

**Kitekintések és bepillantások:
alkotói eljárások és olvasói szerepek a latin-amerikai irodalomban**

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

**Kitekintések és bepillantások:
alkotói eljárások és olvasói szerepek a latin-amerikai irodalomban**

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

ELTE BTK SPANYOL TANSZÉK

2014

Szerkesztette

MENCZEL GABRIELLA

PERÉNYI KATALIN

TOMPA ROZÁLIA

A borítóterv Kutasy Mercédesz munkája.

A borító Albrecht Dürer rajzának felhasználásával készült.



A kötet megjelenését az Emberi Erőforrások Minisztériuma, az Emberi Erőforrás Támogatáskezelő, a Nemzeti Tehetségprogram és az Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet támogatta.

A kötet megjelenésére az NTP-TDK-13-025 számú, „Az ELTE Bölcsészettudományi Karán zajló tudományos diákköri tevékenység támogatása” című pályázat keretében került sor.

A kiadásért felel dr. Dezső Tamás, az ELTE BTK dékánja.

Tördelte, nyomtatta és kötötte a Demax Művek Nyomdaipari Kft.

Felelős vezető: Tábori Szabolcs

© ELTE BTK Spanyol Tanszék, Budapest, 2014

© Szerzők

ISBN 978-963-284-536-4

ISSN 1789-4554

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ	6
BÁDER PETRA	
Az olvasó mint voyeur	
Szexualitás és perverzió A jövő nem a miénk című novelláskötetben	8
BÁLINT ZSUZSA	
A bűn megnyilvánulásának formái egy joruba mesében	24
KUTASY MERCÉDESZ	
„Porcelán, viasz, pamut”	
Egy gyarmati ikonográfiai típus tovább élése Carlos Fuentes <i>A babakirálynő</i> című novellájában	36
KÜRTHY ÁDÁM ANDRÁS	
Embervadászat, Barokkzene és az olvasó	45
TOMPA ROZÁLIA	
A szerepeket megelőző pillanat	
Matías Serra Bradford <i>Diario de un invierno en Tokio</i> című novellájának narratológiai elemzése	60
VARJU KATA	
Az olvasó, a magányos detektív	
Roberto Bolaño <i>Távoli csillag</i> című kisregényének elemzése	76
VÁGÓ NOÉMI LUJZA	
Pablo Neruda intertextuális jelenléte Antonio Skármeta	
<i>Neruda postása</i> című regényében	96
ZOMBORY GABRIELLA	
Fikcióképzési technikák a XX. századi latin-amerikai narratívában	
A heterotópiák funkciója Mario Vargas Llosa <i>Júlia néni és a tollnok</i> című művében	107

ELŐSZÓ

Borges Bábeli Könyvtára minden könyvet magában foglal, sőt kell, hogy létezzen egyetlen olyan könyv is, amely az összes többinek a kulcsa, egyben összefoglalása is. A „Körkörös romok” mágusa pedig elborzadva döbben rá, hogy álmával nemcsak ő képes teremteni, hanem ő maga is csak jelenés, őt is álmodja valaki. *Lazarillo* sorozatunk ötödik gyűjteményének szerzői mintha ennek a borgesi premisszának eredtek volna a nyomába, amikor szerző és olvasói összetett viszonyrendszerét vizsgálták a modern latin-amerikai prózában. A tanulmányok többsége a XXXII. OTDK elfogadott pályaműve alapján készült, és nagy örömeinkre csatlakozott hozzájuk az ELTE Spanyol Tanszék elismert kutatója, Kutasy Mercédesz, valamint doktoranduszunk Tompa Rozália is.

A kortárs latin-amerikai elbeszélők radikálisan szakítanak az újpróza immár klasszikusnak számító mágikus realista hagyományaival, és ahogy Báder Petra tanulmánya szemléletesen bemutatja, Diego Trelles Paz *A jövő nem a miénk. Fiatál latin-amerikai elbeszélők* című, magyarul is olvasható antológiájának novelláiban az erőszak, a perverz szexualitás, a nihilista életszemlélet dominál. Ebben a világban az olvasó maga is aktív szemlélővé kell, hogy váljon, hiszen már a kötet előszavában is nyílt felhívást kapunk az alkotói folyamatban való részvételre.

A második írás az irodalom határait a mese, a folklór irányában tágítja, amennyiben Bálint Zsuzsa a kubai etnográfus, Lydia Cabrera egyik joruba népmese-feldolgozását elemzi és hasonlítja össze többek között más nigériai meseelemekkel. Cabrera saját olvasatában újraalkotja a szövegeket, és ezzel az afrokubaiak identitásképét integrálja a kubai nemzettudat egészébe.

Kutasy Mercédesz Carlos Fuentes novellája kapcsán a gyarmati Mexikó ikonográfiájába kalauzol bennünket, amikor a valóságot elfedő leírás túlburjánzó vizualitása, a barokk koronás apácaportré jellegzetességein keresztül értelmezi „A babakirálynő” című elbeszélést.

Kürthy Ádám András a kubai Alejo Carpentier két kisregényét elemzi narratológiai szempontból, amelynek során a nézőpontok egymásnak feszülése a befogatói attitűd

határhelyzetére irányítja a figyelmet.

Tompa Rozália tanulmánya az argentin Matías Serra Bradford elbeszélését tárja elénk, amely egészen Japánig repít bennünket. Az utazás során a narrátor-elbeszélő olvasó-befogadóként, illetve értelmező-szemlélőként írja fiktív naplóját és közben fényképez. Az idegen kultúra „lefordítása”, a szavak teremtő ereje, a haiku tömör formájának átvétele végül spirituális átlényegülést eredményez.

A vizualitás a főszereplő a chilei Roberto Bolaño magyarul is olvasható, *A távoli csillag* című kisregényében, amelyet Varju Kata vizsgál. A szöveg kaleidoszkóp jellege tartja folyamatos bizonytalanságban az olvasót, aki küzd a referencialitás keresésével, ám lehetetlenségével, a traumatikus emlékezés borzalmaival. A körkörös struktúra térben, időben és narratív szinteken is azonosítja az értelmezés tárgyát magával az értelmezővel, ekképpen válik a narráció az önfelismerés kísérteties eszközévé.

Végül Zombory Gabriella dolgozata a legutóbbi latin-amerikai Nobel-díjas Mario Vargas Llosa *Júlia néni és a tollnok* című regényének értelmezéséhez, fikció és valóság összetett viszonyrendszerének megközelítéséhez a foucault-i heterotópia fogalmát hívja segítségül, ahol alkotó és befogadó parodisztikus játékokon keresztül teremti meg önnön fikciójának sokaságát.

Hans Robert Jauss az irodalmi megértés dialogikus formában való modellezésekor alkotó és befogadó azonosságát tételezi. Ily módon az értelmező is először olvasóként lép be a dialógusba, és egyúttal elismeri a szöveg másságát, vagyis a saját elvárást a másik tapasztalata árnyalja, bővíti, módosítja.¹ Ezzel a gondolattal indítjuk útjára a kötetet, és bízunk benne, hogy általuk a magyar olvasó is dialógusba lép majd a modern latin-amerikai elbeszélőkkel.

Budapest, 2014. május 30.

Menczel Gabriella

¹ Jauss, Hans Robert: *Horizontszerkezet és dialogicitás*, in *Uő: Receptióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. Kulcsár-Szabó Zoltán, Budapest, Osiris, 1999, 286.

Az olvasó mint voyeurSzexualitás és perverzció *A jövő nem a miénk* című novelláskötetben

Joggal állíthatjuk, hogy a spanyol-amerikai irodalom képviselői közül a magyar átlagolvasó csupán néhány nevet ismer, őket is főleg a *boom*, azaz a latin-amerikai újpróza alkotói közül – itt elsősorban a két Nobel-díjasra, Gabriel García Márquezre és Mario Vargas Llosára gondolok. A József Attila Kör Világirodalmi Sorozatának szerkesztői és a L'Harmattan Kiadó 2011-ben egy olyan közös kötetet rukkolt elő, amelyet Európában először hazánkban adtak ki: megjelent *A jövő nem a miénk. Fiatal latin-amerikai elbeszélők*, Kertes Gábor fordításában.¹ A kötet húsz szerzője közül már ismerősen csenghet a kolumbiai Juan Gabriel Vásquez neve, aki 2012-ben debütált a hazai könyvpiacra *Informátorok* című regényével, ezt 2013-ban a *Becsapódás* követte, melyért két évvel azelőtt Alfaguara-díjat is kapott.² Szintén olvashattuk már az argentin Samanta Schweblin összegyűjtött elbeszéléseit, amiért 2008-ban megkapta a nívós Casa de las Américas-díjat: *A madárevő* 2010-ben látott napvilágot magyarul.³ A bolíviai Giovanna Riverótól és a mexikói Antonio Ortuñótól is megismerhettünk már egy-egy elbeszélést a *Magyar Lettre Internationale*, illetve az *Új Forrás* folyóiratokban.⁴

A jövő nem a miénk eredetileg Kolumbiában indult 2008-ban, Diego Trelles Paz és számos igen fiatal latin-amerikai író kezdeményezéseként: a *Pie de Página* folyóiratban hatvanhatan már megcsillogtathatták tudásukat. Ezt követte 2009-ben a kezünkben tartott novelláskötet, amelybe csak olyan 1970 és 1980 között született alkotók kerülhettek, akiknek már volt nyomtatásban megjelent írásuk. A korhatár eleve azt sugallja, hogy Trelles Paz egyik célja egy generációs antológia létrehozása volt, miközben – ahogy azt az előszóban is jelzi –, szerettek volna elhatárolódni mind a latin-amerikai újprózától, mind az azt követő irodalmi irányzatoktól. Ez a gyökértelenség irodalmi tradíciók hiányát vagy szándékos

¹ Vásquez, Juan Gabriel: *Informátorok*, ford. Imrei Andrea, Budapest, Ab Ovo, 2012. Uő: *Becsapódás*, ford. Szőnyi Ferenc, Budapest, Ab Ovo, 2013.

² Schweblin, Samanta: *A madárevő*, ford. Kertes Gábor, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.

³ Rivero, Giovanna: *Édes Véréink*, ford. Kertes Gábor, *Magyar Lettre Internationale*, 2010/77, 35-36. Ortuño, Antonio: *Vörös nagy*, ford. Kertes Gábor, *Új forrás*, 2012/44, 5-7

⁴ <http://www.piedpagina.com/redux/category/especiales/el-futuro-no-es-nuestro/>. Utolsó meglátogatás: 2013/09/14.

tagadását jelenthetné, ám a kötetet olvasva egyértelművé válik, hogy az irodalmi múlt a novellák tematikájában és motívumaiban mégiscsak megjelenik (lásd a *voyeur* vagy a hasonmás alakját). Mindenesetre figyelemre méltó, hogy a szerkesztő nem csak olyan írókat sorol a nyomtatásban is kiadott verzióba, akik viszonylagos elismertséggel rendelkeznek. Továbbá azt sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy – ha már generációs antológiáról beszélünk – a novellák összessége egyfajta korszellemet is tükröz.

Az előszóban Diego Trelles Paz költői kérdést tesz fel, amelyre részben már a címmel is reflektál: a hús elbeszélő közül vajon ki lesz vagy kik lesznek azok, akik a jövőben bekerülnek az irodalmi kánonba? De a cím egy igen cinikus és – némi túlzással – apokaliptikus jelenképet is sugall: egy kivétellel a novellák hangvétele igen negatív, visszatérő motívumként az erőszak dominál, és egy már-már nihilista ábrázolásmód, miközben a történelmi múlt a legtöbb esetben csak háttérzajként funkcionál. A szerkesztő – aki egyébként Bolaño-kutató – sorra veszi az elmúlt évtizedek legfontosabb spanyol-amerikai antológiáit: jelentőségük abban rejlik, hogy útjára indítottak egy új irodalmi generációt, illetve látás- és ábrázolásmódot. Ahogy azt *A jövő nem a miénkben* is tapasztalhatjuk, bár több novella is foglalkozik az identitás kérdésével, az általuk ábrázolt világ mégis egyre inkább elszakad egy konkrét nemzettől, sőt, az elbeszélők sajátos individualizmusa is tetten érhető.

Dolgozatom kizárólag *A jövő nem a miénkben*re koncentrálok, amelyben a szexualitás igen releváns szerepet játszik: az antológiában megjelenő novellák mintegy fele – tizenegy elbeszélés – erotikus töltetű, hiszen az elsődleges és másodlagos nemi szervek előtérbe helyezése által a szexualitás és az erotika valamely aspektusát ábrázolják, amely számos esetben erőszakkal is társul. Egy előre felállított tipológia alapján számba vesszük, hogy a szexualitás milyen irodalmi megnyilvánulási formáit fedezhetjük fel az egyes elbeszéléscsokrokban, és, ami még fontosabb, hogy milyen szerepet töltenek be az erotikus utalások? Vajon levonhatunk-e mindebből bármilyen általános következtetést? További szempont, hogy a novellák segítségével „kitapogassuk” azt a határt, amely magas irodalom és pornográf ponyva között húzódik, ezért lényeges, hogy megismerkedjünk az olvasó szerepével is. Vajon hogyan lesz belőle *voyeur*?

Szexualitás és erotika. A szexualitás megnyilvánulási formái. Tipológia

Octavio Paz, *Az erotikus túlpart: Sade* című esszéjében a közösülés bonyolultságáról ír, amely az állati világtól való elszakadásunk után alakult ki: a természet és a társadalom lényegi különbségeit kutatja. Paz szerint a társadalom természetellenes, hiszen minden természetes cselekvésünket szabályozza, többek között a szexualitást is. A megállapítás révén különbséget tehetünk *szexualitás* és *erotika* között: az előbbi egy ösztönös és természetes működéshez, míg az utóbbi a szocializált, azaz a természettől/természetességtől megfosztott énünkhöz kapcsolódik. Georges Bataille a mindennapi élet újrászervezését és a munka bevezetését „okolja”: ez a mérföldkő olyan szabályok és tilalmak bevezetését eredményezte, amelyek mind a mai napig fellelhetők a napi rutinban. Ezek az ember félelmén alapulnak, míg bevezetésük célja az agresszió és az erőszak korlátok közé szorítása; ám azt is megfigyelhetjük, hogy a normák áthágása, illetve szubverziója nem csupán félelmet, hanem gyönyört is kelt bennünk.⁵ Mindebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a kezdetben kialakult társadalmak olyan cselekvéseket is tiltottak vagy mérsékeltek, amelyek túlságosan nagy élvezetet nyújtottak az ember számára: ebben a konkrét esetben a szexuális ösztön szabályozásáról beszélhetünk, hiszen a dolgozó ember már nem akkor elégíti ki vágyait, amikor csak akarja, hanem szigorúan akkor, amikor az számára engedélyezett. Foucault árnyaltabban és kisebb léptékben írja le a szexualitás átalakulását erotikává, igaz, csak a XVIII. századtól kezdve: az éppen alakulófélben lévő polgársággal a szexualitás nem csupán „bezárkózik”, azaz az otthoni környezetre szorítkozik, hanem a tilalmak sokszorozódása miatt tabuvá is válik; ezt követően, a XIX. századtól kezdve kialakul a szexualitást övező diskurzus, hiszen a tudományos kutatások (pszichológia és orvostudomány), valamint az egyházi (gyónási) és a politikai (a születési arányszám tudatos manipulálása) párbeszéd középpontjába kerül, majd a XX. századot már egy bizonyos fokú tolerancia és „homályosítás” jellemzi.⁶ Természetesen még hosszasan taglalhatnánk azokat a társadalmi folyamatokat, amelyek a szexualitás és az erotika elkülönüléséhez vezettek, illetve elmélkedhetnénk ezen különbségek művészi és irodalmi reprezentációjáról is, de térjünk vissza a szóban forgó antológiára.

⁵ Bataille, Georges: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, 45, 52.

⁶ Foucault, Michel: *A szexualitás története I*, Budapest, Atlantisz, 1996, 7-9, 16, 38, 115

Trelles Paz is kiemeli, hogy *A jövő nem a miénk egyik* domináns témája maga az erotika, „viszont mintha ez is az erőszak méhében fogant volna, nem véletlenül: az írásokban megjelenő szexualitás minden ízében kétértelmű, külön, rendellenes és visszataszító”.⁷ A novellákban tehát nem találhatunk sok utalást a platóni *ars eroticára*, annál többet a „közönséges” Erőszra, amelyről Pauszaniász beszél *A lakomában*: „kedveli az aljanép”, „csak testre szomjaznak, nem a lélekre”, „csak a kielégülésre sandítanak”, majd Erüximakhosz – orvos lévén – pontosít: a kétféle Erősz a testekben is megjelenik, hiszen az ember egészséges vagy beteg.⁸ Pauszaniász és Erüximakhosz hozzáállásában esztétikai, sőt, morális jegyeket is felfedezhetünk: Octavio Paz terminusait is alkalmazva, az egészséges – azaz a szép – erotikáról, illetve a beteges – azaz a rút – szexualitásról beszélnek. Ahhoz, hogy megállapítsuk, hogy *A jövő nem a miénk*ben a szexualitás és az erotika milyen válfajaival találkozhatunk, segítségül hívunk egy tipológiát, amelyben önkényes, ám magától értetődő – a novellákból fakadó – szempontok szerint négy csoportba soroljuk azt a tizenegy elbeszélést, amelyek tanulmányunk alaperincét fogják alkotni: *társadalomkritika*, *intimitás* (implicit szexualitás), *erőszak és perverszió*, illetve *voyeurizmus*. Az osztályozás a szexualitás és az adott elbeszélés tematikájának kapcsolata alapján született; a kategóriák átjárhatók, azaz egy-egy novella tartozhat több csoportba is, attól függően, hogy éppen milyen aspektusát vizsgáljuk. Jelen esetben nagyobb hangsúlyt fogunk fektetni az utolsó két kategóriára (hiszen azok segítenek majd az olvasói hozzáállás vizsgálatában), és csak felületesen értekezünk a társadalomkritika és az intimitás csoportokba sorolt novellákról.

1. Társadalom-, sőt, politikakritikai utalásokkal több elbeszélésben is találkozhatunk (*Családfa*, *Lámpafény nélkül*, *Préda*) elsősorban mégis két olyan novellát sorolunk ide, amelyben hasonló írói technikával társul a társadalmi leleplezés gondolata: Valami *mese* a guatemalai Ronaldo Flores, és *Vízzeleteli sivatag* a perui Santiago Roncagliolo tollából. Mindkét történet központi szála társadalmi osztályok közötti feszültségből táplálkozik: Flores elbeszélésében egy vidéki lány a városba költözik, hogy szerencsét próbáljon, ám főnökei szexuálisan kihasználják, míg Roncagliolo novellájában egy gazdag lány viszonyát kísérhetjük figyelemmel családjá egyik szolgálójával, aki végül megerőszakolja. Az első történetben a főszereplő nevét sohasem említi az elbeszélő, aki névtelenségében ahasonló

⁷ Trelles Paz, Diego: *A jövő nem a miénk*, ford. Kertes Gábor, in Uő. (szerk): *i.m.*, 17.

⁸ Platón: *El banquete*, Madrid, Tecnos, 2002, 19-20., 28-29. A magyar verziót János István fordítása alapján idéztem. <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm>. Utolsó megtekintés: 2013/09/14. George Bataille *Az erotika* című művében ugyanezre a két terminusra utal a „szívek”, illetve a „testek” erotikája kifejezések alkalmazásával (Bataille: *i.m.*, 24).

helyzetben lévő nők egész csoportját szimbolizálja, végül azt kéri, híreszteljék róla, hogy elnyelte a város: személyisége megsemmisül, beleolvad a névtelen asszonyok tömegébe. A *Vízrel teli sivatagban* más altémát választ a szerző, a modern társadalom beavatási rítusait – felnőtté válási jelképeket – veszi számba (dohányzás, alkoholfogyasztás, első szexuális élmények). A két mű közös jellegzetessége, hogy szerzőik hagyományos narratív formát alkalmaznak, a lineáris elbeszélés vonalát követik, realista leírásokban bővelkednek, és nem tartalmaznak formai vagy tematikai újításokat. A huszadik század közepi spanyol irodalom egyik meghatározó irodalmi tendenciája, a társadalmi realizmus (*realismo social*) esztétikájának jellemzői juthatnak erről eszünkbe: lineáris elbeszélés, a valóság kritikus ábrázolása, a társadalmi leleplezés gondolata (*denuncia social*), illetve egy bizonyos társadalmi csoportot jelképező szereplők használata (*personaje colectivo*). A főszereplő(csoport) általában vidéki környezetben különül el a társadalom többi rétegétől, ám számos példát hozhatunk fel arra, hogy a nagyvárosban „veszik el”, ahogy az a *Valami mese* című novellában is történik. A két műben a szexualitás erőszakkal társul, jelenlétével és az elbeszélések kritikai hozzáállásával társadalmi problémákra derít fényt.

2. Az intimitás (implicit szexualitás) kategóriájába három novellát sorolunk: *Egyforma ágyak* (Giovanna Rivero), *Borotvapengék* (Lina Meruane) és *Naxoszi hajótörött* (Ariadna Vásquez). Ezekben az elbeszélésekben a szexualitást rejtve, a történet mélyén fedezhetjük fel, úgy is fogalmazhatnánk, hogy „bensőséggé válik”. Giovanna Rivero műve a szerelem és a magány köre szerveződik: két nő, két „szenvedő lélek” feltehetően egy elmeogyógyintézet szobájában beszélget; központi motívum a mellek jelenléte, amely fizikai és lelki állapotukat is jelképezi. A narrátor szobatársának legfőbb vágya, hogy megérintse annak melleit, hiszen azok fiatalkorára emlékeztetik, cserébe egy borotvapengét ígér, amivel az elbeszélő leborotválhatja hónalját: „Semmi mást nem akartam jobban a világon, mint szőrteleníteni a hónom alját. Egy darab abból a bizonyos méltóságból”.⁹ Szinte az egész elbeszélés folyamán felhúzott hálóínggel látjuk a két nőt, és amikor egy nővér lép be a szobába, betolakodóként, ellenségként tekintenek rá: megtöri a szobában uralkodó bensőséggéget, hiszen a szexualitás szocializált formáit (a társadalom normáit) képviseli, így a természetes és természetellenes viselkedési formák között a szoba intimitásába „betolakodó” társadalom erkölcsi egyezményei tesznek különbséget.

⁹ Rivero, Giovanna: „Egyforma ágyak”, ford. Kertes Gábor, in Trelles Paz (szerk): *i.m.*, 45.

A dominikai Ariadna Vásquez *Naxoszi hajótörött* című elbeszélésében is fontos szerepet töltenek be a női keblek. Ariadné mitológiai történetét dolgozza fel, amelyet modern városi történetté alakít a hasonmás figurájának bevezetésével: nem csak a fikción belüli Ariadnék között alakul ki kapcsolat, hanem közöttük és az író között is, így a kiinduló megkettőződés tovább duplikálódik. A mítoszi Ariadné összefonódott mellei kilátástalan helyzetét szimbolizálják, metamorfózisai párhuzamba állíthatók az elbeszélő városi kilátástalanságával: a keblek jelenléte itt különböző lelki folyamatokhoz köthető. Továbbá felfedezhetjük a labirintus motívumát is, amely ahogy azt Borges elbeszéléseiben is megfigyelhetjük, az ember kaotikus valóságának és értelmetlen keresésének szimbóluma. Bár az elbeszélés narrátora egy városi társadalom szerves tagja, a *Naxoszi hajótörött* bőven meghaladja az előző kategóriában említett szociális realizmust, hiszen több formális és tematikai újítást is alkalmaz a szerző, gondoljunk például a narratív szálak kuszaságára. Végül, az argentin Samanta Schweblin *A pusztán* című művében fontos szerepet játszik az irodalmi ellipszis, hisz a ki-nem-mondott, ki-nem-éjtett szóval operál. A narráció elkerüli a vágy tárgyának konkrét megnevezését, így az olvasó nem érti, miről beszélnek a szereplők: „Úgy szeretném kifaggatni őket, most rögtön: hogyan kapták el, milyen, hogy hívják, eszik-e rendszeren, látta-e már orvos, van-e olyan szép, mint a városiak [...]”.¹⁰ Annak ellenére, hogy a szöveg elrejtí a vágy tárgyát, az olvasó több utalást is termékenységi szertartásként értelmezhet, így valószínűleg gyermekvállalásról van szó: a szexualitás implicitté tétele szinte teljes mértékben megvalósul.

3. A harmadik csoportba olyan elbeszéléseket sorolunk, amelyekben felfedezhetjük szexualitás és erőszak dichotómiáját; ahogy Trelles Paz is kiemeli a kötethez írt előszavában, a novellákat jellemző erőszak az emberek közötti kapcsolatokban is megjelenik, hétköznapivá, rutinná, általánossá válik, és gyakran a társadalmi osztályok közötti konfliktusokból ered.¹¹Néhány elbeszélésben azt is megfigyelhetjük, hogy ez a kettősség egy harmadik komponenssel is kiegészül: az emberi perverzióval. Octavio Paz művében olvashatjuk, hogy az erotika – legpusztítóbb megnyilvánulásaival együtt – nem más, mint a szexualitás „társadalmiasított”, a társadalom által generált és elfogadott formája.¹² A kötetben a szexuális aktivitás természetellenes, és a közösülés kirekesztett megnyilvánulásai betekintést

¹⁰Schweblin, Samanta: *A pusztán*, ford. Kertes Gábor, in Trelles Paz (szerk.): *i.m.*, 37.

¹¹Trelles Paz: *i.m.*, 16.

¹²Paz, *i.m.*, 18.

nyújtanak a szereplőket irányító ösztönökbe. A perverziók jelenlétéből természetesen még nem feltétlenül következhetünk arra, hogy a novellákban nincs helye a platóni *ars eroticának*: inkább a „szokásos” vagy az „egészséges” szexualitás fogalmának módosulásáról beszélhetünk. De vajon a perverziók is a szexualitás természetes formáihoz tartoznak? Hiszen éppen azokat korlátozza az erotika, azaz a szexualitás társadalom által szabályozott formája. Paz szerint a beteges és aberrált szexuális szokások is természetesek, hiszen – összes megnyilvánulási formájával együtt – a nemi vágy magától értetődően természetes.¹³

Az argentin Oliverio Coelho *Szum Vu* című elbeszélésében egyértelmű a perverzió(k) jelenléte: a novella egy rejtélyes koreai nő szexuális játszadozásáról szól, melynek módszeresen aláveti a nemrég Szöulba érkezett argentin író, Eliást. A közösülés és a meztelenség a kommunikáció eszközeivé válnak: a szereplők csupán testük használatával képesek kapcsolatba lépni egymással, hiszen nem beszélnek közös nyelvet. Ezáltal a testi érintkezés párbeszéddé, sőt önálló nyelvvé is válik, miközben megfigyelhetjük, hogy az *én* teljes kiszolgáltatottságát és odaadását, illetve védtelenségét is szimbolizálja: ruha hiányában kultúrájától fosztott az ember.¹⁴ Eliás apránként válik meg énjétől, ennek első jeleire már Szöulba való érkezésekor is felfigyelhetünk (hirtelen spórolni kezd), jellemváltozásait pedig a hivatását érintő módosulások követik (már nem szeretne író lenni). A legérdekesebb az, hogy Eliás metamorfózisát a tér változásai is végigkísérik, Szun Vu minimalista lakása pedig már az első pillanattól kezdve előrevetíti a tragikus következményeket:

„Fogsága napjai alatt meglazult a lakás geometriája. A letisztult minimalizmus mögött Eliás fölsímet egy kiürülő mintázatot. Az volt a sejtése, hogy Szun Vu minden egyes látogatása során elvitt magával valamit. Mintha titokban képes lett volna eltüntetni a bútorokat és a tárgyakat, hogy meghitt ürességet kreáljon maga körül, az is lehet, hogy az egyetlen ruháját is magával vitte. Meglepődött: még ruhátlanul sem érezte magát meztelennek.”¹⁵

A lakás zárt mikrokozmosza nem csak a főszereplő személyiségének elvesztését,

¹³ *Uo.*, 15.

¹⁴ Király, Jenő: „Szexuálesztétika”, in *Uő. Frivol művészet: a tömegfilm sajátos alkotómódja és a tömegkultúra esztétikája*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 789-792.

¹⁵ Coelho, Oliverio: *Szum Vu*, ford. Kertes Gábor, in Trelles Paz (szerk.): *i.m.*, 29. Ez az irodalmi ábrázolás – a szereplő átalakulását a tér átalakulása, illetve kiürülése is alátámasztja – nem egyedülálló a kortárs spanyol-amerikai irodalomban: nem véletlenül említi Coelho Roberto Bolaño nevét, aki szintén ugyanezt a technikát használja a magyarul is olvasható *Távolí csillag (Estrella distante)* című regényében (ford. Scholz László, Budapest, Európa, 2010).

hanem annak teljes és végleges megsemmisítését is szimbolizálja.

A *Családfa* – a chilei Andrea Jeftanovic elbeszélése – egy incesztus története, ám a szexuális perverzió mellett itt is megfigyelhetjük az *én* elvesztésének folyamatát, amelyet a hasonmás eszközeinek használatával ér el a szerző. Apa és lánya első szeretkezése alkalmával már megkezdődik kettejük egybeolvadása: „Saját magamat csókolgattam. Saját magamon simogattam a kiálló csontokat, a saját sasorromnak ütköztem, a keskeny homlokomat követve. [...] Hirtelen megláttam testünk formátlan tömegét a fali tükörben. Az arcomon üres szemgödrök. Hozzávágtam egy cipőt, hogy szétzúzzam a képet, de kitarson az ölelésünk.”¹⁶ Az idézetben valamiféle mitikusság, eleve elrendeltség is megjelenik; Király Jenő szerint a vérfertőzés nem materiális, hanem mentális egyesülés, hiszen a mítoszban hajtják végre.¹⁷ A lány egy új utópikus közösséget akar teremteni, ám ez önmagát semmisíti meg a vezetéknevek ismétlődésével: „A szomjazó nyelve utónevek sorát idézte meg: Sebastianok, Carolinák, Ximenák, Claudiók; családfa, egymást kioltó vezetéknevekkel, mert mindegyikük Espinoza. Én, ezerszer újjászületve a fiaimban, az unokáimban, unokaöccseimben, unokatestvérekben”.¹⁸

Antonio Ortuño *Pseudoefedrin* című elbeszélésében a perverzió nem csak a család, hanem a házasság intézményébe is beférkőzik. Bataille házasságról alkotott elmékedésének kiindulópontja szerint annak semmi köze az erotikához, hiszen az nem más, mint az „engedélyezett szexualitás tere”, a házastársi viszony pedig természetellenes (azaz erotikus) jelenség, hiszen a társadalom által nyújtott elvárásoknak megfelelően született.¹⁹ Eközben Foucault arról ír, hogy a család mintegy „befalazza”, azaz korlátok közé szorítja a szexualitást: „A család valamiféle prizma a szexualitás stratégiájában: látszólag szétsugározza a szexualitást, holott valójában csak visszatükrözi és megtöri”.²⁰ A szóban forgó elbeszélésben a családapa megpróbálja áthágni az otthoni, „családi” szexualitás szabályait, a házaspár egymást érő sértésekkel szidalmazza egymást közösülés közben, szinte „elállatiasodnak”. Király megjegyzi, hogy – csakúgy, mint a másik fél eltárgyasításánál – az

¹⁶ Jeftanovic, Andrea: *Családfa*, ford. Kertes Gábor, in Trelles Paz (szerk.): *i.m.*, 91-92.

¹⁷ Király: *i.m.*, 866

¹⁸ Jeftanovic: *i.m.*, 92-93. A vérfertőzés mítoszána rögeszméje és új generációk létrehozása nem újdonság a XX. századi latin-amerikai irodalomban, gondoljunk például a magyar olvasók körében is jól ismert és sokat idézett *Száz év magányra* (ford. Székács Vera, Budapest, Magvető, 1994). Gabriel García Márquez szintén hasonló írói eszközökkel ábrázolja regényében egy generáció megsemmisülését: a szereplők ugyanazt a nevet viselik. Aureliano Babilonia, miközben megfejt Melchiales kéziratát, rájön, hogy az saját családja, a Buendiák történetét tartalmazza, így egyes olvasatok szerint a regény az örökös körforgást szimbolizálja.

¹⁹ Bataille: *i.m.*, 115.

²⁰ Foucault: *i.m.*, 111

ember korlátozottan érzi magát a szexuális aktus alatt, és csak akkor tudja kibontakoztatni teljes erejét, ha a másik felet lealacsonyított szexuális tárgyként kezeli.²¹ Az erőszakos és gyors közösülés, illetve az egymás fejéhez vágott szidalmak a felek morális lealacsonyodását, illetve kultúrájuk (kulturáltságuk) elvesztését jelöli, emellett a (társadalmi) rend hiánya és a gyönyör együttes, kettős jelenlété; ez utóbbit a házastársi erotika normáinak szubverziója okozza.

Erőszak és perverzió összefonódását a Puerto Ricó-i Yolanda Arroyo Pizarro *Préda című* elbeszélésében is megfigyelhetjük. A cselekmény önmagában is brutális, de ezt fokozza a nyers szókincshasználat, illetve az egyes szám első személyű elbeszélő alkalmazása. A lány sikolyát időről-időre egy bagoly huhogása kíséri: az elbeszélő számára kezdetben pozitív, misztikus jelleget ölt a madár, a megmentőt jelképezi, hiszen huhogása megmészakítja a két erőszaktevő cselekvéseit; a főszereplő túlvilágról jött hírnökként tekint rá, aki természetfeletti erővel bír. A bagolynak tulajdonított szimbolikus töltet két világ – a halottak és az élők világa – közötti kommunikációra épül, amellyel az író előkészíti a lány halálát: apránként történő eltárgyasításával előrevetül az áldozat személyének teljes megsemmisülése. Susan Sontag szerint a pornográf képzelet tárgyak és személyek felcserélésére törekszik²²; ezt jól megfigyelhetjük az elbeszélésben is, melynek végkifejlete a lány szexuális tárggyá való lealacsonyodása. Míg ebben a novellában a nemi szerepek a „helyükön maradnak”, a *Szun Vu* és a *Családfá* című elbeszélésekben a férfi és a női szerepek felcserélődni látszanak: az előbbiben a nő abszolút domináns helyzetben van, mindenben ő dönt, míg Elías teljesen védtelen marad – a koreai nő szexuális játékainak áldozatává, tehetetlen és passzív elszenvedőjévé válik. A *Családfá*ban az édesapa akarata ellenére válik lánya áldozatává:

„Abszurd volt az érzés, de mintha elszigetelt és üldözött volna a saját lányom. Egy féltékeny vadállathoz hasonlított, mely nem tesz különbséget préda és préda között. A falak mentén vonszolta magát, a szőre felborzolva, a pofája nedves, a füle hátracsapva. [...] Ő úgy tervezte, hogy maradunk. Abban a pillanatban végignéztem a szobán, egy kijáratot kerestem, de már késő volt”.²³

²¹ Király: *i.m.*, 815.

²²Sontag, Susan: „A pornográf képzelet”, in Uő: *A pusztulás képei* (ford. Göncz Árpád *et al.*), Budapest, Európa, 1972, 66-67.

²³ Jeftanovic: *i.m.*, 89-90.

Mindkét mű férfi szereplője kettős mércével viszonyul az őt övező valósághoz: az édesapa szeretné megsemmisíteni lányával összefonódott tükörképét, mégis élvezi a vele töltött éjszakákat, míg Elías először elmenekülne, végül mégis belenyugszik mezítelenségébe és bezártságába. Szenvedély és szenvedés együtt táplálják a szexualitást, ehhez kapcsolódik az elbeszélésekben ábrázolt személyiségek megsemmisítése, miközben megfigyelhetjük a szereplők ambivalens hozzáállását: aktivitás-passzivitás, megfigyelés-aktiváció – ezzel már meg is előlegezzük a kötetben szereplő *voyeur*ök jellemzését.

4. Bár a novellákban szereplő *voyeur*ök viselkedését a perverziók közé sorolhatnánk, mégis külön taglaljuk a témát, hiszen az több olyan szempontot is felvet, amelyeket majd az olvasói hozzáállással kapcsolatban, pornográfia és magas irodalom összehasonlításakor újra feleleveníthetünk. A *Préda*, a *Lámpafény nélkül* és a *Családfa* című elbeszélésekben figyelhetjük meg legjobban a *voyeur* viselkedési formáit. Bataille kukkolásról folytatott diskurzusában már előrevetíti a *voyeur* kettős magatartását: egyszerre éli meg gyönyörrel és szenvedéssel a látottakat, ám nem szükségszerűen válik az események résztvevőjévé.²⁴ A *Préda* főszereplője (akárcsak a bagoly) megfigyeli, hogyan erőszakolják meg a lányt: nincs utalás arra, hogy élvezné a látottakat, sőt, épp ellenkezőleg, eleinte szörnyülködve tekint a két erőszaktevőre; mégis, amikor azok elmennek, a lányra veti magát, és ő is megerőszakolja. A passzív megfigyelő érzelmei (félelem és tehetetlenség) fokozatosan átváltoznak szexuális élvezetté, az áldozat halála pedig a főszereplő élvezetének csúcspontján következik be.

A nicaraguai María del Carmen Pérez Cuadra *Lámpafény nélkül* című novellájában a *voyeur* szerepét egy nő tölti be, aki titokban – éjszaka, meztelenül – figyeli konyhájából szomszédját. A meztelenség itt nem áll olyan szoros kapcsolatban a kommunikációval, mint ahogy azt a *Szun Vu* című novellában láthattuk, mégis valamiféle kommunikációs stratégiaként értelmezhetjük. A nő nem hasonul a *Préda* főszereplőjéhez, hiszen nem szó szerint vesz részt az aktusban, mégis cinkossá válik, amit a szerző egy kétértelmű mondat fejez ki: a nő végignézi, ahogy a szomszédban szeretkezőket lelövi egy féltékeny barát, ebben a pillanatban eltörik a kezében lévő pohár, és megvágja a kezét. Amikor valaki becsönget hozzá segítségül, azt mondja, nem tud rendőrt hívni: „Telefonáljon maga, mert én meztelen vagyok. Az az igazság, hogy tiszta vér a kezem.”²⁵

A *voyeur*rel kapcsolatban említést kell tennünk egyéb szimbólumokról is, amelyek a

²⁴ Bataille: *i.m.*, 99.

²⁵ Pérez Cuadra, María del Carmen: *Lámpafény nélkül*, ford. Kertes Gábor, in Trelles Paz (szerk.): *i.m.*, 131.

jelenséget kísérik, elsőként a tükörről – „a *másik* nélkül nincs erotika, mert akkor nincs tükör”.²⁶ A *Szun Vu* főszereplője egy kis tükörből kémleli lehetséges szexpartnereit, a *Családja* című elbeszélésben pedig már említést tettünk a tárgy fontosságáról: az apa a tükörben látja meg lányával való összefonódását, amelyet élvez, és amelytől undorodik is egyszerre. Jeftanovic novellájában a szem, a tekintet is fontos szerepet kap:

„Egyszer adtam egy félszeg csókot az egyik munkatársnőmnek a kanapén. Vidám, szeretni való nő volt. Amikor elvált egymástól az ajkunk, megláttam a lányom szemét egy résben a falon. Egy küklpsz szeme volt, áradt belőle a gyűlölet a jelenet láttán. [...] Amikor fölébredtem, megfordultam, és ott volt a tágra nyílt, fáradt, rám szegeződő pupillája. Az volt az érzésem, hogy egész este le sem hunyta a szemét.”²⁷

Természetesen a tekintet a *voyeurizmus* egyik legfontosabb eszközeként funkcionál, bár az említett elbeszélésben nem áll közvetlen kapcsolatban a szexualitással, közvetetten – a tükör által – mégis fontos alapfeltétellé válik: közvetítő szerepet tölt be. Mindemellett a *voyeurizmus* a szexuális beavatás mozgatórugójaként is funkcionálhat, ahogy az Lina Meruane *Borotvapengék* című elbeszélésében is történik. A beavatási rítus során diáklányok borotválják le testszőrzetüket: a zárt és titkos csoport minden nap adott időpontban tartja meg a rituálét egy általuk kisajátított mosdóban. Viselkedésük egy vallási szektára emlékeztet: a vér illata és a frissen kinőtt szőrszálak szexuális élvezetet nyújtanak számukra, és akár kollektív női szereplőként is tekinthetünk a csoportra. Új osztálytársukat lefogják, elkezdik borotválni, nemi szerve láttán extázisuk szexuális aktussá, sőt, orgiává fajul:

„Kétértelműen mosolygott, amikor levettük a szövetet, és a szemünk elé tárult az a hatalmas nyelv az ajkak között, az egyre duzzadó nyelvet látva pedig csak tátottuk a szánkat, némán, döbenten álltunk egy pillanatig, miközben egyre jobban ágaskodott a sötétlő nyelv. Akkor ledobtuk a földre a borotvapengéket, megcsókoltuk a száját, és nyelves csókokat adtunk egymásnak is, eszünket veszítettük a fölfedezés révületében.”²⁸

²⁶ Paz: *i.m.*, 19.

²⁷ Jeftanovic: *i.m.*, 87-88.

²⁸ Meruane, Lina: *Borotvapengék*, ford. Kertes Gábor, in Trelles Paz (szerk.): *i.m.*, 100. Az *Egyforma ágyak* című elbeszélésben is fontos szerepet tölt be a borotválkozás, ám ott az emberi méltóság utolsó reményét szimbolizálja.

A jelenetet beavatási, határátlépő rítusként is értelmezhetjük, amelyben a szexualitás a tudás átadásának pillére, a meztelenség pedig a határ az emberi lét két formája között, ebben a konkrét esetben, átlépés a gyermekkorból a felnőttkorba. Ebben a novellában is megfigyelhetjük a *voyeur* ambivalens magatartását, hiszen a szexuális aktus passzív megfigyelőjéből egy orgiában való aktív résztvevőig jutunk.

Bár önkényesen, de felállítottunk egy tipológiát, négy csoportba sorolva azt a tizenegy elbeszélést, amelyben indokoltnak láttuk megemlíteni a szexualitás jelenlétét. A továbbiakban azt szeretném kideríteni, hogy a kötet egészét tekintve milyen szerepet tölt be a szexualitás és az erotika, milyen esztétikai kategóriába sorolható, illetve az elemzés hogyan járul hozzá erotikus irodalom és pornográfia elkülönítéséhez.

A szexualitás szerepe az antológiában. Piszkos realizmus és irodalmi pornográfia

Az esetek többségében a szerzők szubjektív nézőpontot alkalmaznak, amelyhez intradiegetikus narráció társul: az olvasónak az az érzése támad, mintha a történet a főszereplő tanúvallomása lenne mániáiról, fantáziálásairól és vágyairól. Térjünk vissza egy pillanatra alapfelvetésünkhöz, azaz a szexualitás és az erotika közti különbséghez: ha a szexualitás ösztönös és természetes, és az erotika szocializált, éppen ezért természetellenes, hová sorolhatjuk a perverziókat? Ha végignézzük az általunk felállított tipológiát, megfigyelhetjük, hogy csak az első kategóriában (intimitás) fordul elő a szexualitás Octavio Paz-i értelemben, bár többször megkérdőjelezhető, hogy valóban természetes jelenségről van-e szó, például az *Egyforma ágyak* című novellában, amelyben megállapítottuk, hogy a nővér képviseli a szexualitás szocializált, normalizált formáit. Ennek ellenére, a perverziók – melyek kiindulópontunk szerint a szexualitás természetes megnyilvánulási formái közé tartoznak – szintén képesek beépülni a társadalomba, bár nyilvánvalóan nem annak normái közé: ez esetben természetellenességük és demoralizáltságuk fokozódik, kettős mértékben alacsonyodik le. Octavio Paz eszmefuttatását folytatva, szintén fontos megemlítenünk az erotika metaforaként való értelmezését: az ember állati (természetes) viselkedési formákat alkalmaz szexuális tevékenységei során, miközben továbbra is ember marad, így „az erotika a szexualitás metaforája”, hiszen a közösülés nem más, mint két test összeolvadása.²⁹ Mivel a kötetben talán túlságosan is sokszor találkozunk perverziókkal és, bár megállapítottuk,

²⁹ Paz: *i.m.*, 24-25.

hogy azok is a szexualitás természetes formái közé tartoznak, az erőszak folytonos interferenciája miatt megkérdőjelezhető a metaforaképzés.

A szexuális aktusban részt vevő testek és a legtöbb novella nyelvezete – szókimondó, trágár kifejezések, a szerzők nem próbálják leplezni vagy tompítani a történéseket, hanem teljes valójukban tálalják a brutális eseményeket – egy másik esztétikát közvetítenek, az úgynevezett piszkos realizmusét (*realismo sucio*). Az elbeszélésben megjelenő valóságábrázolás nem azt közvetíti, amit a szereplők felfognak a világból, hanem azt, ahogy azt megélik, ahogy a fikció részesévé válnak, és hogy miként aktivizálódnak – ugyanezt a folyamatot kísérhettük figyelemmel a *voyeur* esetében is. Amennyiben a szexuális aktust a rút esztétikájával rokonítjuk, a rútság az erotika lényegi mivoltává válik, így az az undor, amit a kötet olvasása közben tapasztalunk, nem több, mint olyan esztétikai ítélet, amelyet a piszkos realizmushoz tartozó művek keltenek bennünk: „a társadalmi és politikai erőszak egész Latin-Amerikában írók és író nők egyik nagy inspirációs forrása. Manapság érdemes végiggondolni, hogyan válik ez a „külső” erőszak megannyi kortárs narratíva kulcsfontosságú elemévé.”³⁰ A piszkos realizmust – mint esztétikai kategóriát – nemcsak a rútság, hanem az erőszak ábrázolásának kísérleteként is tekinthetjük, hiszen legfontosabb jellemzői között a következőket figyelhetjük meg: a halál hangsúlyozása, pornográf jelenetek ábrázolása, „narratív izgatás”, kizárólagos jelen idejűség, az erőszak és a szex látványosságként való megjelenítése.³¹ *A jövő nem a miénk* szerzői a végsőkig fokozzák a narráció realisztikusságát: aprólékosan leírnak különböző erőszakos jeleneteket és cselekedeteket, amelyek közé a szexuális perverziók szemléltetését is sorolhatjuk. Ezzel a „nyers” erotikával és szexuális dühvel a világgal/világrenddel való elégedetlenségüket és felháborodásukat fejezik ki – bár kérdéses, hogy a pornográfia tartalmaz(hat)-e kritikai hozzáállást.

Az erotikus irodalom és a pornográfia közötti határ „kitapogatásában” segítséget nyújt az a tipológia, amelyben a szexualitás különböző megnyilvánulási formáinak szerepét taglaltuk. Ha az előző fejezetben azt mondtuk, hogy az említett elbeszélésekben a szexualitás (pornográfia?) diskurzussá válik, először a szerzők által használt nyelvezetet kell vizsgálnunk – ezt már megelőgeztük a piszkos realizmusról leírtakkal kapcsolatban, de kiegészíthetjük

³⁰ „la violencia social y política en toda América Latina ha sido una de las grandes fuentes de inspiración para escritores y escritoras. Hoy, en el presente, interesa pensar el modo en que esa violencia 'externa' pasa a construir un componente clave de muchas de las narrativas contemporáneas.” L.d. Noemí, Daniel: „Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy”, in Juárez, Jesús Montoya; Esteban, Ángel (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio del siglo (1990-2006)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 89. Az idézetet saját fordításunkban közöljük.

³¹ *Uo.*, 90.

Susan Sontag megállapításával, miszerint a pornográfia nyelvezete csupán instrumentális jellegű.³² Bár a novellák többségének középpontjában a szexuális aktus és annak ábrázolása áll, ez nem zárja ki, hogy az adott szerző ne mutatna érdeklődést és hajlandóságot olyan kifejezőeszközök használatára, amelyekkel részvételre ösztönözheti a nézőt/olvasót – hiszen ez a pornográfia fő célja. Továbbá, bár a pornográf művekben a szereplők jellemvonásai nem olyan kidolgozottak, mint a magas irodalomhoz tartozó alkotásokban, mégis igen jelentős külsejük ábrázolása: ott az elsődleges és másodlagos nemi szervek leírása játssza a főszerepet. Király szerint a pornográfia megtámadja a művészi (itt: irodalmi) alkotás eszményképét, míg Sontag azt hangsúlyozza, hogy esztétikai alapon nem zárhatjuk ki a tudat szélsőséges formáit (például a pornográfiát) a művészetből, hiszen a szexuális és művészi tevékenység is az emberi elme megnyilvánulási formái közé tartozik.³³ Ebből következik, hogy a szexuális rögeszmék és a perverziók is lehetnek egy irodalmi értékű mű részei. De miben rejlik a pornográfia irodalmiassága? George Steiner Sontagot támasztja alá, amikor megállapítja, hogy a ponyva és az erotikus irodalom közötti különbség nyelvi jellegű és a narráció kifinomultságában keresendő.³⁴ Ő a szerző felől közelíti meg a kérdést: ha az író választékos nyelvezetet használ, irodalmi műről beszélhetünk. Mégis el kell utasítanunk érvelését, hiszen az ilyen típusú szövegalkotás akár pornográf művekben is megjelenhet, azzal a céllal, hogy részvételre serkentse az olvasót, bár kétségtelen, hogy az írói szándék alapvetően meghatározó a kérdést illetően. Sontag továbblép, és kijelenti, hogy nem a distanciától lesz pornográf egy mű (minél közelebb található a szerző a műhöz, az annál pornografikusabb?), hanem a tébolyodott tudat „eredetiségétől, hitelességétől és erejétől”.³⁵ *A jövő nem a miénk* esetében, a feltűnő szubjektivitás miatt, a szerzők a narrátor „közelében” helyezkednek el, így több művet is a pornográfia kategóriájába sorolhatnánk. Ennek ellenére sokkal lényegesebbnek tűnik az a távolság, ami az olvasó és az elbeszélés között húzódik: a szöveg és a befogadó közötti distancia. Az olvasót akár *harmadik tekintet*ként is felfoghatjuk: a kukkoló, a *voyeur* szerepét ölti magára, sőt, ha gyönyört érez az olvasottak kapcsán, akár „aktiválódhat” is, azaz részt vehet a szexuális aktusban – persze csak elméleti szinten, hiszen képtelen átlépni fikció és valóság határát. *A jövő nem a miénk* elbeszéléseinek

³² Sontag: *i.m.*, 49.

³³ Király: *i.m.*, 871-872. Sontag: *i.m.*, 55.

³⁴ Steiner, George: „Az éjszaka szavai. Irodalmi pornográfia és emberi magánélet”, in Uő: *Egyre távolabb a szótól*, Budapest, Európa, 1970, 86.

³⁵ Sontag: *i.m.*, 59.

olvasója, amennyiben cselekedni készül, azaz részt vesz az erotikus jelenetben, aktív *voyeur*ré, pornográf olvasóvá válik, az adott novella (szakasz) pedig pornográf művé. A cinkos *olvasó* élvezi (szexuálisan is) a szóban forgó szöveget, hasonlóan a *Préda* főszereplőjéhez, aki akár a pornográf olvasó megtestesülését is szimbolizálhatja: ő maga is perverzzé, a rút megfigyelőjévé válik. Ám, ha az olvasót olyan harmadik tekintetként fogjuk fel, aki értelmezi az eseményeket, és (érték)ítéletet hoz a pornográf jelenetekről, passzív *voyeur* lesz, de csak abban az esetben, ha undorodik a látottaktól/olvasottaktól, hiszen ekkor érti meg azt a kritikát, amit ezen szerzők akarnak közvetíteni. Természetesen ez a kritérium nem elegendő ahhoz, hogy pornográfia és erotikus irodalom között különbséget tegyünk, mégis segítségünkre lehet olyan művek elemzése során, amelyekben a szerző szexuális jelenetek irodalmi alkalmazásával kíván valamiféle üzenetet átadni. Összegezve: a pornográf mű aktív olvasója éppen ellentétesen viselkedik az erotikus irodalom aktív, cinkos olvasójával; ez utóbbi részt vesz a mű értelmezésében (akár társszerzőként is emlegethetjük), ekkor egybeesik a pornográfia passzív befogadjával.

A szexualitás (a perverziók és az aberrációk is) társadalmi rendellenesség, csoportpatológia, sőt, az egész kultúra betegsége, amely a szexuális egység széthullása miatt alakult ki.³⁶ Sarkalatosan: az elemzett elbeszélések a jelen kritikáját tartalmazzák. De ha ilyen a jelen, milyen jövő vár ránk? Ez a degradáló jellemzés a jövő halálát rejti magában? Diego Trelles Paz megjegyzi, hogy *A jövő nem a miénk* egyik célja, hogy helyzetjelentést adjon az irodalom jelenlegi állásáról és jövővel való kapcsolatáról. Bár egyedül önmagát teszi felelőssé az antológia címválasztásával kapcsolatban, és szinte mentegetőzik, hogy az nem feltétlenül tükrözi a szerzők véleményét, mégsem tekinthetjük a címet pusztán véletlennek, hiszen tökéletesen összhangban áll a novellákban megjelenő világnézettel: pusztítás, katasztrófák, apokaliptikus jelen, cinizmus – ezekkel a szavakkal jellemzi Trelles Paz (és jellemezhetjük mi is) az elbeszéléseket. A jelenről alkotott lesújtó vélemény a jövőbe vetett hitet is megkérdőjelezi, ehhez az elemzés során említett motívumok (tárggyá alacsonyodás, az egyén fokozatos megsemmisülése) nagymértékben hozzájárulnak. A szexualitás tehát csak egyike azon eszközöknek, amelyekkel a kötet fiatal szerzői véleményt, kritikát közvetítenek az olvasóval. A befogadó kulcsfontosságú szerepet tölt be a novellák értelmezése során; ezt Trelles Paz is alátámasztja, hiszen felhívja a figyelmet az irodalmi

³⁶ *Uo.*, 47, 71.

párbeszéd kulcsfontosságára: „*A jövő nem a miénkkel* az a célunk, hogy újraindítsuk a párbeszédet szerző és olvasó között, életre leheljük zsendülő szövegségüket, e csodálatos egyezséget, melyben az alkotói folyamat során egy nyílt, interaktív és kölcsönös kaland résztvevőiként teremtik meg az érett és újszerű irodalmat”.³⁷ Könnyű azt gondolni, hogy *A jövő nem a miénk* novellái szenzációhajhász, az olvasó szexuális izgatását szolgáló elbeszélések, amiket a ponyva kategóriájába sorolhatunk.³⁸ Mégsem szabad szem elől téveszteni, hogy nem a szexualitás ábrázolásának ténye számít igazán, hanem inkább funkciói, az az egzisztencialista töltet, amely a szexualitást a társadalomkritika katalizátorává alakítja.

³⁷ Trelles Paz: *i.m.*, 20.

³⁸ Számos jel – például a formai és tematikus hagyományok használata – utal arra, hogy szépirodalommal van dolgunk. Természetesen kezdő írókról van szó, könnyen lehet, hogy többségükről sohasem fogunk többet hallani, és jó néhány novella alacsony irodalmiszínvonalat képvisel.

A bűn megnyilvánulásának formái egy joruba mesében

Lydia Cabrera, kubai író, antropológus, etnográfus, a joruba kultúra kutatója és népmesegyűjtője Havannában született a XX. század fordulóján, amikor is Latin-Amerikában az identitás és a nacionalizmus kérdése került a figyelem középpontjába. Fehér kubai értelmiségi, polgári család gyermekeként hamar megismerte a „nyugati kultúrát”, korán bekapcsolódott apja *Kuba és Amerika* című folyóiratának szerkesztésébe. Ám nemcsak a latin-amerikai *criollo*, vagyis a fehér spanyolajkú műveltség lett meghatározó számára, hanem a joruba kultúra is, melyet gyermekkorától ismert, hiszen néger dadája számos történetet mondott neki, mesélt a vallásukról, népszokásaikról és hiedelmeikről. Ezek lettek azok a szellemi, lelki indíttatások, melyre a későbbiekben felfűzte *Cuentos negros de Cuba (A mambiala dombja)*¹ című mesekötetének „darabjait”. Cabrera e kettős ösztönzésre élete során végig azért dolgozott, hogy átformálja a korábban fehérek által definiált „kubai kultúra” fogalmát, saját tapasztalatai és kutatásai nyomán leírja az afrokubaiak identitását és integrálja őket az általa is alakított „új” nemzetképbe.

1. Tanulmányomban Lydia Cabrera *Cuentos negros de Cuba* című kötetéből választott *Taita Hicotea y Taita Tigre*² című mesén, mint az irodalmi szempontú hermeneutikai elemzés tárgyát képező fő korpuszon keresztül szeretném bemutatni a joruba mesék egyik kulcsfigurájának számító *teknőc* archetipikus karakterét, és a lényéhez kapcsolódó sokféle attribútumaiból fakadó, legkülönbözőbb tetteiben megnyilvánuló *bűn és bűnösség* motívumát. A meséértelmezésem hitelességét és árnyaltságát azáltal szeretném növelni, hogy segítségül hívom az összehasonlító irodalmi elemzés módszerét, következésképpen további meséket veszek górcső alá, többek közt a *Yoruba Trickster Tales*³ kötetből az *Ájapá and Elédé the Pig*, az *Ájapá and Adán the Bat*, az *Ájapá and the Blind Spirits* és az *Ájapá and the Roasted-Peanut Seller*⁴ című meséket, valamint magyarul *A tollas kigyó fia*⁵ címen napvilágot látott kötetből

¹ Cabrera, Lydia: *A mambiala dombja*, ford. Simor András, Budapest, Európa, 1974.

² Cabrera, Lydia: *Teknőc tata és Tigris tata*, in *i.m.*, 36-58.

³ Ahol a jegyzet nem utal más magyar fordításra, az angol, a spanyol és a francia idézeteket saját fordításomban közlöm.

⁴ Ld. Owomoyela, Oyekan: *Yoruba Trickster Tales*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, o. *Ayapá and Elédé the Pig*, 3-7, *Ayapá and Adán the Bat*, 11-16, *Ayapá and the Blind Spirits*, 22-38, *Ayapá and the Roasted-Peanut Seller*, 47-56.

⁵ Ortutay Gyula (szerk.): *A tollaskigyó fia, dél- és közép-amerikai népek meséi*, Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1966, *A sakutyúk, a teknősbéka és a jaguár*, 7-8, *A teknős és a jaguár*, 9-12, *A teknős és az óriás*, 13-15. A kötetből vett meséket nem állt módomban eredeti nyelven olvasni, ezért csak a magyar fordításra voltam kénytelen hagyatkozni.

A sakutyúk, a teknősbéka és a jaguár, A teknős és a jaguár és A teknős és az óriás című meséket.

Mint látható, nem csak Cabrera meséinek egyik kulcsfigurája a *teknősbéka*, megtalálható más Karib-térségi népeknél és az afrikai jorubáknál is. Julius Lips *A dolgok eredete*⁶ című művében ekként jellemzi a teknőcfigurát:

„A természeti népek meséi azonban nemcsak minden látható és láthatatlan lény és dolog eredetére adnak magyarázatot. Életük legfontosabb eseményei köré is mítoszok szövődnek. [...] Bizonyos állatok, mint különösen okos és ravasz teremtetések szerepelnek ezekben a mítoszokban. Ezek többnyire apró termetűek, de fölényes szellemi adottságaik révén lóvá tudják tenni nagyobb társaikat. A mi népmeséinkben rendszerint a róka játszik ilyen szerepet, míg Afrikában és Dél-Amerikában többnyire a teknősbéka.” (385)

Oyekan Owomoleya nigériai mesemondó *Yoruba Trickster Tales* című kötete előszavában bemutatja mesegyűjteményének főhősét, Ájapát, a különösen okos és ravasz lényt, aki szellemi fölényét kihasználva csapja be, teszi lóvá a közösség többi állatát. A legelső attribútum, mely jellemzi a teknőcöt, fizikai adottságából ered, ugyanis apró élőlényről lévén szó, szüksége van egyfajta védelemre, melyet hátán hordott „fegyverzete”, *páncélja* biztosít számára. Ez a páncél, mint a Teremtőtől (Legfőbb Alkotó: Créateur Supérieur) kapott adomány jelenik meg, ezért is tündöklék előttünk „isteni pártfogoltként” az állat, hiszen a „rendkívüli ész” és a fizikai védelmére kapott „kőkemény páncélzat”, mint fegyverzet és az erejét meghaladó, megsokszorosító tárgy arra utal, hogy szoros és lényegi kapcsolatot tart a mitikus istenekkel, a mitikus Ősökkel és a szülő-Anyával. E két attribútumáról, mint a fizikai gyengeségét, védtelenségét, idegen akaratoknak kiszolgáltatottságát kompenzáló adományról is beszélhetünk. A rá leelkedő halálos veszélyhelyzetekből, a neki állított csapdákból, az időnkénti/időszakos fogságokból csak úgy tud megmenekülni, ha mozgósítja szellemi képességeit. Az ész összeszedettség, mely a túlélési stratégiájának fundamentuma, és a *kőkemény páncélja*, mint a fizikai sebezhetőségét elfedő takaró egyfajta védőburok, mely az önmagába visszahúzódást, a bensőségesség világába menekülést is szimbolizálja, a létben maradását biztosítja. A mesékben a páncél ekvivalens a *kővel*, a kő referenciájaként jelenik meg⁷; ezzel az adománnyal gyakorta élnie kell, de olykor vissza is él

⁶ Lips, Julius: *A dolgok eredete*, ford. Kiss Magda Budapest, Gondolat, 1962.

⁷ Eliade egy helyütt úgy beszél a kőről, mint ami a Halhatatlanok ideje, vagyis a Világ keletkezése óta a patak/folyó partján van. „Esta piedra se

vele, részben azért, hogy megmentse magát, részben azért, hogy megmeneküljön bűnei következményei elől. Példaként említhetjük az *Ájápá and Elédé the Pig* mesét, melyben a főhős őrlőkőnek álcázza magát, így csapja be barátját, a disznót, és jár túl az eszén.

„Amint megpillantod, fektess a hátamra, rakjál néhány dinnyemagot a hasamra és kezd el őrlöni. Bármit is mond, vagy bármit is tesz, te meg ne állj, csak őrlj tovább.« [...] Elédé nem várt tovább, mérgében kikapta az őrlőkövet a kezéből és kihajította az ajtón, bele a ház melletti sárba. Eközben Ájápá kimászott a sárból és elvánszorgott a közeli patakhoz, hogy lemossa magát.”⁸

(5-6)

Második tulajdonsága, melyről Owomoleya beszél, a *mohósága*, kielégíthetetlen falánksága, mérhetetlen étvágya: a mohóság mindig a többet akarni, befogadni, bekebelezni, magáénak tudni vágyás, mint amire az embernek az életben maradáshoz szüksége van, vagyis meghaladja a szükségletét, a magába evésre való képességét. Étvágya számos mesében (a nigériai mesemondó egy külön fejezetet szentel az étvágyról szóló meséknek: *Ájápá and the Ákára Hawker*, *Ájápá and the Roasted-Peanut Seller*, *Ájápá and the Dawn Bird*, *Ájápá's Sudden Baldness* és *Ájápá's Instant Pregnancy*) cselekedeteinek mozgatórugója, és sokszor ez a mohóság okozza a vesztét is. A mesékből az is kitetszik, hogy mohósága szorosán összefügg egy másik attribútumával: a *kapzsiságával*, a mindent birtokolni és mindenkin uralkodni vágyásával is, a vizsgálatunk tárgyát képező mesekorpuszunknak ez az egyik kulcsmotívuma. A teknőc következő attribútuma, melyet ki kell emelnünk, a zenével függ össze: a valamilyen archaikus elemből készített hangszer, az általa kibocsátott dallam, és a teknős éneke varázserővel bír, egyenesen megbabonázza a közösség tagjait, akik eszméletüket veszítik, képtelenek kontrollálni tettüket, nem tudják uralni testüket, „lefokozott tudatállapotba” süllyednek, más szóval Ájápá csapdájába esnek, aki ezt a helyzetet kihasználva éri el célját és szerzi meg mások javait.

„Az igazat megvallva kevés élőlény volt képes olyan ellenállhatatlan zenét

encuentra allí, desde los tiempos de los Inmortales, es decir desde el comienzo del Mundo.” Ld. Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, trad. Luis Gil Barcelona, Editorial Labor S.A., 1991, 22. Másutt pedig azt írja, hogy egy megszentelt lapos kő fontos szerepet játszik a beavatási ceremóniákon. „Una piedra plana sagrada desempeña un papel muy importante en las ceremonias iniciáticas.”, *ibid.*, 45.

⁸ „As soon as you catch a glimpse of him, lay me on my back, place [...] some melon seeds, on my belly, and grind away at them. Whatever he says and whatever he does, don't stop; just keep grinding. [...] Elédé did not wait for the rest; in anger, he grabbed the grindstone from under her hands and flung it out of the door into a muddy patch beside the house. [...] In the meantime Ájápá had extricated himself from the mud and scrambled to a nearby stream to wash.”

csinálni, mint ő, olyan zenét, ami még a legvonakodóbb lábat is saját akarata ellenére féktelen táncra bírta. Előadása pont olyan hatással volt a mogyoróárusra, a vásárlóra, és mindenkire, aki a vásárba eljött, mint amilyenre Ájápá számított. Olyan energiával adták át magukat a táncnak, hogy hamarosan porfelhő takarta be őket és [...] majdnem a város másik végébe vitte őket.”⁹ (49)

Mindezen lényeges attribútumai mellett, és cseppet sem mellékesen, jellemző rá, hogy képtelen bármilyen gondolatot, élményt, mondanivalót magában tartani (mintha megfelelkezne a mondásról: „meg kell tanulnunk jól beszélni, de mindenekelőtt hallgatni is”¹⁰); a folyamatos kommunikációval megtéveszti társait, addig-addig beszél, fecseg, delejez, míg eltereli a megszólított figyelmét, hogy képtelen legyen védekezni, és eztán már könnyű megtévesztenie, becsapnia őt.

Am hozzá kell tennünk azt is, hogy a teknőc nem mindig *negatív hős*, a felsorolt tulajdonságok között találunk *pozitívokat* is, melyek igazolják a Jung által több helyen leírt jelenséget, mely szerint az archetipikus lények, hol jóként, hol pedig rosszként tűnnek fel, az adott szituációtól függően. Így olvashatunk több olyan mesét, melyben a teknős az egyetlen állat, aki képes megmenteni az egész közösséget, megoldani a mindenki számára végzetesnek tűnő konfliktusokat és békét hozni a falu számára (*Ájápá and Bola the Mute Princess*, *Ájápá and Kínúun the Tyrannical King Lion*, 103-109, *Ájápá and Ááya Onírú-Méye the Seven-Tailed Colobus Monkey*, 110-120, etc.)

2. A *Taita Hicotea y Taita Tigre* című mese több külön is funkcionáló részből áll – tehát mindegyikben megtaláljuk a kiindulópontot, a protagonista-antagonista közötti konfliktust, a cselekmény kibontakozását, és a végkifejletet – és maga a bűn és a bűnhődés az, ami előreviszi és összeköti a cselekménysorozatot. A történetben fellelhetők a mese kötelező elemei: azaz a főhős útnak indulása, konfliktusba kerülése, a segítő és ártó lények színre lépése és segítő vagy ártó erejének kifejtése, illetve a bűnökért való vezeklés és a morális ítéletet tartalmazó végkifejlet; ezekhez kapcsolódnak és válnak a mese szerves részévé az

⁹ „For in truth few creatures were capable of making music as irresistible as his, music that could set the most reluctant feet dancing with abandon in spite of themselves. The effect of his performance on the peanut seller, on her customers, and indeed on everybody in the market was as Ájápá hoped. All gave way to dance with such vigour that they were soon enveloped in cloud of dust, and [...] had carried them almost to the other end of town” I.d. Owomoyela, Oyekan: Ájápá and the Roasted-Peanut Seller, in: *Yoruba Trickster Tales*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, 47-56.

¹⁰ „On apprend à bien parler, mais avant tout on apprend aussi à se taire”. I.d. Laditan, Affin O: “De l’oralité à la littérature: métamorphoses de la parole chez les Yorubas”, *Semen, revue de sémiolinguistique des textes et discours*, 2004/18, <http://semen.revues.org/431>. Utolsó megtekintés: 2013/01/02.

eredeti joruba nyelven közbeékeltek énekek, közmondások.

A *Taita Hicotea* mesében feltűnő a tudatosan strukturált mesei szerkezet a többi teknőcmese szerkezetéhez hasonlítva; valószínűsíthető, hogy a tudatos kitalálás egy jól ismert fajtájáról, a *kontaminációról* van szó, ami két vagy több mese egybeszővése a mesei szövet kibővítése érdekében. Nagy Olga, híres magyar mesekutató beszél a kontamináció szerepéről a mesei struktúrában. „Két különböző mesét kapcsol össze [...] Előbbi beletorkollik, folytatódik az utóbbiban. Noha a két mese külön szüzsé [...], simán, de szervesen torkollik bele. [...] E két teljesen különböző típus úgy kapcsolódott egymásba, hogy egy szerves egészet képeznek. Mindkét típus megőrizte eredeti jellegét.”¹¹

Taita Hicotea y Taita Tigre című mese szövegében mindkét történetnek a főhőse: maga a *teknőc*, Hicotea, aki a közösség többi állatával kerül konfliktusba; mellette/környezetében feltűnik egy-egy mellékszereplő, mivel a hős személyisége csakis a másikhoz/másokhoz való viszonyában értelmezhető. Az első meserészben a *szarvas*, a másodikban pedig a *tigris*, akik elszennvedik a bűnt. Vizsgálódásunk fő pontja ezen protagonista és antagonista viszonya; a kettejük között lezajlott dialógusok, sajátos természetük szerint lehetnek verbálisak és non verbálisak; a szövegelemzés során látni fogjuk, a személyes vagy interakciós viszonyok megváltozása hogyan manifesztálódik magában a nyelvben.¹²

A teknőc és a szarvas közötti meghitt viszonyra a legelső párbeszédből következtethetünk; ez a kommunikációs aktus egyrészt megmutatja, miként fogadják egymást testvérré („Legyünk testvérek – mondta akkoriban Teknőc Szellőlábú Szarvasnak. – Rendben van – felelte Szarvas. – Sose váljunk el egymástól – mondta Teknőc. – Rendben van – felelte Szarvas.”¹³) másrészt hangvételükből (önmaguk és a másik *kimondásából*) kitűnik egy bizonyos alá-fölé rendelt viszony, mely a szerepek leosztásából ered. („Ne hagyj el, mert te vagy az én lábam, én meg a te agyad vagyok!”¹⁴) A szarvas legfőbb tulajdonsága a gyorsasága, ez mint a felmenőktől örökölt attribútum jelenik meg, fizikai természetükből adódóan állandóan menekülniük kellett, ugyanis a halálos veszélyt és magát a félelmetes halált csak úgy tudták elkerülni, ha széleseben futottak: gyorsan szedték a lábukat. („Szarvas menekült [...] – ahogyan őse menekült egykor, és most benne, félelemtől

¹¹ Nagy Olga: „A típusok kapcsolódásának lehetőségei”, in Uő: *A táltos története*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978, 161-162.

¹² „Egy történet megértése azt jelenti, hogy egyaránt értjük a cselekvés, a »tenni« nyelvért és azt a kulturális hagyományt, amelyből a cselekmények (intrigues) tipológiája származik.”, *uo.*, 262.

¹³ Cabrera, Lydia: *Teknőc tata és Tigris tata*, 37.

¹⁴ *Uo.*, 40.

eltorzult szívében újra életre kelt minden őse – éppoly sebesen szállt, mint a Ciklon.”¹⁵) A szövegben elhangzó kijelentés: „Én vagyok a te agyad” egyértelmű utalás a teknőc személyiségére, eredeti karakterére: a fizikai adottságainál fogva kiszolgáltatott, ám az ésszel élő lény szellemi fölényére. Ugyanakkor ez a kijelentés önmagában hordoz egy másik, a szövegben implicit módon rejtőző kijelentést is, hogy tudniillik: mi ketten kiegészítjük egymást, kölcsönösen összetartozunk, csakis együtt tudjuk legyőzni az ellenséget vagy elkerülni a halálos veszedelmet. Ekként ez a kijelentés egyfajta szerződés-kötés is, a korai barátságuk fundamentuma: az összetartozás-tudat és a kölcsönös felelősségvállalás, ami megalapozza az egymásba vetett bizalmat és sorsuk alakulását.

A teknőc és a szarvas testvéri kapcsolata, egyfajta szimbiózis akkor szakad meg, amikor Hicoteát – aki azért ment fel a dombra, hogy gyógyító füvet keressen súlyosan beteg barátjának – gazdag és termékeny földjüket szemlélve féktelen kapzsiság fogja el. A „mindent birtoklás” vágya („Bárcsak az egész az enyém lehetne, volnék ura az egésznek, nemcsak a felének”¹⁶), az első bűn, mely egyszerűben olyan erőssé válik benne, hogy képes lesz feláldozni érte a testvér-barátságát. Assmann így ír a kapzsiságról: „A közös értelem közkezen forgása »közszellemet teremt«. A csoport minden egyes tagjában kiépül az egész elsőségének tudata, az egyéni vágyak, indítékok és célok ennek az egésznek rendelődnek alá. Az egyiptomi – és eredetileg minden ősi – etika sarkalatos bűne a »bírvágy«, a gyarapodás mások kárára.”¹⁷

Hicotea egyrészt megszeg egy közösségi szabályt – a föld, melyet közösen vettek és együtt gondoztak, műveltek, kettejük közös tulajdona –, másrészt felrúgja a barátság szabályát is, majd egyenesen a vesztét kívánja a másiknak. Ettől a naptól fogva elhatalmasodik rajta ez az érzés, már nem barátként tekint testvéreire, Szarvasra, hanem ellenségként. Ezt az érzelmváltozást, a Jung által „belső szerkezetváltozásnak” nevezett állapot követi:

„Ebben az esetben a személyiség nem zsugorodik, de nem is növekszik, hanem a szerkezete változik meg. Ennek egy fő formájaként a megszállottság jelenségét említem, amelynek során egy tartalom – egy bármely forrásból származó gondolat vagy személyiségrész – valamilyen okból kifolyólag

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*, 42.

¹⁷ Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*, ford. Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999, 139.

uralomra jut az egyénben. A megszálló tartalmak sajtóságot meggyőződésnek, idioszinkráziáknak, önféjű terveknek stb. tűnnek, és rendszerint nem lehet őket korigálni.”¹⁸

Gyógyulása utáni első találkozásukkor Szarvas kedvesen, szívélyesen, szeretettel üdvözlő barátját („Jó napot, komámuram!”¹⁹), aki válasz helyett elfordítja a fejét, és köp egyet, mint azokban az esetekben, amikor „nemcsak ki akarják mutatni, hanem tetézni is kívánják a sértést”.²⁰ Vagyis a köpés, mint a másik megalázása, meggyalázása, semmibe vevése, elutasítása jelenik meg: a népmesékben ismert szimbólumban. Hicotea, ahogy a narrátor bemutatja, a már említett jungi állapotban van („mintha amaz ott se volna”, de fordíthatjuk az eredetit úgy is, hogy *mintha magánál se volna*), azaz semmi más nem lebeg a szeme előtt, minthogy minél hamarabb végezzen társával. A szarvas, aki nem érti e különös és felháborító viselkedést, próbál magyarázatot keresni a pálfordulásra (háttal fordításra és ellenségeskedésre), ám a teknőc válasza – „Talán nem kötelessége előre köszönni nekem... és tisztelettel adózni? [...] mostanáig nem úgy mentek a dolgok, ahogy kellett volna”²¹ – még inkább fokozza tanácstalanságát, összezavarodottságát. Csak hebeg-habog („De hát... mi okból, komám? Én... magát... Hát...”²²), szemben a Teknőccel, aki határozott kijelentéseivel, melyek a szellemi összeszedettség, fölényesség bizonyítékai, megfélemlíti társát. Szarvas kénytelen kellen elfogadja a Teknőc kihívását, mivel rendíthetetlenül bízik benne és fejében meg sem fordul, hogy barátja, akit annak hisz, becsaphatja, esetleg a vesztét akarja, hiszen számára ez a baráti kötelék elszakíthatatlan, és a kölcsönösség jegyében ugyanezt feltételezi a másiról is. A verseny, melyből kiderül melyikük az erősebb és ki fog ezentúl irányítani, szintén Hicotea képzeletének szüleménye; tisztában van vele, hogy fizikai erejük nem mérhető össze, és egy erőpróba során alul maradna, így nem marad más választása, mint használni az eszét, cselvetés révén becsapni a szarvast, aki óvatlanul/esztelenül belesétál a csapdába és elevenen elég. A megváltozott erőviszonyokat a cselekményen kívül a narrátor szóhasználata és a szereplők jellemzése is tovább fokozza: a szarvas „erőtlenül így felelt”, „hebegett”, „mondta szomorúan” és „hiszékenyen belevetette magát a tűzbe”, míg Hicotea „mondta talpra állva, csupa gömbölyűség volt és

¹⁸ Jung, Carl Gustav: *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*, ford. Turóczy Attila, Budapest, Scolar, 2011, 126.

¹⁹ Cabrera, Lydia: *i.m.*, 45.

²⁰ *Uo.*, 45.

²¹ *Uo.*

²² *Uo.*

csupa gög”, „vágta rá pimaszul”, „nagy biztonságban, így dalolt a rejtekhelyén”, „mosolygott, két kezét feje alá tette” és „gúnyosan dalra gyűjt”.²³ Ezek lesznek azok az énekek, melyeket eredeti formájukban, joruba nyelven olvashatunk, és a „bibiribiriúá” hangutánzó szó felerősíti a teknőc határtalan jókedvét, magabiztosságát és fölényét. A rituálisan elmondott/énekelt refrén részben a joruba mesemondás zeneiségét (egyben az előbeszéd ritmikusságát) fokozza, részben olyan ki-nem-mondott, vagyis titkot rejtő beszéd, amelyet csakis a beavatott, a mágikus erővel rendelkező képes megérteni.

Ám miután Hicotea megtalálja testvére tetemét, egyszeriben megváltozik a hangnem: előbb sírva fakad²⁴, újfent kedvesen szólítja („én vérem, én testvérem”²⁵), imádkozik érte, majd egy rituális kasztráció révén levágja a szarvát. Ez az a motívum, mely a két meserész közti kapcsolatot megteremti; a „szarv” lesz az az eszköz/hangszer, mellyel Hicotea megbűvöli és megalazza a közösséghez tartozó többi állatot.²⁶ A hang, melyet a hangszer bocsát ki, egyenesen megbabonázza a többieket, akik egyesével térnek be Hicotea házába, és amint felcsendül a „rituális dallam” (mint egy halott szellem éneke), eszméletüket veszítve, féktelen őrjöngésben (paroxizmusban) törnek ki, kiszolgáltatva magukat a teknőcnek, aki a maga javára használja föl az öntudatlanok helyzetét és egytől egyig megcsonkítja őket, akár egykori barátját.

Utolsó áldozata a tigris, aki az erő és a hatalom szimbolikus megtestesítője és a társadalmi hierarchia csúcsán áll: „kiváló, a legkülönb ember, a legegyszerűbb, a legvérszomjasabb, a haza megmentője”.²⁷ A mesében tipikusan a fehér ember, a konkviztádor attribútumaival van felruházva, irányítja a közösséget és hatalmas birtokán rabszolgákat dolgoztat, szava szent és sérthetetlen. Gutiérrez ekként ír róla:

„A tigris szimbolikus értelemben ambivalens, lehet lunáris és szoláris, teremtő vagy pusztító [...]. Az afrikai és nyugati kultúrákban két különböző állapotban tűnik fel: egyes esetekben ragadozó fenevad, máskor pedig megszelídített állat, de mindkét esetben allegorikus értelemben az erőt és a harci értéket

²³ *Uo.*, 46-47.

²⁴ A *sírva fakadás* mindig is a fájdalom egy fajtájából: vagy a lelki vagy a fizikai szenvedésből fakad. A *teknős és a jaguár* mesében: „A jaguár annyira tajtékzott mérgében, hogy egyetlen szempillantás alatt bekapta. Csakhogy a furulyának a két kihégyezett vége, ahogy kettéakarta harapni, úgy beleakadt a szájába, hogy kínjában menten sírva fakadt. És uramfia, sírás helyett a furulya szólalt meg a szájában[...]” Ld. Ortutay (szerk): *i.m.*, 11.

²⁵ Cabrera, Lydia: *i.m.*, 47.

²⁶ A halott társ csontjából hangszert faragni motívum megjelenik az előbbi idézetben is szereplő mesében is, A *teknős és a jaguár* címűben, ekképpen: „Azon nyomban levette magát a jaguár fejére, és olyat ütött rajta a kemény páncéljával, hogy az rögvest szörnnyethalt. Örült nagyon a teknős. Kiemelte a jaguár lábszárcsontját, furulyát készített belőle, és vidáman furulyázni kezdett.” *ib.*, 10.

²⁷ Cabrera, Lydia: *i.m.*, 51.

képvisel, ami az igazságot szolgálja háborúban és békeidőben egyaránt. Ennek ellenére, amikor a tigris a többi állattal együtt jelenik meg, megváltozik jelentése a közöttük lévő hierarchiai viszonyértelmében.”²⁸

A büszkeségében megsértett tigris hazafele kullogván bosszút forral, mely maga is az őrjöngés és felindulás egyik formája. Elhatározza, hogy él az erejéből fakadó hatalmával és tőrbe csalja a teknőcöt. Ebben a pillanatban ő maga is bűnt követ el, mely a mese szellemében nem maradhat büntetlen. A bosszú végrehajtásában szüksége lesz mások tevőleges segítségére; a mesemenetben megjelenik barátja, a nyúl, aki hazudik (félrebeszél, mást mond) a teknőcnek és a tigris házába csalja.

A nyúl körbejárja a falut, és mint Hermész-*hírívő* közgyűlésre hívja az ott élőket, melyen a közösség szabályait követve mindenkinek kötelező a megjelenés. Így érkezik meg a teknőc házához, hogy őt is magával vigye. Mikor Hicotea óvatosan, az esetleges büntetéstől megriadva megjegyzi, hogy hallotta, a tigris is ott lesz a gyűlésen, a nyúl elmeséli neki a tigris halálát és temetését. Ez az epizód, mint mese a mesében jelenik meg, s a „mesélés” a nem igaz történet elmondásaként értelmezhető. A nyúlnak az a kijelentése, hogy ő is „ott volt” megerősítésül szolgál a történet hitelességét illetően: ez esetben a beszéd, mást mondásként, fátyolként fogható föl, hiszen a másik megtevesztésére szolgál. Hicotea hitetlenkedését/gyanakvását a mondással veti el, miszerint: „Senki sem szökhet meg a halál elől, még a Tigris sem.”²⁹, s így végképp meggyőzi a teknőst. Ezt a morális igazságot hordozó közmondást (a „közszellem” megnyilvánulását) használja fel, hogy becsapja a másikat, és ezzel elérje a célját. Miután megérkeznek a gyűlésre, Hicotea szembeszül az igazsággal és szemtől szembe találja magát korábbi „áldozatával”, a tigrissel. Azonnal bebújik a védelmet biztosító páncéljába, hogy „tanúja se legyen saját halálának”. A páncélba bújás egyfelől rejtekezés, védekezés, másfelől pedig „az önmegmutatás elutasítása”. „Az önmegmutatás elutasítása, egyben az arc eltakarása, a léthez és a Másikhoz nem viszonyulás kinyilvánítása, a száműzetés vállalása. Mindemellett várakozás egy személyes próbatételt és létmóduszváltozást igénylő [...] sorseseeménybekövetkezésére.”³⁰

²⁸ „Simbólicamente el tigre es ambivalente, ya que puede ser símbolo solar o lunar, creador o destructor; [...] en las culturas africanas y occidentales aparece en dos estados diferentes: a veces como fiera salvaje y en otras como fiera domada; no obstante en ambos casos representa alegóricamente la fuerza y el valor militar puestos al servicio del derecho, tanto en la guerra como en la paz. Sin embargo, cuando el tigre aparece junto a otros animales modifica su significado según la relación jerárquica que existe entre ellos.” Ld. Gutiérrez, Mariela A.: *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, 150-151.

²⁹ Cabrera, Lydia: *i.m.*, 54.

³⁰ Bálint Péter: *Kedvenc népmesém: a hangok sok félsége, mese – szöveggyűjtemény és tanulmányok*, Hajdúböszörmény, Debrecen, Didakt Kft., 2010, 195.

A tigris pedig, hogy erejét és hatalmát fitogtassa, hatalmasat ordít és kimondja a végső ítéletet. A társadalomban elfoglalt előkelő pozíciójából következően úgy hiszi, hatalmában és jogában áll ítélkezni (ítéletet mondani) a másik felett, és megfellebbezhetetlen parancsának szellemében bezáratja a teknőst a padlásra, kiteve őt az éh- és szomjhalálnak. Ez a kitettség egyszerre a halál tornácába kényszerítettség, a végtelen magányba zárás, amikor is a szenvedése idején a bűnei mértékén és levelezésük módján kell töprengenie. Egy évvel később, apjuk távollétében, a tigriskölykök meglesik a fogoly Hicoteát, aki az ajtózörgésre magához tér/feleszmél, és azt hívén, eljött az utolsó órája, táncra perdül. A tánc, mint előtte a szarvas agancsából készített hangszer dallama, egyszerre kettős természetű cselekvéssorozat: a teknőc rituális haláltánc, ugyanakkor szédítés/babonázás, mellyel elbűvöli a tigriskölyköket, akik készek bármit megtenni neki, csak láthassák a teknőst tovább táncolni. A teknős ezt a vágyukat kihasználva, a cselvető hangján: kedveskedve kér tőlük egy tál vizet, és amint újra érzi szájában az éltető archét, életerejé visszatér és lelke felderül. A közbeékelte joruba ének („Pongueledió, el bongué / Pongueledió, el bongá / Pongueledió, el bongué / Pongueledió el bongá!”³¹) szintén ezt a féktelen örömet sugallja az olvasónak.

A tigriskölykök, akik már semmi másra nem tudnak gondolni, csak e bűvös táncra, arra is hajlandók, hogy levigyék Hicoteát a folyópartra, ott folytatja babonázásukat. Egyetlen egy kölyöknek jut eszébe apjuk ítélete/rendelete, és vissza akarják vinni a teknőst a padlásra, mielőtt fény derülne tettükre/bűnükre: az engedetlenségre, szófogadatlanságra. Ekkor viszont Hicotea kéri őket arra, hadd merüljön le még egyszer a víz fenekére, hogy örökre elbúcsúzzon a folyótól. A teknős ekkor egy utolsó „rituális cselekedetet”, *mágiát hajt végre*: fog egy nagy követ, bekeni iszappal, rárajzolja páncéljának mintáit, megtévesztve a „jelekkel”, a jorubáknál különös jelentőséggel, vagy inkább jelentéssel bíró „vonalakkkal” a többi állat látását (észlelését, fölfogását: *recevoir*), hiszen a „mintázott kő” referenciája megváltozik, amennyiben – Derrida értelmezését figyelembe véve – a teknőc helyébe lép, helyettesíti őt, a nevében cselekszik, létezik, s ezalatt a voltaképpeni teknőc eltűnik a vízben. Ez a vízben eltűnés, mint a *regressus ad uterum*³² értelmében visszatérés az anyaméhbe, előkészít egy új és újjá születést; ugyanakkor az egyedi/egyéni visszatérés az eredethez, úgy is

³¹ Cabrera, Lydia: *i.m.*, 56.

³² „[...] a *regressum ad uterum* azzal a céllal szolgál, hogy a megajándékozott egy új létmódban szülessen újjá vagy megújuljon.” „[...] el *regressus ad uterum* se opera con el fin de hacer nacer al recipiendario a un nuevo modo de ser o de regenerarle.” Ld. Eliade: *i.m.*, 36.

fölfogható, mint egy adott lehetőség az egzisztencia megújítására és átalakítására, annak, aki vállalkozott e visszatérésre. Mi, olvasók, úgy véljük, leszolgálta egy évi büntetését, vezekelt az elkövetett bűnökért, ezek után visszatérhet a folyóba, a neumanni értelemben vett Ósanya méhébe, mely a földi halálát jelenti ugyan, de tudjuk jól, hogy a mesében minden halál egyben újra- és újjászületés is, egy újfajta létminőségben, ahogy arra Eliade, Jung és Honti³³ is utal:

„[...] az embrió állapotba való visszatérést jelenti. Ez nem csupán pszichológiai terminusban értendő, hanem kozmológiában is. Nemcsak a terhesség első fázisának és az anya méhében fizikai növekvésnek az ismétlése, ez egy virtuális és prekozmius módba történő időbeli visszatérés, melyet újjászületés követ, amelyet a világ keletkezéséhez hasonlíthatunk.”³⁴

Miután a tigriskölykök visszaviszik a teknőst, pontosabban a teknős referenciájaként kínálkozó „követ”, elérkezett az igazságszolgáltatás és a bosszú bevégzésének ideje. Ám a morális értékrendet követve, mely szerint semmilyen bűn nem marad büntetlenül, a Tigrisnek is bűnhődnie kell, és nem válthatja be kedve szerint az oly sokat várt bosszúját. A mese végén a nyúl újfent bölcsességéről tesz tanúbizonyságot, és felkínálja a teknőcöt barátjának, egye csak meg ő egyedül, hisz megbosszulta becsülete megsértését. Ezt a segítőt jellemvonást Jung ekképpen jellemzi:

„A mesékben gyakorta találkozunk a segítőkész állatok motívumával. Ezek az állatok emberi módra viselkednek, emberi nyelven szólnak, valamint olyan okosságról és tudásról tesznek tanúbizonyságot, amely meghaladja még az emberét is. Ebben az esetben nyugodtan kijelenthetjük, hogy a szellem archetípusa fejeződik ki az állat alakjában.”³⁵

Ezzel a kijelentéssel, „Kiköszörülte a tisztességén esett csorbát!”³⁶, fejeződik be a mese, melynek célja a megerősítés, ahogy Pepito Mateo *El narrador oral y el imaginario* című

³³ Ld. Honti János: *A mese világa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1962.

³⁴ „[...] significa un regreso al estado embrionario. Eso no debe entenderse simplemente en términos psicológicos, sino también cosmológicos. No se trata sólo de una repetición de la primera gestación y del nacimiento carnal dentro de la madre; también es un retorno temporal al modo virtual, precósmico (simbolizado por la noche y la oscuridad), seguido de un renacimiento que puede ser comparado con una creación del mundo.” Ld. Eliade, Mircea: *Nacimientos y renacimiento*, 2000a, 28-29.

³⁵ Jung: *i.m.*, 225.

³⁶ Cabrera, Lydia: *i.m.*, 58.

művében megjegyzi: „a közmondással végződő történet”³⁷, megerősítés a mesei igazságszolgáltatásról, vagyis arról, hogy a teknőc elnyerte büntetését, és a tigris (látszólag) megbosszulta sérelmét. Ám ez a kijelentés magában hordozza a nyúl valódi tulajdonságát is, úgy tűnik, ő az egyetlen, aki tudja, hogy az nem a valódi Hicotea, de igazságtevő szerepében úgy érzi, köteles elhallgatnia e tudást, és a tigris megérdemli, hogy azt higgye, elégtételt vett az elszenvedett sérelmekért.

³⁷ „un fin con forma de proverbio”. Ld. Mateo, Pepito: *El narrador oral y el imaginario*, trad. Carles García Guadalajara, Palabras del Candil, 2010, 101.

KUTASY MERCÉDESZ

„Porcelán, viasz, pamut.”

Egy gyarmati ikonográfiai típus tovább élése Carlos Fuentes *A babakirálynő* című novellájában

Dolgozatom kiindulópontja egy magyar fordításban eddig nem publikált, ám annál különösebb Carlos Fuentes-novella, a *La muñeca reina (A babakirálynő)*.¹ A történet egy gyerekkori barátság felelevenítési kísérletéről szól, és Poe-szerű, csattanós és egyszersmind megdöbbentő befejezéssel zárul. A történetmondás érdekessége a Fuentesre egyébként nem, de legalábbis nem ilyen hangsúlyosan jellemző, már-már karikatúraszerű szentimentalizmus: a főhős lány neve Amilamia, a titokzatos baszk tündérek neve, akik a legenda szerint naphosszat aranyhajukat fésülgetik, és fiatalembereket ejtenek szerelembe, éjszakánként pedig ruháikat mossák (ezek az elemek tematikusan megtalálhatók a novellában is); vagy ott a gyerekkori emlékeket felelevenítő lap, melyen a gyermek Amilamia girbegurba írása és az otthonához vezető, rajzolt térkép látható, és amely egy poros, aranszegélyű könyvből hullik ki évekkel később. A történet narrátora, Carlos, már fiatal felnőttként nyomába ered a gyerekkori emlékeknek, és amikor nagy nehézségek árán bejut a házba, ahová a gyerekrajz vezette, mindenütt a kislány nyomait véli felfedezni: az erkélyen ott leng az egykori kislány köténye, a lakásban színes ceruzák, a padlón biciklinyom, a gyümölcsöstálban lévő gyümölcsökön apró fogak nyoma – mintha megállt volna az idő, ám Amilamia maga sehol sincs, csak a két hallgatag öreg, feltehetően a lány szülei. A második látogatás során aztán a szülők elmondják, hogy a lány meghalt, és Carlost egy emeleti szobába viszik, ahol egy díszes ravatal áll, melyet a narrátor kínos alapossággal ír le, és amely, véleményem szerint, a mű értelmezésének kulcsa. Közvetlenül ennek a képnek, közvetve pedig az emlékezés nyomán jelentkező hiány vizuális alakzatainak elemzésére vállalkozom ebben az írásban.

A novella sajátossága, hogy az emlékezést mindvégig vizuális impulzusok indítják el, ahogyan az a szöveg első mondatából is kiderül („Azért jöttem, mert az az oly különös

¹ Fuentes, Carlos: *La muñeca reina*, in Uő: *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza, 1972, 61-80.

kártya felidézte bennem, hogy ő létezik²⁾), a gyermekkort felidéző belső monológ is egy könyvet lapozgatva indul, melyből kihullik az idézetben már említett kártya, rajta az évek óta nem látott kislány helyesírási hibákkal teli, vagyis a papír képét ismét vizuálisan evokáló írása: „Amilamia nem felejtí el a barátyát és it keress amerre lerajzolom neked”.³ Amikor pedig a főhős, Carlos igyekszik visszaemlékezni, milyen volt gyermekkori játszópajtása *valójában*, képtelen folyamatos, filmszerű, vagy ha úgy tetszik, életszerű módon látni Amilamiát, sokkal inkább úgy emlékszik rá, mint aki statikus állóképeket néz:

„Állóképek során át, délutánról délutánra, úgy szeretnék emlékezni rá, hogy ezek a képek a végén a teljes Amilamiát mutassák. És minduntalan meglep, hogy nem tudom úgy felidézni, amilyen a valóságban volt, vagy ahogy igazából mozgott: könnyedén, kérdőn, megállás nélkül ide-oda nézegetve. Mindörökre mozdulatlanul kell emlékeznem rá, akár egy albumban.” (64-65)

És valóban, a következő bekezdésekben a narrátor címszavakban, igék nélkül (tehát az időbeli kontextusból kiszakítva), a megidézett fiktív fényképalbum lehetséges képcímeit idézve, ám rendkívül részletes (kép)leírásokkal rekonstruálja a gyerekkorukat: „Az ülő Amilamia az eukaliptuszok alatt [...]. Amilamia hason fekve, virággal a kezében [...]. Amilamia boldogan nevetve [...]. A hátat fordító és magasba emelt karral [...] integető Amilamia”.⁴ Ez a barokkos-vadregényes, idealizált fotóalbum áll aztán a novella 2. részében a valósággal szemben, hisz Carlos visszatér gyermekora színhelyére, és csalódottan szembesül annak kicsiségével, jelentéktelen voltával. A valóság és a fikció keveredik, amikor Amilamia sok évvel korábbi üzenetét követve elindul, hogy a ház nyomára bukkanjon, ahol gyerekkori játszópajtása valaha élt. És bár tudja, hogy akit most találhat ott, az már nem a képzeletbeli fotóalbum hétéves főszereplője, az emlékképek mégis felülírják a rációt, és ahogy látni fogjuk, Carlos mindvégig a fikcionalizált múlt nyomait véli felfedezni a szemmel látható valóság képeiben is. Így történhet, hogy amikor Amilamia feltételezett házához érve megpillantja a kockás kötényt, melyet a kislány gyerekkorában viselt, a fikcióteremtés folytatódik: a címkézés szerepe ezúttal nem más, mint egy tárggyal (a köténnyel) azonosítani az embert, aki egykor viselte, tehát a kötény a fikció világában kikezdhethetlen bizonyítéka

² Uo., 63. A szövegrészleteket mindvégig saját fordításomban közlöm.

³ „Amilamia no olbida a su amigito y me buscas aquí como te lo divujo”, *uo.*, 64.

⁴ Uo., 65.

lesz a lány létezésének, annak ellenére is, hogy Carlos józanul fölméri: a huszonkét éves Amilamia semmiképp sem járhat ugyanabban a kötényben, amelyben hétévesen játszott a parkban.

Amikor a második látogatás során sikerül bejutnia a házba, egy idős nő nyit ajtót, akit Carlos nyomban Amilamia anyjaként könyvel el, miközben ő maga megállás nélkül a fikció, vagyis az elképzelt/felidézett Amilamia nyomait kutatja; a narráció ezen a ponton két szálon fut tovább. A felszínen ott a párbeszédnek kínos csendje, egyfajta sematikus hiány, miközben a valós események – és a valós hiányok, Amilamia konkrét jelenlétének kézzelfogható hiánya – a vizualitás szintjén jelentkeznek. Az információ is két síkon áramlik: a verbális szint semmitmondó, miközben a vizuális, leíró szint nagyon is árulkodó: az asztalon ott a barack, amelyben Carlos aprócska gyerekfogak nyomait véli észrevenni, a festetlen fapadlón mintha egy gyerekbicikli kerekeinek a nyomát látná – vajon a gyermek Amilamia nyomai tizenöt évvel később? A kérdés tehát az, hogy vajon a nyomok is a fikció területére utalhatók, és csupán Carlos elméjében léteznek, vagy, ahogy Carlos maga is igyekszik racionalizálni, talán Amilamiának mostanra van egy kislánya, aki épp ugyanolyan, mint ő volt egykor, hétesztendősen, a parkban –, miközben ott a felnőtt nő megannyi nyoma is: a rúzs, a színes képes újság.

Amikor Carlos végül fedőtörténetének hazugságával szembesülve kimondja Amilamia nevét, az mintha maga is címkézne, felidézne, és rövid időre mintha képes lenne visszavezetni őt a fikcióból a valóság birodalmába. Az öreg szülők átalakulnak („A képzeletem szülte emberevő óriások hirtelen két magányos, elhagyatott, sebzett öreggé zsugorodnak”⁵), miközben a szavak akadozó szintjén is megjelenik az eddig néma, csupán belső monológként jelentkező leírás, mely ezúttal a belső valóságot, Carlos emlékképeit hivatott felidézni. Az emlékképek a valóságnál is hitelesebbnek tűnnek, sőt, verbálisan is megkérdőjelezik és helyesbítik, felülírják a tapasztalt valóságot:

„Behunyom a szememet. Amilamia számomra is emlékkép. Csak azokhoz a tárgyakkhoz hasonlíthatnám, amelyeket megérintett, odahozott és felfedezett a parkban. Igen, már látom is, ahogy jön lefelé a lejtőn. Nem, nem igaz, hogy füves földhányás volt csupán. Gyepvel borított domb volt, és Amilamia ösvényt taposott magának, ahogy fel-le járt rajta, és még a magasból köszönt,

⁵ Uo., 75.

mielőtt elindult lefelé, és zene kísérte, igen, pillantásom zenéje, szaglásom képei, hallásom ízei, tapintásom illatai... az érzékeim játéka... hallják, amit mondok...? jött lefelé, és integetett, fehér ruhát viselt, kék kockás köténnyel... ugyanazzal, ami ott lóg kitergetve a teraszon...” (69)

Miközben Carlos lehunyta szemmel a belső képeket írja le, az öregek kézen fogják, és felviszik egy lépcsőn, ahol egy újabb illúzió várja:

„Lassan kinyitom a szemem: [...] a súlyos, pattogó gyertyák izzó fényében a kis, ablaktalan szoba viasz- és nedvesvirág-szagával a velőm legmélyéig hatol, [...] a gyertyák mögött, szétszórt virágok közt, egy kupac használt játék, színes karikák és ráncos, leeresztett léggömbök, átlátszó, öreg szilvák; szétmállott sörényű falovacsák, rollerek, megkopaszodott, vak babák, kibelezett játékmackók, lyukas gumikacsák, molyrágta kutyák [...], a háromkerékű bicikli – három kerék?, nem, kettő, és nem biciklié: két párhuzamos keréknyom, odalent – bőrből és gyapjúból készült cipőcskék; és szemben, egy karnyújtásnyira, papírvirágokkal díszített kék dobozokon az aprócska koporsó [...], az ezüstszín koporsóban [...] a csipkefőköttő szegélyezte, rózsaszín festékekkel rajzolt, mozdulatlan, derűs arc: a szemöldök, melyet a legkönnyedebb ecset festett, lehunyta szemhéj, valódi, vastag szempilla és kis árnyat vet az orcára, mely éppoly egészséges, mint egykor, a parkban töltött napokban. Amilamia komoly, piros, lebiggyesztett ajka, mint amikor haragot színlelt, hogy menjek már vele játszani. A keze a mellkasán összekulcsolva. Egy rózsafüzér, épp mint az anyjéé, fojtogatja a viasznyakat. Fehér, apró halotti lepel a kislányos, tiszta, engedelmes testen.

Az öregek térdre borulva zokognak.

Kinyújtom a kezemet, és ujjaimmal végigsimítom barátnőm porcelánarcát. Érzem a babakirálynő rajzolt arcvonásainak hűvösét [...]. Porcelán, viasz, pamut. *Amilamia nem felejt el a barátyát és it keresz amerre lerajzolom neked.*

Elhúzó az ujjam a hamis holttesttől. Ujjlenyomatom ott marad a baba

arcán.” (69-71)

A leírás, mint láthatjuk, mindvégig megtévesztő, folyamatos bizonytalanságban tart a ravatalon fekvő gyermek valóságosságát illetően, hisz bár a leírás helyenként utal rá, hogy a test idegen anyagból készült (porcelán, viasz, pamut), ezek a jelzések akár metaforaként is értelmezhetők, ráadásul nem sokkal korábban a lány nagyon is valóságos apját is hasonlóképp egyfajta bábként, mesterséges anyagok kollázsaként írta le („A teknőcálarc borzalmas vigyorban hull darabokra: mintha húsának minden pórusa törékeny gumiból, festett és megrohadt kaucsukból volna”⁶). A kislány kezében valódi rózsafüzér van (épp olyan, mint az anyjáié), szempillája is valódi, miként a koporsó és annak minden tartozéka is, miközben a viasz és porcelán említése talán csak a halál teremtette távolság, élettelenység képzetét kívánja felkelteni – ugyanakkor az utolsó mondat egyértelműen *hamis* holttestként említi a babát. A jelenet további elemei is hozzájárulnak, hogy a valóság és a fikció közötti határ elmosódjon, hisz a látvány megkettőződik, és egyszerre, egyazon térben látjuk az igazit és a másolatot: a szobában ott vannak a fojtogató illatú valódi virágok, és a ravatal körül a színes papírvirágok is; a háromkerekű bicikli (melynek feltételezett nyomát Carlos a földszinten látni vélte) a későbbiekben valóságosan is megjelenő, itt azonban csak utalás szintjén sejtetett tolókosci párja, a koporsó és a benne fekvő test pedig épp azért zavarba ejtő, mert a díszletek kínosan igaziak (fekete selyemlepedő, fehér damasztakaró, halotti lepel stb.), csak a test hamisítvány.

A kép ráadásul kínos részletességével, barokk retorikájával a vizualitás/verbalitás szintjén is megkettőződik, hisz a leírás visszavonhatatlanul a XVII. századi Mexikó egyik legemblematikusabb képtípusát idézi: a koronás apácaportrékat.

A koronás apácaportré jellegzetesen mexikói képtípus, bár eredete európai hagyományra és a XV. századra nyúlik vissza, amikor egy augsburgi metszeten a Gyermekek Jézus koronáz meg egy előtte térdelő, Szent Brigitta-rendi apácát.⁷ Mexikóban kétféle képtípus létezik, a gyakoribb a fogadalomtétel során készül, amikor a kolostorba vonuló lány Krisztus menyasszonyából Krisztus feleségévé válik, majd, ha életében hűségnek bizonyul, halálakor, a ravatalon még egyszer megkoronázzák. A fogadalomtételkor készült

⁶ Uo.

⁷ A koronás apácaportrékról magyarul ld. Gyurkó Bernadett szakdolgozatát (Gyurkó Bernadett: *Koronás apácák. José de Alíbar Sor M. María Ana Josefa arképe és a virágkoronás apácaportrék* (szakdolgozat). ELTE Művészettörténeti Intézet, 2009.) Magam is köszönettel tartozom a szakdolgozat szerzőjének, amiért írását rendelkezésemre bocsátotta.

koronás apácaportré előzménye maga a fogadalom, melynek menetét a szakirodalom részletesen tárgyalja⁸, és amelynek végeztével a virágkoronával, apácapajzzsal és a Gyermek Jézus képével felszerelt lányról a család által megrendelt portré is készült. A koronás apácákról szóló szakirodalom azt is kiemeli, hogy a mexikói novíciák és apácák egyik fő tevékenysége a művirágkészítés volt, a koronákat pedig – a novellában ábrázolt ravatalhoz hasonlóan – vegyesen díszítették valódi és művirágokkal. A virágok (főként rózsza és a szüzességet, tisztaságot jelképező lilium) mellett az ábrázolások gyakori elemei az ugyancsak az apácák által készített apró, díszes viaszszobrocskák, melyek „a dekoratív funkción túl a fogadalomtevő fiatal apácára vonatkozó jelentést is hordoznak”⁹, és bizonyosan ennek köszönhető, hogy a novellában olvasható leírás a gyermek Amilamia „attribútumait” – a gyerekbiciklit, cipőcskéket, lufikat, különféle játékokat – sorolja, formálisan is teljesítve a koronás apácaportrék ikonográfiai követelményeit.

A koronás apácaportré pedig kétszeresen is a hiány vizuális lenyomata: egyrészt „helyettesíti” az otthonából a kolostorba költözött, vagyis fizikai valójában létező, ám a világ számára halott lánygyermeket, ugyanakkor pedig arról a sajátos társadalmi jelenségről is beszél, mely a gyarmati korban a nők helyzetét meghatározta. Mint köztudott, a XVI-XVIII. századi Latin-Amerikában a nők önmagukban is a hiány megtestesítői voltak: a hódítók mind férfiak, akik nem hozták magukkal feleségüket, családjukat; a fegyveres hódítást követő szellemi hódítás, az evangelizáció főszereplői, a kolduló rendi papok, hittérítők is férfiak. Ugyan egészen korán, a hódítás első évtizedeitől léteznek női kolostorok, ám az ott élő apácák a XVI-XVII. század folyamán kizárólag kontemplációval, valamint az özvegyek és árvák támogatásával, a klauzúra falain belüli oktatással foglalkozhattak – a társadalom számára tehát a hódítás első két évszázadában szinte láthatatlanok maradtak.¹⁰ A koronás apácaportré tehát egy konkrét lánygyermek hiányát örökíti meg (ti. akiről az adott portré készül), másrészt azonban azt az évszázadokon át tartó gyakorlatot is, hogy ha egy nő nem megy férjhez, akkor a világtól elzárva, a klauzúra falai mögött kényszerül élni. Az apácaportré így, a gyarmati ikonográfiai hagyomány értelmében a valóság helyettesítője lesz – és pontosan ugyanezt a szerepet tölti be az egykori gyerekszobában fölépített ravatal. Amilamia meghalt a világ számára, soha többé nem mutatkozhat; erről

⁸ Montero Alarcónt (Ld. Montero Alarcón, Alma Lourdes: *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, México D.F., Plaza y Valdés, 2008) idézi Gyurkó: *í.m.*, 38-40.

⁹ *Uo.*, 43.

¹⁰ Martínez Cuesta, Ángel: *Las monjas en la América colonial 1530-1824*, http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf, 574. Utolsó megtekintés: 2013/10/10.

tanúskodnak a novella utolsó mondatai is: amikor az utolsó látogatás során Amilamia nyit ajtót Carlosnak, az apa, aki a ravatalnál még a színpadias barokk jelenetnek megfelelően megtörtén szokogott, most úgy kiált ki a lány után, mintha az valóban meghalt volna a számára („Hol vagy? Hát nem tudod, hogy nem nyithatsz ajtót? Vissza! Ördögfatty! Talán azt akarod, hogy megint megvesszőzzelek?”¹¹).

A grammati képtípus és a XX. századi Fuentes-novella mellett persze további irodalmi szövegeket is találunk, melyek témája ugyancsak a képi ábrázolással megidézett hiány; a legkézenfekvőbb példa természetesen Sor Juana Inés de la Cruz, akiről magáról is számos apácaportré készült.¹² A kritika ugyan nem állítja biztonsággal, hogy ezek valamelyikét maga az apátnő festhette, az azonban bizonyos, hogy egy szonettjában ő is a hiányt hangsúlyozza, amikor saját arcképe fölött mereng. A vers címe: *Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión* – magyarul *Egy róla készült arcképre* címmel jelent meg¹³, ám a szó szerinti fordítás így hangzik: „Igyekszik eloszlatni azokat a dicséreteket, amelyeket a szenvedélynek nevezett igazság írt rá a költőnő egy arcképére”.¹⁴ Octavio Paz azonban felhívja a figyelmet rá, hogy az „igazság” ez esetben azt jelenti, „hűség”, vagyis hiteles ábrázolás, a „szenvedély” (*pasión*) szó pedig ebben a kontextusban nem heves érzelmként értelmezendő, hanem a szó etimológiájából kiindulva (*pasar-pasión*) azt jelenti: „ami elmúlik”.¹⁵ Így már sokkal inkább érthető, hogy Sor Juana saját arcképét „színes csalás”-nak nevezi, mely „szindús, ám hamis okfejtés – a magva/ érzéki csalódás csupán e képen”. Az utolsó két tercina pedig nem egyéb, mint a festmény leírása, barokk *ekphrasis*, mely a látható arckép mögött látenszen ott rejtőző elmúlásról, semmiségről szól, ilyenképpen pedig egyaránt rokonságot mutat a korabeli apácaportrékkal és Carlos Fuentes ravatalleírásával:

¹¹ Fuentes, Carlos: *i.m.*, 80.

¹² Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008) című kötetének „El reflejo, el eco” című fejezetében azt tárgyalja, vajon a Tizedik Múszaként ismert Sor Juana tudott-e festeni, és lehetséges-e, hogy a róla készült portrék közül valamelyik a költőnő saját kezű alkotása vagy annak legalábbis másolata legyen. Paz számos, Sor Juana életében készült portréről is említést tesz: Juan de Miranda festménye a legsikerültebb, ám kétséges, hogy egy korábban készült kép másolata-e, vagy közvetlenül Sor Juana volt a modell. Miguel Cabrera képe Miranda festményének másolata; valamint létezik egy ismeretlen művésztszármazó philadelphiai kép, és ott van Lucas de Valdés metszete. (308-310) Ami a „másolat” (*copía*) szót illeti, Paz hangsúlyozza, hogy a XVI. században ez egyaránt használatos volt egy festmény másolatának megnevezésére, valamint a „portré” szinonimájaként. A Sor Juana-ábrázolások jobbra az európai apátnő-képtípust követik, amennyiben könyvtárszobában, asztalnál ülve (Cabrera) vagy épp ugyancsak könyvtárban, munka közben, de állva (Miranda) ábrázolják az apácaruhás, nyakában apácapajzsot viselő, de minden esetben egyénített vonásokkal rendelkező, tökéletesen felismerhető költő-apácát. Ahogy Octavio Paz találóan megjegyzi: „Nem kevésbé bámulatos az a tény, hogy a Sor Juana életéről szóló ismereteink töredékesek, több benne a hiány, mint a tény, ám arcképe háromévszázadnyi hanyagságon és vizsontagságon át is eljutott hozzánk.” (310, ford. Kutasy Mercédesz)

¹³ András László (szerk.): *Hesperidák kertje, I. kötet*, Európa, Budapest, 1971, 444.

¹⁴ Scholz László: *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat, 2005, 65.

¹⁵ „La verdad, es decir: la fidelidad, con que se había inscrito en la tela su rostro hermoso, es una *pasión*: algo que pasa.” Ld. Paz: *i.m.*, 393.

„kegyes erőlködés csak, műve hívság,
szírom, gyöngécske szélbeszórt virágmag,
a sors elől hasztalan rejt el inkább

ostoba buzgalom, mint játszi látszat
gyarló szándéka – mert mit szemed itt lát,
holttest csupán, por, puszta semmi, árny csak.”

Sor Juana ezzel az utolsó két versszakkal mesterien érzékelteti a fokozatos semmivé válást, a spanyol eredetiben olvasható létigék ismétlésével (*es cadáver, es polvo, es sombra, es nada*) és az egyre anyagtalanebb kifejezésekkel egyfajta negatív sort épít, ahol a látható, anyagi ábrázolás (a festmény) lassan követi az időben múlandó modellt, és maga is semmivé lesz.

A *semmi* a Sor Juana utáni irodalomban is gyakorta tematizálódik barokkos retorikába ágyazva, elég, ha Macedonio Fernández *El museo de la novela de la Eterna* című regényére gondolunk, ahol a szerző barokk előszóvirágokkal rakja körül elhunyt felesége képzeletbeli ravatalát; vagy ott van a kubai Virgilio Piñera, aki az 1960-as években ugyanígy, csend helyett szószaporítás mögé rejtje a kimondhatatlant. Az *El álbum* című elbeszélés képleírásai időben is több hónapot vesznek igénybe, és egy barokk enteriőrben, barokk szóvirágok mögé rejtve, a műalkotás által előidézett csoda ígéretével kap az olvasó tartalmilag tökéletesen irreleváns információkat, bár abból is barokkosan, sokat. A *La boda* című színdarabban a kudarcba fulladt esküvő fölött kesergő pár beszélgetése is mindvégig a felszínen marad, rövid, minimalista párbeszédre szorítkozik, ám amikor lényegi kérdéseket kellene érinteniük, ott, ahol a semmi, a kimondhatatlan kezdődik, a szereplők bővelkedő retorikájú szóvirágokat, a kontextusba nem illő, szintaktikai kapcsolat nélküli mondatokat sorolnak. A semmi tehát, láthatjuk, itt is a halmozás, a barokk, mégpedig a szándékoltan minden értelmet nélkülöző, tehát följeghetetlen barokk kifejezésmód mögé rejtőzik.

Visszatérve a koronás apácaportrékhoz: bár ezek az ábrázolások csak egy viszonylag rövid korszak lenyomatai, a helyettesítő portré gyakorlata nem csak ebben a korszakban általános. Ahogyan az apácaportrén látható kép (Octavio Paz szavait mindkét értelemben idézve *copia*) a világ számára meghalt, kolostorba vonult lány helyébe lép, úgy a ravatalképek a valóságosan elhunyt ember földi jelenlétét hivatottak meghosszabbítani. Ez a hagyomány pedig még a fényképezés felfedezése után is tovább él, hisz még a XIX. század végén is

találkozunk olyan ábrázolásokkal, amelyeken családja körében, jelenlévőként ábrázolják az elhunytat.¹⁶

Carlos Fuentes novellájának ravatalábrázolása tehát szervesen illeszkedik a mexikói és tágabb értelemben spanyol-amerikai neobarokk retorikába, amennyiben a valóságot illúzióként, a nemléteet pszeudolétezőként idézi meg; a szöveg különlegessége a verbális és a vizuális szint hangsúlyos kettéválása, hisz míg a narráció szintjén hagyományos megoldásokkal, csönddel, akadozó párbeszédekkel találkozunk, a vizualitás szintjén folyamatos nyomozás folyik, melynek csúcspontja maga a ravatal. Ez az önmagában is túldíszített, giccses installáció pedig a mexikói gyarmati vizuális szubsztrátum megidézésével gazdagítja a szöveg értelmezését, hisz a gyarmati apácaportré helyettesítő szerepének ismeretében már ez a jelenet anticipálja azt, ami narratív szinten késik, és csak az utolsó oldalon válik nyilvánvalóvá: hogy Amilamia nem halott, s hogy a ravatal csupán a valóság elfedésére szolgáló hamisítvány, barokk illúzió.

¹⁶ Ld. pl. Hans Heinrich Brüning: *Difunta*. (1890) En López Guzmán, Rafael (szerk.): *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos III: Artes plásticas*, Granada, Universidad de Granada, 2005, 442.

Emberadászat, Barokkzene és az olvasó

1

„Ugyanakkor az értelmezések helyességéről valószínűleg soha nem nyerhető végső bizonyosság, hisz az
ellentmondana

a szimbolikus üzenetek lényegének, hogy tudniillik azok arra irányítják figyelmünket,
ami ezeket fogalmakban nem fejezhető ki.”

(Joseph Ratzinger)

Alejo Carpentier (1904-1980) Svájcban született kubai szerző, édesapja francia, édesanyja orosz származású. Rendkívül sokoldalú érdeklődését jelzi, hogy írói és kiadói tevékenysége mellett komolyan foglalkozott zenetudománnyal és építészettel is. Jelen tanulmányban két elbeszélő művéről lesz szó, de látni fogjuk azt is, hogy esetében sosem érdemes figyelmen kívül hagyni esszéírói tevékenységét, melyben építészeti és zenetudományi ismeretei jelentős hangsúlyt kapnak – ez ugyanis hasznos támpontokat adhat korántsem egyszerű műveinek értelmezéséhez.

Mint azt származása és születési helye is sejteti, érdeklődésének mindvégig központjában állt a *két világ közöttiség*, a klasszikus európai, az őshonos amerikai (és a Kubában nem elhanyagolható afrikai) kultúra találkozása, ütközése, az abból adódó sokk, majd a megszülető keverék együttélése.

Carpentier szépirodalmi művei mindig rendkívül összetettek: térbeli és időrendi szerkezetük nehezen felfejthető, a szövegben hemzsegek a befogadó számára komoly kihívást jelentő kulturális utalások, melyek többnyire épp a két kontinens találkozásából adódóan nyernek sajátos értelmet. Talán épp ez a kihívásjelleg tette az elemzők kedvelt tárgyává – spanyol és angol nyelvű szakirodalma óriási. Bikfalvy Péter professzor adatai szerint² az *Emberadászat* különböző kiadásai magyarul több mint 120.000 példányban

¹ Az elemzett szövegek forrása eredeti nyelven:

Carpentier, Alejo: *Concierto barroco*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.

Carpentier, Alejo: *El acoso*, in Uő: *Dos novelas*, Letras Cubanas, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976, 155-261.

És magyarul: Carpentier, Alejo: *Barokkzene*, ford. Tóth Éva, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1977.

Carpentier, Alejo: *Emberadászat*, ford. Lengyel Péter, *Modern Könyvtár*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1963.

² Bikfalvy Péter: „Az *El acoso* két magyar változata (fordítása?) – töprengés szonátaformában egy szonátaformában írott mű itthoni

jelentek meg – ennek ellenére a mű Magyarországon kevésbé ismert. A Bikfalvy-féle, a példák és az olvasó szempontjából is kimerítő tanulmány egyike a kevés elérhető írásnak a témában. Ehhez nyilván hozzájárul hátrányos helyzetünk a spanyol nyelvvel (v.ö. ugyanott: 1965-ig még középszótárunk sem volt), továbbá a fordítás cikkben taglalt, helyenként értelemzavaró és–módosító pontatlansága is.

Ráadásul ez az elemzés is elsősorban a fordításra koncentrál, és nem bontja ki egészen a háttérben álló tudást.

Bár a magyar olvasó számára a fogalom – túlhasználtsága miatt – kevés támpontot nyújt, Carpentier a *csodás való (mágikus realizmus)* elméletének egyik fő kidolgozója. Elméletét Amerikával kapcsolatban fogalmazza meg, tétele szerint az egész nézőpont kérdése: az amerikai valóság leírva, ha azt európai szemmel nézzük, máris *mágikusnak* tűnhet.³ Másrésztől, ha megfigyeljük elbeszélői munkásságát, életműve kiváló példa arra, hogy egy szerzőre sem lehet rámondani, hogy mágikus realista, legföljebb egy-egy művükre, mert a többről nagyon jól meglátszik – ha megnézzük például a Carpentier esszéiben fölkinált kritériumokat, és nem csak közhelyes, kontinens-alapú matricákat ragasztunk a szerzőkre –, mennyire távol is kerülhetnek tőle.⁴

A fent említett távolságokra az *Embervadászat* és a *Barokk zene* is jó példa: a két mű közötti különbségek szembeötlőek. Külsődleges szempont ugyan, de az egyik 1956-ban jelent meg, a másik 1974-ben. A szerző pályájának különböző szakaszaiban keletkeztek, eltelt köztük 18 év, és jórészt lecsengett a latin-amerikai *boom*ként emlegetett világirodalmi jelentőségű kiadói és szépirodalmi hullám. Ezen kívül a cselekmény túlzott részletezése nélkül is előrebocsátható, hogy az *Embervadászat* egy vidékről a fővárosba kerülő névtelen

viszontagságairól”, *Palimpszeszt* 1997/8. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/21.htm. Utolsó megtekintés: 2013/11/15.

³ Természetesen ez a tétel alaposan leegyszerűsített változata. Nézeteknek talán leghíresebb összefoglalását épp egyik regénye, a *Földi királyság (El reino de este mundo)* előszavában adja meg, de foglalkozik vele többek közt a „De lo real maravilloso americano” c. esszéjében is. A két fogalom összefüggéseiről ld. Bényei 33-35. itt: Bényei Tamás: „A mágikus realizmus története”, in *Apokrif iratok*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 19-53.

A két Carpentier-cikk forrása:

Carpentier, Alejo: „Prólogo”, in Uő: *Dos novelas: El reino de este mundo, El acoso*. La Habana, Letras Cubanas, É.N., 5-11.

Carpentier, Alejo: „De lo real maravilloso americano”, in Uő: *Tierras y diferencias*. Contemporáneos. La Habana, Ediciones Unión, 1966, 85-99.

⁴ Tökéletesen fogalmazza meg a problémát Bényei Tamás *Apokrif iratok* c. könyvének előszavában: „Kevés irodalomtörténeti (avagy poétikai) kategória van, amely viszonylag fiatal kora ellenére olyan túlterhelt és üres lenne egyszerre, mint a mágikus realizmus» (i.m., 19). A szöveg folytatása is megérdemelné, hogy idézzük. Másfelől már a tartalomjegyzékbe beletekintve is megállapítható, mennyire nem érdemes a mágikus realizmust Latin-Amerikára korlátozni. A fogalom meghatározására ilyen kis helyen semmiképp sem vállalkozhatunk, de – Carpentierrel lévén szó – nem tehetjük meg, hogy ne említsük.

Hogy egy-két példát is hozzak: bár Bényei alaposan bemutatja, hogy nem csak magyarul ilyen nehezen megfogható a fogalom, itthon a leggyakoribb „szokás” talán Borges és Cortázar besorolása a mágikus realizmusba, és még a magyarázata is könnyen megfogható: a mágikus realizmus és a fantasztikus irodalom azonosításán alapszik. De ugyanígy hiba lenne García Márquez minden művét besorolni ebbe a kategóriába pusztán azért, mert a *Száz év magány* kapcsán a fogalom terjedt el róla. Ebben észrevehetjük a hibás besorolás alapjául szolgáló másik tévedést: a mágikus realizmus azonosítását a *latin-amerikai boom*nak nevezett kiadói-irodalmi jelenséggel. (A földrajzi azonosítás okát is ld. Bényeinél).

fiatal földrajzi és életútját mondja el valamikor a XX. századból, a *Barokk zene* egy gyarmatbirodalmi úr európai körutazását beszéli el a XVIII. század különböző évtizedein át.

A két mű – főleg az *Embervadászat* – a Carpentiert tárgyaló szakirodalmon belül is kiemelt helyet kapott. Jelen tanulmány újszerűsége abban áll, hogy a két – látszólag kevés kapcsolódási ponttal bíró – művet együtt elemzi, és az együttes elemzés révén próbálja új megvilágításba helyezni őket. Teszi ezt elsősorban a szereplői funkciók és a nézőpontok vizsgálatán keresztül.⁵

Különös helyzet, hogy az eredetileg spanyol nyelven elkészült tanulmány nagy terjedelmű szakirodalomba illeszkedik bele, magyar változata mögül viszont majdnem teljesen hiányzik ez a tömeg. Bízom benne, hogy megfigyelései ennek ellenére sem lesznek haszontalanok és érdektelenek az olvasó számára.

Szereplők: megnevezés és funkció

Az *Embervadászatban* Wyers Weber megfogalmazása szerint cserélődő alkatrészek alkotta mechanizmus működik.⁶ Az egész elbeszélés során csak nagybetűs ragadványneveket találunk a politikai környezetben (az ösztöndíjas Diák), illetve foglalkozás és állapot szerinti megnevezéseket (pénztáros, öregasszony). Különösen érdekes, milyen megnevezései vannak a főszereplőnek.⁷ Csak néhány példa: „a meghajszolt ember”, „a rejtőzködő”, „a lesóványodott férfi”, „a menekülő”, „a kiszabadult”, „a mostani elítélt”. Megnevezésében csupán melléknevek főnevesülnek, mintha nem is önálló személy lenne, hanem egészen és kizárólag körülményei határoznák meg.⁸ Ezzel a személytelenséggel önmagában is megtettesíti az antihőst, a hősiesség, a heroizmus ellenpólusát – pedig az a szövegben megjelenő zenemű, az *Eroica szimfónia* alapvető témája.

⁵ Jelen elemzés egy hosszabb dolgozat rövidített és átszerkesztett változata, így néhány lehetséges elemzési szempontról szükségszerűen le kell mondania.

⁶ Wyers Weber, Frances: „*El Acoso*: Alejo Carpentier's War on Time”, *PMLA* 1963/78/4, 440-448.* (A csillaggal jelölt cikkeket a Jstor.org gyűjteményén keresztül értem el). Idézet a 442. oldalról. Ugyanitt Wyers Weber idézi a regény szövegét – ez még inkább alátámasztja a véleményét: „[a zene hangulata emlékeztet] az egészen kicsi gyerekeknek arra a játékára, amelyiken két párhuzamos pálcikát kell mozgatni, és akkor két bábu felváltva kalapál egy állón” (Carpentier: *Embervadászat*, 115).

⁷ Rodríguez, Ileana: „Historia y alegoría en Alejo Carpentier” in *Hispanérica*, 1977/17, 23-45* c. cikkében a maga átpolitizált megközelítésében kispolgárnak nevezi őt (26), akinek a Párt a fő viszonyítási pont (33). Ennél fontosabbnak tűnik az a vonása, amit Boldy, Steven: „Making Sense in Carpentier's *El acoso*”, in *The Modern Language Review* 1990/85/3, 612-622.* c. cikkében emel ki: egykori építészhallgatóról van szó (619-620).

⁸ A spanyol szövegben ez különösen is érvényesül, a magyar fordításban itt-ott odakerül a melléknév mellé egy főnév is (ember, férfi). Wyers Weber ezzel kapcsolatban mondja: „Man, devoid of individuality and volition, is nothing but a congeries of automatic motions”, azaz „Az egyéniségétől és akaratától megfosztott ember nem más, mint gépies mozdulatok halmaza” (*i.m.*, 444) Ezt és valamennyi szakirodalmi idézetet a saját fordításomban közlöm. A funkciók – Wyers Weber szóhasználatában szerepek – váltakozásáról szóló leírásában egyetértek az elemzővel, akárcsak Boldy: „Such models seem to create a multiplication of epigones in the novel, which denies the specificity and significance of each individual”, vagyis „Az ilyen minták mintha másolatokat sokszorosítanának a regényben, ez pedig megfosztja az egyéneket sajátosságuktól és jelentőségüktől” (*i.m.*, 617).

Az *Embervadászat*ban összesen két figyelmet érdemlő tulajdonnév van, és közülük csak az egyik személynév. A másik, Sancti-Spiritus, földrajzi név, a menekülő származási helyét jelöli, és egyértelmű vallási töltettel bír. A személynév, Estrella („csillag”) természetesen sok képzettársítást tesz lehetővé. Elérhetetlenségénél és az éjszakai élethez fűződő kapcsolatánál még fontosabb, hogy az elbeszélés tereinek középpontjában áll (érdemes felrajzolni magunknak a menekülő és a pénztáros által bejárt útvonalakat). Estrella saját testéről szóló gondolatai is ezt támasztják alá: testéből kizárja a fejét (így felmenti magát, hiszen az ember csakis a fejével vétkezhet), és egyértelműen ölet tartja teste középpontjának. Ő pedig éppen olyan központi helyet foglal el a történet világában, mint amilyen központi öle a testében. Ha már megemlégtünk ezt a gondolatmenetet és ezt a rendszert, érdemes megnézni, hogyan is törik meg a menekülő bizalmának hatására: „Ezúttal a fejével vétkezett, s bűne olyan bajokat szabadított el, hogy a Pokol hangja kiáltotta arcába a Szót”.⁹ Ebben a pillanatban törik meg a rend. A nő azelőtt festette a száját, közönyösen tekintett a menekülőre, most viszont ő tör ki könnyekben, és őt veszi karjába a kimerült menekülő, aztán lefekteti, és letörli a rúzszt az ajkáról. A következő részben pedig „Estrella nem festette ki újra a száját”.¹⁰ Teljes az inverzió, a helyzet feje tetejére áll: a menekülő keres menedéket Estrellánál, de épp az áruló nő talál vigasztalást a férfinál, akit elárult, a menekülőben, aki maga is áruló, és leendő elítelt.

Ez a legkézzelfoghatóbb példa az inverziók és a cserélődő funkciók megfigyelésére. A Vésztörvénytörvény idején kivégzett ember és a főszereplő is hasonló módon megy keresztül funkcióváltásokon: 1) a kivégzők csoportjának, a „félelmetesek”-nek a tagja; 2) áruló, társai halálának okozója; 3) a csoportból kitagadott, a régi társak által kivégzett elem. Mindig meghalnak néhányan az elárultak közül, és mindig meghal az áruló is. Ezáltal ismétlődések sorozata jön létre, melyben a funkciók állandóak, de mindig más tölti be őket. Ez a körkörösség felvet egy olyan kérdést is, melyre az elbeszélésben nem érkezik válasz: ha Estrella fejével vétkezett, és elárulta a menekülőt, ő maga is árulóvá válik, ez pedig magával hozná későbbi kivégeztetését.¹¹

⁹ Carpentier: *Embervadászat*, 72.

¹⁰ *Uo.*, 73.

¹¹ „The very roles of dilator and of expiatory victim are transferred indifferently from an other the acne-marked dignitary who was once »el emplazado«[...] bequeaths the title to his murderer, the informer [...] Thinking of his condemned friend, the *Acosado* remembers a corporeal image of guilt [...] that the narrator applies to him a few pages later [...] A kind of chiasmus, whose terms must be held in mind by the reader, ties together the two men in the anonymity of the victim's role” – „A áruló és az engesztelő áldozat szerepe válogatás nélkül kerül át egyik emberről a másikra: a himlőhelyes méltóság, aki egykor az »el emplazado« volt, [...] ráhagyja címét gyilkosára, a besúgóra [...] Elítelt barátjára gondolva az *Acosado* a tetet öltött büntudat képére emlékszik vissza [...] néhány oldallal később az elbeszélő ugyanezt alkalmazza órá [...] A két embert egyfajta kiazmus köti össze az áldozat szerepének névtelenségében – ezt a kapcsolatot az olvasónak mindig észben kell tartania.” Ld. Wyers Weber: *i.m.*, 444.

Még egy dolgot érdemes megjegyezni: a jegyárus háza, az öregasszony háza (a menekülő búvóhelye) és a hangversenyterem által bezárt háromszögben senki sem érzékeli minden érzékszervével, hogy mi történik körülötte – ugyanígy csak szilánkokat képesek felfogni teljes történetükből, és egy pillanatra sem kerülnek tudatába annak, hogy történetük összefonódik.

Mivel a *Barokk zene*ben a történeti adatok és a fikció összjátéka az elsőrendű, meg kell említeni a szövegvilágon kívül is létező történelmi figuráit, a zeneszerzőket: Händel György Frigyes, a szász, Domenico Scarlattit, a nápolyit, és Antonio Vivaldit, a velenceit. Az első kettő részt vesz az éjjeli koncerten az Ospedaléban, majd az azt követő temetői kiránduláson és vitán is; az utazó és Filomeno még a történet vége felé emlegeti őket, esetenként műveikről is szó esik (pl. Händel *Agrippinájáról* a *Bottegében* meg a *Xerxésről* a temetőben). Összességében inkább anekdotikus figurák maradnak, a szöveg és a cselekmény karneváli forgatagának részei a valóság és a fikció feloldhatatlan keveredésében. Ezen kívül határozott funkciójuk nincsen.

Ezzel szemben Vivaldi központi szerepet kap: azon kívül, hogy ő is részt vesz a koncerten és a kiránduláson, őt ihleti meg az amerikai történet, ő kerül legközelebb az utazóhoz – de miután létrehozza saját változatát a történetből, el is távolodik tőle, sokkal inkább, mint a többiek. Sőt, a főhősnek szinte tökéletes ellenpontjává válik azzal, hogy kifejti saját nézőpontját. Ennek ellenére Vivaldi leginkább mégis azért Vivaldi a regényben, mert történelmi tény, hogy írt egy operát Montezumáról (ezt a függelék is külön hangsúlyozza) – nem mintha ez nem lenne megfelelő, de mégsem a mű szerkezetéből, belső logikájából következik. Ez az oka, hogy Vivaldi emblematikus figuraként szolgálhat az elméleti tételek ütköztetésében. Mindent figyelembe véve talán épp a történeti-anekdotikus jelleg adja a *Barokk zene* báját.

A műnek vannak ezen kívül történetileg nem azonosítható szereplői is. Ilyen például a Francisquillót váltó Filomeno. Azonban, míg Francisquillo – korai haláláig – pusztán ura pontos mása (lásd a vizelesi jelenet, vagy az európai dalok iránti rajongás), addig Filomeno lényegesen különbözik mind elődjétől, mind urától, mind pedig bármely másik főszereplőtől (erre a legjobb példa az Ospedale-beli koncerten betöltött zenei szerepe).

Az utazó (dúsgazdag ezüstkereskedő) az egyetlen fő alak a kisregényben, akinek nincs saját neve – ebből adódóan történetileg ő is azonosíthatatlan. Megnevezése mindig

egy-egy alapvető tulajdonságára, vagy aktuális helyzetére utal: „az úr”, „az utazó”, „a mexikói”, „Montezuma” és „az amerikus” (az eredetiben „el indiano”). Ezáltal azonosul is a jellemvonásokkal, és azok döntően meg is határozzák őt. Természetesen némi következetesség azért van megnevezésében: a Botteghe-beli jelenet után a karnevál során fordul elő a Montezuma név – csak addig, amíg rajta van a jelmez. Amikor a temetői látogatás után felébred, „Már nem a tegnapi Montezuma”.¹² A nevet – a jelmezzel együtt – a Vivaldi-opera Montezumát alakító szereplője veszi át, az utazót pedig ismét különféle megnevezések illetik. Érdeemes megfigyelni, hogy ekkor válik gyakorivá az „amerikus” – ez a külső megnevezés utal arra a belső folyamatra, melyben az utazó ráébred saját önazonosságára.

A személyek állapot és funkció szerinti megnevezésének humoros példáját mutatja be Vivaldi az Ospedalében: miután belezavarodik a lányok nevének felsorolásába, inkább zenekarban elfoglalt helyük alapján, hangszerük nevén kezdi el bemutatni őket.

E példák ellenére a Barokk zene karneváli forgatagában az álarcok és maskarák, a színház és a jelmezek, meg – a mindenekelőtt Filomenót érintő – anakronizmusok között az egyéniség a hangsúlyos: az egyének váltogatják funkciójukat, a funkciók nem képesek a személyek fölé kerekedni vagy birtokba venni őket.

Érdeemes még szót ejteni a *Barokk zene* belső elbeszéléseiről (Filomeno Salvador Golomónról, az utazó Montezumáról és Amerika meghódításáról a saját házában látott festményből kiindulva). Minden esetben már korábban meglévő történetek továbbadásáról van szó. Ezen kívül ott a színházi előadás is (ez esetben Vivaldi és Giusti az új elbeszélő, Filomeno és az utazó pedig a befogadó) – a funkciók ez esetben is egyik személyről a másikra vándorolnak. Az első befogadó (B_1), az utazó, mikor még gyarmati otthonában nézegeti a Montezuma és Cortés találkozását ábrázoló festményt (E_1), később másodlagos elbeszélővé válik (E_2), amikor Vivaldinak mesél. Vivaldi (B_2) aztán harmadlagos elbeszélővé (E_3) válik azzal, hogy bemutatja operáját. A konfliktus és a sértődés a kör bezárultából adódik: a befogadó ugyanaz, mint a korábbi elbeszélő ($B_3 = E_2$).

Nézőpontok: konfúzió és inverzió

A „konfúzió” nagyon is megfelelő kifejezés, hiszen utal a félreértésre, de a fúzióra, az

¹² Carpentier: *Barokk zene*, 89.

összeolvadásra is, mint kultúrák keveredésére. Sőt, ide lehetne venni akár az idősíkok keveredését is. Célszerű egy pontba foglalni párhuzamot és az ellentéteket, hiszen elemeik mindkét esetben azonos síkon helyezkednek el, csak éppen a síknak azonos vagy eltérő pontjain. Ebben a részben foglalkozunk a műveken belüli nézőpontokkal – a befogadói nézőpontról majd a záró részben ejtünk néhány szót.

A menekülő hibái

A menekülő hibái alapvető szerepet játszanak az *Embervadászat* cselekményének alakulásában. Először is: ezek a hibák megsemmisítik azokat a menedékeket, amik megmenthetnék. A menekülő megeszi az öregasszony ételét, hogy éhen ne haljon, de így az asszony pusztul el – a menekülő elpusztítja menedékét, hogy életben maradjon, így újra ki kell mennie az utcára. Korábban elárulta társait, hogy életben maradjon, hogy mentse saját életét (a kínzás, a kasztráció számára felérne a halállal) – árulása következtében a Központ épületét lerombolva találja, nincs hová menekülnie. A templomban a pap a *Calatrava* keresztes könyv miatt utasítja el. Az öregasszonytól kapta, az ébresztette fel vallásos buzgalmát, és az adott neki reményt. És épp az a könyv, ami felébresztette buzgalmát, az akadályozza meg, hogy a menekülő megtisztuljon a gyónásban: a könyv a fekete öregasszony keverékvallásához, a *santeriához* tartozik, így aztán a pap kiutasítja a templomból. A menekülő sorra semmisíti meg menedékeit azon megelőző tettei következtében, melyeknek épp a menekülés, a túlélés a célja.

Szorosabb értelemben vett – motiváció nélküli, nem túlélési kényszerből elkövetett – hibái a következők: bizalmába fogadja Estrellát, hamis menedékben bízunk; sötét szemüvegét – álruháját, menedékét – Estrella házában felejt¹³; pisztolyát – egyetlen önvédelmi eszközét – a strand kövén hagyja¹⁴; tévesen számítgat: azt hiszi, nem fogják felismerni, mert annyira lefogyott – és úgy gondolja, a gyilkosok a hangversenytermen kívül várják, így hát odabenn marad. Ha kimenne, megmenekülne. De elhitei magával, hogy több lehetősége is van még – bár éppen ezzel a tévedéssel tartja életben reményét: „Azután már egy új korszak kezdődik”.¹⁵ A művet átszövő és a menekülő látásmódját jellemző vallásosságot figyelembe véve nem lehet azt mondani, hogy halálával ez ne teljesülne be.

¹³ *Embervadászat*, 78.

¹⁴ *Uo.*, 111.

¹⁵ *Uo.*, 119.

Elsőként a pénztáros és a menekülő közötti párhuzamok és ellentétek hívják fel magukra a figyelmet.

1) A zenével kapcsolatban: a jegyáros szakértőnek tartja magát: „Senki sem mondhatja el itt magáról, hogy nagyobb odaadással közeledett volna a *Szimfóniához*, mint ő”¹⁶, tudós forrásból (Romain Uo., 119. Rolland könyvéből) készül fel a zeneműből és szerzőjéből; a menekülőnek csak hozzá nem értő benyomásai vannak a műről, megsérti az illemszabályokat (beletapsol két tétel között), és csak a koncert folyamán fedezi fel valamennyire a zenét. A pénztárosnak gramofonfelvétele van róla, külön készül belőle a koncertre – a menekülő ebből csak foszlányokat hall búvóhelyén: ugyanaz a felvétel a pénztáros számára a lehető legteljesebb forrás, a menekülőnek viszont csupán visszavisszatérő, bosszantó zaj.

2) A belső visszaemlékezésekben a pénztáros és a menekülő származása és fiatalkora is előkerül.

3) A néger öregasszonnyal kapcsolatban: a pénztáros nem ismeri személyesen, csak látásból, de aggódik érte: „Tudni akarta: vajon az öregasszony él-e az éjszakában”¹⁷; a menekülő réges-régóta ismeri, hiszen az asszony látta el diákkorában, viszont ő okozza az asszony halálát: titokban eleszi előle az ételt.

4) Estrellával kapcsolatban: a két férfi köreinek ő a legközvetlenebb találkozási pontja. A menekülő látogatása után a pénztáros nem kaphatja meg, amire vágyott, így visszasiet a hangverseny (és a menekülő) végére. Visszatérése teszi teljessé az elbeszélés keretét. Fontos, hogy mindketten Estrella miatt veszítik el azt, ami a legfontosabb számukra: a pénztáros a zenemű élményét, a menekülő az életét.

5) Ezen a kapcsolaton belül közös elem a bonyodalmak kulcsa, a hamis bankjegy. Először azt látjuk, hogy a főszereplő adja át a pénztárosnak, ő pedig Estrellának akar vele fizetni, de a nő visszautasítja mondván, hogy az hamis. Utána látjuk, korábban milyen nehézségeken ment keresztül ő maga a hamis bankjegy miatt. Végül a mindkét esemény felé irányuló *kettős visszatétekintésben*, a rendőr szavai nyomán jövünk rá, hogy a bankjegy mégiscsak érvényes. Tehát minden, amit addig megtudtunk, tévedés, a végzetes történések

¹⁶ Uo., 14.

¹⁷ Uo., 32.

(a menekülőnek végig gyalogolnia kell, Estrellának pénz hiányában muszáj kielégítenie a taxist) indítóoka alaptalan, és ha az olvasás folyamatára vonatkozó *harmadik visszatekintést* is elvégezzük, akkor jövünk rá, hogy a történetben mindez csupán a véletlen műve. Külön írói fortély, hogy ezek az események rendkívül bonyolult és kidolgozott szövegen keresztül keltik hitelesen a káosz érzetét.

6) Foglalkozásukban: a menekülő építésznek tanult, de elhagyta tanulmányait, hogy politikai pályafutásba kezdjen; a pénztáros valamiféle zenetudós, de elhagyja a hangversenytermet, hogy testi vágyait elégítse ki.¹⁸

Ezenkívül érdemes még megemlíteni néhány kettősséget:

1) Politika és vallás: ez a menekülő két életcélja, mindkettőhöz fanatikusan közelít a maga idejében. Említésre érdemes a Központ és a templom közti hasonlóság: mindkettő a menekülés, a megváltás reménybeli helye, de a remény egyik esetben sem válik be; ugyanígy párhuzamos a menekülő szemében a rendszerek tetején álló két figura: a Magas Pártfogó és Isten.

2) A szent és a profán a menekülő benyomásaiban is összekapcsolódik: párhuzamot lát ugyanis a maga számára szent liturgia rendje, a pénztáros számára szent zene rendje és az Estrella házában betartandó, profán házirend között.

3) A Vésztörvényszék ideje egyértelmű párhuzamban áll az embervadászattal, csak éppen a szerepek változtak: a korábbi gyilkosból lesz áldozat, halála után meg már csak „eggyel kevesebb”.¹⁹

4) Érdekes még az öregasszony és Estrella közötti ellentét. Az előző felsorolás 3) és 4) pontjában elmondottakon túl: az öregasszony áldozattá válik, hogy a menekülő éhen ne haljon, Estrella viszont beárulja és feláldozza a menekülőt, pusztán azért mert nem akar bevonulni a toloncházba, nem akarja otthagyni a negyedét. A pénztáros – mint láttuk – aggódik az öregasszonyért, Estrellát viszont a végére már megveti.

A mű ezen túl is az inverziók egész rendszerét vonultatja fel. Skrapits Melinda tanulmánya tömören felsorolja összetevőit: az *Eróica* fontossága a szereplő teljes antiheroizmusával szemben, Estrella mint a Szűzanya negatívja, és további lehetséges bibliai

¹⁸ Boldy: *i.m.*, 618. Ugyanitt Boldy érdekes gondolatokat vet föl a zene és az építészet kettősségéről, és utal arra is, hogy mindkettő Carpentier személyes szenvedélye volt (*i.m.*, 619-620). Továbbá felhívja a figyelmet arra, miért épp az *Eróica* adja a cselekmény háttérét – megírásának és elnevezésének közismert körülményei miatt: „The historical cycle of idealism and the corruption through power in Bonaparte is certainly relevant to the career of the *acosado* and is a phenomenon central to all Carpentier's work.” „Az idealizmus és a hatalom általi megromlás Bonapartiénál tapasztalt történeti ciklusai nyilvánvalóan vonatkoznak a menekülőre is, ráadásul ez a jelenség Carpentier teljes életművében központi helyet foglal el.” (*i.m.*, 617)

¹⁹ Carpentier: *Embervadászat*, 122.

képzettársítások: a Sancti-Spiritusból érkező anti-Megváltó épp a Feltámadás napján hal meg.²⁰ Ezt az értelmezést támasztja alá az is, hogy maga a menekülő is Krisztus szenvedéséhez hasonlítja a magáét.²¹

Két világ összeütközése: gyarmatok és Európa

Természetesen ezt a szempontot az *Embervadászat* bizonyos elemeiben is érdekes lenne megvizsgálni (európai zeneszerző műve kubai környezetben, a francia szerző könyve fordításban, idézetek a klasszikus görög drámákból), mégis a *Barokk zene* az, ahol elsőrendűvé válik.

E regényben a kultúrák találkozása-összeütközése példaszerű: az európai származású gyarmati úr útra kel régi hazája felé (madridi tartózkodás, visszatérő utalások Villamanriqueére és Colmenarra), de csalódnia kell. A gyarmatokon ugyan európai modelleket kíván követni (a Francisquillo által énekelt dalok, európai klasszikusok lépten-nyomon felbukkanó idézetei), de az út során ráébred, mennyire különbözik Európától (folyton mindent Coyoacánhoz és más mexikói helyekhez hasonlítgat), és épp egy európai műalkotás láttán ébred rá igazán amerikaiágára. Ha lefosztjuk róla a történeti-anekdotikus díszeket, az utazó által bejárt út olyan, mintha egy a témáról szóló esszéből ültették volna át a szépirodalomba, egy tételregénybe.

A két kultúra nézőpontjai az utazó és Vivaldi vitáiban ütköznek össze példásan. Ezek a viták sok szempontból központi epizódok. Az első a Botteghében zajlik: „– Inka? [...] – Mexikói – hangzott az uraság válasza, aki indítatva érezte magát egy hosszadalmas história elbeszélésére”²² – ezzel számol be identitásáról. Olyan történetet mond el, mely egyre fontosabb lesz számára. Vivaldi viszont csak valami képtelenséget fog fel az egészből, válasza pedig nyersen rámutat gyakorlatias látásmódjára: „– Nem rossz téma; egész jó operatéma... – mondta a barát, s máris a különb-különbféle elmés szerkezetekkel, sülyesztőkkel, emelőkkal és egyéb masinériákkal felszerelt szcénákra gondolt”.²³ Az opera főpróbája után már élesen szólalkoznak össze, az utazó Vivaldi szemére veti

²⁰ Skrapits, Melinda: „Sentido y sensibilidad. La música traducida a palabras. El discurso musical en *El acoso* de Alejo Carpentier”, in Amelia Blas, Gabriella Menczel, László Scholz (eds.): *El reverso del tapiz. La traducción literaria en el ámbito hispánico*, Budapest, Instituto Cervantes, 2008, 257-265. A gondolatmenet ld. 260-261. A regény cselekménye a húsvétot megelőző időszakban, a nagybőjt és még korábban a karnevál idején zajlik – ez is fontos közös vonás akét műben, de ezt itt sajnos részletesebben nem tudjuk kifejteni.

²¹ Boldy: *í.m.*, 616.

²² Carpentier: *Barokk zene*, 54. A részletet Gimbernat de González, Ester: „*Concierto barroco*. Los repertorios del contrapunto”, *Hispanérica*, 1985/41, 77-84* is idézi. Cikkében mindvégig hangsúlyozza a nézőpontok döntő szerepét a *Barokk zene*ben.

²³ Carpentier: *Barokk zene*, 54.

történelmietlenségét: „– És kegyelmed úgy véli, hogy Amerika történelme se nem nagyszerű, se nem tiszteletre méltó? [...] – Mesevilág az egész Amerika: Eldorado és Potosí [...]”.²⁴ A párbeszéd nem lesz gyümölcsöző, miután mindketten sértődötten visszavonultak, az utazó csak Filomenónak fejt ki ellenérveit: „Mesének vélik az itteniek a mi világunkat, mert már elvesztették a mese iránti érzéküket. Nekik minden mesés, ami távoli, ésszel fel nem érhető vagy múltbéli [...] Nem értik, hogy a jövő, az a mesés”.²⁵ A nézeteltérés mindkettejüknek csalódást okoz: „Sajnálom, hogy nem tetszett az operám... Legközelebb valami klasszikus témát keresek...” –mondja Vivaldi²⁶; az utazó pedig: „Torkig vagyok már ezzel a várossal [...] Elég volt. Még ma este elindulok hazafelé. Ott még a levegő is más, ahogy körülvesz, megformál”, aztán a kottákat egy azték kalendárium képével díszített bőrmappába rakja.²⁷

A grammati földesúr öntudatra ébredésének állomásai jól megfigyelhetőek. Először folyton az európai kultúrát emlegeti. Később változik a helyzet: az amerikánus („indiano”) már köztes véleményen van, amikor Händel és Vivaldi azon viccelődik, milyen lenne színpadra állítani Salvador Golomón történetét:

„A szász meg a velencei olyan egybehangzó hahotára fakadt, hogy Montezuma védelmére kelt inasának: – Én nem találom ezt olyan nevetségesnek. Salvador Golomón a hugenották ellen harcolt, a hit ellenségei ellen [...] Ha kegyelmetek barbárnak vélnék egy hazánkbeli kreolt, akkor ugyanúgy barbár az a szláv is, odaát” (78).

A folyamat az amerikánus vallomásában teljeseedik be: „hirtelen úgy éreztem, [Montezuma ruhája] csak az enyém, senki másé”, valamint a didaktikus jellegű tételben, melyet ő maga mond ki: „*Időnként el kell távolodnunk a dolgoktól, át kell kelni a tengeren, hogy közelről láthassuk őket*”.²⁸

Érdeemes kiemelni még egy összetevőt a kavalkádból: Filomeno figuráját, az afrikai elemet, aki Kubában (a két kontinens között fekvő összekötő helyen) csatlakozik az utazóhoz, és később sajátos alteregóra talál a velencei óratorony mórjaiban. Jelenléte nem egyszerűen bonyolítja a helyzetet, hanem mintha egyenesen ő lenne a probléma megoldása

²⁴ *Uo.*, 107.

²⁵ *Uo.*, 116.

²⁶ *Uo.*, 105.

²⁷ *Uo.*, 119.

²⁸ *Uo.*, 115.

– ha leegyszerűsítve nézzük a mű már önmagában is egyszerűsítő tételes vonulatát –: kétszer is lezárja a hasztalan vitákat („Elég a szófosásból”²⁹), képes lecsillapítani az utazót, de legalábbis válaszol panaszaira. Továbbá ő az egyetlen, aki nem tér vissza kiindulási pontjára, és nem is hal meg az idővel, hanem bizakodva folytatja kalandját a jövő felé. Többször is ő általa valósul meg a kultúrák keveredése – érdekes megfigyelni, hogy a műben előfordul három koncertet (Salvador Golomónét, az Ospedale-belit és Louis Armstrongét) az ő személye köti össze, valamint az ő gondolatai a három koncert között fennálló párhuzamokról: „a színpadon összegyűlt hangszerek: a szaxofonok, klarinétok, a nagybőgő, az elektromos gitár, a kubai dobok, rumbatökök (csak nem azok a hajdanában Balboa poéta általemlítést nyerő *tipinaguáké?*) [...]”³⁰ Hozzá kapcsolódik az idegen kulturális elemet a saját ismeretekhez hasonító asszimiláció legemblematikusabb és legtöbbet emlegetett esete is: „Kala-ba- szon-szon-szon” énekét az európaiak „Kabala-sum-sum-sum”-ként veszik át.³¹

Az első képleírás (*ekphrasis*) remekül kiválasztott jelenet, hiszen előrevetíti a konfliktus tárgyát, ugyanakkor Cortés, Malinche és Montezuma találkozója már önmaga is a különböző kultúrák találkozásának jelképe – az egész konfliktus kiindulópontja és összefoglalása. A téma később a beszélgetésekben is előkerül – ezek utóbb újabb művészi ábrázolást (előadást) ihletnek a különböző kultúrák újabb találkozása, a gyarmati utazó és az európai zeneszerzők, különösen Vivaldi érintkezése során.³²

A másik kulcsfontosságú képleírás a kígyós festményről szól. A kép címe a műben nem kerül elő (ne feledjük, hogy Filomeno szemszögéből látjuk, ő pedig járatlan az európai művészetekben). Gimbernat de González Jacopo Tintoretto *Az eredendő bűn* című festményével azonosítja³³, ennél azonban jóval fontosabb megfigyelni, hogyan viszonyulnak az egyes szereplők a képhez: mindenki számára az eredendő bűn ószövetségi történetére utal, Filomeno előtt viszont saját népe mítoszát idézi föl, melyet a madridi bordélyházban már el is mesélt. Tehát a többiekkel ellentétben ő saját, ősi mítoszával találkozik szembe

²⁹ *Uo.*, 82., 108.

³⁰ *Uo.*, 125.

³¹ *Uo.*, 70. A témával kapcsolatban lásd még: Fama, Antonio: „Cultura, historia e identidad en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1988/27, 129-138*, különösen a 134. oldalon.

³² Megjegyzendő még, hogy a színházi előadás is a saját környezetéhez hasonítja a történelmi események színhelyét. A festményen „aztékba oltott római Montezuma, kecal-tollal ékes fejű Caesar látható egy michoacáni stílusjegyeket mutató pápai trónuson [...] mellette egy némileg ferde szemű, ám az ifjú Télemakhoszra emlékeztető orcájú Cuauhtémoc áll habozva” (10). A színpadon pedig a „karsú árkádós híd [...] szembeszökően hasonlított némely ittenire [Velenceire]” (91-92), majd „megjelenik a királyné, részben Szemiramiszra, részben Tiziano modelljeire emlékeztető öltözékben” (92), aztán van még egy híd, amely „megtévesztésig olyan, mint a Rialto” (94). De egy adott pillanatban az amerikánus véleménye is megjelenik: egy adott pillanatban elégedett lesz az eltérésekkel, mert a fogadóterem „szakasztott olyan [...], mint amilyen az amerikánus birtokában levő képen látható a coyoacáni házában [...] a valóságához [...] hívebben, mint amit itt eddig láttunk” (97).

³³ *Uo.*, 83.

csodálatos módon. Íme a két vonatkozó szövegrész:

„Filomeno meg táncolt, és danolt hozzá magának valami kélgyórol, améknak a szeme olyan mint a gyertya, a foga meg mint a beretva.” (az eredeti spanyol nyelvű szöveg némilegrészletesebb)³⁴

„[...] a képet [...] a Kígyó [uralta] [...], aki, úgy tűnt, a kép nézőinek kínálja az almát, nem is annyira az egyelőre még habozó áldozatnak [...] Filomeno lassan közeledett a képhez, mintha attól tartana, hogy a Kígyó képes kiugrani a keretből [...]”³⁵

A kulturális különbségek kevésbé központi részletekben is megjelennek, gyakran komikus színezettel, mint például a gyarmati ismerősök kívánságlistája (az ottaniak elképzelései Európáról³⁶), az árvák viselkedése Montezuma és Filomeno láttán³⁷, az Otellóra való hivatkozás az ügyben, hogy fekete férfi is lehet irodalmi főhős³⁸, Filomeno viszolygása az angol színházra jellemző cselekményektől³⁹, valamint az európai színház nagy figurája, Hamlet, és a mexikói utcák síhederei között.⁴⁰ Ez utóbbi mintha megint csak a *csodás való* elméletének illusztrációja lenne: ami Európában a képzelet szüleménye, fikció, fantázia, az az Újvilágban maga a valóság.⁴¹

Egy utolsó megjegyzés a témához: a IV. fejezetben a koncert és a kígyódal között egy rövid részlet *mise-en-abyme*-szerűen illusztrálhatja, hogyan zajlott a *Barokk zene* megalkotása: Montezuma koktélt kever – mindenből egy kicsit adhozta.⁴²

A művészi felfogásban

E tekintetben a két mű közös pontja a teljes perspektíva hiánya. Az *Embervadászatban* a szereplők nem fogják fel, hogyan keresztezi egymást hármuk személyes története, az egésznek csak szilánkjait látják – az olvasónak ezekből a szereplők látókörén átszűr

³⁴ *Uo.* 42-43.

³⁵ *Uo.*, 67.

³⁶ *Uo.*, 16-19.

³⁷ *Uo.*, 62.

³⁸ *Uo.*, 78-79.

³⁹ *Uo.*, 80.

⁴⁰ *Uo.*, 27., 57., 85

⁴¹ Carpentier, Alejo: „De lo real maravilloso” (ld. 2. sz. lábjegyzet). Az amerikai gondolatai teljesen egybevágnak az esszé záró részében kifejtettekkel (*í.m.*, 97-99).

⁴² Carpentier: *Barokk zene*, 66.

szilánkokból kell összeraknia a cselekményből annyit, amennyit képes. A *Barokk zenében* ezzel szemben a gyarmatok és Európa valóságának együttlátása az, ami teljesen hiányzik. Az európaiak (Vivaldi) kitartanak saját nézőpontjuk mellett, de az amerikai sem enged a magáéból. A történelem és fikció, a két ellentétes vélemény közötti ellentét nem is oldódik fel – hacsak nem Filomeno szintetizáló alakjában.

A XX. századi latin-amerikai regényről szóló cikkében Benavides saját magát idézi:

„Puede la novela originarse de un hecho histórico, pero este hecho histórico se hace mito y como mito revela [...] estructuras intrahistóricas [...] Los valores éticos de lo histórico pierden el fundamento cuando el pulso de la vida se entiende como alternancia de plenitud y agotamiento. La anécdota [...] es secundaria. Lo esencial está en la narración del mito, en la mitificación del relato [...]”⁴³

Ez a megjegyzés kulcspontra tapint rá – a *Barokk zenében* talán pontosan erről van szó: „fordított irányú egzotizmussal” átitatott mítosz keletkezik⁴⁴, a történeti hűség elhanyagolásával. Ez a fordított irány okozza a legnagyobb nehézséget az olvasónak – épp ugyanolyan, mint amivel az amerikai küszködik Vivaldi operája láttán. A történet, amit vár, számára ismert részletekből áll össze, ezért le kell győznie a „hamisságok” miatti ellenérzéseit, vagy el kell fogadnia, hogy fikcióval van dolga, és félre kell tennie hagyományos elvárásait. Így hát Vivaldi fikción belüli alkotása *mise-en-abyme*: pontosan visszaadja, hogyan játszik Carpentier az európai olvasóval.⁴⁵ Azt, hogy az európai olvasó is meg van hívva a játékban való részvételre, a paratextus is jelzi – a dátumozás a két világ közét helyezi a művet: „La Habana-París, 1974”⁴⁶ (a magyar kiadásból kimaradt). Ezzel elérkeztünk az áttekintéshez és a lehetséges következtetések levonásához.

A fikció és olvasói

Együttes áttekintést láthattunk a két műről. Hangsúlyoztuk, hogy az *Embervadászatban* a

⁴³ „A regény kiindulhat egy történelmi eseményből, de úgy már mítosszá válik, és mítoszként a történelem háttérében álló rendszereket tár föl. A történelmiség erkölcsi értéke elveszti alapját, ha az életet mint teljesség és kimerülés váltakozását fogjuk fel. Az anekdota másodlagos. A lényeg a mítosz elmondása, az elbeszélés mitizálása.” Ld. Benavides, Ricardo F: „Mito, mimesis y manierismo: La Novela Hispanoamericana del Siglo XX”, *Chasqui: revista de literatura hispanoamericana*, 1977/6/3, 5-26.*

⁴⁴ Rodríguez: *i.m.*, 41.

⁴⁵ Nem hiába jegyzi meg Fama: „a *Barokk zene* alapvető motívuma, hogy az európai felfogás megfosztja hitelességétől a hispán-amerikai valóságot” („el motivo que subyace en la narración de *Concierto barroco* es que la percepción europea despoja a la realidad hispanoamericana de su autenticidad”) (*i.m.*, 130). Amint látjuk, az elbeszélés által ugyanez történik fordított irányban: az európai valósággal.

⁴⁶ Carpentier: *Concierto barroco*, 122.

funkciók a szereplők fölé nőnek, a *Barokk zene*ben viszont épp az ellenkezője történik: a történelemből közismert figurák a sokféle betöltött funkció felett állnak. A kisregények e vonulata összefüggésben áll a mindkettőben megjelenő karneválisággal.

A nézőpontokkal kapcsolatban szintén világossá vált, hogy az ellentétek, az egymásnak gyökeresen ellentmondó látásmódok mindkét műben alapvető szerepet játszanak a fiktív világ megformálásában. És, mint ahogy az antitezisek és ellentmondások a két mű elkülönített értelmezését is segítik, a regények együttes vizsgálata során még többet felfednek egymásból – ez pedig hozzásegít a két Carpentier-regény alaposabb megértéséhez.

A *Barokk zene* tételére visszautalva: időnként el kell távolodnunk a dolgoktól, hogy közelről láthassuk őket. A vizsgálat során el kell távolodnunk túlságosan merev alapállásainktól is – ha másért nem, személyes ismereteink korlátai miatt. Ezeket a korlátokat példázzák a szereplők korlátai a két kisregényben, amikor maguk is más művek befogadóivá válnak.

Beszéltünk a két mű kétféle irányultságáról is: az *Embervadászat*ban a koncert, a zene akár a formára is hatással lehetett⁴⁷, a *Barokk zene*ben viszont inkább csak a cselekmény szintjén jelenik meg; az *Embervadászat*ban a konfúzió a szereplőkben és a szövegvilágon belül lép fel, a *Barokk zene* esetében viszont a történelmi-történelmi szinten, a szövegvilág és a szövegen kívüli világ ellentétében. Tehát az *Embervadászat* szerkezete vitathatatlanul maga felé fordul: a bonyolult időviszonyok és cselekménytöredékek figyelmes befogadást követelnek meg, másképp nem lehet összekapcsolni a részleteket; a *Barokk zene* viszont kétségtelenül kifelé fordul, a (zene)történelem és a (zene)történelmi személyek felé.

De a legfontosabb számunkra talán mégis az, ami az olvasót összeköti a művel – vagy egyenesen magába foglalja őt. Az olvasó elé állított kihívás mindkét regényben tematizálva van. Ahogy a menekülőnek össze kell kapcsolnia magában a szimfónia korábban hallott dallamfoszlányait, amikor a teljes szimfóniát hallja, úgy kell az *Embervadászat* olvasójának is megerőltetnie magát, hogy megértse, hogyan fonódnak és kapcsolódnak össze az olvasott részletek. És ahogy az amerikusnak harcolnia kell történelmi tudatával ahhoz, hogy be- és elfogadja Vivaldi operáját, úgy kell a *Barokk zene* olvasójának is megerőltetnie magát, hogy tudatosítsa: az irodalmi mű más valóságoktól nem függő, önálló valóság.

⁴⁷ Ld. Bikfalvy: *i.m.*

A szerepeket megelőző pillanat

Matías Serra Bradford *Diario de un invierno en Tokio* című novellájának narratológiai elemzése

Az argentin kortárs szerző kritikus, fordító, szépíró, művei között találjuk a *Diarios y miniaturas* [Naplók és miniatúrák, novellák, 1999], a *Manos verdes* [Zöld kezek, regény, 2004] és a *La biblioteca ideal* [Eszményi könyvtár, regény, 2009] köteteket. Kritikusi munkásságában kitüntetett figyelmet szentel Japánnak és a japán kultúrának. Az elemzésünk tárgyául választott kisprózája a 2009-ben napvilágot látott *Pasajes a Oriente: narrativas de viajes de escritores argentinos* című novelláskötetben jelent meg először, Sonia María Cristoff szerkesztésében¹, mely kizárólag argentin szerzők úti szépírásaiból ad egy csokorra valót.

A *Diario de un invierno en Tokio* [Napló a téli Tokióból] fiktív napló, melyet egy fotós jegyez le. Útját egy pályázat jutalmául nyeri, főnyereménye, hogy találkozhat egy híres fotóssal, Shoji Uedával – ám a találkozóra a két és fél hetes ott tartózkodása alatt egyszer sem sikerül sort keríteni. A szöveg ezen kívül több ponton is elbizonytalanítja az olvasót, aki végül kénytelen lemondani az összefüggő történet és valamiféle konklúzió reményéről (az utazó-narrátor az utolsó passzusok egyikében a mű létrejöttének szempontjából megkérdőjelezi az egész utazás szükségszerűségét). Ugyanakkor a Tokióban tett látogatás nem bizonyul terméketlennek, hiszen mégis, minden egyes mozzanata (másfajta, nem remélt) találkozások sokaságára kínál lehetőséget.

Az utazó-elbeszélő új ismeretséget épít, régebbiről ismert személyekkel is találkozik, de elsősorban önmagával, önmaga sokféle szerepével szembesül a naplójában felvillantott pillanatokban és megsejt valamit e szerepek közös gyökeréről is. A novella a narrátor önmeghatározó mozzanatait és az idegen hellyel való találkozás kiváltotta egyéb kognitív-érzelmi folyamatait állítja a narráció fókuszába. Utazó, krónikás, olvasó, fordító, költő, fotós, bölcselő szerepekben jelenik meg az olvasó előtt és mindezen szerepek mögött felsejlik

¹ Serra Bradford, Matías: *Diario de un invierno en Tokio*, in María Cristoff, Sonia (ed.): *Pasajes a Oriente: narrativas de viajes de escritores argentinos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

spirituális tanítvány-énje is, aki erősen kapcsolódik a japán *zen buddhista hagyományhoz*.² Serra Bradford másutt, egy blogbejegyzésben e zen buddhizmust nem vallásként, hanem tanként definiálja, mely talán a „leglazább és egyben legszigorúbb”.³

Töredékesség-egység

A Tokióban töltött tizenhét napról született képzeletbeli napló éppen ilyen, paradox módon laza és feszes szöveg egyben. A műfajhoz, az úti narrációhoz hűen helyszínek és személyek hosszabb-rövidebb – sehol sem terjedős – bemutatása, a japán kultúra egy- egy sajátos jelensége, és nem utolsó sorban a főhőssel történő események jelennek meg váltakozva a naplóbejegyzésekben. A statikusabb jellegű, sokszor egyszólatos leírások és a dinamikusabb akció-mozzanatok közé számos részlet illeszkedik, melyek e kettő ötvözetének tekinthetők. Ezek olyan utcán látott és/vagy hallott képek, jelenetek, melyeket a narrátor gyakran mindenféle kommentár nélkül helyez el szövegében. Ám előfordul az is, hogy erősen poétikus asszociációkkal összekapcsolva mélyebb, filozófiai sík felé mutatnak. Dialógusokat legfeljebb részleteiben közöl, jellemző módon egy-egy esszenciális mondatot jegyez le párbeszédekből. Ugyanakkor gyakran idézi ismert vagy legalábbis számára fontos személyek szavait, gondolatait. Mindezen formákat narrációjában szabadon, önálló bejegyzésekben és általában logikai összekapcsolás nélkül rendez el – így ezek töredezett szöveggépet adva alkotnak egy teljes egységet.

Precizitása ugyanakkor tetten érhető bizonyos motívumok következetesen visszatérő használatában (a fényre, a gyermekfigurára való utalások, a bizonyos események szimultán jellegének felfedezése vagy a kerékpár motívumai). Az idővel kapcsolatos megjegyzések, a Yugirivel (Ueda alkalmazottjával) folytatott napi szintű találkozások, az egyszerű, leíró részletek és a költői hangulatú természeti képek váltakozása ugyancsak biztosítanak egyfajta pulzáló ritmust, összetartó erőt a külső események és a szubjektumban zajló belső mentális folyamatok (emlékezések, asszociációk, gondolatok) olykor széthúzó szövegei közt. És harmadsorban az elszórtan, ám visszatérően felvetett kérdések, problematikák és a hozzájuk tapadó érzések, szintén a narráció töredékei mögött rejlő szerkesztettséget és egységet erősítik.

² A kínai *csan* buddhizmus *zen* néven terjedt el Japánban a XII-XIII. században. Két legfontosabb irányzata a *rindzsi* és a *szóto* iskola. Mindkettő hangsúlyozza a *zazen*, az ülő meditáció fontosságát. Előbbi kapcsán a *kóanok* használatáról kell még szót ejteni, melyek tömör, intenzív, erőteljesen paradox jellegű verbális tanítások. Ld. Skilton, Andrew: *A buddhizmus rövid története*, ford. Agócs Tamás, Budapest, Corvina, 1997, 142.

³ Serra Bradford, Matias: „El sexto sentido del zen”, in *Traducir Japón* (blog), <http://traducirjapon.blogspot.hu/2012/11/el-sexto-sentido-del-zen-por-mat-ias.html>. Utolsó megtekintés: 2014/05/30.

Az olvasói szerep és a megismerés problémája

Egy utazó szinte mindig úgy érkezik az idegen kultúrába, hogy rendelkezik előzetes információkkal, olvasmányélményekkel. Egy úti irodalommal foglalkozó cikkében Ortega Román hasonlóképpen fogalmaz: „az utazó általában más utak vagy úti könyvek olvasója.”⁴ A *Diario de un invierno en Tokio* fotográfus-írója bevallottan rajongó olvasó. Narrációjában számtalan elem kapcsolódik az olvasás élményéhez: írók, költők vagy éppen fordítók nevei bukkannak fel (részletesebben ld. „Az alkotó szerepében – fénykép, napló haiku” c. alfejezetben), vagy éppen olvasásról, olvasmányélményekről, könyvesboltokról tesz említést.⁵ Az olvasással való kapcsolatának múltbeli vonatkozásáról így fogalmaz: „Ragyogó időszak volt, amikor meggondolatlanul olvastam, amikor az olvasás reprezentatív szerepe még egyáltalán nem volt benne a levegőben.”⁶ Az olvasói szerep e ponton tematizálódik és az önmeghatározásának egy lehetséges aspektusaként jelenik meg. Ugyanebben a passzusban, a frissen hullott hóban kirajzolódó lábnyomok múltbeli képeket idéznek fel, és az emlékezés folyamatát összekapcsolja az olvasásával: „Az első nyomok a hóban lezárják tekintetemet, tíz évvel ezelőtt, egy másik szigeten.”⁷ Az emlékek olvashatóságából következik a személyes élettörténet narráció jellege, ahol a szubjektum válik saját maga olvasójává. Ezzel fontos szeparációt hajt végre önmaga és az általa megélt történetek, tapasztalatok között.

Az olvasás egy elvontabb szinten az idegen kultúrával szemben felvehető attitűdként értelmezhető: „Japánt könyörtelen vénkisasszony módjára lehet olvasni.”⁸ Ugyanezt szemlélteti, ahogyan az észlelt jelenségeket jelekként fogja fel, és összekapcsolja őket. Például az egyszerre mozduló kezek, a párhuzamosan zajló olvasás, vonatút és eső a *szimultaneitás* jeleivé válnak.⁹ A „hó”-ból a *folytonosság*, az órák, esernyők látványából¹⁰ pedig a *körköröség* elvont fogalmát olvassa ki. Ezen benyomásmozaikok segítségével az idegen kultúra narratív arcképének megalkotására tesz kísérletet. Eközben az olvasás konkrét megnyilvánulási formáitól egy általánosabb sík felé mozogva, az önismeret és a másik kultúra

⁴ „el viajero generalmente es lector de otros viajes o de libros para el viaje”, idézi C. García Romeral Pérez Ortega Román Ld. Ortega Román, Juan José: „La descripción en el relato de viajes: los tópicos”, *Revista de Filología Románica* 2006, anejo IV, 207-232, 211.

⁵ Serra Bradford, Matías: *Diario de un invierno en Tokio*, 397., 402., 409., 410., 411. stb.

⁶ „Época gloriosa en que leía impensadamente; en que la lectura, en el aire, no tenía ningún papel que representar”, *uo.*, 401. (Ezt és a szövegből vett valamennyi idézetet saját fordításomban közlöm, a spanyol eredetinek a lábjegyzetben való feltüntetésével.)

⁷ „Me cierran los ojos las primeras huellas impresas sobre nieve, hace más de diez años, en otra isla.”, *uo.*, 401.

⁸ „Leer a Japón como una solterona impiadosa.”, *uo.*, 411.

⁹ *Uo.*, 397 és 399.

¹⁰ *Uo.*, 403, 398.

megismerésének, általánosan véve: a *megismerés* metaforájaként aposztrofálódik.

Látszólag paradox módon az olvasóként való önmeghatározás ugyanakkor gátolja is a megismerés lehetőségét. Egy tömör, ellentmondást magába sűrítő képben nyugtalanító kérdést vet fel: „Még egy cseresznyefa. De minek is jöttem, ha azt keresem, amit már olvastam.”¹¹ A korábbi olvasmányok alapvetően meghatározzák a valóságnak azt a tartományát, mellyel érintkezni képes, amikor azt figyeli meg, ami már tulajdonképpen ismerős számára valaki más szavaiból. Ám ahogyan tudatosan reflektál erre a jelenségre, megfigyelhető az a törekvése is, hogy maga mögött hagyja ezt a szubjektív szűrőt, mely bekorlátozza figyelő tekintetét és a megismerhető valóságtartományt. Gyönyörű képben köti össze, hogy számára a megismerés és az olvasói tapasztalatoktól való eltávolodás szükségszerűen együtt kell mozogjanak: „A város milliméter pontosságú vizsgálata. Mintha minden egyes lépéssel példányokat tennék vissza akönyvespolcaira.”¹²

Az idegen valóság közvetítése és fordítása

Az idegen kultúrával való találkozás további lehetséges szerepköröket is életre hív, többek között a fordítóét és a tudósítóét. Végtere is „a fordítás az olvasás legfigyelmesebb módja”, ahogyan J. Salas Subirat fogalmaz.¹³ Az elbeszélő önként vállalt feladata, hogy különböző jelrendszerek között közvetít, az egyiket igyekszik olvasni és egy másik jelrendszerbe átültetni, eközben ingadozik az értelmezés szükségessége és az objektívebb, leíró jellegű dokumentálás közt. Minthogy jelen esetben ez egy elvont értelemben vett szerepként manifesztálódik („Japán. A fordítás csábítása.”¹⁴), mely a másik kultúrával való találkozásból születik, nem számít, hogy a *napló* formátum kizárja az olvasóközönség feltételezését.

A fordítás ebből eredően különböző síkok között történik. A narrátor egy kulturális jelrendszer megnyilvánulásait hol fényképekre, hol elvont fogalmakra fordítja (ld. előző fejezet), s mindezt verbális formában rögzíti. Hozzáállásában több motívum is tettenérhető. „Szöveghűsége” abban nyilvánul meg, hogy az eseményeket és jelenségeket nem látja el minősítő jelzőkkel, leválasztja azokat a benne keltett szubjektív érzelmekről, érzetekről. Tisztán dokumentál, lejegyez – feltűnően kerüli a személyességre utaló nyelvi jeleket,

¹¹ „Otro cerezo. Para qué viajar si vine a buscar lo leído.”, *uo.*, 414.

¹² „Cálculo milimétrico de la ciudad. Como si a cada paso fuera devolviendo ejemplares a sus estantes.”, *uo.*, 417.

¹³ Idézi: De Campos, Haroldo: „De la traducción como creación y como crítica”, in Scholz László (szerk.): *El reverso del tapiz*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, 61-73, 71.

¹⁴ Serra Bradford: *i.m.*, 408.

elhagyja a személyes névmásokat, sok helyütt az igéket, és a jelzőket is. Máskor viszont láthatóvá teszi azt az értelmező és/vagy magyarázó tevékenységet, melyeket ugyanúgy implikálhat a fordítói eljárás. Ám az is előfordul, egyfajta duplacsavarként, hogy éppen azok kudarcba fulladásáról közvetít: „Eltart egy ideig, míg megértem a játékszabályokat...”, „De van még valami, amit lehetetlen megfejtteni”.¹⁵

Nem ő az egyetlen, aki fordítóként van jelen a narrációban. Shoji Ueda fotós segédje, Yugiri, akivel nap mint nap találkozik, igazi fordítóként közvetít közte és a másik kultúra jelenségei közt. Olykor szó szerint fordít számára az utcán hallott beszédrészletekből. Máskor ő maga illeszt be szótárból kölcsönzött formában japán szavakat és spanyol megfelelőiket.

Az idegen környezet lefordított részletei közé olyan intertextuális elemek szövődnek, melyek valamilyen módon ezeket egészítik ki. Ezek a másoktól kölcsönvett gondolatok, szó szerinti idézetek legtöbbször a tokiói emberekről szóló jellemzések, vagy a fotózás mesterségéről szóló tanítás jellegű passzusok. Például Yugiri egyik kollégája, egy holland laboros szerint (a tokióiak) „csak rágnak és rágnak, esznek, esznek és esznek és mind soványak.”¹⁶ Másutt ugyancsak Yugiri idézi egy ismert fotós, a Hotaru testvérpár egyik tagjának szavait: „a fényképezőgép a kép elsőként meghallott szavát csípi el”.¹⁷ Ez az idézet egyben a különböző síkok, pl. vizuális és audiális közti fordítás illusztrációjaként is szolgálhatna. A másokon keresztül történő reprezentációnak egy további példája, amikor a narrátor csak úgy képes definiálni valakit, hogy másvalakihez hasonlítja, pl. Kertészt a Quay testvérekkel való hasonlóságán keresztül próbálja meg bemutatni¹⁸, ám egy helyen még e módszert is kölcsönvettnek nyilvánítja.¹⁹

Fontos következtetést szűrhetünk le ezen a ponton: úgy tűnik, a közvetlen ábrázolás lehetetlen. A külső valóság csak többszörös idézetekben, más „nyomaiban járva”, vagy más valóságdarabokkal azonosítva válik hozzáférhetővé. A szövegnek az a helye, ahol a *megértés* folyamata explicit módon is megjelenik, szintén azt a benyomást erősíti, hogy nem lehet pontosan rámutatni a jelenségek mibenlétére: „Eltart egy ideig, mire megértem a játékszabályokat...”, és mikor már úgy tűnik, hogy ez megtörtént, hozzáteszi: „De van ám még valami, amit lehetetlen megfejtteni.”²⁰

¹⁵ „Tardo en comprender las reglas del juego...”, „Pero hay algo más, imposible descifrarlo.”, *uo.*, 397.

¹⁶ „Mastican y mastican, comen, y comen y todos están flacos”, *uo.*, 398.

¹⁷ „la cámara captura la primera palabra oída a una imagen”, *uo.*, 414.

¹⁸ *Uo.*, 413.

¹⁹ *Uo.*, 404.

²⁰ „Tardo en comprender las reglas del juego...”, „Pero hay algo más, imposible descifrarlo.”, *uo.*, 397.

„De hát az engem megelőzőek nyomában jöttem Japánba?”²¹, merül fel a nyugtalanító kérdés. Látható, hogy olvasói és közvetítői tevékenység egyaránt a megismerés és megragadhatóság problémájába futnak bele. Ez abba a kérdésfeltevésbe hajszol bennünket, hogy létezik-e közvetlen kapcsolat a világgal és jelenségeivel, illetve, hogy van-e és ha igen, melyik szerepe az, amelyben a narrátor e közvetlen tapasztalatokhoz képes hozzáférni.

Az alkotó szerepében – fénykép, napló, haiku

A főszereplő figurája ezer ponton implikálja az alkotás kitüntetett témaként való kezelését. Szakmája, a fotográfia révén közvetlen kapcsolatban áll vele, de írói és fordítói szerepében is kötődik alkotó tevékenységhez. Érthető módon, a szöveg számtalan motívuma asszociál valamiféle alkotói folyamatot. Az íráshoz kapcsolódó elemek: pl. leveleket író kislány a repülőn, zsebben hordott toll, kihegyezett ceruzák egy kirakatban, maga a naplóforma, írók, költők, fordítók nevére történő utalás (pl. E. Seidensticker, Ozu, Bouvier, Natsume Soseki, R. H. Blyth, Yasushi Inoué).²² Egyéb művészeti ágakra és azok művelőire történő hivatkozások (pl. Jan Voss, W. Bischof, Kurosawa, Hiroshige²³) pedig a *vizuális alkotói* eljárásokat idézik meg. Valamint a narrátor önreflektív megjegyzéseit is ide kell soroljuk. Ars poeticához hasonlatos, amikor fényképtémáinak keresését így kommentálja: „Leginkább a meneküléseket, az átlókat, a szimmetriát, az összehangolt mozgásokat, a megkomponált képet és az ismerős balettet keresem.”²⁴

Az alkotófolyamathoz fűződő viszony megértéséhez érdemes rögzíteni az elbeszélő által kiemelt jelentőséget kapó technikákat, pl. erőfeszítés helyett előszeretettel bízza magát a „szórakozottság”-ra vagy a „fáradtság”-ra. Ezek sokszor éppen oda vezetnek el, ahová el szeretett volna jutni, vagy sorsszerűbben fogalmazva, ahová el kellett jutnia.²⁵ Alkotó munkájának egy másik fontos összetevője az idővel való együttműködés. A fénykép egy „pillanat” alatt készül el, egyetlen pillanatban sűrűsödik össze a mester felkészültsége, az

²¹ „¿Pero entonces vine a Japón por los que me precedieron?”, *uo.*, 414.

²² Edward Seidensticker (1921-2007) ismert japanológus és fordító; Jaszudzsiro Ozu (1903-1963) japán filmrendező és forgatókönyvíró; Nicolas Bouvier (1929-1998) svájci utazó, író, fényképész, többek között Japánban is élt; Natsume Sószeiki (1867-1916) japán realista regényíró; R. H. Blyth (1898-1964) angol származású irodalomtudós, élete jelentős részét Japánban töltötte, sokat foglalkozott az angol, a japán irodalom, a zen, és a haiku kapcsolataival; Inoue Jaszusi (1907-1991) japán prózaíró, esszéista.

²³ Jan Voss (1936-) német származású festő, szobrász, keramikus; Werner Bischof (1916-1954) svájci fotográfus és fotóriporter; Akira Kurosawa (1910-1998) az egyik legismertebb japán filmrendező és forgatókönyvíró; Hiroshige (1797-1858) szintén rendkívül ismert, japán ukijó- (fametszet)-festőművész.

²⁴ „Tiendo a buscar las fugas, las diagonales, la simetría, los movimientos sincronizados, la imagen compuesta, el ballet familiar.”, *uo.*, 408.

²⁵ *Uo.*, 414.

előkészületi munka, az alkotó erő és maga az alkotás, ha másodlagosnak tekintjük az alkotói folyamatban az előhívás procedúráját.

Anélkül, hogy az idő aspektusára hosszabban kitérnénk, érdemes röviden megállni ezen a ponton. A *pillanatnyi idő*nek nem csak a fotográfusoké – hiszen a Hotaru testvéreket és a tőlük származó gondolatokat is ide kell soroljuk –, működése ad jelentőséget, bár kétségkívül általuk válik igazán hangsúlyossá. Ők, Yugiri tolmácsolásában, a „figyelem legteljesebb pillanatá”-ról beszélnek, melyben „a megfigyelt objektum úgy megragad minket, hogy el is felejtünk fotózni”.²⁶ Egy másik alkotó, Jan Voss jellemzésében szintén kiemelt szerepet kap: „sétál és sétál, a vibráló pillanatra várakozva”.²⁷

A Hotaru testvérek mellesleg szintén kulcspozíciót töltenek be az alkotó tevékenységgel való viszony megértésében. A fotózás mesterségéről szóló legtöbb közvetlen tanítás, konklúzió ugyanis az ő szájukból hangzik el. Ezeket úgy összegezhethetjük, hogy az alkotómunka étellel és halállal függ össze. Az idő és a tér, és valamiféle véletlen összjátéka vezetnek a legzseniálisabb alkotásokhoz, melyek megszületésében a művésznek látszólag másodlagos szerep jut. Legfőbb hozzájárulása az, hogy milyen mértékben képes látni, jelen lenni, figyelni. „Nézni könnyű. A valódi kérdés az az, hogy semmi mást ne csinálj, mint nézz. Egy szó se legyen a fejedben.”²⁸ Az alkotás egy bizonyos fázisában a szubjektum képes feloldódni, meghaladni önmagát, s úgy tűnik, csakis ez biztosítja a valósággal és a valós tapasztalatokkal való közvetlen érintkezést. „De ha otthon maradok, nem ugyanezt írtam volna meg?”²⁹, kérdezi magától nem sokkal a befejezés előtt, miután átgondolja, mi mindent nem sikerült meglátogasson, megismerjen az idegen helyen. Ez annak az olvasói attitűdnek a „fonákja”, aki csak a már olvasott jelenségeket fedezi fel maga körül, majd az elmaradt találkozásokot számba véve kétségbe vonja az egész utazás értelmét. De az út és a szöveg létét e kérdés nem tudja alapjaiban megengatni, sokkal inkább ismét önmagán túlra, a gondolkodó, kritikus elmén túlra mutat általa a narrátor. Ugyanarra a pontra, amely a Hotaruk szavaiból is kirajzolódik.

A pillanatnyi idő kiemelt jelentősége és az alkotás tematikájának vizsgálata elvezetnek minket egy speciálisan japán irodalmi műfajhoz, mely finoman, de érzékelhetően szövődik bele Serra Bradford narrációjába. Arról a versformáról és műfajról van szó, mely éppen

²⁶ „[...] el observado nos captura de tal modo que olvidamos tomar la foto.”, *uo.*, 406.

²⁷ „camina y camina a la espera de „un momento que vibre”, *uo.*, 396.

²⁸ „Mirar es fácil. La cuestión es no hacer otra cosa que mirar. Ni una palabra en la cabeza.”, *uo.*, 416.

²⁹ „¿Pero de haberme quedado en casa no habría escrito lo mismo?”, *uo.*, 422.

annyi szótagból tevődik össze, ahány napot tölt el Tokióban a narrátor. A 16. században virágzó *haiku*, mely aztán a 21. században élte reneszánszát, explicit módon is gazdagítja a képzelt napló kulturális utalásokban amúgy sem szűkölködő lapjait (ld. R. H. Blyth, a „haikuk makacs tanulmányozója és gyűjtője” nevének említése).³⁰ Ha implicit jelenlétére tapintunk, úgy tovább vezet minket a szöveg mélyebb megértésében.

Elsősorban Szepes Erika és Vihar Judit gondolatait hívva segítségül, röviden összefoglaljuk a haiku legfontosabb jellemzőit, melyek bizonyára ismerősek lesznek az olvasó számára. A világ legtömörebb poétikai formája eredetileg 17 morából, (egy ütemhangsúlyos egység) áll, idegen nyelvekre átültetve viszont sok helyen szótagokkal cserélik fel ezeket. 5-7-5 szótagot számlál egy-egy verssor, melyeket egymás után írva, illetve három sorra tagolva is lehet közölni. A klasszikus haiku azonban nem csak strófaforma, hanem műfaj is egyben³¹, valamint létezik prózai alkalmazása, melyet *haibun*nak neveznek.³² Leghíresebb művelői között Matsuo Bashó, Jozsa Buszont, Kobajasi Isszát és Maszaoka Sikit kell megemlítsük.

A parányi szerkezet, tömörsége ellenére, vagy éppen azért, a világ és az élet teljességét képes felvillantani. Három sora közül az első kettőhöz szorosan kapcsolódik a harmadik, ugyanakkor egy-egy meglepő elemmel kiegészítve azokat, a következői várhatóságtól való eltérés folytán³³ sokszor teljesen új szemszögből láttatja az első kettőt. A fordulatot hozó szó elnevezése *kireji*, magyarul *hasítószó*.

A haiku erősen nominális, igéket, személyes névmásokat nélkülöző jellegével mozdulatlanságot közvetít, miközben a szavak által megjelenített tárgyak, természeti jelenségek vagy élőlények erős mozgást asszociálnak. Ez utóbbiak képesek átívelni a kicsiny és a hatalmas dimenzióin, ily módon statikusság és dinamikusság, parányi és nagy fonódik össze egyetlen képben. Ahogy Basó fogalmaz, „a haikunak íve van, amely összeköti az egyedit és az általánost, a konkrétat és az absztraktot”.³⁴ A sorok hosszúságának váltakozása gyakran érdekes feszültséget eredményez a nem feltétlenül ugyanott megnyilvánuló tartalmi töréssel. Ez utóbbi pedig szinte kizárólag filozófiai mélységek felé nyitja meg akölteményt.

A haiku tükörként viselkedik³⁵, parányi tükör a külvilágról, hisz klasszikus

³⁰ „porfiado estudioso y coleccionista de haikus”, *no.*, 421.

³¹ Szepes Erika: *Tizenhét szótag*, Budapest, Napkút Kiadó, 2011, 8.

³² Somogyvári Zsolt (szerk.): *Jisei. Zen-szerzetesek és haiku költők versei a halál meggyéjéről*, Budapest, Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1997, 27.

³³ Szepes: *im.*, 29.

³⁴ *Uo.*, 27.

³⁵ Somogyvári: *im.*, 27.

formájában szorosan kapcsolódott a természet jelenségeihez, a kötelező évszakszón és általa működésbe hozott asszociációs rendszeren keresztül. Erőteljes, rejtélyes hangulatával egyben annak is tükrö volt, hogy szerzője hogyan viszonyul léthez és nemléthez, mely szokatlan lehet az európai olvasó számára. (Ennek speciális megnyilvánulásai a buddhista szerzetesek tollából fennmaradt búcsúversek, búcsúhaikuk, melyeket haláluk előtt írtak. Ld. például az általunk is felhasznált Somogyvári Zsolt: *Jisei* című válogatás.) Megértéséhez szellemi háttérnek, a zen buddhizmusnak ismerete adhat segítséget. E szemléletmódból következik a *szabi* érzése, mely mindent beleng (általános nyugalom, egyhangúság)³⁶, annak a fajta gondolkodásmódnak a lenyomata, mely kötődésektől mentes, egyszerű és nem teoretikus, vagy éppen a halálba való belenyugvás képessége is.³⁷ Bennük az elmúlás nem ellentéte az életnek, hanem egyazon teljességnek a részei, vagy ahogyan Vihar Judit fogalmaz (a nó-színház és a mögötte rejlő buddhista tanításokat taglalva) „jó és rossz nem különböznek egymástól. A hamis és az igazi ugyanaz.”³⁸ Ez természetesen egy rendkívül leegyszerűsített bemutatása annak, hogy a zen miként hatja át a haikuformát, ám mindenestre némi bepillantást ad ebbe a kapcsolatba.

Visszatérve Tokióba látogató utazónkhoz, azt tapasztaljuk, hogy fotós és elbeszélő szerepei egy különleges ponton, a haikuköltő alakjában fuzionálnak egymással. Számos rövid, egy-két-három mondatos bekezdést találunk, ahol alapvetően három elemet kapcsol össze meglepő, váratlan, elgondolkodtató módon: egy-egy hangulatot, talán éppen a nemlét teljességét, vagy „csupán” egy-egy ideát sejtetve. Ő maga világít rá, hogy is működnek saját, a haiku számos jellemzőjével bíró szó-képei: „Mint *elgondolás*, mint *kép*.”³⁹ S éppen így, ahogy ebben a mondatban: nincs kötőszó, nincs látható kapocs, mégis egységbe foglalja őket a szerkezet, együtt alkotnak egy létező egységet. Kép és idea szimultán működnek. (Gondoljunk a szimultán motívumok fontosságára, melyet korábban láthattunk!) Lássunk hát egy párat ezekből a naplótöredék-haikukból:

„Az első köteg idegen bankjegy. Könnyűség, kötetlenség.”⁴⁰

„Szemerklő eső. Bélyegkiállító kisasszony a hotelben. Szatori ígérete.”

³⁶ Vihar Judit: „A haikuköltészet virágzása”, *Prac* 2009/3., 007.

³⁷ Somogyvári: *i.m.*, 20.

³⁸ Vihar Judit: *A japán irodalom rövid története*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 53.

³⁹ „Como *idea*, como *imagen*.” Ld. Serra Bradford: *i.m.*, 402.

⁴⁰ „Primer fajo de billetes extranjeros. Ligereza, desaprensión.”, *uo.*, 396

„A lemezt érintő tű képe egy vitorlás hajón.”⁴¹

„Katsumi Miyake akvarelljeinek kiállítása. Hányszor cserélt nevet, aki azt a kalapot viseli!”⁴²

„Elmenni a Maruzen könyvesboltba és zárva találni azt. Egy doboz fekete, kihegyezett ceruza a kirakatban. Mint *elgondolás*, mint *kép*.”⁴³

„Tengerillat és tücsökciripelés. Az ablak zárva marad.”⁴⁴

„Sumida folyó. Hajók, melyeket láthatatlan kéz mozgat, a víz alatt.”⁴⁵

„Még egy cseresznyefa. De minek is jöttem, ha azt keresem, amit már olvastam.”⁴⁶

„Megmosom fogamat az utolsó tea után. Aprócska pók.”⁴⁷

„Rozsdás kulcslyuk egy szekrényen. Tovaszálló éjszakai neszek a hotelben. Mindig van valaki, aki *még*éberebb.”⁴⁸

„Az utastér sötét, csak egy kislány orra előtt világít a játéka: most az egész repülő az ő szobája.”⁴⁹

Láthatjuk, hogy számos közös jellemzője van ezeknek a soroknak, bekezdéseknek. A haiku három sora helyett megtalálható bennük egy hármas tagolás, a gondolati vagy szintaktikai egységek mentén. Sok helyütt szerepel a természet valamely jelenségére, élőlényre, időjárásra való utalás (eső, ég, holló, tengerillat és tücsökciripelés, folyó, cseresznyefa, pók), másutt a fény motívuma jelenik meg természetes vagy mesterséges előfordulásában, melyek a haikuban kötelező évszakszóra emlékeztetnek. A narrátor

⁴¹ „Llovizna. Extendedora de estampillas en el hotel. Promesa de satori.” És „una púa sobre un disco puesto a trabajar en un velero”, *uo.*, 397.

⁴² „Exposición de acuarelas da Katsumi Miyake. Cuántas veces se cambió el nombre el que va debajo de aquel sombrero.”, *uo.*, 398.

⁴³ „A la librería Maruzen, cerrada. Una caja de lápices negros, afilados, en la vidriera. Como *idea*, como *imagen*.”, *uo.*, 402.

⁴⁴ „Fragancia de mar y cuerda de grillo. La ventana permanece cerrada.”, *uo.*, 409.

⁴⁵ „Río Sumida. Buques movidos por una mano oculta debajo del agua.”, *uo.*, 413.

⁴⁶ „Otro cerezo. Para qué viajar si vine a buscar lo leído.”, *uo.*, 414.

⁴⁷ „Me cepillo los dientes después del último té. Araña diminuta.”, *uo.*, 416.

⁴⁸ „Una cerradura oxidada en un armario. Huidizos sonidos nocturnos de hotel. Siempre alguien despierto *de más*.”, *uo.*, 418.

⁴⁹ „La cabina del avión a oscuras, excepto por la luz de un juguete contra la nariz de una niña: la nave entera, ahora, su habitación.”, *uo.*, 423.

nominális szerkezetekkel dolgozik, a lehető legszűkebben használ igéket, jelzőket, vagy kötőszavakat. Részben ezzel összefüggésben megfigyelhető a *szubjektummal* való érdekes viszonya is. Ugyancsak a japán zen buddhizmus tanításaiban keresendő az a fajta percepció, mely a klasszikus haikuban is megnyilvánul, és amely a személyes én feloldásáról, meghaladásáról beszél. A zen szerzetesek (pl. maga Macuó Basó is) tollából származó költeményekben a világmindenséggel való eggyé váláskor a szubjektum szinte feloldódik, eltűnik. Találkozhattunk ezzel a szemlélettel a fotográfus alkotómunkájának kapcsán, a Hotaru fivérek tanításaiban, és véleményünk szerint a haikurészek ezt a – lényegében az egész naplóban észlelhető jelenséget – nagyítják fel. A fenti példákon keresztül vizsgáljuk meg ennek legfőbb elbeszéléstechnikai megoldásait!

Kevés személy jelenik meg egzakt módon, aki felbukkan, az sem igazán hús-vér szereplő. Naplóírónk beszél „mindenki” lábáról, a kalap és az álnevek mögé rejtőző „Katsumi Miyaké”-ről, „egy tervező”-ről és „Hiroshige egy motívumá”-ról, „valaki”-ről, „egy kis- lány”-ről. Pusztán figurák vagy arcok, akiket megpillant, illetve művészek, akik nem jól láthatóak vagy csupán asszociáció formájában vannak jelen. Önmagát szinte sosem jeleníti meg, kivéve két – általunk haikunak tartott – képben. Az egyikben fogmosás közben pillantjuk meg, teázás után, ahol pillantásunk egy apró pókon állapodik meg. Jelentéktelen rutintevékenység, mely egy másik rutinszerű eseményt követ. (Ez ugyanakkor erősen kulturális töltettel bír, hiszen a teázás akár szertartás rangjára is emelkedhet a japán és a buddhista kultúrában.) A *személyről* egyértelműen áttevődik a hangsúly valami másra: szinte eltűnik a kulturálisan magas és alacsony (a rutin, a kétes tisztaság) közti kontrasztban, és a kis pók váratlan felvillanásában.

A másik haikukép, melyben a narrátor megjelenik, tulajdonképpen ugyanúgy annak tükrét tartja elénk, mint azokban az esetekben, ahol a szubjektivitás nyomai eltörlődnek. Ebben a szöveg egyik fontos problémáját tárja elénk: „De minek is jöttem, ha azt keresem, amit már olvastam.” Az én összetapad korábbi ismereteivel, tudatában van ennek, s szabadulni igyekszik tőle, ahogy vélhetően az utazás értelme valamiféle tiszta, friss tapasztalatban valósulna meg.

E kivételektől eltekintve azt mondhatjuk, hogy a narrátor nem jelenik meg, sem személye, sem birtokviszonya, sem tettei révén. Nem utal önmagára, sem az őhöz tartozó tárgyakat vagy tereket nem említi sajátjaként. A cselekedeteit főnévi igenév formában írja le, vagy ki sem teszi az igenevet (pl. „elmenni a Maruzen könyvesboltba” – a spanyol

eredetiben nincs igenév). Ezzel eltávolítja megnyilvánulásait a saját személyétől, egyben izgalmasan befolyásolja a képek dinamikáját is, mintha az igeneveken vagy hiányukon keresztül befagyasztaná az azokban rejlő mozgalmat. Erre a dermedtségre pedig, a haiku hagyományához is híven, sokszor dinamikával felelnek a megjelenített tárgyak vagy élőlények. Ennek legszemléletesebb példája: „a lemezt érintő tű képe egy vitorlás hajón”, ahol mindhárom objektum erőteljesen asszociálja a mozgást, ráadásul a térbeli világ teljes kiterjedését idézik meg a körkörös, horizontális és vertikális irányultságukkal. Az igenevek ilyen típusú, nominális meg – vagy éppen meg-nem-jelenítése egyébként ugyancsak visszavezethető a hagyományos japán költészetre. A haikuban tapasztalható „nem cselekvés” jelenségének neve *mu wei*. S mikor mégis történik cselekvés, „az olyan természetes, akár a napraforgó növekedése”.⁵⁰ Vagy, tehetnénk hozzá Serra Bradfordot olvasva, akár a fogsor megtisztítása.

A szubjektum meghaladásának egy másik fontos lépcsőfoka, hogy a szöveg eltávolodik annak fontos működési mechanizmusaitól. Jelen esetben az emberi elme tevékenységeit ragadja meg, izolálja, és mutatja fel főnevesített formában, nem csak a haikubetétekben, de az eljárás azokban nyomatékosan jelenik meg. Ezek azt mutatják, hogy a narrátor tudatos a saját kognitív működésére, képes néven nevezni annak különböző módjait. Azáltal, hogy elkülönítve láttatja őket, lehetőséget ad arra, hogy az olvasó is énjétől megkülönböztetve kezelje azokat. Az elme működésére elszórtan található, címkeszerű, önreflektív utalások között olyanok szerepelnek, mint például „a figyelem nem tud ellenállni”, amikor túl sok impulzus éri a vonatúton olvasás közben; „első benyomások”-ként kategorizálja, s más gondolatformáktól elkülöníti szubjektív értelmezéseit az átlagos japán emberről; „rejtély”-nek titulál egy jelenséget, „beletörödni a tudatba, hogy [...]”, „gyanú”, „azonosítás”.⁵¹ És ugyanez mondható el az érzelmi-fizikai érzeteire is, címkeszerűen, leírástól, magyarázattól megfosztva, önmagukban létező jelenségekként tűzi őket szövegébe, például „könnyűség”, „kötetlenség”, „álmatlanság”, „vigasz”.⁵²

Megismerés és buddhizmus

Ahogy a haikuknak a talán legfontosabb hozadéka, hogy a személyes dimenzió mögé

⁵⁰ Somogyvári: *i.m.*, 20.

⁵¹ „la atención no resiste” (Serra Bradford: *i.m.*, 397); „Primeras impresiones”, „misterio”, „resignarse a saber” (400); „sospecha” (401); „identificación” (403).

⁵² „ligereza”, „desaprensión”, „insomnio”, „consuelo”, *no*.

mutatnak, kép és szöveg, valóság és alkotás szimultán jelenlétén keresztül, úgy az elbeszélő viszonya önmagához ugyanezt a törekvést fedi fel. Az eddig tárgyalt szerepeiben az a közös pont, hogy ezek én percepciójának „csupán” töredékei, mivel az elbeszélő mindre képes külső szemlélőként reflektálni. Ugyanúgy mindegyikkel kapcsolatban felmerült az a probléma, hogy *egy-egy adott érzéshez szorosan hozzátapad az „elődök” percepciója, és szinte lehetetlen nem „más lábnyomába lépni”, például az anyját követi az emlékeiben, könyvekből ismerős motívumokat fedez fel a japán szokásrendszerben, más fotósok szemével komponál vagy éppen mások gondolatait kölcsönvéve teljesíti tudósítói feladatát.*

Ezzel a jelenséggel párhuzamosan erőteljesen megjelenik a szándék, mellyel távolodni igyekszik ettől a „kondicionált” létezésről az idegen környezetben, ahogy azt olvasói önreflexiója és haikuja is tanúsította. Az idegen környezet valójában nem más, mint az a tér, mely képes kinagyítani és láthatóvá tenni a szerepeket, és azok gátló voltát a valósággal való érintkezésben. Az utazó reagálva erre, igyekszik túljutni ezeken és megélni az utazás eredeti, friss, közvetlen aspektusát, a *tiszta tapasztalatot*. („A tapasztalat, mint a legfőbb érték: Japán.”⁵³) Ez miként lehetséges? Egyik „receptje” a látás, a tisztánlátás megszerzése: „a látható előtti tisztánlátást meg kell hódítani”.⁵⁴ Vagy a Hotaruk szavaival, „[a] kérdés az, hogy ne csinálj semmi mást, mint nézz. Egy szó sem lehet a fejedben.”⁵⁵ (Egészen úgy hangzik ez a tanítás, mint a buddhista *szazen* gyakorlat, az ülő meditáció egyik célja, „mellyel lenyugtatják az elmét”.⁵⁶) A *látás* szimbolikus értelmében, az esszenciális tapasztalás egyik fő csatornájaként, ugyancsak asszociálja azt a vallási-filozófiai dimenziót, melyet a haikuk is érzékeltettek. Emellett számos egyéb motívum is megerősíti a szövegnek ezt a spirituális olvasatát.

A narrációt keresztül-kasul átszövő *fény* szimbolikus olvasatában ugyancsak a spirituális dimenziót asszociálja, jól szemlélteti ezt fény és „gondviselés” összekapcsolása⁵⁷ is. A buddhista hagyományban a „buddha” szó jelentése a „felébredett”, a „megvilágosodott”; egy olyan élményre utal, melyet a történelmi Buddha is megtapasztalt, s amelyben valaki meglátja a dolgok valódi lényegét. Andrew Skilton megállapításait is követve azt mondhatjuk, hogy e tapasztalatot nehéz a verbalitáson keresztül megközelíteni, hiszen élménye túl van az érzékelhetőség határain, az értelem és az értelem mankóinak, a

⁵³ „La experiencia como valor supremo: Japón.”, *uo.*, 415.

⁵⁴ *Uo.*, 420

⁵⁵ *Uo.*, 416.

⁵⁶ Serra Bradford: „El sexto sentido del zen”.

⁵⁷ Serra Bradford: *Diario de un invierno en Tokio*, 411.

szavaknak meghaladását igényli.⁵⁸ Bár olykor, valamiképpen mégiscsak megközelíthető a szavakon keresztül is. Erre szolgálhatnak a zen tanítások eszközei, a *kóanok*⁵⁹, és némely esetben a haikuk is, hiszen olykor a „megvilágosodás vagy ébredés pillanatában tapasztalt központi szellemi meglátást fejezi [k] ki”, illetve képesek maguk is „revelációra” ösztönözni, „aminek segítségével az olvasó a megszokottól eltérő módon láthatja a világot”.⁶⁰ Egyébként a megvilágosodásra való asszociációt ébreszthet a szövegben az „ébredlét” motívuma is (a narrátor kóros álmatlansága, ill. egy haikuban történő utalás arra, hogy a hotelben mindig van valaki, aki éberebb nála).

A spirituális olvasat érvényességét támasztja alá továbbá *mester és tanítvány* kettősének megjelenítése, közvetlen formájában például utalás Suzuki mesterre⁶¹, egy helyen szerzetes-tanítvány feladatához hasonlítja attitűdjét, melyet a Japánnal való találkozás vált ki benne, s melyet a „látható előtti tisztánlátás meghódításá”-ban foglal össze.⁶² És leginkább a gyermek figurája, aki legalább másfél tucatszor bukkan fel egészen különböző jelenetekben, s aki kérdéseivel, viselkedésével minduntalan a kategorikus (felnőtt) gondolkodásmód pozícióját kérdőjelezi meg. Egyfelől benne körvonalazódik az elbeszélő idealizált énképe, másfelől ő lesz a szellemi tanító egyik megtestesítője, ezáltal az ő alakjában futnak össze a *valósággal való közvetlen kapcsolat, az alkotás, és a szerepeken túli létezés* erővonalai.⁶³

És végül, bár a sort bizonyára lehetne még folytatni, a narrátor figurájában felsejlik a szellemi tanítvány egy arca, a *vándorszerzetes*. A fotográfus szerepében, a mindennapjait képek keresésével töltve, szakadatlanul rója az utcákat, ebben sokszor már a szórakozottság vagy a fáradtság vezetik. A *koncentráció* versus dekoncentrálttság, és az erőfeszítés, a *fáradozás valamiért* joggal asszociálják a spirituális gyakorló ember képét. Ismeretes, hogy Buddha és első követői is *vándorló* és kolduló életmódot folytattak.⁶⁴ (Kevésbé ismert, de érdekes megemlíteni, hogy Buddha megvilágosodása előtt olyan vándorszerzetesek csoportjához tartozott, akiknek vezetőjét *srámanának* vagyis „fáradozó”-nak, vagy „megfáradt”-nak titulálták.⁶⁵) Az általuk is követett Nemes Nyolcrétű Ösvény, a szenvedésektől való

⁵⁸ Skilton: *i.m.*, 23

⁵⁹ Miriam Levering így fogalmaz: „A *kóan* voltaképp olyan fejtörő, melyre nincs egyértelmű válasz. Arra szolgál. Hogy az elme élesítésével *hirtelen, revelációszerű* megvilágosodást (*kensót* vagy *szatori*) lehessen elérni azáltal, hogy az ember új módon gondol a világra. A csakis a zen buddhizmusra jellemző *kóanok* a mester és tanítványa közt játszódoó párbeszéd során általában látszólag abszurd állítások alakját öltik. Ám a *kóan* nem nonszensz; mély értelmű dolgok felé mutat. (Levering: *i.m.*, 13.)

⁶⁰ *Uo.*, 12.

⁶¹ Serra Bradford: *i.m.*, 401.

⁶² *Uo.*, 397, 401, 414, 420. A *szatori*-ról ld. 58. lábjegyzet

⁶³ *Uo.*, 414.

⁶⁴ Skilton: *i.m.*, 34.

⁶⁵ *Uo.*, 19.

megszabadulás útmutatója szerint többek között a *helyes erőfeszítés* és a *helyes összehozhatóság* megtartása segítik hozzá az embert, hogy megszabaduljon szenvedéseinek okától, meghaladja önös korlátait és érdekeit.⁶⁶ Az ösvény gyakorlásának egyik lehetséges formájában, a *zazen*-ben, az erőfeszítés és a koncentráció szintén kulcsfontosságúak. S mi az, amit e vándorló narrátor keres?

Szakadatlan, kereső mozgása közben a *pillanathoz* fűződő viszonya kap kiemelt figyelmet. Ez a kapcsolat a már körvonalazott, filozófiai jellegű problémák felé mutat, mint hogy függ-e a valóság attól, hogy meg lehet-e ragadni vagy sem, van-e hatalma az ének befolyásolni azt, ő maga hová kerül ebben a folyamatban, vagy hogy hol válik szét létező és nem-létező.⁶⁷ A haiku és a szintén felbukkanó, *keóam*-ként értelmezhető részletek (pl. „Az nem egy macska. De nem is valami más.”⁶⁸) is a pillanat fontosságára mutatnak rá áttételesen, míg a narrátor explicit módon is kinyilvánítja a jelen idő felé való mozgását, törekvését: „Még azok a dolgok is, amik nem történtek meg, sőt éppen azok, visszavezetnek ebbe a pillanatba”.⁶⁹ Gondolhatunk a szöveg műfajára is (a „napló” jellegéből fakadóan a *jelen pillanathoz* kötődik) vagy a „szatori”, illetve a „pillanatnyi”-ság említésére. Előbbi és a megvilágosodás élménye mind *hirtelen* bekövetkező változások. A tökéletes képben a tökéletes pillanatot keresi. A tökéletes pillanatban pedig a teljesség sejlik fel.

Összegzésképpen, a *Diario de un invierno en Tokio* utazó-elbeszélője a szavaknak nem leíró, hanem teremtő erejét hívja segítségül, akár haikuit, akár a történet egészét tekintjük – annak „várható következőségétől való eltérésével” –, hogy rámutasson arra, mi rejlik az én működése mögött, a pillanattal való együttmozdulásban. Akár a kisfiú, aki egy virágképét mutatja apjának és sajnálkozik, mikor az nem érti, mit szeretne.⁷⁰ Szépséges párhuzamban azzal az ismert történettel, melyben Buddha „az önös érdek leküzdéséről, a megváltásról beszélt. Egy virágot szakított le, ujjai között forgatta. Ezt a virágot csak a zen buddhisták első pátriárkája, Kasjapa vette észre. A virág akkor mutatkozik meg, ha az egyik ember felfogja, megérti, szívében meglátja a másik ember által adott jelet. Pontosabban azt a képet,

⁶⁶ *Uo.*, 30.

⁶⁷ A fotókat úgy tekinti, mint amivel az ember bizonyítani próbálja, hogy valóban *látott*. S ennek kapcsán kérdezi magától, hogy „de ha otthon maradok, nem ugyanezt írtam volna meg?” (Serra Bradford: *i.m.*, 422) A Hotaruk véleménye szerint az a legteljesebb pillanat, amikor a fotós el is felejt fényképezni, vagy éppenséggel a gép tökéletes kiegészítést ad az amúgy hiánytalan látványhoz. (406) Illetve Fumio Hotaru állítólagos szenvedélye az volt, amikor a fényképezőgép torzította a beállítás szögeit. (418) A nem sikerült fotóról ugyanúgy beszél, mint egy valóságos, csak éppen nem-létező dimenzióról. (416) Egy tökéletesnek tűnő látvány akkor válhatna képpé, ha „valakinél ott volna fényképezőgépe és kész volna *elbeszéli a képből*”. (402, kiemelés tőlem)

⁶⁸ Serra Bradford: *i.m.*, 420.

⁶⁹ „Hasta las cosas que no se hicieron – sobre todo ellas – me devolverán a este momento.”, *uo.*, 421.

⁷⁰ *Uo.*, 418.

amelyet a jel hordoz. [...] A virág nem más, mint az igazság képi alakban való szemlélése.”⁷¹ Itt, ebben a rendkívül szubjektív és egyben rendkívül szubjektummentes szövegben töredékes leírások, absztrakt konklúziók, kölcsönvett gondolatok és erőteljes haikuk tűnnek fel. Bennük az idegen kultúrában önmagát szemlélő, a figyelem és az alkotás jelenpillanatához folytonosan visszatérő Én tükröződik. Hol úgy tűnik, teljesen feloldódik ebben a *Más* közegben, hol úgy érzékelhető, mint aki önmagához került valójában közelebb (s talán végső soron e kettő nem is tér el egymástól olyan nagyon). A nyugtalanító kérdés, hogy minek is jött, ha mindezt már olvasta, ha egzakt választ nem is kap, mégis választ nyer: a kérdés mögött rejlő attitűdhöz, a megismerésvágyhoz és éppen magának ennek az attitűdnek öngátló jellegéhez vezet el az olvasót. Az út értelme az önmagán túlra pillantás „gyakorlása”-ban és ennek az olvasóra tett hatásában tételezhető. Önmagán túl pedig halkán fénylik, megannyi szó-kép-töredékben, az a Valóság, ami mindig pillanatnyi, mindig a tapasztalathoz kötött, és melyben lét és nem-lét még nem váltak szét.

⁷¹ Vihar Judit: *A japán irodalom rövid története*, 53.

Az olvasó, a magányos detektív

Roberto Bolaño *Távolí csillag* című kisregényének elemzése

„[...] s áll ott egy nem a múlásával mérhető, de minden kétségen kívül határozottan létező, egy nem előre, egy nem hátra, hanem csak úgy egy gomolygón sebvá sem haladó, felfoghatatlanul bonyolult hálóként kivetett időben, és mozdulatlanságának akkora erő ellenében kell megszületnie és fennmaradnia, amit csupán egyidejűségében volna helyes megragadni, hanem épp ez az, az egyidejű megragadás, ami megvalósíthatatlan, így hát elmondatlan marad, még az őt leírni óhajtó szavak együttese is magára hagyja, nem csupán a szavak külön-külön, pedig neki mégiscsak egyszerre, egyetlen pillanatra kell megtámasztania, s ezzel megakadályoznia mindenféle mozgást és egyes-egyedül, önmagában, az események űrületében, egy általános, zsebongó, nyüzsgő világ kellős közepén ott maradni ebben a kivetett pillanatban, hogy aztán ez a pillanat mintegy rácsukódjon, s ezzel bezáruljon ez a pillanat [...]”

(Krasznahorkai László)

Bevezetés

Roberto Bolaño élete maga a megtestesült rejtély és ködösítés. Az 1953-ban, Chilében született költő 15 évesen költözik el Mexikóba a családjával. Chilébe röviddel Pinochet diktatúrájának kezdete előtt tér vissza, pár napot börtönben tölt, majd ismeretségei segítségével szabadon engedik. Bejárta Európát, majd végül Barcelona mellett, Blanesban telepedett le, alapított családot. Mindenfajta munkát végzett, majd elkezdett az írásból élni, először a különböző irodalmi versenyeken való szereplés által. A nemzetközi hírnév 1998-ban érte utol, a *Vad nyomozók* (*Los detectives salvajes*) című kötet megjelentetését követően. Bolaño önmaga járult hozzá életútjának mitizálásához, irodalmi műveihez hasonlatossá

alakításához. Több vázlatos életrajza is olvasható magyarul, ezek közül a Könyvesblog ironikus összefoglalóját¹ és Dömötör Andrea portréját² ajánlom az olvasónak. Magyarul három kötete elérhető a közönség számára az Európa Kiadó gondozásában: két kisregénye az *Éjszaka Chilében* és a *Távoli csillag* 2010-ben jelent meg, Scholz László fordításában, míg 2013 őszén Kertes Gábor tolmácsolásában látott napvilágot a korábban említett *Vad nyomozók* címűkötet.

Ahogy Roberto Bolaño életében, úgy műveiben is a titok az úr. De nem akármilyen titokról beszélünk, hanem egy megfejtésbe nem torkolló rejtélyről. Az olvasó központi érzése a bizonytalanság, a kísértetiesség, mely legjobban az *unheimlich* fogalmával írható le. Jelen elemzésben ennek az érzetnek a lehetséges építőköveit szeretném feltárni. Ezek az építőkövek azért csak lehetségesek, mert a titok olyan szinten hatja át nem csak a történetet, hanem annak építkezését is, hogy szinte végtelen számú elemzési lehetőséget generál. Az *unheimlich* fogalmának kifejtéséhez Celina Manzoni tételét³ vettem kölcsön, aki szerint Bolaño munkássága, több szövegre értelmezve is, a kaleidoszkópikus fogalmával írható le. Szeretném körbejárni, hogy ez a kaleidoszkóp jelleg milyen értelmezési lehetőségeket rejt magában és hogy milyen módon lehet kiterjeszteni egyetlen, központi kulccsá. Az elemzésem tere pedig nem más, mint a *Távoli csillag* (1996) című kisregény.

Ez a kisregény, meglátásom szerint, központi helyet foglal el az életműben. Jól megfigyelhető itt egyfajta technikai váltás, mely a rövidebb elbeszélések és a végtelennek tűnő regényfolyamok között megy végbe. Így pedig ez a szöveg jó lehetőséget biztosít a folyamat feltérképezésére, egyrészt mivel szorosan kapcsolódik az őt megelőző kötethez (*La literatura nazi en América* [A náci irodalom Amerikában], 1996), megadva a lehetőséget, hogy megfigyelhessük az újraírás oly gyakori folyamatát, valamint segítségünkre lehet a rövidebb, még behatárolható, elemezhető szöveg is. Nagyon leegyszerűsítve a kisregény központi szála egy nyomozást mutat be, melynek célja Carlos Wieder, a diktatúra előtt feltételezhetően, Alberto Ruiz-Tagle életútjának feltárása abból a célból, hogy egy anonim megbízó igazságot szolgáltatson. Ez az igazságszolgáltatás azonban nem törvényes eszközök által történik meg, ha megvalósul egyáltalán, hanem magánakcióban, így pedig

¹ „Roberto Bolaño, a tékozló fiú”, http://konyvesblog.hu/2013/08/25/roberto_bola_o_a_tekozlo_fiu. Utolsó megtekintés: 2013/10/01.

² Dömötör Andrea: „Realizmuson innen és túl”, <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-april-is/1555-doemoetoer-andrea-real-izmuson-innen-es-tul>. Utolsó megtekintés: 2013/10/01. Az *Irodalmi Szemle* online magazin 2013 áprilisi számában interjú és versfordítások is elérhetőek.

³ Manzoni, Celina: „Biografías mínimas/infimas y el equivoco del mal”, in Anick, Canaparo (eds.): *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2000, 121.

újabb törvényteleniséget szül, mely törvénytelen tett újra visszautal a diktatúra rémtetteire. Ahogy a tömör összefoglalásból is látszik, ebben a központi történetben aztán már minden feltételezés, nem lehetünk biztosak semmiben. A szerző sok más életutat villant fel, mind az elnyomók, mind az elnyomottak oldaláról.

Amikor az olvasó belekezd a regénybe, rögtön azonosítani kénytelen azt a történelmi valóságot, melyről szó lesz: „Salvador Allende elnöksége idején, 1971-ben vagy talán 1972-ben talákoztam először Carlos Wiederrel.”⁴ A latin-amerikai olvasó számára evidencia, hogy 1973-ben Augusto Pinochet, akit Allende állított a hadsereg élére, államcsínyt hajtott végre és közel egy évre Chile a vérengzés helyszínévé vált. A Pinochet névvel fémjelzett diktatúra egészen 1990-ig tartott. Bár az olvasó rögtön ilyen bizonyosságra lelt, magabiztossága nem tart soká, hiszen innét kezdve már semmi sem egészen bizonyos a történetben, bár gyakran olybá tűnik. A kaleidoszkóp jelleget a történelmi háttér azonnali megjelenésével szeretném kibontani.

Ha a kaleidoszkópnál maradunk, akkor rögtön megjegyezhetjük, hogy ez a kis szerkezet a fény segítségével működik, hiszen sötétben hiába pillantunk bele, semmit sem látunk. A fény, jelen esetben, a történelmi valóságnak felel meg, mely mindenhatóan, minden más felett van jelen az elbeszélésben, mely az egyetlen megfogható, azonosítható pont. Amikor a kaleidoszkópba tekintünk, a világ új értelmet nyer: elveszítjük a valódi képet, ahelyett színek kavalkádja tárul elénk, melyen épp hogy csak átsejlik az, ami a lencsén túl tárul elénk. Ilyen módon, a kaleidoszkópon kívüli valóság töredezetté válik, elveszti korábbi jelentését. Bolaño írásait leggyakrabban a fragmentáltsággal jellemzik⁵, példánk pedig tökéletesen megvilágítja ezt a helyzetet, a pusztán szemmel látott és a kaleidoszkópban szemlélt valóság összevetésében. A kaleidoszkóppal a fény forrása felé fordulunk, hogy minél jobban gyönyörködhesünk a látványban. A regény olvasása közben is a forrás felé fordulunk, hogy minél inkább „élvezhesük” a horrort, melyet a narrátor elénk tár, hiszen a fénynek itt az azonosítható történelmi esemény felel meg (Pinochet diktatúrája). Kiténik tehát, hogy groteszk játék résztvevői vagyunk, ahol a fény árnyékba fordul, ahol a látás inkább

⁴ Roberto Bolaño: *Távolí csillag*, ford. Scholz László, Budapest, Európa Kiadó, 2010, 11.

⁵ A töredezettség mellett még sokféle módon írják le Bolaño írásművészetét, ezekből most csak két példát emelnék ki: Simunovic Díaz kitérő narratív hangra utal („una voz narrativa elusiva”), melytől azt hivatott jelezni, hogy a szerző kibújik az által vállalt feladat alól, Paz Oliver pedig inkább ennek a kibújásnak a módszerét feltárva elkalandozó, burjánzó írásra hivatkozik („escritura digresiva”), hiszen anarrátor újabb és újabb történetzálalak közbeiktatásával valósítja meg szökését az eredeti történet felderítéséből. Ld. Simunovic Díaz, Horacio: „Estrella distante: Crimen y poesía”, in *Acta Literaria*, Concepción, 2006/33, 2. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482006000200002&script=sci_arttext. Utolsó megtekintés: 2013/03/15. Paz Oliver, María: „Digresión y subversión del géneropolicial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, in *Acta Literaria*, Concepción, 2012/44, I. Sem., 36.

fáj, mintsem megvilágít. Ahogy észleljük, hiányzik a megértés, a feldolgozottság a történelmi trauma esetében. Erre a hiányra később szeretnék visszatérni, a történelmi jellegről szóló részben.

***Unheimlich* és kaleidoszkóp jelleg**

Alapvetően három technikát szeretnék elkülöníteni. Alapélményünk a *töredezettség*, mely a kaleidoszkóp legalapvetőbb tulajdonsága, ez az első módszer. Az elliptikus alakzatok azonban többféle módon vannak jelen. A következő eszköz az ún. *utalás és visszavonás* játéka, ahol is kapunk valamely dokumentumot, mely alátámasztja a regényben felvázolt történetet, majd azonnal el is veszítjük a dokumentációs erőt, a megadott referenciát. Vagy pedig valamely irodalmi eszköz kerül bevezetésre, melyet az olvasó felismer, de amely inverz módon jelenik meg, hiszen nem jut el önmaga végkifejletéhez. Rögtön láthatjuk, hogy ez a módszer több szinten is működik: a történetben megjelenő dokumentálási szándékban ugyanannyira, amennyire az író által használt irodalmi eszközökben. Az eljárás lényege minden esetben az, hogy valamilyen extratextuális referencia jön létre, mely referencia azonban el is veszik. Ez a mozgás tisztán utal vissza a kaleidoszkóp jellegre, hiszen ott ugyanez történik a külső referenciával, a látvánnyal. A harmadik elem pedig a *körkörösség* kialakítása, mely ugyanilyen, egy pontban topogó érzetet kelt. Ezen eszközök közül a töredékesség egyértelmű, így ezzel külön nem foglalkozom.

A kaleidoszkóp kiválóan példázza az utalás és visszavonás játékát, mely annyira jellemző az íróra. A körülöttünk lévő világ teszi érdekesebbé a látványt, azt szemléljük, hogyan változnak meg a tárgyak a kaleidoszkóp hatására. A tárgy, a látvány felidéződik, de egyben el is mosódik, hogy átadja helyét a színek és a fény játéknak, nem verbalizált lenyomatot hozva így létre az olvasóban egy narratív szerkezetáttal.

A kaleidoszkóp végét körbe forgatjuk, hogy újabb, szédítő alakzatok táruljanak elénk. Ez a körbe haladó, váratlan képeket generáló mozgás felel meg a körkörösségnek, mely szédítő, kísérteties effektust hoz létre.

A kaleidoszkóp jelleg két szinten nyilvánul meg: vagy a referencialításban, a dokumentációs erőben, erre lesz példa a fényképek leírása a szövegben, vagy pedig a felhasznált, bevezetett irodalmi eszközökben és azok ismételt meghíúsításában, mely játékot a detektív séma vizsgálata által szeretnék bemutatni.

Azt mondhatjuk, hogy Bolaño egyfajta lehetetlen középpontot alkot, egy örvényt,

mely behúz minket. Ez a középpont a szöveg, mely legalább annyira rabul ejtő, mint a kaleidoszkópban megjelenő látvány. Tudás és sejtés határán állunk, ebben a középpontban nincs elmozdulás, nincs megoldás. Hogy mit hozunk ki belőle, az már azon áll, hogy ki tudunk-e szabadulni az örvényből, hogy egyénileg túl tudjuk-e élni. Nyugtalanító viszont ez a forgó, központi helyzet, mely nem vezet el minket semmilyen megoldáshoz és amely önmagában végződik. Az olvasó megszólítottá válik, éppen a hiányok, a közbeiktatott rejtélyek által, kénytelen részt venni a feladatban, válaszokat keresni, megoldásokat létrehozni, azaz cselekvő résztvevővé válik, vagy ha úgy jobban tetszik szemtanúvá. Így pedig még traumatikusabb a lehetetlen középpont megtapasztalása, mely nem ad magyarázatokat, nem szolgáltat végkifejletet, hacsak nem azt, hogy a kedves olvasó ott áll teljesen egyedül és nem is érti már, hogy keveredett ilyen kalamajkába. Ezt az érzést az *unheimlich* fogalmával lehetséges leírni a legpontosabban, hiszen nem vagyunk vele tisztában, hogy pontosan mi is az, ami aggaszt minket. A történet mindig előrehaladni látszik, mindig felsejlik valamilyen megoldási lehetőség (a folyamatosan jelen lévő detektív sémának köszönhetően), ugyanakkor ezeket sorra elveszítjük, mely egy nem konkretizált saját elveszettség érzetet gerjeszt.

Az *unheimlich* (kísérteties, borzongató) önmagában is furcsa fogalom, hiszen megidézi a *heimlich* (otthonos, ismerős) és a *Heimat* (haza, szülőföld) jelentéstartalmát is, ezzel egy különleges, ellentmondásos szemantikai mezőt hozva létre. Sigmund Freud az első világháború traumájával foglalkozva vette elő Ernst Jentsch 1906-ban megalkotott fogalmát és erre reflektálva alakítja ki saját elfojtástanát.

„In general we are reminded that the word »*heimlich*« is not unambiguous, but belongs to two sets of ideas, which, without being contradictory, are yet very different: on the one hand it means what is familiar and agreeable, and on the other what is concealed and kept out of sight. »Unheimlich« is customarily used, we are told, as the contrary only of the first signification of »*heimlich*«, and not of the second.”⁶

Tehát a fogalom nem csak az ismeretlen és a kísérteties állapotát jelenti, hanem megidézi azt is, amitől elidegenedtünk, amihez képest a borzongató létrejött. Ilyen módon

⁶ Freud, Sigmund: *The Uncanny*, 1919. <http://w.w-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>, oldalszám nélkül. Utolsó megtekintés: 2013/01/12.

mindig kettős az utalás, melyet létrehoz, mindig felsejlik valami olyan, ami volt és már nincs, vagy ami önmaga ellentétébe fordult. Az emlékezés kapcsán ugyanez a kettősség figyelhető meg, hiszen az emlékezés nem totális. Ha traumáról beszélünk, az elfojtással terhes, mely elfojtás csupán az emlékezni akarás által nem kapcsolható ki: véd és eltakar, de az emlékező önmagára vonatkozó bizonytalanságát is megjeleníti, hiszen nem képes szembenézni valamivel. Ez a bizonytalanság az olvasó esetében a meghasonuló emlékezettöredékek által konstruálódik, melyek nem vezetnek sehova, melyek nem jelentenek megoldást a regény kezdetén felvetett problémára. Az emlékezés soha nem csak kollektív vagy soha nem csak individuális. A kettő között található: a felhalmozott emléktanyag nyilvánvalóan kollektív (fotók, leírások, beszámolók, történelmi tények). Ugyanakkor az emlékezés folyamata mindig individuális, a kollektív tudat az egyénben talál magyarázatra, feldolgozásra. Az olvasó is a kollektív (a megidézett történelmi tény) és az individuális (saját percepciója a töredezett emlékek valóságáról, saját párhuzamai, ismeretei) között mozog oda és vissza az olvasás során, ahogy a narrátor is saját és külső forrásokból származó emlékek között hányódik.

Az utalás és visszavonás játéka egyértelműen megfeleltethető az emlékezés elfojtásának, csak ebben az esetben egy tudatos eszközről van szó, ami azonban felidézheti az individuális és kollektív emlékezet problémáit. Ugyanakkor Bolaño kitágítja ezt az eszközt és az írásra, és ezen belül a narratív eszközökre is érvényessé teszi, ezzel pedig az írásba vetett hit kérdéséhez vezet vissza bennünket. Ez a visszacsatolás pedig azt jelenti, hogy az írás folyamata hasonul a túléléshez és a túlélés feldolgozásához, azaz az írás vérré válik. Ahogy Rodrigo Fresán kifejtette, Bolaño műveiben „az a kízó vágy jelenik meg, hogy minden írás legyen és a tinta legyen ugyanolyan életbevágó, mint a vér”.⁷ Tehát az utalás és visszavonás játéka nem csak a történet szintjén valósul meg, hanem a narratív eszközök felhasználásában is. Valamint ez a fajta visszacsatolás el is vezet minket a következő kiemelt eszközhöz, a *körköröséghez*.

Bolaño önmagukba visszatérő köröket épít fel, melyek az elbeszélés szinte minden elemében fellelhetőek. Ez a körkörös szerkezet nagyban hozzájárul az *unheimlich* megjelenéséhez, hiszen soha nincs lezárás. Egyik kiemelt példám az írás és a leírt események időbelisége. Az írás célja a kisregényben az emlékezés. A pillanat, amire a

⁷ „[...] unas ganas feroces de que todo sea escritura y de que la tinta sea igual de importante que la sangre [...]” Ld. Fresán, Rodrigo: „Un samurai romántico”, in Paz Soldán, Edmundo (ed.): *Bolaño salvaje*, Barcelona, Cándaya, 2008, 294.

narrátor emlékezik, kettéoszlik: a trauma pillanatára, ahol sokak élete megszakad (emlék állítása számukra), valamint a túlélők jelenére. A trauma pillanata nem egyetlen momentum. Ahogy azt például a Holokauszt németországi feldolgozásáról is számos alkalommal megírták, ahogy az individuális gyász munkájának megvannak az individuális lépései, úgy a kollektív feldolgozásnak is létezik kronológiája, attól függően, hogy milyen stádiumban tart éppen egy adott társadalom.⁸ Ha általánosan tekintjük ezt a példát, akkor minden egyes társadalom történelmi valóságára igaz ugyanez: fel lehet állítani egy hozzávetőleges kronológiát, mely lefedi a kollektív szembenezés, szembesülés folyamatát. Roberto Bolaño esetében ez a kollektív tudat kerül szembe az individuális feldolgozással, mivel a közös megítélés, a közös megértés, feldolgozás még várat magára. Ez nem is csoda, hiszen a trauma pillanatában az írás nem lehetséges, ahogy azt többek között Kertész Imre is kifejtette. Bár a XX. században a különböző traumák már dokumentáltak, ez nem jelenti azt, hogy abban a pillanatban meg is tudnánk érteni a történeteket. Kertész Imre alapvető tétele az, hogy nem elég a dokumentálás, nem elég a történelmi horizont, hanem narratívákra van szükség ahhoz, hogy egy traumatikus szituáció feldolgozhatóvá váljon:

„Csakhogy, valljuk be őszintén, a történelmi szemlélet – legalábbis eddig – igen kevésbé mutatkozott alkalmasnak arra, hogy magyarázattal szolgáljon, mi több: hogy egyáltalán *elfogja* ezeket a bibliai vagy népnyelvi fogalmakkal, esetleg hatósági fedőneveikkel, leginkább azonban a puszta helységnevekkel illetett eseményeket. Persze, fontosak a történelem által felhalmozott tények; de megmaradnak puszta nyomozati adattárnak, ha e tényekkel megbirkózni a történelem nem képes. Márpedig azt látjuk, hogy nem képes, talán mert nem rendelkezik egyetlen elrendező szemlélettel, mondjuk ki: filozófiával.”⁹

Egy korábbi szövegben pedig így fogalmaz: „Halmazatban a gyilkosság képei csüggesztően fárasztóak: nem indítják meg a fantáziát. Hogyan is lehet esztétikum tárgya a borzalom, ha nincs benne semmi eredeti? Példaszerű halál helyett a puszta tények csupán hulláhegyekkel szolgálhatnak.”¹⁰

A trauma pillanatában az egyetlen feladat a túlélés, az emberi élet leszűkül elsődleges

⁸ Gantner B. Eszter: „A hallgatás évtizede”, in Gantner B., Réti (szerk.): *Az eltűnt hiány nyomában. Az emlékezés formái*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2009, 177.

⁹ Kertész Imre: *Európa nyomozató öröksége*, Budapest, Magvető Kiadó, 2008, 48.

¹⁰ Kertész Imre: *A Holokauszt mint kultúra*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 23.

funkcióira, a pillanat individuális, hiszen az egyénnek életben kell maradnia. A trauma pillanata magával vonja a törést. Ez a törés időben ugyancsak kétpólusú. Az elnyomottak szempontjából a trauma pillanatában jön létre a szakadás, míg az elnyomók szempontjából az adott diktatúra végével alakul ki a megszakítottság, ha azt tekintjük, hogy a saját életút előrehaladása egy adott mederben mikor törik meg. Mivel a traumát később elnyomásként értelmezzük, az elnyomóknak, a diktatúra eszközeinek bűnhődni kell, még akkor is, ha nem a hivatalos igazságszolgáltatás által: emlékezetük lesz a büntetésük. A szövegben felidézett emlékekben tehát négy réteg lehető fel a visszaemlékezés, felelevenítés időbeli szempontjából.

Az elnyomottak szempontjából a primer törést a trauma pillanata hozza el, mely pillanat az írás időpontjához képest múltbeli. Ez az első töréspont elkülöníti egymástól a traumát megelőző múltat (jelen esetben, a kisregény szereplői számára, ez a korábbi múlt az elvesztett fiatalság, hiszen egyetemi éveik alatt szól közbe a történelem és változik meg életútjuk). Ez a korábbi múlt az emlékezésekben gyakran romantikus színezetet ölt, hiszen egy reményekkel teli szakasról beszélünk, amikor még bármi lehetséges. A trauma időpontja már egy másik múltat testesít meg és minden elkövetkező dolgot egészen addig a pillanatig, míg valamilyen módon ki nem szabadulnak a diktatúra fizikai szorításából (emigráció, diktatúra vége, stb.). Az írás pillanata pedig megfeleltethető a „jelen” pillanatának, ahol az emlékezés és az emlékek megítélése a feladat. Tehát az írás pillanata látványosan elhatárolódik a diktatúra múltbeli idejétől, ugyanakkor az emlékezés folyamata által vissza is idéződik abba a „jelennek” nevezett pillanatba.

Az elnyomók szempontjából a trauma pillanata a győzelem pillanata, amikor életútjuk kiteljesedik, megkapják az őket illető pozíciókat, stb. Ugyanakkor ez a momentum rejtetten már tartalmazza az eljövendő törést, a diktatúra bukását. A fizikális, életükre kiható törés számukra tehát később érkezik el, de kérélnhetetlenül jelen van. Az írás pillanata számukra egy olyan jelen melyben ők az üldözöttek, akiknek számot kellene adniuk, ahol a múlt győzelme a jelen vereségébe fordult. Az írás által az ő múltjuk és jelenük egyetlen egységként jelenik meg, hiszen a kisregényben kutatott Carlos Wieder múltbeli tettei mindig azzal a lehetséges jelenbeli túlélő képével együtt jelennek meg, főképpen az utolsó fejezetekben, aki ugyanolyannak tűnik, mint a kiszolgáltatottak oldaláról akármelyik kivándorolt. Ő is elszenvedett egy traumát: el kellett hagynia a hazáját, ő is idegenként él, rejtőzik. Ilyen módon pedig hasonul azokhoz, akik az elnyomottak oldalát képezték, és

akik ugyanígy elhagyták hazájukat, kényszer hatására.

Ebben a rendszerben nem csak a különböző idősíkok relatív egységét szemlélhetjük, hanem azt is, ahogy a két, a múlt leírásánál egyértelműen elkülönülő oldal (elnyomók és elnyomottak) szétválása lassan megszűnik és az életben maradtak túlélőkké válnak. Ez a túlélő státusz pedig újból az individualításra tereli a figyelmet, azaz a kollektív büntetés helyett az egyéni emlékezés súlyára, annak megoldatlanságára. Ez a túlélő státusz pedig újra visszaidézi Bolaño azon elvárását, hogy az írás egy szakadék előtti pont legyen¹¹, hiszen a túlélés esetében ez történik: csak mi magunk vagyunk az elemek ellen. Ezzel a megnyilatkozással újra visszacsatol minket a trauma pillanatába, amikor a túlélés volt a cél, hiszen az írás számára ugyanilyen túlélés kell, hogy legyen. Tehát a trauma múltbeli pillanata újból jelen idejűvé vált, hiszen az olvasó az, akinek mindennel előről meg kell küzdenie, ő az, akiben az írás vérré válik, hiszen neki kell feltöltenie az üres helyeket referenciával (vagy éppen üresen hagyni azokat).

Újraírás, mint újabb körkörösség

Az újraírás gyakorlata is hasonló körkörösséget hoz létre. Celina Manzoni több Bolaño műre utalva, orvosi szóval, autofágiának nevezi ezt a gyakorlatot. Az autofágia az a folyamat, amikor a feleslegessé vált sejtrészek bekebelezésre, majd lebontásra kerülnek. Természetesen Bolaño esetében az újraalkotás is jelen van, Manzoni is úgy fogalmaz, hogy szétzúzza, kifosztja az előző szöveget, hogy egy következőben valamilyen addig rejtett tartalmat hozhasson a felszínre.¹² Azt is megemlíti, hogy ez az újrahasznosítás *együttes jelenlétet* (co-presencia) alkot.¹³ Saját megfigyeléseim alapján vitatkoznék azzal a tétellel, hogy ez az újraírás gyakorlat valamilyen új jelentést hozna fel, inkább olybá tűnik, hogy ugyanazt a körkörös, egy helyben topogást erősíti, mely annyira meghatározó érzés akár csak egyetlen mű olvasása esetén, de a művek közötti kapcsolatban is. Tény viszont, hogy feltárhatóak bizonyos eltérések a megformálás módjában.

Mint már említettem, a *Távolí csillag* esetében ez a testvérszöveg a *La literatura nazi en América*, ahol is az utolsó történet (*Ramírez Hoffman, el infame [Az aljas Ramírez Hoffman]*) egy nagyon hasonló nyomozási folyamatot mutat be. A *Távolí csillag* előszavában pedig fiktív

¹¹ „establecer el punto anterior al abismo” Ld. Paz Soldán (ed.): *i.m.*, 296.

¹² Manzoni, Celina: „Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, in Manzoni, Celina (ed.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2002, 176.

¹³ *Uo.*, 177.

magyarázatot is találunk az újraírásról, miszerint eredetileg „talán túl vázlatosan” mesélte el hőse életútját és ennek a történetnek a kibontott változatát szeretné létrehozni, mely „önmagában is tükör és robbanás”.¹⁴ Ignacio Echevarría úgy fogalmaz, hogy ez az újraírás kitűnő példája az irodalmi fraktalitásnak, azaz az *önbasonuló jellegnek*.¹⁵ Azonban a két mű között feltűnik egy lényegi különbség, mégpedig abban a viszonyban, amibe az olvasó kerül a szöveggel.

Az első kötet valójában egy enciklopédikus felsorolás, melyben náci művészek valós vagy vélt munkássága jelenik meg vázlatos módon. Ebben a kötetben egyértelmű az irónia, objektív elbeszélővel állunk szemben, aki nem alkot véleményt a legszörnyűbb tettekről sem, és pontosan ez az objektivitás lesz az erőteljes irónia forrása az olvasás folyamán. Az elbeszélő, egészen az utolsó történetig anonim, ott azonban a Bolaño nevet ölti magára. A nyomozó, akivel Ramírez Hoffman nyomában jár, ugyanaz az Abel Romero lesz, aki a *Távolí csillagban* is megjelenik. Ramírez Hoffman levegőbe írt irodalmi munkássága is meglepően hasonlít Carlos Wieder munkáihoz, melyek a kisregényben jelennek meg. Tehát az első kötetben a személyesség egyetlen forrása az azonos nevű elbeszélő, még ha ez a tény nem is visz minket jelentősen előre az elemzés során. A kisregényben ez az elbeszélő már az Arturo Belano nevet viseli, akit gyakran tartanak Roberto Bolaño közvetlen alteregójának. A névazonosság azonban becsapós, ez is csak egy újabb körkörös szerkezet. Ugyanakkor a név különbözik, az elbeszélő többnyire anonimitásban marad. A *La literatura nazi en América* főhőseihez az olvasó nem tud közel férkőzni, nem tud velük azonosulni, hiszen az elbeszélés hideg és objektíven távolságtartó (egészen az utolsó elbeszélésig).

A kisregényben viszont ez a távolságtartás eltűnik, még ha nem is a nevéen nevezett narrátor, vagy pedig a narrátor alteregó volta miatt. Carlos Wiedert előbb ismerjük meg, mint a narrátor barátját, költőtársát, mint ahogy valójában fény derül tetteire. Carlos Wieder diktatúra előtti és alatti neveinek különbözősége a törésre reflektál (még ha számára akkor ez a törés pozitív is), míg a diktatúra utáni neveinek sokasága anonimitás, névvesztés érzetét kelti, mely hasonlítja őt az összes többi elvándorolthoz, legyen szó az elnyomottak vagy az elnyomók oldaláról. És rögtön az első fejezettől kérdéses, hogy ez a bűnelkövető művész azonos-e azzal a korábban ismert személlyel. Az azonosítás bizonyítéka csak az elfogadás (és nem kijelentés), mellyel a narrátor megadja magát mások feltevéseinek. Az

¹⁴ Bolaño: *i.m.*, 9.

¹⁵ Echevarría, Ignacio: „Historia particular de una infamia”, in Manzoni (ed.): *i.m.*, 38

olvasó bevonásával, a személyesebb hangvétellel az ironikus jelleg csökken, szinte eltűnik, és csakis az olvasó pozíciójában jelenik meg újra, ha lehet ugyanakkor még erőteljesebben: ez most komoly, vagy egy vicc? – kérdezheti az olvasás végére érven, mivel nem kapott válaszokat, azokat neki kell létrehoznia saját maga számára, a szöveg tovább működik önmagán kívül és túl is. Tovább erősíti még a személyes hangvételt az a nosztalgikus odafordulás, melyet a narrátor tanúsít, mikor Carlos Wiederrel való barátságát írja le. A romantikus érzések miéértjét már korábban taglaltuk: egyetemi évek, a „minden lehetséges” érzése. Ez a nosztalgikus érzés akkor is jelen van, mikor a kegyetlenségeket beszéli el a narrátor, vagy a narrátor forrásai (újratálalkozás régi barátokkal, iskolatársakkal). Ez a jelenlét pedig újra groteszk hangulatot kölcsönöz a szövegnek, hiszen lehetetlennek tűnik, hogy valami elmondhatatlanul borzasztóra emlékezzünk nosztalgiával. Azt látjuk tehát, hogy a *La literatura nazi en América* hangsúlyosan heterodiegetikus, kimért elbeszélésmódja, az utolsó fejezetben homodiegetikussá változik, a narrátor szereplővé válik a történetben és a kisregényben is megmarad ez a szereplő státusz. Maga a narrátor került közelebb az elbeszélte eseményekhez, így válik személyesebbé a történet.

Ugyanakkor a *La literatura nazi en América* enciklopédikus, univerzális és megfellebbezhetetlen látszatot kölcsönöz a leírt történeteknek éppen a felsorolás jellegű szerkezet, az objektív elbeszélő által. Az utolsó elbeszélésben ott is nagy súllyal van jelen az elbizonytalanodás, amikor Ramírez Hoffman életéről beszélnek, de az egész mű hangvétele tompítja ezt a bizonytalanságot. A *Távolí csillagban* azonban már érezhetően az elbizonytalanítás az uralkodó elem. Látszólag a fellelt dokumentumok, az életrajzok jelennek meg dokumentumokként, de ezekről mindig kiderült, hogy nem értelmezhetőek vagy talán nem is arra a személyre vonatkoznak. Tehát míg az első szövegben a narrátor távolságtartása, a kvázi objektív hangvétel járul hozzá a dokumentum jelleghez és nincs szükség a felhasznált referenciák forrására, addig a *Távolí csillagban* a narrátor már szereplő, nosztalgikusan viszonyul a leírt eseményekhez és külső forrásokra támaszkodik a látszólagos dokumentáció megteremtéséhez. És éppen a hiányok, feltételezések sorozata, azaz a narrátor bizonytalansága miatt kerül közelebb az olvasó is az elbeszélte történethez.

A két mű pontosan rávilágít arra, hogy ez emlékezés folyamat hol feneklik meg: a *La literatura nazi en América* lehet a leképezése a narratívát megelőző, képeket és dokumentációt sorjázó világnak, míg a *Távolí csillagban* (a narrátor pozíciójában, a szöveg felépítésében) már megjelenik a személyes megértési horizont vagy az információ hiányán (referencialitás)

vagy pedig individuális szinten az emlékezésre képtelenségén (a túlélők traumája) keresztül. A *Távoli csillag*ban ez a két lehetőség összeolvad, nem lehet igazán elkülöníteni, hogy mikor melyik tényezőn bukik el a folyamat, szándékos ködösítés áldozatai vagyunk. Ilyen módon pedig újra a körköröség csapdájába kerültünk, mert még annak az okát sem tudjuk egyértelműen feltárni, hogy miért is lehetetlen az emlékezés, ugyanakkor a saját „gyász munkánkra” kell reflektálnunk az olvasás folyamán, hiszen csakis a saját feltételezések, tapasztalatok értelmezésével tudunk előrehaladni az olvasásban.

Ekphrasis

Bolaño kisregénye gyakran él különböző eszközökkel, melyektől hiteles dokumentumnak tűnik (több adatközlő, fotók leírása, bibliográfia készítése a nyomozati személyről, etc.). Ugyanakkor ez a gyakorlat vonja magával a bizonytalanság maximumra emelését is, hiszen a követett „nyomok” már kihültek vagy teljes egészében valótlanak bizonyultak.

Az egyik, bőséggel használt eszköz a képek leírása, szövegbeli megjelenítése, azaz az *ekphrasis*. A fotó hozzájárul a dokumentációs erő növeléséhez, főleg abban az esetben, ha szöveggel együtt kerül megjelenítésre. Gondoljunk csak a képes riportokra, vagy azokra a háborús övezetekben készített fotókra, melyek az egész világot bejárták és melyek emlékezetünkben raktározódnak, nem díszítő elemként, hanem mint egy adott helyzet tömör, valós összefoglalói. Ha sorozatban látunk fotókat, mint egy családi albumban, ez a sorozat összetartozást fejez ki. Bár tény, hogy ez a közvetlen, referenciális kapcsolat a XXI. századra átalakult, gondoljunk csak Gilles Deleuze nyitott szerialitás fogalmára¹⁶, mégis a képek beillesztése, akár leírás formájában hozzájárul a dokumentációs erő növeléséhez. Ahogy Bán Zsófia fogalmaz:

„Az, hogy a későbbiek folyamán, elsősorban a posztmodern kultúrában e képek elveszítették a »valósághoz« köthető, megfellebbezhetetlen és közvetlen kapcsolatukat, igazi destabilizáló, felforgató körülménynek bizonyult, amelyet egyesek szabadságként, mások azonban feldolgozhatatlan veszteségként éltek meg. Sokan a mai napig nem tudják, nem akarják elfogadni az eredeti »szerződés« felbontását, és a fényképeket továbbra is a valóság, illetve a

¹⁶ Gilles Deleuze a *Différence et répétition* című munkájában fejti ki először ezt az elvet, mely a műalkotásokra olvasva azt jelenti, hogy a művészet nem a valóság reprezentációja, hanem a világot egy más közegbe fogalmazza át. Így a valószerűség (organique) helyét a végtelenség (orgique) veszi át. A törvénnyel szembeálló sorozatszerűség fogalmát azonban nem a művészetre alkotta meg, csak használja, főképpen a film tekintetében.

valóságra vonatkozó narratívák bizonyító erejű illusztrációiként olvassák.”¹⁷

Úgy is fogalmazhatunk, kis spiritiszta mellékízzel, hogy létezik egy alapvető a képbe vetett hit, mely hitet a modern művészet lerombolta, mégis a romboláson túl a hatás éppen abban a kontrasztban mutatkozik meg, hogy jelen van a korábbi elképzelés és jelen van a tudás is, hogy ez már nem ugyanaz. Ugyanolyan kettős hatás ez is, mint az *unheimlich* esetében.

Visszatérve Kertész Imréhez, történelmi traumák esetében képek, dokumentáció előz meg mindent (a narratívát, a megértést). Hayden White is így fogalmaz, természetesen más nézőpontból, hogy a fénykép fejezi ki a szimultán, a történetekkel egyidejű állapotot és csak ezt követi a történelem narratívája¹⁸, még ha Kertész Imre meg is állapítja, hogy ez a fajta narratíva sem nyújt megoldást.

Susan Sontag is a fénykép látszólagos dokumentumszerűségének csapdájáról értekezik. „A fényképből tulajdonképpen soha nem értünk meg semmit.” – mondja, arra utalva, hogy a fényképet szemléljük és nem a mögötte meghúzódó valóságot, pedig a kép ezt az illúziót kelti szemlélőjében, majd hozzáteszi: „Csak azt tudjuk megérteni, aminek története van.”¹⁹ „A fénykép vonzereje és kihívó volta éppen abban a szótlanágban rejlik, amelyből állítólagos érthetősége fakad. Kiszámíthatatlanul hat erkölcsi érzékenységünkre a fényképek mindenütt jelenvalósága. Amúgy is túlszűfolt világunkat képi másolatvilággal béleli ki, s így azt az érzést kelti bennünk, hogy a világ hozzáférhetőbb, mint amilyen valójában.”²⁰

Roberto Bolaño éppen erre a „naiv” hitre játszik rá a *Távoli csillag* című kisregényében. A fotózás vagy éppen a személyes fotók hiánya Carlos Wieder, azaz Alberto Ruiz-Tagle megjelenítésében a kezdeti pillanattól fogva jelen van. Az egyik „adatközlő”, Bibiano O’Ryan így számol be Wieder lakásáról:

„Valami hiányzott. Polanski filmjében a képek hiányoztak, mert óvatosságból levették őket, nehogy elképedjen Mia és Cassavetes. Ruiz-Tagle lakásából valami megnevezhetetlen hiányzott (vagy legalábbis évekkel később, amikor a történet egésze vagy jó része már ismert volt, Bibiano azt megnevezhetetlennek, jóllehet jelenvalónak, kézzelfoghatónak tekintette),

¹⁷ Bán Zsófia: „Képek által homályosan – az emlékezés fortélyai W. G. Sebald *Kivándoroltak és Austerlitz* című regényeiben”, in Gantner B., Réti (szerk.): *i.m.*, 107.

¹⁸ White, Hayden: *A történelem terbe*, Budapest, Osiris, 1997, 106.

¹⁹ Sontag, Susan: *A fényképezésről*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 31

²⁰ *Uo.*, 32.

mintha a házigazda megcsonkította volna itt-ott a lakását.”²¹

Ez a hiány, mely a Polanski filmre való hivatkozás által egyértelműen utal a képek hiányára, már csak azért is meglepő, mert Wieder elválaszthatatlan attribútuma a kamerája: „Egy kis lócán ott a Leica, amellyel Ruiz-Tagle egyik délután lefotózta a költészeti szeminárium minden hallgatóját.”²²

A fényképek két szempontból töltenek be kiemelt helyet a kisregényben: egyrészt fotók alapján próbálják meg Carlos Wiedert Alberto Ruiz-Tagleként azonosítani, másrészt pedig Carlos Wieder munkásságának a csúcspontja egy kiállítás, melyet a „művészi” tetteit dokumentáló fotókból rendez meg.

Az azonosításhoz használt fotók mindig elmosódottak, nehezen láthatóak.

„Elég távolról készülhetett a kép, mert Wieder arca elmosódott. Szőrmegalléros bőrkabátot visel, meg farmernadrágot a hozzá illő csizmával, fején a Chilei Légierő tányérsapkája. A kép alatt: *Carlos Wieder badnagy a Los Muleros repülőtéren*. A második fényképen nem annyira látjuk, mint inkább odaképzeliük a költő néhány sorát, melyet Los Ángeles egére írt azután, hogy elkészült a chilei zászló roppant kompozíciójával.”²³

„Két napra rá Dagi felhívta Bibianót, és közölte, hogy Alberto Ruiz-Tagle igazából Carlos Wieder. Felismerte az *El Mercurio*ban közölt fényképen. Ami azért elég valószínűtlen, ahogy Bibiano megjegyezte nekem néhány héttel vagy hónappal később, mert homályos, megbízhatatlan volt a kép. Hogyan azonosította Dagi Wiedert? Gondolom, a hetedik érzéke alapján, mondta Bibiano, a *tartása* tűnt neki árulkodónak. Akkorra mindenesetre már örökre nyoma veszett Ruiz-Taglénak, nekünk be kellett érniük Wiederrel, hogy valami értelmet adjunk nyomorúságos napjainknak.”²⁴

Amikor maga a narrátor is lát egy tévéfelvételt, így nyilatkozik:

„[...] de azért nekem úgy tűnt, mintha mégse volna vele azonos, a szüleinek

²¹ Bolaño: *im.*, 16.

²² *Uo.*, 17.

²³ *Uo.*, 48

²⁴ *Uo.*, 53-54.

fekete-fehér tévéjük volt [...], és halvány arca miatt (fotogén halványság volt az) Carlos Wieder ott nemcsak Ruiz-Tagle hajdani árnyékára hasonlított, hanem sok más árnyra is, más arcokra, más fantompilótákra, akik szintén repdestek oda-vissza Chile és az Antarktisz között[...].²⁵

Ahogy ezekből a részletekből is kitűnik, nem maga a fotó az, ami bizonyosságot szolgáltat, hanem a hozzá kapcsolódó narratíva (ki, hol, hogyan látta őt és azonosította, ezt az azonosítást ki mikor vonta kérdőre). A fragmentáltság maximális: nem a narrátor látja a képeket, elbeszélésekből építkezik az azonosítás, amikor ő látja a felvételt, akkor sem biztos benne, bár a történet utolsó fejezetében azonosítja az immár felnőtt Carlos Wiedert. A körköröség egyértelmű: a dokumentum nem bizonyít semmit, áldokumentum csupán, a referencia létrejön, majd visszavonódik, mégis ottmarad a lehetőség lenyomata az olvasóban. Ezek a fotók nem is törekednek a valószerűsége leírásuk alapján, a narrátor mégis elfogadja őket bizonyító erejűnek és így az olvasó is kénytelen így tenni, örök paradoxont hozva létre a valós és megtagadott játékaival. Ezek a fotók tehát, Susan Sontag gondolatmenetét követve egyrészt nem keltik azt az érzetet, hogy hozzájárulnak a világ hozzáférhetőségéhez, másrészt viszont (a narrátor viszonyulása vagy éppen ki nem mondott elfogadása által) mégis ezt az érzést hozzák létre.

A másik kiemelkedő pont a hatodik fejezetben található, ahol Carlos Wieder „művészi” munkásságát foglalja össze a szerző. Ez a munkásság önmagában ellentmondásos, hiszen művészete nem más, mint a diktatúra gyilkoló gépezete, az ellenséggel való leszámolás. A középpontban két, egymást követő művészeti alkotás áll: egy légi bemutató, ahol Carlos Wieder az égre ír verseket és egy kiállítás a költő szobájában, ahol fotókat mutat be. A légi bemutató narrátora mindentudó narrátor, olyat lát, amit senki sem láthatott, hiszen aznap nagyon rosszak voltak az időjárási viszonyok. Ezáltal a narrátor egy átfogó, mindentudónak tűnő perspektívát nyer, talán éppen Carlos Wieder látászögét, a mindent látás pontját. Bár ez a leírás objektívnek tűnik, már csak a felvett perspektíva miatt is, mégis újra megjelenik a bizonytalanság: „Lehet, hogy a fentiek pontosan így történtek. Lehet, hogy nem.”²⁶ – zárja le a légi bemutató elbeszélést a narrátor.

Ez a bemutató szabad téren zajlik, földrajzilag kiterjedt (a város különböző pontjain

²⁵ *Uo.*, 57-58.

²⁶ *Uo.*, 97.

írja fel verseit az égre). A kiállítás viszont egy leszűkült, pontos, behatárolt térben játszódik, ahol Wieder még azt is meghatározza, hogy a vendégek csak egyenként léphetnek be a szobájába és nézhetik meg a képeket. Előre kell vetnem, hogy bár számos beszámoló jelenik meg az eseményről, könyveket írtak az élményről, mégsem tudjuk meg, hogy valójában mi látható a fotókon. Mégis az elbeszélés így kezdődik: „A lakásban rendezett fotókiállítás ellenben pontosan úgy zajlott le, ahogy itt következik.”²⁷ – állítja a narrátor, akiről azonban rögtön kiderül, hogy személyesen nem vett részt az eseményen, csak elbeszélésekből rekonstruálta azt, és bár az esemény dokumentálásra kerül a kisregényben, a kiállítás gerincét képező képek tartalma csak a jelen lévők reakciója által sejlik fel, konkrét leírásra nem kerül. Szembetűnő tehát az a különbség, ahogy a mindentudó narrátor kétségbe vonja a leírtakat, míg az eseményen nem résztvevő narrátor igaznak állítja be mondandóját. A kiállítás leírásában a közeli képek dominálnak, úgymond kulcslyukszerű kivágásban látunk mindent, nincs panoráma, nincs összefoglalás. A narrátor kétféle pozíciója azonban látszólagos marad, hiszen sem az egyik, sem a másik esemény nem vezet el minket a feltáráshoz: a légi bemutató azért nem, mert a nézők nem láthatták ilyen módon az eseményt, hiszen elmosta az eső, tehát ez a műalkotás soha nem is valósult meg; míg a kiállítás megvalósult, csak egyetlen szemtanú sem tudja, vagy akarja rekonstruálni azt amit ott látott, hiszen az élmény traumatikus volt. Hiába a pontos leírás ígérete, ugyanúgy üres kézzel távozzunk a jelenetből, a legtöbb, hogy az olvasó behelyettesítheti a hiányzó képeket a borzalom általa ismert bármely képével.

A képek leírása itt tehát ahelyett, hogy biztos referenciát szolgáltathatna két irányba hat: egyrészt még jobban elbizonytalanít, a nem megmutatás által a kísértetiesség auráját hozza létre, valamint visszaautal az emlékezés és a traumatikus felejtés kapcsolatára. Másrészt univerzálissá bővíti a chilei diktatúra rémségeit éppen a nem látható képek által. Hiszen az olvasó bármely, általa ismert képpel fogja helyettesíteni azokat, a valóság egy újabb illúzióját hozva létre ezzel. Az egyetlen dolog, ami kézzelfogható az a narráció, mely narráció szinte tételesen mutatja fel nekünk saját realiztikus jellegének *képtelenségét*.

Detektívtörténet?

A kisregényben a kezdettől fogva nyomozás zajlik, Carlos Wiedert keresik, valamint őt

²⁷ *Uo.*, 98.

próbálják azonosítani azzal az Alberto Ruiz-Tagléval a szereplők, akit személyesen ismertek a diktatúrát megelőző években. Ez a nyomozás a detektívregény sémáját idézi fel az olvasóban. A kritikusok gyakran hivatkoznak arra, hogy a műben a központi mozgató ilyen módon a nyomozat tárgya, tehát maga Carlos Wieder. Meglátásom szerint ez a gondolat téves vágányra irányítja az elemzőt. Bényei Tamást szeretném idézni, aki általános elemzésében a krimiről úgy fogalmaz, hogy: „[a] krimiben a szöveg középpontja a holttestként megjelenített hiány, a szöveg pedig ennek a hiánynak a szimbolikus uralására, történetbe való bevonására tett kísérletként olvasható.”²⁸ Ezt a folyamatot pedig nem más hajtja végre, mint a nyomozó, aki strukturálja a folyamatot és a végkifejlethez (a megoldáshoz) vezeti el az olvasót. Bényei Tamás Nagy Detektívnek nevezi ezt a beavatott személyt, aki sikeresen oldja meg a bűnesetet. „Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a krimi szerkezetét nem lehet megfosztani az ősjelenettől, legfeljebb annyi történhet, hogy ez az ősjelenet látható eseményből hiánnyá változik, de strukturális szervező erejét megőrzi [...]”²⁹

Benyovszky Krisztián a beavatás történetekhez hasonlítja a krimi műfaját és három szerepet különít el: segéd vagy olvasó, detektív és tanúk (a gyilkoson kívül, természetesen).³⁰ Aki ezek közül a szereplők közül beavatásra szorul, az nem más, mint az avatatlan segéd, az olvasó mása, mivel a gyilkos mindent tud, a detektív jelen van a kihallgatáson, látja a bizonyítékokat, ahogy a tanúk is látták az esetet. Bolaño regényében megvalósul az ősjelenet hiánya és tetézve ezt az ellipszist, még a szerepek is megváltoznak. A narrátor csak részben detektív, inkább tanú és segéd, de mindenképpen a beavatott és a beavatatlan határán áll, csak fordított módon: nem a bűn, hanem a büntetés tekintetében, amiből szeretne kimaradni, és amivel nem feltétlenül ért egyet (magán büntetés, nem intézményi). A detektív sem mindentudó, inkább csak egy végrehajtó, a nyomozást magát egy tanúra kell bíznia (a narrátorra). És a gyilkos sem ismeri az egész történetet, hiszen az ő egyéni nézőpontja tetteiről és a diktatúra hivatalos nézőpontja már a történések jelenében is eltért egymástól (ő művésznek tekintette magát, míg a diktatúra katonájának akarta látni, végrehajtónak a saját markában).

Azt mondhatjuk tehát, hogy az olvasó kerül ki vesztesként ezekből az átalakításokból, hiszen a felismert műforma, a „könnyed” krimi, nem szolgál neki sem szórakozással, sem

²⁸ Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000, 66-67.

²⁹ *Uo.*, 57.

³⁰ Benyovszky Krisztián: *A jelek szerint. A detektív-történet és közép-európai emlékenyomai*, Pozsony, Kalligram, 2003, 64-74.

pedig megoldással. Ha beavatásról beszélünk, akkor valójában csakis az olvasó beavatásáról lehet szó, hiszen a többi szereplő tanúja volt a diktatúrának, személyesen is érintett abban, még ha Carlos Wiedernek nem is ismerőse.

Az olvasási folyamatot a titok viszi előre és a megfejtésre várakozás, azaz a Barthes által leírt hermeneutikus kód.³¹ Ugyanakkor a titok megfejtésének körülményei is összezavarodnak: nem tudjuk eldönteni, ki is a detektív (Bibiano O’Ryan, a narrátor, Abel Romero), a detektív nem tudja megfelelően strukturálni a bizonyítékait, azokat maga értékteleníti el az olvasó számára, a nyomozás célja nem az igazság, hanem a bosszú, még ha megérdemeltnek is tűnik. A detektív tehát elveszíti a Nagy Detektív kiemelt pozícióját, nem tud többet, nincs több eszköze. Azok a bizonyos „kis szürke sejtek” nem a detektív fejében kell, hogy aktiválódjanak, hanem az olvasóéban, aki önálló módon próbálja létrehozni a saját olvasatát, a saját megoldását. A szövegben nem csak a testek hiányoznak, hanem az őket dokumentáló fotók is eltűnnek. Ez pedig behelyettesítést hív életre, hiszen azt sem tudjuk egészen pontosan, hogy mi történt, kivel történt és ugyanaz a személy követte-e el. Összefoglalva tehát ugyanaz a körkörös mozgás valósult meg, csak éppen egy irodalmi eszköz szintjén: az eszköz bevezetésre kerül, de nem váltja be saját ígérését, kibújjik az alól. Megsemmisül, de mégis jelen van.

A krimi szerkezete kiválóan alkalmas arra, hogy jelenlevővé tegye azt a múltbeli pillanatot, ami után nyomozunk, míg maga a nyomozás a jelenhez köti ezt a korábbi időszakot. Ilyen módon a traumatikus élmények emlékezetének feleltethető meg ez az időegység.

Így lesz hát a történet „önmagában is tükör és robbanás”³², hiszen megidézi és meg is semmisíti az önmaga által megjelölt elemeket, önmagát.

Konklúzió

A kisregény alapvető mozgatórugóját a titok adja meg, ilyen módon pedig a detektív séma a legfontosabb írói eszköz. Ugyanakkor ez az alaphelyzet, ahogy azt láthattuk, sok elemében eltér, válaszok helyett, megoldás helyett újabb kérdéseket vet fel.

Az idősíkok felől szemlélve együtt van jelen a töredezettség (kaleidoszkóp jelleg) és az egységesítés. Ugyanakkor az egység nem kimondott, azt a történetvezetés szintjén csak

³¹ Barthes, Roland: *S/Z*, Budapest, Osiris, 1997, 32.

³² Bolaño: *im.*, 9. 33 *Ua.*, 166.

a detektív jelleg és az emlékezés fűzi egybe. Az olvasó feladata, hogy saját időegységet hozzon létre, vagy elvesse ennek az egységnek a lehetőségét, lezártnak tekintse a múltat. Az idő kezelésében megjelenő kettősség jól jellemzi a kisregény többi, önmagának ellentmondó eszközét is, ahogy azt a képek leírásánál, az egész nyomozási folyamat vagy akár a detektív azonosításának lehetetlenségében is szemlélhettük. Bolaño tehát olyan módon hoz létre kijelentéseket, hogy azokat nem szerepelteti a szövegében, hanem kiutalja őket a szövegen túlra, ahol is az olvasó feladata a következtetések levonása. Bár a kisregény legvégén a narrátor több olyan kijelentést is tesz, ami a múlt lezárására tett kísérletként értelmezhető („Inkább ne ölje meg, mondtam. Ezzel mindkettőnket, magát is, engem is tönkretelhet, és amúgy is fölösleges, hisz ez a fickó már senkinek sem fog ártani.”³³), ez a továbblépési kísérlet azonban csak látszólagos, hiszen a narrátor azonosította a feltételezett elkövetőt, tudva azt, hogy mi várhat rá. Valamint ez a gyenge tiltakozás éles ellentétben áll a szöveg folyamán végig jelenlévő kísérteties jelleggel, mely az elkövetett rémségek körül bontakozik ki és amely a túlélők jelenét is erőtejesen áthatja (haza elhagyása, idegenség). Tehát nincs konkrét állásfoglalás, szándékosan és átlátszóan hatástalan ez a végső tiltakozás.

Ahogy az emlékezés folyamán a bizonytalanság dominál, úgy az utolsó pillanatban is ugyanez a bizonytalanság lehető fel, amikor végső következtetéseket kellene levonni. Úgy tűnik, minta tudnánk/ értenénk/ múltba látnánk/ irányítást kapnánk arra nézvést, hogy hogyan értékeljük a múltbeli eseményeket, valójában azonban csak sejtés marad mindez, nem kerül kimondásra, elírásra. Ettől olyannyira meglepő az a dokumentációs, realiztikus igény, mellyel a szöveg előlép. (Talán ezért is próbálják sokan Bolaño életútjára olvasni az olyannyira hasonló elemeket, mert kapaszkodót keresnek.) Valójában a megjelenő töredékesség és a láttatott teljesség (realizmus, dokumentatív szándék, történelmi regény ígérete) csap össze egymással, magára hagyva az olvasót, feldobva neki eszközök, ismert formák labdáját, mely labda sosem a várt pályát járja be, úgy is mondhatjuk, hogy kiderül róla, nem is labda, hanem valami egészen más. Ilyen módon az író magát a felismerés lehetőségét „csapja le”, macska-egér játékotjatszikk olvasójával. Ez a játék pedig remek módszer arra, hogy az olvasó a saját aktív részvételével tapasztalhatta meg a kísérteties, azaz az *unheimlich* szféráját, hiszen akarva-akaratlan eltéved egy útvesztőben, melynek nincs is kijárata. A hiány szolgál az olvasó bevonására, a felismertetés (külső referencia) ad neki látszólagos biztonságot, ösztönzi játékban maradásra

³³ *Uo.*, 166.

és a detektív séma megoldást sejtető szerkezete tartja fenn az érdeklődését.

A kaleidoszkóp jelleg alatt felsorolt három eszköz nem egyetlen feladatot tölt be. Mindegyik ugyanúgy szolgálja a történet otthonosabbá, közelebbivé tételét, ahogy az azonnali eltávolítást is, a kísérteties auráját teremtve meg így. A három eszköz együttesen működik, még akkor is, ha egészen eltérő eszközöket vonnak be a játékba. Ha távolabbi perspektívából szemléljük a szöveg építkezését, akkor végül talán a körkörösség a legfontosabb, hiszen ez hozza létre azt az egy helyben topogó, kellemetlen és elbizonytalanító érzetet. Természetesen a másik két elem nélkül ez a harmadik sem tudna ilyen módon működni.

Roberto Bolaño egyetlen játékot űz, de kétségen kívül játékról van szó. Számomra az előszóban megjelenő „önmagában is tükör és robbanás” kifejezés ezt a folyamatot írja le. Magára ismerés, ismerősség (olvasó), majd az ismerősség folyamatos elvesztése, végső soron robbanás (szétfeszíti az eszközöket). Ilyen módon pedig egy a végtelenségig olvasható és mindig másképpen értelmezhető, újabb és újabb sikokat feltáró szöveggel találjuk szembe magunkat.

Pablo Neruda intertextuális jelenléte Antonio Skármeta *Neruda postása* című regényében

Antonio Skármeta *Neruda postása* című regénye a kortárs chilei irodalom egyik korszakalkotó műve. Skármeta két korszak, két irodalmi irányzat közül a későbbihez, újabbhoz csatlakozott. Szakított azzal az irányzattal, amely a 20. század közepének prózairodalmán végigvonul, világhírűvé tette a dél-amerikai irodalmat, és több Nobel-díjas író adott az olvasóközönségnek. Az 1970-es évekre a latin-amerikai újpróza (*boom*) kifulladás, elvesztette azt a lendületet és frissességet, amely korábban jellemezte. Az új generáció számára nem volt már érdekes a több idősíki, a váltakozó narrátor, a fikció és a valóság között folyamatosan fennálló feszültség használata, így megteremtettek egy egészen új esztétikát, amelyet leginkább a *postboom* névvel illetnek. Az új irányzat teljes egészében szembehelyezkedik az újpróza elveivel, hiszen újra fontossá válik a valóság ábrázolása, ami azonban nem egyezik meg 19. századi realizmussal ahol a tér, idő, cselekmény hármas dominál, hanem egy olyan újfajta, kreatív és fesztelen valóságkezelés jellemzi, ahol nem ritka elem a társadalomkritika, a szexualitás vagy éppen a politikai állásfoglalás. Tekintettel arra, hogy a *postboom* az újpróza által kínált elitizmushoz képest könnyed olvasmányokat kínál, a *postboom* írói szakítanak a korábbi hagyományokkal, mely szerint az irodalom a művelt kisebbségnek szól, és műveiket a többség számára írják.

Ez az elem meghatározó Antonio Skármeta művészetében is, aki a *postboom* irodalmának egyik első és kiemelkedő alakja. Gyakori téma műveiben a politika, a Pinochet-diktatúra, a szexualitás, de ugyanúgy megjelenik a tömegmédia vagy a könnyűzene is. A tanulmányban elemzett regény, *Neruda postása*, először 1982-ben jelent meg színdarab formájában, majd forgatókönyv készült belőle és regényként csak 1985-ben jelent meg Chilében. Az Allende-kormány és a Pinochet-diktatúra határán játszódik 1969 és 1973 között, amikor az éppen Chilében tartózkodó Pablo Neruda és Mario, a fiatal postás között barátság szövődik. A regény az ő kapcsolatuk történetét mutatja be, valamint azt, hogyan válik a tanulatlan, egyszerű postás költővé és a demokrácia védelmezőjévé.

Ahogy a mű címe is elárulja, a regényben igen fontos szerepet kap Pablo Neruda

Nobel-díjas chilei költő is. Neruda korának és az egész chilei irodalomnak ismert és kedvelt költőóriása, de irodalmi tevékenysége mellett meg kell említenünk politikai szerepvállalását is.

Miután elemzésünk Pablo Neruda intertextuális jelenlétét vizsgálja Skármeta regényében, rendkívül fontos, hogy ejtsünk pár szót magáról az intertextualitásról, és megemlítsünk néhány definíciót, természetesen a teljesség igénye nélkül. Az intertextualitás fogalma a XX. század második felének egyik legtöbbet kutatott jelensége, melyre az 1960-as évek óta rendkívül sok definíció és értelmezés született. Először Mihail Bahtyin kezdett foglalkozni a témával, ám Bahtyin cikkének tanulmányozásakor Julia Kristeva nevezte el intertextualitásnak a jelenséget, mely a szöveget elhelyezi a történelemben és a kultúrában is. Állítása szerint minden szöveg egy idézetekből álló mozaik, és minden szöveg egy másik szövegnek a továbbgondolása és átalakítása.¹

Később továbbgondolja ezt a megfogalmazást, és azt mondja, hogy „intertextuality is a passage from one sign system to another which involves an altering of the thetic position – the destruction of the old position and the formation of a new one”.² Ezek alapján tehát azt mondhatjuk, hogy az intertextualitás az egyik jelrendszer áttételeződése egy vagy több másik jelrendszerbe. A szövegeknek ezt a fajta átalakulását tökéletesen megfigyelhetjük a *Neruda postásában*, tekintve, hogy az „eredeti” szövegek, Neruda versei ugyanolyan fontosak, mint maga a regény szövege. Ez a fajta áthelyezés explicit módon történik, hiszen az olvasó tudatában van annak, hogy más szövegek, Neruda versei is jelen vannak a regény szövegében.

Az intertextualitás jelensége és szerepe a regényben

Már az elején le kell szögeznünk, bár találhatunk a költő életére utaló valós jeleneteket, hogy Antonio Skármeta regénye nem életrajzi, hanem fiktív mű. Maga az író mondta el egy interjú során³, hogy a szöveget Chile ihlette, a helyiek kötődése a költészethez és a művészetekhez. Ez tükröződik, leegyszerűsítve persze, a főhőseinek kapcsolatában is, hiszen Pablo Nerudát és a fiatal postást a költészet hozza közelebb egymáshoz.

¹ Kristeva, Julia: „A szó, a párbeszéd és a regény”, *Helikon*, 1968 /1, 115-125.

² Kristeva, Julia: *Revolution in poetic language*. New York, Columbia University Press, 1984, 59.

³ Woodyard, George: „Entrevista a Antonio Skármeta, dramaturgo chileno”, *Chasqui* Vol. 14, No. 1 (1984. november), 86-93. <http://www.jstor.org/stable/20778228>. Utolsó megtekintés: 2012/10/08.

Így tehát a költészet igen nagy szerepet kap a regényben, ez azonban túlmutat az említés szintjén, hiszen a regény szövegén belül jelenik meg. A hispán irodalmakban sem ritka és új jelenség az, hogy az egyik műfaj áttételeződik a másikba, hiszen már Cervantes is alkalmazza ezt a technikát a *Don Quijotében*, de megfigyelhetjük Gabriel García Márquez *Száz év magányában* is, ahol Melchíades kézírata ugyanezt a szerepet tölti be a regényben. Luis Antezana egyik cikkében azt mondja,⁴ hogy ez a beékelődött szöveg segíti a másik szöveg előrehaladását, a cselekmény kibontakozását. A *Neruda postásában* ez a szöveg maga a költészet.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a költészet a regény részeként van jelen, így ezeket a verseket nem önmagukban kell értelmeznünk, hanem a cselekmény részeként. Így inkább előszöveggként tekinthetünk rájuk, azaz olyan szöveggként, amelyeknek a hatása fontos, az, hogy milyen reakciókat váltanak ki a szereplőkből, milyen szerepet töltenek be a regényben, nem pedig a költő eredeti szándéka, elemzésükkor nem indulhatunk ki az eredeti esztétikájukból.

Mivel a költészet folyamatosan jelen van, ill. Pablo Neruda maga is a regény egyik szereplője, a cselekmény tulajdonképpen köréjük épül, különböző témakörökben van jelen. Mít is jelent mindez? A regényben négy alapvető témát tudunk kiemelni, amelyekben fontos szerepet kapnak Neruda versei vagy maga Pablo Neruda, a költő. Így beszélhetünk a szerelmi szárlól, Neruda személyéről a regényben, a költészet mindennapi szerepéről ill. a költészetről, mint metairódomról.

Szerkezetileg, tipológiailag a nerudai idézetek általában jól elkülönülnek, idézőjelek, új bekezdések jelölik, hogy itt más szöveget olvashatunk, az olvasónak nem okoz különösebb problémát észrevenni a versek jelenlétét.

A szerelmi szál

A szerelem a *postboom* irodalmának is gyakori témája, és a *Neruda postása* cselekményének is ez a téma adja az alapját. Mario, a fiatal postás beleszeret a gyönyörű Beatrizba, de hozzá sem mer szólni, nem is tudja, mit mondjon neki. Nerudával folytatott beszélgetései során azonban megtanulja, mi a költészet, mi fán terem egy metafora, és elkezd megtanulni a költő verseit. Ezeket sajátjaiként adja elő a lánynak, aki nem tud ellenállni a szerelmes

⁴ Antezana, Luis: „Desplazamientos poéticos y »Mass Media«”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2003/ 58, 25-38. <http://www.istor.org/stable/4531279>. Utolsó megtekintés: 2012/10/08.

szavaknak, és viszonozni kezdi Mario érzelmeit.

A regényben a Mario és Beatriz között zajló párbeszédet nem olvashatjuk, mégis, a többi szereplő elbeszéléséből megismerjük a Mario által idézett költeményeket, mert ők is szó szerint idézik azokat.

Orosz Magdolna a szemiotikai megközelítés alapján felállított rendszerének segítségével könnyen felismerhetjük, mely csoporthoz tartoznak az intertextusok. Rendszerezése alapján az intertextusokat szemantikai, pragmatikai és formális-szintaktikai síkon különböztethetjük meg.

Szemantikai síkon a jelentésintegráció szerint megkülönböztethetünk megerősítő integrációt, mely nem változtatja meg, vagy továbbviszi a referált szöveg beágyazott elemeinek jelentését, és változtató integrációt, mely módosítja, átalakítja a szöveg elemeinek jelentését.

Pragmatikai síkon az intertextuális referencia-reláció felismerhetőségét vizsgáljuk, azaz az explicit vagy implicit jelöltséget ismerhetjük fel. Explicitiséget kifejezhet egy cím, nevek, előszók, vagy a fiktív elbeszélő közbeszólásai, a jelöletlen intertextualitás esetében azonban a referencia rejtve marad.

Formális-szintaktikai síkon a rendszerezés alapját az intertextuálisan összekapcsolódó szövegelemek száma, kiterjedése adja. E szerint több lehetőségünk van: egy szöveg referál egy másik szövegre, egy szöveg referál több szövegre, több szöveg referál egy szövegre vagy több szöveg referál több szövegre.⁵

A regény elemzésekor észrevehetjük, hogy az intertextusok mindhárom szinten jelen vannak. Neruda szerelmes verseit az esetek többségében szó szerinti idézésben olvashatjuk, tehát pragmatikai síkon vett explicit jelöltségről van szó, hiszen nem változtatja meg a szövegeket, viszont ahogy az elemzés során látni fogjuk, egészen új jelentéstartalmat ad a költeményeknek, így szemantikai értelemben vett változtató integrációról is beszélhetünk. Szerelmes verssel a regényben először egy doña Rosa és Beatriz között zajló párbeszéd során találkozunk, amikor az anya számon kéri lányától, hogy mégis mit mondott neki a postás. „Azt mondta... azt mondta, a mosolyom pillangóként terül szét az arcomon.”⁶ Orosz Magdolna rendszerét követve a pragmatikai síkon ez egy implicit idézet, az olvasó feltételezheti, hogy egy Neruda verset olvas, de formailag ez nem látszik, a függő beszéd

⁵ Orosz Magdolna: „Az elbeszélés fonala” Narráció, intertextualitás, intermedialitás, Budapest, Gondolat, 2003, 112-113.

⁶ Skármeta, Antonio: *Neruda postása*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2004, 54.

miatt teljesen beleolvad a szövegbe. Eredetileg ezt a mondatot Neruda egy korai szerelmének, Albertina Azócar Sotónak írta a 91. levelében. Az idézett vers a levélben olvasható, azonban ennél a jelenetnél az eredeti műnek egyáltalán nincs jelentősége, hiszen Mario számára csak az fontos, hogy kifejezze Beatriz szépségét, a mű keletkezési körülményei és eredeti mondanivalója azonban teljesen érdektelenek számára. Roland Barthes mondja *A szerző halála* című művében, hogy a szöveg „kizárólag a megnyilatkozás idejében él, s minden szöveget örökké itt és most írnak”.⁷ Ha ebből a szempontból vizsgáljuk az idézetet, azt látjuk, hogy Mario újraírja Neruda műveit és teljesen új kontextusba helyezi őket. Rendkívül lényeges az, hogy Mario célja és a vers eredeti kontextusa között nincs semmiféle kapcsolat, ennek a regény szempontjából nincs is jelentősége. Ebben az értelemben Neruda, mint költő elveszti jelentőségét, mert Mario teljesen új környezetbe helyezi a szöveget és ezáltal új jelentésekkel ruházza fel.

A szerelmi szál kibontakozása a nerudai idézetek nélkül teljességgel elképzelhetetlen, Mario a saját szavaival sosem tudta volna meghódítani szíve hölgyét. Láthatjuk tehát, s talán ennél a témánál a legkézenfekvőbb az a tény, hogy a költemények nem az eredeti jelentésükben szerepelnek a regényben, nem esztétikai értékük miatt olvashatunk hosszú idézeteket, hanem ezek generálják a regény cselekményét. A szereplők úgy használják ezeket a verseket, hogy saját érdekeiknek megfeleljenek és Mario és Beatriz házassága nem jöhetett volna létre a versek jelenléte nélkül.

Neruda

A regény egyik főszereplője Pablo Neruda, aki nem csak a mindenki által ismert költő, nem csak passzív szereplője a regénynek, hanem aktívan részt vesz a regény cselekményében. Egyrészt a költészete bizonyos fokú kohéziót ad a szövegnek, másrészt pedig így fejeződik ki a Chilében a költő iránt érzett szeretet és tisztelet. Láthatjuk, a hetvenes évek elején Neruda milyen mértékben van jelen az emberek életében, és nem csak azért, mert híres költő, hanem politikai pályafutásának köszönhetően is. Így az emberek nap mint nap láthatták őt a televízióban, olvashattak róla a sajtóban, hallhatták a rádióban, és legalább pár versét mindenki ismerte.

Az elemzésnek ebben a részében mindenképpen meg kell említenünk néhány olyan

⁷ Barthes, Roland: „A szerző halála”, in Uő: *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 53.

eseményt, amelyek a valóságon alapulnak, hiszen Neruda életében valóban megtörtént pillanatokról van szó, így a Nobel-díjátadó ünnepség, a költő politikai karrierje, vagy egy részlet a *Bevallom, éltem* című művéből. Ezeket az idézeteket a regény cselekményén belül is a költőhöz kapcsolhatjuk, bár a művön belüli szerepük egészen más, mint a valóságban volt. Ezek az idézetek mintegy összekötőként működnek a valóság – Neruda élete, politikai pályafutása és költészete – és a regény fikciója között. A *Bevallom, éltem* című könyvből is olvashatunk egy részletet, mintha a költő naplóját olvasnánk:

„A vátesz így foglalta össze benyomásait a naplójában: »A politikai élet villámcsapásszerűen szakított ki munkáimból. Az emberi tömegek életre szóló leckével szolgáltak számomra. Bár a költők természetes féltékenységével, a féltékenek rémületével járulok eléjük, amikor keblükre ölelnek, mégis, úgy érzem, megdicsőülök. A nagy többség része vagyok én is, egy levél az emberiség hatalmas fáján.«”⁸

Így az idézet teljesen belesimul a regény szövegébe és cselekményébe, mégis kötődik a valósághoz. A Nobel-díj átadását Mario és Isla Negra lakói a televízión keresztül nézik, az ő szempontjukból látja az olvasó a ceremóniát.

Felületes olvasásra a regény főszereplőjeként Mariót nevezhetjük meg, ill. dolgozatomban az elemzés során is sokkal többet foglalkozom Marióval, mint bármely más szereplővel, valamint a regény címe – *Neruda postása* – is azt a látszatot kelti, hogy a főszereplő Mario Jiménez. Felmerül azonban a kérdés, hogy a regény főszereplője valóban Mario-e, amikor Pablo Neruda is folyamatosan jelen van a regényben, és költészetének és személyiségének köszönhetően beleszólása van az események alakulásába. Így tehát, ismerve a *postboom* irodalmi célkitűzésit, törekvéseit és jellegzetességeit, inkább Nerudát nevezhetnénk meg a regény főszereplőjeként. Szintén fontos pont a nemzetköziség, így Neruda, aki bár chilei költő, nemzetközileg ismert és elismert, így bár az intertextualitás kedvelt eleme volt az újprózának, a nerudai intertextualitás könnyen felismerhető és emészthető bárki számára, emellett a mű mondanivalója is közérthetővé válik általa, hogy mindezt egy ilyen személyiség interpretálja. Emellett az elemzésből kiderül, hogy Neruda mindig ott áll a háttérben és mozgatja a szálakat, így a történetiség, a valós események és a

⁸ Skármeta: *i.m.*, 44.

fikció összekapcsolódnak a költő személyének és költészetének köszönhetően.

A költészet szerepe a mindennapi emberek életében

A regény a költészet szempontjából egy igen meglepő és idillikus világot mutat be, hiszen, azon túl, hogy Neruda személyét mindenki ismeri, bár a többség olvasni is alig tud, Neruda versei közül jó néhányat fejből tudnak. Ennek köszönhető, hogy Neruda-idézeteket találunk teljesen hétköznapi szituációkban, vitatkozás közben, érvként használják a verseket, vagy csak motivációt ad például főzés közben, bár az esetek többségében megjelenik az irónia is:

„ – Fiam, én csak egy költő vagyok, semmi más. Nem ismerem az anyósok kibevezésének művészetét.

– Segítenie kell rajtam, hiszen épp maga írta, hogy »Nem szeretem a házakat tető, az ablakokat üveg nélkül. Nem szeretem a dologtalan napokat és az álmatlan éjszakákat. Nem szeretem, ha egy férfinak nincs asszonya, sem azt, ha egy asszony mellett nem áll férfi. Azt akarom, hogy az életek, lángra gyújtva a kihűlt csókokat, egyesüljenek. Én vagyok a házasságközvetítő költő.« Csak nem azt akarja mondani, hogy ez a vers egy fedezet nélküli csekk!” (66)

Az egész jelenet szarkasztikus, hiszen Mario az, aki megpróbálja meggyőzni a költőt a saját művének idézésével, és azzal, hogy számon kéri őt a mondanivalójáért, és persze ezzel el is éri, hogy Neruda segítsen neki.

Azáltal, hogy a költészet hétköznapi szinten is jelen van a regényben, és mindennapi szituációkban idéznek költeményeket a szereplők, elveszti művészi jellegét és gyakorlati szerepet tölt be a regényben. A szereplők kihasználják, hogy mindannyian ismerik Neruda verseit, és meggyőzésre, érvelésre, vitatkozásra használják őket. A költészet „gyakorlati haszna” azonban nem csak a meggyőzés vagy az érvelés, hanem sok esetben közvetetten ugyan, de hozzájárul a szereplők személyiségének árnyalásához. Gyakran az alapján, mely verseket milyen szituációban idézik, és mi a céljuk ezzel, a személyiségük is árnyaltabbá válik.

A költészet

Már eddig is láthattuk, hogy a költészet különleges helyet kap a regényben, de meg kell

jegyezni, hogy nem csak a cselekményalakító szerepe fontos, hiszen maga a költészet, a metafora is lényeges a regény szempontjából. Mario, miután megismeri Nerudát, elhatározza, hogy költő lesz, anélkül, hogy tudná, mi is egy vers, mi is az a metafora. Itt kezdhethetünk beszélni a metairódomról, hiszen azzal, hogy Neruda szép lassan megtanítja Mariót verselni, folyamatosan a költészet és az irodalom mibenlétéről beszél a postásfiúnak. Elkezdnek beszélgetni az irodalomról, és folyamatosan utalásokat, kijelentéseket tesznek az irodalomról, a költészetéről: „Nincs olyan szókép, amely ne a véletlen műve lenne [...]”⁹ vagy hogy egy versből nem következethetünk szükségszerűen egy megtörtént eseményre.

A regényben szóba kerül a plágium problematikája is, amelyet először Beatriz édesanyja, doña Rosa említ. Az intertextualitás, mely eddig implicit jellege miatt esetleg rejtve maradt, ennél a jelenetnél teljesen nyilvánvalóvá válik. Most már mindenképpen egyértelmű, hogy a versek, amelyekkel Mario megnyerte Beatriz szívét, Nerudához tartoznak. A plágium, ahogy doña Rosa említi, teljesen nevetségessé válik, a probléma felvetése inkább ironikus, mintsem komoly: „Tudod, hogy hívják, amikor valaki olyan dolgokat mond, amiket más talált ki, és eltitkolja? Plágium! És ez a te Mariód akár börtönbe is kerülhet, amiért... metaforákat mondogatott neked! Én magam fogom felhívni a költőt, és elmondom neki, hogy a postás lopja a verseit.”¹⁰ A jelenséget azonban maga az író vetíti előre a regény előszavában: „Matilde Urrutiának, Neruda, és rajta keresztül az ő szerény plagizátorai ihletőjének”.¹¹

Azonban más értelmezése is lehet a problémának, elég Roland Barthes *A szerző halála* című művére gondolnunk, és a feltételezés teljességgel megkérdőjelezhetővé és vitathatóvá válik, és a plágium jelensége teljesen új értelmet nyer. Barthes szerint a szöveg:

„sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő.”¹² „Ha Szerzőt adunk egy szövegnek, azzal valamiféle végpontot jelölünk ki számára, végső jelöltet találunk neki, lezárjuk az írást”.¹³ „Így bontakozik ki az írás teljes léte: a szöveg több írásból áll össze, különféle kultúrák termékeiből, amelyek dialógusba, paródiába, versengésbe

⁹ *Uo.*, 26.

¹⁰ *Uo.*, 57.

¹¹ *Uo.*, 5.

¹² Barthes: *i.m.*, 53.

¹³ *Uo.*, 54.

kezdenek egymással; van azonban egy olyan hely, ahol e sokféleség egybegyűlik, ez pedig nem a szerző, mint mindeddig mondogatták, hanem az olvasó.”¹⁴

Ezzel az állítással Barthes „kinyitja” a szöveget, így óriási hatalmat ad az olvasó kezébe, miközben a szerzőtől megtagad mindenféle eredetet és eredetiséget.

A regénybeli Mario maga is egy Barthes-éhoz hasonló megállapításra jut: „A költészet nem azé, aki írja, hanem azé, aki használja”.¹⁵ Így tehát felmenthetjük Mariót a plagizálás vádjá alól, Barthes alapján ugyanis ő maga is költővé válik. Felmerül azonban a kérdés, hogy akkor mégis hol van a határ Neruda szerzősége és Mario szerzősége között. Meddig Neruda a regényben előforduló versek szerzője és honnan nevezhetjük Mariót költőnek? A határ az a pont, amikor Mario többlettartalmat ad a verseknek, új kontextusba helyezi őket azáltal, hogy a saját céljainak rendeli alá Neruda költeményeit. Számára nem az a fontos, Neruda mikor, kinek, miért írta a verseket, pusztán az, hogy ezek olyan metaforák, amilyenekre neki szüksége van, ezáltal új értelmet nyernek: Mario mindent, így a verseket is saját célja elérésének rendeli alá, tehát annak, hogy meghódítsa Beatrizt.

Nem kell azonban ennyivel megelégednünk, Mario a szó szigorú értelmében is költővé válik, hiszen megírja saját költeményét, melynek címe: Óda a Párizsban Nerudára hulló hóhoz. A verset olvasva kétségtelen, hogy ezt a verset Mario írta, bár Neruda hatása teljesen egyértelmű. Bár a regényben a verset egy hangfelvételen hallgathatjuk meg, szöveggént kell kezelnünk és nem más, mint egyike a regényben nagy számban előforduló médiumoknak. Mario verse is teljesen beágyazódik a regény szövegébe, egy Mario által készített hangfelvétel része, amelyet Nerudának küld. Ez abból a szempontból lényeges, hogy ez az a pont, ahol megváltozik a két szereplő hagyományos költő-befogadó viszonya, azaz a Neruda-költő és Mario-olvasó viszony, hiszen a regénynek ezen a pontján Mario a költő és Neruda az olvasó.

A költemény magán viseli Neruda költészetének egyértelmű jellegzetességeit, ilyen a cím, a szóhasználat, vagy maga a témaválasztás, ami egy teljesen banális, hétköznapi dolog, tehát nem csak a címválasztás miatt juttatja eszünkbe az *Elemi ódák* kötetét, ahol Neruda szintén a leghétköznapibb témákról írja műveit, mint a paradicsom, a tonhal, az eső vagy a

¹⁴ *Uo.*, 55.

¹⁵ Skármeta: *i.m.*, 76

szél.

Összefoglalásképpen, az intertextualitás nem csak tematikai szempontból fontos az elemzésben, fontos látni azt, hogy a szöveg mely szintjein jelenik meg a szövegeköziség. A legkevésbé absztrakt szintet Neruda élete és művei képviselik, ezen a szinten találkozunk a költő életére, illetve a valóságra vonatkozó eseményekkel, amelyek, ahogy láttuk, rendkívül lényegesek a regény cselekményének szempontjából, hiszen a művek nélkül nem létezne a regény, a költeményeket a regény *pre-textus*aként nevezhetjük meg. Ezzel a szinttel összefonódik a cselekmény szintje, ahol a főszereplő, Mario, mindenhez Neruda költészetét veszi példaképnek, de ahogy haladunk előre az eseményekkel, a költő személye sokkal fontosabb lesz számára.

Ez a három szint összefonódik a regényben, de az ellentét, amely Neruda versei, metaforái és a halászok élete között fennáll, feloldhatatlan. Neruda azonban mindvégig megmarad a háttérben, mintegy közvetítőként, aki folyamatosan, közvetett módon segíti a postásfiút. Így a nerudai intertextusoknak e szövevénye arra enged következtetni, hogy a regény valódi témája maga a nyelv, „a szó, a politika és a költészet szava”, ahogy Skármeta fogalmaz egy interjúban.¹⁶ A mű másik nagy témája, ezzel összefüggésben, maga a költészet, amely összeköti a halászok és politikusok életét, amely segít az önmegvalósításban vagy meghódítani a szeretett nőt, jobbá teheti vagy akár meg is változtathatja valakinek az életét. A költészet nem csak alakítja a regény szereplőinek a tetteit és kapcsolatait, hanem teljesen megváltoztatja Mario világvégyét. Luis Antezana egyik cikkében hasonló konklúzióra jut, azt mondja, a regény ebből a szempontból olyan, mint egy *Bildungsroman*, mert Mario szimbolikusan egyre inkább hasonul Neruda költészetéhez, amelynek eredménye az, hogy Mario egy megírt, de nem publikált nerudai vers írójának szimbólumaként hal meg.¹⁷

Láthatjuk tehát, hogy Neruda főszereplő volta nem pusztán a regénycselekmény alakulásának szempontjából fontos, hanem az intertextualitás egyik fő jellemzőjére is rávilágít, a szövegek közötti kapcsolatokra, és ezeknek a kapcsolatoknak a szerepére a mű szerkezetén belül. Orosz Magdolna mondja, hogy a szövegek a kulturális emlékezet hordozói, így egyszerre „funkcionálnak a kulturális jelenség megőrzőiként és létrehozóiként”¹⁸, így az intertextualitás a kultúra folyamatos megújulásának eszköze. Ezt a

¹⁶ Blanc, Mario A.: „Antonio Skármeta: Cuentos y Novelas”, *Chasqui*, Vol. 18, No. 2 (1989. november), 67-78. <http://www.jstor.org/stable/29740182>. Utolsó megtekintés: 2012/10/08.

¹⁷ Antezana: *i.m.*, 30

¹⁸ Orosz: *i.m.* 114.

Neruda postásában a költő és költeményeinek folyamatos jelenléte biztosítja, melyek átszövik a regény több szintjét, biztosítva így a szöveg koherenciáját, ezáltal a chilei történelemnek és kultúrának ezek az évei mindig újraértelmeződnek az olvasó által.

Fikcióképzési technikák a XX. századi latin-amerikai narratívában

A heterotópiák funkciója Mario Vargas Llosa *Júlia néni és a tollnok* című művében

Mario Vargas Llosa és a foucault-i heterotópiaelmélet az irodalomban

Foucault meghatározása szerint a heterotópiák

„reális, tényleges, a társadalmi intézményrendszeren belül kialakított helyek, amelyek egyfajta ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valós szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatóak.”¹

Új valóságokat hoznak létre egy zárt téren belül, mint például azon speciális társadalmi normarendszerek esetében, melyek egy börtönben, bolondokházában, öregek otthonában vagy egy bentlakásos iskolában alakulnak ki.

Amikor a valóság és a fikció közti különbséget keressük, elkerülhetetlenül felmerül egy bizonyos határmezsgye kérdése, melyen át kell lépnünk, hogy a fiktív világba kerüljünk; egy felettebb keskeny és megfoghatatlan határvonal, mely a fikció minden egyes megjelenésekor más helyen és más alakban tűnik fel. Felfedezhető azonban néhány technika, vagy visszatérő motívum, melyek használata elősegíti az átmenetet valóságból fikcióba, vagy fikcióból valóságba. A fokalizációs játékok, a szubjektív nézőpontból elbeszélő szereplők bevezetése, vagy a kétértelműség és a félreérthető megfogalmazás mellett, Foucault heterotópiaelmélete is e technikák egyike lehet. Bár ő társadalmi vonatkozásban vezeti be a fogalmat, irodalmi síkon is megfigyelhető, hogy a fikcióírók előszeretettel folyamodnak heterotóp terekhez műveikben, hogy segítségül szolgáljanak az átmenet megkönnyítésére.

Mario Vargas Llosa, Nobel-díjas perui író, *Júlia néni és a tollnok* című regényében feltűnően sok heterotópiaként értelmezhető teret sorakoztat fel, így a mű példaképp

¹ Foucault, Michel: „Eltérő terek”, ford. Sutyák Tibor, in Uő: *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, elbeszélések, beszélgetések*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 149.

szolgálhat annak szemléltetésére, hogy hogyan működhet irodalmi síkon fikcióképzési technikaként az említett foucault-i elmélet, avagy, hogy hogyan töltheti be egy heterotóp tér egy irodalmi műben annak az ajtónak, annak a hídnak a szerepét, mely a valóságból a fikcióba vezeti azokat, akik integrálódtak e terek sajátos valóságába.

Vargas Llosa a latin-amerikai újpróza kiemelkedő alakja; a regény, az esszé, az irodalomkritika és az újságírás területén is jeleskedett. Az említett művet érintő kritika általában két olyan jellemvonást emel ki érdemei közül, mely a perui író narratívájának egészét áthatja: a szerkezeti kísérletezést és az erős önéletrajzi ihletettséget. Az 1997-es *Júlia néni és a tollnok* valóban az önéletrajzi vonal legszembetűnőbb példája, fél-önéletrajzi regény. Szerkezetében az író szintén figyelemre méltó megoldásokkal játszik; a mű két, egymástól teljesen független, mégis gyökerüknél fogva szorosan összefonódó és a regény során egyre inkább a felszínen is összekapcsolódó részből épül fel: a páratlan fejezetek a fiatal Mario Vargas Llosa hétköznapijairól és Júlia nagynénjével folytatott szerelmi kapcsolatáról szólnak, míg a párosak a tollnok Pedro Camacho, az önéletrajzi vonal második főszereplőjének rádiójátékait mutatják be az olvasónak. A regénnyel kapcsolatos kritikából mindemellett még azt is érdemes kihangsúlyozni, mint ahogy azt Rosemary Geisdorfer *Feal Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa* című művében megállapítja, hogy ezzel a regénnyel veszi kezdetét Vargas Llosa narratívájában az az irodalmi törekvés, mely során az író a valós életet szöveggé próbálja formálni, és, hogy e műben már egyértelműen felismerhető, hogy Vargas Llosa mekkora jelentőséget tulajdonít az író szerepének a fikció képzésében.² Jelen tanulmány kérdésfelvetése ez utóbbi ponthoz kapcsolódó, de mégis az említett alapvető jellemvonásoktól lényegében eltérő szempontból közelíti meg a művet.

Az elemzés csak a narráción belüli világokra és, ezen belül, kizárólag a Pedro Camacho életével kapcsolatos eseményekre és a körülötte kibontakozó heterotóp terekre összpontosít.³ Kiindulásképpen különbséget kell tenni külső valóság és írott fikció között. A külső valóság körébe sorolhatóak az elbeszélő-főszereplő, Marito Vargas Llosa által egyes szám első személyben leírt önéletrajzi fejezetek, az elsődleges, írott fikció körébe pedig a

² Feal, Rosemary Geisdorfer: *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, 99.

³ Érdekesnek tűnhet megvizsgálni a szerző Vargas Llosa életének kapcsolatát a regény tereivel, de az irodalmi síkon történő valóság és fikció közötti átmenet szempontjából nem vezetne releváns konklúzióhoz. Az elemzés, ezen kívül, nem tér ki a fikción belüli Mario körül kialakult heterotópiákra sem, mivel egy tágasabb elemzés során már egyértelművé vált, hogy ez a vonal nem vezet olyan eredményre, mely lényegében változtatna a tanulmány végkövetkeztetésén.

páratlan fejezetekben olvasható rádiójátékok, melyekre a külső valóságban folytonos utalásokat találunk.

A heterotópiák, mint ajtók valóság és fikció között

Hol helyezkednek el a fenti összefüggésben a heterotópiák? Tulajdonképpen miért nevezhetők ezek a terek határvonalnak vagy ajtóknak? Foucault meghatározása szerint a heterotópiák kívül állnak minden valóságon, nem képezik annak konkrét részét, mindazonáltal mégis lokalizálhatóak.⁴ Ezek alapján tehát, teljes mértékben fikciónak se tekinthetjük őket: fikció és külső valóság között állnak.

Pedro Camacho személye a regényben az első pillanattól kezdve felhívja magára a figyelmet: a regényen belüli fikció fő alkotója, aki pusztán jelenlétével összezavarja, megdöbbeníti a körülötte lévőket. Sok szempontból, külső megjelenésében, beszédmódjában, öltözködési szokásaiban, viselkedésében, különös, 19. századi légkört idéző fel, nem illik bele környezetébe.

„Alacsony emberke volt, éppen a kisméretűség és a törpeség határán [...] Talpig feketében jelent meg, nagyon viseltes öltönyben, az inge és csokornyakkendője se volt éppen makulátlan, de ahogy ezeket a ruhadarabokat viselte, volt abban valami elegancia, valami választékosság és merevség, mint azokban a régi fényképeken megjelenő gavallérokban, akik testhez álló szalonkabátban és cilinderben feszengnek. Meghatározhatatlan korú ember volt, úgy harminc és ötven között, és fekete, zsírosan csillogó haja a válláig ért. Testtartása, mozdulatai, taglejtése mintha mindenféle fesztelenséggel és természetességgel ellenkeztek volna, az embernek egy dróton rángatott bábu jutott eszébe róla.”⁵ (24-25)

Olyan embernek tűnik, aki más életet él, mint a norma által elfogadott, aki valaha már integrálódott egy heterotópiába, vagy könnyen részesévé tudna válni.

Terei jellemzően zárt terek. Legtöbb idejét például az irodává kinevezett portásfülkéjében tölti, egy „alacsony mennyezetű helyiségben, amelynek falait alaposan

⁴ Foucault: *i.m.*, 149.

⁵ Vargas Llosa, Mario: *Júlia néni és a tollnok*, ford. Huszágh Nándor, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.

megviselte a nedvesség, az idő és a rájuk kapart irkafirka [...]”⁶ Lakása a Tapada penzióban, apró, lepusztult helyiség és a rádiófelvételek a Központi Rádió „I. számú Felvételi Stúdiójában”, mindig zárt ajtók mögött történnek. Mindhárom helyszín saját, rájuk kívül nem helytálló normarendszer alapján működik, melyeket maga Camacho állít fel és ellenőriz: látszólagos barátai és a felvételek résztvevői száz százalékosan meg kell feleljenek elvárásainak, ha érintkezni vagy együttműködni kívánnak vele; viselkedésük a tér hatására megváltozik, szinte ünnepélyes lesz, ami élesen ellentmond annak a magatartásnak, ami hétköznapi életükben jellemző rájuk. A terek, továbbá, nehezen nyílnak meg kívülállók számára: Camacho a normarendszer betartásának megkövetelésén túl, kitiltja a stúdióból az argentinokat, nem enged be senkit, még feletteseit se, a felvételekre. Amikor pedig a portásfülkében dolgozik, észre sem veszi, ha valaki hozzászól. Mario megfigyeli, hogy első látogatása során a tollnok „észre sem vett, pedig ott álltam mellette”⁷ és miután köszönt neki, „[s]zemét nem vette le a papírról, éppen csak intett, fejének egy ellentmondást nem tűrő mozdulatával, ami azt jelentette, hogy hallgassak, de azt is, hogy várjak, esetleg mindkettőt”⁸: Camacho ignorálja Mario jelenlétét és ezáltal nem adja meg neki a belépés lehetőségét. Ha a terek mégis megnyílnak valaki számára, az még kirekesztettebbnek érzi magát a benti térben, mint például Mario, aki, amikor hosszas próbálkozás után végre engedélyt kap egy felvétel megfigyelésére, érzi, hogy egy olyan világba kapott betekintést, melynek ő nem képezi részét, melybe nem tartozik bele. Egy sarokba húzódva, némán és ámulatba ejtve figyeli milyen mély, „szinte vallásos áhítat” tölti be „az üvegfalú és poros, zöld szőnyeggel borított kis helyiséget,”⁹ és megdöbbenve írja le, mennyire más a kinn és a benn világa, mennyire kirekesztett az, aki nem vehet részt az előadáson és a felvételeken, aki nem tapasztalhatja meg személyesen azt a „szentmisét”, „bensőséges szertartást” vagy „mélyen átértzett rítust”¹⁰ melyet a benti tér tagjai megélnak.

„A szövegíró-rendező szinte átlényegült: magasabb lett, erősebb, olyan volt, mint egy generális, aki fegyelmezett csapatait vezényli. Fegyelmezett? Inkább elragadtatott, megbabonázott, rajongó. Alig ismertem fel a bajuszos és visszeres Josefina Sánchezt – pedig oly sokszor láttam, amint rágógumival, a

⁶ Uo., 58.

⁷ Uo.

⁸ Uo., 59.

⁹ Uo., 136.

¹⁰ Uo.

szájában olvasta fel a szövegét, olyan arccal, mint aki nem is érti, hogy mit mond, s közben kötögetett, oda sem figyelt – ebben a komoly kis asszonykában, aki ha nem a szövegeknyvet olvasgatta, akár egy imádságoskönyvet, akkor engedelmesen és tisztelettel kizárólag a művészre szögezte a szemét, mint egy kezdő, szívdobogva, akár az első áldozása napján az oltárra tekintő kislány.”
(137)

Mindemellett Mario sokszor heterokronikus hatásokat is észlel a tollnok mellett, avagy a benn töltött időt rövidebbnek érzi a valóságosnál, megfeledkezik a valós idő múlásáról és perceknek tűnő órákat tölt el Pedro Camacho társaságában. Egyik látogatása után döbbenten veszi észre, hogy „azt hittem, hogy mindössze fél órát töltöttem a művésszel, pedig valójában a város szociológia-pletykálkodási analízise, valamint az argentinok szidalmazása három teljes órát vett igénybe.”¹¹ A stúdióban tett látogatása során pedig szintén megjegyzi, hogy „[a]z egész nem tartott tovább harminc percnél [...], de az volt az érzésem, hogy órák múltak el.”¹²

Az imént felsorolt jellemvonások mind megegyeznek azokkal a pontokkal, melyeket Foucault a heterotópiák alapvető ismertetőjegyeiként határozott meg, tehát, ezek alapján, biztonsággal állítható, hogy a regényben megjelenő camachói terek heterotópiaként értelmezhetőek.

Létrejön bennük egy Camacho számára ideális világ, ahova elmenekülhet frusztrációi, félelmei elől; a saját heterotópiáin belül kialakult társadalmi hierarchiának élén áll, vezető szerepet tölt be; ő irányítja az eseményeket, ő szabja meg a törvényeket és a többi tag neki engedelmeskedik, felnéz rá és szinte isteníti. Az a fontos személy, az a hős lehet, aki álmaiban, így ezzel az illuzórikus világgal szemben, az ő szemében a valós terek tűnnek illuzórikusnak. Megbékél hamis valóságában, integrálódik, és olyan valakivé válik, aki viselkedésében teljes mértékben ellentmond valós, zárkózott, frusztrált és jelentéktelen személyiségének.

De mégis, hogy születtek, hogy alakultak ki ezek a heterotópiák? Hogy lett az egyszerű portásfülkéből heterotóp tér? Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Pedro Camacho jelenléte nélkül, az említett terek mind lényegtelenek, érkezése előtt teljesen hétköznapi

¹¹ *Uo.*, 73.

¹² *Uo.*, 136.

helyek voltak és távozása után ismét azzá váltak: ő maga teszi őket heterotópiákká.

Itt tehát, úgy vélem, hogy a foucault-i elmélet kiegészíthető: mivel a heterotópiák a társadalom, vagy azon néhány személy által meghatározott terek, akik alkotják, a *heterotópia* fogalom értelmét veszti, ha kihagyjuk belőle az embert. Egy börtön rabok nélkül, egy nászút újdonsült házaspárok nélkül, egy temető halottak vagy egy kaszárnya katonák nélkül elveszíti heterotóp jellegét, mivel az pont a benne tartózkodók viselkedésében, hozzáállásában mutatkozik meg: egy hely akkor válik heterotópiává, ha világa más törvények alapján működik, mint a társadalom nagyobb része által elfogadottak, de ha nincs, és soha nem is volt senki, aki ismerné és betartaná e törvényeket, az ellen-szerkezeti hely nem jelenhet meg. Így, ugyanaz a hely, a benne élők szándékaitól és magatartásától függően, válhat heterotópiává, vagy maradhat továbbra is valós szerkezeti hely. Camacho jelenléte a műben katalizátorként működik a heterotópiák létrehozása szempontjából; személye annyira ellentmond a társadalmilag elfogadott normáknak, hogy pusztán jelenléte heterotópiát alakít ki, mivel alapvető jellemvonásai is heterotóp tulajdonságokkal bírnak: ő maga heterotóp személyiség.

A tollnok saját heterotópiáinak magja, a legmélyebben integrált személy; teljesen elfogadja, mint egyetlen valóságot a „bent” világát, amivel egyben elzárkózik a külső terektől: nem jár el sehova, nincsenek barátai, messziről kerül a nő társaságát; összességében, csak saját tereiben érzi jól magát, kizárólag ott áll meg a saját lábán, így hát, a lehető legkevesebbet érintkezik a külvilág tagjaival. De, a foucault-i elméletnek megfelelően, ezek a terek, bár kisebb vagy nagyobb mértékben tükrözik a valós szerkezeti helyeket, mégsem felelnek meg a norma által elfogadott valóságnak, őket normának tekinteni hazugság lenne. Vargas Llosa az „Utazás a fikció birodalmába” című esszéjében megállapítja, hogy a fikció nem más, mint egy valótlanból, hazugságokból kialakított élet, mely a képzeletből született univerzumokba repít minket¹³, meghatározásából pedig logikusan következik, hogy Pedro Camacho a hazugság elfogadásával átlép a fikció birodalmába. Megtölti tereit, saját valóságát a külső valóságnak nem megfelelő, hozzáadott elemekkel – beteljesületlen vágyaival, álmaival –, és ismét Vargas Llosát idézve, „pontosan ez teszi a fikciót fikcióvá”¹⁴, ezek a hozzáadott elemek azok, melyek jelenléte vagy hiánya eldönti, hogy a valóság vagy a fikció területén mozgunk.

¹³ Vargas Llosa, Mario: „Utazás a fikció birodalmába”, ford. Scholz László, in Uő: *Utazás a fikció birodalmába: Juan Carlos Onetti világa*, Budapest, Európa, 2010, 24-25.

¹⁴ Uő., 25.

Ez a lépés valóságból fikcióba értelemszerűen nem azt jelenti, hogy ezáltal maga a fizikailag lokalizálható helyiség válik fikcióvá; az továbbra is egy fizikailag lokalizálható, valós tér marad. A fikció kizárólag az a reakció lesz, amit e sajátos helyek a bennük tartózkodók, ez esetben a tollnok, elméjében váltanak ki azáltal, hogy eltérőek a társadalom által elfogadott normához képest, és kizárólag az egyének gondolati világában jelenik meg: a heterotópia hatására megváltozik az, ahogy Camacho felfogja a körülötte lévő valóságot.

E kijelentéssel elérkeztünk az elemzés eredeti felvetéséig, hiszen már eljutottunk a valóságból a fikcióba, de a regény érdekes csavart mutat a vizsgált kérdés szempontjából. Pedro Camacho heterotópiái mind szoros kapcsolatban állnak az írással, a rádiójátékok megszületésével: hét közben a portásfülkében, hétfőn otthon ír, a stúdióban pedig rendez. A tollnok az alkotásnak él. Minden pillanatát írással, avagy írott fikció létrehozásával tölti, ezzel kapcsolatban pedig legfontosabb alapelve, hogy „[é]n az életről írok, és a műveim megkövetelik a valóság eleven hatását”.¹⁵ Elkerülhetetlen, ezek alapján, hogy ha a valóságból merít ihletet, műveiben előbb utóbb megjelenjenek saját külső élete különböző elemei, aggályai, frusztrációi és írott fikciójá formálja őket. A rádiójátékok fokozatosan megtelnek Camacho alteregóival, cselekményeikben pedig visszatűnnek a tollnok hétköznapi tevékenységei, problémái. E jelenségre a két legszembetűnőbb példa talán, egyrészt az argentinok iránt érzett gyűlölete és megvetése, amit minden rádiójátékában nyíltan kifejezésre juttat, kritikus és sértő megjegyzések formájában, másrészt pedig Lituma őrmester alakja, aki a tollnok legszorosabban kapcsolódó alteregója a műben, mivel mind munkájához való elhivatottságában, mind saját maga számára mesterségesen felépített, valós énjével szöges ellentétben álló, hősies személyiségében megtevesztésig hasonlít alkotójára. Így hát, Camacho valós élete fokozatosan beépül az írott fikció szálai közé, amit tekinthetünk a tollnok valós életének fikciójá válásához vezető első lépésőfoknak.

Az eddigiek alapján tehát az látható, hogy a regényben kétféle fikció különböztethető meg egymástól: gondolati és írott. Gondolati fikciónak nevezhető az, mely Pedro Camacho gondolatvilágában, a fizikailag megfogható heterotópiák hatására alakult ki. Azt az illúziót, azt a heterotópián belüli világot, melyben ő egy határozott, fontos hős, akinek a véleményére adnak, és akinek a jelenléte számít. Ezzel szemben, az írott fikció az, mely a Camacho által írt rádiójátékokban jelenik meg, a forgatókönyvek papírján, a rádiófelvételek

¹⁵ Vargas Llosa, Mario: *Júlia néni és a tollnok*, 61.

során vagy a rádióadásokon keresztül. E két fikciótípus a regényben szorosan összefonódik, pontosabban, a második az elsőn belül található: Pedro Camacho a heterotópián belül született fikcióban képi az írott fikciót.

És mivel a tollnok be van zárva alkotótereibe, saját ideális valóságába, minden, ami itt megjelenik, hat rá, világának részévé válik. Így, mivel az írott fikció is folyamatosan körülveszi, fokozatosan összeolvad Camacho gondolati fikciójával. Avagy, második lépésként, miután a tollnok külső valósága megjelent az írott fikcióban, most az írott fikció jelenik meg a gondolati fikció szálai között, és így Pedro Camacho saját belső valóságának részévé válik. Az írott fikció, melyet a külső valóság ihletett és megtelt a tollnok hétköznapi gondjaival és legrejtettebb vágyaival, ismét szembesíti velük íróját, így az azonosul a papíron megjelenő szereplőkkel, élethelyzetekkel, problémákkal, avagy, az írott fikcióval. Ennek az azonosulásnak legszembetűnőbb bizonyítéka a tollnok titkos írástechnikája, melyet időnként, csak teljes egyedüllétben alkalmaz. A tollnok, egy-egy fejezet megfogalmazása közben, beöltözik az épp aktuális főszereplőnek, hogy így „írás közben az ő orrukát, hajukat, szalonkabátjukat viselj[e]” és még szorosabban tudjon „azonosulni a saját tulajdonomat képező személyiségekkel” mivel, a tollnok szavaival élve, „[l]étezik-e jobb módja a realista művészetcsinálásnak, mint az, ha az ember fizikailag azonosul a valósággal?”¹⁶ Olyannyira eggyé válik szereplőivel, hogy írás közben, alkalmanként egyes szám első személyben beszél róluk és sajátjaként emlegeti kötelességeiket, gondjaikat, mintha ő is egy lenne az írott fikció szereplői közül:

„Alberto de Quinteros szülészorvos a világra segíti az unokahúga hármas ikreit, de az egyik poronty farfekvéses. Tud várni öt percet? Császármetszést végzek, és utána megiszunk egy mentás citromfűteát.” (262)

„Néhány tanácsot kell adnom egy franciaimádó laboránsnak, aki megölte saját gyermekét.” (266)

Ez az azonosulás hamar már nem csak az írás pillanatában figyelhető meg, hanem látszólag a külső valóságban élt életében is. Valóban megtörténtnek véli a rádiójátékok eseményeit miközben a külső világ bizonyos részeit elfelejti. A három szint – a külső valóság és a kétfajta fikció – összekeveredik.

¹⁶ *Uo.*, 185.

De Foucault szerint a heterotópiák részben azért alakulnak ki, hogy megvédjék tagjaikat félelmeiktől, hogy elmenekülhessenek attól, amit el akarnak felejteni, és hogy megteremtsék bennük maguknak azt, amire vágnak.¹⁷ Mivel Pedro Camacho külső valósága és gondolati fikciója az írott fikció által összefonódott és ezzel a tollnok belső világában újra megjelentek félelmei, a heterotópiák már nem tudják betölteni számára eredeti védelmi funkciójukat. Camacho elveszíti az irányítást a lassan tőle függetlenedő fikció fölött és szabadulni akar belőle; már nem akarja elfogadni a benti valóságot és megpróbál kilépni a számára már értelmetlen heterotópiából. De mivel, alapvető és tőle elválaszthatatlan jellemvonásaik miatt, e terekből kilépni éppoly nehéz, mint tagjukká válni, és valójában Camacho nem is kíván visszatérni abba a valóságba, mely elől eddig is menekült, visszatérés helyett inkább egy új heterotópiában keres menedéket: a bolondok házában, ahol az őrültség fikciójába menekülhet.

Konklúzió

Camacho példáján kívül számos más, hasonló tendenciát mutató eset is megfigyelhető a regényben. A rádiójátékok szereplői nagy többségben alkotójukkal sok szempontból párhuzamos történetet járnak be. A már említett Lituma őrmester elmenekül az éjszakai őrzéssel heterotópiájába, hogy kiszakadjon hétköznapi jelentéktelen monotonitásából és elképzelt világán belül a város hőse és védelmezője lehessen. Egy másik rádiójátékban Lucho Abril Marroquín, miután egy balesetben halálra gázolt egy gyermeket, csak úgy képes feldolgozni ezt a traumát, hogy pszichológusa rendelőjébe menekül, és a tőle kapott tanácsok, életvezetési szabályok szerint éli tovább napjait. A zárkózott, tehetségtelen Joaquín Hinostraza Belmont pedig, amint bíróként egy foci pályára lép, az a központi, fontos személy lehet, aki mindig is szeretett volna. A regényben e néhány példán kívül még számos heterotópiaként értelmezhető tér fedezhető fel, mely lehet távoli falu, sötét mozi, papi szeminárium, kolostor, rozoga panzió, árvaház vagy börtön. Ezek közül van olyan, mely szinte alig, vagy egyáltalán nem hat ki tagjaira, és olyan, mely a fikció világának legmélyére vezeti őket. Minél teljesebben fogadja el egy személy a heterotópiában kialakult eltérő valóságot, annál mélyebbre tud jutni az ebből fakadó fikció világában. Mivel a vizsgált regényben számos szereplő értelmezhető a frusztrált, saját valósága elől menekülő tollnok

¹⁷ Foucault: *í.m.*, 150-151, 154.

alteregójaként, nem meglepő, hogy a heterotópiákat teljesen elfogadó és a valóság elől fikcióba menekülő szereplők száma magas.

Dolgozatom e szereplők reakcióit a heterotópiákkal való találkozáskor már nem vizsgálja, egyetlen példán keresztül szemlélteti a valóság, a fikció és a heterotópiák összetett viszonyának összefüggéseit, mert ez elegendő ahhoz, hogy betekintést adjon arról, hogy a foucault-i eltérő terek milyen funkciót tölthetnek be a fikció-irodalomban. Végeredményben, úgy vélem, ezek alapján kijelenthető, hogy egy heterotóp tér megjelenése egy irodalmi műben hídként, ajtóként működhet valóság és fikció között, avagy fikcióképzési technikaként értelmezhető.

Mindemellett természetesen számos más latin-amerikai író művében is meg lehet figyelni ugyanezt a jelenséget.¹⁸ A teljesség igénye nélkül, csak az érdekesség kedvéért, megemlíteném szintén Mario Vargas Llosától az *A beszélő* és az *A város és a kutya* című regényt, Argentínából Manuel Puigtól az *A pókasszony csókéja* című művet, vagy Jorge Luis Borges „Körkörös romok”, „Bábeli könyvtár” vagy „Az elágazó ösvények kertje” című novelláit; a mexikói Carlos Fuentes *Aura* című kisregényét, a uruguayi Juan Carlos Onetti „A megvalósult álmom” és a kubai Virgilio Piñera „El álbum” és „La cara” című novelláit, és a szintén kubai Guillermo Cabrera Infante *La Habana para un Infante difunto* című regényét, melyekben kivétel nélkül számos heterotópiaként értelmezhető tér fedezhető fel, melyek az elbeszélés során fontos szerepet töltenek be a valóság és a fikció közötti átmenetben.

¹⁸ Feltételezhető, hogy a heterotópiák jelenléte és funkciója más nyelvek irodalmában ugyanolyan jelentőséggel bír, mint a latin-amerikaiiban, a tanulmány viszont, a vizsgált terület szűkítése érdekében, kizárólag a spanyol nyelvű, dél-amerikai irodalmi alkotásokra fektet hangsúlyt.