társra, a szősz is szőszhöz röpti a szellő, csak engem nem – nekem mire a szősz? (Bár ha elgondolom, hogy elmatatok finoman, cirókamarókat játszom egy fiatal szősz szőren-szálán, akkor megint csak elkanyarodunk a történet mellékszálától.) Hagyd hát a szősz. Jaj, mégse! Óh, késő! Eleresztetted. Pedig hány titok kulcsa volt e szősz, mióta várta, hogy belecsuszoljon a titok kulcslyukába, és néhány gyors és mohó fordulat után feltárljon a titok!

Mert honnan is származott ez a szősz? Ez a szősz a szabaddrótosgótok malmöi páholya három jelvényének elseje, hiszen van még a lösz, meg a csősz, ami voltaképpen halinacsizma, de úgy nem cseng sehogyse egybe a másik kettővel. Voltaképpen a lösz is halinacsizma, a másik halinacsizma, de a szősz az szősz, az tótumfaktum, noha a halinacsizma béléséből származó szősz (az nem fontos, hogy a lösz vagy a csősz béléséből, ilyenmire csak a legszőszszálhasogatóbbak ügyelnek). Ám a szél a szőszszel együtt elfújta malmöi emlékeidet is, arról, hogy soha meg sem fordultál ott. Sőt elszállt véle gyermekkorod is, amikor japáni gyapotföldéken kergettél vattacsomókat, amelyek játékosan libbentek fürgé ujjaid előtt tova. Akkor kaptál rá a drótra, az nem száll el, olyan, akár az írás: te is író vagy a lelked mélyén, csakhogy neked az életed a műved, valóságos kalandregényfűzér, ami veled megyesik. Ötéves sem voltál... rosszul mondom, ötéves is voltál. De akkor még korántsem, amikor már eldugult lefolyókat tisztítottál dróttal, bezzeg most inkább szemtéledobókat tömítesz el titokzatos limai nők nyilvánvaló holttestével – szegény José, szenvedő alanya ő is változásaidnak!

Mert megváltoztál, Péter – ki tagadná, ha én állítom? Régen agilis voltál, ma méla vagy, folyton alszol, vagy ha ébren vagy is, moccanatlan bámulsz a kezeden tartott gót sasfibulára. Miközben a nő, akit az aulában hagyta, magához tért a gótiszony első rohamából, de rosszkor jött ficamában felszúrta magát a Wotan-szobor nyolc méter magas lándzsájára, amit azért nem nevezünk pikának vagy dsidának, mert legfeljebb kopja, de inkább lándzsa. Te meg csak állsz a halinacsizmadban, nézed a sasfibulát, te már nem is moccansz, ha nem moccantalak, hol a régi hév, tekintetted drótosgótok nyomdokait pásztázza. Csak nem éred fel ésszel, hogy nem ugyanaz drótosgót és drótosgót, ezért lapozod közben már izgatottan a professzor polcáról még az elébb elemelt fibulakalauzt,

s az élmények gerjesztette felindulást csak az tompítja, hogy mély álomba zuhansz a kalauz lapjai közé elhelyezett álomportól. Most azután bárki azt csinál veled, amit akarok. Bár velem is csinálná valaki egyszer, akit akarok, amit akarok!

Mindeközben te egyre alszol. Jó, most önhibádon kívül, belátom, de mennyit kellett végre egy ilyen önhibádon kívüli, izgalmas alvásodra várnom? Hopp, most álommal jutalmaz az Ég, látod, megéri tisztességesen viselkedni, bár te nem csináltál semmit. De mit álmodsz, te kósza lélek, te vándordrótostót? Csak nem engem? Én megyek feléd, keresztülhatolva a házak falain – hová vonszolsz, Péter? Hát csakugyan ilyen ez a Wotan-szobor? Nahát, egészen hasonlónak írtam le! Most hová küldesz? Repülő? Én fel nem ülök! Én leszálok! Lima! Peru fővárosa! Itt laknak a fővárosi peruiak, meg albrétben néhány vidéki, gyanús kinézetű mesztic, mint ez a José, aki éppen a személedobót próbálja megtisztítani a női holttesttől, azután bosszankodva lemegy a liften, és a lenti konténerbe hajítja a csirkecsontot. Mire visszaér, a holttest eltűnt a személedobóból. José megőrül, nem tudja, hogy még örül meg, mert a holttest valójában nem eltűnt, hanem már megint még nincs ott, hiszen kerge álmodban visszautaztattál az időben, és velem életed az életed, míg te alszol. Megint én vállaltam a nehezét? Nem mondom, vágytam egy kis változatosságra, untam a magányt, de ez a nő pisztolyt fog rám! Látod, beleálmodsz minden szertelenségbe, megcsömörítesz a kalandoktól. Ébredj fel, kérlek, hogy hazamehessek! Ha nem ébredsz fel, veszélyt hozok rád! Kitalálom ezt a Mittagessent, aki nyakadra küldi a lányait – persze ez nem ijeszt téged, ezek a lányok. Csakhogy akkor azt is kitalálom, hogy a sasfibuláddal együtt elrabol egy csapat szicíliai, szintén Mittagessen bérencei. Ezek egyenest az Etna vagy a Vezúv tövébe cipelnek, már amelyik Szicíliában van, nem mintha a szicíliaiak ne mehetnének külföldre, hanem mert úgy érzem, egy szicíliainak mindig hazahúz a szíve.

Ah, látom, ez hat, erre felébredsz! Mintegy varázsütésre visszahuppanok az asztalomhoz – itt van nekem az én kis bőrfotelom, majdnem dorombol, amikor simogatom, és a hasára ültet. Te bezzeg még nagyokat prűszkölsz az álomportól, amit ezek a maffiózók szórtak a lapok közé. Csodálkozva hallgatod karattyolásukat, és csodálkozva nézel a vulkán tetejére, ahonnan majd csodálkozva fogsz nézni a vulkán kráterébe bele hamarosan, ezt garantálom, te kalandor, te!

NEGYEDIK FEJEZET

Szeszélyes szemezgetés az előző fejezetek tartalmából (válogatás a kalandregényfűzés eddigi csúcspontjaiból): Nepáli Péter, a sokat megélt és sokat tapasztalt drótostót kővé meredten, legalábbis álmatag közönnyel, elrévedt tekintettel, halálára váltan bámult a titokzatos limai nő pisztolyának csővébe, miközben lapockájának egy jól irányzott moccanatával, mintegy oda sem figyelve leverte a hihetetlen izgalmas kalandjai során megkaparintott, inkább kortárs, mint ősi, de feltétlenül agyag- (legfeljebb némi lösszel keverve, persze nem a svéd szabaddrótosgótpáholly önkényes löszértelmezésére gondolunk, hanem arra a löszre, ami ugyanúgy lösz Peruban, ahogyan lösz Gönyűn és a japáni gyapotföldeken is, bár ott egy kicsit távolabbi lösz) vázát, amely csaknem ezer, körülbelül húsz, pontosan pedig tizenhét és fél darabra hullott szét, persze voltaképpen a féldarab is darab, csak kisebb, ki-kikukkant a nagyobbak alól, mint kis kakukk az ingaórából, méghozzá egyre ritkábban, pedig sosem bántanám, fűtyölnék véle inkább karban – s mégis elfajzottnak tartanak, és még legkevésbé talán a kakukk, érzem, ő nem húzódozna tőlem, ha irgalmatlan drótrugók nem rántanák folyvást homályos sufni-jába! Jaj, a fránya drótok folyton közénk állnak! Vajon nem mindennapi látvány-e (akár

Svédországban): két ember, és köztük áll a drót? Szeszélyes, gonosz játékkal az ádáz drótos-tótok zúzzák ripityomra a világot, mint te, Péter, azt a vázát, és benne engem is! Összetörtek, csak hogy újra drótozhassatok a saját képetekre, hogy álnokul elhitessétek a világgal, hogy változatlanul ép és egész, miközben az már nem egyéb, mint kusza drótgombolyag, amelyet egykor az ördögi doktor, minden drótosgót apja, Abendessen kezdett felgombolyítani a Bűn drótmotringjáról. A bűnbeesés aranykora hadd képezze további izgalmas kutatások tárgyát – épp egy ilyen, kutricájában poshadó, kedélybeteg és túlérzékeny könyvmolynak való feladat, mint én, aki fiatal ábrándjaim löszét a valóság agyagába tapostam meztelen lábujjakkal, hogy az idő kemencéjében vázává piruljon, amit azután lapockád egy jól irányzott moccsatával, szinte oda sem figyelve roppanni küldj, te sátánfajzat! Miért hajszojálják ennyien s ily ádázan e vázát? Erre még feltétlenül ki kell ötlenem valami elfogadható magyarázatot.

Te meg, Péter, amíg én magyarázok, kábultan, újra leütve fekszel a vulkán peremén, sarkadhoz kötött kezeddél, lám, most a Mittagessen felbérelte maffiózók a kráterba löknek, csak nehogy meghatódjam a sorsodon! Hej, Péter, Nepáli Péter, most nézhetsz! De persze nem nézel, csak alszol rendületlenül.

Addig hadd szóljak végre, a rengeteg kitérő után erre is kitérve, a váza tartalmáról is. Temérdek zokni, zokni zokni hátán, kívül már egy ing sem, azt a gönyűi múzeumból való eltávoztodban magadra vetted, a te inged, bár hogy mi volt rajtad addig, tán magad sem tudod, persze mit tudsz te, amit nem tőlem? A zoknijaidat meg, látod, ottfelejtettük a cserepekben. Neked a sasfibulán járt az eszed, nekem azon a bizonyos Wotan-függő szöszkén, ma már ő sem más, mint rothadó tetem – tudomisé, hirtelen támadó akut szükségemben, nem mondom, ellakmározgatnék rajta, lennék csak keselyű: nagyon csuklandozva tömném magamba barnuló húsát, tán meg se rágnám, ahogy a keselyűk általában – aki próbált már csőrrel rágni, tudja, mit beszélek. De miről is jutott eszembe mindez? A rothadó lábadról talán, amely bágyadtan tölti meg cipőkriptád gyomrát, kiteve önnön iszamós kipárolgásának? És viszkett-e már talp ennyire? Honnét tudnánk, nem ismerjük a statisztikákat, habár... De nem, most nincs időnk ilyenre, gondoskodnom kell rólad, nem bírom nézni a szenvedésed, mely nemhogy a halálfélelmet elnyomja benned, de még álmodból is felriaszt. A körülötted zsvajgó szicíliaiakhoz fordulsz tehát, még mielőtt a kráterba löknének még a fejezet elején:

– Bocsánat, uraim, nem adnának egy tiszta zoknit? Me momomam ém me a mámma! – ezt már ők sem értik, eleve rejtély, hogy az előző mondatot hogy értették, világlátott szicíliaiak lehetnek, talán úgy szicíliaiak, ahogyan José limai, vagy te, vagy én; másképp mivel lenne magyarázható (talán csak azzal mással, hogy idegesítette őket a kiabálásod), hogy egy koszos zoknit nyomtak a szádba – lám, ennek szólt hát második felcsattanásod, melyet szabad szájún úgy fogalmaztál volna meg: „Ne koszosat, és ne a számba!” – persze akkor már nem lett volna értelme, mert bizony vannak ilyen lehetetlen mondatok, amelyek csak érthetlenségükben találhatnak értelemre. Ne nyögdecsej hát tovább, mert csakugyan megtörténik, ami ugye megtörtént, de te makacs vagy, megátalkodott a hepciáskodásban, most azzal fenyegetőzől, ha nem adnak tiszta zoknit, a kráterba veted magad. Elbágyaszt a fenyegetőzés, nehéz is a helyzete annak, aki sarkára kötött kézzel, zoknival a szájában fenyeget egy csapat felbőszült szicíliai maffiózót, kénytelen szegény a bilabiális nazálisaira szorítkozni, de éppen ezek (ugyanis, hogy maga az „m” betű) viszonylag kevés szitokszó kizárólagos elemei, még magánhangzókkal kobináltukban sem; bár most az egyik szicíliai riadtan elsírja magát, vélhetőleg a „mamma” szó vélt hallatán, bizonyára félt az anyjától; hát igen, a szicíliai anyák vérmesek, nemegyszer elrakják a vásott lurkókat, ha azok rossz fát tesznek a tűzre, csináltakodnak, csibészkednek, megérik a pénzüket, vagy karnyújtásnyira megközelítik lobbanékony asszonyanyjukat.

Te meg hová gurulsz szorgos lökéseik nyomán, Péter, időközben? Persze mit is kérdezlek, hiszen alszol! Lehet, hogy most a kedvemért alszol, hogy rám ne cáfolj, ha már ezzel fejeztem be az előző fejezetet? Mindenesetre kár, hogy alszol, mert most megnézhetnéd helyettem az Etna (Vezúv?) kráterét, még sosem jártam ott, de már nem is fogok, azt hiszem, az én elhibázott életemben, melyben mit kapok tőled, az én elhibázott hősiemtől? – jaj de rossz ez nekem, éget, mint a Pokol tüze. Pokollá tetted az életemet, úgy juttattál jelképesen Pokolra, ahogy téged igazándiból én, most suhansz át a Poklon ugyanis, ül az Ördög, és néz, kapkodja a fejét, jobbjáról lám az apád integet, nem mintha felismerne, nem így szokott meg otthon, hanem tufának néz, és úgy látszik, az ő dolga minden arra suhanó tufának integetni. „Tu es Petrus!” – kiabál, tufának nézett hát csakugyan, semmi kétség! Jaj, ez a Pokol: oh, szörnyű elbeszélni, mi van ottan. Hogy is beszélném el, ha egyrészt nem láthatom, mert alszol (bár költői fantáziám révén, amellyel ezt az egész kalandot kitaláltam, éppen elbeszélhetném), de meg másrészt unok is neked mesélni, aki folyton belealszol.

Kicsapódsz tehát, te ördögfi, megszül a föld, kicsöppensz, mint egy meztelen, sívítózó kismalac, emberbőrben, ruhában, és némán szenderegve, felbukkansz tehát, az általam irányított véletlen sajtáságos játékának engedelmeskedően éppen Mittagessen trópusi villájának úszómedencéjében, hogy kezdetét vegye a víz- és vérbő kaland utolsó fejezete, de úgy kell neked!

ÖTÖDIK FEJEZET

Az eddigi fejezetekbe művészileg tudatosan beépített önellentmondás tartalma: kedves olvasóimnak bizonyára feltűnt, hogy figyelmük ébrentartása és ellenőrzése végett alkalomadtán meghazudtoltam magamat. Jelesül az, hogy míg a második fejezetben Péterem cúgos cipőt visel lábain, addig a harmadik fejezetben halinacsizmában pillanthatjuk meg őt, nyilván sokaknak szemet szűrt. Persze képletesen értem, valójában eszem ágában nem volt ártani bárki szeme világának, dehogy akarok én ártani, szelíd vagyok, mint a bárány, füvet eszem, szívesen alszom akolban, sűrűn nyiratkozom, és ha eszembe jut a nagy, pedrett szarvú kosok faggyas verejtékszaga... de hagyjuk ezeket a régi álmokat, tizenkét éve megnősültem, boldog vagyok, szépen elszaladt velem is az idő az előző fejezet óta. Két gyerekem van, az egyiket Petikének hívják (a másikat is, ami sok tréfás félreértésre ad alkalmat), fura gyerek (akár a másik): ha olykor tavaszidőn a mezőn sétálunk, szívesen és mélyen szippantja orrába a pongyola pitypang pangó, pillangó pihéit. Ilyenkor nagyot fújok a szájába, kifújom a pihét, menjen, ahová akar, nekünk többé nincs hozzá közünk, s egyúttal rádöbbenek: titokban, tudat alatt még mindig a lugasokban lappangva, lopva leselkedő lappok (eddig svédeknek neveztem őket, fittyet hányva e káprázatos alliterációra, leragadva a fiktív valóság szigorú törvényeinél, de lehet, hogy ezentúl lappoknak fogom nevezni a somban suttyomban, sandán sompolygó svédek – tetszenek ezek a svédek a különös szokásaikkal együtt) kísértének. De tetszenek a szicíliaiak is, a szilaj, szurtosan szép szicíliaiak, akik a gönyű utcán, kihasználva a figyelmetlenségemet (hisz éppen a lázmérőmmel voltam elfoglalva, azután meg higanymérgezéssel feküdtem a kórházban), és kiaknázva azt is, hogy eredetileg a történet egy későbbi fejezetébe találtam ki őket, lerángatták hősiem cúgos cipőjét és zokniját, s mint kutya a koncaikkal, eltakarodtak, hogy azután egész délután a szösz vadásszák bennük – zokni úgy még át nem fésült ember! –, kibújtak, bebújtak... de ezt hagyjuk későbbre. Péterem a gönyű múzeumból szó nélkül kölcsönvette (hah, „kölcson”! Értik, mire gondolok, ellopta a ganéj, fúj, de utálom, de jó, hogy túl vagyok rajta, de kár, hogy mégsem, nem hagyhattam szó nélkül a Mittagessen

trópusi villájában, tizenkét hosszú esztendeje nem enged elmerülnöm hétköznapi örömeimben, írom, írom, rabszolgasors az enyém) az ott talált halinacsizmapárt, amely a malmói páholy gót ágától származott ide Gönyűre. Ám a Gót Részleg professzorát mi sem zavarta kevésbé, ott sírdogált szegény az asztalánál, képletesen itatta az egereket – valójában méreggel etette őket, mert ennek előtte féltette tőlük a páratlan értékű halinacsizmapárt: a világon egyedülállónak számító lösz és csösz –, mert ettől fogva saját érzelmi viharai elterelték a figyelmét: ugyanis azt a bizonyos vázát (nevezzük végképpen vázának, ha talán lábas is igazából) eljegyzési ajándéknak szánta a Perui Részleg asszisztensnője, különben Mittagessen lánya számára, és bizony nem tizenhét és fél összedrótzott cserépdarabról ábrándozott; s aligha vigasztalta volna, hogy közben választottja, a gótiszony egy hirtelen jött rohamában – amely betegség házasságukat amúgy is megkeserítette volna (persze érdekelte is őket, ha az emberekre egyszer rájön a paráználkodhatnék, bagzó állatokká vedlenek vissza) – egy fejetlen Wotan-szobor nyolcméteres lándzsáját fogadta ölébe, amibe bele is halt. Továbbá nem vigasztalta az sem, hogy a délután után szilaj, szurtosan szép szicíliaiak rontottak szobájába, akik időközben átvizsgálták a zoknit, és az időközben halinacsizmába bújtat elosont Pétert hajkurászták újabb zoknikért, s amikor hűlt helyét látták csak a professzor üres tekintetében, áldották az eszüket, hogy előzőleg álomport szórtak a fibulakalauz lapjai közé, amelynek eltűnését nagyobb ovációval nyugtázták, mint a professzor. Erre fel sportból elvették a professzor lábását (bocsánat: vázáját) is, és távoztak. Így a professzornak végre alkalma nyílt számba vehetni veszteségeit, mondhatni meghökkenni a halinacsizmapár lábukkelésén, és méginkább imádott menyasszonya lándzsáról csüggén a Gót Részleg bejáratánál, ahová különben sosem merészkedett. Szokatlan kedve kerekedett koponyáját ledobni az emeletről, s lévén hedonista alkat, percig sem tétovázott ezt az örömet megszerezni magának, a takarítónő őszinte bánatára, akiről hely szűke miatt nem szólunk hosszabban. Eközben Péter a nem-szelíd, nem is tisztán esztétikus szicíliaikkal a vulkán felé tartott, a lábára mintegy bocsánatkérőleg visszakeresztelt zokniban és cipőben, hogy azután – a már kutyafuttában ismertetett viszontagságok után – az utánahajított halinacsizmákkal a nyomában megérkezzék tehát Mittagessen trópusi villájába, míg a váza (váza!) tartalmát felfedező szicíliaiak vén korukig kajtatták volna a szöszt az újonnan előkerült s még újabban előkerülendő zoknikból – csupa fehér pamutzokni, remek japáni gyapotból! –, ha a Péter feldühítette Ördög megbolygatta vulkán kitörvén arcukra nem olvasztotta volna a keresés feszült kifejezését, mellesleg tömegkatasztrófát okozva, amiről azonban kielégítően tájékoztatott a napi sajtó is, tehát részletes ismertetését elhagyom. Ez a magyarázata tehát a látszólagos önellentmondásnak.

Bizony, Péter, korántsem véletlen, hogy a vízen átködölve a bossanova ritmusát vélted hallani! Garden-party van éppen Mittagessennél, a szokásos gyásztor, kicsit már fáradtan gyászolják a házigazda újabb lányát, aki a lima-gönyűi repülőjáraton vesztette életét. Gyakoriak e családban az efféle, szívbajhoz vagy más szervi eltorzuláshoz kapcsolódó betegségek – gyenge a vér, na! Beposhadt a régóta tartó belterjes tenyészet révén. Hiszen Mittagessen első felesége a nővére volt, ki apja özvegye lévén lehetett akár anyja is, halála óta pedig Mittagessen saját lányait veszi feleségül, nemzve velük sorban újabb leányokat, kik, féltő, minthogy fivérük nem született, ha nem kerülnek apjuknál idejekorán sorra, pártában maradnak.

Éppen akkor bukkansz fel, amikor a hangulatot megint feldobja egy újabb gyásztávirat Gönyűről, s így neked sem örülnek annyira, mint szoktak volt régen – akkor egyszer, amikor a drótoddal kitisztítottad a medence lefolyóját, s egyáltalán minden ház körüli drótosmunkát elvégeztél. Mittagessen azóta él drótok között és azóta rí a szösze után. Ültél ugyanis a verandán, rajnai bort hörgölgettél, már akkor keverted a gótot a tóttal, míg Mittagessen a páncélszekrényében rendezgette a családi ereklyéket (néhány verejtékcsopp Abendessen lábáról gyémántfoglatban, néhány rózsaszírom, ki tudja,

miért, egy sörnyítő – és a szösz!), midőn egy kósza léghuzam, feltehetően a takarítónő hanyagsága következtében (akit azután ezért száműztek a gönyűi múzeumba) felkapta a szösz, a verandára sodorta, ahol a hintaszékben éppen mély lélegzetvételre dültél hátra (miközben Mittagessen a hangokból ítélve azt hitte, a medence lefolyóját tisztítod) a szösz beszippant az orrodba, s ingerelni kezdte a nyálkahártyádat (nem mondom, egy szösszel magam is szívesen elingerkednék a nyálkahártyámon, de nem mondom. Nem mintha bármi furcsa lenne ebben, de a feleségem nem értené – a feleségem, röstelllem bevallani, még a kakukkmat is elzavarta, dehát a családi béke és boldogság ára a sok keserves lemondás), előveszed a zsebkendődet, s orrod gazdag zsákmányát beléfújod, majd zsebre gyűrod, egyiket a másikba csomagolva. Csodálkozón pillantasz a vég-sőkig izgatott Mittagessenre, aki tévedésből egy szőnyegbolyhot üldöz az angolkertben, ami csak neki van a környéken, és most ő sem boldog vele. Csak hirtelen eltávoztod ébreszt majd benne gyanút (holott te csupán azon sértődtél meg, hogy váltig nem volt hajlandó téged, egy drótostót, drótosgótnak elismerni), és küldi nyomodba lányait, egyiket a másik után, de mindet utánad, s bérel ráadásnak profi szicíliai zoknivadászokat. Látod, látod? Az immár néhai professzoron kívül a kutyát sem érdekelte a váza. Csak a szösz! Az az átkozott, talányos szösz! Amit Mittagessen véletlenül sem a zsebkendődben kutatót, hiszen a családi hagyomány mindig zokniban tudta a helyét.

És ismét összefuttok, mint nyál a számban, régente. Mittagessen mosolyog rád, mint apa a tékozló fiára, valaki másnak a. Szelíden kérdi: – Hol a szöszöm? Eréllyel ismételi: – Hol a szöszöm? Szívet tépően ordítja, nyakon ragadva hevében: – Hol a szöszöm? Lábadhoz borul – lám, ő is a zoknidra gyanakszik! –, és sikoltozva zokog. Ekkor ébredsz rá, hogy Gönyűn, egyszerű és mindennapos zsebszösznek véelve, szelek gondjára bíztad, keresse meg szösztestvéreit, és lehetőség szerint lépjen velük vérfertőző nászra, te kujon, te! Persze mindezt tudtára is adod, amilyen tapintatos fiú vagy. Mittagessen nem kel fel a földről, mit keresne ő már a levegőben, a szösze oda; ő inkább szemeit különféle irányokba forgatja, mellkasi bőrét-szőrét markolássza szegye táján, habot pökik, meg is hal, egyszerre felhagyva mindezzel. Rád meg csak mered a sok nő, majd' hetven, te meg ott állsz, előhúzd a sasfibulát, ami valahogyan a belső zsebedben maradt a fibulakalauzzal együtt, a lányok meghajlanak gótságod tudományos evidenciáinak látán, meg ki is vannak éhezve, úgy értem, szexuálisan, és mélyet sóhajtok. Valóra vált tehát legmerészebb álmod: a drótosgót dinasztia fejévé leendesz – de ne feledd, uralmad csalásodon és hazug ábrándjaidon alapul, s ennél fogva ingatag, nem olyan megálapodott, nyugodt boldogság, mint az enyém, aki már lemondtam a kalandról, le rólad, békén éledegélek, nevelem a Petikémet, néha elkél neki egy pofon, gyakran több, és szép az élet, zeng az ének, hejehuja, dáridó! Az újabb csirkecsonttal érkező José pedig elke-seredetten találja meg újra a női tetemet a szemétdobóban, ráébred, hogy csak annak előtte nem volt ott, csalódik abban a hitében, hogy az idő minden sebet begyógyít, s minnekutána e csalódása szükségszerűen örök marad, nem hal meg vidáman, de nem ám!



► Korcsog & Kácsor*

150

Korcsog, Kácsor,
Kácsor, Korcsog:
kolosszális
korcsoportok.

Vegyük görcső
alá Kácsort:
fáért acsarg,
egykor ács volt.

Korcsog óra-
műve Doxa;
ő a község
ortodoxa.

Utca szélén
ácsorg Kácsor,
s Korcsog beszél:
„Ácsi, gácsér!”

Kácsor fortyog:
„Ugatsz, Körcsög?!
Ihol immár
Nagycsütörtök!”

Korcsog Richárd,
Kácsor Jágó:
rátok omlik
majd Karthágó!

* * *

Rocska raccsol,
tacsó taccsol,
és a Korcsog
feszt karattyol:

„Kicsinállak,
kóbor Kácsor!
Mi volt a te
apád? Gátór?”

Falu végén
kurta korcsma.
Bévül hortyog
Kácsor korcsa.

Szedte-vette?
Kurta-furcsa?
Korcsog-varkocs,
Kácsor kulcsa.

„Lököd itt a
vakert, vakarcs?
Agyadba meg
bicskát akarcs?”

„Kamcsatkába
küldlek, Kácsor!
Lássuk, mire
viszed ácsként!”

* Oratórium a készülő *Korcsog & Kácsor lenyomja Anyanyelv* című könyvből

Kácsor könnye-
i csorognak.
Emléki bús
vacsoroknak.

„Vicsorognak
vidám korcsok –
Te meg rajtam
vigyorg'sz, Korcsog?”

Korcsog brancsa
Kácsor-bagázs,
huncutabb, mint
Kuczug Balázs.

* * *

Korcsog? Kácsor?
Kácsor, Korcsog.
Horribilis
korcsoportok.

Kicsinyhitű
Kácsor kincse?
Krampácsoló
Korcsog múltja?
Feszegessük,
Istenuccse.

Kácsornál csör-
ren a mobil,
bút sugároz,
mint Csernobil;
mit tegyünk, ha
cserna labil:
„Csalafinta
csörgőkígyó!”

Mobil mordul
Korcsognál is:
„Habarcs nélkül
katedrális!”

Kácsor-vicsor:
elborzadva
szemléleteti
Édes Anna
meg a Ficsor.

Korcsog farka
kezdetektől
fogva lompos:
hanem Kácsor,
ő lesz biz' a
főkolompos!

„Öcséd görcsöl,
jámbor Korcsog?
Kicsiny bocsod
ocsú lepi?”

Korcsog bája:
Kondorosan
kocog nyája;
rezeg szeme
kocsonyája.
Otthon sörkor-
csolya várja.

Kácsor álma:
bigmekmenü.
Bizony mondom,
hogy parvenü.

„Nem kell az a
kibaszott mek!
Készülj, Korcsog,
kész a kotlett!”

Bigmek helyett
csörögefánk –
hogyha így ren-
delte: Apánk!

Kicsiny kacsód
Korcsog tartsa:
Csongrád csúcsán
Marok Marcsa.

„Csákó-mákó,
cserszömörce!
Becsűröm a
csőröd, csóka!”

Alkonyodik,
az ég bíbor.
„Pofáncsava-
rintlak, csíbor!”

Csábos Kácsor
földre pökne:
meggyötörte
már a csörte.

* * *

Kulcsfigurák:
Korcsog, Kácsor.
Kiket Isten
puhafából
összeácsol.

Kácsor jön a
karanténból:
„Ócsároltad
Ulánbátort,
irredenta
világpolgár?!”

Korcsog rágsál:
„Mint a csirkét
kicsavarlak,
csepűrágó!”

Kancsal Kácsor,
Korcsog-foncsor:
Csingacsgukra
vall a bocskor.

„Ne kurjongass,
fondor Korcsog!
Elemeztem
vércsoportod!”

Lelkében zord
horror forrong.
Ábrázatán
roncsolt orrcsont.

Megsérült a
Korcsog-ormány.
„Te tetted ezt,
Orbán-kormány!

Ki tette ezt?
Minő ármány!
Torgyán volt-e
hab a trágyán?”

Korcsog átka,
Kácsor-csömör.
Utunk immár
csöbör-vödör,
s pikkelysömör.

Irtják a je-
lentésmezőt
a szellemi
kútmérgezők.

Kőkorszaki
szurka-piszka,
Kácsor szúrja,
Korcsog szítja:
két szép szittyá.

* * *

Korcsog, Kácsor?
Kácsor, Korcsog?
Boros–Bochkort
sújtsa bojkott.

Hogyha Kácsort
szájba gyakták
RTL Klub
meg az Akták,

akkor Korcsog
szellemével
megidézi
valaha volt
Nagycsopotod.

Perzekútor
Kácsor szörcsög:
„Piszlicsáré!
Nem illik a
kontextusba
horváthcsárli!”

„Vágynék lenni
gyújtózsínór!
Sistergő gyur-
kovicstibor!”

„Beherovka?!
Bächer Iván?!
Magyar honvéd
a Hargitán?!”

„K. u. K. Kund,
faszér’ derülsz?!
Pofán baszlak,
Osz’t’ elmerülsz!”

* * *

Szunnyad Agárd,
bezár a csárd’,
Kácsort elbo-
csátja Kocsárd.

Kacsacsőrű
emlős Kácsör,
hungarian
agriculture:
csalatozik
majd a KFOR.

Lerágott csont
nem ad vért se.
Értsed, harcsa.
Szürcsöld, vércse.

„Visszacsköm
én a kölcsönt.”
„Iszik? Vezet?
Fölöttes én
helyett ön dönt?”

„Azt szürcsöölöd,
amit bölcs önt?
Szürcsöld, Kincsem!
Csóvöld, Csuvi!
Na csácsumi!”

► Hecatelegium

*részletek**

A FARKÁRÓL

Hogy mondd? Hisz két tenyeret tesz a hossza ki, súlyra van vagy tízfontos, mégsem elég nagy e fasz?
Kincsecském kesereg: „Bögyörőd pindurka mütyür csak! Bennem vagy? Na ne mondd! Észre se venni szegényt!”

Míg más lányt dugaszol, félek, belehal, ha beléfúr:
arcán izzad a kín, s már a halálba omol.
Épp csak a punciküszöbre teszem, s beleájul azonnal,
ablak a segg meg az öl, s egy lesz a két pici rés.
Óriás és busa, s oly súlyos buja farkam! A jónép
háromlábúnak csúfol a hossza miatt.
Gazdag lesz menten, s bő kincsár zúdul ölébe
minden lénynek, akit jókora fasz nemesít.
Még az aranyból is jobb, hogyha ilyen löveg ékít:
még a királyságot is kicserélik ezért.
Mint ahogy egy fősvény örül annyi ezüstnek-aranyak,
úgy örülök, ha a rúd menten az égre mered.
Hónál is tündöklőbb, nincs lilom se fehérebb,
míg lágyan csüng, ám hogyha mered, kipirul.

Hogyha nekem megnőtt, megnő neked is. Jön az ásó,
gödröt vág, s roppant babszemeket nyel a lyuk.
Hidd el, nincs aki nálamnál is jobb a vetésben,
mert aki sokszor vet, tudja miként tegye azt.
Már a kezem kitanulta, ne süljön el egyre a fegyver,
és kitanulta, miképp mozdul a lusta megint.

Ámde mit ér, ha a nő nem elégül megse ki tőle?
Azt szajkózza csupán, hogy rövid és nyomorék.
Óriás barlangot tömköd, mely vak s feneketlen,
s háromszor–négyyszer varrja be durva kötél.
Hadd menjen máshoz, nem lel majd ekkora ékszett,
mert égen-földön ekkora egy sem akad.
Vagy, kegyes égilakók, mindent bírók, tegyetek most
újra csodát, s farkam mondja elégnek a lány!

* Pacifico Massimo a quattrocento priapikus költészeti vonulatát képviseli. Életrajzi adatai ki-nyomozhatatlanok. Kötetét, mely a *Hecatelegium* címet viseli, többek közt Mátyás király és a török szultán kegyeibe ajánlotta, ám egyikük pártfogását vagy tetszését sem nyerte el.

PAULINUSHOZ

Illő és ékes tovaúzni, ha támad a vétek,
járj csak a jó úton, bölcs az erénykövetés!
Züllöttek kéjét keresed? Züllött leszel és a
züllött banda nevét mint titulust, viseled.
Sántít ez, mert sántít épp ugyanúgy a barátja,
merthogy a jobb lábát megrövidíti a bal.
Gyakran láttam, hogy dadogókkal lenni veszélyes,
mert azután ép szót már sose nyög ki a szád.
Gyakran láttam, hogy nyáját tett tönkre egy állat,
lám, ő csak maga volt, s akkora tenger a nyáj!
Gyakran a pompás fán, ha mosolyra fakadnak az almák,
szomszédos férgek bő lakomája belük.
Erkölcsem züllött, de tanítóm bűne csupán ez,
rábízott balogul egykor atyám s az anyám.
Ő volt épp a buzik fejedelme: nem egy tanulója
„nagy tudománya” elől messze inalva szaladt.
Én kitanultam sok mindent, mit jobb sose tudni:
itt a kéjt a farom, s itta a kéjt ajakam.

Pletykálkodni hamar kész bárki, a hír dagad egyre,
szájról szájra repülsz, és a világ maga szid.
Vágd a kutyád órijás, lompos farkát le tövestül,
változtasd a nevet: mégis a régi marad.
Hogyha eszed nem jön meg időben, s vágyol a rosszra,
egy tenger minden habja se mos le sosem.

MARTIA

Mardos a vak szerelem, sose szűnik a tűz ki-kitörni,
 merthogy a bős lángok teste igencsak inog.
 Egyszer dícsérem sorsom, máskor szidom egyre,
 egyszer az élet vonz, máskor a végzet ígéz.
 Nincsen semmi remény, s máris születőben az újabb,
 még boldog vagyok, ám máris a bú foga rág.
 Így hánykódik az ár közepén – jó préda a szélnek –
 egy könnyű csónak, melyben a semmi csücsül.
 Egy vesszőcske csupán Boreas, Zephyrus no meg Eurus
 ujjai közt, s nem küzd, hogyha Notus dühe dül.
 Hogyha kicsit dühösen pillant rám Martia, menten
 hulla vagyok, s nincs egy csöpp leheletnyi erőm.
 Örvendek, ha örül, s búsabb vagyok én, ha netán bús,
 hogyha kacag kacagok, hogyha zokog, zokogok.
 Számra pusztit cuppant s megölel? Sose ér Iupiter föl
 énhozzám akkor, bárha hatalma mesés.
 Hogyha pusztit nem is ad, s nem ölelget: akárcsak a puszpáng,
 sápadozom, s lelkem tengere háborodott.
 Pajzán kéjeiről vall, bár kitalálta csupán mind?
 Máris az első fán lógna a holttetemem!
 Másra kacsingat vagy másokra nevet csapodáran?
 Döfje a kard máris át szívem, azt akarom!

Hogyha lefekszem, nem nyújt csöpp pihenést sem az alvás,
 hánykódom csak az ágy zegzugain, föl-alá.
 Sírógörcs kapkod, s átfordulok erre meg arra,
 szörnyű betegség ez, bárha beteg se vagyok.

PTOLEMAEUSHOZ

Egykor enyém voltál, Ptolemaeus, s én a tiéd, most
 mért nem epeszt értem s engemet érted a vágy?
 Jó voltál egykor, no de most te vagy, édes, a legjobb,
 ámde nem énhozzám, mint ahogyan valaha.
 Egykor alig, most több báj ékít: mért nem adod most
 százszor több éked, mint azelőtt a picit?
 Zord voltál máshoz, nyájas hozzám. Ma miért vagy
 nyájas másokhoz, míg velem annyira zord?
 Ámultam mindig, hogy mennyire jószívű voltál,
 ámulok én most is, annyira kőszívű vagy!
 Oly nyomorult szívem féltése-reménye te voltál,
 s akkori szívem vak vágya-reménye betelt.
 Nincs tán isteni gondviselés? Minden szava szentség!

Ámde a föld kerekén nincs ami tényleg örök.
 Váltja ruháit a föld folyton s egy percre sem áll meg,
 egy pólus se marad tengelyein stabilan.
 Egyszer fénylik a táj, máskor meg az árny köde rejti,
 szép nap után jön az éj, s éjjel után jön a nap.
 Elfut az életed is, most élj, mert vége szakadhat!
 Hátrál tán az idő? Percre pihenni tud-e?
 Én nyomorult, mért nem használtam jól az időmet?
 Önként adtad rég, mit ma *nemadni* akarsz.
 Hágni akart a számláló, s csődöre hagyta dugatlan,
 később bárhogya akart, őt nem akarta a lány.
 Hogyha kalász szőkél, learatni ne késs, ami termett,
 mert a pucér sarló semmibe vág azután.
 Most lédús almák nehezítik az ágakat éppen,
 holnap meztelenül látod a fát ugyanott.
 Hányszor a fölfakadó forrás bő árzamatából
 nem kincses csobogás dől, de kiissza a por.
 Gyakran ahol föld volt, óriás tengerré válik utána,
 s gyakran föld lesz, ahol tengeri hab csacsogott.

Izmos a vágy bennem, nem lett nyeszlett az időtől,
 Juppiterünk dühe nem ölte ki, kénköve sem.
 Ám te, kegyetlen vagy, könyörölni se tudna a szíved
 látva a kín lángját, melyben a végzet elér?
 Mért hagyod azt, hogy kincseid emléjét ki-ki szopja?
 Mért tűrsz más aratót járni a földjeiden?
 Már a tiéd minden, te galád, minden, mi enyém volt,
 s nincs aki megkapná, csak te, a kincseimet.
 Persze, azóta nagyobb lett sokkal a farkam: a pompás
 hét ujj hosszából nőtt tízre az egykori rúd.

Fordította Csehy Zoltán*

* Csehy Zoltán Antonio Beccadelli: *Hermaphroditus* című (2001 májusában megjelent) művének fordításáért a *Prae* kiadója, a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány IV. (2000–2001-es) Műfordítóversenyén a dr. Biróné dr. Pelcz Zsuzsa és dr. Biró Tamás által felajánlott különdíjban részesült.

► Csúf hölgy, kegyed...

Trubadúrnóta Joam Garcia de Guilhade középkori jöltő témájában

Csúf hölgy, kegyed gyakorta kérlel engem,
magasztaljam szerelmes énekemben,
most hát kegyed dicséretére zengem
magasztos ódám, ékes bájdalom;
s tudom, kegyed nem fog csalódní bennem:
ó rusnya hölgy, ránézni fájdalom!

Csúf hölgy, kegyed engem kérlel gyakorta,
foglaljam nevét szerelmes dalomba,
s hát éppen kegyed számára ne volna
magasztos ódám, ékes bájdalom?
Nem élném túl, ha bennem ön csalódná:
ó rusnya hölgy, ránézni fájdalom!

Csúf hölgy, ok nélkül senkit nem dicsérek,
méltóképp zeng hát e szerelmes ének,
melyet kegyedről dallok és zenélek,
magasztos ódám, ékes bájdalom;
s tudom, kegyedhez illik e dicséret:
ó rusnya hölgy, ránézni fájdalom!

► Séta a múzeumban

Körbebámulják, megcsodálják
a világ legősibb múmiáját.
Az meg csak mint a kő hever,
mint akit semmi sem érdekel.
Gondolja magába, köpök rátok,
fasznak tájtátok itten a szátok.
Ha nem lennék ilyen hullafáradt,
bizisten tökönrúgnék párat.



Grafika: NICOL ÁSESTEBANVASSISTVÁNMKLÓS

* Havasi Attila (1972) a 2000–2001-es Palimpszeszt Műfordítóverseny díjazottja

Dal a Rézfaszú Bagolyról ◀

Mint iskolás, ha bepisilt,
 az erdő oly komoly.
 Az arcán ott a félelem:
 tudja: ezen az éjjelen
 vért szomjúhozva megjelen
 a Rézfaszú Bagoly.

A szeme éles, s karma is:
 kire lecsap, fogoly.
 Mert gúzsbakötve elviszi,
 egy nagy hordóba beteszi,
 s vasárnap délre megeszi
 a Rézfaszú Bagoly.

Mielőtt vére kibuzog,
 s a nagy hordóba foly,
 dolgozni kényszerül a rab:
 eloldja őt, tüzet rakat,
 s faragtat véle nyársakat
 a Rézfaszú Bagoly.

S minden vasárnap égre száll
 a vészes füstgomoly:
 mutatja, hogy a máglya fül,
 s ebédje míg pirosra sül,
 a vért szörtyölve körben ül
 a Rézfaszú Bagoly.



Grafika: Verebics Ágnes

▶ Nem én törtem el

Az úgy volt,
hogy véletlenül meglöktem,
erre ő nekemjött és meg akart verni.

És akkor én így le akartam fogni,
és akkor ő gyomorszájon vágott,
és akkor én így ellöktem, hogy hagyja már abba,
és akkor véletlenül leesett.

És akkor rálépett a saját szemüvegére.

És akkor eltört.

▶ Környezetvédelmi induló

Az átkos környezetszennyezés
Megrontja a természetet,
Elpusztulnak a fák, a virágok,
S az emberek megbetegszenek.

Ezért nem szabad szemetelni,
És eldobni a csikket az utcán,
De a gyárok és az üzemek
A sok füstöt továbbra is ontják.

Ha majd mindnyájan összefogunk,
S küzdünk a környezetszennyezés ellen,
Senki sem fog majd szemetelni,
S környezetünk tisztább, szebb lesz!



Grafika: Takács Eszter

Zsoltárféle ◀

Isten bácsi, pásztor bácsi,
te kelsz az én védelmemre,
kapok tőled Milka csokit,
olajat csorgatsz fejemre.

Ha soká játszok a téren,
megvédesz a nagyfiúktól,
én nyugodtan hazamegyek,
te meg őket jól megvered.

Velem vagy a sötétben is,
megsimogatod a fejem,
nem halok meg, mint a nagyfi,
hanem elalszom csendesen.

161

Juh alanyi éneke ◀

Az Úr az én pásztorom, szün.
Nagy nyájába tartozom, szün.
Dús mezőkre elvezet,
Birka lenni élvezet, bee.

Botja őrzi utamat, szün.
Erős vagyok és szabad, szün.
Nem félek a hentestől,
Nem bánt az, csak megnyüstöl, bee.

Farkasoktól se félek, szün.
Karámjában elélek, szün.
S szentségére bégetek
Hálaadó éneket, bee.

▶ Krisna ünnepe

Krisna ünnepe közeleg
 Mossátok meg a kezetek
 Bújjatok tiszta száriba
 Kezdjetek hari-háriba
 Ugrándozzék a szt. Tehén
 A Hari-Krisna ünnepén

A Hari-Krisna ünnepén
 Előjön erdők rejtekén
 Elmélkedő vén bölcs gurunk
 És vele együtt vidulunk
 Öreg és ifjú énekel
 A Krisna-ünnep jött ma el

A Krisna-ünnep jött ma el
 Az úr Krisnát dicsérni kell
 Szóljon a csörgő, dob, szitár
 Krisna a legnagyobb király
 Halld a bráhminok énekét
 Köszöntik Krisna ünnepét

Köszöntik Krisna ünnepét
 Sütik az ünnepi lepényt
 Górange srílanka siva
 Kezdődik Dzsáina hava
 A szt. Tehén aludni tér
 A Krisna-ünnep véget ér

▶ Ön megdöglik, szép hölgy...

Ön megdöglik, szép hölgy, és elrothad a földben,
 illatozó sima húsa, kisasszony, kurva bűdös lesz,
 és gyönyörűséges testét kukacok szopogatják,
 ronda kövér pondrók kapják például a vállát,
 azt a puhát, ugye szörnyű.

Hajladozó derekában rak majd fészket a cickány,
 homloka ívét bajszos cincér futja belülről,
 izgó orrahegyével nyálkásszórú vakondok
 görgeti csontját, s lomposfarkú ürge görény fúr
 combja közé, ugye szörnyű.

Kovácsik bemutatkozása a nőnek ◀

És akkor bemutatkozom és azt mondom a nőnek:
én a Kovácsik Attila vagyok – mert nem tagadom le,
és csakugyan, minek is? meg mégis az udvariasság
úgy kívánja, hogy én mondjam meg előbb a nevem, nem?



János F.
2010

▶ Rekurzív ördögportré

Feje helyett segge van.
Segge helyett orra van.
Orra helyett farka van.
Farka helyett ördög van.



Grafika: Péterfy Ábel



Moduláció

New York-i éjszakák ◀

Az *Ellis-korpusz szilánkjai*

Meglehetősen érdekes jelenség az, hogy egy napjaink kultuszairól (is) szóló szöveg maga is egy kultusz részesévé, illetve kiindulópontjává válik. Érdekes bár, de talán magától értetődő is; úgy látszik, hogy napjaink fogyasztói társadalmának működési szabályai okozzák ezt. Azt, hogy az *Amerikai Psycho* kultuszregény lenne, persze nem állíthatjuk teljes bizonyossággal, de akad néhány erre mutató jel. Ilyen például a regény megjelenését követő hisztérikus felháborodási hullám, mely során minden szóhoz jutott, csak a „józan ész” nem (ennek részleteiről sokat elárul Bán Zsófia utószava, illetve Robert Love interjúja Ellis-szel, hol maga az író számol be a botrány részleteiről¹). Ahol persze támadók vannak, ott előbb-utóbb megjelennek a védők is: a regény óriási siker, 1999-ben már hazánkban is megjelenik második kiadása, nagyjából egyidőben az első és szintén figyelemre méltó, debütáló Ellis-szöveggel, a *Nullánál is kevesebb*-bel, melynek magyar fordítására csekély tizennégy évet kellett várnunk. A magunk részéről nem kívánunk sem a „démonian romlott, ördögien gonosz, silány fércmű”, sem a „lényeglátó, zseniális, nagyszerűen megírt” oldalra helyezkedni. Sőt, még csak nem is a kultusz természetrajzáról kívánunk értekezni, hanem – meglehet kissé konzervatív módon – magukat a szövegeket, illetve azok véleményünk szerint fontos „szilánkjait” próbáljuk meg értelmezni. Bár szerintünk is az eddigi Ellis-életmű csúcspontja az *Amerikai Psycho* (úgy látszik, hogy a '94-es *Informátorok* képtelen volt azt felülrírni), mégis úgy gondoljuk, hogy az Ellis-korpusz vizsgálata termékeny lehet olyan módon is, hogy némileg elfeledkezve a *Psycho* nyomasztó dominanciájáról, meglehetősen szoros kapcsolatot tételezve olvassuk és interpretáljuk e korpusz tagjait, azonosságai mellett a köztük fennálló különbségekre is koncentrálna. Figyelmünk két Ellis-alkotásra terjed ki eme dolgozat keretein belül: az *Amerikai Psycho* mellett a *Nullánál is kevesebb* képezi tárgyunkat.

Az első Ellis-szöveg esetében azzal az érdekes, de voltaképpen természetes jelenséggel találkozunk (hazánkban a fentebb már említett megjelenési körülmények miatt fokozottan igaz ez), hogy az *Amerikai Psycho* igen jelentős recepciója folytán immár nem az időrendben első szöveg felől olvassuk utódját, hanem megfordítva a sort, az értelmezések horizontja úgy építi fel a *Semminél is kevesebbet*, hogy az szinte teljes egészében későbbi társa előzményeként legyen interpretálható. Másrészt viszont más irodalmi kapcsolódások felől is megközelíthető ez a szöveg; a mű olvasható egyfajta „road-regényként” is, hiszen a narráció és egyben a történet fő szervező struktúrája a folyamatos helyszínváltás és az utazások, mégha térben ez nem is jelent óriási távolságokat. Az alábbi, sokat citált idézet is olvasható ezen irány felől: „– Hova megyünk? – kérdeztem. – Nem tudom – mondta. – Csak úgy megyünk. – De ez az út nem vezet sehová – mondtam neki. – Az nem számít. – Miért, mi számít? – kérdeztem kis szünet után. – Csak hogy rajta vagyunk, haver – mondta.”² Az utazás ősi toposza központi szerepet

¹ Magyarul lásd: *Szép literatúrai ajándék*, 1998/1.

² Bret Easton Ellis: *Nullánál is kevesebb*. Budapest, 1999, Európa. 200. o.

játszott az ötvenes-hatvanas évek Amerikájának szubkultúráiban, elég csupán a hippi mozgalmakra gondolni. Jack Kerouac „klasszikus” roadregényében, mely nagyban befolyásolta ezeket a szubkultúrákat, ez a motívum, azaz az utazás mint eszköz és mint cél is egyben, a következőképpen jelenik meg: „... és azt mondták, országjáró körúton vannak, ezen a nyáron körbefurikázzák az Egyesült Államokat autóstoppal. – Irány Los Angeles! – kiáltották. – De hát mit fogtok ott csinálni? – Ki tudja? És kit izgat?”³ Azonban az *Úton* esetében az utazás csak látszólag nem rendelkezik semmiféle teleológiával, fő célja a tapasztalatszerzés, az individuum felépítése. Ezt segítik elő a perszonális elbeszélő sorozatos reflexiói, ahogy az őt körülvevő világot és ezzel együtt saját magát elemzi és értelmezi. „Tudtam, hogy valahol az úton lányok és látomások várnak rám s még sok minden; valahol az úton kincset is találhatok.”⁴ – írja utazása és a tényleges narráció megkezdése előtt. Míg a „lányok” szó szerinti, hétköznapi tapasztalatra utal, addig, a „látomások” és főleg a „kincs” erősen metaforikus értelmezhetősége elszakítja az utazást a mindennapok szférájától; a térbeli út, Amerika átszelése egyben egyfajta belső utat is jelent, a szubjektum megkonstruálódását. A perszonális elbeszélő nem csupán saját lelki folyamatait értelmezi, hanem a többi szereplőt is (feltételezett) belső „tartalmuk” felől interpretálja: „Gene fehér létére valahogy mégis olyan volt, mint egy tapasztalt, bölcs, öreg néger, és kissé olyan is, mint Elmer Hassel, a New York-i kokós. – Hassel úton járó változata, egy hősies, vándor Hassel, aki minden évben végigutazza az országot, télen délre megy, nyáron meg északra, csak azért, mert nincs olyan hely, amit meg nem unna, s mert nem mehet sehová, csak mindenhová, mindig úton kell lennie, a szabad ég alatt, rendszerint a Nyugat csillagai alatt.”⁵ Ennek a szubkultúrának az esetében az egyén önmegvalósítása a legfontosabb, sok esetben egyenesen a társadalmi „renddel” szemben, hiszen a regény hősei sokszor otthon nélküli csavargók, kik azonban a mikroközösségekben képesek érvényesülni. Az otthontalanság így pozitív tulajdonsággá válik, mint ahogy a társadalmon kívüliség is.

Az individualitás problémája központi kérdés a *Nullánál is kevesebb* esetében is, a rá adott válasz azonban gyökeresen eltér a kerouaci mintától. Társadalom és egyén viszonya lényegtelen Ellis szövegében, másrészt magának az önmegvalósításnak a lehetősége is megkérdőjeleződik. Érdekes megfigyelni Clay (az elbeszélő) reflexióit az őt körülvevő világra és benne saját magára⁶: „Főként fiatal srácok vannak a házban, és úgy tűnik, jut belőlük az összes szobába és mind egyformák: vékony, lebarapult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenttelen hang, és az jut az eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők. Próbálom elhessegetni ezt a gondolatot, hozok egy italt, és körülnézek a nappaliban.”⁷ Itt nem csupán az az érdekes, hogy az elbeszélő képtelen a felszíni történések mögé látni, hanem az is, hogy lényegében önazonossága kérdőjeleződik meg, hiszen ez az egyetlen rész a regényben, ahol önmaga leírását adja, és ehhez a leíráshoz is másokon keresztül jut el, úgy ráadásul úgy, hogy képtelen bármiféle identitásképző különbség felmutatására.⁸ Az idézet végén elkezdődő reflexiót

³ Jack Kerouac: *Úton*. Bukarest, 1970, Kriterion. 27. o.

⁴ Kerouac, 13. o.

⁵ Kerouac, 30. o.

⁶ Vö. Kékesi Kun Árpád: *Az értelem(hiány) keresztútjai*. In *Literatura*, 1996/1. 71. o.

⁷ Ellis, 155. o.

⁸ Némileg felül kell itt írunk Kékesi Kun Árpád véleményét, amely a szereplők belső jellemzésének teljes hiányát a perszonális elbeszélői technikával magyarázza, hiszen az *Úton*ban az én-elbeszélő annak ellenére, hogy nem láthat bele a többi szereplő tudatába, folyamatosan értékítéleteket alkot, melyek többnyire helyesek is. Másrészt az első szám egyes számú elbeszélő szerkezet bizonyos szempontból alkalmasabbnak is tűnik az én és a világ viszonyának „modellezésére”.

(„... és az jut eszembe...”) az elbeszélő szinte azonnal megszakítja, helyette ismét a rögzítés folyamatáé lesz a főszerep („... körülnézek a nappaliban”). Ellisnél az utazások sem szolgálnak semmiféle tapasztalatszerzést, a modern Amerikának ez a nagy elbeszélése csődöt mond. A lényeg az utazások és bulik végeláthatatlan ismétlődésén van, ezt a narráció szintjén a „camera-eye” technika teremti meg. Az elbeszélő érzékelő automata módjára rögzíti a történéseket, igen kevés teret hagyva a reflexióknak, olyannyira, hogy a végig jelen idejű narrációban az ok-okozati viszonyok összekapcsolása sem működik. Clay az egyik buliban felfigyel arra, hogy barátnője irkál az asztalra („Blair fog egy filctollat, és írni kezd valamit az asztalra.”⁹), azonban csupán az esemény mechanikus rögzítésére képes, arra már nem, hogy a későbbi látványt összekapcsolja ezzel az eseménnyel: „Valaki piros filctollal, gyerekes macskakaparással telefirkálta az asztalt...”¹⁰ A narrátor „passzív recepciója” talán abban a jelenetben jelenik meg legélesebben, mikor Clay gyerekkori barátjával, Julian-nel tart, hogy megfigyelje egy jóval idősebb férfival folytatott homoszexuális aktus közben; „... csak az számít, hogy látni akarom a legrosszabbat.”¹¹ – indokolja meg furcsa elhatározását, de az így szerzett tapasztalat semmilyen értelmezéshez sem vezet el. Ezt a „passzív recepciót” a tévénézés folyamatához is hasonlíthatjuk, mely a regény több pontján is tematizálódik. Azt, hogy a tematikus szinten túl maga az elbeszélés is képes „lemodellezni” ezt a fajta életlátást¹², mindenképpen a szöveg érdemének kell tekintenünk.

Az emlékezés folyamata sem képes a szubjektum identitásának felépítésére; Beckett *Molloy*ával ellentétben – ahol maga az elbeszélő én számára problematikus a múlt, és így az elbeszélő én megragadása és elbeszélése – itt a narráció többnyire tökéletesen megidézi a múltat, azonban az emlékek felidézéséből nem következik az önmegértés; ha a narrációt legjobban egy felvételre állított kamerával szemléltethetjük, akkor a múltidézés folyamata egy filmvisszajátszásnak felelhet meg, ami viszont az emlékezőt semmilyen lényegien újhoz nem juttatja, csupán mechanikusan megismétli a történéseket. A regényben megjelenő világlátást nagyszerűen szemlélteti a következő, egy visszaemlékezés alkalmával szereplő szövegrész, melyben az elbeszélő az egyik nyaralás alkalmával látottakról ír: „... meg egy régi templom, amit Blair lefényképezett, de nem ment be”¹³. A kiüresedett regényvilágban a templom, mint a vallás és egyben a kultúra jelképe is csupán pusztá jelölőként képes funkcionálni, az, amit jelöl – a belső, „spirituális” tartalom – nem jelenhet meg.¹⁴ Másrészt ezt a részt öntükröző alakzatként is lehet olvasni, ugyanis a rögzítés módja, a fénykép, a leírások technikai megalkotottságára is utal, hiszen sokszor, főleg a szereplők leírásának esetében az elbeszélő fényképszerűen képezi le őket: „... és ott ült a nagyanyám is, blúza lazán lógott törekeny testén, kék-sárga kendő volt szorosan a nyakába kötve”¹⁵.

Az *Amerikai Psycho* esetében a fentiekben kifejtett alapképlet némi átalakuláson megy keresztül; már első olvasásra szembetűnik, hogy az egyes jelenetek jóval hosszabbak, a történet tempója már nem hasonlít annyira a videóklippek vibráló világának

⁹ Ellis, 122. o.

¹⁰ Ellis, 123. o.

¹¹ Ellis, 176. o.

¹² Vö. azzal, amit Kékesi Kun Árpád az „MTV-generáció” kapcsán ír. 63. o.

¹³ Ellis, 60. o.

¹⁴ Hiszen a legtöbb vallás – és különösen a keresztény vallás – esetében fontos test és lélek ellentéte; a test időleges és romlandó, míg a lélek örök. Test és lélek oppozíciója ráadásul a kint és bent viszonyát is magában foglalja, ami jelen esetben szó szerint a térbeli elválasztottságban nyilvánul meg, hiszen csak a templom „teste” jelenik meg, belseje nem.

¹⁵ Ellis, 158. o.

sebességére. Ami azonban jóval érdekesebb, hogy több esetben is megkérdőjeleződik az egységes nézőpont léte, amivel a szöveg nem csupán a dolgok értelmezhetőségét vonja kétségbe, hanem azok problémamentes rögzítését is. A regény elején, Bateman és Tim Price taxiútkor az elbeszélés több helyen is tematizálja a filmszerű megalkotottságot¹⁶, azonban jóval fontosabb egy odavetett megjegyzés: „Leleményes vagyok – állapítja meg *magában* Price...”¹⁷. Itt a szereplő tudatába látunk, ami merőben szokatlan, hiszen a perszonális elbeszélő technika implikálja ennek lehetetlenségét (eltekintve attól az igencsak szokatlan esettől, amikor mondjuk az elbeszélő egyben gondolatolvasó is). Érdekes lehet továbbá az a mondat is, mely az elbeszélői perspektívát egy kamera látószögével azonosítja a tizenharmadik oldalon; ugyan első ránézésre az elbeszélés további menetéből az következne, hogy ez a kamera azonos Bateman szemével, de a történet vége felé, a *Hajsza, Manhattan* című fejezetben egy helyen Batemant hirtelen kívülről kezdjük el látni, az „én” Patrickké alakul át. A narráció technikája ebben az esetben leginkább az „elbeszélt tudat” terminológiával közelíthető meg, és mindez lehetségessé teszi, hogy a kamera nézőpontja nem azonos Batemanével, azaz több elbeszélői pozíció is létezhet.¹⁸

Mindezek az első pillanatra csupán érdekesnek tűnő elbeszélés-technikai furcsaságok a regény egészének interpretációjában is fontos szerepet játszhatnak. A nézőpontok széttöröttsége ugyanis egyben kérdésessé teszi a „valósághoz” való hozzáférés lehetőségét is. A Kékesi Kun Árpád által is megemlített médializáltságon kívül – mire a későbbiekben mi is bővebben kitérünk – a virtuális tér és a valóság problémája is megjelenik a regényben. Ez a kérdés igen hangsúlyosan van jelen egy a sci-fi tömegirodalmából kinőtt, és azóta a komolyabb „tudományos” figyelem tárgyává vált műfaj, a cyberpunk esetében. A cyberpunkról írva Veronica Hollinger ezen szövegek egyik legfontosabb jellemzőjének a természetes/mesterséges oppozíció lerombolását tartja. Ez a folyamat több esetben magának a valóságnak a megkérdőjelezéséhez vezet el, hiszen „az emberi világ önnön mechanikus rendszereit másolja”,¹⁹ így a valósághoz való „visszajutás” lehetősége válik problematikusává. Hollinger William Gibson *Neurománca* kapcsán így ír erről az általa kibernetikus dekonstrukciónak nevezett „jelenségről”: „Gibson első mondata – »A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a TV képernyője műsorszünet idején« – megidézi a technika retorikáját, a természetet olyan metaforával írva le, amely az »organikus« és a »művi« között elmosza a határokat.”²⁰

Hasonló jelenségekkel az *Amerikai Psycho* kapcsán is találkozhatunk. Az egyik jelenetben a Bateman társaságában tartózkodó fotómodell lányok egyike a villámlást (vagyis a természeti jelenséget) a fényképezéssel téveszti össze, felborítva ezzel a természetes/mesterséges ellentétet, hiszen immár nem a vakuvillanás hasonul a villámláshoz, hanem a villámlás hozzá (297. o.). A „kibernetikus dekonstrukció” nem csupán tematikus szinten jelenik meg a szövegben; az egyik kéjgyilkosság alkalmával Bateman aktuális áldozatának videón lejátszsa egyik előző akcióját: „– Látod? – Kérdezem attól

¹⁶ „– Közben – mintha filmet néznénk – megint autóbusz húz oda mellénk...” (11. o.) majd: „Lassú áttűnés, és máris azt látjuk...” (17. o.)

¹⁷ Ellis: *Amerikai Psycho*. Budapest, 1999, Európa. 11. o. (kiemelés tőlem)

¹⁸ Itt ellentmondanánk Kékesi Kun Árpádnak, aki Almásit követve az elbeszélő beszédhelyzetének kidolgozatlanágát veti Ellis szemére (Kékesi Kun, 64. o.). Véleményünk szerint az, hogy az elbeszélő helyzetét nem lehet megnyugtatóan meghatározni, a regény poétikájának is részét képezheti. (Ezzel kapcsolatban lásd még: H Nagy Péter: *Imaginárium*. In *Szép irodalmi ajándék*, 1998/2–3, 131. o.)

¹⁹ Veronica Hollinger: Kibernetikus dekonstrukció: cyberpunk és posztmodernizmus. *Prae*, 1999/1–2. 81. o.

²⁰ Hollinger, 81. o.

a lánytól, *aki* nem a képernyőn van, hanem előtte.”²¹ A mondat megalkotottságából úgy tűnik, hogy Bateman számára reális lehetőség ugyanúgy megszólítani a csupán virtuálisan létező személyt, mint az előtte valóságosan ott fekvőt, azaz bizonyos értelemben képtelen különbséget tenni virtualitás és realitás között. Mindez azért is érdekes, mert a történetben személyiségek helyett végig csupán testek halmaza létezik²², azonban ezen a helyen a ténylegesen létező test és annak reprezentációja kerül egy szintre, így még egy lépéssel tovább folytatódik a „szubjektum halála”. Fontos a tükrök szerepe a történetben; az elbeszélő folyamatosan tükörképét bámulja, ez egyrészt hiúságának jelzője, és annak, hogy ebben a világban csak a külsőségek számítanak, másrészt azonban önazonossága megteremtésének (avagy megőrzésének) kétségbeesett kísérletei is ezek; az identitásteremtés csak a másokban való önmegértésben valósulhat meg, azonban mivel a „másik” csupán egy reprezentáció, így ennek szükségszerűen kudarcba kell fulladnia.²³

A kibernetikus dekonstrukció kérdésével szorosan összefüggő (lényegében annak részét képező) probléma a médializáltság jelensége. Már a *Semminél is kevesebb*-ben is igencsak hangsúlyos ez a jelenség; több szereplő szüleiről csupán a bulvárlapokból tud, azaz az elsődleges „valóság” helyét annak fikciója foglalja el, innen „olvasódik” vissza a világ. Az *Amerikai Psycho*-ban már maga a cím is egy kultuszra, egy filmre utal, nem pedig a referencializálható valóságra, ráadásul a főhős (?) nevét is megközelíthetjük két kitüntetett kultusz metszéspontjaként: egyrészt Norman Bates-re²⁴, az eredeti Psycho főszereplőjére utal, másrészt pedig egy másik kultikus figurára, Batman-re.²⁵ Egy kicsit továbbgondolva ezt a névmagyarázatot, láthatjuk ennek a beszélő névnek az ironiáját is: a gonosz kéjgyilkos neve kerül egy szintre az emberiséget állandóan megmentő superhőisével, jelezve, hogy ezen posztmodern kultuszok között csupán formai különbségek léteznek, lényegiek nem.

„Olyan volt az élet, akár egy üres váson, vagy egy szappanopera”²⁶ – mondja Bateman egy helyen, és ez nem csupán szólam, életét ő maga építi fel a média világa szerint; a már említett üldözési jelenetsorban, az egyik legkritikusabb részben, a következő reflexiók játszódnak le tudatában: „... Patrick-nak meg egyre csak az jár az eszében, hogy mennyire hiányzik a zene a jelenet alól, s úgy dönt, hogy démoni vigyort vág...”. Bateman még a test-test elleni küzdelemben is képtelen az őt körülvevő világ direkt érzékelésére, később azonban a közvetlen életveszély – úgy látszik – kiutat jelent ebből a „virtuális” térből: „Patrick most végre felfogja, hogy igazi tűzharcba keveredett, hogy igazi golyók kerülgetik, hogy mindjárt kipukkan az álom, sőt ez már nem is álom...”, ekkor azonban maga az elbeszélés siet segítségére; „amikor egyszer csak egy eltévedt golyó, az imént betöltött új tár hatodik és egyben utolsó golyója eltalálja a járőr-kocsi benzintartályát...”²⁷. Itt ez a „deus ex machina” a hollywoodi filmek jellegzetes történetstruktúráját idézi meg, így a médializálás a történet szerveződésében is jelentős szerepet játszik.

Azt a mondatot, melyben az élet a szappanoperához hasonlítódik, önértelmező alakzatként is felfoghatjuk: a szövegben az egyes „vágások” között jóval hosszabb idő telik

²¹ Ellis, 464. o. (kiemelés tőlem)

²² Vö. Kékesi Kun, 72. o.

²³ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: A másság mint jelenlét. In Uő: *Beszédmód és horizont*. Budapest, 1996, Argumentum. 265. o.

²⁴ Boda Gergely szíves szóbeli megjegyzése.

²⁵ Vö. Bán Zsófia utószavával.

²⁶ Ellis, 396. o.

²⁷ Ellis, 397. o.

el, mint a *Nullánál is kevesebb* esetében, a jelenetek megalkotottsága így a hosszabb lélegzetvételű szappanoperák világát idézi meg a videoklippek helyett. A történetek struktúrája is a szappanoperák sémáit követi; egyrészt a történet is azon társadalmi osztály köreiben játszódik, amelyik a legnépszerűbb ezen műfaj számára, másrészt az események is hasonlóak: étkezések, szerelmi afférok (azazhogy szexuális aktusok), üzleti tárgyu és minden lehetséges közhelyet felsorakoztató társalgások végeláthatatlan sora. A regény befejezetlensége is értelmezhető ebből az irányból: a szappanoperákat lehetetlen igazából befejezni. Ezt a szappanopera-narratívát reklámszövegek (hiszen reklámnak kell megszakítani minden tévésorozatot), más tévéműfajok elemei (lásd pl. üldözési jelenet) és brutális kégyilkosságok szakítják meg. Mindez már implicálja azt, hogy a szöveg szerkezete nem csupán a nézőpontok lehetséges többségében, hanem diszkurzív összetettségében is bonyolultabb elődjénél. A *Nullánál is kevesebb* esetében meglehetősen homogén szövegtestről beszélhetünk, bár itt is beépülnek tömegkulturális diszkurzusok a szövegbe: a dalszövegek és a dalcímek mintegy a befogadást irányítják, és „előrejelzik” az eseményeket; Julian és a nála jóval idősebb férfi nemi aktusa után a *Tainted love* (romlott szerelem) című dal szól, és azon már nem is lepődünk meg, amikor a *Somebody got murdered* (valakit meggyilkoltak) című szám elhangzása után néhány oldallal tényleg találunk a szereplők egy hullát. A regény egészén végigvonuló (Riffatere kifejezését kölcsönvéve) szubtextus, az „Itt eltűnhetsz” is eredetileg egy reklámszöveg, ami kettős jelentéssel bír: egyrészt kifejezi az elbeszélő folytonos egzisztenciális szorongását, másrészt pedig ígéretet is magában hordoz arra vonatkozóan, hogy ki lehet lépni ebből a világból. A *Psycho*-ban leginkább két dalcím hordoz hasonló funkciót: a *The devil inside* és a *Sympathy for the devil* Bateman kettőségére utal. A reklámok megjelenése sem csupán a márkanevek folyamatos ismételtetésében nyilvánul meg. Sok esetben az elbeszélő és az egyes szereplői diszkurzusok teljes egészében a reklámszöveg-diszkurzus sajátosságait veszik fel, olyannyira, hogy lényegében meg sem különböztethetők tőlük. A regény elején Bateman reggeli testápolását taglalja hosszú oldalakon keresztül, amikor egyszer csak valamiféle váltás történik: „A puhítókrém felhordása előtt vizezzük be az arcot; így nemcsak felpuhul a bőr, de a víz sem tud elpárologni belőle. Végezetül kenjük be az arcot Gel Appaissant-nal, ami szintén a Pour Hommes készítménye, és kitűnő bőrn nyugtató”²⁸ Az elbeszélő itt már nemcsak saját testápolásáról beszél, hanem tanácsokat osztogat bőségesen megspékelve márkanevekkel, hasonlóan egy reklám szereplőjéhez. A másik jelentős narratív séma, ami beépül az elbeszélésbe, a pornó-, illetve horrorregények nyelvezete.

Ezek a sajátosságok a szöveget bizonyos posztmodern szövegalkotó eljárásokkal rokonítják. A következő idézet az egyik reprezentáns posztmodern regényből, Robert Nye *Faustjából* származik: „Maga az ágy magas volt és széles. Körülötte rózsaszín függöny. A rózsaszín ágyneműn rózsaszín takaró. A párnák is rózsaszínűek voltak, csipkés szegélyűek. Az ágy mellett egy szál rózsaszín rózsza. A rózsaszín mennyezeten rózsaszín kerubok játszadoztak rózsaszín felhőkön, és rózsaszín hárfát pengettek. (...) – Jó éjt, Barbi – mondtam.”²⁹ A szerzeteslak leírása a Barbie baba reklámok jellegzetességét veszi fel, de nem ez az egyetlen példa a tömegkulturális diszkurzusok beépülésére: viccek, pornográf jelenetek, és kriminarratíva-törödékek váltakoznak egymással a Faust-történet újráírása közben.

Itt vitába szállnánk Kékesi Kun Árpáddal, aki – Abádi Nagy Zoltán alapján – a *Nullánál is kevesebb* sajátosságai szerint az *Amerikai Psycho*-t problémamentesen a minimalista próza körébe utalja, s ezen szövegek megalkotottságára – véleménye szerint – jel-

²⁸ Ellis, 44. o.

²⁹ Robert Nye: *Faust*. Budapest, 1998, Európa. 252. o.

lemző, hogy hiányzik belőlük az irónia, az intertextualitás, az önreflexivitás és a hasonló, posztmodern szövegekre utaló jegyek.³⁰ Ez a képlet mindenképpen igaz az első Ellis-szövegre, azonban véleményünk szerint a *Psycho* esetében némileg korrekcióra szorul. Természetesen nem tarthatjuk posztmodern regénynek ezt a művet pl. A *rózsa neve* értelmében, hiszen hiányzik az a szöveguniverzum, szöveg hagyomány, melyet mind Eco alkotása, mind pl. Robert Nye *Faustja* feltételez és melyhez viszonyul. Másrészt azonban, mint ahogy a fentiekben kimutattuk, a szöveg megalkotottsága hasonlítható a posztmodern szövegalkotáshoz, és ez azt is jelenti, hogy közös jegyek is kimutathatók köztük.

Igaz ugyan például, hogy irodalmi szövegekből való idézetek nem találhatók a szövegben (bár a regény kezdő mondatát – KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL³¹ – olvashatjuk effajta intertextusként is, és a későbbiekben látni fogjuk, hogy ennek a mondatnak a szöveg egészének interpretációja kapcsán is fontos szerepe lehet), másrészt azonban a dalcímek, reklámszövegek, zenekar-pályaképek mindenképpen felfoghatók bizonyosfajta szövegközi játékként. A kezdő, Dantétól származó idézetet, mely a regény- és így a szövegvilágba való belépésre is utalhat, és a záró feliratot – „NEM KIJÁRAT” – „egybeolvasva” a regény zárt világát alkot, mely több szinten is (tehát nemcsak a történet, illetve a történések szintjén) megnyilvánul: az eltűnt (Tim Price) és a meggyilkolt (Paul Owen, kinek csodálatos feltűnését akár Bobby Ewing fel-támadásához is hasonlíthatjuk) szereplők újra felbukkannak, ráadásul a nyelv szintjén sincs kiút ebből a világból; ugyanaz a felirat – *Les Misérables* – vonul végig a szöveg egészén, és ugyanaz a mondat – „Tudtátok ti azt, hogy az ősember sokkal rostdúsabb táplálékokat fogyasztott, mint mi?”³² – szerepel egy, a regény elején található párbeszéd-ben, majd később az utolsó beszélgetésben is. Mindezek a zárt regényvilágot implikáló tulajdonságok arra utalnak, hogy a szövegben az önreflexivitás is jelentős szerepet játszik (hiszen egy zárt világ csak önmagára reflektálhat). Másrészt szintén az önreflexióra utalnak a szövegben nagy számban előforduló öntükröző és önértelmező alakzatok (dalcímek, a regény „építkezését” leleplező mondatok).

Véleményünk szerint az iróniának is igencsak jelentős játéktér jut a szövegben, bár ez nem ugyanazon forrásokból táplálkozik, mint pl. Nye *Faustjában*; ott az irónia elsődleges oka a Faust-mítoszsal, illetve magukkal a nagy elbeszélésekkel szembeni posztmodern kétely volt, azonban jelen esetben is némileg hasonló szövegalkotó eljárások okozzák az ironikus hatást. Az egyik ilyen az elbeszélővel való azonosulás lehetetlensége. A perszonális elbeszélői szerkezet azt tételezi, hogy a befogadó bizonyos mértékig azonosulni tud az elbeszélővel, hiszen az ő szemén keresztül látja a regény világát, azonban ez az azonosulás Bateman világlátása és tettei miatt teljesen lehetetlen. A befogadó így bizalmatlan lesz az elbeszélővel szemben, és ezt a bizalmatlanságot tovább fokozzák a regényben található eldöntetlenségek; az egyszer már meggyilkolt Paul Owen pl. újra felbukkan Londonban, és így annak feltételezésére is lehetőség nyílik, hogy egyes események csupán Bateman fantáziájában léteznek (azaz újra visszatérünk

³⁰ Kékesi Kun, 62. o.

³¹ Elképzelhető egy erőszakosabb és ezért „kétésebb” olvasat is: a pokol bejáratánál található felirat pozíciója arra is utalhat, hogy magának a regénynek a világa a „pokol”; ebből az irányból olvashatók azok a dalszöveg-címek, melyek Batemant valamilyen módon az ördöggel azonosítják, és a következő idézet is: „Csak a gonosz egyedülvaló és örök. Isten nem él.” (533. o.). Másrészt azáltal, hogy a Dante-szövegrész dalcímekkel és hasonló úgymond „tömegkulturális textusokkal” kerül egy szintre, és az, hogy feliratként funkcionál, bizonyos mértékig irodalmi létmódját (persze ez a fogalom igencsak problematikus) is megkérdőjelezi.

³² 60. o. és 567. o.

a külső valóság megragadásának problémájához). Ez az elbeszélővel kapcsolatban megnyilvánuló kétely ironikus hatást idéz elő, az olvasó ironikusan viszonyul a szöveghez, illetve az ott leírt eseményekhez. Ezenkívül a szöveg ironikusan „olvassa” a saját részeit képező narratívákat is; mint ahogy már a fentiekben kifejtettük, az *Amerikai Psycho* sokat merít a különböző tömegkulturális diszkurzusokból, azonban ezek egyike sem képes teljes egészében uralomra jutni. A történet alapját a szappanopera-séma képezi, azonban a gyilkosságok leírása egy új „műfaji kódot” ír elő az olvasás számára, mégpedig az erotikus thriller-, illetve horrorszövegekét. A befogadó elváráshorizontját az olvasás során tehát először a szappanopera „műfaj” jellegzetességei irányítják, ezt azonban destruálja az újabb beépülő diszkurzus. Azonban ez az újabb írás- és történet szabvány maga is destruálódik, hiszen a műfaj szabályai szerint el kellene érkeznie egy olyan csúcspontnak, amikor eljön a bűnhődés, azonban ehelyett a szappanoperák jellegzetessége érvényesül, amennyiben maguk a gyilkosságok is automatizálódnak, szinte előre kiszámíthatóvá válnak, anélkül, hogy az általuk elindított eseménysor (nyomozás) bárhová is vezetne. Arról nem is beszélve, hogy a nézőpontok is felcserélődnek; a gyilkos szemszögéből látjuk az eseményeket, nem a nyomozóéból. „A rendszerek egymásra hatása együtt jár önnön rendszerszervező elveiknek és valóságkonstrukcióiknak újrafogalmazásával”³³ és azzal, hogy a két fő szövegszervező rendszer oly módon befolyásolja egymást, hogy egyikük sem képes érvényesíteni kizárólagos uralmát, így megteremtődik az irónia lehetősége abban, ahogy egymást olvassák.

A regény ily módon az irónia révén mutatja meg azon értelmezések vakságát, amelyek kizárólag egyetlen műfaji kód felől olvassák, és – miután az irónia nem csupán egyetlen szövegalkotó diszkurzus „kifigurázását” végzi el – azt, hogy a diszkurzív összetettség és annak kitűnő alkalmazása az *Amerikai Psycho*-t a századvég egyik legizgalmasabb szövegévé teszi, radikálisan átrajzolva olvasói elváráshorizontját.

³³ H. Nagy Péter: *Imaginárium II. Prae*, 1999/1–2. 9. o.

TÓTH ÉVA KATALIN

„Hogy leheletfinoman érintsék a jelek...”

Eliette Abécassis: Kumrán

Az ezredvégi irodalmi viták egyik központi kérdése a regény műfajának változásaira, lehetséges jövőjére koncentrálni. Ebben a vitában nem egy történeti folyamatban való (célvú) mozgás további lehetőségeinek kijelölése a tét, hanem annak meghatározási kísérlete, milyen poétikai, retorikai mozgások figyelhetők meg az ezredvég regényirodalmában, mely komponensek mentén halad(hat) ez a változás, beszélhetünk-e választóról, milyen értelmezési/értelmezői attitűddel közelíthetők meg egyáltalán a kérdés.¹

E tanulmány kereteit szétvetné a vita kérdéseinek részletes tárgyalása, azonban témaválasztását épp e vita továbbgondolásának lehetőségei jelölték ki. Annak belátása, hogy bármilyen tendenciát úgy figyelhetünk meg, elméleti alapot csakis úgy működtethetünk, ha konkrét szövegeket teszünk vizsgálatunk tárgyává. Szükséges ez azon okból is, mivel nincsen meg az az időbeli távolságunk, rálátásunk az „ezredvég irodalmára”, amely lehetővé tenné a tendenciák feltérképezését. A szövegek számának folytonos növekedése „átolvashatatlan” mezőt hoz létre, a választás kötelezővé válik. A kanonizáció folyamata sem lezárult – és nem lezárható –, a különböző kánonok közötti eligazodás sem behatárolt. Az irodalomtörténet és -elmélet közötti szakadást a kérdéshorizontok eltávolodása, elkülönöződése eredményezi. „...a regény esetében is az eltérő olvasásmódokra visszavezethető irodalmi időszámítások (diszkurzusok) sokfélesége teszi lehetetlenné az egységes regénydefiníció, -tipológia és -korszak megkonstruálását”². Mindez előtérbe helyezi a konkrét szövegértelmezések szükségességét, belátva az elméleti reflexió fontosságát is. A célkitűzés tehát szövegértelmezés; annak vizsgálata, miként írja/olvasatja be magát az adott szöveg aktuális horizontunkba, melyek olvashatóságának feltételei, milyen poétikai-retorikai mozgások mentén milyen olvasói szerepeket konstruál meg szöveg és olvasó. Az értelmezés során nem csupán egy immanens értelmet igyekszünk tehát meghatározni, de rákérdezzünk saját olvasói szokásrendünkre, a hagyományra, kontextusba helyezzük a vizsgált szöveget, szem előtt tartva az írás/átírás és a fordítás problematikáját.

Az értelmezendő szöveg Eliette Abécassis: *Qumran*³ című, 1996-ban megjelent regényének magyar fordítása, amelyet hazánkban 1998-ban adtak ki. A regény Franciaországban 1996-ban két, '98-ban egy harmadik, majd '99-ben további két kiadást ért meg.⁴ Vajon a franciaországi fogadtatás hatására jelent meg ily rövid időn belül a hazai fordítás? A szöveg az, ami kijárta a maga útját a gyors siker felé? Hipotézisünk szerint a szöveg pozitív recepciója annak köszönhető, hogy többféle olvasói szerepet hív elő,

¹ Vö. a Tiszatáj lapjain 1997/98-ban folyó regénydisputa kérdésirányival.

² Szirák (1998).

³ A továbbiakban a regény francia kiadására való hivatkozás: Abécassis (1996), a magyar fordítás: Abécassis (1998).

⁴ Még megjelenése évében, 1996-ban „Grand livre du mois”-ként adták ki másodszer, 1998-ban pedig „Le livre de poche”-kiadásban, amely csak a magas példányszámban eladott könyveket jelen-teti meg.

tesz lehetségessé, többféle regiszterben működik/működtethető, s így mind a tömeg-, mind az elitkultúra olvasói „szokásigényeit” képes kielégíteni. E megelőlegezett konklúziót azonban kövesse az értelmezés, hogy végül megkísérelhessük újra megválaszolni a kérdést.

SZÖVEG ÉS FORDÍTÁSA

Az értelmezés során – mivel elemzésünk tárgya francia szöveg és magyar átültetése – mindvégig számolnunk kell azzal a ténnyel, hogy az interpretáció a két szöveg kölcsönös értelemalkotásának horizontjában teremődik meg, azaz az időbeliségben (olvasások egymásutánjában) nem jelölhető ki egyértelműen egy elsődleges és egy másodlagos szöveg. Az eltérések vizsgálata során csupán néhány egyértelmű anomáliára mutatunk rá, amelyek a két szöveg értelmezési tereit kibillentik, de ugyanakkor egymásba is játsszák, így alkotva egy komplexebb (?) értelemhálót.

A nyelvi megelőzöttség

Az igeidők rendszerének közvetítése azt a feladatot rója a fordítóra, hogy számot vessen mind nyelvek közti elhelyezkedésével, mind nyelvi meghatározottságával. „Azaz, a fordításnak – minthogy nincs módja kilépni az anyanyelvől – azt kell saját nyelve tapasztalatává tennie, hogy az idegen olyasmivel bír (s jórészt ez teszi őt igazán idegenné), amivel a saját nem, vagy amit a saját egészen másként ismer sajátjának.”⁵ Ez a probléma a regényben jól megfigyelhető az igeidők használatának kérdésében: „...ahhoz, hogy történetembe belefoghassak az önök nyelvén, az abszolút múltat részesítem előnyben az összetett múlttal szemben, amely alattomosan jelent csinál a múltból, összekeverve a két időt. A praeteritumot választom, amely egyöntetűségében, teljességében, zengzetességében egyaránt befejezett.”⁶ Abszolút múlt és összetett múlt különbsége a magyar nyelvben nem vet föl problémát, hiszen anakronizmusként hatna egy évszázadokkal ezelőtt használt múlt időben fordítani a regényt. Így a szövegben – a fordító köztes pozíciója révén – a múlt idő használatáról szóló rész a magyarban szélsőséig önreflektálnak tűnhet, mivel nyelvünkben kérdésként nem tematizálódik a választás szükségessége.

Tipográfia – idézés – hangsúlyozás

Eltéréseket figyelhetünk meg a francia és magyar textusban a tipográfiai jelek használatában: a tagolás megváltoztatása, bekezdések egybemosása, ami a logikai szervezetségen változtat. Több szöveghelyen az „eredetiben” kurzívan szedett részek narrátori kiemeltsége nincs jelölve, ezáltal szűkül vagy megszűnik a narrátor által explicitté tett kettős értelmezés lehetősége a magyarban.⁷ Az idézésre, pretextusokra utaló szövegrészek dőlt betűvel való megkülönböztetett megjelenítését időnként mellőzi a fordítás. Ez az újraírás kérdésének problematikájában játszik szerepet, abban ugyanis, hogy az „előszövegi intertextusokat” a narrátor felidéző technikájaként értelmezzük-e (dőlt betű), lehetséges szólamtörést vagy (ön)reflexív kiszólást idézve elő a szövegben, avagy a narrátor szólamának szövegeként kezeljük, szövegében jelöletlenül hagyva. Az utóbbi esetben a narrátor szólamán belüli törésről, kiszólásról van szó, az előbbi esetben szóla-

⁵ Kulcsár Szabó Ernő (1998, 107. o.).

⁶ (Ary) Abécassis (1996, 19. o.); uő (1998, 16. o.).

⁷ Lásd „...et tous les justes jubileront d'y apprendre toutes les voies de la vérité.” (1996, 320. o.) Fordítása: „... és mind az igazak ujjongani fognak, hogy az igaznak minden útját kitudják.” (1998, 300. o.) Amennyiben a kiemelt figyelembe vesszük, az értelmezhetőség kettős referenciájává válik.

mok dialógusának lehetőségéről is (külső hang bekapcsolódásával). A *dólt betűs* szedés szolgál továbbá a figyelemfelkeltésre, nyomatékositásra – e kiemelésnek a magyar szöveg egyes helyein való negligálása⁸ a narrátor által megjelölt, hangsúlyossá tett részek elsikl(at)ását okozza az olvasás folyamatában, s ezzel a hangsúlyjelek kitételét befolyásolja.

Cím és fordítás: Qumran, avagy ki ölte meg Jézust?

A regény címe az egész szöveg jelölőjeként működhet: kiemelt helye által hatékonyan irányíthatja a befogadói interpretációt. Megkonstruál egy játékeret, amely az olvasás előrehaladása során minduntalan módosul, állandó visszacsatolás folyik az általa keltett elvárások továbbviteléhez, új értelmezési lehetőségek kibontásához. A cím konnotációi állandóan vibrálnak a szövegben való újra-ráismerés és transzformálás hatására. Mivel mindez az értelmezési folyamat során fontos szerephez jut, az „eredeti” és a fordítás közötti eltérés jelentéssé válhat azáltal, hogy a két szöveg befogadási műveletében décalage-t hoz létre. Míg az „eredetiben” csupán a (fő)cím olvasható, a magyar szöveg egy alcímmel egészül ki s ez más viszonyrendszerben jeleníti meg a szöveg–cím viszonyt.

A francia szöveg címe – *Qumran* – a „beavatott”⁹ olvasó számára kijelöl egy teret/helyet, ezzel együtt időszegmentumot is előhív. A tér a Holt-tenger vidéke, Kumrán, avagy a kumráni barlangok. Előzetes feltevéseink szerint ezen idővonatokozások a következők lehetnek: 1. a régmúltban játszódó, a kumráni közösség életéhez kapcsolódó cselekmény, a tekercsek keletkezésének ideje; 2. a közelebbi múltban játszódó cselekmény (pl. a tekercsek megtalálása); 3. a tekercsek felfedezésének hatása, a jelen ideje. A cím előhívhat egy lehetséges keretet is az iratok, tekercsek történetének ismerői számára, mozgásba hozva még az olvasás megkezdése előtt egy szöveghalmazt (tekercsek, valamint kritikai anyaguk mint előszövegek). A „beavatatlan” olvasó számára, akinek nincsenek előzetes ismeretei Kumránról, csupán egy tulajdonnevet vagy földrajzi helyet jelöl meg, azonban átfogó marad, nem határol be¹⁰. E cím tehát egy választott olvasói réteget szólít meg, de azzal, hogy nem pontosít, látszólag ellentétes viszonyokat hoz létre.

Feltételezzük, hogy a magyar főcím kezdetben ugyanúgy működik, mint a francia. Ugyanakkor a magyar alcím (*Ki ölte meg Jézust?*) egyrészt pontosító funkcióval bír, a főcím által előhívott tér-idő viszonyokat egy konkrét cselekménnyel kapcsolja össze, ezáltal annak idejét a múlt felé tolja el (Jézus idejébe helyezett történetre utalhat). Emellett az alcím egy gyilkosságot jelöl¹¹; olyan kultúrtörténeti kérdést állít a figyelem középpontjába, amely tömeges olvasótábor érdeklődésére tarthat számot. A főcím–alcím viszonya az olvasó értelemkereső és -adó tevékenysége szempontjából azt a kérdést implicálja, miként lehet ezeket összekapcsolni. A Jézus-kérdést Kumránnal mellérendelő viszonyban fogja kezelni, avagy metonimikus kapcsolódást határoz meg (esetleg mindkettőt). A magyar szöveg azáltal, hogy alcímet is megjelöl, nemcsak pontosít, de a szövegnek más hangsúlyjelet ad. Míg a francia változatban a Jézus-tematika a szöveg

⁸ Lásd például 48/54, 54/60, 75/83. „– A rabbi – hangzott a válasz, mintha csak egy létezne.” „Le rabbi, fit-il, comme s’il n’en était qu’un.”

⁹ Értendő itt az az olvasó, akinek bármilyen előzetes ismeretei vannak a holt-tengeri tekercsekről, Kumránról, az esszénusokról.

¹⁰ Ugyanakkor a kötet hátlapján olvasható ismertető a beavatatlan olvasónak is segítségére van, hogy kialakíthassa előzetes feltevéseit a regénnyel kapcsolatban.

¹¹ A gyilkosság címbe emelése arra is enged következtetni, hogy az olvasandó mű műfaját tekintve bűnügyi regény.

olvasása folyamán válik kitüntetetté, addig a magyarban már az alcím megelőlegezi. Azonban a Jézus-kérdés – mint az később láthatóvá fog válni – nem egy régmúlt történet elmondása, újrafikcionálása csupán: metafizikai kérdésként¹² válik a szöveg egyik szervező elemévé, viszont az idők szövevényes hálójában bomlik ki metonimikus funkciója. „Egyszerre megfordult velem a világ. Végre világosan láttam, a probléma, nem több, nem kevesebb, minthogy ki gyilkolta meg Jézust! Valami homályos sejtés azt súgta, a kérdésre adandó válasz magyarázat Almond, Matti és Hóseás halálára, egyben a kézirat eltűnésére is.”¹³

A cím által előhívott lehetőségeket már a regényszöveg olvasásának megkezdése előtt módosítja a kötet hátsó ismertetője¹⁴, egy olyan intertextus, amely poszt-helyzete ellenére előszövegnek tekinthető. E funkciójában a cím által mozgásba hozott előfeltevéseket konstruktívan befolyásolja, felvillantva a tematikát, a szereplőket, a műfaji meghatározást („thriller théologique”). A cím–alcím által felvázolt viszonyrendszeren már az ismertetés szövege változtat, pontosít. A kijelölt teret a barlangokhoz köti, s a tekercsek felfedezéséhez kapcsolja. Három időszegmentum rajzolódik ki kétezer évet átfogva: 1. a kézirat elrablásának ideje; 2. a kéziratok felfedezésének ideje; 3. Jézus (életének és halálának) ideje. Vajon van-e összefüggés Jézus élete/halála és a gyilkosságok/titok között? A magyar főcím–alcím viszonyában az ismertetés szinkronba hozza a kettőt, felvázolja a lehetséges kapcsolódási pontokat, s az enigma (megfejtendő) fogalmával fűzi egybe. Az alcím funkciója tehát leginkább a népszerűsítés, annak intenciójával, hogy minél nagyobb olvasótábor számára kedvet keltő történetet előlegezzon meg a cím. Sőt lehet, hogy nem is fikcionális történetet?...

Móttó és fordítás

A móttó ugyancsak kiemeltsége révén kaphat jelentős értelmezésbeli szerepet. Nemcsak előlegez, bevezet, tömörségében összegez, de visszhangként tér vissza a szöveg különböző pontjain. *Refrénként* szervezi annak ritmikáját (akusztikailag, gondolatrítmusként és gondolattörésként egyaránt). A két móttó közti különbség: tökéletesen elmentéses a jelentésük. Mindössze egyetlen tagadószó (ne) hiányzik a francia szövegből – a fordító, mintha ott lenne e szócska, megváltoztatja az idézetet.¹⁵ A magyar változat gondolkodásra serkentő, az értelemben való hit szólal meg benne. Ezzel szemben az „eredeti” móttó a szöveget a *lezárhatalan értelmezés* irányába mozdítja, minden (véltető) bizonyosságot újra és újra megkérdőjelezve és idézőjelbe téve. Az „eredeti mot-tóra” rímel mindvégig a szöveg szervezőelemeként visszatérő intertextus, a *Prédikátor könyvének* részlete: *hiábavalóság*. Refrén és antirefrén állandó váltakozása a narrátori pozíciót minduntalan kizökkenti. Mivel a szöveg egy nyomozás története, amelyben a kutató nyomozó mindvégig kérdésekre/enigmákra keresi a választ/megoldást, e polifónia az értelmezésben elbizonytalanító szerephez juthat.

¹² A történetelvű olvasat számára – többek között – mint filozófiai kérdések indukálója tétel-eződik.

¹³ Abécassis (1998, 176. o.) .

¹⁴ A magyar ismertetés a francia fordítása.

¹⁵ A francia *jamais* (valaha) – állító szerkezet helyett a *ne ... jamais* (soha) – tagadó szerkezetből fordít.

SZÖVEGSZERVEZŐ STRATÉGIÁK 1. TÖRTÉNETMONDÁS–TÖRTÉNETÍRÁS

Az „előszövegek” státusa

A regény szövegét idézethálók szövik át, rizómaszerű labirintust alkotnak, a szövegen belüli szövegek minduntalan utalnak egymásra és kioltják egymást¹⁶, az értelmezési mezőt megannyiszor újrastrukturálva. Abécassis nemcsak a Bibliát „írja újra”¹⁷ felhasználva az Őszövetségből a *Teremtés könyvét*, a *Példabeszédeket*, a *Prédikátor könyvét*, a *Proféták könyveit* (főképp *Ézsaiás*, *Hóseás*, *Dániel*, *Ezékiel*), a *Zsoltárok könyvét*, az *Énekek énekét*; az *Újszövetség evangéliumait* (különösképp *János Evangéliumát*), a *Jelenések könyvét*, de újra-kontextualizálja az *apokrif szövegeket* is. Az apokrif (= rejtett) jelzöt egyrészt a bibliai apokrif iratokra¹⁸ értjük, másrészt az egész *kumráni tekercsanyagra*¹⁹, mint nem kanonizált korpuszra. Egy-egy szöveg apokrif státusának magyarázatát nem csupán a zsinatok kizáró határozatában kell keresnünk, a kumráni szövegek „rejtettsége” lehetetlenné tette nemcsak e szöveganyag kánonba kerülését, de a szövegek közötti párbeszéd kialakulását is.²⁰ A történeti tényfeltárás igényének szempontjából az előszövegek/evangéliumok hitelessége/megbízhatósága kétségbe vonható²¹ a következő áttételek miatt (is): a szóbeliségből az írásbeliségbe való rögzülés folyamatának bizonytalansága²², a nyelvek közötti „átjárások” (héber és arámi után görög, latin fordítás stb.), a szövegek szerzőinek ihletettsége még akkor is lehetetlenné tenné a hiteles mesélést, ha a történetek szelektálás nélkül maradtak volna fenn. A kumráni szövegek nagy része töredékes állapotban maradt ránk²³, nemcsak a megfejtésük által támasztott nehézségek indítanak el egy többszörös értelemalakító játékot, de a dara-

¹⁶ A szövegben megjelenő előszövegek refrénként térnek vissza, részben idézet formájában, részben a történeti szál mozgatójaként mint hagyomány–ellenhagyomány jelentkeznek.

¹⁷ Tematikusan beágyazva regénye történetébe annak betéiteit, szereplőit stb., valamint idézve szövegét.

¹⁸ Az Ótestamentumot illetően: – a nem hellenizált zsidók által kizárt könyvek (Judit, Bölcs Salomonnak példabeszédei, Tóbiás, Makkabeusok I–II., Dániel-részek stb.), – a katolikusok által el nem ismert könyvek (Ezsdrás, Manasszé) és a protestánsok által visszautasított szövegek nem esnek egybe. Az Új Testamentumban több mint száz apokrif írás nem került be. Itt megemlítendő *Tamás evangéliuma*, valamint az ún. *Júdás-evangélium*, amelyek a regényszövegbe tematikusan kerülnek be.

¹⁹ Ezek a tekercsek tartalmazznak kanonikus (biblikus) írásokat is – ezek a szövegek 20–25 százalékát teszik ki – a nem-biblikus irodalom mellett. A nem biblikus írások rendkívül sokféle iratot tartalmaznak: himnuszokat, zsoltárokat, bibliai kommentárokat, ájtatossági olvasmányokat, jogi szövegeket, leveleket, egy rejtett kincsre vonatkozó leírást.

²⁰ A kumráni szövegek számos kanonizált Biblia-részt tartalmazznak. Utalnunk kell arra, hogy szövegek közötti (bibliai – kumráni) párbeszéd kialakulásához elengedhetetlen az értelmező olvasó jelenléte. Így e szövegek közötti dialógus csak 1947 után, a tekercsek felfedezését követően kezdődhetett.

²¹ A történeti tárgyú elbeszélések fikcionalitására vonatkozóan vö. White (1997), Ricoeur (1999), Carr (1999).

²² Vö. Az evangéliumok közül a legkorábbi (Márk Evangéliuma) is csak 70 körül keletkezett; különböző elméleteket ismerhetünk keletkezésével, forrásaival kapcsolatban: az ősegyház rendelkezett egy elbeszéléssel Júdeában (Jeruzsálemben) Jézus passiójáról; ezenkívül tanításairól és galileai tetteiről szóló elbeszélés is létezett. Létez(het)ett egy gyűjtemény, amely Jézus beszédeit szedte egybe. A „tények” és azok rögzítése közötti időbeli szakadék (a szóbeliségből való átmenet az írásbeliségbe) a legendává válás elbeszélési jellegzetességeivel töltődik fel.

²³ Az első barlangban hét, a többiben összesen három–öt sértetlen kézirat maradt fenn. A fragmentális szövegek, apró darabok, részletek száma tíz- és száz ezer között van, több mint nyolcszáz szöveget tennének ki; a darabok kilencven százaléka hiányzik.

bok összeválogatása, egymás mellé helyezése, egybetartozásának megállapítása is problémát okoz – így ezernyi és ezernyi szövegrész keveredik egymással, mint Abécassinnál. Az előszövegek tehát azért is alkalmasak az újraírásra, mert kérdéseket implicálnak önmagukra, fikció/valóság viszonyára, a történelmi tények státusára vonatkozóan. Olvas-hatóságuk többféle horizontból teremődik meg: teológiai szövegként, kultúrtörténeti korpuszként, történeti dokumentumként, irodalmi alkotásként egyaránt megszólaltathatók e szövegek. Abécassinnál dialógusba lépnek, módosulnak, egy lehetséges logikai rendszert követve épülnek újra, kerülnek egymás mellé a darabok, megőrizve műfaji és retorikai összetettségüket. Az átvételeknek három lehetősége a regényben: a szó szerinti idézés, az átírás/továbbírás, és a tartalom szerinti idézés.²⁴ A szerző nemcsak a szent szövegeket írja újra, helyezi új kontextusba, de ezek értelmezésének hagyományát is beemeli, felsorakoztatja a teológiai/történelmi értelmezéseket, valamint a kumráni felfedezésekről szóló szakirodalmat²⁵, személyeket alkot újjá, ismert tudósokat „végez ki”. Szereplőit nem mutatja be részletesen, azok inkább a különböző tézisek ismertetésére szolgálnak. Így Abécassis „valós” történeteket is fikcionalizál, megváltoztat, kiegészít, más szöveggörnyezetbe helyez: *kulturális újratereztést végez*.

A történet megalkotása

A történet szövevényes tér-idő viszonyok mentén bontakozik ki egy olyan detektívhistória keretében, amely a tekercsek eltűnését és az ezzel összefüggő gyilkosságokat állítja középpontba. A nyomozásra David Cohen régészt és fiát, Ary²⁶ Cohent kéri fel, akik megpróbálják felgöngyölíteni a rejtélyes esetet. Azonban amerre járnak, újabb és újabb halottak tűnnek fel, ismeretlen tettesek keresztre feszítenek mindenkit, akinek a titkos tekercs a kezébe került. Különböző kalandok sora után (utazások, emberrablás, szerelem, konferencia) Arynak sikerül hozzájutnia az eltűnt tekercshez, kiderül, hogy az esszéusok állnak a gyilkosságok mögött, Ary maga is esszéussá válik. Még mielőtt közlétehetné a tekercs tartalmát, az elég, semmibe vész az egész nyomozás, látszólag soha nem kerül napvilágra az igazság. Az utolsó két tekercs pusztán közlés narrátori kommentár nélkül: a titkokhoz értelmező magyarázatot nem fűz. Hacsak nem kell az „igazságot” másutt keresnünk, magunknak is nyomozásba kezdenünk, hacsak nem kell egy másik történetet is megalkotnunk. *„Ahhoz tehát, hogy szövegem pontossága érvényre jusson, a sorok között is olvasni kell.”*²⁷

A narrátor tekercse

*„Nem hallgathatok: a végső beismerésre, vallomásra törekszem. Mert az írás számomra nem levezetés, hanem megtisztulásom eszköze; kereszttvizem és megváltásom. Tanúságot akarok tenni, hogy a nemzedékek ismerjék szándékaimat, mindazt, amit megéltem, s tudják azt is, cselekedeteim, miként a rossz, visszhangot vernek a világegyetemben.”*²⁸

²⁴ Vö. Halter (1999) regényével, amelynek fiktív cselekménye a tekercsek szövegének beépítésével, s ezáltal a kultúrák közötti átjárhatóság középpontba állításával bontakozik ki. A történetbonyolítás e szövegben is egy – gyilkosság és szövegek utáni – nyomozás keretében ágyazódik. Poétikai szempontból azonban egyszerűbb a szöveg szerkesztettsége. (Franciaországban e regény is óriási sikert aratott.) Az összehasonlító kutatás számára termékeny alapot adhatna e két szöveg vizsgálata.

²⁵ Lásd történeti szál: tekercsek adás-vétele, a szereplők tézisei e szakirodalom „feldolgozásai”.

²⁶ A magyar fordítás Ariként nevezi meg a narrátort, e dolgozatban azonban megőrizük a név francia helyesírását, nem látván okot a „magyarításra”.

²⁷ Abécassis (1998, 20. o.)

²⁸ Abécassis (1998, 225. o.)

Ary, az én-elbeszélő a történetet kriminarratívába ágyazva mondja el. Ahelyett azonban, hogy belefogna a konkrét bűnesetek taglalásába, előbb a Megváltók halálának körülményeit kezdi el mesélni, majd áttér apja történetére, a tekercsek felfedezésére, Kumrán szerepére, a maga életútjára, a hászídok életvitelének bemutatására. Késleltető technika ez csupán? Vagy e cselekményszálak a gyilkosságok történetéhez kapcsolódnak? Melyik gyilkossághoz? Melyik szál irányítja a történetmondást? Melyik az a történet, amelynek csorbítatlan elbeszélését feladatául tűzte ki az elbeszélő (amelynek elbeszélése feladatául adatott...)?

Az egyes szám első személyű narráció egy személyes, belső nézőpontból szervezi a történetet. A *retrospektív* elbeszélőnek, Arynak viszonyát múltbeli énjéhez az utólagos értés, a megvilágosodott pozícióból való visszatekintés, az elbeszélő én és a megélő/tapasztaló én közötti távolság tudata és folyamatos (ön)reflexiója jellemzi; nem azonosítja magát múltbeli énjével, jelenbeli megalkotottsága viszont a múlt felfejtése által teremődik meg. Identitása az elmondás idejében már rögzítettnek tűnik, de elmesélt történetének idejében bizonytalan; egy folyamatot mutat be, a rögzített identitáshoz vezető „utat” abból a történeti távolságból, amely már az eseményekre való rálátás perspektíváját biztosítja számára.²⁹ A történet végén azonban nem tudjuk meg, valójában hol és milyen körülmények közt írja meg szövegét, csupán abból rekonstruálható(k) az(ok) az elbeszélői nézőpont(ok), amely(ek)ből minderre a mozaikok összerakásával következtethetünk. Mit tudunk Ary szövegének *genezisééről*? Ary és apja a kumráni barlangban az esszénusfőnöktől feladatul kapják, hogy leírják annak leleplező beszédét a tekercsek ellopásáról, az esszénusok gyilkosságairól. E tekercs másik oldalára lemásolják az eltűnt tekercs szövegét is. Az új tekercs azonban az ősi pergamennel együtt elég. Ary Kumránban – beavatása során – felkérik az *Elveszett tekercs* újraírására és a *Messias tekercsének* lemásolására. Az olvasott szöveg vajon az elégett újraírása, avagy mindettől teljesen függetlenül megkomponált szöveg?

Az emlékezet perspektívái

„Számomra kötelesség tehát, hogy megírjam e történetet úgy, ahogyan valóban megtörtént, kimerítő pontossággal, ez lesz a témám.”³⁰ Ary a történet hiteles elbeszélését jelöli meg feladataként, de vajon lehetséges-e ez?

„Nem a történelemről beszélek itt... Hanem az emlékezetéről, amely eleven emlékekben s a kronológiának alá nem vetett gondolatokban teljesedik ki, mert az időnek rendje nem tud módszerről, eseményről, a tudomány makacs előítéleteiről: igazából az érzékelés rendje, vagyis a lété.”³¹ Az emlékezet két perspektívát nyújt a regényben: a narratori emlékezet/emlékezés felelevenítő szólamához kapcsolódik, amennyiben Ary *autobiografikus* szöveget alkot. Az emlékezés működését a kronológiával szemben a megszakítottság, a rapszodikusság, az asszociatív jelleg határozza meg, s az emlékező tudat újrendező aktivitása. Ary saját történetét kronológiai sorba rendezi, azonban állandóan elkalandozik, megszakítja, előreutalásokat tesz az események kimenetelére, vagy visszautal a régmúltra, ezáltal kijelölhetetlenné teszi a történet szilárd határait, a kapcsolatok végtelenbe vesző szövetét hozza létre. Másik perspektíva az emlékezet mint *örökkévalóság*, személyen, egyénen túli, történelem feletti, uraló és uralható. Az autobiográfia kronológiai rendje ebbe az örökkévalóságot, örök körforgást és állandóságot feltételező rendbe ágyazódik,

²⁹ Identitása akkor rögzített, ha a történeti szálra hagyatkozunk (szektához tartozása), viszont a narrátor fenntartja annak lehetőségét, hogy többféle szöveg identifikálja (például refrén és antirefrén; történet és elbeszélés; ő a tekercs szerzője és/vagy alanya).

³⁰ Im: 18; (1996, 20. o.).

³¹ Abécassis (1998, 16. o.), (1996, 19. o.).

ezáltal emlékezteté emelve emlékező kereteit. Örökkévalóság és kronológia, örök ismétlődés és állandóság egymásnak ellentmondó és mégis megfelelő távlatai kérdeznak rá újra és újra a történetmondás tényként előadott részleteinek szerepére és fontosságára, s teszik egyúttal fölslegessé a rákérdézt. ³² Az idősíkok egybefonódnak, s egymás színtereivé válnak. „A nyelvben, amelyet beszélek, a létigének nincsen jelen ideje... Az önelemző, a múltnak valló jelen megtagadja magát előtte, mintha önnön sorsára ismerne benne, merthogy bizonyítva a múlt minden dolognak rendelt sorsa... jövő és múlt majdhogynem azonos. Ha úgy vesszük, a múlt a jövő által fejeződik ki.” ³³ Az elbeszélő történetére vonatkozóan irányítónak válik a múlt jövőként való értelmezése, egyenrangúságuk, hiszen ez is erősíti a körkörös szemléletét, az állandó visszatérést az idők végezetéig. A változás- és állandóság-metaphora együtt működik, Kumrán alakzatában érnek egybe. Az idődimenziók a regényben az örökkévalóságba ágyazva rétegződnek egymásra: a szubjektum szempontjából megalkotott belső és történeti idő a fizikai időre. A történet idejének egymásra rakódó „szintjeit” ³⁴ állandó megszakításokkal meséli el a narrátor, minduntalan újra belekezdve történetébe, elbizonytalanítva abban, mi lesz a valódi történet, a hiteles, amit megörökíteni hivatott. Az időben távoli eseménysorok párhuzamos elbeszélése az olvasás során többretegű dialógust hoz létre, amelyben az elbeszélő szerepe kitüntetett, kompetenciája kiterjesztett, rálátása van ugyanis az eseményekre mind szereplőihez, mind olvasóihoz képest. Mégsem vállalja fel omnipotens pozícióját, bár az eseményeket látszólag ő rendezi, formálja, szelektálja. „Erről senki nem tudott. Senki rajtam kívül, akinek pedig nem adatott mindentudás.” ³⁵ A mindentudó szerep elutasítása azt feltételezi, hogy az elbeszélő valamilyen külső nézőpont irányító-rendező elvének alárendelve alkotja meg szövegét, avagy teljesen tagadja a mindentudás lehetőségét. Első esetben a prófétai szövegek és analógiái határozzák meg a narrátor beszédét, másodikban viszont nem számol az elbeszélő annak tényével, hogy szövegének ő a megalkotója, világának ő a megteremtője, mindentudója. ³⁶ Avagy félrevezet? Próféta vagy világalkotó? Avagy őt is a nyelv teremti? ³⁷

³² Vö. hiábavalóság intertextusok.

³³ Abécassis (1998, 16–17. o.), (1996, 19. o.).

³⁴ A történet idősíkjai: a gyilkosságok története és a nyomozás (összekapcsolva az elbeszélői „jelen”-nel, amelyben írja a történetet, és az olvasói jelennel), ennek a cselekménye 1999-ben kezdődik. A kumráni tekercsek megtalálásának ideje és története is bekapcsolódik, mely 1947 óta bonyolítja az eseményeket, a tekercsek adás-vételétől a Taamire törzs történetéig, a kutatások megkezdésétől a tudósok munkálataiig. A következő idősík a Jézus-történet idejére összpontosít, a kumráni esszénusok letelepedésének bemutatásától Kumrán állítólagos lerombolásáig. Ezek az idősíkok egy „időfolyamat” részei lesznek. „A kiindulás egy áprilisi reggel 1947-ben. Kezdetben vala, mondhatnánk. / Igazából már jó régen elkezdődött minden, több mint kétezer éve. A Krisztus előtti II. században alapítottak szektát jámbor zsidók... [.] De az is lehet, hogy a genezis időpontja úgy öt-ezer év előtti, mikor Isten megteremtette a világot, elválasztotta az eget a földtől, hogy ott élhessen az első férfi és az első nő, Ádám és Éva. [.] Hacsak nem a káosz az eredet, amely megelőzött minden dolgokat, a kezdet szerveződésének minden feltételét...” (23. o.) „Krisztus után 1999-ben, vagyis a mi időszámításunk szerint 5759-ben bűntény történt [...] Több mint kétezer év óta nem látott ilyet Izrael.” (33. o.).

³⁵ Abécassis (1998, 15. o.), kiemelés: TÉK.

³⁶ Ary, a narrátor-főszereplő maga az írás: az írónak, s szövege központi hőse. Ha a szavak demiurgoszok, világteremtők, a főhős a szó allegóriájává válik. Megteremti világát – az ő alakját pedig a szavak teremtik. (Ő az ómega és az alfa.) Ő teremti meg szövegében magát Istent is, ő kelti életre. A szavak, az írás a narrátor értelemadásával elevenednek meg, alkotnak világot. Ary, a Messiás (?) maga az ige, a kimondás, a szövegalkotás. „Kezdetben vala az ige / És az ige Istenre tekintett / És az ige maga volt az Isten...” Im: 367, Ján. (1.1–3) Tekintsük ezt az idézetet most a szöveg öntükröző alakzatának (s tekintsünk el a teológiai értelmezéstől), így a narrátor tükrévé

Az elbeszélő nézőpontja(i) és a műfaji kódok keveredése

Az elbeszélő *perifériális* helyzetű, egy közösséghez tartozóként³⁸ jelöli meg pozícióját, ez határozza meg feladatkörét (kötelességteljesítés), ez ad keretet világértésének. Hogy melyik közösség tagjaként szólal meg, csak a szöveg végén derül ki. Prológusában hászídnak nevezi magát, mindvégig elfedi esszéus identitását. Világát a *pártatlanság igénye és az erről való lemondás* együttesen jellemzi. Ary szövegét maga is *tekerce*kben írja meg, tehát nem regényként, hanem dokumentumként kezeli, ugyanakkor a *prófétai szentírás* jellemzőinek is megfelelni igyekszik. Ihletett szövegét kinyilatkoztatásként is olvashatjuk. Attól azonban megkülönbözteti, hogy nem csupán az Úr nevében szól, de önmagát, önnön létének megértését helyezi gyújtópontba. Beszéde kettős beszéd, amely a hang mögötti hangot (isteni inspiráció) és a prófétai megnyilatkozást (saját története) ötvözi. Szövege mint prófécia a jövő feltárására hivatott: „...a kinyilatkoztatás tartalma azonos egy tervvel, a szónak abban az értelmében, hogy ebben a tervben tárul fel a történelem célja.”³⁹ E terv a végítélet, az apokalipszis jóslata. Az isteni titok feltárását a szövegben a következő komponensek teszik lehetővé: *álmok és látomások, intő jelek, jövőndőlés*. A prófécia *bölcséleti részei* a lét értelmének, az emberi lét perspektívájának kereteit kutatják az Isten, bűn, szenvedés, halál témáit elemezve, emelkedett, vitatkozó retorikával Istent, az isteni tervet minduntalan kérdőre vonva, kételkedve, elutasítva, kijavítva. A szövegben *verses* szövegbetétek is megjelennek: minden fejezet egy-egy kumráni tekercsből való idézetet kap mottóul. A „himnuszok” két nagy csoportra oszthatók: az isteni magasztalás és Jane dicsőítése *szabadversekké* válnak a szövegben. Ary felhasználva a szentírások számos intertextusát egy új evangéliumot, *saját evangéliumát írja meg*.⁴⁰ A Jézus-történet megmásíthatott, saját történetének azonban ő a lejegyzője: újraírja a történelmet, a hagyományt, a szent iratokat. S mindezt úgy viszi véghez, hogy közben detektívtörténetet mesél. A nyomozás tehát a kálvária allegóriájává válik. S az írás az egész történet, a szereplők allegóriája, miként azok az írásai.

Az elbeszélés hitelessége és a történeti tény státusa

A narrátor a reá háruuló feladatot (tények leírása) látszólag nem képes megoldani, mindig elkalandozik, elmélkedésekbe kezd, egymásnak ellentmondó következtetésekre jut. Nem egyértelműen mindentudó, narratori bizonytalanságára megannyiszor utal.⁴¹ *Megbízhatósága* is kétségbe vonható: hol a tények elhallgatásával, elferdítésével, hol a tévedés lehetőségével cáfolja a hitelesség elvárásait: „*Am be kell vallanom, nem vagyok precíz íródeák... Rövidlátó vagyok, és az íráshoz leteszem a szemüveget. Valahányszor fölnézek,*

válik. Az ige az aktív, megelőzi egy mozzanattal Istent. Kezdetben volt az öntükröző elbeszélő, a kinyilatkoztató megszólaló... A narrátor megteremtette világát, mely Istentől szólt, s így ő maga vált Istenné. Vagy más logikával: az Ige, a Messiás, Jézus, a szentírás szövegének szerzői, a narrátor(ok) voltak a kezdet, a teremtő aktus, akik a kinyilatkoztatás által váltak egygyé, isten-allegóriává. Így a szövegek is a világ irányítóivá lesznek. A világot a tekercek, kanonizált és dogmává tett szövegek és az apokrifok harca irányítja, kulturális hagyománnyal szemben ellen-hulámokat létrehozva. E rendszerek hol egymásba érnek, hol kioltják egymást.

³⁷ A nyelv a világenderemtő, mindentudó?

³⁸ „Mikor meglepőt mondok, nem az enyém nevében beszélek, akik kezdettől, vagyis a kora kereszténység kezdetétől fogva tudunk róla...” Im: 17. o.

³⁹ Ricoeur (1999, 119. o.) Nemcsak a cselekvő kettős, de tárgya is: mind Ary, mind Isten.

⁴⁰ Vö. Nestor Matsas: *Les Mémoires de Jésus d'après le manuscrit de la mer Morte* című Jézus-vallomással, visszaemlékezéssel, amely Jézus fiktív beszédeit tartalmazza.

⁴¹ „De talán éppen ez a szabályosság volt a jeladás, hogy nem lesz jeladás; nem tudom. [...] Meglehet, ki kellett kelnie sírjából és a mennybe szállnia, de senki se látta. Vagy talán a szemtanúk nem szóltak róla. Vagy a temetésének éjszakája éppolyan volt, mint a napja...” Abécassiz (1998, 9–14. o.).

roppant képlékeny világot látok, csupán néhány forma és gesztus vehető ki: a jelentéktelenebbje elsikkad. S ami előttem van, oly homályos, hogy inkább csak találgatom, mintsem lát-nám. Talán tévedek. Kimondhatok-e mást, mint önnön szavamat, ami egyedül az enyém?”⁴² Önmaga hívja fel a figyelmet a tévedés lehetőségére, önnön szubjektumának korláto-zottságára – vagy éppen kiterjesztettségére –, nyelvi megelőzöttségére. Mert narráto-runk is nyelvbe záratott: a nyelv által teremti meg önnön valóságát, s maga is a nyelvből születik, a nyelvben alkotódik meg. A nyelv egyszerre korlátozza és teszi világalkotóvá. Ary nem az anyanyelvén ír, így egy más nyelvi rendszerben való megalkotódás – észlel-hetetlen – idegensége adott számára. Történetmesélésében a hiteles tényközlés a legszub-jektívabb önfeltárulkozással kapcsolódik össze.

Az önéletrajz nyelvi formái, a teljes belső feltárulkozás vallomások retorikája a múlt eseményeinek dokumentarista elbeszéléseivel váltja egymást. A szövegben az első hat tekercs és az utolsó kettő között törés van. Az első hat tekercs szerzője felvállaltan Ary Cohen, aki mindvégig kommentálja eseményeit, azonban az utolsó két tekercs „doku-mentum”, azt feldolgozó kommentár nélkül.⁴³ A szövegvilágon belül nem ugyanaz te-hát a szerzői funkció. Az első hat tekercsnek, amelyek napjainkban keletkeztek (5760 körül), Ary a megírója. Az elveszett tekercsnek János, az evangélista, aki szintén az esszénusok közé tartozott, tekercse 3787-ben íródott, Jézus halála után, de ennek a tekercsnek is Ary az újraírója, aki emlékezetből rekonstruálja. Így a dokumentumként szerepeltetett tekercs valójában átirás, nem hiteles, a kolofon⁴⁴ hamis, félrevezető. Végül a Messiás tekercsének mind szerzője, mind megírásának ideje ismeretlen. A törés nem-csak a különböző narrátorok fellépése miatt áll fenn, de azért is, mert a dokumentum-ként közölt tekercsek prózaritmusban íródtak, míg Ary írása számos műfaji-retorikai jellemzőt ötvöz. Nemcsak az utolsó két tekercs jelenik meg úgy, mint dokumentum, de a „prózai részben” a Kumrán – Jézus – esszénusok – tekercsek tényfeltáró tematikában a szereplők közti dialógusok átveszik a szerepet, a beszélőt teljesen háttérbe szorítva tárják fel az összefüggéseket. A „demonstrációs” részekben az események mintha önma-gukat jegyeznék fel, dokumentarista prózát olvasunk, az önelbeszélés átvált harmadik személybe (ld: A vita tekercse I.). A történelmi tény bizonyossága megkérdőjeleződik való-ság és fikció, ráció és devékut⁴⁵ egymáshoz való viszonyának tükrében. A szövegben a fikció és realitás közötti határvonalat a narrátor nem jelöli ki, összekeveri a fikciót és a történelmi bizonyítékokat, illetve átengedi a szót a tényértelmező részekben szereplőinek, s többféle „igazság” egymás mellett létezését teszi ezzel lehetségessé. A Jézus-történet evangélista, keresztény hagyományával szemben a barlangokból előkerülő tekercsek képezik az új nyomot, amely tényeivel aláássa a lezárt igazságok, dogmák hagyományos értelmezésének helyénvalóságát. A szövegben egy „hitvita” bontakozik ki a régi és új horizontjában, amiben a régi elmélet, a dogma új elméletek kibontásának kell, helyet adjon, amely „új” elméletek azonban egy „ősibb”, „eredetibb” igazságot igyekeznek a felszínre hozni.⁴⁶ Az elbeszélésben az evangéliumok szövegkritikája is megjelenik, rá-kérdezve azok hiteles forrásként való kezelhetőségére: „Az evangéliumok megannyi el-lentmondása dacára a teológusok emberemlékezet óta hirdetik, hogy a történet megfelel a való-

⁴² Abécassis (1998, 19. o.).

⁴³ Ki teszi közzé az utolsó két tekercset? Ary, a narrátor? Vagy az implicit szerző?

⁴⁴ „3787-ben / Írá János, az esszénus, a rejtező pap, / A tanítvány, a kit Jézus szeret vala.” Vö. a tipográfiai eltérés szerepével: „En l’an 3787 / Par Jean, l’essénien, le prêtre caché, / le disciple que Jézus aimait.”

⁴⁵ Devékut = a házidoknál a misztikus lét legmagasabb eszménye, mikor bensőséges kapcsolat jön létre Istennel.

⁴⁶ Vö. Jauss (1997, 146. o.).

ságnak. Ezeknek a tekercseknek a felfedezése évszázadok óta először kínál lehetőséget arra, hogy megtudjuk, Jézus esszéus volt-e vagy farizeus, hogy létezett-e, vagy több Jézus is volt, netán egy se.”⁴⁷ Az új nyomok veszélye, hogy autentikusabbnak fogadtatják el magukat, mint a már kanonizált szentírásszövegek, ezáltal azok a tényként elismert dolgok bizonytalanodnak el, amelyekre egy egész kultúra alapozódik szemléletében, magyarázataiban, szimbólumrendszerében. A kéziratok aláássák a vallást. Eretnekséget (hairesis) szülnek, ám az eretnekség jelentése: személyes választás! Rákérdeznek a hagyományra, de vajon mennyiben befolyásolják azt? „Eltörölheti-e a teológia a következményeket és következtetéseket? Merthogy nem csupán kéziratok léteznek, hanem barlangok, kolostorromok, keresztelomedencék, írószobák. [...] A tekercsek léteznek – folytatta [Pierre Michel] –, s túlmutatnak önmagukon. Jelek is, útjelző táblák a történelem tablóján.”⁴⁸ Módosítható-e az igazság? Avagy minden interpretáció kérdése?

Koherencia és perspektívák

„Persze árulkodott a szöveggörnyezet, de mit lehet tenni, ha nincsenek könnyen azonosítható szavak? Zöld utat kapott a hiba, az eltévelyedés, a kétség, de a találmányos értelmezés, a teremtő erő is.”⁴⁹ Az igazságot, a tényeket a narrátor több perspektívában rögzíti, a vitákat közvetíti, feltevésrendszereket bont ki. A regény a történelem létmódjára, emlékezetre, írásra, mindezek elbeszélésének lehetőségeire és módozataira is rákérdez, ezzel létrehoz egy metafikcionális szöveget. A szövegbe foglalt műfaji konvenciók az elbeszélések – prófécia, krimi, esszé, riport, himnusz stb. – és változatainak egymásra rétegződésében érhetők tetten,⁵⁰ s az így megalkotott szövegek – igaz történetek, „valóságok” – egymás mellett élése a narrátori koherenciát is kérdésessé teszi. A történetek folytonosan darabokra töredeznek, újrarendeződnek, szerteágaznak, visszakanyarodnak, ezzel kérdőre vonják a befejezhetőséget, a véghorizont, a végső igazság, koherencia megjelölésének lehetőségét.

A történetmozaikok végül összeállnak, a nyomozás és Ary útjának, reflexiójának története egybefonódik, a szálakat újra felfejtve rájövünk, hogy minden szál az elbeszélő történetét, *beavatás-történetét* mondja el. A narrátor az olvasó feladatául megjelöli a nem lineáris olvasás szükségességét, az olvasás is a nyomozás allegóriájává válik.

SZÖVEGSZERVEZŐ STRATÉGIÁK 2.

A SZÖVEGSZÁLAK ÖSSZERAKÁSA

Detektívtörténet

A gyilkos szövevény, a regénytörténet szervező motívuma lehetőséget teremt a metafizikai kérdések kifejtésére, valamint tematikusan összefűzi a narráció egészét irányító

⁴⁷ Abécassiss (1998, 151. o., Pierre Michel) Vö. Ernest Renan: *La vie de Jésus* (1863) Jézus életét Renan úgy írja meg, hogy nemcsak kétségbe vonja a Biblia történeti hitelességét, de tagadja az evangéliumok csodáit és természetfeletti eseményeit, azokat csupán legendás elbeszélésnek tartja.

⁴⁸ Im: 257. o.

⁴⁹ Im: 29. o.

⁵⁰ Vö. Ary műfajokról adott elmélkedésével (im: 166. o.): „Abban [a Szentírásban], akár a többi hárszíd, nem bíztam meg igazán: a Talmud olyan írás, ami nem íródott meg, folyton újakezdték, elvetették, visszahelyezték jogaiba, aztán megint tagadták: nem gyümölcsözőt tant. Olyan, mint valami kalandregény, minden oldal heves várakozást kelt a rá következő iránt, és így tovább; egyben filozófiai műre is hasonlít, ahol minden lap, minden szó jelentőséggel bír, és a megértés kivételes odaadást követel. De a thrillerrel ellentétben nincsen vége: ha végigolvastuk is minden kötet minden fejtegetését, az csak egy olvasat, s ugyanezek a passzusok ezer más módon is értelmezhetők.”

időbeli-térbeli viszonyokat. Mindez Abécassissnál olyan interkulturális, interdiszciplináris keretbe ágyazódik, amely a metanarratív vonatkozásokat sem nélkülözi. A krimi szerkezete magába foglalja az olvasót is, aki utólag értelmezi a „tervet”, amely a szövegben már megvalósult. Így az olvasó szerepe a detektívével párhuzamos, a logikát pedig a bűnös írja elő. Azonban már a Prológusból megtudjuk, hogy maga a narrátor is gyilkos: „Ugyanis a rabbi nem természetes halált halt. Végóráján emberkéz szolgáltotta el Istenhez. Bizony, úgy igaz, hogy a rabbi nem természetes halált halt: megölték. Én vagyok a gyilkosa.”⁵¹ Az elbeszélő gyilkos és detektív is egyben. Az olvasónak fel kell tennie a kérdést: milyen összefüggés van az elbeszélő és az általa elbeszélt gyilkosságok között? Minden szál a narrátor kezében fut össze: detektívként védekeznie kell, ugyanakkor gyilkosként ő maga is egy rekonstruálandó logikai rendszer építője. A detektív-történetek alapkérdése: ki a bűnös?⁵² Vagy megfordítva: ki az áldozat?

A gyilkosságok jegyzőkönyve

A regényben tematizált gyilkosságok módzatai a következők: keresztre feszítés, megnyúzás, lelövés, gáz általi mérgezés, öngyilkosság.

A keresztre feszítés a regényben kezdetben (a Messiás megfeszítése a Prológusban) keresztény konnotációkat hív elő: a krisztusi utat szimbolizálva a mártíromság, áldozattevés kapcsolható hozzá; ezután azonban jelképként való értelmezhetősége megváltozik, abban a bosszú, iszonytató halál hangsúlyozódik. A keresztre feszítés az olvasói elvárásokat mozgatja meg, vonja játékba e kettős vibrálással: feláldoztatás vagy szégyenletes bűnhődés, kiszolgáltatottság vagy meglakolás?

Az áldozatok: Hóseás, a harácsoló pap, akit a tekercek bitorlásának, és az azokkal való üzérkedésnek vádjá érhet. Az indíték: ismerte és saját javára fordította a tekerceket. A történet kibontása folyamán 1999-ben (5759-ben) ő az első áldozat.

Matti a második. „Ez a rettenthetetlen kutató, ez a vitéz katona Izrael mítizált hőseinek egyike volt, egyike azoknak, akik a kezdetektől harcoltak az ország felszabadításáért és kivítették az államalapítást. [...] Kicsit olyan, mint amilyennek Mózeszt képzeltem gyerekkoromban: nem a reszketeg, töpörödött öregséget példázza csüggesztően, hanem a magas kor fensége és bölcsessége árad róla.”⁵³ A narrátor pozitívan beszél róla, Mattinak mégis bűnhődnie kell: keresztre feszítik, megnyúzzák⁵⁴. Pergamenné válik, s az írás, amelyet bőrére rónak, a szövetség megkötésével, az oltáriszentség idézésével⁵⁵ a Jézus-történet szálát jeleníti meg az ő halálában is.

Thomas Almond, megszállott régész-kutató a harmadik áldozat⁵⁶, ő a hallucinogén gomba és a kereszténység egy töről fakadásának elméletét dolgozza ki: „Félőriült ez, gondoltam, de csak félőriült, mert amit mond, nem mindenestül zagyvaság.”⁵⁷

Jacques Millet atya, dominikánus régész, a nemzetközi munkacsoport egyik francia tagja is kereszthalálát leli. „Úgy véltem, ennek a férfinak a jóleső belső harmóniája a külse-

⁵¹ Abécassis (1998, 15. o.).

⁵² Nem kevés ironiával e kérdés így szólna: ki ölte meg Jézust?

⁵³ Abécassis (1998, 114. o.).

⁵⁴ Az ember bőre szimbolikusan azonos vele, az életerejét tartalmazza, a megölt bőre kultikus tárggyá válhat. A kereszténységben Szent Bertalan (Jézus egyik apostola) vértanúhalálát szimbolizálja.

⁵⁵ A „pergamen” szövege (im: 144. o.): „Ez az én testem,
Ez az én vérem,
A szövetség vére, amely sokakért kiontatik.”

⁵⁶ Értsd: a nyomozás jelenében.

⁵⁷ Im: 160. o.

jén is érvényesül az értő olvasó számára.”⁵⁸ Ez az „értő olvasó” minden arcot szöveggé alakít, szövegből fejt meg. Az arcvonások megfejtése meglepő eredményt ad: a narrátor csak annyit árul el, hogy a Millet arcáról leolvasható szó jelentése: „jegyezd meg”. A két betű megfejtése az olvasó-nyomozó kutatásában: tav: keresztforma héber betű, amely viselőjének Isten oltalmát biztosítja a halál ellen; vav: „*délcegen áll, mint az igaz ember, s kifejeződik benne az igényesség, az erkölcsi tartás, az értékrend tisztelete*”⁵⁹, egyben a jövő idő kifejezése, amely a múlt idő képzésére is használt. Nem látunk-e párhuzamot Jézussal, a jézusi úttal?

Pierre Michel a következő áldozat, ám az ő gyilkosának kilétét nem fedi rejtély, „nyílt színen lövik le”. Michel a szövegfejtés során az apokrifokat és a szektairodalmat kapja kutatási feladatként (a nem biblikus kéziratanyagot). Ary leírása szerint: „*előző életében elkövetett vétkeit jóvátenni jött másodízben e világra*”⁶⁰, ez olvasható le arcáról. A történelmi tények leleplezésének igaz harcosa, ő birtokolja az elveszett tekercset, míg meg nem ölik.

További áldozatok: Kair Benjair, akinek az apja a tekercs első árusa; Hóseás cinkostársa, szintén a tekercsek eladásából és a rejtett kincsekből akar vagyont harácsolni; halálát is kapzsisága okozza.

Az öngyilkosságokról csupán értesülünk, ezek a múltban történtek: *Shapira* és *Lirnov* végez magával, bár a valódi öngyilkosság ténye megkérdőjeleződik.⁶¹ Az „indíték” összekapcsolja e tetteket a fenti gyilkosságokkal, de időben előbbi síkokhoz tartoznak. Egy még korábbi múlt bekapcsolásával két áldozattal egészíthetjük ki e felsorolást: Júdáséval és Jézuséval...

E jegyzőkönyv végére marad a Rabbi halála, akit Ary üt le a Tórával.

A gyilkosok és az áldozatok:

esszénusok › *Hóseás, Matti, Almond, Millet, Kair Benjair, Jézus(?)*

*Johnson*⁶² › *Pierre Michel*⁶³

Ary (Messiás?) › *Rabbi (Messiás?)*

Elmélkedő keret: a metafizikai kérdések

Milyen logika fűzi össze e gyilkosságokat?⁶⁴ A gyilkosságok feltárása elmélkedő keretbe ágyazódik. Ennek kitételeit is érintenünk kell, hogy a szövegértésben a lineáris történetelvű olvasaton túlléphessünk, s a jelek egymás közti szerveződésére (is) figyelhes-

⁵⁸ Im: 95. o.

⁵⁹ Im: 221. o.

⁶⁰ Abécassis (1998, 237. o.).

⁶¹ Shapira esetében – az esszénusfőnöktől – megtudjuk, hogy valójában ő is gyilkosság áldozata lett; Lirnovot viszont a szöveg „igazsága” öli meg.

⁶² Johnson gyilkossága felfedi a motivációt a gyilkosság elkövetésére: a „más igazság” el nem viselése tör a megsemmisítésre. Johnson a maga igazságát úgy védi meg, hogy nemcsak önmagát csapja be, de szándékosan félrevezet, hazudik: így hát ő az egyetlen, aki ismeri ugyan a tekercs tartalmát, de élete nincs veszélyben. Neki csupán a lelkét ölik meg a betűk; arcára írva: metszeni.

⁶³ A gyilkosságok logikája alapján: Pierre Michelt ha nem Johnson, akkor az esszénusok ölnék meg.

⁶⁴ A narrátor a rejtély megfejtéséhez azt a kulcsot adja, hogy a Jézus-történet leleplezésével magyarázatot kapunk a jelenre. Erre az enigmára azonban több megoldás is felvázolódik: „Mindekelőtt Jézus elárulatlása, passiója és kínszenvedése ütött szöveget a fejembe. Nem értettem halála okait; homályos volt az egész. A zsidók felelősek, a rómaiak a bűnösök benne, vagy éppen fordítva? De miféle zsidók? És miféle rómaiak? A papok, a sokaság, az elpártoló tanítványok? Miért árulta el az övéi közül való Júdás?” Abécassis (1998, 175. o.) A narrátortól nem tudjuk meg, ki ölte meg Jézust – ez egyedül úgy fejthető meg, ha behelyettesítünk a szöveg leleplezése alapján (gyilkosok = esszénusok) az elveszett tekercs szövegébe.

sünk.⁶⁵ A szöveget átszövő metafizikus keret, a gnosztikus elmélet által felvázolt „dualista” megnyilatkozások ugyanis – amelyek fogalmai irányító alakzatokká változhatnak – kétségbe vonják a referenciák egyértelműsíthetőségét. A gyilkosságok tekintetében ezen elmélekdedések a Rossz, a *bűn*, Isten fogalma körül bontakoznak ki: „Az abszolút rosszról beszélek, amely csak abban leli gyönyörűségét, ha pusztíthatja a Jó esendő erőit, ahol csak éri, és soha be nem telik, mert a Jó éppoly végtelen, amilyen elvetemült a Rossz a maga végtelenségében.”⁶⁶

Ez a Rossz irányítja a gyilkosokat, „amely áldozatul mindenekelőtt az egyszerű, jámbor lelkeket szemeli ki, az igazakét és a bölcsekét. Senki nem tudja, miért áll bosszút válogatott gaztetteivel, miért csak az ártatlanság pusztítása élteti...”⁶⁷ A rossz fogalmának ilyen megalkotása a narrátor szövegében azt indukálja, hogy maga – mindezen gyilkosságok ellen foglalva állást – a Jó oldalán voksol, önmagát az igazak táborába sorolja. Az áldozatokat a következő közös vonás köti össze: mindannyian kapcsolatba léptek az elvesztett, tiltott szöveggel: *a szó, a betűk válnak fegyverré*. Hóseás és Kair Benjair a Réztekercs miatt halnak meg; a többi áldozat az eltűnt tekercs miatt; az okozza halálukat, hogy mindannyian az „igazságot” kutatják. Akár a gyilkosok, akik a maguk igazságát védik. Az áldozatokat felsorolva azt figyelhettük meg, hogy rejtett kódjeleikben az ártatlanság, jámborság, történetükben a tudás keresése, az igazság utáni kutatás határozta meg őket. (vö. mottó: „Akinek valaha eszébe jutott elgondolkodni / e négy dolog... / Jobb volna annak az embernek, ha nem született volna.”) A gyilkosok a rossz képviselőjeként – önmaguk rendszerében az igazság, a jó fennmaradásáért – viszik véghez cselekedeteiket. *Hasadás van a nézőponton!* A sötétség és a világosság fiainak harcában nem jelölhető ki véglegesíthető referencia. Az áldozatok sem büntelenek, a gyilkosok sem végtelenen gonoszok, a kegyetlenséget az uralkodni törő hasadás szüli. Ary szerint kegyetlenkedésekre „a hitében megrendült ember vetemedik”, miként értelmezzük hát az esszéusok cselekedeteit? Őket a kegyetlenkedésre éppen erős hitük viszi...⁶⁸ Ha a beteges kielégületlenség a rossz lényege, miként érthetjük Ary hajhászó istenkeresését? Hogyan vállalhatja végső szerepét, hogyan avatódhat be abba a közösségbe, amelynek tagjai a gyilkosságokat elkövették, hiszen mindvégig e módszereket utasította el?

A referenciák bizonytalansága: Ary és a Rabbi csatája

A narrátor nézőpontjának hasadságát bizonyítja, hogy tettének elkövetésekor még nincs tudatában „igazságának”, amelyért ő, szemben a többi gyilkossal. Ary gyilkosságának értelmezésében a fenti logika követésével⁶⁹ motivációját is megadhatjuk; a Rabbival vívott végső harcban – amelyben mindketten a „Messiás” védelmében lépnek fel – Ary leüti a Rabbit. Mindketten az esszéus terv igazságáért cselekszenek: a Rabbi önmagát Messiásnak vallva a szöveg megsemmisítésére tör, Ary pedig – még nem esszéusként – a szöveg továbbéléséért küzd. Mindketten a szent szövegekből idéznek, amelyekből az egyik már megkonstruálta, a másik pedig csak tettének elkövetése után építi fel identitását. A kettejük közt lezajló párbeszéd az Igaz Mester és az Istentelen Pap harca. A rejtély kulcsa: Ki az istentelen pap?⁷⁰ A régmúlt történetében (a teker-

⁶⁵ A történetelvű olvasat nem választható szét minden esetben szigorúan a figuratívtól, ugyanis az egyik által felvázolt rendszert a másik alátámasztja vagy lerombolja – a fogalomrendszerek így keveredhetnek.

⁶⁶ Im: 110. o. Vö. uő: *Petite métaphysique*... 61–62. o.

⁶⁷ Abécassis (1998, 111. o.).

⁶⁸ Amikor a narrátor ezt a kijelentést teszi, már ő maga is esszéus!!!

⁶⁹ Értsd: a gyilkosok hasadsága, a saját igazság mindenén túli érvényre juttatása mint a bűn elkövetésének oka.

csek tanúsága szerint) az Igaz Mester leli halálát a Gonosz Paptól; a *Nyolcadik tekercs*-ben viszont pontosan ennek ellentéte áll.⁷¹ A régi történet szerint a két pap összetűzésében megjelenik a szófér (írnok), mint a hazugság embere, a tények meghamisítója.⁷² Ary ön maga számára sem tudja kijelölni a referenciákat⁷³ mindaddig, míg identitását az esszénusok szövege meg nem adja. „Ekkor lebírhatatlan indulat lett rajtam úrrá. A Kármel hegyén saját kezűleg negyven hamis prófétával végző Illésé vagy a tolvaj, gyilkos istentelen papoké?”⁷⁴ Ha a Rabbi és Ary vitáját nem a narrátor által sugallt, de a régi történetből értelmezzük: az Igaz Mestert (Rabbi) a Gonosz Pap (Ary) megöli, majd az egész történetet meghamisítja az írnok (narrátor = Ary = gyilkos).⁷⁵ A referenciák teljesen bizonytalanná válnak.

A történet szintjén a nyomozások az esszénusfőnök leleplező vallomásával lezáródnak, de az értelmezés ezzel nem zárható le:⁷⁶ a nyomozók nem a gyilkosok leleplezésére törnek, hanem a tekercsek fellelésére és megfejtésére. Ennek értelmezésére úgy adódik mód, ha a két „végső” tekercs figurái által újra mozgásba hozott szöveget (ismét) nyomozásunk tárgyává tesszük. *De van-e lezárható értelem a szövegben?* Mikor e krimiben a „világmagyarázatok”, az ok-okozati viszonyok, az idő fogalma, a „véletlen” viszonyai, az abszolút igazság lehetősége egyaránt megkérdőjeleződnek.

A MESSIÁS: TÖRTÉNET ÉS ALAKZAT

A Jézus-történet

A *Prológus*ban két Messiás történetét/halálát beszéli el a narrátor: Jézusét és az öreg Rabbiét. A két szál egyszerre történő bemutatása vajon a párhuzamok vagy az eltérések kiemelésére szolgál? Az azonosítás vagy az ellenpontosítás a vezérlő szerkesztői elv?

⁷⁰ Csakis ennek megválaszolásával leplezhetjük le Ary identitását, hiszen ő vezet bennünket esszénus pozíciójából, a Tervet igyekeztén beteljesíteni. Sorok közt olvasva kaphatunk-e választ? Mert a szöveg igazsága meghaladja Ary (a narrátor) igazságát! Vagy: a szöveg igazsága magába foglalja azt a hasadtságot, amelyet az elbeszélői perspektíva hasadtsága visz színre. Így az olvasó-detektív által felfejtett igazság meghalad(hat)ja az esszénus-narrátorét. Ez a szövegolvasás tétje: az *apokalipszis*.

⁷¹ Amennyiben a régi történet szerint értelmezzük a végső tekercset (a múlt = jövő), Ary válik az Istentelen Pappá, szerepében teszi lehetetlenné a vég eljövételét. Ellenkező esetben azonban véghorizont vázolódik fel.

⁷² Vö. Abécassis (1998, 125. o.): „Emlékezz csak a kumráni szövegek három főszereplőjére: az »Igaz Mester«, a »gonosz pap« meg a »szófér«, az írnok, a »hazugság embere« – mondta apám. [...] itt egyébként nagy hangsúlyt kap a »hazugság emberé«-nek és az »Igaz Mester«-nek a vitája a tisztasági törvényeknek és a Templom kultuszának szigorú betartásáról.” Vö. Ary–Rabbi vitája. 344–347. o.

⁷³ Vö. „S ez az ember nevezte magát az ember Fiának, s képzelgésben a rabbi vonásait viseli. Valóban ő lesz egybegyűjtőnk, a Messiás-Király, egész Izráelnek megváltója? Főpap, gonosz pap, az embernek Fia, a világosság fia...Ki ő valójában?” Im: 294. o.

⁷⁴ Im: 347. o.

⁷⁵ A referenciáknak ilyen megcserélése a Jézus-történet esetében is megemlíthető: az egyik tudós tézise szerint: „Eljött Michelle Bronfield a sydney-i egyetemről, aki sikeresen védte meg tézisé, miszerint Keresztelő Szent János a nevezetes Igaz Mester és Jézus az istentelen pap.” Im: 237. o. A *Hetedik tekercs*ben viszont Jézus halálának igazságát elferdítő írnok szerepel újra.

⁷⁶ Vö. Eco (1985, 62. o.) A detektívtörténet mindkét szála kudarccal végződik: 1. nyomozók a gyilkosságokat leleplezni nem tudják, nem ők fejtik meg a rejtélyt, s az „igazság” nem lepleződik le (a megbízók számára); 2. a tekercset ugyan megfejtik, de az megsemmisül. A nyomozás elveszti jelentőségét, közömbössé válik.

A Jézus-történet újraépítése csak a hetedik és nyolcadik tekercsekből lehetséges.⁷⁷ A Jézus-tematika a regényben különböző állásfoglalásokból bontakozik ki, a tudósok kutatómunkájának összefoglalása alapján lehetséges igazságok egymás mellett élnek anélkül, hogy bármelyikük bizonyossággént léphetne föl. Egyedül a nyom, az elveszett tekercs titka kecsegtet azzal, hogy a valós történetet a legautentikusabb forrásból megismerhetjük. Jézus életének és halálának története az enigma köré szerveződik, maga is *intertextusokból születik*.

Az *elveszett tekercs*⁷⁸ tartalmát illetően többféle feltételezés bontakozik ki nyomozásunk során, sőt, még egy – a szövegből való – töredék is elénk tárul:

„Nagy lesz a földön / Szolgálják, magasztalják mindenek / Nagynak neveztetik s kitüntetők az ő neve / Neveztetik Isten fiának / S hívják majd a Magasságos fiának. / Mint üstökös / Látomás lesz az ő királysága. / Uralkodnak majd számos évekig / A földön / S elpusztítanak mindent. / Egyik nemzet elpusztítja a másikat, / Mígnem fölkel az istennek népe / S eláll kardjától.”⁷⁹

Az eltűnt tekercs *tükörrírással* marad fenn, ezáltal a megfejthetlenség / olvashatatlanság / rejtettség horizontját erősíti. Különböző válaszokat kapunk arra, szándékos-e a tükrözés: „Végképp különös volt, hogy a héber karaktereket fordítva írták, csak tükörből olvashatóan; balról jobbra haladtak, a héber gyakorlattal homlokegyenest ellenkezve.”⁸⁰ „Visszafelé íródott, mintegy tükrözésben, úgyhogy nehéz lett volna csak úgy átfutni.”⁸¹ „Rájöttem, hogy a roppant szorosan összecsavart iraton a nedvesség hatására a szöveg átrakódott a rásimuló pergamenfelületre, eredeti helye pedig üresen maradt. Vagyis az írás áthelyezése, megfordítása nem szándékos.”⁸² A tükör / tükrözés / tükörrírás jelképisége igen telített. Az igazság, leplezetlen valóság jelképe; jósejzközként a jövőt, az emberi cselekedeteket szolgál feltárni; az örök világosság kisugárzása, Isten működésének tiszta tükre és jóságának képmása, az isteni sugallat által szerzett bölcsesség képe. De a tükör a világ képét (ki)fordítva mutatja meg, viszonyait felcseréli. A gonosz távoltartására szolgáló szimbólum is, a belenézőt megfosztja lelkétől. Van-e egy irányító jelentés e telítettségben? Bármelyik jelentést bekapcsolhatjuk az értelmezésbe: első esetben a Jézus-történet igazságát közvetítő isteni feltárulkozás jövőt leleplező mindentudása mutatkozik meg e tekercsben; másodikban viszont a tükrözés jelentősége abban rejlik, hogy az írás a gonosz számára megfejthetetlen maradjon⁸³. A tükörrírás titkosírássá változtatja a szöveget, amelynek dekódolása nélkül az értelmezés meg sem kezdődhet.⁸⁴ Ary egyedül

⁷⁷ A Jézus-történet az *elveszett tekercsben* János Evangéliumát írja újra. Ebben az evangéliumban – Marie Étienne Boismard szerint (vö. *Encyclopédie Universalis*) – három szerző alkotása keveredik: János, a tanítvány, akit Jézus szeretett; János, a zsidó Presbiter, valamint egy efezusi keresztény zsidó írásai. A hetedik tekercs fiktív helyreállítása az eredeti történetnek: „Volt egy Istentől küldött ember, / Kinek neve János / Jött tanúbizonyságot / Hogy bizonyoságot tegyen a világosságról / Hogy mindenki higgyen őáltala. / De igéit kikezdték / Szavait megmásították / S az ige hazugsággá lett / Hogy elfedhesse mindenestül / A Messiás igaz történetét / Melyet rejtelen kell fedjen mindétig. / Soha ki nem nyilatkoztathatják. / Századok, írások, hittudósok. / Ímé a meztelen igazság, halálnál iszonyúbb.” (367. o.)

⁷⁸ A hetedik tekercs: Jézus történetének leleplezése. A hetes szám jelképesen a világban megnyilvánuló Isten szent száma, az isteni (három) és a földi (négy) tökéletesség összegét adja; ugyanakkor az *Apokalipszis* pecsétjeinek száma.

⁷⁹ Abécassis (1998, 51. o., 445. o.).

⁸⁰ Im: 120. o. – Matti, kiemelés: TÉK.

⁸¹ Im: 133. o. – Paul Johnson.

⁸² Im: 277. o. – Ary Cohen. Továbbá: „Fordítva álltak rajta a héber betűk, ezért azzal kezdtük, hogy lemásoltuk a *rabtáróinktól kapott tollal az új tekercs hátoldalára*.” Im: 336. o.

⁸³ Ez esetben a szöveg minden olvasója gonoszként tételeződik, így Ary is.

⁸⁴ Lásd a narrátor számára, hiszen az olvasó számára jelentésszerű lehet a dekódolhatatlanság is.

(apja nélkül!) nem képes a szöveget megfejtetni, nem birtokosa ugyanis a kulcsnak: nem ismeri a nyelvet: „*Jaj! Miért is nem figyeltem oda jobban, mikor apám az ősi betűkre oktatott! Miért is nem foglalkoztam többet a tudománnyal, miért fecséreltem az időt hiábavalóságokra! Miért sújt ilyen gyötrelmem! Birtokomban a megoldás, s mégis elérhetetlen.*”⁸⁵ Az értelmezést továbbá az is megnehezíti – Ary számára lehetetlenné teszi –, hogy a dekódoláshoz a fragmentumok értelmező kipótlására lenne szükség.⁸⁶ Mindemelllett a szövegtartalom felszínre kerülésének lehetőségét gyengíti, hogy a tekercs, amely a titkot őrzi (miután Ary és apja megfejtették) megsemmisül, örökre magába rejtve titkát hamuvá válik, így az eredetit nem ismerhetjük meg soha, csak az Ary által emlékeztetőből újrírt szöveget!⁸⁷ Az eligazodási pontok eltolódnak: jövő és múlt mintha elkülöníthetővé válna, a Jézus-történet megszűnik (a történet szintjén) a jelen magyarázója lenni⁸⁸, s már nem titokként működik, hanem mint a múlt revelációja. A tekercs titka: Jézus az esszénusok tervének áldozata lett, az Apokalipszis siettetése, az istenné/teremtővé válás kényszeres akarása juttatta sorsára⁸⁹; így értékelődik át Júdás szerepe is az egyetlen igaz hívő parabolájává. A válasz azonban („*Jézus volt megbízottjuk / Nem halálát kívánták látni / Azt hitték, győzni fognak. [...] Így győzték meg őt / S így ölették meg*”)⁹⁰ nem zárja le a kérdést: ki ölte meg Jézust? Nem menti fel sem elítélőit, sem Istent, sem a népet.⁹¹ Újra lejátszódik a tekercsben egy mítosz, újra előhívja az Apokalipszis távlatát, de az mindig eljövendőként (jövőbeliként) semmisíti meg a véghorizont feltételezését. A múlt revelációjaként a mindenkori jelenek egymásutánjának örökkévalóságában Jézus mint *allegória* / *metonímia* játszatja tovább a lehetséges – hiábavaló – történeteket. Újra bekapcsolódik a jelenbe, Ary apjának *metaforája* lesz – mint ahogy Ary és apja tesztetik meg a szentírásszövegek által előírt szerepeket/magatartásformákat.⁹²

⁸⁵ Abécassis (1998, 277. o.)

⁸⁶ „Elvértve akad olyan kivételesen képzett szakember, aki olvasni képes a kumráni írnokok sűrű, apró, titokzatos keze vonását. Apám segítsége nélkül lehetetlenség az értelmét megfejtennem, hiszen a fele betűnek hiült helye, s ilyen körülmények között az olvasáshoz az értelmezés megfeszített munkája is kevés lehet, hetedik érzék kell hozzá.” Im: 278. o., kiemelés TÉK.

⁸⁷ A magyar fordítás csupán ennyit közöl: „Tedd hozzá [a Messiás tekercsét] ahhoz, amit újrírász, a rabbi által megsemmisítettethez, amit Az elveszett tekercsnek nevezünk majd...” Ebből azonban nem derül ki, hogy az újrírás a szöveg másik példányának lemásolása, avagy a végképp elveszett újralkotása. A francia szövegben mindez egyértelműen jelenik meg: *réécrire de mémoire!*

⁸⁸ Vö. im: 176. o.; Miután megtudjuk, hogy a gyilkosságokat az esszénusok követték el (im: 329. o. „Keresztre feszítés lett az osztályrészük, mint Jézusnak több ezer éve. Jézus óta rítusunk a keresztre feszítés. Így végeztünk az árulókkal, s mindazokkal, akik ellopták volna a múltunkat. Szemet szemért, fogat fogért.”), az a kérdés marad feltáratlan: „– Hogy jön ide Jézus? Ő is a közösség tagja volt? – Ez maradjon a mi titkunk – feleli az esszénus.”

⁸⁹ „De ez az éjszaka más vala, mint a többi valamennyi, / Mert az utolsó vala életében e világon. / Eljőve az ő órája, / Gyanítá, / Tudá. / De vajh az ő órája-e avagy e világé? / Ez-e utolsó éjszakája e világon? / Avagy az ő életében utolsó e világon?” Im: 417. o.

⁹⁰ Im: 444. o.

⁹¹ Jézus öngyilkosságának lehetősége fennmarad, mint ahogy Istennek – bűnösségének, távollétének, nem-létének – a felelősségre vonása: „De nem volt jeladás neki / A rabbinak, a csodatevőnek / A szabadítónak, szegények gyámolának, / Betegek, bénák, tébolyodottak meggyógyítójának. / Senki nem menthette meg, / Ő magamagát sem. / Adtak neki egy kis vizet. / Letörölgették sebeit. / Három órákor / Már tudta, elvégeztetett / Kétségbeesésben, / Magányban, / Csüggedésben, / Csalódásban / Jézus kiálta / Előí, Előí! Lába sabaktani? / Így bocsátá ki lelkét Jézus.” Im: 442. o.

⁹² Teremtők: életre keltik a szövegeket, míg őket épp a szövegek teremtik meg. Az alakzatok pontos megállapítása szintén gondot okoz: metaforikus, metonimikus és allegorikus működés között szinte lehetetlen a döntés.

David Cohen története

Ary apjának családfája Jézus családfájával egyezik meg (kiegészülve jó néhány nemzedékkel). Ő az emlékezet megtestesítője: „Ő a múlttal gyümölcsözővé tette a jelen, s a jelenrel megelevenítette a múltat. Szakadatlanul emlékezett nagy jelentőségű tényekre. »Emlékezz csak«, kezdte mindig, valahányszor elbeszéltem nekem valamit, mintha emlékezhetnék a kétezer év vagy százhuszezer év előtti eseményekre. Ő viszont minden jel szerint ott hordott mindent az elméjében, mintha élmény lenne, amihez nem tanulmányok juttatták, s akként is idézné meg.”⁹³ Személye megannyi előírt szerepet felölthet. A „jelen” történetében újrajátszatják vele Izsák „fel nem áldoztatásának” történetét a Jézus-passió ellenpontjaként. A Vita tekercsében (az egyetlen olyan tekercs, amelyben a jelenbeli eseményszálak elmesélése egymás mellett folyik), a Pierre Michel által felderített történetet (Jézus) egyszerre ismerjük „fel” Ary apjának áldoztatásával (Izsák). Ellenpontozás? Azonosság? Mindez csak a nyolcadik tekercsben lepleződhet le, amelyben Jézus szerepe „átruházódik” David Cohenre, azonosításuk itt történik meg, de megőrzi az elkülönülődést is: „Visszajő majd ő, kinek neve Jészua. / Megment az Isten / Mert nem menté meg / Először / Fiú volt / Szentlélek lett / Atya lesz / Így tér vissza / Megkötöztetik / Mint a bárány / S megmenekül / Mert megment az Isten / Hogy szava betöltesse. // És származik egy vesszőszál törzskémből / [...] Az Úr ismeretének és félelmének lelke / Az ő fián nyugoszik.”⁹⁴ Mert az esszé-nusok szövegének igazsága szerint a Messiás: Ary Cohen.

Ary története

Ary Cohen beavatástörténetében mind több jel halmozódik kiválasztott voltának bizonyítására. Identitásának felépítésében két „segítőtársa”, vezetője lesz: Jane Rogers és a devékut.

A nő himnuszai

A nő tekerce: a negyedik tekercs. A nő a létben megtapasztalható „tökéletességet”, a ráébredést, a tudást vezeti be Ary világába. Alakja kettősségében jelenik meg, elbizonytalanítva annak szerepét, alakító és irányító hatalmát, megtestesítve az örök dichotómiát tudás és érzékelés, tisztaság és tisztátalanság együttesét. Jane szerepe: Mária Magdolna szerepe.⁹⁵ Ötvözi az örök tudást, állandóságot és a pillanat hatalmát, az érzéki megnyilvánulást. Jane a beteljesületlen érzelem és vágy, amely Aryt öntudatra eszmélteti, s a másik szerelemre: Isten és önmaga szerelmére készíti. Jane az intuíció. A devékut állapota, az extázis: az egyetlen út Istenhez.

Ary számára Jane a szerelem és az élet lehetősége. Vallása tilt, keretek közé szorít minden érzelmi és testi kapcsolatot. Jehudával szemben – aki a törvény hű követője, a hagyomány megtestesítője – Ary a tiltott gyümölcs, a más hagyományból származó Jane ígérete alá kerül. Ám Arynak tilos e kapcsolatot kezdeményeznie, elfogadnia, mégis úgy tapad a nőhöz, mint életadóhoz. Mert Jane Ary kezdeti meghasonlása után a magasabb rendű tudás birodalmába vezeti őt. Arynak tilos a nőkre még csak néznie is, Jane-nel lelki rokonság köti össze, közös hallgatásuk a misztérium tudása; ő az androgünje. Visszaemlékezésének narrációját mindvégig a kettős játék, a szólalom feszültségkeltő egymásra felelése határozza meg, jó és rossz harca, amely keresésben, békétlenségben és harmóniában valósul meg, szent és profán együttélésében. Jane személyisége Ary

⁹³ Im: 26. o. „Úgy tetszett, az őt átható isteni szellem, s a benne újjáéledő emlékezet fölbe emelik a korszakoknak, az időnek s az emberi hanyatlás tüneteinek. Szelleme átszűrte a jelen akadályain és hanyattatásain, mert hatalmasabb, nagyobb horderejű tervet teljesített.”

⁹⁴ Abécassis (1998, 447. o.).

⁹⁵ Vö. Krisztus utolsó megkísértésével!

tudatnarrációjában kettészakad (csakúgy, mint maguk a narrátori perspektívák): ő a gonosz, az áruló, a bűnre csábító, a tilalmas, akihez csak a vétek által lehet közelíteni, a démon, a legyőzendő – de ő az angyal is. Mert kezdetben negatív érzelmek: a félelem, a rejtendő, de erőszakosan felszínre törekvő vágy irányítja Aryt, az idegentől és tiltottól való rettegés – az önmagától való rémület bizonyíttatni akarja, hogy a nő kém, métey. Ő a kígyó, a megkísértés: a teremtetéstörténet bekapcsolódik a jelenbe. „*De miért szükségszerű, hogy hitványságból, gonoszságból ki-ki másra tolja a felelősséget, a bűnbánatra képtelenül tagadja el gaztetteit?*”⁹⁶ A fogság-rabság a szerelem metaforájaként jelenik meg: a megcsalást, a lelki szabadság elvesztését, az összefonó köteleket kelti életre, amely az érzéki képekkel, az álmokkal valláson, szokásokon, hagyományon felülemelkedve tör utat magának a vágy érzékiségében. A nő Ary minden cselekedetébe, mozdulatába beleíródik. A szerelem az anarchia, a végső harcra előkészítő *háború allegóriájává* válik. A narrátor sorakoztatja az érveket arra, hogy Jane-t felelőssé tegye önmaga gyengeségéért, saját bizonytalanságáért, pedig a nő az, aki elhozza Ary „*apokalipszisé*”, a végső időt, a lehetséges révbe érést. Jane döntése nélkül az események nem vehetnék fordulatukat a végső kimenetelre⁹⁷: indukáló és beteljesítő (habár szerelmük a történeti szinten soha be nem teljesedik). Jane mindvégig társ, elmaradhatatlan, aki higgadt tud maradni, s *döntésével* ő is céljához segíti Aryt. Ő szerzi meg számára a tekercecset⁹⁸, ő szabadítja ki barlangfogságából, s a férfi az ő megmentésére igyekszik, amikor a történet végső fordulatát veszi: Ary megöli a rabbit (s ezzel az esszénusok menedékébe kényszerül). Ő az, aki – megértve Ary belső késztetéseit – elengedi végső útjára, nem fordulván vissza az utolsó találkozásnál.

Jane történetét, érzéseit, gondolatait csupán Ary narrációjából ismerjük⁹⁹, ő alkotja meg magának. A szerelem testetlen marad, csak az írásban ölt alakot.¹⁰⁰ Jane a hang, a magánhangzó metaforája, amely kiegészíti a magányos mássalhangzót a szövegben, mert a szó (Ige!) „*sohasem mutatkozik meg teljességében, hacsak az olvasó nem ismeri eleve valamiképpen, még mielőtt olvassná, s ez esetben az írás igazából csupán emlékeztetőül szolgál számára*”. Ary Jane által elevenedhet meg: írásból, igéből életre kel (vö. Jézus-történet!), a képességet cselekedetté váltja.¹⁰¹ „*Hévvél imádkoztam, de a betűkből csak az ő nevét olvastam ki. Mert a vágy formálja a magánhangzókat...*”¹⁰² Jane írássá lényegül. Bőrét a „*lényeg rajzolja be*” (az írás!), arcán a jelek életre kelnek, a róla leolvasható betűk az istenség betűi, amelyek ugyanúgy kétszer jelennek meg arcán, mint a kimondhatatlan névben, isten nevében. Jane figurája az *isteni név tükröképévé* válik, jelrendszerében írásként testesül meg a végzetetlen vágy és minden tökély. Mivel a test / testiség / érzékiség is az íráshoz kapcsolódó fogalom- és képrendszerben bontakozik ki, a narrátor felmenti magát a teljes bűnösség alól, az érzékiséget egy fensőbb renddel köti össze. Végül

⁹⁶ Abécassis (1998, 233. o.).

⁹⁷ Ne felejtsük: Jane szerepe is előre megírt szerep!

⁹⁸ A nő ezzel a cselekedetével egyszerre válik segítővé és hátráltatóvá. Ary látomásában a tekercecset az ördög nyújtja neki: Jane az, vagy az esszénusok?

⁹⁹ A nőben lejátszódó lelki folyamatokat nem mutatja be a narrátor, csupán párbeszédekből utal erre, de mindezt a saját érzelmi perspektívájából közvetíti.

¹⁰⁰ Jane az írás, mely megelevenedve beszéddé, értelmes szavakká alakul. A beszéd, amely leíratik. Jane az intuíció, melyre Arynak (aki a fogalom, az Ige) szüksége van az istenhez való közelebb jutáshoz: története megkonstruálásához.

¹⁰¹ Jane rendszerében Isten a nyelv és a szellem alkotója: „*Ő igazítja egymáshoz a szavakat és a dolgokat. A látást, mindent. Téged és engem.*” Ebben a rendszerben Ary a nyelv, Jane a szellem, Ary a szó, a fogalom, a lért, a mássalhangzó; Jane a dolgokhoz tartozik, ő az intuíció, a testetlen (leírhatatlan), a magánhangzó.

¹⁰² Abécassis (1998, 224. o.).

Jane is pergamenné válik, istennel vetekedik, teremtvé lesz.¹⁰³ „Újra életet lehelt belém.”¹⁰⁴ Mint Istenhez, hozzá is a kimondhatatlanság határléte kapcsolódik. A vágy, testiség, érzékiség az Énekek éneke retorikájával jelenik meg, verssé, szabadverssé alakítva a szöveget: „Elkövetni a vétet. Csókoljon ajka csókjaival, vegyítse lehetét leheletemmel: ez volt a parancs, ami a betűkben állt. Kiddúsin, megszentelés, egyben frigy, az emberség egyik csúcsa, mikor a Név közelsége a legnyilvánvalóbb. A szentséget tetőfokán megtörni. Lábbal tiporni. A szentséggel gyalázni a megszentelt értékeket. Megérinteni őt, a Kimondhatatlant, a vétet által a végső határvonalon tetten émi.”¹⁰⁵ Jane Ary számára a tiltott írás, az apokrif, csakúgy, mint az evangéliumok. „Arra termett csupán, hogy hazasegítsen hajlékomba, a Júdeai-sivatag némaságába, vörösbarna dűnéihez, nappal forró, éjszaka hűvös leheletéhez, tikkadó, napszitta, szívós növényzetéhez.”¹⁰⁶ „Mert a vég kíváncsú volt, ó, de mennyire! Az idők végezte, a parúzia, az új világ eljövetele, az évezredek folyamán oly sokat késlekedő, oly nagyon remélt szabadító tikun.”¹⁰⁷ De a nő nem csupán az útjára kísérő, az értelmet adó: a hiábavalóság refrénjére felel!¹⁰⁸

Az álom-látomás – devékut

Az álom-látomás betétek funkciója egy „átmeneti állapotban lévő” szereplő bevezetése egy „mélyebb valóságba”, amely csak ebben az állapotban érhető el. Jövőmondás egyben, előrevetítés, a felfokozott szellemi működés számára vázolja fel egy megalkotandó valóság útját, rejtjeles összefüggések megvilágítását teszi lehetővé.¹⁰⁹ Miként a prófétáknak is álomban vagy látomásban történik a kinyilatkoztatás, Ary is időbeli és térbeli korlátaitól megszabadulva tudja (f)elfedni a bizonytalanság, a megismerni vélt valóság látszólagos akadályait, „feloldani” ellentmondásait, ráébredni önnön valóságára, de legalább megalkotni magának egy más-világot. Nemcsak a nőtől való menekülés, de a tények kínálta történetek borzalma mindinkább az istenkereső világba hajtja Aryt.¹¹⁰ Valóság és fikció viszonya Ary történetének előrehaladásában egyre inkább felbomlik, a racionalizáló szándék nem irányíthat, a narrátor számára az egyetlen valódi megismerés: a misztikus valóság, a devékut jelei által mozgatott rendszerben megalkotott világ kezd el valóságosként funkcionálni. A devékut tárja fel először „majdani” küldetését: istenivé válik maga is: „Énemet visszaviszem a semmibe, alanyiságomban megalázkodom, hogy igaz valójában lássam az eredendő bölcsességet, a kezdetit, a tiszta akarat összes lehetőségével, változásával, fejlődésével. S így tárul fel számomra mindaz, amiről

¹⁰³ Vö: Ricoeur (1999, 130. o.) „Sőt, a Fogság utáni kor frástudói felfogásában a bölcsesség egy transzcendens női alakban testesült meg. A Bölcsesség: isteni valóság, mely öröktől létezik és örökké létezni fog. Istennél van (Istennel él), társ a teremtésben kezdettől fogva. A Bölcsességgel való bensőséges kapcsolat nem különbözik az Istennel való bensőséges kapcsolattól.”

¹⁰⁴ Abécassis (1998, 230. o.) A teremtvő aktus által lesz teremtvővé Jane, aki nem hagyja el: „...nem hagyott magamra” Vö. a Jézus-történettel: „Elói, Elói! láma sabaktáni?” [Ez a jelentéstöbblet a magyar fordításból adódik, az eredeti szövegben így szerepel: Jane... resta avec moi. Uő (1996, 244. o.)]

¹⁰⁵ E szövegrész referenciája (a jegyesek) Jane és Ary (1), Isten és Ary (2), Isten – Jézus és az esszéusok terve (3), valamint Isten – Ary és az esszéusok terve (4) lehet.

¹⁰⁶ Abécassis (1998, 363. o.).

¹⁰⁷ Im: 229. o.

¹⁰⁸ „Sehova nem vezető, ki nem teljesedett, ki nem bontakozott szerelmet temettem immár magamba: halva született minden hevével és lelkesedésével.” Im: 362. o.

¹⁰⁹ Értsd: az első olvasatban az olvasó számára, hiszen a regényben a narrátor maga meséli el látomásait, így a retrospektív „jövőfejtés” pozíciójából szól!

¹¹⁰ „Az események, melyeknek nincs párjuk galádságban, egyhamar ráébresztettek a valóságra, s kendőzetlenül tárták elem az iszonyt.” Abécassis (1998, 143. o.).

tiszta tudattal sejtelmem sem lehetne. Helyet engedek annak a másíknak, akit önmagam-ban megrekedve észre sem vettem. *Teremtő vagyok, az első mozdulat szavakba foglalhatatlan kezdetlegességével teremtő. Felfedezem az isteni világot – a teljes másságot, az abszolút transzcendenciát –, amint ott munkál bennem.*¹¹¹ A rációval és a linearitással szemben ez tehát Ary számára az örökkévalóság perspektívája.

Álmának (az autóbusz és kocsijuk égbe emelkedése) jelentését a kereszténységről és a zsidó világ megváltásáról ő maga fejt meg jóval később, s mint a hiábavalóság-refrén helyezi azt elbizonytalanító távlatba: „*De hiszen felriadtam, s azt kiáltottam, „Ne most!”.* Korántsem kívántam, hogy a Messiás oly sietve jöjjön el. Voltaképpen mit tartogat nekünk ez a másik világ?”¹¹² E kérdésekre bizonyosságot nyújtó választ a narrátor maga sehol nem ad, csupán a világosság fiainak győzelme vetül fel mind Ary látomásaiból, mind álmaiból, mind a tudósok szövegismeretéből (tekercsek tartalmára való utalásokból), mind a szövegben a végső háborúról szóló, betétként visszatérő idézetekből, mind a *Messiás tekercséből*. Arynak rémálmai vannak Jézusról és a Sátánról, de a más-állapot az apokaliptikus látomásokat részesíti előnyben. Thomas Almondnál tett látogatása – tudatvesztése az egyik legösszetettebb szimbólumrendszer alapján épül fel. Almond a kereszténységet egy hallucinogén gombának tulajdonítja: „*[Amanita muscaria] Hát ez az Isten fia, a drogia a tiszta isteni mag. Az Isten földi megnyilvánulása.*”¹¹³ lényegében nem követ más álláspontot, mint Ary, aki a devékutban leli fel istenét.¹¹⁴ Együtt élnek meg a gomba okozta révedést, amely Almond kálváriájává, passiójátékává válik – Ary látomásának elemei a valóságéival keverednek, a megélt a majd-megélttel. Víziójában az apokalipszis kel életre, de ellentétes előjellel, mint devékutjában: a narrátor ott látja a kumráni barlangokat, ahol meglátogatja maga az ördög, aki gyilkosságra buzdítja, a háborúra kelti fel. *Valóság – látomás metonimikus viszonyban bontja egymást*¹¹⁵: a révületben megjelenő Sátán a valóságban a gyilkoló esszénus, a Krisztust ábrázoló Caravaggio-festmény látomása maga Almond, akinek épp keresztre feszítettetése folyik. A gonosz (= esszénus) felkeni Aryt, s a pergamen elolvasására buzdítja. Egy külső hang azonban mindig közbeszól, felszólítva Aryt küldetésének bevégzésére, a viadalra (!). Háromszor kísérti meg a Sátán: először a tekercsek eladására buzdítja (anyagi éhség); a tetőről a mélybe csalogatja a tekercsrel; végül a tekercset a földön való uralkodás jelképeként nyújtja Arynak, aki mindannyiszor a jézusi válaszokkal áll ellen. A megkísértés e látomásban: a tekercsek olvasása; a gonosz: a gyilkos (esszénus) e viszonyrendszerben, aki a maga sátáni útjára készítetné Aryt. E látomás a *jézusi passió* (Millet – reális történet) lejátszásával Jézus történetét Aryéval is összefüggésbe állítja.¹¹⁶ E vízió tükörképe a kumráni barlangban megélt devékut: míg előbbi vízióban a gonosz, a Sátán, felbujtó, utóbbiban a jó, Isten felé vezető ugyanannak a kísértésnek az attribútumai: a tekercs olvasásának, s ez által a hatalom birtokbavételének: az *Apokalipszisnek*. A kumráni barlangban újra megjelenik Ary számára az apokalipszis-devékut, az ősidőktől éli át a világ történetét, míg el nem jön a Megváltás.¹¹⁷ Ez a vízió azonban az utolsó tekercs felbon-

¹¹¹ Abécassis (1998, 72. o.), kiemelés TÉK.

¹¹² Im: 288. o., kiemelés TÉK.

¹¹³ Im: 159. o.

¹¹⁴ Mindketten a felhergelt állapotban megközelíthető, látomások közepett megélhető világról szólnak, melyben eljön / eljöhét a Messiás.

¹¹⁵ Csak a történet végét ismerve helyettesíthetjük be egymással az elemeket, bár – mint fönt beláttuk, a narrátor pozíciójából következően akkor sem lehetséges egyetlen referencia kijelölése.

¹¹⁶ Ld: Jézus kitaníttatása az esszénusok tervének megfelelően, s a kudarc – Ary beavattatása, és az ismeretlen (?) vég.

¹¹⁷ Lásd (331–334. o.), vö. Ary látomásával a Templom újjáépítéséről (292–293. o.). A narrátor

tásakor „teljesedik be”, annak olvasása hozza újra játékba e szövegelemeket, a narrátor megvilágosodása, beavatása ott „nyeri el értelmét”. Ott tudjuk meg, a narráció világában ki a két (?) Messiás.

A jövődőlés: az Apokalipszis jelei

A szövegben a hat tekercsben leírt folyamatos beavatás csak a hetedik és nyolcadik leleplező panorámájából hozza el az apokalipszist. Ary tekercseiben elszórtan megannyi jel utal a végső eljövételre, szervezi annak jóslatát. Nem csupán a látomásokban és álmokban szerveződnek e jelek, de az utazás során a terek megkonstruálása (a világ megannyi tája) ezt előlegezi. A *Prológus*ban a „Messiás-rabbit” búcsúztató beszédben felvetül a véghorizont lehetősége is: „*Fivéreim, már más időt élünk, elérkeztünk az idők végezetéig.*”¹¹⁸ Manhattanben bábeli zűrzavar uralkodik, Alphabet City a pokol kapujával azonosítódik.¹¹⁹ Londonban a Carnaby Street punkjait a narrátor (megdöbbenő) asszociációja kapcsolja össze Mea Shearimmal, az ortodox zsidók városrészével¹²⁰; de így várják az apokalipszist a párizsi tüntetők, vagy a tel-avivbeli szórakozóhelyen eksztázisban mulatók.¹²¹ Ary mindenhol a világvégét jósló jeleket látja – vagy ezeket vetíti ki tudatából, s így alkotódnak meg számára a terek. A Holt-tenger vidéke az istenvárast, a vég szomjazását hívja elő; a *sivatag és barlang* terének meghatározó horizontjával teremti meg Aryt, s alkotja meg Ary a tájat.

„A végső megvilágosodás”

Az ez idáig felsorakoztatott jelek: a nő szerepe, a devékut állapotában megtapasztalt valóság, az elbeszélő álmai egyre közelebb viszik önazonosságának megelégszéshez:

részletesen leírja látomását az új Templomról, szövegében a Biblia látomás-Templomainak leírásai keverednek. Az Apokalipszis eljöttével a Templom újjáépítésének feladata Aryra – mint Messiásra – fog hárulni. A szöveg korábbi jelrendszerében a Templom mint hiány, meg nem lévő jelent meg: „*[Jeruzsálem] Kebelében a Templom nem épült újjá ciprusból, szilból, puszpángból.*” (15. o.) „*Nem a Siratófal: az már nincs többé. A Nyugati fal, amelyet Heródes emelt védelemül a Templom köré, s amely a sors szomorú fíntora folytán immár csupán önnönmagát őriz.*” (74. o.) „*Ott – a középpontban is legközelebb, a kitüntetett helyen, Jeruzsálem lángoló, a Templom elhamuhodott szívében – csupán üresség fogadta, a semmi. Felette nagy hiábavalóság! Minden hiábavalóság!*” (285. o.) Az Apokalipszis jelrendszerét tehát a tagadás és hiány által meghatározott Templom bekapcsolásával nem a vég, de épp a lezárhatatlanság horizontjai működtetik. Ary messiási küldetése reflektálható ezen szimbólumrendszer felfejtésével.

¹¹⁸ Abécassis (1998, 13. o.).

¹¹⁹ A tér elemeit is az írás köti össze: Alphabet City nevében rejti az írást; Manhattanben: „*Balagtunk egymás mellett a sugárutakon, a rémisztő, tülkörfényes, gigászi Bábel-tornyok tövében, melyeknek rajzát késsel karcolták plexiüvegre.*” (127. o.).

¹²⁰ Im: 165. o. „*A Carnaby Street táján punkok tüntettek az utcán életumságukkal. [...] Kihumyt tekintetük üresen, reménytelenül pásztázta a világot. Eszembe jutott, hogy ez a negyed, amelynek lakossága ugyanolyan elszigetelt, marginális és szokatlanul közösségi szellemű, mint Mea Shearimé, szintén a világvégét várja. A maguk módján ezek az emberek is az új pirkadat katonái, a hanyatlás látnokai, feláldozott apostolai a jövődőlnek.*”

¹²¹ „*...Párizs körül a dugó ezer kilométerekre nyúlik, összeérnek a lökhárítók, úgy araszol a pokolfajzatok hosszú menete kipufogógáz dölgötes felhőjében. A volánnál a félig ember, félig állat bukott angyalok zokszó nélkül tűrik sorsukat [...] A hosszú felvonulás inkább a rosszat sejtő nemzet gyászára, semmint harcos hévre utalt. [...] A kittimek, gondoltam magamban.*” Im: 179. o.

„*Tel-Avivban én is részt vettem elektronizált szórakozóhelyek révült őrzőgésein, mikor az ifjúság misét celebrált, s éjszaka hosszat, végtelenségig ismételt szertartásos mozdulatokkal hívta az idők végezetét. Egyforma transzban rángatta fejét-vállát lélektelenül a sok fiatal gép, a nyers ritmusra, amelyet zenei frázis szelídített, mint az antifónián időnként átszűrődő képtelen, messzi álom.*” Im: 207. o.

„Messiásvoltának” felismeréséhez. Narratív szinten az esszénusokhoz való beavatás története mint előre elrendelt út rajzolódik a tudatlanság–megvilágosodás linearitásában, s ugyanakkor egymást feltételező ellentétében. A (gyermeklét, tisztaság fogalmával párosuló) ártatlanság és tudatlanság „időszaka” Ary élettörténetében fokozatosan vesz teret, mígnem ő maga is gyilkossá válik. A szervező jelek szintjén a narrátor genealógiai meghatározottsága – az ő családfája is megegyezik Jézuséval – *teljesítendő szerepeket* rajzol ki számára: „Cohen fiaként Cohen voltam én is, főpapok leszármazottja, akikre Izráel népe megáldásának fontos feladata hárult.”¹²² „És a vég kíváncs! ó, de mennyire! Másháh! szóltak szívükből. Áron Messiását várták, a szent Messiást, a főpapoktól leszármazott Cohent.”¹²³

A nyolcadik tekercs elemei megfeleltethetők az elmesélt történet elemeinek.¹²⁴ A referencia bizonyossá tétele¹²⁵ a NÉV (be)azonosításával megy végbe: az olvasó a hetedik pecsét felbontásával a nyolcadik tekercsből (maga az Apokalipszis) ébred rá Ary „kilétére”. A narrátor nevének jelentését saját maga leplezi le (Jane előtt):

- Tudod, mit jelent a nevem? Mármint hogy Ary? – kérdeztem tőle.
- Mit jelent?
- „Oroszlán”.¹²⁶

Majd a nyolcadik tekercsben: „S ő a seregek élére áll / Jeruzsálembe bevonul / Az Arany kapun / Látomásának jóslata szerint. / S a Mennyeknek országa / A régen várt / Általa eljő / Aki megváltó / S a neve / Oroszlán.”¹²⁷

Ez az utolsó szó – az adott kontextusban – minden kétséget kizáróan ruházza a megváltó szerepét Aryra. Azonban az oroszlán olyan jelkép, amely több értelmezést nyerhet. Egyrészt a hatalom szimbóluma, isteni lény jelképe, a bátorság fészke, a szívnek ura – Ary esetében mindez küldetésének jelképeként érthető, hozzákapcsolva leszármazását (Jézus-családfa) a Teremtés könyvének meghatározásához, amely szerint az oroszlán Júda, Dávid királyi házának és Jézusnak ősatyja.¹²⁸ Van azonban egy másik jelentésköre is: az oroszlán a négy apokaliptikus fenevad egyike; a Biblia a Sátánt (Gonoszt) fenekedő, mohó étvágyú, tűzokádó oroszlánhoz hasonlítja. Az oroszlán a regény egy idézetében ellenséggként, legyőzendőként is megjelenik.¹²⁹ Egyszerre a jó és

¹²² Abécassis (1998, 64. o.).

¹²³ Im: 356. o.

¹²⁴ S történik ez / Midőn eljő az Emberek Fia / Dávid nemzetségéből. Vö. Ary családfájával! A sivatag fiai közül. Vö. az esszénusok közül. Fejére öntetik / Balzsamos olaj / A nemzeteknek emberétől. Vö. „De csak a balzsamolajos kis üvegcsé akadt a kezembe. Ellenfelem lecsapott rá, és szétörte a fejem.” (275. o.) És az ördögtől az erdőben / Megkísértetik három ízben / Diadalmas lesz Vö. Ary látomása Thomas Almondnál (163–164. o.). És akik vele ették a kenyeret, / Sarkukat fölemelik ellene. Vö. Jehuda, a „Rabbi” Elrejté az értelem forrását / Az igazság titkát. Lásd az elveszett tekercset. És mások növelik nyomorúságát / Bezárják sötétségbe... Vö. az esszénusok negyven napig fogva tartják a barlangban. S az istentelen pappal / Megverekszik / S legyőzi / Megöli az istentelen papot / A Törvénnyel. Vö. Ary a Tórával üti le a Rabbit. ...S felépítse a Templomot / S felépíti a Templomot / Amit látomása elé vetít. Vö: Ary látomása a templomról (292–293. o.). Jeruzsálembe bevonul / Az Arany Kapun / Látomásának jóslata szerint. Vö. 333. o.

¹²⁵ Értsd: az esszénusok világában, nem a szöveg értelmezésének lezárásában!

¹²⁶ Im: 273. o. A narrátor a nevét a durvasággal köti össze...

¹²⁷ Abécassis (1998, 452. o.), kiemelés TÉK.

¹²⁸ Ary így Jézus ősevé is válik, az időszemléletben a körforgást erősítve, a refrénben a hiábavalóságot, lehetővé teszi a szövegek által előrajzolt szerepek újra és újra visszatérését.

¹²⁹ Abécassis (1998, 282–83. o.) „Lelekemet, hogy megítéld, vetetted / A bűn fiaira fenekedő oroszlánok közé [...] S bezártad te az oroszlánoknak pofáját, / Melyeknek foga mint a kés / Agyara mint a hegyes dárda, / Kígyóméreggel teli.”

a rossz jelképe. Mint fent már láttuk, Ary önmaga sem bizonyos abban, hová is tartozik.¹³⁰ Identitását a szövegből / a Messiás tekercséből alkotja meg, de a szövegben a *Messias-lét is alakzattá válik*.¹³¹ David Cohen, Jézus, a Rabbi, Ary, sőt a keresztre feszített áldozatok eljuttassák e szerepet – a jó és rossz referenciájának kijelölhetetlenségével –, s a megváltás, az apokalipszis egy személyes, belső szintérré helyeződik át: „Mindazonáltal tudtam, hogy a végső megváltás csak akkor lehetséges, ha mindenki tulajdon Messiása lesz, és megnyitja magát az istennel való bensőséges kapcsolatnak a devékut által.”¹³² Ez azt is feltételezi, hogy az apokalipszis csak „más-állapotban” tapasztalható meg, s a szövegben nem lezárást jelent, de az egyéni élettörténetek szintjén a szerepekre való rátalálást, annak elismerését, hogy a (szent)írásban rögzített, a tudat(ok) által elfogadott szerep (Ary = Messiás; Rabbi = Messiás stb.) adatott, s az apokalipszis – a megértés: „Az adott helyzetben a korlátlan lehetőségek távlata furcsa módon a halálra korlátozódott. [...] s az ember, ha a halált szemléli, olyan, mint aki a semmi fölébe hajol s tudván tudja, elég egy lépés, és mindennek vége. Mámorító gondolat. A halál tisztátalan, mert félelmetesen csábít: keserű, részegítő bor. Szilárdan kell gyökerezni az életben, vagy erőszakkal megkötni magunkat, mert a pusztá akaraterő kevés. Az akaratlan kifog a megfellebbezhetetlen halál-vágy, mert a halál a lét végpontja, az örökkévalóság egyetlen sugalma. De ez az öröklét kimerül az élet tagadásában.”

A messianisztikus-apokaliptikus zárlat nem lezárt horizontot feltételez, de az igazságok ideiglenességén alapuló diszkurzív tapasztalatot. A megfejtés, a leleplezés, az Apokalipszis paradox módon (?) nem hoz bizonyosságot – a szövegüniverzumot a jelek és jelrendszerek kaotikus játéka uralja, amelyben egyedüli „bizonyosság” a szövegek, az írás szervező működése (nem igazságtartalmuk!).

Az olvasás lehetőségei

Eliette Abécassis regényében létrehoz egy fikcionális világot, amely mind tematikájában (történetközpontú olvasat), mind figurativitásában (az alakzatok szerveződését vizsgáló olvasás lehetősége) újraírást végez.¹³³ A jelek felidézése szempontjából Abécassis regénye mint a hagyomány és az előszövegek átírása jelöl(het)i ki helyét az olvasói interpretációban, illetve a recepciótörténeti kontextusban.¹³⁴ Nemcsak a történet konstruálásának szintjén nyernek jelentőséget az előszövegek, de a szöveg poétikai megszerkesztettségében is. A műfaj tekintetében ez a szöveg összetettségében, rétegzettségében érhető tetten. A műfajmegjelölés szerint: regény, teológiai thriller, detektívtörténet, tudatregény – autobiográfia, történetírás, ismeretterjesztő mű¹³⁵, s mind-

¹³⁰ „Úgy alakulnak a dolgok, mintha a rossz hímöke volnék szerte a világon, istentelen pap. Amerre járok, zűrzavar, gyötrellem, iszonyat támad.” Im: 268. o. „...jó vagy rossz sorsom, mintha el nem szakadhatnék onnan, ismét Kúmránba vetett.” Im: 348. o.

¹³¹ Funkcionálhat metaforaként, metonímiaként, szinekdochéként, hiperbolaként, katakhréziszsként és mint az ironia alakzata.

¹³² Abécassis (1998, 224. o.).

¹³³ Belátható tapasztalat, hogy bármely mű már megjelenése pillanatában egy szöveghálóbba lép be, s önmaga is szöveghálóhoz léte. „A mai regény nem kívánja fölázdosni hagyományát, fölidézi, újrendezi a formatörténeti tapasztalatot. Az allúziók, átvételek, torzítások, átírás, másolás korának dinamikáját nem az eszmék, hanem a jelek felidézése biztosítja.” Thomka (Tiszatáj, 1997. o.).

¹³⁴ A régi szövegek új konfigurációja mind tematikailag, mind műfaji / poétikai sajátosságok átrendeződése szempontjából a szöveg szervező ereje.

¹³⁵ A műfaji megjelölések a különböző „nézőpontokat” is magukba foglalják: a szerzői megnevezést (regény), a narrátori műfaj-meghatározást (történetírás), a recepció megjelölését, valamint – mindezek befolyása alatt – az olvasó elvárásait és olvasási szokásmódjait.

emellett e jellemzők – egymásba játszva sajátásaikat – alkotják e metafikcionális, *műfajok közt vibráló, azokat újratelemző szöveget*.

Ez az összetettség megnehezíti az olvasást, kétségbe vonja a beidegződött olvasási szokások követésének lehetőségét. Az értelmezés lezárhatatlansága nemcsak ennek a poétikai rétegzettségnek köszönhető, hanem az elbizonytalanító mechanizmusoknak is: a többféle nézőpont váltakozásának, az ellentétes jelentésű idézetek egymás mellé szerkesztésének, a figurális rendszer újraszervező működésének. Az olvasó azzal, hogy kitölti az üres helyeket, újraolvassa a történetet, a figurativitás logikája szerint is megpróbálja értelmezni a szöveget, ugyanezt a lezárhatatlanságot erősíti. Az olvasói szölamok sokfélesége közül nincs egy kitüntetett olvasási mód, ezek egymás mellett élnek. Narratív, metanarratív és figuratív olvasat, rendhagyó és hagyományos poétikájú műként való értelmezés, lineáris és megszakított olvasás, intertextusok kutatása és figyelmen kívül hagyása¹³⁶, a narratív technikákra koncentráló és az azzal számot nem vető olvasások lehetségesek. A narratív rend szimbolikus / példázatos / metaforikus / metonimikus stb. módon való – szemantikai – transzformációs lehetőségeket kínál, ami azt vonja maga után, hogy egy olyan szöveget értelmezhetünk, amely mindezen kritériumok szerint olvasható: a populáris regiszter szerint ugyanúgy működtethető, mint a magas irodalom elvárásai szerint, így többféle kánonban nyerheti el helyét. A szöveg recepciója szempontjából annak részletes továbbgondolása lehet konstruktív, hogy milyen kapcsolatot teremt a regény más kortárs – pl. Eco, Norfolk, Pavia, Ransmayr, Halter – alkotásokkal.

HIBAJEGYZÉK

A regényszöveg – a dolgozatban kibontott elismerő kritika/elemzés ellenére – tartalmaz néhány logikátlanságot, következetlenséget. Ezek rövid felsorolását adom az alábbiakban.

A) Ary története, a nyomozás 1999-ben (5759) kezdődik. A narrátor a Rabbi meggyilkolása után kerül (vissza) a kumráni barlangba, ahol két évet tölt beavatásáig. E szertartásra (ami egyben Ary messiási feladatainak megkezdését jelenti) két év elteltével, 2001-ben, azaz 5761-ben kerül sor. A *Messias tekercsének* zárata viszont a Megváltó tevékenységének idejét így jelöli meg: „*Et toutes ces choses se produiront / En l'année 5760.*” Három értelmezési lehetőség marad: 1. A szerző bizony elszámolta magát, a két naptár összeegyeztetésére korlátozódott figyelme, s nem vetett számot a részletekkel. 2. Ary beavatása előtt le kellett volna már zajlaniuk az eseményeknek – az írás előírta szerep, mint Jézus történetében is, az esszénusok tervének erőszakos véghezvitele, ugyanakkor az írás meghazudtolása is. Az esszénusok tervüket így némi késséssel (egy év) ugyan, de véghezviszik. 3. Az eseményeknek már be kellett következniük: a várt „Messias” a megölt Rabbi, akinek halála ugyanúgy, mint Jézusé (lásd Prológus párhuzamos története), a hiábavalóság refrénjén át szól.

B) David Cohen 1999-ben ötvenöt éves, tehát 1944-ben kellett születnie. A Simonnal való párbeszéd során azonban a következő bizonytalansággal szembesülünk:

– ... Elfelejtetted volna, hogyan reagáltál, mikor elért hozzád a hír, hogy megtalálták őket? Háború volt, harcoltunk, de te másra se tudtál gondolni...

– *Ide hallgass, mikor 1947-ben, több mint ötven éve megtalálták a kumráni tekercsket,*

¹³⁶ „...az intertextualitás akkor is specifikuma lehet az irodalmi beszédnek, ha az esetlegesen konstruálódó befogadói szölamok nem részesednek a szöveg mögött nyíló szövegek tapasztalatából.” H. Nagy (*Tiszatáj*, 1997).

*minden nagyon más volt. [...] Azért nyűgözött le úgy a felfedezés, mert fel nem foghattam, hogyan kerülhettek elő ilyen helyről a kéziratok.*¹³⁷

Ismét három lehetőséget vázolhatunk fel: 1. David Cohen hároméves korában már nagyszerű paleográfus, aki ekkor már háborút is visel. 2. David Cohen mindig ötvenöt éves volt, kora sosem változik, idők feletti teremtmény. (Ary szerint: „Az én számomra nem is volt kora.”)¹³⁸ 3. A szerző nem vette figyelembe ezt a kis számtani részletet...

C) Abécassis „demonstrációs dialógusai” időnként túl terjengősek, túlzottan magyarázgatóak és bőszavúak. A tézisek részletező bemutatása néhol élettelen párbeszédet hoz létre. Kevésbé valószínű, hogy egy teológus-kutató (Jane) ne ismerné a házidok házassági szokásait, s oly naiv ártatlansággal kéne felvilágosítást kérnie e kérdésben. Természetesen lehet ez a szereplő alakoskodása is – bár ez esetben Ary elméjének borotvaélességét kell kétségbe vonnunk. Nagyobb valószínűséggel feltételezhetjük azonban, hogy bemutató-dialógusról van szó: ez a nagyon tehetséges fiatal író (a regény kiadásakor huszonhét éves!) az első regényébe minél több információt/részletet igyekezett belefoglalni. A fent felsorolt néhány következtetés ellenére Eliette Abécassis olyan szöveget alkotott, amely hihetetlen tehetségét és felkészültségét bizonyítja.

BIBLIOGRÁFIA

Abécassis-kiadások

Abécassis, Eliette: *Qumran*. Paris, 1996, Ramsay. 458 p.

Abécassis, Eliette: *Qumran*. Paris, 1996, le Grand livre du mois. 458 p.

Abécassis, Eliette: *Qumran*. Paris, 1998, Librairie générale française. Collection: le livre de poche; 1998, Rééd. 474 p.

Abécassis, Eliette: *Kumrán avagy ki ölte meg Jézust?* Budapest, 1998, Európa.

Abécassis, Eliette: *Qumran*. Paris, 1999, Libris. Collection Grand caractère.

Abécassis, Eliette: *L'or et la cendre*. Paris, 1997, Ramsay. 453 p.

Abécassis, Eliette: *L'or et la cendre*. Paris, 1997, le Grand livre du mois. 453 p.

Abécassis, Eliette: *Petite métaphysique du meurtre*. Paris, 1998, Presses Universitaires de France. Collection: Perspectives critiques. 101 p.

Francia nyelvű irodalom

Abescat, Michel: Qui a tué Jésus. *Le Monde*, 26 juillet 1996, p3.

Allali, Jean-Pierre: Jésus et les Juifs de l'an 2000. <http://www.col.fr/tj/edito1452.html>.

André Paul: *Les manuscrits de la mer Morte. La voix des esséniens retrouvés*. Paris, 1997, Bayard.

Baigent, Michael: *La Bible confisquée: enquête sur le détournement des manuscrits de la mer Morte*. Paris, 1992, Plon.

Carmignac, Jean: *La règle de la guerre*. Paris, 1958.

Carmignac, Jean: *Les textes de Qumran traduits et annotés*. Paris, 1961–1963.

Colonna – Césari, Annick: Du riffifi chez les esséniens. *Express*, no 2356, (29 août – 4 sept 1996).

Cross, Frank Moore: Le contexte historique des manuscrits. In *L'aventure des manuscrits de la mer Morte*. Shanks, Hershel. Paris, 1996, Seuil.

Cross, Frank Moore: Lumières sur la Bible émanées des grottes de la mer Morte. In *L'aventure des manuscrits de la mer Morte*. Shanks, Hershel. Paris, 1996, Seuil.

Dauzat, P.-E.: *Le suicide du Christ*. Paris, 1998, Presses Universitaires de France.

Dupont-Sommer, André: *Aperçus préliminaires sur les manuscrits de la mer Morte*. Paris, 1950, Adrien – Maisonneuve, 1950

Dupont-Sommer, André: *Les Écrits esséniens découverts près de la mer Morte*. Paris, 1964, Payot.

¹³⁷ (1998, 54. o.).

¹³⁸ (1998, 26. o.).

- Eco, Umberto: *Apostille au Nom de la rose*. Trad. Myriem Bouzaher. Grasset, 1985.
- Eisenman, Robert H.: *Les manuscrits de la mer Morte révélés – choix, traductions*. Fayard, 1995.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1979, Seuil.
- Halter, Marek: *Le Messie*. Paris, 1996, Laffont.
- Halter, Marek: *Les mystères de Jérusalem*. Éd. Robert Laffont. Paris, 1999.
- Laperrousaz, Ernest-Marie: *Qoumrân, l'établissement essénien des bords de la mer Morte: histoire*. Paris, 1976, A & J Picard.
- Matsas, Nestor: *Les Mémoires de Jésus d'après le manuscrit de la mer Morte*. Paris, 1984, Les Belles Lettres.
- Meschonnic, Henri: La Bible en français. In *Pour la poétique II*. Paris, 1986, Gallimard.
- Meschonnic, Henri: Poétique de la traduction. In *Pour la poétique II*. Paris, 1986, Gallimard.
- Ricoeur, Paul: L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction. In: *Temps et récit*. III. Paris, 1985, Seuil. p 264–275.
- Ricoeur, Paul: La signification du péché originel. In *Église et Théologie*, XXIII. (1960).
- Ricoeur, Paul: Le mal – Un défi de la philosophie et la théologie. In *Labor et Fides*, 1986.
- Ricoeur, Paul: Le soi et l'identité narrative. In *Soi-même comme un autre*. Paris, 1990, Seuil. p 167–198.
- Ricoeur, Paul: Monde du texte et monde du lecteur. In *Temps et récit III*. Paris, 1985, Seuil. p 228–263.
- Shanks, Hershel: Des grottes et des savants. Survol. In *L'aventure des manuscrits de la mer Morte*. Shanks, Hershel. Paris, 1996, Seuil.
- Shiffman, Lawrence H.: Les origines de la secte des manuscrits de la mer Morte. In *L'aventure des manuscrits de la mer Morte*. Shanks, Hershel. Paris, 1996, Seuil.
- Tincq, Henri: Jésus, un doux rêveur de Galilée qui veut révolutionner le monde. *Le Monde*, 13 juillet 1999.
- VanderKam, James C.: Les manuscrits de la mer Morte et le christianisme. In *L'aventure des manuscrits de la mer Morte*. Shanks, Hershel. Paris, 1996, Seuil.

Magyar nyelvű irodalom

- Bényei Tamás: Rejtély és rend. A metafizikus detektívtörténet. In *Esendő szövényeink és más történetek*. József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993. 19–31. o.
- Borges, Jorge Luis: A krimi. In *A halhatatlanság*. Budapest, 1992, Európa.
- Borneman, John: Elbeszélés, genealógia és történeti tudat: a széthulló személyiség. In *Narratívák*. 3. *A kultúra narratívái*. Budapest, 1999, Kijárat Kiadó.
- Carr, David: A történelem realitása. In *Narratívák*. 3. *A kultúra narratívái*. Budapest, 1999, Kijárat Kiadó.
- Cohn, Dorrit: Áttetsző tudatok. In *Az irodalom elméletei*. II. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1997, Jelenkor.
- Csányi Erzsébet: Új reneszánsz? Ezredvégi gondolatok a regényről. *Tiszatáj*, 1997/5.
- Dobos István: Olvasás és intertextualitás. In *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Szerk. Kabdebó, Kulcsár-Szabó, Menyhért. Budapest, 1998, Anonymus.
- Eco, Umberto: *A rózsza neve*. Budapest, 1988, Árkádia.
- Elm, Theo: A parabola mint „hermeneutikai műfaj”. In *Narratívák*. 2. *Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 1998, Kijárat Kiadó.
- Gecse Gusztáv: A vallási kultusz szimbolizmusa. In *Jelbeszéd az életünk*. Budapest, 1995, Osiris.
- Genette, Gérard: Transztextualitás. In *Helikon*, 1996/1–2.
- H. Nagy Péter: Egy regény amint olvassa a másik(at). *Tiszatáj*, 1997/10.
- Iser, Wolfgang: A fikcionálás aktusai. In *Az irodalom elméletei*. IV. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1997, Jelenkor.
- Jauss, Hans Robert: A hitvita. In *Az irodalom elméletei*. V. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1997, Jelenkor.
- Kabdebó Lóránt: Műfordítás és/vagy intertextualitás. Átírások a modernségben a Biblia-befogadás során. In *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Szerk. Kabdebó, Kulcsár-Szabó, Menyhért. Budapest, 1998, Anonymus.
- Kálmán C. György: Szimbolizáció és irodalomtudomány. In *Jelbeszéd az életünk*. Budapest, 1995, Osiris.

- Kamarás István: Emberségünk istenképeink tükrében. In *Jelbeszéd az életünk*. Budapest, 1995, Osiris. *Kiáltó szó a pusztában. A holt-tengeri tekercsek I. Az első kéziratok*. Ford. Komoróczy Géza. Budapest, 1998, Osiris.
- Kibédi Varga Áron: Hozzászólás a regény-körkérdéshez. *Tiszatáj*, 1998/1.
- Kristeva, Julia: A szövegstrukturalás problémája. *Helikon*, 1996/1–2.
- Kulcsár Szabó Ernő: A megértés mint feladat és történet. *Alföld*, 1996/2.
- Kulcsár Szabó Ernő: A saját idegensége. In *A megértés alakzatai*. 1998, Csokonai Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő: A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez. *It*, 1993/4.
- Kulcsár-Szabó Zoltán: *Hagyomány és kontextus*. Budapest, 1998, Universitas Kiadó.
- Kulcsár-Szabó Zoltán: Tanácsatlanság és/vagy előzékenység? *Tiszatáj*, 1998/1.
- Kundera, Milan: *A regény művészete*. Budapest, 1992, Európa.
- Lőrincz Csongor: A szignifikáció „törése”: alakzat és szövegközöttség. In *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Szerk. Kabdebó, Kulcsár-Szabó, Menyhért. Budapest, 1998, Anonymus.
- Márton László: Válasz a Tiszatáj körkérdésére. *Tiszatáj*, 1997/5.
- Molnár Gábor Tamás: Példázat és fordítás. Kosztolányi. In *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Szerk. Kabdebó, Kulcsár-Szabó, Menyhért. Budapest, 1998, Anonymus.
- Norfolk, Lawrence: *A Lemprière-lexikon*. Budapest, 1994, Európa.
- Odorics Ferenc: Regény a HATÁRon és a MINTHA-regény. *Tiszatáj*, 1997/10.
- Pavia, Milorad: *Kazár szótár*. Újvidék, 1987, Forum.
- Pléh Csaba: A narratívumok mint a pszichológiai koherenciateremtés eszközei. In *Holmi*, 1996/2.
- Ransmayr, Christoph: *Az utolsó világ*. Budapest, 1995, Mecenás.
- Ricoeur, Paul: A hármas mimézis. In *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, 1999, Osiris. 255–309. o.
- Ricoeur, Paul: A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. In *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, 1999, Osiris. 116–160. o.
- Ricoeur, Paul: Emlékezet – felejtés – történelem. In *Narratívák. 3. A kultúra narratívái*. Budapest, 1999, Kijárat Kiadó.
- Ricoeur, Paul: Mi a szöveg? In *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, 1999, Osiris.
- Riffaterre, Michel: A fikció tudattalanja. In *Narratívák. 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 1998, Kijárat Kiadó.
- Riffaterre, Michel: Az intertextus nyoma. *Helikon* 1996/1–2.
- Riffaterre, Michel: Szimbolikus rendszerek a narratívában. In *Narratívák. 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 1998, Kijárat Kiadó.
- Rüsen, Jörn: A történelem retorikája. In *Narratívák. 3. A kultúra narratívái*. Budapest, 1999, Kijárat Kiadó.
- Sándor Iván: A regény jövője. *Tiszatáj*, 1997/5.
- Szegedy-Maszácz Mihály: A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban. *Literatura*, 1992/2.
- Szegedy-Maszácz Mihály: Fordítás és kánon. In *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Szerk. Kabdebó, Kulcsár-Szabó, Menyhért. Budapest, 1998, Anonymus.
- Szilasi László: Épp most pörög. *Tiszatáj*, 1997/5.
- Szirák Péter: Ha még egyszer azt üzeni. *Tiszatáj*, 1998/5.
- Thomka Beáta: A fikció újjáalakított valósága és a nyelvvé váló forma. *Tiszatáj*, 1997/5.
- Thomka Beáta: Aluljárók, felüljárók, belső járatok: átjárhatóság. *Jelenkor*, 1999/3.
- Thomka Beáta: Narratív és figuratív regényolvasatok. *Alföld*, 1999/5.
- Vermes Géza: *A qumráni közösség és a holt-tengeri tekercsek története*. Budapest, 1998, Osiris.
- Vermes Géza: *Jézus és a judaizmus világa*. Budapest, 1997, Osiris.
- White, Hayden: A ténybeli ábrázolás fikciói. *Műhely*, 1997/4.
- White, Hayden: A történelmi szöveg mint műalkotás. In *Testes könyv*. Szerk. Odorics Ferenc. Szeged, 1996.
- Zelnik József: E világi túlvilág. In *Jelbeszéd az életünk*. Budapest, 1995, Osiris.
- Žmegac, Victor: Történeti regénypoétika. A XX. századi regény alapvető kettőssége. In *Az irodalom elméletei*. I. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1996, Jelenkor.

Elágazó történetek... ◀

Lawrence Norfolk:
A pápa rinocérosza

Manapság kevés író mondhatja el magáról, hogy már az első regényével „berobbant a köztudatba”, s mind a szűkebb szakma, mind pedig a széles olvasóközönség tetszését elnyerte. Persze ez távolról sem egyedi jelenség, rögtön eszünkbe juthat Umberto Eco-tól *A rózsza neve*, de az mindenképpen figyelemre méltó, ha mindezt egy alig huszonnyolc éves kezdő szerző teszi. Amikor 1991-ben Lawrence Norfolk *A Lemprière-lexikon* című könyve megjelent, szinte azonnal bestsellerré vált, s kritikusai sem szűkölködtek a kedvező jelzőkben (nevezték a szerzőt „csodagyereknek”, s olyan irodalmárokhöz mérték tehetségét mint például Pynchon, T. S. Eliot, sőt – *A Lemprière-lexikon* és *A rózsza neve*, de még inkább *A Foucault-inga* hasonlóságából kiindulva – Norfolkot „angol Eco”-ként kezdték el emlegetni).¹ Ezzel Norfolkot óhatatlanul a posztmodern regény vonulatához sorolták, amely persze mindenképpen jogosnak tekinthető, hisz a mű egy olyan – történeti – fikciót mutat be, amelyben egymás mellett állnak a konkrét történelmi események (maga a főszereplő, John Lemprière, aki valóban élt, a Kelet-Indiai Társaság történetének egyes elemei stb.), a mitológiai és a „reális” eseményeket keverő (némiképp talán Ransmayre emlékeztető) intertextuális játék, illetve a posztmodern prózára jellemző antimetafizikus detektívtörténetnek² a regénystruktúrába való emelése, és az olyan „peremműfajokkal” való interakció, mint például a science-fiction.³

Norfolk második regénye, *A pápa rinocérosza*⁴ 1996-ban jelent meg, s ha akkora vihart nem is kavart, mint az első, mindenképpen a siker folytatódásáról tanúskodik. Mutatja ezt az is, hogy mindkét könyvet (a hazai könyvkiadás szokásos tempójához képest) hihetetlenül gyorsan megjelentették nálunk is: az első ’94-ben, a másodikat pedig 2000-ben (remélhetőleg ez a jó szokás megmarad, hiszen Norfolk tavaly adta ki legújabb könyvét *In the Shape of the Boar* címmel). Ez már csak azért is valószínűsíthető, mivel felmérések szerint *A pápa rinocérosza* megjelenése után nálunk (is) sokáig vezette az eladási listákat.

E második regény értelmezésével kapcsolatban gyakori megközelítésmód, hogy az interpretáció elsődleges pontjának a mű történetiségét tekintik, azaz egyszerűen valamiféle „posztmodern történelmi regényről” beszélnek (a hangsúlyt a középső szóra téve). A New York Times kritikusa például a reformációt közvetlenül megelőző korszak hanyatló Rómájának sokszínű és aprólékos ábrázolását dicsérte⁵, a Washington Post

¹ Az olasz író hatását egyébként Norfolk tagadta, sőt azt állította, hogy nem is tudja ki az az Eco. Vö.: Gy. Horváth László utószava *A Lemprière-lexikon*hoz. Budapest, 1994, Európa Kiadó. 725–733. o.

² Bényei Tamás kifejezése. Vö.: Bényei: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2000.

³ Vö.: H. Nagy Péter: *Imaginárium II*. In *Prae*, 1999/1–2. 5–6.o.

⁴ Lawrence Norfolk: *A pápa rinocérosza*. Ford. Szentgyörgyi József. Budapest, 2000, Athenaeum Kiadó.

⁵ <http://www.belgonet.be/~bn000309/Lawrence%20Norfolk%20The%20Pope's%20Rhinoceros.htm>.

recenzense pedig a regénnyel kapcsolatban olyasfajta „történelmi extravaganciáról” beszélt, aminek eredményeképp az olvasó a 16. századi világ széles panorámájában gyönyörködhet.⁶ Ezt alátámaszthatná a regény megjelenése előtti szinopszisa, amely szerint a mű arról fog szólni: „...hogyan 1516 februárjában az itáliai partoknál elsüllyed egy portugál hajó, miután 14 000 mérföldön keresztül hurcolt egy élő orrszarvút, amelyet a pápának szántak ajándékba. Szólni fog ezenkívül az utolsó élő vendről, egy tengerbe süllyedt balti városról, egy kihalóban levő afrikai törzsről, Dürerről, de leginkább – mint ahogy *A Lemprière-lexikon* a francia forradalom fiktív genezise volt – a német reformáció háttéréről”.⁷ Más kritikusok ezzel szemben inkább a regény narrációjában és szerkesztésmódjában rejlő sokrétűséget hangsúlyozták, és az egyéni sorsok és a mikroszintű leírások burjánzó ábrázolásának egy posztmodern episztemológiai keretbe helyezésével a könyv történelmi – vagy kicsit talán kisarkítva: referenciális – szféráját oly módon szorították háttérbe, hogy ezzel az önreferencialitásban és a mű műszerűségére való rámutatásban látták az interpretáció megfelelő metódusát.⁸ Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy egyrészt megvizsgálja, hogy a Norfolk-regény beilleszthető-e egyáltalán a történelmi regény műfajának kontextusába, s ha igen, miképpen, másrészt a narráció és a regényépítkezés analízisével megpróbálja a (javarészt fikcionális) történet és a történelem diskurzusával keletkező norfolki történelemkonceptiót a műben kimutatni.

A történelmi regény műfaji paradigmájának klasszikus korszaka a 19. századra tehető. Lukács György híres, ám manapság már talán kissé túlzottan ideologikusnak tűnő elemzése szerint bár korábban is megfigyelhető a regényirodalomban a történelem témája, a 19. századot megelőzően ez csupán háttérként, egyfajta színes illusztráció gyanánt mutatkozott meg.⁹ A műfaj genezise természetesen mélyen összefügg azzal, hogy a történetiség és a történeti tudat igazából a 19. században alakult ki. Lukács a „tisztá” történelmi regény megjelenését Walter Scotthoz köthette, s a scotti regény egyik legfőbb jellegzetességeként azt határozta meg, hogy a műfaj bár fikcionális, de elsődleges intenciójában az általa ábrázolt korszak valódi képére irányul, azaz témája maga a (kiválasztott periódusban megmutatkozó) történelem (pontosabban az adott korszak osztályviszonyai és harcai). Mindez Lukács koncepciója szerint legfőképpen azzal jár, hogy a történelmi regény ezen értelmezés alapján alapvetően az irodalmi mű mimetikus funkcióját tölti be, elsődlegesen referenciális, célja a valóság (félig-meddig fikcionális eszközökkel történő) ábrázolása. Így a műfaj valahol félúton helyezkedne el az elbeszélő szépirodalom és a történetírás között.

Persze a koncepció relevanciájával kapcsolatban azonnal felmerülhet a kétség, ha figyelembe vesszük a történetírással kapcsolatban felvetődött strukturalista és posztstrukturalista kérdésirányokat. Ha – mint Hayden White állítja – a történelem munkájában nem a múlt egyenes vonalú, a valóságban megtörtént események egy-az-egyben való leírása dominál, hanem olyan narratív, tropologikus és ideologikus erők játéka, mely a historiográfiát a (19. századi, elsősorban pozitivistá értelemben vett) tudomány területéről a fikció és ezzel együtt a szépirodalom irányába tolja, akkor egy adott korszak történetírása sokkal inkább magának a kornak és az adott periódus történelmi

⁶ <http://store.yahoo.com/britishbooks/2149.html> – British Books.

⁷ Gy. Horváth. in. 732.o.

⁸ Vö.: Bényei Tamás és Rác I. Péter recenzióit. In: *Élet és Irodalom* 2000/44.

⁹ Vö.: Lukács György: *A történelmi regény*. Budapest, 1977, Magvető Kiadó. Dolgozatomnak nem célja a lukácsi koncepció bővebb vizsgálata és kritikája, csupán néhány olyan elemet szeretnék kiemelni, mely egyrészt szempontomból felhasználható, másrészt amelyek a későbbi – és nem feltétlenül marxista –, a történelmi regényről írott diskurzusba is átkerültek, s a vizsgálatokban már evidens perspektívaképző funkcióval bírtak.

képzelőerejének tükre, mint az általa ábrázolt elmúlt tényeknek.¹⁰ Mindez különösen igaz lehet a történelmi regényre nézve, hiszen már a műfaj nevében is (különösen az angol megnevezés árulkodó: *historical fiction*) konkrétan benne van a fikcionalitás. Eco nézete szerint a történelmi regény csak bizonyos határokon belül lehet fikcionális, de ez arra a célra kell, hogy vezessen, hogy önmaga kitaláltsága által egy alapvető korabeli történelmi tapasztalatra (vagy annak rekonstrukciós igényére) irányuljon.¹¹ Ebből a szempontból Eco saját művét is a műfajba sorolta, s a benne lévő fiktív, illetve anakronisztikus elemeket, intertextusokat – legalábbis állítása szerint – a történelmi folytonosság illusztrálására szánta.

Mint Bényei Péter meggyőzően kimutatta, a történelmi regény referenciális olvasási igénye alapvetően annak a korábbi diskurzusnak a fejleménye, amely a történetírói munka legfőbb kritériumának a relevanciát és a (minél pontosabb) megfelelést tekintette. Bár már Lukács is a műfaj esztétikai funkciójára helyezte a hangsúlyt (persze ez alatt egy marxista, mimetikus esztétikumot értve), mind a lukácsi, mind pedig a későbbi teoretikusok véleménye a szerző ideje és az általa ábrázolt múlt egymással szinkronba hozását tették kiindulópontjukká (így a korábbi tipológiák szerint elkülöníthetővé válik egy rekonstruáló, hitelességre törekvő; és egy visszavetítő, aktualizáló fajta). Bényei Péter – alapvetően hermeneutikai beállítottságú – nézőpontja a műfaj esztétikai hatását az (implikált és alapvetően a fikció törvényszerűségei alá tartozó) elmúlt korszak és a befogadó saját horizontjának dialógusában és összeolvadásában látja. Szerinte: „...a történelmi regényben két idősíkhelyzet olvad egybe: a múlt történései, eseményei, szokásai stb. a megalkotás jelenének távlatából állnak össze egységes világgá, jelentéses műegésszé. A történelmi regény sajátos létmódjának lényegét, „történetiségét” múlt és jelen horizontjainak szövegbe kódolt, eleve adott összeolvadásában nevezhetjük meg. Ezt a sajátosságot a befogadásban is figyelembe kell venni. A jelen érdekű kérdés révén konstruált *múlt világa így létrejött másságán, idegenségén keresztül valamilyen jelentést, szándékolt értelmet közvetít az olvasó felé.*” (Bényei kiemelése).¹² A befogadó és a (fikcionális) történelem interakciójával tehát egy olyan új jelentés képződik, amelyben sokkal nagyobb szerepre tesz szert a regény konstruált világszerűsége, ám mindez csak úgy jöhet létre, ha a mű egy – nyíltan képviselt – történelmi tapasztalattal képez dialógust. Így a történelmi regény korábbi diskurzusában előkelő perspektívaként funkcionáló igaz-hamis oppozíció helyére az adott műalkotás formaképző mechanizmusával létrejött önálló entitáson belüli szabályszerűségek lépnek.

Tehát a történelmi regény vizsgálatával kapcsolatos elsődleges kérdés nem a „mi történt valójában”, illetve „tényleg úgy történt-e” (mint láthattuk, ez még egy historiográfiai munkánál sem teljes mértékben releváns), hanem inkább a (művön belüli) történet és a (metanarratívaként értelmezett) történelem viszonya. Amennyiben azonban a műfajon belüli munkáról van szó, annyi mindenképpen leszögezhető, hogy a szöveg valamilyen mértékben magán hordoz egyfajta történetiség-felfogást, valahogy úgy, ahogy White a 19. század történelmi tudatának főbb állomásait a történetírói munkák narratív, tropologikus felépítéséből levezette. Azaz a történelmi regény dialógusának

¹⁰ Hayden White: *A történelem poétikája*. Ford. Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. In *Aetas*, 2001/1. (megjelenés előtt)

¹¹ Mint Manzoni példáján keresztül írja: „Az események, a szereplők kitaláltak, s mégis olyasmiket mondanak el a korabeli Itáliáról, amit a történelemkönyvek sohasem fogalmaztak meg ehhez fogható világossággal”. Umberto Eco: *Széljegyzetek A rózsza nevéhez*. Ford. Schéry András. In *Nagyvilág*, 1987/4. 579–601. o. (Az idézet a 600. oldalon található)

¹² Bényei Péter: *A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete*. In *Studia Litteraria Iuvenum*. Debrecen, 1999. 55–89. o. (Az idézet a 84. oldalon található)

legfőbb színtere maga a történelem. Ez a posztmodern regény szempontjából azért különösen jelentős, mivel – ha némi leegyszerűsítést és általánosítást elfogadunk – a posztmodern éppen a „nagy elbeszélések” eltűnéséhez kötődően a történelem és a történetiség metanarratívájával is sajátos viszonyt alkot. Ez – hogy a Norfolk–Eco párhuzamlehetőség mentén haladjunk – az olasz írónál a legvilágosabban a történet és a krimi, a nyomozás egymás mellett lévő ellentétében nyilvánul meg – bármit ír is saját műve történelmi regényként való „korfestő” igényéről Eco, ennek ellentmondani látszik a regényen belüli történet összerakhatatlansága, Vilmos atya alapvető tévedése. A krimi – a hagyományos értelemben – metafizikai, episztemológiai konnotációt is hordoz.¹³ A modernista krimi nyomozója és a történetíró összefüggése nyilvánvaló: mindkettő adott nyomok alapján megtörtént eseményeket rekonstruál. A belső történeti narratívum ily módon párhuzamba kerül a történelem metanarratívájával: az előbbi sikertelensége az utóbbi lehetőségét is bizonytalanná teszi.

Ez az említett viszony Norfolk-nál véleményem szerint két – egymással szorosan összefüggő, és az előzőhöz eléggé hasonló – szinten tematizálódik. Egyrészt a regények által teremtett fiktív történelmi tér és a „valóban megtörtént események” közötti dialógusban, másrészt pedig a művek narratíváján belül, ahol maga az elbeszélés és az elbeszélhetőség kérdése problematizálódik. Norfolk műveinek a történelmi regény felőli olvasása azért is lehet szempontunkból érdekes, mivel a szerző meglehetősen szabadon bánt a megtörtént események és a fikció kapcsolatával. A *Lemprière-lexikon*ban például gyakori, hogy éppen a jelentéktelen, apró tények hitelesek, maga a történetsszervező narratíva (vagyis a Kelet-Indiai Társaság mögött álló titokzatos összeesküvés, a Kabbala, amelynek tagjai félig emberek, félig gépek) tisztán fikcionális. Emellett John Lemprière-nek apja gyilkosai és az események mögött álló Kabbala-világösszeesküvés után folytatott nyomozása úgy lesz sikeres, hogy közben önnön kudarcát is manifestálja, hiszen a nyomokat éppen a Kabbala-társaság hagyja maga után azért, hogy Lemprière az események „felgöngyölítésével” beteljesítse tervüket.¹⁴ Lemprière bukása (s nemcsak ő bukik el, hanem a végén a Kabbala is, hisz központi tervük nem sikerül) itt is episztemológiai érvényű: a rekonstrukció lehetőségét, illetve – sokkal tágabban – magát az elbeszélés egy történetté való összerakását, illetve az elbeszélhetőséget kérdőjelezi meg.

A *pápa rinocérosza* esetében az előző regényhez hasonló kérdések más szinten mutatkoznak meg. A mű alaptörténete (X. Leó pápa elefántja mellé egy orrszarvút akart, s a dologból politikai ügy lett: versengés indult a spanyolok és a portugálok között az állat megszerzéséért és a pápai kegy elnyeréséért. Végül a portugálok hoztak egy orrszarvút, ám a hazaút során az állat elpusztult) félig-meddig valóban megtörtént eseményekre épül. 1514 tavaszán Emánuel portugál király, hogy X. Leó pápához való hűségét bizonyítsa, ajándékokat küldött neki. Az ajándékok különféle egzotikus dolgok voltak: indiai rabszolgák, perzsa lovak, papagájok, leopárdok és párducok, valamint egy elefánt, mely rendkívüli szenzációt keltett Rómában. Nemsokára a portugál uralkodó egy orrszarvút is ajándékozott a pápának, azonban az út során a Földközi-tengeren a szállító hajó elsüllyedt, s az állat a vízbe fulladt. A rinocéroszt végül kitömték, s így juttatták el X. Leónak.¹⁵ Mint látható, Norfolk meglehetősen eltért a történelmi eseményektől, illetve azoknak csak egyfajta vázát tartotta meg, amit aztán kitöltött – javarészt fikcionális – elemekkel. A regény folyamán végig a befogadói elvárásoknak való meg nem felelés, illetve azoknak folyamatos eltérítése dominál. Már a kettős paratextus

¹³ Vö.: Eco: im. *A krimi metafizikája* című rész.

¹⁴ Vö.: erről: Bényei Tamás: *Rejtélyes rend.* 143. o.

¹⁵ Donald Lach: *Asia in Making Europe.* Chicago, 1965. 167. ill. 394. o.

(gondolok itt a címre és a címlapon – illetve minden fejezet elején – található híres Dürer-metszetre) azt sugallja, hogy mindennek előtt ezen események állnak a közép-pontban. Ehelyett a rinocérosz-történet csupán az egyik – még azt sem merném kijelenteni, hogy a legfontosabb – eleme a könyv konstrukciójának. Inkább csak háttér gyanánt szolgál a két főhős, Salvestro és Bernardo történetéhez. Úgy érzem, ez utóbbi kijelentésem is pontosításra szorul, hiszen a két személy sem tekinthető – hagyományos értelemben – a könyv főszereplőjének (mint ahogy saját életük főszereplőinek sem: gyakorta idézett közhely velük kapcsolatban, hogy pikareszk figurák). A regény folyamán a különböző kis történetek állandó interpenetrációja figyelhető meg, egészen addig, hogy már-már nehezzé válik egy nagy történetváz elkülönítése. Így hát a regény fő szervező elve kettős szinten szorul vizsgálatra: a nagy történet (vagy történelem) és a kis történetek viszonyában, illetve a narráció és a leírás(ok) kapcsolatában.

Mindennek előtt úgy vélem, hogy maga a „nagy történet” éppen hiányával képvisel-teti magát a regényben. Viszonylag összerakható egy domináns narratív szál, amelynek centrumát Salvestro képezné (gyermekkori árulása és tragédiája, későbbi kalandjai, Prato ostroma és az ottani mészárlás, menekülése Bernardóval parancsnokuk bosszúja elől, „zarándoklata” Rómába, a rinocéroszexpedíció, népi hőssé válása a római arénában és legvégül eltűnése), de ez egyrészt teljesen esetleges, hiszen Salvestro általában akaratan kívül sodródik bele a különböző kalandokba, másrészt ezt a szálát állandóan keresztezi a többi szereplő – ugyanolyan következetesen-következetlenül felépített – története. Nagyjából ugyanannyira legitim a legtöbb mellékszereplő saját életolvasata felől értelmezni a múlt és jelen eseményeit, s ezek, bár valamivel kevésbé kihangsúlyozottak, mint Salvestróé, de önmagukban olyan résztörténeteket alkotnak, amelyek Salvestro, illetve egymás történetolvasatait is folytonosan átírják, megkérdőjelezik. Így íródik át például Prato ostroma X. Leó, Don Diego vagy Amalia szemszögéből, és hoz létre teljesen eltérő perspektívákat (s teszi mindezt úgy, hogy Norfolk a könyv legelején a *Köszönetnyilvánításban* hangsúlyozza, hogy az esemény megírásában konkrét történelmi forrás volt segítségére¹⁶). A regény felépítése tehát nem a lineáris, hanem benne a párhuzamosság dominál.

Ez a könyv narratív struktúrájában is megmutatkozik. Általánosságban elmondható, hogy a történelmi regény narrációját az elbeszélő szólamának nagyfokú egyedur-alma jellemzi. Ez következik a fentebb mondottakból, hiszen az a történetiségkon-cepció, amely a – 19. században mindenképp, és a 20. század nagy részében is – a történelmi regényekbe beleíródik, következetesen maga után vonja a realizmus irodal-mának „mindentudó elbeszélői” pozícióját, aki felülről irányítva a történetet, létre-hozva ezzel a történelemnek (vagy az általa implikált történeti tudatnak) fikcionális szinten autentikus ábrázolását. Norfolk regényében a polifónia a domináns elem, de nem a bahtyini–dosztojevszkiji értelemben – ahol a szerzői szólam csupán egy az egy-mással dialógusban álló szereplői szólamok között¹⁷ –, hiszen nála ez a szerzői szólam szinte teljesen hiányzik. Bár egyes szám harmadik személyű a narráció, de tulajdonkép-pen csak a szereplők perspektívája érvényesül, az események az ő szemszögükből mutat-koznak meg. A szerzői szólam – illetve valamiféle külsődleges, a szereplők világán kívüli hang – csupán a leírásokban található meg, ezek funkciójára a későbbiekben visszatérek. Ez a többnézőpontúság a párhuzamos emlékezésben, azonos történetek teljesen különböző interpretációjában manifesztálódik (amelyek közül egyik sem tekinthető „igazabbnak” a többinél), másrészt pedig az elbeszélők állandó váltogatása

¹⁶ A pápa rinocérosza. 6. o.

¹⁷ Vö.: Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának alapvonalai*. In uő: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976, Gondolat Kiadó. 29–148. o.

nagyban megnehezíti a befogadót abban, hogy az eseményeket koherens történetté rakja össze (ez talán a *Róma* című – a könyvben leghosszabb – fejezetben a legszembe-tűnőbb, itt oly nagyszámú szereplőt mozgat egyszerre Norfolk, s a politikai intrikák, valamint a hétköznapi – s az alaptörténet szempontjából gyakran teljesen jelentéktelen – eseményeket oly mértékben vegyíti, hogy az olvasó a különböző szálak kibogozásában egy idő után esélytelennek érzi magát). Emellett a regény nyelvi síkján a különféle műfaji kódok nyelviségei is folytonosan keverednek: a történelmi regény és az említett pikareszk kalandregény még nagyjából megfér egymás mellett, de a regény végi vízi csata karneválszerű forgataga, és a rinocérosz sorsának burleszkekre emlékeztető lezárása, s a Rómából való távozás során bekövetkező patkányvész félig apokaliptikus, félig nevetséges ábrázolása már teljesen más hangnemet képvisel.

Egyetlen kihangsúlyozott lineáris narratíva található a könyvben: a *Gesta Monachorum Usedomi* (Az usedomi monostor viselt dolgai) című krónika, amely bár az egész könyv szempontjából csak egy kisebb résztörténetnek, az usedomi szerzetesek történetének megírása, de fontos viszonyt képez a regényvilággal is. Jellemző, hogy írója, Jörg atya vak, s vaksága saját történetírói kompetenciájának – és az írás általában vett lehetőségének – metaforájává válik. Ő az, aki Salvestro szigetre érkezésének jelentőséget tulajdonít, s valamiféle isteni vezetőt lát benne. „Hogy az usedomi szerzetesek cselekedetei között egy pogányt is fel kell sorolni, nem kevésbé megdöbbentő, mint Krisztus szeretete Magdaléna iránt. Neki köszönhető, hogy itt vagyunk.” – írja Jörg Rómában Salvestréről, majd néhány sorral később még jelentősebbé teszi a férfi szerepét: „Mi vagyunk az ő próbatétele¹⁸”. Tehát Jörg valamiféle olyan magasabb eseményt lát bele Salvestro érkezésébe, amely cáfolná a figura életének pikareszk esetlegességét. Ez azonban a regényben nyilvánvalóan megcáfolódik: útjuk Rómába hiábavaló, templomukat nem tudják megmenteni. Ugyanez történik más szereplők (akik mindannyian valami fontosságot tulajdonítanak Salvestro személyiségének) terveivel: sem Diego, sem pedig Amalia nem ér el semmit a pratói események, s Leó pápa szerepének tisztázása kapcsán. Maga az usedomi krónika a regény végére töredékessé válik, egyes részei eltűnnek, s már Jörg halála után az utolsó usedomi szerzetes, HansJürgen fejezi be. Ő mintha tisztábban látna, mint Jörg, legalábbis egy dolgot mindenképp lát: az események érthetlenségét.¹⁹ HansJürgen írásának vége egyben a regény vége is, beszámoló Salvestro eltűnéséről, és önmaguk (s velük együtt krónikájuk) kihalásáról.

A regény tehát olyan egymás mellett futó kis történetekből építkezik, amelyek nem képeznek semmiféle teljes koherenciával bíró narratívát. Ezt ha visszavetítjük a (rejtett) műfaji megjelölés által tételezett befogadói elvárás-összefüggésbe – azaz a történelmi regények kontextusába –, látható, hogy az egységes történet hiánya és a párhuzamos narratív szálak szinte végtelen oszcillációja egy sajátos történetfilozófiát is megmutat. Mindez talán még világosabb, ha a regény nem narratív elemeit, vagyis a

¹⁸ A pápa rinocérosza. 309. o.

¹⁹ A krónika történetéről HansJürgen a következőket írja: „Ez utolsó lapot megelőzők nem kevese ezen szemek előtt kibetűzhetetlen. Az usedomi perjel küzdött a vakságával, mely Rómában érte utol, s ami ezen leveleken írva is van, de írása csínosságát nem őrizhette meg. A ténta elhalványult, s helyenként többször is át van írva. Nemkülönbön sok lapokkal mindenféle szerencsétlenségek estek. Olykat penész rágta, másokat patkányok, megint mások a Rómától Usedomig tartó úton vesződtek el, majd utána még mások a kevésbé veszedelmes szigeti úton, a kolostorba jövet, mely a két legutolsó usedomi szerzetesnek menedéket adott. Egyedül Isten kegyéből esett, hogy idetaláltunk, miképpen az is, hogy Rómát odahagyhattuk. Isten vigyázta a mi lépteinket, amiképpen Ő vezérelte kalauzunkat, Salvestrót, ki többször említi Jörg atya írásában, még ha némely passzusokban némineműleg homályos is a hasonlatosság.” – Im. 581. o.

meglehetősen nagy számban található leírásokat vizsgáljuk meg. Több kritikus is felhívta a figyelmet *A pápa rinocérosza* enciklopédikus igényére, amely elsősorban a leírásokban manifesztálódik: mintha az elbeszélő mindent, ami csak körülötte van, legyen az lényeges, vagy a történet szempontjából teljesen jelentéktelen, a regény részévé próbálna tenni. Ez az előző műben is jelen volt, de még tematikus szinten mutatkozott meg: John Lemprière orvosi tanácsra kezdett el lexikont írni, hogy saját megvalósulni látszó látomásait kiűzze magából. Itt azonban első megközelítésre a leírásoknak olyan funkció tulajdonítható, amely egyszerre támasztja alá a regény történet- és történetiségkoncepcióját és mond ellent annak. Alátámasztja, mivel ezeknek a regényelemeknek a száma és a műben képviselt súlya (csak egy jellegzetes példa: bár a *rinocérosz* a 16. század elején játszódik, a legelején a jégkorszak hosszú bemutatása található) állandóan megtöri a történet egységét, talán az a kijelentés is megkockáztatható, hogy a mű igazi főszereplői ezek a leírások. Az ellentmondás pedig abban van (bár lehet, hogy szerencsésebb lenne kitágítást mondani), hogy ezek a leírások teret engednek a regény önreflexív esztéticizmusának, vagyis a főszerep átvétele, a szövegszerűség előtérbe nyomulása azt eredményezi, hogy a befogadó valamiféle kontemplatív álláspontra helyezkedik, a nyelviség és a szövegkonstrukció mintegy a történet rovására kezd el önálló életet élni.

Ha a regény leírásait közelebbről megvizsgáljuk, az előbb mondottakkal kapcsolatban némi kétség merülhet fel. Egyetlen kiragadott jelenet rövid elemzésével szeretném mondandómat illusztrálni. Ez a *Róma* című fejezet legelején található, s a város leírását vezeti be:

„Lassú áradat nyomul föl a barikádokra. Keleten megindul az invázió. A talaj fölkészülve remeg és vár odalent. A mennybolt sátorszerű és üres, parancsnokai elszeleltek. Egy központi tengely viseli az ellenség táborának terhét: végesség és fény veszi vámját, de semmi hirtelen támadt rés, nem látni hordát, amely áttörne e magas helyek kapuján. Beszüremkedés és nyugalom a megszerkesztői a támadó nyílt ultimátumának; széles, védetlen front az ég. A harcművelet terében függő fellegek mintha óriások, behemót állatok, hajók lennének, Isten gépezetei. Vak az éj, nem látja önnön pereme csorbulásait. Az ég fölhasadt, s az angyalok nem bírják beforrasztani a sebet. Meglepetések nélküli ütközet ez: újabb hajnal virrad a városra.

Isten arca fény. Érintővonalként meredez a fény a görbülő föld fölött, egy gyülemelő szürke hullám kékbe, sárgába s rózsaszínbe fordul. A keleti szemhatáron körös-körül omladozik az éjszaka. Az előrenyomulás óvatos, de már megszűnt minden ellenállás. A körülzárt tábor üres, fekete védőjét elvitte a láz, teste elemésztetett. Vagy lapul valahol, ahol a fény semmiképpen sem képes fölhaladni. Az égbe már beszállásoltak, de még sehol a főszerep. Nyugtalan fények fürösztik a magas, alakatlan boltozatot. Felhők égnek el. Üres ég. Sunyít az ég, vár a lassú mozdulásra, mikor majd természetben fizet a vereségért. Egyelőre lesüllyedt, elmerült. Perdül-fordul a fény. Az ég végeérhetetlen háborúságából nézve sötét menny a föld, a legyőzöttek helye. Aztán megtörik a hullám, s leszáll a fény.”²⁰

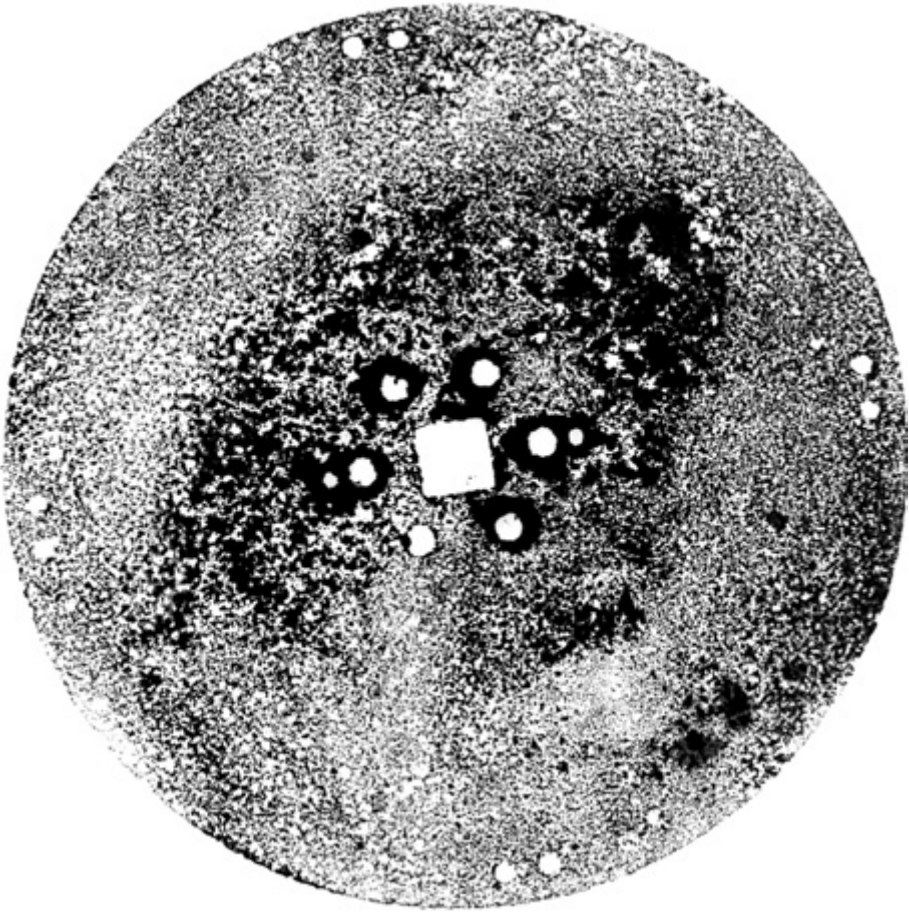
A terjedelmes leírás, mint mondtam, csupán bevezetője Róma többoldalas, széles perspektívájú ábrázolásának. A szöveg információértéke önmagában csekély, nagyjából egy mondatban összefoglalható (felkelt a Nap). Mindez csupán az első bekezdés végének második tagmondatából derül ki. A leírás egy végigvitt metaforát tartalmaz: benne a napfelkelte valamiféle mennyei háborúval azonosítható. A sötétség–fény oppozíció további almetaforák sorát nyitja meg: az éj magával az éggel azonosul, amely

²⁰ Im. 125. o.

az ostromlott város képét veszi fel (vö.: barikádok, körülzárt tábor), a fény pedig a támadó és győzedelmeskedő Istennel válik egyenrangúvá. Úgy tűnik, ez a metaforika a későbbiekben beépül a narrációba, s egy másik esemény trópusává válik: Prato ostromáé. Ezt megerősítheti, hogy Róma leírásának legvégén a szöveg a pápára fókuszál, s a külső elbeszélői hang lassan átvált X. Leó perspektívájára, saját emlékeinek ábrázolására, amelyeknek legvégén a pratói események állnak.

Ha e megfeleltetést a leírásba visszaolvassuk, ugyanaz a folyamat figyelhető meg, amit korábban a mikro- és makrotörténetek viszonyáról mondtam. Eszerint a fény a pápa metaforájává válna, a sötét pedig az ostromlott Pratóé. Csakhogy ez egy olyan nézőpontot érvényesít, amely sem a pápaellenes szereplők (Diego, Amalia), de még X. Leó szemszögéből sem releváns – ha csak annyiban nem, amennyiben a további események ikonjává válik: a sötétség a földre (azaz Róma területére) szökik, innen pedig a fény továbbúzi a csatornába. Innen tör fel a regény végén a patkányok *áradata*, amely mintegy elemésztí a várost (a regény végén nagyjából ugyanaz a képiség ábrázolja a patkányvést, mint a napfelkelte-leírást).

Anélkül, hogy az említett részlet narrációs szerepét túl akarnám hangsúlyozni, mindenképpen megjegyezhető, hogy a regény leírásai ugyanúgy viszonyban állnak a történettel, mint ahogy a kisebb narratív szálak: egyrészt magukba sűrítetik és kommentálhatják, a kis történetek dialógusában önálló hangként megnyilvánulva (mint a fenti jelenetnél), másrészt, a befogadói figyelmet eltérítve folyton megakasztják az elbeszélés menetét. Fontos, hogy ezek a leírások mindig narratívák: azaz a dolgoknak éppúgy saját történetük van, mint az embereknek – éppen ezért gyakori, hogy a leírások nem a személytelen elbeszélői hang perspektívájából történnek, hanem valamely élőlény (például a regény elején a heringek vagy Rómában a patkányok) megkonstruált nézőpontjából. Ezzel óhatatlanul felmerül az a kérdés, hogy mennyiben érvényes itt a norfolki történet- és történelemkoncepcióval való, korábban hangsúlyozott ellentmondás, hiszen a leírások ugyanúgy tekinthetők mikronarratíváknak, mint a szereplők elbeszélései. A leírások, mint láthattuk, csak annyiban „lőgnak ki” a szövegből, amennyiben a lineáris, történetelvű olvasásigényt állandóan kizökkentik, de narratív funkciójuk sokkal több ennél: a regény úgy enciklopédikus, hogy benne lehetőleg minden saját történetét adja hozzá ahhoz, amiből a végére valamiféle egységes egésznek össze kellene állnia. De ez csak félig-meddig történik meg, ám az olvasó legfőbb reakciója (talán) nem a hiány, hanem az élvezet: a leírások, a mikronarratívák össze-összetalálkozásaiból egy más, a történelmi regény hagyományos befogadásstruktúrájának ellentmondó, ám legitim, és mindennek előtt a textualitást és a szöveg örömet manifesztáló olvasat keletkezik.



Coda

Derült égből jön ◀ majd a villámcsapás

- ez itt a derült ég -

Öt óra alvás után reggel hatkor keltem, a kávéfőzővel egyidőben bekapcsoltam a gépeket, és behoztam a topicokat. Már rég leszoktam régi szokásaimról: nem ültem hosszan, bambán az ágy szélén, felkelés után a koszt is, bámulása helyett gyorsan kimostam a köldökömből, etc. Határozottan jól tettek a fifikásan kiötlött munka végzésével járó napi izgalmak és teendők. Régóta az emberek véleményének befolyásolása állt érdeklődésem középpontjában. Minden pártnak dolgoztam, a nagyobb üzleti haszon elérése érdekében. Elképzelhető, hogy ez sokak szerint cinikus hozzáállás a politikához.

Tehát öt óra alvás után reggel hatkor keltem, bekapcsoltam a gépeket, a kávéfőzővel egyidőben, és behoztam a topicokat (párbeszédünk színhelyeit). Tevékenységem – hogy el ne rejtsem – abból állt, hogy különböző döntéseik kapcsán érveket és tálalási módokat szolgáltatottam hol a kurucoknak, hol a labancoknak. E tanácsok néha annyira megállták a helyüket, az adott pártnak olyik olyannyira megtetszett, hogy miatta a közlendő kifejtésére, e tartalom hangsúlyozására ráerősített, ami más hangsúlyokat elnyomhatott – ez lett az oka aztán annak is, hogy néhány labancból kuruc lett vagy fordítva. Az általam előnyben részesített hangsúlyok nem voltak károsak, viszont rossz hatásból sokat *nem* engedtek érvényesülni. Véleményem szerint ebből állt tevékenységem karitatív jellege. Így az üzleti haszonszerzés módszerével járó lelkiismereti problémáimat a filantróp szemlélet jegyében kifejtett erők majdhogynem tökéletesen ellensúlyozni tudták.

Mint már fentebb többször olvasható volt, öt óra alvás után reggel hatkor keltem, rutinosan kapcsoltam be a gépeket, a kávéfőzővel egyidőben, és behoztam a topicokat.

Még álmosan cigarettát sodortam, rágyújtottam, kortyoltam egyet. Vártam, hogy a kávé és internet adta szokásos izgalmak a beleim után majd kitisztítják a fejem is. Az internetről el tudom mondani, hogy használata során kiderült, reál és humán műveltségem is kamatoztatható, sőt: mindegyikre szükség van. Furcsa volt, hogy beosztottaim (akik csupán az egyikkel vagy másikkal rendelkeztek) viselkedése a megfelelő érdeklődés mellett is pontosan olyan volt, mint a mesterséges intelligencia, amely egy-egy adott, kisebb akadályon úgy vergődik át, hogy megtanulja a megoldást, majd minden gondolkodás nélkül, logaritmusként, eleve adott műveletsorként alkalmazza. Lehet viszont, jut eszembe most, amikor ezen gondolkodom, hogy én is úgy viselkedem, mint egy okosabb gép. Na nem baj, fő, hogy rájöttem: lehet.

Még álmosan cigarettát sodortam, rágyújtottam, kortyoltam egyet, vártam, hogy a kávé és internet adta szokásos izgalmak a beleim után majd kitisztítják a fejem is, és még szinte félálomban, de tapasztaltam, hogy az összes topic indítója egy kérdőjel álnevűre hallgató valaki. Azt mindenkit, ez egy zseni, nézem, ismeri mindenkinek a stílusát, tökéletesen utánoz, produkál bárkit. Itt van elrejtve *Mata Hari*, *GLászló*, *maffiavelli*, *rezső*, *Szád márki*, *dekóder*, *médiaisten* satöbbi, és mindannyiánk stílusában ez a kérdőjel. Még *kérdőjelt* is ismeri, a nyolcbetűst. Ezek a nevek! Ha ezeket feledni tudnám... Mindegyiknek van alakja, a retorika és a sok szöveg, ami mögötte van, gondolatmenetek azonosítják a nevet, mert arra mindenki ügyel, hogy ne változzon a véleménye,

hacsak érdeke mást nem diktál. Mint például a választások előtt létrehozott véleményfordulós nevek, amelyek azt hivatottak tanúsítani, hogy a másik fél igenis van olyan meggyőző, hogy érdemes pálfordulni. Természetesen a név állandósága a fontos, itt azt senki nem venné komolyan, hogy Saul volt, aztán Pál lett – lényeg, hogy vele mi történt, ez szolgál modellül, követendő mintául a társadalomban.

Aztamindenit, ez egy zseni! Eszesebb, de a módszere olyan, mintha azt a gonosz zsarnokot utánozta volna, aki megelégette, hogy nem ő a legokosabb a birodalmában. Folyton erről álmodtam. A zsarnokról, aki a tudást irigyli sokaktól, aminek persze ő mint zsarnok, más hasznos tulajdonságokkal ellentétben, híján van. Mint általában az igazán gonosz, hiú emberek, ő is fondorlatos cselt eszelt ki a probléma kezelésére. „Birodalmam minden lakója kapjon egy üres könyvet, amit tele kell írnia élete történetével. Ha nem tud írni, mondja tollba. A könyvek gerincén és a címlapon nem szerepelhet semmiféle azonosító jel, sőt a történetben sem fordulhat elő egyetlenegy név sem” – hangzott a parancs. Meghagyta továbbá, hogy az eddigi könyvtárak összes könyvét át kell köttetni, mégpedig pontosan olyan borítóba, mint amilyenek az újak. A könyvtárakat megnagyobbították, a könyveket egymás mellé helyezték. A folyamatot fegyveresek ellenőrizték, mégpedig egyházi és világi helyeken egyaránt. Teljes lett a káosz. Emiatt persze megnyugodhatott és meg is gazdagodhatott, mivel a köteteket és a papírmalmokat korábban már mind elfoglalta. Ilyen ez az adattenger.

Aztamindenit, ez egy zseni, nézem, ismeri mindenkinek a stílusát. Tökéletesen utánoz, produkál bárkit. Hat óra alatt, míg aludtam, átrendezte a teljes képet, az összes hozzászólót. Valami anarchista zseni lehet, aki mindenkiről tudja mindazt, amit közös médiánk tudni enged, előzetes stíluselemzésekre, statisztikák készítésére, hosszú hónapok munkájára volt szüksége ehhez a döbbenetes erejű, nettársadalmunkat alapjaiból kiforgató és minden egyes személyt tökéletesen megalázó megjelenéshez, lehet, hogy nem is egyedül csinálta, hanem egy egész csoport, gondoltam, amikor egyszerre ismerősek lettek a topic-címek. Hiszen már az éjszaka láttam őket, sőt, egy részét én indítottam, segédeimmel, jutott eszembe. Ekkor tök fölöslegesen átrohantam egy másik géphez, a szélsőjobbodalihoz, ott is ugyanez a helyzet, a liberálisnál is, a konzervatív-nál is, a szélsőbalosnál is, mindegyiknél...

Azannyt(?) – vetődött fel bennem a kérdés. Akkor ez a zseni nemcsak stilisztikai bravúrokra képes, de technikaira is. Az éj leple, azaz néhány óra alatt ellopta a topic-címeket, topicindító szövegeket a hozzászólásokkal, azaz a hozzászólókkal együtt. Például engem. Illetve: engeimet. Hiszen egy idő múlva a név teszi legitimé a szöveget, ő szervezi egységgé. Ez tör utat a jelenünkben. Ne legyen semmi? Ezt akarja? A káoszban melegedjen a rend? Jelentsem ki bemutatkozásakor: nem tudom, ki vagyok? Neveink eltűnésével megsemmisültek a szövegeink is? A meglepetés, a jelenségre való rámozdulás és a magyarázatok megfogalmazása alatt annyi idő telt el, hogy egy cigaretának éppen vége lett. Máris sodortam a következőt, gondolatokba merülve, automatikusan, ám már túljutva a „miaszösz”-szerű megütközés hangulathullámán, meg a tátott szájú döbbeneten.

Azannyt – fordult meg a fejemben egyszerre. Talán katonai puccs történt az éjjel, míg aludtam? Ilyen még úgysem volt ezen a környéken. És elfoglalták volna a politikai rovat internetszolgáltatóját is, mint fontos média fölött rendelkező instanciát – és már kapcsoltam is be a rádiót. Ám ott nem komolyzene szólt, rendesen ment az adás, úgyhogy biztos nem volt puccs, gondoltam, és bizonyára nem is halt meg senki, aki számít.

Itt feltétlenül a tettek mezejére kell lépni, ha ki akarom deríteni az igazságot. Írtam tehát egy kíváncsi hozzászólást valahová. Kissé meglepetten tapasztaltam, hogy a tettek mezeje sem szolgál információval. Illetve nagyon is sokkal szolgál, hiszen hozzászólásom szerzője is kérdőjelként jelent meg. De ezt már gondoltam, tulajdonképpen

mindegy is, hogy mi van most, ha nem volt semmi. Ekkor azért írtam egy-egy emilt a szélsőjobbba, a szélsőbalos és a konzervatív kollégáknak, hogy mi a csuda van, mi történik itt, mit tudnak, hiszen mindenki? Alig nyomtam el legutoljára meggyújtott cigarettát, amikor a szélsőbalos aktivista válasza már meg is jelent a képernyőn. Kiderült: ő sem tudja, mi a helyzet. Aztán jöttek sorra a válaszok, hogy senki sem tud semmit, de sejtik, hogy valami nagy baj van. Már néhányan saját gépüket is átvizsgálták, nem jött-e trójai vírus, az előre betölt, hogy aztán a gépet is leszívják, hogy ez a valaki nem nyúlt-e be hozzá is, ha már a szervert így megbuherálta.

Itt feltétlenül a tettek mezejére kellett lépni, hogy fél óra elteltével sajnálatos módon kiderüljön: a tulajdonosnál jelentkeztek problémák, és bizony az összes korábbi hozzászólás, topic módosult, mindenhol? a főszereplő, a hibát pedig még nem tudták kijavítani. Persze nem is akarták, illetve nem is volt, aki akarja. Héttől szinte folyamatosan jelezte az összes gép, hogy emilek érkeznek. Kötelességtudóan válaszoltam a fontosabbakra, jelezve, hogy én is le vagyok törve, oda a múltunk. Nagyon sajnáltam, hogy nincs szó semmiféle anarchista zseniről, netán egy csoportról, akit, illetve akiket meg kellett volna ismerni, és aki/akik ellen _nagyszabású, új stratégiákat kellett volna kidolgozni_, hogy visszaszerezessük a gondolatainkat, a mondatainkat, a szócsatáinkat. És letört, hogy nem emberi munka gyümölcse ez a nagy változás. Egész egyszerűen, mondjuk, az üzlet baszott ki velünk, és ezért sokkal inkább mulasztásról, a technikát létrehozó ember mulasztásáról és butaságáról van szó, mintsem zsenialitásról. Én meg erre a technikára építettem cégeim működését, ebből gazdagodtam meg, jutott eszembe, innen a jólinformáltságom, innen származnak a nekem és másnak jelentős fejtörést okozó dezinformációk, az egész építmény, életem öt-hat éve, szabadság nélkül. (Hiszen hogy is mehettem volna egyszerre ennyi személyként szabadságra!? Rögtön kiderítik, hogy mind én vagyok, akkor meg oda az összes, még kifizetetlen pénz, a társadalmi igazságosságnak is lőttek, legalábbis annak, amit én hozzá tudok tenni!)

Itt feltétlenül a tettek mezejére kell majd lépni. Talán a mentéseimet fel tudnám ajánlani, hiszen a fontosabb eseményeket még az éjjel is lementettem. Talán felrakják, talán mennek vele valamire, ez még segíthet, és nincs vége mindennek. Bár mindent nem raktam el, de voltak ősrégiek is, meg olyanok, amelyeknek semmi köze a politikai topikokhoz. Csak össze tudják rakni a cserepeket! Vagy legalábbis mindez több mint a semmi. El is küldtem közülük néhányat, ám, bár nagyon udvariasak voltak, sajnos kiderült, hogy technikailag nem tudnak vele mit kezdeni. Egyértelművé vált: valóban nagy a gond, valóban mindent újra kell kezdeni. Nincs múltja *Nicknek*, *rezsőnek*, *Szád Márkinak*, *Mata Harinak*, *HJM-nek*, *bosszonkodónak*, *speakernek*, *BUXINDEXnek* és a többieknek. Lesz-e erőm újratekdeni, és a kérdőjeles múltat végképp eltörölni? Vagy inkább a tapasztalatokat kell megírni – úgyis unom már az egészet?

Közben jöttek a felsőbb utasítások a pártoktól. Minden gépre, a szélsőjobbostól a szélsőbalosig, hogy kitartás, ne csüggedjek, már cselekszenek, és nemsokára kiderül, mi a teendő, hogyan megy tovább ez az élet, s már azt is láttam, ki fecskendezi a tőkét. Én magam tudtam, kötelességből, hogy embereimnek hasonlókat kell írnom. Végezték is a munkájukat, mindenki kitartott, én undorral, hányingerrel küszködve, meggyűlölvén azokat, akikhez közöm volt ebben az utóbbi négy-öt évben. Talán túl kéne lépni rajta, jutott eszembe, mindazon problémákon, amiket meg akartam oldani ezzel a munkával. Hisz Gutenberg könyvei égnék. Ilyenkor illik félrevonulni, derűsebb vizekre evezni, cégeket megszüntetni, strómanokat végkielégíteni, felszívódni. Csinálják nélkülem! Ebben az ismételtsben én nem veszek részt. Van elég pénzem a következő évtizedekre, van elég tapasztalatom a következő évtizedekre.

A IV. Palimpszeszt Műfordítóversenyen Angelus Silesius verseinek fordításáért a német nyelv első díját Szénási Sándor (1925–2001) kapta, melynek átadását a műfordító-lelkész nem élte meg. A díjjal együttjáró összeget családja a második helyezettnek, Vágó Mariannak ajánlotta fel.