

## *Fantasy*

- Stemler Miklós ▶ A világteremtés poétikája 5
- Kisantal Tamás ▶ Fantasztikum, horror és töredékesség  
H. P. Lovecraft szövegeiben 14
- H. Nagy Péter ▶ Imaginárium IV. 23
- Sz. Molnár Szilvia ▶ A fantasy-filmek mitikus  
narrációjáról 30

## *Permutáció*

- Keresztesi József ▶ A Szőronya Emlékzenekar  
dalszövegeiből 39
- Ármos Lóránd ▶ Versek 41
- Havasi Attila ▶ Versek 42
- Csutak Gabriella ▶ Versek 44
- Noszlopy Botond ▶ Versek 46
- Máté Adél ▶ Vers a 8 éves kislányról 48
- Képes Gábor ▶ Versek 49
- M. József Karcsa ▶ Helló 50
- Pál Dániel ▶ Versek 51
- Zsávolya Zoltán ▶ A toledói kanonok 54
- Térey János ▶ A Nibelung-lakópark (részlet) 56
- Tallai Gábor ▶ Esküvői pohárköszöntő 62
- Középkor – reneszánsz – koraújkor ▶ Bölcs Alfonz versei 63

## *Moduláció*

- Gyuris Norbert ▶ A szimuláció statikus zaja 73
- Benyovszky Krisztián ▶ Metamorphosis Bohemiae 86

## *Coda*

- Terry Pratchett ▶ Az Ötödik Elefánt 99

## TIZENNYOLC ÉVESEN TALÁLKOZTAM ELŐSZÖR SÁRKÁNYOKKAL...

1968 augusztus 10-én születtem. Gyermekkorom óta folyamatosan rajzolk. Mikor még nem volt kötelező az Egri csillagok, én már akkor olvastam. Nagy hatással volt rám, rengeteget rajzoltam belőle. Főleg a török sereg vonulása és az ostrom fogott meg. Utána jött a Gyűrűk ura – ebben a témában nem találtam még hozzá foghatót. Talán ezért foglalkoztatnak az ősi legendák. Tizen-nyolc évesen találkoztam először sárkányokkal – jókkal és gonoszakkal egyaránt.

Tíz éve készítek rézkarcokat és linómetszeteket. Három évig jártam a Képzőművészeti Főiskolára, képgrafika szakra. Akkortájt jobban érdekelt a színház. Szegeden működött a Metanoia Különítmény underground színtársulat. Díszeleteket, tárgyakat készítettem, játszottam: öt előadásban vettem részt.

Terveztem és kiviteleztem vendéglőket is – a megbízókkal egyetértéssel ódon hangulatú helyek alakultak ki falfestményekkel, antik falakkal, mozaikokkal.

Legújabb grafikáimban meghatározóak a mitologikus témák, a zene, a sárkányok.

Kiss Attila Etele

## KÉPJEGYZÉK

- 3. o. Lepkeszárny. Rézkarc, 17 × 25 cm, 2002.
- 29. o. Szárnyak nélkül. Rézkarc, 18 × 30 cm, 2003.
- 37. o. A Gyűjtő – Barlangban. Rézkarc, 24 × 16 cm, 2001.
- 47. o. Hölgy sárkánnyal. Ceruza, 10 × 21 cm, 1989.
- 49. o. Görögök cselekedetei. VII. Linóleummetszet, 16 × 20 cm, 2002.
- 53. o. A kert. Rézkarc, 6 × 6 cm, 2002.
- 55. o. Don Démon. Ceruza, 21 × 30 cm, 1990.
- 61. o. Thészeusz és Minotaurusz. Linóleummetszet, 18 × 34 cm, 2002.
- 64. o. Oidipus és Sphinx. Aquatinta-rézkarc, 17 × 25 cm, 2002.
- 71. o. A Gyűjtő – Hazafelé. Rézkarc, 25 × 17 cm, 2001.
- 85. o. Pihenő. Ceruza, 36 × 28 cm, 1992.
- 97. o. A Gyűjtő. Rézkarc, 22 × 35 cm, 2002.

# Fantasy





# A világteremtés poétikája ◀

...a meséléshez mindenekelőtt világot kell alkotni, és azt be kell rendezni,  
amennyire csak lehet, a legutolsó részletig  
(Umberto Eco)

J. R. R. Tolkien regénytrilógiája a 20. század második felének rejtélyes irodalmi teljesítményei közé tartozik, több szempontból is. Valószínűleg jó néhány „jelentősebb” szöveget találhatunk az elmúlt fél évszázadból, azonban olyat jóval kevesebbet, ami ily mértékben, ily tartósan formált volna generációkat, ennyi utánpótlást talált volna. A modern és posztmodern prózapoétikákkal való esetleges szembesítésből azonban *A Gyűrűk Ura* nem jönne ki nyertesen; a szöveg ezen alkotások horizontjából konzervatívnak nevezhető narrációja, illetve kortársai törekvései közt nem találunk közös pontokat.

Persze mindez erőteljes csúsztatás; Tolkien trilógiájának nem is feladata, hogy versenyre keljen a 20. század második felének kanonizált alkotásaival. Az elmúlt harmincegy-néhány évnek a kánonok megsokszorozódását, viszonylagossá válását jelző alapvető tapasztalata éppenséggel arra figyelmeztet, hogy az irodalom rendszerének azon megközelítésénél, amely szigorú hierarchiát állít fel a magasirodalmi kánon és a tömegirodalom közt, sok esetben termékenyebb lehet egymás mellett létező, egymást befolyásoló, és bizonyos értelemben egyenrangúnak tekinthető kánonokról beszélnünk.<sup>1</sup> Ebben az esetben megszabadulunk attól a kényszertől, hogy *A Gyűrűk Urát* – annak érdekében, hogy legitimáljuk valamifajta kanonikus pozícióját – olyan kontextusba helyezzük és olyan követelményekkel szembesítsük, amelyeknek a szöveg nem tud és nem akar megfelelni, illetve – ellenkező végletként – úgy gondolván, hogy a szöveg eleve nem tartalmaz kihívást, lemondjunk arról, hogy a trilógia szövegszerűségére, megalakotottságára fordítsuk figyelmünket.

*A Gyűrűk Ura* ugyanis kánonalkotó műnek tekinthető: nagyban hozzájárult egy azóta is elterjedt és népszerű írásmód kialakulásához, a kultúra több területén marandó hatást gyakorolt, és olyan szöveg, ami bár nem olyanfajta kihívást intéz elemzője felé, mint a modern próza reprezentáns képviselői, de a fikcionalitás egy igencsak érdekes variációját kínálja fel abban a technikában, ahogy a tolkien szöveguniverzum tagjai egymással dialógust folytatnak, illetve ahogyan felépítik az elbeszélte valóságot. Jelen dolgozat tehát a regénytrilógia, illetve még inkább a trilógia és a szövegkorpusz többi tagjának narratív felépítésével foglalkozik, azzal, hogy milyen módozatokon keresztül épül ki Középfölde valósága, és hogy az első ránézésre történetcentrikusnak tekinthető „főmű” milyen szövegalkotó eljárások révén válik jóval összetettebbé.

Christie Brooke-Rose kísérletet tett arra, hogy feltérképezze *A Gyűrűk Urát* poétikáját, mely probléma többnyire nem volt a Tolkien-recepció középpontjában. Bár, mint ahogy látható lesz, rengeteg ponton komoly kritikával illetem tanulmányát, mégis olyan írásról van szó, amelynek megállapításai kitűnő kiindulópontot nyújtanak a további vizsgálódásokhoz, így érdemes röviden összefoglalni főbb pontjait. Brooke-Rose Todorov

<sup>1</sup> A kánonok átalakulását, fellazulását, sokszorozódását jelző tapasztalatok körvonalazásával, értelmezésével kapcsolatban többek között Kulcsár-Szabó Zoltán tesz figyelemre méltó megállapításokat. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: Irodalom/történet(i)/kánon(ok). In *Uő: Hagyomány és kontextus*. Budapest, 1998, Universitas. 165. o.

'fantasztikus irodalom'-felosztását használva<sup>2</sup> A Gyűrűk Urát a tisztán csodás szövegek közé sorolja, melyekben a természetfölötti, tehát fizikai valóságunkban nem létező jelenségek (például mágia, beszélő állatok stb.) elfogadott és magától értetődő jelenségek. Ahogy Todorov írja: „A csodás esetében a természetfölötti jelenségek nem váltanak ki semmiféle különleges reakciót sem a szereplőkből, sem a feltételezett olvasókból.”<sup>3</sup> Todorov a tisztán csodás szövegek közé sorolja a meséket, de nem tisztázza annak kérdését, hogy más tisztán csodás alkotások megalkotottsága hogyan viszonyul a mesék megalkotottságához, csupán röviden utal az írásmódok lehetséges eltérésére.<sup>4</sup> Mindemellett Brooke-Rose narratív elemzésének kiindulópontja Propp méltán híres varázsmese-elemzése (A mese morfológiája).

A Gyűrűk Ura narratívájának alapját eszerint egyfajta hősi küldetés, illetve pontosabban fordított küldetés (*anti-quest*) képezi; szemben a tündérmesékben található küldetésekkel, ahol a hős egy bizonyos céllal indul útnak, amely valaminek (kincs, királylány keze stb.) a megszerzése, itt az utazás és a kalandok célja az Egy Gyűrű elveszejtése a Végzet katlan tüzeiben. A proppi funkcionális megközelítésnek megfelelően Brooke-Rose a szereplőket a történetben betöltött szerepük szerint osztályozza. A hős mellé ennek a formulának megfelelően segítők és ellenségek járnak.

Ezt a struktúrát azonban a szerző szerint jelentősen gyengíti az, hogy a nagyszámú segítő jelentős része csupán más szereplők megkettőzése, például Truffa és Pippin Csavardi Samu duplikációi, szinte minden valódi funkció nélkül. A legfőbb funkciója ezeknek a szereplőknek a szövetség felbomlasztása, annak érdekében, hogy ezek után a történet több szálon folytatódhasson. Eme értelmezés szerint például Faramir Boromir „jó” hasonmása, Théoden és Denethor egymás másolata, hasonlóan ahhoz, ahogy két egymással teljesen megegyező funkciójú tündeirodalom kap szerepet a történet során, Völgyzugoly és Lothlórien.<sup>5</sup> Ezek a megkettőzések a küldetés-struktúrában nem játszanak szerepet, ehelyett azonban a háború történet-szálának fontos elemei.

Azonkívül, hogy a szerepek megsokszorozása a csodás elbeszélések sajátossága, az eljárás ily mértékű, a csodás keretein belül nem értelmezhető használata a realista írásmódot idézi meg. Brooke-Rose Hamonnak a realista narrációt elemző írását használja fel arra, hogy kimutassa a realista írásmód jegyeit A Gyűrűk Urában. Anélkül, hogy teljes egészében ismertetném Hamon rendszerét, csupán azokat az elemeket emelném ki, amelyek fontos szerepet játszanak a vizsgálat tárgyát képező regényben is. Ilyen az elbeszélt világ múltjáról, jövőjéről szóló információk folyamatos áramoltatása egy erre funkcionális szereplőn (Gandalf) keresztül (*appeal of memory*), a leírások (*description*) fontos szerepe, a hős defokalizációja (*defocalization of the hero*), ami megengedi azt, hogy több nézőpontból ismerhessük meg a történeteket, és több párhuzamosan futó történetet tesz lehetővé, ami növeli az információk bőségét. Hasonló elem a szemiológiai kompenzáció (*semiological compensation*), ami az elbeszélt világban keringtetett nagyszámú információt a befogadó számára illusztrációk, táblázatok, családfák formájában is hozzáférhetővé teszi; a karakterek pszichológiai motiváltsága (*psychological motivation of characters*), a semleges elbeszélő hang (*demodalisation*), ami a nyelvet áttetszőként kezeli, egyszerű eszközként a világ leírására; az eltérő diskurzusok párhuzamos jelenléte (*the parallel story*), amelyek révén az olvasó számára elérhetővé válik az elbeszélt világ totalitása, annak történelmén, földrajzán stb. keresztül.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Vö. Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest, 2002, Napvilág. 42. o.

<sup>3</sup> Todorov, i. m. 49. o.

<sup>4</sup> Todorov, i. m. 49. o.

<sup>5</sup> Vö. Christie Brooke-Rose: *A rhetoric of unreal*. Cambridge, 1981, Cambridge University Press. 238. o.

<sup>6</sup> Vö. Brooke-Rose, i. m. 239. o.

A szerző meggyőzően mutatja ki a szövegben ezen szövegszervező eljárások jelenlétét, funkciójuk értelmezése azonban már jóval kérdésesebb. Az elemzés alapján ugyanis A Gyűrűk Ura kifejezetten rosszul jár ezzel a kevertséggel. A realista diskurzus által megfertőzött csodás elbeszélés elveszíti eredeti potenciálját, a realista elbeszélés-mód mintegy „lehúzza”, a csodás szövegalkotó funkciói az új kontextusban nem megfelelő formában működnek, és a realista diskurzus sem tud érvényesülni.

A legérdekesebb Brooke-Rose végkövetkeztetése: mivel az olvasó számára előzetesen nem ismert az a *megatextus*, amelyre a realista írásmód épül, így a befogadás során arra kényszerül, hogy (jobb híján) allegorikusan értelmezze a szöveget. A Tolkien-recepció rákfenéjét képező allegorikus olvasás itt új formában kerül elő: immár nem egy külső, a szerző által kódolt jelentésről van szó, hanem a szöveg inherens sajátosságáról; ahogy az elemző írja, lényegtelen Tolkien bármilyen intenciója ebből a szempontból. A végeredmény azonban ugyanaz, mint a legelterjedtebb második világháborús allegória esetén, hiszen a háborús történetstílus az, amelyet a szöveg a realista elbeszélés-technika eszköztárának segítségével épít fel, és a tanulmány szerint a gyűrűháború és a második világháború közt könnyű egyezéseket találni. Ebben a rendszerben Fehér Szarumán – árulása révén – az ötödik hadtestet jelképezi, a nazgúlok szörnyű hatásaikon repülve a légítámadásokat, a palantírok a rádiós kommunikációt, Szauron soha le nem csukódó szeme pedig a radart.<sup>7</sup>

Az allegória tökéletes, bár néhány helyen meglehetősen komikusnak, abszurdnak hat, és talán nem kell hosszan elemezni Brooke-Rose befogadás-modelljének kissé elnagyolt mivoltát. Empirikusan is kimutatható lenne valószínűleg, hogy rengeteg olvasó számára semmit sem mond a regény ilyesfajta interpretációja, arról nem is beszélve, hogy az értelemdadás aktuusa jóval összetettebb annál, mintsem hogy ilyen – meglehetősen egyszerű – allegorikus olvasatok alakzatait venné fel. Valamivel méltányosabb és befogadás-centrikusabb elgondolás lenne az, amely azt tételezné, hogy az empirikus olvasók kulturális beágyazottságuknak megfelelően különféle allegorikus jelentéseket tulajdonítanak a szövegnek – a szerző meglehetősen sokszor emlegeti az *olvasó* kifejezést, de sosem reflektál arra, hogy milyen fajta olvasómodellel is dolgozik –, ám ez is elégtelen lenne A Gyűrűk Ura hatásmechanizmusának leírásához.

A nyilvánvaló és zavaró tárgyi tévedések mellett<sup>8</sup> az tűnik Brooke-Rose legnagyobb mulasztásának, hogy az általa *megatextus*-nak nevezett szövegcsoporthoz tartozó funkciókat – melyre az egész realista diskurzus épül, és amely nem más, mint az elbeszélte világról származó információk összessége – indokolatlanul korlátozza a jelentésképzés aktusában, annak bőségét, összetett mivoltát inkább zavaró, az olvasást megakasztó tényezőnek tekinti, mintsem a szöveg befogadását gazdagító, ahhoz hozzátevő elemnek. Ez a *megatextus* egyszerűen megfogalmazva az a kulturális, történelmi, földrajzi tudásanyag<sup>9</sup>, amelyre az olvasónak folyamatosan reflektálnia kell a befogadás folyamán, és amely folyamatosan befolyásolja az értelemdadás aktusát. Egyrészt tehát ezt az értelmezéssel kapcsolatos kérdést kerüli meg a szerző – a *megatextus* egy helyen egyenesen a narratíva szempontjából irrelevánsnak nevezi, amely csupán olvasásszociológiai szempontból lehet érdekes, azaz a Tolkien-rajongóklubok vizsgálatának szempontjából<sup>10</sup>; másrészt magának

<sup>7</sup> Vö. Brooke-Rose, i. m. 254. o.

<sup>8</sup> A teljesség igénye nélkül: a Szürke csapat (Grey Company) nem azonos a Gyűrű szövetségével (Fellowship of the Ring), ahogy azokat a szerző meglehetősen zavaró módon összemossa, a hobbitok pengéi természetesen nem törpe-eredetűek, hanem dúnadán kovácsok művei stb. Ezek a tárgyi tévedések annál is súlyosabbak, mert a szerző elemzésében nem egy helyen a téves információkra támaszkodik.

<sup>9</sup> Vö. Brooke-Rose, i. m. 241. o.

<sup>10</sup> Brooke-Rose, i. m. 247. o.

a *megatextus*nak a kontextusát is indokolatlanul szűkre szabja, csupán magára a regény-trilógiára, és néha annak függelékére korlátozza.<sup>11</sup>

Bármennyire példás is így a narratív szerkezet elemzése, a szöveg és befogadó közt zajló interakciót túlzott mértékben leegyszerűsíti a tanulmány, hiszen az ilyen szinten szöveg-immanens elemzés nem lehet adekvát, már csak azért sem, mert (ahogy erről a továbbiakban szó lesz) A *Gyűrűk Ura* éppenséggel folyamatosan a Tolkien-szövegkorporusz többi tagja felé nyit horizontot, másrészt – ami még fontosabb – nem a Brooke-Rose által implikált passzív befogadói magatartást „írja elő” olvasói számára, amely csupán az alapstruktúra, a *fordított küldetés* követésében érdekelt.

Fontos lehet ezen a ponton Tolkien A *tündérmesékről* című előadásának a felidézése, ahol többek között a tündérmese hatásmechanizmusával is hosszasan foglalkozik a szerző. Tolkien a tündérmese meghatározásakor több olyan történettípust is kizár azok köréből, amelyeket a közvélekedés tündérmeseként határoz meg. Nem tartoznak a tündérmesék közé eszerint az utazás-narratíván alapuló történetek, ugyanis itt a szöveg által generált, a befogadás folyamatában leküzdendő idegenség nem az elbeszélte valóság és az olvasó valósága közt található különbségekből fakad, az elbeszélte világ *elvilleg* az olvasó számára is elérhető, miután csupán térbeli projekcióról van szó. A másik, számunkra érdekes kizárás az álomkeretet felhasználó történeteket sújtja. Ez esetben ugyanis a fikció megkettőződése, a keretbe helyezés eljárása az elbeszélésen belül hoz létre egy valóság–fikció oppozíciót, amennyiben a keret képező álomelbeszélés felől a voltaképpeni történet és annak világa „nem valóságosként” lepleződik le.<sup>12</sup>

Egyrészt tehát követelményként merül fel az, hogy az elbeszélte valóság lényegileg más legyen, mint a befogadó valósága, másrészt pedig az, hogy a történet ne leplezze le fikcióként önmagát. Mindezek a követelmények a dolgozat egy későbbi pontján nyernek tökéletes magyarázatot, amikor olvasó és szöveg viszonya kerül a középpontba. A tündérmesék olvasása ugyanis nem a szöveg által megalkotott világ és az olvasó tapasztalati világa közti dialektikára épül, hanem a teljes egészt képező, a szöveg által megkonstruált valóságra: „A valóságban ilyenkor ugyanis az történik, hogy a történet elmesélője vagy írója sikeres szubkreátornak – azaz másodlagos teremtmőnek bizonyul. Egy másodlagos világot hoz létre, melybe – képzeletben – belép az olvasó. A mesében mindaz, amit az író elmesél, igazként tűnik fel, s összhangban van e világ törvényeivel.”<sup>13</sup> Ez a másodlagos világ így nem az „elsődleges” világ alacsonyabb rendű másolata, hanem egy önálló létező, ahol az ideális befogadási modell a hitetlenkedés felfüggesztése. Az író helyére helyesebb talán behelyettesíteni Eco *mintaszerző* fogalmát<sup>14</sup>, hiszen egy olyan szövegalkotási stratégiáról van szó, amely meghatározza a befogadás módozatait.

A *Gyűrűk Ura* esetében így a szubkreáció a narratív szerkezet alapvető sajátossága, maga a brooke-rose-i *megatextus* pedig nem más ebben a rendszerben, mint a másodlagos világ megteremtésének eszköze, illetőleg maga a másodlagos világ, amely az egész narratív struktúrának nélkülözhetetlen részeként, nem pedig azt gyengítő apparátusként kezelendő. Ezzel áll összefüggésben az a követelmény is, amelyet Tolkien a tündérmesék zárlatának kapcsán szab meg, miszerint a zárlat a történet világának végtelenségét kell hogy érzékeltesse.<sup>15</sup> A történet tehát maga is egy átfogóbb szöveg, narratíva része, amely folyamatosan más szövegekre utal. A *Gyűrűk Ura* narratív szerkezetét tehát nem a *fordított küldetés* sémája határozza meg mindent kizáróan, hanem nyitott szövegről van

<sup>11</sup> Brooke-Rose tanulmányának megjelenése idején a *Szilmarilok* már több éve hozzáférhető volt.

<sup>12</sup> Tolkien: A *tündérmesékről*. 38. o.

<sup>13</sup> Tolkien, i. m. 82. o.

<sup>14</sup> Vö. Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest, 2002, Európa. 26. o.

<sup>15</sup> Tolkien, i. m. 178. o.

szó, amely egyrészt folyamatos párbeszédben áll más szövegekkel, másrészt pedig a befogadás folyamán magas fokú olvasói aktivitást igényel az elbeszélt valóság létrehozása szempontjából. Mindez teljesen eltér az allegóriát, avagy még inkább allegorizist létrehozó olvasói magatartástól, amely az elbeszélt valóság eseményeit egy az egyben fordítja le saját világára. Amellett, hogy a valóság és fikció viszonyának tolkien értelmezése – ahogy ez az előadás későbbi pontján a tündérmesék funkciójáról szólva jól kirajzolódik, eltekint a jól bevált, ellentétet tételező interpretációtól, és ezzel előremutató jellegűnek mutatkozik<sup>16</sup> – kifejezetten fontos A Gyűrűk Ura kapcsán is.

A Tolkien-recepcióban természetesen már régóta jelen van annak belátása, hogy A Gyűrűk Ura éppen annak köszönheti sikerét, hogy folyamatosan egy részletesen megalkotott dimenziót sejtet a történesek hátterében, amely azonban csupán részleteiben válik hozzáférhetővé a befogadó számára, így kimeríthetetlen többletjelentést kínál az olvasás során. T. A. Shippey Tolkien szavait idézi, hogy megvilágítsa ezt a koncepciót: „a háttérben ott sejlik egy nagyobb történet.”<sup>17</sup> Shippey azzal is foglalkozik, hogy a regény-trilógia milyen módon éri el ezt a hatást: „A Gyűrűk Ura beowulfi mélységeket érzékeltet, és ezt a hatást ugyanazokkal az elemekkel éri el, mint az ősi eposz: énekekkel, kitérőkkel; mint például Aragorné Tinúvielről, Csavardi Samuét, amikor a szilmarilra utal, meg a Vas Koronára, vagy nézhetjük Elrond beszámolóját Celebrimborról, és sok egyebet.”<sup>18</sup>

Valóban fontosak a másodlagos világra – avagy Brooke-Rose-zal szólva a *megatextus*ra – való ilyesfajta utalások, azonban mindezek a tematikus eszközök csupán a felszínen megjelenő nyomai annak a narratív technikának, amely révén a „mélység” érzete megteremtődik. Az eddigiek során már elemzett és néhol bírált Brooke-Rose-féle írás példásan jár el a szövegalkotó eljárások feltárásában, de végső soron elhibázza azok funkciójának értelmezését, amely funkció – Shippey szavaival – a mélység érzékeltetése. Érdekes módon ez a narratív technika azonban nem jellemző az egész trilógiára.

Ennek a szöveghez képest külsődleges magyarázata lehet az, hogy Tolkien meglehetősen hosszú ideig, több mint egy évtizedig dolgozott A Gyűrűk Urán, ahogy ez a regény előszavából kiderül<sup>19</sup>, nem is beszélve Középfölde világáról. Az is köztudott, hogy amikor Tolkien a Babó sikere után elkezdte A gyűrűk ura címen jóval később megjelenő folytatást, még nem volt kidolgozott koncepció birtokában, amely később a Babó narratív technikájától való elhatárolódást eredményezte.<sup>20</sup> Arra is található utalás, hogy a regény kezdő fejezetei nem lettek teljes stílárú átdolgozásnak alávetve a később kialakuló stílus felől.<sup>21</sup> Persze mindezek az életrajzi adalékok egyáltalán nem döntő érvényűek a változások elemzése során, csupán érdekes információk. Mindenesetre – ahogy Brooke-Rose is utal rá – a Babó könnyed stílusában induló elbeszélés fokozatosan megváltozik, a stílus kimértebb lesz, a Babóban megismert, az elbeszélésből sokszor kiszóló narrátor visszahúzódik, ahogy az események is elsötétednek, horizontjuk pedig kitágul. A stilisztikai szinten kívül mindez érinti a szöveg mélyebb rétegeit is, és erősen befolyásolja az elbeszélt valósághoz való hozzáférés módjait.

Két példát hoznék fel, melyek véleményem szerint jól példázzák ezt a változást. Az első A Gyűrű Szövetsége első könyvének elejéről származik, Bilbó születésnapjához tartozó

<sup>16</sup> A téma történetileg és elméletileg egyaránt megalapozott tárgyalását Wolfgang Iser könyve adja. (Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Budapest, 2001, Osiris.)

<sup>17</sup> J. R. R. Tolkien: *Az elveszett mesék könyve*. Szerk. Christopher Tolkien. É. n., Holló és társa. 3. o. Idézi Christopher Tolkien.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Vö. J. R. R. Tolkien: *A Gyűrűk Ura*. I. Budapest, 2000, Európa. 9. o.

<sup>20</sup> Vö. Humphrey Carpenter: *J. R. R. Tolkien élete*. Budapest, 2001, Ciceró. 173. o.

<sup>21</sup> Vö. Carpenter, i. m. 180. o.

leírásában szerepelnek a következők: „A sárkány elrobogott, mint egy *expresszvonat*, bukfcencet vetett, majd fülsiketítő robbanással szétpukkant Morotva fölött.”<sup>22</sup> A szöveg, hogy feloldja a jelenetben elbeszéltek idegenségét, az elbeszélte valóságon kívül álló világból vesz át egy elemet, ezzel azonnal megsemmisítve és leleplezve magát a fikciót, kikölkentve az olvasót a másodlagos világból, könnyű kiutat kínálva belőle. Ebben az esetben egy rosszul sikerült szubkreációval állunk szemben, hiszen nem történik meg a kételkedés felfüggesztése, a másodlagos világ értelmezéséhez az elbeszélés külsődleges segédeszközhöz folyamodik. Az elbeszélő ebben a modellben hangsúlyozottan kívülről tekint az elbeszélte valóságra, és a befogadás maga is hasonló módozatokon keresztül történik, ahol a mintaolvasó<sup>23</sup> szintén a kívülség pozíciójából tekint az elbeszélte valóságra, amelynek megkonstruált volta lelepleződik számára.

A következő példa *A két toronyból* való, miután Trufa és Pippin a Fangornba menekül fogságukból kiszabadulva, az orkok és rohírok csatáját kihasználva: „Onnan kandikáltak ki a hobbitok az erdő homályából, vissza a lejtőre, két bujkáló kicsi alak a félárnyékban, afféle gyerek-tündék az idő mélyéből, amint a Vadonból csodálkozva lesik Első Hajnalukat.”<sup>24</sup> Azzal, hogy a narráció az elbeszélte világ idegenségét nem olyan egyszerű módon fordítja át ismertségbe, ahogyan az az előző példában látható volt, az elbeszélés lényegében felszámolja a mintaolvasó világa és az elbeszélte világ közti dialektikát; a másodlagos világ megértése, befogadása itt már nem külsődleges eszközök bevonásával történik, hanem éppen ellenkezőleg, a világhoz való hozzáférés feltételezi a másodlagos világ ismeretét, még ha az empirikus olvasó számára ez az ismeret csupán virtuális is. A fikció így mintegy megsokszorozza, kiterjeszti önmagát, ahogy újabb és újabb konnotációs mezőket hoz létre, mely mezők azonban szintén a teremtett világból „táplálkoznak”. Ez azt is jelenti, hogy a másodlagos világ immár nem szorul rá, hogy a fikción kívüli valóság kiegészítése, avagy még inkább ellentéte legyen. Ez a modell immár nem tűri meg az allegorikus olvasásmódot, hiszen az éppenséggel a szöveg világához képest külsődleges valóságra reflektálásban és megfigyelésekben lenne érdekelt, rövidre zárva az értelmezést.

Bár két példám esetlegesnek is lehet tekinteni, mégis úgy gondolom, hogy a teljesen eltérő világkezelési modellek két olyan paradigmát jeleznek, melyek mindkettője jelen van *A Gyűrűk Ura* narratív struktúrájában, mégpedig oly formában, hogy a szubkreáció második, „tökéletes” formációja felváltja az első, jóval alacsonyabb hermeneutikai határfokon működő modellt. Erre utalnak azok a narrációs megoldások is, amelyek egyre nagyobb szerepet kapnak a történet előrehaladtával. Közülük az egyik a történetiszálak megsokszorozása, amit Brooke-Rose is hosszasan elemez mint a realista narráció árulkodó jeleit a szövegben. Az eddigiek alapján már érthető, hogy Brooke-Rose miért nem tudja beilleszteni értelmezési sémájába például Toma alakját, avagy a Sír buckákat, és szigorú rendszerében ezeket a részleteket miért érzékeli hibaként<sup>25</sup>, holott mindkét történetiszál rendkívül fontos a másodlagos világ szempontjából.

Bombadil Toma alakja az a pont, ahol a *fordított küldetés* tágabb kontextusba kerül. Szemben a történet összes többi szereplőjével, Tomára nem hat a gyűrű hatalma, megmutatva, hogy az Egy Gyűrű hatásánál, amely a történet központi eleme, létezik átfogóbb séma, kinyitva ezzel az elbeszélés horizontját. Toma ráadásul ezen a ponton Gandalf

<sup>22</sup> Tolkien, i. m. 51. o. Kiemelés tőlem (S. M.). Külön köszönet H. Nagy Péternek azért, hogy erre a részletre felhívta a figyelmemet.

<sup>23</sup> Mintaolvasó és empirikus olvasó elhatárolását az előzőekben már idézett Umberto Eco-előadásban kifejtett értelemben használom. (Eco, i. m., 16. o.)

<sup>24</sup> Tolkien, i. m. II. 77. o.

<sup>25</sup> „[...] neither the trees, nor the barrow being clearly linked with the rise of the Evil Power, nor is Tom more than an incidental adjuvant to be forgotten later.” Brooke-Rose, i. m., 236. o.

funkcióját tölti be, amennyiben az elbeszélte világ múltjáról szóló információk forrása (*appeal of memory*). A sírbuckákból előkerülő dúnadán pengék egy újabb történet-szál létesítésének eszközei, amely a narratív struktúrában csupán implicit módon, utalások, kitérők formájában jelenik meg; a több mint ezer évvel a történet jelene előtt zajló háború lezárását Trufa hajtja végre a pellenor-mezei csatában A *Király visszatér*-ben, amikor az ősi fegyverrel megöli a boszorkánykirályt; „Mert semmilyen más penge, bármilyen erős kar forgatja, nem ejthetett volna az ellenségnek ekkora sebet, hasíthatott volna a szellemhúsba, imígyen törvén meg a varázst, amely a láthatatlan inakat az akaratával összekötötte.”<sup>26</sup>

Azonkívül, hogy az elbeszélés folyamatos szétágazásai megjelenítik a Gyűrű-háború kiterjedt mivoltát, a világ sokszínűségét, totalitását is megjelenítő eszközök. Figyelmet érdemel, hogy A *két torony* első könyvének jelentős részét leszámítva a hobbitok mindegyik történet-szálban jelen vannak. Azonkívül, hogy tematikus szinten fontos résztvevői az eseményeknek, a narratív szerkezet szempontjából is fontos szerepet töltenek be mint az elbeszélte valóság olvashatóságát megteremtő lényeges elemek.

Többen megjegyezték már, hogy a hobbitok Középfölde azon szereplői, akik legközelebb állhatnak az empirikus olvasóhoz. Brooke-Rose sokakhoz hasonlóan az angol vidéki élet vonásait fedezi fel a Megyében és lakóiban, ami az ismerősség érzetét keltheti az angol olvasókban, másrészt intertextuális szempontból alakjuk az angol gyerekmesék felől olvasható.<sup>27</sup> Mindez egyszerűen a Tolkien által sugallt értelmezési séma továbbvitele, hiszen nyilatkozataiban a szerző is szívesen beszélt ilyesfajta párhuzamokról. „A hobbitok egyszerű angol falusi emberek, apró természetük azt jelzi, hogy ezeknek az embereknek a képzelete nem szárnyal magasan – annál inkább a bátorságuk és rejtett erejük.”<sup>28</sup> Paul Kocher Tolkien-monográfiájában tágabb horizontból szemléli a kérdést, és a befogadás jóval „egyetemesebb” szintjén értelmezi a hobbitokat, amikor kijelenti, hogy a félszerzetek *mindnyájunkhoz* (vagyis általában az empirikus olvasókhoz) leginkább közel álló szereplői az elbeszélte valóságnak: „Indeed they are very like us.”<sup>29</sup> Kocher röviden érinti a narratív szerkezet azon sajátosságát is, amely a hobbitok nézőpontját kiemeltként kezeli majdnem az egész regényben.<sup>30</sup> Valóban, a hobbitok nézőpontja kiemelten fontos a fókuszáció szempontjából (ahogy ezt később részletesebben elemzem); másrészt pedig az elbeszélte valóság „naiv” befogadóiként, akik ismerete a legkisebb a másodlagos világról (igaz ez a közülük a legtöbb ismerettel rendelkező Frodóra is, nem is beszélve a folyton kíváncsi, folyton kérdéseket feltevő Pippinről), bizonyos értelemben a mintaolvasót jelenítik meg a narratív szerkezetben, oly módon, hogy rengeteg alkalommal az ő recepciójuk renndezi értelmezési alakzatokba a *megatextust*.

A következő részlet a sírbucka-kaland utáni eseményeket elbeszélő szöveghelyről származik: „A hobbitok nem értették szavait, de valamiféle látomásban felderengett előttük az elmúlt évszázadok sokasága, mint egy hatalmas, árnyékos mező, amelyen magas és zord férfiak vonulnak fényes kardokkal, és az utolsónak egy csillag van a homlokán. Aztán a látomás elhalványult, és ők visszazökkentek a valóságos, napfényes világba.”<sup>31</sup> Ezen a ponton újabb megkettőződés történik, amennyiben a másodlagos világban a történelem igézete fikcióként jelenik meg, tovább tágítva a történet kereteit. A múlt fikciója a befogadás során a hobbitokon keresztül válik csak hozzáférhetővé, akik azáltal, hogy

<sup>26</sup> Tolkien, i. m. III. 150. o.

<sup>27</sup> Brooke-Rose, i. m. 243. o.

<sup>28</sup> Carpenter, i. m. 164. o. Kissé ironikus, hogy szigorúan strukturalista alapokon nyugvó elemzésében Brooke-Rose ennyire a szerzői interpretációt vette át...

<sup>29</sup> Paul Kocher: *Master of Middle-Earth – The Achievement of J. R. R. Tolkien*. 1974, Penguin Books, 106. o.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> Tolkien, i. m. 222. o.

megjelenítik Toma szavait, egyben mintegy a mintaolvasó számára „kijelölt” interpretációs műveletet hajtják végre.

A *múlt ányéka* című fejezetben, ahol nyilvánvalóvá lesz a gyűrű eredete és hatalma, Frodó tölt be hasonló funkciót az értelemképzés során, azonban a narratív szerkezetben ez a szerep itt máshogyan körvonalazódik. Frodó Gandalf történetének hallgatójaként mint az olvasó alakmása értelmezhető, azonban Gandalf eredetileg monologikus elbeszélése dialógussá alakul Frodó állandó kérdései következtében. Ezen a helyen Frodó állandó „értetlensége”<sup>32</sup> nem egyszerűen jellemfestő funkcióval rendelkezik, illetőleg nem csupán Gandalf mint információforrás narratív szerepét erősíti és alapozza meg (*appeal of memory*), hanem nagyon fontos szerepe van az olvashatóság szempontjából is.

A kérdés-felelet játék ugyanis lehetővé teszi, hogy az elbeszélésben átadott rengeteg információ közül néhány – melyeket Frodó kérdései problematikussá tesznek – kiemelt fontosságúvá váljon az értelemképzés során, s ily módon a szöveg egyszerre két funkciót elégít ki. Gandalf elbeszélése egyrészt a *megatextus* megismerésében játszik szerepet (ez a trilógia első olyan szöveghelye, ahol hangsúlyosan előtérbe kerül az időben és térben kitáguló másodlagos világ), másrészt az elsődleges narratívát is megerősíti, amennyiben Frodónak mint egyfajta mintaolvasónak a kérdései az ebben fontos szerepet játszó elemekre utalnak (például a gyűrű természete, Gollam szerepe stb.). A kérdések és feleletek dialektikája ezen a helyen tehát kezelhető az olvasás folyamatának szövegbeli „reprezentálásaként” is, ahol Frodó értelmezési nehézségei egyben az olvasás, a megértés során felmerülő nehézségek jelölői.

E szerkezet transzparensőbb elemeinek tekinthetők azok az önreflexív részek, ahol a hobbitok magáról a *kalandról*, illetőleg azokról a történetekről, regékről beszélgetnek<sup>33</sup>, amelyeket olvastak, vagy – ahogy ez majd *A Király visszatér* második könyvének harmadik fejezetében explicitté válik – amelyek felől a *fordított küldetés* narratívája is olvasódik az elbeszélte valóságon belül. Itt újabb megkettőződés történik, hiszen a gyűrű elveszejtésének története a hagyományba beágyazódva maga is a *megatextus* része lesz, a történet szereplői pedig egyszerre fiktív és valós alakjai immár az elbeszélte világnak.<sup>34</sup> A fikcióképző eljárások sorában figyelmet érdemel, hogy *A Gyűrűk Ura* szövegének alapját képező forrásművek is hobbit feljegyzések: „A mi elbeszélésünk, amely a Harmadkor végéről szól, jórészt a Nyugatvégi Piros Könyvből meríti anyagát.”<sup>35</sup> Mindez még tovább növeli a hobbitok fontosságát, hiszen Bilbót, Frodót és Samut ez a fiktív szerző szerepével is felruházza.

A szövegben a realista diskurzus egyik leggyakrabban felbukkanó eszközeként a leírások kapcsán is fontos a hobbitok funkciója, hiszen a fokalizáció során rengeteg alkalommal az ő nézőpontjuk érvényesül. Mindez sarkalatos pontja az értelemképzésnek, hiszen a nézőpont ebben az esetben egyfajta értelmezési módozatot is jelent, amennyiben az a látószögön kívül magában foglalja a néző értelmezési konfigurációját is. Ahogy Mieke Bal írja: „Amint érzékelünk valamit, rögtön értelmezzük is. Más szóval, a leírás egy látott tárgy szavakkal történő leképezése.”<sup>36</sup> A legösszetettebb struktúrát ebből a

<sup>32</sup> Néhány példa erre az értetlenségre: „Azok után, amit hallottál, Frodó, most már kezdhetsz megérteni.” (92. o.) „Hát nem figyeltem mindarra, amit elmondtam? Nem is tudod, miket beszélsz.” (99. o.)

<sup>33</sup> A legfontosabb ezen részek közül *A két torony* vége felé található, Frodó és Samu beszélgetésében (426. o.), de hasonlóan érdekes az a jelenet *A Gyűrű Szövetségében*, ahol az útra kelő hobbitok Bilbó daláról beszélgetnek (119. o.).

<sup>34</sup> Vö. Tolkien, i. m. III. 299. o.

<sup>35</sup> Tolkien, i. m. I. 35. o.

<sup>36</sup> Mieke Bal: A leírás mint narráció. In *Narratívák*. II. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 1998, Kijárat. 162. o.

szempontból Minas Tirith leírása képezi a regényben, ahol a *megatextus* három módozaton keresztül válik hozzáférhetővé a narráción belül. Az első Gandalf alakja mint információforrás; az elbeszélt valóságról szóló adatok forrásaként a Hamon-féle rendszerben az *appeal of memory* funkcióját tölti be: „Régen volt, hogy itt, északon utoljára lobbantak fel a jelzőtüzek – mondta –, s a város őskorában nem is volt szükség rájuk, hisz Gondoré volt a Hét Kő.”<sup>37</sup> A második a mindentudó elbeszélő részletes leírása, aki tökéletesen tisztában van a másodlagos világ jelenével és múltjával, és egyfajta pedagógiai diskurzusban teszi ezeket az információkat hozzáférhetővé a befogadó számára, mind földrajzi, mind történeti, mind pedig kulturális ismereteket felvillantva: „Ott a hegyek és a tenger között kemény nép élt. Őket is Gondor emberei közé sorolták, bár vérük kevert volt, s ősük azok az elfeledett emberek, akik a Sötét Időkben, még a királyok előtt, a hegyek árnyékában éltek.”<sup>38</sup> A harmadik Pippin nézőpontja, ahonnan több esetben a fenti két narratív módszer által az elbeszélt világról szolgáltatott információk értelmeződnek: „Miközben Pippin ámulva nézte, a falak szürkéje fehérre váltott, s halványan elpirult a hajnal fényétől: majd fölszállt a nap a kelet homályából, és sugara lecsapott a város arcára.”<sup>39</sup>

Miután az előzőekben röviden jellemzett három módszer nem csupán egymás után, hanem ehelyett egymást többször váltva, egymással összejátszva szerepel a szövegben, ez a hármasság az értelemképző módok keveredését eredményezi, ami egyben többszorosítává teszi a befogadást is azáltal, hogy a fókuszátoron keresztül felkínál egy olvasási módot, amely azonban nem kizárólagos érvényű, hiszen a másik két eljárás által elérhetővé tett információk ebben az esetben módosíthatatlan formában is hozzáférhetőek a befogadás során. Maga a másodlagos világ tehát összetettségében bontakozik ki, a szöveg annak tapasztalatát is közvetíti, hogy az értelemadás aktusa különböző módokon konfigurálja az elbeszélt valóságot.

A fentiekben csupán néhány példát volt alkalmam kiragadni A *Gyűrűk Ura* narratívájának gazdag szövetéből. Mindezt abban a reményben tettem, hogy ezeken a példákon keresztül sikerül megvilágítanom Tolkien regényének jellegzetes fikcióképző eljárásai közül néhányat, illetőleg rámutatnom, hogy nem egy „naiv”, önmaga narratív megalkotottságáról nem sokat tudó és mondó szöveggel találkozunk az olvasás során, hanem olyan alkotással, ami amellet, hogy a fikcióképzés érdekes példája, a szöveg-szervező eljárások sokszínűsége és összetettsége révén intellektuális élvezetet is nyújt olvasójának.

<sup>37</sup> Tolkien, i. m. III. 18. o.

<sup>38</sup> Tolkien, i. m. III. 21. o.

<sup>39</sup> Tolkien, i. m. III. 22. o.

## ► Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben

Howard Phillips Lovecraftet három műfaj is „meghatározó előképeként” vagy klasszikus reprezentánsaként tartja számon. Mindenekelőtt talán horror-íróként a leginkább közzismert, és legtöbb kritikusa hangsúlyozza Poe-val való párhuzamát (melyet maga Lovecraft sem tagadott), illetve a gótikus, neogótikus tradíció továbbvivőjeként említik. A szerzőnek a horror műfaján belüli népszerűsége és rangja kétségtelen, s talán mára már nálunk is kinőtte a „Stephen King nagy elődje” titulust, mellyel egyik első Magyarországon megjelent kötetét hazai kiadónk reklámozta. Magáénak vallja az író a science fiction is, elsősorban mivel publikált a műfajt intézményesen megteremtő korai tudományos-fantasztikus jellegű folyóiratokban (például a műfaj „határvidékén” található, ám sok szempontból hozzá kapcsolódó *Weird Tales*-ben). Néhány Lovecraft-novella valóban minden további nélkül sci-finek tekinthető (mint az *Eryx falai közt* vagy *A sötét testvériség*), de sok, a műfajt áttekinthető történeti munka a Lovecraft legtöbb művét átfogó Cthulhu-mítoszhoz kapcsolódó teljes szövegtörzset hajlamos idesorolni.<sup>1</sup> De Lovecraftet gyakorta a fantasy és azon belül a dark fantasy egyik őseként is számon tartják, leginkább szintén a Cthulhu-novellák és kisregények révén.

Az alábbiakban nem kívánom eldönteni, hogy Lovecraft szövegeit melyik műfaj címkeje alá kellene rendelni – valószínűleg bármelyikhez lehet vagy egyikhez sem, csak az adott műfaj definícióján és a teoretikus által adott megszorításokon múlik. Ehelyett a Cthulhu-szövegeket (melyeket, mint láttuk, akár szemléltethetjük úgy is, mint amelyek a három műfaj közös metszetében helyezkednek el) két dologra koncentrálni kísérlem meg elemezni. Egyrészt bizonyos fantasztikum-elméletek (melyek bár eltérő mértékben, de a horror, a sci-fi és a fantasy behatárolását is érinthetik) segítségével a Cthulhu-mítosz alternatív világának és a szövegekben tételezett „valós” világnak a felépítését és a kettő egymáshoz való kapcsolódását szeretném vizsgálni. Másrészt, egy kicsit továbblépve, a Lovecraft által létrehozott meglehetősen fragmentált univerzum utóéletének, a szerző halála utáni tovább- és átíródásának néhány elemét kísérem figyelemmel – vagyis azt a folyamatot, hogy mi módon válik egy mesterségesen létrehozott mítosz egyre szélesebb körben elterjedt, szerzőjét is magába emelő (szub)kulturális alternatív világszemléletté.

### A SZÖVEGEK FANTASZTIKUMA MINT A KULTÚRA SZUBVERZIÓJA

Kiindulópontul – úgy vélem – hasznos egy olyan fantasztikum-elméletet alapul venni, mely bár nem a legújabb és meglehetősen sokat kritizált, ám mégis a fogalom egyik leg-

<sup>1</sup> Vö. Sam J. Lundwall: Holnap történt. Tanulmányok a science fiction világtörténetéből. Ford. Szentmihályi Szabó Péter. In *Metagalaktika*. 7. Budapest, 1984, Kozmosz. 133–136. o. Tudtommal Lovecraft-szövegek nálunk először a *Galaktika* című sci-fi antológiában jelentek meg: *Galaktika*, 40. Budapest, 1980, Kozmosz.

többször hivatkozott teóriája: Tzvetan Todorov téziseit.<sup>2</sup> Todorov a fantasztikum egyik legfőbb kritériumát a főszereplőnek a művön belüli természetfeletti jelenségekre adott reakciójában látja: akkor tekinthető egy szöveg fantasztikusnak, ha a hős nem tudja eldönteni, hogy az általa tapasztalt és átélt események a természetfelettihez tartoznak vagy természetes magyarázat is adható rájuk. Mindez – állítja Todorov – az olvasóra is vonatkozhat, vagyis a hezitáció ugyanúgy jellemezheti a befogadót, mint a főhőst (valamint harmadik feltételként a befogadó az interpretáció poétikus és allegorikus lehetőségeit el kell hogy utasítsa; vagyis egy fantasztikus mű nem olvasható oly módon, mint egy vers, illetve nem tekinthető direkt allegóriának sem). Amennyiben az első feltételként említett tétoválzás nem jön létre vagy a szöveg végére szertefoszlik, akkor két másik műfajhoz tartozhat a mű: ha az események beleilleszthetők a természet törvényeibe, akkor a különöshöz (l'étrange), ha egyértelműen természetfeletti, a csodáshoz (merveilleux). Ez alapján Lovecraft legtöbb, a Cthulhu-mítoszhoz sorolható elbeszélése a todorovi fantasztikus-csodás átmeneti kategóriája alá rendelhető, mivel a novellák végére általában nyilvánvalóvá válik, hogy a korábbi történetek természetfeletti vagy legalábbis a fennálló univerzum-képnek ellentmondanak. Vagyis a csodás egy alternatív univerzumot hoz létre, mely, ha a műfaj tiszta reprezentánsáról van szó (mint például a mesék vagy a fantasy-k nagy része), saját törvényszerűségekkel bír, tehát a szöveg szereplői egy pillanatig sem kérdőjelezik meg a befogadó szempontjából természetfeletti események realitását. Ha a fantasztikus-csodás köztes műfajhoz tartozik egy szöveg, ott legalább két világ érintkezik: egy, a műben való-ságosnak tételezett (melynek nagyjából fednie kell a befogadó saját valóságkonstrukcióját), és egy másik, eltérő törvényszerűségeken alapuló, az előbbihez képest természetfeletti.<sup>3</sup> Ám a csodást legitimáló Todorov által felvetett négy lehetőségből (hiperbolikus, instrumen-tális, egzotikus, tudományos) egyik sem áll igazán Lovecraft szövegeire, mivel itt a két világ interakciója olyan helyzetet eredményez, ahol bár a természetfeletti léte a hősök számára kétségtől el fogadottá kell hogy váljék, mégsem nyerhetnek megnyugtató befejezést a történetek, hiszen éppen saját világuk létjogosultsága válik kétséggé.

Még ha a szerző szövegeinek legtöbbjét a todorovi csodás műfajához (vagy a fantasztikus-csodás alkategóriájához) soroljuk is, az előbb említettek miatt a két világ viszonya sokkal problematikusabb, mint a legtöbb ilyen műnél. Mint már említettem, a tisztán csodás esetben csupán egyetlen, a szövegben létrejövő és a befogadó saját tapasztalataival össze nem egyeztethető világ konstituálódik – ilyenek a mesék, a sci-fik és a legtöbb fantasy. Ha a szöveg több világkonstrukciót ütköztet, akkor általában az alternatív univerzum pusztá megléte a korábban reálisnak tételezett párjának kizárólagosságát (a valóság „reális” voltát) ignorálja. Ám ez is végbemehet viszonylag problémamentesen: az új konstrukció mintegy „magába szippanthatja” a régit (mint bizonyos fantasy-k, például Clive Barker *Korbácsa* vagy mondjuk *A végtelen történet* filmváltozata esetében), esetleg a hétköznapi világ győzelmet arathat a másik felett – ilyen a rémtörténetek nagy része, legjobb példa talán Bram Stoker *Drakulája*, ahol a természetfeletti rém kívülről (a viktoriánus Anglia szempontjából egzotikus helyről, Erdélyből) érkezik, s a végén oda vissza-üzve örökre elpusztítják.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, 2002, Napvilág.

<sup>3</sup> Jelen dolgozatnak nem célja a todorovi rendszer mélyebb elemzése vagy kritikája. Ezt egy korábbi tanulmányomban egy Maupassant-novella kapcsán próbáltam meg elvégezni. Vö. Kisantal Tamás: Természetes és/vagy természetfeletti – fantasztikum és interpretáció viszonya Maupassant: *Horla* című novellájában. *Literatura*, 2002/2. 157–169. o. Lovecraft egyik szövegét, *Az őrilet hegyeit* a todorovi rendszer segítségével elemzi és egyértelműen a csodáshoz sorolja Terry Heller. Vö. Terry Heller: *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale Terror*. Urbana & Chicago, 1987, University of Illinois Press. 49–60. o.

A Lovecraft-novellákban megképződő világok értelmezéséhez, úgy vélem, célszerű lehet, ha életművét kissé más, történetibb oldalról is megvizsgáljuk. A szerző recepciójában gyakori az a már általam is említett közhely, miszerint művei a 18. század végi, 19. század eleji gótikus tradíció továbbvivőiként szemlélhetők (illetve egy nagyjából lineáris folyamatot látnak a gótikus regények és romantikus követők, Poe, Ambrose Bierce és Lovecraft között). Elsősorban bizonyos Lovecraftnél (is) előforduló motívumok, toposzok gótikus eredetét szokás hangsúlyozni. David Punter a gótikus irodalom történetét áttekintő könyvében több olyan párhuzamot talál, melyek alapján Lovecraft valamiféle „késő gótikus” jelzővel lenne illelhető. Az egyik ilyen maga a helyszín megválasztása, mely a világtól elzárt, viszonylag izolált tér, ahol a különös események lejátszódnak. Ez a gótikus regények esetében általában valamilyen ódon ház vagy kastély, mely Lovecraftnél is rendszeresen előfordul (több novellában is a központi helyszín a ház, melybe új lakó – gyakorta egy örökös – költözik, s vele történnek meg a természetfeletti jelenségek). Ilyennek tekinthetők a tipikus lovecrafti fiktív kisvárosok is (Arkham, Innsmouth stb.), melyek számos elbeszélés állandó színhelyei. A történet elindítója, a szörnyű események kiváltója valamilyen, a múltban bekövetkezett esemény, mely a gótikus regények esetében egy hajdani bűn (gyilkosság, vérfertőzés, átok stb.), Lovecraftnél pedig az emberiség kialakulása előtt megtörténtek, az ősi lények és a titokzatos kultuszok, melyekről a szereplők tudomást szereznek, és ez a tapasztalat véglegesen megváltoztatja világképüket és életüket. David Punter szerint e toposzok felhasználásán és – néhol elég radikális – átalakításán túl még Lovecraft nyelvén, stílusában is felfedezhető a gótikus hatás: főként korai versei a 18. század közepi angol líra hagyományát követik (gyakorta inkább másolják), de emellett egész életművére jellemző a szándékosan archaizáló stílus.<sup>4</sup>

Bár a toposzok felhasználása kétségtelen, úgy vélem, ezek alapján Lovecraftet egy az egyben a gótikus hagyományhoz sorolni nem biztos, hogy célszerű, már csak azért sem, mert ezeket a toposzokat a gótika alakítja ki, ám utána már gyakorta (és a 20. században legnagyobbbrészt) a horror műfajának képviselői az eredetre való különösebb reflexió nélkül használják fel. Másrészt amit Lovecraft átvesz, nála az is meglehetősen más funkciókkal bír. Ha csupán a Punter által említett első motívumra, a jellegzetes gótikus helyszínre tekintünk, Lovecraftnél egészen más funkcióval bír, mint a gótikus regényekben: ott egyfajta „mikrovilág”, ahol két szféra (hétköznapi és különös, természetes és természetfeletti) találkozik, ám ez az interakció a helyszínen sűrűsödik, azon nem terjed túl – jól mutatja ezt az a klasszikus horror-történetekbe átmenő zárlat-toposz, hogy a rémségektől való megmenekülés együtt jár a helyszín (a ház) elpusztításával. Lovecraft esetében a hely inkább valamiféle kapuként működik, melyen keresztül a természetfeletti átáramlik a hétköznapi világba (különösen igaz ez az említett, folyton visszatérő kisvárosokra, melyek már pusztá létükkel, s azzal, hogy az ősi kultuszok, lények itt viszonylag szabadon tevékenykedhetnek, veszélyeztetik a „külvilág” nyugalmát).

Van egy az előbbivel összefüggő, ám annál sokkal radikálisabb különbség is a gótikus történetek és Lovecraft szövegei között. A klasszikus gótikus regényekben a horror forrása a főszereplő(k) szubjektumában rejlik, vagyis a természetfeletti csupán apropó az énben meglévő rémület felszínre kerülésére, vagy esetleg éppen az egyén ténykedésének következményeként mutatkozik meg. Ez megnyilvánulhat egészen végletesen is, például Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* című regényében (1794), ahol a különös, természetfelettinnek tűnő jelenségeket a mű végén az elbeszélő következetesen tudományos, logikai magyarázattal látja el: kiderül, hogy ami a szereplők perspektívájából félel-

<sup>4</sup> Vö. David Punter: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London & New York, 1980, Longman. 281–290. o. Elemzésében Terry Heller is hangsúlyozza Az örület hegyei helyszínének párhuzamát a gótikus regények helyével. Vö. Heller, i. m. 49. o.

metesnek tűnt, egyszerűen megmagyarázható, s hatása csupán a főhősön különleges érzékenységének következménye. Azoknál a gótikus regényeknél, ahol a természetfeletti konkrétan megnyilvánul, az iszonyat ott is magában a szereplőben rejlik, a korábbi, rejtgetett, de feltáruló bűnökben, a tudás vagy az élvezet fausti keresésében (ilyen művek például William Beckford *Vathek kalifa története* (1781) és Matthew Lewis *The Monk* (1796) című regényei – az utóbbi a mondottak szempontjából különösen jellegzetes, ugyanis egy szerzetes, Ambrosio ördöggel kötött szerződéséről szól). Mindez kiterjeszthető a gótikából kinövő romantikus fantasztikus és rémtörténetekre is, itt csak Hoffmann *Homokemberének* híres freudi elemzését és Mary Shelley *Frankensteinjének* recepcióját említeném, melynek egyik fő kiindulópontja a szörny és Frankenstein hasonlósága – nem is beszélve a romantikában oly divatos Doppelgänger-témáról.<sup>5</sup>

Lovecraftnál a horror egészen másként nyilvánul meg. Szereplői meglehetősen kevésbé megírt figurák, általában túl sokat nem tudunk meg róluk, inkább csak tanúi, esetleg elszenvedői az eseményeknek – nem ők a lényegesek, hanem az, ami történik velük. Nála a fantasztikum és az abból kinövő horror forrása a kultúra, illetve az események során maga a kultúra legitimitása kérdőjeleződik meg. Mint teoretikus művében, a *Természetfeletti horror az irodalomban* című szövegben írja, az ember egyik legalapvetőbb, egész életét végigkísérő érzése az ismeretlentől való félelem. Bár olyan világban, kultúrában élünk, mely ismertnek és megismerhetőnek igyekszik mutatni magát, mégis mindig maradnak olyan szférák, amelyek kicsúsznak ellenőrzésünk alól, titokzatosak, ismeretlenek maradnak. Az egyik legnyilvánvalóbb ilyen Lovecraft szerint maga a halál, az ember halandó volta, mely a személyiséget minden igyekezete ellenére a rejtély és a rettegés érzetével tölti el. A körülöttünk lévő világ ilyen meg nem ismerhető részei a forrásai annak az érzésnek, melyet Lovecraft kozmikus rettegésnek (cosmic terror) nevez, s benne látja a horrorirodalom emocionális princípiumát. A horror – állítja a szerző – csak a természetfeletti beemelésével jelenítheti meg a kozmikus rettegést, mivel csak ezen keresztül kérdőjelezheti meg a körülöttünk lévő világba vetett hitünket, s irányulhat az ismeretlenre-megismerhetetlenre.<sup>6</sup>

A legtöbb Lovecraft-novellában a rémület kiváltója nem az idegen erő betörése, hanem az a felfedezés, hogy ez a „másik világ” folyamatosan itt volt és itt is van, csupán idő kérdése, mikor jön át végleg és pusztítja el a hétköznapi világát. A *Cthulhu hívása* című novella kezdő sorai jól érzékeltetik azt az emocionális hatást, mely talán a „kultúra horrorja” névvel illelhető (hogy megkülönböztessük a gótikus és romantikus, a szubjektumból eredő horrortól). „A legirgalmasabb dolog a világon – írja a *Cthulhu hívása* elbeszélője –, azt hiszem, az, hogy az emberi elme képtelen kapcsolatot teremteni a különálló események között. A tudatlanság nyugalmas szigetén élünk a végtelenség fekete óceánjának közepén, s nem úgy rendeltetett, hogy messzire utazzunk innen. A tudományok – melyek közül mindegyik a maga irányában tör előre – mindeddig nem sokat ártottak nekünk; ám egy napon sor kerül majd a szerteágazó tudás mozaikköveinek összeillesztésére, s ez a valóságnak olyan rémületes távlatait fogja megnyitni, hogy vagy eszünket veszítjük e kinyilatkoztatástól, vagy a halálos világosság elől új sötét kor békéjébe és biztonságába menekülünk.”<sup>7</sup> A szentenciózusnak tetsző mondatokat az elbeszélő

<sup>5</sup> Vö. Sigmund Freud: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Budapest, 1998, Filum. 65–82. o. A *Frankenstein*-recepcióról lásd Chris Baldick: *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. Oxford, 1987, Clarendon Pree. 30–62. o.

<sup>6</sup> H. P. Lovecraft: Természetfeletti horror az irodalomban. Ford. Varga Bálint. *Réma*, 1995/1–5.

<sup>7</sup> H. P. Lovecraft: Cthulhu hívása. Ford. Kornya Zsolt. In Lovecraft: *Cthulhu hívása*. Budapest, 1993, Valhalla Páholy. 122–172. o. (Az idézet a 123. oldalon található.)

visszatekintve mondja, tehát a dolgok tudatában, bizonyos mozaikkockák megfelelőnek vélt sorba rendezése után, amikor feltárult számára a Cthulhu-mítosz egy (meglehetősen kicsiny) szelete. Fontos, hogy az elbeszélő nem átélője az általa leírt eseményeknek, csupán mások beszámolóira, tanúvallomásaira, naplóira hagyatkozva próbálja összerakni a megtörténteket. Ez némiképp elbizonytalanítja az általa létrehozott narratívum hitelességét, az ő története sem abszolút bizonyosság (már csak azért sem, mert jócskán vannak benne üres helyek és önmaga számára is megkérdőjelezhető elemek). Persze praktikus okai is vannak annak, hogy a narrátor nem tanúja a leírtaknak: azok a személyek, akiknek beszámolóira támaszkodik, már mindannyian rejtélyes körülmények közepette meghaltak.

A jól felépített, megdönthetetlennek hitt világba hirtelen betörnek olyan erők, melyek a kultúra koherens jelrendszerét megbontják, legitimitását megkérdőjelezzik. Lassan kiderül, hogy az eddig teljes autoritásának tekintett metanarratíva csupán egy másik, nagyobb elbeszélés olyan kis szekvenciáját képezi, mely értelmét veszti az egész (ami teljességében nem rakható össze, létezésére csak a fragmentált történetdarabkákból lehet következtetni) fényében. „A teozófusok megsejtették a kozmikus ciklus borzalmas kiterjedését – folytatja bevezetőjét a *Cthulhu hívása* narrátora –, amelynek világunk és az emberiség csupán futó véletlenjei. Utaltak különös, emberfölötti hatalmak létezésére, olyan szavakkal, melyeknek hallatán megfagyna a vér ereinkben, ha nem rejtőznének a csalóka, hamis derűlítés leple mögé.”<sup>8</sup> Fontos, hogy a Lovecraft-novellák elbeszélője gyakorta a tudomány képviselője, méghozzá a leghagyományosabb, pozitivista szemléletmódú és módszerű tudós, akinek nézeteit éppen az általa megismert tények rombolják le fokozatosan. Kiderül, hogy az Ősi Istenek, akik valamikor az emberiség születése előtt másik univerzumokból a Földre jöttek, folyamatosan ott vannak az emberi kultúra elhallgatott szféráiban, időről időre feltűnnek, és nyomaik tetten érhetők bizonyos vallásokban, kultuszokban, valamint a kultúra által tiltott könyvekben. Ilyen – nagyrészt fikatív – szövegekre állandó utalások találhatók Lovecraftnál, a legfontosabbak: a *R'lyeh szövegek*, a *Pnakotikus kéziratok*, valamint a legismertebb, Abdul Alhazred *Necronomiconja*. Ez utóbbi a leggyakrabban emlegetett fikatív textus (különös utóéletéről a későbbiekben még bővebben írok), melyből meglehetősen kétértelmű sorokat több novellájában is idéz Lovecraft (például a *Cthulhu hívásában* vagy *Az ünnepben*). A kötet címe egyes értelmezők szerint „Halottak nevének könyve” vagy „Útikalauz a halottak vidékeire”, s bizonyos Lovecraft-írások (a *History of the Necronomicon* és a *Mysteries of the Heavens*) a könyv egyiptomi és görög titkos kultuszokkal való kapcsolatára utalnak.<sup>9</sup>

Mint ezek a fikatív, de állandóan hivatkozott szövegek is mutatják, a „másik világ” „legalább nyomaiban folyamatosan ott van a kultúrában, beilleszthetetlen, csupán az elhallgatás, a tiltás az egyetlen „fegyver” ellene. E másik (a befogadó szempontjából) természetfeletti szféra olyannyira kívül van az általunk létrehozott kultúrán, hogy lehetetlen megérteni (a legfőbb reakció a lényekkel való szembesülés során az ellenségeség és a félelem, holott

<sup>8</sup> Lovecraft, i. m. 123–124. o.

<sup>9</sup> Erről lásd: George T. Wetzel: *The Cthulhu Mythos: A Study*. In S. T. Joshi (szerk.): *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*. Ohio, 1980, Ohio University Press. 79–95. o. Érdekes egyébként, hogy még olyan Lovecraft-szövegekre is jellemzőek a fenti bekezdésekben leírtak, melyek nem tartoznak a Cthulhu-mítoszhoz. A *Peabody-örökség* című novellában gyakorlatilag ugyanaz a történetvezetés található meg (különös házba költöző örökös, az előző lakó feljegyzéseiből lassan összeállított titokzatos kultusz), azzal a különbséggel, hogy itt nem egy teljesen Lovecraft által alkotott előtörténethez kapcsolódik a szöveg, hanem a késő középkori boszorkányhithez (így a fikatív *Necronomicon* helyett ugyanolyan funkcióval a valós, 1486-ban keletkezett *Malleus Maleficarum*, a boszorkányüldözés egyik alapkönyve szerepel). Vö. H. P. Lovecraft: *A Peabody-örökség*. Ford. Sóvágó Katalin. In *Lovecraft: A sötét testvériség*. Szeged, 1999, Lazi Bt.

ezek az Ősi Istenek alapvetően nem gonoszak – egyszerűen az emberiség felett állnak, magatartásuk leginkább közömbösnek mondható). Nem csak megértésük, de még leírásuk sem lehetséges: a nyelv képtelen leképezni ezt az eddigi tapasztalatokon túli élményt (az elbeszélők leggyakoribb gesztusa az általuk szemlélt lény nyelvi jelrendszerrel való reprezentációja lehetetlenségének, a dolog megnevezhetetlenségének kinyilvánítása).

Tehát Lovecraftnél a csodás egy olyan világkonstrukcióban nyilvánul meg, mely egyrészt a történetek elbeszélői által reálisnak tekintett világ egyeduralmát ignorálja, másrészt pedig – ha a *Természetfeletti horror az irodalomban* című műben leírtakkal vetjük össze – a befogadót is (legalább a bizonytalanság, a félelem szintjén) olyan emocionális állapotba hozza, mely valamennyire párhuzamos az elbeszélő reakciójával. Ez más, mélyebb szinten is megmutatkozik: a kultúra egy-ségének képe a befogadóban is meginoghat, s ez a hatás, mint Rosemary Jackson állítja, a fantasztikus irodalom egyik legfőbb sajátossága. Jackson a fantasztikum felforgató, szubverzív erejét hangsúlyozza: tézise szerint a fantasztikus művek azzal, hogy rámutatnak a kultúrán belül bizonyos hiányokra, elfojtott területekre, illetve lehetséges alternatívákat mutatnak meg, magának az adott kulturális közegnek a hatalmi diskurzusát rombolják. „A fantasztikus irodalom – írja Jackson – a kulturális rend alapjára mutat rá, hogy felnyissa azt a rendetlenség, a jogtalanság, a törvényen kívüliség uralkodó értékrendszeren kívül feltűnő kurta pillanatáért. A fantasztikus a kultúra ki nem mondott és meg nem látott részét vázolja fel: azt, amelyet eddig elhallgattattak, láthatatlanná tettek, kirekesztettek és »hiányzóknak« tekintettek.”<sup>10</sup> Vagyis egy fantasztikus szöveg azzal, hogy megjelenik benne egy „nem reális”, természetfeletti szféra, megkérdőjelezi a természetes világ (sohasem eleve adott, hanem egy kulturális diskurzus által konstituált) kizárólagosságába vetett hit létjogosultságát. Jackson szerint a szubverzív hatáshoz nem elengedhetetlen, de gyakori elem egy szövegnél több konstruált világ egymásra vetítése. Ha ez nincs meg, akkor az egyik oldalról, a todorovi különös felől még létrejöhet a felforgató sajátosság (bizonyos, általában devianciára épülő témák – örület, vérfertőzés, perverzió stb. – felől, melyek a különös műfajához tartozó munkákban gyakoriak). Ám a tisztán csodás műfaja (vagyis a fantasy-k nagy többsége) Jackson szerint alapvetően konzervatív, mivel eszkézipista: a fennálló rendet, kontextust egyszerűen nem veszi figyelembe, és helyette egy saját univerzumot konstruál, mely nem képez direkt kapcsolatot a befogadói közösség társadalmi diskurzusával.<sup>11</sup> Még ha ez utóbbi vélemény kicsit szélsőséges és leegyszerűsítő is (hiszen tökéletes eszkézipizmus, a befogadói közösség által reálisnak tételezett világon teljesen kívül álló másik univerzum megalkotása éppen a nyelvi rendszer sajátosságai miatt lehetetlen vállalkozás lenne), az mindenestre kétségtelen, hogy amennyiben a két világ interakciója olyan mértékben direkt, mint Lovecraftnél, ott a fiktív(ebb)nek a másikkra gyakorolt szubverzív hatása a mű strukturális sajátosságát képezi.<sup>12</sup>

## A CTHULHU UTÓÉLETE: MÍTOSZ ÉS „VALÓSÁG”

Ami a Lovecraft-életművel a szerző halála után történt, meglehetősen jó példa arra, hogy egy mesterségesen létrehozott, fiktív, szövegekben megképződött univerzum – melynek (ha a korábbi bekezdésekben elmondottak tarthatóak) pusztán léte a textuson belüli és

<sup>10</sup> Rosemary Jackson: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London & New York, 1981, Methuen. 4. o.

<sup>11</sup> Jackson, i. m. 153–156. o. Itt Jackson legfőbb példája – mellyel ebből a szempontból azért vitatkozni lehetne – A Gyűmők Ura.

<sup>12</sup> Persze a fantasy-n belül – ha a szerzőt oda tartozónak tekintjük – nem csak Lovecraftre jellemző; strukturálisan hasonló (legalábbis a világok egymásra játszátásának szintjén) például a Vampyre is.

az azzal valamennyire párhuzamos kultúra „tudattalanjára” irányul, azt előtérbe hozza, illetve a felszín, a tudatos szféra hegemoniáját rombolja – hogyan mehet át utóéletében a szövegből a „valóságba”: vagyis a szövegmitosz mi módon válik (szub)kulturális mítosszá. Mindehhez egy kicsit közelebbről meg kell néznünk Lovecraft mítoszáinak sajátosságait és közvetlen utóéletét.

A lovecrafti mítosz egyik legfőbb sajátága, hogy *nem koherens*, szövegeiből nem rakható össze egy egységes történet, csupán részelemeket kapunk egy olyan egészből, melynek létre legfeljebb következtethetünk. Lovecraft bizonyos kutatói ennek épp az ellenkezőjét állítják, például George T. Wetzel szerint a szerző életműve felfogható egy hosszú regény különböző fejezeteiként, mely csakis azért töredékes, mivel Lovecraftet halála megakadályozta a befejezésben.<sup>13</sup> Wetzel Lovecraft mítoszeremtő intencióját hangsúlyozza, s nem kimondottan bár, de ezzel a szerzőt a romantikus hagyományhoz köti. A mítoszeremtő szándék bizonyosságául Wetzel Lovecraft egyik írásának részletét hozza fel, ahol is így ír: „A teremtésnek alapvetően nincs tárgya, nincs célja, mivel az egész a semmiből a semmibe való átmenetek folytonos ciklusának következménye... Minden illúzió, üresség, semmiség – de mit számít? Illúziók között vagyunk, próbálunk hát beléjük kapaszkodni...”<sup>14</sup> A Wetzel (és mások) által bizonyítani próbált teljességigénnyel az a baj, hogy a Lovecraft-novellák alapvetően a rejtélyre, a fragmentáltságra, a rész-információkból keletkező csonka, ám csonkaságában is megdöbbentő bizonyosságra épülnek, s ha azt feltételezzük, hogy az író egy következetes világot hozott létre (illetve akart létrehozni), akkor éppen az a hatás – az ismeretlenből eredő „kozmosz rettegés” – vész el, melyre a *Természetfeletti horror* alapján saját szövegeit is alapozta. A fent idézett szövegrészletből pedig véleményem szerint elhamarkodott lenne azt a következtetést levonni, hogy ez – mármint a teremtés értelem- és célnélkülisége – a koherens, művészi teremtés szükségességére utal. Talán még *Az őrület hegyei* című kisregényben kapjuk meg a leghosszabb leírást a valaha a világúrból földünkre érkezett Öregekről, történelműkről, csatájukról a később jött Cthulhu-lényekkel, ám ez az ábrázolás sem tekinthető teljes „történelemnek”, valamint Lovecraft más novelláiban olyan kiegészítéseket találunk, melyek ennek az alaptörténetnek bizonyos elemeiben ellentmondanak.<sup>15</sup>

A Cthulhu-mítosszal kapcsolatos át- és félreértelmezését jól illusztrálja az alábbi néhány sor *A Necronomicon hiteles története* című szövegből, mely elvileg Lovecraft munkásságának rövid összefoglalója. „Lovecraft írásából – állítja a szerző – fokozatosan kibontakozik az olvasó előtt egy sötét és baljóslatú mitológia, ősi istenek két csoportjával; az egyik oldalon a jóságos Öreg istenek (Elder Gods) állnak, akikről nem sok szó esik a történetekben, a másik oldalon viszont az annál többen emlegetett Ősök vagy Ősi létezők (Ancient Ones vagy Great Old Ones), akik közül név szerint is megismerhetünk néhányat.”<sup>16</sup> Az idézett mondattal kapcsolatban az az egyetlen aprócska probléma, hogy gyakorlatilag semmi köze a lovecrafti mitológiához. Lovecraftnál a valaha a Földre jött idegenek nem jók vagy gonoszak, hanem az emberrel szemben alapvetően *közömbösek*. Lovecraft – mint több, barátaihoz, tanítványaihoz szóló leveléből kiderül – saját világnézetét mechanisztikus materialistaként határozta meg. Szerinte az ember belevetett egy alapvetően értelmetlen világba, illetve lehetséges, hogy van értelem, de képtelenek vagyunk annak megismerésére. A kozmosz az emberrel szemben sem barátságosnak, sem pedig ellenségesnek nem tekinthető, egyszerűen nem releváns bármiféle, köztünk és az uni-

<sup>13</sup> Wetzel, i. m.

<sup>14</sup> Lovecraft: *The Materialist Today*. Idézi Wetzel, i. m. 80. o.

<sup>15</sup> Lovecraft: *Az őrület hegyei*. Ford. Sóvágó Katalin. In H. P. Lovecraft: *Az őrület hegyei*. Szeged, 1995, Lazi Bt. 5–126. o.

<sup>16</sup> <http://www.talpak.org/lovecraft/necronom/necr02.html>

verzum között fennálló viszonyról beszélni. Fritz Leiber ezek alapján Lovecraftet az „irodalmi Kopernikus” névvel illette, mivel szerinte a fantasztikus irodalmon belül ő szakított végleg a Föld- és antropocentrikus szemlélettel.<sup>17</sup> Az a mitológia, mely a fent idézett sorokban megjelenik, nem Lovecrafté, hanem „legjobb tanítványáé”, August Derleth-é. Derleth-nek elévülhetetlen érdemei vannak a Lovecraft-korpusz kiadásában, ám nem csak az életmű gondozójának tekintette magát, hanem kiegészítőjének is: néhány csonka vagy csak vázlatos formában meglévő novellát befejezett (ilyen például *A sötét testvériség*, melyet magyarul egyedül Lovecraft neve alatt adtak ki), valamint a mítoszt is egységesítette – és meglehetősen átalakította (maga a Cthulhu-mítosz elnevezés is tőle származik). Nem csak antropomorfizálta a mítoszt, hanem alapvetően leegyszerűsítette, és (katolikus lévén) némiképp a vulgárkeresztény gondolkodásmódhoz igazodva oppozicionálissá tette. Az Öreg istenek mint jó hatalom teljes mértékben Derleth kreálmánya, Lovecraftnál mindössze kétszer szerepelnek, a *Zarándokút Kadathba* és *Az őrület hegyei* című kisregényekben, de egyikben sem kapnak különösebb hangsúlyt. A „gonosz” princípium képviselői Derleth-nél teljesen bekategorizálódnak, például Cthulhu valamifajta vízelemként, Nyarlatothet pedig földelemként szerepel – Lovecraftnál természetesen szó sincs ilyesmiről.<sup>18</sup> A kiegészítéseket a szerző azzal magyarázta, hogy tulajdonképpen Lovecraft szellemi örököseként az ő eredeti intencióját teljesíti be. Erre bizonyoságul egy hozzá intézett levél szolgál, melyben így írt Lovecraft: „Történeteim – amennyire lehet, nem egybefűzve – azon az alapvető tanon, legendán nyugszanak, miszerint valaha egy másik faj lakta világunkat. Ők a fekete mágia gyakorlása következtében elvesztették lábuk alól a talajt, kiűzettek, és most már a másik oldalon élnek, készen arra, hogy bármikor újra megszállják a Földet.”<sup>19</sup> Csakhogy a '70-es években, Lovecraft iratainak átvizsgálásakor kiderült, hogy ő ilyen levelet egyáltalán nem írt, az egész csak Derleth hamisítványa, saját mítoszáat alátámasztandó. A későbbiekben tulajdonképpen nem annyira Lovecraft, hanem Derleth mítosza az, ami hat bizonyos szubkulturális közegekre.

Ebből a szempontból különösen érdekes a Lovecraft-novellákban szereplő, korábban említett fiktív szövegek későbbi sorsát megvizsgálni. Lovecraft tanítványai olyan további textusokkal járultak hozzá a mítoszt legitimáló, tiltott tudást tartalmazó szövegkorpuszhoz, mint az *Eibon könyve* (mely *Liber Ivonis* címmel is előfordul Clark Ashton Smith novelláiban), a *De Vermis Mysteriis* (fiktív szerzője Ludvig Prinn, s Robert Bloch – aki később a *Psycho* írójaként híressült el – hivatkozik rá), az *Unaussprechliche Kulten* (Robert E. Howard – a Conan-történetek „atyja” – kreálmánya) és Derleth-től a *Cultes des Goules* és a *Celano töredékek* (Comte d'Erlette-nek tulajdonítva).<sup>20</sup> Azonban kétségkívül a Lovecraft által többször hivatkozott, Abdul Alhazred lejegyezte *Necronomicon* további sorsa a legkülönösebb. Már a '70-es években megjelentek *Necronomicon*-kiadások, melyek valódikiént tüntették fel a művet. Sőt maga Lovecraft is bekerült a *Necronomicon* történetébe: az egyik kiadás előszava szerint Lovecraft apja egyiptomi szabadkőműves kapcsolatai segítségével szerezte meg, s mielőtt elméje megháborodott, fiának adta át a kötetet.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Fritz Leiber, Jr.: A Literary Copernicus. In Joshi, i. m. 50–62. o. Leiber szerint a szerző nem teljesen hagyomány nélkül alakította ki szemléletmódját, elődei közé tartozik Poe és H. G. Wells, de szisztematikusan csak Lovecraftre jellemző.

<sup>18</sup> Erről lásd Dirk W. Mosig: H. P. Lovecraft: Myth-Maker. In Joshi, i. m. 104–112. o. Mosig a Cthulhu-mítoszt mint olyat teljesen Derleth-nek tulajdonítja, a lovecraftit, hogy megkülönböztesse, Yog-Sothoth mítoszciklusnak nevezi.

<sup>19</sup> Idézi Mosig. 109. o.

<sup>20</sup> Vö. Edward Lauterbach: Some Notes on Cthulhuian Pseudobiblia. In Joshi, i. m. 96–103. o.

<sup>21</sup> Vö. Dan Clow: The Lurker on the Threshold of Interpretation: Hoax *Necronomicons* and Paratextual Noise. In <http://www.geocities.com/Sotto/9879/lurker.htm>

Az eddig kiadott hat különböző *Necronomicon*-változat mindegyike megegyezik abban, hogy egyrészt saját magukat valódként tételezik, másrészt előtörténetükként egy rendkívül homályos, misztikus elbeszélést alkotnak (melyben néha maga Lovecraft is – mint a szöveg őrzője vagy titkos tudás médiuma – szerepet kap), harmadrészt pedig a bennük megfogalmazott mitológia sokkal inkább a derleth-i, mint a lovecrafti tradícióra épít. Sőt a *Necronomicon* szerepe is megváltozik: míg Lovecraft novelláiban az ősi tudás homályos bizonyosságai találhatók benne, addig a „valódi” kiadásokban ezen túl a lények megidézésére is szolgálhat. Mindez még tovább fejlődött azzal, hogy a *Necronomicon* és a Cthulhu-mítoszt bizonyos okkultista szekták is beépítették tanaikba. Ilyenek például az úgynevezett káosz-mágia képviselői, vagy az Anton LaVey által alapított híres-hírhedt Sátán egyháza, mely rituáléjában több Cthulhu-elemet is felhasznált. Sőt ezek a szekták saját elődeiket is igyekeztek Lovecraft személyével összekötni, például bizonyos történetek szerint Lovecraft feleségét évekkel korábban Aleister Crowley patronálta: vagyis Lovecraft nem közvetlen médiumként került a másik világgal kapcsolatba, hanem a „nagy mágus” direkt vagy indirekt hatása révén.

Távol álljon tőlem a Lovecraft által létrehozott mítosz szerzője halála utáni sorsának túldimenzionálása, és nem akarnék valamilyen *A Foucault-ingázó*hoz hasonló történetet tulajdonítani neki.<sup>22</sup> Mindössze két dolog miatt tartottam fontosnak a fentiek vázlatos elbeszélését. Az egyik, hogy véleményem szerint nagyon erősen meg kell különböztetnünk a lovecrafti szövegtörzset és az abban megképzett világstruktúrát a belőle kinövő Lovecraft-kultusz íróinak kreálmányától. Másrészt pedig feltehető az a kérdés, hogy a lovecrafti fantasztikum szubverzivitása jellemző-e a későbbire is. Annyiban mindenképp, amennyiben az ebben létrejövő világ ugyanúgy rombolja a kultúra bevett jelrendszerét, megkérdőjelezi annak legitimitását. A különbség inkább a szubverzió radikalitásában van: míg a Derleth-féle bipoláris, oppozicionális mítosz egy viszonylag hagyományos narratívumra épül, melyben az embernek helye és célja van, addig a lovecrafti (az „istenek” közöttös volta révén) ennek az elbeszélésnek a tarthatóságát is kétségessé teszi. Lovecraftnál az embert egy kiismerhetetlen, interpretálhatatlan kozmosz veszi körül, és a saját maga berendezte, értelmezhetőnek vélt világ éppen azon jelek betörésével törik össze, melyek nem illeszthetők saját kulturális jelrendszerébe, sőt, olyan mások, általa értelmessé, elfogadhatónak tekinthető jelrendszert sem tud alkotni, ahova ezek beférnének. Derleth-nél a képlet sokkal egyszerűbb, hiszen a jó és a rossz örök küzdelmében az embernek helye van, illetve saját életben maradása és a jó győzelme a tét. Ahogy a Cthulhu-mítoszból valamiféle „alternatív vallás” lett, jól jelzi a folyamat kifordulását: a misztikára való igény képviselői beemelik Lovecraftet saját kánonjukba, egy olyan fikciót hoznak létre, melybe mitikus figuraként maga a szerző is belekerül, ám közben azt a világkonstrukciót alakítják radikálisan át (és semmisítik tulajdonképpen meg), melyet ő alkotott, s amely eredeti formájában éppen az ilyesféle „alternatív vallások” lehetőségét vonja kétségbe.

<sup>22</sup> Bár legalábbis érdekes, hogy Eco regényének végén a „titkos társaság” összjövetelének jelenetében szertartásuk során egyéb okkult fogalmak és nevek mellett a Cthulhu is szerepel.

*Gaiman Lovecraft-újraírásai*

A fantasy két – viszonylag jól elkülöníthető – paradigmája számos transzformáción megy keresztül a peremműfajok kölcsönhatásának, illetve kánonközi interferenciájának következtében. Míg az autonóm világok történetének kiépítésére épülő heroic fantasy kliséi J. R. R. Tolkien *Középfölde*-folyamától Terry Pratchett *Korongvilág*-ciklusáig számos újrafogalmazást implicálnak, addig a párhuzamos vagy módosított világok egymásra hatását tematizáló dark fantasy is rétegzett hagyománnyá válik a H. P. Lovecraft *Cthulhu*-mitológiájától Clive Barker *Szövetvilág*áig<sup>1</sup> ívelő rekurziók során. E folyamatok egyik legfontosabb leágazásának tekinthető a parodisztikus elemek játékát felvonultató szövegalakítás, mely önreflexív elbeszélés-technika közbeiktatásával mutat vissza a fantasy-történetek sémáinak instabilitására, nyelvnek való kitettségére. Pratchett említett vállalkozása ugyanúgy jó példa lehet erre, mint a dark fantasy-ből származtatható epizódokat, szituációkat (is) újraíró Gaiman-művek tapasztalata.

A Lovecraft-novellák áttetszőségére és korlátozott variabilitására legalább három jelentékeny fejlemény utal. Egyfelől az író követőinek („Cthulhu tanítványainak”) megjelenése, akiknek munkáiban könnyedén rekonstruálhatók a Lovecraft-eljárások. A nevek felsorolásától eltekintően, viszont érdemes megemlítenünk Harald Cromlech *Az öreg Carver pipája* című elbeszélését, melynek szcenikája a *Frankenstein* megszületésének kontextusát idézi fel: „Aznap este rémtörténetekkel szórakoztattuk egymást.”<sup>2</sup> A narráció megkettőződésére épülő szövegben kibontakozó „zombi”-történet elmaradhatatlan *Necronomicon*-ja mellett az előd nevének paragrammája is jelzi a (másik) klasszikushoz fűződő viszony fenntartását: „Aztán eltűnt az öreg Coverlaft apó, meg Phillips és Howard is – ők soha többé nem kerültek elő.” A szerzői név szétírása és háromfelé osztása allegorikusan jelölheti a lovecrafti tradíció identitásának megbomlását, értelmezettségének megnyilvánítását, hiszen míg szemantikailag az „eltűnést” jelenti be, a betűk szintjén a „hivatkozás” mégis összeáll. Emellett a történet olyan kontaminációként is felfogható, melyben az említett két hagyomány részleges párbeszéde bontakozik ki. Carver horror-story-ja a Shelley-kontextus felől olvasva kreálmányként lepleződhet le, a romantika rémtörténet-kultuszára való referálás pedig egyfajta kontinuitásba illeszti a Lovecraft-féle szituációt.

Másrészt feltétlenül említést érdemel, hogy Jorge Luis Borges *There are more things* című novellája a *Hamlet*-utalás mellett szintén intertextuális kapcsolatot létesít a Lovecraft-univerzummal. Kornya Zsolt szerint ebben a „középszerű horroríróként” számon tartott szerző kanonizációját kellene látnunk: „ez azt tanúsítja, hogy a lenézett rémtörténetíró igen sokan méltányolják, s ott jelölik ki helyét, ahol megérdemelte: a világ-irodalom berkeiben.”<sup>3</sup> Bár ezzel csak részben értünk egyet, kétségtelen, hogy a Lovecraft-

<sup>1</sup> Magyarul *Korbács* címen jelent meg.

<sup>2</sup> A műből származó idézeteket a következő kiadás alapján közlöm: H. P. Lovecraft: *Sötét testvériség*. Szeged, 1999, Lazi Bt. Cromlech novelláját Bencze Balázs fordította.

<sup>3</sup> Kornya Zsolt: Utószó: A borzalom avatott nagymestere. In H. P. Lovecraft: *A suttogó Cthulhu*. Budapest, 2001, Valhalla Páholy. 285–286. o.

hatástörténet fontos eseményéről van szó. Már Borges novellájának paratextusa („Howard P. Lovecraft emlékére”)<sup>4</sup> felhívja a figyelmet a nyilvánvaló kapcsolatra. Emellett nemcsak a tematika (egy különös ház rejtélyes lakója utáni nyomozás) erősíti ezt meg, hanem az a perspektíva is, mely az elbeszélő értelmezésének alapjául szolgál. Az idegenséggel való szembesülés ugyanis több Lovecraft-mű logikáját idézi: „A képtelen formák közül, melyek elém tárultak azon az éjszakán, egyik sem felelt meg az emberi testnek vagy valamilyen emberi ésszel felfogható használatnak. Elfogott a rémület; iszonyodva néztem őket.” Az antropomorf horizont vakságát és fragmentáltságát itt azonban olyan reflexiósor magyarázza, mely a tapasztalatszerzés előzetes mozzanataként gondolja el a megértést: „Ahhoz, hogy egy dolgot lássunk, meg kell értenünk.”

Ebből a szempontból lesz különös jelentősége a novella zárlatának, mely azon túl, hogy rájátszik Lovecraft Cthulhu-történeteinek kérdésirányaira („Milyen lehet a ház lakója? Mit kereshet ezen a bolygón, mely nem kevésbé irtózatossá számára, mint ő a mi számunkra?”), azokkal ellentétben nyitva hagyja a válasz lehetőségét. A kompozíció befejezése ily módon körkörös mozgást indíthat el, az eseménysort pedig mintegy az értelmező előrenyúlással azonosítja: „Kíváncsiságom erősebb volt a félelemnél, és nem csuktam be a szemem.” A konkretizáció elodázásának következtében az elbeszélés olyan folyamatként lepleződik le, mely a majdani látvány – persze nem zárható ki az sem, hogy az idegen láthatatlan – prefigurációjaként funkcionál. Mindez a lovecrafti dark fantasy-klisé továbbírva kétségessé teszi a „másik világ” identitását, pontosabban annak létét a róla szóló beszéd konstitutív képességével köti össze. Fontos megjegyezni, hogy Borges alkotása éppen arra az eldöntetlenségre nyit horizontot, melyet lépten-nyomon kiaknáznak Lovecraft szövegei, csak fordítva: az idegen lények jellemzése több verzióba szóródik szét, melyek önmagukban koherensek, egymásnak viszont ellentmondanak. A *There are more things* ezt az aszimmetriát a dolgok észlelhetősége előtti értelemirányoknak tulajdonítja, vagyis – Michel Foucault terminológiájával élve – az emberi kultúra „fundamentális kódjaihoz”<sup>5</sup> rendeli hozzá. Ezzel óhatatlanul a Lovecraft-művek elbeszélői szövegeinek tulajdonítható intenciók határait is rámutat.

Harmadrészt a kortárs amerikai irodalom egyik legjelentékenyebbnek tartott figurája<sup>6</sup>, Neil Gaiman több olyan dark fantasy-novellát tett közzé, melyek újabb kapcsolódásformákat kínálnak a Lovecraft-szövegekhez. Mielőtt ezek tapasztalatát járnánk körül, emlékeztetnénk arra, hogy Gaiman a '90-es években számos művel öregbítette hírnevét. Feltétlenül kiemelendő összességében is igen színvonalas korpuszból a *Snow, Glass, Apples* című „novella”<sup>7</sup>, mely a mostoha- királynő szemszögéből írja újra a *Hófehérke*-történetet. Ezt az alkotást kétségkívül a legprofibb újraírásokkal kell egy lapon emlegetnünk. Szerzője joggal jegyezhetette meg: „Ha egyszer elolvasta az ember, az eredeti történet sosem lesz ugyanolyan többé.”<sup>8</sup> Már csak azért sem, mert Gaiman szövegében a mese egyik szerepköre sem marad identikus (még a mérgezett alma vagy a feltámasztó csók toposzát is ideértve). Pihentetőül elmondanánk, hogy a *Snow, Glass, Apples* előadásszöveg helyett

<sup>4</sup> A műből származó idézeteket a következő kiadás alapján közlöm: Jorge Luis Borges *válogatott művei*. III. A *tükör és a maszk. Elbeszélések*. Budapest, 1999, Európa Könyvkiadó. Az említett novellát Székács Vera fordította.

<sup>5</sup> „Valamely kultúra alapvető kódjai [...] már eleve rögzítik minden ember számára mindazon empirikus rendeket, amelyekkel dolga lesz és amelyeken belül majd eligazodik.” Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 2000, Osiris Kiadó. 14. o.

<sup>6</sup> Gaiman a *Dictionary of Literary Biography* Amerika tíz legjobb posztmodern írója közé sorolja.

<sup>7</sup> Magyarul *Hó, tükör, almák* címen jelent meg Horváth Norbert fordításában. In Neil Gaiman: *Tükör és füst*. Budapest, 1999, Beneficium. Az alább említett műveket is – ha külön nem jelölöm – ezen kiadás alapján idézem.

<sup>8</sup> Gaiman *Bevezetője* a fenti kötethez. 42. o.

elhangzott egy mítoszokról és tündérmesékről szóló nemzetközi konferencián – elemén-  
táris hatást keltve.<sup>9</sup> Ehhez nagyban hozzájárulhatott az, hogy a retrospektív elbeszélés  
(a mostoha már sül a kemencében) olyan műfajközi diszkurzusba helyezi az eseményeket,  
mely például a horror- vagy vámpírtörténetek beszivárgásaitól sem mentes.<sup>10</sup> De nézzük,  
miképpen nyit horizontot Gaiman invenciózus nyelve a Lovecraft-univerzumra. Ehhez  
a továbbiakban két alkotás szorosabb olvasásán keresztül közelítenénk.

## ONLY THE END OF THE WORLD AGAIN<sup>11</sup>

„Készíték egy antológiát, ami a H. P. Lovecraft-féle Innsmouthban játszódik. Írj egy  
sztorit” – körülbelül így hangzott Steve Jones felkérése, melynek apropója a novella  
megszületéséhez vezetett. Gaiman még hozzáteszi, hogy a másik ötletet „Roger Zelazny  
*Éjszaka a Magányos Októberben* című könyve adta, ami remekül eljátszik a horror és fantasy  
kliséfigurákkal [...]. Nagyjából ezzel egy időben olvastam egy beszámolót egy háromszáz  
évvel ezelőtt lezajlott francia vérfarkasperről.”<sup>12</sup> Az előszó keltette elvárások szerint a szö-  
veg több peremműfaj-motívumot, tematikai elemet olvaszt össze. Kérdésként merülhet  
fel tehát, hogy milyen viszonyba kerülnek ezek egymással a történet inszenírozása során.

A novella egyes szám első személyű elbeszélője (Lawrence Talbot kárrendező) farkas-  
ember.<sup>13</sup> A kezdőjelenet egy metamorfózis utáni állapot leírása, melybe „átszivárognak”  
az emlékezet rekvizitumai: „Pucéran ébredtem a saját ágyamban, sajgott a gyomrom és  
pokolian éreztem magam. [...] A lepedő cafatokban, körülöttem mindenütt állati szőr,  
ami szúrt és csiklandozott. [...] A padlóra roskadtam, aztán okádtam, mielőtt még el-  
érhettem volna a végécsészét. / Büdös, sárga lé buggyant elő, benne egy kutya mancsa,  
[...] egy krumpli héja, sárgarépa és kukorica, félig megrágott hús cafatai és néhány ujj. Elég  
aprók voltak, sápadtak, egy gyermek ujjai lehettek.”<sup>14</sup> A nyitó kép nemcsak az elbeszélő

<sup>9</sup> Vö. Neil Gaiman: Gondolatok a mítoszokról. Ford. Csigás Gábor. In Gaiman, i. m. 341–343. o.

<sup>10</sup> Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a Gaiman-féle „Hófehérke”-alak nem fedhető le teljesen  
sem a vámpírfigura, sem a succubus-szerű lények jellemzőivel. Identitása inkább hagyományele-  
mek kereszteződéseként fogható fel, melynek a mostoha képzelete alakítja ki diszkurzív kompo-  
nenseit. Például: „Kirázódott a torkán akadt alma? Vagy lassan nyíltak föl szemei, miközben dön-  
gölte [mármint a királyfi]; talán szétnyíltak vérvörös ajkai, és éles, sárga fogai a nyakába vájtak,  
hogy vérét szívják, amivel lemosta az almám mérgét. / Csak elképzelhetem, nem tudhatom. /  
Csak ennyit tudok: arra ébredtem, hogy a szíve ismét lüktet az ágyam fölött [tudniillik kívágtatta  
azt], és sós vér hullik az ágyamra.” (Betoldások tőlem – H. N. P.)

<sup>11</sup> Magyar címe: *Megint világvége*. A novellát Horváth Norbert fordította.

<sup>12</sup> Bevezető. 36. o.

<sup>13</sup> Két gyors utalás ezzel kapcsolatban: 1. A peremműfajok egyik, a vámpírdiszkurzussal érintke-  
ző leágazása a vérfarkas-történet, amelynek rendkívül színvonalas transzformációja Hamvai Kor-  
nél *A prikolics utolsó élete* című, a mágikus realizmus poétikai látásmódjával rokonítható regénye.  
2. Lehetséges, hogy merő véletlen, de Anne Rice *Vámpírkrónikák* című regényfolyamában fel-  
bukkan a Talbot név. David Talbot a Talamasca rend főnöke, vámpírkutató, Lestat barátja,  
a *Pandorának*, az *Új vámpírtörténetek* első darabjának fiktív szerzője. A név tehát kapcsolatba hoz-  
ható az átalakulás-motívum kontextusával.

<sup>14</sup> Az „ételmaradványok” szituációteremtő funkciója (mint a kezdet alakzata) a szerző *Baglyoknak  
jánya* című novellájának is jellemzője: „Dymton városában egy éjszaka valamely újszülött jány-  
gyermeket hagytak vala oda a templom eleibe, ahol es másodnap reggelre kelvén talált reá a sekres-  
tyés, és a csöpp jányka imhol szorongata vala egy kuriózus dolgot, mégpenig bagolynak köpetjit,  
az mi szétmorzsolván egy bagolyköpet szokásos compositióját mutatta, úgymint: bőrké és fogak  
és apró csontok.” Az idézetet a következő kiadás alapján közlöm: Neil Gaiman: *Baglyoknak jánya*.  
Ford. Hegedűs Orsolya. In *Prae*, 2002/1–2, Coda.

sztuáltságát emeli ki, hanem implicite arra is utal, hogy az ciklikus folyamatba ágyazódik. Ily módon megelőlegezi az átváltozás központi szerepét. A novella felépítésében a ciklikusság formaszervező elv is, hiszen egy visszacsatolás megtöri a kibontakozó eseménysor linearitását: „Húsz perccel később ismét csörgött a telefon. Egy zokogó asszony kérlelt, hogy segítsen neki megtalálni öt éves kislányát, aki múlt éjszaka tűnt el a szobájából. Hiányzott még a család kutyája is. / *Nem foglalkozom elveszett gyerekekkel*, mondtam. *Sajnálom: a túl sok rossz emlék*. Letettem a kagylót és megint rosszul éreztem magam.” A szöveg tehát e tematikai szegmens iterabilitásán keresztül önnön megalkotottságára, a kompozíció poétikai jelentőségére is felhívja a figyelmet.

A kezdőjelenetet olyan betétek követik, melyeknek intertextuális háttere a továbbiakban fontos tényezője lesz a történet bonyolításának. Egyrészt a házínéni cetlije arról tájékoztat, hogy „az Ősi Istenek kikelnek az óceánból és elpusztítják a Föld söpredékét”. Másrészt az elbeszélő konkretizálja az események helyszínét: „Még csak két hete laktam Innsmouthban, de máris utáltam; bűzlött a haltól. Szűk kis városka volt: keletre mocsarak, nyugatra sziklaszirtek, középen pedig egy öböl, rajta pár imbolygó, rothadó hajóval; még a naplementében sem nézett ki festőinek.” A jóslat többszöri – nem identikus – megismétlése (irodai látogató: „...az ősi istenek döntöttek. Ha fölkel a hold...”; telefonáló: „Véget vetünk a világnak, Mr. Talbot. Az Ősi Istenek kiemelkednek majd a tengerből és fölfalják a holdat”; csapos: „Fölbresztik a Mélységlakókat [...]. A csillagok, a bolygók és a hold, mind a megfelelő helyen vannak. Eljött az idő. A szárazföld elsüllyed, a tengerek megemelkednek...”) és a topográfiai kontextus fenntartása mellett a „városlakók” leírása (békaszerű emberek) szintén megerősíti a Lovecraft-intertextusok<sup>15</sup> központi funkcióját. Az utalásháló azonban folyamatosan kereszteződik az elbeszélő alakváltásának, a vérfarkas-történetek kelléktárának jelzéseivel (például a hold állása, a farkasember elpusztításának lehetséges eljárásai). A két dimenzió egy konkrét epizódban oly módon alakul paralellizmussá, hogy a véletlen szerepét emeli ki: Madame Ezékiel tarotkártyája a *Vérfarkast* és a *Mélységlakót* dobja ki, miközben a lapok maguk is – feltehetően – metamorfózison esnek át.

A cselekmény kifutása egymás mellé rendezi a klisésorokat: „Ma éjszaka – mondta a csapos – a hold a Mélységlakók planétája. Ma éjszaka a csillagok az ősi, sötét korokat idéző alakokat és mintákat vesznek föl. Ma éjszaka, ha hívjuk őket, eljönnek, ha méltó az áldozatunk.” A szcenárió menetét azonban felborítja az „áldozati farkas” átváltozása. A szöveg ezen a ponton textuális értelemben is megkettőződik, a gyors vágások perspektívamódosulást, térváltást és topográfiai elkülönülőzést idéznek elő: „*Mélyen a sötét tenger alatt voltam, négy lábon álltam sikamlós sziklapadlón egy citadellaszerű, hatalmas, durván faragott kövekből rótt épület bejárata előtt. [...] A nő előttem állt a hatalmas kapuban [...]. Hátsó lábaimmal ellöktem magam a talajtól. Összecsaptunk és megharcoltunk. Sötét volt és hideg. Összezártam az állkapcsomat az arcán és éreztem, ahogy hasad és roppan valami. / Majdnem csók volt, odalenn a végtelen mélységben...*” A novella zárata tehát nemcsak egyszerűen kontaminálja a lovecrafti intertextusokat és a vérfarkas-történetek elemeit, hanem a retorikai duplikációval mintegy létrehozza a dark fantasy-kliséit. A világok találkozása, érintkezése ugyanakkor a véletlen közbeiktatásával jöhet létre, melynek következtében azonban a két világ különállása továbbra is megmarad.

A novella zárata egyfelől keretessé alakítja a kompozíciót, másfelől rájátszik az *Árnyék Innsmouth fölött* V. részének nyitójelenetére: az elbeszélő magához tér, majd elhagyja Innsmouth környékét. Míg Lovecraft művében a főhős fikció és realitás szétválaszthatatlanságával szembesül („Hogy a tegnapi nap emlékei közül mi volt valóság és mi rémálom,

<sup>15</sup> Például a *The Shadow over Innsmouth* (*Árnyék Innsmouth fölött*) részleteire lehet itt gondolni.

nemigen tudtam volna szétválogatni, azt azonban bizonyosra vettem, hogy az események háttérében valami hajmeresztő szörnyűség lappang.”<sup>16</sup>), addig Gaiman verziójában a vég alakzata a ciklikusságot termeli újra („Ah, ugyan, gondoltam, *mindannyian így kezdjük. A különbség, hogy nálam havonta megismétlődik.*”). Mindezzel nem pusztán a szöveg megkomponáltságát hangsúlyozza, hanem a lovecrafti szituáció mechanikus ismételhőségére tereli a figyelmet, felerősítve ezáltal a novella azon önreflexív dimenzióját, amely a horror-klisék ironikus olvashatóságát biztosítja.<sup>17</sup> („A Végítéletet mindig apró dolgok hártják el. Így volt ez és így is kell lennie.”) De ez a kérdésirány már átvezet ahhoz a szöveghez, melynek parodisztikus jellege még nyilvánvalóbb.

## SHOGGOTH'S OLD PECULIAR<sup>18</sup>

Gaiman igen szórakoztató *Bevezetője* a következőképpen írja körül a novella alapötletét: „A London és Glasgow között közlekedő vonat éjszakai járat, ami hajnali ötre érkezik meg végállomására. Mikor leszálltam a vonatról, besétáltam a pályaudvar szállodájába. A recepcióhoz akartam menni, kivenni egy szobát, aztán aludni még egy keveset. Az elkövetkező pár napot a szállodában megrendezésre kerülő science-fiction találkozóra akartam szánni. [...] A recepció felé tartva elhaladtam a bár mellett, ahol egy csodálkozó csapосon kívül csak egy angol sci-fi rajongó, John Jarrold üldögélt. [...] Megálltam hát a bárban, hogy beszélgessek Johnnal és sosem jutottam el a recepcióig. [...] Már nem emlékszem rá, pontosan miért kezdtünk el Johnnal a Cthulhuról beszélgetni Peter Cook és Dudley Moore hangján, vagy arra, hogy miért vágtam bele egy kiselőadásba H. P. Lovecraft prózai stílusáról. Gyanítom, hogy a kialvatlanság lehetett az oka. [...] Ennek a novellának a közepe akkoriban született, a bárpultnál, miközben John és én Peter Cook és Dudley Moore hangján H. P. Lovecraft teremtményeit utánóztuk. Mike Ashley volt az a szerkesztő, aki rávett, hogy írjam meg.”<sup>19</sup>

A novella gerincét tehát egy kocsmai beszélgetés alkotja. Ben Lassiter, a brit partvidéken kószáló amerikai turista Innsmouthba érkezik. Utazása során azzal szembesül, hogy a *Gyalogtúra a brit partvidéken* című útikönyvben leírtak nem felelnek meg az általa tapasztalt viszonyoknak. E diszkrepanciát a szavak értelmének áthelyeződésével érzékelteti az elbeszélő: „Egyik éjszaka, mikor egy buszmegállóban kiterítette hálózásákját, lefordította az útikönyv kulcsszavait: *elbűvölő* annyit tett, *jellegtelen*; *festői* azt jelentette, *ronda*, de szép lenne a kilátás, ha valaha is elállna az eső; *kellemes* valószínűleg annyit tett, *soha nem jártunk arra és senkit sem ismerünk, aki megfordult volna ott.*” A szöveg ily módon még a beszélgetés megkezdése előtt a szavak szintjére, a kifejezések különbségtermelő játékára tereli a figyelmet.

A főhős Innsmouthba érkezvén három bezárt panziót talál: Tengeri Kilátás, Megbízható, és Shub Niggurath, melyek közül az utóbbi nevével kezdetét veszi a Lovecraft-művekből ismerhető szavak referenciáinak kimozdítása. A söröző, melybe végül Ben betér, a *Halottak Nevével Téli Könyv*, „és a cégér szerint a tulajdonos egy bizonyos A. Al-Hazred volt, aki engedéllyel árusított szeszes italokat.” A *Necronomicon*ra, a Lovecraft-alkotások egyik legfontosabb fiktív intertextusára és annak szerzőjére tett utalás szintén megbontja

<sup>16</sup> Az idézetet a következő kiadás alapján közlöm: H. P. Lovecraft: *Holdármékban*. Ford. Kornya Zsolt. Budapest, 1998, Valhalla Páholy.

<sup>17</sup> Csak egyetlen, találmányra kiválasztott példa e klisék reflektált alkalmazására: „A láng zöldes fénnel égett, alulról világította meg mindhármuk arcát: klasszikus ijesztő megvilágítás.”

<sup>18</sup> Magyar címe: *Shoggoth Különleges*. A novellát Horváth Norbert fordította.

<sup>19</sup> *Bevezető*. 33–34. o.

a név és eredeti jelöltjének kapcsolatát. A rekontextualizálás mellett ugyanakkor megfigyelhető a sajátos Lovecraft-antropológia átemelése („enyhén békaképzű asszonyosság”), vagyis a szöveg kétféle eljárással írja újra a dark fantasy klasszikusának sémáit: a differenciák adagolását identitást biztosító effektusokkal vegyíti. Azaz beleírás és kitörlés aknamunkáját olykor a felismerhetetlenítést ellensúlyozó bevágásokkal szakítja meg. E retorikai hullámváz minden bizonnyal nagyban hozzájárul a novella hatásához.

A Szalon Bárban kibontakozó eszmecsere több szinten is szétjártssza a Lovecraft-hagyományt. Egyrészt folytatódik a nevek referenciáinak megváltoztatása (például a Shoggoth egy „testes” sörfajta), illetve a kifejezések (például Nyarlathotep, Cthulhu, R’lyeh, Eónok stb.) ironikus kontextusban tartása, ami alapján a szöveg kötelező intertextusaként egyfajta Lovecraft-szótárt lehetne megadni. Másrészt a beszélgetőpartnerek (Wilf és Seth) nyílt kritikával illetik Lovecraft stílusát, s közben a *Gyalogtúra a brit partvidéken* értelmezésének analógiájára megismétlik Ben eljárását („vészterhes”, „félteljes”, „batrachianusok”, „baljós”, „rejtelmes” lefordítása). Harmadrészt a helyiek utalnak arra, hogy több Innsmouth létezik: „Amerikában is elneveztek rólunk egy falut”, vagyis a Lovecraft-történetek helyszíne másolatként (a novella zárata felől olvasva pedig szimulakrumként) lepleződik le. Negyedrészt a magukat Cthulhu tanítványaiként definiáló falusiak tevékenysége nyomán felsejlik egy olyan motívum, amely kitágítja a novella allúziórendszerét: „– Szóval mostanság – mondta Seth, vagy talán Wilf – kevés a teendő. Leginkább várakozásból áll. [...] – Szóval – vallotta be a magasabbik –, a Hatalmas Cthulhu (jelenleg átmenetileg elhalálozott), a mi főnökünk bármelyik pillanatban felébredhet víz alatti, úgymond, szállásán.” A szereplők cserélhetősége és a várakozás toposza felidézheti azokat a komponenseket, melyekkel például Stoppard híres darabja Beckett drámája felől defigurálja a *Hamletet*.<sup>20</sup> Gaiman műve ezen a ponton oly módon biztosít rálátást a Lovecraft-univerzumra, hogy kiteszi azt a kánonok közti mozgások dinamikájának.

Ezzel azonban az intertextusok adagolásának koránt sincs vége. A beszélgetés rekonstruálása után (a nevezetességek bemutatása során)<sup>21</sup> a szöveg azokból a szavakból kezd építkezni, melyeket a szereplők lefordítottak: „Ben [...] elmagyarázta nekik az útikönyvről gyártott elméletét, aztán érzelemtől túlfűtötten hozzátette, hogy Innsmouth egyszerre *festői és elbűvölő*. Hozzátette még, hogy igazán nagyszerű barátok és Innsmouth egy nagyon *kellemes* hely. // A hold majdnem tele volt és a sápadt fényben barátai meglehetősen békákra hasonlítottak. [...] Hármában végigsétáltak a roskatag mólón és Seth és/vagy Wilf megmutatta Bennek az elsüllyedt R’lyeh romjait, amik jól látszódtak a víz alatt, Benre pedig hirtelen megmagyarázhatatlan rosszul lett tört, bár megpróbálta elmagyarázni barátainak, aztán még erőteljesebben és visszavonhatatlanul rosszul lett a roskatag móló korlátján át az öböl fekete vizébe... // Aztán az egész még furcsább lett.” A vágás után a zárlat bevezetése szintén az *Árnyék Innsmouth fölött* V. részének nyitójelenetére játszik rá (Ben felébred, a falu fikcionalitásával szembesül, elhagyja a környéket), majd a retrospekcióban ugyancsak visszatér az egyik lefordított szó: „olyan dolgokat látott, legalábbis olyan dolgokat vélt látni arról a roskatag mólóról, amiket sosem volt képes kiverni a fejéből. Volt valami, ami szürke ballonkabátok alatt lopakodott. *Baljós*.”

<sup>20</sup> Jauss megfogalmazásában: „Az 1966-os *Rosencrantz és Guildensternnel* Stoppard töri szét a klasszikus mű szentesített egységét, amennyiben a *Hamletet* két nevetséges mellékszereplő nézőpontjából írja újra, az Erzsébet-kori tragédiát Beckett 1953-as *Godot-ra várva* című darabjának modelljével ötvözi és a két szöveget egymásban tükrözteti.” Hans Robert Jauss: Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre. Ford. Katona Gergely. In Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 1997, Osiris Kiadó. 229. o.

<sup>21</sup> A két helybéli itt mintegy az útikönyvet helyettesíti.

Nem volt szüksége, hogy megnézzé egy szótárban. Tudta. *Baljós* dolgok voltak.” A szavak jelentésének elkülönöződése, az ebből adódó kétértelműségek kiaknázása, illetve a lovecrafti jelző részleges stabilizálódása együtt jár azzal a (fentebb említett) borgeses kérdésiránnyal, mely a nyelv teljesítményét összeköti a nyitott zárlat poétikájával. Nemcsak az eldöntetlen, hogy Ben mit látott a mólóról, illetve hogy látott-e valamit (avagy a történet a Shoggoth hatása, hallucináció), hanem az is, hogy az angliai falu létezik-e egyáltalán: a megbízhatatlan útikönyv hiányzó lapja kiüresíti Innsmouth alakzatát.

H. P. Lovecraft műfajteremtő írásainak történetsszervező kliséi más szövegvilágok hatására áttörnek a Cthulhu-mitológia határait („»ott kölcsönözzük a videókat, az a bazi épület mellette pedig a Megnevezhetetlen Istenek Névtelen Temploma, ahol szombatonként kiárusítást tartanak a kriptákban...«”). Dióhéjban ez a klasszikus dark fantasy és a posztmodern újraírás kapcsolata.



## ► A fantasy-filmek mitikus narrációjáról

Mivel az emberi kultúrákat alapvetően a saját eredetüket elbeszélő történetek és az ezeket (a kollektív emlékezetben) megőrző, egyben koronként újraértelmező (folklór- vagy tudományos) diszkurzus alakítja, a mítoszok a populáris műveket sem hagyták érintetlenül. Elég, ha csak az akciófilmek sematikus, alapvonásaiban mitikus hősábrázolására (harcos, magányos vagy számkivetett hősére), illetve cselekményvezetésére (a káoszról rendet teremtő, várost alapító, életet mentő hősré) gondolunk. A fantasy-filmek ebből a szempontból azért különösen tanulságosak, mert nemcsak építkeznek a mitikus alapsémákból, hanem egyenesen azokat a mitikus történeteket jelenítik meg, amelyekre csupán utalni szokás a különféle filmek, regények, versek stb. kapcsán (többnyire freudi, jungi alapú értelmezés keretei között).

A fantasy elbeszélések mitikus gyökereiről nem egy mű értekezett már. Tolkien regénye, *A Gyűrűk Ura* kapcsán a legtöbb írás azt kutatta, milyen elemeket és hogyan emelt be a szerző saját mitikus fikciójába<sup>1</sup>. Az összehasonlítások háttérében viszont egy ennél jóval általánosabb igény mutatkozik meg a műfaj sajátosságaként: a mitologikus világképek alapvető szűzsémáinak bemutatása, melyek valamiképpen az emberi társas viselkedés és a környezettel való együttélés emocionális viszonyait beszélik el történetekben. A mítoszok a világ (Ég, Föld, Nap, Hold, csillagok) és az ember, illetve szorosabb környezete: a növények és állatok eredetére világítanak rá (mivel a megismerés mindig az eredet megismerésére vonatkozik, hiszen ezzel a tudással lesznek hozzáférhetők a dolgok). Az archaikus kultúrákban, például közép-ázsiai, afrikai, ausztráliai törzseknél a mítoszok igaz történetekként léteznek, valós és megkérdőjelez(het)etlen magyarázatokként hagyományozódnak, a közösség tagjai általuk látják igazolva saját létüket – szemben a tudományos tudással rendelkező kultúrákkal (például európai, amerikai államokkal), ahol a mítoszok fikcióként ismertek, mert a valós világmagyarázatokat a tudományos diszkurzusok tartják fenn. Számunkra a mitológia irodalmi fikció, egyet jelent Homérosz eposzjaival, tehát egy jócskán megfakult, szelektált és deformálódott mítosztöredék-halommal, amely az archaikus görög kultúra szent történeteinek már csak a deszakralizálódott, populáris arcát mutatja. S bár a mitológia klasszikus irodalomként a nyugat-európai magas irodalomban kanonizálódott, mégis alkalmassá vált a tömegkulturális feldolgozásra, mivel már régen elveszítette eredeti funkcióját: nem igazol semmit és nem hisznek benne. (A folyamat egyébként már az antik kultúra késő századaiban elkezdődött, amikor először láttak napvilágot a mítoszok kifejezetten szórakoztató célzatú drámaaváltozatai.) Korunk egyik fantasy-paradigmáját éppen a görög mítoszok alapján készült heroikus fantasy-k (lásd például a *Titánok harca*, a B-szériás *Az ifjú Herkules kalandjai*), valamint a hasonlóképpen heroikus, ám egy felismerhetetlen, archaikus korban játszódó és az ősi, barbár erők harcát testépítőkkal megjelenítő fantasy-k (lásd például a *Conan, a barbár*, a B-szériás *Xéna*) jelentik. A másik irányt elsősorban Tolkien könyvének fiktív-mitologikus

<sup>1</sup> Vö. például Thomas Shippey: *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. 2001, Houghton Mifflin.

világa alapján lehet kijelölni. A *Gyűrűk Ura* történetét – mint az a fent említett Shippey-műből ismeretes – Tolkien a számunkra már deszakralizálódott és eleve fikcióként megismert mitikus világkép-elemekből merítette, melyeknek egyes darabjai számos későbbi fantasy-ben evidenciaként köszöntek vissza: ilyenek például a törpök bárdal (*Conan*), a tündért szolgáló manók hosszú füllel és íjjal (*Willow*), a trollok óriási testen ülő lapított és buta arcú feje (*Harry Potter*), valamint a félszeretek alakja (*Willow*, ewokok *A Jedi visszatérben*). Tolkien kozmoszához hasonlóan példaértékű és sokat idézett még a *Csillagok háborúja* trológia is, gondoljunk csak a Yoda-szerű koboldokra: *Harry Potter* bankárjaira és a *Labirintus* koboldjaira. Számtalan példát sorolhatnánk még, és a későbbiekben fogunk is, az azonban már ennyiből is látszik, hogy nemcsak a mitologikus világképek keverednek a fantasy-kben, hanem maguk a fantasy-filmek és -könyvek is egymást idézik, egymásból építkeznek.

A fantasy műfaja hibrid, akárcsak a narráció szempontjából vele szoros kapcsolatot tartó sci-fi (SF) és cyberpunk (CP), ezekben a művekben sincsen tisztán technicista vagy mitologikus fikció, már csak azért sem, mert mindhárom konstrukció a populáris filmek legalapvetőbb cselekményvezetési sémájára épül: az akcióra, amelynek érdekében az írók/rendezőik minden követ (és műfajt) megmozgatnak. A fantasy meseelemekkel is dolgozik, hiszen a közösségi emlékezetben élő mesék nem mások, mint deszakralizálódott mítoszok folklórelemekkel telített változatai; innen származnak például a csodás állatok és lények antropomorf képességei, kezdve a beszédképességtől egészen az önálló civilizációteremtésig. (A fantasy-k PR-ja éppen ennek köszönheti legjövődélmezőbb forrásait: a lény- és világkatalógusokat tartalmazó cédéromokat, mint például a *Behind the magic* nevű interaktív Star Wars-lexikont.) A *Csillagok háborúja* filmek műfajisága egyébként egyenesen eldönthetetlen, mert legalább annyira építkeznek a fantasy, mint az SF elemeiből, vagyis a cselekményt legalább annyira keretezi a tudományos fikció (például lézerkard, űrhajók, gépi implantok), mint a mitologikus (például az űr benépesítése, a jó és a gonosz harca).

A mitikus szüzsék (esemény-sémák) a fantasy-filmekben tehát közvetlen szerephez jutnak a cselekményvezetés szempontjából, a film magukat a mitikus történeteket jeleníti meg *par excellence*. A történetet szervező mitologikus struktúrák közül nézzünk néhány fontosabbat:

1. A középpontban a **jó és a gonosz harca** áll, ez a szembenállás határozza meg a szereplők funkcióját és cselekedeteit a történetben. Mind a hősnek, mind a gonosznak szövetségesei vannak, a szövetségesek szerepe azonban kimerül abban, hogy segítik a hőst és lehetővé teszik feladatának végrehajtását (például *A Végtelen Történet* fehér sárkánya, Fuhur vagy a *Labirintus* Ludója). Ritkábban (összetettebb, többrészes művekben) a szövetségeseknek saját történetük is kialakulhat, bár életük célja ugyanúgy a hős támogatására predesztinált (például *A Gyűrűk Urában* Aragorn, Legolas, Gimli és Gandalf; a *Csillagok háborújában* Han Solo). A fantasy-nek ez a szerkezete a meseszövegre emlékeztet, ahol a szereplők funkciói határozzák meg magát a mesevázlatot, mert mellékes, ki a szereplő (vasorrú bába, sárkány, vagy éppen az ördög) és hogyan cselekszik (félrevezet, elrabol vagy a halálba kerget). Az epizódok cserélhetők, a lényeg az, hogy a szereplő-funkció ne változzon, példánk esetében: legyen gonosz és ármánykodjon.<sup>2</sup>

2. Az események elbeszélése általában „*in medias res*” kezdődik, az előzményekről rövid összefoglalást kapunk csupán (lásd például a *Csillagok háborújában* a részek elején futó szövegeket), vagy a későbbiekben egy szereplő elbeszéléséből értesülünk. Az „*in medias res*” beszédmód a folklór-tudásáramlás egyik legfőbb jellemzője, mert arra utal, hogy a történet

<sup>2</sup> Vö. Propp, V. J.: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest, 1999, Osiris. 28–29. o.

ismert a közösség számára, ezért bárhol bele lehet kezdeni, úgyis követhető. A fantasy ezt a folyamatot imitálja, miközben a nyugat-európai kultúra lineáris történetvezetéshez szokott észjárása megköveteli tőle a beavatást is az előtörténetbe, így aztán a legtöbbjük azzal az eljárással él, hogy egyszerre tesz úgy, mintha az események közepébe csöppennénk (mintha egy mitologikus tudás részesei lennénk), ám lehetőséget teremt arra is, hogy az előzményekről pontosan értesüljünk (mivel számunkra a mítosz fikció). A *Gyűrűk Ura* filmváltozata éppen ezzel a könyvben sikeresen megoldott fogással nem tud élni, mivel a filmbeli információáramlás az akcióhoz igazított, a képi elbeszélés jóval gyorsabb, mint az olvasott. A filmben egy narrátor vezeti be a cselekményt, és sok eseményt (például Gandalf fogságát Szarumán várában) megrendezve láthatunk, míg a könyvben erről csak jóval később, Gandalf elbeszélése nyomán értesülünk.

**3. A történet idejére** a művek úgy utalnak, hogy a dátum helyett mindössze annyit árulnak el, hogy valamikor az ősidőben vagyunk, történelem előtti korban, például „réges-régen, egy messzi, messzi galaxisban”, ahol mind a hely, mind az idő csupán nagyon távoliként kitüntetett, de teljesen mindegy, hányat írunk. (A folklór műfajok közül például a szibériai obi-ugor hősénekek minden esetben a mitikus idő megidézésével kezdődnek, ami rituálisan eltávolít a hétköznapi eseményektől, és a szent történetben aktualizálja a hallgatóságot.) Az SF ezzel szemben minden esetben megnevez egy évet, legtöbbször a közeljövőt, hogy egyrészt eltávolítson minket saját jelenünktől, másrészt viszont saját lehetséges jövőképünkön belül tartson minket. Mivel az SF tudományos-technikai világgal keretezi fikcióját, ezért azzal a morális értelmezhetőséggel is számol, amely szerint a fikció aktualizációjának vonatkozásában (konkretizációjában) felelősnek érezzük magunkat a látott jövőbeli eseményekért. A fantasy fikciója ugyan szintén etikai harcról szól (még egyértelműbben a jó és a gonosz szembenállásáról), itt azonban a múltat látjuk, amelybe már nem kerülhetünk soha aktív, cselekményalakító szereplőként. Ugyanakkor a fantasy nagyon is felismerhetővé teszi azokat az alapvető emberi sajátosságokat és cselekvéseket, amelyek az ember személyes sorsát és közösségi történetét ősidők óta irányítják.

**4. A történetmondás** gyakran kezdődik azzal a szüzsével, amely szerint **a gonosz ellen folyó harc** ősidők óta tart, a gonosz egyszer már legyőzetett, de még nem pusztult el teljesen, és most újra megerősödni látszik, növeli maga körül a káoszt: vizályt szít (az Egy Gyűrű megszerzése körül bonyolódik a cselekmény *A Gyűrűk Urában*), szövetségesekeket gyűjt (a halálfalókat a *Harry Potter*-ben) és pusztít (Fantázia birodalmát *A Végtelen Történet*-ben). A megerősödés sokszor a fokozatos testet öltésben tárgyasul, Voldemort például parazitaként élésködik más szervezeteken, mígnem a 4. részben Harry véréből és szövetségese húsból új testet nyer magának. Morális példázatként növeli hatalmát a gonosz egy SF-ben, *Az ötödik elem*-ben, ahol a Földhöz közeledő meteoritként minden találatától egyre csak növekszik és erősödik, vagyis kiderül, hogy a rosszat erőszakkal elpusztítani nem lehetséges. Összetettebb gonoszképpel van dolgunk *A Gyűrűk Urában*, itt egyrészt önálló létezőként is körülhatárolható, mint Szem és maga a Gyűrű (mindkettő a gonosz részeként az egészet képviseli), másrészt viszont mint a jóhoz tartozó szükséges rossz lép eléink azokban a jelenetekben, ahol a hőst és segítőt (Boromirt, Bilbót és Galadrielt) kísérti meg. Amikor Frodó az ujjára húzza a Gyűrűt, a film láttatja velünk a gonosz vonzó hatalmát, a sötét, a másik oldal erejét, a kísértést, amelynek Gollam és egy ideig Bilbó is a rabja volt. A Gyűrű hatalma itt jóra nem használható, ám nem ilyen egyértelmű az Erő szimbolikája a *Csillagok háborújában*, ahol ugyanaz a hatalom a jót és a gonoszt egyaránt szolgálhatja. A gonosz testéhez hozzátartozik az arctalanság attribútuma is (a lélek telenségére, kiismerhetetlenségére utalva, hiszen a rossz mindig a káosszal egyenértékű a teremtés mítoszaiban), ilyen figurák a dementorok és a gyűrűlidércek: mind feketék, arcukra húzott csuklyájukban, hasonlóan a *Csillagok háborúja* Császárához. Más esetben

a gonosz maszkban szerepel, mint Darth Vader és a szövetséges fejvadászok (miközben a technicista világkép elgépiesedő gonosszal számol: terminátorszerű cyborg és digitális vírus a humanista felfogású jövőképekben, mint például a *Terminátor* I–II. és a *Mátrix* I–II). A feketeség és sötétség gonosz-attribútumai mellé gyakorta társulnak még egyéb sajátosságok, melyek elárulják a gonosz közelségét, ilyen például a hidegségérzet is, a hideg lehelet, amely a testet megdermeszti, cselekvésképtelenné teszi, a lélekben pedig félelmet kelt; és ilyenről árulkodik az a jelenet is, amikor Darth Vader egy kör közepébe lép és letérdel a császár elé – a sátánnal való kapcsolatfelvétel szimbolikus lehetőségét jeleníti meg ez a filmbeli pillanat is.

5. Amint arra már utaltunk, számos kozmogóniai mítosz szerint a **gonosz a jó része**, mert eredetük közös (például isten ikertestvére a török mitológiában; egy ket mítosz arról számol be, hogy isten a vízre köp, és ebből a köpetből kel életre a sátán... és lehetne még sorolni). A *Gyűrűk Urában* az derül ki, hogy az orkok elfekből lettek, a gonosz alakította át őket; Harry varázspálcájának a párja pedig Voldemornál található (egy főnixmadártól származó két külön faroktollból készültek), Harryt a Teszlek-süveg nem véletlenül akarja először a Mardekárosokhoz tenni, hiszen megvan benne a képesség, hogy ott (gonoszként) naggyá válhasson. Ennek a dualista mítoszmagyarázatnak az okán lehetnek például a hősnek személyes tapasztalati élményei a gonosszal (például Frodónak a gyűrű felhúzásakor, és Harrynek az égő sebhelyétől). A jó és a gonosz hatalom koncentráltan és szimbolikusan jelenik meg a fantasy-kben. Az *Excalibur* több központi szimbólummal is dolgozik, ezekből több egyértelműen keresztény jelképként értelmezhető a történetben: a kard a béke reményét hordozza (egyszer kettétörik), a Grál egyszerre utal Istenre, királyra, országra, szeretetre és hitre, valamint a sárkány, amely az egész, leáldozóban lévő mitikus világ jelképe.

6. Mindig **átmeneti korszaknak** vagyunk tanúi a fantasy-történetekben: leggyakrabban a megerősödő gonosz elleni küzdelem jelenti a növekvő káoszt, ahol új rendet kell teremteni, és nagyon sokszor tematizálódik bennük a gyermek felnőtté válása mint **beavatási rítus** (Harryből varázsló lesz), amely során például megtanulhat különbséget tenni mesevilág és valós világ között (*Labirintus*), vagy édesanyja emlékét menti át képzelete birodalmába (a pusztuló Fantáziát az menti meg, hogy Sebastian új nevet ad a hercegnőnek: édesanyja nevét). Az átmenetiségnek az is része, hogy a felnőtté váló, a beavatódó tisztába kerüljön saját énjével, ezért elsősorban olyan hősökkel találkozunk, akiknek származása homályos és hosszú az útjuk az önmegismerésig (Luke Skywalker, Harry és Sebastian). Az *Excalibur* a mitikus kelta világkép alkonyát mutatja be Merlin varázshatalmának gyengülésével, illetve az emberi keresztény világkép megerősödésével (Perceval történetén keresztül). A *Csillagok háborújának* második része (*A Birodalom visszavág*) Luke jedivé válásának első fázisát a sámánbeavatási rituáléra emlékeztető képekben rendezi meg, érdemes ezt a jelenetsort képről képre nyomon követni: a sámán a beavatási szertartás előtt többször is eszméletét veszítheti, ami annak jele, hogy körülötte káosz alakul ki, amelyben majd sámánná válásával teremti új rendet. Luke a film elején kinn reked a hóviharban, elájul, és víziójában Ben Kenobi elküldi őt a Dagobah-rendszerbe. Amikor hajójával eléri a Dagobah-t, hirtelen meghibásodik minden komputer, s nem tud navigálni, képtelen eligazodni. A világ, ahová érkezik, kietlen, idegen tájat mutat: homályosat, ködöset, ahogyan Luke meg is jegyzi: „olyan, mint egy rossz álom... mégis valahogy olyan ismerős”. Yoda, a tanítómester szerint Luke-ot elhivatottsága és az öröklött képessége predesztinálta arra, hogy jedivé válhasson, erre utal az is, hogy álmódzó (Skywalker, azaz „égen járó”) és figyelme a jövő felé kalandozó. A sámánok Szi-bériában általában öröklik a mesterségüket, emellett azonban olyan hajlamokat, jeleket is fel kell mutatniuk, mint a gyakori eszméletvesztés, a látomások és a testi rendellenesség. Luke-nak számos próbát kell aztán kiállnia: különféle erőpróbákat, s meg kell

tanulnia a helyes utat a megismeréshez is, vagyis meg kell járnia a poklot, amely a film-ben egy hideg, sötét barlangként mutatkozik meg, és a sötét erők lakják. A sámánok a szellemvilágban szellemekkel küzdenek meg; a barlangban Luke Vaderrel veszi fel a harcot, majd levágja a fejét, ám a levágott fej álarca mögül a saját arca néz vissza rá, tehát egyszerre két félelmével is szembesül: jövőjével (hogyan válik Vaderhez hasonlóvá válhat) és származásával (hogyan válik Vader fia). A sámánok a szellemekkel társalognak tudnak jósolni; Luke is tanul jövőbe látni, illetve a múltba, messzi helyekre (ekkor látja meg barátait a vesztélyben). Végezetül beavatódását az a jelenetsor teljesíti be, amikor Felhővárosba érkezik, és a Vaderrel folytatott valós harcban elveszíti a kezét (a szükséges testi jel), kitaszítottatik (a semmi felett lóg) és megtaláltatik (Leia hercegnő visszamegy érte). A sámánjelöltek ugyanis a felső égben szentelődnek fel, testüket a szellemek feldarabolják és újra összerakják, megteremtve ezzel új, immár sámán-létüket.

7. A növekvő káoszban a rend megteremtésére a közösségből **egy hős választódik ki**, felsőbb hatalom döntéseként, égi jellel (Elora a *Willow*-ban, Harry sebhelye), emberfeletti képességgel ellátva (Arthur az *Excalibur*-ban). A hősök gyakran nem emberek, vagy nem igazán hőstípusok (Willow, Frodó, Sebastian, Harry). A hős a mitológiában kultúrhérosz funkcióval bír (egy közösség sorsát rendezi, s ezért félistenné válik), az említett négy filmben azonban nem klasszikus (erős, hatalmas) hőrosszal van dolgunk, hanem „szegény, árva gyerekkel” és/vagy „félszerzettel”. Pedagógusok beszélgetéséből az derült ki, hogy ez egyfajta morálisan szocializáló szándék a filmek/könyvek részéről, a messziről jött, idegen gyerek motívuma Jézuska-párhuzamokkal telítve, és ez a „deviancia” a gyerekek nevelésében jól hasznosítható eszköz, mert így könnyebben megfogható például Harry története és ezáltal maga a könyv is mint olvasható objektum.<sup>3</sup> Nos, a jelenség ennél azért jóval összetettebb, mert ezek a fantasy-k a kultúrhéroszi szerepet egy klasszikus mesehőstípussal ötvözik, amely típusnál a funkció a fontos (hiszen a szereplők cserélhetők, tekintet nélkül az attribútumaikra), ami pedig egybeesik a klasszikus kultúrhéroszi funkcióval, vagyis mindegy, hogy Luke Skywalker küzd lézerekkel Darth Vaderrel, vagy Harry vív pálcáharcot Voldemorttal.

8. A **hős identitástudata** szempontjából a történetek lekerekítettnek, befejezettnek tűnnek (amennyiben a hősöknek sikerül megismerni eredetüket), ám a gonosz teljes legyőzése nem jellemző a fantasy-kre (ahogyan az SF, CP filmekre sem); egyrészt mert üzleti szempontból a tömegkulturális termékek eladhatóságát biztosítja a várható folytatás (ami tulajdonképpen nem más, mint ismételt eladása ugyanannak a sikeres árucikknek); másrészt viszont úgy látszik, a fikatív, mitologikus világmagyarázat sem meri felölteni magára a tökéletes világ álcáját, mivel a tudományos világképek már hozzászoktatták az emberi gondolkodást a meghatározhatatlan és véletlen események kikerülhetetlenségéhez, ezért inkább azok az értelmezések lesznek érvényesek, amelyekben a gonosszal való küzdelem a heroikus harcok mezejéről az emberi lélekben talál új teret magának, és sokkal inkább személyes, belső üggyé válik – állandó harcot ígérve. Erre utalnak azok a befejezések is, ahol kiderül, hogy a hős drámája nem külső színtereken folyó küzdelem, hanem egy álom vagy más eksztatikus állapot, amely virtuális tapasztalatot adott neki, hogy megtanulja önmagában leküzdeni a benne lakó gonoszt (Perceval története, Luke pokoljárása, Sarah a *Labirintus*-ban – mindkét esetben fennáll a gyanú: álom vagy tudatalatti folyamat volt látható). Ez a morális értelmezés lesz egyébként igazi csapdájává a tudományos fikciónak (SF, CP), mert nem engedi a gonoszt idegenséggé elképzelni, s igazából magát az idegenséget (például a földönkívülieket) is antropomorf sajátosságokkal ruházza fel.

<sup>3</sup> Mindenki varázsló és mindenki mugli. A Harry Potter-jelenségről Muhi Klára beszélget Arató Lászlóval, Boldizsár Ildikóval és Reményi József Tamással. *Filmvilág*, 2002/2. 28–33. o.

9. A fantasy-filmekben ugyancsak találhatók olyan nézőpontok (akárcsak az SF filmekben), ahonnan rálátást nyerhetünk a műfaj önreflexív mozzanataira, s ez leggyakrabban a **játék** tematizálása az alkotásokban. A fantasy egyik paradigmája maga is konkrét játékból, a szerepjátékból kinőtt műfaj, amelynek egyik leágazása a komputerjátékok (később szintén megfilmesülő) fantasy-világa (például a *Mortal Kombat*), a másik pedig A Gyűrűk Ura mentén kirajzolódó fantasy a hagyomány (például a magyar *Káosz*-ciklus). A *Jumanjiban* és A Végtelen Történetben egy társasjáték és egy könyv válik hordozójává a fantasy-világnak, s ezek beléptetése a fikcióba lehetővé teszi a műfajhoz való viszony megmutatását is (például Sebastian félelmét a könyvtől, vagyis saját felelősségének felismerésétől). Vagy példaként említhető itt a *2020 – A tűz birodalma* is, amely azért iktatja ki a cselekményből az amerikai katonák „minden helyzetet megoldó” képességét (amely szűzsé elengedhetetlen szervezőjévé lett a populáris akciófilmeknek, és mellesleg a film narrációja elironizál még a technicizált amerikai kultúra és a tengerentúlról elmaradottnak látszó angol világ különbségein is), hogy a sárkányok elleni küzdelemben újra a heroikus – a pusztá kézzel, szemtől szembe való – harc legyen a döntő.

10. Ezek a játékterek (könyv, társasjáték), médiumok, vagy ahogy Foucault nevezi őket, heterotópiák lehetővé teszik, hogy ott legyünk jelen, ahol nem vagyunk. A **fantasy-k fontos helyei** mind (univerzálisan) szent helyekként mutatkoznak meg: hegyek, vizek, barlangok, sivatagok; vagy pedig olyan – kulturálisan kódolt – varázserőt rejtő helyekként, mint a vár vagy a labirintus. A hős és a cselekmény szempontjából fontos események mindig itt játszódnak. Ezek a helyek köztes terek két világ (a valós és a fantáziavilág) között, és éppen az átjárhatóságot biztosítják. Többnyire allegorikus jelenléttel bírnak, tehát önmagukban is jelentős, szimbolikus értelemmel telített kertek, várak, hegyek, könyvek stb., de például a *Harry Potter*ben a közös és köztes terek egészen mindennapiak is lehetnek, sőt éppen azáltal lesznek fontosak, hogy az egyik – jelen esetben a valós – világban nem számottevőek (például a zsupsz kulcs egy feltűnés nélküli helyen eldobott ócska cipő).

A *Harry Potter*rel a fantasy valószínűleg új állomásához érkezett, mivel olyan látásmódot kínál, amely nemcsak a gyermeki, hanem a felnőtt képzetet is erőteljesen leköti a maga akciódús, műfajilag mixelt történetével, és a filmvásznon még a klipszerű képi lehetőségeket is kiaknázza. Mind a könyv, mind pedig a film a jó értelemben vett, igényes ponyva műfajában jelent konkurenciát A Gyűrűk Urának, ennek a magas irodalomban kanonizált és művészi megoldásokkal filmre vitt alkotásnak. Éppen ezért értelmetlennek tűnik vitázni azon, melyik alkotás értékállóbb, hiszen fentebb éppen azt láttuk be, hogy a maga műfajában a fantasy ugyanazon morális értékítéletekből fakadó problémákkal küzd, mint bármely művészi alkotás: az ember önmagának a saját kultúrájában és idegenségében megragadható formáit szemléli és értelmezi, miközben számot kell vetnie azzal, hogy a saját kultúrájához és idegenségéhez való hozzáféréskor is csupán az általa kitalált képzetek, történetek állnak rendelkezésére.



# Permutáció





A Szőránya Emlékzenekar  
dalszövegeiből ◀

CHRISTMAS SONG  
(AND THE LANDLORD'S QUESTION)

(AD NOTAM *KISKARÁCSONY, NAGYKARÁCSONY*)

all the wide world waits for Christmas  
and the Angels work on this mess  
plus the landlord we call Miss Smith  
though we don't know even its sex

no one knows our pretty landlord  
but it's not the Government's fault  
it is not mine, it is not Joe's  
anything goes, anything goes

INDURI-PINDURI PROJEKT FÜR ELISE

Vajon meddig kell,  
hogy az ember gürizzen,  
amíg anyagilag rendbe jön?  
Meddig küzd szív és ész,  
míg a szerelmi láncfűrész  
rendet vág – és utána a vízözön?

Ezt az induri-pinduri dalt  
azért írtuk, hogy énakald,  
hogy a szomorú barátaidnak  
add tovább, és jó lesz majd!

Add tovább, mert hülye maradsz!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Hülye maradsz, add tovább!

Hány injekció megy be  
a gyerekek seggébe,  
amíg mindenki meggyógyul?  
Hány káros és botrányos  
filmet lát még a plébános,  
míg megszabadul a depressziótul?

Ezt az induri-pinduri dalt  
azért írtuk, hogy énakald,  
hogy a szomorú barátaidnak  
add tovább, és jó lesz majd!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Hülye maradsz, add tovább!

Mondd, hány csíkot húz még  
a repülőgép,  
amíg végre fehér lesz az ég?  
Hány klóncsipesz kopik el  
a jappánok keziben,  
amíg a Dínókirály színre lép?

Ezt az induri-pinduri dalt  
azért írtuk, hogy énakald,  
hogy a szomorú barátaidnak  
add tovább, és jó lesz majd!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Add tovább, mert hülye maradsz!  
Hülye maradsz, add tovább!

## Taknyából, ó, mosd ki ma végre! ◀

Ahol az  
én nőm elhalad,  
piros mázga megy a földre.

És taknyába dermedten áll meg  
kétoldalt a nép.

Ő libben köztük és félrelép,  
botlik, s a  
tétova fénybe  
cingár  
kis kacajával  
most kitáncorog.

Mozgása úrbéli szellő.  
Ajka fehér, mint a vásznak.

Vérét gyűjti S hónap végén  
kimossa a lépcsőházat.

## Primavera ▶

Akasztfám volnál, ha  
Jobb kezem nem volna, hisz  
Csak rám sem nézel édes,  
Gömbölyű nyálóka!

## ► Ha a világ rendszer lenne...

Ha a világ rendszer lenne,  
mi volnánk a program benne,  
az emberfaj azon volna,  
jól menjen a világ dolga.

De ha a világ ilyen volna,  
elég gyorsan elavulna,  
folyton frissíteni kéne,  
egy hajítófát sem érne.

## ► De profundis

Én ezt az istent tök megutáltam,  
mert nem ad helyet a csapatában.

Lehetek forró, ájtatos lélek,  
devóciómmal én szart sem érek.

Az övéire van gondja bezzeg,  
velük van mindig, akármit tesznek.

Ha lopnak, ölnek, ha félrekúrnak:  
úgyis mindegyik fontos az úrnak.

De én számára nem vagyok tétel,  
a létezésem hozzá nem ér el.

Sok egyforma közt hitvány selejttet,  
rutinból csinált, s el is felejtett.

Káromolhatom, hogy hülye isten,  
nincs szava hozzám, hogy csöndre intsen.

És szeme sincsen, hogy idenézzen,  
ha a világból magam kivégzem.

# Jelentés a bizottság üléséről ◀

## Az eredeti jelentés

Csá m'hám arkivá szeva  
edammá guran ha m'heva.  
M'száfár khída csá rahémi  
u gávászi m'tara mavédi.  
Gureh káncsija ha m'rajja,  
gureh kám dzsetta kéridajja.  
Szuvári m'heva sí rateh,  
humadá ré csá vagideh.

## Fordítás

A hármasút-probléma  
egy bizottsági téma.  
Most az van napirenden  
a nagy ülésteremben.  
Hevesen vitatkoznak,  
de döntést mégse hoznak.  
Aztán elmennek végül,  
és minden összebékül.

## Szószeredet

csá = most, már  
m' = a, az (névelő; mássalhangzó után:  
ma)  
hám = három  
arkivá = ösvény, út  
szeva = (birtokos névmás)  
edammá = kérdés (edan = kérdez)  
guran = alkot, képez, csinál  
ha = itt, most  
heva = ügy, dolog  
száfár = nap, délelőtt  
khída = munka  
száfár khída = napirend  
rahémi = nálunk  
u = van  
gávászi = ilyen, így  
tara = nagy  
mava = terem

mavédi = teremben  
káncsija = szenvedélyes  
rajja = vita, megbeszélés (sí rajjan = meg-  
beszél vmit)  
kám = de, de nem  
dzsetta = semmi  
kéridajja = döntés, határozat  
sí (a tárgyat egészíti ki, ha az az ige előtt  
áll: rajjah ma heva = m'heva sí rajjah  
'megbeszélük a dolgot')  
szuvár = asztal  
szuvári = asztalon  
ratan = hagy  
rateh = hagyják, hagynak  
humadá = azután  
ré = is  
vagidan = elmegy  
vagideh = elmennek

► Kristóf vértanúsága

„Kezdetben vala az Ige.”  
Igen. Már emlékszem.  
Alaposan leteremtettél minket.

Látod?  
Én nem vizslatom  
félrehajtott fejjel  
a világ fenekét:  
csak zúduljon tarkómra  
a merőleges szégyen!

► Kristofo

Te Krisztust hordozod,  
én téged,  
engem meg csoda,  
hogy még elbír  
fájós hátán a föld.

Ezért volna,  
hogy édesanyáink mind gyomorfekélyesek,  
mégis legörbült szájuk gördíti őket  
a halálba  
kerekes lábú ágyaikon?

## Könnyen meglehet ◀

— PROFÁN VERS AZ EMBERFIÁRA —

telefonja, ha lemerül  
vedeljek gyomorkeserűt?  
röhögjél össze Istenem,  
fiadnak némi térerőt!  
és, hogy én is besegítsek,  
így az ennedik napon:  
azúrt, mit leteremtettél  
rímekbe dobozoló.

45

## A hetedik szárny ◀

Istennek bolondja  
felmászott a toronyba  
vállán kicsi porontya

ott, abban a toronyban  
oldanak a semmibe  
sűrített levegőt  
feszítenek  
buta rajzzá  
összecsukott legyezőt

## ► ... lég vagyok.

*Orbán János Dénesnek*

támad belőlem a kéjenc titán  
holdvilágban törrel s tollal  
montázs-sorokban míg hal a lényeg  
átpréselvén a modern-szitán

a holt költőknek népes sorát  
s ott hol sírjaik domborulnak  
osonok mint az okos tolvaj  
pornó-színekben léckerteken át

mígnem lassan hajnalodni kezd  
s én egy szál ingben és gatyában  
– levettem a corpus delicti mezt –

öntvénybe lépek enyhén prűden,  
körbevesznek Nyájas olvasóim  
mosolygok, szendén lesütöm szemem

## ► Imitációk

### I.

És nem találtam többé már magamra,  
elnyelte hangom a méla őszi szél.  
Nem köszöntött rám a régi dallam,  
hát elfeledtem lassan én Adélt.

Magával ragadta múltam, ifjúságom  
s elvitte az összes régi képet,  
melynek tüzésénél – mint akkor vágytam –  
ma éjjel százszor lelkemig megégek.

És eltűntek a színek is a filmről,  
feketébe öltöztek a tárgyak,  
s markoltam, mint hajdan hálóingét  
a hófehérbe foszló puszta vágyat.

És elfeledtem lassan én Adélt.  
Más nimfák jöttek, sellők, angyalok –  
de nem találtam többé már magamra.  
Ki e verset írja, az sem én vagyok.



► Vers a 8 éves kislányról

Születése

Porszem került a  
Nagy Szembe  
S kigördült Ő:  
Egy könnycseppbe'!

Első vers

jegenye-nyál  
nyárfa-nyálka  
lányka-hártya  
dobperemén  
feszült meg  
az ég tetején  
tollhegyükkel  
phüsz-poéták  
döngették és  
kopogtatták  
el is verték  
mint a dobót  
(8 évesen  
ütődött volt!)

Második vers

Pegazus jött  
Vihart kavart  
(szárnyaival  
ki-betakart)  
tejben-vajban  
kevergette  
szárnyaival  
egyengette

Harmadik vers

Tündér-völgye  
Ha kiszárad  
A dobverő  
Táncot járhat!

Befejezés

por ha kerül  
a Nagy Szembe  
derül ég-föld  
egyetembe'

BASIC ◀

a szerelmem olyan mint a villanyáram  
az életem benne van tizenhat kilobájtban  
reggel morcosan ébredsz de mindjárt jobb kedvre derülsz ha betöltesz  
ha a cartridge-ot bedugod lelkem ébred  
ha az örömböthöz nyúlsz perc alatt legyőzől  
s három életem is van ha kéred



## ► Helló!

Elküldöm a verseket, az összeállítás címe talán lehetne: poeta praecox,  
vagy poeticulatio praecox, vagy valami ilyesmi

Hat éves voltam, mikor Brezsnyev meghalt,  
azóta nem hullámszik tova a Volga,  
azóta csak a pirosban puffogok ki,  
azóta verős a ravatal,  
amire maga ráfektetett.  
De én megdolgoznék a déli fekvésért,  
dolgoznék éjjel nappal éjjel éjjel, mint Sztahanov:  
sarlót raknék a kalapács fölé,  
a maga két kis vörös csillagja közé,  
bármilyen szűk a hely, és kevés a sanszom,  
hogy maga lássa, maga nekem egy szon,son,  
maga nekem egy táncdalfesztivál, egy Szot-üdülő,  
maga nekem egy Képes-lap a Margitszigetről!

\* \* \*

Pici cicót szeretem, mivel puha nagyon,  
hogyha hozzám bújik, simizgetem, vagy nyalom:  
pozitív érzelmet kelt a papilla,  
de ha kurva szőrös, hát békén hagyom.  
Unalmas a gumicukor-pornó, Attila!

\* \* \*

– Mester, gondolkodtam...  
– ?  
– Arra jutottam, nem tudom, miért kellene megvilágosodnom!  
– Hogy valaki kötetbe szedjen – felelte a mester, aki már  
megvilágosodott.

\* \* \*

redős szem alatt  
ráncos kéz ír öt-hét-öt  
műjapán képet

## Azt az embriót ◀

Azt az embriót kutatva kutattam,  
melyben szerelmesem véltem felismerni,  
és egy villanykörtét vagy neoncsövet,  
hogy a felületekből párálló fény ellenére  
idegeit arcomra irányítsam.

Amikor szeretsz, meggyorsul lélegzeted,  
a szokásosnál jóval több oxigént,  
egy álommal több buborékot használsz el.  
Amikor a rendelkezésedre bocsátható adag  
adott időegységre optimálisan meghatározott,  
azaz ennyi és ennyi embrió  
huszonnégy óra leforgása alatt  
ennyi és ennyi oxigént használ fel,  
akkor az a buborék és az az álom  
egy szomszédos élettől fog hiányozni.

## Háromszázan lehattünk – ... ◀

háromszázan lehattünk – vagy harminckétezen  
április huszonkilencedikén  
mindjárt a szabadulás után  
néhányan  
fogolytársak lehattunk – vagy először láttuk egymást  
tehát néhányan elhatároztuk  
elhatároztuk hogy bosszút állunk ezen az egészen  
mondom  
fogolytársak lehattunk – egymás édestestvérei  
tehát elhatároztuk hogy elégtételt veszünk  
bátrak voltunk  
bátrak voltunk – először láttuk egymást  
és szétfutottunk  
és ki-ki a maga módján  
egy vaságyon egy vas-kapufélen egy kapcsolótáblán  
tízen egy nyüzszítő rohadt katonán  
a gyülekezőtér betonporában  
egy edénnyel vagy egy üveggel  
mondom  
és ki-ki a maga módján  
bosszút álltunk –

## ▶ Emléktyúkszem

Kemény és lány szemem,  
tükör- és rántotta szemem,  
csibe-csirke-tojás szemem,  
szélkakas-szemem,  
a bombázás lefejelte nagymama  
tyúkjait, szomszédjait, malacait,  
baromfiudvar-szemem,  
alfa és omega szemem,  
keltető és kislemez szemem.

Vacogó pipiknek  
görényes csöndbe  
a baromfiudvar százszemű pírja lobog.  
Végző kotkodálás –  
legalább te  
sírj el a jövőnek azt, hogy ma nem tojok  
szeplős tojást!  
Megbízhatóbb vagyok késnél, imánál,  
a kukoricánál!

Nocsak – amott  
a csillagokat megint kopasztják,  
s mint a vágóasztal, csupa toll a menny!

Uborkát reggeliznek,  
ahogy csordul az udvarra a napnyál  
és leharapja szemükről az álmot.  
Nagymama,  
nagyapapa  
a sárga csésze száján  
kocogtatja,  
eltöri a szemgolyóm.

Nagyapapa messzire elnéz –  
Oroszországban is hasonló felhők  
híztak,  
kolompoltak,  
tréfából egyiket-másikat  
megnyúzták,  
megették.  
Kérdőn bámulom a tálból,

csíp a só,  
 öreg fejében  
 egy darab vér megáll.  
 Sehova mered,  
 lefordul a székről,  
 már vigyorg és kicsiket kukorékol,  
 mint a túlfejlett hüjegyerek.

## Példa kitűnő vacsorára ◀

Tudod,  
 a sajthoz is bort ajánlanak.  
 Késsel és dugóhúzóval hámoztam  
 valakit, magam, mert szügyemet  
 a szívről, mely gonosz és gyáva,  
 lebontani, hát azt nem tudom.

Tudod,  
 hogy tálcán és porcelánban eléd,  
 ezüst fedő gőzében damasztra  
 szolgálnak fel fehér, kesztyűs kezek.  
 Ami kimaradt, sercegve elég,  
 sőt is hints a kalapos kamaszra.



## ► A toledói kanonok

A toledói kanonok talán maga az isten?  
Megjelenik alkonyattájt: kora reggel,  
miután a kábulatból és/vagy az élvezetből...,  
*mielőtt* az idő metszeteinek hígfényű  
borostyánkővéből, a párafelszín aranymézéből  
kilépsz, e káprázó halálba belépsz: nagyon kemény!,  
a toledói kanonok diszkrét férfi.

Mindenesetre. S mintha intene. Idő tehát akkor  
többé nincsen, csupán pillanat, megkövesülten  
az évszak háza: globál az egész tájék, sátoros  
ünnepként terülve mindenfelé, anélkül, hogy bárki  
észlelné, és mégis, a beavatottak tudják, vége,  
bizony, vége, *eldöntetett!* egyszerű fekete  
öltönyben áll a keresztúton a toledói kanonok.

Elléphetnők mellette, de minek, inkább *rajta*  
kelhetni át, a bizonytalan ajtaja ő, annyi bizonyos,  
a Valamibe vezet, így hát igazádin légűr, épp  
ezért, hogy akárha iszapba vágottlag abszolvált  
repülést nyújtana, rémlőt, meséset; megnyúlt tagokkal  
áttűnik beléd a toledói kanonok, mikor elnyel, és  
legalább száz évig tart benne az út, pénzek pikkelyein.

Tényleg: *oly nagy* tallérok borítják az aszfaltot, amek-  
korák a macskakövek szoktak lenni, miközben még  
mindig a toledói kanonok ígéz, a gyomrában vagy,  
tüdeje erdőfoltja mögött nem szívbog, de napfogyatkozás,  
gigászi felhőörvénylést látsz, üres kékséget,  
szürkeséget, fehérséget, füstszín fátyolgást... –  
fekve ismerszik meg az élszegélyű, szokatlan perspektíva.

Amely otthonos mindazonáltal, azzá teszi  
a toledói kanonok, gyakran egyetlen szó nélkül, néha



beszéd rögtönzésével, máskor flegmatikusan magára mutatva: „Ha spanyol vagyok, akkor nyilván inkvizíció is, kínoztatlak, ugyebár, vagyok szíves megtenni veled, amit te nem, magaddal: máris fejjel lefelé lógsz ki a számból, mellesleg: mától eléggé *mindörökké*...”

Ám csaknem senkise láthat téged ténylegesen ebben a pózban, s az is csak a vakhit templomaiban, Luca napján, sámlira állva az esti misén, lyukas fakanálon átlesve (—

pedig, amiként azt elébb bátorkodtam mondani, annyi a lényeg: tulajdonképpen, izé, nem más van: vég, vége. S ezen nem segít, maximum úgy segít, a toledói kanonok.

Afféle kiút a toledói kanonok, amelyből csak visszaút létezik, semmi más: a fejeállásból nagybölcsen kiszámított fejenállás lesz, ha érted, interpretáció kérdése az egész, a sajtóviasshang megszervezése! szépöcsém, ennyi a tanulság, véglenvégezetig (ki) tartani a *kámforlélegzetet*, egy kevés elengedhetetlen Tic-tac drazsét a tárgyalási irodán; betárazni egynéhány tonnát, és (szét)köpni, mind, a világra.

Ilyesmire tanít a toledói kanonok, körülbelül; persze, ez jóformán az én túlzásom, ámbár jellemző túlzás, csak annyi nem vibráló szeszély benne, amennyi a *pluszkinin*..., ami máris rá látszik volt légyen menni a szemre: hajnali, keleti, tűzéségileg nyilazó előkészítése jön zilált képeknek, melyekkel elhalmoz – elnyelő statikájába foglalón – a toledói kanonok, hahogy egyáltalán még tudható: ő az, senki más.

Elfoszlóban pedig szólít ő téged ekképpen: „Lucien, ha halott voltál, most felkelsz, nem mész a mélybe, de a fénybe. Lucien, Lucien de Rubempré (nem is Chardon), te azt hitted, vége, pedig éppen hogy most, most kezdődik csak!” Eldöntetett, eldöntetett, eldöntetett, eldöntetett. – Mind–, *mindnyájunkhoz* el kell jöjjön egyszer a toledói kanonok. Aki az isten, semmi kétség, többé, semmi: az isten. Lucien.

TÉREY JÁNOS

# A Nibelung-lakópark

*fantázia Richard Wagner nyomán*

HARMADIK RÉSZ

HAGEN, AVAGY A GYŰLÖLETBESZÉD

*(katasztrófajáték – részlet)*

## MÁSODIK JELENET

*(Gunther születésnap partija Gunther lakásán. Az artdeco nappali, mint a második rész második felvonásában. A hangfalakból zúzó, elektronikus alapokra igazított „totalitárius metál” bömböl. A kezdés sejtelmesnek szánt szintetizátorjáték, erre úszik rá a rámenős basszusalap, majd a torzított kvintekkel operáló klasszikus metál-séma és a dinamikus dob. Gunther, Siegfried és Truchs pohárral a kézben a lakás hátsó részét eltakaráó függöny előtt beszélgetnek)*

GUNTHER

Hogy mit tud a jó öreg négy akkord.

SIEGFRIED

Na ezt hallgasd meg. Ettől majd letérdelsz...

*(A cédéjátszóhoz lép, és két számmal előreugratja a lemezt)*

A hamutiszta dallam égis ível,  
Figyeld csak: éppen úgy emelkedik  
A csontig egyszerűsített alap  
Fölé, minthogyha szárnya nőne... És most!  
A refrén mindig új csatakiáltás:  
„Fölkelt a Nap! Trónszékre lép a Nap!”  
Hallod? – S ha padlót fogsz a kőkemény  
Riffektől, füled szétrepeszti a  
Földrengető dörej... Megint a refrén:  
„Fönt jár a Nap, és egyre csak dagad!”  
Mint egy sújtólég-robbanás! fejedre  
Omlik a tárna, légáram söpör  
Végig a hétmérföldes alagúton,  
És minden mesterséges fény kialszik,  
Hogy helyükre tódulhasson a napfény;  
Föltekintesz: az opálszínű égbolt  
Köszönti a fiatal égitestet:  
Trónol a Nap, és bosszuálló arccal  
Tekint szét a mérsékelt égövön... –  
Csodálkozol: egyetlen pillanatban  
Ráz ki a hideg, önt el az öröm.

TRUCHS

*(lelkesen)*

A te cédé van bent?

SIEGFRIED

Naná.

TRUCHS

Ez állat,  
Ez tényleg állat... Hogy hívják a bandát?

SIEGFRIED

Sonnenstein.

GUNTHER

(félre)

Már ez is. Megállom  
Röhögés nélkül?

TRUCHS

Készültek a fiúk,  
Wotanra, van mögöttük teljesítmény...

GUNTHER

(élénken)

De van ám. Tisztelem-becsülöm a munkát,  
Amikor páratlan energiával  
Dolgozik az emberi hülyeség,  
S ha négy letisztult elméjű kretén  
Fülem döngöli agyhalott szöveggel;  
Szemembe tűz a túlvilági fény –  
Napjuk lenyugszik és dagadva felkel...  
S a legjobb: éppen ez a primitív  
Pöröly ébreszti piromániánkat;  
És minden taktus gyújtogatni hív;  
És ezt hívják úgy, hogy hatásvadászat.

SIEGFRIED

Nem, Guntherkém, ezt hívjuk őserőnek!

GUNTHER

Na ja, a felturbózott, puszta semmit.

TRUCHS

Ettől a főfalak is összedőlnek –

GUNTHER

Ebből a cuccból nem nézek ki ennyit.

SIEGFRIED

Mennyboltig lendít, poklokig aláz –

GUNTHER

Gyöngé muzsika... Nem nagy durranás.

SIEGFRIED

Nyugtass meg, Truchs: neked azért bejön.

TRUCHS

Hát annyi biztos, be kell rúgni hozzá.

GUNTHER

A basszusból vegyél le! Megreped  
Az ablak.

SIEGFRIED

Szarul szólna szordinóban.  
Fönt jár a Nap, és egyre csak dagad,  
Hogy csöppenként párologtassa el  
Életvizünket; Nap süt, hogy a rakpart  
Legaljáig apassza le a Rajnát,  
És hogy megdöntsön minden hőrekordot.

*(Leülnek)*

TRUCHS

Fülledt gőzfürdő!... Harmincnyolc fok a  
Kőrisfa árnyékában! Bosszuálló  
Nap pörköli a Park fűvét, de mi  
Bezárunk ajtót-ablakot, hogy itt bent  
Élvezzük a klíma áldásait.

SIEGFRIED

*(Lehalkítja a zenét. Truchsnak)*

Tudod, ki volt nagy Sonnenstein-rajongó?

TRUCHS

*(Tanácstalanul széttárja a kezét)*

Fogalmam sincs.

SIEGFRIED

Tényleg nincs? ... Az elődöd  
Ebben a székben.

TRUCHS

Hagen?

SIEGFRIED

Hogyha döngött  
A Sonnenstein üllője, nyári láz  
Mozgatta meg az összes porcikáját;  
Hagen titokban piromániás,  
Hagen szerint a telt hangzás: királyság;  
Hagen szerette, ha szemébe az  
Őrjöngő augusztusi Nap világít.  
Hagen tanulmányozta, mint ravasz  
Ügynök, a földrendítés praktikáit...  
Az ő színe a szurokfekete,

Mely a sugarakat magába szívja,  
S illik hozzá a fals erőzene,  
Mely még a béketűrő Gunthert is megvadítja.

*(Guntherhez fordul)*

Ez az üllő, ez a pöröly, ez a  
Föl-tar-tóz-tat-ha-tat-lan gépiesség  
Ragadta meg a kisöcséd figyelmét...  
Nem hiányzik Hagen, Gunther cica?

TRUCHS

Tényleg, mi van Hagennel?

GUNTHER

Nem tudom... Passz.  
Isensteint, Nederlandot téve tűvé,  
Három hónapja keresi a Yard,  
De semmi hír.

[...]



## ► Esküvői pohárköszöntő

Kedves Barátaim, Családom! Gyönyörű ez a mai nap, olyan nap, amelyre életünk végéig emlékeznünk kell. Mert ez az emlék ad majd erőt a nehéz időkben.

A Pécselli és Pöcselli családnak immáron nem csak az érdeke, de a szíve is összeforrt, visszavonhatatlanul.

Kezdem a köszönettel, amivel szüleinknek tartozunk. Mamma... Pappa... Mi lenne velünk nélkületek? Megszületni nem elég. Lányainkat, fiainkat fel is kell készíteni az útra, ahogy velünk tették. Az akadályokat az útból el kell távolítani. Édes mamma, pappa, kettőnk nevében mondok köszönetet! Ez a hála életünk végéig szívünkben él.

Messziről jöttünk ebbe a városba. Idegenek voltunk, de mára családuk kivívtá magának a tiszteletet.

Jómagam sok hibát is elkövettem, jól tudjátok... Akiket megbántottam, azoktól most kérek bocsánatot!

Emlékezzünk Frederico Schoppecselli szavaira: a világ akarat és képzet. Képzelőerővel sosem álltam rosszul, de hiányzott az akarat. Édes feleségemet, aki számomra az életet jelenti, elképzeltem, de csak akkor lett az enyém, amikor megtanultam akarni, amikor megtanultam, hogy ne szégyelljem az akaratomat.

Mi itt, ha nem is mind a vér törvénye szerint, de egy család vagyunk. Néha megbántjuk egymást, civakodunk, de ne felejtsetek, hogy ez a család gondoskodik rólunk, táplál, ide térünk vissza fáradtan, ez a család búcsúzik tőlünk, ha eljött az idő.

Sok család tette ma tiszteletét nálunk. Köszönöm. Itt van a Rosco család, a Lovasso család, a Sramkellik, és megtisztelte ünnepünket jelenlétével Don Meslenelli, itt van velünk Don Ungaro szeretett feleségével. Köszönöm mindannyótoknak!

Ezen a napon van egy fontos kérdés, amelyre választ szeretnék adni nektek. Sikerül-e kettőnknek megbirkózni a nehézségekkel, elérünk-e célunkhoz, hogy elhintsük a boldogság magvait családukban, gyerekeinkben? Hogy szeretett sógorom választ idézzem, amikor apró szívességet kérek tőle:

„Simán! Meglesz!” Ezt remélem.

De legyen ennyi elég a súlyos mondatokból, ünnepeljünk! Ég óvjon benneteket, éljen a család!

Most pedig táncolok édes feleségemmel.

## Nem szeretem... ◀

Nem szeretem a madár  
dalát,  
nem tetszik a hangja sem,  
nem kell becsvágy, szerelem,  
nem szeretem a csatát,  
halált  
súg nekem a félelem  
– mint gálya a tengeren,  
mi elhagyva e földet  
megment engem, elszöktet  
a skorpió-fertelem  
elől, hisz a szívemen  
ejtett sebek megölnék.

Nem fedí vállam palást,  
szakállt  
sem viselek, szerelem,  
harc, mindkettőt megvetem,  
napjaim úgy szövök át,  
a gyászt  
oltva belém, életem  
könnybe fojtják, megteszem  
magam kereskedőnek,  
lisztjét, borát e földnek  
és szívem messze viszem,  
mert a skorpió-sebem felett  
gyógyír nem gyógyhat.

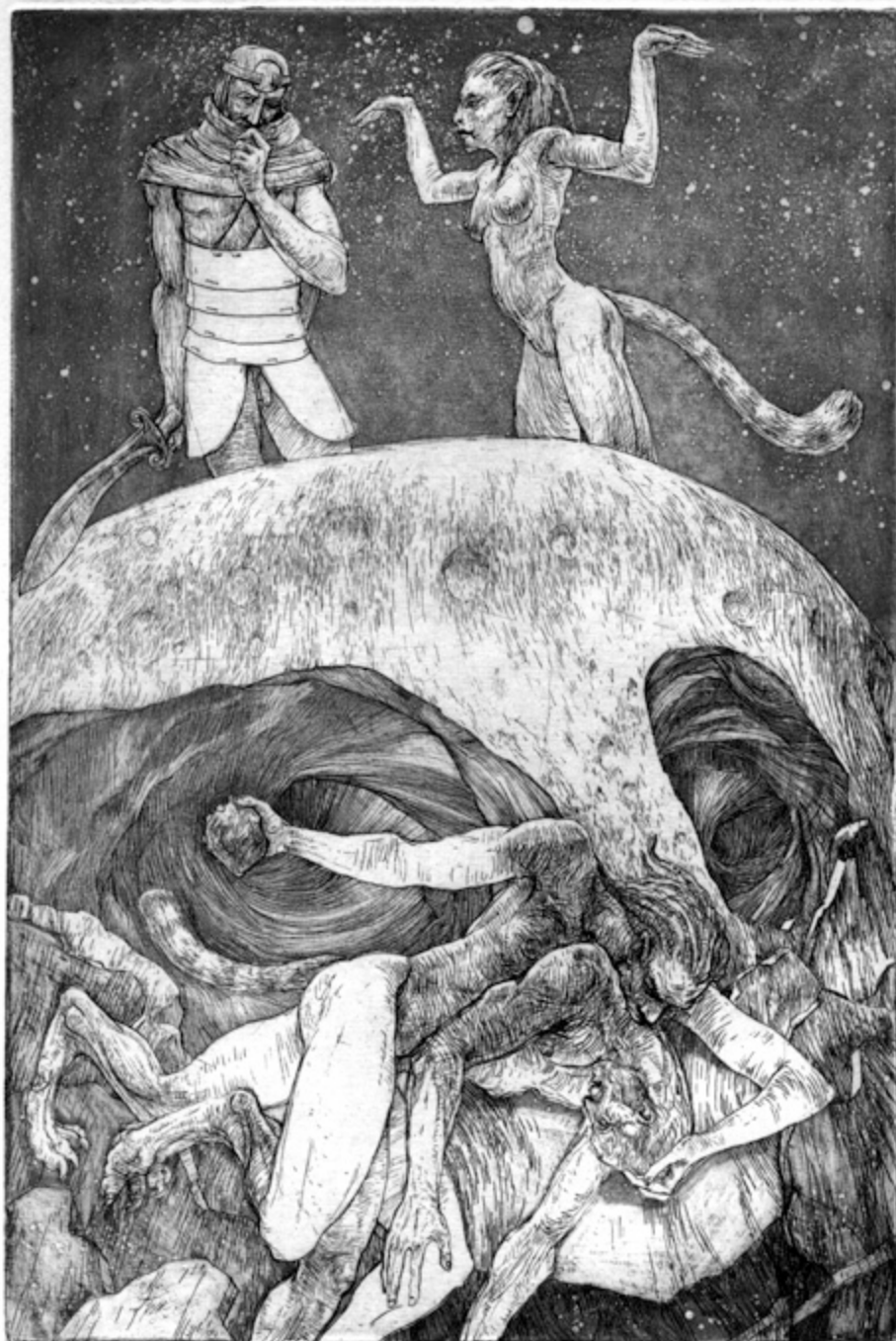
A bajvívást, Istenem,  
sosem  
szerettem, nem kívánok  
kopját törni, s nem vágyok  
örködni fegyveresen,  
nekem  
a tenger ad új álmot,  
hagyom a lovagságot,  
mert míg tengerész voltam,  
oly boldogan hajóztam,  
most csak skorpiót látok,  
s hogy ne mérgezzem átok,  
lennék ismét, mi voltam.

Nem szól bűnről énekem,  
nekem  
nem mondhat hazugságot  
a bűn, és álnokságot  
fegyverekről senki sem  
(hiszen  
fegyvert én nem használlok),  
inkább, mint a kalmárok,  
hajómmal a habokban  
szállnék, hogy a távolban  
találjak egy világot,  
hol skorpiót nem látok,  
s nem bukom porba holtan.

Fordította M. József Karcsa

\* X. (Bölcs) Alfonz (1221–1284) Kasztília és León királya, nagy költő, a 13. sz. egyik legműveltebb uralkodója. Galego nyelvű Szűz Mária-énekeiben (Cantigas de Santa Maria), illusztrált versgyűjteményében gyűjtötte össze Mária csodatételeit és Máriához, a Legelső Hölgyhöz írott himnuszait. Világa fölfelé és lefelé egyaránt nyitott: a szentképről bármikor leléphet Isten anyja, miközben a démonok konkrétan jelenlévő gyötrő valóságot jelentenek Bölcs Alfonz, a trubadúr-király számára. (Jánosy Gergely)

A fordításokat válogatta Bánki Éva, lektorálta Ladányi-Turóczy Csilla



## Gyönyörű hölgy, egy olyan férfit tudok .... ◀

Gyönyörű hölgy, egy olyan férfit tudok,  
kinek ajtaján a vén halál kopog,  
emlékezz meg őrá, kit mutatok:  
biz én vagyok.

A férfi, kit ismerek, immár igen  
közel érzi pusztulását vészesen,  
kit mutatok, mindig eszedben legyen:  
biz én vagyok.

Egy férfit ismerek én, halld, milyet:  
halálra szánt, neked kell megmentened,  
megmutatom, többé nem feledheted,  
biz én vagyok.

Fordította *Ladányi-Turóczy Csilla*

## ▶ Rózsák rózsája

*Rózsák rózsája, virágnak virága,  
Hölgyek hölgye, királyok királya.*

Gyönyörű rózsá, angyali fényű,  
Vágyó, boldog virág, szűz erényű –  
Malasztal teljes, áldott szépségű –,  
Te nyomor s fájdalom csitítása,  
Rózsák rózsája, virágnak virága,  
Hölgyek hölgye, királyok királya.

Úrnőm, kit szeretve szeretnem kell,  
Őrizz rossztól óvó két kezeddél,  
Kövér büntől bűzlik minden ember,  
Aki vétkeinket megbocsátja,  
Rózsák rózsája, virágnak virága,  
Hölgyek hölgye, királyok királya.

Nagyon kell szeretnünk és szolgálunk,  
Ne hagyj tovább sűrű bűnben járnunk,  
Segíts, hogy imádra nyíljon szájunk,  
Dicsérjen a megtértek imája,  
Rózsák rózsája, virágnak virága,  
Hölgyek hölgye, királyok királya.

Hölgyem, akit Uramként imádok,  
Aki miatt trubadúrnak állok,  
Ha szerelmemre viszonzást találok,  
Hajtom sok vágyam ördögnek malmára.  
Rózsák rózsája, virágnak virága,  
Hölgyek hölgye, királyok királya.

Fordította Pál Dániel Levente

# Milyen fenséges ◀

Hogyan cselekedte azt Szűz Mária,  
 hogy Jézus, akit karjaiban tartott,  
 egy jó asszony fiához szólt,  
 aki azt mondta néki, hogy: „Egyél!”

*Milyen fenséges,  
 milyen kegyelmes,  
 milyen szépséges  
 csodák ezek,  
 amiket a jó  
 utat mutató,  
 a békét hozó  
 Szűzanya tesz.*

67

Elmesélek most egy szép és vad csodát,  
 amit a Szűz a flamand földön tett;  
 az Istennek anyja egy földi anyát,  
 aki hozzá fordult, hogyan szánt meg.  
 Mennyei országát,  
 s a Szűz orcáját  
 bizony meglátják  
 azok, akik  
 Istennek szépek  
 s ő ékességet,  
 örök jókedvet  
 ad majd nekik.  
*Milyen fenséges...*

Mária templomába elment egy asszony  
 és magával vitte a gyermekét,  
 hogy a Szűz a fiának védelmet adjon,  
 a gonosz baj ellen oltalmat kért,  
 és hogy Mária  
 segítsen, hogy a  
 fiú meglássa  
 az Istent ott.  
 Így mesélték ezt:  
 futott a gyermek  
 s kenyeret evett,  
 de megállott.  
*Milyen fenséges...*

A kép előtt, amin a Szűz s a Kisded volt  
 Jézustól azt kérde a kisgyerek:  
 „Kérsz enni?” – de a Fiú helyett Anyja szólt,  
 bölcsen kérte Fiát: „Meg ne ijessz,  
 de mondd meg neki:  
 veled fog enni,  
 hol minden zengi  
 örök dalát;  
 a sátán átka,  
 gonosz varázsa,  
 és csalárdsága  
 néki nem árt.”  
*Milyen fenséges...*

Mária elhallgat, Szent Fia megszólal:  
 „Holnap velem fogsz enni az égben,  
 mert színről színre látsz és füleddel hallasz;  
 velem leszel mindig, ahol minden  
 szájjal ezt énekli:  
 a rossz megszűnik,  
 a könny eltűnik  
 mindörökre.”  
 Ahogy kimondta,  
 úgy vált valóra:  
 a fiút oda  
 átemelte.  
*Milyen fenséges...*

Fordította Gergely Veronika

## ▶ Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe

*Kiben elmondja, hogyan mutatkozott Szűz Mária  
egy lovag feleségének képében, s hogyan menekült el tőle a Sátán.*

*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe,  
ne féljen az, nem fog rajta az ördög cselvetése.*

Most nevezetes esetről mondok néktek éneket.  
Egy hölgygel történt a csoda, ki csak abban lelt kedvet,  
hogy Szűz Máriát szolgálta, dolgait úgy rendezte,  
minden vágya oly tisztas volt, csak jámborság vezette.  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Az ura vitéz lovag volt, birtoka nagy, maga dús,  
mégis csúful kifosztották, pénze után könnye hull,  
keservében nem lelt vigaszt, végül ördöghöz fordul,  
hátha rajta segítene, ha ővele szerződne.  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Az ördög hozzá így beszélt: „Amit mondok, azt tegyed,  
és újra gazdaggá teszek: Asszonyodat elvigyed  
ama hegyre, s én szót értek ővele, így pénzedet  
visszaszerzem!” S a nemessel így foglalták eskübe.  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Ördög pedig lába elé kincsből rakott nagy hegyet,  
ezt látva a szegény lovag már nem állhatott ellent,  
feleségét hangos szóval hívta s rögtön felnyergelt.  
Monda néki: „Asszony, kelj fel, s kövess csendben a hegyre!”  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Nem tűrt halasztást a lovag, hozzá szigorúan szólt,  
amaz mégis vonakodott: Boldogasszony napja volt,  
S templomába készült éppen, ahogy máskor is szokott,  
ezért aztán férje-ura erőszakkal elvitte.  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Hosszú az út, fáradt a hölgy, meglátott egy templomot,  
 lovagjának mutatta a Szűznek szentelt hajlékot:  
 „Megpihennék itt egy percre, mindjárt jövök, meglátod!”  
 Belépett és oltár elé leborulva szunnyadt el.  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Az oltár mögül Mária szép csendesen kioson.  
 Termetre, arcra épp olyan, mint a szunnyadó asszony,  
 A lovaghoz édesen szól: „Az indulásnak, látom,  
 ideje van, férjem-uram!” S szól az: „Gyerünk izibe!”  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Ment is mindjárt Szűz Mária s a férfi is véle,  
 az ördög már várta őket, de mikor felismerte  
 Krisztus Anyját, a tudatlan nemesre így förmede:  
 „Nem hölgyedet, a Szent Szüzet hoztad el őhelyette!”  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Rendre inti Szűz Mária: „Ördög, e helyről távozz!  
 Rontó szándékod tartsd távol, sose érj hű szolgálomhoz,  
 mert képében csak engem lelsz, vaksin kereng a gonosz:  
 ki hisz, abban kárt nem tehet, bűvkört vonok körébe.”  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Majd a férjhez fordul a Szűz: „Bíz, gonoszul tetted, hogy  
 ördögtől nem tartottál, lested mohón a hasznót,  
 most fordulj ezért magadba, tarts rögvést bűnbánatot,  
 s jegyezd meg, mit Isten adott, nem adhatod kölcsönbe!”  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

A lovag pedig vidáman a Szűztől elbúcsúzott.  
 Asszonyához igyekezett, neki mindent elmondott,  
 jámbor hölgye oly boldog volt, hallván e csuda-dolgot.  
 Majd a lovag jámboran élt, kincseket nyert a mennybe’.  
*Ki szívét bátran ajánlja Szűz Mária kezébe...*

Fordította Jánossy Gergely



# Moduláció





## A szimuláció statikus zaja ◀

Don DeLillo: *White Noise*

A Jean Baudrillard sokat tárgyalt szimulációelméletéből kialakított szimulakrum-alapú információ- és kultúrelméleteket, illetve ezek világszemléletkénti értelmezését a kortárs amerikai irodalom számos műve is felkínálja. A francia szociológus filozófiai igénnyel kialakított elméletének a posztmodernre gyakorolt hatása szinte felbecsülhetetlen, hiszen koncepciója olyan paradigmát posztulál, mely lehetővé teszi a már ismert és alaposan átgondolt kultúrjelenségek újraértelmezését. Az elektronikus média, a számítógépes adatfeldolgozó rendszerek mindent átható jelenléte, az információátadáson alapuló posztkulturális társadalom szerkezeti sajátosságai és a posztmodern gondolkodásmódjának az ezeken a területeken felmerülő kérdésekre adott válaszai közül Baudrillard kísérlete a posztmodern filozófiai megközelítéseinek az ezredforduló körül megjelenő egyik produktív, paradigmateremtő eleme. Az irodalmi művek értelmezése során a szimulációelmélet alkalmazása és a szimulakrum működésének megértése alapvető fontosságú azokban az irodalmi alkotásokban, melyek az információs társadalom háttérében rajzolják meg karaktereiket és lendítik őket mozgásba. Don DeLillo, a kortárs amerikai próza egyik meghatározó alakja regényeiben az ezredfordulóra készülő amerikai fogyasztói társadalom meghatározta karaktereket vonultat fel, akik gyakran szembesülnek az információs kultúra hatásaival. DeLillo 1985-ben megjelent *White Noise* (Fehér zaj) című regénye jelentős visszhangot váltott ki, az elmúlt években diskurzussá nőtte ki magát, értelmezését nagyszámú kritikus tartotta fontosnak. Jelen tanulmány a *White Noise* legprovokatívabb momentumainak elemzését adja a szimuláció elméletének szempontjából, és megmutatja, hogy a baudrillard-i elképzelések alkalmazása az irodalmi értelmezésekben milyen új horizontokat nyit a kortárs olvasati technikák és a fogyasztói-információs társadalom határmezsgyéjén.

## SZIMULÁCIÓ ÉS SZIMULAKRUM

Baudrillard a következő mottóval vezeti be *Simulations* című könyvének „The Precession of Simulacra” című fejezetét: „A szimulakrum soha nem leplezi el az igazságot – az igazság leplezi önnön hiányát. A szimulakrum igaz.”<sup>1</sup> Ennek a tömör megjegyzésnek a megértéséhez segítségül kell hívni a szimuláció-elmélet alapjait, elsősorban azonban a szimuláció szó jelentését szükséges megvizsgálni.

A szimuláció és a disszimuláció valójában ugyanarra a jelenségre vonatkoztatható: az igazság elleplezésére, a megélt szituáció átírására, vagyis bizonyos látszat kialakítására. Legkézenfekvőbb példaként álljon itt az angolszász kultúra oly jellegzetes, kötelezőnek tekinthető, és megfelelő kulturális háttértudás nélkül értelmezhetetlen kapcsolatfelvevő gesztusa: „Hogy van/vagy? – Köszönöm, jól.” (How are you? – Fine, thanks.)

<sup>1</sup> Jean Baudrillard: *Simulations*. New York, 1983, Semiotexte. 1. o.

A jakobsoni kommunikatív aktusok közül ez a rövid kérdés-felelet a fatikusba sorolható, vagyis a kommunikáció fenntartására szolgáló funkciónak feleltethető meg. A kapcsolat felvételén kívül ennek a pár szóból álló párbeszédnek semmilyen referenciális funkciója nincsen: a párbeszéd nem a valóságot tükrözi, nem olyan kérdésről van szó, melyre őszinte választ várnak. Ez a rövid, a köszönéshez társuló rutinszerű kérdés-felelet a referenciális hiánya miatt a többi jakobsoni funkciót is ellehetetleníti: példánk emotív funkcióval is rendelkezik, mely a kérdező felé orientálja a kommunikációt, és hangulatot, esetleg hozzáállást fejez ki. Csak a hanglejtés vagy a metakommunikációs gesztus mutathatja meg, hogy a pozitív válasz talán csak tettetett, vagyis szimulált. A konatív funkció, vagyis például a felszólításokban tapasztalható, esetünkben a megkérdezett felé irányuló kommunikáció csak a kapcsolatfelvétel üres sémája: a kérdező nem vár más választ a kérdésre, mint amit a kulturális háttér megenged. Miután a példa elhanyagolható poétikai és metanyelvi funkcióval rendelkezik egy mindennapos találkozás esetén, konklúzióként megállapítható, hogy a „Hogy van? – Köszönöm, jól” kommunikációs aktus a szimuláció mesterpéldája. A szavak referenciájuktól megszabadulva már nem hordoznak információt egyik beszélő fél számára sem, csupán a kapcsolat felvételét jelentik. A szavak tehát szimulakrummá lesznek, jelentéseiket elvesztik, és az adott beszédhelyzetben a párbeszéd szimulációját adják.

Hasonló szimuláció fedezhető fel betegségek színlelésekor, és ennek fordítottja, disszimuláció figyelhető meg egy betegség eltitkolása esetén. Hogyan működnek azok a mechanizmusok, melyek a jelentést ilyen nagy mértékben befolyásolják, illetve a szignifikáció és a reprezentáció alakzataiban hova illeszthető be Baudrillard elmélete? Ferdinand Saussure a formalista-strukturalista hagyományt megalapozva a nyelvet a nyelvi jelek pusztán önkényes rendszerének írja le. Ebben a rendszerben a nyelvi jelet a jelölő, a nyelvi jel írott formája vagy hangalakja, és a jelölt, vagyis a jelölőhöz társuló jelentés önkényes megállapodáson, egyezményen alapuló kettőse alkotja. A nyelvi jelek a lexikont felépítő paradigmákban elfoglalt helyükből nyerik jelentésüket: az egyes nyelvi jel referencialitását a többi jeltől való jelentésbeli differenciája alakítja ki.<sup>2</sup> Alapvetően tehát egy bináris reprezentáció figyelhető meg, melyben a jelölő és a jelölt kapcsolata – kevés kivételtől eltekintve, például hangutánzó szavak – önkényesen meghatározott.

Jacques Lacan olvasata Freud az álmok értelmezéséről kialakított elméletét úgy módosítja, hogy a tudatalattit a nyelvhez hasonlóan strukturálnak tekinti, melyben az álom minden egyes elemét olyan csomóponthoz hasonlítja, mely asszociációk lehetséges változatait teszi lehetővé. Lacan tehát bevezeti a szignifikációs lánc fogalmát, mely egy tudatalatti ismeretlen nyelv asszociációs láncát posztulálja, ahol a jelölőhöz kapcsolódó jelölt felfedezéséhez az asszociációk szignifikációs láncának elemein keresztül vezet az út.<sup>3</sup> Más szóval, a jelölőhöz nem jelölt, hanem a jelölt funkciójával rendelkező jelölő társul, ez azonban nem a saussure-i egyértelmű megfeleltetés: a jelölő csupán újabb jelölő felé mutat, mely újabb jelölőt reprezentál, és így tovább. Ezzel Lacan elmélete a lezárt bináris rendszer helyett nyitott, elméletileg végtelen szignifikációs láncot hoz létre, melyben a jelölő-jelölt kettőset a jelölők sora váltja fel. Baudrillard szimuláció-elmélete a nyelvi jelet úgy módosítja, hogy az a saussure-i és a lacani teória ötvözetét adja. A jelölő változatlanul megmarad, azonban a jelölőhöz kapcsolódó jelölt előbb zárójelbe kerül, majd kérdésessé válik, végül teljesen eltűnik, így a nyelvi jel önmaga szimulakrumává lesz. A fenti üdvözlés példájában a referenciális funkció szimulációja történik, mely a fatikus funkcióba taszítja a más kontextusban egyébként meghatározott jelentéssel rendelkező

<sup>2</sup> Jonathan Culler: *Saussure*. Chicago, 1985, Fontana. 19. o.

<sup>3</sup> Frank Letricchia – Thomas McLaughlin (szerk.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago, 1990, The University of Chicago Press. 42. o.

nyelvi jeleket. A szimuláció elméletének alkalmazása tehát a saussure-i jel kettőséből eltávolítja a jelöltet, miközben megtartja a jelölőt, mely önnön szimulakrumaként működve, az arbitrális jelentésről leszakadva tovább él.

„A posztmodern a felszínre koncentrált, kitüntetett figyelemben részesíti a látszatot. A jel és jelölt bináris kapcsolata felbomlik, a hangsúly áthelyeződik a jel mögötti valóságra hivatkozásról a szignifikációs lánc fontosságára. A képzelet és a valóság dichotómiája érdektelenné válik és felbomlik.”<sup>4</sup>

Ugyanakkor a lacani rendszer relativitását is magában hordozza Baudrillard elképzelése, ugyanis a jelölő szimulakrummá válásának elmélete két olyan hozadékkal bír, melynek megértése nélkülözhetetlen a nyelvi jelek szimulációjának tisztázásához. Először, ritkán fordul elő, hogy a jelöltjétől megfosztott jelölő hosszabb ideig jelölt nélkül állna, vagyis a nyelvi jel önmaga szimulakruma lenne, azonban a szimulakrum elmélete pontosan azt a pillanatot ragadja meg, amikor ez a jelenség tapasztalható. Tehát másodsorban a jelentésmodifikáció jelenségét kell megemlíteni, vagyis a jelölőhöz előbb-utóbb hozzátársuló, a korábban leszakadt jelölttől eltérő új referencia megjelenését. Ugyanakkor az is előfordulhat, hogy a jelölő–jelölt viszony úgy változik meg, hogy a jelentést ugyanaz a jelölő már nem fejezheti ki. Ez esetben az előző példa fordítottjával találkozunk, vagyis a jelölt új, az eredetitől eltérő jelölőt követel magának. Baudrillard elmélete azonban nem az általa vázolt nyelvi jelek szimulakrumból referencialitással ellátott jelekké való visszaváltozását írja le, hanem azt a pillanatot, amikor a nyelvi jel szimulakruma, a jelölő önmagában áll abban a két jelentés közötti állapotban, mely a szignifikáció során tapasztalható jelentésmódosulás senkiföldjének nevezhető. Mivel pusztán szemantikai problémára alkalmaztuk Baudrillard elméletét, a szimuláció alkalmazási lehetősége leszűkül a jelentésváltozás átmeneti fázisára, azonban a kulturális és irodalmi jelenségek vizsgálatakor pontosan azok gyakori határok közötti állapota és az oly sokszor tapasztalható határáthágás biztosít különlegesen alkalmas teret a szimulakrum mozgásához.

A szimuláció elméletét kizárólag strukturális, a szignifikációt leíró elemzés alapján nem lehet kimerítően értelmezni, hiszen a Baudrillard használta nyelv erőteljes retorizáltsága és metaforizáltsága pontosan azt hivatott kifejezni, hogy a szimulakrum a jelekből a biztos pontot, az arbitrális jelentést távolítja el. Ennek következtében Baudrillard egyébként filozófiai megformáltságú szövegei akár nyelvészeti, kulturális és esztétikai szempontból is értelmezhetőek. Mikor Baudrillard a jelek szimulakrummá alakulásának négy fázisát különbözteti meg, ennek értelmezése mindig homogén olvasattal látja el a többszörösen kódolt, heterogén szöveget, mely a vonatkoztatási pont módosításakor, az értelmezési pozíció megváltoztatásakor más és más referencialitást mutat.<sup>5</sup> Ennek a felismerésnek a birtokában a jelek szimulakrummá alakulásának négy fázisa maga is jelöltjéről leválasztott szimulakrum lesz a retorikai megformáltság szintjén.

„Kezdetben az emberiség azt hitte, hogy egy jel az emberen túli igazságot fejezi ki. [...] Az alapvető valóság tükörképe.”<sup>6</sup> Ez Baudrillard megfogalmazásában a „jó megjelenése, az isteni igazság megnyilvánulása.”<sup>7</sup> A „jó” és az „igazság” esztétikai töltéssel rendelkező terminusai tovább bővítik az értelmezési tartományt, így az első fázis olvasatában különös jelentőséggel bírhat a tükör metaforája, melynek segítségével tisztábban felismerhető a tükörkép és a hasonmás közötti egyezés jelentősége. Fontos megjegyezni

<sup>4</sup> Steinar Kvale: Themes of Postmodernity. In Walter Truett Anderson (szerk.): *The Fontana Postmodernism Reader*. 1996, Fontana, 24. o.

<sup>5</sup> Paul de Man: Foreword to Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony*. In Paul de Man: *Critical Writings, 1953–1978*. Minneapolis, 1989, University of Minnesota Press. 220. o.

<sup>6</sup> Baudrillard, i. m. 11. o.

<sup>7</sup> I. m. 12. o.

azt is, hogy a reális – „valós(ág)” – ebben az esetben a fenti jelelméleti elemzés szempontjából a jelöltnek, illetve a jelentettnek felelne meg. A második fázisban a különbözőség kap szerepet, melyben „a jel tévesen jeleníti meg vagy elleplezi az igazságot, [...] maszkba bújtatja és felforgatja az alapvető valóságot.”<sup>8</sup> A tükör metaforájára lefordítva a jelenséget, a szemlélő számára feltűnik, hogy a tükörkép különbözik az eredetijétől, mivel felszíne egyenetlen, és a felület anyaghibái torzítják a képet, mely így nem tükrözi híven az eredetit. A harmadik fázist az a felismerés alkotja, hogy „a jelek álarc mögé rejtik a valóság hiányát”<sup>9</sup>, vagyis a jel már nem a differenciára épül, hiszen többé nem választható szét élesen az eredeti és lassan szertefoszló tükörképe, a jel csupán egy beleértett, elleplezett referenciával rendelkezik, és így csupán egy kép, jelenés. A harmadik fázisban Baudrillard leválasztja a valóst a tükörképéről, ahol a jel játéka a varázsló vagy a bűvész mutatványához lesz hasonló: az ámuló közönség tudja, hogy amit a porondon látott, nem lehet igaz, ugyanakkor racionális magyarázat nélkül kénytelen elhinni a produkció valóságát. A negyedik lépésben végül a következő felismerés révén létrejön a szimulakrum: „nincs semmiféle kapcsolat a kép és az emberen túli igazság között. A kép maga az igazság.”<sup>10</sup> Mivel a kép (jel) teljesen leválik a valóságról (a jelentetről), önmaga pusztá szimulakruma lesz, vagyis a jel(ölő) egy sajátos önreferencialitás állapotába kerül.<sup>11</sup>

## AZ INFORMÁCIÓÁRAMLÁS EKSZTÁZISA

Marshall McLuhan „The medium is the message” című, 1964-ben megjelent esszéje az elektronikus kommunikáció elméletét forradalmasította, mikor az üzenetet azonosította az üzenet hordozó közeggel. A Gutenberg-galaxis nyomtatott hordozóin, a könyveken alapuló információátadást az elektronikus média megjelenésével felváltja a globális falu létrejötte, ahol a tévéképernyő előtt izolált individuum egy átfogó hálózat részévé válik, mikor ugyanazt a programot nézheti tévékészülékén, mint a világ tetszőleges pontján szórakozó bármelyik nézőtársa.<sup>12</sup> McLuhan kiindulópontja az elektronikus fény koncepciója, mely önmagában nem hordoz jelentést, és a hordozott jelentéssel összeolvadva észrevétlen marad. Az elektromos fény lecsupaszított, információ és jelentés nélküli médiumnak tekinthető abban az esetben, ha nem referenciával rendelkező jelet formál. McLuhan érvelése véget vet a Gutenberg-korszaknak, ahol a hordozó és a jelentés tisztán elkülöníthető egymástól, és a sebészeti lézer, valamint a baseballmérkőzés tévés közvetítésének példáján mutatja meg, hogy az elektromos fény többé nem választható el a jelentettjétől: a hordozó maga is a referencia része lesz, hiszen nem különíthető el teljes bizonyossággal a lézert használó sebész beavatkozása (mint jelentett) és az elektromos fény (mint hordozó).<sup>13</sup>

A *White Noise* McLuhan gondolatára épít, azonban az elektromos jelet nem csak látható, hanem hallható jelölőként is értelmezi. A fehér zaj nem más, mint az elektronikus

<sup>8</sup> I. m. 11. o.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Fontos megjegyezni „az emberen túli igazság” kifejezés transzcendentális kapcsolatra utaló jellegét, melybe beleérthető az isteni intenció vallásos értelmezése, de Saussure arbitrációján alapuló jelölő–jelölt kapcsolata is: mindez felhívja a figyelmet a szöveg retorikájából adódó változatos olvasati lehetőségekre.

<sup>12</sup> Marshall McLuhan: *The Medium is the Message*. In Jessica Munns és Gita Rajan (szerk.): *A Cultural Studies Reader*. London & New York, 1995, Longman. 232. o.

<sup>13</sup> I. m. 227. o.

jelek statikus zaja, az adászárás utáni villódzó tévéképernyő<sup>14</sup> jelentésétől megfosztott elektronikus fényéhez társuló sistergés. A statikus zaj azonban nem csak a referencialitással rendelkező jelek hiányát,<sup>15</sup> hanem az entropikusan rendeződő információ elektronikus formájának eksztatikus jellegét is mutatja. Baudrillard a kommunikációt eksztatikusnak írja le, mikor az információval túlságosan telített, a jelentéstől túlcsonduló hordozót elemzi. Az obszcenitás és a hiperrealitás azok a tényezők, melyek együttesen alakítják ki az eksztatikus információáramlásra alapuló fogyasztói társadalom kultúráját.<sup>16</sup> Az obszcenitás a privát, otthoni jeleneteknek a publikusba áramlását jelenti, melynek számos példáját találhatjuk főleg a kereskedelmi televízió vevőcsalogató műsorának jellege miatt, ide sorolható például az ikonikus jelek (sztárok) magánéletéről megszerzett vagy kiszivárogtatott információ, mely a hír könnyen fogyaszthatósága és az ikon közismertsége miatt nagy csereértékkel bír.<sup>17</sup> A hiperrealitás a túlságosan reális, a valóságnál valószínűbb jelenségeire utal, melynek fő mozgatórugója a megfigyelő szubjektum által hagyományos élethelyzetekben tapasztaltnál nagyobb vizibilitás, vagyis láthatóság; a tárgyak és a jelenségek olyan perspektívából láthatók, mely többet mutat az addig megismert megközelítési módszereknél, nézőpontoknál.<sup>18</sup> A kommunikáció eksztázisa tehát túltölti a médium jelentéstartományát, túlon túl sok jelentéssel ruházza fel ugyanazt a jelölőt, mely már nem képes hordozni referenciával feldúsult jelentettségét. A hírcsatornák többszörösen megosztott információt hordozó képernyője, ahol a nézőnek egyidejűleg három-négy szimultán ingert is be kellene fogadnia (műsorvezető, kiküldött tudósító, a képernyő alján futó legfrissebb hírek, tőzsdeinformációk), csupán egy szeletét adja annak a végtelen mennyiségben termelt információnak, melynek elektromos jelei egymással interferálva, egymást erősítve és kioltva kaotikus és értelmetlen, referencialitás nélküli statikus zajba olvadnak.

A *White Noise* címe tehát olyan fehér zajt jelöl, mely a kommunikált információtömeg jelöltáradataival túlcsondul és emiatt referencialitásából kiüresedik. A könyv ebben a kommunikációs háttérben fejti ki alapgondolatát: a fogyasztói társadalom szubjektumának élményét olyan világba helyezi, melyben az ontológia uralkodik az episztemológia felett.

„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

<sup>14</sup> A referencialitásától megfosztott hordozó William Gibson *Neurománcában* az a kiinduló metafora, amely a főszereplő hacker és cybercowboy Case közege: az elektronikus adatbázisok mátrixa. „A kikötő felett az ég színe olyan volt, mint a televízió képernyője, ha véget ér az adás.” William Gibson: *Neuromancer*. New York, 1984, Ace Books. 3. o.

<sup>15</sup> A fogyasztói társadalom árucikke, az elektronikus tömegkommunikációban közvetített információ mögött már nincs többé üzenet: a médium pusztán önmagát sugározva válik fogyasztathatóvá. Baudrillard a használati érték és a csereérték marxi fogalmainak újraértelmezése kapcsán jut el a hordozó eksztatikus önmagát ismétlő, immanens meghatározásához, és így McLuhan gondolatával megegyezően érvel, habár megközelítése különböző. Jean Baudrillard: *The Ecstasy of Communication*. In Hal Foster (szerk.): *The Anti-Aesthetic*. New York, 1983, The New Press. 131. o.

<sup>16</sup> I. m. 130–131. o.

<sup>17</sup> A kereskedelmi televíziózás területén a csereérték nem kizárólag, de nagy többséggel a hirdetési felület (műsoridő) használati értékétől függ. Nagyobb használati értékkel bír a nagyobb nézőszámmal bíró, divatos műsorhoz kapcsolódó hirdetési blokk.

<sup>18</sup> A hiperrealitás legkézenfekvőbb megnyilvánulása a pornográfia műfaja, ahol a látvány túlcsonduló részletessége teszi az alapvetően valós élményt túlságosan láthatóvá, a nyilvánvalónál is nyilvánvalóbbá.

szubjektumot ezen újfajta realitásokon belül. 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 meghatározhatók.”<sup>19</sup>

A *White Noise* szereplői ilyen fikciós térben navigálják életüket, és azon próbálkozásuk, hogy önmagukat a szimulált eseményekben meghatározzák, szerepeiket tisztán lássák, és az adatok összességének felfogott személyiségüket egyeztessék szimulált, de ugyanakkor a baudrillard-i értelemben vett valós élethelyzetükkel, kudarcot vall.

## A POSZTMODERN CSALÁD

A *White Noise* cselekménye szinte elhanyagolhatónak tűnik a regény tematikus elemzése szempontjából. Három fejezetében a College-on-the-Hill<sup>20</sup> főiskola Hitler-tanulmányok tanszékének vezetője, Jack Gladney és népes családjának története áll a középpontban, azonban a történet szó már a baudrillard-i elméletnek megfelelően átalakul referencia-lításukat veszített epizódok sorának lazán szőtt szálává. A regény sokkal fontosabbnak tartja az amerikai társadalom fogyasztói szokásainak felvillantását, és azok individuumra gyakorolt hatásának bemutatását. Az első fejezet, a „Waves and Radiation” (Hullámok és sugárzás) egy mesterségesen létrehozott, és emiatt jelentésétől megfosztott családot mutat be, mely a nukleáris család fragmentált és kibővített változata. Gladney-nek négy gyermeke van: Dana Breedlove-val kötött első és második házasságából Mary Alice (19 éves) és Steffie (9), Janet Savory-val – akire leggyakrabban Devi mamaként hivatkoznak – kötött házasságából Heinrich (14), és Tweedy Browner nevű korábbi feleségétől Bee (12). Gladney felesége, Babette három gyermeket hozott a házasságba: Denise-t (11), Eugene-t (8) és Wildert (kb. 2). A centrifugális, széttartó családi viszonyrendszert legjobban az mutatja, hogy a család gyermekei között maximum féltestvéri viszony van a szer-teágazó házasságkötések és válások miatt, valamint a Jack–Babette páros kevesebb mint két éve él együtt, hiszen Wilder nem Gladney gyermeke. Egy ilyen esetleges formáció-ban, az előző kapcsolatok hibás döntéseire emlékeztető jelekkel halmozott családban zajlik az átlagos amerikai megszokott élete: bevásárlás, tévézés, a reggeliztetés tortú-rája stb. Maga a család tehát melegágya a szimulált családszerkezetnek: a széttartó, centri-fugális erőrendszert a vérségi kötelékek fellazulása, az „újrafeldolgozott” családtagok folytonosan újradefiniálandó helyének meghatározhatatlansága jelöli. Ez természetesen aláássa a párbeszéd referencialitását is, és Jack és Babette alábbi beszélgetéséhez hasonló, lebegő, fedett dialógusok (szimulakrum-párbeszéd) jönnek létre, melyek a fakticitás bizonytalanságát a végsőkéig fokozzák:

- Bee meg akar látogatni bennünket karácsonykor. Beköltöztethetnénk Steffie szobájába.
- Találkoztak már egyáltalán?
- Igen, egyszer a Disney Worldben. Ki fognak jönni egymással.
- Amikor Los Angelesben éltél?
- Úgy érted, Anaheimben...

<sup>19</sup> Scott Bukatman: Adatmezők közt. Fordította Kós Krisztina. In *Prae*, 2001/1–2. 20. o.

<sup>20</sup> Alexis de Tocqueville gondolata, a „city on the hill” biblikus analógiájára épített, az Egyesült Államokat strukturáló egyik alapvető étosszal harmonizál a főiskola neve. Az amerikai demokrácia történetének legelső hivatalos irata, a Mayflower fedélzetén 1620-ban írt együttműködési szerződés (Mayflower Compact), mely „politikai testületet” ratifikál a „nagyobb rend és a fennmaradás érdekében”, a közösségalkotás első példája. William Bradford: „Of Plymouth Plantation”. In *The Norton Anthology of American Fiction*. New York, 1989, Norton. 68. o.

- Mikor éltél Anaheimben?
- Orlandóra gondolsz? Már több mint három éve.
- Hol is tartottam? – kérdezte.<sup>21</sup>

Sem a regény narrátora, Gladney, sem a többiek nem képesek teljes bizonyossággal átlátni mindazt az információtömeget, mely stabil helyet jelölne ki a szubjektum számára. Következésképpen az egyes családtagok története minden esetben olyan információs hálózatot vonz, mely a hagyományos identitást ellehetetleníti: a családtagok csupán adatok alapján definiálhatják magukat, azonban ezek – különösen a gyermekek számára – gyakran nem ismertek. Az individuum tehát szociális viszonyai alapján nem képes önmagát meghatározni és ez azt eredményezi, hogy az önmeghatározás információs alapjának hiánya miatt a szereplők mindegyike mintha légüres térben lebegne a családon belül. A család és a vele járó megnevezések, apa, anya, testvér stb. viszonylagossá, önreferenciálissá válnak azokban az esetekben is, mikor jelentésüket nem veszítik el teljesen, és nem szimulakrumként funkcionálnak, mint például Jack Gladney esetében, aki egyszerre apa, mostohaapa, elvált férj és ugyanakkor házassági kötelékben élő férfi is egyben. Ebben az értelemben alapját veszíti a Gladney-család megjelölés is, hiszen a szerteágazó rokon viszonyrendszer kiüresíti egy ilyen esetleges családszerű formációnak az apaalak nevével történő azonosítását: helyesebb a Gladney-háztartásról beszélni, mely felhívja a figyelmet a késői kapitalizmus társadalmi alapegységére, mely a vérségi kapcsolatra épülő család helyett fogyasztói egységként funkcionál. Jack családi hovatartozása eksztatikus: pozíciója olyan változatos skálán határozható meg, hogy lehetetlen egyértelműen megjelölni a férfi funkcióját a hagyományos nukleáris család, de akár a nagycsalád konvenciói felől is.

## A FRAGMENTÁLT SELF

A posztmodern család átalakítja a szubjektum identitását, de az önértelmezés fragmentált jellege a családon kívül is hordozza az önmeghatározás problémáját. Jack Gladney a Hitler-tanulmányok „legnevesebb észak-amerikai szakértője”<sup>22</sup>, habár képtelen németül megtanulni, ugyanakkor a szakterület egyéb neves képviselői szemmel láthatóan jól boldogulnak ezzel a „nyelvtörő, eltorzult, fröcsögő, lilás és kegyetlen”<sup>23</sup> nyelvvel, és a hallgatók is csak legalább egy év nyelvtanulás után vehetik fel a kurzusokat. Jack tanszékvezetői kinevezése szimulált pozícióból adódik, mely a fogyasztói társadalomban az eladható árucikket kialakító, háttérben munkáló erőstruktúrák hálózatára épül. A Hitler-tanszék megalapításakor a rektor felhívja Gladney figyelmét, hogy változtatnia kell nevén és külsején, ha azt akarja, hogy „komolyan vegyék mint Hitler-tudóst”: „A rektor óvott attól, amit ő az én erőtlén megjelenítés e tendenciájának nevezett. Erősen ajánlotta, hogy hízzam meg. Azt tanácsolta, hogy váljak Hitlerre.”<sup>24</sup> Végül vastag fekete keretes szemüveggel, köpenyben és J. A. K. Gladney névvel megszületik a szimulakrum-oktató, aki önmagát így definiálja: „Olyan hamis személyiség vagyok, aki a nevet követi.”<sup>25</sup> Ez az a pillanat, mikor a hagyományos név-identitás kauzalitás a visszájára fordul. Hagyományosan a szubjektum a neve alapján azonosítható, más szóval a név jelöli a személyiséget, hiszen a tulajdonnév referenciája a név mögött

<sup>21</sup> Don DeLillo: *White Noise*. New York, 1998, Penguin. 15–16. o.

<sup>22</sup> I. m. 31. o.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> I. m. 16. o.

<sup>25</sup> I. m. 17. o.

fellelhető személyiség. Jack esetében azonban mesterségesen kialakított személyiségkép figyelhető meg, hiszen egy történelmi alak mintájára hozza létre imágóját, és szakmájának, publikus szerepléseinek szférája beszívároghat privát életébe is: otthon is viseli a szemüveget, mert újdonsült maszkja Babette-nek „méltóságot, jelentőségteljességet és presztízt”<sup>26</sup> jelent.

A posztmodern self tehát gyökeresen megváltoztatja a személyiség modern felfogását. Többé már nem tudatalattira és tudatosra tagozódó személyiség figyelhető meg, hanem a nonreferencialitásba burkolózó, változatos maszkokat magára öltő próteuszi, és ezért képlekeny határokkal rendelkező, polimorf self. Próteusz, a görög mitológia tengeri istene, Poszeidón és Naida fia képes volt változatos alakokat magára öltetni, az állatoktól kezdve a vízig, hogy így tűnjön el üldözői szeme elől, ugyanakkor nem volt egyetlen alakja sem, melyet megkülönböztetetten viselt volna. Erik Erikson elméletében a serdülőkor életszakaszában léphet fel az identitászavar, illetve a diffúz identitás jelensége, mikor a tizenévesek „nem próbálkoztak a különböző identitás szerepekkel, és nem is köteleződtek el sehova, [...] visszakoztak az identitáskeresés gondjaitól”,<sup>27</sup> melyhez hasonlít a próteuszi ember identitása: a self heterogenitása abból következik, hogy a változatos élethelyzetekhez más és más maszkot kell kialakítani vagy kölcsönvenni, és ezek eksztatikus váltogatása egyfajta rövidzárlatot eredményez, melynek végső megjelenési formája a skizofrén személyiség. Robert Jay Lifton érvelése szerint a színész változatos szerepei, és „polimorf változatossága”,<sup>28</sup> hogy mindegyiket alakítani tudja, azt mutatják, hogy a posztmodern, skizofrén személyiség gyökere nem kizárólag a fogyasztói társadalom kialakította jellegzetesség, hanem alapvető emberi tulajdonság, melyre a posztindusztriális társadalom fogyasztói eksztázisa fokozott figyelmet irányít. Frederic Jameson a szubjektum halála kapcsán jegyzi meg, hogy „a kulturális patológia dinamikájában tapasztalható elmozdulás olyan jellegzetesség, melyben a szubjektum elidegenedését felváltja a szubjektum fragmentáltsága.”<sup>29</sup> A posztmodern szubjektum többé nem autonóm monád, ego, vagy individuum, hanem egy decentrált self, mely felváltja a középpontban álló modern szubjektumot vagy pszichét.<sup>30</sup> Ugyanakkor ez a self-értelmezés a lacani imagináriussal ötvöződve a látszat valóságát hozza létre, egy olyan szimulakrum-személyiséget, melyet a fogyasztói társadalom meghatározta hatalmi rendszerek hálózata épít ki, és melynek Jack Gladney, a német nyelvtől irtózó, mesterségesen ikonná formált professzor a mintapéldája. Nem véletlenszerűen tehát, hogy Jack kollégája, Murray Jay Siskind alakjában a fenti self-elmélet egyetemi oktatóját ismerhetjük meg, aki a Jackkel folytatott számos beszélgetésben a posztmodern self szószólója lesz. Siskind egy ex-sportújságíró, „csapott vállú, kis, kerek keretes szemüveget viselő, Amish-szakállú”<sup>31</sup> vendégoktató, aki a popkultúra élő ikonjait tanulmányozza. Mint újságíró, tökéletesen látja a fogyasztói kultúra ikonteremtő gazdasági rendszerét, a médiát, melynek alakításában szerepet vállal, ugyanakkor a zornaliszta és az egyetemi oktató identitásainak maszkjait egymásba mosó likvid szubjektum példája is.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Charles S Carver, Michael F. Scheier: *Személyiségpszichológia*. Budapest, 1998, Osiris. 295. o.

<sup>28</sup> Robert Jay Lifton: *The Protean Style*. In Anderson, i. m. 126. o.

<sup>29</sup> Frederic Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, 1991, Duke UP. 14. o.

<sup>30</sup> I. m. 15. o.

<sup>31</sup> DeLillo, i. m. 10. o.

## A SZIMULÁLT LÁTVÁNY

Siskind és Gladney egy alkalommal ellátogat „Amerika legtöbbet fényképezett istállójához”, a szimulált látvány egyik mintapéldájához, mely a posztmodern utazás-élményeként aposztrofálható. Murray és Jack már öt hirdetőtáblát lát az autóból, mire megérkezik a látványossághoz, ahol autók tömege és egy turistabusz tanúskodik a hely kiemelkedő fontosságáról. Murray megjegyzi:

„Senki nem veszi észre az istállót. [...] Miután láttuk az istállót előrejelző táblákat, képtelenség észrevenni az istállót. [...] Csak azt látjuk, amit mások látnak. Emberek ezreit, akik már előttünk itt jártak, és azokat, akik ezután fognak idejönni. Beleegyeztünk abba, hogy egy kollektív érzékelés részei leszünk. [...] Bizonyos értelemben ez egy vallásos élmény, mint a turizmus mindig. [...] A turisták fényképező emberekről készítenek képeket. [...] Milyen lehetett az istálló, mielőtt lefényképezték? Hogyan nézett ki, miben különbözött a többitől, és miben volt hasonló? Nem válaszolhatjuk meg ezeket a kérdéseket, mert elolvastuk a hirdetőtáblákat, láttuk a fényképeket készítő embereket. Nem kerülhetünk az aurán kívülre, az aura része lettünk. A jelenben élünk.”<sup>32</sup>

Walter Benjamin a reprodukált művészeti alkotás auráját olyan terminusként értelmezi, mely, miközben kultikus és rituális funkcióval látja el a műalkotást, elleplezi azt.<sup>33</sup> Murray olvasatában az istálló elveszíti auráját, hiszen fogyasztási cikk, melyet az előzetes hirdetések miatt a szemlélő nem láthat eredeti állapotában, hiszen a turizmus már felfedezte, és átalakította a posztindusztriális társadalom fogyasztói szokásainak megfelelően. A látvány a jelenbe ékelődik, és a kollektív percepció, melyen keresztül az istálló szemlélhető, elzárja a valaha létezett érintetlen, autentikus képet a megfigyelő elől. Ugyanakkor az autentikus mű aurája átalakuláson megy át: az aura többé nem a műalkotás eredeti, reprodukciómentes valóját jelöli, hanem a fogyasztói tömegkultúra létrehozta reprodukív auráját, melyben a turisták áradata a látványról készített fénykép része. A fogyasztási cikké válás alkotóeleme a reklám, mely lehetetlenné teszi az utazást, vagyis egy hely felfedezését, annak prekoncepció nélküli percepcióját; a már kialakított aura körüli orbitális, ismétlődő keringést hoz létre, „kezdét vesz a turizmus, ... az emberek örökös világyárása, akik tulajdonképpen már nem utaznak, hanem körben forognak bekerített területükön. Az egzotizmus meghalt.”<sup>34</sup> A turizmus velejárója a percepció metajellege: a fogyaszthatóvá tett látvány szimulációján alapuló autenticitás-hiány, az érintetlen állapotban szemlélhetőséget nélkülöző, turisták ezreivel megosztott szimulakrum élménye.

## NYODENE D ÉS DÉJÀ VU

A *White Noise* második fejezete, a „The Airborne Toxic Event”<sup>35</sup> („Légi vegyi esemény”) katasztrófával kezdődik: Iron City környékének lakóit és velük együtt a Gladney családot

<sup>32</sup> DeLillo, i. m. 12. o.

<sup>33</sup> Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations*. New York 1955, Harcourt.

<sup>34</sup> Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Budapest, 1997, Balassi. 33. o.

<sup>35</sup> A katasztrófa angol megnevezése is meglehetősen nehézkes, hivatalos nyelvhasználat eredménye, melyben a politikai korrektség olyan szimulált jelölője figyelhető meg, mint például a *physically challenged* magyar megfelelőjében (megváltozott munkaképesség). Ebben az esetben a jelölő politikai okok miatt szakad le a jelöltjétől, és ismételt használata üres térben lebegtetni jelöltjét, gyakran csak az eredeti jelölő (mozgássérült) megnevezésével válik érthetővé. Vö. szignifikációs lánc.

evakuálják, mert egy Nyodene D(erivative) nevű veszélyes vegyi mellékterméket szállító vasúti kocsik kisiklik. A vegyszer a levegőbe kerülve feketén hömpölygő felhőként zárja el a napfényt, és esőként visszahullva izomgörcsöt, kómát és koraszülést okozhat, tünetei pedig izzadás és hallucináció, *déjà vu*. A környéket Mylex-overallos katasztrófavédelmi szakemberek lepik el, hátukon a szimulált evakuáció rövidítése, a SIMUVAC felirat virít. A Nyodene D az általa hordozott információ szempontjából eksztatikus vegyszer, hiszen melléktermékek keveréke. Heinrich, aki az evakuált lakók ideiglenes sátoztáborában jól informált, természettudományok iránt érdeklődő felsőtagozatosként avatja be az embereket a számukra érthetetlen jelentésekbe, a következőképpen írja le a vegyszert: „A Nyodene D egy csomó összehordott dolog együttese, melyek rovarirtók gyártásának a melléktermékei. Az eredeti szer csótányokat irt, a melléktermékek minden mást. Ezt a viccet a tanárunk tette hozzá.”<sup>36</sup> A vegyszer valóban mindenbe beszívargó és traumát okozó, végül apokalipsztizt eredményező halálos elegy, mely magába sűríti az összes rovarirtó gyártási folyamatát, azok melléktermékeit: ami az információ eksztatikus áramlásának interpolációja, az a kemikáliák melléktermékeinek keveréke. Ugyanakkor ez a vegyszer az oka annak, hogy létrejönnek a SIMUVAC táborok, ahol a számítógépet kezelő szakember szembesíti Jacket azzal a tudattal, hogy az információs társadalomban a szubjektum nem más, mint adathalmaz. „Genetikai információ, személyes adatok, szedett gyógyszerek, pszichológiai információ, rendőrségi és kórházi akták. [...] Mindez csak azt jelenti, hogy ön az adatainak az összessége. Ezt senki nem kerülheti el.”<sup>37</sup>

A katasztrófa sújtotta övezet egyúttal szimulációs övezet is, melyben az emberek egymásra helyezett világok zónájában találják magukat. A SIMUVAC elnevezés a szimulált evakuáció rövidítése, azonban ennek baudrillard-i értelmezése Gladney-t egy olyan világba helyezi, melynek létezéséről eddig nem is tudott.

„– És ez a masszív népszámlálás akkor a karszalag ellenére nem szimuláció. Valódi.  
– Igen, valódi.”<sup>38</sup>

Az új állami katasztrófaelhárítási program a balesetet használja fel, hogy élesben próbáljon ki egy olyan rendszert, amely még nem működik tökéletesen. A szimulált és a valós együttállásával azonban Gladney nem tud mit kezdeni, hiszen ő a modern individuumközpontú, szubjektum körül centrálódó világában éli meg mindennapjait, azonban ezek a mindennapok már a pontosan meghúzható határvonalak nélküli decentrált világ szabályai szerint működnek. A valós és a fiktív határai egybemosódnak, és a szimulált evakuáció kényelmetlen valósága váltja fel a korábban olyan élesen elváló kategóriákat. Olyan szimulakrum-zóna figyelhető meg a SIMUVAC táborban, ahol a valós és a fiktív egymásra helyezett világai együttesen érzékelhetők. Brian McHale két ilyen eltérő tér egymásra fektetését ismeri fel azoknak a zónáknak az esetében, ahol egy harmadik tér paradox módon együtt él az eredeti kettővel, de különbözik is mindkettőtől: mintha duplán exponáltunk volna ugyanarra a filmkockára.<sup>39</sup> Valójában ez a dimenzió a szimulakrum-tér zónája, ahol a jelentés és a jelentett saussure-i koncepciója érvényét veszíti és létrejön a szimuláció felszíni önreferencialitása, a szimulakrum látszatvilágának igazsága és valósága.

Figyelmet kell fordítani a Nyodene D egyik tünetére, a hallucináció, illetve a *déjà vu* jelenségére, melynek a szimulakrum felőli megközelítése felfedi a felszín, az érzékelés látszatvalóságának jellegzetességeit. A *déjà vu* a percepció megbízhatóságának destruktívja, ahol történeti amnézia uralkodik: a szemlélő nem bízhat többé érzékeiben, a múlt és a jelen határai összezsúsznak. A *déjà vu* az érzékelés paradoxona: az élmény úgy jelenik

<sup>36</sup> DeLillo, i. m. 131. o.

<sup>37</sup> I. m. 141. o.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. New York & London, 1987, Methuen. 46. o.

meg, mint emlékkép, de nem múltként tudatosul: a szubjektum nem azonosíthatja a múlt látszatát egy múltbéli referenciával, hiszen a múlt ezen darabjáról tudja, hogy nem történt meg. A *déjà vu* tehát a látszat képe mögé rejti az idő percepciójának rövidzárlatát, mely az episztemológia lebomlásával jár: a jelen múltnak tűnő eseményei a kauzalitás és az időbeliség alapvető megismerési rendszereit számolják fel. Baudrillard hasonló jelenséget ír le, mikor a múlt és a jövő folyamatos jelenné válását, a fogyasztói kultúrára jellemző eksztatikus instantizációt figyel meg bizonyos kulturális jelenségeknél, mint a piacra bevezetendő termékek kedvező ára, melyet a kifutó termékek kedvezményes árához hasonlít, vagy az ezredforduló előtt a közterekre kihelyezett oly népszerű órák, melyek visszafelé számolták az időt.<sup>40</sup> Az első esetben a jövő instantizációja, egyfajta jelenbe mozgás figyelhető meg, míg az utóbbiban a hagyományos lineáris időszemlélet kauzalitásának megfordítása tapasztalható. Brooks Landon úgy látja, hogy Jack és Babette gondolkodásának „egyik szimptomája a *déjà vu*”,<sup>41</sup> azonban a *déjà vu* nemcsak a szereplők gondolkodását meghatározó, hallucináción alapuló, érzékszerveinek megbízhatatlanságát ismerő, de különben találni nem tudó szubjektum világszemléletének következménye, hanem a posztindusztriális fogyasztói társadalom látszatvalóságot létrehozó hálózatainak, a hiperrealitásnak a hozadéka.

## HALÁLFÉLELEM

A regény harmadik és egyben befejező része a halálfélelem központi témája köré rendeződik. A késői kapitalizmus skizofrén és próteuszi szubjektuma azonban a halált már nem a modern monadisztikus individuumaként éli meg, és – miként a *A sötétség mélyén* Marlow-ja – nem a végső igazság pillanataként, az élet lezárásának elkerülhetetlen, ijesztő, de mégis csodálatos dichotómiájának rendszerében értékeli,<sup>42</sup> hanem a szét-szóródás, a diffúzió, a káosz birodalmaként fogja fel, mely átszivárog az életbe, és aláássa azt. A halálfélelem leküzdésének egyetlen módja az azonnali vágykielégítés, melynek a posztindusztriális társadalomban a legkézenfekvőbb módja a fogyasztás felfokozott vásárlási láza. A késői kapitalizmus heterogén, többszörösen tagolt identitású szubjektuma nem a létfenntartás eszközt látja a szupermarketben, hanem a bevásárlóközpontok brikolázs-technikával épített belső tereit és a fogyasztás élményét halálfélelemnek elosztatására használja.

A *White Noise* harmadik fejezete a Dylarama címet viseli, melyben a Dylar, egy halálfélelmet csökkentő kísérleti gyógyszer, melyet Willie Mink szexuális ellenszolgáltatás fejében ír fel Babette-nek, valamint a dráma szavak csengenek össze. A Dylarama cselekménye egyébként szintén elhanyagolható: Gladney-ék visszaköltöznek házukba, Babette-ről kiderül, hogy Dylart szed, és Gladney felháborodásában meg akarja ölni a sarlatán Minket, de kudarcot vall, és az utolsó pillanatban kórházba viszi az orvost. Mink alakjában jól megfigyelhető a posztkulturális figura, aki már nem csupán a multikulturalitás egymás mellett élő csoportjainak és diaszpóráinak a megtestesítője, hanem az ezek egymásba olvadásának és kaotikus egymásra hatásának alakja is. Ősei meghatározhatatlanok, kiejtéséről még azt is képtelenség megállapítani, hogy akcentált-e,

<sup>40</sup> Jean Baudrillard: *The Vital Illusion*. New York, 2000, Columbia UP. 41. o.

<sup>41</sup> Brooks Landon: Nem az, ami volt: memóriátúlsordulás a digitális narratívákban. Fordította Elekes Dóra. In *Prae*, 2001/1–2. 32. o.

<sup>42</sup> „Soha még nem láttam emberi arcon ehhez hasonló változást, és remélem, többé nem is látok. Ó, nem éreztem megindulást. Csak igézetet. Olyan volt, mintha fátylat szakítottak volna föl szemem előtt.” Joseph Conrad: *A sötétség mélyén*. Budapest, 1977, Szépirodalmi.

„furcsa, konkáv, kanálszerű arca” a hangjától megfosztott tévé felé fordul, Hawaii-mintás inget, Budweiser nadrágot és pár számmal nagyobb műanyag szandált visel, mikor Gladney találkozik vele.<sup>43</sup> Mink az orvos mimikrije mögé bújik, habár valójában Dylar-függő beteg, aki Babette-hez hasonlóan küzd halálfélelmével. Saját bevallása szerint úgy eszi a Dylart, mint más a cukrot, habár mondatait szabad asszociáció hozza létre, mely a Dylar számos mellékhatásának egyike: ezek közül a legsúlyosabb az a paranoia, melyet a „szavak és az általuk jelölt dolgok” összekeveredése okoz.<sup>44</sup>

„Símaszket viselt, hogy ne kelljen megcsókolnia az arcom, amelyet anti-amerikainak tartott. Mondtam neki, hogy a szoba bent van. Ne lépj be egyetlen szobába se, ha nem egyezel bele. Ez a lényeges, ellentétben a kiemelkedő partvonalakkal, a kontinentális lemezekkel. Vagy fogyaszthatunk cereáliákat, zöldséget, tojást, halat és gyümölcsöt nem. [...] Vagy tojást, de cereáliákat nem. Rengeteg lehetséges kombináció van.”<sup>45</sup>

A Dylar Saussure szignifikációs rendszerét lebontja, és helyére a szimulakrumot teszi: a szavak már nem jelölnek semmit, a jelöltek és a jelölők szabad asszociációs láncban kapcsolódnak össze, a szemantika alapszabályai érvényüket veszítik. Mink szavakra asszociálva építi fel gondolatait: alkalmi partnerének sísapkájáról saját arca, a szexuális aktusról a hotelek kontinentális reggelije jut eszébe, mely összerosódik a kontinentális kéreglemezek geológiai fogalmával és a diéta elemeinek végtelen kombinációival.

Jack rálő Minkre, majd Germantown német nővérek által fenntartott kórházába viszi, ahol az angolul folytatott párbeszéd a vallás sajátos értelmezését adják. Jack első pillantása a kórház folyosóján függő festményre esik, ahol „Jack Kennedy és XXIII. János pápa a mennyországban kezet fog. A mennyország részben felhős hely volt.”<sup>46</sup> Jack, hogy megnyerje a bizalmat, egy Hermann Marie nevű nővérral beszélgetésbe kezd, melyből megtudja, hogy a nővérek nem hisznek az angyalokban, a mennyországban, a megváltásban, vagyis abban az ikonikus világban, mely a mennyország hagyományosan elfogadott képét mutatta évezredekken keresztül. A nővérek identitásukat a nem-hívők miatt tartják meg: „Tettetésünk egyfajta elkötelezettség. Valakinek hívőnek kell látszania. Az életünk nem kevésbé komoly, mintha valódi hittel rendelkeznénk.”<sup>47</sup> A vallás szimulakrummá válik, és a nővérek szavai nyilvánvalóvá teszik, hogy csak a látszat és a nem hívők kedvéért vállalják hivatásukat, de hitük már nem jelöl semmit: ugyanakkor a nem hívők így is képtelenek eldönteni, hogy szimulakrummal, vagy a „valósággal” állnak szemben: a szimulakrum igaz. „Az egész rendszer súlytalanná válik, hiszen nem több, mint egy gigantikus szimulakrum – nem valótlan, hanem szimulakrum, mely önmaga referencia és határok nélküli zárt körében nem cserélhető fel a valósra, csak önmagára.”<sup>48</sup>

A regény munkacíme, a *The American Book of the Dead* (Amerikai halottaskönyv) és a fehér zaj cím metszetében található az a halálfélelem, mely a halál és a kommunikációt lehetővé tevő emberi élet együttes jelenlétéből ered. A halálfélelem egyfajta lebegés az élet és a halál állapotai között, olyan zóna, mely a két egymással összeegyeztethetetlen bináris pár egymásra vetüléséből adódik. Az élet és a halál határai lassan egybemosódnak, átjárhatóvá válnak, csakúgy, mint az a saussure-i nyelvi jellel történt. Az utolsó fejezet ezt a többszörösen áttételes, heterogén halálfélelem-érzést állítja középpontba, mikor Wilder műanyag tricklíjével átszeli az autópálya sávjait. Az autóvezetők kétségbeesetten fékeznek, reflexszerű mozdulatokkal hárítják el a balesetet. A halálfélelem érzését

<sup>43</sup> DeLillo, i. m. 305–306. o.

<sup>44</sup> I. m. 310. o.

<sup>45</sup> I. m. 311. o.

<sup>46</sup> I. m. 316. o.

<sup>47</sup> I. m. 319. o.

<sup>48</sup> Jean Baudrillard: *The Map Precedes the Territory*. In Anderson, i. m. 76–77. o.

a függőben tartott élet kelti, az események mintha hang nélkül zajlanának, és a nézőpont távolsága a szemlélőt tehetetlenségre kárhoztatja. Ezt a tehetetlenséget tükrözi az utolsó epizód, mely a katasztrófa után helyreállított szupermarket árukkal ismételtlen megrakott polcai között eltévedt és az árucikkeket keresgélő embereket villantja fel. A fogyasztói posztkulturális társadalom szubjektuma a szimulakrum világában botladozva próbálja navigálni életét, melybe már beszivárgott a halál, az eksztatikus felhasználás és információtermelés, de halálfélelmét leküzdeni nem tudja, csupán vágyainak fel-színes és ismétlődő kielégítésével enyhítheti.



► **Metamorphosis Bohemiae**

(Daniela Hodrová: Trýznivé město)

„Halottak-e már a halottak  
Bennem és künn-künn szerte széjjel”  
(Ady Endre)

Keresve sem találhatni ügyesebb, frappánsabb, de éppen ezért bizonyos mértékig félrevezető és egyoldalú jellemzést Daniela Hodrováról, mint hogy – amiként az a kritika által megállapított – ő a „cseh Eco”. Egyrészt elismerő, és azért nem minden alapot nélkülöző minősítés ez a szerzőre nézve, e sorok írója számára pedig olyan csábító analógia, aminek nehéz ellenállni; másrészt viszont sok olyan elvárást is kelt, ami csak részben, vagy egyáltalán nem igazolódik, ezért jobb bele sem bocsátkozni ilyen jellegű összehasonlítgatásokba. Rögtön tegyük hozzá, Hodrová műve egyáltalán nem szorul rá, hogy egy világirodalmi párhuzam (elő)kanonizációs gesztusa segítségével kerüljön kitüntetett pozícióba. (Egy profán chiazmussal élve: Eco bizonyára büszke volna rá, ha valaki az „olasz Hodrovának” nevezné...) Maradjon tehát függőben ez a párhuzam (csupán egyelőre, hisz az alábbi interpretáció majd közvetetten úgyszintén igazolja, vagy sem, az indokoltságát), s helyette következzék – jóllehet nem valószínű, hogy ez a jobb megoldás – a kritikus keservei.

**AZ OLVASÓ ÉS AZ OLVASÁS SZÍNEVÁLTOZÁSA**

Daniela Hodrová (1946) regénytrilógiája, *A kínok városa* (*Két szín alatt*, 1991; *Bábok*, 1991; *Théta*, 1992)<sup>1</sup> azon szövegek közé tartozik, amelyeknek poétikai-hermeneutikai reflexióját követően, legyen az bármennyire is alapos és igényes, az értelmező nem fog tudni szabadulni attól a kínzó érzéstől, hogy az általa adott olvasat végtelenül leegyszerűsítette és redukálta a mű bonyolult, jelentésektől és kulturális értelmektől terhes, az interpretációk megannyi lehetőségét előírányozó motívumrendszerét. Szorongásában legfeljebb azzal vigasztalódhat (főként, ha olvasott Barthes-ot), hogy egy kritika sem merítheti ki teljesen a szövegben kódolt összes jelentést, nem teheti világosabbá, érthetőbbé a művet, csupán értelmeket „generálhat”. A mű mindig *eleve* több, gazdagabb, mint a róla szóló kommentár, elemzés, amely kénytelen válogatni a rendelkezésére álló lehetőségek közül, azaz: bizonyos elemeket kiemel, hangsúlyoz, másokat marginalizál vagy egyenesen elhallgat, elfojt; kozmetikázza a szöveget. A metatextus tehát a művet mindig egy perspektivikus törésben teszi csak szemlélhetővé. A többszempontúság, az egymásra rétegződő, egymást támogató és kioltó jelentések szimultaneitásának tapasztalata pedig csupán az egymásutániség logikáját követő (feloldó-hígító) okfejtés révén érzekeltethető – bizonyos mértékig. Vajon mi indokolja, hogy a kortárs cseh próza egyik kiemelkedő jelentőségű írójának könyvét bemutatató-elemző írás egy bombasztikus kijelentés után ilyen sirámokkal folytatódjék?

<sup>1</sup> A tanulmányban szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Daniela Hodrová: *Trýznivé město. Podoba, Kukly, Théta*. Praha, 1999, Hynek. A regényből vett részeket saját fordításomban idézem.

A válasz röviden: a szöveg kulturális kódjának telítettsége és műfaji arculatának sokszínűsége. Bővebben kifejtve: A trilógia egyes darabjai szorosan összetartoznak, egymást kölcsönösen reflektálják, értelmezik, önállóságuk éppen ezért viszonylagos. Különösen így van ez a fokozott önreflexió jellemezte harmadik rész esetében, amely a megelőző kettő kommentárjaként és a trilógia írását tematizáló keletkezéstörténetként olvasódik. A regény szövege a legapróbb részletekig kidolgozott, a fő- és mellékmotívumoknak burjánzó, bonyolult áttételeket mutató, de nagyönis gondosan összeillesztett mintázata jellemzi. Olyan struktúra ez, amelyben minden egyes alkotóelem a többi által sokszorosan meghatározott, semmi sem vizsgálható önmagában, az elkerülhetetlen leegyszerűsítés vagy a torzítás veszélye nélkül. A regény az elbeszélői eljárások, narratopoétikai fogások feltűnő gazdagságát mutatja, ezzel függ össze a legkülönbözőbb műfajok (beavatási regény, varázsmese, fantasy, gótikus regény, önéletrajz, napló, családrege, metanarratív regény) és stílusok hagyományának, illetve a kulturális emlékezet változatos szöveg- és képvilágának (mítosz, irodalmi és képzőművészeti alkotások, bölcséleti művek) aktualizálása. A szöveg által megteremtett világ a különféle *határok* átjárhatóságát jeleníti meg, különös fontossággal bír az élet és a halál, a valós és a fantasztikus, a jelen és a múlt, a szépirodalom és a tudományos beszédmód, a fikatív és referenciális, illetve a szó szerinti és a figuratív jelentések közötti határok elmosódása és viszonylagosítása. A regény egyik domináns eljárása a mesteri fokon működtetett motívikus ismétlés, amely ugyancsak nehezíti az egyes elemeknek tulajdonítható funkciók egyértelmű rögzítését, mivel alapja épp a kontextuális jelentéseket megsokszorozó gyűrűzés. Nagy a kísértés arra, hogy ezek alapján megelőlegezzünk olyan emblematikusnak számító poétikai jelölőket, mint a historiográfiai metafikció és a mágikus realista írásmód, s a regényt a posztmodern próza reprezentatív alkotásának tekintsük. De egyelőre hagyjuk ezt is függőben, s forduljunk magához a szöveghez, azt vizsgálva, kínál-e valamilyen kapaszkodókat, lehetséges fogódzókat, értelmezési javaslatokat a regény maga? Egy ilyen olvasat mellett szólhat a trilógia harmadik darabjának metatextuális, önreflexív jellege. Megbontva tehát a lineáris olvasás szokásrendjét, a *Théta* felől érdemes olvasni és értelmezni az első két részt, és a trilógia egészét is.

## AZ ÍRÁS ÉS A SZÖVEG ÁTVÁLTOZÁSAI

A *Théta* incipitje, illetve első három bekezdése a *Divina Commedia* első három énekének parafrázisa és átírása. A regény (szerzői) elbeszélője nem Vergiliusszal, hanem a toszkán költőóriással találkozik, s vele beszélgetve indul meg azon a lejtőn, ami a pokolba, azaz a „kínok városába” (*citta dolente*), Babits fordításában a „kínnal telt hazába” vezet. Ez az intertextus nemcsak magyarázat a trilógia összefoglaló címére, hanem a regény egy fontos metaforaláncának nyitóeleme is. Hodrová Dante művén keresztül lép be az *alászállásként* értett írás és a trilógia zárórészének téridejébe. Ez az út, akárcsak a *Commediában*, a plasztikus részletek által is hitelesített tényleges térbeli mozgást és mentális tevékenységet egyaránt jelöl. A *Théta* elbeszélője maga utal arra (467.), hogy a regény az alvilági útról beszámoló mítoszok cselekményszerkezetét kívánja aktualizálni (a mítoszoknak ezt a típusát G. S. Kirk *eszkatologikus mítoszoknak* nevezi<sup>2</sup>). Az alászállás belső kutatás és emlékezés is, mégpedig egyéni és kollektív emlékezés egyaránt, szembenézés a múlttal és a halottakkal, az elődökkel; olyan utazás, amelynek nincs előre meghatározott célja, hanem ez a vándortól függően változik, mint ahogy vele együtt alakul-módosul a kínnal teli város képe is; az alászállás visszatérés olyan eredethez, ahol „a múlt összefolyik a jövővel” (450.). A cselekmény szintjén

<sup>2</sup> Kirk, G. S.: *A mítosz*. Fordította: Steiger Kornél. Második kiadás. Budapest, 1993, Holnap Kiadó. 290. o.

ez archetipikus telítettséget eredményez, az elbeszélő számára különböző térdejeű, de egymásra hasonlító, egymást tükröző-magyarázó történetek egyidejűsítését, a szereplők szempontjából pedig az életszférák, létmódok közti átjárást, a Másikban való önszemlélet, és a másikba való átváltozást. A pokolba való alászállás motívumában, amint arra a szöveg tanult és szerfelett művelt narrátora ugyancsak figyelmeztet (412–413.), a (keresztény) vallásos és misztikus jelentésmozzanatok kevésbé hangsúlyosak, sokkal inkább az alakatlan létállapotok feneketlen és szédítő mélységeinek, a minden dolgok kezdeteinek és eljövendő pusztulásuk kozmikus káoszának, illetve az emberi személyiség még bizonytalan, amorf és már a szétbomlás jegyeit mutató állapota végleteinek megtapasztalásáról, átéléséről van szó. A regény maga is a káosz peremén egyensúlyozik, az elbeszélő az alakulás állapotában mutatja be a szöveget (work in progress), jelenetelve az írás egyes fázisait, a megvalósított és az elmaradt transzformációkkal, a mű vágyott-szándékolt és a ténylegesen létrehozott „állapotaival”, szövegváltozataival együtt. A trilógia cselekményének sincs igazán kijelöl(he)t(ő) kezdete, az események *eredője* helyett a *folytatás*, a továbbadás, az átöröklés, az egyik állapotból a másikba való *átmenet* eseményei a hangsúlyosak, az elbeszélhetők.

Az elbeszélő egy helyen (389.) *daganatos szöveg*hez hasonlítja a regény textúráját. A szöveg (illetve a cselekmény menete) ebben az értelmezésben a rákos sejtek burjánzására, szertelen, fürtszerű indázására emlékeztet: „...a daganatos sejtek a tökéletes káosz benyomását kel-  
tik, mindenféle orientációt nélkülözve növekednek, úgy, ahogy nekik tetszik... és néha akár egymásra rakódó rétegek formájában is szaporodnak” (451.). A narrátor egy önreflexív kiszólásából kiderül, hogy szándéka szerint szeretné „megőrizni és hangsúlyossá tenni a természetes növekedés törvényszerűségeit, a burjánzó szöveg kaotikusságát” (528.). Ugyanerre a tapasztalatra reflektál a *hab*-metafora is: az írás folyamata, a szöveg alakváltozásai a hab terjedését képezik le. Olyan szerkezetről van szó, amely esetében „nem létezik semmiféle hierarchia, semmilyen középpont”, s amelyben „látszólag a rendezetlenség uralkodik, a szöveg különös alakzatokba rendeződik, deformálódik, a legkülönbözőbb irányokba fut szét” (466.). A *Théta*, de bizonyos mértékig az első két rész is olyan regény, amelynek mintaszerzője minden pillanatban a felbomlással, az alaktalanná válással, a szétesséssel kénytelen farkasszemet nézni. Túloznánk azonban, ha a bizarr asszociáció, a mindenféle narratív koherenciát, értelmes történetegészt romboló szétfejtés, szétféslés képzeit társítanánk Hodrová művéhez. Ha a zárathoz közeledve gyakrabban bukkanni is megszakított vagy töredékes, elliptikus mondatokra, a végérvényes megszűnést anticipáló szövegmokra, a regényre, éppen ellenkezőleg, a megszerkesztettség, a motívumok, motívumlán-  
cok és -nyalábok, illetve a tágabb összefüggéseket felölelő-létesítő tematikus ívek, tömbök művészi architektonikája jellemző. A szöveg tehát szembenéz a káosszal, de nem adja meg magát neki; az alakatlanul kanyargó hab-struktúrával szemben a faágak rajzolatára és a nagy folyamok vízgyűjtő területét ábrázoló vízrajzi térképekre emlékeztető<sup>3</sup>, a *disztribúció*, azaz a felosztás és a megosztás elvein működő jelentés- és történetteremtő ellenérő fejt ki hatását a regényben. „Ennek a struktúrának felel meg a regényben a mítosz [...] az alvilágba való alászállás mítosza” (467.).

## A CÍMEK ÁTVÁLTOZÁSAI

A trilógia egyes részeit jelölő címek olyan vibráló-pulzáló konnotációs mezőt alakítanak ki maguk körül, amely az össz- és a széthangzás retorikai erőit mozgósítva a szavak köznapi és szakrális-transzcendens jelentéseit fordítja, játssza át egymásba. A *Podoboji* (*Két szín alatt*)

<sup>3</sup> Hodrová *dendrites* szerkezetnek nevezi.

alapvetően kétféle értelmezés irányába mutat: jelenti egyrészt az emberi viselkedésmódok kétszínűségét, mely magába foglalja a történelmi-politikai kényszerhelyzetek szülte szerepjátszást és a hatalmi pozíciók elnyerésében, illetve megőrzésében érdekelt köpönyegforgatást, alakoskodást, de ugyanúgy az öncsalás műveleteit is; másrészt a szövegben érvényesülő emblematikus jellemzés révén a jézusi attribútumokra (kenyér és bor, azaz a két szín alatti áldozás szakralitása, illetve a bárány–farkas allegorikus ellentétpár) is utal. Ezeket a jelentéseket sűrítetten adja vissza a regény egyik emlékezetes jelenete: Jan Paskal (a névben már benne foglaltatik a húsvét – pászka – etimonja, s egy szimbolikus kapcsolódáson keresztül, melyet maga a szöveg is mozgósít, a húsvéti áldozati bárány *figurája* is), a katolikusból lett evangélikus lelkész a német megszállástól sújtott országban kénytelen kiszolgáltatni az úrvacsorát egy német tisztviselőnek is, aki egyben szomszédjaként egy elűződött zsidó család lakásában él. Az epizód felvezetése így kezdődik: „Az Úr templomának ajtajai mindenki számára nyitva állnak, egymás után lépnek be rajta Paskal atya báránykái, együtt Herr Hergessel, a fekete báránnyal. A báránykák ijedten szélednek szét. Ez nem bárány, hanem a bárány bőrébe bújt farkas. Íme, a farkas az Úr vééréért és testéért érkezik a templomba, együtt eszik a kenyérből és iszik a borból a bárányokkal” (29.). A szertartás után Paskalt lelkiismeretfurdalás gyötri: „olyan vagyok, mint Júdas, kiadtam Krisztust Pilátusnak, de nincs elég bátorság bennem, hogy fölakasszam magam” (29.). A profán és szakrális értelemben felfogott *kétszínűség* a szöveg egy további fontos metaforaláncára, az *(át)változást*, az *(át)alakulást*, az egyik állapotból (testi vagy szellemi kondícióból) egy másikba való *átmenetet* tematizáló részekre kapcsolódik rá. Viszonylag gyakoriak ugyanis a két világ, két létállapot, nem ritkán az élet és a halál között „megrekedt” szorongó vagy tétovázó szereplők. A szöveg egyéb lokális metaforái pedig újabb és újabb mozzanatokkal árnyalják a „kétszínűség” jelentéshorizontját. Ilyennek számít a heliotróp növények viselkedése (138.), amelyek abbéli igyekezetükben, hogy minél több fény érje őket, a legkülönbözőbb alakváltozásokat produkálják: elhajolnak, meggömbülnek, kicsavarodnak – mondhatni „kifordulnak magukból”.

A *Kukly* (Bábok) az előbbinél még termékenyebb paratextusnak bizonyul. A kiinduló kép a rovarok életéből eredeztethető. Türek úr, aki maga entomológus, szenvedélyesen magyarázza alkalmi hallgatóságának, hogy a petéből először lárva vagy már a felnőtt rovarra emlékeztető jegyekkel bíró nimfa kel ki, ez bábozódik be, s a bábból vedléssel bújik csak elő a kifejlett példány, vagy más néven imágó. A báb-állapot egy *köztes* életszakasz, a lárvából az imágó-állapot felé tartó, tehát egy afféle „második feltámadásra” készülődő fázis a rovar fejlődésében. Ez a rovar-metaforika azzal kap igazán jelentőséget, hogy a történetben nemcsak a *tárgyak* és a *helyek*, hanem az emberek, a *szereplők* is metamorfózisok sorát élik meg, s ennek a folyamatnak a halál sem vet véget. Élőkkel, halottakkal, illetve a kettő közti átmeneti stádiumban vegetáló felemás lényekkel teli ez a világ; olyan szereplőkről van szó, akik időnként tárgyakká, állatokká és más emberekké képesek átalakulni, s akik szabadon lépnek át egyik téridőből a másikba (erről bővebben a következő fejezetben). Az emberek vonatkozásában értett bebábozódásra utalhat a név (Kuklová, Schováňková – schovávat se = „rejtőzködni”), vagy egy hasonló testhelyzet is (a halottak testét borító vászon, mely a múmiákhoz teszi őket hasonlóvá: 248–249.), de előfordul, hogy a begubózás, a külvilágtól való teljes elszigetelődés figuratív mozzanataként tűnik fel (ilyen Sysel úr, a nyelvész esete, aki „az ósláv dialektusba volt begubózva – negyvennyolcban éppúgy, mint húsz évvel később”, 166.). A második rész alcíme *Živé obrazy*, azaz „élő képek”, vagy ha műfaji fogalomként értelmezzük, akkor „életképek”. Ez a megjelölés mindenekelőtt a szövegkompozíció és a szűzsé sajátosságaira utal. A regény cselekménye 126 ilyen „kép” egymásutánjaként bomlik ki, az alapvető narratív eljárás tehát a jelenetezés, mely életképek, gyakran az ismétlés, a tehetetlen automatizmusok groteskságával ható etüdök több szinten futó sorozataként mutat fel egy körkörösség jellemezte történet(áramlás)t. Ezenkívül a szöveg elbeszélői

többször tesznek említést színpadi, képzőművészeti életképekről; Sofia Syslová (aki a középső rész egyik főszereplője) nagyanyjának emlékeiből, álmokból és valamikor olvasott fikatív történetekből szőtt fantazmagóriáit pedig szintén „élő képeknek” nevezi az elbeszélő (157.), olykor egyenesen arról van szó, hogy egy-egy rajz, festmény vagy falvédő „elevenedik meg” a tekintete előtt, vagy a tekintetétől.

A *Théta* szintén többértelmű jel. A görög ábécé egyik betűjéről van szó, mely azonban sajátos jelentéssel bíró szimbólum a textológiában: „*kitörölni*, kihúzni, kimetszeni” a szövegből (deleatur). Az elbeszélő továbbá közli azt is, hogy a középkorban a halott szerzetesek neve mellé rótták oda ezt a betűt, mint a *thanatosz* (halál, halott) szót helyettesítő jelet („ha Umberto Eco, *A rózsza* nevének szerzője tudott volna erről, bizonyára nem felejtette volna el megemlíteni regényében ezt a részletet” [506.] – olvassuk az adathoz fűzött reflexiót...). Említés történik ezenkívül egy középkori regényről, melynek egy Thanatosz nevű lovag volt a főhőse, aki alászállt a halottak birodalmába... A betűhöz társított jelentések tovább gyűrűznek azáltal is, hogy a théta vizuálisan rögzített formájában egy bábra emlékezteti a narrátort.

Mindhárom cím a kaósszal dacoló, a végső rögzítettségnek ellenálló, folytonosan alakuló-változó regénymorfológia felé mutat, mely a törlés és újírás eljárásainak feszültségében formálódik, s amely az epikai kategóriák mindegyikében (az elbeszélő és az elbeszélés, a cselekmény, a szereplők, a tér és az idő szintjén egyaránt) a *metamorfózis* mozzanatát teszi nyomatékosná.

## A SZEREPLŐK ÁTVÁLTOZÁSAI

„Ebben a világban semmi sem vész el... Minden állandóan átalakul. Az egyik élőlény egy másik élőlénné, kisebbé vagy nagyobbá változik át, vagy pedig tárggyá alakul át... A tárgyak ugyanúgy változnak, esetleg megelevenednek, mert csak elvarázsolt élőlények voltak. És akár csak a peték, lárvák, bábok és nimfák tartalmazzák már a felnőtt rovar – az imágót, úgy van jelen már a gyermekben is a felnőtt ember minden későbbi formája. S így van ez a gondolatainkkal is” – mondja Turek úr egy kiselőadása alkalmával (347.). A *kínok városa* a szereplők regénye. A terjedelemhez, a cselekmény által felölelt időintervallumhoz és a térmozgások gyakoriságához képest viszonylag kevés számú, névvel és egyéni vonásokkal megkülönböztetett szereplőről beszélhetünk, s ők is inkább olyan figurák, akik a mű teremtette fikatív univerzumon belül mindig a többiekhez való viszonyukban érthetők és értelmezhetők igazán. Fiktív, „kitalált” szereplőkkel és valós történelmi alakoknak megfeleltethető figurákkal (Jesenius, Ján Kollár, Karel Hynek Mácha, stb.) egyaránt találkozhatunk. A szereplők egymásban tükröződnek. Senki sem csak az, aminek látszik, egy kicsit mindig másra is emlékeztet. Egy-egy arcvonásban, jellegzetes gesztusban, testtartásban, a bőr, a haj sajátos kipárolgásában, illatában, egy-egy elkapott tekintetben, az ujjak görbületében, a nyak különös ívében más szereplők kontúrjai, jelei sejlenek föl. A szereplők életsorsai egymást ismétlik meg, élethelyzetek, cselekvéssorok, beállítódások, érzelmi reakciók és szavak ismétlődnek, térnek vissza, s ezáltal a legkülönbözőbb idősíkok csúsznak egymásra. Ezért keríti a figurákat időnként erős déja vu érzés a hatalmába, mintha bizonyos dolgokat már átéltek volna, mintha korábbi, elfeledett életük egy-egy epizódja érintené meg őket hirtelen. Identitásuk a történet előrehaladtával egyre képlékenyebbé, egyre megfoghatólanabbá válik. Egyébként maguk is kereső, önazonosságukban bizonytalan, és főként szüntelen metamorfózisokon áteső lények. Még a testük határai sem rögzítettek, hanem alakulók-alakíthatók, készek a mássá, az idegenné való átalakulásra. Sofie Syslová érzi, hogy teste több, valamikor élt ember „lárváját” rejt, hogy számára idegen életsorsokat, tudatokat hordoz magában, melyek időnként, néhány pillanatra megmoccannak benne, s ő szédülő fejjel hirtelen azt sem tudja, kicsoda is valójában. „Elveszik, de egyben magára

is talál bennük” (342.). Turek úr felvilágosításainak köszönhetően ráébred, hogy ő nem egy kivételes eset, mert mindegyik élőlényre jellemző, hogy „az egyik a másikban köröz, csak tudatuk különböző módon van elfedve” (342.). Sofie egy időre saját apjává, anyja (s később a lánya is) hattyúvá, szerelme pedig lepkévé alakul át, de van, aki szarvassá, cserebogárrá, sássá, sőt hárfává változik. Ezek a metamorfózisok általában nem járnak „tartós eredménnyel”, azaz csupán rövidebb-hosszabb ideig tartanak, s a szereplő visszaváltozik azt megelőző önmagává, jóllehet egyáltalán nem biztos, hogy ez az eredeti állapottal volna azonosítható. A trilógia mindhárom részében fel-felbukkan például egy fából készült próbabábu, amelyről feltételezhető, hogy valamikor ember volt, de hogy konkrétan kicsoda, az rejtély marad. A tárgyak „meglelkesítése” a *Podoboji* néhány fejezetében az emberi és a tárgyi nézőpont áthelyeződésében, egymásba hatolásában is megnyilvánul: az elbeszélői szólam helyét az élettelen dolgok „belső monológjai” foglalják el. Egy-egy tárgy a tulajdonosaihoz fűződő kapcsolata révén lép ki a dolgok anonim egyformaságából, s kap így egzisztenciális jelentőséget. A tárgyakat, a helyekhez hasonlóan, életek emléknymoi vonják be, egyfajta láthatatlan, de néhányak számára tapintással mégis érzékelhető kisugárzásuk, aurájuk van: „A tárgyakat érinteni csaknem olyan, mintha magát az életet érintenénk” (139.).

A regény fiktív univerzumában további világok, elfedett létezősférák nyílnak meg a kiválasztottak előtt. A párhuzamos életvilágok nyomasztó és felkavaró érzését a két világ határán veszteglő szereplők tapasztalják meg a legintenzívebben, azok, akik függőben maradnak élet és halál között. Ők látják többek közt azt is, hogy a halottak nem a temetőben pihennek, hanem bizonyos helyeken és bizonyos időben fel-felbukkannak, s „élnek” a maguk post mortem életét. Ez az életforma meglehetősen egyhangú, szegényes: „a halottak tovább élnek közöttünk a maguk egyszerű, furán felszabadult életét, minthogyha ez az életük csupán arra korlátozódna, ami a számukra valaha a legalapvetőbb volt, s ez a halál után ismétlődne körbe-körbe. Mintha az ember felszállna egy különös körhintára, amiről már nem tud leszállni... A halottak élnek tovább, de mi nem látjuk őket, csak akkor, ha mi is az élet és a halál közti határhelyzetben találjuk magunkat” (63.). A holtak bevacskolják magukat valami félreeső helyre (bebábozódnak), s ott vegetálnak, végzik automata bábukhoz hasonló rituáléikat, sóvárogva közben az élők világa után. Az élők és a halottak közti kommunikáció csak szűk korlátok között képzelhető el, a holtak csupán „szó-, gondolat- és képtörödékek” (142.) útján adhatnak hírt magukról. A lét és nemlét határai olykor zavaróan elmozdulnak, „a halál utáni élet... kilép a medréből, fokozatosan átfolyik a temető falain, és szétárad a szomszédos utcákba és utcácskákbá”, s ellenkezőleg, ami eddig a falakon túli élet volt, lassanként elhal, míg aztán már „senki sem tudja megkülönböztetni, hol is ér véget az élet, és hol kezdődik a halál” (128.). Az idézet a trilógia első részéből való, amelynek kiemelten fontos cselekménytere egy (prágai) temető (Olšanský hřbitov). A regény topológiájának szimbolikus jelentéseiről a következő fejezetben lesz szó. A *Théta* elbeszélőjét az – előbb jellemzett – élőhalott-lét a fiktív regényalakok létmódjára emlékezteti: „És mi van akkor, ha minden kitalált regényszereplő éli valahol az életét, akár a halottak, szüntelen bevonják a mi világunkat egy áthatolhatatlan burokkal, mely a mi érzéseinkből és emlékeinkből áll elő... Itt várakoznak a hátam mögött, várva a maguk fellépését... érzem a nyakamon forró leheletüket, hallom, mit sugdosnak maguk között, s amikor megfordulok, látom, amint némelyikük feltartott kézzel ott álldogál” (449.). Az élő-halott, fiktív-valós feloldhatónak bizonyuló ellentétpárjainak viszonylagossága tovább bonyolódik azáltal is, hogy a harmadik részben a szerző felfedi némelyik szereplőjének referenciális modelljét.

A szereplők és a cselekményszerkezet szintjén megmutatkozó ismétlődés a szövegben többször is reflektált, illetve figuratív módon is „kiábrázolt” (körhinta, forgószék, hinta) ciklikus időképzettel függ össze, amelynek értelmében „minden ismétlődik, de mindig egy kicsit másként, rosszabbul” (113.), a világban minden történés csupán az előrehaladás

illúzióját mutatja, valójában a már-volt dolgok örök visszatérése zajlik, szüntelenül. A szereplők átváltozását szintén valamilyen körkörös mozgás előzi meg. Erre a tapasztalatra történik közvetetten utalás a szövegben előforduló néhány olyan *interszemiotikai játék* révén is, amely az egyik művészi jelrendszerből egy másikba való átfordítás, az egyes szemoszférák egymásra vetítése vagy megkettőzése segítségével értelmezi a cselekményt, s teszi azt még polifonikusabbá. A körkörösség képzőművészeti, esztétikai fejtegetések formájában „tér vissza”: Sysel úr egy alkalommal a szecessziós festészet ornamentikájáról, az öntörvényű belső körforgást szimbolizáló kanyargó-örvénylő vonalakról, illetve a tükör-, a labirintus- és a csigavonal-motívum gyakoriságáról beszél (183–184.); máskor pedig arról értekezik, hogy Chagall festményeinek kompozíciójában milyen fontos szerepet is játszott a körkörösség elve (215.). Hasonló funkcióval bír az is, amikor a *Théta* szerzői hangja lövöldéssel övezett körhíntához hasonlítja a regényt, melyben az egyes szereplők szabályos időközökben bukkannak elő a sötétből, egy ideig láthatóak, majd ismét elnyeli őket az áthatolhatatlan homály. A spirál és a centripetális irányú mozgás motívuma a regényben másra is utalhat: a primitív kultúrákban, a keleti és a nyugati kultúra egyes vallásaiban egyaránt előforduló csigavonal-mintázatú ábrák szemlélése az Istennel, istenségekkel, a legmélyebb metafizikai titkokkal való egyesülést előkészítő meditációnak, a koncentrált elmélyedés rituális műveletének az eszköze<sup>4</sup>. A regény szereplői az átváltozásokat, az egyik világból, létmódból, téridőből egy másikba való átlépés pillanatait megelőzően végeznek forgó mozgásokat, illetve mélyednek bele valamilyen körkörös mintázatú ábra szemlélésébe.

## A HELYEK ÁTVÁLTOZÁSA – AZ ÁTVÁLTOZÁS HELYEI

A *kínok városa* nemcsak a szereplők, hanem legalább annyira a helyek, egy város (Prága) regénye is. Sőt, a kettő ugyanazon tapasztalat két „oldala”. A mű világképének megértéséhez ugyanis elengedhetetlen annak a *misztikus térélménynek* az ismerete, amelynek alapja pontosan a szereplők és a tér szoros egzisztenciális, és végső fokon ontológiai összetartozása. Hodrová előbb említett topológiai tárgyú monográfiájában Stanislav Grof könyvére hivatkozva tesz különbséget az emberi tudat kétféle állapota, illetve ennek megfelelően a tér megtapasztalásának kétféle módja közt. A *hilótróp* tudat a „mindennapi” élettel, a „normális” észleléssel jár együtt, amikor is az ember önmagát szilárd, pontosan lehatárolt fizikai egységként, a külvilágot pedig egymástól izolált materiális objektumok rendszereként tapasztalja meg. Ebben a világban a newtoni törvények uralkodnak: az idő lineárisan folyik, a tér háromdimenziós, az események egymásutánjában a kauzalitás logikája uralkodik. Bizonyos körülmények között azonban az ember az individuális tudat határait kitágító ún. *holótróp* tudatállapotba kerül. Az egyén más emberek, állatok, növények és tárgyak tudatából részesül; a tér bizonyos helyek folytonosan ártrendeződő, dinamikus rendszereként jelenik meg a számára, ahol az egyes helyek nemcsak egymás mellett, hanem egymásba csúszva, tolódvá, egymásba sodorva (bebábozódva) is léteznek; az időtapasztalatnak pedig nem az élesen tagoló-elválasztó lineáris képzet (múlt-jelen-jövő), hanem az idősíkok egymásba fordulásának, egymásba tekeredésének ciklikus képzete feleltethető meg<sup>5</sup>. E transzperszonális tudatforma lehetővé teszi, hogy az individuum saját biológiai, pszichológiai, szociális, faji múltjának bugyraiba szálljon alá. Az ember és a tér közti határok így elmosódnak, a szubjektum (a szereplő) eggyéolvad a hellyel, azon helyekkel, melyek megtapasztalása valamilyen egzisztenciális jelentőséggel bír a számára; mintegy

<sup>4</sup> Erről épp Hodrová ír a *Místa s tajemství. Kapitoly z literární topologie* („Titokhelyek” vagy „Titkokkal bíró helyek”) című könyvében. Praha, 1994, Koniasch Latin Press. 185–196. o.

<sup>5</sup> Hodrová, Daniela: *Místa s tajemství*... 9–10. o.

magával – magában – „cipeli” ezeknek a helyeknek az emlékét (belső helyek). Vagy a másik oldalról közelítve: valamely hely csak bizonyos szereplő révén létezik, a titok-helyek<sup>6</sup> őrzik a hozzájuk kötődő személyek és események emlékét. „Minden hely egyik oldalával az élet, a másikkal pedig a halál felé van fordulva, miközben az átmenet határvonala nem állapítható meg teljes bizonyossággal” – olvassuk a *Podoboji* egyik fejezetében (69.); a helyek többsége, a jó és a rossz, a kiválasztottak és a kárhozottak helyei közt húzódó kétértelmű (kétszínű), átmeneti sávban található, az egyértelmű, jól körülhatárolható helyek csak kivételes és ideiglenes szigetek, melyek előbb vagy utóbb ugyancsak átalakuláson mennek majd keresztül (48.). A trilógia cselekménytere főként Prága<sup>7</sup>, illetve annak néhány felismerhető és nevesített utcája, tere, épülete (jellemző, hogy Hodrová általában mellőzi a város emblematiszmusnak, kultikusnak számítót, az irodalmi tradíció által is terhelt helyszíneit, s helyette periférikus, profánabb, „prózaibb” terekkel operál); a fókusz a egy *bérház*, amely az említett *temetőre* (Olšanský hřbitov) néz, a *Podoboji* történéseinek dinamikáját e két hely közötti (tér- és időbeli) ingázás adja meg. A *Kukly* esetében a vertikális tájékozódás, az alászállás, a föld alatti terek dominálnak, ezért is van különös jelentősége azoknak a bejáratoknak, kapuknak, nyílásoknak, amelyek a világok, a téridők közötti küszöböt szimbolizálják. Itt ereszkednek le a hősök, hogy szembesüljenek múltjukkal és jövőjükkel. A függőleges irányú térváltás olykor időbeli utazással jár: a regényben többször szó esik egy léggömből, mellyel ha felemelkedett az ember (Sofie nagyapja), alant megláthatta egész elmúlt és eljövendő életének epizódjait. E profán beavatódások ismerettel szolgálnak ugyan, a változtatás lehetőségét azonban megvonják a jelöltektől. A *Thétából* kiderül, hogy ama bizonyos *bérház* az az épület, ahol a szerző gyerekkorát töltötte. A sötét, homályos zugokkal teli, hatalmasnak tetsző szörny-architektúra pecsétes falain a múlt és a jövő mintázatai torlódtak egymásra, a ház lengőajtaja, és különösen a két ház övezte, fenti (ég) és lenti (csatorna, föld alatti folyosók) irányban egyaránt nyitott belső udvara számít olyan titok-helynek, ahol a szerző és némely szereplőjének gyermekkora gyűrődött-sodródott össze: „Tizenhárom éves koromig éltünk abban a házban. Gyakran tűnik úgy a számomra, mintha visszatérnék oda... Ez az én rituális utam, ezért csak nagyon ritkán teszem meg. Minden alkalommal, amikor a valóságban, álomban vagy a regényben áthaladok rajta, a hely titkához, létem értelméhez kerülök közelebb” (475.).

A helyek – a szereplőkhöz és a tárgyakhoz hasonlóan – szintén beábozódhatnak, miközben senki sem tudja, „mikor is következik el a vedlésük ideje, és azt sem, hány átalakuláson is kell majd átesniük” (265.), a lényeges az, hogy ki is halad át rajtuk, s hogy milyen rendszerességgel teszi ezt. Az ismételt találkozások után a hely egyszerűen leveti a „bábját”. Nem mindegy azonban, hogy e titok-helyeket milyen módon is közelítjük meg. Némely helyekhez körözve kell közelítenünk, fokozatosan kerítve be őket, másokon keresztül-kasul kell átvágnunk, míg vannak aztán olyan helyek is, melyek csak vertikális irányú mozgásunkat követően (megmászás, alászállás) fedik fel titkukat. A tér és az idő „lepleinek” lehullását, azaz bizonyos helyek elváltozását nem mindenki tapasztalhatja meg, csak az, akinek az életsorsa valamilyen módon összefonódott a hely történelmével, a helyen történt eseményekkel, az ott megfordult személyek, tárgyak történetével. A titok-helyeken ugyanis *a múlt tovább zajlik*, folytonosan történik, konok ismétlődésben hosszabbítva meg önmaga tartamát. A múltak gyakran zárt terekben (szobák, lépcsőházak, szekrények) vegetálnak, a hilotróp tudat számára láthatatlanul, míg nem a megfelelő alászállással-bekerítéssel-átszeléssel fel nem tárulnak, meg nem nyílnak a holotróp tudat előtt: „A múlt itt tulajdonképpen megrekedt, a jelenhez csupán hátulról közeledik, észrevétlen léptekkel, szinte áll egy helyben” (153.).

<sup>6</sup> Az univerzum összefüggéseibe bekapcsoló holotróp tudatba való átmenet kitüntetett helyszínei, „a szakrális helyek specifikus irodalmi változatai” (Hodrová, 10. o.).

<sup>7</sup> Hodrová Gustav Meyrink *A láthatatlan Prága* (1916) című regényére hivatkozva mutat rá a Praha szó egyik lehetséges etimonjára: a cseh *práh* = küszöb. Hodrová, i. m. 113. o.

A regényről eddig elmondottak tükrében megállapítható, hogy a szereplők metamorfózisai a két tudatforma közti (a hilotrópból a holotrópba való) átmenettel magyarázhatók. Mint már szóltam róla, identitásukban bizonytalan figurákról van szó, akik épp e sajátos tudatváltozásoknak (másokká való átalakulásuknak) köszönhetően újból és újból meg-inognak, majd lázasan igyekeznek visszatálcálni „önmagukhoz”, nehogy valamely idegen tudat fogságában maradjanak (ahogy az említett próbababa is). „Minden alkalommal, amikor az ismert hely rejtélyessé, mássá változik – írja Hodrová –, az individuum, aki eddig *magánál volt, önmaga volt*, lassan *magán kívül* lesz, *elváltozik, megkettőződik*.”<sup>8</sup> A metamorfózisok eredményeként a szereplők mítikus funkciókkal, archetipikus jegyekkel ruházódnak fel, s ez a részesülés megintcsak nem az egyénítést szolgálja, hanem egy szimbolikus rendszerben való feloldódást, elidegenedést von maga után. A tétozás, a bolyongás, a keringés, a személyiség labilitásának és megvasadásának, valamint a helyek váratlan elváltozásának tapasztalatát Prága szemiotikája is magyarázhatja, hisz olyan városról van szó, „amely megőrizte középkori alaprajzának szabad, nem-geometrikus kompozícióját. A régi [város]részekre az individuális helyek... zugok, girbe-gurba utcácskák, átjárók sokasága jellemző. Ez az alaprajz jóval dinamikusabb, mint a reneszánsz, a klasszicista városok, valamint a perifériák és a lakótelepek szimmetrikus alaprajza... Prága adottságai ideális megfelelői a város mint labirintus eszméjének.”<sup>9</sup>

## AZ ELBESZÉLŐ ÁTVÁLTOZÁSAI

Az első és a második rész egyes szám harmadik személyű, inkább csak absztrakt narratív funkcióként megnyilvánuló elbeszélője a *Thétában* egyes szám első személyű, hangsúlyozottan vallomásos-autobiografikus narrátorra változik át. Lehántja magáról azokat a grammatikai és poétikai maszkokat (bábokat), melyek egy „elváltoztatott hangú” szöveget eredményeztek, s helyette egy önfeltáró-önreflexív beszédmódot juttat érvényre. A metapoétikai fejtegetések újabb elemekkel gazdagítják a báb-metaforika jelentésláncolatát. Az elbeszélő megalkotja a szereplői mögé rejtőző szerző figuráját: „Világos a számomra, hogy szándékosan bújtam el Eliška Beránková, és korábban Sofie Syslová, az előtt pedig Alice Davidovičová, illetve Diviš Paskal mögé. Egyszerűen ismételten be kell bábozódnom a regényben, elrejtőzni benne a világ elől” (398.). A harmadik rész önéletrajzi gyökerű bensőséges modalitása egyrészt azt az illúziót kelti, hogy az elbeszélő hangjában a szerző „valódi”, „leplezetlen” éneje jut szóhoz („Nem vagyok Eliška Beránková, hanem Daniela Hodrová”, 448.), másrészt ez a közvetlenség egyúttal problematizálódik is („a maszk, melyet felöltök, amikor leülök az íróasztalomhoz”, 429.). Az írás feloldódás a szereplőkben, de egyúttal a személyiség megőrzésének utolsó menedéke is: „Regényt írok, hogy át ne változzam – madárrá, bábuvá, valamilyen fantazmagóriává. A kínok városából az átváltozások városa lett... Regényt írok, hogy megőrizsem az élőket, de azért is, hogy megmentsem a múltat, a halottaimat a feledéstől, hogy kimentsem magamat belőlük... Lassan átváltozom. Amíg azonban írok, megmarad a remény egy szikrája, hogy visszatérhetek, az élethez és a tudathoz, az akarathoz, az emberi archoz. Amíg írok...” (492.). Az elbeszélőnek koránt sincs teljes hatalma a szereplők felett, azok élnek a maguk öntörvényű életét, sőt olykor szembefordulnak „teremtőjükkal”. Ilyen a *Théta* egyik főszereplője, Eliška Beránková, aki dacolva fiktív-teremtett, (csupán) „irodalmi” létevel, megpróbálja magát „életre keltetni”: „Daniela Hodrová vére kezd keringeni ereimben” (511.). Bármennyire is próbálkozik azonban kilépni, túllépni kétdimenziós állapotán, a bábját elhagyni igyekvő lepkéhez hasonlatosan ki-kitüremkedve a papír

<sup>8</sup> I. m. 12. o.

<sup>9</sup> I. m. 102. o.

felületén, ez nem sikerülhet neki. Csak részesül alkotójának „tápláló nedveiből” (gyermekkori élményeiből, gondolataiból, érzéseiből), egy pillanatra még a *Podobojí* világába is átlép, a „valós” életvilág határát azonban már nem lépheti át. Azért, mert Hodrová ír, s „Amíg írok...”

## KONTEXTUS

Lubomír Machala, a korszak irodalmának kiváló ismerője a '90-es éveket az 1945 utáni cseh próza legtermékenyebb időszakának nevezte.<sup>10</sup> Kétségtelen, hogy ez a '89-es forradalmat követő egy évtized legfontosabb fejleményével, az irodalmi rendszer pluralizálódásával függ össze, melynek persze megvoltak a maga politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális-irodalmi tényezői. A korszak prózairodalmát áttekintő, a rendszerezés-tipologizálás igényének is eleget tenni kívánó tanulmányok alapvetően két, egymással ellentétes, de egymást korántsem minden esetben kizáró tendenciára mutatnak rá. Az egyik a *napló- és memoár-irodalom* kvantitatív növekedése, mely a legadekvátabb műfaji formának bizonyult az emigráns lét és a normalizációs időszak egzisztenciális tapasztalatainak rögzítéséhez, a diktatúra demisztifikálásához, a nemzeti-történelmi mítoszok lerombolásához – s mindez a személyes tapasztalat *autentikus* szűrőjén keresztül történt (Václav Černý, Jan Zábrana, I. Diviš, J. Hiršal és mások naplói). Az önéletírás műfajainak hagyományos elbeszélői eljárásainak, szerkesztési elveinek hatása nagyobb – dokumentáris és fiktív-fabulatív elemeket összeszó – epikai kompozíciókban is megfigyelhető (Ludvík Vaculík: *Cseh álmoskönyv*, 1981/83/90, *Kedves diáktársak!*, 1995; Bohumil Hrabal életrajzi trilógiája), bekövetkezett ugyanakkor a naplóírás inflációja is. Naplót már nemcsak az „írók, színészek, politikusok... újságírók, sportolók vagy énekesek jelentetnek meg, hanem ugyanúgy azok szeretői, titkárai, testőrei is... Ez már minden irodalmi szándék és ambíció végét jelenti, s helyébe a bulvár és a piac [érdekei] lépnek” – írja erről a már szociológiaiak mondható jelenségről ironikusan Machala.<sup>11</sup> A cseh próza másik meghatározó vonulata azokkal a *fantasztikus*, *imaginatív*, *mágikus* vagy *metafizikus*<sup>12</sup> regényekkel fémjelezhető, melyek írói a generációs különbségek mellett nemegyszer egymástól eltérő egyéni poétikák képviselői. A művek listája az irodalmárok közelítési módjától, a tipologizálásban alkalmazott tematikai és prózapoétikai szempontoktól függően hol rövidebb, hol terjedelmesebb, mindenesetre – kissé talán önkényesen – elkülöníthető azoknak a szerzőknek a csoportja, akik az ilyen jellegű felsorolásokban a leggyakrabban szerepelnek, s az imaginatív-fantasztikus próza „kemény magját” alkotják: Daniela Hodrová: *A kínok városa*, *Perun napja*; Michal Ajvaz: *A türköz sas*, *A másik város*; Jiří Kratochvíl: *Medve-regény*, *Ének az éj közepén*, *Avion*; Vladimír Macura: *Az, aki lesz*; Jáchym Topol: *Angyal*, *Nővérek*, és Petr Rákos: *Corvina*, *avagy A hollók könyve*. Vállalva az általánosító jellemzések önkéntelen egyoldalúságát, tömören összefoglalom ezeknek a regényeknek néhány közös, vagy legalábbis hasonlóknak mondható vonását. Gyakori a *nagyváros*, különösen Prága (Kratochvílnál Brünn) toposza és kronotoposza, amely általában egy rejtélyes, titkokkal teli, kiszámíthatatlan térként, útvesztőként jelenik meg, s ezen kívül legalább annyira titokzatos-fantazmagórikus lények (*fantasztikus fauna és flóra*)

<sup>10</sup> Polistopadová dekáda je jedno z nejpłodnějších období v české literatuře. Rozhovor s Lubomírem Machalou. In *Tvar* 2001/8, 8. o. Az interjút Michal Jareš készítette.

<sup>11</sup> Lubomír Machala: Česká próza na konci tisíciletí. In *Slovenská literatúra* 2000/4–5, 334. o.

<sup>12</sup> Ezeket inkább „közelítő-körbeíró” szinonimákként, mintsem valamely közös jelöltre utaló poétikai fogalmakként használja a cseh irodalomtörténészek nagy része. Egyszerűbb, de meglehetősen pontatlanabb volna a „posztmodern” jelző használata, a terminusnak a hazai tudományos és laikus(abb)zsurnaliszta diskurzusból érzékelhető pejoratív zöngéje miatt azonban az irodalmárok általában ódzkodnak a használatától.

lakóhelye és groteszk boschi látomások, bizarr átváltozások helyszíne is; a történetek időstruktúrájában a múlt–jelen–jövő közti határok szabadon átjárhatónak bizonyulnak, ami a *cselekmény rétegezett*, polifónikus jellegében is megnyilvánul (mitológiai történetek, legendák, mesék, erkölcsi parabolák újraírása, újrajátszása, valamint archetipikus, ezoterikus és különböző szimbolikus jelentések mozgósítása az intertextualitás különféle alakzatait játékba vonó eljárások alkalmazása révén); ezzel függ össze az *erős metaforizálás* is (a szűzsé kibontásában a szukcesszív kapcsolódás mellett megnő a képek és figuratív jelentések simultaneitásának, asszociativitásának szerepe); a történetek *szereplőinek identitása bizonytalan*, megfoghatatlan, szüntelen változásnak kitett, vagy éppen a felbomlás veszélye fenyegeti; az elbeszélő kitüntetett helyzetben van, a cselekményt különböző elmélkedések, az írás és a befogadás folyamatát reflektáló, vagy a szöveget magyarázó megjegyzések szakítják meg, a szöveget tehát a *metatextualitás*, az *autohermeneutika* magas foka jellemzi, és nem ritka az ironikus elbeszélői modalitás (különösen Macuránál).<sup>13</sup> Hodrová és Macura regényei esetében az (irodalom)tudományos diskurzus és a szépirodalom összejátszásának is tanúni lehetünk, ami nemcsak az egymástól eltérő stílusregiszterek ötvöztetésében nyilvánul meg, hanem befolyásolja (amint ezt elemzésünk is mutatja) a művek interpretációját is, mivel teoretikus munkák, irodalom- és műfajtörténeti monográfiák formájában értelmezési kulcsot rendel a regényekhez.<sup>14</sup> Ezt a termékeny és színvonalas kétlakiságot tekintve kétségtelenül emlékeztetnek Umberto Ecóra.

<sup>13</sup> Ennél az összefoglalásnál olvasói tapasztalataim kívül az alábbi tanulmányokra támaszkodtam: Machala, Lubomír: Česká próza na konci tisíciletí. In *Slovenská literatúra*, 2000/4–5, 334–339. o.; Machala, Lubomír: Ve znamení svobody... (nad základními trendy české polistopadové prózy. In *Romboid*, 1999/8, 55–67. o.; Haman, Aleš: Fikce a imaginace v prózách devadesátých let. In *Tvar*, 2001/17, 6–7. o.; Kosková, Helena: Fenomén rozostřené hranice v současné české próze. Körner, Sidon, Macura, Hodrová. In *Slovenská literatúra*, 2000/4–5, 339–347. o.; Urbanec, Jiří: Reálie a mýtus v tvorbě Michala Ajvaze. In Vladimr Křivánek (szerk.): *Autenticita a literatura*. Praha–Opava, 1999, Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha – Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava – Slezské zemské muzeum. 91–95. o.

<sup>14</sup> Megfigyelhető, hogy a trilógiában Hodrová főként azokkal a műfaji hagyományokkal kezdeményez párbeszédet, amelyekkel irodalomtudósként a legtöbbet foglalkozott. A szerző regénytörténeti (*Hledání románu*, 1989; *Román zasvěcení*, 1993), irodalomtopológiai (*Místa s tajemstvím*, 1994) és próza-poétikai munkák (...na okrají chaosu... Poetika literárního díla 20. století, 2001) szerzőjeként, szerkesztőjeként, illetve Bahtyin egyik cseh fordítójaként (*Román jako dialog*, 1980) és közvetítőjeként ismert.

# Coda





# TERRY PRATCHETT

## Az Ötödik Elefánt<sup>1</sup> ◀

Azt *mondják*, a világ lapos, és négy elefánt tartja a hátán, akik maguk is egy óriási teknős páncélján állnak.

Azt *mondják*, hatalmas bestiák lévén, az elefántok csontjai kőből és vasból, idegeik pedig, a hosszú távú jobb vezetőképesség okán, aranyból vannak.<sup>2</sup>

Azt *mondják*, az ötödik elefánt hosszú évekkel ezelőtt, a világ egy fiatalabb korszakában bömbölve és trombitálva érkezett az atmoszférán át, és elég keményen landolt ahhoz, hogy kontinenseket válasszon szét és hegyeket emeljen.

Valójában senki nem látta földet érni, mely tény egy érdekes filozófiai kérdés felvetődését eredményezte: amikor egy mérges elefánt milliónyi tonnája az égbolton keresztülsöpörve megérkezik, és senki sincs, aki hallja, ad-e hát ki – filozofikusan szólva – zajt?

És ha senki nem látta a becsapódást, becsapódott-e akkor *valójában*?

Más szóval, vajon nem csak egy gyermekmese az egész néhány érdekes természeti jelenség kimagyarázására?

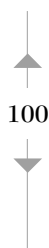
A törpék, akik ezt a legendát magukénak vallják, és akik mindenki másnál jóval mélyebbre szoktak ásni, azt *mondják*, hogy van benne egy szemernyi igazság.

Fordította Hegedűs Orsolya

<sup>1</sup> Részlet a szerző *The Fifth Elephant* című, 24. korongvilág-regényéből – a fordító.

<sup>2</sup> Nem halott kő és vas, mint most, de élő kő és fém. A törpéknek meglehetősen találékony mitológiájuk van, ami az ásványokat illeti. (A szerző jegyzete.)

▶ **A PRÆ IRODALMI FOLYÓIRAT**  
**eddig megjelent számai**



▶ *Sci-fi*

Ha pedig genetikai hivatásunk *computare* (gondolkodni), akkor nyilvánvaló, hogy történelmünk eddigi korszakai és lépcsőfokai bábállapot-szerűek, de legalábbis előkészítő-jellegűek voltak. (Timothy Leary)

▶ *(Poszt)apokalipszis*

Még szuszogott egy kicsit, aztán a pulóverembe törölte a ~~faszát~~. Ez meglepett. (Zalán Tibor)

▶ *Greenaway*

Az egészséges női életerő felől nézve szálnalmasnak és betegesnek mutatja magát a természetkatulyázásba menekülő férfiúi impotencia. (Golden Dániel)

▶ *Számítógép*

És ha így van, akkorhát – Calvino Kozmiko médiájára gondoljunk – az Úr ismeri-e a jövő heti Manchester-Arsenal meccs eredményét? (Szócs Géza)

▶ *Cyberpunk*

Ha a cybertér a kétneműséghez köthető, akkor az nem feltétlenül a heteroszexuális hímuralom számára fenntartott feminin hely. (Karen Cadora)

▶ *Média*

Térkép e táj, melyet éjcs bóna márta mutat – a frontokon pálcikája. (A Prae irodalmi folyóirat felkérése a következő tekintetben)