



szlovákiai magyar írók folyóirata

LIBERTÉ



6. évfolyam, 2. szám
 Felelős kiadó: Hodossy Gyula
 Főszerkesztő: Hizsnay Zoltán
 Szerkesztők: H. Nagy Péter, Vida Gergely
 Grafikai és képszerkesztő: Juhász R. József
 Korrektor: Tóth Ozsvald Zsuzsa
 Munkatárs: L. Varga Péter (Budapest)
 Szerkesztőség: Duna Palota, Galantská c. 658/2F, 1. e. 5, 92901
 Dunajská Streda, www.szmit.sk, E-mail: opuslap@gmail.com
 Nyomta: Print Invest Magyarország-H Zrt., Győr
 Egyes szám ára: 2,60 euró. Éves előfizetés: 14 euró
 Megjelent 2014 májusában. Megrendelhető a kiadó címén
 Regisztrációs szám: EV 3714/09

Dvojmesačník, VI. ročník, 2. číslo
 Vydavateľ: Spoločnosť maďarských spisovateľov na Slovensku
 Tel/fax: +421/315527964, +421/911239479
 Sídlo spoločnosti: Laurínska 2, 815 08 Bratislava, IČO 30806372
 Vydavateľ: Gyula Hodossy
 Šéfredaktor: Zoltán Hizsnay
 Redaktor: Péter Nagy, H., Gergely Vida
 Grafický a obrazový redaktor: József R. Juhász
 Korrektor: Zsuzsa Tóth Ozsvald
 Spolupracovník: Péter Varga, L. (Budapešť)
 Redakcia: Palác Duna, Galantská c. 658/2F, 1. posch. 5, 92901
 Dunajská Streda, www.szmit.sk, E-mail: opuslap@gmail.com
 Tlač: Print Invest Magyarország-H Zrt., Győr
 Cena jedného čísla: 2,60 euro
 05/2014. Celoročné predplatné: 14 euro
 Registračné číslo: EV 3714/09
 ISSN: 1338-0265



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
 program Kultúra národnostných menšín 2014

szlovákiai magyar írók folyóirata

OPUS

MEGJELENIK KÉTHAVONTA

Kiadja a Szlovákiai Magyar Írók Társasága, Pozsony
 Tel/fax: +421/315527964, +421/911239479

TARTALOM

Horizontok

Géczi János: A hang [regényrészlet]	2
Varga Imre: Anagrammák [versek]	9
Gužák Klaudia: Variációk; Szilvia kertje [versek]	14
Halmi Tamás: Élet a Kétholdas Ég alatt [elbeszélés]	18

Vízből készült kerítés

Bizánci költők [Polgár Anikó fordításában és jegyzeteivel]	20
---------------------------------------------------------------------	----

Szerelem

Nagypál István: A szerelemről [vers]	26
Pál Dániel Levente: (És mégis megint az első ezánnal fekszem...); Óda a női szépséghez; (Szép volt, szembejött...) [versek]	28
Fritsi Péter: Lent a tó partján [elbeszélés]	30
Vida Nikoletta: Homokzokni; A köztünk lévő semmi; Lerágott csontok [versek]	36
Fellinger Károly: Szerelmesvers; Napok óta; Ellenben; Ikon [versek]	38

Költészet és...

Sz. Molnár Szilvia: Költészet és vizualitás	40
Hegedűs Norbert: Költészet és dark fantasy. Neil Gaiman versei	54

Alternatívák

H. Nagy Péter: Utazások az időgéppel. Wells-továbbírások	60
Keserű József: Narrativitás és rekontextuali- záció David Gemmell és Stella Gemmell Trója-trilógiájában	64
Baka L. Patrik: A mindenség variánsai. Kontrafaktumok	76

Palimpszeszt

Fodor Péter – L. Varga Péter: Az irodalmi esemény interkulturális próbája. Bret Easton Ellis és Esterházy Péter [tanulmány]	84
Szombathy Bálint: A világ arcai a Telepen. Tarkó János képeihez [bemutatószöveg]	98

Munkatársaink	100
----------------------------	-----

A hang

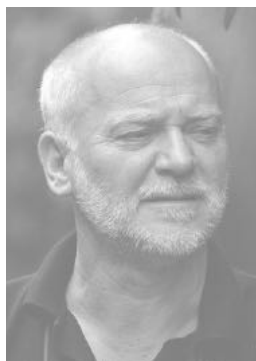
fejezetek egy regényből

34.

Judith anyja halála évfordulóján Pégyé három évig visz csokrot az általa sosem ismert néni sírjára. Erre azonban nem kérte Judith. S egészen addig, amíg vissza nem telepedik Magyarországra, nem keresi a férfival a kapcsolatot, sőt azután sem, néhány évig, egyszerűen semmilyen formában nincs rá szüksége. Pégyé nem vállalta. Pégyé magától értetődő módon, hogy megjegyezte az évfordulópontot, úgy alakítja munkahelyi feladatait, hogy azon a napon mindenkor Budapesten tartózkodjon. Kivillamosozik a temetőbe, a bejárat környékén található standok egyikén virágot vásárol, felkeresi a sírt, a kőlapok repedéseiből kitépdesi a fűcsomókat, majd siet vissza a munkahelyére.

Judith ezeket az éveket lánya gondozásával és tanulással tölti, s amikor a várakozás szerint fejlődő, strapabíró Hannát rá tudja valakire bízni, Nancy laboratóriumában ügyködik. A vizsgáit mindvégig sikerrel veszi, a társírókkal szerzett publikációi száma gyarapodik, s a kísérletek megtervezésében és az adatok értelmezésében olyan gondolatai vannak, amelyeket megoszt a csoportja tagjaival, és Nancy számára különösen inspirálónak bizonyulnak. Nancy kutatásaihoz számos ötletet Judith ad, ezt azonban Judith nem sejtí. Nancy, amikor, a hivatalos benyújtás előtt, elolvassa Judith vaskos doktori dolgozatát, arra kéri Judithot, valamikor majd üljenek le beszélni, egy étteremben például. Kéri. Kapcsolatukban először kéri, mivel amúgy, az ideje rövideje okán, kijelent vagy utasít. Nancy elégedett tanítványa és doktorjelöltje életvitelével, előrehaladásával, a tudományos közélet iránti lankadatlan érdeklődésével és együttműködésével. Hogyan is képzeli el a sorsát, ha majd átvette a doktori diplomáját, amelyen a Yale pecsétje nagyon jól fog mutatni, erre lehet kíváncsi, gondolja Judith, s nem sokat téved. Mit kezd azzal az oklevéllel, amely valamennyi pszichológiai laboratórium ajtaját kitarja előtte – persze, ha a tervei mellé megfelelő kutatási támogatás is társítható?

Nancy és Judith együtt indul az egyik délután, négy felé, a laboratóriumból abba az étterembe, amelyet Nancy választott ki, s ahol két személyre asztalt foglalt. Nem látszott ez különösebben elegáns helynek, de annyira igen, hogy egyetemi éve alatt sosem tért be oda



Judith, még akkor sem, amikor itt volt Pégyé vagy Bácsi, akik, mint minden férfi, szereték a jobb éttermeket. Az európai urak, megfigyelte, inkább vágyják az efféle helyeket. Hirtelenjében feszélyezve érezte magát, s ezt Nancy felfedezi, de gyorsan feloldja a helyzetet, semmi egyéb, mint hogy magáról beszél. Arról, hogy miként vált pszichológussá, miképpen talált rá arra a tágas kutatási területre, amelyre laboratóriumot is alapíthatott, s éppen ezen az egyetemen. Irodalmárnak készült, a francia nőírók érdekelték, éppen ezért tanulta a pszichológiát. A francia írók művei a legjobb pszichológiai kézikönyvek. A nőknek eggyel kevesebb az agytekervényük s eggyel több a szívrostjuk, állítja a nőgyűlölő francia orvosfilozófus, valamikor a nagy francia forradalom idején, mondta, élvezve, hogy az egymás után gyorsan sorjázó 'francia' szavak dallamossá teszik a mondatait, miközben belelapozott a menübe, majd menten letette a bőrbébe kötött, naponta összefűzött lapokat, mivel már akkor tudta, amikor még be sem léptek a női ízlésnek megfelelően berendezett különterembe, mit fog rendelni magának, s milyen ételt javasol Judithnak. Biztos abban, tanítványa rábizza majd a döntést, és ez azért érdekes, mert a forradalom idején a franciáknak az a rögeszméjük, hogy a nőket a labilis dolgoktól való félelem és az ingatagság jellemzi. Azután, hogy a pincér meghallgatja és rögzítette a rendelést, Nancy szarvasgombás májat kívánt, s Judith spárgás ragut kapott, megfelelő minőségű borral, Nancy azt fejtegeti, hogy ugyan Európa-szerre megkezdődött a mindennapi élet programos átalakítása s az élet megjobbítása, a nőket elzárták a közélettől, a politikától, s éppen a bizonytalan lelkeségük miatt. A nők a férfiaknál kevesebbet értek, tulajdonságaik állatiasabbak. A tizenkilencedik század francia nőírói ebben a polgári törvénykönyvben is elfogadott véleményű világban alkották műveiket, s hol Balzac véleményét visszhangozták, hogy a nő nem egyéb, mint megvásárolható tulajdon, holmi ingóság, hol Zoláét, aki a nők szerepét egyes-egyedül a családban tudta elképzelni. S érthető, ha akadtak, akik a nők másságát, a férfiaktól eltérő vonásait kívánták föltérképezni. A nők politikai, gazdasági és személyes függetlensége csak egy évszázad múltán vált a polgári körökben normává, mindaddig többnyire csak irodalmi főhősnők vágya, akiket az jellemez, az a közösük, hogy minden másban, érzelmeikben, cselekvésükben, alkatukban s egyebekben férfi-mintákat követtek. A férfivé válásnak ezer egy változatát produkálják a huszadik század közepéig azok a nők, akik valamiféle kreativitással megáldottak, a nőkhöz vonzó Virginia Woolftól a szivarozó George Sandig, az amúgy hercegnő Rachilde-től a férje számára regényeket író Colette-ig, mondja, miközben feltálatlák részükre a hatalmas tányér közepére halmozott apró adag ételt. Látja, neveti el magát Nancy, ez is nőkhöz fűződő sztereotípiá, én most nagy zabálásra készültem, s idetesznek elém egy apró marék kaját. Nos, én attól lettem pszichológus, kezd falni Nancy, hogy az érdekelt, miféle módon fogadják el a nők a környezetük nyomását, s miféle sajátosságuk van ennek ellenében kifejleszteni a női jellegzetességek mentén a másságukat. Judith is eszik, és egyik ámulatból a másikba esik. Meglepetés-szerű számára, hogy Nancy személyes érintettségét megismeri. Váratlan az is, hogy ömaga mennyire azonosul a megközelítésmódjával. S végül mert ugyancsak ízlett az étel. A pszichológusok között sokuk valaha íróknak készült, kottyantja el magát Judith, és menten bele is pirul. Nancy finom mosollyal nyugtázza a lány iróniáját, bizony, bizony, helyesel, mennyivel mások lennének a regények, ha az érzelmeik alakulásáról s nem pedig csupán a történetekről szólnának. Leteszi az evőeszközt. Kuncog, ahogyan a tapasztalt asszony tud, de kimondja, s mennyivel más lenne a pszichológia, ha tudnánk, a kutatói mennyiben nők és mennyiben férfiak. Mert bizony nem csak női és férfi beszéd létezik, mivel női és férfi szem, figyelem és egyéb is van.

– A nők legtöbbször továbbra is azt gondolja, ha bármit tesz, azt a férfiaktól elcsent időben teszi. – Judith mintegy ezzel összegezi Nancy mondandóját. Menten szégyenkezik is, meglehetősen, Nancy illetlennek találja ezt az eljárást. De az asszony eltekintett ettől.

– Én – korrigálja Judithot erőteljes hangon Nancy – újabban azon töprengök, hogy mitől bújtatja a lábát a nő körömcipőbe, amikor abban kényelmesen csak négy lábujja fér el. Mert bár átszámoltam, nekem öt lábujjam van. Azonban nem tudom – s itt hosszú szünetet tart –, hogy jó számrendszert használok-e a számításban.

Itt elakadt a beszélgetés. Judith össze akarja szerkeszteni az eddig elhangzottakat, de nem jár sikerrel, s elveszti a szóló tudás képességét, mint aki jégtömbbe fagy bele. Nancy felteszi szemüvegét, alaposan átvizsgálja a tárgyát, holott kajánul a tanítványa helyzetét értékeli.

– Úgy hallottam, egyedül neveli a gyermekét – és Nancy nem vár választ. A tárgyán összehúzza s a villájára ügyeskedni az étel utolsó falatját.

– Valóban. Hannát. Elmúlt két éves. – Judithnak sikerül ügyesen elkerülnie a mélyebb választ.

– Nem látszik a munkáján, hogy ez teher lenne.

– Nem az. Inkább olyan érzés, mint akinek négy szárnya lesz.

– Örülök neki – s Nancy belekortyol a poharába. – Szóval angyalból szeráffá vált, már-már a szárnyak számát tekintve. A szellem tanulmányozásához éppen megfelelő lépés! – forgatta a poharát. – Magának nincs hozzá kedve? – s másodjára is lenyelt egy kortynyi bort.

– Kipróbálom – a Judith beledugja a nyelvét az italba. – Finom – s beleiszik.

– Csakis a borivók tudják, miféle is az Isten. A sörösök világa tele van pogány démonokkal és manókkal.

Judith számára világgossá válik, a társalgás képességét nem birtokolja. Az asztal mellett ülve nem találja meg azt a megfelelő saját testet, amelyben bennfentesen helyezkedne el Nancy tanítványa, azaz ő, akinek mindenek ellenére párbeszédet szükséges folytatni a mesterével. Amiről beszélni készült, azzal nincs gond, számot vetett, éppen erre az alkalomra készülve, a képességeivel és a jövőjét illető szándékaival. De nem a véletlen teremtette helyzetek uralásával, márpedig igényeli azt.

– Arra gondoltam – Nancy elkapja Judith tekintetét, s el nem engedi –, érdemes lenne még a dolgozata jelenlegi állapotának megbeszélése előtt megismernem a terveit. Már-már mire is készül, ha túl lesz az utolsó vizsgáján, s megkapta a doktori címét.

– A kísérletek érdekelnek.

– No jó, ez nem volt kérdéses. De mifélek? Ámbár eddig csak laboratóriumban dolgozott, tudja, az áttekinthetőbb módszertan miatt ezt kedvelik az egyetemek fenntartói, de mostanság sokkal érdekesebb az egyének saját, ha mondhatom úgy, természetes környezetben történő vizsgálata.

– Környezet mint iskola, családi otthon, munkahely...

– ...vagy éppenséggel a kórház. Az egyetem. Az utca. A katonaság. És egyebek.

– Hát bizony ezek többségéről nincs is tapasztalatom.

– Elég, ha egyről szerez. A többit elfeledheti. De néhányra jó, ha lesz rálátása.

– Pszichiátria? De hiszen sosem tanultam klinikai pszichológiát.

– Éppenséggel ez nem a hátránya. Magam például a javára írnám, ha lenne egy klinikám, s oda jelentkezne.

– Egyetem? A tanítástól sem ijednék meg. Bár én az olyasféle tanításban hiszek, amely résztvevői között a művelt tanárnak is van szerepe.

– Ebben az esetben Európában a helye, nem gondolja? Ha van még ilyen hely, akkor egyedül ott, ahol a pallérozott tanárban bíznak.

Judith látja, nincs esélye a választásra, és ez meg is nyugtatja. A választás, szerinte, kizárólag a kényszer fedőneve. Talán kényelmesebb, ha az ember a kényszereket választásokként éli meg. Az összes meghatározottsága nem teszi azt lehetővé, hogy a felvetődő alkalmak között szabadon döntsön az ember. Ha ismeri magát, ismeri a közeget, akkor határoz jól, ha a kényszerei segítségével dönt. Egy lyuk, egy odú, egy barlang irányába van lökdösve az ember, ahonnan mindaddig nem tudhatja, hogyan fog továbbmászni, amíg bele nem vackolta magát.

– Szóval klinika és egyetem. Vagy valami ezekhez hasonló – összegezi Nancy. – Értem. Jó.

Judith el nem tudja elképzelni, milyen irányba fut a beszélgetés, holott egyre felszabadultabban érzi magát.

Aztán Nancy előszedi táskájából a jegyzetfüzetét. Többoldalmi megjegyzést ír abba, a korrekciókra szoruló hibák, ellenőrizendő adatok, téves következtetések, további ellenőrzésre váró megállapítások és új lehetőségek listáját teríti maga elé, és Judith nem jut szóhoz másfél óráig. Ahogy végére ért, csöppet el nem gyengült hangon, az asztalra veti a szemüvegét. Judith megállapítja, hogy Nancy rövidlátása fokozódik, s arra gondol, hogy előbb-utóbb műtéttel fogja a tanárnő korrigáltatni a szemét.

– Megjegyezte? Vagy inkább adjam oda a lapokat?

– Köszönöm, azt hiszem, megjegyeztem. – Nancy bólint. Tudta, hogy a lány, annak ellenére, hogy kifárad a figyelemben, mindent memorizál. Befejezik a borukat, Nancy rápillant a karórájára, s tétova mozdulattal kéri a számlát.

– Legyen mára ennyi elég – pakolja Nancy össze az előadása közben szétszórt ceruzát, tévedésből elővett szájrúzszt, a jegyzettömbjét s kacatokat.

– Köszönöm! – Judith hálás, és ezt ki is akarja mutatni.

– Magának is mennie kell. Én még visszamegyek a laboratóriumba. Lefutott a számítógépes program, ránézek még.

– Mennem kell, valóban. Vár ilyenkor Hanna. Fel kell neki olvasnom, addig nem szívesen alszik el.

– Anélkül nem alszik?

– Azt hiszem, ha tudja, hiába várokozik, akkor elmond magának egy történetet, és azzal merül álomba. De én annak örülök, ha az én szavaim végén alszik el.

– Mit olvas neki? – kérdezi az étterem ajtajában Nancy. Az utcán vaksötét van. Nem látja, hogy ismét zavarba hozza Judithot. Judith úgy dönt, elmondja az igazságot.

– Hannának, hm, mindíg a soron következő szakirodalmat. Már mint azt, amit tanulok.

Nancyból kitör a nevetés. Judith hebegve magyarázkodik:

– Én azt gondolom, nem a mese az, amely leköti a lányom figyelmét, hanem az én hangom. Akár előadhatnám a telefonkönyvet is, azt is megfelelőnek tartaná.

– Igaza van! – fogja meg Nancy Judith könyökét. – Tökéletesen igaza van.

– Így meg inkább olyasmit szedek elő, amelyből nekem is hasznom van. Már mint az irodalmat naprakészen olvasom.

Judith időben ér haza, Hanna éberem figyel az ágyában, s a lány, aki vigyázott rá, énekelgetett neki. Judith ledobja a kabátját, bármennyire is várnak rá a feladatok, a felolvasás nem maradhat el.

35.

Judith sosem szeretett autóbusszal közlekedni, a busz nem nyújt számára kényelmet. Az Államokban azonban, persze, mert sosem ment nagyobb távra, többnyire buszozott, miközben szidta az országúti közlekedés valamennyi válfaját. Még a taxizást is, pedig azzal aztán nincs baja. Bácsi és Néni otthonából, azaz a városból, ahol éltek, hogy visszatérjen lányához, s vissza a tanulmányaihoz, buszra kényszerül, s az úton végig kárhoztatja a légkondicionálást, az ugyan széles és több sávós, de pokolian zsúfolt sztrádát, a lehajtósávot, ahol lassít a vezető, a hidakat, ahol a szél rázza a kasztnit, a mogyorót rágicsáló szomszédját, akinek valami virágportól sárga az orrhegye. Szidja az autóbusszáudvarokat, ahol időnként váraкоznak, a fél napot, ami kárba veszett, s azt, hogy nem vette ki a jármű rakterébe zárt utazótáskájából a könyvet, amelyet át szeretett volna nézni. Hányinger kerülgeti, de nem az elmúlt napok izgalmától, hanem a kanyaroktól, a szűnhetetlen zajtól, az útitársak bőrének kipárolgásától s még a sofőr uniformisától is. Abban a ruhájában utazik, amelyet a temetésen viselt. Nem hozott magával másikat. Ott, a protestáns temetőben, amikor lehajolt, hogy felemelje a vödörben számára odakészített rögot, s a göröngyöt belehajítsa az urnát magába fogadó sírgödörbe, megpattant a varrás a szoknyájában, azt sem tudta ellenőrizni, hogy hol s mennyire feltűnő az, a ceremónia után kézről kézre adták, néhány ismerőshöz el kellett néznie, továbbá az ügyvéddel is kettesben kellett maradnia, ez Bácsiék kiürített, eladásra váró házában történt meg, mivel semmiképpen nem akart éjszakára a városban maradni. A lányára és a visszaútra hivatkozva köszön el mindenhol, a kisállattal kereskedőtől, Bácsi szomszédjaitól, Bácsi orvosától és egyben barátjától, aki mindvégig szipogott és törölgette a szemét, s ezt mindenki megértette. Legvégén kizárólag a lelkes és az ügyvéd fogta közre, mindketten Bácsi közeli emberei, elkísérik a buszig, cipelik a maradék tárgyakat, a tárgyi hagyatékot, akik affelől biztosították, miként a váratlan eseményt követő, éppenséggel az elmúlt napokban mindmégannyi megfelelő mederben folyt, úgy a hátramaradó kötelezettségek sem jelentenek teljesíthetetlen feladatot. S örömmel folytatják a feladatukat, amely hittársi és felebaráti kötelességük.

A buszt egyre-másra személygépkocsinak nevezett cirkálók előzik meg. Az útitársak olvasnak, szundikálnak. Mások a tájat bámulják, magukban beszélnek. Judith mindenkit ellenszenvesnek talál. Saját magát is. Arcára borítja zsebkendőjét, a tenyéryi textil félhomálya alá menekül, aztán meg ki alóla, mert megérzi benne a temetés szagát.

Bácsi halála váratlanul éri a lányt. Nem érti, hogyan hogy nem jelentkeztek előjelei a végzetes betegségnek, ha pedig voltak, hogyan hogy nem tudott időben róluk. Bácsival szívroham végzett. Bácsinál tartózkodóbb lényt ugyan el nem tudott képzelni, ismeretlen a nála visszahúzódoóbb és türelmesebb ember, bármi is történt vele, Judith úgy tudta meg, hogy az öreg, akit sosem ismert apjának pótlékeként szeretett, utóbb vagy véletlenül elszólta magát, vagy pedig a felesége, Néni, már amíg élt, némelykor a barátaik, illetve Judith annak bizonyítékaira rábukkant. Azt sem lehet tudni, mikor hullajtotta vagy húzattatta ki gyöngre, rágásra alkalmatlanná vált, egyre többet fájó fogait, s hogyan történt meg, hogy egy napon a vacsoraasztalnál hófehér, alsó és felső műfogsorral mosolygott. Amelyet utóbb ugyancsak utált Bácsi, s olyan helyre be nem ment, ahol különleges fényű lámpát, eszközt használtak. A műfogsora ugyanis élesen vakított azokban a bizonyos, általában váratlanul felvillanó fényekben. Az nem baj, ha nem járok diszkóba, a diszkólovasok szeretik, ha mindaz, ami műanyagból készül, a táncoló tömeget kiragadja a hétköznapiságból, magyarázta Néninek, s Néni heherészve adta tovább a diszkrétciót

igénylő információt Judithnak, de, s e fölött Néni lamentált, a bankban, ha netalán készpénzt kellene fölvenni, ott is mindenféle rejtélyes, speciális fény segítségével ellenőrzik a bankók valóságát. Judith pedig aztán amiatt töprengett, ugyan miért fontos e megjegyzés Néninek, hiszen szeretett amerikai rokonai, ha tartottak is maguknál készpénzt, minduntalan bankkártyát használtak. Bácsiról sosem lehetett tudni, ízlik-e számára felesége főztje, örömmel vagy szolgálatkészségből megy-e barátjával horgászni, s Néni halála után spórolásból vasalja-e az ingeket, vagy a bejárónőjüket akarja tehermentesíteni. Azt se lehetett tudni, hogy Bácsi élt, oly csendesen tette. Bácsi után hatalmas vagyon maradt, igazán megengedhették volna maguknak az alkalmazottat, akár többet is. Judith az örökség nagyságát jóformán fel sem tudja fogni, holott a temetés után, közvetlenül, hogy szétszélednek a gyászolók, s tulajdonképpen a kezéről sem tudta lemosni a sírgödörbe hajított rög nyomát, a család ügyvédje részletekbe menően tisztázza vele, egyes egyedül vele, a végrendeletbe foglalt utasításokat. A rengeteg pénz nagyobb része a Yale egyik alapítványát fogja illetni, Bácsi és Néni a közép-európai kutatásokat felügyelő grémiumot gondolta támogatni, kisebbik részét, mivel Judithon kívül egyéb rokonuk nincs, Judith, illetve Hanna öröklí. S ehhez hamarosan hozzá is fognak jutni, s az ügyvéd, úgy vélte Judith, kijelentését fejbiccentéssel társította. Talán az egyetértés jele volt, talán az eltávozott iránti tiszteletadásé.

Hidak alatt fut a busz. Judith megszámolja. Egymást követően kilenc alatt haladnak el. Az ügyvéd, Bácsi korabeli ősz úr az, aki közölte a rettenetést hírt Judithhal. Késő este telefonált. Amerika arról nevezetes, hogy minden lesújtó hírt esti időben közölnek azzal, akire a hír tartozik, meglehet azért, mert ebben az időszakban valószínű, hogy a hírt lesújtottan fogadók már nincsenek nyilvános helyen, s otthonukban tartózkodva inkább elvisselik a megrázkódtatást.

Bácsi, élete során, józanul mérlegelte a dolgokat, eseményeket, szinte belelátott a jövőbe, s időben mindenről rendelkezett. Amikor Judith megérkezik, a temetésre megfelelő módon öltözve, láthatta, a ház, a végakaratnak megfelelően, üresen áll, a bútorokat elhordták, a ruhákat egy segélyközpontba szállították, egyedül a legszemélyesebb tárgyakat – néhány fényképet, könyvet, iratot, ékszer –, no és Judith magámdolgait dobozolták be, s az épület eladásáról az ügynök máris gondoskodott. A kertet szintén átalakították, egyetlen nap állt erre rendelkezésre, új bokrokat és egynyári virágokat ültettek. Judithnak nem kellett szembesülnie a régi otthonnal, számára Néni és Bácsi emlékként s nem a hiányuk révén maradt meg. A tetem gondozása, a temetés minden részletében akként zajlott, ahogyan Bácsi elképzelte és elrendelte. Ugyan miféle öröklétre vágyhatott, ha ennyire levette a lányról a teendő gondját, s ugyan miért könnyítette meg a gyázmunkát, amely hozzátartozik az elvesztett rokon hiányának elfogadásához, érzelmi feldolgozásához? Judith azonban Bácsi sírjánál mindenekelőtt az anyját siratja, akinek a temetésén nem lehetett jelen.

Judith amerikai múltjának kezdő darabját a figyelmes emberek a maguk tapintatos módján megsemmisítették. S a dombról le-, a dombra felhaladó autóbusz a kiürített helyszíntől egyre távolabb viszi a lányt, akinek egyetlen esélye, hogy ne essen kétségbe, az marad, hogy Hannára gondol. Vajon most mit csinál? Evett-e? Ivott-e? Üldögélt-e vagy totyogott a szabadban? Használt-e újabb szavakat?



Clán, 2013

VARGA IMRE

Anagrammák

Az agya: sprintolaj

Parti Nagy Lajos nevére

agya sprintolaj pislog anya rajt'
talpon agyi sarj pisle rajt agyon
raplin sajtó-agy alatt jogi spray
garasalji ponty angyal-pisa rojt

alja prosti-nagy sajt alany pirog
nagy solti paraj langy parti sora
laja pinty sorja alji nagyra stop
sajtipar nagyol nyilas part joga

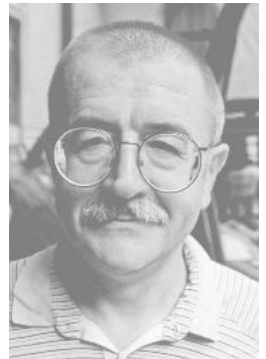
arany sipog rajt' apja: rapli song
galaj pinty sora gyapja rost inal
gyors apja latin agyal rajt spion

gyorsan lapjait agyalj' pina rost
nagy paroli sajt lapra nyit sajog
agylap jani sort agy írt lapja nos

Ács arcán fok nedv ser

KAF nevére

Ács arc fen kos nád ver
Ács akár csend fon ver
Ács akác fon rend vers
Ács árad fen konc vers
Ács arc dán fon versek
Ács ÁFA ver csonk rend



Árad fekke roncs sánc
Ács arcon fánk verdes
Ács arcán fok nedv ser
Adná fekke roncs rács
Akác forr nedves sánc
Akár fess necc vándor
Anno srác várd fecske
Csecs árán faroknedv
Árán csen ferd vackor
Arcon fecskend vásár
Arcán fecskend város
Arcán ferde sánc voks
Árkon csecs fára nedv
Árvacsecs fenn károd
Árvácska csend freon
Ásás franc neved rok
Cefre kard sánc vonás
Cerka csen fonás várd
Cerka fácán nedv sors
Nedv ránc Cerkafosás
Credo csak várás fenn
Csak fene ráncos várd
Csárdás kvarc nofene
Csarnok fácán verdes
Csáva fecskend orrán
Csen csoda fánk ráver
fácán csendre vaskor
Csere kvarc nádfonás
Dános várak freccsen
Fárad reccsen vánkös
Fácska sercen vándor
kedvenc sorsra fácán
Freccsen konda vásár
Kedvenc roncs sáfára

Néhány könyvcímemre

Crusoe-szaltók

cula te rossz
csutora lesz
colt EU rassz
csel oszt ura
csalt EU roz
csutakol rezsó
csuka oltószér
csuka leró oszt
alku cser toszó
autó korcs lesz
csal euró koszt
csao okult szerda
csau elsöz kort
csel korzó tusa
cser oltó szuka
csesz toló urak
elsöz rock satu
euro kóla tszcs
eskór szol utca
kecs osztó ural
kócos ruta szel
kócos szer utal
korsó lesz utca
kóser Szol utca
kosz ruca sólet
lecsó roz
utak
orsók szel utca
lesz orca tus

A medve alászáll

alád láva meszel
emel válasz láda

álma lázas Vedel
alvás azám delel
ázva Mell eladás
állás adva lemez
álma állva eszed
szála álma veled
elvesz álma alád
áldva lázas elme
lázad állam eves
alvad állás emez
állva láda szeme
lázad állva mese
vállal dáma esze
ámde eláll szava
lámáz delel sava
lázad Alvás emel
adva áll lám esze
dáma lazsal vele
alá LSD váza emel
aláad eme szláv

Önarckép – nélkülém

arc épül lök mennék
acél elköp künn rém
acél ken külön prém
acél körém künn lep
allé mérce póknünk
amper élénk külön
arc elmék nép ülnök
arc épülnek lökném
arc képel mén ülnök
arc külön lép nekem
arc lüke mén póknél
arcél nem külön pék

cakk élen mén röpül
célnak merül pökné
célnak lépnek üröm
célna elem pöknünk
célna mellé pökünk
élclap körénk menü
elkap érmén külön
különc park énelém
élen makk pörc ülne
célna köpül mennék
anélkül nékem pörc
cékla röpül mennék

Ember/Világ rapszódia

paród' vizsgára – elibem
abai ágról dzsip verem
valódi girbe árpaszem
abai gepárd szór mivel
a Bia per'me ószláv rideg
a bál-apród remeg viszi
bála megedz varrói síp
argó a bál medvei ripsz
a dagib' ál' repró szivem
ambrózia gepárd visel
abál digó perverz sima
elszórva bármi gepida
bála digó mersz vipera
balga peremvári zsidó
a bál empire szarv digó
alpiság mezbe virradó
primer ideg sózva abál
margó peder viszi a bál
dervis amperból igazá'
abdai repró szemvilág
iparszerv lába igemód
Balár peremizs vigadó

megró a bál rapid veszi
adóval bármi repszegi
a vizsgapor bálmederi
ag'lis párzó vademberi
alvadó mi bár szepregi
bárói gipszelve marad
dipól ábra remeg viasz
alpári embargó viszed
Al Páris sem barg'ó vized
alpári szóig ember vad
apáról bevisz megriad
apród belevág szirmai
a Pród belvizes márgai
aprómag dervis bázeli
alperes Bagóz Dimvári
magszerve apró libádi
apróság brazilmedvei
apróvad bármi elszegi
aradi megpróbál vizes
árból parvai megszedi
avizó gepárd marsbeli
aszódi megvarr bepiál
badar empire vizsgáló
valódi bagzás-premier
balra vágódi peremizs
óverbászi alarm pedig
bari lemezvágó rapid
bazsi megriad válóper
baszva dirigáló perem
daravirág izsóp belem

Agram Irev lelki mozija

Agai liliom rajzvermek
Agai mellizom veri rakj'
Verkli mami jelzi agora
Ajak amim revizor illeg

Ajak egri izma moll veri
Igazam leveri morajlik
Elvileg majori karizma
Iramlik geleji zavarom
Gloire mimika zavarjel
Imregi krezolja valami
zavarom iramlik ige jel
Izgalom kiemeli varrja
Izgalmi olajra rekviem
Majori megellik zavari
Agora jelzi ki mar mivel
Ajaka mivel morze rigli
Ajak elemzi morva rigli
Merev imola ajak rigliz
Ajaki emez grill morvai
Mivel akire moraj lagzi
Aljaz igali mikor verem
Mikor rigai aljaz velem
Almoz eleji krimi varga
A galaj mikor vazel mire
Amire kijelzi mar lovag
Araki illeg vajmi morze
Aga ajz erki limlom veri
Aga alj remi verkli izom
Aga alj lik meri rom vize
Aga almoz mer rejlik VII
Aga elrak jer VI. Mozlim

Tereptárgyak, jósjelek

Agysejt járó kert kelep
Ágyak kertje spór tejel
Agyát elrejt póker sejk
Agysejt jelek kárópert
Agysejt róják kelepelt
Agysejt kertje perkáló
Ágytól kerek perje sarj
Ájer ajtók kert selypeg
Jelek ájer gettó-spray
Ajtók jeles kerep tárgy
Átejt kerget selyp rajkó
Egyke eljár tarts pejkó
Jártas kegyeltje póker
Jeget róják spray telek
Jegyke kóter skalp tejár
Jegyek Kreált sajtóper
Jegyespár jelek tartók
Jegyre jókat respektál
Kegyeltje póker sajtár
Kertje lerakás pótjegy
Egypár kóklerja sejtet
Jegyek kertje strapáló
Pótjegy retekje skalár
Jegykes lejárók parkett
Jegyár sajtóper telkek

Mínusz három, 2011



GUŽÁK KLAUDIA

Variációk

Poharak 1

az a november hideg volt
mintha a dolgokat jégréteg borította volna
mikor az emberek egymáshoz értek
megcsillantak
és koccantak
mint a poharak

Az ablakban 1

próbálok felolvadni
úgy bámulok kifelé az ablakon
mintha egy festményt néznék
amelyben folyton változik a kép

tavaszodik

Pénztáros lány a Tescóból 1

aznap este
hazafelé menet az orra cipőjét nézte
hosszú idő után eszébe jutott Viki meg hogy
mindig rájuk nyitotta a suliban az ajtót, amikor ők pisiltek
utálta nagyon
és talán máig is

Az ablakban 2

Isten egy óriás
dombok fölé hajol
ráfúj
a fák felszállnak



lassan visszahullnak
Isten lefekszik a dombra

*

sárga épület előtt sárga ruhás nő

neki
ha felnézne én lennék a kép

*

a nők hajában emlékek vannak

Poharak 2

ő ilyen
könnyen felforr a vére
és olyan törékeny nő
hogy mint a gyenge falú pohárba
mikor forró vizet öntenek
megrepedt

a novembereket nem szereti

Én 1

én meg minden nőben meglátom magam
millió lehetőségei
egy életemnek

Pénztáros lány a Tescóból 2

vajon mire fog emlékezni ha öreg lesz?
lehet soha nem felejtí el Vikit
talán arra fiúra aki mindig beleszagolt a hajába amikor megölelte
meg hogy esténként neki kell hazavinnie apát a kocsmából
és hogy ez anyyira természetes mint leülni a tévé elé megenni a vacsorát

a vajszínű posztókabátra amit nem akart magának megengedni
és amikor megvette leöntötte vörösborral

lehet csak a cipő orrára fog emlékezni
galambokat etetni
és amikor közéjük szalad a téren
felröppennek

Én 2

amikor galambok közé szaladok a téren
felröppennek

Szilvia kertje

*Lábamhoz Fűvek hordják kínjuk, mint Isten elébe.
Bokám csiklandozzák, alázatból motyognak.
Füstös szellemködők lakják ezt a helyet,
A házamtól egy sírkősornyira.
Egyszerűen nem is látom: innét-hova.*

Sylvia Plath

el kellett döntenie hogyan tovább
azon az estén világítottak
a neonfények
a csillagok
mint mikor az ember számba veszi az életét

a fiúkkal nem értette meg magát
persze szerette őket
szép szemüket és puha szájukat
a gyerekektől is félt
mert hogy látják az ember lelkét
...

óvatosan fújdogálta a szél a függönyt

...

*fái lennének
óriási bokrok
amiket egy kalapos kertész csikóhal alakúra nyírna
soha nem söpörnék fel a leveleket*

*nem tépnék ki a gazt
kígyók csúszkálnának a magas fűben
akit megharapnak
meghal
soha senki nem talál rá*

...
*ő ilyen
könnyen felforr a vére
és olyan törékeny nő
hogy mint a gyenge falú pohárba
mikor forró vizet öntenek
megrepedt*

...
*olyan madarak laknák a lombokat
milyeneket még senki nem látott
színes
tépett tollakkal*

...
kinn vihar közeledett

...
befogadna minden koldust

*és lenne valaki
aki egy fiúról énekelne, aki más lányt szeret*

*este gyertyákkal világítanának
ha elfújják a gyertyát összebújnának
szeretkeznének
nem tudnák kivel
néha lány lánnyal vagy fiú fiúval*

...
a huzat vadul tépte a máskor oly békés függönyt

...
és reggelente kék szobákra ébredne és soha a valóságra

HALMAI TAMÁS

Élet a Kétholdas Ég alatt

„Valamikor a paradicsom állt itt.”

Pilinszky János: Apokrif

„A sebek emlékek.”

China Miéville: Armada

A fej nélküli kobold véres tetemére nem sokkal azután talált rá Edith Trenk hírkoordinátor, hogy a Kormányzó, tekintettel a peremnépek lázongásaira, háborús készültséget hirdetett. A Fajközi Csillagflotta-parancsnokság a rendkívüli helyzetre hivatkozva kényelmetlen intézkedéseket fogantatosított (ezek mind a szabadságunkat rabolták meg, és az univerzum jövőjét aprították miszlikbe), így nem csoda, hogy a bűneset alig kapott nagyobb nyilvánosságot egy-egy ügyesen szervezett főzőversenyél.

Akkor már negyven galaxisévad óta nem volt munkám. Megfáradt zsoldosból vedlettem át egykedvű magányyomozóvá; mi tagadás, nem is törtem magam megbízásért. Épp eleget öltem ahhoz a kristálygyarmatokon és a vaskori ütközetben, hogy a Testület, ha pusztán adminisztratív automatizmussal is, de gondoskodjék az életben maradásomról. Legalább most.

A driád érkezése is először inkább bosszantott; pedig a hivatlan látogató, ezt el kellett ismernem, azonnal irodám éke lett.

Nem először láttam tündért, de nála szebbet még soha. Mióta – az istenek vagy a metatechnológia kegyelméből vagy ármányából – föltáruultak a Világkapuk, a paralel és analóg és alternatív valóságok közötti átjárás mindennapos csodává szelídült. A sellők, szirének, nimfák, elfek, elementálok, angyalok és driádok, azaz a legkülönfélébb tündéri rendek éppoly fesztelenül közlekedtek városainkban, mint a leviatánok vagy az unikornisok, ahogy mi, földhírnökök sem keltettünk feltűnést a másvilágok tengerkertészei, holdfényügynekei, vihartolmácsai között.

A driád, miután helyet kínáltam, Erstinként mutatkozott be, és a védelmemet kérte.

– Ha testőrt kíván felfogadni, jobban teszi, ha...

– Nem. Nem testőrt akarok, hanem magát. Nick Portmant személyesen. A katonát, aki életeket vett el. És a detektívet, aki sebeket emlékezik a jóvátehetetlenre.

Meggyőzött. Bólintottam, hogy rátérhetünk a történet részleteire.

Kiderült, hogy a kivégzett kobold Erstin világából való. Sőt, egyenesen abból a félig-meddig dinasztikus szövetségből, amelyben Erstin csa-



ládja driádemlékezet óta bérelt tagsággal rendelkezik. A kis lényt Svatnak hívták; s váratlanul veszett nyoma, miután többen a szövetségből titokzatos fenyegető leveleket kaptak. A küldemények anonim feladója tudományos dokumentumokat, diplomáciai aktákat és pénzt, nagyon sok pénzt követelt. Cserébe mindössze annyit ígért, hogy nem fog vér folytani. Úgy látszik, hamar megelégette a profit nélküli várakozást.

Svattal Erstin jóformán testvérei egyikét veszítette el; minden szavából éreztem a kérésselhetetlen igazságvágyat, a holtakkal szembeni tartozás haragos becsületét. Hosszan beszélgettünk, pontosabban ő beszélt, én csak hallgattam és beleszerettem.

Valamit kiolvashatott a szememből, mert mielőtt elkészönt volna, tűnődve rám mosolygott, azután bezárta az irodám ajtaját, és közelebb lépett.

Különös élmény tündérrel szeretkezni. Mindenkinnek csak ajánlani tudom.

A nyomozás nem tartott soká. Az ügy olyannyira összetettnek bizonyult, a szálak annyi irányban szertefutottak és oly sok kéz markolta őket görcsösen, hogy csak idő kérdése volt, melyik kéz ernyed el, hányadik szál gubancolódik össze, mikor fog ki valakiből a türelem vagy másvalakiből a bátorság. A munkámat segítette az is, hogy a Kormányzó és a peremnépek hordagenerálisa egyezsége jutott; a Csillagköztársaság viszonylagos harmóniája helyreállt, s már senkinek nem állt érdekében a bizonytalan jövőtől rettegve a biztos bukást kockáztatni. A bűn sosem kifizetődő, békeidőben pedig nemcsak a Végső Törvény cikkelyei, de a csillagpolgárok zöme is elítél minden becsutelt ügyeskedést, gonosztettet, rútságot. Könnyen jutottam információhoz, gyorsan kitisztult a kép.

A kobold gyilkosát rövid hajsza után kaptam el egy féregalagútban; kistszűlű zsillip-csempész volt, s minthogy a nagyobb ügy, amelynek szolgálatában tettét elkövette, a parapolitikai számításokat keresztülhúzó békekötés nyomán semmivé lett, a háttérben megbúvó hatalmasok is eltűntek. Adattorzítók és génkód-seftelők kerültek rendőrkézre, enervált gengsztereket és korrump hivatalnokokat vett őrizetbe a Szolgálat. Úgy tetszett, a világok határán áthúzódó maffiakapcsolatokat mind sikerült felszámolni. Néhány kapzsi főnix, kéjvágyó android és rászedett mutáns még szökésben volt ugyan, de mindenki tudta (nyilván ők is), mit várjon a történet végétől.

Erstint csak a kobold ügye érdekelt. Engem pedig csak Erstin.

Csendes örömmel ünnepeltük meg a sikert. Ő még mindig gyászolt, szívében egy Chopin-ballada mély és előkelő bánatával. (Chopin nevét először és utoljára a replikátorzónában hallottam; egy halálán lévő felszeráf suttopta a fülemben.)

Ugyanazt éreztük, s ugyanolyan megérinthetetlenül: az Univerzális Intelligencia visszavette jogait, s újra az időparamétereket felfüggesztve örökösödik a világok épsége felett. Az Örök Szeretet fantomhullámaira akaratlanul is ráhangolódik, aki szerelmes.

A bor (az egyetlen ital, amely az Első Civilizáció hagyatékából fennmaradt) finom volt; az újonnan vett közös ház a Kétholdas Ég alatt otthonos az első perctől; Erstin meg... A saját világában nemes és megbecsült driád volt, az én világomban driád, akibe beleszerettek. Nem tudom, melyikkel járt jobban.

Szárnyával a mellkasomon aludtam el.

A vífon sípolására csak én ébredtem fel. Óvatosan visszahajtottam a törékeny szépségre a takarót, és a másik szobában megnyitottam a kép-hang csatornát. Egy középkorú nő szenvedéstől barázdált, ám gondosan sminkelt arca töltötte be a monitort.

– Mr. Portman? A segítségére van szükségem. – A szeme megrebbent, de a hangja határozott maradt. – Megerőszkolt egy sárkány.

VÍZBŐL készült kerítés

Bizánci költők¹

¹ A fordítások készítésekor a fordító Babits Mihály Műfordítói Ösztöndíjban részesült.

KHRISZTOPHOROSZ MÜTILÉNAIOSZ

(1000–1050)

Bizánci költő, különféle hivatali tisztségeket töltött be, himnuszokat és szatirikus jellegű jambikus verseket írt.

Találós kérdések

Elfogsz, de fogságomból könnyen megszököm.
Látod szökésem, s nem tudsz visszatartani.
Nem használ az sem, hogyha jól markodba zársz:
eltűnök onnan is, s markod üres marad.

(Megfejtés: a hó)

Csarnok vagyok, nem kőből s fából lettem én,
s nem kellett hozzám földi építőanyag.
Nem dönt le senki, s egyszer mégis eltűnök,
építő sem kell, és megint felépülök.

(Megfejtés: a szivárvány)

PSZELLOSZ

(1018–1078 körül)

2 Mária Szkleraina a császár szeretője volt.

Bizánci történetíró, filozófus. Legismertebb történeti műve a Khronographia. IX. Kónsztantinosz Monomakhosz császár (1042–1055) tanácsadója és a konstantinápolyi egyetem filozófiatanára volt.

Találós kérdések

Addig, míg éltem, ész kevés szorult belém:
meghaltam most és bölcsességgel teltem el.
(Megfejtés: a pergamen.)

Fából készült a kulcs s kerítés lett a víz,
a nyúl átfut, de eb nem törhet rajta át.
(Megfejtés: a zsidók átkelése a Vörös-tengeren)

Mária Szkleraina halálára²

Világot rengető vihar, hullámverés,
véget nem érő, elsöprő bajáradat!
Jajgass, siralmat zúdíts ránk fönről, te ég,
és lent a mélyben nyögj, te föld! Szörnyű csapás!
Most fény helyett vért szórj le ránk, te fényhozó!
Sugárarcod ma rejtsd, te hold, s ti csillagok
áraszszatok ránk könnyözönt ma fény helyett!
Te lég, s te hullámmal háborgó tengerár,
most ködbe öltözz, s mély homály borítson el!
Mert fenséges volt származása, élte is,
uralkodónknak méltó, pompás díszje volt,
kiválasztott, nagy rangú, első támaszunk,
fényes jellem, előkelő viselkedés,
élő szobor, kit ért magasztos tisztelet,
gyönyör virága, fényűzésnek lakhelye,
szép ház volt ő, a Khariszoknak otthona,
ki egymagában birtokolta mind a báj,

mit földi ember bírhat s császárunkra is
kiárasztotta, kellemmel vidítva őt,
az ész völgyének volt virágzó fája ő:
de jaj, tövestül tépetett ki túl korán.

JAKAB, A SZERZETES

(11. század)

Jakab Pszellosz kortársa és szerzetestársa volt a bithüniai Olümposz-kolostorban. Pszellosz a császári udvarból, befolyásos pozícióból került a kolostorba, s hamarosan, felhagyva a szerzetesi étellel, vissza is tért Konstantinápolyba: Jakab szerint a gyors visszatérés oka, hogy nem bírta az önmegtartóztató, nők nélküli szerzetesi életet. Gúnyversében volt szerzetestársát az olümposzi Zeusshoz hasonlítja, utalva fennhéjázó, dicsekvő modorára is.

Pszellosz ellen

Ó, Zeusz atya, jogart tartó uralkodó,
mennydörgő hangú, borzasztó nagy szájaló,
Olümposzon maradni nem bírtad soká:
istennőid nem voltak itt, ó, Zeusz atya.

THEODOROSZ PRODROMOSZ

(1100 körül–1156/1158 k.)

Bizánci költő, prózaíró. Konstantinápolyban született. Írói-költői életműve nagyon sokrétű. Prózai művei közt beszédek, levelek, teológiai művek vannak, verseinek nagy hányada történeti-életrajzi, illetve alkalmi jellegű, de írt vallásos epigrammákat és egy verses Macskaegérharc című parodisztikus művet is. Rodanthé és Doszikliész szerelméről szóló, 9 könyvből álló verses regénye az antik szerelmi regényeknek, elsősorban Héliodórosz Aithiopikájának hatását mutatja.

Rodanthé és Doszikliész története

(Részletek)

Rodanthé szépségének leírása

(I. könyv, 39–60.)

A lány szépsége meglepő, különleges:
imádandó bálvány, egy istenkép-modell:
úgy mintázták meg, mint egy Artemisz-szobrot.
A bőre úgy ragyog, fehéren, mint a hó,
minden testrésze szép arányokat mutat:
nagy műgond illesztette egybe őket és
az összkép, mely így létrejött, csodálatos.
Tökéletes félkört formáz szemöldöke,
a természet kiválóan rajzolta meg,
az orra szép ívű, éjfekete szeme,
az arc kerek s kör rajzolódik rajta ki.
Négy kört látsz ott, kettő van mindkét oldalon:
a két külső kör, mely egy belsőt közrefog,
oly ragyogó fehérnek tűnik, mint a hó;
a belsők pírral izzanak, hiszen tűzük
szén szítja, önmagától lángra gyulladó.³
A száj egészen keskeny, összeszorított,
a kar, könyök s az ujjak összeillenek:
szobrász a természet, hisz ő faragta ki.
Bokája formás, s szép talapzat lett a láb:
alap, melyen az épület szilárdan áll.
Pompás a többi rész is és csodás mű.

Doszikliész monológja

(II. könyv, 246–266)

Lenyűgözően szép Rodanthé külseje,
nem teng túl rajta semmi, semmiben hiány
nincs, mert kiváló és arányos mindene:
a Természet volt mestere s mindent kimért
szakértelemmel, szépen megformálva őt.
De nincs nekem se arcomon sötét korom,
kinézetem nem visszatetsző, idegen:
ha férfiak szépségét vizsgálná meg, úgy

3 A kép a Bölcsesség allegóriájának leírását idézi: Eusztathiosz szerint a Bölcsesség koszorúján izzó, tűzpiros drágakövek vannak, melyeket hófehér gyöngyök vesznek körül.

4 Alexiosz
Kontosztephanosz,
akárcsak családja
több tagja (apja,
Stephanosz
Kontosztephanosz
és fivére,
Andronikosz),
magas tisztséget
viselt I. Manuel
udvarában. 1161-
ben részt vett a császár
magyarok elleni
expedíciójában.
1176-ban halt meg
egy kis-ázsiai expedíció
alkalmával.

5 Alexiosz
Kontosztephanosz
kardjára két mártír,
Theodorosz és
Demetriosz képe
volt belevésve.

hiszem, hogy engem bárki szépnek mondana.
Úgy gondolom, hogy férfias vagyok, szilárd,
erőm hatalmas, s harci bátorságom is,
rettenthetetlenül lecsapni kész vagyok,
nem félek én az első sorban küzdeni.
Kardlap vagyok, az ellenségnek vére fest
vörösre; szablya, mely a hússal jóllakott.
Már számtalan csatában, sokszor győztem én,
dicső babér került fejemre sokszor így.
Kardom befalta ellenséges harcosok
tömérdek húsát fémszájával habzsolón,
mohón megitta bőven omló vérüket,
így lakmározva barbár öldökléseken.

Egy lámpásra, melyet legmagasztosabb úrnőknek, a Szűzanyának a képéhez küldtek

Te fény vagy mindenestül, fény, túlcsonduló,
és számtalan sugárban szóród szét magad,
te húsod-véred adtad, ebből készült el
a testi lámpás, melyben istenünk ragyog.
Eiréné császárnő, a szolgálád, kéri, hogy
fényedben majd ott őt is részesítsd.

Alexiosz Kontosztephanosz⁴ kardjára

Mint lángpallóstól, perzsa, most Alexiosz
Kontosztephanosz kardjától te úgy remegj!
A mártírok⁵ tüzet sugároznak feléd:
szaladj rémülten, hogy ne érjen itt e tűz!

Polgár Anikó fordításai



Ámor, 2010

NAGYPÁL ISTVÁN

A szerelemről

Ismét sóvárgás, szerelem.

Puskin

magányos vagyok, mint egy pipacs,
de nem lehetek, leszáradt
minden szirmom. üres a rét, nincs
több mozgás. és ha száram le-
konyul, a gyökérből a nedv fel-
oldódik és a szivárvány még
a föld alatt folytatódik.
a homok keveredik, szelíden az
agyagos talajjal. szikvizet
itt nem találsz, nem találsz mást:
haldokló óriást. attól
lélegzik még a föld, attól látsz
még dombokat, attól hallasz
lágy szuszogó hangokat, jaj.

*

mert ez nem olyan rét, amit te
megszoktál, nincs benne több szín,
a pirosnál tovább nem látsz, csak
a föld alatt, a föld alatt
a matt. míg ott lenn kúszik hernyó,
mászik hangya. és a királynő
elterül. ő nála van a
többi szín, a szív, mert neki
a potroh maradt, mástól veszi
el, begyűjti, mind, a paraszt-
katonáktól. földbe szúrja



csőrét a madár, a táj szélén
ül hangja. felejtenie
kell a hernyónak, nincs levél.

*

nincs levél az ágon. legyen már
ideje a hernyónak a
bebábozódásra. hogy egyszer
elszálljon, színekkel együtt,
pirossal, rózsaszínnel. sok bús
és édes félésre. sok remény
és szabad órára. rovar-
boldogságra lesz ideje.
mert halkán pendül az ég húrja,
a láthatáron nincs több fény.
nem hallod még a leszálló
sirályt? és azokat a mohó
öklendezéseket? hangos
csörkoppanások. tollas táj.

*

minden tükör-tócsa és eső
esik. az ág leszakad a
fáról, mint a vezeték. hideg
esők csorognak, mint kövek
közt a vízcseppek. elakadnak
a levelek a nagyobb kőben.
mozognak, ha lehet, ha még
enged a szív. beleremeg.
szétfolyik a föld alatt a szín,
semmi sem, ami piros. így
a felhők mozogtak akkor,
utoljára. nem látok semmit
sem, egyedül a sün oson
el az avarban. hajnal van.

(És mégis megint az első ezánnal fekszem...)

És mégis megint az első ezánnal fekszem,
és megint mindent félretettem,
ami nem te vagy, ami nem rólad szól,
amivel a nyüzsgő sokaság, az ébredő
világ körbe-körbeudvarol.

Nem szelídítelek, soha, de várlak,
megkarcolt kihullott hajszálad,
és két hívás között egy szívverésnyi szünet,
ahogy kihagy az enyém, dobban a tied.

Az időzítés is tökéletes, az éjszaka
hajnalba fordul, napot nap követ,
és elég volt és elég lesz ennyi,
ha nem találkozunk többet,
és azt sokáig megjegyezni,
hogy onnan vehettem lélegzetet,
ahová szavaid leejtetted.

Óda a női szépséghez

(szöveg Az Úr Nyolcadik Kerülete című sorozatból)



strici: „Há hogy nézel ki? A ménkü csapjon beléd, de az sem baszna meg! Há mit akarsz az uccán? Így jöttél dolgozni, ilyen csoffadt-gatyában? Há mit akarsz te itt? Pénzt? Azt akarsz? Majd valami kukásgeci, mer más nem fog hozzád sem érni! Rád sem néznek! Én sem nézek rád, látod!? Há milyen kurva vagy?! Én dolgozni jöttem ki. Fel is öltöztem. De te mit akarsz!? Elhallgatsz!

Nem bírom a rusnya képedet sem nézni! Fogat mostál? Azt sem! Idáig érzem a szád! Ki ne nyisd! S itt fogsz ácsorogni egész éjszaka!? Jól megbaszott veled az élet! Szerezz már egy tisztességes ruhát! Mintha kinéznél valahogy! Azt riszárd magad rendesen. S vegyél rágót, mer bűzlik a pofád! Pfuji! Mit akarok én veled kezdeni!? Ne vágd a pofákat! Baszni jöttél ki, nem? Há azt ma nem fogsz! Ide esküszöm, egy ujjal nem néznek rád, az szent biztos!”

(Szép volt, szembejött...)

Szép volt, szembejött
az utcán, lelassította
biztos lépteit, ahogy
engem a bizonytalanság.

Néztem, nagyon,
elragadott, ahogy
elragadta előlem,
hogymellettem el.

Barátok, 2011



Lent a tó partján

Aztán egyszer csak a golya fölroppent. Néhány szárnycsapással a magasba emelkedett, és a kék égbolt felé vette az irányt. Dávid még sokáig nézte a helyet, ahol az állat addig állt egy lábon, a víz fodrozódott a kis iszapsziget körül, mögötte lágy nyári szellő mozgatta a nádasat. Dávid úgy gondolta, ideje indulni, ezért az evezőkkel továbblökte magát. A tavak mindig megnyugtatták, főleg ha minden ilyen mozdulatlan maradt. Útközben néha találkozott horgászokkal, de csak elvétve, egy-két partszakaszon. A kocsiját egy közeli földes úton hagyta, vállára kapta kajakját, és azzal sétált le a vízig. Most járt itt először, de azonnal megszerette a helyet: az eldugottságával, ápolatlanságával – nem csináltak belőle népszerű üdülőhelyet – megőrizve természetességét.

Hamar odaért a másik végére, ezért egy darabig a part mellett haladt. Szépen, komótosan, ráérősen, mert nem volt oka a sietségnek. Néha ki kellett kerülnie egy-egy kisebb nádas részt, néha pedig lehajolnia a belógó ágak alá – kicsit úgy érezte, mintha ő fedezné föl először a helyet. Legyek zümmögtek idegesítően izzadt homloka körül. Váratlanul kisebb folyó törte meg a part egyenetlen szakaszát, Dávid megállt a torkolata előtt és összevont szemöldökkel szemlélte. Látta a távolból a tavat, és nem emlékezett erre.

– És most mi lesz? – kérdezte főnnhangon, és maga is meglepődött, hogy hangosan beszél. Karjával megtörölte nedves homlokát, ellökte magát, és ráfordult a folyóra. Jobbra és balra kormányozta a kajakot, míg végül egy újabb tóra jutott ki. „*Ezt biztos észre kellett volna vennem*”, gondolta. Próbált nagyjából a közepén maradni, és úgy evezni, addig, amíg meg nem pillantott valakit nem messze tőle a parton. Távolról csak egy alak volt a fűben, aki a napon fekszik, de közelebb érve látta, hogy egy meztelen nő az, szétterülő, aranyszőke hajjal.

Annyira tökéletes volt ott a napsütésben, lehunyta szemmel, hogy Dávid nem merte megszólítani. Persze nem is nagyon tudott jó indokot, amivel megszólíthatta volna. Inkább leste – titokban – domborulatait, csillogó bőrét, amitől ágyékában fájdalmas feszülést érzett. Aztán egy kisebb hullám loccsant a kajak oldalán, mire a nő fölneézett, és észrevette. Dávid el akarta kapni a tekintetét, de nem tudta: megragadták a finom vonások, az a mélyzöld szempár, azok a telt ajkak. De meglepetésére a másik nem háborodott föl, hanem elmosolyodott, és visszafeküdt. Dávid tátott szájjal bámulta egy darabig, mire a nő megpaskolta néhányszor maga mellett a füvet.

Kiszállt a kajakból, és lefeküdt mellé. Nem tudott ellazulni, feszélyezve érezte magát, miközben minden vágya az volt, hogy megérinthesse a nőt. Néha lopva ránézett, de sohasem merete sokáig.

– Tedd, amit szeretnél – suttogta a nő.

Dávid rátette a kezét a hasára, és végigsimította egészen a melléig. „Pont, mint a selyem”, gondolta. Mikor megmarkolta a mellét, a nő kéjesen fölnyögött, mellbimbói megkeményedtek. Keze lefelé vándorolt, ujjai között a szeméremajkai szétnyíltak, nedves barlangja szinte magába szippantotta. A nő lehúzta a ruháit, és magára vonta. Úgy érezte, sohasem csókolott még ilyen édes száját, miközben beléhatolt, valami hihetetlen melegség öntötte el az ágyékát. Néhány másodperc alatt elment, szégyenkezve le akart fordulni a másiktól, de az nem engedte: két lábával átkulcsolta derekát, és csípőjével úgy kezdett mozogni, hogy Dávid egészen beleszédült a gyönyörbe.

Zihált és verejtékezett, mikor végre visszakерült a földre. A hátán feküdt, és eltakarta a szemét.

– Úristen! – szakadt ki belőle.

A nő fölkönyökölt, ujjával a férfi mellkasát simogatta.

– Még a nevedet sem tudom – mondta Dávid.

– Anna.

– Az enyém Dávid. – Találkozott a tekintetük, de sokáig nem tudott azokba a zöld szemekbe nézni. – Annyira gyönyörű vagy! – szaladt ki a száján, a nő pedig csak mosolygott rá. – Olyan ez az egész, mint egy álom... Álmodom?

– Nem.

– Akkor ez valóság?

Anna megmarkolta Dávid nemi szervét, mire a férfi fölnyögött tőle.

– Nem annak tűnik?

– De. Nagyon is – mondta már újra keményen.

A levegő egészen lehűlt és beszürkült, mire Dávid észbe kapott, hogy mennyire kéne, testét gyengének érezte a sok szeretkezés miatt. Kicsit erősebben kellett eveznie, hogy sodrással szemben visszajusson az első tóra, tücskök ciripeltek a partján. A kocsija platójára dobta a kajakot, a kesztyűtartóból elővett egy zseblámpát, és elindult megkeresni a helyet, ahol a délutánt töltötte. Kétszer is megkerülte a tavat, és teljesen besötétedett, de sehol nem találta meg. Emlékezett még a nő utolsó szavaira: „Gyere csak, amikor szeretnél, én itt leszek.” Beindította az autót, sebességbe tette, és elhajtott. „Talán jobb elfelejteni ezt az egészet. Talán jobb lenne nem is gondolni rá többet”, gondolta. „Igen, nem fogok rá többet gondolni.”

De persze nem ment. Folyton csak Anna járt az eszébe, és az egyik megbízást majdnem el is szúrta emiatt. Mert figyelmetlen lett. Ő, aki mindig pontos volt és precíz a munkában, és mindig időre leszállította megrendeléseket. Nem véletlenül tett szert ekkora hírnévre a szakmájában. Anna... néha kimondta hangosan a nevet, amitől merevedése lett. Néha csak ült a sötét szobában és belesuttogta a semmibe, miközben arra gondolt, ahogy a két test egymásba fonódott.

Majdnem két hét telt el, mire újra le tudott hajtani a tóhoz. Még nem is látta, csak a közelben járt, de máris sokkal gyorsabban vert a szíve. Majdnem beesett a vízbe, amikor bepattant a kajakba, és erős csapásokkal evezni kezdett. Nem is figyelt oda, és véletlenül ráment az úszóra, mire a horgász a partról odaordított neki valamit, amit meg sem hallott. Többször oda-vissza ment azon a szakaszon, ahol a múltkor megtalálta a folyót, és idegességében csak a sokadik alkalom után akadt rá, mert eltakarták két belógó bokor ágai, amik még a múltkor nem voltak ott.

A kanyarok megőrijtették, csak minél előbb ott akart lenni. Végül meglátta. Ugyanott feküdt, mint a múltkor, csak most nem lehunytt szemmel. A hátán feküdt és fölkönyökölt, abba az irányba nézett, amerről Dávid jött, mintha csak őt várná. Közelebb érve Dávid látta, hogy mosolyog rá, amitől különös nyugalom öntötte el belülről. Suhant a vízen, csak úgy repült. Szeretkezésük édes volt és heves. Dávid tudta, hogy mindent elkapkod, de lelkesedésén a nő csak nevetett, és ugyanolyan szenvedéllyel válaszolt rá. Végül megint verejtékben úszva és lihegve hanyatlott a fűbe, miközben Anna mandulaillatú hajával cirógatta a vállát és a mellkasát.

– Úgy érzem, itt biztonságban vagyok – mondta a férfi.

– Mert biztonságban vagy.

– Ilyet még sosem éreztem... úgy érzem, neked bármit elmondhatok.

– Mert így is van.

Egy darabig hallgattak, aztán Anna az ujjbegyeivel Dávid hasát simogatta, amitől a férfi újra megkeményedett. A nő ráült, és meglovagolta, először lassan kezdte, körkörös mozogva a csípőjével, majd egyre gyorsított, Dávid közben a mellét és a fenekét markolta. Egyszerre értek a csúcsra, és Dávid Anna nevét kiáltotta.

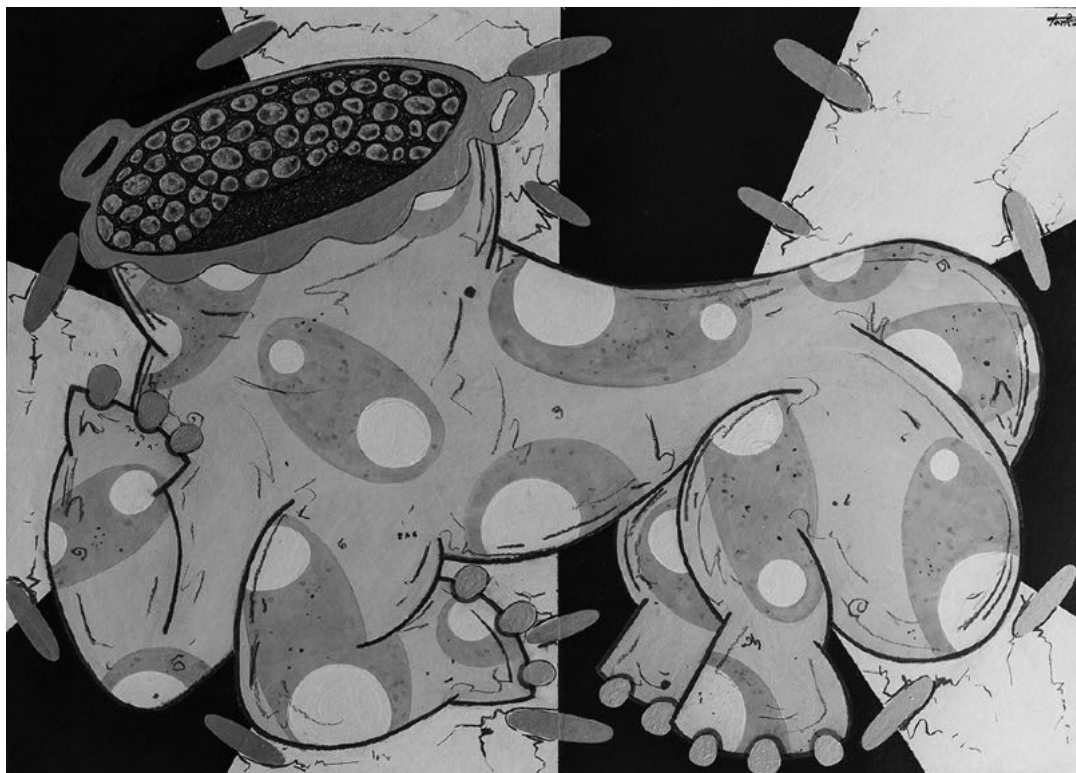
Összegabalyodva heverték a parton.

– Eddig itt ürességet éreztem – mutatott Dávid a mellkasára –, most valami megváltozott.

– És ez jó vagy rossz?

– Mindenképpen jó. Én eddig azt hittem, hogy képtelen vagyok érezni, és most kiderült, hogy tévedtem.

Extraktaria, 2013



– Miért gondoltad így?

– Mert eddig így volt. Mert minden nehézség nélkül tudok embert ölni, és semmilyen érzelmek nem kötnek senkihez. – Elhallgatott, maga sem tudta, ez miért bukott ki belőle. – Ez megijeszt?

Anna megrázta a fejét.

– Kéne... de nem. Egy kicsit sem. De... hogy lesz valakiből gyilkos?

– Nem tudom. Olvastam, hogy legtöbbször kisállatokkal kezdenek, hát rám ez nem igaz. Nyolcéves voltam, amikor megszületett a féltestvérem, és folyamatosan sírt, amitől nem tudtam se tévézni, se pedig aludni. Az egyik éjszaka föllopóztam az emeletre, és megfojtottam egy párnával, még csak nem is izgultam közben, utána is nyugodt maradtam. Nevelőapám gyanított valamit, láttam abból, ahogy rám nézett, de anyám folyton védett, hogy csak nem tudom földolgozni, mert túl kicsi vagyok hozzá. Mármint, hogy ezért nem sírok. Akkoriban még nem volt ilyen modern az orvostudomány, boncolás sem volt. Nevelőapám attól az estétől folyton figyelt, néha csak úgy váratlanul fölbukkant, például ha a városban bicikliztem egyedül, vagy a kerítés mögötti erdőben játszottam. Így fedeztem föl a víznyelőt...

– A víznyelőt?

– Igen, a víznyelőt. Úgy egy kilométerre lehetett a kerítésünktől, lehullott ágak és levelek takarták, majdnem én is beleestem, a fél lábam belecsúszott, úgy húztam vissza magam a földön. Még egy év sem telt el azóta, hogy megöltem az öcsémet, megvártam, amíg nevelőapám egyszer követ az erdőbe, és direkt a víznyelő felé tereltem. A víznyelő mögött vártam meg – a hó teljesen elfedte a nyílást –, egy idő után észrevette, hogy fölöslegesen lopóznia, így odajött hozzám, és egyenesen elélem állt. Csak még egy lépést, csak még egy lépést, mondogattam magamban, de ő csak makacsul állt ott és engem bámult. Utálok, ha bámulnak. Nem tudom, meddig maradtunk így, de végül csak ennyit mondtam neki: megöltem a fiadat. Tudom, felelte. Tudom, hogy egy elbászott gyerek vagy valami utolsó drogos anyától, akit örökbe fogadtak, mert anyám, aki mint kiderült akkor, a nevelőanyám, azt hitte, hogy nem lehet gyereke, amikor még azzal a férfival volt együtt, akit az apámnak hittem. Tudom, hogy te voltál, teljesen egészséges gyerek volt, mondta, csak azt nem értem, hogy miért tetted. Addig a pillanatig azt hittem, hogy szétveti a düh, de akkor elsírta magát. Szánalmas egy alak volt, mondtam már? Miért, ordította nekem, miért. Én meg csak annyit feleltem: mert zavart, hogy folyton sírt. És akkor végre előrelépett: láttam a megdöbbenést az arcán, amikor eltűnik a talaj a lába alól, hallottam recsegni a megfagyott ágakat, ahogy kettétörnek a súlya alatt, aztán örökre elnyelte a sötétség. Egy ilyen víznyelő akár húsz méter mély is meglehet. De valahogy mindig úgy képzeltem, hogy túlélte az esést, és még sokáig ordított.

Dávid megdörzsölte a homlokát, fogalma sem volt, hogy miért mondta ezt el a nőnek, Annának, akit alig ismert. De úgy érezte, hogy folytatnia kell, mert ezekről még soha senkinek nem beszélt – az érzésről, hogy neki nincsenek érzései.

– Anyádat is megölted?

– Nem. Pár évvel később valami apróság miatt idegösszeroppanást kapott, azóta is egy kórházban ápolják, de soha nem fog fölépülni. A vicces az a dologban, hogy ő is tudta, vagy legalábbis sejtette. Néhány éve meglátogattam, ágyban feküdt, és az ablakon bámult ki, rám sem nézett, de mikor fölálltam, és az ajtó felé indultam, hallottam, hogy azt suttogja: *gyilkos*. El tudod képzelni? Minden reggel ezzel a tudattal adott pusztit, nem csoda, hogy beleőrült. Utána lakásotthonba kerültem, a tanulással soha nem volt gondom, két-három olvasás után megjegyzem a dolgokat egész jól, szóval tartottam egy szintet, ami nem volt túl alacsony, de nem is volt föltűnően jó. Senkiben nem

keltett igazán gyanút az öcsém halála és apám eltűnése, és nem is éreztem kényszert a gyilkolásra, de aztán jött a pubertáskor.

– Vágyak? – kérdezte Anna.

– Is. Én is sokszor kivertem, mint a legtöbb gyerek az én koromban. Ezzel nem is volt gond, tele voltam pattanásokkal, tiszta ragya volt az egész arcom, rám sem néztek a lányok, vagy ha igen, akkor is undorral, de... ez sem zavart igazán. Viszont volt egy lány, úgy hívták, Kata, ő mindig kedveskedett nekem, sokszor rajtakaptam, hogy engem néz... és hát, utálok, ha bámulnak. Nem szállt le rólam, folyton a nyakamon lógott, és teljesen megőrijtett velem, és...

– Hiszen csak törődött veled.

– De nem kértem belőle, és ne vágj a szavamba! – Dávid megköszöri a torkát. – A házunktól nem messze volt egy nagy füves terület, ahova nem látott oda senki, fák és dombok takarták el a szemek elől. Régen ott volt a városi vásár, meg emlékszem, hogy egyszer egy cirkusz is ott táborozott. Volt két lerobbant épület az egyik szélén, tökéletes hely egy dugásra, ha az ember nem tud máshova menni. Persze engem nem ez érdekelt: az egyik vége sziklás lejtőben végződött, az emberek teledobálták szeméttel, de egyszer láttam ott egy összetört Trabantot is – valaki oda gurította le, miután nem kellett neki. Elhívtam Katát ide, miközben a mezőn sétáltunk keresztül, folyamatosan kérdeztem: megmondta-e valakinek, hogy ide jön, mondta-e egyáltalán valakinek, hogy elmegy, elmesélte-e valakinek, hogy kedvel engem. Az egyik barátnőjének elmondta, hogy tet-szem neki, de a találkozórol majd csak holnap akar beszámolni, más nem tud róla. Az a helyzet, hogy rohadt nagy szerencsém volt. Odaértünk a leejtőhöz, álltunk egymással szemben, az égboltot sötét esőfelhők takarták, valahol a távolban villámlott. Ő bambán mosolygott rám, és ezt nem értettem soha, mégis mi a francért mosolyog folyton... és miért rám? Aztán egyszer fogtam és meglöktem a vállát, ugyanaz a meglepetés ült ki az arcára, mint nevelőapáméra, és zuhanni kezdett, az első sziklára pont háttal érkezett, hal-lottam, ahogy csontjai törnek, míg végül jó pár méterrel alattam valamelyik kiszögellés fölfogta.

Lemáztam hozzá. Láttál már embert meghalni?

Anna megrázta a fejét, arany haja a vállá körül lobogott.

– Nem, még nem.

– Meseszép látvány. Akkor éreztem először életemben, hogy megtapasztaltam, mi az, hogy gyönyörű. A lába kifacsart pózba került a teste alá, az egyik törött csontja átszúrta a nadrágját, a karja tele zúzódásokkal, az orrából és a szájából vékony vércsík folyt végig az arcán, és eltűnt a füle mögött. Kapkodva és erőtlően vette a levegőt, leguggoltam mellé, és láttam, hogy megpróbál felém nyúlni. Azt hiszem, ha föl is fogott bármit az egészből, akkor sem értette. De nekem ott végre minden megvilágosult, mert élveztem. Élveztem a helyzetet, hogy egy másik ember élete fölött dönthetek, ahogy azt is, hogy Kata olyan tehetetlen. Nem tudom, meddig maradtam mellette, nem néztem az időt, de a lábam már zsibbadt, amikor az utolsó erőtlén sóhaj kiszaladt a tüdejéből. Így léptem rá az útra.

– Milyen útra?

– Arra, amelyiken pénzért ölök embereket. Ha az ember sokat keres valamit, akkor előbb-utóbb megtalálja. Először pénzért vertem embereket, aztán ahogy telt az idő, és sok mindenkivel találkoztam, előbb-utóbb fölmerült a kérdés, hogy bevállalnék-e mocs-kosabb dolgokat is... Nekem pedig minden vágyam ez volt.

Anna egy darabig gondolkozott.

– Engem is meg akarsz ölni?

- Nem fordult meg a fejemben, sosem éreztem még ilyen testi vágyat senki iránt.
- Te rossz ember vagy.
- Dávid fölkönyökölt, és összeráncolta a homlokát.
- Azt mondtad, hogy nem rémiszt meg.
- Mert nem is.
- Akkor mi a baj?
- Semmi.
- Dávid megmarkolta Anna fenekét, és magához vonta.
- Akarlak – suttogta a fülébe.

Köd volt és sötét, de nem érdekelt. Alig látott valamit előre, de több mint százal tépett az utakon. *Anna.* Csak ő járt a fejében, csak rá tudott gondolni. Miatta történt minden. Miatta nem tudta megcsinálni az utolsó munkát. Végzett a férfival és a nővel, de a hároméves gyerekeket életben hagyta. A düh, mint a méreg áradt szét a testében, amikor arra gondolt, ahogy ott áll a fiú ágya fölött a késével a kezében, remeg a keze, és potyog-nak a könnyei, ahogy ráébred, hogy képtelen lesz megtenni.

Anna.

Az utolsó szeretkezésük hideg volt, mintha a nő eltávolodott volna tőle, miután elmesélte azokat a dolgokat. Valami badarságot kezdett beszélni, hogy a *hely* nem szereti őt, és a *hely* úgy gondolja, nem való oda, és mivel Anna is a hely része...

Faszság!

A kavicsok csikorogtak a kerék alatt, ahogy lefékezett a tó előtt. A kajakot a vízbe hajította, ő pedig már bele is pattant az evezőkkel, és egy zseblámpával a szájában próbált tájékozódni. Ezúttal rengeteg időbe telt, mire megtalálta a folyót, idegességében össze-vissza káromkodott és csapkodta a vizet. A két bokor ágait alig tudta félretolni és letörni az evező segítségével, a kanyarokban folyamatosan a partnak ütközött, amitől mindig keresztbe fordult a kajakkal. A sötétben még nehezebben akadt rá Annára, ott feküdt a parton.

– Csak téged akartalak látni – mondta neki, miután mellé feküdt a nyirkos fűben. Rátette a kezét a nő hasára, ahogy az első találkozásuknál, de nem érzett semmi meleget. – Azt hiszem, megváltoztattál... megváltoztattál te és ez a hely, mert már nem vagyok képes arra, amire régen. Nem tudom, hogy ez jó-e vagy rossz, mindenesetre dühít. Ráadásul jöttek azok a kurva rémálmok is, pedig nagyon ritkán szoktam álmodni. Láttam a víznyelőt, és láttam, ahogy a nevelőapám előmászik belőle, aztán egy másik éjszakán az öcsém, aztán egy másikon Kata. – Itt már remegett a hangja. – Minden este előmáztak onnan, és magukkal húztak a sötétségbe. Jézusom... azt sem tudom, mikor aludtam rendesen utoljára. – Végigsimította Anna a haját. – De tudtam, hogy ide kell jönnöm hozzád, mert te szeretsz engem.

Rámászott a nőre, és beléhatolt, de az teljesen száraz volt és hideg. Sosem érezte még ilyen borzalmasnak a szeretkezésüket, egyre gyorsított, de Anna semmire nem reagált, nem adott ki olyan édes hangokat, mint az elején, még csak át sem ölelte. Amikor a csúcsra ért, a holdfény megvilágította a nő arcát, és akkor meglátta a nő élettelen tekintetét. Ordítva lefordult róla, miközben spermája akaratlanul is a földre spricelt, a szíve olyan hevesen dobogott, mint még soha, és a gyomra ki akarta adni a tartalmát.

Mikor kissé megnyugodott, remegő kézzel a vízbe lökte a holttestet, és figyelte, ahogy elsüllyed. Sokáig ült a parton meztelenül, egész teste lúdbőrözött. Nézte, ahogy a ködpászmák némán úsznak a víz fölött, miközben mögötte vörös szempárok gyúltak a sötétben.

Anna...

Homokzokni

Lábam a bokámig mártom a tengerbe.
A hullámok gyengéden bele-belekapaszkodnak,
Bőrömön csillogó vízgyöngyöket hagynak.

Homokzokni:

A talpamra apró birizgaszemcsék tapadnak.
A tiédre is.

Csak a Te zoknidból itt-ott göndör szőrszálak kandikálnak.

Sirályok hintáznak a felszínen.

A lábnyomodba lépek.

Bajszodon sókristályok pihennek,

Arcomra a nap szeplőket csalogat.

Karon foglak.

Sétálunk egymás oldalán csendben.

Víz mossa lépteinket

És lábunkról lassan a homok is leperreg.

A köztünk lévő semmi

Megint a tömegben kerestelek.

Szarkalábas arcod elvegyült a többieké között,

Mégis megtaláltalak.

Zsúfolt, kusza gondolatok szorongtak a fejemben.

Megint.

Már el is felejtettem, mennyire gyűlöltem őket.

Én nem szeretlek.



Nincs rá okom.
Mondogatom...
Meg aztán ha te sem, akkor én sem.

Sokáig így merengve a köztünk lévő semmin csak néztelek,
Ahogy másokkal a háttérben csevegsz.
Ahogy részese vagy annak a tömegnek,
Amelyben csak én látlak egésznek.

Lerágott csontok

Ez az egész sokkal bonyolultabb, mint hiszitek.

Megágyazni egy üres képzeletnek,
Lerágott csontokat gyűjteni,
Amelyeket ki tudja, ki rágott meg,
Undorodva füstbe takaródní
Egy padon várni,
Hogy jöjjön valaki,
Pont az az egy valaki...

(És más is van itt.
Valami megfoghatatlan és
Bizonytalan én.
Valami képtelen,
Valami hangtalan én.)

Aztán reggelente a tükörben
Elégedetten mosolyt váltani
Önmagammal.

Ágyat vetni egy kihalt képzeletnek,
Lerágott csontokat gyűjteni.
Ez annál sokkal összetettebb...

Szerelmesvers

János levelet kapott Szöszitől, de
nem bontotta fel, mint ahogy a békát
sem ott a tóparton, ahol szerelmet
vallott Julinak, kiemelkedve a
lágyszőkekből, a Szöszinek persze nem
válaszolt, elszaladt inkább a tóhoz,
leszakajtott egy árva vadkörtefa
levelet, otthon aztán ollójával
kivágott belőle egy igazi, hű
szívet, borítékba rakta, s elküldte
Julinak, aki meg felbontatlanul
visszaküldte, mert nem találta rajta
a címezést, pontosabban a feladó
nevét, anélkül pedig reménytelen,
látta be János maradéktalanul,
ujjat húzva hófehér kesztyűjével,
amibe beletörölte a béka
fenemód undok, nyálkászöld fenekét,
engedve, hogy a vén vadkörtefa
nyakába vegye, s világgá szalassza.

Napok óta



Eleven, húsvér kukac az idő Juli
hiányérzetében, viselős, tágra nyílt
szem, késésben van, átrágva magát a vak
lepkegyűjtőn, ahogy a pont a vers végén,
a labirintus mennyezetén otthonos
vágycsapatok kefélik Julit, kétségbe vonva
képzelőerejét, ezért se talál ki
belőle a metsző lehetőség, János

Ellenben

Juli szerelemre gyúl a hétfejű
sárkány kivehetetlen gyomrában, ki-
alszik a szívéből az álmoság, a
kérdés, hogy amelyik fej egészben le-
nyelte, az most miért hallgatja el a
többi hat előtt, hogy igenis külön
bejáratú sorsa van Julinak, majd
amikor önkielégítést végez,
egyszerre hányja ki őt maradék hat
száján az élvezkedő bestia, hogy
Juliban összeálljon a kép, mondjuk
ahogy a szél elengedi magát.

Ikon

A vasorrú bakancs durva gumitalpát
Juli csiklandozza egy angyaltollal,
János már szemmel láthatóan vigyorog,
műveltségével így a tudatlanságát
leplezi szerényen, behúzott farokkal,
a disznónál előbb vérzik el a kés, majd
Juli szép lassan kiürül, ahogyan a
műszak végén a klórszagú szülőszoba.

Költészet és vizualitás

1 Jürgen TRABANT,
Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache, Frankfurt am Main, 1998, 32–33.

2 Eric HAVELOCK,
Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution, Weinheim, 1990, 44–49.

3 Niklas LUHMANN,
Wie ist Bewusstsein an der Kommunikation beteiligt? = H. U. GUMBRECHT – K. L. PFEIFFER (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 890–893.

Minden vers, ahogy általában minden írott szöveg intermediális értést feltételez, mert hangzó beszéd rögzült írásban benne. Ha írott szöveget olvasunk, egy hang szólal meg bennünk, vagy mi szólalunk meg hangosan, és az írott nyelv beszéddé válik – a nyelv hangzó és képi materialitása egyszerre mutatkozik meg az olvasásban.

Hang és írás ugyanannak a médiumnak, a nyelvnek kétféle artikulációja,¹ a hangsor és a betűsor az olvasásban egymásra vonatkozik, egymásra hagyatkozik, és egymást kölcsönösen feltételezi: a hang a fonetikus írásban rögzül, majd az írás az olvasáskor újra felhangzik.

Jóllehet ugyanannak a médiumnak, a nyelvnek kétféle artikulációjáról beszélünk, mégis zajlik médiumváltás akkor, amikor verset olvasunk: a látható nyelv, vagyis az íráskép hangzó nyelvvé válik. A beszédértés során nem történik ilyen médiumváltás, mert a beszéd érzékelése auditív folyamat, és a másik beszéde ugyanolyan materialitással bír, mint a saját belső hangunk. Az írás materialitásának érzékelése ezzel szemben vizuális, csak a nyelvként értelmezett íráskép dekódolásával válik újra a beszéd a belső hang által hozzáférhetővé. A beszéd a nyelv elsődleges és természetes artikulációja, az írás ehhez képest másodlagos és mesterséges.

A fonetikus írás pontosan leképezi a hangzó nyelv struktúráját és tagoltságát, az artikulációt.² A nyelv vizuális tagolása, az íráskép szekvenciái ezért döntően befolyásolják a hanggá válást, megszabják határait, melynek mentén a beszéd az írás nyomán felhangozhat.

Az írással olyan kódrendszer került az ember birtokába, amellyel a rögzítésen túl – és a non-verbális eszköztárhoz hasonlóan – módosítani lehet a kijelentések értelmét: egy nyelvi kijelentés referenciális iránya a beszédben például az intonációval, az írásban pedig a betű képeznek disszeminatív erejével viszonylagosítható. Mind a hang, mind az írott betű képes saját magára, önnön materialitására irányítani a figyelmet – vagyis tematizálni tudja saját működését az emberi kommunikációban.³

Géczi János költészetében az íráskép mentén feltároló szöveg- és képi világok sajátos univerzumot képeznek, amelyet tradicionálisan *képverseknek* nevezünk, bár ez a műfaji elnevezés korántsem képes visszaadni a képi-nyelvi elemek különféle összjátékának sokféleségét az életműben.

Géczi költészete több formában jeleníti meg a nyelvnek ezt a kettős artikulációját, és ezek összjátékának különböző szisztémáit.

Verseiben fotókat, festményeket, rajzokat látni; máshol látványba, filmkockákba rögzült pillanatok. Költeményei sokszor látványokat exponálnak és írnak tovább.



Képverseiben a figurális versektől a plakátokig szinte minden formájában alkotott a műfajnak, végigjárva az avantgárd hagyományú jelentéskioltó szisztémákat, a kollázs, a szerialitás és a véletlenül alapuló roncsolás technikáit.

Végigtekintve Géczi János lírai életművén, számtalan példát láthatunk arra, hányféle módon rögzülhet képbe a nyelv, milyen lehetőségei vannak költészet és vizualitás találkozásának.

A versek vizualitása

A Géczi-versek gyakran játsszák egymásba a megszólaló hang és a nyelvet leképező íráskép identitását. A szóképek a nyelv kategóriáit és az írásjeleket személyesítik meg, mossák össze a megszólaló hanggal, és adnak testet neki, ezáltal maga az olvasott íráskép elevenedik meg a trópusokban.

„ma a versfán csapkodok
holnap leszek az eposz gombja
s hogy mi holnap múltán
még van időm kitalálni
de kettőspont semmiképp
gyűlölközések között állni
mert az igék
csontos könyökkel tolakodnak
a főnevek meg rendre szalutálnak
a kifestett jelzők háta mögött”
[az encián előszobája]

A Géczi-versekben ezek az autoreferenciális nyelvi-grammatikai kategóriák a vers imaginatív világával lépnek interaktív viszonyba: „a verstérben vak moszat lebeg” *[a vers tere]*; „mellkasból a bosszú éles jelző [...] kiáll”; „s nyelve holmi vétlen szóban fölbotolva / s fogai mögé aki lesked / az mást sem néz csak a taplónyelvet / ahonnan a szavak / vagy emigráltak vagy elperegetek” *[a mellkasból a hosszú éles jelző]*. Ily módon a lírai én azonossága a versekben nem rögzíthető egyértelműen, mert minden versben más és más nyelvi-grammatikai funkcióra tesz szert, egyfajta „interszjektummá” válik. Ezek az autoreferenciális nyelvi-grammatikai kategóriák azonban egy idő után egyhangúvá válnak, mert bár bennük rejlik a lehetőség, hogy átvegyék a vers beszédének a fonálát, a beszéd irányítását azonban mindig visszaveszi a szerző-hasonmásnak tulajdonítható hang: „jogom van gepárdnak lenni / s mi mindenhez még ami nem leszek / mi mindenhez ami már nem lehetek [...] gepárdban létezik minden trópusom [...] gepárdszavak gepárdszavak” *[látkép a valóságról gepárdal]*. Minden álarc mögül, amelyek mögé megpróbál elbújni, végül is kikacsint a szerzői én.

Szép számmal találunk Géczi kötetiben olyan verseket is, amelyek nagyon erős képi megjelenítettséggel bírnak. Számos vers olva-

4 Géczy János,
Versek. Géczy János
válogatott versei,
Orpheusz Könyvek,
Budapest, 1996, 36.

5 Uo., 166–167.

6 Uo., 153–156.

sásakor úgy tűnik, mintha egy kép rajzolódna elénk, annyira éles a nyelvileg kifejezett látvány. Képet látunk, holott szavakat olvasunk:

„a japáni metszeten a selyemfenyő
és az agyagkatona közül éppen
de onnan mozdíthatatlan
akár a rizsszalmakalap alól
a cseresznyebogárszárny s a széttárt
figyelmes legyező
nos a közöttből kihüppög
a fatermelő erdők félelmetes látványa”
[*hó a mandulaágon*].⁴

A látványt az olvasói képzelet hozza létre, a versben keletkező kép valójában imaginatív. Ezt a látványt már nem a trópusok retorikája működteti, nem a szavak képeken alapuló szemantikája vonja be a látványt a vers terébe, hanem a vers úgy tesz, mintha már előtte létezett volna egy kép, amelyről a vers az ekphraszisz értelmében leírást ad nekünk.

Ilyen költemény a [*a macskás Nofretu*]⁵, amely egyszerre vonja játékba a mozaik-falfestményen megelevenedő Nofretut annak saját rajzával – amely utóbbi maga is megpróbál önálló életre kelni:

„rajzol magának egy házat sok ablakkal
a földszintre trafikot
csinos kéményt rak a tetőre füstöt eregetőt
nem feledkezik meg az erkélyrácsról
...
megbillen a válla elfúl a lélegzete
hogyan a nyitott ablakban meglátja
levegőzni áll ki élete párja –
...
s törli tenyérrel a homokrajzról a férfit”

A *Fák könyvében* olvasható [*duplikát*]⁶ én-konstrukciója a tölgyfalátványok sorozatához kapcsolódik, a fák képei egymást idézik és egymásba mosódnak, majd a hasonlóságuk annyira eluralkodik a versben, hogy végül az egész a lírai én önátírásának folyamatába torkollik:

„– magam tudjak efajtvá lombulni
ártéren vagy fennsíkon sztyeppék ligetében
végszerű vagyok és hulladék
...xerox.”

A verset a képiség, a fák imaginatív látványa a hasonlításokon keresztül szervezi („elszabadultan (...) / zötyög a **mintha** koordinátája”), ezáltal lesznek átjárhatóvá a térben és időben szimultán létrejövő világok:

„átjárható immár ez a világ
belépek egy karéjos levélbe s kilépek
szülőfalum főterére ...
... s ha onnan áttévedek
az utcakőn máris beültem az iskolapadba”

7 Gottfried BOEHM,
A kép hermeneutikájához,
Athenaeum, 1993
1/4., 92.

8 Géczi, *Versek*,
238.

9 *Uo.*, 225.

A látványhoz képest a festett dolog identitása másképp szerveződik. Gottfried Boehm írja, hogy egy „képen megjelenő fa nem függetleníthető megjelenésének helyétől és kontextusától. Ha ez bekövetkezne, akkor az egy teljesen más képet jelentene; abban azonban a fa annak megjelenési feltételeitől éppúgy elválaszthatatlan maradna”⁷. Ilyen értelemben a képek rögzítettek, látványuk képződése viszont a befogadó diszpozíciójától mint kontextustól függ, így amíg a képek (akárcsak a szövegek) az időn mintegy kívülállva léteznek, addig látványuk (akárcsak a szövegek olvasata) állandóan változik. A *21 rovinj* ciklus egyik verse azzal az élménnyel szembesít minket, hogy a festmény a szemlélője nélkül mozdulatlanságra van ítélve:

„a festmény öblében azóta hajnal
van
hogyan elindult a vers
és hajnal marad akkor is
amikor véget ér
kereten túl zuhog a verőfény”
[11. nap (1993. július 27.): *élet len vers*, 60 sor]⁸

Egy másik verse a ciklusnak kifejezetten filmszerű rendezőelvet mutat: a tengerparton állva közelítést ad egy kamerával a szemközti szigetre, az ott történő eseményekre, az öngyilkosságra, az öngyilkos alakjára [5. nap (1993. július 21.): *lassú öböl*, 68 sor]⁹.

A látványképződés szempontjából az ismétlés is fontos szerkezete a Géczi-kötetek kompozíciójának: szavak, szerkezetek ismétlődése (*Vadnarancsok*); fotók ismétlődése (madarak); köteteken átvándorló és átrendeződő versek (pl. az *Exitus* szövege a *Léghajóból* és az *Elemekből*); ismétlésen alapuló, rondószerű versformák, mint a triolett ([*a mából...*] a *Gyónásból*), amely a *Léghajó* egyik fejezetcíme is. A szövegek és képi elemek ismétlődése, átrendeződése behálózza az egész életművet (ami majd a *Róma*-ciklusban kristályosodik ki igazán), amely a korai kötetektől kezdve azt a tapasztalatot közvetíti, hogy a megragadható valóság, amire a beszélő annyira törekszik, nem más, mint szöveg- és képtöredékek mozgó és vegyes halmaza. Maga a megtapasztalható világ ilyen: formák csak ideiglenesen léteznek, mert mindig azok közt a feltételek közt léteznek, amelyekben meglátjuk, elolvassuk őket. A *Látkép* (ahogy a *Vadnarancsok* és az *Elemek* is) ezt a mozgást próbálja követni, és közben egységben is tartani, a könyv egységében. Géczi az írást és a papírfelületet egyszerre munkálja meg, amikor alkot, mondhatni „könyvet alkot”, amelybe irodalmon kívüli elemeket is beemel, majd eljátszik azzal, hogy ezek az elemek

hogyan működtethetők együtt, s ebből milyen képi-nyelvi összhatás keletkezik – ez a szerkesztéselv pedig éppúgy érvényes a versekre, mint a verseket összekötő kötetkompozíciókra. Mintha egy festői technikát látnánk kibontakozni a lapokon: ahogyan a kép sem a narrációban, hanem a festékfelvitel mozzanatában valósul meg (lásd a már említett felületpróbákat), úgy a vers sem csupán mondatokból tevődik össze, hanem a papíron láthatóvá váló szóhiányokból (üres helyekből) és a szavakat papírra vető kézmozdulatokból (krikszkrak-szokból). Ezek az irodalom-idegen jelenségek közvetíthetik az olvasónak a kötet könyvmű-értelmét, hiszen ha csupán verseskönyvként próbálná értelmezni, a vizuális kollázsok és a tipografikus szerkesztettség állandóan megakasztaná a versé szerveződést.

Az ismétlődésen alapuló szerkezetek kiváló példája a refrénre épülő vershagyomány felidézése (két Villon-ballada: [*ballada, kettős ajánlással*]; [*ballada*]) és kombinatorikus variációval épített versforma ([*a vers ablakában*]; [*a vers tere*]; [*időhatározó-próba*]). A [*vers ablakában*] című vers például három különböző variációban szólal meg: a négysoros strófákból álló költeményt ugyanennek zárójelekkel jelölt, kihagyásos variációja követi; végül a zárójelek nélküli, kihagyásos változat zárja. A variációk magát az átrendeződést teszik láthatóvá, azt a folyamatot, ahogy az ismétlődő formák és gondolatok minden újabb variációban megváltoznak, mintha az emlékezet működtetné őket, még a törlést (a felejtés vizuális jelölőjét) is láthatóvá teszik a versek:

1/a

és néha úgy tudja nincs idő
és ha van akkor minek lenne
belefogy végül is belefagy
a dörmögésbe s elkurvult tettbe

1/b

() tudja nincs idő
() minek lenne
belefogy () belefagy
a () tettbe

1/c

tudja nincs idő
minek lenne
belefogy belefagy
a tettbe

A képversek vizualitása

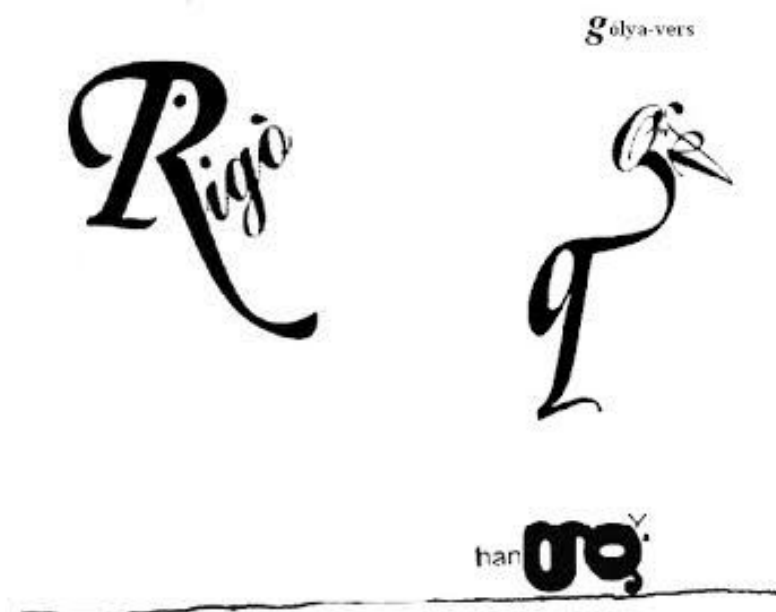
A képvers-alakzatok változásának folyamatossága, koronkénti megújulása azt feltételezheti, hogy egy konvencionális kommunikációnak, nyelvi-vizuális rendnek a folyamatos átrendeződése zajlik, ami

az alakzatok műfajjellegét meglehetősen aláássa. Hiszen megannyi gyanú merül fel vele kapcsolatban: irodalom-e egyáltalán az írotttság értelmében, és irodalom-e egyáltalán a szépirodalmiság értelmében.

A képvers rendszerének rugalmassága és folytonossága a diszkurzus azon *szisztémajellegeből* fakad, hogy képes korokon át újra és újra átalakulni, alkalmazkodva a mindenkori kommunikációs feltételekhez. A megmaradás lényege a képvers esetében attól függ, képes-e összjátékba vonni a meglévő nyelvi és vizuális rendet a korszak gondolkodásmódjának megfelelően: rejtvénytyszerűen (barokk kubusként), metaforaszerűen (modern kalligramként) vagy éppen tárgyi mivoltában szemlélve: konkrétan (például neoavantgárd konstellációként). Ilyen értelemben a képvers nem egy rögzíthető kritériumrendszerrel bíró műfaj, hanem olyan *diszkurzív rend*, amely ugyanazon (nyelvi és vizuális) elemeket a koronként változó kommunikációs feltételeknek megfelelően más és más alakzatokban jeleníti meg. És mivel ez a diszkurzív rend eredendően intermedialis receptív feltételekkel bír, az alakzatok nem tekinthetők sem az egyik (nyelvi), sem a másik (vizuális) rend kizárólagos eredményének.

A nyelv kettős artikulációjának elméletéből kiindulva inkább azt kell mondanunk, hogy képversek olvasása esetében nem csupán a nyelvnek a *megértése* a tét, hanem az íráskép képként történő *értő szemlélése* is, amely ugyanazt a látványt kétféleképpen (beszédként és képként) is érteni tudja, majd a kétféle értelem között kapcsolódásokat keres.¹⁰

Az *Elemek*¹¹ című korai kötetében három kalligramot találunk: a Rígót, a Gólyát és a Hangyát.



10 TRABANT, I. m., 50.

11 GÉCZI János, *Elemek*, Budapest, 1986, 77., 73., 75.

12 Eugene GOMRINGER, *theoretische texte = konkrete poesie deutschsprachige autoren*, reclam verlag, stuttgart (orig. 1972.), 1991, 165.

13 Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, Athenaeum, 1993 I/4., 144.

14 BOEHM, I. m., 101.

15 Max IMDAHL, *Ikonika. Képek és szemlélésük* = BACSÓ Béla szerk., *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 262.

A kalligramértelmezések általában az apollinaire-i hagyományból indulnak ki, a költő nevezte képverseit ideogrammáknak, majd később kalligramoknak. A kalligramok eloldják az írásképet hagyományos versformák lineáris sorképzésétől, és figurálisan rendezik újra. A kalligram így egyszerre szabadítja meg a verset a szintaktikai és a metrikai szabályok, illetve a sorképzés kötelme alól. A német konkrét költészet egyik megalkotója „zárt költeményként” beszél ezekről az alkotásokról¹², Foucault pedig egyenesen csapdának tekintti a kalligram képi-nyelvi alakzatát, amelybe a kalligram mintegy belecsalja a dolgokat: „...a kijelentést figurális térbe ágyazza, és a szöveggel elmondhatja azt, amit a rajz megjelenítőn ábrázol. [...] A kalligram a betűk azon sajátosságát használja ki, hogy azok egyszerre térben elrendezhető lineáris elemek, s olyan jelek, melyek arra hivatottak, hogy egy sajátos hangsort képezzenek.”¹³ A kalligram egyszerre használja ki a legkisebb nyelvi jelnek a hallható és a látható artikulációját, és azáltal, hogy az íráskép láthatóvá teszi – vagyis „előcsalogatja” – a dolgot, egyben ki is veti rá a „jelentések hálóját”, és így rabul ejtve a beszédben rögzíti az alakot. Ahogy Gomringer mondja, ezzel be is zárul a költemény, és a saját alakzatában rögzül.

A Géczi-kalligramok esetében is ez történik: az íráskép hasonlít a jelentett tartalomhoz. A 'g' orrabukott képe a hangyára hasonlít, a 'gólya' kerek betűiből megrajzolható a madár kecses tartása, és a nagy 'R' a rigó testének látványát idézi. Semmi nem oldja fel a hasonlóság uralmát ezekben a kalligramokban, mert a képpel együtt mindig a szemünk előtt lebeg a mintakép is, a valódi állat alakja, amely önmagához viszonyítja a látott másolatot, és így a kalligram nem tud menekülni az értelmezésnek ebből a csapdájából.

Kép és nyelv recepciója több hasonló, illetve egymástól nagyon is különböző mozzanatot tartalmaz. A kép hermeneutikája első lépésben megkülönbözteti egymástól a megértés „képi nyelvét” és „verbális nyelvét”, majd a kettő közötti lefordíthatósággal foglalkozik¹⁴. A modern festészet ilyen összefüggésben abban különbözik a narratív festészettől, hogy olyan értelmet tesz láthatóvá, amelynek nincsen megfelelő narrációja a nyelvben (mint például egy mitikus történet), csak interpretációja (a képi konstrukció nyelvi leírása). Ha a kép előtt nincsen narratív történet, a kép értelme nem feltétlenül szorul rá a nyelvi közvetítésre, egy képi konstrukció látása lehet tisztán szem munka is.¹⁵ Egy képvers esetében viszont, ahol mindig van az alkotásnak nyelvi összetevője is, ez a helyzet egyszerűen nem állhat fenn, még akkor sem, ha olyan képverssel van dolgunk, amely nem prezentál nyelvi elemet (lásd Géczi János *Róma* szériájának darabjait később), viszont az alkotás kontextusa például azonos képi montázs-darabok mentén emlékezetbe idézhet szövegszerű elemeket is.

A nyelv több formában is képes reflektálni a látás tapasztalatait: képinterpretációkban, trópusokban (melyek jelentése gyakran ugyancsak vizuális konkretizáció), és ekphrasziszokban, olyan költeményekben, amelyek témájául egy-egy műalkotást választ és ír le. A látvány a médiumváltás során azonban mindig sérülések és módosulások árán jut csak át, és konkretizálódik a nyelvben.

A kép szerkezete és a nyelvi kijelentés közti divergencia főképp abban áll, hogy eleve másképp szerveződik a két jelenség szemiotikája: amíg a nyelvi kijelentés referencialitásában eleve elválik alanyi lét és predikatív forma, addig a képi rendszerben a kép léte és megjelenése (megmutatkozása) elválaszthatatlanok egymástól.¹⁶ Vagyis amíg a nyelv a valóság közvetítésében alapvetően referenciális, addig a kép reprezentatív jelölést hajt végre, és mint ilyen „inkább tekinthető olyan megjelenítési folyamatnak, amelyben a lét momentumai mindig is jelenséggként tűnnek fel”¹⁷. Képversekben nyelv és kép egymás szerkezetét látszik imitálni: a kép akkor működik nyelvyszerűen, ha például embléma (a nyelv helyett áll, azt reprezentálja); és a nyelv akkor működik képszerűen, ha például a jelölői (grafémasora) által megmutatott valósága önmagán (saját rendszerén) kívül másra nem vonatkoztatható (például a lettrista képversek). A grafémasor észlelése tisztán vizuális recepció, mert a „szövegiséget” írásképeben ismerjük fel először, csak ezt követően jöhet létre egyáltalán jelentésartikuláció. Nyelvi szerkezetről ez esetben a nyelv legkisebb, önálló jelentéssel nem bíró elemeként beszélhetünk, a hangról, amelyet a betű reprezentál. A graféma a nyelvi szerkezetnek azon a szintjén helyezkedik el, ahol nem konkretizálódik nyelvi jelentés, itt csak a nyelvet kodifikáló írás a maga képiségével mutatkozik meg. Egy képversben viszont a graféma képi határai mentén megtalálhatók azok a kapcsolódási lehetőségek, amellyel maga a betű (mint reprezentált nyelvi szerkezet) beléphet a jelentésartikuláció folyamatába – méghozzá azáltal, hogy hangsúlyos képi jelenlétével utal a nyelvre mint konstrukcióra (ezt teszik például a lettrista alkotások).

A barokk figurális versek hagyományában álló modern kalligramokban képi és nyelvi szerkezet közös területként az íráskép mutatkozik meg. A grafémasor ugyanis a nyelvet feltáró szándék nyomvonalaként az alineáris olvasásvezetésen túl arra is képes, hogy ezt a nyomvonalat figurává formálva a nyelvi kijelentéshez rendelje hozzá.



A figura (íráskép) vizuális észlelése megelőzi az olvasást, és a kép felismerő látása (a figura azonosítása és megnevezése) a továbbiakban ennek a figurának a nyomvonalán engedi olvasni a nyelvi kijelentést. A figurális versekben és a kalligramokban a vizuális észlelés előbb talál rá a jelentésre, mint a nyelv, és a látvány az olvasásban artikulálódó nyelvi kijelentésben lel megerősítésre.

A neoavantgárd képvers-alakzatok, főleg a konkrét költészet utáni képversek a nyelvi kifejezést legtöbbször csupán szerkezeti konstrukcióként emeli be az alkotásba, deszemiotizált formaként, felerősítve az íráskép kínálta optikai lehetőségeket. Egyre gyakrabban tűnnek fel kollázsokként is: újságkivágásokban, plakátrészletekben, melyekben az eredeti nyelvi kijelentésnek csupán részeként, nyelvi kontextusuk nélkül mutatkoznak meg. A nyelv az ilyen alkotásokban csak annyiban dialógusképes, amennyiben hasonlít a képi megjelenésre: saját felépítettségét, konstrukcióját leplezi le. Már nem áll előtte nyelvi narratíva vagy figurális mintakép, csak az látszik belőle, amit a képversben megmutat magából. Képként viselkedik.

A montázssal és kollázssal mint alkotói eljárással kapcsolatban ma már tisztán látható, hogy ezek a technikák a huszadik század végén a valóság közvetíthetőségében általánosabb érvényű receptív műveletként rögzültek, és nem csupán művészi technikaként szerepeltek a repertoárban, hanem a művészetek határait átlépve a populáris kultúra terében is a médiumok közötti átjárhatóság feltételeként mutatkozott meg.

Géczi János óriásplakátjai *roncsolt plakátok*, egymásra ragasztott felületek tépések mentén összeálló képét mutatják, melyeken a szövegekből és képekből álló plakát multimediális jelenléte a tépések mentén átrendeződik. A tépésekkel előállított kollázs minden szöveg és kép mögött újabb szövegeket és újabb képeket fed fel, így tulajdonképpen a montázs- és kollázstechnika a dekolllázs értelmében működtetett eljárásaként értelmezhető. A dekolllázs-technikának a kiszámíthatatlansága egyfajta tervezett tervezhetetlenség, mert kiszámíthatatlan a tépésvonalak iránya, de maga a gesztus (a tépés) szándékolt: a tépés mentén akar látványt létrehozni. Mivel azonban ezt a folyamatot nem képes uralni, ezért nemcsak létrehozza („előállítja”), hanem tulajdonképpen mintegy „előidézi” a látványt, amely valójában már ezen a módon adott (a többszörösen egymásra ragasztott felületekben). A Géczi-plakátokon a tépések mentén válnak láthatóvá a korábbi alkotás-töredékek, és ezekből az előtűnő töredékekből állnak össze az újabb alkotások. Szombathy Bálint ezt a dekolllázs-technikát egyfajta szerzői szerepvállalásként is értelmezi Géczi János életművében: „Nincs rá utalás, hogy ezek a dinamikus képek egészében talált leletek-e, talált ikonikus állagokban eszközölt, korlátozott mértékű beavatkozások, avagy egészében véve a szerző új minőségek érdekében való romboló cselekedetének a megállapodottságai. [...] A művek szimpatikus tulajdonságát abban látom, hogy bizonyos fokú manuális érzület fűződik hozzájuk; a magas fokú technológia képi termékeibe hátulról belenyúl az emberi kéz, hogy

visszakérje magának a pragmatizmustól mentes szépséget és tisztaságot.”¹⁸ A manuális beavatkozás ilyen szerzői intenciója azt feltételezné, hogy a plakátok a valóság deficités képét hivatottak helyreigazítani, ami ellentmond a dekolázsban *tervezett* tervezhetetlenség alkotói folyamatának; ez esetben tehát nem olyan véletlenről van szó, mint az avantgárd művészetekben, ahol a véletlen mutatkozott meg ilyen, a valóságot helyreigazítani hivatott technikaként. Sándor elemzése meggyőzően érvel amellett, hogy a dekolázs „ezeket a plakátokat mindenképpen elidegeníti az automatikus fogyaszthatóságtól, és egyfajta ironikus újraolvasásukat eredményezi”.¹⁹ A plakátokba ugyanis – azoknak képi-nyelvi világába – „közéleti-kulturális valóságok, illetve (már intézményesült) valóságsszimulakrumok, konstrukciók olvashatók be: a klasszikus zene, a drogellenes koncertsorozat és a választási plakát valóságalternatívái”.²⁰ Ilyen megközelítésben a roncsolt plakátok valóságvonatkozása imaginatív térben találja magát, múlt időben és másik térben (pl. olaszországi és horvátországi óriásplakátok), ahol egyidejűsítődnek és közös képi térben lokalizálódnak különféle kulturális jelenségek: szubkultúra és magas kultúra; olasz, görög, magyar és horvát nyelvű feliratok; műalkotás-torzó, focista, rockzenész, Kassák Lajos, és még sorolhatnánk.

A Róma-ciklus képversei²¹ több alkotói eljárást is reprezentálnak (gyűrést, tépést és lyukasztást), de az ehhez felhasznált anyagok skálája is széles (fotók műalkotásokról, biológiai könyvek illusztrációi, úti-

18 SZOMBATHY Bálint, *Géczi János: carmen figuratum*, Szépirodalmi Figyelő, 2003/1., 102.

19 SÁNDOR Katalin, *Hová „olvasni” Géczi János képszővegeit? = PETHŐ Ágnes szerk., Képtávitelk. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002., 222.

20 *Uo.*, 221.



21 GÉCZI János,
Képversek. Róma,
Orpheusz Könyvek,
Budapest, 1996.

22 MÁNYOKI Endre,
A tárgyasult idő.
Géczi János útja a
honfoglalástól a
teremtésig = GÉCZI,
I. m., 30.

23 SÁNDOR, *I. m.*,
218.

24 H. NAGY Péter,
Kalligráfia és szignifika-
fikáció. Fenyvesi
Ottó, Géczi János és
Zalán Tibor képver-
seiről = Uő.,
Kalligráfia és szignifika-
fikáció, Vár ucca
tizenhét, Veszprém,
1997, 10–11.

25 BOEHM, *I. m.*, 87.

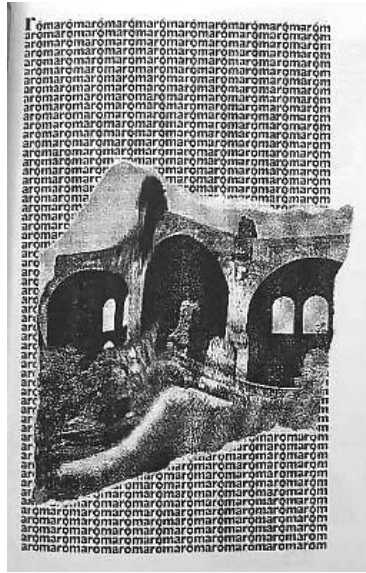
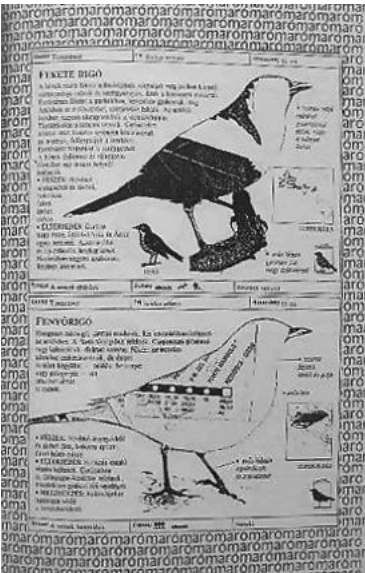
könyvek szövegrészletei, plakátok, újságok). Az alkotások mindegyike valamiképpen Rómát tematizálja – mind képi, mind nyelvi megidézéssel –, a város nyújtotta kulturális tapasztalat hozzáférhetőségét Mányoki Endre értelmezése világíthatja meg: „Róma az egymásra rétegződő korok egésze, ahol bármely tér bármelyik metszete, legyen az horizontális vagy vertikális, valóságosan is az egészet mutatja, vagy legalább annak képzetét sugallja. Rómában teste van a történelemnek, és tere magának az időnek. Róma egy hatalmas enteriőr, amelyben minden tér belső, mert maga a város ilyen: [...] Róma a tárgyasult idő. Róma az idő teremtménye.”²² Róma eklektikus látványának közvetíthetőségére egyetlen médium nem elégséges, ezt sugallják a széria különféle formációi, az oldalról oldalra átrendeződő képiség, amely úgy tartja meg mégis a ciklus-jelleget, hogy minden egyes látvány tartalmazza az előzőnek legalább egy elemét, „mondhatni mindegyik szöveg a maga műfaját írja, mely sohasem lehet egynemű és műfajtisztá”.²³ Sándor értelmezésében ezek a képversek csak annyiban képversek, amennyiben a terminus üres hely, nem kötődik a műfajiság fogalmához, hanem arra az állandó „oszillációra” utal, melyben együvé íródik a képi és a nyelvi aspektus.

Géczi János saját, Rómában fényképezett gyűjteményét reciklálta, hogy „konstellációkat”, a város tapasztalatát szimultán felmutató képszövegeket hozzon létre. A műemlékeket egymásba játszó alkotások mentesek mindenféle külső centráló elvtől (a város eredetétől, egy pontra irányuló befogadói céltől, értelmet irányító történettől, önkifejező alkotói éntől stb.), pusztán a látványuk által szerveződnek. H. Nagy a Géczi-művek kapcsán éppen a sokszor hivatkozott avantgárd szerzői mentalitást kérdőjelezi meg: „Annak ellenére tehát, hogy egyes »teóriák« szerint itt a »személyiség dominanciájáról« [...] lenne szó, inkább arról beszélhetünk, hogy igenis problematizálódik az »alkotó« »én« és produkciójának evidensként elgondolt viszonya. S itt kell megemlítenünk azt is, hogy bár az alkotás e »logika« szerint megismételhetetlen lesz ugyan, de egy másik nézőpontból éppen szériaszerűsége, kópiáléte hangsúlyozódik. Ez pedig felold egy igen régi dichotómiát: egyedí és másolat ellentéte megszűnik, ha e két fogalmat az identitás és az ismétlődés kérdésére vonatkoztatjuk, hiszen [...] azonosság és másság egymás kontextusában felcserélhető, amennyiben nincsen transzcendens vonatkozási pontjuk.”²⁴ Az idézet a képversek szériaszerűségéhez és kópiálétéhez kínál értelmezési lehetőséget, függetlenül az alkotásokat az „alkotói kéz” szándékától. Ezek alapján két szervezőelvet figyelhetünk meg a képversek látványa során.

A szériális szervezőelv a másolatok kombinációjára és permutációjára épül. A szöveg- és képfragmentumok átjárhatóak lesznek (ahogyan azt a képek sorozata is mutatja), és egymás helyeit foglalják el – mintegy tematizálva szó és kép közös szerkezetét, azt a tapasztalatot, amikor „a szem képi élménye a nyelv közegébe megy át”.²⁵ Kép és szó közös alapstruktúrája a közös értelmi részesedést foglalja magában – a kép esetében az érzékileg szervezettet, a szónál a

logosz szférájában létrejöttet –, és ezen túl azt a helyet, ahol a kettő kicserélhető, egymás helyébe léphet, de nem a szó helyettesítés értelmében, amely az „ugyanazt ugyanúgy” módját konnotálja. Sok képvers arra a befogadói folyamatra apellál, hogy a szemlélő maga találja meg ezt a helyet, és saját imaginatív képi, illetve nyelvi emlékezetét működteti az alkotás megértésekor.

Az azonos fragmentumok hol részként, hol egészként jelennek meg, példaként említhető Raffaello *Péklány* című festményének és egy természettudományi könyvből kimásolt, rigót ábrázoló képnek az egymásba másolása.



A kivágások és keretek szerepe a szériában ugyancsak eloldódik a hagyományos funkciójától, amely szerint az alkotás szemléltethetőségének határát, és így a jelentéskonkretizáció határát is jelöli. A Rómaciklusban keretként maga az oldal lép elő sokszor, azt a benyomást keltve, hogy az alkotás, ha helye lenne, folytatódna az oldalak szélein túl is. Keretként nyilvánulnak meg a kivágások, melyek helyeket szabadítanak fel, s azáltal, hogy egy alak (pl. a rigó) kivágásában egymás után (szeriálisan) több másik szöveg vagy kép is feltűnik, a hely a „rés mint hiány” képzetét kelti, ami viszont elmosza a keretjellegét, hiszen már nem köthető egy műhöz, annak kontextusához.²⁶ Erre utalnak azok a képversek is, ahol a kereten mintegy átfolyik a látvány.

A keretszerűsége jó példa az a két képvers is, ahol a képiség szétszerelésében megduplázódnak a keretek: a szarkofágokról leemelt alakok („gisant”-ok) helyén, a képkivágásokban egy új látvány bukkan fel, miközben a leemelt alakok is vissza vannak helyezve a kép előterébe (tehát nem *hiányoznak* onnan), tehát az alakok határvonalai duplán láthatók: önnön kereteikként és valami másnak a kereteiként. A kivágott alak helyén (a szarkofágok imaginatív hátte-

rében) feltűnik egy ismerős szöveg, az egyetlen szóból álló („róma”) konkrét vers. Ugyanez a szövegiség jelenik meg újabb és újabb konstellációkban (más és más tipográfiával, egymásba csúszott verssorokként) például a már említett rigó mögött és a Marcus Aureliuszoborrészletek háttérben is. Képek, szövegek és képversek játszanak össze újabb képversek születéséért, kollázsokként megidézik az előzők részleteit, és – úgy látszik – csakis egymásból építkeznek, ily módon alkotnak egyetlen ciklust.

Kérdésesként merülhet fel azoknak az alkotásoknak a képvers-létmódja, amelyek önmagukban pusztán képek, és semmiféle textuális elemeket nem tartalmaznak. Ez a helyzet ugyanis a Szt. Mihály arkangyal alakját megidéző művel, amely a szobor kontúrjával mint kerettel felkínált helyet – nem az eddig látott módon: szöveggel, hanem – egy másik, római épületeszlopokat ábrázoló képpel tölti ki. Annak a tapasztalatnak, amelyből a ciklus született („Róma egymásra rétegződő korok egésze”), az alkotás megfelel, hiszen az Angyalvár 1770-ben keletkezett szobra egy régi márványszobor helyét foglalta el, és ez a ma látható Szt. Mihály arkangyal a saját képiségének határaival adja át helyét egy épület látványának. Mégis joggal merülhet fel a kétely: mitől lesz ez képvers? Választ akkor adhatunk, ha a Róma-ciklus egészének egymásutánosságát tekintjük kiindulópontnak, amely a látványok sorozatát – ha nem is megbont-hatatlanul, de valamennyire mégiscsak – rendezzi. A későbbi alkotások mindig az előzőkre támaszkodnak úgy, hogy saját képi létükkel azoknak képiségét idézik fel, és mivel egyre többen vannak, egyre több fragmentumot vonnak be magukba. Így keletkezhetett ez a képvers is, melyben a textuális elemet egy előző kép látványa virtuálisan idézi meg, és melynek kontextusában állandóan feltűnik (a ciklusba rendezettség értelmében) a „róma”-konstelláció szövegisége.

A képversek szöveg univerzumát persze nemcsak a „róma”-konstelláció képezi, hanem az összes olvasható felirat a Róma-ciklus szövegiségeként jelenik meg: a magyar és angol nyelvű útikönyvrészletek, az olasz nyelvű plakátfeliratok, a térképrészletek stb. Szövegiséget jelentenek a dekollált „róma” konkrét vers, a lyukasztásból visszamaradt, tulajdonképpen – más kontextusban – szemétnek minősülő képdarabkák is, amelyeket azért tudjuk olvasni, mert korábban (a dekollálás előtt) egységes szövegkorpuszként már elolvastuk, tehát a szövegemlékezet olvastatja velünk újra és újra a különböző dekollázsokban.

A képverseknek a másik szervezőelve az egyszerűség, a tervezhetetlenség és a véletlen, ami a gyúrt és tépett felületeket, lyukasztógéppel széttroncsolt szövegeket és xerox-bemondításokkal keletkezett szövegeképeket eredményezi. Mindez már „a szubjektumon túli szövegszervező elvek előtérbe kerülését jelzi”.²⁷ Ezekben az alkotásokban az alkotói szubjektum visszavonódik, és ez az életmű tekintetében azért is bír különleges hangsúllyal, mert ahogyan a *Vadnarancsok* óta a versek visszaíródtak a szubjektív élménylíra hagyományába, úgy oldódtak el a szubjektumelví koncepcióktól a képversek – jól láthatóan a líra- és képverskötetek szétválásában is.

A szériális szervezőelv és kópiálét lehetővé teszi azt, amit egy szubjektumközpontú mű nem engedne meg, nevezetesen önmaga állandó újraértelmezését, hiszen az alkotások jórészt ugyanazokból az elemekből építkeznek, mégsem található két azonos képvers a ciklusban. Az alkotások szériális rendezettsége folyamatos újraértelmezésre kényszeríti a képversek szemlélőjét. Akár magának a városnak, Rómának a kulturális emlékezetét is jelölheti ez a folyamatosság, amely úgy működik, akár egy kaleidoszkóp.

A Róma-ciklus elemeinek állandó fluktuációja azt is jelzi, hogy a képversek létmódját már nem pusztán szöveg és kép tipográfiai egybeírhatóságának avantgárd hagyománya határozza meg. Géczi képversei arról győznek meg minket, hogy bármilyen nyelvi és képi tapasztalatra reflektáló műalkotás szemlélhető képversként, ha annak valós és imaginatív látványa nyelvi és képi elemeket is feltételez. Mert, ahogy Boehm írja: „a képek, metaforikusan szólva, visszapillantó szemek, [...] vissza-pillantásuk révén a néző szubjektum döntően átalakul, egy produktív játék kölcsönhatásának részesévé válik.”²⁸

28 Gottfried BOEHM,
*A képi értelem és az
érzékszervek =*
BACSÓ, I. m., 244.

Nibiru, 2013



Költészet és dark fantasy

Neil Gaiman versei

¹HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövedéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Liliium Aurum, Dunaszerdahely, 2012, 104.

I.

Amikor az ember meghallja a dark fantasy szókapcsolatot, általában regényekre, novellákra, tehát prózai szövegekre gondol. Ez egyáltalán nem véletlen, hiszen a műfaj ikonikus szövegei, zászlóshajói szinte kivétel nélkül prózai művek: így volt ez a múltban és így van ma is. Gondoljunk Poe novelláira (*Az Usher-ház vége*, *A fekete macska*), Lovecraft kisregényeire (*Cthulhu hívása*, *Charles Dexter Ward különös esete*), Stoker *Drakulájára*, vagy a kortárs alkotók közül King, Hamilton, Gaiman regényeire. Bármely tetszőlegesen kiválasztott könyvesboltban meggyőződhetünk róla, hogy a fantasy műfaja bizony prózacentrikus, s ez alól nem kivétel a dark fantasy sem.

Ez az első benyomás azonban igencsak csalóka lehet – bizonyos szempontból felszínes ismeretekre utal, s árnyalásra szorul. Nem szabad elfelejtenünk ugyanis azt, hogy már a műfaj születése óta jelen van a verses forma is. A leghíresebb példa kétségkívül Poe *A holló* című költeménye lehetne, de írt a műfajhoz köthető verseket Lovecraft (*A Tenger Menyasszonya*) és Gaiman is. Az általános vélemény az, hogy ezek a versek nem minden esetben érik el a prózai művek színvonalát (Poe ebben kivétel), és a kritika inkább kísérletként, szárnypróbálgatásként tekint rájuk.

Jelen dolgozat arra tesz kísérletet, hogy Neil Gaiman verseit elemezve megvizsgálja a dark fantasy és a költészet kapcsolatát, elhelyezze e verseket a gaimani életműben, és – ha úgy adódik – megcáfolja az előző bekezdésben megfogalmazott sztereotípiát.

II.

Mielőtt még hozzáfognánk Gaiman verseinek elemző bemutatásához, röviden tisztázzuk, mit is értünk dark fantasy alatt. A szókapcsolatban a dark jelző többnyire a történetek hangulatát is jelöli, melyekre a sötét tónus, a fenyegetettség érzése jellemző. A természetfeletti jelenléte e történetekben elfogadott, gyakori a szörnyetegek (vámpirok, vérfarkasok) szerepeltetése. Mint egy horrorban, mondhatnánk. Csakhogy a „horrortörténetben az áldozatnak, míg a dark fantasyben paradox módon bizony sokszor a szörnyetegnek drukkolunk”.¹ Nem ritka, hogy a főhősünk természetfeletti képességekkel rendelkezik (Anita Blake), vagy éppen – mint a későbbiekben bemutatásra kerülő vers esetében – maga is szörnyeteg.



A természetfeletti jelenléte ezekben a művekben létrehoz egy alternatív univerzumot, amely a befogadó valós világa mellett létezik.² Ez a világ sok esetben fenyegetést jelent az olvasó által mindennapinak észlelt világra, s a művek cselekménye gyakran éppen arról szól, hogy hártja el a főszereplő ezt a veszélyt. Fontos még megjegyezni, hogy vegytiszta dark fantasy valószínűleg még elméleti szinten sem létezik, azonban az előbbi – tematikus – meghatározások a gyakorlatban használhatónak tűnnek.

III.

Neil Gaiman verseivel a magyar olvasó a *Tükör és füst*, valamint a *Törékeny holmik* c. kötetekben találkozhat, melyekben a versek novellákkal és elbeszélésekkel váltakoznak. Gaiman verseiről általánosságban elmondhatjuk, hogy mind hangulatukban, mind világlátásukban, mind tematikájukban szervesen illeszkednek az életműbe. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a hagyományhoz, mesés világhoz való kötődés (Utasítások), a mitikus alakok szerepeltetése és ezek újraértelmezése (Miklós) éppúgy jellemző rájuk, mint a töretlen mesélői kedv. Ez a jelenség – hogy a történetek mesélésének igénye a költeményekben is prioritást élvez – bizonyos következményekkel jár a szerző verseire nézve.

Ezek a művek többnyire nem lírai alkotások, inkább versben elbeszélte történetek. Jellemzően szabad verselésben íródtak, a sortördés és a gondolatrítmus teszi őket költeménnyé (ilyenek pl. a *Bay Wolf*, *A fehér út*, *Kések királynője*). Kivételek persze akadnak, mint pl. a *Befásulni* vagy a *Vámpír sextina* c. versek, de ezek jellemzően más formában is íródtak. Ezekben a lírai tartalom kötöttebb formát hoz magával. A dolgozat további részében egy kötöttebb (*Vámpír sextina*) és egy szabadabb (*Bay Wolf*) formában íródott verset vizsgálunk meg közelebbről.

IV.

A *Vámpír sextina* (Vampire sestina) sokáig Gaiman egyetlen vámpírokról szóló műve volt. Ez egy kicsit meglepő lehet egy dark fantasy szerző esetében,³ de ez a vers meglehetősen magasra tette a mércét. Első pillantásra egy lírai önreflexiókkal teletűzdelt költeménnyel állunk szemben, amely a vámpír-létről, a szerelmeitől való elszakítottaságról, az örök szomjúságról szól – vagyis beteljesíti azokat az előfeltevéseket, amelyeket a címben szereplő „vámpír” szó hív életre az olvasóban. Ez önmagában még nem feltétlenül garantálná a mű esztétikai értékét; a forma az, ami jelen esetben kiemeli a költeményt az átlagból.

A sextina az egyik legkötöttebb versforma. Igen régi, eredete a középkorra tehető. Egy provanszáli trubadúr, Arnaut Daniel fejlesztette ki „lényege, hogy a versszakok mind a hat sorának végén rímek helyett kulcsszavak helyezkednek el, melyek az első hat strófában spirálformában ismétlődnek, az utolsó, hetedik versszakban, mely

2 Stemler Miklós ezeket osztott világoknak nevezi, „ahol a befogadó által a mindennapinak észlelt világba egy másik, természetfeletti, nem egy esetben horrorisztikus jegyekkel rendelkező alternatív univerzum türemkedik be.” STEMLER Miklós, *Világok teremtése és eltörlése. A dark fantasy találkozása a poszttolkien fantasyvel*, Prae, 2011/1., 24.

3 A tartózkodás lehetséges okairól korábban már írtunk itt: <http://kulter.hu/2013/12/ez-nem-elet/>

4 LADÁNYI-TURÓCZY Csilla, *Szefárd illetve converso irodalom a XVI. sz.-ban*, Palimpszeszt, 14. szám, http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/14_szam/17.htm

5 Neil GAIMAN, *Vámpír sextina*, ford. PAPP Cseperke = Neil GAIMAN, *Tükör és füst*, Beneficium, Budapest, 1999, 257–258.

6 Neil GAIMAN, *Bevezető*, ford. HORVÁTH Norbert = Neil GAIMAN, *Tükör és füst*, 36.

7 Az összes magyar nyelvű idézet forrása: Neil GAIMAN, *Bay Wolf*, ford. HORVÁTH Norbert = Neil GAIMAN, *Tükör és füst*, 191–198. Az angol eredetű lábjegyzetek formájába közöljük: „dealt in stims and pumps and steroids”, Neil GAIMAN, *Bay Wolf* = James LOWDER (ed.), *Curse of the Full Moon*, Ulysses Press, Berkely, 2010, 371.

tkp. fél versszak csupán (cauda vagy tornada), mind a hat kulcsszó ismét megjelenik, oly módon, hogy a vers utolsó és az első verssorának kulcsszava azonos legyen. [...] A sextina-forma, mint a fentiekből kiderült, a 6-os szám variációira épül, ami különböző matematikai formulákhoz, számmissztikához vezet el az elemzőt, és kozmikus jelentéstartalomra utal. Művelői közé tartozott Dante, Petrarca, Sannazzaro, Bembo is, a portugálok közül Ribeirón kívül a Diana szerzője, Montemayor, és a Lusiadák költője, Camões is.”⁴

Láthatjuk, hogy egy ilyen vers megalkotása nem csekély kihívást jelent (és a magyar nyelvre való átültetése fordítói bravúrt sejtet⁵). A versforma kiválasztása nem esetleges: az első versszak végén lévő hat kulcsszó ugyanis – a folyamatos visszatérésnek, variációnak köszönhetően – komoly jelentésformáló és hangulatkeltő erővel bír. Gaiman versében ezek a dream, night, love, stone, world, blood szavak (a fordításban: álom, éj, szerelmem, kő, világ, vér). Mindegyik köthető a vámpír-léthez, de ezen kívül is jelentős asszociációs mezővel rendelkeznek. Erős szimbólumok, amelyek kozmikus, ősi jelentésre utalnak (akárcsak az ódon versforma). A mélyebb, elhallgatott, titkos tudásra utal a sextinákra eleve jellemző nyelvi gazdaságosság és a vámpír szó elliptikus elhagyása is – mely a címen kívül máshol nem szerepel a versben. Az ellipsis alkalmazása akár utalás is lehet e lények rejtőzködő, fényt kerülő létmódjára, a homályból suttozó kísértő álomszerűségére.

V.

Egészen más megoldással találkozhatunk a *Bay Wolf* című mű esetében, ami egy klasszikus Gaiman-féle dark fantasy történet – versbe szedve. A *Bay Wolf* érdekes keveréke a vérfarkas-történeteknek, Beowulf mítoszának és a Baywatch világának. A szerző régi olvasói már megszokhatták a szokatlan képzettársításokat, de lássuk be – ez még nekik is meredek. Gaiman is érzi, hogy ehhez némi magyarázatot kell fűzni. Az egész egy felkéréssel kezdődött: „Szeretném, ha írnál egy olyan verses történetet. Egy detektívstori kellene, ami a közeljövőben játszódik. [...] Úgy esett, hogy éppen befejeztem társ-szerzőként egy forgatókönyv írását. A régi angol elbeszélő költemény, a Beowulf legenda adaptációja volt. Kicsit meglepődtem, amikor többen félrehallották a nevet és azt hitték, írtam egy »Baywatch« epizódot. Így hát nekiláttam és újra feldolgoztam a Beowulf legendát egy futurisztikus »Baywatch« formájában, egy detektívtörténeteket tartalmazó antológiába. [...] Nézzék, én sem kérem számon, honnan szerzik az ötleteiket.”⁶ Ehhez nem is fűznénk kommentárt, mindössze rámutatnánk a mítoszok „újra-feldolgozásának” és a kortárs popkultúrával (Baywatch) való konfrontálásának gaimani gyakorlatára: a szerzői intenció szerint a jövőben játszódó szöveg a detektívtörténetek, a mítosz és egy kilencvenes évekbeli sorozat keveréke akar lenni.

A *Bay Wolf* tehát egy krimiszerű történetet mesél el, ami a közeljövőben („hús-húsban”) játszódik a Venice Beachen. A hely Gar Roth fennhatósága alatt áll, aki „stimekkel, szteroidokkal pumpálta a népet”⁷.



Van azonban valaki/valami, aki/ami veszélyt jelent Roth embereire, ő ezért felbérel egy kárrendezőt, Talbotot, hogy intézze el a fenyegetést. Talbot elvállalja a munkát, és nekilát szimatolni.

Ez eddig egy klasszikus krimi felütés, a jövőbe helyezve és a 90-es évek iránti nosztalgiával átítatva (a Venice Beach, a szteroidokkal felpumpált izomagyú férfiak, a „csajok felfújt idomokkal” mindenkinek ismerősek, aki látott már egy Baywatch epizódot). Első pillantásra nincs ebben semmi természetfeletti, hiszen az alvilági háborúk során bizony előfordul, hogy eltűnik egy-két ember. Egy rivális bandára gyanakszik Roth is: „Én? Szerintem az Eurizraeli Maffia, / vagy a Tongok.”⁸ Mi köze ennek a dark fantasyhez?

Az első utalást már a szöveg első sorában megkapjuk, igaz, csak egy név formájában. „Figyelj, Talbot. Valaki irtja az embe-reimet”⁹ – mondja Roth. Lawrence Talbot neve sokak fülében ismerősen csenghet. Ő ugyanis a *Megint világvége* c. novella narrátora is, ahol Innsmouth városában keveredett mindenféle zűrös ügyekbe. Detektív, kárrendező – és nem mellesleg egy alakváltó. A *Bay Wolf* elbeszélője tehát egy vérfarkas – klasszikus dark fantasy klisé. Gaiman nem árul zsákmacskát: a nevet az 1941-es „*A farkasember*”¹⁰ c. filmből kölcsönözte. Aki tehát egy kicsit jártas popkultúrában, az a „Talbot” nevet olvasva már sejtheti, hogy a történetben előbb-utóbb fel fog bukkanni egy vérfarkas is. Az elbeszélő személyén kívül más párhuzamokat is felfedezhetünk a *Megint világvége* c. novellával. Az E./1. személyű retrospektív elbeszélés, Talbot fanyar humora és cinikus mondatai („Én vagyok az elit gárda”¹¹) mind ilyenek.

A Beowulf-ról szóló elbeszélő költemény az óangol irodalom egyik legfontosabb alkotása. A *Bay Wolf* számos esetben reflektál a neves műre. Az alaphelyzet szinte azonos: egy szörnyeteg veszélyezteti a hangosan mulatozó embereket¹², ezért az uralkodó külső segítséget hív. Ez a segítség a klasszikus esetében Beowulf, Gaimannál Talbot. Míg Beowulf sok szempontból egy klasszikus hős-alkat, Larry Talbot egy igazi antihős. Fanyar, züllött, cinikus.¹³ Ennek ellenére ő is elbánik a szörnyeteggel. Közös pont az is, hogy az igazi veszélyt a szörnyeteg anyja jelenti. Csakhogy míg az óangol elbeszélő költemény esetében a hős lefejezi Grendel anyját, Gaiman története másképpen végződik.

A Beowulf-mítosznak van ugyanis még egy verziója, amit figyelembe kell vennünk. Neil Gaiman társszerzőként jegyzi a 2007-ben bemutatásra került *Beowulf – A legendák lovagja*¹⁴ c. film forgatókönyvét, mely neves színészek közreműködésével (Angelina Jolie, Antony Hopkins) készült, úttörő módon, motion capture technikával. Ezt azért kell megemlítenünk, mivel a film néhány megoldása visszaköszön a *Bay Wolf*-ban is. A filmben ugyanis Grendel anyja egy gyönyörű nő alakjában elcsábítja az elpusztítására készülő hőst. A nő hatalmat és hírnevet ígér neki, s mivel Beowulf nem tud ellenállni, magára vonja a korábban Hrothgart sújtó átkot. A *Bay Wolf*-ban is történik valami hason-

8 „Me? I´m thinking it´s the Eurisraeli Mafia / or the Chinks.” *Uo.*, 192.

9 „LISTEN, TALBOT. Somebody´s killing my people”, *Uo.*, 371.

10 „*The Wolf Man*”, rendezte: George Waggner. (<http://www.imdb.com/title/tt0034398/>) Larry Talbot a főszereplője a 2010-ben készült remake-nak is: „*The Wolfman*” r. Joe Johnston (<http://www.imdb.com/title/tt0780653/>)

11 „I´m one of the avaut guard.” GAIMAN, *I. m.*, 375.

12 „They were partying. Everyone was partying, / dusted, shot up, cranked out, / the music was so loud you could hear it with your bones”. GAIMAN, *I. m.*, 371.

13 Talán mégis találunk kapcsolatot. Beowulf neve a bee + wolf (méh + farkas = medve) összetétellel keletkezett, Talbot pedig, mint tudjuk, vérfarkas. Egy bizonyos szempontból mind a kettő szörnyeteg.

14 *Beowulf – A legendák lovagja*, r. Robert Zemeckis, <http://www.imdb.com/title/tt0442933/>

15 „Rolling, pelt to scales, / Her neck between my teeth, / my claws raking her back...” GAIMAN, *I. m.*, 377. Meg kell jegyeznünk azt is, hogy a vers nem mondja ki egyértelműen, mire utalnak ezek a sorok – lehet szexuális aktus, de harc is, ami Talbot győzelmével ér véget. A vers nyitva hagyja ezt a kérdést.

16 VILCSEK Béla, *Szabadvers és szabad vers napjaink költészetében*, Kortárs Online, 2010. szeptember, <http://www.kortarsonline.hu/2010/09/szabadvers-es-szabad-vers-napjaink-kolteszeteben/3426>

17 Uo.

18 „Avaunt, foul beast (...) / Avaunt? Shit, boy.” GAIMAN, *I. m.*, 375.

19 „His skin was fishskin pale, / his teeth were sharp as sharks’, / his fingers were webbed and claved”. Neil GAIMAN, *I. m.*, 375.

20 „You’re the adjuster I spoke to? / That’s righth, [...] and you got stuff that needs adjusting.” GAIMAN, *I. m.*, 372.

ló. Talbot követi a haldokló szörnyet a tenger mélyére, ahol találkozik annak anyjával: „Hemperegtünk, prém és pikkely, / nyaka a fogaim közt, / karmaim a hátát szántották...”¹⁵ A szerző viszont nem emeli át identikusan az elcsábítás aktusát: míg a filmben Grendel anyja szörnyetegből emberré változik, hogy elcsábítsa Beowulfot; addig a versben Talbot, az ember alakul át szörnyeteggé, s így csábítják el. Vagyis Gaiman nemcsak az eredeti történetet, de a saját forgatókönyvét is felhasználja az írás során, mintegy alátámasztva azon elméletét, hogy a mítosz előzményei teljesen szabadon felhasználhatóak, csak az számít, hogy a végeredmény érdekes legyen. Ez pedig egy fontos következménnyel jár az irodalomtudományokra nézve. Nyilvánvalóvá teszi ugyanis azt, hogy ha egy adott történet, mítosz alakulását, változásait, hatástörténetét akarjuk megvizsgálni, akkor komoly figyelmet kell szentelnünk a popkultúra vizuális médiumainak is, mivel ezek kölcsönösen oda-vissza hatnak az irodalomra.

A *Bay Wolf* tehát egy szabadverses formában elmesélt történet. Ha a Vilcsek Béla által felállított tipológiából¹⁶ indulunk ki, egy ún. sorképző (szólam- vagy mondatsoros) szabadvers, amely „pusztán a vers alapkövetelményét, az ún. sorképzést teljesíti. Sorai páronként és leginkább valamilyen nyelvi-mondattani-tipográfiai szempont szerint feleltethetőek meg egymásnak, belső elrendezésük minimális mértékben (esetleg anafora, rím, metrumfoszlányok, hanglejtés, dalmatív stb.) tartalmaz ismétlődő mozzanatot”.¹⁷ Ez a forma nagyon közel áll a prózához, ám annál ritmusosabb, dallamosabb, ami a sortördeleésből és az ismétléses alakzatok gyakori használatából fakad. Találunk itt geminációs alakzatokat („El innét, szörnyeteg [...] / El innét? Kis szaros.”¹⁸), halmozást és fokozást („Bőre sápadt, akár egy hálnak, / fogai élesek, akár egy cápának, / ujjain karmok és rancok”¹⁹), reflexiót („A kárrendező, akivel beszéltem? / Úgy van, [...] / neked pedig rendezni való károd van”²⁰). A sortördeleés pedig (a ritmikailag megfontolások mellett) a történet dinamikájához is hozzájárul: szinte minden sor új információt közöl, szinte mindegyikben van egy íge, amihez valamilyen cselekvés társul. Míg a *Vámpír sextina* inkább az elhallgatásra, az ellipszisre épült, addig a *Bay Wolf* a felsorolást, a dinamikát helyezi előtérbe.

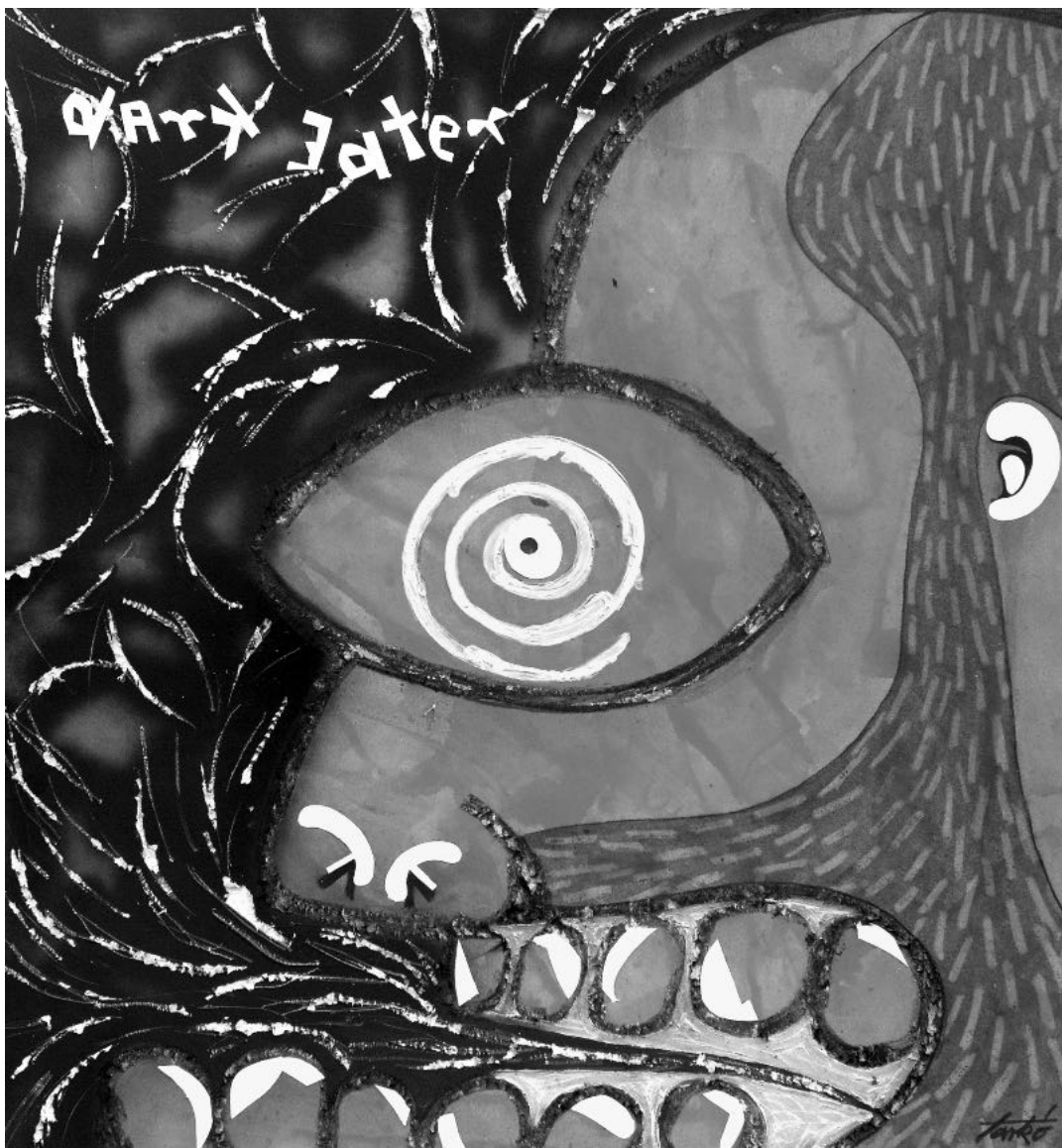
VI.

A dark fantasy tehát tökéletesen működik verses formában is. Mi következik ebből? Többek között az, hogy a műfaj (?) meghatározása nem köthető formai elemekhez. Ugyanúgy tud működni versben és prózában, leginkább a tematika felől ragadható meg.

Minden fiktív mű az általunk megélt valóság parazitájának számít, még az alternatív világokon játszódó high fantasy történetek is. De amíg ez a távolság a high fantasy esetében igen nagy lehet, a dark fantasy esetében sokszor csupán árnyalatnyi. Szinte minden ugyanaz, de egy kicsit sötétebb minden. A különbség csupán árnyalatnyi – rejtett, a sötétben, az árnyékok között kell keresni. Ezért lehetséges, hogy akár egy pár soros vers is képes megidézni a dark fantasyra oly-

annyira jellemző borús hangulatot. Elég pár megfelelően elhelyezett szó, melyek a megfelelő képzeteket hívják életre, és máris egy alternatív univerzumban vagyunk. A high fantasy esetében nem ennyire egyszerű a helyzet. Egy világ felépítéséhez, megismeréséhez tér és idő kell – ezért preferálja ez a zsáner a többkötetes regényfolyamokat. A dark fantasy ilyen szempontból sokkal közelebb áll hozzánk. Gaiman világa majdnem olyan, mint amilyenek a valóságot megismertük. Csak léteznek vámpírok (*Vámpír sextina*), az ősi istenek nem is tűntek el (*Amerikai istenek*), és ha óvatlan vagy, olykor-olykor belefuthatsz egy trollba (*Troll*).

Sötétségező, 2010



H. NAGY PÉTER

Utazások az időgéppel

Wells-továbbírások

1 Michio KAKU, *A lehetetlen fizikája*, ford. BOTH Előd, Budapest, Akkord, 2010, 273. Az eloik és a morlockok kapcsán evolúciobiológiai kérdések is bevonhatók az elemzésbe.

H. G. Wells *Az időgép* című klasszikus regénye (1895) és Einstein relativitás-elmélete (1915) óta nem hagyja nyugodni az emberi képzeletet a *reális* időutazás gondolata (persze az iránta érzett vágy egyidős lehet az emberiséggel). Pontosabban, amivel az előbbi nézett szembe *komolyan* a fikció területén, azt az utóbbi nem hogy kizárta volna a fizika alapján, ellenkezőleg, az einsteini téridő-felfogás alátámasztotta azt. Egyrészt, ahogy Michio Kaku *A lehetetlen fizikája* című könyvében megfogalmazza, az időutazás „a fizikusok játszóterévé” vált; másrészt, nincs abban semmi különös, hogy a popkultúrát azóta át- meg átszövik az időutazásra épülő kitalált történetek (legutóbb Stephen King alkotott maradandót a témakörben, *11/22/63* című regényével). Ezek között sok olyan van persze, melynek az időről kialakított képe bár szórakoztató, mégis feledhető, a tudomány szempontjából elhibázott (s erre oda kell figyelnünk az órákon); ám jó néhány olyan is akad, mely a témát nagyon is figyelemre méltó módon tárgyalja. Kezdjük az irodalommal, Wells művének utóéletével.

Három olyan regényt említenénk, melyek folytatják *Az időgépet*. De elsőként néhány mondat az alapműről. Kaku az említett könyvében így foglalja össze a cselekményt. A regény hőse találmánya segítségével a jövőbe, 802 701-be utazik.

Ebben a távoli jövőben az emberiség már genetikailag két fajra szakadt, a gonosz morlockokra, akik mocskos, föld alatti gépeiket működtetik, és a mihaszna, gyermeteg eloikra, akik a fenti világ nap-sütésében táncolnak, és nem ismerik fel borzalmas jövőjüket (azt, hogy a morlockok felfalják őket). Azóta az időutazás rendszeres vendég lett a tudományos-fantasztikus irodalom lapjain, a *Star Trektől* a *Vissza a jövőbe* című filmekig.¹

A továbbiakhoz egy fontos mozzanatra szükség lesz, ezért kiegészítem Kakut. A mű végén az időjáró eltűnik, nem tér vissza a jelenbe. Wells alkotása ezzel az effektussal háttérben tart egy másik – vagy több – történetet is, hiszen találgathatunk: mi lett az időutazóval, merre járhat? Vagyis evidens, hogy *Az időgép* továbbírható.

Egon Friedell *Az időgép visszatér* című kisregénye Wells időjárójának újabb kalandjait beszéli el. Az 1995-be és 2123-ba tett utazásokra épülő történet két olyan elemet tartalmaz, melyekre érdemes utalnunk. Egyfelől, a távoli jövőbe vetődő főhős vitába bonyolódik két furcsa figurával, akik azt állítják neki, hogy a morlockok és az eloik



világába tett, vagyis a Wells-regényben leírt útja „egy másik Földre” vezetett. Bár az időutazó nem fogadja el a jövőbeli történészek érveit, Friedell ezzel felvillant egy olyan problémát, amely a téma szempontjából nagyon is lényeges: az időutazás beavatkozhat a történelem menetébe. Másfelől, a jelenbe való visszatérés során, egy malőr következtében az időutazóban megfogalmazódik a jogos gyanú: nem lehet a végtelenségig behatolni a múltba, legalábbis az időgép megépítése előtti tartományokba. A tragikus körülmények között elhunyt Egon Friedell (a felkészült történész öngyilkos lett az Anschluss idején) tehát nagyon is mélyre ható meglátásokkal gazdagította az időutazásra épülő sztorik előfeltevés-rendszerét.

A második példánk K. W. Jeter *A morlockok éjszakája* című regénye a '70-es évekből. Érdekes, hogy a szerzőnek elvileg könnyebb dolga lehetett, mint az előző esetben, mivel menet közben a természettudományokban született egy-két rendkívüli időértelmezés, de ezeket Jeter kevésbé használta ki. Pontosabban a téma mitikus olvasatát nyújtja (a legendás Artúr király megakadályozza a morlockok invázióját, melyet az időgép tett lehetővé), ám mégis belebonyolódik egy fontos kérdéstartományba. Szembesül az időparadoxonnal.

Ez valóban erőszaktétel az Univerzum természetes rendjén. Az egész időutazás-ügylet [...] kozmikus istenkáromlás. Jobb hagyni az éveket szépen leperegni egymás után, mintsem belepiszkálni az orsóba, és megrántani a fonalat, hogy meglássuk, mi következik. Jöjjön, aminek jönnie kell! Az a paradoxon, hogy a morlockok megeszik távoli elődeiket, nem olyan tragikus, összehasonlítva a katasztrófával, mely a Földet fenyegeti az időgép pusztá használata következtében. Ez a katasztrófa pedig magának az időnek a kilyukadása.²

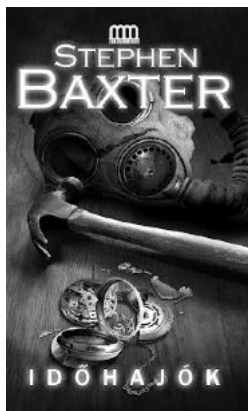
Tehát ha a morlockok elfogyasztják elődeiket, meg sem szülehetnek. Az időparadoxonok felvonultatása közkedvelt írói eljárás (a feloldásukról később lesz szó), de a század közepe óta megkerülhetetlen, hogy minden olyan konstrukció bukik, amely figyelmen kívül hagyja a kvantummechanikát.

A kvantummechanika az egyik legnehezebben érthető és legfurcsább jelenségthalmaz világunkban, mégis működik. („Korunkban – írja a téma egyik Nobel-díjas szakértője – az integrált áramköröktől a lézerekig szinte minden a kvantumelmélet sziklaszilárdnak bizonyult elvein alapul, és a kvantumelmélet egyik elsőelve az, hogy saját pontatlanságunkat beismerjük.”³) Nem kis kihívás ennek felfogása, de az ún. sokvilág-elmélet, a kvantummechanika egyik értelmezése alkalmas lehet a téma élvezetes megközelítésére. A sokvilág-értelmezés

abból a meghökkentő előfeltételből indul ki, hogy az egész világegyetem minden mérési tevékenységgel kétfelé oszlik, az egyikben a részecskék a mért tulajdonsággal rendelkeznek, a másik világegyetemben pedig a másik lehetséges állapotot veszik fel. Ezt a tételt Hugh Everett III doktori értekezésében dolgozta ki a Princeton Egyetemen. [...] Ez a megközelítés különösen akkor látszik ésszerű-

2 K. W. JETER, *A morlockok éjszakája*, ford. MORVAY Nagy Péter = *Utazások az időgéppel*, Budapest, Móra, 1990, 223. (Kiemelés az eredetiben.) A kiadványban Wells és Friedell előbb emlegetett kisregényei is megtalálhatók.

3 Leon LEDERMAN, *Az isteni a-tom. Mi a kérdés, ha a válasz a Világegyetem?*, ford. VASSY Zoltán, Budapest, Typotex, 2010, 132–133.



4 Timothy FERRIS, *A világmindenség. Mai kozmológiai elméletek*, ford. MÁRKUS János, Budapest, Typotex, 2011, 294., 305.

5 Stephen BAXTER, *Időhajók*, ford. HÍDY Mátyas, Budapest, Metropolis Media, 2012, 88–89.

6 *Uo.*, 171–172. (Kiemelés az eredetiben.)

7 *Uo.*, 206.

nek, amikor Richard Feynman »történelmek összegzése«-módszerével kombinálják; ebben a megközelítésben azonosnak tekintik a hullámfüggvény valószínűségeit azokkal a különböző lehetséges eseményekkel, amik a kozmikus történelem során felléphettek, de mégsem léptek fel (vagy legalábbis abban a világegyetemben nem, amit mi megfigyelünk).⁴

Szem előtt tartva mindezt, nézzük a harmadik példát. Stephen Baxter brilliáns regénye, az *Időhajók* ott kezdődik, ahol Wells műve végződik, s egyben *Az időgép* újraértelmezését is nyújtja. Az időjáró újabb útja 657 208-ba vezet, és azonnal egy megdöbbentő jelenségre derül fény. Az első jövőbeli és a mostani út közti különbségek arra utalnak, hogy a történelem megváltozott, pontosabban sok párhuzamos változatra szakadt szét. Ennek oka pedig maga az időutazás és a róla készített beszámoló. (Ebből a szempontból Baxter konstrukciójának legközelebbi rokona Gregory Benford *Timescape* című regénye.) A történet morlock hőse az időutazó kérdésére, hogy mi a magyarázat a történelmek különválására, ezt válaszolja: „Ezzel a figyelmeztetéssel [tehát az időjáró kalandjainak elmesélésével] felvértézve az emberiség képes volt elkerülni a leépülést és azt a konfliktust, amely az eloik és a morlockok primitív, kegyetlen világát eredményezte. Ehelyett kifejlődtünk mi, és megbaboláztuk a Napot!”⁵ A helyzet azonban bonyolultabb, mert ez a szétszalazódás nem csak egy irányú vagy hurkokat képező folyamat.

Mély rettenet kerített hatalmába – mondja az időutazó –, ahogy ott álltunk ezeknek a soha meg nem történt eseményeknek a közepén. Úgy tűnt, hogy még az én múltam sem volt állandó és változatlan: még ez is módosulhat az időutazók kénye-kedve szerint! Nem menekülhettem az időgép hatása alól; mintha az általa nyitott elágazások végigsöpörnének a múlton és a jövőn, akár egy kő, amelyet az idő nyugodtan hömpölygő folyójába dobtak.⁶

Baxter regényének koncepciója tehát a kvantumvilág egyik legelképesztőbb értelmezésén nyugszik, az említett Everett-féle sokvilág-elméleten. Eszerint ha az univerzum egy kvantumszintű döntésre kényszerül, megduplázódik. Az időutazás révén – mivel minden pillanat potenciális elágazási pont – végtelen számú alternatív történelem hozható létre. Ahogy az *Időhajók* már idézett morlock hőse fogalmaz helyesen: „A kvantummechanika az általános teória, amelyen belül felállítható a szerteágazó történelmek elmélete, mi pedig éppen ezt éljük át!”⁷ Ennek megfelelően hőseink tudatosítják, hogy az időutazás által előidézett változtatások új alternatív világokat eredményeznek (paradoxonok feloldva), s ezek között a kommunikáció vagy átjárási lehetőség akkor szakad meg, amikor meghozzák a jövőt befolyásoló döntéseket. Mindez a multiverzum – a szerteágazó történelmek hatalmas panorámája – olyan leírásához vezet, mely tudományos szempontból is korrekt és hallatlanul izgalmas. Másrészt a szereplők rádöbbennek, hogy bármit tesznek, az hatással

van az időelágazásokra, vagyis a szerteágazó történelmek kikerülnek az irányításuk alól.

Nem kerülhetjük el, hogy bele ne avatkozzunk saját múltunkba. Minden lélegzetvételünkkel, minden kivágott fával, minden megölt állattal új világokat teremtünk a sokaságban. Ennyi az egész. Ez elkerülhetetlen!⁸

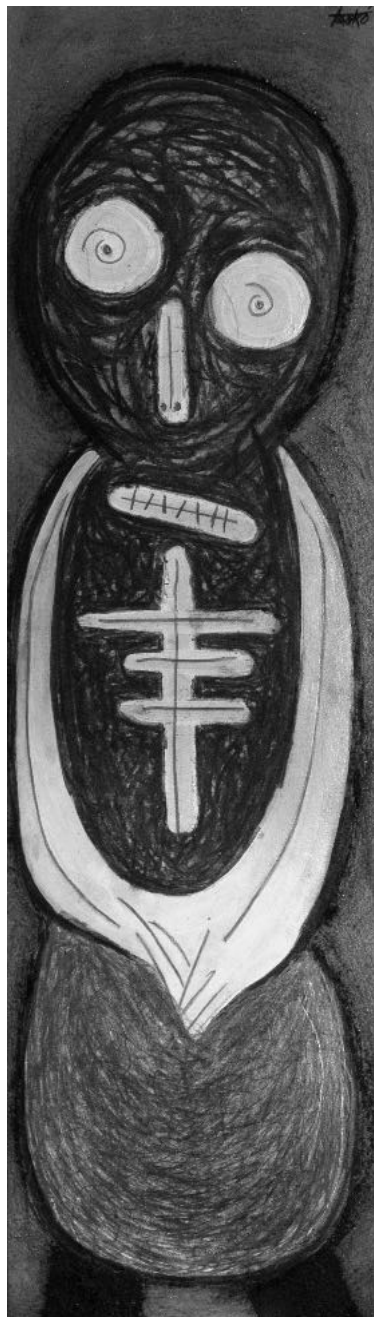
Mint látható, Stephen Baxter regénye olyan alkotás, amely értelmezi saját előfeltevés-rendszerét (a sokvilág-elmélet leírásának külön fejezetet szentel), ezért igen alkalmas arra, hogy bevezessen a szóban forgó elméleti keretbe. Másrészt remekül eljátszik a Wells-regényből származó alapötlettel, és koncepciójának megfelelően annak számos továbbírását biztosítja.

Végezetül egy laza példa a filmkultúra területéről (a lehetséges több száz közül). A *Men in Black*-filmek sokak szívporkázó ötlettel gazdagították a science fiction repertoárját. A mérettartományokkal való játék (pl. minigalaxis egy macska nyakörvén, civilizáció egy szekrényben), illetve a különféle intelligens fajok keveredése New Yorkban (pl. a popsztárok mint idegenek: Elvístől kezdve Michael Jacksonon át Lady Gagáig) megannyi poéna adott alkalmat. A széria harmadik darabja mindemellett időutazásos történet: J ügynöknek (Will Smith) egy időhurok kialakulása következtében vissza kell mennie a múltba, hogy megmentse K ügynököt (Tommy Lee Jones, illetve Josh Brolin) és a világot. Az akció természetesen sikerrel zárul, amihez nagyban hozzájárul egy idegen, Griffin (Michael Stuhlbarg), akinek elképesztő tulajdonságai vannak. Ezek közül is a legfigyelemreméltóbb, hogy ez a lény egyszerre érzékeli a jövő lehetséges kimeneteleit. Vagyis úgy él, hogy látja az elágazási pontokból születő alternatívákat. Griffin tehát mindazt tudja, amit a kvantummechanikával felvértezett science fiction oly nehezen adoptált, de végül sikerült: *Az események minden lehetséges variációjához egy új történelem tartozik.* S ez bizony nagy horderejű változások elindítója volt, mert „Minden, ami megtörténhet, valóban meg is történik”.⁹

8 *Uo.*, 300.

9 Brian Cox – Jeff FORSHAW, *A kvantum világegyetem*, ford. Debreczeni Gergely, Akkord Kiadó, Budapest, 2013. (Az eredeti kiadás alcíme.)

Tolvaj, 2011



Narrativitás és rekontextualizáció David Gemmell és Stella Gemmell Trója-trilógiájában

„Ugyanazt a történetet nem lehet kétféleképpen elmondani.”¹

1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Mítosz és történetmondás = Uő, „A regény, amint írja önmagát”*, Korona Nova, Budapest, 1998, 34.

David Gemmell (1948–2006) angol író, a fantasy irodalom egyik meghatározó alakja volt. Hírnevét az 1984-ben megjelent *Legenda* című regénye alapozta meg, amelyet a zsánerkritika a heroikus fantasy alműfajába sorolt. A regény sikerén felbuzdulva Gemmell további folytatásokat írt a történethez, így keletkezett a 11 kötetből álló Drenai-saga, amely mindmáig a heroikus fantasy egyik legimpozánsabb teljesítményének számít. Ugyancsak heroikus fantasynak tartható a szerző Rigante-ciklusa is, amelynek első két könyve (*Kard A Viharban, Éjféli Súlyom*) egy alternatív ókorba, a harmadik és a negyedik könyve (*Hollószív, Viharlovás*) pedig egy alternatív kora újkorba kalauzolja az olvasót. Gemmell mindemellett sikeresen kísérletezett a heroikus fantasy és a történelmi regény ötvözésével is. Ennek eredményeként született meg a Makedón-ciklus (*Makedónia oroszlánja, Sötét herceg*). Az alábbiakban mégsem ezekről a művekről lesz szó, hanem a szerző utolsó trilógiájáról, amelyet David Gemmell váratlan halála miatt felesége, Stella Gemmell fejezett be.

A *Trója-trilógia* (*Az Ezüst Íj Ura, A Villámlás Pajzsa, Királyok bukása*) különös helyet foglal el az életműben, hiszen nem kapcsolódik sem Legendás Druss világához, sem a rigantékéhoz, és nem tekinthető egyértelműen történelmi fantasynak sem. Mindemellett mégis kapcsolatba hozható Gemmell korábbi műveivel: a cselekményszövés bonyolultsága, valamint a karakterek kidolgozottsága a heroikus fantasyvel rokonítja a *Tróját*, míg a megjelenített világ és a benne foglalt események kölcsönöznek neki némi áltörténelmi jelleget. Gemmell mindig nagy hangsúlyt fektetett a regényvilág tárgyi valóságának kidolgozására, a karakterek motivációinak hiteles ábrázolására, valamint a történetmondásra. Történelmi poétikai szempontból nézve regényei azzal a regényformával mutatnak rokonságot, amely a 19. században jelent meg az európai irodalomban, s amelynek főbb jellemzői a lineáris cselekményvezetés, az omnipotens narrátor alkalmazása, a külső és a belső nézőpontok folyamatos váltakoztatása, valamint a részletes jellemrajz. *Trója-trilógiája* mindemellett egyéb jellemzőivel is



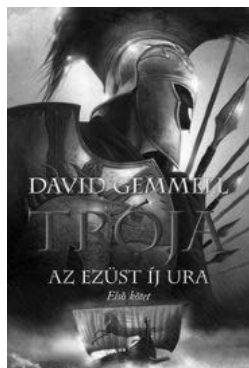
felhívja magára a figyelmet. Nem utolsósorban ilyen a narrativitás kérdésének előtérbe állítása, a hangsúlyozottan önreflexív jelleg, valamint a hagyományhoz fűződő viszony problematizálása.

A trilógia értelmezését érdemes a műfaj felől elkezdni. A műfaj kérdése nem pusztán a besorolás miatt érdemel figyelmet, hanem elsősorban azért, mert meghatározza az olvasó előzetes elvárásait, sőt a befogadás módját is. Egészen bizonyos, hogy az az olvasó, aki úgy kezdi olvasni a *Tróját*, hogy előtte olvasta már a szerző valamelyik művét (esetleg többet is), másképp fogja azt befogadni. Egy tapasztalt Gemmell-olvasóban alighanem önkéntelenül is felidéződnek azok az emlékek, amelyek korábbi Gemmell-könyvekhez kötődnek, s az ilyen olvasó nem okvetlenül 19. századi alapokon nyugvó áltörténelmi regényként olvassa majd a trilógiát, hanem mindenképp előtt heroikus fantasyként. A *Trója* kétségkívül olvasható heroikus fantasyként, azonban éppen az az érdekes benne, hogy – a mitológiai narratívák felidézése révén – lehetővé tesz másfajta olvasási módokat is, például a mitológiai fantasy felől történő olvasást. A mitológiai narratívák újraélesztése nem számít újdonságnak a kortárs irodalomban. Mind a mainstream, mind pedig a populáris irodalom (sőt a populáris kultúra egyéb műfajai is) szívesen nyúlnak vissza egy-egy ókori történethez, és igazítják azt saját, megváltozott igényeikhez. Mint látni fogjuk, lényegében Gemmell is ezt teszi, mégpedig nagyon invenciózus módon.

Mielőtt azonban ennek a kérdésnek a végére járnánk, előbb idézzük fel Farah Mendlesohn gondolatmenetét és egyes fogalmait, amelyek segítségével még árnyaltabbá válhat a szóban forgó regények műfajáról kialakított képünk. *The Rhetorics of Fantasy* című könyvében Mendlesohn nemcsak a fantasy műfajának problematikusságára mutat rá, hanem arra is, hogy a műfajok, illetve alműfajok gyakran egy szövegen belül is keverednek. Más szóval gyakran előfordul, hogy egy adott mű többféle műfaji kódot is játékba hoz, s ezeknek a kódoknak a felismerése és aktivizálása a befogadás folyamatában az olvasó előzetes tudásától, illetve elvárásaitól is függ. Mendlesohn éppen ezért a hagyományos műfaji felosztás helyett (high és low fantasy, dark fantasy, urban fantasy stb.) egy retorikai jellegű felosztást javasol, amely azt veszi alapul, hogy a szóban forgó mű milyen nyelvi eszközök révén jeleníti meg a fantasztikumot. Ennek alapján beszélhetünk küldetéses (portal-quest), intruzív, liminális és immerzív fantasyről. „In the portal-quest we are invited through into the fantastic; in the intrusion fantasy, the fantastic enters the fictional world; in the liminal fantasy the magic hovers in the corner of our eye; while in the immersive fantasy we are allowed no escape.”² („A küldetéses fantasy a fantasztikumon keresztül szólít meg bennünket; az intruzív fantasyben a fantasztikum betör a fikcionális világba; a liminális fantasyben a mágia ott lebeg a szemünk sarkában; míg az immerzív fantasyből nincs esélyünk elmenekülni.”)

A *Trója* kiváló példája annak, hogy az egyes alműfajok miként keveredhetnek egyetlen szövegben. Az intruzív fantasyt leszámítva,

2 Farah MENDESLOHN, *The Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, 2008, xiv.



amely a horrorral mutat rokonságot, Mendlesohn mindegyik kategóriájának megtalálhatjuk a nyomait a trilógiában. A legnyilvánvalóbb ezek közül talán az immerzív jelleg; Gemmell képes volt a hozott anyagból egy olyan világot teremteni, amely az első soroktól kezdve lebilincseli az olvasót. A fantasy műfajának Tolkien óta egyik meghatározó vonása az epikus világ mélységének érzékeltetése. Ezzel függ össze a fantasyolvasó egyik alapvető elvárása, az, hogy el szeretne merülni az aprólékosan kidolgozott világ részleteiben. A *Trója* ezt maradéktalanul lehetővé teszi számára, nem utolsósorban azért, hogy az ókori történelem legendás helyszíneit olyan alakokkal népesíti be, akik – érzéseiket, gondolataikat és szándékaikat tekintve – rendkívül hiteleseknek tűnnek. A *Trójának* nincs egyetlen, kitüntetett főszereplője. A trilógia alakjai – gyakran még azok is, akik csak néhány oldal erejéig bukannak fel – saját szuverén látásmóddal, célokkal, vágyakkal rendelkeznek; mindegyiküknek megvan a maga sorsa vagy küldetése, amelyet ki-ki tehetsége szerint be is teljesít. A

A nagy virágokkal, 2006



küldetéses jelleg ennélfogva jóval árnyaltabb formát ölt, mint az átlagos fantasy regényekben, ahol a főhősök motivációja és cselekvése többnyire kimerül egyetlen küldetés végrehajtásában.

Érdekes vonása továbbá a trilógiának a liminalitás, amely a fantasztikum megjelenítésének módjában érhető tetten. Szinte magától adódna a lehetőség, hogy az író szerepeltesse a regényben az (olümposzi) isteneket – számos fantasyben ez bevett gyakorlat –, Gemmell azonban mégsem él ezzel az eszközzel. A *Trója* világa teljességgel mentes az istenektől, a varázslat azonban mégsem hiányzik belőle. A regényalakok sorsát – akárcsak az ókori görög eposzokban és drámákban – jóslatok övezik. Ezek egy része ugyan önbeteljesítő jóslat, amelynek során a megjósolt esemény egy önkényes értelmezés révén értelmeződik csupán a jóslat beteljesítéseként, több esetben azonban tényleges jóslatokkal is találkozunk. Ilyen például a Szárnyak Barlangjában elhangzó jóslat az első könyv elején, Aklidész jóslata ugyancsak ebben a kötetben, vagy éppen Melité és Kasszandra jóslatai a későbbi részekben. Amellett, hogy ezek a jóslatok becsempészik a fantasztikumot a fikcionált világba, a szereplők sorsának alakítóiként, azaz a történetszövés egyik motorjaként is szolgálnak. Agamemnón Helikáóonnal szemben táplált ellenszenve például egy jóslat (félre)értelmezésével is magyarázható. Ezzel együtt elmondható, hogy a fantasztikum nem tolakszik be minduntalan az elbeszél világba, inkább meghúzódik annak háttérében és csak időnként – de annál fontosabb pontokon – lép működésbe.

A továbbiakban két kérdéskört vizsgálok a trilógiában: előbb a narrativitás kérdését járom körül, ezt követően pedig a (mitológiai) hagyomány közvetítésének problémájára fókuszálok.

A narrativitás kérdésének előtérbe helyezését nemcsak az indokolja, hogy Gemmell a *Trója*-trilógiában (is) mesteri módon szövi a cselekményt, hanem az is, hogy itt a történetmesélés tevékenysége nem egyszer válik reflexió tárgyává. Amellett, hogy a regények narrátora a különböző elbeszélő műfajok – mítosz, mese, rege, legenda – emlegetése révén folyamatosan reflektál a történetmondás mikéntjére, olykor maguk a szereplők is történetek mesélőivé válnak, miközben számos esetben ők maguk is tudatosítják ennek jelentőségét. A történetek változatos formában és funkciókban bukkannak fel a trilógia lapjain. *Az Ezüst Íj Urában* például Gersom felidéz egy ismert egyiptomi mítoszt, Ozirisz és Széth történetét, és ennek segítségével világítja meg okfejtését. Másutt azt láthatjuk, hogy maguk a szereplők – mindenekelőtt Odüsszeusz és Hektór – kénytelenek szembesülni azzal, hogy már életükben legenda övezi az alakjukat. Ugyanez a nagy fokú reflektáltság érhető tetten abban a jelenetben is, amikor a műkénéiek *Az Ezüst Íj Ura* végén megtámadják Priamosz palotáját, amelyet csak egy maroknyi trójai (és az őket segítő Arguriosz) véd. Éppen a renegát műkénéi harcos lesz az, aki Polüdroosz kétségbeesett kérdésére, hogy miként lesz képes feltartani harminc ember kétségáztat, ekként válaszol: „Nem tudom, de így születnek a legendák.”³ Ezek a mozzanatok mind arra utalnak, hogy

3 David GEMMELL, *Trója: Az Ezüst Íj Ura*, ford. Sziklai István, Delta Vision, Budapest, 2010, II, 230. A továbbiakban: *ÉI*.

4 David GEMMELL, *Trója: A Villámlás Pajzsa*, ford. Sziklai István, Delta Vision, Budapest, 2012, 71. A továbbiakban: VP.

5 VP, 71.

6 *Eí*, I, 113.

7 VP, 130.

8 PLATÓN, *A kisebbik Hippiász*, 370e, 371e.

a *Trója*-trilógiában Gemmell nem egyszerűen újrameséli az ókori történetet, hanem leleplezi a legendaképződés mechanizmusát is.

A *Villámlás Pajzsában* például ezt olvashatjuk: „A közelben Banokész traktálta Odüsszeust és a *Pénélopé* legénységét Píria megmentésének és az Arélosszal vívott harc nevetségesen eltorzított változatával. Úgy festette le a dolgot, mintha Arélosz a csaták féltene lett volna. Az igazság ennél sokkal prózaibb volt.”⁴ Odüsszeusz mégis a következő szavakkal reagál a hallottakra: „Remek történet. [...] Bár hiányzik belőle egy igazán erős befejezés.”⁵ Majd ezt követően Odüsszeusz tovább színezi a történetet, amely immár nem mentes a hatásvadász elemektől sem (Arélosz levágott fejéből titokzatos füstfelhő szállt a magasba, és egy férfi alakja rajzolódott ki belőle), a mesét aztán Biász szövi tovább (aki elmondja, hogy ez egy régen elátkozott harcos szelleme volt, akinek lelke egy mágikus tör révén Aréloszba vándorolt), majd az egyre lelke-sebb Banoklést azzal hűti le, hogy elárulja, meséje lopott mese, valójában nem más, mint Odüsszeusz egyik története.

A történetmondás összetettsége a trilógia immerzív vonását erősíti fel, ugyanakkor a három regényben tetten érhetőek ezzel ellentétes hatásmechanizmusok is. Ilyen az, amikor a szereplők reflektálnak az általuk előadott történet konstruált és fikcionális jellegére. Ebből a szempontból kitüntetett figyelmet érdemel Odüsszeusz, akinek alakja önértelmező alakzatként is felfogható. Emlékezetes vonása Homérosz *Odüsszeiájának* az a fogás, amikor a történet idejének egy részében maga Odüsszeusz lép fel narrátorként. Gemmell talán ez a mozzanat sarkallta arra, hogy Odüsszeusz figuráját úgy rajzolja meg, mint mesemondót. A mesélés képessége mellett azonban még egy vonással gazdagodik Odüsszeusz alakja: a hazugsággal. Már legelső megjelenésekor ez a két attribútum rendelődik hozzá: „Nagyapa azt mondja, hogy te vagy a világon a legnagyobb hazug, és te meséled a legjobb történeteket”⁶ – fordul Odüsszeusz felé a kis Xandrosz. Később ő maga is így jellemzi magát: „Odüsszeusz vagyok, a hazugságok fejedelme, a mesemondók ura.”⁷

Bár a hazugság nem Gemmellnél lesz Odüsszeusz egyik jellemvonása, hiszen Platón egyik korai dialógusában, *A kisebbik Hippiászban* Szókratész beszélgetőtársa már hazugnak nevezi Odüsszeust, ott azonban egészen más kontextusban hangzik el az értékelés.⁸ Gemmell művében Odüsszeusz nem alantas figura, akit vélt vagy valós jellemhibája miatt mások lenéznek, sőt éppen ellenkezőleg, feltűnő, hogy Odüsszeusz az egyetlen a főbb szereplők közül, akinek nincsenek ellenségei. Érdekes, hogy mindezt éppen azzal éri el, hogy hazudik, illetve hogy mesél. A hazugság Odüsszeusz esetében nem az igazság elferdítését jelenti, sokkal inkább a valóság színesebbé tételének az egyik eszközeként szolgál. Odüsszeusz nem egyszer úgy békíti meg ellenfeleit, hogy elmesél nekik egy történetet. S mivel a jól elmondott és érdekes mesét mindenki szereti, Odüsszeusz megbecsülést vív ki magának e tevékenységével. Biász kérdésére, hogy miért szeretik, és miért hiszik el Odüsszeusz meséit az emberek, Ithaka királya így válaszol: „Mert

szeretnek hinni. A legtöbb ember pirkadattól alkonyatig dolgozik. Keményen dolgoznak és fiatalon meghalnak. Hinni akarják, hogy az istenek lemosolyognak rájuk, hogy az életük nagyobb jelentőséggel bír, mint valójában. A világ szomorúbb hely lenne mesék nélkül, Biász.”⁹ Ebből a részletből az is kiderül, hogy Odüsszeusz hazugsága valójában kegyes hazugság (ő maga is használja ezt a kifejezést), és elsősorban arra szolgál, hogy segítsen vele a többi embernek.

9 VP, 81.

10 VP, 154.

Odüsszeusz hazugságai tehát egy másik szinten igazságként jelennek meg. Nemcsak abban az értelemben, hogy egy bölcs belátás húzódik meg mögöttük. Odüsszeusz másfajta értelemben is beszél a kitalált történetek igazságáról. Eszerint a történetek annyiban igazak, amennyiben képesek a valóság átformálására. Erre remek példa lehet a matrózok története, vagy a gerelyhajító Biászé, amelyre kétszer is utalnak a trilógiában (az első könyv elején, és – kifejtettebb módon – a másodikban). Egy Odüsszeusz által elmesélt történetben egy szárnyas démon támadta meg a *Pénélopét*, és a legénység tagjai közül Biász volt az, aki egy lándzsával megcélozta és megölte a démoni teremtményt, s így megmentette társait a szörnyű végtől. Biászt annyira fellelkesítette a róla szóló (egyértelműen kitalált) történet, hogy utána addig gyakorolta a gerelyvetést, míg díjat nem nyert vele a királyi játékokon. Biász „[a]zért lett a legkiválóbb, mert hazudtam róla [mondja Odüsszeusz]. És így az már nem is volt többé hazugság.”¹⁰ Hasonló történik a matrózokkal is: „Az előző nyáron, amikor a *Pénélopéra* kalózok támadtak, a legénység minden tagja hősként harcolt, hogy megfeleljenek a meséknek, amelyeket



Neo-Liza, 2010

11 *Eí*, I, 157.

12 *VP*, 107.

13 *VP*, 155.

Odüsszeusz mesélt róluk. A diadal után köréje gyűltek, bátorságukkal kérkedtek és már alig várták, hogy beleszöje legfrissebb kalandjukat következő előadásába.”¹¹

Odüsszeusz tehát nemcsak mesél, hanem meséi révén megpróbálja átalakítani (jobbá tenni) a körülötte lévő világot. Történetei hatással vannak a hallgatóságára, de egyúttal rá is hatást gyakorolnak. A történet számos pontján – legnyilvánvalóbban talán akkor, amikor nagy kockázatot vállalva védelmet nyújt a Théra szigetéről elmenekülő Kalliopénak – jól látható Odüsszeusz azon törekvése, hogy tetteivel maga is megfeleljen az általa elmesélt történetek narratív igazságának. Biász kérdésére, hogy a papnő segítségével miért kockáztatja a saját és a legénysége életét, Odüsszeusz így válaszol: „Talán mert van ebben egy történet. És nem a holdsütötte tengerparton elmondott mesét értem alatta. Ez egy szála a nagy faliszőnyegnek. Talán látni akarom, ahogy a szövés befejeződik.”¹² Szavaiból kicseng, hogy a történetet nem mindig a mesemondó alakítja; előfordulhatnak olyan helyzetek is, amikor a mesemondó találja magát egy olyan történet közepén, amelyet valaki más mesél.

Odüsszeusz következő nagy felismerése, hogy a történetek igazsága sosem független a nézőponttól, illetve hogy a történetek mindig ki vannak szolgáltatva az értelmezésnek. Kalliopé/Píria kérdésére, hogy a mesemondók hogyan képesek igazságot faragni a hazugságból, ezt mondja: „...az igazság nagyon bonyolult massa, ami számos részből tevődik össze. Mi az igazság rólad? Théra főpapnője azt mondaná, hogy a rend árulója vagy, és hogy önző tetteid katasztrófát zúdíthatnak a világra, amennyiben a Minótauroszt felébred, és mindannyiunkat a sötétségbe taszít. Igaz ez? Te azt mondanád, hogy a szerelem hajtott, hogy megóvd a barátnődet, és hogy hajlandó vagy kockáztatni az életed érte. A főpapnő elfogadná ezt az igazságot? Ha átadlak a rendnek, ugyanez a főpapnő jó embernek hív majd, és megjutalmaz. Ez lesz az igazság? Ha biztonságban elviszlek Trójába és ez kiderül, istentelen és átkozott ember leszek. Gonosz embernek fognak nevezni. Igaz ez vagy hazugság? Vagy mindkettő?”¹³

Mint látható, Gemmell kellő összetettséggel jeleníti meg a történetmondás és az igazság, illetve a történetmondásban rejlő igazság (és hazugság) kérdését. Egyrészt nagy hangsúlyt fektet a nézőpontok váltakoztatására, másrészt meglehetősen árnyaltan ábrázolja az igaz és a hamis, illetve a jó és a rossz kérdését. Gyakran él a belső fokalizáció adta lehetőségekkel. A történet elmesélése során számos szereplő nézőpontjába nyerünk betekintést, és nem ritkán tanúi lehetünk a nézőpontok ütköztetésének is. Ennek a narratív megoldásnak köszönhetően komplexebbé válik a mű értékvilága is.

A belső nézőpont alkalmazásának szemléltetésére szolgáljon két olyan jelenet, amelyekben Helikáónt, a trilógia egyik központi szereplőjét látjuk egy-egy mellékszereplő szemszögéből. Az elsőben egy kislány, Phia szemén keresztül figyelhetjük meg Helikáónt. Az édesanyja életéért aggódó kislány Apollón szentélye mellett találkozik a férfival, akit kezdetben istennek vél. Helikáón segít a lánynak és

az anyjának, de tagadja, hogy isten volna. A másik jelenetben Szpürosz, az öreg révész nézőpontjából látjuk Helikáónt, aki viszont – Phiával ellentétben – nem felnagyítja, hanem lekicsinyíti Helikáón alakját: egyszerű utazónak véli. A két, egymást követő jelenet „szimmetriája” nyilván nem véletlen: az egyikben többnek látják a szereplőt, mint ami valójában, a másikban pedig kevesebbnek. Gemmell azonban nem azt érzékelteti ezzel, hogy a két mellékszereplő tévedett (és nem ismerték fel Helikáón igazi arcát), sokkal inkább arról van szó, hogy Helikáónban mindkét vonás megtalálható. Egyszerre isten (Kasszandra, a látnok mondja róla később, hogy ő az Ezüst Íj Ura), ugyanakkor ember is, mégpedig igencsak esendő.

A mesékben (és számos fantasyben) nem kérdőjeleződik meg a szereplők morális hovatarozása: mindig tudjuk, ki tartozik a jók és ki a rosszak csapatába. Gemmell a *Trója*-trilógiában nem követi ezt a sémát. Igaz ugyan, hogy a szereplők többsége rendelkezik olyan tulajdonságokkal, amelyek rokonszenvesé teszik őket, ám az is igaz, hogy szinte mindegyiküknek megvan a gyenge pontja is. Ugyanakkor a gonoszok sem tisztán gonoszok. A jellemrajz egyik meghatározó vonásának számít továbbá az alakok egyes tulajdonságainak felnagyítása, amit nemcsak a heroikus fantasy műfaja indokol, hanem a téma-választás is. Úgy illik, hogy az ókor legendás háborúját emberfeletti hősök vívják meg. Az igazán érdekes azonban az lesz, hogy emberfeletti heroizmusuk ellenére a regény szereplői nem válnak sem nevetségesen hiteltelenné, sem pedig embertelenné. Ahhoz, hogy az egyensúlyt megtartsa, Gemmell a hübrisz jelenségéhez folyamodik. A trilógia legkidolgozottabb alakjai szinte kivétel nélkül rendelkeznek valamiféle „jellemhibával”, amely sok esetben saját boldogságuk akadályozója lesz. Nemcsak a kevésbé rokonszenvesekre jellemző ez (Priamoszra, aki iszik és rendszeresen ágyba viszi fiai feleségeit, vagy Agamemnónra, aki türelmetlen és hataloméhes), hanem azokra is, akik a séma szerint a pozitív hősök szerepét kellene, hogy betöltsék (Andromakhéra, aki büszkeségében nem veszi észre, hogy árt azoknak, akik szeretik őt, vagy éppen Helikáónra, aki nemes szívével ugyan és bátor, egyúttal azonban féktelen és kegyetlen gyilkos is).

A háborúban egymással szemben álló felekről sem mondható, hogy az egyik jó lenne, a másik pedig gonosz. Mind a trójaiak, mind pedig a mükénéiek között akad nemes szívével és gyenge jellemű is. Gemmell a műfajra (illetve annak több reprezentánsára) jellemző sematizált látásmódot úgy kerüli el, hogy figyelemre méltó áthelyezéseket eszközöl a cselekményben, valamint a nézőpontok terén. Arguriosz, a zord mükénéi harcos például először úgy jelenik meg, mint a dardánok és a trójaiak ellensége. Később azonban egy tengeri viharban megmenti Xandrosz életét, majd ezt követően – a vendégjog kötelezettsége miatt – az általa gyűlölt Helikáónt is. Végezetül – a cselekményben felbukkanó csavarok következményeképpen – *Az Ezüst Íj Ura* fináléjában Argurioszt, a mükénéi katonát immár Trója védőjeként látjuk viszont, amint egykori harcostársait kaszabolva védelmezi Priamosz palotáját.

Ugyanebben a jelenetben – csak éppen a másik oldalon – tűnik fel Kalliadész és Banoklész, a két mükénéi katona, Arguriosz egykori társai. Megjelenésük és nézőpont-karakterként történő szerepeltetésük az első könyv végén mintha csupán arra szolgálna, hogy az író jelezze: az ellenség nem egy arctalan tömeg. Kalliadész és Banoklész szerepe azonban a második kötettől kezdődően tovább árnyalódik, hiszen *A Villámlás Pajzsában* és a *Királyok bukásában* a két katona már Helikáónnal, Odüsszeusszal és Andromakhéval egyenrangú szereplőként jelenik meg. Összegzőképpen elmondható, hogy Gemmell a jellemábrázolás terén egyfelől alkalmazza a zsánerre jellemző megoldásokat (a szereplők gyakran a bátorság, a becsület és egyéb hősi erények megtestesítői), másfelől azonban – az árnyalt jellemrajznak, a cselekménybonyolításnak és a néző-

14 Brian ATTEBERY,
*Stories about
Fantasy and
the Remaking of
Myth*, Oxford
University Press,
New York, 2014, 2.

15 Uo., 3.

pontváltásoknak köszönhetően – módosítja is azokat, s ezáltal egy komplexebb és irodalmi értelemben véve hitelesebb világot teremt.

A trilógia egyik legérdekesebb vonása a mítoszokhoz, valamint az irodalmi hagyományhoz (ezen belül főként a homéroszi narratívákhoz) fűződő viszonya. Az előbbi már csak azért is fontos, mert a fantasy műfaja lényegét tekintve számos kapcsolódást mutat fel a mítoszokkal. Egyrészt átvesz belőlük narratív sémákat, sőt konkrét történeteket vagy azok egyes elemeit (helyszínek és szereplők neveit stb.), másrészt maga is gyakran megpróbálkozik egy saját mitológia létrehozásával, illetve működésbe hozza a mitológikus gondolkodásmód jellemző eljárásait. A 20. század legjelentősebb fantasyjeiben – Lovecrafttól Tolkienen át Holdstockig – kivétel nélkül felfedezhetjük ezeket a kapcsolatokat. Fontos azonban megjegyezni, hogy a fantasy mítoszokhoz fűződő viszonya nem merül ki a mitológiai történetek, sémák és archetípusok szolgái utánzásában. Éppen ellenkezőleg, a fantasy műfajának egyik legfőbb jellemzője, hogy kreatív módon viszonyul mindenfajta hagyományhoz, így a mitológiákhoz is. Ahogy Brian Attebery is megjegyzi a mítoszok és a fantasy kapcsolatát vizsgáló könyvében: „Fantasy is fundamentally playful – which does not mean that it is not serious. Its way of playing with symbols encourages the reader to see meaning as something unstable and elusive, rather than single and self-evident.”¹⁴ (A fantasy lényegét tekintve játékos műfaj – ez azonban nem jelenti azt, hogy komolytalan lenne. Szimbólumokkal való játéka arra buzdítja az olvasót, hogy a jelentésre úgy tekintsen, mint valami bizonytalan és nehezen megragadható dologra, ne pedig úgy, mintha az kizárólagos és nyilvánvaló lenne.)

Ebből kifolyólag pedig nem okvetlenül az lehet az érdekes, hogy miként jeleníti meg a fantasy az eredeti mítosz egyes elemeit, hanem inkább az, hogy miként alakítja át, miként travesztálja, parodizálja, vagy egyszerűen csak miként formálja át őket saját igényeinek megfelelően. Azzal, hogy a fantasy új kontextusba helyezi a régi történeteket, egyúttal egy fontos kulturális közvetítő munkát is elvégez. A fantasztikus narratívákra is jellemző, hogy elsősorban olyan kérdéseket tesznek fel az olvasójuknak, amelyek aktuálisaknak számítanak az adott korban. Emellett azonban ezek a narratívák arra is képesek, hogy hozzáférhetővé tegyék – persze nem identikus formában – az ősi világ egyes tapasztalatait, illetve hogy kielégítsék azokat az emberi igényeket, amelyeket a modern kor deszakralizált társadalmi már nem képesek kielégíteni. A legsikerültebb fantasyk úgy kontextualizálják újra a mítoszokat, hogy egyúttal felhívják a figyelmünket a bennük rejlő társadalmi, politikai, morális és esztétikai potenciálra, miközben egy olyan szintre helyezik az olvasóikat, ahol azok szembesülhetnek énjük isteni, heroikus vagy éppen monstruózus vonatkozásaival.¹⁵

Gemmell *Trójája* egyértelműen alátámasztja ezt az érvelést. Az a mód, ahogyan visszanyúl a mitológiákhoz és rekontextualizálja azok egyes elemeit, megerősítik Atteberynek a fantasy játékosságáról tett észrevételét. Teljesen nyilvánvaló, hogy a Gemmell nem másolni akarta Homéroszt, hanem csupán kiindulópontként használta a

görög eposzokat. Ennélfogva a *Trója* elemzése kapcsán nem az lesz a legfontosabb, hogy összevessük azt a homéroszi narratívákkal, hanem az, hogy rámutassunk a három regény kreatív vonásaira, valamint arra, hogy az újraírást hogyan befolyásolták a kortárs befogadói elvárások.

Ez utóbbi kapcsán az egyik legfontosabb tényező a műfajváltás. A Homérosznak tulajdonított művek eposzok, amelyek szerkezete, nyelvezete és verselése meghatározott mintákat követ. Mint ismeretes, ezek a minták évszázadokra meghatározták az eposz műfaját. Az eposz mint műfaj azonban a 19. század elején fokozatosan háttérbe szorult, és a helyét átvette az addig jobbra lenézett regény. Szerkezeti és időbeli nyitottságánál fogva, valamint az alsóbb nyelvi regisztereket is magába foglaló modalitása révén a regény az eposznál jobban megfelelt azoknak a befogadói elvárásoknak, amelyek a 19. század első harmadától kezdődően meghatározták a nagyepikai művek recepcióját. Homérosz ma az európai kultúra egyik alapköve, irodalmi és kulturális értéke vitathatatlan. Az általa használt műfaj és forma azonban mára elavult, s ez részben magyarázatként szolgálhat arra is, hogy a 20. században – James Joyce-tól Wolfgang Petersenig – miért tettek olyan sokan kísérletet a homéroszi narratíva újraírására.

Amikor Gemmell rekontextualizálja Homéroszt, akkor – mint a bevezetőben is utaltam rá – a heroikus és a mitológiai (illetve a liminális, az immerzív és a küldetéses) fantasy műfajában teszi ezt. A fantasy egyrészt lehetővé teszi számára bizonyos elemek áttemelését (nagy csaták, hősi cselekedetek, intrikák stb.), másrészt ez a műfaj – mint azt az egyre növekvő népszerűsége is bizonyítja – alkalmasabb egy megváltozott mondanivaló közvetítésére. A cselekmény ugyanolyan nagyszabású, mint Homérosznál, és a

Egiptrium, 2013



karakterek is legalább annyira plasztikusak, a regények nyelvezete azonban közelebb áll a mindennapok nyelvéhez és a cselekményük is dinamikusabb. E két utóbbi jellemző a *Trója* populáris vonásaként is értelmezhető, ez azonban nem feltétlenül von maga után esztétikai értékcsökkenést (Gemmell esetében semmiképpen sem). Mindössze arról van szó, hogy az író alkalmazkodott a kortárs olvasói igényekhez.

A műfaji, szerkezetbeli és nyelvi különbségeken túl elmondható, hogy Gemmell nagyon szabadon bánt a homéroszi örökséggel. A fantasy játékosságát fedezhetjük fel abban, ahogyan az író megjeleníti a szereplőket, illetve abban, ahogyan módosítja a cselekményt. A *Trójában* szép számban bukkannak fel olyan alakok, akiket hiába keresünk az ókori görög mitológiában; közülük néhányan központi figurává válnak (mint Helikáón, Kalliadész és Banoklész). Emellett meglepő vonása a trilógiának, hogy találkozunk benne olyan nevekkel is, amelyek máshonnan ismerősek. Ilyen például Kalliopé, aki a görög mitológiában Zeusz és Mnemoszüné lánya, valamint az epikus költészet múzsája, Gemmellnél azonban egy leszbikus papnő. Végezetül – de nem utolsósorban – egyes ismert szereplők olyan tulajdonságokkal ruházódnak fel, amelyekkel Homérosznál nem rendelkeztek. Odüsszeusz hazug, Hektór impotens, Priamosz kicsapongó, Helené hétköznapi stb.

Figyelemreméltó továbbá a cselekmény módosítása. A trójai mondanakör egyes eseményei teljesen kimaradnak, míg mások kisebb-nagyobb változásokon esnek át. Ráadásul Gemmell nem csupán Homéroszból merít, hanem a római és a zsidó mitológia egyes elemeit és alakjait is beleszövi a történetbe, az innen-onnan átvett elemeket pedig egyértelműen a regény narratív struktúrájának rendeli alá. Ez azt eredményezi, hogy bár az olvasó számára ismerősek lesznek egyes mozzanatok, a cselekmény – a nem várt fordulatoknak köszönhetően – mégis folyamatosan ébren tartja a figyelmét. Példaként említhetjük Hektór késleltetett belépőjét *Az Ezüst Íj Urában*. A trilógia első részében jó ideig csak beszélnek róla; a beszámolókból megtudjuk, hogy Hektór, a rettenthetetlen és legyőzhetetlen hős éppen keleten harcol az ellenséggel. Mielőtt azonban ténylegesen is megjelenne a színen, egy küldöttség bejelenti a halárhírét, mire családja mély gyászba merül. Ekkorra már az olvasó túl van néhány meglepetésen, így talán nem éri (annyira) váratlanul az egyik kulcsszereplő kiírása a történetből. Mire azonban éppen megemésztene e veszteséget, Hektór a könyv végén megjelenik, és ő lesz az, aki megszabadítja apja házáat az ellenségtől.

Gemmell *Trójáját* csupán laza szálak fűzik Homérosz eposzaihoz. A cselekmény – amely nemcsak dinamikusabb, hanem grandiózusabb is az eposzénál – külön utakon jár, a szereplők elveszítik régről ismert vonásaikat és újakkal ruházódnak fel, és – mint utaltam rá – nem jelennek meg az olümposzi istenek sem. A megváltozott kontextusnak köszönhetően pedig az ismert elemek is más megvilágításba helyeződnek. A görög mitológia egyes epizódjai (a küklopsz, a gorgó, Kirké története, az aranygyapjú legendája stb.) a szereplők tolmácsolásában olvashatók, és egyértelműen fikciókként lepleződnek le. Odüsszeusz például több esetben úgy meséli újra az *Odüsszeia* egyes eseményeit, hogy hangsúlyozottan fikatív státuszt tulajdonít nekik. Ennek az eljárásnak köszönhetően maga a hagyomány, amelyből az író is merít, nem autoritásként jelenik meg (mint évszázadokon át), hanem elsősorban olyan fikcióként, amelynek újraírása nem jelenthet problémát.

Sőt, Gemmell *Trójája* még tovább megy ezen a téren. Azáltal, hogy a mitológiai történeteket fikciókként kezeli, egyúttal kétségbe is vonja azok eredetiségét. Talán az egyik legemlékezetesebb epizódja a trilógiának ebből a szempontból Kirké és a disznók esete. A *Villámlás Pajzsában* Odüsszeusz és társai egy szigeten kötnek ki, ahol felveszik a kapcsolatot Kirkével, aki disznókkal kereskedik. Az üzlet folyamányaként a disznók a *Pénélope* fedélzetére kerülnek, és a későbbiekben több mulatságos és megindító ese-

mény kiváltóivá lesznek. Az egyik ilyen drámai esemény során Odüsszeusz a tengerbe ugrik, hogy kimentse Szeplóst, a disznót, akiről korábban azt mesélte, hogy valójában nem más, mint nemrég elveszített társuk, Portheusz „reinkarnációja”. Odüsszeusz története természetesen kitaláció, a kontextus azonban, amelybe e történet beágyazódik, egyáltalán nem olyan mesészerű, mint Homérosznál. Gemmell itt nagyban támaszkodik a valóság-hatásnak nevezett elbeszélői eljárásra. Odüsszeusz azért találja ki a disznó alakjában megjelenő hajós történetét, mert így akarja enyhíteni a társa elvesztése miatt érzett fájdalmát. Az olvasó pedig nehezen tud szabadulni attól a gondolattól, hogy itt éppen a homéroszi mese eredetijét olvasta.

Az említett epizód az eredet felcserélésének allegóriájaként is olvasható. Eszerint Gemmell *Trójájának* eredete nem a homéroszi eposzokban keresendő, hanem – éppen ellenkezőleg – a regényben elbeszélte események válnak azzá az eredetté, amelynek Homérosz pusztán az áthagyományozott változatát örököltette meg. A trilógia mindezt azzal éri el, hogy úgy meséli el a trójai háború történetét, hogy közben felhasználja a történelmi regény által működtetett narratív eljárásokat, s ennél fogva kevésbé mesészerű hatást kelt az olvasóban, mint az ókori eposzok. „A jelenség [azonban] úgy is megközelíthető, hogy egy rég letűnt közösség (és kultúra) számára a homéroszi változat volt az elsődleges, egy mostani számára azonban a gemmelli lehet az.”¹⁶ Egyetérthetünk H. Nagy Péterrel, aki szerint: „Ha a trójai háború történetét a fantasy kontextusában olvassuk, megnyílhatnak a történet olyan csatornái, melyek addig elzárva maradtak. Gemmell műve nem kevesebbel szembesít, mint hogy a hősök korát nemcsak az idő választja el tőlünk, hanem a mesterségesen létrehozott kulturális hierarchia is. Ha azonban a fantasy is képes arra, amire a hősi epika, akkor nem szabad eleve eldöntöttként kezelni [...], hogy melyik értékes műfaj és melyik nem az. David Gemmell öröksége is éppen ez: megmutatja, hogy az esztétikai meg nem különböztetésen, nyitottságon és populáris áthelyezésen keresztül vezet az út mítosztól mítoszig.”¹⁷

Trója-trilógiájával David Gemmell bebizonyította, hogy az európai kultúra egyik alaptörténete úgy is elmesélhető, hogy eltérünk az európai irodalom uralkodó hagyományától. Gemmell kreatívan nyúlt a mítoszokhoz, és a fantasy műfajának alapvető játékoságát felhasználva egy olyan narratívát hozott létre, amely ugyan egyértelműen alkalmazza a populáris irodalom bevett eljárásait, eközben mégis értéket teremt. Nem csupán azt mutatta meg, hogy milyenné lesz a trójai mese egy heroikus fantasy keretei között, de reflektált arra a kérdésre is, hogy miként képes eleget tenni egy történet a kulturális közvetítés feladatának. A *Trója* nemcsak a trójai háborúról szól, hanem magáról a narratívítás természetéről is; arról például, hogy egy mítosz akár úgy is továbbélhet, hogy alkalmazkodik a megváltozott elvárásokhoz és az új kontextusokhoz. Igaz, akkor ez már egy másik történet lesz.

16 H. NAGY Péter,
Hősök kora, Opus
28, 2014/1., 65.

17 *Uo.*, 65.

BAKA L. PATRIK

A mindenség variánsai

Kontrafaktumok

1 Hugh EVERETT III., *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics – The Theory of the Universal Wave Function*, A teljes szöveget lásd: <<http://www.pbs.org/wgbh/nova/manyworlds/pdf/dissertation.pdf>> Hozzáférés: 2014. február 7.

2 John GRIBBIN, *A multiverzum nyomában*, Akkord Kiadó, Budapest, 2010, 336.

3 Minden olyan esemény, amelynek legalább két lehetséges kimenetele van; a kifejezés Gavriel D. Rosenfeld nevéhez kötődik.

4 A divergáló pontok egy szűkebb kategóriája, amelyek azon események

„Mi lett volna, ha?” Egy olyan kérdés, amely ott bujkál mindannyiunk mindennapjaiban. A legtöbbször persze negatív események kapcsán jut eszünkbe egy kívánt másik alternatíva lehetősége, a legapróbtól a legsúlyosabbig. Hiszen „ha tegnap este felkapcsoltam volna a lámpát, nem estem volna el; ha beszereltettem volna a riasztót, talán nem sikerül kirabolniuk; hogyha egy perccel később indultam volna útnak, nem karamboloztam volna, és nem halt volna meg senki”, de ha mondjuk Paulus tábornok nem fogadta volna meg a Führer parancsát, és kitört volna Sztálingrád alatt az oroszok gyűrűjéből, úgy könnyen lehet, ez a szöveg most németül íródna... ha íródna egyáltalán. Mielőtt azonban a megkezdett gondolatmenetet folytatnánk, s ezzel egyetemben rátérnénk a bemutatni kívánt opus szűkebb témáira, szeretnénk bővebben szót ejteni a szövegnyitó kérdés tudományos háttéréről, és ennek számos aspektusáról.

A sokvilág-elméletet, melyet parafrázálva úgy foglalhatnánk össze, hogy egy multiverzumban – ami számos, párhuzamosan létező, egymástól független univerzumból áll (melyek egyike a mi univerzumunk) – együtt jelenik meg a kvantummechanika által megengedett összes lehetőség,¹ Hugh Everett, amerikai fizikus tette közzé 1956-ban. Az elmélet szerint tehát a párhuzamos világok itt lüktetnek a szomszédságunkban – ahogy Gribbin fogalmaz: „A valóságnak nagyon sok, különböző változata létezik, amelyek valahogy »egymás szomszédságában« fekszenek, mint egy könyv lapjai”² – s mindazon események, melyeknek több lehetséges kimenetele van – kvázi az összes esemény – ezek valamelyikében meg is valósulnak. A mindennapjaink minden egyes másodpercében ott húzódó alternatívák révén ilyenformán újabb és újabb párhuzamos világok alakulnak, egy lényegében végtelen számú párhuzamos univerzumból álló multiverzumot hozva létre. A sokvilág-elmélet alaptétele ugyanis az, hogy valahányszor a világegyetem egy kvantummechanikai döntéshelyzetbe, úgynevezett divergáló,³ vagy neuralgikus ponthoz⁴ jut, mindannyiszor megduplázódik. Az Everett-féle tézis így támasztja alá a lehetséges valóságot – más szóval kontrafaktumok – létezését.

Ez már a harmadik bekezdés, a bemutatni kívánt kötet, s vele az irodalom mégis csak most csatlakozik, ez utóbbinak igen flexibilis befogadói horizontja ugyanis jól feldolgozhatóvá teszi az Everett-elméletet. „Létezik [ugyanis] egy szövegcsoport, amelynek legfontosabb jellemzője éppen az, hogy a fentiekhez hasonló kérdéseknek



ered a nyomába, mindezt azonban nem öncélú módon teszi, hanem a jelen jobb megértésének szándékától vezérelve. Bár a fogalom már több mint fél évszázados múltra tekinthet vissza, a spekulatív fikcióknak nevezett szövegek csak nemrégiben kerültek egyes tudományterületek (irodalomtudomány, történettudomány) érdeklődési terébe, azt is bizonyítva ezzel, hogy a gyermetegnek tűnő kérdések – mint amilyen a »Mi lett volna, ha?« – akár a tudományos gondolkodást inspiráló új alternatívákat is nyithatnak. [Az itt boncolt] kötet a spekulatív fikció és az irodalom kapcsolatát járja körül”.⁵ A műfaj tehát már jócskán nem gyerekcipőben jár, s a szerzők sokasága mennyi jelentős történelmi neuralgikus pontot választott már arra, hogy annak mentén egy egészen más világot teremtsen kötetének hasábjain.

A *Kontrafaktumok* épp ezekre a szövegekre összpontosít, s mivel az opus szerkesztői és szerzői egyaránt egyetemi oktatók, sőt a kötet maga ugyancsak egy egyetem gondozásában jelent meg, úgy eloszathatónak látszik az a félelem, miszerint a kelet-európai felsőoktatás menthetetlenül ortodoxnak volna aposztrofálható a nyugati félgömb egyetemi szférájának nyitottságához képest. A *Kontrafaktumok*, mint tudományos munka témája, az alternatív történelem – másként allohistorizmus – ugyanis, peremműfajként nem az elitirodalom kánonjából érkezik, de épphogy az annak sokszor ellentétes pólusaként aposztrofált populáris irodalom felől, ezzel is jelezve azt, hogy a posztmodern egyenlősítő, az elit és popkultúra határait elmosni kívánó törekvései, úgy látszik, a mi régióinkban is eredményeket értek el.

Az eredmények persze nem jelentenek végeredményt. A folyamat még mindig zajlik, s bár határátkelőhelyek már nyíltak, a hátárok még mindig állnak, hazai, de világviszonylatban is. Minderre talán jó példa a világ legkiemelkedőbb műveinek járó Irodalmi Nobel-díj, hisz ennek száztizenkét éves története alatt még egyszer sem került értékelésre tisztán a peremműfajok kategóriájába sorolt szöveg. Ezek legnagyobbjai saját kánonukon belül nyerték el méltó elismeréseiket, a sci-fi kötetek a Hugo- és Nebula-, a fantasyk pedig a World Fantasy-díjakat.

Kétségtelen azonban, hogy az interkanonikus pozícióban álló művek, tehát azok, melyek keretei túlmutatnak egy-egy zsáner határain, voltak azok, melyek az emlegetett határnyitásból leginkább kivették a részüket. Innen nézve beszédes példa lehet Umberto Eco 1980-as keltezésű regénye, *A rózsza neve*, amelyben a krimi ismérvei is érvényre jutnak, s mely a korlátlanul mély metaforikus szintek mellett az egyszerű metonimikus szinten is élvezhető olvasmány marad.

Kelet-Európában mindazonáltal tény, hogy a közoktatási intézményekben, alap- és középszinten csak az elitirodalom szövegei vannak jelen. Ez, a mi közegünkönél nyitottabb országokban persze már nem érvényes, hisz ahol *A Gyűrűk Ura* vagy a *Harry Potter*-sorozat kötetei ajánlott olvasmányokként szerepelnek, ott a peremműfajok száműzöttségéről beszélni valóban fölösleges. Nálunk persze ez a változás még mindig várat magára, hiszen nemhogy a peremműfajok, de sok

tartoznak, amelyek lehetséges kimenetelei az egész világ sorsára hatással vannak, mint amilyen az, hogy ki nyerte meg a II. világháborút; a kifejezés H. Nagy Péter nevéhez fűződik.

5 KESERŰ József – H. NAGY Péter (szerk.), *Kontrafaktumok. Spekulatív fikció és irodalom*, Monographiae Comaromienses 2., Selye János Egyetem Tanárképző Kara, Komárom, 2011., hátlap – A szövegben alább fellelhető oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

esetben még a kortárs irodalom oktatásával, és a neki szánt kellő téradással is gondok akadnak. A magunk részéről mindazonáltal úgy hisszük, hogy már Cholnoky és Szerb Antal műveinek is elég volna elnyerniük méltán kiérdemelt helyüket ahhoz, hogy a mi iskoláink is elinduljanak a már sokszor emlegetett határelmosás dicséretes útján.

Amint az a fentebb idézett hátlapszövegben is olvasható, a spekulatív fikció iránt az irodalomtudomány és a történettudomány egyaránt érdeklődni kezdett. Úgy véljük, nem haszontalan bemutatnunk eme érdeklődés kialakulásának néhány részletét.

Az, hogy az irodalomtudomány figyelme a korábban legalább másodosztályúnak bélyegzett populáris irodalomra, azaz a peremműfajokra, s ezek egyikeként az alternatív történelemre irányuljon, a posztmodern megjelenése és irodalomszemlélete nélkül elképzelhetetlen lett volna. Ha konkrét kapcsolódási pontokat kívánunk megnevezni a múlt variálhatóságával operáló alternatív történelem és a posztmodern között, úgy ez utóbbinak a történelemhez fűződő játékosan ironikus viszonya emelhető ki, mely innét szemlélve hangsúlyozottan jut érvényre az alternatív történelem meséiben. Az allohisto-

Jazz, 2010



rizmus ezen felül úgy mossa össze a valóság és a fikcionalitás határait, mint teszi ezt a posztmodern a kultúrák határaival, s ez utóbbinak a mássághoz és az elnyomottakhoz fűződő viszonya, s a cél, hogy ezeket megszólaltassa, éppúgy rokonítható az alternatív történelem hagyományoktól merőben eltérő műtszemléletével, hiszen nem az egy, szent és megrendíthetetlen igazság leírására törekszik, hanem rámutat, milyen véletlenek sorozata is maga a történelem.

Ha kronológiai kapcsolódási pontokat kívánunk találni, sincs nehéz dolgunk, hisz az alternatív történelmi regény reneszánszáért felelős kötet, *Az ember a Fellegvárban* – Philip K. Dicktől – 1962-ben jelent meg, mely dátum a posztmodernnel fémjelezhető érába, pontosabban annak kezdeti fázisába esik.

A modernséget túllépve, kvázi a posztmodern spektrumába vágva Nietzsche állapította meg, hogy a világ nem objektíven hozzáférhető létező, hanem mindig az értelmezésekre van utalva. A Kontrafaktumok által elemzett műfaj egyik kiemelkedő magyar teljesítménye (mely a kötetben bár nem említődik), Trenka Csaba Gábor *Egyenlítői Magyar Afrika* c. szövege is remek példa erre. Trenka világában a náci nyerek meg a világháborút, kiknek propagandája előszeretettel operál a képsorral, melyen Hitler a szovjetek gulágjait látva elsírja magát. Ezen a ponton gondoljunk csak arra, ahogy nálunk épp a kommunisták voltak azok, akik fél évszázadon át villogtak azzal, hogy ők törték el a holokausztért felelős náci birodalom gerincét. A különbség, mondhatnánk, csak az, hogy melyik totalitárius rendszer győz, s melyik tünteti el alattvalói szeme elől saját rémtetteit, meghamisítottá, hiányossá és alternatívvá téve ezzel a történelmet.

A világra nyitott horizont mindig más és más, sohasem fog be mindent, nem lát mindent és sokszor nem is kíván látni mindent. Értelmezési vonulata pedig számtalan esetben saját érdekei mentén épül, mint történt ez az Egyenlítői Magyar Afrikában is. Ha pedig már szóba került a Trenka-mű, megjegyeznénk, hogy az Egyenlítői Magyar Afrika hihetetlenül sokoldalú történelmi, metonimikus burkán túl szimbolikája, a mi univerzumunkhoz kötődő párhuzamai, világirodalmi reflexiói és humánussága révén nem is csak a magyar allostorikus regény, de véleményünk szerint egyszersmind a magyar regény kiemelkedő alkotása is, mely sajnos mindmáig nem kapta meg a neki kiérdemelten járó figyelmet.

Ami a téma kapcsán ugyancsak jelentőséggel bír, az a Kontrafaktumokban is elemzett, s a már általunk is említett Dick-regény konstrukciója. Ennek univerzumában a szövetségesek éppúgy elveszítették a háborút, a világon pedig a császári Japán és a Harmadik Birodalom osztozkodnak. A kötet egyes számai, karakterei menthetetlenül bele-beleütköznek egy, a szöveg világán belüli regénybe, a *Nehezen vonszolja magát a sáskába*, mely épp arról szól, hogy mi lett volna, ha a szövetségesek győznek. A Dick-kötet hőseinek ez éppolyan elképzelhetetlen, mint amilyen a mi horizontunkból az, hogy a mindennapokat a náci párt alakítaná. S ez az igazi elbi-

6 Andrew ROBERTS (szerk.), *Mi lett volna, ha...? [fejezetek a meg nem történt világtörténelemből]*, Corvina, Budapest, 2006.

zonytalanító csavar, hisz honnét tudhatnánk ezek után, melyik világ is a valóságos... már ha az valamelyik is... Vagy esetleg egymás mellett az összes? (Vö. 35–36.)

A *Kontrafaktumok* hátlapján az irodalomtudományon túlmenően azonban a történettudomány érdeklődéséről is szó esik. Ez persze már jóval ingoványosabb talaj, hiszen megannyi történész véli úgy, hogy a „Mi lett volna, ha?” kérdésnek nincs helye a történettudományban, hiszen az szigorúan visszakereshető források mentén építi fel világunk tényszerű történetét. A kérdés totális kizárása a történettudományból, vagy annak oktatásából azonban jelentős károkkal járna. Hiszen mennyi gondolattól és emóciótól zárja el a történelemtanár a hallgatóságát, ha nem gondoltatja velük végig a múlt valamely más variánsát, annak részleteit? És itt nem csak a náci, vagy vörös terror lehetséges továbbélésére lehet gondolni, de az amerikai polgárháború kapcsán ott a rabszolgaság kérdése, vagy a rómaiaknál a gladiátorjátékok révén tökélyre vitt embertelenség esete. Ahhoz, hogy a diákok megértsék a múlt borzalmait, nem elég lezárt fejezetként tekinteniük rájuk, hiszen így idővel elhomályosulhatna a súlyuk. Ám ha a jelenben próbáljuk elhelyezni a múltnak eme töredékeit, nos, úgy azok itt élnek tovább velünk, hogy figyelmeztessenek minket.

A történettudomány érdeklődését igazolhatja azonban az Andrew Roberts történész által szerkesztett *Mi lett volna, ha...? [fejezetek a meg nem történt világtörténelemből]*⁶ c. munka, melyre a *Kontrafaktumok* második tanulmányának szerzője, H. Nagy Péter is kitér. „[A kötetben] 12 történész [...] megírja a »meg nem történt világtörténelem« egy-egy fejezetét (pl. mi lett volna, ha a »puskaporos összeesküvés« sikerül, ha az angolok győznek az amerikai függetlenségi háborúban, ha Napóleon győz Oroszországban, ha Lenint megöli a merénylő a Finn pályaudvaron, ha a japánok nem támadják meg Pearl Harbort, ha az IRA megöli Margaret Thatchert? stb. stb.). Mindez azt bizonyítja, hogy mivel a történelemben nincsenek előre kijelölt utak, az efféle kérdezésmód nem tekinthető illegitimnek.” (33.) Az a tény, hogy a fenti kötet szerzői mind jelentős történészek (Anne Somerset, Antonia Fraser, Jonh Adamson, Robert Cowley, stb.), s hogy az alternatív történelem talán legjelesebb kutatója, és eszköztárának fejlesztője, Gavriel D. Rosenfeld maga is „a connecticuti Fairfield jezsuita magánegyetem történész-professzora, aki [...] primer kutatási területének a 20. századi Németországot nevezi meg, különös tekintettel a Harmadik Birodalom és a Holokauszt történetére” (13.), azt látszik alátámasztani, hogy a történettudomány érdeklődésére vonatkozó állításaink igazolhatók.

Mindezekon túlmenően ugyancsak gyümölcsöző lehet megvizsgálni a két tudományterület, tehát az irodalom- és történettudomány határán létrejött műfaj, a történelmi regény és az allohistorikus művek kapcsolatát is, hisz ennek eredményeként egy nem várt hierarchikus viszonyt kapunk.

Magyarul, tudományos szinten elsőként Lukács György foglalkozott a történelmi regénnyel. Nála a műfaj ideálja határozottan a Walter Scott-i szöveg, melynek cselekménye valós történelmi éraban játszódik, a história alappilléreit megtörtént események adják, az író pedig ezek bemutatása révén festi meg a kor társadalomképét, illetve a társadalom egyes elemeinek – álljanak bár a hierarchia azonos, vagy épp eltérő fokán – konfrontációit.

Jól látható tehát, hogy már csak a Lukács György-féle interpretációban is egyfajta történelmi hitelesség az, ami kvázi számonkérítik a történelmi regényeken. Persze ha tisztán az irodalom horizontjából tekintünk ezekre a textusokra, a valósághoz képest megejtett eltérések a szöveg minőségét nem roncsojják; nem teszik azt hiteltelenebbé, hisz Kafka szövegét se dobjuk félre, mondván, hazugság, mert egy ember nem képes bogárrá változni! Az irodalom fikció, a fikció azonban, mint azt jól tudjuk, nem azonos a hazugsággal! (Vö. 8.) Ebből kiindulva a peremműfajok korábbi kirekesztettsége még kevésbé marad indokolható.

Lukács és a történelmi regények szerzői jó páran műveiket mély kutatásaikra és alapos munkájukra hivatkozva reklámozzák, tehát a történelmi eseményekhez hű textusokként. Ez persze védhetetlen, nincs ugyanis az a lexikon vagy annales, amely minden részletet feljegyzett volna, s olykor amit feljegyeztek, sem biztos, hogy éppen úgy történt. Mindezek következményeként a történelmi regény az alternatív történelmi műfaj tulajdonképpeni szubzsánerévé avanszálódik, hisz az ilyen históriák a történelem alakulásának egy lehetséges változatát adják.

A történelmi regények szerzői ilyenformán stabil neuralgikus pontok felhasználásával építik fel műveiket, hisz amennyiben szövegük ragaszkodik bizonyos történelmi tényekhez – mint pl. uralkodási idő, merénylet, házasságkötés – és konkrét dátumokhoz, úgy ezeknél a pontoknál találkozik a mi világunk, és a kötet által ábrázolt világ. A történet mondhatnánk ugyanahhoz a fő szálhoz tér vissza, csak más és más kitérőkkel jut el az egyébként elmozdíthatatlan, a mi világunkban ugyancsak megtörtént eseményekhez.

A *Kontrafaktumok* előszava, melyet a kötet egyik szerkesztője, Keserű József követett el, nagyban felkelti az érdeklődést a kezünkben tartott opus iránt, hisz a spekulációkat a filozófia és az irodalomtudomány irányából ugyancsak boncasztalra helyezi, majd sorra veszi a kötet egyes fejezeteit, pont annyit árulva el belőlük, hogy az olvasó rögtön az aktuálisan elemzett blokkhoz akarjon lapozni.

A monográfia első, *Spekulatív fikció – Alternatív történelem c.* fejezete Hegedűs Orsolya munkája. A szerző elébe megy a műfajra vonatkozó mindennemű kérdéseknek, és nem csak az alternatív történelem számos meghatározását tárja elénk, de kialakulásának történetét is. A tanulmányíró bár elismeri, hogy az allohistorizmus reneszánsza Dick nevéhez köthető, dolgozatának azonban az is célja, hogy sorra vegye mindazon szövegeket, amelyek a bűvös 1962-es dátum előtt keletkeztek, s kapcsolatba hozhatók a műfajjal. Így kerül-

nek szóba a zsáner előhírnökeiként Homérosz spekulációi a görög-perzsa háborúk híres maratoni ütközete kapcsán éppúgy, mint Titus Livius gigantikus Róma-története, az *Ab urbe condita* (A város alapításától – B.L.P.), melyben a szerző határozottan azt állítja, hogyha Nagy Sándor nem keletre, de Róma felé vezet világhódító hadjáratát, úgy az ifjú makedón király még az általunk ismertnél is ifjabbban fejezte volna be pályafutását (Vö. 15.). Gavriel D. Rosenfeld munkáit használva katalizátorként szó esik a zsáner expanziójáról is, túllépve az irodalmi kereteken, hisz az Everett-elmélettel operáló filmek éppúgy szóba kerülnek. Számos világirodalmi példa is bemutatásra jut, ezek részletesebb elemzése azonban már a kötet második fejezetére hárul. A Hegedűs-tanulmány egy magyar allohistorikus opus, *Ezüst Félhold Blues* elemzésével zár, Gáspár András tollából. Gáspár egy geológiai töréspontot választ, melynek köszönhetően az Oszmán Birodalom egyes gátjait gördíti félre. Ki-ki döntse el, hogy megmosolyogtató, vagy épp elgondolkodtató-e az a feltevés, hogy ha Napóleon pár centivel magasabbra nőtt volna, úgy épp annyival hordozott volna kevesebb komplexust magában, hogy a császári cím helyett megelégedett volna a konzuli tiszttel.

A második, *A képzelet nagymesterei – Dicktől Robinsonig* c. fejezetet a *Kontrafaktumok* másik szerkesztője, H. Nagy Péter jegyzi. A szerző ugyancsak az allohistorizmus létjogosultságával nyitja munkáját. A tanulmány az alternatív történeti narratívák megjelenését vizsgálja ismert sci-fi szerzők (Dick, Lem, Bear, Gibson, Sterling, Slonczewski, Jeschke és Robinson) műveiben. A dolgozatból kiviláglik a populáris irodalom e két zsánerének közeli rokonsága és megannyi összefűződése. Mint azt megtudjuk, Gibson és Sterling, *A gépezet* c. művükben technikai törést választanak, hisz náluk Charles Babbage, angol matematikus nem csak a gőzhajtású számítógép tervezetéig jut, de létre is hozza masináját, minek folytán a brit korona gőzhengere végigsöpörhet nem is csak Európán, de az egész világon. Az átalakított múlt nagymesterének mondhatjuk Kim Stanley Robinsont is, hiszen az eddig bemutatottak közül talán az ő vállalkozása, *A rizs és a só évei* a legimpozánsabb, hatszáz év történetét írja át. Robinson a középkori pestis révén egyenesen kivieszi az európai embert és annak világlátását az emberiség sorsának alakulásából, s mindent áthelyez a közelebbi s a távolabbi keletre és kultúrába. Az allohistorizmus sci-fivel történő vegyítéséből azonban egészen más távlatok nyílnak. Ilyen az alternatív evolúció jelensége, Joan Slonczewski *Génszimfónia* c. művében, de Stanislaw Lem klasszikusa, az *Éden* is jelentős tapasztalatokkal szolgál: az idegenség nem antropomorf megjelenítésének korlátaival.

Barcsi Tamás, *Spekulációk a szabadságról – Negatív utópiák* c. munkája a sci-fihez kötődő rokonságon túllépve a disztópiákat is az alternatív történelem kapcsolatrendszerébe ágyazza. A tanulmány Zamjatin, Orwell, Huxley, Bradbury, Burgess, Merle, Atwood és Houellebecq negatív utópiáira összpontosít. E világok, vagy párhuzamos univerzumok megismerése közben az embernek végig ott zakatol a fejében a felismerés, hogy igen-igen, reggeltől napestig sorolhatnánk világunk hibáit, a rendszerünk hibáit, korholhatnánk demokráciánkat, mégis, látva az elnyomás e különféle formáit, arra jutunk, hogy mindez sokkal rosszabb is lehetne. Az elnyomás szónak a Barcsi-tanulmány által különféle árnyalatait ismerjük meg, ez ugyanis ideálisan szép köntösben is tetszeleghet. A tudományalapú boldogság és a tökéletesen megtervezett boldogság világai azonban, ha együtt járnak az egyéniség elmosásával, s a szabadság korlátozásával, bármikor lehetnek oly romlottak, mint Orwell totális terror uralta világa. Az itt boncolt művek lehetőségét biztosítanak arra is, hogy a számunkra értelemszerűen előre haladó technológia jelenségével, azaz a fejlődéssel ellentétben a leépüléssel, a civilizáció összeomlásával is megismerkedhessünk. De persze a tudósaink által előrevetített jövő is járhat az ember

bukásával, amennyiben az elgépiesedés útjára lép. Itt persze már azzal a kérdéssel szembesülünk, hogy meddig ember is az ember?

Sánta Szilárd *SF-variációk – A jelen mintázatai* c. munkája jelenti a kötet negyedik blokkját, melyben ismét a tudományos-fantasztikum kiemelkedő művei kerülnek a vizsgálódás középpontjába, s velük két újabb kapcsolódó műfaj, a cyberpunk és a new wierd fiction. Az előbbi Neal Stephenson és William Gibson opusai képviselik, amelyekben „[a] nyelvi közvetítettség kérdése [...] olyan érzékenységgel vetődik fel, hogy az messze meghaladja a gyakran egyszerűséggel és sablonossággal vádolt science fiction művek többségének poétikai összetettségét.” (9.) A blokk második felében a szerző China Miéville munkáit elemzi, aki a new wierd fiction tulajdonképpeni megteremtője, s nagymestere is egyben. Miéville kötetei akár műfajközi hidak kavalkádjaként is felfoghatók, hiszen azon túlmenően, hogy egyszerre operálnak a klasszikus peremműfajok, azaz a vámpírregény, a horror, a fantasy s a sci-fi műfaji kódjaival, filozófiai szövegeket is megidéznek, ezekre is reflektálnak. S hogy alátámasszuk az esetleg felmerült kérdést, hogy hol is csatlakoznak eme műfajok az alternatív történelemhez, a *Kontrafaktumok* 86. oldaláról emelünk át egy szövegrészt, egy William Gibsonnal elkövetett interjúból: „Az utolsó három regényem (a Híd-trilógia) az elképzelt jövő helyett az 'alternatív jelenről' szól. A science fiction valójában mindig arról a korról szól, amelyben születik, noha az emberek többsége ezt nem veszi tudomásul.”⁷ (Sánta Szilárd fordítása).

A monográfia záró fejezete, a *Vámpirikus spekulációk – Á la Anscombe* c. szöveg Benyovszky Krisztián munkája. Első pillantásra bár úgy tűnhet, hogy a korábbi egyértelmű kapcsolódásokkal ellentétben a Roderick Anscombe alkotta *Drakula László titkos élete* c. regény elemzése van a legtávolabb az alternatív történelemtől, ha azonban jobban odafigyelünk, mindez megkérdőjeleződik. E vámpírregény saját műfajának teljes átírására törekszik, s mindennek, illetve központi karakterének életútja s ténykedése révén a vámpírmitológia ki- és alakulástörténetének egy alternatív változatát adja.

Kétségtelen, a *Kontrafaktumok* nemcsak felkelti az érdeklődést az alternatív történelem, azaz a spekulatív fikció világai és lehetőségei iránt, de ezek legjobbjaik mélyreható hermeneutikáját is elvégzi. A könyv végén található bibliográfia ugyancsak nagy segítség lehet azok számára, akik a műfaj iránt érdeklődnek, de azoknak is tökéletes útmutatóul szolgál, akik a monográfia elolvasása után – érthetően módon – még mindig kételkednének a peremműfajok emancipációjának jogosságában és szükségszerűségében.

Gyümölcöző töprengést kívánunk!

7 Neil ESTERBROOK,
*Alternate presents:
The Ambivalent
Historicism of
Pattern Recognition,*
Science Fiction
Studies, Volume
33., November
2006., 485.



Az irodalmi esemény interkulturális próbája

Bret Easton Ellis és Esterházy Péter¹

1 A dolgozat eredetileg a *Western Canon through Eastern Authors* című, megjelenés alatt álló angol nyelvű tanulmánykötetbe készült.

2 Lásd az önálló monográfiákat: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996; SELLYEM Zsuzsa, *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*, Koinonia, Kolozsvár, 2004; BALASSA Péter, *Segédligék. Esterházy Péter prózájáról*, Balassi, Budapest, 2005; SZABÓ Gábor, „...Te, ez iszkol.” *Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomán*, Magvető, Budapest, 2005; PALKÓ Gábor, *Esterházy-kontextusok. Közelítések Esterházy Péter prózájához*, Ráció, Budapest, 2007; valamint a többszerzős tanulmánygyűjteményeket: BALASSA Péter (szerk.), *Dyptichon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986–88*, Magvető, Budapest, 1988, 7–134; BÖHM Gábor (szerk.), *Másodfokon. Esterházy Péter Harmonia caelestis és javított kiadás című műveiről*, Kijárat, Budapest, 2003.

3 Vö. Sonja BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction: Writing Between High and Low Culture*, Continuum, London – New York, 2011, 13–21.

4 A kánonok értékelő és értékteremtő aspektusának vizsgálatához lásd pl. Frank KERMODE, *An Appetite for Poetry*, Harvard UP, Cambridge, 1989, 1–46; Charles ALTIERI, *An Idea and Ideal of Literary Canon = Uő, Canons and Consequences*, North-Western UP, Evanston, 1990, 21–47; az értelemgondozás intézményeihez Aleida és Jan ASSMANN, *Kanon und Zensur = Uők (Hrsg.), Kanon und Zensur*, Fink, München, 1987, 7–27. Jelentés-, illetve kritériumkánon, továbbá az alternatív kánonok és az aktív kánon értelmezéstörténetéhez magyar nyelven lásd HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003.

5 Lásd például BAELO-ALLUÉ, *I. m.*; Georgina COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the*

Kezdjük a címben szereplő két alkotó karakterével. Látszólag mi sem áll távolabb egymástól írói magatartást, habitust, az irodalmi-kulturális nyilvánossághoz való viszonyt tekintve, mint a számos nemzetközi díjban részesült, elsősorban a magyarországi posztmodern próza egyik legjelentősebb figurájának tartott Esterházy Péter, valamint a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztivál 2008-ban nagydíjjal kitüntetett, Magyarországon is ismert amerikai sztárszerző, Bret Easton Ellis. Előbbi hazájában és Európa-szerte méltatott író, aki az úgynevezett elit irodalom, a magyar irodalomtörténeti munkák és teoretikus szakszövegek állandó alapját képezi műveivel, és akinek eddigi munkásságáról több alapos monográfia és tanulmánygyűjtemény látott már napvilágot.² Utóbbi épp a szerző alakjának celebritássá formálása,³ továbbá a magas- és populáris kultúrára történő – igencsak összetett – reflexiók horizontjának tágítása okán egyszerre képes az elitkánonok számára érdemleges lenni, és a szélesebb olvasói rétegek érdeklődésére is számot tartani.⁴ Kétségtelen, hogy Ellis eddigi pályájához hozzátartoznak az irodalmi nyilvánosságon túl is nagy visszhangot kiváltó események, ezek mellett viszont az is tény, hogy a kortárs világirodalmi egyetemi kurzusok kínálatában rendre fölbukkanó regényeiről a 2010-es évektől kezdődően több, irodalomtörténeti távlatú tudományos könyv jelent meg.⁵ Az alábbiakban a két szerző egy-egy jelentős munkáját – Esterházy Magyarországon 2001-ben megjelent monumentális opusát, a *Harmonia caelestist*, illetve Ellis 2005-ös regényét, a *Holdparkot (Lunar Park)* – vetjük össze három szempont alapján: 1. miként viszonyul a

két mű a nyelv által teremtett epikus világ és narratíva mibenlétéhez; 2. hogyan és miért lesznek a szövegekben kitüntetett jelentőségűek az apa-figurák; 3. mi a szerepe az irodalmi-politikai nyilvánosságának a szóban forgó művek recepciójában. Utóbbi során kitérünk Ellis eddig utolsó művére, a *Királyi hálószobákra* (*Imperial Bedrooms*, 2010), valamint Esterháznak a *Harmonia caelestis* követő, annak mellékleteként funkcionáló könyvére, a *Javított kiadásra* (2002) is, bízva abban, hogy az egymástól látszólag távol álló szerzők összevetése gazdagíthatja a művek értelmezéstörténetét.

Nyelv, epika, narratíva

Ellis ötödik regénye, a *Holdpark* az 1991-es *Amerikai Psycho* és az 1998-as *Glamoráma* zajos és nem minden botránytól mentes megjelenését követően 2005-ben látott napvilágot,⁶ s látszólag olyan epikus világot alkot, amely autofikcióként a saját élettörténet megkonstruálásában látszik érdekeltnek. A protagonista-narrátor neve megegyezik a könyv borítóján szereplő valóságos szerzőével, az első fejezet pedig öt citátummal, az addig megjelent Ellis-korpusz darabjainak kezdőmondataival nyit. A *Holdpark* első fejezetének (*a kezdetek*) első mondata („Piszok jól utánzod magad” – 9. és 60.),⁷ miközben lokálisan valóban kezdőmondat, citátum-jellegéből következően csupán ismétlés, egy már létező szöveg replikátuma, vagyis semmiképpen nem maga az eredet(i). Úgy kezdődik vele a regény, hogy a regény – amelyből idézik – már korábban elkezdődött. A fejezet címében található többes szám („the beginnings”) nemcsak arra utalhat, hogy a kvázi-életrajzi narrátor beemeli a korábbi Ellis-művek felütéseit, de arra is, hogy a *Holdpark* legalább kétszer kezdődik el. Az első fejezet olvasható úgy, mint amely a *Holdpark* megírásához vezető utat beszéli el, s a második fejezet valóban a kezdőmondatral nyit, azt a hatást keltve, hogy most jutottunk vissza az origóhoz – így hozva létre az önmagát tartalmazó regény fikcióját. Míg a mondat a második fejezetben a fiktív realitás szférájához tartozik (a feleség megnyilatkozása), addig az elsőben a hozzá fűzött kvázi-szerzői magyarázat hangsúlyozottan irodalmi igénytelenséggel megformált, írott szöveggé értelmezi. Ráadásul a mondat mindkét esetben olyan kontextusba illeszkedik, amely eredeti-hasonmás-másolat-szerep (Ellis műveiből jól ismert) összefüggésrendszerét érinti. Ez a játék egyrészt megkettőzi a fikciós horizontot, másrészt poétikai funkciót biztosít azoknak a textuális komponenseknek, amelyek realitás-effektusokat hoznak létre. (Mindezt erősítette a regény megjelenésekor nyilvánossá vált új szerzői honlap, amely osztott képernyőn mutatta be a két Ellist: egyik oldalon a valóságos figura, a másikon a kitalált alakmás családi adatai voltak olvashatók.) A *Holdpark* egyik fontos tétje tehát az irodalom nyelvi-epikai valóságának el- és leleplezése, amennyiben az azt létesítő poétikai-retorikai konstrukció fönntartja a tételezett szerzői pályakép hitelességét a valóság-effektusok révén. Ugyanakkor autofikcióként és autográfiként az önmagát megalkotó szerző alakja bontakozik ki, aki ön-írásával a való-

Contemporary, Palgrave Macmillan, New York, 2011; Naomi MANDEL (ed.), *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, Continuum, London – New York, 2011; illetve FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, Palimpszeszt–Prae.hu, Budapest, 2012.

6 A főszövegben a következő kiadásra hivatkozunk: Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005.

7 „You do an awfully good impression of yourself”, ELLIS, *Lunar Park*, Vintage Books, New York, 2006, 3. és 41.



8 „But I was just being »rambunctious.« I was just being a »prankster.« I was just being »Bret.«” (24.)

9 „The title *Lunar Park* is not intended as a take on Luna Park (as it mistakenly appeared on the initial Knopf contracts). The title means something only to my son. These are the last two words of this book, and by then, I hope they will be self-explanatory to the reader as well. Regardless of how horrible the events described here might seem, there’s one thing you must remember as you hold this book in your hands: all of it really happened, every word is true. The thing that haunted me the most? Since no one knew what was happening in that house, no one was scared for us. And now it’s time to go back into the past.” (40.)

ságos Bret Easton Ellis korábbi műveit játékba hozva éppen új regényt hoz létre. Vagyis a mű keletkezése lényegében intertextuális műveletek eredményeként mutatkozik meg, átjárható epikus világokat, Ellis korábbi regényeit is megidézve. Továbbá ironikusan és pikáns humort sem mellőzve szereplővé lesz az irodalmi nyilvánosságban gyakorta negatív figuraként megjelenő szerző és annak komikusan bemutatott karrierje. Miként azonban az Ellis-citátumok a *Holdpark* elején fiktív világok nyelvi ismétlődéseként íródnak be az új regénybe, úgy a szöveg által kifigurázott irodalmi nyilvánosságban meglehetősen esetlen alakként színre lépő szerző csupán az önmagát jelölő betűsorról és annak konnotációival lehet azonos: „Pedig én csak »izgága« voltam. »Vicces fiú.« Én csak »Bret« voltam.”⁸ (38.)

Ellis *Holdpark*ja tehát az önmeghatározás és az identitás kérdéseit a fikció, az autofikció és a szövegköziség, tágabban a nyelv alkotóerejének tétjévé avatja. Ha az olvasó az élettörténet felől közelít a műhöz, annak csupán fölnagyított, torzított, kifigurázott és különböző textuális játékok által formált verziójával találkozhat. Ezek a szövegműveletek a valóságéffektusok révén ugyan fönntartják egy referenciális világ és egy kisiklásaival együtt is lineárisan elbeszélhető pályakép illúzióját, ugyanakkor a fölvonultatott reáliák a „Bret Easton Ellis” jelölő által összefogott jelentések viszonylagossá válását eredményezik a név beírása pillanatában történő megkettőződéssel. A regény egyfelől tehát a szerzői névhez tartozó korpusz darabjaiból kiindulva egyszerre növeli meg és ironizálja a branddé vált figura és művei hatástörténeti jelentőségét. Másfelől számos szöveges és médiumközi utalással egyfajta *archívumává* is válik az Ellis-diskurzus, valamint az elbeszélő próza hagyományában föllelhető egyes műfajoknak (napló, önéletrajz, memoár, rémtörténet, család-, fejlődés- és művészregény). A *Holdpark* tehát fikció és valóság, történet és elbeszélés, nyilvános és magánszféra színrevitelének dichotómiáit teszi összetetten elgondolhatóvá. A könyv fejezeteinek időperspektívája is szembeállítással él. A többihez képest valamivel hosszabb első fejezet ugyanis retrospektív modalitással bír nem csupán a karrierkép tekintetében, de a rá következő elbeszélést illetően is:

A cím, a *Holdpark* nem a „lunapark” sajátos változata (még ha az eredeti Knopf-szerződésben tévesen Luna Park szerepelt is). A „holdpark” szó csak a fiának jelent valamit. Ez a könyv utolsó szava, és addigra, remélem, az olvasó számára is egészen világos lesz a jelentése.

Függetlenül attól, hogy az itt leírt események mennyire borzalmasnak tűnnek, egy dolgot nem szabad elfelejteniük, miközben a kezükben tartják ezt a könyvet: mindez valóban megtörtént, minden egyes szó igaz benne.

Hogy mi az, ami a leginkább nyugtalanított? Mivel senki sem tudta, mi történik abban a házban, senki sem aggódott értünk.

És most ideje visszamenni a múltba.⁹ (60.)

A *kezdeteket* lezáró, múltba invitáló passzust követő autográfia képezi a nyitó fejezet intenciója szerinti elbeszélést, azaz magát a *Holdpark*

címet viselő regényt, amely a borítón szereplő szókapcsolatot többször – deklaráltan a szöveg utolsó szavaiként is – beírja a mű szövegébe. Ily módon a látszólag azonos hierarchikus rendbe tömörülő fejezetek közül az első és az azt követők közt egyfajta cezúra, határvonal húzódik, amely a retrospektív narratív modalitást szintén megkettőzi. A citátumok által kijelölt, továbbá a nyilvánosság szöveges és képi diskurzusában forgalmazott szerzői figura („Bret”) komikus-ironikus színrevitelét maga az előzményekből összeálló családtörténet követi. A családtörténet protagonista-narrátora jóllehet egy hiteles és az *önéletírói paktum* értelmében igaz történetet ígér olvasójának, azonban nyelvi-textuális emlékként maga is poétikailag megalkotott fiktív-konstruált szövegelemmé válik.

Ellis, aki az említett módon egyszerre textualizálja és intertextualizálja saját és – a *Holdpark* tanúsága szerint – családja, elsősorban az apjához fűződő viszonya történetét, e poétikai sajátságok alapján párhuzamba állítható az első látásra távoli kontextusokat használó Esterházyval. A *Harmonia caelestis* az Ellisénél explicitebb módon osztható két részre: az első könyv a *Számozott mondatok az Esterházy család életéből* címet viseli, és valóban számozott mondatokból, bekezdésekből épül föl; a második címe *Egy Esterházy család vallomásai*, amely a vallomások beszéd ígéretével (és igazának lehetőségével) jelöli egy Esterházy-család történetét. Azaz előbb az Esterházy-család szókapcsolat előtt szereplő határozott, utóbb pedig a határozatlan névelő alakítja az olvasás kezdetekor a családtörténethez való olvasói viszonyt. A számozott szövegegységek a regény első felében a nagy elbeszélések végét igazolva írónak és rendeződnek egymás mellé. A magyar történelem rég- és közelmúltbeli darabjai részben az Esterházy családnév széthangzó használata által szóródnak szét a könyv lapjain a legkülönbözőbb műfaji regisztereket és beszédmódokat mozgósítva (anekdota, emlékirat, leltár, tréfa).¹⁰ Ezek az elkülönülő egységek gyakran a legkülönbözőbb szövegekből vett, alakított és összetársított kölcsönzések, olykor egy-egy szó erejéig, máskor oldalakon keresztül tartó jelöletlen idézet formájában. Esterházy regénye számos – és ily módon *számozott* mennyiségű, de a végtelenbe tartó és ennél fogva különböző identitásokat magukban foglaló – apafigurát („édesapám”) jelenít meg a történelem egymástól távol eső pont-

10 Ezt a regény angol nyelvű recepciója is rögzíti, és „Esterházy posztmodern világának” nevezi, lásd például Neil BERMEL, *'Celestial Harmonies': Fathers and Sons*, *The New York Times*, 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/30/books/review/30BERMELL.html>; Julian EVANS, *Genealogy of endless digression*, *The Guardian*, 2004, <http://www.theguardian.com/books/2004/jun/12/featuresreviews.guardianreview20>. Másutt úgy emlegetik a művet, mint „a posztmodern regény kvintesszenciális példája”, Carey HARRISON, *Family first, history second*, *SF Gate*, 2004, <http://www.sfgate.com/books/article/Family-first-history-second-2809354.php> Ebben a „posztmodern világban” azért nem stabilizálható semminek a helye, mert a kelet-európai történelem valóságára hasonlít: „Valószínűleg számos olyan olvasója van Esterházy-nak, aki a posztmodern istencsapásként is említhető *Kis Magyar Pornográfia* vagy *Egy nő* után abban reménykedett, hogy a szerző felhagy az én mondom, én mondom, én mondom típusú önreflexív gyakorlatával, és ír egy hagyományos, egyenes vonalvezetésű regényt. Azonban a közép-európai lét nem lineáris már egy évszázad óta – az élet a történelmet csupán fragmentumokban közvetíti a polgárok számára-, és Esterházy prózája erre reflektál.” EVANS, *Genealogy of endless digression*. Ezzel egyébként egybevágnak Esterházy egy interjúban tett önrelemlő kijelentése: „Ahogy egyre jobban elmélyedtem a családom történetében, rájöttem, hogy rengetek, gyakorlatilag végtelen számú kiváló sztori van, ami azt is jelentette, hogy a család tehetős, nagyon tehetős volt. Azonban képtelen voltam mindezt egyes vonalú elbeszélés formájában megmutatni, nem beszélve arról, hogy nem a család – amennyire csak lehetséges – hiteles történetének megírása motivált, sokkal inkább valami egyetemeset igyekeztem mondani a család történetén keresztül. Röviden, volt egy rakás történetem. Ezeket megpróbáltam tematikusan osztályozni: nappali és éjszakai történetek, olyanok, amelyekben valakit megcsókolnak vagy amelyben esik. De mitévő legyek egy történettel, amelyben valakit megcsókolnak az esőben, majd ennek következményeképp hirtelen meghal? Nem találtam életképes koreográfiát a dolognak, képtelen voltam a történeteket rendbe helyezni, mert ez a rend nem létezett bennem. Így hát a számozásra hagytam.” Garth Risk HALLBERG, *The Millions Interview: Péter Esterházy*, *The Millions*,

2010, <http://www.themillions.com/2010/03/the-millions-interview-peter-esterhazy.html>

Vö. továbbá Esterházy gondolatmenetével *A szavak csodálatos életéből* című előadásból: „Nincs történet? Nincs íve az elbeszéléseinknek? Hát mért nem tetszik olyan életet élni, amelynek íve van? Rajzolom. A-tól B-ig, és halad és rendben és lineárisan. És mért tetszik események helyett események valószínűségével dolgozni, és mért tetszik össze-vissza beszélni a fényről, hol azt állítván és bizonyítván, hogy az hullám természetű, hol meg azt, hogy részecske, és mért tetszik sunnyogni, ha valaki egyszerre szeretné tudni egy elemi részecske helyét és sebességét, és mért tetszik faksznizni az idővel is annyit, relatíve sokat? / Mért tetszik pszichoanalitikushoz járni, vagyis mért tetszik lábjegyzetelni a saját életét, mért tetszik álldigállni a saját élete mellett, mért nem tetszik átélni, mért csak reflektálni, reflektálni? Mért nem tetszik elfeledkezni az életről, épp azáltal, hogy élni tetszik?” ESTERHÁZY Péter, *A szavak csodálatos életéből*, Magvető, Budapest, 2003, 44.

11 „A *Harmonia caelestis* szemléleti magatartásának az ironia retorikája felel meg. Poétikájából kiiktatja az ábrázolás, leírás, példázás műveleteit és lehetetlenné teszi a struktúra epikus szerveződését. A regény e helyett reprezentációk gazdag rendszerét kínálja fel, referenciális illúziókat kelt, amiket megvillantásukkal együtt szét-szerel, ellenpontoz, megsemmisít.” THOMKA Beáta, *A történelem mint tapasztalat, regény és retorika* = BOHM (szerk.), *Másodfokon*, 62.

12 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A történelem elképzelt hitele* = BOHM (szerk.), *Másodfokon*, 103–116, 112, 113.

13 „When you're working with sentences, you're in need of sentences. Sentences can come from a variety of places – some I overheard on the street, others were whispered in my ear, still others I read; you'll even find some that I made up by myself. These have a different status only at first glance. A sentence never stands in isolation; it is always intertextual. If I write down a yes, that is always just a

jain (a barokktól a monarchikus időszakon át egészen a közelmúltig). Ennek a textuális munkának a legfőbb olvasási alakzata az ironia.¹¹ A regényszöveg ily módon az olvasástapasztalatban is radikális változásokat eredményezhet. „A jelöletlen idézés, pontosabban »eredeti« és »kölcsonzott« szöveg megkülönböztetésének kitörlése is okozza, hogy képtelenség megállapítani, mikor is veendő »komolyan« valamely kijelentés. [...] Az idézés átvitt értelemmel ruhazza föl a megnyilatkozást, nyitottá teszi a jelentést. Eltávolít, és meghatározatlanságot eredményez.”¹² A kötet külföldi kiadásai azonban a szerzői jogok figyelembe vétele okán tartalmazznak egy bibliográfiát, amely a máshonnan átemelt – elsősorban az adott nyelven is olvasható – passzusok lelőhelyét adja meg. Továbbá a *Harmonia caelestis*hez készült egy szerzői utószó is, amely a vendégzsövegek nyelvi-epikai természetéről elmélkedve a következőket állítja:

Amikor az ember mondatokkal dolgozik, mondatokra van szüksége. Mondatok számos helyről érkehetnek – némelyiket az utcán hallottam, másokat a fülemből sűg-ták, megint másokat pedig olvastam; még olyat is találni, amelyet én találtam ki. Ezek csak első ránézésre különböznek. Egy mondat sohasem önmagában, elszigetelten áll, hanem mindig intertextuális. Ha leírom azt a szót, hogy igen, akkor az mindig egy kicsit Joyce *Ulysses*ének zárószava is. Ezek a kölcsönvett szavak nem azért szövődnek a szövegembe, mert az egyébként hiányos volna, hanem azért, hogy rámutassanak, az irodalom közös emberi tapasztalatunk kommentárja.¹³

Esterházy eszerint amellet érvel, hogy az irodalmi szöveg eleve intertextuális – egy szót mindig egy másik szó előz meg –, ami bonyolultabb viszonyt tételez irodalmi hagyomány és mű, valamint szöveg és olvasó közt, mint művészet és valóság kapcsolatának feszültsége. Bret Easton Ellis prózája, miként Esterházyé is, olvasható az öntematizáció, a szövegeköziség, a párhuzamos életrajzok és az apa-figurák konstitutív szerepe felől. Mindkét szerző műve arról tesz tanúbizonyságot, hogy az emlékezet olyan tárolórendszer és közvetítőeszköz, amelynek színrevitelében az irodalmi-kulturális emlékezet, illetve a nyelv *matériája* működik közre. Méghozzá egyszerre korlátozó módon – mert a nyelv sem univerzális médium –, valamint lezárhatatlan értelemlehetőségekkel telített nyelvi világot alkotva. A filológia, az irodalomértelmezés feladata, hogy a két, látszólag távoli szövegvilágot – Ellisét és Esterházyét – egymást megvilágító helyzetbe hozza. E feladatnak része kell legyen ama kontextusnak a

föltárása is, amely a szövegek és értelemléhetőségek kulturális nyilvánosságban történő megjelenésének és megjeleníthetőségének potenciáljáról, továbbá ezeknek a különböző közvetítő közegektől való függéséről igyekszik érdemít állítani.

Esterházy *Harmonia caelestise* egyfelől tehát hasonlóképp a szövegek intertextuális összjátéka által részesíti esztétikai tapasztalatban az olvasót, miként Ellis *Holdparkja* is ezt teszi a nyitó fejezetében; másfelől olyan retrospektív horizontot hoz létre, amely az első részben a nagy múltú nemesi család történetét a magyar történelemben szét-szórva és fikcióvá téve jeleníti meg, majd a második részben a félmúlt emlékezetében hagyományosabb elbeszélés formájában valamiként újraalkotja. Így lehetséges, hogy a számozott mondatokból álló első rész többségében vendégszövegekből építkezik, illetve azok által szövődik „édesapám” és „édesapám fiának” számos története. A hagyományosabb történetészövésű (memoár-, illetve naplószerű), de szövegkölcsönzésekkel szintén bátran élő második rész viszonylagosítja az Esterházy-család referencializálhatóságát az egy Esterházy-család ekképp sohasem identikusan azonosítható és rögzíthető történetén keresztül. Innen nézve Esterházy prózája a *linguistic turn* horizontjában válik értelmezhetővé.¹⁴ Az Esterházy-mű alighanem ebből a szempontból jelentette a legnagyobb kihívást értelmezői számára:

A *Harmonia* mindkét részében működésbe lépnek a család- és önéletrajzi regény kontextusai, vagyis a generációk sorának, illetve a saját élet történetének a realitás illúzióját felkeltő közvetítése, de azok műfaji eljárásrendje, szövegképző eljárásai eltérő módon és mértékben destabilizálódnak. Nem meglepő, hogy az *Első könyv* hozza jobban zavarba az olvasót, amennyiben a poétikai (narratív és diszkurzív) alakítás itt radikálisabban bizonytalanítja el a család- és (ön)életrajzi (vagy egyáltalán a) regény felkínált olvasási alakzatát. A „számozott mondatok” szöveg-együttese megfosztja az olvasót a narratív identitás és az összefüggő történet megalkothatóságának lehetőségétől, mert nemcsak a szerző és a szereplő-elbeszélő azonosíthatóságát akadályozza meg, hanem ellehetetleníti a beszélő identifikálhatóságát is.¹⁵

Ellis regénye, miként említettük, az autobiográfiai paktum megkötésével igyekszik szavatolni a fikció igazáért („all of it really happened, every word is true”), míg Esterházy művének második része, amely épp a vallomásosság által nyerné el igazának kritériumait, „gyanakvó és játékos költői hagyományhoz folyamodik [...], és az általános hangvétel megváltoztatásával belsővé, személyessé teszi az emlékezés módját”.¹⁶ Az *Egy Esterházy család vallomásai* címmel jelölt rész azonban már a mottóval figyelmezteti olvasóját: „É regényes életrajz szereplői költött alakok: csak e könyv oldalain van illetőségük és személyiségük, a valóságban nem élnek és nem is éltek soha.” (345.) Eközben az első rész első mondata a következőképp hangzik: „Kutya nehéz úgy hazudni, hogy az ember nem ösmeri az igazságot.” (9.) Elmondható tehát, hogy az a fajta posztmodern prózafordulat, amelyet a magyar irodalomtörténet-írás többek között Esterházy '70-es és '80-

bit the last word of Joyce's *Ulysses* as well. These borrowed words are interwoven into this text not for lack of my own but to show that literature is a commentary on our shared human experience.” Péter ESTERHÁZY, *Celestial Harmonies*, translated by Judit SOLLOSZY, Harper Perennial, 2005, 843.

14 Vö. Kulcsár Szabó Ernő monográfiájának előfőltevéseivel. („A modernséget lezáró »linguistic turn« horizontjában az aktuális szöveget tehát nem a valóság – s intencionális értelemben még csak nem is az autonóm szerzői kompetencia – előzi meg, hanem más szövegek”, KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, 57.)

15 SZIRÁK Péter, *Nyelv által lesz = BÖHM (szerk.), Másodfokon*, 135–148, 137.

16 BALASSA Péter, *Apádnak rendületlenül? = BÖHM (szerk.), Másodfokon*, 33–60, 35.

17 Mindenekelőtt – szimbolikusan – az 1986-os dátummal jelölve, amikor megjelent Esterházy és Nádas Péter egyaránt nagyszabású opusa, a *Bevezetés a szépirodalomba* és az *Emlékiratok könyve*. Adalék, hogy Ellis első, minimalistának tartott regénye, a *Nullánál is kevesebb* (*Less Than Zero*) egy évvel korábban, 1985-ben látott napvilágot, és ekkoriban az úgynevezett lifestyle-fictionben az USA-ban egyes kritikuskok már a realizmus visszatérését ünnepelték a posztmodernnel szemben. A realizmus vs. posztmodern etikai horizontjához az előbbi ideologikusan igénylő nézőpontból lásd Gardner eredetileg 1978-ban publikált könyvét: John GARDNER, *On Moral Fiction*, Basic Books, New York, 2000. A magyar prózafordulat értelmezhetőségéhez lásd KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor (szerk.), *Prózafordulat, Kijárat*, Budapest, 2007.

18 A kortárs magyar prózából apa-regényként olvasható többek közt Bodor Ádám *Apám könyve*, Dragomán György *A fehér király*, Egressy Zoltán *Szagatott vonal*, Györe Balázs *Halottak apja*, Grecsó Krisztián *Isten hozott és Mellettem elférsz*, Kukorelly Endre *TündérVölgy* című regénye, valamint György Péter *Apám helyett* című esszéregénye. A sor bővíthető lenne, és versesköteteket is említhetnénk, mint például Ayhan Gökhan *Fotelapa* vagy Deres Kornélia *Szórópa* című műveit.

19 Apaság és történelem kapcsán Esterházy a következőket mondja: „A számozott történetek során történeti perspektívát alkalmaztam. A főszereplő »édesapám« megalkotásával – ami azt is jelentette, hogy mindenki édesapám lett – alapjában romboltam le az apaság tabuját. És egyértelműnek tűnt, hogy miután elfogadtuk ezt az apa nélküli világot, a huszadik

as években született műveihez köt,¹⁷ és amely a nyelvi valóság epikai vonatkozathatóságát intertextusok és elleplezések, jelölők sorában és játékában látta, a minimalizmustól távolodó Ellis oly nagyszabású munkáinak poétikai-retorikai alapját is jelenti, mint az *Amerikai Psycho*, a *Glamoráma* vagy a *Holdpark*. Az emlékezet médiuma az irodalmi és kulturális hagyomány fragmentumait, illetve önidézeteket tárol és közvetít, a játékba hozott műfaji sémák pedig – aparegény, családregény, fejlődési regény, művészregény, napló, emlékirat, memoár stb. – a dekonstruált narratíva hatásának vannak alávetve. A játékos vallomásosság a történelmi valóság (vagy a szubjektív élettörténet) és a nézőponttól függő elbeszélés összehétközhetetlensége jegyében alakítja Ellis és Esterházy művét – utóbbiében a félmúlt politikai kontextusában a hallgatás és a nyilvános (beismerő) beszéd – az önfeljelentés – valomás- és tanúságtévő gesztusa által (is):

Élvezettel cincáltam szét az életemet, szedtem darabokra, akár egy legőpítményt vagy öltöztethető babát, s a darabokat ide-oda hajigáltam, nagyítottam, kicsinyítettem, eltüntettem őket, a megtörténtekeket kevertem a képzelet szülőtteivel, a képzeletet valóságnak tekintettem, a tényeket pedig kifundálnak, és fordítva, őszinte vallomásokat helyeztem velejéig hazug keretbe, és a füllentéseket ellenőrizhetően megtörtént eseményekkel párnáztam. (633.)

Az apa mint (szöveg)nemző

Az utóbbi másfél évtized magyar irodalmában az egyik legjelentősebb téma az apa volt. Az úgynevezett apa-regények, illetve az apa-tematika valószínűsíthetően azért lett széleskörűen kedvelt és földolgozásra alkalmassá, mert az 1989-es rendszerváltást követően a félmúlra való emlékezés és az azzal történő szembenézés a történeti idő folytonosságát és hiányát egyaránt metaforizáló apa alakján keresztül válhatott az irodalomban lehetségessé.¹⁸ Esterházy Péter korszakos műve, a *Harmonia caelestis* az ezredfordulón az elsők közt és talán a legradikálisabb poétikai eszközökkel tette tárgyává az apa és a fiú emlékezetét, amely mediális archívumként a történelmi idő szerteágazó rétegeit szöveges hagyományként juttatta szóhoz.¹⁹ Bacsó Béla esztéta ennek kapcsán a következőket írja: „Emlékezni az Apákra, hogy megrajzolhassuk az Apát, hogy a számtalan kinézetű, akarató, tehetségű Apák hősi és nem hősi pozitúráját szemlélve kitűnjék az egyes, az egyedi, a nem besorolható, aki nem pusztán az Apák egy kései származéka. Egy család regénye, ami egy család regényét készíti elő...”²⁰

A számos apa-figura mellérendeléséből létrejövő apa-kép a fiú ama múlt-képéhez tartozik, amely által *egyáltalán* lehetőségessé válik a fiú-lét, azaz az önnönmagaság meghatározása,

mégpedig a több száz esztendőnyi apafigurák *szimultán* jelenlétében.²¹ Az apák és a panorámaként sem befogható, de a töredékek és fragmentumok, továbbá tárgyi rekvizitumok és hagyományozott textusok formájában fölvilanó múltnak valóban gyűjtő- és antikvárius helyévé válik a *Harmonia caelestis*. A mű a felidézések által hagyja, hogy „megmutatkozzék a könyv egészében, mi veszett el, mi a tulajdon és birtok lehetséges értékadó jelentése és jelentősége a birtokos felől, vagyis hogy kibontakozzék a tartás, a méltóság és a mintának való megfelelés kötelessége”.²² A család történetének e sajátja a birtok(lás) definíciószerű nyelvi eseményében csúcsozdik ki, amely egyszerre az írásnak való ellenállásban és az apa figurájának írás általi sajátjátételében mutatkozik meg:

Édesapám fia nem akar írni édesapámról. Nem kíván. Szeretné édesapámat, édesapám személyét, alakját távol tartani ettől a cirkusztól, ennyivel, gondolja, tartozik neki. Édesapám a legjobb édesapa volt a világon, akit csak elképzelni tudott, tud, mert édesapám, ahogy a személyrag mutatja (lefordíthatatlan szójáték), az övé, övé apa, és ez az övé visszavonhatatlan és egyszeri. És nemcsak nem akar, nem is tud. Visszakoznak a szavak. Vagy az, ami édesapám mint édesapám, az bújjik ki a szavak hatóköréből; megfoghatatlan. Miközben nincsen egyetlen olyan szó, amelyet ne érintene ez az „övé”. Enyém. (331.)

Ellis *Holdparkjában* a protagonista-narrátornak az apafigurához történő odafordulása kevésbé a szerteágazó és mélyre nyúló történelmi emlékezet, inkább részben pszichoanalitikus megfontolások eredménye. A történetet elbeszélő „Bretnek” az apa halálát kell sikerrel feldolgoznia ahhoz, hogy a szinte feledésbe merült gyermekkor ne elevenedjék meg az epikus világ konkrét tér-idejében afféle rémtörténetként. A regényben a műltfeldolgozás egyfelől a vulgárfreudista szemlélet paródiájaként lepleződik le (lásd a komikus álomleírásokat, a párkapcsolati terápia jeleneteit vagy épp a „Bret” által fogalmazott, készülő új regény skiccét).²³ Másfelől olyan archiváló technikák közbelépésével válik lehetségessé, amelyek az apai örökséget mintegy e technikák működése által teszik láthatóvá, és utalják aztán a fikció materiális keretei közé. Az autográfiát alkotó szerző például az *Amerikai Psycho* fiktív világán keresztül teszi érzékelhetővé a mind nyomasztóbban előtérbe kerülő atyai szellem jelenlétét. Olyan módon, hogy az emlékezet kitörlésének és re-aktíválásának hamleti eseménye – nem véletlen a könyv

századi apa-történetet úgy kellett elmesélnem, mint ami a saját apám története is.” HALLBERG, *The Millions Interview*.

20 BACSÓ Béla, *Talapzat és szobor* = BÖHM (szerk.), *Másodfokon*, 21–32, 21.

21 Thomas MCGONIGLE, *Reinventing the novel in a family history* = Los Angeles Times, March 14, 2004, <http://articles.latimes.com/2004/mar/14/books/bk-mcgonigle14>

22 BALASSA, *Apádnak rendületlenül?*, 34.

23 Vö. például: I sat down at my desk and immediately flipped open my laptop and started making up a dream to feed Dr. Kim, the diminutive Korean shrink my wife found through our couples counselor, Dr. Faheida. Dr. Kim, a strict Freudian and a big believer in how the unconscious expressed itself in dream imagery, wanted me to bring in a new dream every week so we could interpret it, but because her accent was so thick that half the time I had no idea what she was saying, and the added fact that I was no longer having dreams, these sessions were almost unbearable. But Jayne insisted on (and was paying for) them, so it was easier to endure these hours than face the hassles of not showing up. (Besides, this charade was my only means of keeping the Klonopin and Xanax prescriptions up to date—and without them I was a goner.) Meanwhile Dr. Kim was catching on—becoming more suspicious with each new made-up dream—but my assignment was to bring in one today, so while waiting for Aimee Light to arrive (and hopefully undress) I dutifully concentrated on what kind of dream would be burbling in my unconscious at this point. Glancing at my watch I saw this had to be quick. I had to make up the dream, type it up, and print it out, and then—after somehow having sex with Aimee Light—dash over to Dr. Kim’s office by three. Today: water, plane crash, being chased by . . . a lively badger (remember: animals were not my friends); I

was naked on the plane, the lively badger was . . . also on the plane, and maybe its name was...Jayne. (101.)

24 „Igen, letörlök emlékezetem / Lapjáról minden léha jegyzetet, / Könyvek tanácsit, képet, benyomást, / Mit vizsga ifju-kor másolt reá.” (Arany János fordítása)
„From the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past / That youth and observation copied there” – *Hamlet* I: v. 98.

25 Lásd például a horrorozói és a rémregény kliséit (pl. *The Shining*, *Pet Sematary*, *The Dark Half*, *Poltergeist*).

26 The ashes were collapsing into everything and following echoes. They sifted over the graves of his parents and finally entered the cold, lit world of the dead where they wept across the children standing in the cemetery and then somewhere out at the end of the Pacific – after they rustled across the pages of this book, scattering themselves over words and creating new ones – they began exiting the text, losing themselves somewhere beyond my reach, and then vanished, and the sun sifted its position and the world swayed and then moved on, and though it was all over, something new was conceived. The sea reached to the land's edge where a family, in silhouette, stood watching us until the fog concealed them. From those of us who are left behind: you will be remembered, you were the one I needed, I loved you in my dreams.

So, if you should see my son, tell him I say hello, be good, that I am thinking of him and that I know he's watching over me somewhere, and not to worry: that he can always find me here, whenever he wants, right here, my arms held out and waiting, in the pages, behind the covers, at the end of *Lunar Park*. (400.)

elején a Shakespeare-drámából származó mottó²⁴ – az 1991-es regény fikciójának megismétlésével, zsánerfilmes alkotásokra történő rájátszással,²⁵ valamint az aktuálisan íródo szöveg metaleptikus szétbontásával nyer számos új jelentést és jelentőséget. Az apa e helyütt tehát részben ugyanúgy szöveges emlékekből előbúvó ijesztő alak, továbbá olyan figura, akinek a halálát a fiú egy senki által soha el nem készített, mégis létező snuff-videón tekinti meg. Az apa halálának voyeurista kifigyelése indikálhatja azt is, hogy a fiú írásmunkája az elbeszélte történetre és magára az írásfolyamatra egyaránt reflektáljon, ugyanakkor elkülönböttesse az implicit szerzőt családbéli szerepe és írói énje tekintetében. Miként a *Holdpark* azzá a materiális-fizikai térré változik az olvasás során, amely egymásba omló mediális és emlékezeti rendszerek láthatóvá tételében érdekelt, úgy a regényben megjelenő kettős apa–fiú páros (Ellis apja és Ellis, valamint Ellis és fia, Robby) mintegy az önmagát teremtő családtörténet betű által szabályozott feltételei közt lép színre (vö. a regény anagrammatikus játékaival), majd válik távolivá és idegenné. Az epikus világban megjelenő hamu, amely az apa hamvait a Hold felszínének szürke porával cseréli föl és vice versa, a fiú világában hagyott apai nyomot a szöveg által hagyott *nyommal* teszi kontingenssé:

A hamu behatolt mindenbe, és követte a visszhangokat. Szitált a szülei sírja fölött, és végül beszivárgott a halottak hideg, megvilágított világába, áthatolva a temetőben álló gyerekeken, és aztán valahol messze, a Csendes-óceán szélén – miután átzizegett ennek a könyvnek a lapjain, szétszóródva a szavak közt és újakat alkotva – kezdte elhagyni a szöveget, szétszóródott valahol messze, ahol már nem látom, aztán eltűnt, és a nap megváltoztatta a helyzetét, és a világ megingott, majd ment tovább, és bár mindennek vége volt, valami új jött létre. A tenger megérintette egy föld szélét, ahol egy család állt és nézett bennünket – csak a sziluettjük látható –, míg el nem rejtette őket a köd. Azoktól, akik itt maradtunk: emlékezni fogunk rád..., te voltál, akire szükségem volt, szerettelek az álmaimban.

Tehát, ha meglátjátok a fiamat, mondjátok meg neki, hogy üdvözlöm, legyen jó, és hogy sokat gondolok rá, és tudom, hogy figyel engem valahonnan, és hogy ne aggódjon: itt mindig megtalál engem, amikor csak akar, igen, pontosan itt, kitárt karokkal várom, ezeken a lapokon, a könyv borítója mögött, a *Holdpark*-ban.²⁶ (500–501.)

Ahogy tehát Ellis művében a *Holdpark* anyagi határai rejtik a megkettőzött szerző-, apa- és fiú-figura alakját – és mindig csupán a regényvilág összefüggései közt igaz vagy identikus formában –, úgy Esterházy apafigurái egy gyűjtemény, egy archívum terében lelhetőek föl „lefordíthatatlan” és csak

áttételesen közvetíthető fenoménekként, amelyek a grammatikának és a retorikának vannak kiszolgáltatva. A birtok, a *saját* (történet, család, apa) e gyűjtemény vagy archívum történeti távlatában maradhat hátra, egy nyelvi esemény rögzített és olvashatóvá tett, de bizonytalan eredetű rekvizitumaként, reminiscenciák és újraírások közege gyanánt. Az apa kijelentése a *Holdpark* zárlatában a fiúra vonatkozóan („itt mindig megtalál engem [...] ezeken a lapokon, a könyv borítója mögött, a *Holdpark*-ban”) egyfelől bizonyosság a figura újraalkothatóságát és jelenlétét tekintve, másfelől a mindig fiktív tér határait jelöli ki egy a helyét a valóságban elfoglaló könyvtárgy által. Az, hogy a fikció mediális archívuma sohasem függetleníthető a materiális hordozótól, Esterházy regényének olvasása közben is azzal a tapasztalattal jár, hogy a bizonytalan eredetű lejegyzések és történeti alakok azokból az irodalmi és nem irodalmi szövegekből származnak, amelyeknek gyűjteményeként lép színre a *Harmonia caelestis*.

Mindez persze hatástörténetileg nem szab gátat az apa-figurák történeti szerepének értelmezhetőségében. Az Ellis-regényben megjelenő apa-fiú alakok sorsának összekapcsolódása részben egy terapeutikus szövegmunka, részben pedig egy diszkurzív-intertextuális mező eredményeként válik fölismerhetővé, ami horizontot nyit Esterházy opusának modalitására is. Esterházy apa-figurái ugyanis a saját múlt megte-remtésének és feldolgozásának kivitelezhetetlen s széttartó folyamatait viszik színre, amelyeknek erkölcsi és szubjektív aspektusai az apa helyetti beszédet kényszerítik a narrátor(ok)ra.²⁷ A behelyettesítés és fölcserélődés azért is szükségyszerű, mert az apa mindig olyan alakként mutatkozik meg, mint aki (már) képtelen re-prezentálni saját figuráját, képviselőjét és történetét. Ily módon a fiúra – Esterházy művének viszsztatérő szóhasználatával élve: „édesapám fiára” – hárul ama kötelesség, hogy emlékezet és történelem kapcsolatára ügyelve, ha egy (tetszőleges, de névvel jelölt) családnak is, de elbeszélje a történetét. Mindennek természetesen számos hozadéka van, így ki kell térnünk az Ellis- és az Esterházy-poétika irodalom- és emlékezetpolitikai kontextusaira is.

A mű az irodalmi és kulturális nyilvánosság horizontjában

Ha Esterházy alkotására úgy tekintünk, mint egy szerzteágazó történeti és irodalmi archívumra, amely emlékezetpolitikai kontextusokkal bír, joggal vetődik fel a kérdés, mik ennek az archívumnak a határai, és kinek áll hatalmában rendelkezni vele – és persze különösen az, hogy milyen logika szerint szerveződik a tudás, amely az archívumot magát létrehozza. Boris Groys szerint mindez nem függetleníthető a hatalom struktúrájától, hiszen többnyire ennek alapján dől el, mi az, ami releváns, jelentős és archiválásra érdemes, és mi az, ami e szempont alapján irreleváns, elhagyható.²⁸ Miként a kelet-európai irodalmak többségében, úgy a magyar prózával szemben is komoly emlékezetpolitikai

27 Lásd még a kortárs magyar prózában az apa-irodalom közt fölsorolt művet, György Péter említett esszéregényét (*Apám helyett*).

28 Boris GROYS, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser Verlag, München–Wien, 2000, 7–26.

29 Amelynek inszcenírozása természetesen nem nélkülözi a humort és a parodisztikus intonációt, továbbá az írás autoreferenciális performativitására tett utalást sem, rögtön a *Harmonia caelestis* második számozott mondatában: „Szöveget marcona, barokk főúrral indítani: jó: ilyenkor valami zsbongó bizsergés bizsergeti az ember mellkasát, előre köszönnék neki a személyi számítógépek, a szakácsa pedig, mert mért ne volna szakácsa (kinek is?), meg-lepetésül bárányfarkat ad föl rántva, ami olyan, mint a borjúláb, csak még finomabb, mert remegőbb, tőrékenyebb: édesapám, e marcona, barokk főúr, kinek gyakran állt módjában és kötelességében pil-lantását Lipót császárra emelhetni, pillantását Lipót császárra emelte, arcára komolyságot vett, bár csil-logó, hunyorgó szeme, mint mindig, elárulta, s mondotta: kutya nehéz, felség, úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igaz-ságot, azzal föl pattant Zöldfíkar nevű pejére, és elvágatott az érzékeny, XVII. századi tájleírásban.” (9.)

30 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 25.

31 Lásd elsősorban COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, 131–163, például: „Ellis, in his representation of the post-9/11 culture of fear and the imposition of restraints upon the imagination of the writer, performs a critique that similarly questions the ethics of self-censorship. [...] Ellis presents a narrative of hyperbole, and

elvárásként fogalmazódik meg, hogy az „igaz” történelem valósága fogalmazódjék meg az irodalmi műben. Vagyis e logika szerint szükség volna a magyar félmúlt többek közt olyan jelentékeny eseményeinek irodalmi földolgozására, mint az 1956-os forradalom vagy a 1989-es rendszerváltás. A kortárs magyar próza a nevezett történelmi eseményeket és azok tapasztalatait elsősorban mikrotörténelmi perspektívában, szubjektív történelmi aspektusból viszi színre immár bő húsz esztendeje. Korábban az elhallgatás és – később, a nyolcvanas évek fordulóján – az ironikus rájátszás alakzatai domináltak, melyek közt a legragyogóbb és messzemenőig a legjelentősebb alkotás éppen Esterházy *Termelési-regény* című műve volt. Nem csillapszik ugyanakkor az irodalommal szemben ama elvárás, amely az *univerzálisan igaz* történelem színre vitelében és művészi megmutatásában látja az irodalom lényegének mibenlétét. Magyarországon a 19. század derekán jött létre a történelmi regény műfaja. A nemzeti emlékezet legtökéletesebb médiumaként és továbbhagyományozójaként a magyar romantika korában az *elbeszélő* művészetet tartották. A *Harmonia caelestisszel* szembeni olvasói elvárások részben ennek a hagyománynak az örökösei. Jóllehet, a regény által működtetett archívum egyszerre demonstrálja a bele kerülő dolgok szelektív jellegét, de azok egymással való szövevényes és gyakran kiszámíthatatlan viszonyát is. Esterházy regénye éppen ezáltal viszonylagosította az emlékezetpolitikai pozíciók kijelölhetőségét, továbbá hagyományteremtő módon tette beszéd tárgyává a történelmi és apai örökség nyomasztó terhét.²⁹

Innen nézve érthető meg az Ellis-féle poétika is, amennyiben a minimalista lifestyle-prózát meghaladó *Amerikai Psycho* csak úgy adhat „képet” a nyolcvanas évekről, a *Glamoráma* a '90-esekről, a *Holdpark* pedig az ezredfordulót követő bizonytalan (poszt-9/11-es) időszakról, hogy a bennük megjelenített világok és világértelmezési módok a médiumok emberen túli és „embertelen” hatásmechanizmusával kapcsolódnak össze. Hangsúlyossá téve azt a médiatudományi állítást, mely szerint a világban létező ember addig nem rendelkezhet tudással érzékeiről és saját magáról, amíg a médiumok nem bocsátanak rendelkezésére modelleket és metaforákat.³⁰ Ellis archívumai a konzumtársadalomról szólván ugyanúgy a centrum nélkülséget demonstrálják, az archívum darabjait azonban Esterházyéhoz hasonlóan itt is morális és ideológiai kontextusok veszik körül. A *Holdpark* recepciójában például nyomatékkan fogalmazódott meg, hogy a poszt-9/11-es történet a 2001. szeptemberi eseményeket követő paranoia és rettegés irodalmi reprezentációjaként funkcionál, amelyben a nagyvárosi és a szuburbán környezet ellentétének pszichoszociális drámái, az erőszak és a terror a szerzői öncenzúra fényében jelentékennyé válnak.³¹ Az persze már a politikai-ideológiakritikai értelmezések felelősségét veti föl, ha a regény epikus világa olyként mutatkozik meg, mint amelyben a „Bret” által a történet

egyik pontján érzékelt titokzatos szél „egyértelmű referenciájaként” a Hamlet örületét elhozó északi szél lesz (emlékezzünk a *Holdpark Hamlet*ből származó mottójára), a környezet érzékelhető pusztítása/pusztulása a 9/11-es terrortámadások portréja, a regénybeli utalás Steven Spielberg *1941* című filmjére párhuzam a Pearl Harbor keltette pánik és a 2001. szeptemberi események kiváltotta félelem között, az apa–fiú reláció pedig 9/11, valamint az idősebb és az ifjabb George Bush által indított iraki háborúk (1990 és 2003) szellemének kísértése.³² E fenti olvasat ugyan létjogot nyerhet az irodalmi és kulturális nyilvánosság megfelelő kontextusában, mégis inkább a lezárhatatlan értelemlehetőségekkel bíró szöveg hermeneutikai kiüresítését eredményezi. Kelet-európai összefüggésben persze Esterházy művei is precedenst teremtenek arra, hogy az irodalmi művet a kultúra és az azt övező politikai beszédmódok felől interpretáljuk, jóllehet az így értett viszonya művészetnek és valóságnak – részben legalábbis – nem foglalja magába az intertextualitásnak az irodalom „belpolitikájaként” értett fogalmát, vagyis az intertextualitást mint a szövegek *létmódját*.³³ Inkább arról lehet szó, hogy ez esetben maguk a vendégszövegek is valamilyen értékkel és modalitással bíró komponensek volnának, amelyek – ha megváltozott környezetben is – az Esterházy-féle epikus világ valóságában maguk is referenciapontok művészet és valóság kapcsolatát illetően.

A fenti olvasási stratégiának innen nézve is szimptomája volt az a vita, amelyet Forgács Zsuzsa Bruria írása indított el a Magyar Narancsban. Állítása szerint Esterházy olyan sármőr volna, aki számos más szerzőn erőszakot téve rabolja el azok szellemi javait, hogy jeletlenül a magáéba téve létrehozza sajátjának kikiáltott alkotását.³⁴ Ezt követően a Litera.hu-n végeláthatatlan kommentháború kezdődött, amelyben túlsúlyban voltak a Forgács-cikket affirmáló nézetek, és csak kevesen világítottak rá arra, hogy az Esterházy által fölhasznált szövegek a *Harmonia caelestis*ben jelentős funkcióváltáson estek keresztül.³⁵ Miként Esterházy monográfiája a disputában talán egyedülként igazán argumentált hozzászólásban rámutatott, a szöveg „nem rabol érzést”, és bár a szerzői jogi kérdések komolyan veendőek, az újkori irodalmiság három fő szempontja (fikció, innováció, eredetiség) „egészen a klasszikus-modern episztémé záróküszöbéig (ezt nagyjából Paul Celan halálkozásának évével szokás szimbolikusan jelölni) érvényben marad, de az a folyamat, amelyet a *posztmodernség* névvel illetnek, kettőnek közülük komolyan – mert a klasszikus modernekkel

the shift into the past tense signifies and criticizes a denial of the contemporary and a fear of the present. It highlights both the inability to articulate oneself in language in present time and the destructive implications of this suppression. The novel periodizes the first decade of the twenty-first century in America as an era of fear in the wake of 9/11 and, through self-parody, works to refuse it. Ellis underwrites the cultural precipitation of anxiety by both the left-liberal and Republican sectors of society through creating his unreliable narrator from the damning media portrayals of his life as a celebrity author.” (134., 135.)

32 Vö. COLBY, *Uo.*, 151–154, 157. A politikai-ideológiakritikai értelmezések viszonylagosításához a *Holdpark* esetében lásd FODOR – L. VARGA, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, 193–224.

33 A kifejezéshez – pontosabban az irodalom „külpolitikájának” fogalmához – lásd Paul DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale UP, New Haven – London, 1979, 3–5.

34 FORGÁCS Zsuzsa Bruria, *A visszaadás művészete = Magyar Narancs 2007/1-2*, 36–37.

35 Vö. a regény egyik legalaposabb kritikájával: „[m]iközben Esterházy köztudottan és bevallottan igen sok intertextust alkalmaz ebben a könyvében is (többek között önmagától), mélységesen kontextualizálja és cselekményesíti azokat, átírja a saját szövegterébe, és ezekkel a nagyon is eredeti rafinériákkal voltaképpen az önmagát hasonlíthatatlannak feltüntetető eredetiség, a szerénytelen »nyelverteretés«, az »istenit« kreativitás mint valamiféle semmiből formálódó öskezdet romantikus nagyratörésének, még századunkban is kísérő titanizmusának ironikus kritikáját is elvégzi, s talán éppen ezáltal válhat újra meg újra irodalmunk legjobbjaival társalkodó-vetélkedő nyelvművésszé [...]” BALASSA, *Apádnak rendületlenül?*, 50–51.

36 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szöveg nem rabol „érzést”*. Litera.hu, 2007, <http://www.litera.hu/hirek/aszoveg-nem-rabol-%E2%80%9Eerzest%E2%80%9D%E2%80%A6>. Az idézőtechnikaokról az elmúlt kb. harminc év magyar irodalmában, külön hangsúllyal Esterházy prózáján lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Idézet vége. Intertextualitásfogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül* = KELEMEN Pál – KOZÁK Dániel – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.), *Filológia – nyilvánosság – történetiség*, Ráció, Budapest, 2011, 483–503.

37 Például: „Most minden segítség elkelve. És éppen most vagyok olyan egyedül, mint még soha. (Az önsajnálát elkerülésére majd folyamatosan és látom, látni vélelem, hiábavalóan törekedni fogok.) [...] Amit még se: félek. Életfélelem. A félelem egész garmadája van bennem. Rögtön a legegyszerűbb: hogy kitudódik. Úgy értettem, ez idő szerint hárman tudnak róla. Remélhetőleg senki nem pletykál. Pedig nagy téma. De nekem mindenre föl kell készülnöm. Ez az írás is az. Nem védekezés, nem magyarázkodás: pozíciókeresés. Keresem a helyem, az új helyem. Meg akarom állapítani a viszonyomat ehhez meg ennek a következők-ményeihez.” ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás*, Magvető, Budapest, 2002, 5., 14.

38 Miként Angyalosi Gergely írja, „a valóságos édesapja, vagyis Esterházy Mátyás személye, s rajta keresztül a Harmonies fiktv szintjéhez tartozó realitás egy megváltozott befogadói szituációban nyomkodott ennyire az előtérbe”. ANGALOSI, *A kritikus őszintesége* = BÖHM (szerk.), *Másodfokon*, 173.

39 Lásd LŐRINCZ Csongor, *Tanúságtétel, archívum, erőszak*

egyenértékű alkotások hatására – megkérdőjelezte az érvényét”.³⁶ Persze az is érthető, hogy a *Harmonia caelestis* angol és német nyelvű kiadásának végén jegyzék szerepel az Esterházy által áttemelt (nem magyar nyelvű) irodalomról, miként – ahogyan fentebb citáltuk – helyett kellett kapjon a szerző rövid gondolatmenete is a szövegkölcsonzés mibenlétéről.

2002-ben *Melléklet a Harmonia caelestishez* alcímmel, *Javított kiadás* címen új kötetet adott közre Esterházy Péter, miután kiderült, hogy édesapja a kommunista diktatúrában állambiztonsági ügynök volt. A megjelenés eseményjellege természetesen abban állt, hogy a benne kirajzolódó valóságos, származása alapján (az ő apja, az író nagyapja 1917-ben Magyarország miniszterelnöke volt) is nagy tekintélynek örvendő apa ténykedésére a Történeti Hivatalból beszerzett jelentések alapján derült fény, melyet Esterházy megrendült reflexiói egészítenek ki.³⁷ Magyarországon az ügynökták a mai napig nem nyilvánosak (holott a parlamenti politikában szinte folyamatosan napirenden van a kérdés). Egy-egy eset nyilvánosságra kerülése pedig – különösen politikusokat illetően – általában fölveti annak dilemmáját is, vajon földolgozható-e a félmúlt emlékezetpolitikai tekintetben, ha az azt dokumentáló iratok nem hozzáférhetők. A *Javított kiadás* apa-és történelemképe, de poétikai megalkotottsága is a szövegek *használatát és funkcióját* nézve eltérő képet rajzol ki a *Harmonia caelestishez* képest,³⁸ az írás e helyütt a valódi tanúságtétel felől válik termékenyen értelmezhetővé.³⁹ E tanúságtétel távlatosabb tapasztalata pedig az archiválási erőszakot teszi láthatóvá (az ügynöki jelentéseken keresztül), amely kényelmetlen, kísérteties hatást keltve „a személyes, individuális szubjektum elszemélytelenedését, deszubjektívációját eredményezi”.⁴⁰ A *Javított kiadásban* az Esterházy által idézett jelentésekre tett értelmezői és helyenként esztétikai reakciók egy „filológiai fikciót” alkotnak, „amely bizonyos értelemben kiigazítja, mintegy referenciálisan emendálja a regényt” (mármint a *Harmonia caelestist*).⁴¹ Ennek összetett hatástörténete azonban „referenciális, textuális és performatív csomópontokban” mutatkozik meg,⁴² amelyek együttolvasása nem feltétlenül hatástalanítja a *Harmonia caelestis* radikális olvasástapasztalatát, azonban az irodalom politikai-ideológiai olvasásának hatalmi struktúrája felől – a nyilvánosság szerepének és a benne rejlő potenciálnak megfelelően – beszédesé tud válni. Különösen, hogy a *Harmonia caelestisben* megképződő *sajáthoz és birtokhoz* való történeti és grammatikai-retorikai viszony átalakul az archívum és az erőszak tartományait jellemző diskurzussá, amely az elhallgatás és a lelepleződés felől nézve is a politikai eseményeknek mint olyannak a *sajátja*.

Ellis a *Holdpark* autofikcióját követően – amely ironikusan reflektál a szerzőt az *Amerikai Psycho* megjelenése előtt és után ért igen komoly, életveszélyes fenyegetésekben is megnyilvánuló támadásokra –, mintegy az addigi prózai munkássága lezárásaként *Királyi hálószobák* címmel publikálta a *Nullánál is kevesebb* sequeljét, amelyben az egykori regény szereplői a regény nyilvánosságbeli fogadtatására, illetve a műből készült mozifilm esztétikai és gazdaságtani tapasztalataira is kitérnek. Az elbeszélő egy helyütt a következőket állítja:

A könyvben minden, ami rólam szólt, valóban megtörtént. A könyv olyasvalami volt, amit egyszerűen nem tagadhattam meg. A könyv nyers volt és őszinte, míg a film csak egy szép hazugság. (És jó nagyot bukott: nagyon színes volt és mozgalmas, de amellet komor és költséges, és nem hozta be az árát, amikor aztán novemberben a mozikba került.) A filmben engem egy olyan színész játszott, aki igazából jobban hasonlított rám, mint az az alak, akít a szerző ábrázolt a könyvében: én nem voltam szőke, nem voltam leburnult, mint ahogy a színész sem. [...] A filmből azért dobtak ki mindent, ami a regényt valóságossá tette, mert a szülők, akik a stúdiót vezették, el se tudták volna képzelni, hogy olyan sötét színekben ábrázolják a gyerekeiket, mint a könyv. A film az együttérzésünkért esedezett, miközben a könyv szart az egészre. És a drogokkal meg a szexualitással kapcsolatos attitűdök nagyot változtak 1985 és 1987 között (meg a stúdióban bekövetkezett rendszerváltozás sem segített), úgyhogy át kellett formálni az alapanyagot, amely a felszíni erkölcsstelensége ellenére meglepően konzervatív volt.⁴³

A *Királyi hálószobák* elbeszélőjének utólagos rálátása a *Nullánál is kevesebb* – vagy akár a későbbi művek, így a *Holdpark* – nem-fiktív kontextusaira az irodalmi mű hatástörténetét a szórakoztatóipar, annak ökonómiaja, valamint mindezeknek a történeti valósághoz való kapcsolata felől mutatja meg. E szerint azonban valamennyi olvasat, amely művészet és valóság viszonyát faggatja, téves lehet vagy félreolvasás eredményeként jön létre, illetőleg valamilyen hatalmi szisztéma irányából érkezik. Ha azonban a retrospektív tekintettel bíró narrátor olyan teremtmény, aki a „Bret Easton Ellis” szerzői névvel ellátott könyv által életre keltett epikus világban számol be a történeti valóságban őt ért igazságtalanságokról és félreolvasásról, úgy a szövegekkel való játék komolyabb tétellel rendelkezik. Nevezetesen azzal, hogy az olvasónak újra-, illetve át kell értelmeznie művészet és valóság viszonyáról az addig gondoltakat. Esterházy Péter *Harmonia caelestise* és *Javított kiadása* ugyanennek a *próbának* – kísérletnek – a nagyszabású eredményei.

(Esterházy Péter: *Javított kiadás*) = Alföld 2011/11, 80–97. Innen nézve a konfesszió, a vallomássosság, amely a *Harmonies* második könyvének címében is szerepel, a *Javított kiadásban* csaknem modalitássá alakul, jól-lehet a szöveg inkább „beszámolóként” határozza meg a jelentésekhez fűzöttet. Lásd ehhez BALASSA Péter, *A Név nevében (Edtióról és emendatióról)* = BOHM (szerk.), *Másodfokon*, 195–196; THOMKA Beáta, *Újraélt, újraírt önértés* = *Uo.*, 201–214.

40 LÓRINCZ, *Tanúságtétel...*, 81.

41 *Uo.*

42 *Uo.*, 82.

43 ELLIS, *Királyi hálószobák*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2010, 14–15, 16. „In the book everything about me had happened. The book was something I simply couldn't disavow. The book was blunt and had an honesty about it, whereas the movie was just a beautiful lie. (It was also a bummer: very colorful and busy but also grim and expensive, and it didn't recoup its cost when released that November.) In the movie I was played by an actor who actually looked more like me than the character the author portrayed in the book: I wasn't blond, I wasn't tan, and neither was the actor. [...] The reason the movie dropped everything that made the novel real was because there was no way the parents who ran the studio would ever expose their children in the same black light the book did. The movie was begging for our sympathy whereas the book didn't give a shit. And attitudes about drugs and sex had shifted quickly from 1985 to 1987 (and a regime change at the studio didn't help) so the source material—surprisingly conservative despite its surface immorality—had to be reshaped.” ELLIS, *Imperial Bedrooms*, Picador, London, 2010, 7, 8.

SZOMBATHY BÁLINT

A világ arcai a Telepen

Tarkó János képeihez

Tarkó János az úgynevezett Telepen, Újvidéknek abban a szegletében él, melyet nevezhetnénk a város újkori gettójának is. Mégpedig abban az értelemben, hogy az ottani magyarság az erőteljesen beáramló szláv populáció nyomásának következtében lassacskán egyetlen városrésznyre zsugorodik. A Telep mítosza talán a 80-as években volt a legerősebb, amikor még ott élt és alkotott a vajdasági magyarság értelmiségének és alkotói potenciáljának számottevő hányada. Közte olyan – ma már közismert – nevekkal, mint az elhunyt Bada Dada képzőművész-költő, Balázs Attila és Tolnai Ottó író, nem beszélve arról, hogy falusi egyszerűséggel megépített házaiban született többek között Ladik Katalin költő-színész, valamint Maurits Ferenc festőművész és költő, a telepi életérzés poézisének bizonyára leghitelesebb megörökítője, aki kötetet is adott ki ezen a címen (*Telep*, Forum, 1975).

Tarkó esetében a telepi eredet nem oly meghatározó, mint az említett nevek vonatkozásában. Elsősorban azért nem, mert a genius loci-hoz másképpen viszonyul, mint szellemi elődei: nem a konkrétumokból merítve, a helyi jelenségek mentén mozogva vall az őt körülvevő emberi környezetről, hanem azokat az általános archetípusokat idézi meg képein, melyekkel a világ bármely szegletében találkozhatunk; így hát a Telepen is. Olyan egyetemes emberi alkotokat visz a képeire, melyeknek attitűdje mindenkori érvénnyel és határtalansággal teljeseedik ki, bárhol is legyenek a földtekén: ők ugyanis a peremekre szorult embercsoport. Ők mindenütt ugyanolyanok és ugyanazok, attól eltekintve, milyen nyelven beszélnek, milyen a bőrük színe és hogyan hívják őket. Egy bizonyos: egyformán felismerhetők, mindenütt azonos szerepet játszanak. Ők a másság, a más milyenség magatartásmintáinak a megtestesítői. Ott vannak a déli féltekén, Borges és Márquez szövegeiben, az eurázsiai tájakon, Jerofejev prózájában, az észak-amerikai multikultúrában, William Burroughs kifordított látomásaiban, végül pedig a helyi elődök, Bada Tibor és drMáriás Béla 80-as években kiművelt képi nyelvezetében.

Tarkót egyetlen téma foglalkoztatja, mégpedig az emberi jelenség. Jellegzetes stílusát az új-expresszionizmus, a street art és a grafitti-művészet stílárís jegyeiből kovácsolta össze. A művek fontos ismérve, hogy kivétel nélkül az emberi magányt, pontosabban a kívülállást ragadják meg. Tarkó műtermében járva egyetlen olyan fest-

Tarkó János

ményt sem láttam, amely csoportos jelenet lett volna, vagy esetleg témájában ütött volna el az alkotó alapvető tartalmi elkötelezettségétől, hangsúlyos emberközpontúságától. A képek további jellegzetessége, hogy a falfestészet ábrázolási felfogásának szellemében a művész minden kis foltot, felületet gondosan átfed. A figurák mögötti háttér nem egyszer ugyanolyan erőteljes színezést kap, mint az emberi alakok. Az úgynevezett horror vacui, vagyis az ürtől való irtózás teljes érvényesülése a képmezőt alkalmanként dekoratívvá teszi, megidézve a latin-amerikai festészet vibráló intenzitását, lüktető élnétségét, magas hőfokát, a rakoncátlan szenvedélyességet.

A budapesti Fészek Művészklubban 2009-ben megrendezett kiállításán Tarkó képeit még a falfestészet dekoratív tulajdonsága határozta meg. Ahhoz képest legújabb festményein már expresszív és líraibb erényeket is megvillant. Tarkónak minden esélye megvan hozzá, hogy művészete majdan beilleszkedjék a vajdasági figurálistikusnak abba az európai tájékozódású, súlyos létkérdéseket feszegető vonulatába, amelynek alapjait szinte kivétel nélkül magyar alkotók fektették le a 60-as, 70-es és 80-as években. Úgymint: Maurits Ferenc, Benes József, Kerekes László, Siflis András, Bada Tibor és dr.Máriás Béla. Tarkó lényegre törő, esszenciális piktúrát mondhat máris magáénak, amelynek kifejelete ugyan még nem igazából körvonalazódik, de annál sejtetőbb. Fiatal alkotóról van szó, nagy ígéretéről, aki akadémiai tanulmányait követően mindössze öt esztendő leforgása alatt erős alapokon álló opust teremtett. Ő már nem az egyre inkább fogyatkozó őshonos telepieket festi, mint elődei, ám figuráinak gazdag jellemrajzában a helyi színek is kitalinthatók.

Megrontás, 2010



MUNKATÁRSAINK

Baka L. Patrik (1991, Brünn) prózaíró, kritikus, a Selye János Egyetem magyar-történelem szakos hallgatója. Regénye *Az Égiek legendája* címmel 2007-ben jelent meg. Százdón él.

Fellinger Károly (1963, Pozsony) költő, helytörténész, legutóbbi kötete *Jancsi és Juliska* címmel 2014-ben jelent meg. Jókán él.

Fodor Péter (1976, Berettyóújfalu) irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem oktatója, az Alföld szerkesztője. Legutóbbi, L. Varga Péterrel közösen írt kötete *Az eltűnés könyvei – Bret Easton Ellis* címmel 2012-ben jelent meg. Debrecenben él.

Fritsi Péter (1989, Komló) író. 2008-ban jelent meg *Harc Atlantiszért* című kötete (Alexis Bramhook álnéven). Komlón él.

Géczy János (1954, Monostorpályi) költő, multimediális művész, az Iskolakultúra főszerkesztője, a Veszprémi Egyetem oktatója. Legutóbbi verseskötete 2013-ban jelent meg *Kiegészítések egy Vörösmarty-sorhoz* címmel. Veszprémben él.

Guzák Klaudia (1989, Rimaszombat) költő, a Selye János Egyetem diákja. Rimaszombatban él.

Halmi Tamás (1975, Pécs) költő, író, irodalomtörténész. Legutóbbi esszékötete *Az anyagatlan morfológiája* címmel 2014-ben jelent meg. Pécs-Somogyon él.

Hegedűs Norbert (1987, Rimaszombat) irodalomkritikus, a Selye János Egyetem doktorandusza. Komáromban és Rimaszombatban él.

Keserű József (1975, Párkány) irodalomteoretikus, kritikus, a Selye János Egyetem oktatója. Legutóbbi könyve *Az össze nem függő parkok* címmel 2011-ben jelent meg. Komáromban él.

Sz. Molnár Szilvia (1972, Budapest) irodalomtörténész, szerkesztő. Legutóbbi könyve

Szavak visszavonulóban. Bujdosó Alpár intermedialis művészete címmel 2012-ben jelent meg. Bécsben él.

Nagypál István (1987, Budapest) költő, műfordító, kritikus. Legutóbbi kötete *A fiúkról* címmel 2012-ben jelent meg. Bochniában él (Lengyelország).

H. Nagy Péter (1967, Budapest) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, a Selye János Egyetem oktatója. Legutóbbi könyve *Párhuzamos mintázatok* címmel 2013-ban jelent meg. Érsekújváron él.

Pál Dániel Levente (1982, Budapest) költő, az ELTE Eötvös Kiadó főszerkesztője, a Prae/prae.hu szerkesztője, az ELTE BTK doktorandusza. Legutóbbi könyve *Hogy éltünk, nem hiába* 2013-ban jelent meg. Budapesten él.

Polgár Anikó (1975, Vágsellye) költő, műfordító, irodalomtörténész, a Comenius Egyetem oktatója. Legutóbbi verseskötete *Régésző körömcipőben* címmel 2009-ben jelent meg. Dunaszerdahelyen él.

Szombathy Bálint (1950, Pacsér – Újvidék) költő, képzőművész, művészeti író, a Magyar Műhely szerkesztője. Budapesten él.

Varga Imre (1950, Kisgyarmat) költő, műfordító, légzésterapeuta, összegyűjtött verseit tartalmazó kötete *Mielőtt kimondaná* címmel 2011-ben jelent meg. Tinnyén él.

L. Varga Péter (1981, Székesfehérvár) irodalomtörténész, kritikus, a Prae szerkesztője, az ELTE oktatója. Legutóbbi, Fodor Péterrel közösen írt kötete *Az eltűnés könyvei – Bret Easton Ellis* címmel 2012-ben jelent meg. Budapesten él.

Vida Nikoletta (1991, Érsekújvár) költő, egyetemi hallgató Nyitrán. 2012-ben jelent meg *A lány meztelenül* című verseskötete. Érsekújváron él

Korrektció: 2014/1-es számunk Peron mellékletében hibásan szerepelt Plonicky Tamás neve. Szerzőnktől és olvasóinktól ezúton kérünk elnézést.

A folyóirat ideai hat számát az SZMÍT ajándékba adja a tagságnak, az irodalmi szervezeteknek és a folyóirat-szerkesztőségeknek.



Ára: 780 Ft

ISSN 1338-0265



9

771338

026000