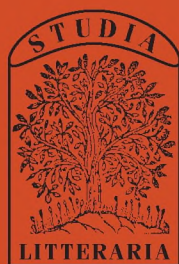


# STUDIA LITTERARIA

irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2016/3–4

## Angolszász világok



STUDIA LITTERARIA  
irodalom- és kultúratudományi folyóirat  
LV. évfolyam  
2016/3–4.

Szerkesztőség:  
DOBOS ISTVÁN – főszerkesztő  
BÉNYEI PÉTER – felelős szerkesztő  
BERTA ERZSÉBET  
BÓDI KATALIN  
D. TÓTH JUDIT  
FAZAKAS GERGELY TAMÁS  
LAPIS JÓZSEF  
ORBÁN LÁSZLÓ – olvasószerkesztő  
SZÁRAZ ORSOLYA – olvasószerkesztő

A lapszám szakmai szerkesztői:  
D. RÁCZ ISTVÁN  
TAKÁCS MIKLÓS

A lapszámban megjelent tanulmányokat a szerkesztőbizottság tagjai lektorálták.

Elérhetőség:  
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.  
honlap: <http://studia.lib.unideb.hu>  
e-mail: [studia@arts.unideb.hu](mailto:studia@arts.unideb.hu)  
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)  
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata  
megjelenik félévente

Kiadta: DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete  
Debreceni Egyetemi Kiadó  
[www.dupress.hu](http://www.dupress.hu)

Felelős kiadó: S. Varga Pál; Karácsony Gyöngyi  
Borítóterv: Marosi Edit  
Tördelés: Barna Ildikó

Honlapszerkesztő: Dudás Csaba, Tóth Barna  
Nyomdai munkálatok: Debreceni Egyetem sokszorosítóüzeme, 2017.



## SZÁMUNK SZERZŐI

CSATÓ PÉTER egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

D. RÁCZ ISTVÁN egyetemi tanár, Debreceni Egyetem

FAGYAL JÓZSEF SZABOLCS PhD-hallgató, Debreceni Egyetem

KÉRCHY ANNA egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem

KOMÁROMY ZSOLT egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem

PATAKI ÉVA egyetemi tanársegéd, Miskolci Egyetem

REICHMANN ANGELIKA főiskolai tanár, Eszterházy Károly Egyetem

SCHÄFFER ANETT PhD-hallgató, Miskolci Egyetem

SZATHMÁRI JUDIT egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

T. ESPÁK GABRIELLA egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

VÖÖ GABRIELLA egyetemi docens, Pécsi Tudományegyetem

# STUDIA LITTERARIA

2016/3–4

LV. évfolyam

## ANGOLSZÁSZ VILÁGOK

D. RÁCZ ISTVÁN: *Szerkesztői előszó* ..... 3

### TANULMÁNYOK

KOMÁROMY ZSOLT: *Translatio imperii.*

*John Dryden Aeneis-fordítása és az angol eposz* ..... 5

REICHMANN ANGELIKA: *Az angol nyelvű walesi irodalom fogalmáról és történetéről* ..... 23

T. ESPÁK GABRIELLA: *Egy kultúra, két kultúra, sok kultúra.*

*A kanadai konföderáció és a Charlottetowni Egyezség* ..... 38

SZATHMÁRI JUDIT: „*Nem vicc*”.

*A humor szerepe az észak-amerikai indián szuverenitási törekvésekben* ..... 49

CSATÓ PÉTER: *Pragmatizmus és megkerülés,*

*avagy hogyan sajátította ki Richard Rorty a dekonstrukciót?*..... 62

KÉRCHY ANNA: *A nonszensz poétikája és politikája* ..... 76

D. RÁCZ ISTVÁN: *Elégiák az 1945 utáni angol költészetben*..... 91

VÖÖ GABRIELLA: *A sötétség elve.*

*A rend mint káosz Cormac McCarthy Nem vénnek való vidék című regényében*..... 105

PATAKI ÉVA: *Emocionális nagyvárosi terek.*

*Atmoszféra, bűvölet és fantazmagória Sunetra Gupta The Glassblower's Breath című regényében*..... 121

SCHÄFFER ANETT: „*A Piccadilly Vénusza*”.

*Város és identitás Angela Carter Esték a cirkuszban című regényében* ..... 135

FAGYAL JÓZSEF SZABOLCS: *Kannibalizmus és allegória.*

*A történetmondás rituális jellege Yann Martel Pi élete és Carol Birch Jamrach vadállatai című regényeiben* ..... 149



## Szerkesztői előszó

„Egy kultúra, két kultúra, sok kultúra” – olvashatjuk e kötet egyik írásának élén. Bár a tanulmány szerzője a kanadai konföderációról értekezik, a címben jelzett dinamikus osztódás akár a teljes angol nyelvű kultúrára is érthető. Máris helyesbítenünk kell tehát: nem beszélhetünk ma már egyetlen angol nyelvű kultúráról, csakis az ilyen kultúrák sokféleségéről. Válogatásunk – amelynek írói között a magyarországi anglisztika jól ismert és elismert képviselői éppúgy helyet kaptak, mint a tehetséges pályakezdekők – ebből a sokszínűségből kínál ízelítőt a legújabb irodalom- és kultúratudományi kutatások fényében.

A fent idézett írás, T. Espák Gabriella tollából, nemcsak arra jó példa, hogy a társadalmi és politikai folyamatok milyen nagy mértékben meghatározzák az irodalom és a többi művészet működését, hanem arra is, hogy manapság széles körben használt fogalmainknak milyen tanulságos történetük van. Kanada számára mind a mai napig alapvető elv a multikulturalizmus, arról pedig részletesen szól a cikk, hogy ennek értelmezése mennyi vitát váltott ki 1867-et követően (amely a kanadai történelemben is fontos fordulópont).

A kötet élén két olyan áttekintés áll, amely a kortárs magyarországi anglisztika legnagyobb vállalkozása számára készült. Évek óta dolgozik ugyanis egy sok szerzőből álló munkacsoport *Az angol irodalom magyar története* munkacímű kiadványon, amelyben a szűkebb szakma a tágabb közvélemény és olvasóközönség előtt szeretné megmutatni magát. Nemcsak azért fontos ez, mert a legutóbbi magyar nyelvű angol irodalomtörténet 1971-ben jelent meg, hanem azért is, mert pillanatfelvételt kíván adni arról, hogy a mai magyarországi anglisták miként gondolkodnak az irodalomról, a kultúráról és szakmájuk módszertanáról. Komáromy Zsolt és Reichmann Angelika írása egyúttal két különböző irányt is jelez. Az előbbi azt példázza, hogy a munkának számot kell vetnie a magyar kultúrában még mindig meglevő fehér foltokkal (Drydent nálunk alig-alig ismerik), egyszersmind újra kell gondolnunk a korábbi irodalomtörténetek által meghonosított korszak-kategóriákat. Az utóbbiban a 20. századi walesi irodalomról olvashatunk összefoglalót. Az ilyen áttekintésekre általában jellemző adatgazdagság mellett a szerző kitér a közösségi önmeghatározás kérdésére is, különösen arra, hogy ebben milyen szerepet játszik a nyelv, a történelmi múlt újraírása, valamint arra is, hogy milyen értelemben mondható Wales helyzete posztkoloniálisnak. Az identitásképzés egyébként is a kötet írásainak egyik visszatérő témája: a fent már többször említett kanadisztikai cikk és Reichmann Angelika walesi témájú áttekintése mellett Szathmári Judit tanulmánya is az etnikai-kulturális önazonosság megalkotásának kérdését járja körül, a humor jelentőségét elemezve az

amerikai indián közösségekben. Mint egyik forrását idézve írja: „ha egy nép képes magán nevetni [...], mindent túl fog élni”.

A komikum hasonlóan fontos Kérchy Anna eszmefuttatásában a nonszensz poétikájáról és politikájáról, de más összefüggésben: azt vizsgálja, hogy a nonszensz (amellett, hogy szórakoztat, nevetésre ingerel) hogyan válhat megismerésünk részévé, a valóság leképezésének milyen modelljeit hozza létre. Ehhez némileg hasonlóan a szöveg retorikai funkciójára összpontosít a kötet előző tanulmánya is, amelyben Csató Péter a jelentős hatású amerikai filozófus, Richard Rorty és a dekonstrukció viszonyát taglalja.

A további írások egy-egy műfajt vagy irodalmi szöveget vesznek górcső alá. D. Rácz István tanulmánya az elégia három változatát veszi számba az elmúlt évtizedek angol lírájából, rámutatva, hogy mindegyik beágyazódik a költészettörténeti hagyományba. Ezt négy regényelemzés követi. Vöő Gabriella Cormac McCarthy regényének elemzésében a káosz és a rend fogalom párját használja. A szerző (aki rámutat arra, hogy a szöveg nem realista regény) „a káoszelmélet atyjának”, Henri Poincaré-nak az elméletét mozgósítja értelmezéséhez, mely szerint a regénynek sikerül „ablakot nyitnia arra a dinamikus és holisztikus rendre, amely megnyilvánul a világegyetemben és életünkben”. Pataki Éva arra keres választ, hogy Sunetra Gupta regényében a nagyvárosok (London, Párizs, Kalkutta) érzelmi légkörét hogyan alkotják meg az urbánus terek, valamint a lakók és a látogatók képzelete. Ugyancsak London a színtere Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényének, amelynek városi tereiről és karaktereiről Schäffer Anett ír. A kötetet Fagyal József Szabolcs tanulmánya zárja, amely két regény elemzésén keresztül a kannibalizmus megjelenítését és funkcióját elemzi, kitekintve az angol és a világirodalom hagyományára is. Elemzése (mint a kötet többi írása) jól mutatja az irodalmi szövegek beágyazottságát és az írók állandó újtó törekvéseit.

D. RÁCZ ISTVÁN

KOMÁROMY ZSOLT

## Translatio imperii

John Dryden *Aeneis*-fordítása és az angol eposz

Az alábbi cikk *Az angol irodalom magyar története* címmel készülő munkának az 1640-es évektől az 1830-as évekig tartó időszakot átfogó fejezetében jelenik majd meg, azon belül is az angol eposz korabeli történetéről szóló rész számára íródott. Két okból választottam közlésre ezt a tanulmánnyá formált részletet.

Egyrészt, bár jobbára kritikai forrásokra s nem eredeti kutatásra épül, az angol irodalomtörténet egy olyan szeletét mutatja be, amely a magyar olvasó számára kevésbé ismert. John Dryden ugyan „klasszikus” szerző, akiről minden irodalomtörténet korának központi alakjaként, az angol klasszicizmus „atyjaként” emlékezik meg, ám a magyar anglisztika hagyományaiban mind Dryden kora, mind életműve meglehetősen elhanyagolt terület. Talán ez is az oka annak, hogy fontosságának rutinszerű hangoztatásán kívül még az angol irodalom iránt kifejezetten érdeklődő magyar olvasók számára sem különösebben ismert a munkássága. Ráadásul ennek a munkásságnak itt egy olyan részéről lesz szó – Drydenről, a fordítóról –, mely az angolszász kritikában is csak az utóbbi néhány évtizedben került a figyelem középpontjába. Készülő irodalomtörténetünk feladatai közé tartozik, hogy informálja az olvasót, és az alábbi részlet egy itthon nem különösebben szem előtt lévő területet mutat be.

Másrészt a készülő irodalomtörténeti munka említett fejezetének egyes módszertani megfontolásait is érzékelteti az alábbi részlet. E tekintetben, úgy vélem, nemcsak „másodlagos” és az olvasót tájékoztatni igyekvő munka ez, hanem az irodalomtörténet egy bizonyos szemléletét is közvetíteni kívánja. Ez a szemlélet eltér a magyar nyelvű angol irodalomtörténet-írás korábbi felfogásától, és az angolszász irodalomtudomány újabb fejleményeit is igyekszik beemelni az angol irodalom hazai megismertetésébe és kritikai kezelésébe. Az alábbi cikket tartalmazó fejezet megközelítése talán a hazai irodalomtudomány és irodalomtörténet-írás számára sem érdektelen: implicit és indirekt módokon akár a magyar anglisztika szűkebb keretein kívül is releváns lehet. Ennek a szemléletmódnak a fontosabb elemei közé tartozik, hogy szakítani igyekszünk a kontrasztív korszakolással: azzal a bevett eljárással, hogy határozott korszakhatárokat vonjunk, és a határok két oldalán álló irodalmi jelenségeket egymással ellentétesként mutassunk be (például „a klasszicizmus szakít a barokkal” stb.). Ebből kifolyólag nem öröklött korszakfogalmak alapján szerkesztjük fejezetünket. A jelen részlet annyiban példázza ennek az előnyeit, hogy amint eltekintünk a korszakfogalmaktól, a magyar anglisztikai hagyományban a „barokkhoz” sorolt John Milton és a „klasszicizmus-hoz” sorolt John Dryden nem két egymással szemben álló kor és ideál alkotói lesznek,



hanem kortársak: mint ahogyan valóban kortársak is voltak, akiknek művei kölcsönhatásban voltak egymással. Úgy véljük, jobban megértjük a kor irodalmát, ha ezekre a kölcsönhatásokra figyelünk, ahelyett, hogy a korszak-kategóriák által ránk kényszerített antitézisek mentén olvassuk egy időszak irodalmi műveit és viszonyrendszerét.

Módszerünk egy másik fontos eleme, hogy korszak-kategóriák helyett anyagunkat különböző irodalmi formák és funkciók történeti szárait követve szervezzük. Fejezetünk olyan részek sokaságából áll, amelyek – némiképp elnagyoltan fogalmazva – a formák kultúrtörténetét kínálják. Ez lehetőséget ad egyrészt arra, hogy időszakunk bevett korszak-kategóriáin átnyúlva olyan műveket és szerzőket helyezünk egy térbe, akik és amelyek sok szállal kötődnek egymáshoz, s egyazon irodalomtörténeti térben léteztek: Dryden és Milton esete ennek csak egyik közismert példája. Reményeink szerint, amikor a hagyományosan különböző „korszakokhoz” sorolt szerzők műveit a formáknak és funkcióknak a korszakfogalmakon átívelő történeteiben jelenítjük meg, történetileg specifikus irodalomtörténeti konstellációkat tudunk bemutatni. Még fontosabb hozadéka azonban a sok apró történetiszál módszerének, hogy egyes művek és szerzők többször és több különböző szempontból kerülnek tárgyalásra. A formák vagy a műfajok s ezek funkciói sem mindig jól elkülöníthetők – egymásba hajlanak, átszínezik egymást, no és persze, a történelem során változnak, ahogyan egymáshoz való viszonyuk is folytonos módosuláson megy keresztül. Ember legyen a talpán, aki eldönti milyen műfajba sorolandó például Byron *Don Juanja*, és világos, hogy a kérdés sem volna jó, hisz ennek a műnek a lényegéhez tartozik a műfajok keverése. Kevésbé extrém példák esetében is igaz, hogy az irodalmi művek egyrészt a formák meglévő (és általuk mindig alakított) közegében jönnek létre, másrészt pedig, hogy a formák egymással és a művek történeti közegével kölcsönhatásban is alakulnak. A *Don Juant* például fejezetünk egyaránt tárgyalja a satirikus költészet, illetve az eposz történetének a részeként, ám előkerül a költészetről mint közéleti diskurzusról, valamint a narratív költői formákról szóló fejezetekben is. Mindezzel arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a tágan értett forma vagy funkció szerinti besorolásoknak is csak akkor van értelme, ha érzékelhetővé válik a formák történetileg specifikus viszonyrendszere, amely gyakran mindenféle formatörténet szárait összekuszálja: ezek felfejtése ugyanakkor elősegíti a művek több szempontból történő értelmezését.

Szerkesztési eljárásainkat, módszertani és szemléleti döntéseinket persze tovább lehetne részletezni, ennek a bevezetőnek azonban nem ez a célja. Pusztán csak jelezni akartam, hogy milyen tágabb kontextusba illeszkedik az alábbi részlet, amely John Dryden *Aeneis*-fordítását az angol eposz történetének egy epizódjaként tárgyalja. A fejezetből itt közölt részletek remélhetőleg érzékeltetik, hogyan jelennek meg ezek a most vázlatosan ismertetett megfontolások készülő irodalomtörténetünkben.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Az eposzról szóló fejezet különböző részleteit rajtam kívül Gárdos Bálint és Ittész Gábor írták. Köszönettel tartozom különösen Gárdos Bálintnak, akivel e fejezet végleges szövegén közösen dolgoztunk, valamint Péti Miklós szerkesztőtársamnak, aki hasznos megjegyzéseivel segítette ezt a munkát. Az alábbi részletek tehát ugyan az én tollamból valók, de viselik a társszerzőimmel és társszerkesztőimmel való közös munka nyomait.

\* \* \*

A műfajok történeti képződmények, és sokkal inkább diffúz és változó formák, mint tematikus vagy alaki kritériumok mentén tisztán definiálható, szabályok révén pontosan körülírható, változatlan létezők. Az eposzra talán különösen igaz, hogy míg egyrészt nagyon is kötött formai konvenciók határozzák meg, másrészt azoktól egészen eltérő formákkal is történeti összefüggésbe hozható. Így például az eposz az angol irodalomban a – 18. század első felében önmagát meghatározni igyekvő – regény számára is viszonyítási ponttá válik.<sup>2</sup> Mivel az eposz eredetileg versmértéket alkalmazó narratív mű, az a felfogás, hogy a regény is rokonságba kerül az eposszal, önmagában is jelzi, hogy az eposz történetét nem rögzített formában írott művek sorozata teszi ki, hanem a forma különböző alakváltásain keresztül érdemes vizsgálni. A kérdés ekkor az, hogy mi is az a dolog, *aminek* az alakváltásairól beszélünk. Erre egy lehetséges válasz az, hogy egy adott időszakban azt tartjuk eposznak, amit a formáról való korabeli gondolkodás alapján annak tekinthetünk. A regényt például hiába véli egy 19-20. századi eszmetörténeti konstrukció az eposz modern változatának,<sup>3</sup> a 17-18. századi angol olvasóközönség nem tekintett rá az eposz új formájaként: egyrészt azért, mert a versmérték alkalmazása ekkor elengedhetetlenül hozzátartozott az eposz fogalmához, másrészt pedig mert a regény kulturális funkcióját nem tartották az eposzéval azonosnak.

A műfaj kulturális funkciója már egy másfajta, de nem kevésbé lényeges kritérium, mint az érvényben lévő alaki konvenciók. Mivel az irodalom történetét elválaszthatatlannak véljük a formák kultúrtörténetétől, a korabeli konvenciók mellett érdemes tekintetbe venni azt is, hogy mely művek, milyen írói törekvések vagy gesztusok társíthatók az eposz kulturális funkciójáról az adott korban vallott nézetekhez. Így például számos olyan elbeszélő költemény született a 17-18. századi Angliában, melynek műfaji megjelölése „eposz”, ám a mai történeti nézőpontunkból nem gondoljuk, hogy érdemi szerepet játszanának az angol eposz történetében. Ezzel szemben léteznek olyan művek is, melyek ugyan nem eposzként definiálják önmagukat, ám valamiféle rokonságot mutatnak az eposzról alkotott korabeli felfogással, ezért az eposz korabeli történetének a kontextusában beszélhetünk róluk. Az efféle rokonságot többek között a mű kulturális funkciója és az eposz hagyományához való tudatos viszonyulás alapozhatja meg.

A 17-18. századi Angliában az eposz hagyományát Homérosz és Vergilius antik eposzai határozták meg. Mivel ezeket a műveket múlhatatlan értékű kulturális kincsként,

<sup>2</sup> Így például Henry Fielding *Joseph Andrews* (1742) című (magyarul Balabán Péter fordításában olvasható) regényének híres előszavában „prózában írt komikus eposzként” határozza meg művét. Henry FIELDING, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and Shamela*, ed. Douglas BROOKS-DAVIES, Oxford, Oxford University Press, 1980, 4.

<sup>3</sup> Ez a konstrukció a magyar olvasó számára már csak azért is ismerős lehet, mert hegeli alapjait a fiatal Lukács György dolgozta ki az egész európai irodalomtudomány számára azóta is releváns formában. LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975.

irodalmi csúcsteljesítményként tartották számon, az „eposz” fogalmához hozzárendelődött, hogy olyan megismételhetetlen költői teljesítmény, amely a műfajok hierarchiájának a legtetején áll. Ezt a magaslatot az eposz eredetét tárgyaló, a korban általánosan elfogadott elméleti munkák is biztosították.

A francia René Le Bossu (1631–1680) eposzról írt traktátusa, amely meghatározó hatással volt a kor eposzfelfogására Angliában is, a következő állításokkal kezdődik: az első költői történetek az istenekről szóltak, a költők teológusként az isteni természettel foglalkoztak. Ám mert az istenség legfőbb teremtménye az ember, a költők őt is tárgyukká tették, s ahogyan korábban az isteni természetről írtak, most az emberi természet és ezáltal az erkölcs lett a témájuk. Az eposz tehát olyan költemény, amelynek fő célja az emberi erkölcs tanítása; mivel pedig az erkölcs nem egyes dolgokra vonatkozó szabályokat jelent, hanem univerzális, az eposz a mindent átfogó általánosság alá rendeli az egyedi eseteket. (Már Arisztotelész is ezért írta az eposzról szólva – emlékeztet Le Bossu –, hogy a költészet előbbre való, mint a történetírás, hisz az utóbbi mindig egyes esetekkel foglalkozik, az eposz pedig mindig allegorikus és univerzális). Mivel az eposz az erkölccsel foglalkozik, amely pedig elválaszthatatlan a vallástól, az eposznak része marad az istenről való tudás és a vallásos értékek, amelyek az erkölcs alapjai. Az eposz tehát bár az emberek szokásairól, viselkedéséről ad számot, az istenségből fakadó és ezért univerzális erkölcsöket mutatja be; ezért pedig az eposz költőjének olyan cselekményt kell választania, amely általános fontosságú, és emelkedettségének megfelelően szereplői nem hétköznapi emberek; ugyanezért kell stílusának is emelkedettnek lennie, hisz az istenek és a hősök nem beszélhetnek hétköznapi nyelven.<sup>4</sup> Ezen felfogás szellemében az eposz kulturális funkciója nem kevesebb, mint az emberiség legáltalánosabb értékeit felmutatni. Le Bossu is elismeri, hogy a korok változnak, és a költőnek saját világán belül kell megtalálni azt az általánosan fontos történetet, amely a korra jellemző szokások, viselkedésmódok bemutatásával tanít, ám ez nem változtat azon, hogy fundamentális értékeket kell tanítania, amelyre az adott kor világszemlélete épül, és amely az adott nemzet vagy kultúra mintegy megalapozó története (ahogyan például Aeneas mitikus utazása a Római Birodalom eredetéről és ezáltal erkölcsi alapjairól ad számot). Ezért is maradt az eposz definíciós kísérleteinek a része mind a mai napig az, hogy „enciklopédikus”, „mindent átfogó”, egy kor „öntudatlanul is elfogadott metafizikai tudásának” összessége.<sup>5</sup> Nem csoda, hogy egy eposz megírása a legnagyobb költői feladatnak számított, és hogy nem hemzsegnének azok a művek, amelyekről azt gondolták, hogy ezt a funkciót betöltik.

Nem csoda így az sem, hogy hiába használta egy költő az „eposz” műfajmegjelölést egy művére, ettől még korának kultúrája közel sem feltétlenül tekintett rá úgy, mint ami e műfaj funkcióját – a világ állapotának magyarázatát, a tudás egészének átfogását, a

<sup>4</sup> René LE BOSSU, *Monsieur Bossu's Treatise of the Epic Poem*. [...] Made English from the French, with a Preface upon the same subject, by W. J., London, 1719, I, 4–9.

<sup>5</sup> E 20. századi vélemények áttekintését lásd Herman FISCHER, *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre*, transl. Sue BOLLANS, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 17–18.

nemzet megalapozását, univerzális erkölcsi értékek tanítását – képes betölteni. Alexander Pope *Peri Bathous* (1727) című satirikus írásában – amely egyfajta ál-költészettan, az emelkedettséggel szemben a költői „lesüllyedést” tanítja (alcíme *The Art of Sinking in Poetry*) – a 15. fejezetnek *Az eposz elkészítésének receptje* címet adja, amely a következőképp indul:

[a] kritikusok egyetértének abban, hogy az eposz a legnagyobb mű, amelyre az emberi természet képes. Sok mechanikus szabályt le is fektettek az efféle kompozíció követelményeként, ám ugyanakkor lehetetlenné tették, hogy bárkinek sikerülhessen ilyen művet megalkotnia; az első szabály ugyanis, amit egyhangúlag megkövetelnek, az a szerző zsenialitása. Az alábbiakban (honfitársaim hasznára) igyekszem megmutatni, hogy lehet eposzt zsenialitás, sőt, bármiféle tanultság vagy olvasottság nélkül is alkotni.<sup>6</sup>

Ezután Pope gunyorosan felsorol egy sor konvenciót, mint amolyan „hozzávalókat”, amelyekből még a tehetségtelen költő is kiváló eposzt főzhet. A satíra céltáblája egyrészt a tudatlan író általában, másrészt az olyan író, mint például Sir Richard Blackmore (1654–1729), aki három eposzi műfajmegjelölésű művet is alkotott, ám ezekben aktuális politikai eseményeket énekelt meg: vagyis hiába helyezte cselekményeit régi világokba és írt saját koráról allegorikus formában, nem általános emberi értékekre, hanem politikai elfogultságaira figyelt. Harmadrészt Pope satírálja arra is felhívja a figyelmet, hogy bár lehet eposzt írni a formai konvenciók követésével, attól az még nem válik az eposz hagyományának részévé (legfeljebb a feledésre ítélt művek sokaságát gyarapítja vagy, mint Pope számára, nevetség tárgya lesz), amíg nem lesz képes megfelelni azoknak a kulturális elvárásoknak, amelyek az antik minták nyomán a korban az eposzsal szemben léteztek.

E példa azt szemlélteti, hogy van különbség eposz és eposz között. A formai konvenciókat követő és önmagát eposznak nevező elbeszélő költemény közel sem feltétlenül tartozik az eposz azon történetéhez, amely tekintetbe veszi a műfaj jellegéről, kulturális funkciójáról vallott korabeli nézeteket. Ezzel szemben az eposz történetének ilyen vizsgálata kiterjedhet olyan művekre is, amelyek formai elemei nem felelnek meg az eposz konvencióinak, de egy adott kultúrtörténeti pillanatban az eposz funkcióját látják el. Sőt, ezt a hagyományhoz való valamiféle tudatos viszonyulással ki is nyilvánítják, és elérik, hogy befogadói ahhoz mérhetően tekintsenek rájuk. Mikor azt mondjuk, az eposz történetét annak alakváltásain, mutációin keresztül érdemes vizsgálnunk, arra törekszünk, hogy az ilyen művekre is kiterjedjen a figyelmünk. Sőt, mivel az itt tárgyalt korban az eposz hagyománya számára meghatározó antik művek egy távoli világból származnak, melyek modern relevanciája már időszakunkban kérdésessé

<sup>6</sup> Alexander POPE, *The Major Works*, ed. Pat ROGERS, Oxford, Oxford University Press, 1993, 233–234. (Ha másként nem jelzem, az angol eredetik mindenhol a saját fordításomban szerepelnek. – K. Zs.)

vált, és mivel (mint azt Pope fent idézett sorai szatirikusan megfogalmazzák) szinte elérhetetlen ideált állítottak a költők elé, az eposz története sokkal inkább a forma mutációiból áll, mint az ideált tartalmilag és alakilag megvalósító művekből. Mivel ilyen művek nem is igen vannak, az eposz története a 17-18. századi Angliában leginkább a klasszikus eposz halálának (vagy még inkább ismétlődő halálainak), a műfaj átalakulásainak története.

Az eposz korabeli „mutációi” közé sorolhatjuk az eposzfordításokat is. Nem mindegyik ebben az időszakban született eposzfordításról gondoljuk, hogy az angol eposztörténet részévé vált. Így például Alexander Pope Homérosz-fordításai inkább ellenpéldák, hiszen sem Pope életművében, sem a korabeli angol irodalom közegeiben nem töltöttek be eposzi funkciót. A fordítás maga azonban annak ellenére is eszköze lehetett eposzi jelentőségű művek létrehozásának, hogy ezek nem „eredeti” művek. Az, hogy ez a forma esetenként nem eredeti költői alkotásokban élt tovább, modern szemmel akár az eposz egyik halálának is tekinthető. Úgy gondolom azonban, hogy a korabeli irodalomszemlélet alapján nincs okunk az eposzfordítást az eredetiség – ekkor a művek megítélésében még közel sem mérvadó – kritériuma miatt kizárni az angol eposz történetéből. A fordítás a 17. század végén általában is részévé válhatott „eredeti” költői teljesítményeknek, John Dryden (1631–1700) esetében pedig különösen jelentőségteljes módon épülnek be a fordításai az életművébe. Így azt is feltételezhetjük, hogy ami modern szemmel az eposz halálát jelezheti, az a korban az eposz egyik alakváltásaként jelent meg, s irodalomtörténeti jelentősége is ebben áll.

Az irodalomtörténet az eposz „halálának” gondolatát e korszakban szinte mindig összefüggésbe hozza John Milton (1608–1674) *Elveszett Paradicsom* (1667) című alkotásának hatásával, amely nemcsak az angol eposz, hanem annak mutációi számára is meghatározó volt (ami nem is csoda, hisz ha Milton eposza nem maga is „mutáció”, akkor az ő műve az egyetlen „igazi” angol eposz). Milton többek között épp azért vált az angol költészet felülmúlhatatlan alakjává, mert a közvélekedés szerint egyedül ő volt képes a költői műfajok legmagasabb régiójába felemelkedni, az antik klasszikusokéval összemérhetőnek tartott eposz megalkotásával. Az eredeti költői művekben testet öltő eposz háttérbe szorulását (egyik „halálát”) részben azzal is szokták magyarázni, hogy Milton teljesítménye bénítóan hatott a későbbi költők számára. Lényeges tényező itt persze az is, hogy az antik eposzok értékrendje, ideáljai, éthosza egyre kevésbé tűnt relevánsnak, reprodukálandónak, fenntartandónak a modern világban. Bár az eposz mint a lehetséges legnagyobb költői teljesítmény viszonyítási pont maradt, és a 17-19. század közötti időszak kiemelkedő költői közül nem egy feladatának érezte egy eposz létrehozását, az antik eposz folytathatatlanságának gondolata is hozzájárult ahhoz, hogy az eposzírásra való törekvés alternatív utakat keressen magának. Ezen utak egyike a fordítás. A Miltonhoz való viszony az újabb utak vizsgálatakor is lényeges marad, ám egyáltalán nem feltétlenül elrettentő példaként.

John Dryden 1697-ben megjelent *Aeneis*-fordítását a miltoni „hatásiszony”<sup>7</sup> tézisének fényében például akár olymolyan eposz-pótléknak is minősíthetnénk. Ha Milton és Dryden viszonyának bevett irodalomtörténeti felfogását tekintjük (melyet csak az utóbbi időkben kezd az angolszász irodalomtörténet-írás új perspektívába állítani), az *Elvesztett Paradicsom* léte Dryden költészete számára fojtogató körülmény, olyan remekmű, amely Dryden saját eposzírói ambícióit megbénította.<sup>8</sup> Az, hogy Dryden saját eposz írása helyett Vergilius fordításával tette fel életművére a koronát, mintha csak annak a beismerése volna, hogy nem tudott kilépni Milton árnyékából. Ám Dryden esetében az eposzfordítás maga is az angol eposz egyik alakváltásának tekinthető: saját korában Dryden Vergilius-fordítása sokkal inkább betöltötte az eposz kulturális funkcióját, mint sok önmagát eposznak nevező eredeti költői mű. Ha közelebről vesszük szemügyre Dryden viszonyát Miltonhoz, az eposzhoz és a fordítás tevékenységéhez, az alátámaszthatja ezt a véleményt. Dryden Vergiliusára kortársai nem poszt-miltoni kudarcként vagy eposz-pótlékként tekintettek: a kor elismert nagy költőjétől a kor eposzát várták, és Dryden fordítását ilyenként is fogták föl. Ennek oka egyrészt Vergilius *Aeneis*ének korabeli értelmezése, másrészt az angol kultúra és az angol nemzet önképe az 1690-es években, vagyis az a történelmi helyzet, amelyben az angol nyelven megszólaló Vergilius tökéletesen megfelelőnek látszott Anglia nagy epikus költeményének.

Az 1688-as Dicsőséges Forradalom olyan új hatalmi helyzetet és társadalmi „egyezséget” teremtett, amelyben (a többségi vélemény szerint) Anglia a 17. század történelmi viharain sikerrel áthajózva elért a szabadság és béke régóta vágyott állapotába. II. Károly restaurációja (1660) véget vetett a polgárháborús időknek, ám a vallási és politikai belharcoknak nem; az örökösödés kapcsán kieleződő viszályokban egy darabig a Stuartok tűntek diadalmaskodni, hisz II. Károlynak sikerült feltartóztatni azokat a törekvéseket, melyek a Stuart-ház Isten által legitimált uralmát és a vérvonal szerinti örökösödést próbálták kikezdeni. Utódja öccse, II. Jakab lett, aki azonban a Stuartok lappangó katolicizmusát nyílttá tette – ő maga is katolikus volt, és vallási toleranciát hirdetve védelmezte hittestvéreit. Az ő örököse lánya, a protestáns Mária lett volna, egészen amíg 1688-ban a királynak fia nem született, és ezzel megjelent egy katolikus királyi dinasztia megalapozásának réme. Az alkotmányos monarchia és a protestantizmus hívei Máriához és szintén protestáns férjéhez, Orániai Vilmoshoz fordultak, aki 1688-ban partra is szállt Angliában. II. Jakabot elűzték, majd III. Vilmos és Mária uralmával a protestantizmus és az alkotmányos monarchia diadalmaskodott.

<sup>7</sup> A kifejezés Harold Bloomnak az irodalmi hatásokról szóló híres elméletéből származik, melyben nem melleleg a későbbi angol költőknek épp Milton hatásával való küzdelme központi szerepet kap. Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1973. Az „anxiety of influence” kifejezés „hatásiszonyként” fordítása HÓDOSY Annamáriától származik: *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1-2, 58–76.

<sup>8</sup> Stephen N. ZWICKER, *Milton, Dryden, and the Politics of Literary Controversy = Culture and Society in the Stuart Restoration: Literature, Drama, History*, ed. Gerald MACLEAN, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 138–139.

Mindez persze nem jelentette, hogy a vallási és politikai feszültségek megszűntek volna, ám az anglikán egyház és a whig politikai erők stabil, tartósan ígérkező hatalmi helyzetbe kerültek, Anglia külpolitikai és háborús sikerei révén egyre inkább nagyhatalommá, III. Vilmos pedig „Európa első emberévé” vált, és az új hatalmi elit a kultúra világában is domináns szerephez jutott. A Dicsőséges Forradalommal ugyan átalakultak az ún. „augustusi kor”<sup>9</sup> belső politikai tartalmai, ám a metafora nagyon is tovább élt: a restaurációval vált elterjedté Angliát Augustus császár Rómájához hasonlítani, mint aki a polgárháború káosza után békét és prosperitást hozott, s III. Vilmos Angliájára – legalábbis az események nyertesei – épp így tekintettek. Az 1690-es években Anglia önképét a kiterjedő és stabilizálódó birodalmiság, a sikerrel megvédett szabadságjogok és az „igaz” vallás, ezáltal pedig egyfajta kulturális és szellemi büszkeség is jellemezte: a párhuzam az ókori római kultúra aranykorával az uralkodó rétegek számára pontosan ezt fejezte ki. Éppen ezért Augustus Rómájának eposza, Vergilius *Aeneise* különösen megfelelő ünneplésének tetszett III. Vilmos uralmának és a Dicsőséges Forradalommal „újjászülető” Angliának, hisz Vergilius művét ekkor elsősorban úgy olvasták, mint ami épp annak a birodalmi nagyságnak a felmagasztalása és legitimálása, amelyre ekkor Anglia hivatottnak érezte magát. Az *Aeneis* koreabeli (és a 20. századig jellemző) értelmezésében elsősorban olyan elemek kaptak hangsúlyt, amelyek a 17. század végi Anglia számára a nemzet legmegfelelőbb ünneplésének tűntek: Róma sorsszerű birodalmi nagysága, a hősiesség, melynek révén e sors beteljesedik, az ősi hagyomány, melyet nemcsak a mű maga tart fenn a homéroszi eposzok folytatásával, de amely ezáltal legitimálja is Róma örökre szóló dicsőségét.<sup>10</sup> A Vergilius költői magasságait angol nyelven megszólaltatni képes *Aeneis*nél Anglia aligha kaphatott e korban megfelelőbb eposzt, s erre az irodalmi bravúrra épp John Dryden, a kor kiemelkedő költője volt hivatott.

Így nem is meglepő, hogy Dryden *Aeneis*-fordítását Anglia örömmel fogadta: a fordítása nem egy saját eposz írására képtelen költő pótcselekvéseként hatott a koreabeliek számára, hanem Anglia nagyságát a legmegfelelőbb módon ünneplő hőskölteményként. Samuel Johnson (1709–1784) a *Költők életei* című művének (1781) Drydenről szóló esszéjében joggal írja, hogy Dryden Vergilius-fordításainak sikerét az egész nemzet óhajtotta.<sup>11</sup> Mi több, Dryden és kiadója, Jacob Tonson hangsúlyt is fektettek arra, hogy a könyv, melyben az *Aeneis* is megjelent – Vergilius összes műveinek Dryden által készített fordítása, *The Works of Virgil* (1697) – valóban nemzeti esemény legyen. Kiadását az ún. előjegyzési rendszerrel finanszírozták, vagyis a politikai

<sup>9</sup> Az „augustusi kor” kifejezés az angolszász irodalomtörténet-írás sokáig használatban lévő, ám mára jobbára letűnt fogalma a kb. 1660–1750-es időszakra.

<sup>10</sup> Ezen régebbi értelmezésekről lásd Robert H. BELL, *Dryden's 'Aeneid' as English Augustan Epic*, *Criticism*, 1977/1, 34–50.

<sup>11</sup> Samuel JOHNSON, *The Lives of the Poets*, ed. Arthur WAUGH, London, Oxford University Press, 1968, I, 318.

és kulturális élet elitjének tagjait arra buzdították, hogy egy előre kifizetett összeggel járuljanak hozzá a mű létrejöttéhez; adományuk egyszerre volt patrónusi támogatás, melyből a szerző a munka során meg tudott élni és amely a kiadás költségeit is segítette fedezni, és egyben a mű megrendelése, vagyis az adakozók mintegy előre vették meg maguk számára a könyvet. A módszer a korban közel sem volt ismeretlen, ám a Vergilius előjegyzőinek listája különösen hosszú és alaposan átgondolt volt.

Tonson a kor elsősorú könyvkereskedőjének számított, és közismert whig-nézetei csak megerősítették helyzetét a kulturális piacon. Dryden ezzel szemben Tory royalista volt, aki a Dicsőséges Forradalom után a politikai ellenzékhez tartozott – együttműködésük már önmagában is olyan kulturális érték létrehozásának kísérletét sugallta, amely a politikai érdekek felett áll. Ezzel összhangban volt az is, ahogyan az előjegyzők névsorát a mű elkészültének három éve során kialakították: Tonson és Dryden levelezése, illetve az előjegyzők kiléte világosan mutatja azt az igyekezetet is, hogy a Vergilius leendő olvasóinak köre a legkülönfélébb politikai és vallási elkötelezettségű, a legkülönbözőbb foglalkozású és társadalmi rangú embereket, férfiakat és nőket, időseket és fiatalokat egyaránt magában foglaljon. A fordítást kísérő *Dedikációban* és az *Utóiratban* Dryden újra és újra visszatér arra, hogy vállalkozásával az egész nemzetet kívánja szolgálni.<sup>12</sup> Tonson, Dryden és az angol kulturális és politikai elit minden rétegét képviselő 349 előjegyző osztozott abban a hitben, hogy a Vergilius-fordítás a pártoskodás fölé emelkedő vállalkozás, amely egy közös kulturális térben egyesíti a nemzetet: még Dryden politikai ellenfelei is elismerték költői képességeit, s azt, hogy az angol klasszicizmus megtestesítőjeként ő a legalkalmasabb annak a kulturális programnak a véghezvitelére, amely az angol „augustusi” kultúra egységét és nagyságát nyilvánítja ki az angol nyelven megszólaló ókori klasszikus eposszal.<sup>13</sup> Dryden a *Dedikációban* kitér francia és olasz Vergilius-fordításokra, majd azt állítja, hogy az ő angol Vergiliusa ezeknél hívebben adja vissza a latin költő művének szellemét, s hogy ezt a teljesítményt hazája büszkeségére vitte véghez. (*Works*, 5/325.) Vagyis Dryden művével Angliának követeli Vergiliust, s fordítása ezért is válhatott nemzeti büszkeség tárgyává.<sup>14</sup> Az *Aeneis*nek a korban tulajdonított ideológiai tartalmak és az angol nyelv

<sup>12</sup> Lásd John DRYDEN, *The Works of John Dryden. Volumes 5-6: The Works of Virgil in English 1697*, ed. William FROST, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1987, 5/325, 6/807. (A Dryden-összkiadás ezen köteteire a továbbiakban a szövegben hivatkozom *Works* címmel, s azt követően kötet- és oldalszámmal. – K. Zs.)

<sup>13</sup> Az előjegyzők névsorát lásd *Works*, 5/67–73; Dryden és Tonson üzleti megállapodásaira és a mű előállítására vonatkozó egyéb dokumentumokat lásd *Works*, 6/1179–1188. Az előjegyzők listájának elemzése révén e kulturális vállalkozás jellegét részletesen tárgyalja John BARNARD, *Dryden, Tonson, and the Patrons of The Works of Virgil (1697) = John Dryden: Tercentenary Essays*, ed. Paul HAMMOND, David HOPKINS, Oxford, Clarendon, 2000, 174–240.

<sup>14</sup> Christopher D'ADDARIO, *Dryden and the Historiography of Exile: Milton and Virgil in Dryden's Late Period*, *Huntington Library Quarterly*, 2004/4, 565. Lásd még a fordítás *Utószavát*, melyben Dryden abban látja saját érdemét, hogy – bár léteztek a műnek korábbi angol fordításai is – munkája elhozta Vergiliust Angliának. (*Works*, 6/808.)



általi birtokbavétele Dryden fordítását egyaránt alkalmassá tették arra, hogy ne poszt-miltoni kudarcként, az eposz eltűnésének egyik jeleként tekintsünk rá, hanem a kor angol eposzának tartasuk.

Az eredetiség hiánya, az eposz fordítás jellege sem jelentette tehát azt, hogy az angol *Aeneis* ne funkcionálhatott volna nemzeti hőskölteményként a korban. Mi több, Dryden számára sem annak a jele volt, hogy képtelen eredeti eposzt írni: fordítása nem valamiféle költői fegyverletétel volt Miltonnal szemben. Bár mint említettük, a két költő viszonyának közkeletű felfogása szerint valami ilyesmiről volna szó: e sokat hangoztatott narratíva szerint Milton teljesítménye Dryden egész életművére árnyékot vetett. Az irodalomtörténeti anekdoták szerint Miltonnál 1672-ben tett látogatását is úgy kell elképzelnünk, mint az akkorra már (homéroszi legendát idézően) vak próféta-költő, a nagy angol eposz szerzője, és a feltörekvő, szorongó neofita találkozását (holott Dryden ekkor 44 éves, elismert, sikeres, az irodalmi életet uraló szerző volt).<sup>15</sup> Dryden reakciója az *Elveszett Paradicsomra* állítólag az volt, hogy „[e]z az ember mindnyájunkat megelőz, sőt, az antikokat is!”<sup>16</sup> Az *Elveszett Paradicsom* 1688-as kiadásának előlapjára Dryden Milont méltató epigrammája került, mely így szól:

Three Poets, in three distant Ages born  
Greece, Italy and England did adorn.  
The First in the loftiness of thought Surpass'd;  
The Next in Majesty; in both the Last.  
The force of Nature cou'd no farther goe  
To make a Third she joined the former two.<sup>17</sup>

E sorok valóban hatalmas tiszteletről tanúskodnak: Milton nemcsak utódja Homérosznak és Vergiliusnak, de mintha kettőjük erényeit társítva túl is szárnyalná őket. Mindezzel együtt Dryden viszonya Miltonhoz és eposzához már csak azért sem a bénult ámulat, mely saját eposzírói ambícióit paralizálná, mert mint más írásaiból kiderül, Dryden azon a véleményen volt, hogy az antik eposzokhoz senki nem tud felőni, s az *Elveszett Paradicsom* nem igazán eposz.

Az *Aeneis*-fordítás *Dedikációjában* azt írja, hogy csak egy nagy *Iliász*, és csak egy nagy *Aeneis* volt, s utánuk kiválóságban csak Tassótól *A megszábadított Jeruzsálemet* említhetjük. Azt követően szükség volna valamiféle kritikai felügyeletre, amely az eposz

<sup>15</sup> ZWICKER, *Milton, Dryden, i. m.*, 139.

<sup>16</sup> „This Man Cuts us All Out.” Jonathan RICHARDSON, *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*, London, Knapton, 1734, cxix–cxx. (Péti Miklós fordítása)

<sup>17</sup> John DRYDEN, *The Works of John Dryden, Volume 3: Poems 1685-1692*, ed. Earl MILNER, Berkeley – Los Angeles, University of Californai Press, 1969, 208. Próza fordításban: „Három költő, kik egymástól távoli korokban születtek / Ékesítette Görögországot, Itáliát és Angliát. / Az első a gondolat emelkedettségében utolérhetetlen, / A második magasztosságban s az utolsó mindkettőben. / A természet ereje ennél tovább nem hatolhatott / Hogy harmadikat hozzon létre, párosította az első kettőt.”

birodalmának kapuin kívül tartja a kis költők tömegét: majd olyan eposzokat kezd sorolni, melyeknek ezen cenzúra alá kellene esniük. Ebben a felsorolásban szerepel Milton is, akinek a műve, mondja Dryden, eposz lehetne, ha Ádám lett volna a hőse Sátán helyett, ha szereplnének benne halandó lények is, s ha nem azzal végződne, hogy „az óriás legyőzi a lovagot, [...] aki aztán a kalandornővel az oldalán vándorolhat a világban”. (*Works*, 5/276.) De már öt évvel korábban, Juvenalis *Szatíráinak* fordításához írt dedikációjában (amely a *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* [Értekezés a satíra eredetéről és fejlődéséről] címet viseli) is találkozunk ezzel a véleményével: itt még Tasso sem nyer bebocsáttatást az eposz kapuján, mert itt Dryden azt mondja, hogy az antik klasszikusok után senkinek nem sikerült igazi eposzt írnia.<sup>18</sup> Dryden számos kritikai és drámai műve a modern irodalom új útjait keresi és méltatja. A régiek és újak vitájában általában az újak oldalán áll, ám az eposz esete kivétel ez alól. Ugyanitt – néhány bekezdéssel korábban – így ír: „[t]együk fel, Homérosz és Vergilius egyedül állnak a saját nemükben, s a természetet annyira kimerítette a létrehozásuk, hogy hozzájuk hasonlót többet nem tud alkotni; ám ez a példa csak a hősköltészetre áll.”<sup>19</sup> Nyilván e szakaszok fényében javasolja Adeline Johns-Putra, hogy a fenti epigrammát is óvatosabban értelmezzük: szerinte az inkább úgy olvasandó, mintha a természet már nem tudott vagy akart volna még egy epikus költőt teremteni, s az első kető után némileg lustán, mintegy másolatként hozott volna létre egy harmadikat. Nem arról van szó, hogy Drydent ne nyűgözte volna le Milton teljesítménye, hanem inkább arról, hogy az *Elveszett Paradicsomra* nem tekintett igazi eposzként, mert úgy gondolta, illet az antik eposzok után már nem lehet létrehozni – a modern kísérletek, beleértve Milton művét, számára nem lehettek egyebek, mint másolatok, vagy az eredeti művek szellemének fordításai.<sup>20</sup> S valóban, még ugyanabban a bekezdésben, ahol Dryden a fent idézett műben kijelenti, hogy Milton eposzát nem lehet igazi eposznak nevezni,<sup>21</sup> azt mégis elismeri, hogy senki nem tudta olyan tökéletesen utánózni Homéroszt, vagy olyan gazdagon „fordítani” („translate”) Homérosz görög idiómáját vagy Vergilius latinjának eleganciáját, mint Milton. Vagyis Dryden számára Milton műve ugyan nem az antik mintákhoz felérő eredeti eposz, de azok legjobb utánzata, sőt, nyelvezetük elsajátítása által azok „fordítása.” Dryden számára Milton a klasszikus műveltség egyik őrzője, aki sikeresen oltotta a latin irodalmi nyelv gazdagságát az angol nyelvbe, és saját fordítása ebben nem Milton eposzának szegény rokona, hanem egyenrangú társa.<sup>22</sup> Vagyis Dryden maga aligha gondolt *Aeneis*-fordítására eposz-pótlékként, melyhez azért folyamodott volna, mert úgy érezte, hogy nem tud felőni Milton eposzához.

<sup>18</sup> John DRYDEN, *The Works of John Dryden, Volume 4: Poems 1693–1696*, eds. A. B. CHAMBERS, William FROST, Berkeley – Los Angeles – London, University of Californai Press, 1974, 13.

<sup>19</sup> *Uo.*, 12.

<sup>20</sup> Adeline JOHNS-PUTRA, *The History of the Epic*, Houndsmill, Palgrave Macmillan, 2006, 87–88.

<sup>21</sup> „As for Mr Milton [...] his Subject is not that of an Heroique Poem; properly so called.” DRYDEN, *Works*, 4/14–15.

<sup>22</sup> D’ADDARIO, *i. m.*, 559–560.

Éppen ellenkezőleg: Milton eposza is egyfajta „fordítása” az antik klasszikus eposznak, s Dryden sem tesz mást, mint hogy egy ilyen fordítást hoz létre.

Dryden pályájának utolsó szakaszában (melyben az *Aeneis*-fordítás is készült) nem menekült Milton hatása elől, sőt, inkább egyre intenzívebben fordult újra a művei felé – nemcsak az *Elveszett Paradicsom*nak jelent meg új kiadása 1688-ban, de Milton politikai és vallási vitairatai is újra kiadásra kerültek – Dryden pedig aktívan részt vett azok korabeli értelmezéseiben, és elmélyülten olvasta újra Milton műveit. Ezek tehát nem riválist jelentettek számára, hanem – D’Addario szerint – fokozottan azonosult velük: Miltonban egyre inkább társra talált.<sup>23</sup> Ennek oka azonban nemcsak a klasszikus örökség őrzésének közös célja, hanem az is, hogy Dryden az 1690-es évek Angliájában hasonló helyzetbe került, mint amilyenben Milton az 1660-70-es években találta magát. Ahhoz, hogy világosabban lássuk Dryden hozzájárulását az angol eposz történetéhez, igen fontos az, ahogyan *Aeneis*-fordítását meghatározza a költő politikai és kulturális pozíciója a Dicsőséges Forradalmat követően.

Dryden ugyanis a Stuartok pártján állt, sokáig a közvélemény egyik legfontosabb tory formálója volt, megkapta az udvari történész (*historiographer royal*) állását és a király koszorús költője lett.<sup>24</sup> II. Jakab trónra lépésével a katolikus uralkodó mellett is kitartott, ő maga is katolizált. Drámai munkássága az udvartól független irodalmi életben is a kor egyik legfontosabb írójává tette. A Dicsőséges Forradalommal azonban Dryden az irodalmi élet margójára szorult. Katolikus royalistaként az 1690-es évekre elsöpört vallási és politikai oldalhoz tartozott, a hatalom kegyelt alkotója helyett ellenzéki íróvá vált, a koszorús költői poszttól megfosztották ellenlábasa, Thomas Shadwell javára, a katolikus hit védelmében írt allegorikus teológiai költeményét (*The Hind and the Panther* [A szarvas és a párdac] 1687) pedig a közvélemény leginkább csak az akkor huszonéves Matthew Prior (1664–1721) paródiájának köszönhetően méltatta figyelemre, legjelentősebb drámai és költői műveihez fogható írást élete utolsó évtizedében már nem adott ki. Amikor Dryden 1694-ben hozzákezdett Vergilius műveinek fordításához, a 63 éves író költőileg, színházi, politikai vagy vallási szerepét tekintve, és anyagilag is elszegényedett, marginalizálódott, minden szempontból úgy tűnt, hanyatlásának éveit éli.<sup>25</sup> Azt a tényt, hogy pályája utolsó évtizedében elsősorban fordításokon dolgozott, szintén helyzetének ezen radikális változásával szokás magyarázni. Ahelyett ugyanis, hogy egy csillogó irodalmi életmű megkoronázására törekedett volna, az 1680-as évek végétől Dryden némiképp érthetetlen módon eredeti művek írásánál jóval több energiát fordított arra, hogy régi (elsősorban antik klasszikus) szerzők műveit ültesse át angolra. A legáltalánosabban elfogadott magyarázata ennek az, hogy marginalizálódásának éveiben a fordításokon

<sup>23</sup> *Uo.*, 559.

<sup>24</sup> Ez a pozíció Angliában máig létező intézmény, a legnagyobb elismerést jelentő pozíció, és a korban lényegében az udvar hivatásos költőjét jelentette.

<sup>25</sup> Lásd William FROST, *Dryden’s Virgil*, *Comparative Literature*, 1984/3, 194.

keresztül tudta leginkább – rejtve, indirekt módokon – megszólaltatni az akkorra már szinte üldözendő nézeteit.<sup>26</sup> Egy másik feltevés szerint a fordítás alkalmat adott sokféle hang megszólaltatására, s szkeptikus gondolkodásának nagyon is megfelelt, hogy nem kellett egyetlen filozófiai álláspont mellett sem elköteleződni.<sup>27</sup> S megint egy másik felfogás szerint a fordítás lehetővé tette számára, hogy újraértelmezze irodalmi és politikai viszonyulásait a klasszikus és az angol múlthoz, és megváltozott helyzetében újrapozicionálja saját írói identitását e múlt hivatott közvetítőjeként.<sup>28</sup>

Nem véletlen, ha pályájának ez a fordulata Dryden számára rokon lélekke tette John Milont, aki a köztársaság és Cromwell Protektorátusának idején hasonlóan fontos véleményformáló szerepet töltött be politikai és vallási kérdésekben. Milton szintén a hatalom centrumában dolgozott, majd 1660-tól, a köztársaság bukásával és a monarchia restaurációjával a politikai és vallási kisebbség tagjává vált, ideológiailag inkább csak megtűrt, a politikával felhagyó és alkotói magányba vonuló szerző lett. A közvetlen utókorban is elterjedt már az a nézet, hogy Milton bukott republikánusként a politikai és vallási csatákban való részvételtől elfordulva fogott az eposz megalkotásának minden földi érdek és hívság felett álló magasztos feladatába; az irodalomtörténet azonban Milton 1660 után megjelent műveiben, így az *Elveszett Paradicsom*-ban is mára egyre világosabban látja a burkolt politikai reflexiót, érzelmi és gondolati reakcióit az elbukott köztársasági kísérletre és az új hatalmi rendre, melyben élt. Az éteri magasságokban szárnyaló Milton és a napi politikai és irodalmi csatákba alámerülő Dryden szembeállítását meghaladott irodalomtörténeti közhely, s ezt itt azért fontos kiemelni, mert felhívja a figyelmet arra, hogy Dryden *Aeneis*-fordítása igen hasonló költői és kulturális pozícióban született, mint az *Elveszett Paradicsom*. Milton azért lett különösen fontos az eposzfordításon dolgozó Dryden számára, mert a saját helyzetéhez hasonló „belső emigráns” látott benne – az *Elveszett Paradicsom*ot úgy olvashatta, mint Milton saját nosztalgikus reflexióját, s a politikai vereséget és törekvéseinek bukását megelőző, ám értékeihez, elveihez, hitéhez hű költő művét.<sup>29</sup> Vagyis Dryden számára Milton és eposza nem annyira bénító hatású, felülmúlhatatlan előzmény, amely ellehetetleníti saját eposzi ambícióját, hanem annak a mintája, ahogyan egy ideológiai ellenzékbe szorult költő kitart eszméi mellett, sőt, ahogyan ebből a pozícióból írja meg nemzete eposzát.

Dryden ezen viszonya Miltonhoz szorosan összefügg azzal is, ahogyan Vergilius művét olvasta. Mint említettük, az *Aeneist* a korban általában a birodalmi ideológiát

<sup>26</sup> Lásd például Stephen ZWICKER, *Politics and Language in Dryden's Poetry: The Arts of Disguise*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1984, 177–205; vagy Murray PITTOCK, *Poetry and Jacobite Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 94–100.

<sup>27</sup> Lásd például Paul HAMMOND, *John Dryden: The Classicist as Sceptic*, *The Seventeenth Century*, 1989/4, 165–187. Ezen értelmezések áttekintéséről lásd bővebben Paul DAVIS, „*But Slaves We Are*”: *Dryden and Virgil, Translation and the “Gyant Race”*, *Translation and Literature*, 2001/1, 110–127.

<sup>28</sup> D'ADDARIO, *i. m.*, 554–555.

<sup>29</sup> *Uo.*, 562.

szolgáló műként értelmezték; vagyis olyanak, amelyben a római udvari költő tanácsot ad az uralkodónak, hogy az azokat követve hű maradjon a Birodalom megalapítóinak hősiességéhez és erényéhez.<sup>30</sup> Létezett azonban egy másik értelmezési hagyomány is, amely szerint Vergilius talpnyaló udvaronc, aki kiszolgálja a zsarnok birodalmi érdekeit, és eposza nem más, mint állami propaganda.<sup>31</sup> Dryden Vergilius-olvasata e két véglet között állt, s leginkább azokkal a modern értelmezésekkel rokon, melyek arra hívják fel a figyelmet, hogy Vergilius közel sem osztotta maradéktalanul Augustus birodalmi ideológiáját, köztársaságpárti érzületei voltak, eposza pedig sok ironikus vagy saját hirdetett törekvését illetően szkeptikus elemet tartalmaz: egyszerre szól a birodalmiság magabiztos, illetve az attól való rettenet tragikus hangján.<sup>32</sup> Az *Aeneis*-fordítás *Dedikációjából* kiderül, hogy Dryden szerint Vergilius szíve mélyén republikánus volt, de úgy gondolta, hogy Augustus az egyeduralomnak a lehetőségekhez képest még mindig legjobb formáját kínálja – nem sajátítja ki teljesen a hatalmat (vagy legalábbis így tesz), uralma alatt béke van a birodalomban, „az emberek boldogok lennének, ha nyugton maradnának”, s hogy végső soron a fennálló rendszer hazájának az érdekét szolgálja. Dryden szerint Vergilius az *Aeneisszel* egyszerre igyekezett az uralkodó és az emberek kedvére tenni, bölcs és becsületes emberként mindkettőt szolgálni, s művével bebizonyítja, hogy az udvaroncnak nem kell feltétlenül gazembernek is lennie. (*Works*, 5/280–283.) Vagyis Dryden úgy tekintett Vergiliusra, mint akinek magánvéleménye nem azonos azzal, amit nyilvánosan hangoztat, de ezért nem elítélte a római költőt, hanem modellt talált benne arra, ahogyan művével a költő a köz javára cselekedhet még akkor is, amikor nem osztja az épp érvényes állami ideológia értékeit. Amiként Milton, úgy Vergilius is azt példázza Dryden számára, hogy az ellenzéki elvek és a nemzet iránti lojalitás összeegyeztethető.<sup>33</sup>

Dryden ezen attitűdje abból is kiolvasható, ahogyan fordítása – mint azt a latin és angol szöveg eltéréseinek elemzői megmutatták – igen érzékeny arra, hogy Aeneas már másfajta hős, mint homéroszi elődjei. Egyrészt ugyan rendelkezik a hősi erényekkel, másrészt azonban saját hősiességének felmagasztalása helyett sokkal inkább a feladata végrehajtásához szükséges önmegtagadás jellemzi. Szabadsága és akarata korlátozott s belenyugvással veszi tudomásul, hogy mit kell tennie, kitartóan cipe-li a múlt terhét s megfizeti a személyes árát annak (lásd a Dido-történetet), amit a köz érdekében meg kell tennie.<sup>34</sup> Dryden a *Dedikációban* egy helyütt azt írja: elég régóta olvassa Vergiliust ahhoz, hogy lássa, ahogyan mondandóját „józanul visszafogja” („the sober retrenchment of his Sense”, *Works*, 5/326.), s helyet hagy az olvasó

<sup>30</sup> JOHNS-PUTRA, *i. m.*, 91.

<sup>31</sup> Howard D. WEINBROT, *Augustus Caesar in "Augustan" England: The Decline of a Classical Norm*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 120–130.

<sup>32</sup> Adam PARRY, *The Two Voices of Virgil's Aeneid*, *Arion*, 1963/4, 66–80. Lásd még BELL, *i. m.*, 34–37.

<sup>33</sup> D'ADDARIO, *i. m.*, 568–570.

<sup>34</sup> BELL, *i. m.*, 38–42.

képzeletének is. Egyesek szerint ez a visszafogottság Dryden szemében általában is jellemzi azt a Vergiliust, aki Aeneasban önmegtagadó hőst alkotott: ez a Vergilius az önfeláldozás költője, aki saját érdekeit a háttérbe tolva képes a nemzet érdekében cselekedni. Dryden úgy veszi magára Vergilius lefordításának terhét (maga is a „teher,” – „weight” – szót használja a fordítás feladatára [*Works*, 5/326]), ahogyan Aeneas cipeli ki apját az égő Trójából, s magára veszi Róma megalapításának feladatát.<sup>35</sup>

Az *Aeneis*-fordítás tehát egyrészt megfelelt ugyan az eposz kulturális funkciójának, másrészt azonban – mivel Dryden efféle mintát látott Vergiliusban és így olvasta eposzát – az eposzi feladat felvállalása közepette is kritikus marad az ünnevelt ideológiával szemben. Dryden maga is ellenzékbe szorult író volt, s aligha gondolhatjuk, hogy III. Vilmost és birodalmi törekvéseit kívánta dicsőíteni. Tonson ugyan kérlelte Drydent, hogy ajánlja a művet a királynak, de ő erre nem volt hajlandó (Tonson megoldása a problémára az volt, hogy a gazdagon illusztrált kötet Aeneas-ábrázolásain úgy rajzoltatta át a hős orrát, hogy arca III. Vilmoséra hasonlítson). Mi több, fordításában sok helyen olyan megoldásokat alkalmazott, melyek a királyra vonatkoztathatók, és arra utalnak, ahogyan III. Vilmos eltávolodik a hősi éthosztól, ahelyett, hogy beteljesítené azt; az angol *Aeneis* tehát Dryden Vergilius-képének megfelelően a birodalmi ideológiának épp annyira kritikája is, mint ünneplése. A mű értékelése szempontjából igen lényeges ez a kettősség.

Dryden fordításának ugyanis sok részletét és magának a Vergilius-fordításnak a gesztusát is meghatározza ez a kontextus. A szöveg rengeteg olyan passzust tartalmaz, melyek Vergilius eredetijét szabadon kezelik, vagy egyenesen Dryden hozzáadásai, és amelyeknek közvetlen politikai áthallásai vannak. Ezeknek sok fokozata és árnyalata látható. Így például az „An Empire from its old Foundations rent” (II.5, „régí alapjaitól elszakított birodalom”), vagy a „Kings ... / With Arbitrary Sway the Land oppress'd” (VIII.438, „királyok ... önkényes uralma nyomta el az országot”) olyan sorok, melyeknek a latin eredetiben nincsenek megfelelői, és kortárs politikai felhangjaik eltéveszthetetlenek. Hasonló példa a „Then banish'd Faith shall once again return” (I.398, „akkor a száműzött vallás majd ismét visszatér”) sor, amely az eredetiben „Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / Jura dabunt” (I.292–293, vagyis: a „szürke [azaz ősi] vallás, és Vesta, és Quirinus [azaz Romulus] és testvére Remus törvénykezni fognak”) – tehát az angolban a vallás száműzetése és visszatérése Dryden szabad fordításának az eredményei, a korabeli olvasó számára a katolicizmusra utal, és Dryden jakobitizmusának a hangján szól. Ám ezen és hasonló példák nem azt jelentik, hogy Dryden saját politikai nézeteinek és reményeinek allegóriájává alakította volna át Vergilius művét. Így például mikor Venus kérdőre vonja Jupitert, miért nem gondoskodik Aeneasról, aki hű maradt hazájához és isteneihez, Dryden az eredetiben szintén nem szereplő „istenfélő” („Pious”) jelzőt használja (I.317; a *Dedikáció*ban ezt a tulajdonságot teszi meg

<sup>35</sup> Lásd Paul DAVIS, *Dryden and the Invention of Augustan Culture = The Cambridge Companion to John Dryden*, ed. Stephen N. ZWICKER, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 85.

Aeneas legfőbb erényének, *Works*, 5/286) – a szakaszban könnyen hallhatnánk az elveikhez hű, de a hatalom által félretett Aeneas és Dryden párhuzamát, ám a jelző ennél sokkal általánosabb elkötelezettségekre utal, és Dryden mintegy tudatosan szalasztja el a jakabita értelmezési lehetőséget.<sup>36</sup> A hazájából elűzött Aeneas és új birodalmának reménye könnyen válhatna akár II. Jakab, akár Dryden helyzetének kifejezőjévé, de a fordítás ennél sokkal összetettebb. A latin és az angol szöveg összehasonlító elemzése sok példát kínál arra, ahogyan a fordítás túllép az egyszerű politikai allegórián; Dryden módszerét érzékeltetendő, itt elég felidézni az eposz kezdő sorait.

Arms, and the man I sing, who, forced by Fate  
And haughty Juno's unrelenting Hate;  
Expelled and exiled, left the Trojan shore (I.1–3),

szól az angol szöveg, melyben az „expelled and exiled” („kitaszított és száműzött”) szavakat Dryden teszi hozzá, a latin eredetiben nincs megfelelőjük, s az 1690-es évek Angliájában aligha akadt olvasó, akinek ne II. Jakab elűzése jutott volna eszébe róluk. Az angol szöveg 7. sora – „His banish'd Gods restor'd to Rites Divine” (száműzött isteneinek szent szertartásait visszaállította) – igen laza fordítás, Vergiliusnál ugyanis csak annyi szerepel, hogy Aeneas behozta isteneit Latiumba („Inferretque Deos”), a latin ige nem visszahozatalt jelent, mint Dryden „restor'd” igéje, amelyben így a régi isteneknek az új világban való visszaállítását Dryden kommentárjának tekinthetjük. Mintha a mű arról szólna, hogy az Aeneas által megalapítandó új birodalom a régi rend restaurálása. Holott, mint említettük, a korabeli Angliában az *Aeneist* épp az újonnan megalapított birodalom ideológiájának értelmében olvasták. Dryden szövege felveti a kérdést, hogy vajon az angol *Aeneis* az elűzött régi rend restaurációját vagy egy új birodalom mintáját kínálja? A következő sor – „And settled sure succession in his line” (és megalapozta vérvonalának biztos folytatását) – teljes mértékben Drydené, nincs megfelelője a latinban, és így II. Jakab vérvonalának az új birodalomban való folytatására való rebellis utalás lehet. A következő sorban azonban – „From whence the race of Alban fathers come” (ahonnan az alban-i atyák nemzete származik) – Dryden visszatér a szöveghűséghez, szó szerint fordítja az „Albanique patres” kifejezést. Ez a hűség ugyanakkor a korábbi sorok fényében ideológiai hűtlenség is lehet: emlékeztetheti a korabeli olvasót arra, hogy II. Jakab Albany hercege volt, s hogy Dryden korábban *Albion and Albanus* című operájában (1685) ünnepelte őt. Itt tehát a szöveghűség vezet oda, hogy a fordítás hűtlen ahhoz a feladathoz, hogy III. Vilmos Angliáját feleltesse meg az Aeneas által megalapított új birodalommal. Mint Paul Hammond rámutat, ez a sor nemcsak a hűség és a hűtlenség, de a történelmi allegória tekintetében is többértelmű. A sort záró ige („come”) jelen időben van, vagyis arra utal, hogy Róma és az annak megfelelő „Alban”

<sup>36</sup> E szakaszok részletesebb tárgyalását, melyre itt támaszkodtam, lásd Paul HAMMOND, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 241–258.

atyák dicsősége ma is él (Vergiliusnál, akinél ugyan helyénvaló lett volna a jelen idő, nem szerepel ige, így időmegjelölés sem). Ám ez a fenti jakabita értelmezési lehetőségeket el is törli, hisz a jelenben Albany hercegének és vérvonalának dicsősége nem él, és ezáltal a jelent dicsőítő olvasat ki is oltja annak a lehetőségét, hogy egy jakabita jövő reményét olvassuk a szakaszba. Vagyis az angol *Aeneis* ideje se nem Róma, se nem a korabeli Anglia ideje, se nem egy jakabita restauráció reménye, se nem III. Vilmos Angliájának ünneplése – a fordítás, mondja Hammond, egy olyan időt és teret hoz létre, amelyben mondandója nem egyik vagy másik oldal mellett szóló politika allegória, hanem egy a történelemből kimozdított idő és tér, a száműzetés állapotáé, egy valamiféle haza és jövő felé tartó utazás, melynek képzeletbeli terét az olvasók saját tapasztalataikkal tölthetik meg, ahogyan eligazodni próbálnak a fordítás jelentésárnyalatai között.<sup>37</sup>

A „fordítás” tevékenysége így lényegében hozzátartozik ahhoz, hogy ez a mű ne kicsinyítse az eposzt politikai propagandává, és képes maradjon az eposz univerzalizálásának megfelelni. A „birodalomalapítás” Dryden művében a fordításban jön létre. A *translatio imperii* elve, melynek igazolására oly sokan fordultak az *Aeneis* mintájához, Vergilius számára a régi értékeknek az új világba való „átfordítását” is jelentette. Dryden Vergilius-fordítása egyben az „új” angol birodalom világát fordítja át ennek a nem „eredeti” nyelven írt eposznak a sehol nem létező világába, ahol Vergilius és a múlt újraértelmezhető, újraértelmezhető.<sup>38</sup> Dryden „belső emigránsként” igen érzékeny arra, hogy az *Aeneis* a száműzöttség, a kívül levés állapotát mutatja be, s fordítása arra törekszik, hogy ebből az állapotból az angol Aeneas egy olyan hazába érkezzen meg, amely nem ismétli a múlt hibáit, hanem „fordít” a nemzet sorsán még aközben is – sőt: épp ezáltal –, hogy az ősi eredetét követi.

Dryden fordítása ezáltal képes egy egyszerre önbizalomteli és megosztott nemzet eposzává válni. Mert bár a Dicsőséges Forradalom társadalmi „egyezséget” valósított meg, az angol társadalom különböző nézetű és vallású rétegei közel sem ugyanannak a jövőnek a beteljesítését várták Aeneas utazásától. Ám éppen ezért is lesz a vergiliusi modell útmutatás Dryden számára: saját, a nemzet megosztottságát jól mutató ellenzéki nézeteinek, szkepszisének hangoztatása mellett is az egész nemzet számára igyekszik létrehozni az angol eposzt: Aeneashoz és Vergilius ezen értelmezéséhez hasonlóan Dryden is „józanul visszafogja” magát, és akár saját nézeteit is ambivalensen képviselve felvállalja a nemzet ügyének terhét. A fordítás során ügyel arra, hogy hangja az ideológiai különbségeken átvélve magának az angol kultúrának a hangja legyen.<sup>39</sup>

Dryden *Aeneise* tehát egyszerre képviseli a korabeli angol kultúra és társadalom nagyságát és kritikáját, egyszerre testesíti meg a stabilitást fenyegető erőket és tartja kordában azokat. S épp emiatt tekinthetünk erre a műre az eposz műfajának élő

<sup>37</sup> A mű sokat elemzett nyitó szakaszainak ezen értelmezésében ismét Paul Hammondot követem: *Uo.*, 232–234.

<sup>38</sup> *Uo.*, 231.

<sup>39</sup> DAVIS, *Dryden, i. m.*, 86–87.



példájaként. Az az eposz, amely pusztán csak megörökíteni és magasztalni akar egy kulturális állapotot, nem járul hozzá érdemben a forma továbbéléséhez. A klasszikus eposz halálát, véli Steven Shankman, az is elősegítette, hogy Vergiliust és eposzát egy zsarnokot kiszolgáló udvaronc propaganda-műveként értelmezték. Az *Iliász* nemcsak a Homérosz korában már rég letűnt műkénei civilizációt ünnepli, hanem kritikus szemmel elemzi, hogy milyen belső problémák vezettek hanyatlásához – amint ez a kritikus szemlélet kikopik az eposzból, a műfaj életerejé elpárolog.<sup>40</sup> Az angol augusztusi kor dicsőítéseként értelmezett angol *Aeneis* betölti az eposz azon funkcióját, hogy egy kor kultúrájának megalapozó mítoszát kínálja, ám ez nem lenne elég ahhoz, hogy ne halott imitációt és ideológiai szervilitást lássunk benne, és ne tekintsük a fordítást az eposzi ambíciók feladásának, a műfaj halálának. A mű eposzi magasságához szükség volt arra is, hogy a fordításban kitapintható motivációk, feszültségek, ideológiai tartalmak, kritikai szemlélet és kulturális törekvések fent bemutatott együttese olyan művé tegye Dryden Vergiliusát, amely úgy tölti be az eposzi funkciót, hogy reflektáltan és kreatívan kapcsolódik Vergilius és Milton hagyományához, amelynek egyes szálait a korban többek között épp Dryden műve fogja össze az angol eposz számára.

ZSOLT KOMÁROMY

*Translatio imperii*

*John Dryden's Translation of the Aeneid and the English Epic*

This article discusses some contexts and internal features of John Dryden's translation of Virgil's *Aeneid* in order to show why and how this work can be viewed within the tradition of English epic poetry. It takes issue with the view that Dryden would have suffered from an anxiety of Milton's influence and that his translation would be a sign of the incapacity of producing original epic poetry after *Paradise Lost*. It is suggested that "translation" should be seen in a wider sense of a creative and critical relation to the past that is nonetheless upheld in the context of the epic's function of legitimating national foundations. Through discussions of Dryden's views on epic poetry, his relation to Milton, his interpretation of Virgil, and his cultural position and aims in the 1690s, the article seeks to show why we have good reasons to think of Dryden's English *Aeneid* as a vital example of the epic genre, and that it can profitably be read within its tradition.

<sup>40</sup> Steven SHANKMAN, *Pope's Homer and his Poetic Career = The Cambridge Companion to Alexander Pope*, ed. Pat ROGERS, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 71.

## Az angol nyelvű walesi irodalom fogalmáról és történetéről

2004-ben a University of Wales Press impozáns és azóta is sikeres vállalkozásban kezdett: *Writing Wales in English* (Az angolul író Wales) címmel sorozatot indított, melynek első kötete Stephen Knight írása, az *A Hundred Years of Fiction* (Százévnnyi próza). Mindkét cím önmagában is állásfoglalás: a sorozaté finom tapintattal kerül el a walesi irodalom fogalmát azzal, hogy nem nemzetiségi, hanem nyelvi és tematikus alapon határolja körül tárgyát; a köteté pedig a 19. és 20. század fordulójára datálja annak a modern irodalmi jelenségnek a születését, amely nyelvileg ugyan az angol kultúrkörhöz tartozik, ám különleges walesi kötődéssel bír. De miért ilyen bonyolult a „walesi irodalom”-ról beszélni?

A fogalmi bizonytalanság hátterében a 13. századi angol hódításban és az azóta is tartó walesi-angol szembenállásban gyökerező nyelvi és nemzetiségi kérdések állnak – olyan politikai és kulturális ellentétek, amelyek bőséges alapot szolgáltatnak az ország irodalmának gyarmati kontextusban történő olvasásához.<sup>1</sup> Egyszerű lenne M. Wynn Thomas szavaival azt mondani, hogy Walesnek két kultúrája és irodalma van,<sup>2</sup> egy walesi nyelven és egy angolul író. Ezért nevezhette 1968-ban Glyn Jones azóta szállóigévé vált metaforával Walest „kétnyelvű sárkány”-nak.<sup>3</sup> A nyelvi hovatarozás és a nemzeti identitás azonosságát sugalló „walesi-angol” kétosztatúság azonban több szempontból is problematikus. Először is, mint Knight rávilágít, paradoxont rejt a nemzeti nyelvű irodalomnak a *Welsh*, azaz *walesi* jelzővel történő megjelölése, hiszen a germán eredetű szó eredetileg „idegen”-t vagy „külföldi”-t jelent. Így Knight sok más szerzővel együtt a *Cymraeg* jelző mellett teszi le a voksát,<sup>4</sup> amely a *Cymru* szóból, az önálló hercegségekből (Gwynedd, Powys, Dyfed, Gwent stb.) álló országoknak körülbelül a 7. századtól használt kelta nevéből származik.<sup>5</sup> Másrészt, az angolul

<sup>1</sup> Vö. Kristi BOHATA, *Postcolonialism Revisited*, Cardiff, University of Wales Press, 2004, 3–4. Lásd még Stephen KNIGHT, *Welsh Fiction in English as Postcolonial Literature = Postcolonial Wales*, eds. Jane AARON, Chris WILLIAMS, Cardiff, University of Wales Press, 2005, 159–176.

<sup>2</sup> M. Wynn THOMAS, *Corresponding Cultures: The Two Literatures of Wales*, Cardiff, University of Wales Press, 1999, 1–6.

<sup>3</sup> Glyn JONES, *The Dragon Has Two Tongues* (1968), idézi THOMAS, *i. m.*, 103.

<sup>4</sup> Stephen KNIGHT, *A Hundred Years of Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2004, XV.

<sup>5</sup> Mivel a *Cymraeg* irodalom kívül esik a jelen írás horizontján, ezért az ide tartozó szerzőkről röviden csak annyit említek, hogy – némi egyszerűsítéssel – két csoportra oszthatóak. Vannak, akik mindkét nyelven publikálnak, saját fordításukban vagy fordítók közreműködésével, mint például John Ellis Williams (1924–2008), Robin Llywelyn (1958–), vagy a fiatalabb nemzedék tagjai közül Fflur Dafydd (1978–).

publikáló, de attól még walesi származású és/vagy nemzeti érzületű, walesi témákat tárgyaló írók megnevezésében valamilyen módon tükröződnie illik mind a „Cymraeg” szerzőktől való nyelvi, mind az angol íróktól való nemzeti identitásbeli elhatárolódásnak. A gyakran használt *Anglo-Welsh*, azaz *walesi-angol* megjelölés azonban a gyarmatosítás termékeként kialakult kettős nemzeti kötődést sugall, ami e szerzők többsége számára elfogadhatatlan.<sup>6</sup> Innen a komplex nyelvi-tematikusan elhatárolás igénye, s Knight szóhasználatában az „angol nyelvű walesi irodalom” („Welsh writing in English”) kissé nehézkes fogalma.<sup>7</sup> A leegyszerűsítő megnevezések ellen szólnak azok az angol nyelven írt walesi témájú művek is, amelyeknek a szerzője nemzetiségét tekintve is angol. Vajon ezek a művek a walesi irodalom részei-e? Kézenfekvő példa John Cowper Powys (1872–1963), aki – bár csak távoli walesi őssökkel rendelkezett – 1935-től haláláig Walesben élt, walesinek vallotta magát, s két monumentális történelmi regényben, az *Owen Glendower*-ben (1940)<sup>8</sup> és a *Porius*-ban (1951)<sup>9</sup> dolgozott fel walesi témát. Jeremy Hooker számára ez már elegendő ahhoz, hogy fejezetet szenteljen az írónak az angol nyelvű walesi irodalmat tárgyaló monográfiájában.<sup>10</sup> Nem mondható el viszont semmi hasonló Kingsley Amis-ről (1922–1995), bár tizenhárom évig volt a Swansea Egyetem oktatója (1949–1961), és éppen Booker Prize-nyertes *The Old Devils* (Vén ördögök, 1986)<sup>11</sup> című regénye játszódik Walesben, walesi főszereplőkkel. Mindezek tudatában jelen írás a Knight körképében tükröződő konszenzust követi az angol nyelvű walesi irodalom fogalmának használatakor.

Mivel ezen irodalom a fentiek szerint laza tematikus egységet alkot, érdemes felidézni a gyarmatosítás kontextusához kötődő és e tematikát körülrajzoló eredettörténetét. Bár e történet 1282-ben kezdődik, amikor I. (Nyakigláb) Edward meghódította a ma Walesként ismert kelta területeket, az angol nyelvű walesi irodalmat közvetlenül életre hívó kulturális közeg kialakulásának gyökerei az ipari forradalmak korában keresendők. A 18. századtól ugyanis a szénbányászat (Aberdare, Rhondda) és a vas kohászat (Merthyr, Dowlais, Penydarren) fellendülésével az ország kettészakadt az iparosodott Dél-Walesre, valamint a továbbra is vidékies, mezőgazdasági területek-

---

És vannak, akik egyáltalán nem hajlandóak angolul is megjelentetni műveiket. Így például az 1920–30-as évek walesi politikai életében is markáns szerepet játszó, irodalmi Nobel-díjra jelölt (1970) Saunders Lewis (1893–1985) ellenezte az angol nyelvű walesi irodalom koncepcióját, mondván, hogy a fordítás mindent eltüntet, ami a walesi irodalmat walesivé teszi. Életében egyetlen műve sem jelent meg angolul. Olyan politikai állásfoglalás ez, amely gyakorlatilag a mintegy félmilliónyi kétnyelvű walesire korlátozza az adott író olvasóközönységét. Vö. BOHATA, *i. m.*, 115.

<sup>6</sup> Vö. BOHATA, *i. m.*, 105. Lásd még *A New Companion to the Literature of Wales*, ed. Meic STEPHENS, Cardiff, University of Wales Press, 1998, 14–15.

<sup>7</sup> KNIGHT, *A Hundred Years*, *i. m.*, XV.

<sup>8</sup> John Cowper POWYS, *Owen Glendower* (1940), London, John Lane The Bodley Head, 1941.

<sup>9</sup> John Cowper POWYS, *Porius: A Romance of the Dark Ages* (1951), Hamilton, Colgate University Press, 1994.

<sup>10</sup> Jeremy HOOKER, *Imagining Wales: A View of Modern Welsh Writing in English*, Cardiff, University of Wales Press, 2001, 91–110.

<sup>11</sup> Kingsley AMIS, *The Old Devils*, Harmondsworth, Penguin, 1987.

ből álló szegényebb Észak-Walesre. Az ipari fellendülés egyre több angol (és ír) betelepülőt vonzott a déli területekre, ami szinte egyszerre vezetett a kulturális konfliktus kiéleződéséhez, és a modern walesi függetlenségi mozgalom megszületéséhez. Az autentikus walesi kultúra elfojtásának szimbolikus alapdokumentuma az az 1847-ben publikált bizottsági jelentés, amelyre egyszerűen csak *Blue Books*-ként (Kék könyvek) utal a walesi nemzeti emlékezet. A jelentés egyrészt felfedte az akkor kiszélesedő közoktatásban jelenlévő nyelvi ellentéteket: a még túlnyomóan csak walesit beszélő gyerekeket főként angol, csak angolul beszélő, angol tankönyveket használó tanárok tanították. Másrészt egy zseniális gyarmatosító gesztussal rögtön a walesi nyelv használatát jelölte meg az ország kulturális elmaradottságának és erkölcsi fertőjének gyökérokaként, igazolandó az ezt követő rendkívül agresszívan angolosító nyelv- és kultúrpolitikát.<sup>12</sup> A jelentés közvetlen következményeként az oktatás kötelező nyelvűvé a 20. század második feléig az angol vált Walesben. Az eredmény a 19. század végére látványos lett: kialakult a mai helyzet, azaz az országban szinte mindenki beszél angolul és az angol gyakorlatilag a fő nyelv, noha Wales 1998 óta hivatalosan is kétnyelvű és a lakosság jelentős százaléka – a kevésbé iparosodott északon és nyugaton jellemzően nagyobb hányad – beszél a walesit. Mindemellett az 1960-as évekig Walesben nem voltak angol nyelvű kiadók, azaz az angol nyelvű szerzők általában Angliában voltak kénytelenek megjelentetni műveiket, és így írásaik gyakran váltak „burkolt cenzúra” áldozatává.<sup>13</sup>

Tehát az iparosítás, az ezzel járó népességmozgások, illetve a brit birodalmi politika erőfeszítései a 19. és 20. század fordulójára megalapozták az angol nyelvű walesi irodalom egy fontos objektív feltételét: egy viszonylag széles körű angol nyelvű, a walesi témák iránt érdeklődő olvasótábor létrejöttét Walesben. Ez utóbbit az írországihoz hasonló folyamat garantálta: ahogy a nemzeti identitás meghatározásában az erőszakos nyelvpolitika következtében a walesi nyelv viszonylag háttérbe szorult, a politikával egyre inkább összefonódó vallás, illetve a mindkettő céljai számára remek terepet biztosító irodalom kezdte átvenni a szerepét. A vallás az angol kulturális befolyás elleni harc kitüntetett színtere volt a 18. század végén lezajlott methodista újjáéledés kezdetétől, aminek nyomán a nonkonformista felekezetek megdöbbentő népszerűsége, vélemény- és viselkedésformáló szerepe, és az Anglikán Egyház elleni fellépése volt megfigyelhető.<sup>14</sup> A vándorprédikátorok, vallási vezetők politikai szerepvállalása mellett a politikatörténet kulcsfontosságú pillanata mégis csak a Plaid Cymru, a Walesi Párt létrejötte volt 1925-ben. A déli iparosítást követően társadalmi szerkezetéből adódóan alapvetően munkáspárti szavazótáború Walesben ma is markánsan jelen lévő szervezet az Egyesült Királyságból való kiválásért kampányolt, s bár az 1997-es népszavazáson a walesiek jó időre elutasították ezt a lehetőséget, a

<sup>12</sup> BOHATA, *i. m.*, 9–10, 21.

<sup>13</sup> *Uo.*, 12–13.

<sup>14</sup> M. Wynn THOMAS, *In the Shadow of the Pulpit: Literature and Nonconformist Wales*, Cardiff, University of Wales Press, 2010, 44–76.

lakosság jelentős része ma is elszakadáspárti. A század közepétől a walesi-angol politikai konfliktus újbóli kieleződésében jelentős szerepet játszott a kohászatnak és a bányászatnak a hatvanas években induló, majd a nyolcvanas évek általános gazdasági válságához kapcsolódóan tragikus méreteket öltő hanyatlása. Wales és Anglia viszonyának politikai rendezését az ezredfordulón – többek között a Walesi Nemzetgyűlés létrehozását – viharos, gyakran Észak-Írországot idéző bombamerényletektől sem mentes évtized előzte meg.

Stephen Knight irodalomtörténeti áttekintője nyomán elmondható, hogy az angol-walesi ellentét, a vallási érzülettől áthatott észak-walesi faluközösség (*gwerin*) ábrázolása, illetve az iparosodott Dél-Wales munkásrétegeinek megnyomorítása szolgáltatták a megszületőben lévő angol nyelvű walesi irodalom legfontosabb témáit. A nyilvánvalóan a kritikai realista megközelítést felértékelő Knight e tematikai egységekből, illetve az ábrázolás hangvételéből kiindulva az angol nyelvű walesi próza három, egymást részben átfedő hullámát különíti el. Az első periódust, amely a 19. század utolsó évtizedeit foglalja magában és Caradoc Evans (1878–1945) korszakalkotó műveinek megjelenésével zárul az 1910-es években, a „románcc” időszakának tekinti. Knight véleménye szerint e korszak írásainak közös jellemzője a Wales iránti romantikus attitűd: az urbánus civilizációtól megfáradt, kiábrándult utazó számára idilli, egzotikus, ártatlan álomvilág az ország. Jellegzetesen hazájukból ide „menekülő” angol, vagy Angliában szocializálódott walesi származású írók, illetve még inkább írónok határozzák meg a korszakot. Ilyenek Anne Adaliza Evans (1836–1908), aki az Allen Raine<sup>15</sup> írói álnevet használta; Hilda Vaughan (1892–1985);<sup>16</sup> az angol Peggy Whistler (1909–1958), aki Margiad Evans<sup>17</sup> néven vált ismertté; vagy az iparosodott Dél-Walest „románccosan” megjelenítő Joseph Keating (1871–1934).<sup>18</sup> Knight szerint ezen attitűdből és irodalomból nő ki ellenpontként az angol nyelvű walesi irodalom első magas szintű művelőjének, atyjának tekintett Caradoc Evans *My People* (Az én népem, 1915) című kötete.<sup>19</sup> A keserűen szatirikus, helyenként szarkasztikus elbeszélésfűzér a vidéki Észak-Wales vallási megszállottságot, álszent nonkonformizmusát

<sup>15</sup> Első regénye az *A Welsh Singer* (Walesi énekes, 1897), amelyet majd tucatnyi követett, köztük a *Garthowen* (1900), az *A Welsh Witch* (Walesi boszorkány, 1902), az *On the Wings of the Wind* (Szelek szárnyán, 1903), majd a sokszor Caradoc Evanshoz hasonlított *Queen of the Rushes* (A sás királynője, 1906). *A New Companion, i. m.*, 611–612.

<sup>16</sup> A kritika a *The Invader* (A betolakodó, 1928) és a *Her Father's House* (A lány apjának háza, 1930) című regényeit tartja leginkább walesi alkotásainak, míg legnagyobb sikerét a *The Soldier and the Gentlewoman* (A katona és az úrinő, 1932) cíművel aratta. *Uo.*, 755.

<sup>17</sup> Négy regénye közül legnagyobb kritikai figyelmet az első, a későbbiekben tárgyalandó *Country Dance* (Falusi táncmulatság, 1932) kapott.

<sup>18</sup> Kritikai elismeréssel leginkább a szerző ábrázolásmódjáról sokat elmondó *Maurice: the Romance of a Welsh Coalmine* (Maurice: Egy walesi szénbánya románca, 1905) című regényét emlegetik. *A New Companion, i. m.*, 418.

<sup>19</sup> A novellistaként elhíresült Caradoc Evans egyébként több regényt is megjelentetett az 1930-as és 1940-es években, köztük talán az álszenteskedés ellen csatát indító *Nothing to Pay* (Akiknek nem kell fizetniük, 1930) művészileg a legsikeresebb. *Uo.*, 228.

és képmutató erkölcsét, valamint iszonyatos elmaradottságát, a korábban – és azóta is – sokszor idealizált *gwerin* közösség mítoszát teszi céltáblájává.<sup>20</sup>

A második, jórészt pályájukat az 1920-as és 1930-as években kezdő írókat magába foglaló csoportot Knight számára az iparosodott délnek az előbbieknél jóval realiztikusabb ábrázolása határozza meg, amely általában többé-kevésbé nyíltan angolelles politikai beállítottsággal társul. Ide tartoznak olyan kiemelkedő szerzők, mint például a jellemzően D. H. Lawrence-szel barátságot ápoló,<sup>21</sup> egyébként irodalmi karrierjét Angliában befutó Rhys Davies (1901–1978),<sup>22</sup> a gyakran csak „három Jones”-ként emlegetett Jack Jones (1884–1970),<sup>23</sup> Gwyn Jones (1907–1999)<sup>24</sup> és Lewis Jones (1897–1939),<sup>25</sup> illetve Gwyn Thomas (1913–1981).<sup>26</sup> Hozzájuk képest értékeli Knight egyértelmű viszszalépésként a II. világháború előtti walesi irodalomnak talán egyetlen – az angol kritika és közönség által is ünnepeelt, egyébként gyakran fásasztóan – melodramatikus regényét, Richard Llewellyn (1906–1983) *How Green Was My Valley*-jét<sup>27</sup> (1939).<sup>28</sup> A mű vitathatatlanul nagy hatása jórészt annak köszönhető, hogy teljes egészében kiszolgálja a kor angol-amerikai közönségizlését: az iparosítás által fokozatosan tönkretett dél-walesi bányavidék egykori természeti szépségét, a már felbomlott faluközösség

<sup>20</sup> KNIGHT, *A Hundred Years*, i. m., 10–50.

<sup>21</sup> Jeff WALLACE, *Lawrentianisms: Rhys Davies and D. H. Lawrence = Rhys Davies: Decoding the Hare*, ed. Meic STEPHENS, Cardiff, University of Wales Press, 2001, 175–191.

<sup>22</sup> Rhys Davies azon kevés walesi szerző egyike, akik a század első felében teljes egészében irodalmi munkásságukból tartották fenn magukat, így több tucatnyi regénye – legismertebb az 1944-es *The Black Venus* (A fekete Vénusz) – és számos novelláskötete jelent meg az 1930-as évektől az 1970-es évek elejéig. Ez utóbbiakban változatos témákat fest meg mesteri szintre fejlesztett, elsősorban Csehov elbeszéléseiből elsett objektivitásával, humorral, az apró részletek és a drámai szituációk iránti remek érzékkel. Ugyanakkor Davies egész életében diszkréten kezelt, az írásaiban nyíltan soha meg nem jelenő homoszexuális beállítottsága a gender tanulmányok kedvelt terepévé teszi írásait. Katie GRAMICH, *The Masquerade of Gender in the Stories of Rhys Davies = Rhys Davies*, i. m., 205–215; Meic STEPHENS, *Introduction = Rhys Davies*, i. m., 3.

<sup>23</sup> Munkáspárti elkötelezettségű szerző, aki tucatnyi regényében, így a *Black Parade*-ban (Fekete parádé, 1935) és a *Rhondda Roundabout*-ban (Rhonddai kerülőút, 1934) rendkívüli érzékenységgel jeleníti meg a bányavidékek munkásainak sanyarú sorsát. *A New Companion*, i. m., 384.

<sup>24</sup> Elismert irodalomkutató, egyetemi oktató, szerkesztő, a *The Mabinogion* 1948-as, kritikailag is megszemenően elismert fordításának egyik szerzője. Emellett több regény és novelláskötet írója, amelyek közül a Walesben megélt gazdasági világválság ábrázolása rokonítja Jack Jones-szal az 1936-os *Times Like These* (Ilyen időkben) című művében. *Uo.*, 380.

<sup>25</sup> A fiatalon elhunyt baloldali aktivista két ma is autentikus benyomást keltő és magával ragadó, a dél-walesi iparvidéket megörökítő regényével vonult be az irodalomtörténetbe: *Cwmardy* (1937) és *We Live* (Élünk, 1939). *Uo.*, 393.

<sup>26</sup> Kilenc regénye Glamorgan bányavidékeinek életét örökíti meg humorral elegyedő mély együttérzéssel. Egyik legsikeresebb műve az 1831-es methyri munkásfelkelés történetét feldolgozó *All Things Betray Thee* (Minden elárula téged, 1949). *Uo.*, 716. KNIGHT, *A Hundred Years*, i. m., 51–93.

<sup>27</sup> Richard LLEWELLYN, *How Green Was My Valley*, London, New English Library, Hodder and Stoughton, 1984. – A regény magyar fordítása: *Hová lettél, drága völgyünk?, I–II*, ford. DÉRY Tibor, Bp., Kozmosz, 1987.

<sup>28</sup> KNIGHT, *A Hundred Years*, i. m., 113–118. Llewellyn mintegy kéttucatnyi további regénye – köztük néhány közönségsiker, sok futószalagon készült szórakoztató irodalom – semmilyen tekintetben nem említhetőek egy lapon e regénnyel. *A New Companion*, i. m., 453.

valamikori spirituális és erkölcsi egységét idézi fel mélységes nosztalgiával és helyezi idilli megvilágításba. Jelzésértékű, hogy a II. világháború idején (1941) a későbbi évtizedek során számos angliai kiadásban megjelent regény többszörös Oscar-díjas film alapjául is szolgált.<sup>29</sup> S végül, mintegy az angol nyelvű walesi irodalom magára találásának jegyében tárgyalja Knight a következő generációk írásait, így többek között Dylan Thomas (1914–1953) alakját, valamint a II. világháború utáni angol nyelvű walesi irodalom legmonumentálisabb írójaként, joyce-i kvalitású alakjaként tisztelt Emyr Humphreys (1919–) és az angolszász világban irodalomkritikusként széleskörűen elismert Raymond Williams (1921–1988) szépprózaíró munkásságát.<sup>30</sup> E csoport meghatározó jegye az a tudatos, az angol közönségízléstől való elszakadás jegyében megfogalmazott törekvés, hogy a „locus, a nyelv, a kultúrtörténet és a mítosz” segítségével összhangba hozza az angol kulturális hatás alatt álló és a Cymraeg Wales hagyományait.<sup>31</sup>

Az angol nyelvű walesi irodalom fogalmából adódó tematikai közösség mellett azonban nem csak ez utóbbi csoportban figyelhetők meg olyan tipikus posztkoloniális attitűdök és gesztusok, mint például a nyelv problémájának középpontba állítása. Wales irodalmában az angol nyelv gyakran kényszerű választása ugyanis nem jelenti a kérdés egyszer és mindenkorra való rendezését, már csak a nyelvhasználatnak a koloniális kontextusban gyökerező politikai jelentőségéből adódóan sem. Egyrészt annak érzékeltetése, hogy az angol nyelven írt művek szereplői a regényvilágban valójában walesi nyelven, vagy legalábbis walesi dialektusban kommunikálnak egymással, kezdettől fogva megoldandó stilisztikai feladatként állt a szerzők előtt.

Caradoc Evans *My People* című elbeszélés-sorozatában mintegy megteremti azt a kitekert szórendű, helyenként walesi szavakat (kódváltás) is használó stilizált hibrid walesi-angol nyelvet,<sup>32</sup> amely egy ideig irodalmi normává, majd sokszor paródia tárgyává vált. Ez az elidegenített angolság megjelenik a narrációban is, de még inkább a szereplők dialógusaiban: „Rachel, Rachel, wake you up. There’s lazy you are”.<sup>33</sup> A fordításban nem igazán visszaadható, valójában helytelen angol nyelvtani szerkezet – a normális körülmények között az egzisztenciális mondatokban használt úgynevezett *üres alany*, az állítmányként használt létige és az ezt teljesen szabálytalanul követő melléknév – a walesi nyelv grammatikai normáinak leképezése az angolban. Llewellyn 1939-es regénye rendszeresen alkalmazza ezt a szerkezetet az egyes szám első személyű, szóbeli történetmondást imitáló elbeszélésben: „There is

<sup>29</sup> *How Green Was My Valley* (Hová lettél, drága völgyünk?), rendező John Ford, főszereplő Walter Pidgeon, Maureen O’Hara, Twentieth Century Fox, 1941.

<sup>30</sup> Knight, *A Hundred Years*, i. m., 119–165.

<sup>31</sup> *Uo.*, 120.

<sup>32</sup> Bohata, i. m., 106–107.

<sup>33</sup> Caradoc Evans, *My People: Stories of the Peasantry of West Wales* (1915), London, Andrew Melrose, évsz. nélkül, 15. = *Internet Archive*, <https://archive.org/details/mypeoplestories00evaniala> (Letöltés ideje: 2016. július 3.) „Rachel, Rachel, kelj már fel. Lásd no, mily lusta vagy.” (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. – R. A.)

strange how things come back [...].<sup>34</sup> Llewellyn nyelvhasználata – és ezen keresztül inkább nosztalgikus, melodramatikus ábrázolásmódja – válik paródia tárgyává például Christopher Meredith (1955–) *Shifts* (Váltóműszak, 1988) című regényében. Meredith Llewellynéhez hasonló témát dolgoz fel, ámde fogcsikorgató realizmussal: a dél-walesi iparvidéknek a gazdasági válság okozta kilátástalan helyzetét mutatja be az 1980-as években. Nem csak arról van szó, hogy az ő kohómunkásai valóban Blaneau Gwent helyi tájszólásával beszélnek:<sup>35</sup> Meredith Llewellyn tudatos kifigurázásával – az 1939-es regény melodramatikus csúcspontjának, a bányarobbanásnak és a mentésben résztvevő vak (!) bokszolóknak, Dai Bandónak a felidézésével, valamint a regény sematikus érzelmvilágának paródiájával – az ő stílusa ellenében definiálja önmagát:

Up comes Donald Crisp and Dai Bando on a tandem [...]. ‘Look you boy bach’, says blind Dai. ‘There’s been an explosion up at the pit. Hurry you along now begorrah.’ [...] They pedal and reach the scene. Young women in shawls wring their hands. Old women in shawls wail and gnash their gums.<sup>36</sup>

A szórendcsere mellett komikus színezetet ölt a kódváltás is: a valóban walesi és Evansnál, Llewellynnél is megjelenő *bach* (kicsi) mellé „tévedésből”, az irodalmi walesi dialektus műviségét parodizálva odakerül az ír *begorrah* is.

A nyelv kérdése emellett a kezdeti időszaktól tematikus elemként is problematizálódik. Így például az egyébként angol Margiad Evans szintén vidéki környezetben játszódó *Country Dance* című regényének főhősnőjében éppen nemzeti identitása okán dúl belső konfliktus, amely elkerülhetetlenül nyelvi aspektusokat is hordoz.<sup>37</sup> Nevezetesen, az angol apától és walesi anyától született, a két ország határvidékén élő Ann Goodman – kissé hasonlatosan az amerikai „tragikus félvér” kliséjéhez – képtelen eldönteni, hogy melyik nemzethez is tartozik: leginkább mindig a másikhoz. E belső tépelődés ölt testet két udvarlója közötti ingadozásában, akik közül az egyik egy Gabriel nevű angol pásztor, a másik pedig egy sok tekintetben Emily Brontë Heathcliffjére emlékeztető<sup>38</sup> walesi gazda, Evan ap Evans. A konfliktus tragikus véget ér: a lányt meggyilkolják, de sosem derül ki, hogy melyik féltékeny férfi volt a tettes.

<sup>34</sup> LLEWELLYN, *How Green, i. m.*, 17. „Furcsa dolog, mi minden jut az ember eszébe [...]” LLEWELLYN, *Hová lettél, i. m.*, I, 21.

<sup>35</sup> Dylan MOORE, *Greatest Welsh Novel #3: Shifts by Christopher Meredith*, Wales Arts Review, 2014. január 30., <http://www.walesartsreview.org/greatest-welsh-novel-3-shifts-by-christopher-meredith/> (Letöltés ideje: 2016. július 3.)

<sup>36</sup> Christopher MEREDITH, *Shifts*, Bridgend, Seren, Poetry Wales Press, 1997, 165. „No lám, megérkezik Donald Crisp és Dai Bando egy tandem. [...] – Nézd no, kisfiam – mondja a vak Dai. – Robbanás volt a tárnában. Siess most velünk, istenemre. [...] Pedáloznak és a színhelyre érnek. Nagykendős fiatalasszonyok – állnak és kezüket tördelik. Nagykendős öregasszonyok – állnak, jajveszékkelnek, és fogatlan inyüket csikorgatják.”

<sup>37</sup> Vö. BOHATA, *i. m.*, 119–121.

<sup>38</sup> KNIGHT, *A Hundred Years, i. m.*, 48.



Részben a nyelvi problémából születhetett már a regény izgalmas elbeszéléstechnikai megoldása is: az angol Evansnak magyarázatot kellett adnia arra, hogy a walesi főszereplő naplóformájú személyes vallomása mégis miért angolul íródott, ezért hamar kiderül, hogy Ann angol udvarlója számára írja naplóját, amikor hosszabb időre el kell válniuk egymástól. A magyarázat rávilágít az első személyű elbeszélő megbízhatatlanságára, hiszen ironikus távolságot iktat be a szöveg és – folyton képzelt olvasója elvárásait és érzelmeit szemmel tartó – fiktív szerzője közé. Ezzel gyakorlatilag modellálja a grammatikai szubjektum és az író, illetve a női író megfelelési kényszerét a beszélhető diskurzusokat meghatározó gyarmatosító és patriarchális diskurzus irányában. Ann érzelmeinek változását, identitása átértékelését azonban éppen a walesi nyelvhez fűződő viszonyában követheti nyomon az olvasó. A lány szinte legelőször azt tudatja walesi udvarlójáról, hogy mindig anyanyelvén szól hozzá, amit Ann először értetlenkedve és elutasítással fogad: úgy tesz, mintha nem is hallaná.<sup>39</sup> Hamarosan azonban már hetykén saját nyelvén válaszol az incselkedve udvarló férfinak.<sup>40</sup> S minden alkalommal, amikor beszélgetéseiket idézi, mintegy védekezve, vagy éppen egyetlen várható olvasójának érzéseit szem előtt tartva, gyorsan hozzá is tesz egy angol kedvese után vágyakozó megjegyzést: „Why does he always speak to me in Welsh? I wish Gabriel would come!”<sup>41</sup> Amikor kedvese valóban megérkezik, éppen a közös nyelv, az Evanst és Annt összekapcsoló walesiség kötelelke ébreszti fel a férfi féltékenységét: „Who is that calling you dear names in Welsh, so friendly?”<sup>42</sup> A veszekedés hatására Ann önnön walesi identitásának és anyanyelvének a teljes elutasításába menekül. Evans érzelmeinek egyik legkézzelfoghatóbb jele viszont az, hogy a lány választott identitásának elfogadásául hajlandó angolul beszélni: „Come, Ann, look up. [...] I’m not speaking in Welsh though indeed it is on the end of my tongue, cariad.”<sup>43</sup> Persze mégiscsak belopja magát a mondatba a walesi kedveskedő megszólítás (*cariad*), s így a kijelentés retorikája és performativitása épp ellentétes egymással.

Ann Goodman történeténél jóval nyíltabb politikai állásfoglalásként is megjelenik a walesi irodalomban a nyelvhasználat, illetve az oktatási rendszer erőszakos angolosító hatásának kérdése. Így például az egyébként sok tekintetben a birodalmi politikát kiszolgáló Llewellyn-regényben a főszereplő első iskolai tapasztalatai azt az oktatási szituációt tematizálják, amely a *Blue Books* létrehozója és következménye is egyben: a tanár (tankönyv) és diák közötti nyelvi ellentétet, az erőszakos angolosítást, amely a walesi nyelv használatának tiltásában – testi fenytéssel való szankcionálásában – mutatkozik meg. A gyermek Huw egyik legfontosabb erkölcsi győzelme az angolpárti iskolamester, Jonas elleni kiállása anyanyelvének, walesiségének védelmében. *The Blue Book* annak a 2000-ben Owen Sheers (1974–) tollából megjelent verseskötetnek a címe is,<sup>44</sup> amelyet

<sup>39</sup> Margiad EVANS, *Country Dance* (1932), Cardigan, Parthian, 2006, 18.

<sup>40</sup> *Uo.*, 19.

<sup>41</sup> *Uo.*, 18. „Miért beszél hozzám mindig walesiül? Bárcsak eljönne Gabriel!”

<sup>42</sup> *Uo.*, 23. „Ki az a férfi, aki walesiül becézget téged s ilyen barátságos veled?”

<sup>43</sup> *Uo.*, 72. „No, Ann, nézz fel rám. [...] Nem walesiül mondom, pedig itt van a nyelvem hegyén, kedvesem.”

<sup>44</sup> Owen SHEERS, *The Blue Book*, Bridgend, Seren, Poetry Wales Press, 2000.

Walesben jelöltek „Az év könyve” díjra. A toposz pedig, mely szerint az iskolamester a hódító angolok ideológiájának hordozója, még a kortárs populáris kultúra olyan könyved alkotásában is felfedezhető, mint a *The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain* című filmben.<sup>45</sup> Az I. világháború idejének idilli *gwerin* közösséget megfestő és kedves humorral felmagasztaló filmvígjátékban egyedül a feltehetően angol érzelmű tanító, Davies the School tanúsít hazafiatlan magatartást: az egész falu ellen arra fogad, hogy a walesiek nemzeti büszkeségét megtestesítő magaslat nem hegy, hanem domb, majd pedig egyedül ő nem vesz részt az összefogásban, amellyel a „dombot” egy földhányással hegygé magasztják.

Jellegzetes posztkoloniális jegy a gyarmatosító angolok történelemírásában kanonizált múlt újraírásának igénye, amely viszont elválaszthatatlan a kísérletező – modernista és posztmodern – írásmódhoz, illetve a walesi mitikus hagyományhoz való viszonynak a témájától, s egyúttal a kortárs walesi irodalom egyik legizgalmasabb irodalmi „programjának” is szülője. Ami az előbbit illeti: Knight áttekintője a gyarmatosító románcos megközelítés után érthetően Wales realista irodalmi portréjának megrajzolását helyezi előtérbe. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az angolként felfogott s ezért elutasított modernizmus és a walesi irodalom két külön légtérben léteztek volna – legalábbis Emyr Humphreys II. világháború után induló munkásságáig, akinek műveit Knight visszavisszatérően Virginia Woolf és James Joyce írásaihoz hasonlítva tárgyalja. Hogy közel sincs ekkora megkésettiségről szó, azt nem csupán Wynn Thomas véleménye jelzi, aki Dylan Thomas és jónéhány walesi kortársa műveiben a művészé formálódás kimondottan modernista tematikáját követi nyomon.<sup>46</sup> Például Dylan Thomas elbeszéléskötete, a *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940)<sup>47</sup> nyilvánvalóan ironikus viszonyt tükröz már címében is James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)<sup>48</sup> című modernista művészregényéhez, miközben szerkezetében és tematikájában közeli rokonságot mutat a *Dubliners* (1914) novellagyűjteményével.<sup>49</sup> Ez az ironikus, ugyanakkor mégis csak az angol modernizmus újításaiból építkező megközelítés a kortárs walesi irodalomban is megfigyelhető. Jó példája az Alice Thomas Ellis írói álnéven alkotó Ann Margaret Lindholm (1932–2005) *The Sin Eater* (A bűnyelő, 1977) című regénye, amely gyakorlatilag Virginia Woolf *Between the Acts* (1941)<sup>50</sup> című művének újraírása – kortárs walesi kontextusba helyezve. Ellis ugyanúgy egy nap és az ahhoz

<sup>45</sup> Az angol, aki dombra ment fel és hegyről jött le, rendezte Christopher MONGER, főszereplő Hugh GRANT, Tara FITZGERALD, Miramax, 1995.

<sup>46</sup> Wynn THOMAS, *Corresponding, i. m.*, 75–110.

<sup>47</sup> Dylan THOMAS, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, London, Dent, 1956. Magyarul: *Az író arcképe kölyökkutya korából*, ford. GERGELY Ágnes, Bp., Európa, 2008.

<sup>48</sup> James JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1966. Magyarul: *Ifjúkori önarckép*, ford. SZOBOTKA Tibor, Bp., Cartaphilus, 2012.

<sup>49</sup> James JOYCE, *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin, 1996. Magyarul: *Dublini emberek*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Orpheusz, 2000.

<sup>50</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, Harmondsworth, Penguin, 1976. Magyarul: *Felvonások között*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2005.

kapcsolódó családi összejövétel történetét mondja el, s bár a woolfi színházi előadás helyét egy amatőr krikettmérkőzés veszi át, az eseményeket „ördögi, soha nem pislogó sárga szemekkel”<sup>51</sup> végigkövető, Virginia Woolf néven aposztrofált birka már önmagában is jelzés értékű akár a modell, akár a keserűen ironikus attitűd tekintetében.

Ugyancsak a kísérletező írásmód – és ezzel együtt a női írók, az angol nyelvű walesi irodalom megjelenésével szinte egy időben megtalált önálló női hangvétel – korai megjelenésére utalnak a tragikus fiatalsággal elhunyt Dorothy Edwards (1902–1934) művei. A már Arnold Bennett által is Woolffal és Vita Sackville-Westtel együtt emlegetett,<sup>52</sup> a Garnett-családdal és Bloomsbury-vel is kapcsolatban álló szerző *Winter Sonata* (Téli szonáta, 1928)<sup>53</sup> című regénye témájában és hangvételében is Csehov borongós elbeszéléseit idézi, mintha csak Woolf *Modern Fiction*ben meghirdetett programját megvalósítandó venne leckéket a pszichológiai realizmus terén az orosz klasszikustól.<sup>54</sup> A szimbolista ihletésű modernizmusnak Schopenhauer nyomán a zenét a legmagasabb rendű művészetnek tekintő esztétikája köszön vissza a regény címében, amely egyúttal a mű szerkezetére is utal: négy fejezetből, azaz a szonáta mintájára négy tételből áll. Mindez összhangban áll a modernista művészregénnyel rokonítható, vagy éppen annak kritikájaként is felfogható tematikával: a regény egy meg nem nevezett, de talán walesi sztereotípiaként örökké esős és kilátástalan kisváros kicsiny intellektüel körének leginkább méla unalomban eltöltött néhány hónapját követi nyomon, melybe csupán londoni barátjuk látogatása és egy csodálatos énektehetséggel megáldott, ámde szegény helyi lánnyal folytatott kalandja hoz tűnő változatosságot. Dorothy Edwards, Margiad Evans és Alice Thomas Ellis csak néhány példa arra a több tucatnyi szerzőre, akiknek műveiből a walesi női irodalom kísérletező írásmódon, feminizmuson és a hibrid walesi kulturális identitás elfogadásán átívelő évszázados története rajzolódik ki – mindkét nyelven.<sup>55</sup>

Az 1920-as, 30-as évek kísérletező szellemének folytatásaként születnek a hatvanas évek óta sorra olyan izgalmas regényszövegek, amelyek a közelebbi és/vagy távolabbi történelmi múlt újraírását célozzák meg, sokszor a modernizmus elbeszéléstechnikai újításainak alkalmazásával, vagy éppen a posztmodern historiografikus metafikcióval rokonítható módon. Így például Humphreys *Outside the House of Baal* (Baal templomán kívül, 1965) című regénye a két előrehaladott korú főszereplő, J. T. Miles metódista lelkész és sógornője, Kate Bannister emlékeinek foszlányaiából rajzolja ki az aszszony széthulló népes családjának, és az ő sorsukon keresztül gyakorlatilag a 20. századi Walesnek a történetét: mindezt a modernista térpoétikai fordulat (*spatial turn*) jegyé-

<sup>51</sup> „her yellow devil’s eyes unblinking.” Alice THOMAS ELLIS, *The Sin Eater* (1977), Harmondsworth, Penguin, 1986, 146.

<sup>52</sup> Katie GRAMICH, *Twentieth-Century Women’s Writing in Wales: Land, Gender, Belonging*, Cardiff, University of Wales Press, 2007, 56.

<sup>53</sup> Dorothy EDWARDS, *Winter Sonata*, Aberystwyth, Honno, 2011.

<sup>54</sup> Virginia WOOLF, *Modern Fiction = The Essays of Virginia Woolf, Volume 4: 1925 to 1928*, ed. Andrew McNEILLE, London, The Hogarth Press, 1984, 162–163.

<sup>55</sup> GRAMICH, *Twentieth-Century Women’s Writing. i. m.*, 183.

ben, a montázs-technika eljárását is mozgósítva.<sup>56</sup> A földbirtokos család és szimbolikus nevű otthonuk, a közismert T. Gwyn Jones-verset (1926), valamint a római hódítás elől önpusztításba menekülő gall törzset egyaránt felidéző Argoed,<sup>57</sup> egy tovatűnő világ jelképeivé válnak a regényben, miközben a századelő politikai és morális viharaiiban vergődő hősei egyre kevésbé tudnak lépést tartani az őket körülvevő modern világgal. A család tagjai minden politikai vihart személyes tapasztalatként élnek meg, kezdve a két világháború alatti pacifizmus kérdésében való állásfoglalás problémájától egészen a bányászsztrájkok alatti erkölcsileg elfogadható magatartásig. A múlt hosszú árnyéka a fiatalabb írónemzedékre is hasonlóképpen rávetül: Meredith korábban említett *Shifts* című regényének két gyermekkori barát főszereplője, a húszas éveik végén járó Jack és Keith, nemcsak a bezárás előtt álló vasműben – és így Keith feleségének ágyában – váltják egymást a műszakban, hanem szinte két külön idősíkban is élnek.<sup>58</sup> Míg Jack a jelen sodródó, céltalan és végtelenül cinikus gyermeke, Keith a múlt amatőr bűváraként minden szabadidejében a kisváros helytörténetét, a helyi ipar megalapításának körülményeit próbálja felderíteni. E történet a regény jelenének eseményeivel párhuzamosan íródik újra egy Keith által tartandó előadás erejéig.

Legalább ennyire központi szerepet játszik a múlt újraírása Meredith *Sidereal Time* (Csillagászati idő, 1998) című,<sup>59</sup> a tudatfolyam-regény technikáit széleskörűen alkalmazó és a modernizmussal intertextusain keresztül is állandó dialógust folytató művében is. A regény két központi alakja – Sarah, a harmincas évei közepén járó gimnáziumi tanárnő, és egyik diákja, a kamasz Steve – más-más módon kerülnek egyfajta vákuumba. Sarah a tanári pálya gépies taposómalmában rója köreit, állandó rohanása ellenére is kilátástalanul egy helyben topog. Az iskolából már fél lábbal kilógó Steve nem is tettet, hogy a semmiféle perspektívával nem kecsegtető walesi létben valamilyen cél felé tartana – napjait üres lődörgéssel tölti. Az egyébként rendkívül intelligens tizenéves egyetlen kitörési pontja egy gyakorlatilag a fantáziavilágában „írt”, Kopernikuszról szóló „történelmi regény”, amelynek „fejezetei” váltakozva jelennek meg a kortárs környezetben játszódó narratívával.

A posztkoloniális irodalom és a posztmodern találkozási pontján létrejött mágikus realista írásmódból jól ismert eljárás a történelem (újra)írásának mitikus narratívákkal történő elegyítése, amelyhez hasonló, prominensen walesi mitikus narratívák „visszavételének” kísérletével párosuló törekvések az angol nyelvű walesi irodalomban is megfigyelhetők. A walesi kelta néphagyományban az angolszász hódítás (5. század) idején keletkezett, és a *Mabinogion* (két 14–15. századi walesi nyelvű kézirat) tizenegy történetében fennmaradt narratívák legismertebb mitikus hőse – a középkori és modern magaskultúrában, majd a 20. századi populáris kultúrában is impozáns karriert

<sup>56</sup> Linden PEACH, *The Fiction of Emyr Humphreys*, Cardiff, University of Wales Press, 2011, 131.

<sup>57</sup> Emyr HUMPHREYS, *Outside the House of Baal*, Bridgend, Seren, Poetry Wales Press, 1996, 399.

<sup>58</sup> Vö. BOHATA, *i. m.*, 124–125.

<sup>59</sup> Christopher MEREDITH, *Sidereal Time*, Bridgend, Seren, Poetry Wales Press, 1998.

befutó – Artúr király. Már a 13. században és éppen Wales meghódításához kötődően jól dokumentált azonban a hatalmas népszerűségnek örvendő Artúr-alak angol birodalmi érdekeket szolgáló politikai célú felhasználása. Így a Walest meghódító I. Edwardot „Artúr király koronájával” ékesítették, a későbbiekben pedig az uralkodó, hatalmát legitimálandó, többször pózolt Artúr szerepében, ahogy az egyébként valóban walesi eredetű, ám Wales önállóságát jogilag is megszüntető (1536) Tudor-ház is Artúrtól származtatta magát. A történeti Artúr valószínűsíthetően idegen – elromanizálódott brit – eredete és a hódító angolok kultúrájával való ikonikus összefonódása magyarázhatja az angol nyelvű walesi irodalomban egyrészt az Artúr-alak revízióját, másrészt a *Mabinogion* egyéb, erősebb walesi kötődésű narratíváinak és szereplőinek (Bendigeidfran vagy Bran és húga, Branwen, a pogány Grál, Rhiannon, Blodeuwedd, Pryderi stb.) előtérbe kerülését.

A walesi történelmet és/vagy mitikus narratívákat kísérletező jelleggel újraíró szövegek sorát kézenfekvő lenne – a tanulmány elején már említett – John Cowper Powys három nagyregényével, a Grál-legendára épülő *A Glastonbury Romance*-szal,<sup>60</sup> a walesi függetlenségi harc ikonikus alakját középpontba állító és a Bran-mítoszt feldolgozó *Owen Glendower*rel, illetve az Artúrt és Merlint (Myrddin Wyllt) regényalakként felvonultató, 499-ben játszódó *Porius*-szal nyitni. Ezeket azonban a walesi kritika rendkívül nehezen fogadja be – talán azért, mert kétségtelenül közös jegyeket mutatnak a „románcos korszak” Walest kulturálisan gyarmatosító irodalmával. E románcosság mögött azonban sok tekintetben az utóbbi évek angol nyelvű walesi irodalmával rokonítható tendenciák is rejtőznek, ami például a szövegeket Raymond Williams befejezetlen *Black Mountains*-trilógiájának második kötetével (1990) összeolvasva válik különösen szembeötlővé. A kortárs keretbe foglalt novellafűzér elbeszélései nagyjából ugyanezen időszak történelmi eseményeit veszik sorra – a római hódítástól (i. sz. 42) az Owain Glyn Dŵr-féle (Owen Glendower) lázadás leveréséig és a protestantizmus előfutárainak megjelenéséig (1415).

A kötet címadó darabja, a *The Eggs of the Eagle* (Sastojások, 1990)<sup>61</sup> egyszerre eleveníti fel a gyakran prófétai státusszal felruházott bárd alakját, a történelem értelmezéseként és egyúttal a jövő enigmatikus előképeként magyarázott mitikus látomást – és sejtet ambivalens, iróniával fűszerezett viszonyt mindkettőhöz. A római légiók kivonulása (5. század eleje) után játszódó rövidke történet főszereplője Mabon, a nagy tiszteletnek örvendő világtalan próféta, egy elpusztuló és három tojását hátrahagyó sasról szóló mitikus vízió egyetlen igazi látója. A tojásokból sorrendben vérfolyam, egy életképtelen, szájában halat tartó fehér pelyhes sasfióka, és fojtogató sárga köd vagy füst támad. A Mabont körülvevő bölcsék a történet – mint prófécia – különböző értelmezéseit adják: abban ugyan megegyeznek, hogy a sas a Római Birodalom tovatűnt hatalmát jelzi, ám

<sup>60</sup> John Cowper Powys, *A Glastonbury Romance* (1932), London, Macdonald, 1955.

<sup>61</sup> Raymond WILLIAMS, *People of the Black Mountains, volume 2.: The Eggs of the Eagle*, London, Paladin, 1992, 66–72.

mindegyikük számára másik tojás jelzi a jövőt, és ehhez a jövőhöz is eltérően viszonyulnak. A vérfolyamban egyikük a rómaiak kivonulása utáni testvérviszály allegóriáját látja, míg másikat arra emlékezteti, hogy a római hódítás előtt is ölték egymást a britek, tehát nem lehet egy idilli, sosem volt múltat kreálni. A szájában halat tartó, pelyhes sasfióka utalás lehet a Halászkirály legendájára (vagy inkább a Halászkirályok – a szereplők számára – nagyon is valós történelmi alakjaira), de az új, keresztény hitre is, mely szintén Róma öröksége, és eltántorítja a keltákat saját vallásuktól. A sárga köd az erős központi hatalom, a hódító távozta után támadó bizonytalanság és kétegy allegóriája az egyik szereplő számára – az olvasónak pedig talán finom utalás T. S. Eliot „mitikus módszerére” a *J. Alfred Prufrock szerelmes énekének* egyik központi motívumán keresztül. A vitát a szereplők Mabon autoritására támaszkodva szeretnék lezárni, aki azonban – akárcsak Marlow hallgatósága *A sötétség mélyénben* – mélységes ironikus távolságtartást sugallva, egy ideje már elszunnyadt.

Mivel az elbeszélés a kötet címadó szövege, nehéz ellenállni a metanarratívaként olvasás kísértésének. Egyrészt párhuzam fedezhető fel a mitikus látomás, mint történelem-értelmezés és prófécia elmondása, valamint a kötet azon gesztusa között, hogy a walesi történelem sorsfordító eseményeit mitikus elemek és szereplők (például a Halászkirály, Artorius avagy Artúr a soron következő történetben) bevonásával, ám ugyanakkor hétköznapi embereket középpontba állítva mondja el, szubjektív élményként. Másrészt az elbeszélés a történetként felfogott történelem többértelműségére, végső igazságának megkérdőjelezhetőségére hívja fel a figyelmet, miközben egyszerre támaszkodik a modernista mitizálás hagyományára és fordul iróniával a végső értelmező paradigmaként felfogott mítosz gondolata felé. Mégis, a látomás nagyon is hatékony értelmező keretét adja a kötet elbeszéléseiből kirajzolódó walesi történelemnek: a sas nemcsak a rómaiaknak, hanem az egymást váltó megszállóknak, birodalmaknak a trópusa is, amelyeknek örökében újra meg újra vérontás és káosz jár a hatalmi harcok keresztútjában álló országban. Ennek következtében Wales történelmi múltjának feltárása nem lehet valamiféle mitikus narratíva által egyértelműen körülhatárolt ősi nemzeti identitás felfedése – legfeljebb a számtalan hódítás és kulturális behatás által egymásra írt rétegek végtelen palimpszesztjéntek felfejtése. És semmiképpen sem azonos annak az Artoriusnak a történetével, aki a soron következő, *In the Shadow of Artorius* (Artorius árnyékában)<sup>62</sup> című elbeszélésben inkább római, mint brit – hiszen nevetségessé is teszi magát hibás kelta beszédével<sup>63</sup> –, s akinek pusztja léte már a kortársak számára is annyira távoli homályba vész, hogy a róla szóló történetek függvénye csupán: Artorius létezik, „if we hear of him again”<sup>64</sup>

A posztkoloniális „visszavételek” sorába illeszkedik a Seren Books 2009-ben indított, és gyakorlatilag a modernista mitizáló hagyományt folytató kezdeményezése: a

<sup>62</sup> *Uo.*, 73–82.

<sup>63</sup> *Uo.*, 79.

<sup>64</sup> *Uo.*, 82. „ha hallunk még róla”

*Mabinogion* történeteinek modern, kimondottan walesi újraírása. A 2013-ban teljessé vált tízkötetes sorozat darabjai felkérésre születtek, a kiadó ugyanis azzal keresett fel néhány jó nevű fiatal író, hogy válasszanak egyet a történetek közül és adaptálják a kortárs, de legalábbis 20. századi kontextushoz – az adaptáció tényét hangsúlyozandó a releváns *Mabinogion*-történet szinopszisa meg is jelenik a kötetek végén. A sorozat szerzői között szerepel például a sokszor Irvine Welshhez hasonlított Niall Griffiths (1966–), Lloyd Jones (1951–), Cynan Jones (1975–), és Owen Sheers (1974–) – mindannyian a walesi „Az év könyve” díj nyertesei, Owen Sheers több alkalommal is. A sorozat alapvető stratégiáját és egyben sokszínűségét jól mutatja például Griffiths és Sheers történetválasztása, illetve az, ahogy e történeteket saját „szájuk íze” szerint alakítják. Griffiths a *Mabinogion* talán két legnehezebben értelmezhető és legszürreálisabb történetét dolgozta fel, két álmot, a *Rhonabwy's Dream*<sup>65</sup> és *The Dream of Maxen Wledig*<sup>66</sup> című narratívákat. Az egyiket gyakorlatilag kábítószeres víziók sorává alakítja, a másikat pedig egy gengszter komikus szerelmi ábrándjának, megcsalásának és bukásának történetévé.<sup>67</sup> Sheers viszont *White Ravens* (Fehér hollók, 2009) címen Branwennek (szó szerint fehér hollót jelent), a legendás óriás Bran húgának tragikus házasságát, illetve az ezzel összefonódó walesi-ír konfliktust<sup>68</sup> viszi újra színre a két síkon – a II. világháború idején szerelmi szálon, és a jelenben testvérviszályként – futó történetben. Azaz Griffiths, egyéb regényeihez hasonlóan, walesi szubkultúrák végtelenül kiábrándult és szenttelen ábrázolásának szubtextusaként használja a mitikus szövegeket. Sheers, ezzel ellentétben, az egyik leghatározottabb morális üzenettel bíró narratíva – a nemzetek közötti háborúban megölt óriás Bran testét ajánlja hídul, összekötő kapocsként az ellentétben – tanulságát ismétli meg igenlően, erkölcsi tanításként. Az ír származású nagypapa regényt záró szavaival arra biztatja walesi unokáját, a kilátástalan jelenben bátyjaitól elszakadt Rhiant (Rhiannon), hogy nagyszülei viszályából tanulva térjen vissza testvéreihez és a legendás Branhoz hasonlóan legyen kapocs közöttük: „Go back to your brothers now. Help them. Be a bridge.”<sup>69</sup>

A fenti körkép ékesen illusztrálja, hogy az angol nyelvű walesi irodalom messze nem szorítkozik a magyar köztudatban ikonikus walesi bárdok, vagy konkrétan – az image-ét tudatosan a bárdikus hagyományra építő, egyébként csak angolul beszélő, neo-romantikus – Dylan Thomas<sup>70</sup> költői hagyományára, de még csak a költészetre sem. Ez utóbbi a hazánkban is széles körben ismert Thomas mellett olyan emblematisz alakokat vonultat fel, mint az angol modernista körökhöz kapcsolódó, az első vi-

<sup>65</sup> *The Mabinogion*, ford. Charlotte E. GUEST, New York, Dover, 1997, 94–104. Magyarul: *Rhonabwy álma = Mabinogion: walesi legendák*, ford. KÁCSOR Loránt, Bp., General Press, 2008, 308–322.

<sup>66</sup> *The Mabinogion*, i. m., 52–57. Magyarul: *Maxen császár álma = Mabinogion*, i. m., 171–179.

<sup>67</sup> Niall GRIFFITHS, *The Dreams of Max and Ronnie*, Bridgend, Seren, Poetry Wales Press, 2010.

<sup>68</sup> *The Mabinogion*, i. m., 16–26. Magyarul: *A Mabinogi második ága = Mabinogion*, i. m., 73–88.

<sup>69</sup> „Most menj vissza a bátyáidhoz. Segíts nekik. Legyél hídul.” Owen SHEERS, *White Ravens*, Bridgend, Seren, Poetry Wales Press, 2011, 180.

<sup>70</sup> D. RÁCZ István, *A másik ország: az angol költészet 1945 után*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2006, 23.

lágháborút megörökítő 1937-es hosszú költeményéről elhíresült David Jones (1895–1974), vagy az egész korszakot meghatározó, mélyen nemzeti érzületű pap-költő, R. S. Thomas (1913–2000). Mégis, az amatőr költőversenyekhez (*Eisteddfod*) kötődő, középkori műfaji hagyományokat továbbvivő walesi költészet szorosabb szálakkal kapcsolódik a „Cymraeg” irodalomhoz, és jelentős mértékben hozzáférhetetlen az angol nyelven olvasók számára. Szemben az utóbbi évtizedekben egyre izgalmasabb hangokkal tarkított, sokszor eredeti hangvételű, ugyanakkor a brit kísérletező hagyománnyal élénk diskurzust folytató angol nyelvű walesi prózával.

ANGELIKA REICHMANN  
*Welsh Writing in English: An Introduction*

The present article was written as a chapter of a literary historical project which aims to present an overview of English Literature to Hungarian readers. Hence its introductory nature: apart from the works of Dylan Thomas, Welsh writing in English has been hardly translated into Hungarian and is little known. After clarifying the somewhat convoluted term, the article provides a survey of the literary historical periods in Welsh writing in English since its emergence in front of the backdrop of industrialisation and aggressively imperial English language politics at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Then it proceeds to highlight five characteristics of that literature from a postcolonial perspective. Through selective micro-analyses of largely contemporary prose works, the article focuses on such aspects of Welsh writing in English as its concern with language itself (code-switching) and with rewriting Welsh history. In relation to the latter, it discusses the early presence of experimental tendencies and women writers, and the literature’s emphatic and recently “institutionalised” reassessment of the Welsh mythical heritage.



T. ESPÁK GABRIELLA

## Egy kultúra, két kultúra, sok kultúra

A kanadai konföderáció és a Charlottetowni Egyezség

A kulturális pluralizmus ideájának optimálisan megfeleltethető berendezkedés a föderalizmus. Élhetünk pluralista társadalomban szövetségi államforma nélkül, és működnek szövetségek, melyeknek berendezkedése pusztán adminisztratív kényszer vagy történelmi véletlen, nem pedig a sokszínűség kezelésének elsődleges eszköze. Többnemzetiségű társadalmakban a kulturális pluralizmus mégis akkor működtethető a legjobban, ha az ország föderális szerkezetű. Ezt a tézist bontja ki a multikulturalizmus és kisebbségi jogok teoretikusa, Will Kymlicka:

A föderalizmus az önkormányzati törekvések elismerésének olyan mechanizmusa, amely megosztja a hatalmat a központi kormányzat és a regionális alegységek (tartományok/államok/kantonok) között. Ahol egy területre koncentrálnak egy nemzeti kisebbség, a szövetségszintű alegységek határait úgy kell megrajzolni, hogy a nemzeti kisebbség a vonatkozó alegységben többségbe kerülhessen. Ilyen körülmények között az államszövetség széleskörű önkormányzást biztosíthat a nemzeti kisebbségeknek, és bizonyos kérdésekben garantálhatja számukra az önálló döntést, hiszen ezekben a régiókban a többségi társadalom nem lesz szavazati többségben.<sup>1</sup>

Tanulmányomban elsősorban nem a kormányzat és politika szerkezetével foglalkozom, hanem az államépítő struktúrákat fenntartó kulturális és nemzeti identitást leképező víziókkal.

Régen történt, hogy az 1867-es Brit Észak-Amerika Törvény (újabb nevén az 1867-es Alkotmány)<sup>2</sup> egységbe foglalt négy önkormányzó gyarmatot, s ezzel megszületett a mai, modern Kanada. A Brit Észak-Amerika Törvény volt „a Brit Birodalom első szövetségi alkotmánya, Kanada pedig az első olyan államszövetség, amely a parlamentáris berendezkedést felelős kormányzati rendszerrel ötvözi”.<sup>3</sup> Kanada első alkotmánya

<sup>1</sup> Will KYMLICKA, *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 27–28. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – E. G.) – Lásd még Geoffrey de Q. WALKER, *Rediscovering the Advantages of Federalism = Papers on Parliament* 35, Canberra, Dept. of the Senate, 2000, 17–40.

<sup>2</sup> KANADA, *Constitution Act, 1867 = British North America Act, 1867*, 30–31 Vict., c.3 (UK).

<sup>3</sup> Gérald-A. BEAUDOIN, *A Constitutional Solution: The Evolution of Canadian Federalism*, The Parliamentarian, 1996/77, 225.

többek között a konföderáció alábbi kardinális szerkezeti alapelemeit foglalta írásba: a kormányzás szövetségi (91. cikkely) és tartományi (92.) hatalmi szintekre oszlik, az oktatásügy külön cikkelyben a tartományokhoz kerül (93.), az átfedő jogköröket pedig további külön cikkelyek rendezik (94A. és 95.). Az indiánok és indián földek fölött gyakorolt törvényhozást (91[24].) kizárólagosan a szövetségi hatalmi szintre utalja. Összességében tekintve, az alkotmány egy szigorúan centralizált, aszimmetrikus szövetségi rendszert hozott létre azért, hogy összebékítsék – Durham lordját idézve – az „egy állam kebelén hadakozó két nemzetet”.<sup>4</sup> Mindezek mellett a törvény szövege felülvizsgálati jogot rögzített és rendelt a Legfelsőbb Bíróság intézményéhez, amellyel az felsőbb alkotmányossági kontrollt gyakorolhat a szövetségi és tartományi törvényhozások felett. 1982-ben végül a Brit Észak-Amerika Törvényt patriálták, szövegéhez adták az emberi jogokat védő Jogok és Szabadságok Kanadai Chartáját, s így együtt képezik ma az 1982-es Alkotmányt.<sup>5</sup> A történet viszont itt nem ért véget.

Egy évtizeden belül máris egy újabb alkotmányozó kezdeményezés – a Meech Lake-i Egyezés<sup>6</sup> – került jogi és politikai viharba, mely végül megfeneklett. Egyidejűleg az ország államszövetsége és identitása is válságba került, mivel az Egyezés sikertelenül próbálta egy jogi kereten belül összebékíteni a nemzeti kisebbségek érdekeit az ország mint egység érdekeivel. Az 1980-as évek végére a multikulturalizmus ideológiájának egységesítő jellege elidegenítette az őslakó népeket és a franciaajkú Québecet, mert e liberális alapú ideológia egyenlőségből húzott falán nemzeti alapú argumentumokkal nem lehetett áttörni. Az alkotmányról folytatott szüntelen viták azt bizonyították, hogy az államközösség testét többfelé szakító sebek túl mélyek, ezért az alapvetően népességmenedzsmentként működő multikulturalizmus csak részben tudta kezelni őket.

Az 1860-as években azért ment végbe konföderációs egyesülés, mert a tartományok olyan kormányzati modellt kerestek, amelyet egyszersmind az egyetlen francia nyelvű provincia, Québec is kielégítőnek talál, mert megtarthatja benne a francia kultúra továbbviteléhez szükséges saját hatáskörű törvénykezését. Száz évvel később mégis „ellentmondásosnak bizonyultak a Québec különlegességének mibenlétét elismerni kívánó törekvések” – írja Ronald L. Watts, még amellet is, hogy 1867-ben valamilyen fokú politikai aszimmetria „a nyelvhasználat, oktatás és polgári jog területére vonatkozó szabályozásban”<sup>7</sup> megvalósult. Különbséget kell tennünk a politikai és az alkotmányos aszimmetria között:<sup>8</sup> az alkotmány prioritásként a tartományi egyenlőség elvét hangsúlyozza, vagyis a szimmetriát, ugyanakkor a politikai aszimmetria réges-régen, tagadhatatlanul jelen van.

<sup>4</sup> Idézi Don MACIVER, *Canada: The Politics of Deep Diversity = The Politics of Multinational States*, ed. Don MACIVER, Basingstoke, Macmillan, 1999, 241.

<sup>5</sup> KANADA, *Constitution Act, 1982 = Schedule B of the Canada Act, 1982 (UK) 1982*, c.11.

<sup>6</sup> KANADA, [Meech Lake Accord, 1987] *Strengthening the Canadian Federation: The Constitution Amendment*, 1987, Ottawa, Govt. of Canada, 1987.

<sup>7</sup> Ronald L. WATTS, *Comparing Federal Systems*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1999, 24.

<sup>8</sup> *Uo.*, 65–67.

A szövetségi hatalom aszimmetriája gazdasági, politikai és kulturális tekintetben egyaránt az angol nyelvű tartományoknak kedvezett – Québec véleménye szerint. Azzal fejezte ki sérelmeit és történelmi jogainak követelését, hogy nem járult hozzá az alkotmány patriálásához, mert az évtizedekig húzódó, államszerkezetet újraegyensúlyozni hivatott tárgyalássorozat nem vezetett eredményre. Az 1982-es alkotmány jogilag így is kötelezte a beleegyezését megtagadó tartományt, mégis úgy döntöttek a politikusok, hogy a békesség kedvéért érdemes megint tárgyalásztalhoz ülni. Az államszövetséget újrásúlyozó találkozók sora 1986-ban indult; eredményeképpen létrejött a Meech Lake-i Egyezség (hivatalos nevén az 1987. évi Alkotmánykiegészítés), amely aztán 1990. június 22-vel bezárólag mégsem nyerte el mindegyik tartomány törvényhozásának jóváhagyását. El is szállt vele a szövetségi és tartományi érdekek közötti békekötés esélye.

A szövetségi államberendezkedés velejárója, hogy meg kell egyezni a hatalommegosztás fokáról, ez „a kanadai konföderáció nagy dilemmája, belső buktatója”.<sup>9</sup> Ezen ikonikus „nagy dilemma” ellenére a Meech Lake-i Egyezség és rögtön utána a Kanada megmentésére hivatott Charlottetowni Egyezség<sup>10</sup> bebizonyította, hogy kompromisszumos megállapodásra jutni a központi és a tartományi kormányzás közti hatalommegosztás fokáról egyáltalán nem lehetetlen, még ha a végeredményt alaptörvénybe iktatni az is.

Egészen 1999-ig a kanadai államszövetség csak Québecet kezelte nemzeti egységként, több-kevesebb sikerrel, az őslakos belső nemzeteket pedig soha nem illette meg eredendő önkormányzási jogukból fakadó alkotmányosan elismert kormányzati szerep. Amikor az 1973-as Calder-döntésben a Kanadai Legfelsőbb Bíróság elismerte a korábbi jelenlétre alapozott őslakói jogcím létjogosultságát, jogi, politikai és tudományos vita kerekedett arról, hogy vajon az őslakói jogok köre tartalmaz-e alapvető politikai jogokat, nevezetesen az önmeghatározáshoz való jogot. Végül az 1992-es Charlottetowni Egyezség vállalta fel, hogy alkotmányba illeszti a harmadik rendet (az őslakos népek önkormányzatát), csakhogy a végső népszavazási bukásnál ez az ambiciózus próbálkozás is kútba esett. A kezdeményezés maga nem halt el: az 1995-ben felállított Királyi Parlamenti Bizottság az Őslakó Népekről (Royal Commission on Aboriginal Peoples) ajánlásai nyomán, *Indigenous Rights to Aboriginal Self-Government* (Őslakói jogok az őslakók önkormányzatához) címmel a kormány hivatalos politikai irányvonalat adott ki, amelynek mentén az állam és az őslakosok közötti kapcsolatokat új alapokra helyezte.<sup>11</sup> Ennél is frissebb fejlemény az inuitok<sup>12</sup> önkormányzó territórium, Nunavut

<sup>9</sup> BEAUDOIN, i. m., 225.

<sup>10</sup> KANADA, [Charlottetown Accord, 1992] *Consensus Report on the Constitution: Charlottetown, August 28, 1992: Final Text*, Ottawa, Supply and Services, 1992.

<sup>11</sup> Augie FLERAS, *Politicising Indigeneity: Ethno-Politics in White Settler Dominions = Indigenous Peoples' Rights in Australia, Canada, and New Zealand*, ed. Paul HAVEMANN, Auckland, Oxford University Press, 1999, 202.

<sup>12</sup> Az inuitok a magyarul eszkimóként ismert népek közé tartoznak. Mivel az itt hivatkozottnál sokkal nagyobb területen, Szibériától Grönlandig, több országban élnek eszkimók, és mivel az eszkimó elnevezés Kanadában sértőnek számít, a pontosság és politikai korrektség jegyében az inuit népet használok.

sikere, amelyet 1999-ben fogadott be az alkotmány „teste”,<sup>13</sup> s amely továbbá jelzi, hogy a kanadai föderalizmus történelmi és politikai csillagzatok kedvező együttállása esetén képes helyt adni az őslakói követeléseknek. Erre a pontra csak az államszövetség mély válságából kilábalva jutott el az ország, miután belátták, hogy a második világháborút követő bevándorláspolitikától induló és a Jogok és Szabadságok Chartájában tetőző össznemzeti egységmodell nem tartható fenn változatlan formában. A nemzeti egységmodell, amelynek az egyenlő állampolgárság fogalma és a multikulturális Kanada mint jövőkép a pillérei, kettős értelemben is problematikus egy olyan államszövetségben, ahol a multikultúra több jelentésű, mert legújabbkori polietnicitása történelmi gyökerű multinacionalitásra épül.

A Charlottetowni Egyezség alapjaiban változtatta meg az államszövetségről alkotott víziót: harmadik kormányzati rendként beiktatta az eredendő őslakói önkormányzatot. Ahhoz, hogy megértsük, mennyire radikálisan új eleme ez a szövetségnek, érdemes a politikai palettán még mindig prominens két másik nézetet is megvizsgálni: a bikulturalizmust és a multikulturalizmust, más szóval a kétkultúrájúságot és a sokkultúrájúságot. Véleményem szerint a Charlottetowni Egyezség félretette mind a bikulturális, mind a multikulturális pánkanadai társadalom és kultúra vízióját, de még az e kettő házasításából született Pierre Trudeau-féle kétnyelvi közegű multikulturalizmust is. Meglátásom szerint egy ennyire sokszínű társadalom esetén elengedhetetlen, hogy az egységes egyéni jogok mellett csoportok szerint megkülönböztetett tartalmú jogokat és állampolgárságot alkalmazzanak. Hasonlóan az előbb sorolt szociokulturális modellekhez (vagyis a bikulturalizmushoz és a multikulturalizmushoz), a „csoport szerint differenciált jogok” szintén csak közösségben értelmezhető szakszó, amely az alkalmazott modelltől függően többféle jogi konstrukcióban is megvalósulhat. Ha nem különböztetnének meg csoportjogokat, Kanada gyakorlatilag elveszítené sajátos és meghatározó jellegét (a politikai elitet joggal érhetné olyan kritika, hogy a lényegileg individualista USA hasonmásává idomítja az országot), és a több évtizednyi kétkultúra- vagy kétnyelvű sokkultúra-politika is felesleges zsákutcának bizonyulna.

A kétkultúrájúság hőskora az 1970-es évek elejéig tartott. 1963 és 1970 között szövetségi parlamenti bizottság vizsgálta a kétnyelvűséget és kétkultúrájúságot (Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism). Nyilvános meghallgatásait és kiadott jelentéseit hatalmas médiafigyelem kísérte, és „a Bizottság köztudatformáló hatása – befolyása arra, hogy az emberek miben lelik fel a francia–angol és egyéb kulturális és nyelvi problémákat és miként beszélnek róluk – nagyrészt ezeknek a találkozóknak és sajtóbeszámolóknak köszönhető”.<sup>14</sup> A Bizottságot azért állították fel, hogy „feltérképezze a válság okait és »a két alapító nemzet« közötti jövőbeli egyen-

<sup>13</sup> KANADA, *Constitution Act, 1999 (Nunavut)*. 15. c.

<sup>14</sup> Michael OLIVER, *The Impact of the Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism on Constitutional Thought and Practice in Canada*, *International Journal of Canadian Studies*, 1993/7-8, 315–316.

lőséghez az államszövetségen belül vezető utakat javasoljon”.<sup>15</sup> Ennek következtében a kutatások legjelentősebb hányada a szövetségi válság természetét vesézte ki, de elkerülhetetlenül rivaldafénybe került egy újabb, a kanadai identitásról szóló diskurzus is. Azáltal, hogy beszéltek róla, az identitásválság nemcsak életre kelt, hanem meg is erősödött. A Bizottság főbb eredményei: az 1969-es Hivatalos Nyelvek Törvény (Official Languages Act); Új-Brunswick tartomány döntése a hivatalos kétnyelvűség bevezetéséről; két nyelven közvetítő rádió és televízió; a francia intenzív kurzusok gyors terjedése nyomán a nyelvtanulási szokások átalakulása; és a minden csapból folyó „anglofón” és „frankofón” szavak, amelyek az etnikai/nemzeti identitás helyett a nyelvre irányították a figyelmet.<sup>16</sup>

A Bizottságot a „két alapító nemzet közötti egyenlő partneri viszony” rugója mozgatta:<sup>17</sup> az „egyenlő partnerek” hívószó alapja közös történelmük, amelyben mind az angolok, mind a franciák Kanada alapító népei. Michael Oliver szerint azonban „igazán soha nem bontották ki teljesen, mit jelent az egyenlő partneri viszony, és milyen következményekkel jár az államszövetségre”,<sup>18</sup> mert akkor az egyén-alapú és a közösség-alapú magyarázatokat nem lehetett volna összeegyeztetni. Az angol fél inkább az egyén által szabadon választott kulturális hovatartozásról, a francia québeci fél viszont inkább a közösség történelmi jogairól beszélt szívesen a szövetségi egyenlő partnerség égisze alatt. Kenneth McNaught hasonló megállapítást tesz:

Általában véve a [Bizottsági] Jelentés a kanadai államszövetség alapjául szintén elfogadja a (szociológiai értelemben vett) *deux nations* fogalmát, de azokat az alapvető alkotmánymódosításokat, amelyek Québecet a francia kanadai nemzetállammá tennék, semmiképpen sem. Ehelyett inkább azt az előterjesztést támogatja, hogy az angol ajkú nemzet és a francia ajkú nemzet Kanada-szerte egyenrangúan működjön egymás mellett, még ha ezt az ideális állapotot a nyugati régióban nehezebb lesz is elérni, mint keleten.<sup>19</sup>

Az 1980-as évek először a „különleges társadalom” státusz alkotmányos elismertetéséért folytatott küzdelem során, majd az egyre erősödő szeparatista törekvések által hozták el az igazán mélyreható „nemzettudatot”. A Meech Lake-i Egyezség bukása után, amikor Kanada többi része, Québec szerint, kiutálta őket, a nacionalizmus újult erőre kapott. Québec kezdett úgy viselkedni, mintha Kanada többi része egy másik ország

<sup>15</sup> Kenneth McNAUGHT, *The Pelican History of Canada*, Harmondsworth, UK, Penguin, 1973, 307. Az eredetiben – történeti hivatkozásként Lord Durhamra és kortársaira – a „two founding races” kifejezés szerepel, amelyben a „race” szót faj, nép, nemzet, nemzetség jelentésben az angolokra és a franciákra alkalmazták. A kifejezés egészen a 20. század közepéig közkeletű. Fordításomban a kontextus miatt a „nemzet” megoldást választottam.

<sup>16</sup> OLIVER, *i. m.*, 316.

<sup>17</sup> *Uo.*, 317.

<sup>18</sup> *Uo.*, 320.

<sup>19</sup> McNAUGHT, *i. m.*, 308. (kiemelés az eredetiben)

volna. Külön parlamenti vizsgálóbizottságot állított fel, hogy maga kutathassa a jövő útját. Québecben így a Bélanger-Campeau Bizottság és az Allaire Bizottság, Kanadában pedig a Beaudoin-Edwards és a Beaudoin-Dobbie Különleges Közös Bizottságok dolgoztak. Népszavazásra is csak akkor szánták rá magukat Kanada többi részén, amikor Québec már döntött a sajtójáról.

Hiába fokozódott a nyomás Québec buzgalmának lehűtésére, a Kanada-fordulónak elkeresztelt, Charlottetownban megrendezett következő alkotmányozó tárgyalássorozat látványosan félredobta a kétkultúra-modellt. A Charlottetowni Egyezség szándékosan kerülte, hogy „különleges társadalom” klauzulával<sup>20</sup> határozza meg Québecet, kívül a Kanada-klauzulába egyébként belefoglalt szakaszon. (Érdekesség, hogy a korábbi, *Shaping Canada's Future Together* [Formáljuk együtt Kanada jövőjét]<sup>21</sup> című tervezetben még szerepelt a Québecről mint különleges társadalomról szóló különálló szakasz és kifejtése, de a meghallgatások, parlamenti bizottságok és tárgyalások során beolvadt a Kanada-klauzulába.) Forma szerint az Egyezség szerkezete így jelezte, hogy bár Québec különleges társadalmát ezentúl teljes mértékben elismeri az alkotmány, azért az mégis csak az egyik alkotóeleme az államszövetségnek. Maga a klauzula is, amely a québeci különleges társadalom terminust tartalmazza, egy törvényértelmezést elősegítő szakasz. Ezen értelmező klauzula alapján sokkal fontosabbnak tűnik a „sokszínű egység” („unity-in-diversity”) elve, mint az egység egy alkotóelemének különleges státusza, mindamelllett, hogy természetesen ez a különleges elem is megkapja a külön jogi elismerést, hiszen általa lesz Kanada az a megkülönböztetett államszövetség, ahol él egy „különleges társadalom, amelyet franciaajkú többség, egyedi kultúra és polgári jogi hagyomány jellemez”.<sup>22</sup> A Kanada-formula megerősíti „a québeci kormányzat és törvényhozás szerepé[t] Québec különleges társadalmának megőrzésében és pártolásában”,<sup>23</sup> de az ország nyilvánvalóan kétnyelvű jellegét nem említi,<sup>24</sup> szövegezése inkább a sokszínű egységet helyezi előtérbe. Elismeri ugyan Québec különlegességét, de semmilyen formában nem fűzi hozzá, hogy a többi tartományhoz képest az másféle vagy különálló önkormányzásra jogosítaná fel Québecet. Ez szöges ellentétben áll Kanada őslakó népekre vonatkozó politikájával: nekik különálló részt szenteltek az Egyezségben (IV. rész: Őslakó népek), valamint említik őket a Kanada-formulában és a kormányzati esz-  
közökről szóló cikkelekben is.

Mindezzel együtt is találhatunk arra utaló jeleket az Egyezség szövegében, hogy az nem zárja ki teljesen a kétkultúrájúságot: a kormányzati intézményekben Québec

<sup>20</sup> A Meech Lake-i Egyezség szövegéhez képest jelentős különbség, hogy a Charlottetowni Egyezség meghatározza a „különleges társadalom” klauzula tartalmát: „2.(1)(c) Québec Kanadán belül különleges társadalmat képez, amelyet franciaajkú többség, egyedi kultúra és polgári jogi hagyomány jellemez”.

<sup>21</sup> KANADA, *Shaping Canada's Future Together: Federal Constitutional Proposals*, 24 Sept. 1991. <http://www.solon.org/Constitutions/Canada/English/Proposals/Proposal.english.txt> (Letöltés ideje: 2017. február 22.)

<sup>22</sup> KANADA, *Consensus*, i. m., 6, item 1, section 2.(1)(c).

<sup>23</sup> *Uo.*, section 2.(2).

<sup>24</sup> A Kanada-forduló a Chartát nem módosította, abban megtalálható a kétnyelvűség védelme.

részére (és csak neki) több hatalmat oszt, mint más tartományoknak. Például (1) Québecnek joga van dupla többségi szavazást kérni „a francia nyelvű kultúrát közvetlenül érintő törvényjavaslatokról”;<sup>25</sup> (2) a Legfelsőbb Bíróság kilenc tagja közül „három legyen a québeci ügyvédi kamara tagja”;<sup>26</sup> és (3) „Québecnek garantáltan nem lehet a parlamenti helyek 25%-ánál kevesebb mandátuma a Képviselőházban”.<sup>27</sup> Ezekkel az engedményekkel kívánták teljesíteni Québec 1985 óta napirenden tartott minimális követeléseit (a Meech Lake-i Egyezség előtti öt pontot).

Kanada a 70-es évek közepén bikulturalizmusról multikulturalizmusra váltott, s átmeneti kompromisszumként Trudeau miniszterelnök „kétnyelvű közegű multikulturalizmust”<sup>28</sup> működtetett. Kenneth McNaught történész Trudeau saját magyarázatára hivatkozva írja:

Abszolút mértékben muszáj volt bebizonyítani Québecnek, hogy Francia-Kanada ambícióit nemcsak Québec Cityben tudják egyértelműen érvényre juttatni, hanem Ottawában is. Trudeau-t különösen az aggasztotta, hogy a québeci *nationalisme* esetleg rasszista fordulatot vehet, ami megbonthatja a kanadai államszövetség békéjét, a tartományt pedig méltatlanul magába zárkozva félfasiszta irányba sodorhatja.<sup>29</sup>

Eszerint nem annyira Trudeau humanitárius jóakarata magyarázza a multikulturalizmus-politika bevezetését, hanem sokkal inkább az, hogy Québecet meg akarták óvni a rasszista és idegengyűlölő nacionalista radikalizmus veszélyétől. Ez megmagyarázza azt is, miért értékeli a szakirodalom Trudeau-t egyszer nacionalistának, máskor pedig liberális individualistának.

Trudeau multikulturális Kanada-képébe belefoglaltattak az őslakosok is, akik viszont, úgy látszik, éppen sikerrel igyekeztek kiszabadulni a multikulturális modelltől és két fronton is csatát nyertek. Az egyik a québeci Okánál történt, amikor 1990 júliusában Mohawk indiánok barikádozták el magukat egy golfpálya-építkezésen, hogy megakadályozzák ősi temetkezési helyük kisajátítását. Két és fél hónapba telt, mire a blokádot feloszlatták. A Mohawk harcosok és a Québec tartományi rendőrség között tűzpárbajjá eszkalálódott a konfliktus, amely végül az építési engedély visszavonásával megoldódott. Az incidens a nemzetközi sajtóba Oka-válságként vonult be, és súlyosságát jelzi, hogy a kanadai hadsereget is bevetették (bár harci eseményre már nem került sor). A másik nyertes csatát elvi szinten nyerték az őslakosok, amikor sikerrel bojkottálták a Meech Lake-i Egyezség beiktatását.

<sup>25</sup> KANADA, *Consensus, i. m.*, item 12.

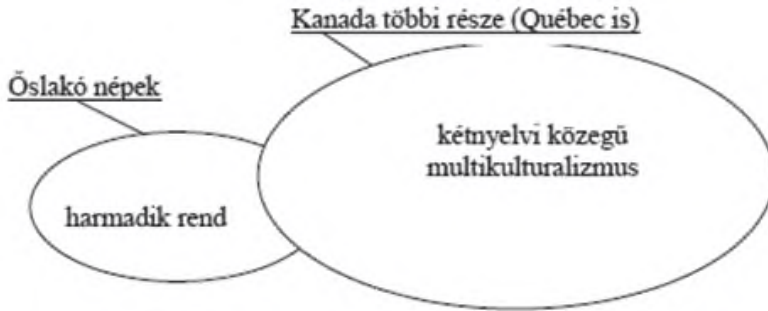
<sup>26</sup> *Uo.*, item 18.

<sup>27</sup> *Uo.*, item 21.

<sup>28</sup> Pierre Elliott TRUDEAU, *Statement by the Prime Minister in the House of Commons, October 8, 1971*, Canadian Hansard Dataset. <http://www.lipad.ca/full/1971/10/08/1/> (Letöltés ideje: 2017. február 22.)

<sup>29</sup> McNAUGHT, *i. m.*, 310–311.

Összességében a Charlottetowni Egyezségben vázolt országmodell jobban leírható „kétnyelvű közegű multikulturalizmusként”, mint „bikulturalizmusként”, de csak akkor, ha figyelmen kívül hagyjuk az őslakosokat. (Azért állítom ezt, mert a Kanada-formulát a „különleges társadalom” klauzula fölébe rendelték.) Ha azonban számításba vesszük azt is, hogy az őslakó népek által követelt harmadik rendet is bevették az alkotmányba, akkor egy furcsán amorf kulturális modellel szembesülünk:



A Charlottetowni Egyezségbe foglalt valós modellen belül az őslakó önkormányzatok maguk alakíthatják ki kultúramodelljüket, mivel harmadik rendként maguk felelősek a saját kulturális identitásukért. A 41. cikkely<sup>30</sup> kontextualizálja mindezt. Ezt a felelősséget nem lehet korlátozni, mondja ki a 40. cikkely:

#### 40. Őslakó népeket védő mechanizmus

Iktatassék be egy általános érvényű, korlátozást tiltó klauzula, amely biztosítja, hogy a hatalommegosztásra vonatkozó kiegészítések nem hatályosak az őslakó népek jogaira, sem az őslakó népek törvénykezését, sem kormányzati hatalmukat nem korlátozzák.

Akadnak furcsaságok a kétnyelvű közegű multikulturalizmus háza táján is. Elsőként: az Egyezség szövegében nincs is benne a „multikulturalizmus” szó. A Kanada-formula, amelynek – elméletben – Kanada társadalmát kellene jellemeznie, kerüli ezt a népszerűtlen terminust, és hosszas körülírással él, de a népességpolitikára vonatkozó szót kihagyja. Így pedig a társadalomdemográfiai valóság elveszíti közvetlen kötődését a kormánypolitikához:

<sup>30</sup> KANADA, *Consensus*, i. m., 15, item 41: „Az önkormányzás jogának gyakorlása felhatalmazza az őslakos népek rendszeren megválasztott törvényhozó testületeit, a saját hatáskörükön belül, hogy: (a) őrizzék és fejlesszék nyelveiket, kultúráikat, gazdaságaikat, identitásaikat, intézményeiket és hagyományait; és (b) fejlesszék, fenntartsák és erősítsék a földekhez, vizekhez és környezethez fűződő kapcsolatukat azért, hogy meghatározzák és ellenőrizzék saját fejlődésüket mint nép, saját értékeik és prioritásaik szerint, társadalmi integritásukat biztosítva.”



2.(1)(e) A kanadaiak elkötelezettek a faji és etnikai egyenlőség mellett egy olyan társadalomban, amelynek polgárai sok földről érkezvén hozzájárultak, hozzájárulnak egy kulturális és eredetbeli sokszínűségét megmutató, erős Kanada építéséhez[.]<sup>31</sup>

Másodszer: a Charlottetowni Egyezség 29. cikkelye<sup>32</sup> a kultúrát kizárólagos tartományi rendelkezésbe utalja, miáltal meggyengül a szövetségi Kanadai Multikulturalizmus Törvény<sup>33</sup> pozíciója. Ugyanakkor viszont ez a törvény széleskörű hatalmat ad a szövetségi intézményeknek és a miniszternek (elismerni, elősegíteni, bátorítani és támogatni a sokféleség kultúráját), s ez az államszövetségi hatókör könnyen ütközhet az Egyezségben delegált kizárólagos tartományi hatalommal. Például nem biztos, hogy országszerte az összes tartomány szívesen fogadta, hogy a szövetségi szinten kell „bátorítani és támogatni az üzleti világot, munkaügyi szervezeteket és közintézményeket, hogy törekedjenek a kanadai társadalom teljeskörű foglalkoztatására, a társadalmi és gazdasági területeken egyaránt”<sup>34</sup> vagy „elősegíteni a Kanada multikulturális örökségének részét képező nyelvek elsajátítását, megtartását és használatát”<sup>35</sup>. Már csak azért sem, mert időközben – a multikulturalizmusról szóló törvény 1988-as hatályba lépése és a charlottetowni megegyezés 1992-es majdnem hatályba lépése között – a szövetségi kormány feladta állásait a foglalkoztatási és képzési piacon: ezeket a területeket az Egyezség 28. cikkelye kizárólagos tartományi kézbe adta. Fontos területei ezek az új bevándorlók közösségbe integrálásának. Összességében véve, a Jogok és Szabadságok Kanadai Chartája (az 1982-es Alkotmány részeként) továbbra is védi a multikulturalizmus ideáját, de annak végrehajtása az átrendeződött szövetségi-tartományi hatalmi viszonyok miatt döcöghet.

Bármennyire radikálisan új és bármennyire hön óhajtott volt is az őslakók harmadik rendjére tett javaslat a Charlottetowni Egyezségben, a dokumentum szövege mégis eldolgozatlan maradt. Egyetlen tisztán rajzolt kulturális modell mellett sem tudta elkötelezni magát, de még ez a határozatlanság is előnyre fordult, hiszen ezért lehetett a megegyezést megkötni. „Kanada érdekében” a szöveg minden tárgyalót (az őslakó népeket is) megpróbálja kielégíteni, ugyanakkor figyelmen kívül hagyja, vagy nem is meri feltételezni, hogy a felek már nem osztják egyöntetűen, s még kevésbé támogatják egyhangúlag „Kanada érdekét”. Hamarosan ki is derült ez, amikor az

<sup>31</sup> *Uo.*, 6.

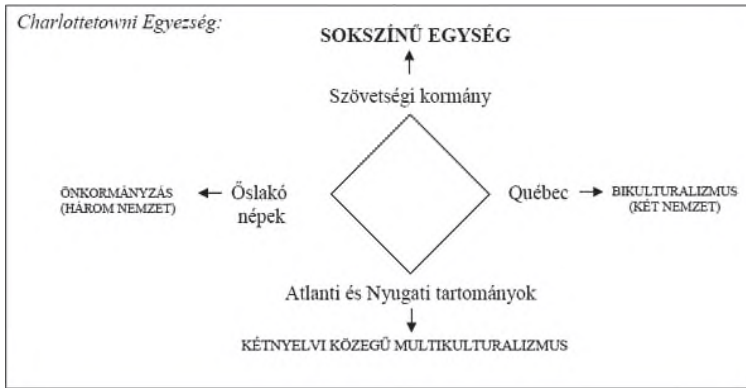
<sup>32</sup> *Uo.*, 15, item 29: Culture: „Kulturális ügyekben a tartományok élvezzenek kizárólagos törvénykezési jogot a tartományon belül. Ezt ismerje el egy alkotmányos kiegészítés, amely ugyanakkor elismeri a szövetségi kormány továbbélő felelősségét kanadai kulturális ügyekben. A szövetségi kormány továbbra is felelős a nemzeti kulturális intézményekért. Kanada kormánya elkötelezett a tartományokkal való tárgyalásos megegyezésekre, amelyekben elismeri a tartományok vezetői felelősségét tartományuk kultúrája terén, és a szövetségi kormány és a tartományok közötti harmonikus együttműködésre”.

<sup>33</sup> KANADA, *Canadian Multiculturalism Act (1988)*, RS, 1985, c.24 (4<sup>th</sup> Supp).

<sup>34</sup> *Uo.*, section 5.(1)(d).

<sup>35</sup> *Uo.*, s.5.(1)(f).

Egyezségről kiírt 1992. októberi népszavazás Québecben és a Nyugati tartományokban „nem” többséggel (a kanadaiak 55%-a), Ontarióban, az Atlanti tartományokban és az Északnyugati területeken pedig „igen” többséggel (a kanadaiak 45%-a) zárult.<sup>36</sup> Az összes tárgyalópartner megegyezett abban, hogy Kanada szuverenitása és egy pánskanadai identitás fontossága vitán felül áll, de abban nem értettek egyet, melyik kulturális modell tudja legjobban kifejezni. Így történt, hogy a Charlottetowni Egyezés mindegyik kulturális modell keze nyomát magán viselte, ami csak a közelmúlt kanadai valóságában felbukkant: önkormányzás az őslakó népeknek, kétkultúráság Québecnek, kétnyelvi közegű multikulturalizmus az Atlanti és Nyugati tartományoknak és sokszínű egység a szövetségi kormányzatnak.



Az Egyezés szövegének ilyen foltvarrott természete és hiábavaló elfogadtatási huzavonája (értsd, a sikertelen népszavazások) az 1990-es évek közepén a szétszakadás felé sodorta Kanadát. Olvashatjuk azonban másképp is ezt a dokumentumot: tekinthetjük Will Kymlicka kisebbségi jogokról alkotott elmélete megvalósulásának is. Ha áttekintjük a Kymlicka-féle „csoportok szerint differenciált jogok” hármasszervezését (önkormányzati jogok, etnikumok jogai, különleges képviselői jogok), kiderül, hogy a Charlottetowni Egyezésben, sok-sok évi küzdelem árán, mindegyik társadalmi kultúracsoport pontosan azt nyerte, amire nemzeti vagy etnikai identitása az államszövetségen belül feljogosította. Ha a tárgyalásokat igazgató szövetségi kormány az elméletet következetesen vitte volna végig az Egyezésen (például nem hagyta benne kivételező tételeket), talán tényleg sikerült volna a feleknek megbékélni. Ezen a ponton azonban újabb dilemmával kell szembesülnünk: mennyire szabad a civil, értelmiségi, felsőoktatási elitnek beszállnia a politikacsinalásba? Ironikusan hat, hogy a tárgyalásfolyam során felemlegetett karizmatikus vezetés hiánya ellenére azok, akik kiemelkedő szerepet vállaltak, rendre megkapták az „elitista, anti-demokratikus dilettáns” bélyeget. Mind a Meech Lake-i, mind a charlottetowni dráma politikai és

<sup>36</sup> MOLNÁR István János, *Kanada és a Québec-kérdés*, Bp., Logod, 1996, 143.

akadémiai szereplői viselheték ekként Pierre Trudeau kritikáját, persze már hivatali idején túl. Nagy nyilvánosságot kapott véleménye még igaz is lehet, ha Richard Mulgan sorait állítjuk mellé, aki szerint a múltban elszünetett igazságtalanságokért erkölcsi okokból képzelt bűnt magukra venni csak a társadalom egy korlátos hányada képes. „Különösen a moralizáló liberálisok hajlamosak erkölcsi felelősséget vállalni mások szenvedéséért, és teljesen jól érzik magukat, ha »kollektív önmarcangolást« gyakorolhatnak.”<sup>37</sup> A politikai közvélemény formálásának újabb erői – a bíróságok és az értelmiség – szerepének megvitatása azonban már túlmutat e tanulmány keretein.

GABRIELLA T. ESPÁK

*Mono-, Bi-, and Multicultural Canada: A Survey of the Charlottetown Accord*

On the occasion of the 150<sup>th</sup> anniversary of the Canadian Confederation, this paper surveys the various visions of society Canada has lived through until recently. Monocultural, bicultural, multicultural models of political identity alternated to clash over the constitution, thereby making it impossible for Aboriginal peoples and Québécois to deliver nationalist arguments through the wall of liberal egalitarianism. The failure of the Meech Lake Accord pushed the country towards a federal and identity crisis inasmuch as it failed to reconcile the interests of national minorities with the interest of the nation as a whole within one legal framework. Continuing clashes over the constitution in the Canada-round at Charlottetown 1991-92, culminating in a failed referendum on the proposed constitutional amendment known as the Charlottetown Accord, show that inherent cleavages in the body politic have survived, so multiculturalism has only been a partial solution to a population management problem.

---

<sup>37</sup> Richard MULGAN, *Citizenship and Legitimacy in Post-Colonial Australia = Citizenship and Indigenous Australians: Changing Conceptions and Possibilities*, eds. Nicolas PETERSON, Will SANDERS, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 185.

SZATHMÁRI JUDIT  
„Nem vicc”

A humor szerepe az észak-amerikai indián szuverenitási törekvésekben

„Miért ment át a csirke az úton?” A számos lehetséges válasz közül álljon itt kettő: az önrendelkezési jogot támogató indián szerint azért, mert ez a csirke alanyi joga. A radikális/militáns indián szerint el kellett volna torlaszolnia az utat ahelyett, hogy átkel rajta. Ilyen és ehhez hasonló viccek születnek a 21. századi észak-amerikai őslakosokat érintő legégetőbb társadalmi és politikai kérdékről. Az önrendelkezésre való törekvés korántsem új keletű, hiszen az Egyesült Államok megalakulása óta a törzsi identitás politikai meghatározásának szükségessége időről-időre felbukkant. A pontos definíció hiányából fakadó konfliktusok humorral történő feloldása azonban leginkább a 20. és 21. századra jellemző. Az ironia, az önironia, illetve a szatíra „Indiánország” mindennapi küzdelmeiben segíti a problémák megfogalmazását és a megoldáskeresést. Az őslakos kultúrákra jellemző humort sokan az 1960-as évektől kezdődő etnikai öntudatra ébredésnek tulajdonítják, gyökerei azonban az amerikai kontinens meghódítása előtti időkre nyúlnak vissza. A szóbeliség hagyománya a törzsi kultúrákban többek között oktató, nevelő, szórakoztató, közösségépítő szerepet játszott, és ezek a vonások a modern indián humorban is fellelhetők. Éppen ezért hiba lenne a kortárs indián humort csupán a többségi társadalomhoz való viszonyra adott egyfajta reakcióként értelmezni,<sup>1</sup> hiszen legalább olyan fontos az indián közösségeken belüli összetartó szerepe.

„A szabadság nem működik olyan jól a gyakorlatban, mint a beszédekben” – mondta a 20. század első évtizedében Will Rogers, cherokee<sup>2</sup> származású színész, humorista és újságíró. Bár az elmúlt évszázadban az észak-amerikai őslakosok politikai és társadalmi helyzete jelentősen változott, a föderális indiánpolitika kontextusában a szabadság, sok kapcsolódó és rokon értelmű fogalommal egyetemben, ideértve a szuverenitást is, még mindig helyettesíthető a fent idézett „rogerizmusban”. E cikk célja a humor mint „verbális fegyver”<sup>3</sup> használatának bemutatása „Indiánország” bel- és külpolitikájában egyaránt. Az utóbbi alatt értendő minden, ami a rezervátumok területén kívül történik,

<sup>1</sup> Kristina FAGAN, *Teasing, Tolerating, Teaching: Laughter and Community in Native Literature = Me Funny*, ed. Drew Hayden TAYLOR, Vancouver, Douglas and McIntyre, 2005, 24.

<sup>2</sup> A törzsi neveket az angol helyesírásuk szerint közlöm a magyar nyelvben használatos, sokszor egymásnak ellentmondó helyesírásuk miatt.

<sup>3</sup> A *verbal sword* kifejezést használja: Duane NIATUM, *On Stereotypes = Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, eds. Brian SWANN, Arnold KRUPAT, Berkeley, University of California Press, 1987, 552–563. (Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Sz. J.)

így az aktuális kormányzatokkal való kapcsolat is, ahogyan azt a következő anekdota is bizonyítja. 1964-ben arizonai indiánok a két elnökjelölt, Lyndon B. Johnson és Barry Goldwater esélyeit latolgatták. Egy fehér ember meghallotta miről beszélgetnek, és javasolta, hogy ne foglalkozzanak a jelöltek belügyi programjaival, sokkal fontosabb a két aspiráns külpolitikája. Az indiánok válasza: indián szemszögből „MINDEN [ilyen kérdés] külpolitikai”.<sup>4</sup>

Ez a tény az Egyesült Államok alkotmányának I.8 cikkelyében gyökerezik, amely szerint a Kongresszus hatáskörébe tartozik „az idegen nemzetekkel folytatott; az egyes tagállamok közötti és az indián törzsekkel folytatott kereskedelem szabályozása”.<sup>5</sup> Az indián szuverenitási törekvések alapja ma is ez az alkotmányos megfogalmazás. A Marshall-trilógia<sup>6</sup> néven ismertté vált három legfelsőbb bírói döntés is részben ezt az ellentmondást tükrözi: egyrészt az indián törzseket nemzetekként határozza meg, területi határaikon belül hatalmuk kizárólagos, és az Egyesült Államok nemcsak elismeri, de garantálja is szuverenitásukat.<sup>7</sup> Az 1831-es *Cherokee nemzet kontra Georgia* állam per a „belső nemzet” fogalmát alkalmazza, amely szerint a törzs Egyesült Államokhoz való viszonya a gondnokság alá helyezett egyén gyámjához való viszonyának analógiája. Az ítéletekben rejlő ellentmondás tette lehetővé, hogy az 1981-ben zajló *Montana kontra Egyesült Államok* perben az ítélet indoklása a következőképpen határozza meg az indián szuverenitás határait: „egy indián törzs annyira szuverén, amennyire azt az Egyesült Államok engedi”.<sup>8</sup> Az idézett legfelsőbb bírósági határozatok között feszülő ellentmondásokból ered az a humor, amelynek segítségével „Indiánország” állampolgárai a 21. században még mindig kénytelenek politikai és társadalmi helyzetük meghatározását keresni. Az esszében idézett példák némelyike triviálisnak tűnhet, mégis azt bizonyítják, hogy a humor drámaian fejezi ki azt a „világnézetet, közös álláspontot és értékeket, a fontos, bár nem megfogalmazott feszültségeket”,<sup>9</sup> amelyek segítségével a nevetés a meggyőzés eszközzé és a megoldás részévé válik.

Társadalmi funkcióját tekintve a humor közösségteremtő és szervező erő,<sup>10</sup> amely egyrészt erősíti az adott csoporton belüli összetartozás érzését, ugyanakkor kizárja a csoport normáit nem teljesítő egyéneket. A humor használatának hármas tagolása, úgymint társadalmi, kognitív-perceptuális (amelyben egy gondolat, kép, szöveg vagy esemény szokatlan, váratlan, oda nem illő, a megszokottól eltérő szerepét használjuk),

<sup>4</sup> Vine DELORIA, JR., *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*, New York, Avon, 1969, 157.

<sup>5</sup> Az Amerikai Egyesült Államok Alkotmánya. [http://zskflnk.uw.hu/nk/usa\\_\\_alkotmany.pdf](http://zskflnk.uw.hu/nk/usa__alkotmany.pdf) (Letöltés ideje: 2017. január 7.)

<sup>6</sup> *Johnson v. M'Intosh* (1823), *Cherokee Nation v. Georgia* (1831), *Worcester v. Georgia* (1832).

<sup>7</sup> *Documents of United States Indian Policy*, ed. Francis Paul PRUCHA, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

<sup>8</sup> *Encyclopedia of Minorities in American Politics: Hispanic Americans and Native Americans*, eds. Jeffrey D. SCHULTZ et al., Phoenix, Oryx, 2000, II, 571.

<sup>9</sup> Barre TOELKEN, *Life and Death in the Navajo Coyote Tales = Recovering the Word*, i. m., 388.

<sup>10</sup> Rod A. MARTIN, *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Amsterdam, Elsevier, 2007, 5–6.

valamint érzelmi (a legyőzhetetlenség érzését, illetve diadalérzetet nyújtó)<sup>11</sup> mind fellelhetők „Indiánország” szuverenitási törekvéseiben.

A törzsi szuverenitás ellenzői gyakran érvelnek azzal, hogy az indián önrendelkezési jogra való törekvés a „kecske is lakjon jól, de a káposzta is megmaradjon” tipikus példája: a törzsek egyrészt abszolút szabadságot követelnek belügyeiket tekintve – azaz a rezervátumi határokon belül –, ugyanakkor a szövetségi kormányt is köteleznék szerződésben foglalt feladatainak ellátására: például oktatási és egészségügyi támogatás biztosítására. A szuverenitás „káposztája” számos egymásra simuló levélből áll: törvényhozó, végrehajtó, bírói, politikai, gazdasági és kulturális elemek alkotják. Az önrendelkezés mellett érvelők a fogalom „kizárólagos fennhatóság” tartalmát hangoztatják, azaz, a kecskét és a káposztát is magukénak követelik.

A fentiekből látható, hogy sem az Egyesült Államok alkotmánya, sem a Legfelsőbb Bíróság döntései nem teszik egyértelművé az őslakos kisebbség amerikai társadalmon belüli jogállását. Nem véletlen tehát, hogy Rogers így fogalmaz: „Nem viccelek, csak nézem, mit művel a kormány, és tudósítok.” Rogers a tradicionális indián humorban „elfogadott tiszteletlenséggel”,<sup>12</sup> azaz az ugratás eszközével fogalmazza meg társadalomkritikáját a 20. század első évtizedében, és ez a hagyomány mintegy száz évvel később is megtalálható az őslakos amerikai beszédmódban. A kritika elsősorban a többségi társadalommal szemben él, éppen ezért az indián–fehér ellentétekből eredő humor irodalma bőséges: a legelterjedtebbek a Kolumbusz- és Custer-viccek. Bár a ma államilag elismert 566 törzs egyike sem köthető időben és térben Kolumbusz újvilági felfedezéséhez, „Indiánország”-szerte kedveltek a hajós kárára elhangzó viccek, mint például, 1492: az év, amikor az indiánok megtalálták a tengeren eltévedt Kolumbuszt. A közös ellenség, a „felfedezést” követő véres történelem univerzális bűnbakká teszi a felfedező alakját. Hasonlóképpen terjedtek el a Custer tábornokhoz köthető viccek. 1876-ban az agresszív vezetési stílusáról elhíresült és ambiciózus Custer, akire indián ellenfelei – nem csak a kora miatt – „Zöldfülű tábornokként” utaltak, a Little Big Horn folyónál hibás döntésével a 7. lovasság vesztét okozta az egyesített cheyenne, arapaho és lakota harcosok alkotta pán-indián sereggel szemben. Az őslakosok a mai napig ikonikus győzelemként ünneplik a csata napját, és úgy tűnik, több Custer-vicc él a köztudatban, mint ahány indián harcos az ütközetben részt vett. Ennek magyarázata a legyőzhetetlenség érzésében keresendő, hiszen kevés olyan csata emléke maradt fenn, ahol az indián erők ilyen elsöprő győzelmet arattak volna.

A Kolumbusz- és a Custer-viccek mellett elterjedtek a törvényhozás visszáságaiiban gyökerező szatirikus történetek, amelyek az Egyesült Államok indiánpolitikájának a törzsekkel kötött szerződések időszakára vonatkoznak. 1776-tól az USA kormányai több mint 900 esetben folytattak tárgyalásokat, kezdetben szövetségeket toborozva

<sup>11</sup> Bővebben lásd *uo.*, 5–8.

<sup>12</sup> Drew Hayden TAYLOR, *Whacking the Indigenous Funny Bone: Political Correctness vs. Native Humour, Round One = Me Funny*, i. m., 75.

az angol és francia seregek ellen, majd a területszerzés érdekében. A Kongresszus 1871-ig 371 ilyen kétoldalú, kormányközi, jogilag kötelező érvényű megegyezést ratifikált, de egyet sem tartott be. A területszerzésről szóló szerződésekben az Egyesült Államok kormánya védelmet, bizonyos jogokat és juttatásokat ígért az aláíró törzs földjéért, így a ma is hatályos megegyezések a szuverenitási vita alapjául szolgálnak. Mivel az ilyen egyezmények kormányok között kötöttek, az önrendelkezést követelők joggal állítják, hogy a szerződések meg sem születtek volna, ha nincsenek az Egyesült Államok által elismert törzsi kormányok. A jelenlegi állapotot illusztrálja Don Kelly komikus, amikor az *Indian giver*<sup>13</sup> kifejezést elemzi, sérelmezve annak használatát: „Ti ígértetek, nem mi. »Adjatok földet, cserébe kaptok ezt. Írjátok alá a szerződést, cserébe adunk azt.« Az *Indian giver* olyan, mintha a néger főnöködnék azt mondanád: »Micsoda rabszolgahajcsár vagy te?«<sup>14</sup>

Később részletesen szólok az 1973-as wounded knee-i eseményekről, a szerződésekre vonatkozóan itt csupán a megszállást követő szövetségi bírósági tárgyalás egy momentumát emelem ki. Az 1974-es, csaknem kilenc hónapig tartó bírósági eljárás jegyzőkönyve számtalan bizonyítékot szolgáltat a humor társadalmi szervező erejének szerepére. Bár az *American Indian Movement* (Amerikai Indián Mozgalom, AIM) vezetői, Dennis Banks és Russell Means, tíz súlyos bűncselekmény miatt állt bíróság előtt – többek között összeesküvés, gyújtogatás, zavargás szítása –, a száraz bírósági dokumentumok arról tanúskodnak, hogy az ironikus megfogalmazások a tárgyalótermet sem kerülték el. A szuverenitás és az indián szerződések kérdése mindvégig terítéken volt, de igazán a záróbeszédekben csúcsondott ki. R. D. Hurd helyettes főügyész Pandora szelencéjét nyitotta ki, amikor kijelentette: „Nem érdekel, és állítom, hogy [az ítélet szempontjából] lényegtelen, milyenek a körülmények a Pine Ridge indián rezervátumban. [...] Nem érdekel, hogy az 1868-as szerződést megszegte-e az Egyesült Államok vagy sem.”<sup>15</sup> Az esküdtszékhez fordulva, amelynek egyetlen indián származású tagja sem volt, így folytatta: „Nem terrorizálhatnak ártatlan embereket, nem lophatnak ártatlan emberektől, nem vehetik át a hatalmat közösségek felett.”<sup>16</sup> Félreértés ne essék, Hurd nem amerikai történelemórát tartott, hanem az AIM wounded knee-i megszállásáról beszélt. Mivel az ügyész szavai pontosan leírták az események kiváltó okát, az eltérő nézőpontokból adódó humor forrásává váltak, és a védelem lecsapott a magas labdára. „A szövetségi ügyész feladata, hogy a szerződéseknek érvényt szerezzen, csakúgy, mint minden más törvénynek. De őt [Hurdöt] nem érdekli.”<sup>17</sup> Nem véletlen, hogy a védelem az amerikai népet ültette a vádlottak padjára. Amikor

<sup>13</sup> Szó szerinti jelentése indián adakozó, olyan ember, aki elajándékoz valamit, majd visszaköveteli azt.

<sup>14</sup> Don KELLY, *And Now, Ladies and Gentlemen: Get Ready for Some (Ab)original Stand-up Comedy = Me Funny*, i. m., 60.

<sup>15</sup> Dennis CASSANO, *Wounded Knee issues clearing in summation*, Minneapolis Tribune, 1974. szeptember 11., 1A.

<sup>16</sup> *Uo.*, 4A.

<sup>17</sup> *Uo.*

Means úgy fogalmazott, hogy „nem MI állunk a bíróság előtt, hanem az Egyesült Államok, szerződészegés miatt”,<sup>18</sup> a humor meglévő társadalmi, politikai viszonyokat dekonstruáló szerepére világított rá.

„Kérdés: Mi a különbség a Pokol Angyalai és a rendőrség között? Válasz: fegyverek, költségvetés és az a jogrendi izé”<sup>19</sup> – írja Jim Northrup, az egyik *Fond du lac-i örültségek* című tárcájában. Az idézetbe sűrítve találjuk azon konfliktusok eredőjét, amelyek bár csupán kulturális „félreértésnek” tűnnek, mélyen gyökerező társadalompolitikai ellentmondásokat hordoznak magukban. A humor ez esetben a tanítást szolgálja, új ismeretet közvetít, vagy a közönség által eddig fel nem ismert összefüggésekre világít rá.<sup>20</sup> Így történt ez 1971-ben Minnesota államban is, amikor a minneapolis-i rendőrség gyorsajtás miatt állította meg Clyde Bellecourt-ot, az AIM<sup>21</sup> elnökét. A jármű átvizsgálása során a járőrök különös tárgyra bukkantak, amelynek birtoklása a minneapolis-i fegyvertartási rendeletbe ütközött. A bírósági eljárás során először is meg kellett határozni, hogy az „üreges fa szár, a végén réz fejjel és pengével”<sup>22</sup> vajon békepipa vagy csatabárd-e? A korabeli lapok, korántsem a politikai korrektség jegyében, olyan főcímek alatt tudósítottak a perről, mint *Bíróság előtt a „tomahawkos” indián*. Az egyik tanú eskü alatt vallotta, hogy szakrális tárgyról van szó, és a kérdésre, hogy lehetne-e fegyverként használni a válasza: „Ez a hitünk alapja. Szerintem senkit nem vágnának fejbe a Bibliával sem.”<sup>23</sup> A vádlott Bellecourt, a tanú Ed McGaa és tágabb értelemben az amerikai indián lakosság számára a szuverenitáson belül a vallásszabadság volt a tét, így nem véletlen, hogy a bibliai párhuzamot számos más, az eset visszáságára mutató humoros példa követte: „Mikor tartóztattak le templomos lovagot kardviselésért? Vagy diákszövetségi tagot evezőlapát birtoklásáért? Vagy egyetemi tisztviselőt jogar birtoklásáért?”<sup>24</sup> Amikor a vád képviselője megpróbálta a kérdéses tárgy vallási fontosságát kisebbiteni és annak támadófegyverként való használatát hangsúlyozni, Bellecourt megjegyezte, hogy ugyanígy fegyvernek minősülhet a tárgyalóteremben látható lándzsahegy az amerikai zászló rúdján.<sup>25</sup> Végül a bíróság úgy döntött, hogy a tárgy semmivel sem veszélyesebb fegyver, mint „a püspök keresztje, egy baseballütő vagy a fém lándzsahegy az amerikai zászlón.”<sup>26</sup>

A tárgyalás során a 19. századi indián háborús retorika sokszor felülírta a tárgyla-gosságot. A barbár indián sztereotípiája – mint azt a *Bíróság előtt a „tomahawkos” indián* is bizonyítja – humoros történelmi emlék volt a többségi társadalom számára, de az

<sup>18</sup> Dennis CASSANO, *Wounded Knee trial begins*, Minneapolis Tribune, 1974. január 9.

<sup>19</sup> Jim NORTHROP, *Rez Salute: The Real Healer Dealer*, Golden, Fulcrum, 2012, 164.

<sup>20</sup> KELLY, *i. m.*, 60.

<sup>21</sup> Az 1968-ban, Minneapolisban alakult radikális, sok esetben militáns mozgalom vezetői ellen a kormányzat lejárató kampányt folytatott, a rendőri intézkedés is ennek lehetett része.

<sup>22</sup> *Indian Tried for Having a „Hatchet”*, Mankato Free Press, 1971. április 7.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Michael SCULLIN, *Peace Pipe part of Indian culture*, Minneapolis Tribune, 1971. április 25.

<sup>25</sup> Joe RIGERT, *Trial Becomes Forum on Indian-White Issues*, Minnesota Tribune, 1971. április 11.

<sup>26</sup> Robert HAGE, *Court Says Peace Pipe Not Weapon*, Minneapolis Tribune, 1971. április 22.



indián kisebbség rovására. Más esetekben az indián közösségek maguk alkalmazták a 19. századi, még a szerződésalkötések időszakából fennmaradt kifejezéseket a meggyőzés retorikája érdekében. Egy 1978-as interjúban a navajo törzs vezetője, Peter MacDonald figyelmeztette az Egyesült Államokat, hogy „bekerítettük a szekérkaravánt”.<sup>27</sup> A westernnek harcos indiánjait idéző kép, amikor a lovasok a prérin haladó telepések szekerei köré egyre szorosabb gyűrűt vonnak, a 20. században arra a politikai és gazdasági erőre utal, amelynek a rezervátumok lakói egyre inkább érvényt szerezhetnek. Köszönhetően az indiánokat rezervátumokba kényszerítő kormányzati intézkedéseknek, a navajo törzs „100 millió hordó olaj, 25 trillió köbláb gáz, 80 billió font uránium és 50 billió font szén tetején ül. És ezek konzervatív becslések”.<sup>28</sup>

A rezervátumi élet a vadember és/vagy harcos indián kép után megteremtette a koldus indián alakját. A földben rejlő ásványkincsek a 19. és 20. században munkát, ételt, oktatást és egészséget nem biztosítottak, így kialakult az alamizsnán tengődő indián sztereotípiája. Bármilyen nehézségekkel is küzdöttek azonban a rezervátumok lakói, élhető világot alakítottak ki az Egyesült Államok által kijelölt földrajzi határon belül, ezért találták sértőnek a róluk hangoztatott „koldus” képet. MacDonaldnek a „Navajo-föld” jellemzésében rejlő iróniája a CBS 70-es évek elején a navajók mindennapjairól készített dokumentumfilmjének tükrében válik nyilvánvalóvá. Annak ellenére, hogy a törzs minden szakértői segítséget felajánlott a minél hitelesebb ábrázolás érdekében, a CBS a navajókat „egy csapat nyomorult alkoholistaként”<sup>29</sup> jelenítette meg. Ekkor sújtott le a törzs verbális kardja: javasolták, hogy a csatorna hagyja el a nevéből a C betűt.<sup>30</sup>

Való igaz, a navajo rezervátum a 70-es években is az ellentmondások földje volt: a tájat magasszfűltségű vezetékek hálózta be, ugyanakkor az otthonok jelentős hányadában nem volt elektromos áram. Nem véletlen, hogy az egyik legelterjedtebb anekdota szerint, egy idős navajo érdeklődéssel nézte, amikor a NASA szakemberei az új holdjárót tesztelték a rezervátum Holdéhoz hasonló topográfiai körülményei között. A mérnökök, látva a bácsi ámulatát, felajánlották neki, hogy küldhet egy üzenetet a Holdra a szerkezet segítségével. A bácsi szavainak fordítása: „Üdvözlét a Földről. Akik az üzenetet átadják, nagyon gyanús alakok. Ha földbérleti vagy bányászati jogokat akarnak tőletek, meneküljetek.” A navajo történelmi tapasztalatból beszélt: a hivatalos indiánpolitika ugyan 1871-ben felhagyott a Kongresszus által elfogadott szerződések kötésével, de bevezetésük időről-időre felmerült, különösen, amikor újabb és újabb ásványkincseket találtak a rezervátumok területén. Azaz, „az indiánnak van valamije, a fehér ember el akarja venni: és ismét jön a szerződésalkötés időszaka”.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> John P. NUGENT, *The Navajo Oil Bonanza: How They Plan to Use It*, [Los Angeles, 1978].

<sup>28</sup> *Uo.*

<sup>29</sup> *Navajos Protest CBS Documentary on Hunger*, *The Amerindian: American Indian Review*, 1968, 16/6.

<sup>30</sup> A CBS a Columbia Broadcasting System rövidítése, a C nélkül BS a *bullshit* (baromság) közkeletű jelölése.

<sup>31</sup> Ernest B. FURGUSON, *High stakes in Navajo vote*, *Minneapolis Tribune*, 1974. november 6., 12A.

A városokban élő őslakos kisebbség bár nem földjogi, de hasonló sztereotip problémákkal szembesült. Egy, a hetvenes évek elején Minneapolisba tervezett egészségügyi központ terveinek megvalósítása komoly akadályokba ütközött. A város indián lakosainak reakciói pontos képet nyújtanak az őslakosok társadalmi-politikai helyzetéről, megítéléséről. Ahogyan a közösség egy tagja megjegyezte, a városi indiánokat már „halálra vizsgálták”,<sup>32</sup> de a vizsgálatok eredményei semmilyen formában nem segítettek ügyükhöz politikai vagy gazdasági támogatókat találni. A probléma nem új keletű, az indián kisebbség „betüleshez” hasonló helyzete gyakori téma „Indiánországban”: „sok tészta, semmi hús”, ahogyan azt egy milwaukee-i lakos megfogalmazta. Tapasztalatból beszélt, hiszen átélte a „gyámság politikáját, az 1924-es választójogi törvényt, a Brookings-felmérés körüli felhajtást, Collier vezetését, a háborút, az ötvenes éveket, [...], a Nash- és a Bennett-adminisztrációt és gyakorlatilag mindenkit, aki az Indiánügyi Hivatal mellett felfedezte az indián problémát”.<sup>33</sup>

A humor megváltoztatja és elviselhetőbbé teszi az életet. „Az irónia és a szatíra sokkal pontosabb betekintést nyújt egy közösség kollektív pszichéjébe és értékrendjébe, mint sokévi kutatás”<sup>34</sup> – vallja Vine Deloria, Jr., aki szerint különösen igaz ez az indián ügyekre. Deloria elsősorban nem törzs-specifikus, hanem az észak-amerikai őslakosokat általánosan érintő kérdésekre utal. „Minél bonyolultabb egy probléma, annál több humorral fejezik ki azt. Szatirikus megjegyzések gyakran úgy jellemeznék egy problémakört, hogy a lehetséges megoldások azokból a körülményekből születnek, amelyek értelmetlennek lennének, ha nem humorral írnák le őket.”<sup>35</sup> A humor azonban nem csak az „Indiánországon” kívüli világ kritikáját szolgálja. A „belügyekben” legalább ilyen, ha nem erőteljesebb szerepe van, amikor a dolgok ellentmondásos természetéből eredő problémák megoldására tesz kísérletet. Deloria véleménye ugyanúgy alkalmazható az őslakos kisebbségek belső működésére, mint a többségi társadalommal való viszonyra, ahogyan azt a következő kifejezések is bizonyítják. Az Indián ’hivatolvajozás’ (*Blése, BIAilment*), ’eltörzsulás’ (*triballism*), ’tanácstagtalanság’ (*councilmanopause*), ’indiagnózis’ (*indinferior*) és ’spanság’ (*skinship*)<sup>36</sup> csak néhány a napjainkban elterjedt szavak közül, amelyek, bár használatukat tekintve csupán az utóbbi néhány évtized termékei, az általuk kifejezett visszásságok, illetve megoldáskeresések, kezdettől fogva az őslakos valóság részei.

A rezervátumi és törzsi kormányok legfontosabb jellemzője, hogy ahány közösség, annyi kormányzat. A fékek és ellensúlyok amerikai rendszerében a törvényhozó, végrehajtó és bírói hatalmi ágak nemcsak föderálisan, de – elméletben – a rezervátumi/

<sup>32</sup> Ron ZELLAR, *Indian clinic gives care with dignity*, Minneapolis Tribune, 1974. április.

<sup>33</sup> Nancy O. LURIE, *How many Americans are part of the American Scene?* Natural History, 1967. február 6. – John Collier, Philleo Nash és Robert L. Bennett az Indiánügyi Hivatal vezetői voltak a 20. században; a Brookings-felmérés, ismertebb nevén Meriam-tanulmány, az 1920-as években összegezte az indiánokat érintő legfontosabb problémákat.

<sup>34</sup> DELORIA, *i. m.*, 148.

<sup>35</sup> *Uo.*, 149.

<sup>36</sup> *15 New Words That Belong in the NDN Dictionary*, Indian Country Today, <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/15-new-words-that-belong-in-the-ndn-dictionary/> (Letöltés ideje: 2016. szeptember 10.) Thomas Ezekiel Cooper fordítása.

törzsi önkormányzatok jól elkülöníthető elemei is. Mivel azonban gyakorlati határozott elkülönítésük nem minden esetben valósul meg, számos konfliktus, ilyenformán a humor forrásává válnak. Az 1934-es Wheeler-Howard-törvény – ismertebb nevén az indián Reorganizációs Törvény (*Indian Reorganization Act*, IRA), vagy *Indian New Deal*, kritikusai szerint inkább *Indian Raw Deal* (indián kíméletlen elbánási törvény) –, mint az a felsorolt nevekből is kiderül, közel sem örvend egyértelmű népszerűségnek az őslakos társadalom körében. Összehasonlítva a korábbi föderális, az indián probléma megoldására irányuló intézkedéssel, az IRA pozitívnak tűnik, azonban a ma is létező önrendelkezési akadályok e törvényben gyökereznek. A törvény lehetőséget biztosított a rezervátumi közösségek számára, hogy az amerikai mintát követve önálló kormányzatokat hozzanak létre a rezervátumok határain belül. Sok esetben azonban, a lakosok szerint is, ezek „gyarmati uralomra”<sup>37</sup> hasonlítanak, és „amíg a törzsi tanács máshogy nem dönt, ez van, ezt kell szeretni”<sup>38</sup>.

A problémák elsősorban a hagyományos indián politikai rendszer és az amerikai közötti radikális különbségekből adódnak. Az 1934-es törvény olyan, addig ismeretlen működési elvet írt elő, amely „többségi döntésen, kontradiktórius bírósági, és az egyfő-egy-szavazat gyakorlaton alapul”, szemben a hagyományosan „konszenzusos, közösségi, kooperáción alapuló, a vallást és a politikát holisztikusan tekintő”<sup>39</sup> indián felfogással. A ma működő törzsi (ön)kormányzatok nagy részében a fékek és ellensúlyok gyakorlata nem valósul meg; a hagyományos, konszenzusos rendszer pedig alkalmatlan a helyi, állami és föderális kihívásoknak megfelelni, ebből következően a végrehajtó hatalmi ág erőfölényre tehet szert a bíróival és a törvényhozóival szemben. Így született meg a *councilmanopause*, azaz a ’tanácstagtalanság’ fogalma: betegség, amelynek tünetei „hőhullámok, fokozott izzadás, beszéd és memóriazavar, amikor a tanácstagot egy választópolgár vonja kérdőre”<sup>40</sup>. A tünetek leggyakrabban a pénzügyi kérdések tisztázásakor jelentkeznek, és az őslakos közösség tagjai minden alkalmat megragadnak, hogy választott vezetőiket figyelmeztessék a „tanácstagtalanság” veszélyeire. A chicagói Amerikai Indián Központ 2014 szeptemberében megrendezett *powwow*-ján a műsorközlő a szokatlanul hívős őszi időjárásra hívta fel a nézőközönség figyelmét. Olyan hideg volt, hogy többen látták, amint egy illinois-i vezető törzsi politikus a „SAJÁT zsebébe dugta a kezét”.

Mivel hagyományosan a törzsi politikai rendszer nem ruházhatott fel kizárólagos hatalommal egy személyt vagy entitást, sok esetben a törvényhozó ág gyakorol túlzott befolyást a törzsi politika felett.<sup>41</sup> Ahhoz, hogy az önrendelkezés megvalósuljon, a közösségeknek ki kell alakítaniuk a saját „fékek és ellensúlyok” rendszerét, amelyben a törzsi tanács

<sup>37</sup> NORTHROP, *i. m.*, 155.

<sup>38</sup> *Uo.*

<sup>39</sup> Sharon O'BRIEN, *American Indian Tribal Governments*, Norman, University of Oklahoma Press, 1989, 294.

<sup>40</sup> *15 New Words*, *i. m.*

<sup>41</sup> Duane CHAMPAGNE, *Remaking Tribal Constitutions: Meeting the Challenges of Tradition, Colonialism, and Globalization = American Indian Constitutional Reform and the Rebuilding of Native Nations*, ed. Eric D. LEMONT, Austin, University of Texas Press, 2008, 22.

nem bír nagyobb hatalommal a bírói és végrehajtói hatalmi ágánál. A jelenlegi helyzetet tovább súlyosbítja, hogy a törzsi vezetőket, tanácstagokat asszimilálódott elitnek tekintik, akik „alkalmatlanok a hagyománykövetőbb törzstagok érdekeit képviselni”<sup>42</sup>

Az orvostudományban használatos *skinship* kifejezés eredetileg emberek közötti bensőséges fizikai érintkezést jelent. „Indiánországban” az intimitás a közös antropológiai, etnikai-faji, illetve történelmi tapasztalatokban gyökerezik, de a kötődés lényege az az „alapvető rokoni kapcsolat, amelyet az indiánok a megismerkedést követő 10 percen belül felfedeznek”<sup>43</sup> A ma már politikailag inkorrektnek számító rézbőrű (*redskin*) is visszaköszön, bár a humor segítségével a sztereotip elnevezést az őslakos társadalom a maga hasznára fordítja. Ebben az értelemben magyarul a ’spanság’ fejezi ki leginkább a kapcsolat lényegét. Szélsőséges esetben akár nepotizmus is származhat az ilyen összetartozás-érzésből, illetve, aki nem találta elégé indiánnak, kellemetlen következményekre számíthat. Szorosan kapcsolódik az *indinferior* fogalma, Cooper fordításában ’indiagnózis’: „az önpusztítás egy fajtája; amikor egy indián azért vet meg más indiánt, mert az nem beszéli anyanyelvét, vagy nem tisztavérű, vagy nem vesz részt mindenféle rituálén, vagy nem a rezervátumban él, vagy nincs hosszú haja és farkocsa, vagy nem táncol a powwow-n.”<sup>44</sup> Az említett fogalmak segítségével az indián identitás ironikus és önkritikus megfogalmazása más fényben tüntetheti fel az 1973-as wounded knee-i eseményeket.

1973. február 29-én körülbelül 200 AIM aktivista foglalta el a Pine Ridge rezervátum kereskedelmi állomását. 71 napig tartották az épületet azzal a céllal, hogy felhívják az amerikai és nemzetközi média figyelmét az amerikai őslakosok nehéz helyzetére. A helyszín szimbolikus jelentéssel bírt, és nemcsak az indián–fehér, hanem az indián–indián feszültségek emblematikus helyévé is vált. Néhány héttel a megszállás előtt a pine ridge-i oglala törzsi tanács tagjai indítványozták Richard Wilson törzsi elnök leváltását hatalommal való visszaélés miatt. Wilsont „nepotizmussal, a törzsi vagyon és tulajdon hanyag kezelésével, hatáskör túllépésével és egy tanácstag letartóztatásával”<sup>45</sup> vádolták. Bár a vádak aligha adnak okot vidámságra, az általuk generált nyilatkozatháború arra világít rá, hogy az egymásnak ellentmondó értelmezéseket hogyan oldhatja fel a humor, illetve milyen megoldásokat kínálhat.

A konfliktus ideje alatt Wilsont folyamatosan „Richárd királyként” (ez alatt bizonyára III. Richárdot értették), valamint – a szójátékhoz hasonlatos – „Tricky Dicky”, azaz „trükkös fütykösként” emlegették. Az AIM-tagok mindig körültekintően jártak el, sosem Richard, hanem Dick becenévvel utaltak Wilsonra, ami a férfi nemi szerv szlengben használatos neve. Néhány héttel a wounded knee-i események előtt az AIM tiltakozásba kezdett az általuk „rendőrállamnak”<sup>46</sup> titulált Wilson-rezsim ellen. Ellentmondásosnak tűnhet, hogy ilyen komoly vádak ellen hogyan használhatták csupán a

<sup>42</sup> O'BRIEN, *i. m.*, 294.

<sup>43</sup> *15 New Words*, *i. m.*

<sup>44</sup> *Uo.*

<sup>45</sup> *Sioux Postpone Vote to Impeach Tribal President*, Mankato Free Press, 1973. február 15.

<sup>46</sup> *Bid to Impeach Oglala Sioux Tribe President Ends in Failure*, Minneapolis Tribune, 1973. február 24.

verbális megszégyenítést, a csúfolódás eszközét, de Wilson is beszállt ebbe a gyerekesnek tűnő szócsatába. Amikor elterjedt a hír, hogy az AIM demonstrációt tervez a Pine Ridge rezervátum területén, Wilson egy interjúban azt üzent: „Ha Russell Means beteszi ide a lábát, személyesen fogom levágni a farkocsát.”<sup>47</sup> A tréfásnak tűnő fenyegetést ugyan nem váltotta be, a magát érinthetetlennek tartó törzsi vezető leereszkedő hangneme egy hibásan működő politikai rendszerről árulkodik. Wilson szavai akár egy haszontalan fiát feddő apáé is lehetnek, de még inkább kifejezik a tradicionális törzsi kultúrára jellemző gyakorlatot, amelyben a haj levágása nyilvános megszégyenítést jelentett. Az „asszimilálódott” indián vezető 19. századi katonai diskurzusát is megidézheti, a skalpolásra való utalással. A gyerekesnek tűnő szócsata akkor válik igazán ironikussá, ha összehasonlítjuk a szembenálló felek rendelkezésére álló valódi fegyverzetét: a 200 oglalának és AIM-szimpatizánsnak kéttucatnyi puskája volt. Szemben a Wilsont támogató FBI- és CIA-ügynökökkel és rendőrbírókkal, akik az akkor Vietnamban is bevetett 17 páncélozott járművet, 130000 M-16-os töltenyt, 4000 M-1-es töltenyt, 24000 világítórakétát, 12 M-79-es gránátlövőt, 600 tartály C-S gázt, helikoptereket és Phantom repülőgépeket tudhattak magukénak.

Így az 1973-as megszállás nemcsak az őslakosok helyzetére hívta fel a figyelmet, de a Wilson által megtestesített „aruló” törzsi vezető és az új, radikális, sokszor militáns generáció konfliktusa is volt. Pine Ridge lakosai és az AIM tagjai a *triballism* (’eltörzsulás’) tüneteit mutatták: „irracionálisan és zavarosan viselkedtek, amikor a helyi törzsi vezetés legújabb, önös érdekeiket szolgáló, megfontolatlan és illogikus döntéseivel”<sup>48</sup> szembesültek.

Az AIM vezetők korábban már említett tárgyalása során ismét az egymásnak ellentmondó realitások és elvárások eredményeztek ironikus helyzeteket, amelyek jelentős hányada a résztvevők tisztázatlan vagy a törvényekből eredő nem egyértelmű szerepéből fakadt. Means és Banks az eljárás során úgy döntött, önmaguk védelmét képviselik, mivel elégtelennek ítélték ügyvédek munkáját. A tárgyalás jegyzőkönyvei e ponton válnak igazán „humoros” olvasmánnyá, iróniával, szatírával és szarkazmussal megfogalmazott szóbeli fegyverekké. Bár az AIM eredeti követelései a törzsek (és a rezervátumi területek) szuverenitásából indultak ki, Means és Banks föderális ügynökségeket vádoltak azzal, hogy a Wilson vezette paramilitáris szervezet<sup>49</sup> által elkövetett atrocitások felett szemet hunytak. Álláspontjuk szerint, az Egyesült Államokkal kötött 1868-as Fort Laramie szerződés egyik pontja kötelezte a mindenkori amerikai kormányzatot, hogy a rezervátumba delegált indiánügyi hivatalnok a lakosok érdekeit képviselje, az ügynökségek azonban nem avatkoztak be, nem védték meg az oglalák érdekeit és panaszaikat sem vizsgálták ki.<sup>50</sup> Erre alapozva az AIM az Indiánügyi Hivatalt (*Bureau of*

<sup>47</sup> Charles TRIMBLE, *Honor the GOONS? Never!* Indian Country Today, <https://indiancountrymedianetwork.com/news/honor-the-goons-never/> (Letöltés ideje: 2016. szeptember 10.)

<sup>48</sup> *15 New Words*, i. m.

<sup>49</sup> GOON: Guardians of the Oglala Nation (az Oglala Nép Védelmzői).

<sup>50</sup> Dennis CASSANO, *White House rebuffs claims U.S. violated 1868 Sioux treaty*, Minneapolis Tribune, 1974. január 11., 1A+2A.

*Indian Affairs*, BIA), tágabb értelemben pedig az Egyesült Államokat vádolta szerződésszegéssel, amikor az nem avatkozott be az aktivisták oldalán a Wilson által ellenük folytatott hadjáratba. A dolog iróniája, hogy az a militáns indián szervezet követelte a föderális erők aktív részvételét, amely zászlajára elsődleges jelszóként az önrendelkezést és az Indiánügyi Hivatal megszüntetését tűzte. Szintén komikus, amikor Wilson is csatlakozik az ügynökségeket szapuló hangokhoz, mondván, túl későn avatkoztak be, és „10 napon át csak nézték, ahogyan az AIM fegyvereket szállít Pine Ridge-be”.<sup>51</sup>

Ezzel elértük az „Indiánország” lakosai által „legnagyobb viccnek”<sup>52</sup> tartott Indiánügyi Hivatalhoz. A hivatal megítélése legkevésbé sem egyértelmű, ahogyan azt a *Blese*, vagy *BIAilment*, Cooper fordításában indián ’hivatolvajozásként’ említett fogalmak is bizonyítják. Az ügynökség alkalmazottaira jellemző betegségben szenvedők képtelenek dollármilliókkal elszámolni.<sup>53</sup> Elméletileg a BIA az őslakos közösségek érdekeit hivatott képviselni, sokszor azonban a bürokratikus szervezet elnyeli azokat a forrásokat, amelyekkel egy adott közösség rendelkezik. A wounded knee-i tárgyaláson is fontos szerepet játszott a BIA hatáskörének és pártatlanságának kérdése, amikor a BIA-rendőrség egyik járőre került a tanúk padjára. Wilson megszégyenítő és csúfolódó hangnemét idézte az egyébként indián származású, Everett Little White Man (azaz Everett Kicsi Fehér Ember nevű tanú) meghallgatása. Banks és Means minden kérdésüket a „Mr. White Man” megszólítás erős hangsúlyozásával kezdték, úgy ejtve a nevet, mintha az „önmagában bűn”<sup>54</sup> lenne. Az epizód a humor relatív természetéről is tanúskodik: a tudósítók részletesen taglalták a „hagyománykövető” Means és Banks, valamint az „asszimilálódott” White Man megjelenése közötti különbségeket. Ugyanakkor a Banks és Means vezette AIM sok „tradicionális” indián szemében veszedelmesen modern, az őslakos hagyományoktól teljesen idegen szellemiséget képviselt. Ők az AIM rövidítést *Assholes in Moccasins*, azaz „mokaszinos seggfejek” értelemben használták, így a tárgyalás során az „eltörzsulás” ellentétes jelentést nyert. Az ogalalék elégedetlensége Wilsonnal szemben részben a „nem elég indián” megítélésből fakadt, ahogy a mondás tartja, „csak annyi indián vér csörgedezik az ereiben, hogy azt egy orrvérzés során el is veszíti”.

A helyzet máshol sem jobb, ahogyan azt a korábban már említett *Fond du lac-i* őrülségek egy esete is bizonyítja. „Mi a Rezervátumi Üzleti Tanáccsal kapcsolatban leggyakrabban elhangzó megjegyzés? Ezt nem tehetik, ugye? Nem túl jó hír, de ez az, amit itt demokráciának hívnak.”<sup>55</sup> Northrup szavai a törzsi tanács mindenhatóságára utalnak, amely a lakhatási segélyek elosztásában, munkahelyek odaitélésében, de akár kulturális és vallási kérdésekben is megnyilvánul.

<sup>51</sup> *Sioux tribal leader puts police at “full force”*, Minneapolis Tribune, 1974. szeptember 27., 1B.

<sup>52</sup> DELORIA, , i. m., 157.

<sup>53</sup> *15 New Words*, i. m.

<sup>54</sup> Dennis CASSANO, *Banks and Means take over defense*, Minneapolis Tribune, 1974. május 29., 1A.

<sup>55</sup> Jim NORTHROP, *Rez Road Follies: Canoes, Casinos, Computers, and Birch Bark Baskets*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 126.

A Minnesotában élő hat chippewa közösség legfőbb testülete, így a Fond du lac-i lakosoké is, a Tribal Executive Committee of the Minnesota Chippewa Tribe (a minnesotai chippewa indiánok törzsi tanácsa), míg helyileg a Fond du lac-i tanács (Reservation Business Committee, RBC) a döntéshozó. Ebben a rendszerben a választópolgárnak csak két jogorvoslati lehetősége van: „az egyik a választás, ami nem működik, mivel az RBC jelöli ki a választási bizottságot. A másik a népszavazás”.<sup>56</sup> A harmadik, amit Northrup ugyan nem nevez meg, de évtizedeken át alkalmaz, a különböző médiumokban megjelenő humor.

A Fond du Lac Management Inc. két kaszinójához szerencsejáték működtetési engedélyt kérvényez. A pályázat és a dokumentum fejléce az Igazgatótanácsot nevezi meg. Hé, várjunk csak! Ez ugyanaz az öt ember, akik a RBC tagjai. Tényleg saját maguktól kértek engedélyt? Nem voltam ott, de feltételezem, amíg a pályázókat képviselték, az asztal egyik oldalán ültek. Aztán felálltak, megkerülték az asztalt, időközben tanácstaggá válva. Önök szerint milyen határozat született?<sup>57</sup>

Az 1990-es törzsi tanács megválasztása körüli furcsaságokat, miután egy jelölt választási csalással vádolt egy hivatalban lévő tagot, Northrup a rá jellemző fanyar humorral a következőképp írja le:

Június 9. Választások a Fond du Lac rezervátumban. Június 10. az RBC által kijelölt választási bizottság hitelesíti az eredményeket. Június 15. a törzs bírója, Dee Fairbanks közzéteszi az óvásra vonatkozó szabályzatot. Június 17. egy jelölt óvást nyújt be. Június 19. a választási bizottság előzetes meghallgatást tart az ügyben. Úgy döntenek, érvénytelennek tekintik a panaszt. Június 29. Chip Wadena, a minnesotai chippewa törzs elnöke elrendeli, hogy Fairbanks bírót utasítsa el a panaszt. Július 14. Chip Wadena ismételtén utasítja Fairbanks bírót, hogy ne tartson meghallgatást. [...] Augusztus 14. Fairbanks bírót augusztus 24-re írja ki a meghallgatás időpontját. Augusztus 24. Fairbanks bírót az RBC elbocsájtja tisztségéből. Vissza az elejére. És a hivatalban lévő megszavazza posztjának megtartását.<sup>58</sup>

A bírót elbocsátását az RBC azzal indokolta, hogy döntései „veszélyeztették a választások tisztaságát és a Fond du Lac rezervátum jogrendjét”.<sup>59</sup> A bírónő helyére pályázók egyike a törzs ügyésze volt, aki, ha kinevezik, mindkét posztot betölthette volna, új, szó szerinti értelmet adva a *kangaroo court*, a szabálytalanul működő bíróság fogalmának.

<sup>56</sup> *Uo.*, 135.

<sup>57</sup> *Uo.*, 126.

<sup>58</sup> *Uo.*, 127.

<sup>59</sup> *Uo.*

Northrup elképzelte, ahogyan a bíró-ügyész a tárgyalóteremben a vád és a bírói pulpitus között szökdécselve lényegül át egyik szerepből a másikba.

A fékek és ellensúlyok hiánya teszi lehetővé, hogy egy, a Minnesota állammal a chippewa lakosok 1854-es szerződésben foglalt jogainak kiárusításáról szóló tárgyalássorozat során, amikor a fond du lac-i közösség az RBC-t kérdőre vonta, a testület válasza a következő volt: „Ránk szavaztatok. Mi döntünk helyettetek.”<sup>60</sup> Az Egyesült Államokkal kötött 1854-es dokumentum többek között speciális halászati és vadászati jogokat garantált a Fond du Lac rezervátum lakóinak, sokan közülük így biztosították megélhetésüket, amely a jogok Minnesotára ruházásával veszélybe került. A tanács titokban tárgyalt, a fond du lac-i chippewák joggal érezhették, hogy „1.85 millió dollárért sok lelkiismeretet lehet vásárolni.”<sup>61</sup>

Mivel a szuverenitás alapja a szerződésekben foglaltak betartása, illetve a szerződések elismerése, Northrup fiataloknak szóló, keserű figyelmeztetése helytálló: eljöhét még az idő, amikor szerződéses jogaikat a saját vezetőiktől kell féltetni és megvédeni, amikor a „búskomorság szándékával elkövetett súlyos bohóckodással”<sup>62</sup> vádolt egyént akár börtönbüntetésre is ítélik elégedetlenség hangoztatásáért.

Ahogyan a fenti példák is ezt bizonyítják, „ha egy nép képes magán nevetni [...], mindent túl fog élni”<sup>63</sup> A verbális kard lesújt a mindennapok értelmetlennek tűnő el-  
lentmondásaira, ezzel kritikát fogalmaz meg, újragondolásra készlet.

JUDIT SZATHMÁRI

“No kiddin”

*Humor in American Indian Sovereignty Issues*

Opponents to tribal sovereignty define the notion as a case study of “Indians” wanting to have the cake and eat it too, while for those in favor of self-determination the question is not whether to have the cake and/or eat it, but the sole right of baking the cake. The metaphorical sovereignty cake is comprised of executive, legislative, and judicial layers which further include economic, cultural, and political measures taken by Indian peoples towards the realization of self-determination. The essay aims at exploring how the social, cognitive-perceptual, and emotional modes of humor within and outside Indian Country have been utilized to overcome the discrepancies rooted in the conflicting definitions of sovereignty. The analysis also addresses the issue of perspectives: humor arising from the paradoxical understandings of Indigenous and mainstream views of checks and balances, federal responsibilities, and treaty rights. The events cited demonstrate how American Indian communities employ humor to serve as an in/out-grouping mechanism and a way of social control to maintain community integrity.

<sup>60</sup> *Uo.*, 134.

<sup>61</sup> *Uo.*, 135.

<sup>62</sup> *Uo.*, 145.

<sup>63</sup> DELORIA, *i. m.*, 168.



## Pragmatizmus és megkerülés, avagy hogyan sajátította ki Richard Rorty a dekonstrukciót?

Jacques Derrida és Richard Rorty gondolkodásmódját gyakorta rokonjelenséggént kezelik a filozófia berkein belül, hiszen mindkét filozófus szkeptikusan viszonyul a nyugati metafizika és a pozitivistá racionalitás filozófiai hagyományaihoz.<sup>1</sup> A feltételezett filozófiai rokonság fényében azonban igen különös, hogy Rorty Derrida-olvasataiban rendre feltűnik az az argumentum, miszerint tévedés Derrida korszakos jelentőségét metafizikakritikájában keresni. Rorty szerint ugyanis a metafizikai gondolkodás kritikája relevanciáját veszítette: úgy véli, hogy nincs már hozadéka a gyakorlatibb irányultságú filozófiai vizsgálódások szempontjából, így Derrida is helyesebben tette volna, ha inkább *megkerülni*, nem pedig *meghaladni* igyekezett volna a metafizikát.<sup>2</sup> Ezen kijelentése meglehetősen zavarba ejtő, ha figyelembe vesszük, hogy Rorty életművének jelentős részét is a metafizika kíméletlen kritikája teszi ki. A jelen tanulmány célja Rorty látszólag ellentmondásos álláspontjának inkább retorikai, mintsem konceptuális alapú értelmezése. Érvelésem szerint az ellentmondás feloldható, amennyiben Rorty „megkerülés”-metaforáját olyan retorikai stratégia részeként értelmezzük, amelynek célja az, hogy belefoglalja Derrida filozófiáját saját pragmatista metafizikakritikájába. Ezáltal a dekonstrukciónak egy olyan „átpragmatizált” újraleírását hozza létre, amivel mintegy kisajátítja annak metafizikakritikai funkcióját. Fontos azonban megjegyezni, hogy nem Rorty feltételezett szándékai vagy lélektani motivációi állnak vizsgálódásom fókuszában, hanem anti-fundacionalista retorikájának *performatív* hatásai: azaz semmiféle autoriter kisajátítási szándékkal nem vádolom az amerikai filozófust.

### *Dekonstrukció, pragmatizmus és demisztifikáció*

Simon Critchley – a dekonstrukció és a pragmatizmus filozófiai rokonságát taglaló egyik írásában – úgy fogalmaz, hogy a pragmatizmus dekonstruktív, a dekonstrukció

<sup>1</sup> Lásd Chantal MOUFFE, *Deconstruction, Pragmatism, and the Politics of Democracy = Deconstruction and Pragmatism*, ed. Chantal MOUFFE, London, Routledge, 1996, 1. Ebben az írásában Mouffe a derridai dekonstrukció és Rorty neopragmatizmusának azon közös törekvéséről beszél, hogy aláássák a racionalista gondolkodás dominanciáját. Ennek eredményeképpen a tradicionális filozófusok mindkettőjüket azzal a váddal illetik, hogy ezzel a gesztussal megtagadják a felvilágosodás örökségét. Lásd még KATHLEEN WHEELER, *Romanticism, Pragmatism and Deconstruction*, London, Wiley, 1993, *Preface*, valamint 4. és 10. fejezetek.

<sup>2</sup> Richard RORTY, *Dekonstruálás és megkerülés*, ford. BECK András = R. R., *Heideggerről és másokról*, Pécs, Jelenkor, 1997, 112–113.

pedig pragmatista: abban az értelemben, hogy „a pragmatizmus célja a fundacionalista gondolkodás minden formájának (platonizmus, metafizikai realizmus, analitikus neokantianizmus, Heidegger előtti fenomenológia) dekonstrukciója, és emellett a nyelv, az én, és a közösség esetlegességét hirdeti”.<sup>3</sup> A dekonstrukció pedig azért tekinthető pragmatistának, mert az, amit „Derrida a »jelenlét metafizikájának« nevez, könnyen közös nevezőre hozható a filozófia anti-fundacionalista kritikájával”, valamint még inkább azért, mert a jelentést a nyelv differenciális mivoltának egyik effektusaként értelmező dekonstruktív tétel igen közel áll ahhoz „a pragmatista koncepcióhoz, mely szerint a jelentés a mindenkori kontextus függvénye, amely tulajdonképpen a jelentésnek a nyelvhasználatra történő wittgensteini redukcióján alapul”.<sup>4</sup> Hasonló módon érvel Jonathan Culler is, aki szerint „nagy a kísértés, hogy a pragmatizmust és a dekonstrukciót egy és ugyanazon diskurzusként tartsuk számon, mivel mindkettő hasonló módon bírálja a filozófiai hagyományt, valamint a diszkurzív vizsgálódás intézmények és konvenciók által való behatároltságát hangsúlyozza”.<sup>5</sup> Konkrétan Rorty kapcsán pedig úgy fogalmaz, hogy a filozófus *Philosophy and the Mirror of Nature* (A filozófia és a természet tükré) című műve „igen hasznosnak bizonyulhat Derrida megértése szempontjából [is], mivel abban egy analitikus filozófus [Rorty] kritikáját olvashatjuk a Derrida által a nyugati filozófia logocentrizmusának nevezett jelenség kapcsán”.<sup>6</sup>

Rorty maga is tesz utalást a két filozófiai gondolkodásmód rokonságára, amikor kijelenti, hogy „nézetem szerint a pragmatisták és a dekonstrukcionistaik egyaránt úgy gondolják, hogy bármi értelmezhető bármiként, ha azt a megfelelő kontextusba tesszük, és »megfelelőn« azt a kontextust értjük, amely a legjobban szolgálja valaki céljait egy bizonyos helyen és időben”.<sup>7</sup> Derrida nyelvről való elmélkedését Rorty saját wittgensteini és Donald Davidson-i nominalizmusának perspektívájából értelmezi, vagyis a dekonstrukció számára az analitikus filozófia azon lázadó ágához tartozik, amely a fundacionalista gondolkodásmód kiszorítására törekszik azáltal, hogy annak problémáit nominalista (retorikai), nem pedig ábrázolás elvű (reprezentacionalista) alapon szemléli. Ennek szellemében Rorty Wittgensteinnel és Willard van Orman Quine-nal hozza Derridát közös platformra, akik „a szubsztanciát és az esszenciát relációk hálózatában oldották fel”.<sup>8</sup>

A sokszor reflektált kongenialitás ellenére azonban Rorty Derridáról szóló szövegei meglehetősen ambivalens képet mutatnak. A pragmatista filozófus gyakran két egymásnak ellentmondó szerepben láttatja francia kollégáját: az egyik a metafizikával viaskodó, ezáltal annak rabjává váló filozófusé, a másik pedig a „privát ironikusé”, azaz

<sup>3</sup> Simon CRITCHLEY, *Deconstruction and Pragmatism: Is Derrida a Private Ironist or a Public Liberal? = Deconstruction and Pragmatism, i. m.*, 19. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Cs. P.)

<sup>4</sup> *Uo.*, 19.

<sup>5</sup> Jonathan CULLER, *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, 153.

<sup>6</sup> *Uo.*, 152.

<sup>7</sup> Richard RORTY, *Response to Simon Critchley = Deconstruction and Pragmatism, i. m.*, 43.

<sup>8</sup> Richard RORTY, *Habermas, Derrida, and the Functions of Philosophy = Truth and Progress: Philosophical Papers III*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 315.

kvázi-irodalmáré, aki a filozófiai érvelést odahagyva új, idioszinkratikus nyelviségű diskurzust hoz létre, amelynek célja a metafizikai hagyomány játékos kifigurázása. Ennek a distinkciónak tudható be, hogy míg Rorty soha nem mulasztja el Derrida késői írásait magasztalni, korai írásaival szemben nagybecsülése visszafogottabb, sőt sokszor kemény kritikával illeti azokat.<sup>9</sup> A dekonstrukcióval szimpatizáló más teoretikusokkal szemben (mint például Rodolphe Gasché, Christopher Norris vagy Jonathan Culler) Rorty lebecsülni látszik olyan korszakos Derrida-szövegek jelentőségét, mint a *Grammatológia*, a *Struktúra, jel és játék*, vagy *A fehér mitológia*, és azokat a hagyományos filozófiától távolabb eső szövegeit részesíti előnyben, mint a *Glas* (Lélekharang), a *La Carte Postale* (A képeslap) vagy a *Circumfession* (Vallomás). Rorty szerint ez utóbbi művekben Derrida igazi posztfilozófiai fordulatot hajt végre azért, hogy lemond a filozófiai érvelés hagyományos módozatairól, és létrehoz egy kvázi irodalmi írásmódot, amelynek fő ismérvei elsősorban az idioszinkratikus trópusok, a privát utalások, a viccek és fantáziák, nem pedig a nyelv és az írás természetét kutató aprólékos vizsgálódás. Más szóval: Rorty szerint Derrida filozófusi nimbusza elhomályosítja gondolkodásmódjának eredetiségét.

Ezen érv jegyében Rorty nem ért egyet Gasché és Norris dekonstrukció-értelmezésével, mivel szerinte ők azt sugallják, hogy Derrida még mindig a „bevett német akadémiai kontextusban [...] a mindennapi tapasztalat »lehetőségfeltételeit« [*conditions of possibility*]” igyekszik megtalálni.<sup>10</sup> Azt azonban elismeri, hogy Derrida korai szövegei értelmezhetők úgy, mint Heidegger művének folytatása, mivel, Heideggerhez hasonlóan, „ő is olyan szavakat akar találni, amelyek a metafizikán túl visznek – olyan szavakat, amelyeknek tőlünk független erejük van, és saját esetlegességüket mutatják meg”.<sup>11</sup>

Rorty egyik legfőbb kritikája ezzel a törekvéssel szemben az, hogy ilyesfajta non-kauzális, non-relacionális jelentőséget tulajdonítani a dekonstrukció metaforikájának lényegében egyenlő a metafizikába való visszaeséssel. Szerinte míg Derrida késői munkássága irreleváns a metafizikai tradíció meghaladásának nagyszabású filozófiai programja szempontjából, addig a korai munkássága azért nem elég hatékony kritikája a metafizikának, mert túlságosan belebonyolódik abba. Más szóval: minél többet érvel, annál inkább metafizikussá válik. Ahogy Rorty fogalmaz: „amennyiben Derrida érvekkel próbálkozik, maga is elkerülhetetlenül metafizikussá válik, mindazokhoz hasonlóan, akik egy kitüntetett ős-szótár felfedezésén fáradoznak”.<sup>12</sup> Rorty olvasatában Derrida nemigen tud többet felmutatni a metafizikakritika terén, mint hogy újrahasznosítja más filozófusok – pl. Wittgenstein, Austin, Quine vagy Davidson – argumentumait.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Rorty a „korai” és a „késői” Derrida közötti különbségtételének problematikusságáról lásd ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata*, Pécs, Jelenkor, 1994, 36–37.

<sup>10</sup> RICHARD RORTY, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, Pécs, Jelenkor, 1994, 142.

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> RORTY, *Dekonstruálás és megkerülés*, i. m., 101.

<sup>13</sup> Lásd *Uo.*, 103.

Rorty azon törekvése, hogy mindenáron megmentse Derridát az érvelő filozofálás-tól, óhatatlanul felveti a kérdést, hogy ő maga vajon miért nem hagyja oda a metafizikai kritikát az eredetiség és a szabad nyelvjáték kedvéért. Bár az „erős költő” homályosan eredeti nyelviségét élteti, ő maga sohasem veszi le a megfontolt neo-pragmatista filozófus maszkját; az ő tisztán érvelő metafizikájának stílusát mindig transzparens és absztrakcióktól tartózkodó nyelviség jellemzi. Arra törekszik, hogy a filozófia „váltson témát” (*change the subject*), hogy Filozófia helyett filozófiává váljon, azaz hagyja oda a látszólag örök és megkerülhetetlen kérdések megválaszolásának platóni indíttatású kényszerét.<sup>14</sup> Azonban Rortynál ez a paradigmaváltás nem annyira konceptuális, mint inkább retorikai síkon megy végbe. A *Consequences of Pragmatism* (A pragmatizmus következményei) című kötet bevezető tanulmányában találjuk azon híresen provokatív állítását, miszerint a hozzá hasonló pragmatisták „folyton azzal próbálkoznak, hogy filozófiaellenes (*anti-philosophical*) érveket fogalmazzanak meg filozófiátlan (*non-philosophical*) nyelven”.<sup>15</sup> Azonban ez a paradox kijelentés nem a filozófia végének üdvözlése, hanem sokkal inkább Rorty azon törekvésének kifejezésre juttatása, hogy „demokratizáljon” egy hagyományos zárt diskurzust: arra utal, hogy a filozofálás tárgykörét ki kellene terjeszteni olyan témákra és jelenségekre is, amelyek eddig nem képezték a hagyományos értelemben vett filozófiai vizsgálódások tárgyát.

Ezen érvelés nyomán rajzolódik ki Rorty Derrida-kritikájának (és lényegében egész filozófiájának) egyik kulcseleme, nevezetesen a demisztifikációra való törekvés. Számára elfogadhatatlan, hogy a dekonstrukció „ágensként és szubjektumként” tekint bizonyos fogalmakra; ezt ő egyértelműen „platóni beszédmódnak” tartja. Ugyanezen oknál fogva elveti Rodolphe Gasché azon állítását, miszerint a dekonstrukció azt feltételezi, hogy „konkrét módon demonstrálható, hogy bizonyos fogalmakat és diszkurzív totalitásokat már kikezdtek és széttörtek azok a szükségszerű ellentmondások és heterogenitások, amelyekkel a filozófia diskurzusa nem tud mit kezdeni”.<sup>16</sup> Rorty szerint azonban Gasché szinte okkult módon független cselekvőképességgel ruhazza fel a „fogalmakat” és „diszkurzív totalitásokat”, ami összeegyeztethetetlen azzal a pragmatikus alaptézissel, hogy fogalmak vagy más egyéb nyelvi formációk nem képesek önmagukban cselekedni. Rorty ezt a következőképpen fogalmazza meg:

[a] legtöbb, amit mi nominalisták az ilyen állításokkal tehetünk, az, hogy olyan kijelentésként értelmezzük őket, amely szerint egy régi nyelvjátéokra mindig rossz fényt vethetünk azzal, ha egy újat gondolunk ki – vagy újszerűen használunk egy régi szót [...], vagy új szóval helyettesítjük azt. Ezt a helyettesítést azonban *mi* igényeljük, nem a fogalom. A fogalom nem hullik darabokra; a fogalmat *mi* selejtezzük ki, és helyettesítjük valami mással.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> RORTY, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, xiv.

<sup>15</sup> *Uo.*

<sup>16</sup> Rodolphe GASCHÉ, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1986, 136.

<sup>17</sup> Richard RORTY, *Transzcendentális filozófus-e Derrida?*, ford. BUJALOS István = R. R., *Heideggerről, i. m.*, 161–162.

Rorty demisztifikáló retorikájában megfigyelhető, hogy Ockham borotvájának elvét alkalmazza. A dekonstrukcióra vonatkoztatott magyarázatai azt sugallják, hogy ha a derridai dekonstrukciós idiómát saját pragmatista szótárával helyettesítenénk, észszerűbb és hatékonyabb módon tudnánk végrehajtani a metafizika kritikáját. Az elv működése jól nyomon követhető olyan, a dekonstrukciót parafrázáló kijelentésekben, mint a következő:

[a]mikor a pragmatisták azt hallják a „dekonstrukcionistaiktól”, hogy Derrida „bebizonyította”, hogy Y, amely X lehetőség feltétele, egyben X lehetlenségi feltétele is, úgy érzik, hogy ez feleslegesen dagályos megfogalmazása egy olyan állításnak, ami egyszerűbben is kifejezhető, azaz: „A” szó nem használható „B” szó nélkül, és fordítva, ugyanakkor semmi sem lehet egyszerre A és B.<sup>18</sup>

Rorty szándékosan leegyszerűsítő magyarázata arra enged következtetni, hogy úgy tekint a dekonstrukcióra, mint a pragmatizmus egy „feleslegesen dagályos” változatára; ez azáltal csúszik félre, hogy lemond az alapértelmezett nominalizmusról, amely megakadályozhatná, hogy a dekonstrukcionista kvázi metafizikus, privilegizált fogalmakat gyártsanak. Ebben a szellemben, talán akarata ellenére, a dekonstrukció retorikai dimenzióját is lekicsinyli, azt sugallván, hogy az pusztán felszínes porhintés, amely elfedi az alapvető pragmatikus igazságot. Ez persze csak akkor lehetséges, ha fenntartjuk a „tisztán konceptuális” és a „tisztán retorikai” közötti különbségtételt, tehát a transzparens, szó szerinti és a homályos, figuratív nyelv dichotómiáját: azaz az aközötti különbséget, amit Derrida mond, és *ahogyan* megfogalmazza azt. Ennek sugalmazásával Rorty veszélyesen közel kerül ahhoz, hogy aláássa saját nominalizmusát, amit talán nem is tart olyan nagy árnak a dekonstrukció pragmatizálásáért cserébe.

Rorty demisztifikációs stratégiájának másik ismérve, hogy kétségbe vonja a dekonstruktív gondolkodásmód eredetiségét és ezzel filozófiai létjogosultságát: „[a] dekonstrukció nem olyan új eljárás, amelyet egy újabb filozófiai felfedezés tett volna lehetővé. Általában a rekontextualizációt, különösen a hierarchiák megfordítását már régóta művelik”.<sup>19</sup> Többször is bírálja a Derrida nyomán (de tőle mégis valamilyen függetlenül) létrejövő dekonstrukciós irodalomkritika olvasatainak sematizmusát, azt, ahogyan azok úgymond fellengzősen próbálnak a nyelv természetére vonatkozó mély filozófiai igazságokat feltárni az irodalmi szövegekben.<sup>20</sup> Rorty szerint a szövegek dekonstruálása tanulható készség, csakúgy, mint a biciklizés vagy a hegedülés,<sup>21</sup> és nem hajlandó misztifikálni a bináris oppozíciókat sem, melyek alattomos működésmódját

<sup>18</sup> Richard RORTY, *Remarks on Deconstruction and Pragmatism = Deconstruction and Pragmatism*, i. m., 16.

<sup>19</sup> RORTY, *Esetlegesség*, i. m., 154.

<sup>20</sup> *Uo.*, 134.

<sup>21</sup> *Uo.*

oly szívesen leplezik le különböző dekonstruktőrök.<sup>22</sup> Ahogyan ő fogalmaz: „[b]evallom, zavarbaejtőnek találok a dekonstrukcionista bináris oppozíciókkal szembeni reflexszerű gyanakvását. [...] Az, hogy két ellentétes fogalom reciprokálisan definiálható, azaz a jelentésük egymásból eredeztethető, és ebben az értelemben »előfeltételei« egymásnak, semmilyen módon nem vonja kétségbe azok hasznosságát.”<sup>23</sup>

A pragmatizmus perspektívájából nézve a dekonstruktív argumentumok retorikai hatékonysága azon áll vagy bukik, hogy mennyire sikerül más köntösbe bújtatniuk azt a wittgensteini, davidsoni nominalista/antiesszencialista nyelvkoncepciót, amelyet Rorty is magáénak vall. Rorty tulajdonképpen nem tudja másképp szemlélni a dekonstrukció bináris oppozíciókkal szemben folytatott keresztshadjárátát sem, mint olyan fundacionalista törekvésné, amelynek célja még mindig az, hogy lehetőségfeltételek után kutasson. Rorty számára azonban csakis az „aktualitás” kauzális feltételeinek lehet jelentősége, azaz azoknak a specifikus okoknak, amelyek következtében az ellentétpár egyik tagja egy adott helyzetben/kontextusban privilégiumot élvez a másikkal szemben, és ez a közelítés szerinte felülírja az „elkerülhetetlen” logikai zsákutcák feltárásának transzcendentalista gesztusát. A pragmatizmus értelmezési tartományában a binaritás logikája nem lép „diskurzus feletti” (*supra-discursive*) státuszba, mivel az is csak egy adott szótár nominalitásának függvénye, mint bármely más nyelvi konfiguráció.

Úgy tűnik tehát, hogy minden konceptuális hasonlóságuk mellett is csak alapvető *retorikai* különbözőségük elfedése árán tekinthető a dekonstrukció és a pragmatizmus ugyanazon érem két oldalának, avagy ugyanazon narratíva – amely a nyugati metafizika és a felvilágosodás racionalizmusának alkonyáról szól – két verziójának. A retorikai alapú vizsgálódás nyomán világossá válhat, miért is félrevezető azt gondolni, hogy létezik egy különböző „alprogramokra” osztható<sup>24</sup> monolitikus filozófiai program – a metafizika megdöntése –, amely egyesült erővel küzd a közös ellenség ellen. Ehelyett inkább arról van szó, hogy számos különböző és különálló szövegiség áll rendelkezésünkre, amely a metafizikai hagyománynak nevezett absztrakcióhoz köthető, de ezek mégsem alkotnak egységes narratívát. Éppen ezért Rorty szerint a filozófus feladata az, hogy kitörjön az absztrakciókkal szemben folytatott küzdelem hiábavalóságából azáltal, hogy megkerüli azokat.

### *A megkerülés retorikája*

A „megkerülés” szemléletes metaforája jól illeszkedik a pragmatista diskurzusba; képisége azt sugallja, hogy valamiféle akadály zárja el az utunkat, amit célunk mielőbbi elérése érdekében jobb megkerülnünk, mint elmozdítanunk. A metaforát már John

<sup>22</sup> RORTY, *Dekonstruálás és megkerülés*, i. m., 103.

<sup>23</sup> Richard RORTY, *Two Meanings of „Logocentrism”: A Reply to Norris = Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers Vol. 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 111.

<sup>24</sup> Például a logocentrizmus dekonstrukciója, a fundacionalizmus kritikája vagy az igazság fogalmának pragmatikus újraértelmezése.

Dewey is használja, amikor arról beszél, hogy bizonyos célok jobban megvalósíthatók, ha megkerüljük azt a „haszontalan farönköt, ami elzárja a gondolkodás útját”.<sup>25</sup> A „haszontalan farönk” a mi kontextusunkban nyilvánvalóan a metafizikai hagyományt reprezentálja, de az már egyáltalán nem nyilvánvaló, pontosan mit is jelent megkerülni azt, ahogy az sem, hogy pontosan milyen értelemben tekinthető haszontalannak, illetve, hogy milyen célok lennének jobban megvalósíthatók, ha megkerülnénk.

Ismét az látszik célravezetőnek, ha retorikai stratégiaként értelmezzük a megkerülést. David L. Hall impliciten retorikai természetűnek ítéli Rorty elkerülési manővereit, amikor úgy fogalmaz, hogy a megkerülés (*circumvention*) tulajdonképpen „körbemagyarázasként” (*circumlocution*) értendő, amely Rorty idioszinkratikus módon „pragmatizáló” narratíváiban ölt testet, funkciója pedig az, hogy Rorty „el tudja kerülni, hogy vitapartnerével annak saját diszkurzív terepén kelljen szembenéznie”.<sup>26</sup> Igazat adhatunk Hallnak, amikor azt állítja, hogy a „megkerülést a Rorty gondolkodására olyannyira jellemző nominalizmus és költői narrativizmus teszi lehetővé”, amint igaz az is, hogy Rorty rekontextualizáló stratégiái „azt a célt szolgálják, hogy elszigetelhesen, átformálhasson és megkerülhessen olyan filozófiai koncepciókat és problémákat, amelyek kívül esnek saját önigazoló narratíváinak határain”.<sup>27</sup> Azt a kijelentését viszont, mely szerint a megkerülés Rorty számára azt a célt szolgálja, hogy „megakadályozza egy idegen diskurzus által történő bekebelezését”, már vitatom.<sup>28</sup>

Hall megfogalmazásából az derül ki, hogy számára a „megkerülés” (vagy „körbemagyarázás”) inkább „menekülést” jelent, vagyis önvédelmi mechanizmusként értelmezi, mintha Rorty igyekezne a lehető leghatékonyabban eltávolítani magát a dekonstrukciótól. Véleményem szerint azonban ennek épp az ellenkezőjéről van szó: Rorty nem arra törekszik, hogy elszigetelje saját diskurzusát, nehogy kisajátítsa egy „idegen diskurzus”, hanem arra, hogy saját diszkurzív logikájának működésmódja szerint írja le és ezáltal sajátítsa ki (kooptálja) a dekonstrukciót, mégpedig épp azért, mert nem tartja idegennek saját gondolkodásmódjától.

A retorikai megkerülés a metafizika retorikájának feladását is jelenti, amelyet egy újfajta diszkurzivitásnak kellene felváltania. Amennyiben valaminek a megkerülése egyben alternatív utak/módozatok keresését is jelenti, joggal merülhet fel a kérdés: mi fogja felváltani a metafizika kontinentális bírálóinak retorikájában alkalmazott metaforikát? Erre Rorty egyik kulcsfontosságú felvetése adhatja meg a választ a *Dekonstruálás és megkerülés* című írásából:

Heidegger és Derrida gondolatai arról, hogy az „ontoteológiai” hagyomány miképp hatja át a tudományt, az irodalmat és a politikát, vagyis a kultúra

<sup>25</sup> John DEWEY, *From Absolutism to Experimentalism = Contemporary American Philosophy: Personal Statements*, ed. George P. ADAMS et al., New York, Macmillan, 1930, 13–27.

<sup>26</sup> David L. HALL, *Richard Rorty: Prophet and Poet of the New Pragmatism*, Albany, SUNY Press, 1994, 234.

<sup>27</sup> *Uo.*, 221.

<sup>28</sup> *Uo.*

egészét, csupán csalóka kísérletek egy tudományos szakterület [a filozófia] jelentőségének aránytalan felnagyítására. [...] Heidegger és Derrida nagy, ezoterikus problémája, az ontoteologikus hagyománytól való elszakadás, vagy meghaladásának kísérlete valójában mondvacsinált probléma, melyet a tradíció egyes elemeinek korunkbeli használhatóságára irányuló kis, pragmatikus kérdésekkel kellene felcserélnünk.<sup>29</sup>

Rorty fenti érvelése leginkább Thészeusz hajójának paradoxonára emlékeztet, amennyiben joggal tehetjük fel a kérdést: vajon *ugyanarról* a metafizikai/ontoteologikus hagyományról beszélhetünk-e, ha egyszer ezen hagyomány minden elemét „kis, pragmatikus” kérdésekre cseréljük, vagy egyszerűen csak arról van szó, hogy teljes egészében „témát váltunk”? A használhatóságra irányuló kérdésekkel helyettesíteni a „nagy, ezoterikus” problémákat tipikusan pragmatista javaslat. A hasznosság és célszerűség elveinek meghatározása azonban csakis intradiszkurzív (vagy intradisziplináris) kritériumok alapján történhet, azaz nem tételezhető olyan metadiskurzus (vagy inkább metaszótár), amelyben a „hasznosság” és a „célszerűség” normatív jelentéssel bír. Ebből következően valamelyest ellentmondásos, hogy Rorty anti-fundacionalista meggyőződése ellenére a nagy ezoterikus problémáknak kis pragmatikus kérdésekkel való szembeállítását egy olyan transzparens, szó szerinti nyelv tételezését sejteti, amelynek ismerete által képessé válhatunk adekvát módon rámutatni egyéb diskurzusok/szótárak tévedéseire.

Amennyiben az „ontoteologikus hagyomány” fogalmának jelentéstartalma ebben a kontextusban kiterjeszhető az annak meghaladására tett kísérletekre is, könnyen belátható, hogy Rorty nemcsak magának a hagyománynak, hanem azok bírálóinak (jelen esetben Heidegger és Derrida) megkerülésére is javaslatot tesz. Ebben a tekintetben teljes mértékben egyetértek Henry Staten azon kijelentésével, miszerint

Rorty saját dekonstrukciós programja túl közel esik Derridáéhoz, ennél fogva nem tudja magát maradéktalanul függetleníteni tőle. Így Rorty egyfelől életképesnek és fontosnak látta Derrida filozófiáját (amennyiben összecseng az ő saját filozófiájával), másfelől azonban értelmetlennek és haszontalannak kiáltja ki (hogy úgy tűnjön, egyedül ő az igazi dekonstruktor).<sup>30</sup>

De hogyan igazolható egy ennyire autoriter lépés *anti-fundacionalista* alapon? A megkerülés elvének létjogosultságát igazolandó, Rorty többször utal Heidegger azon kijelentésére, miszerint a metafizikát az annak meghaladására tett kísérletek is tovább éltetik. Bár Heidegger nem beszél megkerülésről, Rorty mégis a következőképpen fogalmaz:

<sup>29</sup> RORTY, *Dekonstruálás és megkerülés*, i. m., 114.

<sup>30</sup> Henry STATEN, *Rorty's Circumvention of Derrida*, *Critical Inquiry*, 1986/2, 453–461.



Heidegger – szándékaival ellentétben – nem dekonstruálta a filozófia történetét, hanem tömör és megvilágító erejű foglatát hagyta ránk, miáltal képessé tett bennünket arra, hogy *megkerüljük* azt. Derrida pedig arra mutatott példát – saját vélekedésével ugyancsak ellentétben –, hogyan nyúlhatunk Heideggerhez nietzschei vidámsággal, a metafizikai hagyományról alkotott képét nem annyira egy új korszak kezdetének tekintve, hanem ragyogóan eredeti elbeszélést látva benne.<sup>31</sup>

Habár Rorty fenti érvelése azt sugallja, hogy Derrida radikálisan szakít nemcsak a metafizikai hagyománnyal, hanem *retorikai* értelemben közvetlen elődeivel, Nietzschevel és Heideggerrel is, azt elismeri, hogy kontinuitás áll fenn a három filozófus munkássága között. Nietzsche és Heidegger filozófiája felől nézve a derridai dekonstrukció kétségtelenül a metafizikai tradíció meghaladására tett kísérletsorozat utolsó állomásának tűnik. „Derrida úgy viszonyul Heideggerhez, mint Heidegger Nietzschehez” – írja Rorty, majd így folytatja: „[m]indketten elődjük legintelligensebb olvasói, és egyben legádázabb kritikusai is. Elődjeiktől tanulták a legtöbbet, és ugyanakkor őket is kell leginkább meghaladniuk.”<sup>32</sup> Ebben a narratívában Derrida ödipális viszonyban áll a nagy előddel, de velük ellentétben egyedül neki van esélye megszakítani az évezredes örökösödési láncot azáltal, hogy létrehozza a filozofálásnak azt a formáját, amelyet Rorty „ironikus teoretizálásnak” nevez: „Derrida továbbgondolja azt a problémát, ami már Heideggert is gyötörte: hogy miként kösse össze az iróniát a teoretizálással. De abban a kedvező helyzetben van, hogy végignézhette Heidegger kudarcát, amint Nietzsche és Heidegger hasonlóan kedvező helyzetben voltak Hegellel kapcsolatban.”<sup>33</sup> Rorty szerint Derrida számára a „magánjellegű irónia” az az eszköz, amivel ki tudja védeni, hogy hasonló kritikával illethessék, mint amivel ő illette Nietzsche-t és Heideggert:

[a] magánjellegű fantáziához való visszahátrálás az egyetlen megoldás az önellentmondásra, [...], arra a problémára, miként teremtsünk távolságot elődeinkhez képest anélkül, hogy azt tennénk, amit a szemükre vetünk. [...] Derrida jelentőségét tehát abban látom, hogy volt bátorsága lemondani a magánjellegű és a közéleti egyesítéséről, felhagyni a magánjellegű autonómia keresése és a közéleti visszhangra és hasznosságra való törekvés összeegyeztetésének kísérletével.<sup>34</sup>

Ezen logika mentén azonban Rorty mégis visszarántja Derridát abba a diszkurzív térbe, amit „közéletinek” (*public*) nevez, hiszen filozófiáját olyan historizáló narratívába foglalja, amely – mivel a pragmatizmus transzparens, „magánjellegű fantáziáktól” men-

<sup>31</sup> RORTY, *Dekonstruálás és megkerülés*, i. m., 135–136. (Kiemelés tőlem.)

<sup>32</sup> RORTY, *Esetlegesség*, i. m., 141.

<sup>33</sup> *Uo.*, 144.

<sup>34</sup> *Uo.*, 145.

tes retorikája működteti – nem is eshetne távolabb a nagyrabecsülését kiváltó derridai allúzió, ironikus nyelviségtől. Ellentmondás mutatkozik abban is, hogy amennyiben a magánjellegű ironia retorikája valóban lehetővé teszi Derrida számára, hogy a metafizikai hagyomány kritikáját „ragyogóan eredeti elbeszélésként” írja újra, miközben a szövegfelszín figuratív nyelvi konfigurációinak állandó metasztintú játékban tartása által el tudja kerülni, hogy közvetlen elődeihez hasonlóan a meghaladás kényszerének csapdájába essen, nem világos, miért van szükség Rorty distinkciójára a bírálendő „antimetafizikus Derrida”, és az üdvözlendő „ironikus teoretikus” Derrida között. Ha Derrida retorikája a magánjellegű ironia filozófiába történő áttemelése által a metafizikai hagyomány eredeti, sőt innovatív módon kivitelezett kritikáját is megvalósítja, akkor Rorty Derrida-kritikája okafogyottá válik.

Erre az ellentmondásra Henry Staten is rávilágít, amikor arról ír, hogy Rorty megkerülési stratégiája nyomán a filozófiatörténet értelmezésének két lehetősége nyílik meg:

(1) [A filozófia vagy] állandóan változó, öndekonstruáló művelet, amelynek leírására nem létezik egyetlen üdvözítő metaforika. [...] (2) [vagy egyenlő] a „metafizikai hagyománnyal”, amely egy zárt, totalizáló és transzparens szótárról álmodik, mely által kimondható az egyetlen létező igazság. [...] Ha (1) igaz, akkor nincs mit megkerülni. Ha (2) az igaz, és ezt az álmat valamiféle strukturális egység jellemzi, akkor van mit megkerülni, és az is elképzelhető, hogy ezen struktúra megértésén keresztül rátalálhatunk arra a szisztematikus metaforikára, amelyen az azt megálmodó hagyomány alapszik.<sup>35</sup>

A két verzió aligha lehet egyszerre igaz, és Rorty Heidegger- és Derrida-kritikája a második változat elsőbbségét látszik igazolni. Ugyanis Rorty azon vélekedésének, miszerint Heidegger és Derrida szándékuk ellenére cselekedtek, az az egyik fő oka, hogy szerinte nem tudtak szabadulni a privilegizált metaforáiktól – vagy, ahogyan Rorty utal rájuk, „varázsszavaiktól” –, amilyen például Heideggernél a „Lét” (*Sein*), Derridánál pedig a „nyom” (*trace*), az „ős-írás” (*archi-écriture*) vagy az elkülönböztetés (*différance*). Rorty legfőbb bírálata erre vonatkozóan az, hogy a privilegizált metaforákkal, „varázsszavakkal” való operálás által a metafizikai hagyomány e két jeles kritikusa tulajdonképpen ezen hagyomány évezredes álmat álmodja tovább az igazság kimondására alkalmas egyetlen metasztótár létrehozásáról. Felmerül azonban a kérdés, hogy lehetséges-e Heidegger és Derrida filozófiájának eredetiségét értékelni, ha megfosztjuk őket retorikai sajátosságuktól, vagyis privilegizált metaforáiktól. És valóban felismernénk-e ennek a metaforikának az újszerűségét, ha nem lennénk tisztában azzal a hagyománnyal, aminek a kritikáját elvégezni hivatottak? Egy filozófus számára megkerülhetetlen annak tudása, hogy Heidegger és Derrida szövegei lényegében összenőttek a metafizikai hagyománnyal. Természetesen mindig is lehetséges megkísérelni a hagyomány alternatív

<sup>35</sup> STATEN, *i. m.*, 456.

leírásait annak reményében, hogy sikerülhet felülírunk a fősodorbeli filozófiai diskurzus kanonizált metanarratíváit. Azonban aligha lehetséges teljes mértékben semmissé tenni ezeket a metanarratívákat. Márpedig Rorty bizonyos kijelentései épp ez utóbbi szándékot sejtetik.

Ez a törekvés rajzolódik ki, amikor például Rorty Derrida „anglofón rajongóit” bírálja, akik „úgy gondolnak rá [Derridára], mint aki új és jobb eszközöket kínál számukra ahhoz, hogy könyvek és szerzők láthatatlan szándékait fedjék fel, aki megmutatja, mi zajlik valójában a színpalak mögött”.<sup>36</sup> Aztán hozzáteszi:

[n]em hiszem, hogy a metafizika kritikáját, ahogyan azt Nietzsche és Heidegger műveli, így kellene olvasni. Ugyanis a metafizika hagyományos fogalmai nélkül értelmezhetetlenné válik a látszat és valóság közötti különbségtétel, amely nélkül értelmezhetetlenné válik annak feltételezése, hogy megtudhatjuk, „mi zajlik valójában”. Ha nincs többé metafizika, nincs mit leleplezni sem.<sup>37</sup>

Úgy látszik, Rorty itt azzal az ellentmondásos érveléssel operál, hogy nem helyes, ha Derrida metafizikakritikája szövegelemzések formáját öltő, további metafizikakritikákat inspirál, hiszen már ő maga is tévúton jár, amikor túlzott jelentőséget tulajdonít a metafizikának. Éppen elég, ha „ragyogóan eredeti elbeszélésként” láttatja a metafizika nietzschei és heideggeri kritikáját, de arra már nincs szükség, hogy ő maga is szaporítsa az ilyen elbeszélések számát, mert azok csak újra életre hívnák a metafizika túlbecsült pszeudo-problémáit és elavult metaforáit. Ez az érvelés viszont csak akkor állná meg a helyét, ha azt feltételeznénk egy filozófusról, hogy többre is képes lehet, mint hogy sikeresen rámutasson a metafizika retorikai természetéből fakadó ellentmondásokra, azaz, ha azt feltételeznék róla, hogy képes akár arra is, hogy *kitörölje* a metafizikát a nyugati kultúra emlékezetéből.

Bár erre nyilván egyetlen filozófus sem lehet képes, érdemes eljátszani a gondolattal, hogy mi is történne, ha valóban lehetséges volna a metafizika ilyesfajta semmissé tétele. A legfontosabb felmerülő kérdés, hogy mivé lenne a metafizikáról szóló tudás. Egyik pillanatról a másikra az örök feledés homályába veszne, hatalmas úrt hagyva a filozófiai emlékezetben? Rorty ezért aligha kardoskodna, hiszen egy ilyen „felejtés” számára lenne a legtragikusabb, mivel életművének tetemes része értelmét vesztené. Akkor netán ahhoz lenne hasonlatos, mint ahogyan egy fátyol fellebben, feltárva a csalóka látszat mögötti „valódi tudást”? De hát épp ez az az illúzió, amiért Rorty leginkább bírálja a metafizikai hagyományt és azok kritikussait, Nietzscht, Heideggert és Derridát. A metafizika narratíváját nyilván csak egy másik narratíva válthatja le, és ha Rorty számára az említett kontinentális filozófusok narratívái nem elég jók ahhoz, hogy ezt megtegyék,

<sup>36</sup> RORTY, *Remarks, i. m.*, 14.

<sup>37</sup> *Uo.*

óhatatlanul azt kell gondolnunk, hogy erre egyedül saját pragmatikus narratíváját látja képesnek. Ily módon a pragmatikus diskurzus válik a transzparens, szó szerinti nyelv paradigmájává, mely által végre szembenézhetünk azzal, amit a metafizika metaforikája leplezni igyekezett.

Rorty természetesen nem engedhet meg magának egy ennyire *metafizikus* érvelést, így igaza bizonyítását szolgáló végső retorikai eszközként egyfajta átpolitizált argumentumot vezet elő, azt sugallván: a „valódi” problémák nem a metafizikában, hanem a (politikai) valóságban rejlenek. Szerinte Derridának nem kellene úgy tennie, mintha a metafizika „elvont problémá[ja]” valódi volna, mintha a „filozófia metaforarendszerének”, vagy „a metafizika történetének” ellenállhatatlan kényszerítő ereje nem csupán a magafajta játékos szószonglőrök életét nehezítené meg, hanem a társadalom egészéét is.<sup>38</sup> Majd így folytatja:

[a] dolog azonban korántsem ilyen vészes, néhány kirívó helyzettől eltekintve, amit valaha az inkvizíció, újabban pedig a KGB teremtett. A fizika, a metafizika és a politika beszédmódja sokkalta rugalmasabbnak tűnik. Nemcsak, hogy megegyezés nincsen bennük az értelem és a racionalitás előfeltételeiről, de még azt is, hogy ilyen kritériumok léteznek egyáltalán, inkább csak szórványos és nem túl nagy hatású retorikai fogásnak tekintik. A magas kultúra diskurzusa, kiváltképp az utóbbi kétszáz évben, jóval képlékenyebb, könnyedebb és játékosabb annál, ahogy azt Heidegger és Derrida írásai alapján gondolnánk.<sup>39</sup>

A fenti érvelésben Rorty argumentumának egy új eleme villan fel: úgy igyekszik trivializálni a metafizikát és az arról való gondolkodást, hogy mintegy regisztrert váltva azt a látszatot kelti, mintha a filozófia diskurzusa probléma nélkül összemérhető lenne a nehezen meghatározható „magas kultúra” diskurzusával; mintha a filozófia absztrakt, ámde kíméletlenül következetes argumentatív fegyelmet és rigorozitást követelő diszkurzív terében mozgó Heidegger és Derrida akár fizikáról vagy politikáról is értekezhetett volna ugyanolyan rigorozitással, csak őket épp a metafizika foglalkoztatta.

Azonban Rorty komoly ellentmondásba kerül, amikor „valódi problémákat” emleget, és felrója Heideggernek és Derridának (főként az utóbbinak), hogy miért nem *ilyen* problémákkal foglalkoznak, hiszen amint láttuk, más helyütt épp a „magánjellegű” (*private*) és a „közéleti” (*public*) összeegyeztetésére tett kísérlet feladása váltja ki Derrida iránti rokonszenvét. A „közéleti” jelen esetben nem(csak) egy politikai teret jelöl ki, hanem egy retorikai diszpozíciót (is), amennyiben az ellenpontjaként tételezett „magánjellegű fantázia” vagy „írónia” (*private fantasy/irony*) Rorty meghatározása

<sup>38</sup> RORTY, *Dekonstruálás és megkerülés*, i. m., 128–129.

<sup>39</sup> *Uo.*, 129.

szerint leginkább egy innovatív metaforikával operáló, újszerű nyelvviségben ölt testet. Éppen ezért dicséri a késői Derridát, aki

ejt a teóriát [...], hogy inkább fantáziálhasson elődeiről, eljátsszon velük, szabad folyást engedjen a hozzájuk fűződő képzetársítások áramlásának. E fantáziáknak nincs tanulságuk, semmiféle nyilvános [*public*] (pedagógiai vagy politikai) hasznuk; ám Derrida olvasói számára mégis példaszervek lehetnek – megmutatják, mi az, ami megtehető, amit alig tettek meg korábban.<sup>40</sup>

Nem világos azonban, hogyan lehetne képes Derrida a nyelvi/filozófiai innováció és eredetiség ilyen magas fokára jutni, ha metaforikája nélkülözné a Rorty által bírált „varázsszavakat”, illetve ha „valódi” problémák felé fordulva feloldaná azokat a „magas kultúra” hozzáférhetőbb diskurzusában.

Úgy tetszik, itt bukkanunk rá Rorty Derrida-olvasatában arra a pontra, ahol feloldhatatlan konfliktusba kerül egymással a „filozófiátlan” nyelven írt, „anti-filozófiát” hirdető pragmatista, aki megvetően nyilatkozik a Derrida-féle „szózsonglőrökről”, és az „erős költő” (*strong poet*) nyelvi innovációit és a privát ironiát ünneplő kvázi-dekonstruktor. A konfliktus azonban csak látszólagos és nem is feloldhatatlan. Habár Rorty a privát ironia fogalmának megalkotója, és a nyelv esetlegességére vonatkozó nézeteinek egyik központi eleme az eredeti újrleírások (*redescriptions*) értékének hangsúlyozása, ő maga nem gyakorolja a privát ironiát vagy a nyelvi innovációt. Ő valóban azt a pragmatista nyelvet beszéli, ami, ha nem is „filozófiátlan”, de a professzionális filozófia formális retorikáját mindenképpen egy másfajta beszédmóddal helyettesíti, amely mindig arra törekszik, hogy áttekinthető konceptuális és historikus keretben láttasson szövevényes összefüggéseket. Ebben a tekintetben filozófiája nagyon is „közéleti”, így azon vélekedésével, miszerint Derrida valódi jelentősége nem a közéleti diszkurzivitásban ölt testet, saját diszkurzív terepéről igyekszik őt kizárni. Sokszor hangoztatott nagyrabecsülése ellenére redundásként írja le a derridai dekonstrukciót mint metafizikakritikát, amivel könnyen azt a látszatot keltheti, hogy saját pragmatista kritikájának létjogosultságát igyekszik igazolni. Ha Rorty pragmatizáló törekvéseinek meg is van a maga vakfoltja, az semmiképpen sem abban rejlik, hogy elkerüli a figyelmét valami lényeges a nyelv működésével kapcsolatban, és nem is abban, hogy felületesebben szemléli azt, mint a dekonstrukcionista. Sokkal inkább abban, hogy nem hajlandó elismerni, hogy Derrida (általa is tisztelt) retorikai innovációi alkotják filozófiájának kritikai erejét, és megfordítva: épp a kritikai irányultság az, ami legitimálja ezt a retorikáját.

<sup>40</sup> RORTY, *Esetlegesség, i. m.*, 144.

PÉTER CSATÓ

*Pragmatism and Circumvention**Richard Rorty's Rhetorical Appropriation of Jacques Derrida*

Jacques Derrida and Richard Rorty are often seen as forming a philosophical kinship, on account of their shared skepticism about the metaphysical tradition and the hegemony of positivist reason. It is all the more confounding, therefore, that in Rorty's readings of Derrida, we find a frequently recurring argument to the effect that Derrida had best withdraw from the critique of the metaphysical tradition. Metaphysical problems, Rorty explains, are obsolete, no longer relevant to the purposes of expedient inquiry, thus they ought to be *circumvented* rather than *overcome*. The statement is rather perplexing insofar as Rorty himself seems to be engaged in such critique throughout his oeuvre. In my paper, I attempt to explicate Rorty's apparently contradictory statement on rhetorical rather than conceptual grounds. I argue that the contradiction gets resolved once we assume that introducing the notion of circumvention is a rhetorical ploy on Rorty's part, which serves to dissociate Derrida from his (Rorty's) own critical project, and thereby appropriate his position.

KÉRCHY ANNA

## A nonszensz poétikája és politikája \*

Nézsónra járt, nyalkás brigyók  
turboltak, purrtak a zepén,  
nyamlongott mind a pirityók,  
bröftyent a mamsi plény.

„Kerüld a Gruffacsórt, fiam,  
a foga tép, a karma metsz!  
Ne járj, hol grémmadár csuhan  
s a bőszhedt Gyilkanyessz!”<sup>1</sup>

E részlet – Tótfalusi István fordításában – Lewis Carroll viktoriánus meseregénye, az *Alice Csodaországban*<sup>2</sup> folytatásaként napvilágot látott *Alice Tükkörországban*<sup>3</sup> című műben szereplő versbetét, a világirodalom talán egyik legismertebb nonszensz alkotása, mely pontosan felmondja a műfaj legalapvetőbb jellegzetességeit, ki válón szemléltetve az enciklopédiai meghatározást. Műfaji definíciója szerint a nonszensz, más néven halandzsavers, szellemes, fantáziadús hóbortos költemény, mely ellenáll az ésszerű vagy allegorikus értelmezésnek, míg az általa bevezetett, kitalált, értelmetlen, feltűnő hangzású szavaknak látszólagos közlési szándékot tulajdonít.<sup>4</sup> A *Jabberwocky* (Tótfalusi Istvánnál Gruffacsór, a magyar nonszensz nagymestere, Weöres Sándor fordításában Szajkóhukky, Varró Dánielnél Hergenyörciád, Jónai Balázs szerint pedig Vartarjú)<sup>5</sup> vers nonszensz sajátossága még, hogy óangol hősköltemények és germán balladák patetikus hangnemét mímelve látszik elregélni egy heroikus viadalt egy meghatározhatatlan mitikus lény felett. A teremtmény egyértelmű leképezését John Tenniel híres illusztrációja sem könnyíti meg, hiszen a különféle képzelt és valós állatok – a sárkány, a griffmadár, a rovar, a féreg – küllemét vegyítő, ráadásul takaros pepita dandy mellénykébe öltöztetett hibrid kreatúra mintegy a verbális képtelenségek,

\* A tanulmány írása alatt a szerző az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjában részesült. Kutatásának legjelentősebb vonatkozó publikálási eredménye: KÉRCHY ANNA, *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, Jefferson, MacFarland, 2016.

<sup>1</sup> Lewis CARROLL, *Alice Tükkörországban*, ford. RÉVBÍRÓ Tamás, TÓTFALUSI István, Bp., Móra, 1980, 15.

<sup>2</sup> Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1865.

<sup>3</sup> Lewis CARROLL, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London, Macmillan, 1871.

<sup>4</sup> *Nonszensz vers*, Britannica Hungarica, XIII. kötet, Bp., Magyar Világ, 1998, 645.

<sup>5</sup> CARROLL, *Alice Tükkörországban*, i. m.; Uő., *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, ford. VARRÓ Zsuzsa, VARRÓ Dániel, Bp., Sziget, 2009, 139; Uő., *Szajkóhukky = Egybegyűjtött műfordítások*, ford. WEÖRES Sándor, Bp., Magvető, 1976, II, 842. Uő., *Sznark vadászat*, ford. JÓNAI Zs. Balázs, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/10200/10242/10242.htm> (Letöltés ideje: 2017. március 28.)

neologikus szövegyülemek vizuális megfelelőjét körvonalazza.<sup>6</sup> A referenciális olvasat szerint a lény ihletői egy oxfordi faóriás mitikus szörnyet idéző kesze-kusza ágai, melyek alatt Carroll több évtizedes helyi matematikatanítói tevékenysége alatt elmélkedett; a metaforikus olvasat pedig az álommunkára jellemző szimbolikát, vagy a szerző kislánybarátokhoz fűződő érzelmei keltette lelki tusáját véli felfedezni a versben: a legmeggyőzőbbnek mégis azok a retorikai olvasatok bizonyulnak, melyek szerint a szöveg voltaképp a félre/értelmezői folyamatról szóló metanarratíva.<sup>7</sup>

A Gruffacsór a fikcionális univerzum legendáriumához tartozó textuális kreatúra: Alice először tükörversként találkozik vele, a szavak képi aspektusával szembesülve, majd ismételt értelmezői nekirugaszkodások során igyekszik felfejteni jelentését, míg Undi Dundi,<sup>8</sup> a tojásemberke komikusan öntelt filológiai magyarázatai ráébresztik a denotatív értelem reduktív mivoltára, az asszociativitás elkerülhetetlenségére és a nyelv inherens metaforicitására. Ezt az interpretációt támasztja alá, hogy Tenniel rajzán a sárkányölő hős Alice alakját ölti magára, s annak tudatában, hogy a kislány a könyv tételezett olvasója, a kaland tétje tulajdonképpen a defamiliarizált diskurzus kreatív újralfedezése. Sokatmondó, ahogy Alice első, spontán befogadói reakciója a Gruffacsórra tükrözi azt az olvasóként átélt tanácsalanságot, amit a sarkaiból kifordított világrend élményébe beavatató nonszensz irodalom kelt. „Szép, szép – mondta, mikor a végére ért –, csak egy *picit* nehéz megérteni! – Még magának se szívesen vallotta be, hogy egy árva szót sem értett belőle. – Valahogy mindenfélével teli lesz tőle a fejem, csak épp azt nem tudom, hogy mivel. Annyi mindenestire biztos, hogy *valaki* legyőzött *valamit*...”<sup>9</sup> A nonszensz során tehát a grammatikailag szabályos nyelvhasználat olyan rendellenes jelentést hoz létre, mely furcsamód egyszerre tűnik értelmetlennek és rejtett, mögöttes jelentésektől terhesnek. A legfontosabb azonban, hogy az olvasó felismeri aktív kooperatív szerepét, játékerét és felelősségét a jelentésalkotási folyamatban. Számos teoretikus épp az önnön olvasó mivoltával szembesített, „beavatott” olvasó megszólítását tartja a nonszensz alapismervének, olyan stílusjegyek mellett, mint a szabályszerű és szabálytalan képek, szövegek ötvözése; a képzelet és valóság közti csúsztatások; az emelkedett filozófiai gondolatiság és az alantás hétköznapióság/testiség összekötése; a paródia mint intertextuális kapocs. Illetve az olyan sajátos retorikai alakzatok alapján, mint a paralipszis, a hiperbola, a katakrézis, az alliteráció, vagy a ritmikusság látszólagos jelentésképzőként való használata.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Tenniel illusztrációiról lásd még Michael HANCHER, *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*, Columbus, Ohio State University Press, 1985.

<sup>7</sup> A különböző olvasattípusokról bővebben: KÉRCHY Anna, *Ambiguous Alice: Making Sense of Lewis Carroll's Nonsense Fantasies = Does It Really Mean That? Interpreting the Literary Ambiguous*, eds. Janka KAŠČÁKOVÁ, Kathleen DUBBS, Newcastle Upon Thyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 104–121.

<sup>8</sup> Humpty Dumpty, a Tojásemberke a *Through the Looking-Glass* egyik szereplője: Varró Zsuzsa és Varró Dániel fordításában Undi Dundi, Révbíró Tamás és Tótfalusi István magyar változatában Dingidungi, Mann Lajosnál Monydi Bandi, míg Jónai Zs. Balázs Bendő Bandinak nevezi.

<sup>9</sup> CARROLL, *Alice Tükörországban*, 16. (kiemelés az eredetiben)

<sup>10</sup> Kimberley REYNOLDS, *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007.



Olvasatomban nonszensznek – Varró Dániel szép magyarításában badarságnak – minősül minden olyan szimbolizációs aktus, melyet bár értelmet közvetítő kommunikációs gesztusként azonosítunk, egyfajta (tágabb értelemben vett) nyelvi közlésként vélünk felismerni, azonban a rendelkezésünre álló, hagyományosan használt reprezentációs modellek, keretek, értelmezői stratégiák és kulturális kódrendszerek elégtelennek bizonyulnak egy egyezményes, egyértelmű jelentés létrehozásához. Korántsem jelentésvesztésről, hanem épp ellenkezőleg, jelentéstúlburjánzásról van szó. Szórakoztató, zavarba ejtő vagy bosszantóként megélt elbizonytalanodásunkat épp az okozza, hogy a konvencionális, konszenzuális jelrendszerből, jelölési gyakorlattól való eltérés egyszerre túl sokféle jelentést idézhet elő a szövegben. Az ezerarcú nonszensz talán legismertebb alakzatai a közmegegyezést célzó nyelvhasználatról deviáló többértelmű szójátékok. Felsorolásszerűen a következő változatokat különíthetjük el:

– a szóösszerántásra vagy alakvegyülésre építő, a nyelvújítást kifigurázó, általában humoros egyedi szóalkotások hibrid kreálmányai (a „nyalkás brigyók” ahol a „nyalkás azt jelenti nyalka és nyálkás [...], a brigyó kicsit olyan, mint a borz, kicsit olyan, mint a gyík, és kicsit olyan, mint a dugóhúzó”<sup>11</sup>);

– a halandza jelölt nélküli jelölése (a Gruffacsór szókreálmánynak nincs referenciális olvasata, hiszen valójában nem létezik olyan lény, amire [látszólag] utal);

– a megválaszolhatatlan képtelen feladványok („Mi a közös a hollóban és az íróasztalban?”<sup>12</sup>) és abszurd feltevések (mint a születéstelennap, az agyonüthető Idő vagy az előre emlékezés);

– a szó szerinti és átvitt értelem keverése (a literalizált metaforák mint Kosztolányi fordításában a vigyorgó Fakutya figurája,<sup>13</sup> mely egy szólás megelevenítése, akárcsak az eredeti angolban a *grinning Cheshire Cat*);

– a homonímia, antonímia, vagy homofónia szinonimába fordítása (a hegyek völgyek, számtant és másztant, angolul és angolnánul tanulnak);

– a szintaktikai, szemantikai szabályok keréketörése, és a csalimesékre jellemző logikai bukfencek, az ok-okozati viszonyok keverése (az ítélet megelőzi a tárgyalást, Aliz tojást eszik, tehát a galamb szerint kígyó);

– a transzverbális hangzóságnak a verbális jelentés elé helyezése, a kifejezés módjának a mondanivaló fölé kerekedése („Kell a macskának halacska? Kell a halacsának macska?”<sup>14</sup>);

– a nyelv performativitásának és materialitásának kitakarása (ha egy pólyást disznónak hívunk, azzá is változik; az Aliz név Alizságot is jelöl);

– a forma és tartalom ironikus ütköztetése (komoly beszéd komolytalan témáról vagy fordítva);

<sup>11</sup> CARROLL, *Alice Tükörországnak*, 63.

<sup>12</sup> CARROLL, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, 66.

<sup>13</sup> LEWIS CARROLL, *Évike Tündérországnak* [1935], ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Napkút, 2013, 50. Uő., *Alice Csodaországban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, RÉVBÍRÓ Tamás, Bp., Móra, 1974, 47.

<sup>14</sup> CARROLL, *Alice Tükörországnak*, 9.

– mindez kiegészítve álkomoly nyelvfilozófiai fejtegetésekkel (például a szavakról, amik bármit jelenthetnek, amit csak parancsolunk nekik, ahogy azt a filológus tojás-emberke Undi Dundi sugallja);

– és a verbális nonszensz vizuális megfelelőivel is (mint a *tail/tale* homonimára játszó képvers az egér farkáról/meséjéről).

A nonszensz mindezen variánsaiban a reális aktualitás (egyértelműség, egy életre hívott jelentés) mezsgyéjéből a fikcionális potencialitás (egymásba csúszó, egymást felülíró jelentések halmaza) játékterébe vonódunk, az eldönthetetlen kétértelműség kognitív disszonanciát és ugyanakkor transzverbális, testi-fizikális örömrézetet provokál, valamint magára a nyelv működésére, működésképtelenségére vonatkozó metanyelvi felismerések előidézte ideológiakritikai, etikai állásfoglalásokra készítet. A denotációk helyett konnotációkat és asszociációs láncolatokat aktiválva a kreatív fantáziánk működésbe léptetésére ösztönöz. Leleményességünket teszi próbára azáltal, hogy arra sarkall: vizsgáljuk felül előfeltevéseink, elsődleges olvasataink s magát az olvasás/értelmezés folyamatát – mindezt annak tudatában, hogy *nem* feltétlenül vár ránk az interpretációs cselekmény végén jutalomként egy bizonyos helyes olvasat.

A nonszensz talapzata az a paradoxon, hogy egyrészt az ember kényszeres értelmező-gépezet: a kognitív pszichológia kutatásai szerint a mintakeresés, -felismerés, -memorizálás evolúciós szükségszerűség. A világot szüntelenül történetekbe foglaló *homo narrans* képtelen szembenézni a jelentésnélküliséggel, mert a Semmi mentális leképezése az elmeműködést felfüggesztő meditatív állapot felé vezet, ahol a gondolkodás megszűnik. A képtelennek és az elképzelhetetlennek is arcot adunk – a felhőben bárányt, a halál helyén örök álmodást vizionálunk – így, folytonos értelmezésünknek, jelentésalkotói tevékenységünknek köszönhetően a nonszensz (*non-sense*) soha nem azonos az értelmetlenséggel (*meaninglessness*).

Ugyanakkor, másrészt, a posztstrukturalista szubjektumelméletek nyelvfilozófiai következtetései szerint a kommunikációnk mindig közvetett, a prezencia csak olyan reprezentációk révén megközelíthető, melyek szükségszerűen félreértésre kerülnek az elkerülhetetlen jelentéseltolás-elillanás következményeként. A valóságot csak közvetett formában érem el, szubjektív személyes tapasztalatomon át, melyet csak közvetetten, a nyelv korlátozott médiumán tolmácsolhatok. Egyezményes jelrendszerrel lévén szó, soha nem tudom pontosan azt mondani, amit én érzek. S még ha tudnám is, üzenetem nem érne célba, hiszen hallgatóságom más, enyémtől eltérő szubjektív élettapasztalattal rendelkezik, melyen át szűrve, ismét csak közvetetten hallja meg mondanivalóm. Wittgenstein elmés megfogalmazásában: „Ha egy oroszlan beszélni is tudna, nem lennének képesek megérteni mondanivalóját.”<sup>15</sup> Oroszlan és ember nem osztozhat a nyelvben, nyelven, mert nem osztozik életformában sem.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998, 241.

<sup>16</sup> NYÍRI Kristóf, *Wittgenstein videón*, Metropolis, 1997/3, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/nyiri.htm> (Letöltés ideje: 2017. március 22.)

Ugyanakkor ember és ember sem értheti meg teljesen egymást, mert nem látunk be egymás fejébe, és nem tudjuk, mire gondol a másik, miközben mond valamit. A nonszensz épp e (szavak) mögöttes gondolat változó lehetőségeinek sokrétűségét, maga a gondolat(iság) elgondolhatóságát vagy elgondolhatatlanságát hozza játékba, miközben felfedi a jelentésnélküli értelmetlenség lehetetlenségét és a félreértés, a jelentéstúlburjánzás elkerülhetetlenségét.

A francia nyelvfilozófus Jean-Jacques Lecercle szerint a nonszensz lényege a metatextuális önreflexió gerjesztése: a nyelvi jelrendszer hiátusaira, transzgresszív kapacitásaira, a rendellenes nyelvműködtetés performativitásából fakadó, alternatív jelentésgeneráló disz/funkciókra való ráébresztés; szembesítés azzal, hogy a játékos többértelműség nemcsak a költői kifejezésmód sajátja, hanem a köznapi kommunikációnkban is ott lappang, aktiválásra várva, felszabadító potenciállal bírva. A kérdést kultúrtörténeti kontextusba helyezve Lecercle úgy véli, hogy az általa a műfaj csúcscaként számon tartott, angol nyelvű viktoriánus nonszensz gyerekversek és mesefantáziák (köztük Lewis Carroll, Edward Lear, Christina Rossetti, vagy Jean Ingelow alkotásai) a 19. század végén bevezetett iskolarendszer szigorú fegyelmezői mechanizmusaira érkező ellenreakcióként is értelmezhetők. A moralizálásmentes, bolondos írások gyakran épp a kötelezőn oktatott tananyagban szereplő didaktikus versikék paródiái voltak, s persze ugyanakkor kifigurázták a tiszta gyerekirodalommal kapcsolatos társadalmi elvárásokat, éppúgy, mint a korabeli burzsoázia – a normativitást diktáló értelmezői közösség – illemszabályait és a monarchia önkényuralmát. Sőt, maga a nyelv is úgy került felforgatásra, mint az egyént szabadságjogaitól megfosztó intézményesített elnyomó rendszer, melyet belülről, saját eszközeivel igyekeztek kikezdeni, izgalmas ellen-narratívákat produkálva.<sup>17</sup>

Azonban Lecercle a nonszenszt csupán intellektuális tapasztalatként tételező olvasata figyelmen kívül hagyja az értelmezés testi aspektusait: annak ellenére, hogy a racionális, józan ész diktálta jelentés (*common sense*) kikezdését nemcsak a nyelv felszíni rétegeiben lokalizálhatjuk, hanem annak transzverbális mélystruktúráiban is. Julia Kristeva pszichoanalízisre támaszkodó, korporális narratológiai orientációjú szemana-lízise a poézis forradalmi felforgató erejének tulajdonítja azt a jelrobbanást, amelyet a költői nyelv szavakat meghaladó, vokális, kinetikus ritmusossága, zeneisége, és az ezek előidézte mozdulatok, gesztusok, és hangzóság fizikális élményeinek áradata magában hordoz, s melyet a nonszensz hangköltészeti aspektusa csúcsra járat.<sup>18</sup> A művészi megszólalás – programszerűen – „szemiotikai mozgékonyt” idéz elő, felfejti a konvencionális szimbolizáció, a mimetikus reprezentáció, az elfojtásra és szubsztitúcióra építő Apai Nyelv szövetét, heterogeneitásával „folytonossághiányokat, rejtett összefüggésérzéseket”, egyidejű jelentésbomlásokat és jelentéstúlcsordulásokat teremt, mi-

<sup>17</sup> Lásd Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, New York, Routledge, 1994, 1–5.

<sup>18</sup> Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974. Angolul: *Revolution in Poetic Language*, transl. Margaret WALLER, New York, Columbia University Press, 1984.

közben az anyai testtel való egység preverbális, primordiális ősélményéhez vezet vissza úgy, hogy ezt az érthetetlenség materiális megtapasztalásában tobzódó, úgynevezett szemiotikus modalitást mintegy beleoltja a jelentőség szimbolikus megszgyéjébe.<sup>19</sup> A jelölés (*signifiance*), Kristeva olvasatában, szemiotikus és szimbolikus, *sensus/értelem* és nonszensz/értelmetlenség, összeolvadás és szeparáció közt váltakozó dinamikus hullámmozgás, mely a liminális peremvidékre vezetve alapjaiban rázza meg/fel a folyamatba helyezett, perbe fogott, kockára tett szubjektum (*sujet en procès*) pozicionalitását, testhez és elméhez való viszonyát. A Kristeva által vizsgált 19. és 20. századi modernisták (Lautrémont, Mallarmé, Joyce, vagy Artaud) a nonszenszre jellemző ritmikus-ság és hangmintázatokon keresztül férköztek közel a jelentés primér mélyrétegeihez, írásaikban közvetlenül megjelenítve a – Bókay Antal szavaival élve – „rejtett, de mégis aktív *lelkitesti* birodalmat”.<sup>20</sup> Mint ahogy arra Kiss Attila Atilla Kristeva nyomán rámutat, ezek, a szubjektum abjekt biologikumának mélyrétegebe való nyelvi lehatolási kísérletek, mint reprezentációs technikák, szükségszerűen mindig a szimbolikuson, tehát „ideologikus kódoltságon belül maradnak, soha nem lehetnek teljesen szubverzívek, kilökhettek azonban a szubjektumot az automatikus nyelvhasználat, a fogyasztói árucikké tett szubjektivitás burkából”.<sup>21</sup>

A nonszensz ezen két, látszólag egymásnak ellentmondó aspektusa – a lecercle-i metanyelvi önreflexió és a kristevai preverbalitás korporeális élménye – cseng vissza abban a duális értelmezői attitűd modellben, mellyel Hugh Haughton a nonszensz irodalom recepciójának lehetőségeit jellemzi. Találékonyan az *Alice Csodaországban* két szereplőjével társítja az általa megkülönböztetett olvasói magatartásokat: míg a Királynők szerint humánus-morális kötelezettségünk mindenben értelmet keresnünk, és még a viccek is magyarázatra szorulnak, különösen, ha gyerekekről van szó, a Griffmadarak rögtön nekivágnak a kalandnak, szó nélkül megmártóznak a lét sűrűjében, s mellőzik a rémesen hosszadalmas magyarázkodást.<sup>22</sup>

Lecercle szerint a nonszensz ideális olvasója a „logofiliás irodalmi bolond” (*logophilic fou littéraire*),<sup>23</sup> a tudós műkritikus távolságtartását és a rajongó elfogultságát ötvöző „lassú olvasó”. Felváltva etimologizál, történelmi-történeti hátterezést végez, ideológiai jelentéstölteteket dekódol, pszichés mélyrétegekbe ás, és szoros olvasataival apránként dekonstruálja a szöveget, miközben értelmezése során – akár Dingi Dungi, a tojásemberke – szükségszerűen csal, néha fejjel lefelé tartja a könyvet, hogy mindazt jelentsék a szavak, amit csak ő szeretne. Azért gondolkodik, hogy bármi lehessen,

<sup>19</sup> A magyar terminológiához lásd Julia KRISTEVA, *A költői nyelv forradalma* (Részletek) = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, ford. HORVÁTH Krisztina, Bp., Osiris, 2002, 106–126.

<sup>20</sup> BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris, 2006, 114. (kiemelés tőlem)

<sup>21</sup> KISS Attila Atilla, HÓDOSY Annamária, *Remix*, Szeged, ICTUS – JATE deKON-csoport, 1996, 21.

<sup>22</sup> Hugh HAUGHTON, *Introduction = The Centenary Edition of Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, London, Penguin, 1998, ix-lxvi, xi.

<sup>23</sup> LECERCLE, *i. m.*, 3.

amit kíván, hogy a mimetikusságától megfosztott fiktív világba projektálhassa lét- és nemlét-élményeinek, énképeinek, másállapotainak és lehetséges valóinak halmazát. Egy helyes olvasat helyett egyszerre termel túl sok és túl kevés jelentést, a királynői túlértelmezés és a griffmadári elértelmetlenítés során.

Míg Lecercle-nél a nonszensz nyelvi defamiliarizációja a művelt, olvasott ember tudatos, bölcseleti projektjének, komplex énfeltárási interpretációs stratégiájának része, Gergely Ágnes szerint a nonszensz – a *sensus*, az ész, a gondolat, a jelentés tagadása – a fejtetőre állított, álomba vitt világ kifejezetten a gyerekek, vagy a gyerekkorukhoz hűséges, szabadon fantáziáló felnőttek számára leginkább elérhető, szemben az abszurd vagy a groteszk érett műfajaival. A nonszensz kvintesszenciáit képező mondókák, kiszámolók, nyelvtörők, játékdalok, a gyerekirodalom szóbeli, performatív, luddikus produktumai egyszerre hivatottak elősegíteni az anyanyelv elsajátítását, miközben fel is forgatják azt. Verbalitásukat gyakran telítik testi interakciók tényezői (ölben ringatók, sorjátékok, dallam vagy taps kísérte rigmusok), míg a nonszensz etimológiai szótár szerinti 'rút képtelenségét' nem kíséri értetlenség a befogadók és előadók részéről. Gergely Ágnes költői megfogalmazásában: „A gyerekek a homlokukat ráncolják. Miért volna rút, ami képtelen? Andersen rút kiskacsája mindenre képes. És nem is rút. Maga a mindenre elszánt, hattyúforma emberi lélek.”<sup>24</sup> Az elfojtás előtti gyermek értelmzőben tehát spontán hivatott fellépni az a kettős látás, az ambivalencia keltette örömeztet, amit a felnőtt értelmző tudatosan kreál meg a szimbolizáció-szocializáció idézte határvonalak programszerű lebontásával.

Azonban, épp mivel a nonszensz lényege a meghökkentőn szellemes, belső ellentmondás értelem és értelmetlenség közt, nem érdemes szétválasztanunk a látszólag szembenálló befogadói pozíciókat. Hasonlóan hiábavalónak tűnik az egyes kritikusok<sup>25</sup> által alkalmazott „negatív” versus „pozitív nonszensz” megkülönböztetés. Joseph Shipley bináris felosztása szerint az előbbi kategóriába az értelmet kerékbetörő hangzaskísérletek (Gertrude Stein modernista „tisztaversei”), és a vizuális hatást hangsúlyozó tipográfiai játékok (neoavantgárd képversek) tartoznak, míg az utóbbi kategória elemeit a határozott „üzenettel” bíró szövegek, az „egy adott abszurdumra logikus rendben építő”, „őszintén komoly nonszensz” (Beckett filozófikus színháza, Carroll regényes fejtörői), valamint a logikájában nem mindig követhető, mégis következetesen „furcsamód otthonos világot kínáló”,<sup>26</sup> váratlan meglepetéseivel az ésszerűség helyett az affektivitás régiójába vonó „játékos nonszensz” (az angolszász hagyományban népszerű limerickek vagy az amerikai Dr Seuss nyelvtörői) alkotják.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> GERGELY ÁGNES, *Pompóné, avagy a nonszensz költészet, avagy egy interdiszciplináris képződmény mint a létstruktúra metadiegetikus paradigmája*, Nagyvilág, 1998/3-4, 257–269.

<sup>25</sup> JOSEPH SHIPLEY, *Nonsense*, Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Techniques, New York, Philosophical Library, 1943, 282.

<sup>26</sup> GERGELY, *i. m.*, 257.

<sup>27</sup> A merev tipologizálás aláadására kiváló példa a totális „negatív” jelentésrobbanást előidéző, ám „pozitív” háborúellenes üzenetet közvetítő, és a művészet formanyelvét megcsúfolva a polgári társadalom örületének tükröképét vázoló, dadaista nyelvi lelemény.

Negatív és pozitív, játékos és komoly nonszensz váltakozhatnak az egyes műveken belül, de a két típus értelmezői hozzáállás függvénye is. A jelentésüresedés és a többértelműség nem állnak távol egymástól, ahogy a műfaj legfőbb jellegzetessége lehet épp a preverbalitás és a metanarrativitás közti vibrálás. Mind a két olvasói tapasztalatra találunk önreflexív példát az Alice-regényekben is. Egyrészt a bolondos uzsonnán a mormota által felemlegetett kislányok az alliteráció korporeális élményét testesítik meg, amint mindent mernek merni a málnaszörp kútból, ami csak M betűvel kezdődik, úgy, mint „mézet, mákot, mulatságot”.<sup>28</sup> Másrészt a szavak erőviszonyok mentén való artikulálódását ábrázolja, ahogy a Fehér Király sakkfigura hiába akarja feljegyezni aktuális érzéseit egy jegyzetfüzetbe, nehogy elfeledje azokat, képtelen azt leírni, amit valójában gondol, mert más ír helyette, az olvasót megszemélyesítő Alice fogja a ceruzája végét.

George A. Dunn és Brian McDonald Alice Csodaországban és a filozófia<sup>29</sup> című tanulmánykötetében megkülönbözteti az elviselhető, szokványos nonszenszet (*tolerable, ordinary nonsense*), és a tűrhetetlen, logikai nonszenszet (*intolerable, logical nonsense*). A szokványos nonszensz fejtetőre állított világrendje és kifordított természeti törvényei megdöbbennek, de egy kis gyakorlással kiismerhetők, amennyiben felfüggesztjük konszenzusos valóságunkkal kapcsolatos, empirikus tapasztalatainkra és a kötelező társadalmi forgatókönyvek kiszámíthatóságára támaszkodó elvárásainkat, és eljátszunk más lehetséges világok, alternatív univerzumok eltérő működési módzatainak eshetőségeivel. Ami elképzelhetetlen a mi valóságunkban, korántsem biztos, hogy ne lenne lehetséges máshol, a párhuzamos potencialitások valamelyikében. Ezzel szemben a logikai nonszensz általában a tényszerűség helyett az absztrakt gondolatosság szintjén jelentkezik, hogy legyőzhetetlen akadályt gördítsen képzelőerőnk elé. Nem csupán a fenomenológiai megtapasztalásban beálló változásról van szó a fantasztikussá fordult, de potencialitásukban elgondolható létkörülmények közt, hanem mentálisan leképezhetetlen lehetetlenségekről. Nem tudunk elképzelni olyan lehetséges világot, ahol  $2+2$  ne  $4$  lenne, ahol létezhetne szögletes kör, házaz özvegyember, vagy olyan önmagába zárt, önkényes jelrendszer, amely semmiféle viszonyban sincs a jelölendő valósággal, s a beszélő kénye-kedvére, a való világtól függetlenül lenne működtethető.

Dunn és McDonald Alice „makacs józan eszét”, kényszeresen értelmező karaktert szembeállítja Csodaország teremtményeinek „brilliáns eszementségével”, a logikai és szokványos nonszensz ellentétes formáival. Érvelésük figyelmen kívül hagy számos jelentős tényezőt, melyeket szem előtt tartva, véleményem szerint, valójában Alice-t mint a nonszensz ideális befogadját pozícionálhatjuk, a nonszensz etikai, politikai aspektusait is előtérbe helyezve. Alice jelentésalkotó stratégiájának elemi mozgatórugói a kíváncsiság és az empátia: kizárólagos értelem és objektív igazságok keresése

<sup>28</sup> CARROLL, Alice Tükörországban, 61.

<sup>29</sup> George A. DUNN, Brian McDONALD, *Six Impossible Things Before Breakfast = Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*, ed. Richard Brian DAVIS, New Jersey, John Wiley & Sons, 2010, 61–79.

helyett a lét sokszínűségének, kiismerhetetlenségének, irracionálisának megértése, elismerése jellemzi. Voltaképp a kooperatív, nyitott értelmező iskolapéldája Alice, aki lassan beletanul Csodaország nyakatekerten szabálytalan szabályaiba – miszerint a gomba egyik fele megnöveszt, a másik összezsugorít; vagy visszafelé kell menned, hogy célba érij; és ha udvariasan szólsz az állatokhoz, vélhetőleg felelnek majd –, s ráébred, hogy mindez, a maga kacifántos különösségében, voltaképpen lenyűgöző. A többértelműségre, jelentésmegingásra, befejezetlenségre (*open-endedness*) való nyitottság etikai töltettel bír. A másság egyenlőként való befogadása, a töredezett tudások kapcsolatisága, a marginális perspektívák pluralitásának felkarolása, a nem-tudást a tudás, a csöndet a szó, a testet az ész talapzataként számon tartó „radikális bizonytalanság” episztemológiája,<sup>30</sup> az „esendőség queer művészete”,<sup>31</sup> a törődés etikája,<sup>32</sup> nem-hierarchizáló relacionális identitáspolitikáé<sup>33</sup> tükröződik abban, ahogy Alice fenntartás nélkül csatlakozik Csodaország lakóinak furcsa cselekvéseihez. Körbefogócskázik, francia négyest jár az ál-teknőccel, egy bolondos teaszertartáson asszisztál, flamingó ütőkkel és sünlabdákkal királyi krokettezik – mind annak tudatában, hogy e játéktevékenységek egyetlen szabálya az, helyi szokás szerint, hogy nincsenek szabályok, hisz, ahogy azt a Vigyor Kandúr<sup>34</sup> véli, „itt mindenki bolond, és Alice is bolond, különben nem jött volna ide”.<sup>35</sup> (Ahogy Leila S. May filozófiai értekezése rámutat, ezért is nehéz a „lehetséges világok elméletei” mentén olvasni Csodaországot, mert az egész fikcionális univerzum inherensen a szabályszerűség, a következetesség *felfüggesztésére* épül, miközben paradox módon nagyon is konzisztens módon követ más logikai strukturáló elveket, például a kártya és a sakkjáték szabályait, melyet a regényvilág, különösen a második kötet Tükörországnak sakk-lépéseiben precízen véghez is visz.<sup>36</sup>)

Az Alice-könyvekben a logikai nonszensznek vajmi kevés köze van fiktív világok empirikusan megtapasztalható tényszerű valóságához, hiszen ezek a Dunn és McDonald szerint túrhetetlen képtelenségek csupán Csodaország lakóinak fantáziájában léteznek. Alice is csak elmegyakorlatok, logikai játékok, hipotetikus feltevések formájában szembesül velük, mikor saját képzelőerejét teszi próbára azzal, hogy eljárt-e a gondolattal, lehet-e zuhanni földet érés nélkül, lehet-e még több teát inni, mikor még egy kortyot sem ivott az ember, vagy meg lehet-e parancsolni a szavaknak,

<sup>30</sup> Judith BUTLER, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, 105.

<sup>31</sup> Jack Judith HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, 87.

<sup>32</sup> Carol GILLIGAN, *In A Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 105.

<sup>33</sup> Allison WEIR, *Sacrificial Logics, Feminist Theory and the Critique of Identity*, New York, Routledge, 1995, 44.

<sup>34</sup> Vigyor Kandúr a Cheshire Cat nevének fordítása Walt Disney 1951-ben bemutatott *Alice Csodaországban* mesefilmjének szinkronjában.

<sup>35</sup> „Honnan gondolja, hogy én bolond vagyok? – kérdezte Alice. – Ha nem volnál bolond – válaszolt a Faku-tya –, nem jöttél volna ide.” (CARROLL, *Alice Tükörországnak*, 52.)

<sup>36</sup> Leila S. MAY, *Wittgenstein's Reflection in Lewis Carroll's Looking Glass*, Philosophy and Literature, 2007/31, 79–94.

mit jelentsenek. Az önreflexív metafantázia mellett más gondolatainak elgondolása, a más ábrándjairól való ábrándozás a metakognitív leleményességhez metaaffektív empátiát társít: a másik nézőpontjának mérlegelésére való készséget, ahonnan – a párhuzamosan létező fantáziavilágok keresztmetszetében – megvilágosodik a tények és vágyálmok szubjektív mivolta, és megkérdőjelezhetővé válik a normativizálón előírt, az önnön ideológiai elfogultságát elleplező és az objektivitás köntösében tetszelgő, a pártatlan és megkérdőjelezhetetlen, univerzálisként tételezett Igazság nagy mesternarratívája is. Jack Zipes mesekutató szerint az Alice-történetek legfőbb erénye, hogy megszabadítják a tündérmesét a moralizálástól és önálló gondolkodásra bátorítják az ifjú olvasókat, arra ösztönözve őket, hogy kétségbe vonják a felnőtt világ betokosodott törvényeit, értékeit, erkölceit.<sup>37</sup> A fantázia politikai töltettel rendelkezik: képzelgéseink során fogalmazzuk meg és akár rajzoljuk újra fogalmi és értékrendszereinket, melyek aztán befolyásolják mindennapi, valós életbeli döntéseinket.<sup>38</sup> A kíváncsiság és elfogadás jegyében artikulálódó alicé-i episztemológia alapfeltevése, hogy „annyi szokatlan dolog történ[ik], hogy kezd[jük] azt gondolni, igazából csak nagyon kevés dolog valóban lehetetlen”.<sup>39</sup>

Recepcióesztétikai szemszögből izgalmas, ahogy a nonszenszt irritálónak találó olvasók számára többnyire a világ furcsaságainak feltétel nélküli elfogadása a naivitás, a sérülékenység és kiszolgáltatottság képzeletével társul a konstans szülői-felnőtt védelemre és felügyeletre szoruló és a Csodaország irracionális működése által fatálishan veszélyeztetett gyermek alakjában testet öltve. Innen nézve az elképzelhető és a lehetséges közti egyenlőségjel vonása már nemcsak felszabadító, hanem nyomasztó potenciállal is telítődik. Az életre kelt Szívkirálynő-kártyalap monomániás kántálása („Üssétek le a fejét!”) nem „kétkrajcáros komédia”,<sup>40</sup> ahogy azt a Griff nevezi, hanem verbális abúzus, amely erkölcsi értékítélet hiányában kellemetlen érzéseket – pszichológiai feldolgozatlansági zavart – kelt a befogadóban, aki vonakodik az általánosan elfogadott emberi értékek, jogok, morális szabályok megsértését jóváhagyó, vagy legalábbis problematizálatlanul hagyó, fikcionális univerzumba belemerülni, legyen szó mégoly fantasztikus művészi reprezentációról.<sup>41</sup> (Még hangsúlyosabban jelentkezik ez a reakció a Csodaországot realista közegbe helyező kortárs Alice adaptációk esetében, mint Mitch Cullin *Dagályország*<sup>42</sup> című, szegény-leány regényében [*poor girl fiction*], illetve Terry Gilliam azonos című poétikus horror fantázia filmfeldolgozásá-

<sup>37</sup> Jack ZIPES, *Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves*, New York, Methuen, 1987, 73.

<sup>38</sup> Tamar SZABÓ GENDLER, *Imaginative Resistance Revisited = The Architecture of the Imagination*, ed. Shaun NICHOLS, Oxford, Oxford University Press, 2006, 149–173, főként 151.

<sup>39</sup> CARROLL, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, 16.

<sup>40</sup> CARROLL, *Alice Tükörországban*, 74.

<sup>41</sup> Kendall WALTON, *On the (So-called) Puzzle of Imaginative Resistance = The Architecture of the Imagination*, i. m., 137–148.

<sup>42</sup> Mitch CULLIN, *Tideland*, Chester Springs, PA, Dufour Editions, 2000.



ban,<sup>43</sup> melyben vízpipázó, beszélő hernyó helyett kábítószerfüggő apa, Szívkirálynő helyett szívtelen anya, Bolondos Kalapos helyett szellemi fogyatékos szomszédfiú, a gondtalanul álmodozó Alice helyett meg a szülők droghasználata miatt potenciálisan mentálisan sérült, de halmozottan hátrányos helyzetére fantáziálásai révén folytonosan örömtelín rácsodálkozó, megbízhatatlan narrátor kislány kerül a történetbe.) Az elképzelhetőség határainak ezen referenciális, moralizáló (önszabályozó) alapon való kijelölését Walton és Szabó Gendler a „képzeleti ellenállás” (*imaginative resistance*) értelmezői attitűdjével és a „nem helyénvaló, illetlen képzelgés” problematikájával (*problem of imaginative impropriety*) azonosítja:<sup>44</sup> de véleményem szerint azt, hogy a káosz közepette boldog kislány világa sokak számára nem „lehetséges világ”, akár az „etikai nonszensz” kategóriájával is jellemezhetnénk.

Szabó Gendler megkülönbözteti a konceptuálisan lehetetlen, ténybeli hibás, mégis elképzelhető valótlanságokat és a morálisan megkérdőjelezhető, értékítéletileg hibás valótlanságokat, melyeket bár elméletileg el tudnánk képzelni, de a gyakorlatban lehet, hogy mégsem vagyunk hajlandók. Az előbbi kategóriába tartoznak a mese-fantasy műfaj fantasztikus jellegzetességei, a beszélő állatok, az életre kelt játékok, az álomvilágban való időutazás vagy a varázslatos alakváltások, melyeket fenntartás nélkül fogadunk el egy alternatív univerzum fiktív építőköveiként. Szemben a második kategória erkölcsi viszolygást keltő fiktív feltevéseivel, miszerint mondjuk a gyermekbántalmazás büntetlenül és észrevétlenül maradó, elfogadható cselekedet – mint a Gilliam-film diegetikus univerzumában, melyre vonakodunk bármiféle magyarázatot találni, hiszen a megértés felmentéssel lenne egyenlő. A kétféle valótlanság ütköztetése egy művön belül különösen zavarba ejtő lehet. Az etikai nonszensz által a nézőben kiváltott képzeleti ellenállás metaimaginatív szintjén nehezünkre eshet elmerülni egy ártatlan kislányra megpróbáltatásokat rozó, a visszaélések felett következetesen elsikló fiktív univerzumban, de még inkább furcsa kihívás empatikusan viszonyulni a hősnőnek az (általunk igazságtalannak, érthetetlennek, elfogadhatatlannak ítélt) illogikával való azonosulásához. Paradox módon tehát vonakodhatunk empátiát mutatni egy túlon túl empatikus szereplő irányába, csupán ezért mert nehéz összeegyeztetni, ahogy a mindennapi életben átélt krízishelyzet – legyen szó a karkai abszurdban tematizált személytelen bürokráciáról, a váratlanságával fenyegető terrorcselekményről, vagy a feldolgozhatatlan elmúlás-halandóság gondolatáról – a kiszámíthatatlan, könyörtelen valóság ismérveként „tragikus nonszenszként” kódolódik. Megrázó értelmetlensége a traumatikus elmondhatatlanság régiójába rekesztődik ki, illetve, ahogy a képzeletben életre hívott „fantazmagórikus nonszensz”, szublimációs stratégiaként, a kényszeres túlbeszélés túlélési eszközeként lép életbe, a tényszerűn megélt valóság permanens elviselhetetlensége ellenében a „terapeutikus

<sup>43</sup> *Tideland*, rendezte Terry GILLIAM, Recorded Picture Company, 2005.

<sup>44</sup> SZABÓ GENDLER, *i. m.*, 168.

fantasztifikáció<sup>45</sup> nyújtotta átmeneti megváltással kecsgetetve. A nonszensz tehát az elbeszélhetetlenséget és a túlbeszélést ötvözve azt a prekoncepciókat teszi próbára, miszerint a megértetlenség és értelmetlenség közepette elképzelhetetlen lenne az emberi boldogság. Alice bizodalma a képzelet világmegváltó erejében elnyeri méltó jutalmát, a regény végére Tükörország királynője lehet, titkos történetíró, a furcsaságok megálmodója, aki felébredve sem felejtí, hogy a megzabolázhatatlan gyermeki fantázia a szabadság és a teremtés csodájába vetett hit záloga. Azon felismerésre való képességünk, hogy – Chesterton szavaival élve – a fa lombja nemcsak zsiráfesőség, hanem az eleven földből az ég felé sarjadó káprázatos sodrású hullám, hogy a madárka a növény szár béklyójából szabadult friss bimbó, és a ház gigászi kalap, ami megvédi lakóját a nap tüzétől,<sup>46</sup> a nonszenszt spirituális tartalommal is telíti.

A referencialitás helyébe lépő metaforicitás az irodalom, a sűrített költői képek, a szokatlan stílári vagy szerkezeti megoldások és a zeneiség eszközei pedig főként a lírának tulajdonított jegyek, s ennek megfelelően a nonszensz elsősorban irodalmi írásmódként, költői műfajként tartják számon. Bár ez idáig én is jobbára szövegek rendellenes működésére koncentráltam, de fontos röviden megjegyeznünk, hogy a nonszenszre jellemző jelentésmegbicsaklás alakzatait fellelhetjük számos más médiumban is, melyek közül most csak néhányat említek.

Vizuális nonszensszel szembesülünk például Malevics *Fekete Négyzetében* (1915). A festészet nullfokaként kanonizált, minden figurativitást és tárgyi vonatkozást elvető geometriai absztrakció, a kubista formanyelvet is meghaladó szuprematizmus célja a tiszta művészi létélmény érzékeltetése a fekete négyzettel, mely az ortodox ikonok helyébe lépve mintegy spirituálisan megidézi az új korszellemet. Miközben „mindenségében” nem jelöl semmit: nem több, mint csupán a vászonra kent festék, ami nem reprezentál, hanem prezenciaként a dolog maga.<sup>47</sup> A komplex jelentésrétegeket árnyalando, friss (2015 őszi) művészettörténeti kutatások felfedezése szerint a fekete festék alatt eredetileg szerepel egy cím is (*Négerék csatáznak éjszaka egy barlangban*), mely nem egyszerűen csak a szimpla figuratív denotáció irányába tolja el a nonszensz többértelműséget, hanem a humoros önelbizonytalanítás eszközével él, az újíráis-

<sup>45</sup> Erről lásd Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, London, Verso, 2002, 18–20.

<sup>46</sup> „Nem csodálkozhatunk rá egy fa valódi mibenlétére, ha magától értetődő dolognak tekintjük, melynek az természetes és ésszerű rendeltetése, hogy zsiráfesőség legyen belőle. Csak akkor emeljük meg előtte a kalapunk, a parkőr legnagyobb megrökönyödésére, ha meglátjuk benne az eleven földből az ég felé, ok nélkül, sarjadó káprázatos sodrású hullámot. Mindennek van egy másik oldala is, akár a holdnak, a nonszensz védnökasszonyának. Erről a másik oldalról nézve a madárka a növény szár béklyójából szabadult friss bimbó, az ember a hátsó lábain tengődő négy lábú, a ház gigászi kalap, ami megvédi lakóját a nap tüzétől, a szék fából eszkábált négy lába meg a csak kettővel bíró nyomorék támasztéka.” G. K. CHESTERTON, *A Defence of Nonsense = The Defendant*, London, Brimley Johnson, 1901. Project Gutenberg Australia, <http://gutenberg.net.au/ebooks13/1301311h.html#ch7> (Letöltés ideje: 2017. március 28.)

<sup>47</sup> A szuprematista „non-reprezentációról” lásd KÉRCHY ANNA, *Átlátszó helyek: A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drodzik Orsolya konceptuális művészetében*, Balkon, 2016/11–12, 22–30.

újraolvasás eshetőségeit sürgeti, mi több, intertextuális jelentésmezőbe ágyazva (Alphonse Allais 1897-es képének címét idézve) játszik el az ábrázolhatóság korlátaival. A referenciális cím nemhogy feloldaná az értelmetlenséget, hanem épphogy maga az értelmetlenség tematizálását helyezi előtérbe. Ez a metareprezentacionalitás, a jelentéslétrehozás, a műalkotás korlátaira való reflektálás jellemzi általában véve a nonszensz műfaját, s így az olyan prominens vizuális nonszensz alkotásokat is, mint René Magritte szürrealista képe egy élethűen ábrázolt pipáról, alatta a felirattal „Ez nem egy pipa!” (1926), ami a konkrét közlés helyett azt hivatott kitakarni, hogy a pipa közvetlen tárgyi valóságát mind a kép, mind a szó csak közvetetten képes kifejezni.<sup>48</sup> A művészi jelentés megalkotásához mindenképp azon aktív kreatív szemlélődőre, olvasóra van szükség, aki hajlandó revideálni fixnek vélt álláspontját, kész kibillenni a komfortzónájából és több szemszögből, multifokális perspektívából szemrevételezni a körülötte lévő világot és benne elfoglalt helyét, mintegy képes a gombrichi kacsanyúl optikai illúzió ellentétes jelentései közt felváltva oda-vissza kapcsolni, és egyaránt tud felüdülést nyerni az „is-is” és a „sem-sem” alternatíváiban. Számos nonszensz műalkotás épít az intermediális dinamika játékára, a verbális és vizuális jelentéstartalmak ellentmondásos vagy komplementer voltára, mikor az illusztráció vagy képalírás magyarázat helyett a többértelműség fokozására szolgál, mint Tenniel és Carroll a Gruffacsór kapcsán már emlegetett kooperációja esetében, vagy akár Harriet Russell kortárs grafikus humoros képszövegeiben.<sup>49</sup>

A nonszensz izgalmas térbeli formákat is ölthet az építészetben. Jameson klasszikus példája szerint mivel a későkapitalizmus társadalmi rendjének hatalmi hálói és benne elfoglalt helyünk leképezésére elégtelen eszköznek bizonyul a nyelv, a materiális gondolat szintjén a plasztikus formában kell keresnünk új önkifejezési módokat. Az első dekonstruktív ház a Frank Gehry építész tervezte kaliforniai otthon az 1970-es évek végén, amiben a hagyományos jelentésmag – a rózsaszín holland koloniális épület – köré egy új épület, több héjú burok kerül, a fémmel, rétegelt lemezzel és kerítéshálóval kiegészített, majd a későbbi munkafázisban üvegtéglával körbevont, felforgató, elbizonytalanító tér a posztmodern amerikai élet allegóriája, az ambivalens létélmény letérképeződése.<sup>50</sup> Egy másik példa egy kortárs városképtervezési irányzat: az urbánus tér játszótérré való alakításának gondolata, mely pszichogeográfiai megfontolásokat életbe ültetve a megszokott környezet szokatlanul, élményszerű megtapasztalását, kreatív újraértelmezését segíti elő, és közösségépítő szereppel bír. Városi közterületre kihelyezett, bárki számára hozzáférhető és kreatív önkifejezést segítő eszközök, események – legyen az zongora, vízi csúszda, rajzeszközök, a város

<sup>48</sup> Erről lásd Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, 15–19.

<sup>49</sup> Russell *Hatvan képtelen dolog ebéd előtt* című szóképes könyve Alice előtti főhajtás, címe a *Tükörországból* Fehér Királynőjének egyik emlékezetes nonszensz okfejtését idézi. Harriet RUSSELL, *Sixty Impossible Things Before Lunch*, Mantova, Corraini Edizioni, 2011.

<sup>50</sup> Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2003, 97–131.

szívében kialakított zöldségeskert, vagy villámcsődületi happening – tájidegenségükben nonszensz jellegükkel aláássák az egyezményes jelentéseket, egy élettől lüktető és meglepetéseket rejtegető metropolisz kalandját keresve.

Különösen izgalmas a nonszensz megnyilatkozása a zenében, hiszen ez az a művészi forma, mely talán a legnehezebben írható le a verbalitás eszközeivel. Gondolhatunk a jazz improvizációs technikájára, mint a kottában előírt jelentés spontán, véletlenszerű felforgatására, az akkordmenetek tonális többértelműségével való játékra, vagy a teljes harmóniai és dallami szabadság kiélésére egészen akár a kakofóniáig. A free jazz az ötletek szabad áramlásának izgalmára, a pillanatnyi impressziók előidézete harmóniamenetek egymásba csúszására, a rögtönzés kötetlen idővilágára, a szabad zenében rejlő kommunikációs kihívásra épít – így, akár a nonszensz, nehezen értelmezhető. De ide sorolhatjuk az *ambient* zene meditatív, erős gondolati vagy érzelmi töltéssel rendelkező irányzatát, mely a hagyományos muzikális struktúrától és ritmikusságtól elvonatkoztató atmoszferikus hangulatiságot kreál, a zenei motívumok összefüggéseit, egymásba való logikus fejlesztését mellőzve, a természetes hangkörnyezetekben általában meglévő kiszámíthatatlanságot imitálva. Stravinsky Edward Lear *A bagoly és a cicuska* című népszerű nonszensz versét megzenésítve a szopránzóló és a zongorakíséret eltérő ritmikájából fakadó aszimmetriára épít.<sup>51</sup> Ligeti György *Nonszensz Madrigálja* (1988–1993) Lear, Carroll, és Hoffmann nonszensz verseit ülteti *a capella* formába, a vokális stílusbravúr technikai virtuozitását az érthetőség fölé rendelve. Erik Satie nonszensz zeneművei a szerialitással játszanak, mint a *Pages Mystiques*-ből a *Vexations* (Bosszantás, 1893–1895), ami, az instrukciók szerint egymás után 840-szer előadva 18-19 óráig tart. Karlheinz Stockhausen *Helikopter Vonósnyegyesében* (1993) négy zenész négy helikopterben ülve, egymás muzsikáját monitoron követve játszik, miközben a propellerek gépzeje vegyül a minimalista monotóniára épülő, de mégis klasszikus hangszerelés dallamával, hogy minden, ami eddig a zenét jelentette, akár mint akusztikai élmény, akár mint esztétikai kategória, érvényét veszítse ebben az új rendszerben.

Ezen alkotások mind különleges élményt nyújtanak, mert kizökkentenek a komfortzónánkból: a valóság művészi leképezése helyett arra kérdeznék rá, hogy vajon egyáltalán képesek lehetünk-e bármely megismerési modellünk, médiumunk segítségével leképezni a valóságunkat. A kiúttalanság érzete helyett azonban mégis a carrolli vigyorrá váló macska, a *Cheshire Cat* játékos üzenetét közvetítik: akármerre is indulunk, előbb-utóbb „valahová okvetlen eljutunk, ha elég sokáig megyünk”,<sup>52</sup> és addig is, célba érés helyett az út a fontos, az értelem és a nonszensz között.

<sup>51</sup> BORUZS Barbara, *Stravinsky, Edward Lear és egy nonszensz jazz kísérlet*, XXXI. OTDK Humán Tudományi Szekció Dolgozata, 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-5/Boruzs.pdf> (Letöltés ideje: 2017. március 28.)

<sup>52</sup> CARROLL, *Alice Tükkországban*, 52.

ANNA KÉRCHY

*The poetics and politics of nonsense*

The essay starts out from a close-reading analysis of Lewis Carroll's Victorian fairy-tale fantasies about Alice's adventures in Wonderland with the aim to explore the complex poetical and political potentials of *nonsense* as a literary genre and a mode of artistic expression questioning the reliability of representational strategies across a variety of media. Nonsense is decoded as a meaningful yet gradually defamiliarized act of symbolization that makes the implied reader lose confidence in conventional interpretive apparatus and urges inventive linguistic creativity and ludic co-authorship. As Lecercle points out, nonsense elicits a self-reflective awareness concerning the ambiguity of common sense and the (mal)functioning of our sense-making methods through revealing the inherent poetic-metaphorical, associative-imaginative surplus, as well as the authoritative ideological charge and socio-historical residue of "ordinary" representation. In a Kristevian sense, the transverbal corporeal facet of the nonsense animates the physicality of the represented-representing bodies and revivifies the materiality of signifying activity's lived experience, as incarnated rhythms and sounds stress the sensorial stimulation of the human voice. To understand how "we imagine the unimaginable" I interface ordinary nonsense, logical nonsense (Dunn, McDonald) and ethical nonsense as complementary categories.

## Elégiák az 1945 utáni angol költészetben

Ebben a tanulmányban azt kívánom elemezni, hogy az elégia műfajának milyen változatai alakultak ki az 1945 utáni brit költészetben. Három olyan költőre térek ki, akiknek ilyen jellegű versei mára már kanonizálódtak, az irodalmi élet közmegegyezése szerint a legszebb (és természetesen legmegindítóbb) szövegek közé tartoznak a második világháború utáni lírában. A három költő a skót Douglas Dunn, az ausztrál-angol Peter Porter és az angol-amerikai Thom Gunn. A címben használt „angol” jelzőt máris módosítanom kell tehát – mint látni fogjuk, ennek az életművekben nagy a jelentősége, bár az elégiákban csak közvetett módon.

Nem kívánok kitérni a műfaj ókori eredetére (a disztichonos formára), mert annak az olvasott szövegek szempontjából nem volna jelentősége. Leszűkítem viszont a fogalmat, és mellőzöm az olyan elégiákat, amelyek általában az elmúlás, a halandóság gondolatával foglalkoznak; olyan versek képezik vizsgálatom tárgyát, amelyek egy halott emlékére íródtak. Ennél is tovább élesítem a fókusz: két esetben a fiatalon eltávozott feleség (Dunn és Porter), a harmadikban pedig (Gunn) – egy meleg közösségen belül – az elvesztett barátok meggyászolását látjuk a költészet eszközeivel.

A szűkebb értelemben vett elégia ugyanis (azaz a költőhöz közel álló ember emlékére íródott vers) mindig a gyász munka része. David Kennedy írja David Shaw meghatározását parafrázálva: az elégia olyan beszédaktus, amelyik a tudatlanság felől a tudásig vezető utat tárja föl. Ez azonban ellentmondásos módon jelenik meg, mivel a vers a személyes veszteség kimondhatatlanságáról, elbeszélhetetlenségéről szól, ezáltal pedig azt is mondja, hogy a költő saját leendő halála elképzelhetetlen.<sup>1</sup> Bár a műfajtipológia különbséget tesz a gyászoló elégia (*mourning elegy*), a gondolati elégia (*meditative/reflective elegy*) és az én-elégia (*self-elegy*) között,<sup>2</sup> a három típus határvonalai elmosódnak: bármelyik kategóriába soroljunk is egy elégiát, a másik kettő nyomai rendszerint föllelhetők benne. A gondolati reflexió csaknem mindegyik gyászélegiában ott van (a költő a halál jelentését kutatja), és saját halálát is átéli éppen a reflexió által.

Nemcsak a költő leendő elmúlása elképzelhetetlen és leírhatatlan, hanem az elvesztett és meggyászolt emberé is. Mégis beszélni kell róla, mivel a versírás valamiről való beszéd; ezért a költőnek valami elmondhatóhoz, azaz *megismételhető*hez kell fordulnia: egy létező formához, motívumhoz, történethez. Következésképpen mindig lesz valami

<sup>1</sup> David KENNEDY, *Elegy*, London, Routledge, 2007, 39.

<sup>2</sup> James BOOTH, *Philip Larkin: The Poet's Plight*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, 172.

a versben, ami tudottan és bevallottan nem a szerző szubjektivitásának a része. Amint Bollobás Enikő írja az amerikai Charles Bernstein elégiáiról: a költő feladja saját érzelmei kizárólagos szerzőségét.<sup>3</sup> Nem tud egyedüli írója lenni a versnek, mert a megjelenített halált csak megismételt eseményként tudja átélni. Legjobban egy ellenpélda mutatja meg, miért is fontos ez az elégiában. Dylan Thomas írja különös versében, az *A Refusal to Mourn the Death, By Fire, of a Child in London* (Visszautasítja, hogy meggyásolja egy gyermek londoni tűzhalálát) címűben: „Első halál után nincs második.”<sup>4</sup> A visszautasítás az elégia írására is vonatkozik: aki nem gyászol (az idézett sor egyik lehetséges magyarázata szerint azért, mert az csak ismétlés volna), az ilyen műfajú verset sem tud írni.

A korábbi elégiák megismétlése, újrainása viszont annyira gyakori aktus, hogy Harold Bloom alapvető könyvében, a *The Anxiety of Influence*-ben (A hatásiszony) éppen ezt a műfajt hozza föl az általa leírt jelenség egyik példajaként: a versben megjelenített (és általa véghezvitt) gyázmunkában lelepleződik a költőnek az elődei hatása miatt érzett szorongása.<sup>5</sup> Bár ebben az írásban a bloomi hatásiszony problémájával nem kívánok részletesen foglalkozni, lényegesnek látom megjegyezni: az itt elemzett költők mindegyike tudatában van a szerzői hatásnak és az újrainás tényének.

### *A halál mint a jelek eltűnése: Douglas Dunn*

Douglas Dunn 1985-ös kötete, az *Elegies* (Elégiák) már címében is mutatja a műfaj szövegszervező szerepét és a versek öntükröző jellegét. Tragikus életrajzi tény áll mögötte: a költő felesége harminchét éves korában meghalt. Még szomorúbbá teszi az esetet, hogy képzőművész volt, halálos betegsége pedig szemrák. Téves volna viszont azt állítani, hogy ez alapvető fordulatot hozott Dunn lírájában, mivel az már korábban is elégikus jellegű volt. Felesége halála csak fölerősítette azokat a poétikai jellemzőket, amelyek költészetét már korábban is meghatározták. Ezek közül kiemelkedik a skót költő posztkoloniális helyzetével szorosan összefüggő szenvedéselfogás. Mélyen gyermekkorában gyökerezik a nemzeti hovatartozása miatti kiszolgáltatottság tapasztalata (jól látható ez a *Washing the Coins* – Amint az érméket mostuk) című versében, és ez nagyban meghatározza szövegei melankóliáját, még ha az itt elemzett kötetben közvetlenül nem is mutatkozik meg.

Amikor azt írja, hogy a gyász olyan intenzív élmény, amely heteken keresztül minden más tudatállapotot kizár,<sup>6</sup> ezzel azt a viszonyt is értelmezi, amelyet lírájában az

<sup>3</sup> Enikő BOLLOBÁS, *In Borrowed Words and Through Recycled Attentions: On Charles Bernstein's Lyric and Elegiac Poetry*, Hungarian Journal of English and American Studies, 2016/2, 404.

<sup>4</sup> Dylan THOMAS, *Visszautasítja, hogy meggyásolja egy gyermek londoni tűzhalálát*, ford. WEÖRES Sándor = *Angol költők antológiája*, szerk. KAPPANYOS András, Bp., Magyar Könyvklub, 2000, 494.

<sup>5</sup> Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence*, London, Oxford University Press, 1975, 150.

<sup>6</sup> *Reading Douglas Dunn*, eds. Robert CRAWFORD, David KINLOCH, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, 12.

élménnyel szemben általában kialakított. Fontos eleme ugyanis ennek a felfogásnak, hogy igen nagy hangsúlyt helyez az élmény átélésére: ehhez képest annak ábrázolása másodlagos. Ezen a ponton nemcsak fiatalkori mentora, Philip Larkin élménykultuszához kerül közel, hanem szenvedésképéhez is. Larkin úgy tartotta, hogy a kényeszerű passzivitásban elviselt szenvedés jelentheti az alapot a megismeréshez, mert az kizárja a boldogsággal együtt járó önbecsapást.<sup>7</sup> Dunn felfogása nem teljesen azonos ezzel (a boldogság ilyen felfogása Larkin cinizmusát is mutatja), de a szenvedés mint a világ megismerésének ideális állapota, az ő elégiáiban is megjelenik.

Larkinnál főleg gondolati és én-elégiákat teremt ez a meggyőződés,<sup>8</sup> Dunn kötetében pedig gyászélegiákat. A tipologizáló elkülönítés azonban nem téveszthet meg minket, s nemcsak azért, amit korábban az elmosódó határokról írtam, hanem azért sem, amit Bahtyin így fogalmaz meg *A tett filozófiájában*: „élményünkben a tárgy és a világ csak akkor lehet egyedi, ha a mi egyediségünkkel kerül kölcsönös kapcsolatba.”<sup>9</sup> Minden lírának ez az alapja, és az itt vizsgált esetünkben ez azt is jelenti, hogy a gyászélegia és az én-elégia ugyanannak a szövegformának két aspektusa. Ian Gregson is Bahtyint idézi az *Elegies* olvasatában. Ő azonban arra az alapvető téziszre támaszkodik, amelyik az ábrázolt tárgy felől közelíti a szövegeket: az ént nem lehet megérteni a *másik* nélkül. Dunn elégiáinak ereje főként abban áll, ahogyan a nézőpontot váltogatja saját lírai éneje és a haldokló feleség között, s ahogyan bevonja a barátok, sőt alkalmi ismerősök és ismeretlen emberek perspektíváit is. Ebben a folyamatos perspektívaváltásban jeleníti meg a kötet kettős témáját: a szerelmet és a halált.<sup>10</sup>

Az *Elegies* egy haldoklás története, s egyúttal önéletrajz is. A nyitóversben (*Re-reading Katherine Mansfield's Bliss and Other Stories* – Újraolvasva Katherine Mansfield *Gyönyör és más novellák* kötetét) a „még mindig szeretlek” kliséjét az emeli költészetté, hogy a vallomást egy könyv lapjai között véletlenül lepréselt légy invocálja. A visszatérő „Bliss” szó (mindig így, idézőjelben) egyszerre jelent elragadtatott üdvösséget, szinekdochéként a Mansfield-kötetet és metonimikusan azt a lapot, amelyre a szó nyomtatva van. A lepréselt légy és a „bliss” által földézett éteri szerelem metonimikus együttállása olyan *conzettót* (angol szóval *conceitet*) hoz létre, amelyben a szókép hordozó eleme és jelentése feszültségben van – itt a szép és a rút feszültségében, mint John Donne *A bolha* című versében. Az anyagiság nagyon fontos az egész kötetben: a megjelenített tárgyak egymást tükröző viszonyt alakítanak ki a szenvedő lírai énnel, hogy a fájdalmas történet elbeszélhető legyen. Szemlélhetjük ezt a keats-i „negatív képesség” megnyilvánulása-ként: azé a képessége, „aminek következtében az ember képes megmaradni bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül, hogy irritáló módon kapkodna a

<sup>7</sup> Jean HARTLEY, *Philip Larkin, the Marvell Press and Me*, Manchester, Carcanet, 1989, 83.

<sup>8</sup> BOOTH, *i. m.*, 172–201.

<sup>9</sup> Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája: A szó a regényben*, ford. PATRÓS Éva, S. HORVÁTH Géza, Bp., GondCura Alapítvány, 2007, 65.

<sup>10</sup> *Reading Douglas Dunn, i. m.*, 30.



tények s a ráció után”.<sup>11</sup> Ha a tárgy „beszél”, az nem fedi föl titkait – ebben közös Keats görög vázája és Dunn lakásának bútorai, ahogyan a versekben megjelennek.

A *Second Opinion* (Második vélemény) jól szemlélteti a kötet jellegzetes verstípusát: a balladai szerkezetű drámai lírát. Az teszi „lírai balladává” (ahogyan Wordsworth és Coleridge használta a kifejezést mérföldkövet jelentő kötetük címében), hogy az elbeszélő én és az elbeszélte én ugyanannak az identitásnak két különböző ágense. Így van jelen a versben egyidejűleg a ballada elbeszélő személytelensége és az elégia líraisága. A kettő feszültsége ugyanannak a drámaiságnak a mélyszerkezetét mutatja, amelynek felszíni megnyilvánulása a rövid jelenetleírás és a párbeszéd:

They called me in. What moment worse  
Than that young doctor trying to explain?  
“It’s large and growing.” “What is?” “Malignancy.”  
“Why *there*? She’s an artist!”<sup>12</sup>

Behívtak. Mi lehet rosszabb,  
mint ahogy az a fiatal orvos próbálta megértetni?  
„Nagyon nagy, és növekszik.” „Micsoda?” „A rákos daganat.”  
„Miért éppen *ott*? Hát művész!”<sup>13</sup> (kiemelés az eredetiben)

Ez a történet kezdete: az a pillanat, amikor a beszélő tudomására hozzák, hogy a felesége halálosan beteg, szemrákja van. Az elbeszélő én már a történetmondás távolából nézi a cselekvő ént, de nem fojt el semmit az egykori indulatokból. Ez a kettősség különösen drámai a test megjelenítésében. A dramatizált lírai én teste a feleség iker-testévé válik, együtt szenved vele:

He shrugged and said, “Nobody knows.”  
He warned me it might spread. “Spread?”  
My body ached to suffer like her twin  
And touch the cure with lips and healing sesames.<sup>14</sup>

Vállat vont, és azt mondta: „Senki sem tudja.”  
Figyelmeztetett, hogy áttevődhet. „Áttevődhet?”  
Fájt a testem, hogy szenvedhessen, mintha ikrek volnánk,  
s a gyógyulást ajkakkal, enyhítő szezámmal érinthesse.

<sup>11</sup> John KEATS, *Keats levelei*, ford. PÉTER Ágnes, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 34.

<sup>12</sup> Douglas DUNN, *Elegies*, London, Faber, 1985, 12.

<sup>13</sup> Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor a versrészleteket minden esetben a saját fordításomban közlöm. – D. R. I.

<sup>14</sup> *Uo.*

Ha a cselekvő testtel ez történik, hozzátehetjük: a lélek közben már narrátorrá vált, és az esendő testet kívülről szemléli. Sokat elmond, hogy nem metaforát (azonosítást), hanem hasonlatot használ, azaz olyan szóképet, amelyben hallgatólagosan mindig benne van, hogy az *csak hasonlat*. Ez két további jelentést hoz létre: egyrészt a nyelv korlátozott voltát mutatja (nem tudom megmondani, *mit* éreztem akkor, csak azt, *milyen* volt), másrészt távolságot teremt a két ágens között – azért, hogy a tragédia elbeszélhető legyen. Ahogyan Sandy Connolly írja: „Az elégia elsődleges célja természetesen a vigasztalás és a lezárás azáltal, hogy a gyászolt tárgyat eltávolítja a gyászoló elmétől.”<sup>15</sup> Ez fokozódik a végsőig az utolsó versszakban, amely olyan, mint egy filmforgatókönyv vége:

Professional anxiety –  
His hand on my shoulder  
Showing me to the door, a scent of soap,  
Medical fingers, and his wedding ring.<sup>16</sup>

Hivatásszerű aggodás –  
a vállamon a keze,  
amint az ajtó felé kísér, szappanillat,  
orvosi ujjak és a jegygyűrűje.

Ez a kép visszhangzik a következő versben, a *Thirteen Steps and the Thirteenth of March* (Tizenhárom lépcsőfok és március tizenharmadika) címűben:

She wanted me to wear her wedding ring.  
It wouldn't fit even my little finger.  
It jammed on the knuckle. I knew why.  
Her fingers dwindled and her rings slipped off.<sup>17</sup>

Azt akarta, hogy én hordjam a jegygyűrűjét.  
Nem volt jó még a kisujjamra se.  
Megakadt az ujjpercen. Tudtam, miért.  
Elvékonyodtak az ujjai, a gyűrűi pedig lecsúsztak.

Ha a két verset együtt olvassuk, a *his wedding ring – her wedding ring* ellentétben és párhuzamban a hímnem és a nőnem metaforává válik, mivel a jelölt ellentét nem férfi és nő, hanem élő és holt között húzódik. Az erőt és magabiztosságot sugárzó fiatal orvos kezén szilárdan áll a karikagyűrű, míg a másik gyűrű gazdáját vesztett tárgyá vált, más

<sup>15</sup> Sally CONNOLLY, *A little ease*, The Times Literary Supplement, 2011. március 25., 24.

<sup>16</sup> DUNN, *i. m.*, 12.

<sup>17</sup> *Uo.*, 14.

szóval: a jelölő elvesztette a jelöltet. Újabb „jelölt” lehetne az életben maradt férj, de az ő ujjára nem megy rá a gyűrű. Így válik világossá Dunn halálértelmezése: felesége abba a birodalomba lépett be, ahol a nyelv nem létezik, mert a jelölő elvesztette a jelöltet. Akárcsak Larkin költészetében, itt is episztemológiai végpont a halál. Én-elégiaként is olvashatjuk a verset, mint akár a teljes kötetet, és ez az itt elemzett képben is megmutatkozik: az egyikük ujjára sem illő jegygyűrű a beszélő halálát is előrevetíti.

Korábban már idézett tanulmányában Charles Bernstein elégiáiról írja Bollobás Enikő: nem annak bemutatása a cél, hogy mennyire szenved a költő, hanem annak megértése, hogy mi történik.<sup>18</sup> Ezért fontos a szavak pontos használata: csak velük beszélhetünk arról, miért elbeszélhetetlen a halál. Dunn sokáig csak az ösztönös gyászérzésre utaló *grief* szót használja; a közösség elé tárt fájdalomra és gyázmunkára utaló *mourning* csak viszonylag későn bukkan fel. Ez utóbbi mindig öntükröző jellegű, mivel a gyázmunka maga a kötet. Ebben az értelemben nem konstatív, hanem performatív szöveg: nem egyszerűen kimondja, hanem megcselekszi a gyázmunkát.

Az *Elegies* feltűnően hagyománykövető könyv, már küllemében is: mi lehetne tradicionálisabb annál, ahogyan a fedőlap fametszete egy temetőben ülő férfit ábrázol nagy és sötét fákkal körülvéve, a háttérben klasszicista síremléssel? A szövegek megfelelnek a várakozásnak, és ez nemcsak a bloomi hatásiszsonnyal való küzdelmet jelenti. A gyászoló költő abba kapaszkodik, ami fontos számára az életben: az irodalom konvencióiba. Jellegzetes, többször visszatérő versformája a Petrarca-szonett, amelyek oktettjében rendszerint az emlék spontán földidézését láthatjuk, az utolsó hat sorban pedig az ön-reflexiót. „I can't remember, but I can't forget”<sup>19</sup> („Nem emlékszem, de nem tudok felejteni”) – olvassuk a *Château d'If* második részének élén, ez pedig egyszerre utal az elégia írásának lehetetlenségére és elkerülhetetlenségére. A következő vers (*Creatures* – Teremtmények) első sorában erre válaszként, szinte provokatívan ott áll az „emlékezett” ige, amely viszont más tárgyra vonatkozik, így maga az emlékezés aktusa olyan mértékben elbizonytalanodik, hogy a beszélő csak iróniával tudja szemlélni.

Az irónia távolságtartást föltételez, ebben pedig (mint korábban láttuk) a keats-i poétikához, a „negatív képesség” elvéhez kapcsolódik Dunn. Keats azonban az allúziókban is jelen van: „The weary scholars in the Library / Have mastered everything there is to know”<sup>20</sup> („A kimerült tudósok a Könyvtárban / Mindent elsajátítottak, amit tudni kell”) – visszhangozza a *Pretended Homes* (Megjátszott otthonok) Keats görög vázához írt ódáját. Ez utóbbinak eleve ambivalens a zárata, két okból is. „Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know”<sup>21</sup> – olvassuk a két utolsó sorban (Tóth Árpád fordításában: „A Szép: igaz s az Igaz: szép!” – sohse / áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!”<sup>22</sup>, szó szerint: „A szépség igazság, az igazság szépség, – ez

<sup>18</sup> BOLLOBÁS, *i. m.*, 410.

<sup>19</sup> DUNN, *i. m.*, 32.

<sup>20</sup> *Uo.*, 36.

<sup>21</sup> JOHN KEATS, *Poems*, London, Dent, 1974, 192.

<sup>22</sup> *Angol költők antológiája, i. m.*, 277.

minden, / amit tudtok a földön, és minden, amit tudnotok kell”). Egyrészt kétértelmű, hogy a „minden, amit tudnotok kell” mire utal vissza: az előző sor aforizmájára, vagy a néhány sorral fentebb kezdett mondatra, amely azt mondja, hogy a váza örökké megőrződik. Másrészt rejtve marad, hogy azért „minden” ez a tudás, mert ezen túl már semmi nincs (ez a „legfőbb bölcsesség”, ahogyan Tóth Árpád rögzíti a jelentést), vagy ez csupán a korlátozott emberi tudásra vonatkozik, míg az ezen túl levő transzcendens vagy isteni tudásra hiába áhítozunk.

Dunn úgy írja újra romantikus elődje versét, hogy megtartja kétértelműségét, de el is távolítja. A versbeli tudósok által megszerzett „tudás” nem értékes tudás a beszélőnek: az emlékezés szépsége nem válik igazzá. A kötet későbbi verse, a *The Clear Day* (A világos nap) ironikusan visszhangozza ezt (és a saját versen keresztül Keats-et is): „I think, and feel, and do, but do not know / All that I am, all that I have been, once”.<sup>23</sup> („Gondolkodom, érzek és cselekszem, de nem tudok / mindent arról, ami vagyok, mindent arról, ami voltam, egyszer”)

Keats és Dunn között az egyik összekötő láncszem Alfred Tennyson: az ő *In Memoriam* ciklusa (más olvasatban: hosszú verse) egyszerre gyászoló elégia a fiatalon elvesztett barát emlékére és a viktoriánus művész útkeresése. Az idő érzékelése mint a halandóság tudásának feltétele alapvetően fontos Tennysonnál (pontosan nyomon követhető, hogy három évig írta a szöveget, például abban, hogy három karácsonyt ír le). Ugyanilyen jelentős az önmagára való reflektálás és az elmúlt idő számontartása Dunn-nál is: „I have gone through a year”<sup>24</sup> („Túljutottam egy éven”), majd a kötet végén (a két utolsó költemény előtt), az *Anniversaries* (Évfordulók) című versben a kronológia hatalmáról, a hónapok emlékidéző erejéről ír. Az utolsó felidézett hónap a március, ezzel pedig nemcsak a korábbi *Thirteen Steps and the Thirteenth of March*-ra utal vissza, hanem az időhöz kötődő jelentést is megváltoztatja:

Cancer’s no metaphor.  
Bright rain-glass on the window’s birch  
This supernatural day of March,  
Dwindled, come dusk, to one bright star,  
Cold and compassionate.<sup>25</sup>

A rák nem metafora.  
Ragyogó eső-üveg az ablak nyírfáján  
ez a természetfölötti márciusi nap,  
elvékonyodott, jöjj, szürkület, egyetlen ragyogó csillaghoz,  
hidegen és együttérzőn.

<sup>23</sup> DUNN, *i. m.*, 40.

<sup>24</sup> *Uo.*, 42.

<sup>25</sup> *Uo.*, 62.

Március az év első hónapja a római naptárban, a tavasz kezdete. A fönti idézet első sora nemcsak a betegség jelként való használatát hártja el, hanem egy figura költői alkalmazását is. Az utána következő sor metafora helyett földhözragadt metonímiát alkot: „az ablak nyírfája” egyszerűen az ablakon át látható nyírfát jelenti (ez a korábbi versekből is kiderül). Utána a szöveg grammatikája elbizonytalanodik (ezért is suta a szó szerinti fordítás), így a szöveg anyagiségében és performatív gesztusként a formátlan lehetőségek verse, de éppen ezért a gyász munka lezárása, az újrakezdés jelzése is. A képek és események szintjén: a *dwindle* (‘elvékonyodik’) ige a *Thirteen Steps*ben a haldokló feleség ujjára vonatkozott, itt viszont a makacsul újjászülető természetre.

### *A nyelv transzcendenciája: Peter Porter*

Ugyancsak jelentős elégikus költő az Ausztráliában született, de alkotó évei nagy részét Angliában töltő Peter Porter is. Amikor felesége 1974-ben öngyilkos lett, a tragikus veszteség új irányt szabott költészetének. Bár a halál témája korábban is fontos volt lírájában, többnyire ironikus és szarkasztikus szövegekben jelent meg; a *The Cost of Seriousness* (A komolyság ára) című 1978-as kötetben már a személyes fájdalom keresztül, elégiákban is. Gyakran hasonlítják össze Ted Hughes *Birthday Letters* (Születésnap levelek) című kötetével, hiszen annak is az öngyilkosságba menekülő feleség a tárgya.<sup>26</sup> Ez indokolt is (és az elégikus Ted Hughes, nemcsak e kötet kapcsán, külön írás témája lehetne), most azonban a tanulmányomban elemzett két másik költővel való összevetésre szorítkozom – mint látni fogjuk, a hasonlóságok és a különbségek egyaránt sokatmondók.

Dunn kötetével szemben Porteré nem alkot egységes ciklust, nem is minden verse a feleség emlékére írott elégia (sőt viszonylag kevés szöveg van benne, amelyik egyértelműen akként határozható meg). Csúcspontja viszont a kötet közepére helyezett elégia, az *An Exequy* (Gyászszertartás), amely egy 17. századi költemény újraírása. Henry King verse az *An Exequy to his Matchless Never-to-be-forgotten Friend* (Gyászszertartás egyetlen és soha nem feledett barátjáért) egyszerre a gyász kifejezése és a püspök-költő keresztény hitvallása. A veszteség fájdalma a föltámadásba vetett hit által válik reménnyé:

Dear! (forgive  
The Crime) I am content to live  
Divided, with but half a Heart,  
Till we shall Meet and Never part.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> William WOOTEN, *Of almost ending*, The Times Literary Supplement, 2009. május 8., 28.

<sup>27</sup> Henry KING, *The Poems*, ed. Margaret CRUM, Oxford, Clarendon Press, 1965, 72.

Kedvesem! (bocsásd meg  
a Bűnt) kész vagyok így élni,  
ketté választva, csupán fél Szívvel,  
míg újra nem Találkozunk, és Soha el nem válunk.

Porter fájdalmát az irodalmiságban való feloldódás enyhíti. Újra akarja mondani King püspök történetét, hogy az ő párhuzamos története is elmondható legyen:

This introduction serves to sing  
Your mortal death as Bishop King  
Once hymned in tetrametric rhyme  
His young wife, lost before her time;<sup>28</sup>

Ez a bevezetés arra szolgál, hogy megénekelje  
földi halálotat, ahogyan King püspök is  
egyszer himnuszba emelte négyes jambusokban  
fiatal feleségét, akit idő előtt elvesztett.

Az újramondás gesztusa hangsúlyozottan tudatos: Porter még a metrumot is megemlíti a versben. Ez az önreflektív mozzanat arra irányítja a figyelmünket, hogy mennyire fontos számára a ritmus mint versszervező elv. A jóval megszokottabb (Dunn és Thom Gunn elégiáiban is gyakran használt) ötös jambus helyett a lényegesen dinamikusabbnak ható<sup>29</sup> négyes jambust alkalmazza. A lendületességben, az életerő ritmikai ábrázolásában megegyezik King és Porter, az utóbbi versének azonban más a zárzata. King jövő ideje (a remény dimenziója) helyett itt a jelen időt, a gyász állandóságát látjuk:

The time has come, I listen for  
Your words of comfort at the door,  
O guide me through the shoals of fear –  
'Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.'<sup>30</sup>

Eljött az idő, figyelek  
az ajtó előtt vigasztaló szavaidra,  
ó, vezess át a félelmek raján –  
'Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.'

<sup>28</sup> Peter PORTER, *Collected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1984, 247.

<sup>29</sup> James FENTON, *An Introduction to English Poetry*, London, Viking, 2002, 52.

<sup>30</sup> PORTER, *i. m.*, 249.

King püspök és felesége találkozni *fognak*; Porter lírai énje a versírás eseményének jelenében találkozik az elvesztett hitvessel. A vers zárata éppoly talányos, mint az a „*scala enigmatica*” amit a vers egy korábbi (itt nem idézett, egyébként Verdi egyik zeneművének kompozíciós technikájára utaló) sorában említ. Eljött az idő – írja; mire is? Éppen az elliptikus, kihagyásos szerkezet ad lehetőséget többféle értelmezésre. Ehhez célszerű kitekintenünk a vers kötetbeli szöveggörnyezetére.

Az *An Exequy* előtt az *Angel in Blythburgh Church* (A blythburghi templom angyala) áll Porter kötetében. Ennek alaphelyzete ugyanaz, mint amit számos más 20. századi angol versben látunk (Philip Larkin: *Church Going* [Templomlátogatás]; R. S. Thomas: *In Church* [Templomban]; Geoffrey Hill: *In Piam Memoriam* stb.): valaki körülnéz egy templomban, és leírja ahhoz való viszonyát, így természetesen a valláshoz való viszonyát is. Porter költészete nem vallástagadó, de nem is vallásos. Kérdése ebben a versben az: mi késztet egy állítólagos ateistát arra, hogy időről időre imádkozzék vidéki templomokban? Kínál is néhány lehetséges választ:

Greed for love or certainty or forgiveness?  
High security rising with the sea birds?  
A theology of self looking for precedents?  
A chance to speak old words?<sup>31</sup>

Mert sóvárogjuk a szerelmet, a bizonyosságot, a megbocsátást?  
Vagy biztonságunk is növekszik, ha a sirály magasabbra szárnyal?  
Vagy az én teológiája teremtene precedenst itt?  
Vagy csak szólni vágyunk a régiek szavával?<sup>32</sup>

Porter nem úgy viselkedik, mint Larkin, aki elfogadja azt a tényt, hogy jólesik neki csendben megállni egy templomban (de köszöni szépen, a vallásból nem kér), s nem is olyan, mint Hill, aki csak kegyelmi állapotban képes a templomot megjeleníteni. Nincs Isten (vagy isten) Porter lírájában, de ott van az üresen hagyott helye. Ez gyakran vákuumként tartja össze szövegeit, itt azonban, az utolsó versszakban a templomi áhítat saját veszteségét idézi föl. Így ad választ a fent idézett kérdésekre, bár látszólag kitér előlük:

Rather, I think of a woman lying on her bed  
Staring for hours up to the ceiling where  
Nothing is projected – death the only angel  
To shield her from despair.

<sup>31</sup> PORTER, *i. m.*, 246.

<sup>32</sup> PORTER, *A blythburghi templom angyala*, ford. ORBÁN Ottó = Magyarul Babelben: Műfordítók és műfordítások portálja, [http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Porter,\\_Peter-1929/An\\_Angel\\_in\\_Blythburgh\\_Church](http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Porter,_Peter-1929/An_Angel_in_Blythburgh_Church) (Letöltés ideje: 2017. június 12.)

Inkább olybá veszem, hogy egy nő fekszik az ágyban,  
 s órákon át bámul a plafonra, föl és föl  
 az üres semmibe – hol a halál az egyedüli angyal,  
 mely megóvjá a kétségbeeséstől.

A műfordítás első sora egy kicsit megtévesztő: Porter nem „olybá veszi” a választ, hanem aláveti magát az emlékezés kényszerének. Az áhítatot számára csak a halál eseménye hozza el, ez ad jelentést a templom csendjének.

Itt térhetünk vissza az *An Exequy* utolsó versszakában bujkáló kérdéshez: mire is jött el az idő? Az elliptikus szerkezet és a vers központi helye a kötetben többféle értelmezést kínál. A korábbi versek (például az *An Angel in Blythburgh Church*) paszszív hallgatásának helyét az aktív, személyes hallgatás veszi át, amely értelmezhető a keresztény ember várakozásaként, de a transzcendencián inneni világ végső elfogadásaként is. Bárhogyan értjük, a hangsúly az aktív gyászmunkán van: a halott asszony szavait maga a versbeszéd hozza létre, hiszen a hallgatás ábrázolását a szövegalkotásra vonatkozó felszólító mód követi (*guide me*, azaz ’vezess engem’). Az utolsó sor idézete ennek az akaratnak a következménye. A bibliafordításból származó és egyúttal Bach kantátáját idéző német szavak egyrészt eltávolítják a beszélőt a gyász és a megismerés tárgyától, másrészt a barokk egyházi zene közegében olyan transzcendens mezőt alkotnak, amelyben a várakozás a megismerésért folytatott cselekvéssé válik. Nem tűnik el a nyelv, mint Dunn-nál, hanem transzcendenssé válik.

### *Betegség, halál, költői hagyomány: Thom Gunn*

Thom Gunn a *Movement* költészet sodrában kezdte költői pályáját, ezért általában a vele egy évben (1929-ben) született Portert megelőző nemzedékhez kötik – több-kevesebb okkal. Ugyanígy oka volt azonban Gunn-nak is arra, hogy elhatárolódjék tőlük, mivel 1992-ben megjelent kötete, a *The Man with Night Sweats* (Az éjszakánként izzadó férfi) már egy másik pályaszakaszt mutat: azét a meleg költőét, aki ekkor már legalább annyira nevezhető amerikainak, mint angolnak.

Témánk szempontjából a kötet negyedik ciklusa a lényeges, mivel ennek versei az AIDS-ben meghalt barátok emlékére írott elégiák. Közösséget építenek (nem pusztán ábrázolják),<sup>33</sup> miközben az irodalmi hagyományhoz is kapcsolódnak. Központi szerepet játszik bennük az emlékezés, a gyászmunka, az egyszer már veszteségként megélt élmény átértékelése. A *The Ressurance* (A megnyugtatás) egy álom újraalkotásával teszi ezt; itt a teljes verset idézem:

<sup>33</sup> Bruce WOODCOCK, *Future Selves: Thom Gunn and Michel Foucault*, Bête Noire, 1996/14–15, 309–311.



About ten days or so  
 After we saw you dead  
 You came back in a dream.  
 I'm all right now you said.

And it *was* you, although  
 You were fleshed out again:  
 You hugged us all round then,  
 And gave your welcoming beam.

How like you to be kind,  
 Seeking to reassure,  
 And, yes, how like my mind  
 To make itself secure.<sup>34</sup>

Úgy tíz nappal  
 Azután, hogy holtan láttunk,  
 Álmomban visszajöttél.  
 Már jól vagyok, mondtad.

És *te voltál*, bár  
 Ismét kikerekedtél:  
 Akkor végigölelgetted minket  
 Megszokott mosolyoddal.

Mennyire jellemző rád ez a kedvesség,  
 Ahogyan megnyugtatni igyekszel minket,  
 És igen, mennyire jellemző az elmémre,  
 Ahogyan saját magát helyezi biztonságba. (kiemelés az eredetiben)

Az álom hangsúlyozottan mint vágyteljesülés jelenik meg a szövegben. A beszélő akarata az elvesztett barátira irányul, aki álmokképként megnyugtatja. Így a vágy megkettőződik: már nemcsak a tíz napja halott férfi a tárgya, hanem a halhatatlanság, a transzcendens és a test föltámadása is. A második versszakban nyomatékosított ige (*was*, 'te voltál') ennek a bizonyosságát mutatja. Az utolsó versszak azonban kívülről szemléli az álmodót, vagyis a szöveg a drámai líra szerkezetét követi. Az utolsó négy sor beszélője ugyanis már nemcsak az álmodót látja az ébrenlét távolából, hanem önmaga korábbi, álmodó énjét is. A vágy éppen azért nem teljesülhet be, mert föltárad a struktúrája: az egész álmokképet, az ismét egészséges barátát és a túlvilá-

<sup>34</sup> Thom GUNN, *The Man with Night Sweats*, London, Faber, 1992, 67.

gi létezését csak a beszélőben lezajló pszichés folyamat, végső soron az önbecsapás szándéka hozta létre. Így válik ő maga (az életben maradt) kicsinyessé, a halott pedig immár végérvényesen önmaga jóindulatának szobrává. Azonban a verset is a beszélő alkotja meg, ezért az egyszerre szóló (mint Dunn és Porter esetében is láttuk) az autentikus megszólalás lehetetlenségéről és az elégia megírásának szükségszerűségéről.

Gunn versei a *The Man with Night Sweats* negyedik ciklusában ugyanolyan koherens egységet alkotnak, mint Dunn *Elegies* kötete. Elsősorban három visszatérő motívum tartja össze. Először is a seb és a forradás képe: előbb mint a betegség és gyógyulás jelzése, majd a halálhoz vezető úté. „My flesh was its own shield: / Where it was gashed, it healed”<sup>35</sup> („Húsom saját maga pajzsa volt: / ahol megvágták, begyógyult”) – írja a ciklust nyitó és címadó versben, múltbeli énjére emlékezve. Ugyanúgy én-elégia a vers, mint az ezt visszhangzó *Sacred Heart* (Szent szív), amelyiknek önmegszólító formája már szembenéz a seb gyógyulásának lehetetlenségével.<sup>36</sup> A második visszatérő elem a szoborszerűség; ez a motívum a kimerevített képekben és az emlékezés gesztusaiban sok helyen megjelenik (például a fent idézett *Reassurance*-ben), de ez egyúttal a fedőlapon ábrázolt szoborra, René de Châlon síremlékére is utal. A *Her Pet* (Valentine kutyája) is síremléket idéz, a *The Missing* (A hiányzó) pedig a beszélő saját „szoborként megformált bőrének” („sculpted skin”) látványával szegezi szembe a sorra eltávozó barátok képét.<sup>37</sup>

Ez vezet át a harmadik motívumhoz, az állandó kereséshez. A *Her Pet*-ben a síremlék szobrán keresztül törekszik megismerni az évszázadokkal ezelőtt eltemetett asszony fájdalmát: „In the worked features I can read the pain”<sup>38</sup> („A kimunkált vonásokban olvasni tudom a fájdalmat”). A ciklus leghosszabb versében, a *Lament* (Sírám) címűben az AIDS végső stádiumába lépő barát csontsovány arcában „a csontok igazi alakja” („the true shape of your bones”)<sup>39</sup> sejlik föl, ez pedig ugyanúgy a másik ember olvasásának szándékát, az igazság fölfedezésére tett kísérletet jelzi, mint az előzőleg említett vers. A Keats által ihletett „kaméleon-költő” számára saját sorsa a mások sorsában tárul föl, akárcsak Porternél és (más jellegű szövegekben) Dunn-nál. Mint Gunn egy interjúbán mondta, a vers mindenekelőtt a megértésre tett kísérlet.<sup>40</sup> Ezért olvasható mindegyik gyászelégiája és én-elégiája egyúttal gondolati elégiaként is. Mint a többi jelentős elégikusnál (beleértve a korábban röviden említett Charles Bernsteint is), számára sem a szenvedés közvetlen bemutatása a cél (el is zárkózott a vallomásos költészetnek nevezett irányzattól), hanem annak megértése és megértetése, hogy mi történik.

<sup>35</sup> *Uo.*, 57.

<sup>36</sup> *Uo.*, 69–70.

<sup>37</sup> *Uo.*, 80.

<sup>38</sup> *Uo.*, 71.

<sup>39</sup> *Uo.*, 62.

<sup>40</sup> Clive WILMER, *In and Out of the Movement: Donald Davie and Thom Gunn = The Movement Reconsidered*, ed. Zachary LEADER, Oxford, Oxford University Press, 2009, 210.

Összegzőképpen azt láthatjuk, hogy mindhárom költő klasszikus példákat követ, sőt tudatosan megismétel és megerősít valamit, ami már korábban is létezett a költészetben. Dunnt a 19. századi drámai monológ és a középkori ballada kihagyásos narrációja egyaránt inspirálta, Porter Henry King versét írta újra, Gunn pedig a romantikus líra, elsősorban Keats nyomdokain haladt. Mindhárom itt elemzett ciklus versei olvashatók én-elégiaként: Dunn-nál erre utal a nyelv elvesztésének motívuma, Porternél a transzcendenciában rá váró feleség, Gunn-nál pedig az eltávozottakkal és haldoklókkal vállalt sorsközösség megannyi képe. Nem a túlsorduló érzelmek közvetlen megjelenítése teszi őket megindítóvá, hanem a komolyan vett költői szándék: saját helyzetük megismerése a másik által.

ISTVÁN D. RÁCZ

*Elegies in Post-1945 British Poetry*

As has frequently been remarked in poetry criticism, an elegy always suggests that the poet's own death is inconceivable. What I add is that in many cases the lost person's death is also inconceivable or, at least, unspeakable; therefore, the poet has to turn to something speakable, meaning *repeatable*: a form, a motif, etc. This means that there is always something in the poem that admittedly does not belong to the author's subjectivity. In my study I offer a survey of three British poets' elegies from the second half of the 20<sup>th</sup> century: sequences by Douglas Dunn, Peter Porter and Thom Gunn; the former two writing to commemorate their dead wives, and Gunn writing in memory of his lost friends. As I argue, all the three poets follow in the wake of classic examples to repeat and reiterate something that belongs to tradition: Dunn is inspired by the classic dramatic monologue and gaps in medieval ballads, Porter by Henry King's poem, and Gunn by romantic poetry. All the three can be read as self-elegies: Dunn's poems through the motif of the wedding rings, Porter's through the motif of the dead wife waiting for him, and Gunn's through the image of the dream where the two friends are united. Probably all elegies can be read as self-elegies, signifying that we speak about someone else's death because we are unable to speak of our own.

VÖÖ GABRIELLA

## A sötétség elve

A rend mint káosz Cormac McCarthy *Nem vénnek való vidék* című regényében

„mit lehet  
Okolni, ha nem az éjszaka elvét?  
Már ha van ilyen semmisségben elv még.”<sup>1</sup>

A bérnyilkost üldözi a rendőrség, ám őt ez láthatóan nem zökkenti ki nyugalmából. Dolga van: egy zsák pénzre vadászik, és ha úgy adódik, elejti soron következő áldozatát. A dél-texasi Sheffield határában egy benzinkútnál kiszáll a Ford kupéból, megtankol, telefonál, kifizeti a számlát, vesz egy zacskó kesudiót. Eszegetni kezdi és közben beszédbe elegyedik a tulajjal. A társalgás hamarosan baljós fordulatot vesz: talán sejtjük is, hogy merre tart. A regény második fejezeténél járunk, és már eléggé kiismertük a bérnyilkos módszereit, hogy ne jósoljunk hosszú életet a benzinkutasnak. Anton Chigurh túl van a sonorai seriffhelyettes meggyilkolásán. A fickó, aki nemrég a Ford kupét vezette, az országút szélén hever, kerek lyukkal a homlokán. Senkit sem lepne meg, ha a benzinkút perceken belül tethellyé alakulna át. Ám a bérnyilkos megvillant egy másik lehetőséget, amelyben a végkifejlet a vak véletlenül múlik. Feldob egy huszonöt centest: fej vagy írás? A tét a feszengő benzinkutas „egész élete”. Fej: a tipp helyes, a kutas nyer, és életben marad. Chigurh átnyújtja neki a szerencsepénzt és így összegzi a történeteket: „Maga azt mondja hogy ez csak egy pénz. Apró. Nincs benne semmi különös. Vajon mire lehet jó egy ilyen semmi dolog? Na látja ez itt a nagy kérdés. Hogyan választjuk el a dologtól azt ami történik vele?”<sup>2</sup> A pénzfeldobás véletlenszerűségében életet vagy halált hozó erők dolgoznak. Vannak-e az esetlegességnek szabályai? Megérthetjük-e, mi vezérelt bennünket életünk valamely sorsfordító pillanatáig, és megjósolhatjuk-e, döntésünk milyen úton indít el majd? E kérdésekre a szokványos válasz: aligha. Ám ha világunkat nem lineáris, dinamikus rendszerként, azaz „káoszként” fogjuk fel, megláthatjuk mélyén a rendet.

Bár a „káosz” szótári meghatározása „zűrzavar”,<sup>3</sup> napjaink tudománya e fogalmat az összetett rendszerek működési elveinek vizsgálatánál és leírásánál alkalmazza. A szóban forgó struktúrákat különböző tudományterületeken más és más elnevezésekkel illetik: a fizika, a matematika és a biológia dinamikus struktúrákról és nemlineáris rendsze-

<sup>1</sup> Robert FROST, *Elv*, ford. IMREH András = *Robert Frost versei*, szerk. IMREH András, Bp., Európa, 1998, 110.

<sup>2</sup> Cormac MCCARTHY, *Nem vénnek való vidék*, ford. BART István, Bp., Európa, 2005, 65, 67. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – V. G.)

<sup>3</sup> *Magyar értelmező kéziszótár*, Bp., Akadémiai, 2003, 619.

rekről,<sup>4</sup> a pszichológia „folyamatban levő élő rendszerekről”<sup>5</sup> beszél. Tehát a mai tudományos terminológiában a „káosz” a meghatároz(hat)atlanság és a hosszútávú előrejelzések lehetetlenségének kifejezésére szolgál.<sup>6</sup> Továbbá a „káosz” úgy is leírható, mint „hosszantartó és rendszertelennek tűnő elhúzódó evolúció, amely valamely [egymásból következő folyamatok által meghatározott] nemlineáris rendszerben fordul elő”.<sup>7</sup> A káoszelmélet túllép a tudományos látásmód newtoni paradigmáin, és olyan összetett rendszerek működését magyarázza, amelyeknek a bonyolultsági foka látszólag kizárja a rendet és a megjósolhatóságot. Ilyen világgal találkozunk Cormac McCarthy regényében, amelyben látszólag jelentéktelen események előre nem látható következményekkel járnak. Egy-egy döntés következmények sorát indítja el, amelyek újabb döntéshelyzetekhez vezetnek és további döntéseket kényszerítenek ki. Kezdetben véletlenszerűnek látszó történések lassan irányvonalakká alakulnak, ám nem lehetünk biztosak abban, hogy ezek az irányvonalak hova vezetnek. A regény reflektív szereplői mégis szeretnék azt gondolni, hogy világuk nehezen átlátható folyamataiban számunkra ismeretlen, de létező tartalmak nyilvánulnak meg, a véletlen nem „vak”. Múltjuk és jelenük körülményeit, eseményeit támpontul használva megpróbálják előrevetíteni a jövőt. Tanulmányomban arra mutatok rá, hogy a regény perspektívájában az amerikai délnyugati határvidék világa egy holisztikus rend megnyilvánulása: egy rendszer, amely állandó mozgásban van, és amelyet olyan erők irányítanak, amelyek egyelőre – vagy talán örökre – rejtve maradnak a figyelő emberi szem előtt. A *Nem vénnek való vidék* cselekménye és szereplőinek egymáshoz viszonyított dinamikája egy nem lineáris dinamikus rendszert modellez. Úgy is mondhatnánk, hogy McCarthy szépirodalmi eszközökkel határozza meg a káoszt.<sup>8</sup>

### *Helyszínek és Poincaré-térképek*

A regény feszes cselekménye egy ókori görög tragédia sorsszerűségével bontakozik ki. Amikor Dél-Texasban, az Egyesült Államok és Mexikó határán egy drogüzlet váratlan fordulatot vesz, iszonytató események és félelmetes erők szabadulnak el. Egy lövöldözésben a tranzakció minden résztvevője odavész, a kábítószer és egy halom pénz a mézszárlás helyszínén hever, és úgy tűnik, pillanatnyilag senki sem tart rá igényt. Egy arra járó kocavadász, Llewellyn Moss úgy érzi, hogy a zsák, benne a kétmillió dollárral,

<sup>4</sup> Sally GOERNER, *Chaos, Evolution, and Deep Ecology = Chaos Theory in Psychology and the Life Sciences*, ed. Robin ROBERTSON, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum, 1995, 17–78, főleg: 22.

<sup>5</sup> Garnett WILLIAMS, *Chaos Theory Tamed*, Washington D. C., Joseph Hendy, 1997, 9. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – V. G.)

<sup>6</sup> Trinh Xuan THUAN, *Chaos and Harmony: Perspective on Scientific Revolutions of the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 2004, 66.

<sup>7</sup> WILLIAMS, *i. m.*, 9.

<sup>8</sup> Cormac McCarthy a komplex rendszerek tanulmányozására szakosodott Santa Fé Intézetnek ajánlotta a regényét. Az ajánlást a magyar fordítás nem tartalmazza.

szó szerint az ölébe pottyant, tehát úgy dönt, hogy megtartja. Ám nemsokára többen is a nyomába erednek: Carson Wells, egy drogkereskedő banda megbízottja, Anton Chigurh, akit nem tudni pontosan, hogy ki bérelt fel, valamint Ed Tom Bell, a texasi Terrell megye seriffje. Wells viszonylag hamar kiszáll a játékból és az élők sorából. A határvidéki dráma három megmaradt kulcsszereplőjének sorsa bonyolult mintázatban fonódik össze. A pénz Mossnál van, aki az életéért fut; a bérnyilkosnak a pénz kell és Moss élete; Bell seriff megpróbálja megmenteni Mosst és elkapni a gyilkost. Ezek hárman sebesen mozognak a határvidéken, nyomokból visszafejtik, illetve valószerűsítik egymás várható lépéseit, majd ehhez a prognózishoz igazítják a magukéit. Az események azonban valahogyan mindig kicsúsznak ellenőrzésük alól, nem várt fordulatokat vesznek, és egyre szélesedő körben fejtik ki hatásaikat. Félelmetes erők állnak ideig-óráig ellenőrzés alatt, ám ezek bármikor elszabadulhatnak, következményeik pedig előre nem láthatók. Dél-Texasban 1982 nyarán a polgári társadalom, a drogüzlet és a rendfenntartás olyan dinamikus rendszerben fonódik össze, amely nem egykönnyen, és nem azonnal kivehető szabályok és elvek szerint működik. A változás nagyon lassan következik be, és az új irányvonalak csak a kitartó megfigyelőnek mutatkoznak meg. A regény szereplői a kaósszal szembesülnek, amely egy bonyolultabb rend, mint amilyet felfogni képesek.

Életünk megszokottsága és következetessége folyamatainak visszatérő természetéből fakad. Az időt ismétlődő egységekben mérjük, illetve az ismétlődés jelenségének köszönhetjük az idő fogalmát. Az ismétlődés a kaosz mélyén rejlő dinamikus folyamat, amely, állítja a tudós, „létrehozza a sorozatosságot, és megalkotja a bonyolult mintázatokat, amelyek az általunk észlelt világ alapjait képezik”.<sup>9</sup> A nagy bonyolultságú rendszerek hosszú ideig képesek rendezetten működni olyan törvényszerűségek mentén, amelyek változásait megjósolhatóvá teszik. Ám a komplex rendszerekben létrejövő mozgások és mintázatok kényes egyensúlyi helyzetben vannak, amelyet akár egy jelentéktelen esemény is felboríthat. A kaoszelmélet atyja, Henri Poincaré ezt állította 1908-as tanulmányában: „Egy olyan ok, amely olyan csekély, hogy akár észre sem vesszük, olyan hatással bír, amelyet nem láthattunk előre; ilyenkor megállapítjuk, hogy a jelenség a véletlennek köszönhető. [...] Előfordul, hogy a kiinduló helyzetek egészen kicsiny különbségei hatalmas eltéréseket okoznak a végeredményekben. [...] Az ilyen esetekben az előrejelzés lehetetlenné válik.”<sup>10</sup> Tehát a rendszer egyik összetevőjének viselkedésében beállt apró változás kaoszt vált ki, és végül egy egészen más rendszert hoz létre.

A *Nem vénnek való vidék* szereplői gyakran eltűnődnek azon, hogy életük folyamatai mikor és hogyan zökkentek ki a rendes kerékvágásból. A hétköznapi élet látható felszínén kevés jel mutat arra, hogy milyen erők munkálnak a mélyben. Bell seriffnek a rendhagyó erőszakos bűnesetek periodikus visszatérése tűnik fel, ezekből próbálja

<sup>9</sup> Richard J. BIRD, *Chaos and Life: Complexity and Order in Evolution and Thought*, New York, Columbia University Press, 2003, 236.

<sup>10</sup> Idézi THUAN, *i. m.*, 66.

kikövetkeztetni, merre haladnak világának folyamatai, és eldönteni, együtt haladjon-e velük. A rosszul elsült dolgok különös logikáját legtalálébban Moss fogalmazza meg: „Három héttel ezelőttig rendes törvénytisztelő állampolgár voltam. Volt rendes állásom ahová bejártam minden nap kilenctől ötig húztam az igát. Aztán történt ami történt. Nem én akartam. De a dolgok már csak ilyenek. Megtörténnek maguktól is ha akarjuk ha nem”. (257.) Elgondolkodhatunk rajta, melyik volt az a pillanat, amikor Moss életének ismétlődő mozzanatai átadták helyüket a véletlennek és a változásnak. Akkor, amikor a mészárlás helyszínén magához vette azt a zsák pénzt? Vagy később, amikor visszament, hogy inni adjon a haldoklónak és a bandatagok meglátták? Vagy korábban, amikor a sebesült vad nyomába eredt? Illetve még előbb, amikor az antilop, amelyre célzott, meglátta őt és megugrott? A lehetséges kiváltó okok sora végtelen. Lehetetlen akár egyet is kiemelni, mint az eseménysor elindítóját. Egyet azonban tudunk: Moss életében a véletlen – vagy egy elhamarkodott döntés – egymást gyorsan követő, kiszámíthatatlan események sorát indította el. Ő pedig megkísérli – egy ideig sikeresen –, hogy kijátsszon két bűnszövetkezetet, és túljárjon a bérgyilkos eszén.

A megjósolhatóság kutatása, és ezzel együtt azok a tudományterületek, amelyek a dinamikus rendszerekkel foglalkoznak, és amelyeket az egyszerűség kedvéért a „káosz-elmélet” gyűjtőfogalmával nevezünk meg, az ismétlődések és szabályszerűségek tanulmányozásával kezdődött 1887-ben. II. Oszkár, Svédország és Norvégia királya többet szeretett volna megtudni a naprendszer stabilitásáról. Pályázati felhívására válaszolva Henri Poincaré a testek ciklikus mozgásának kiszámíthatóságára javasolt matematikai megoldást. Eszerint három periodikusan mozgó test egymáshoz viszonyított jövőbeni állapota egy bonyolult egyenlet segítségével kiszámítható. Azonban röviddel azután, hogy eredményét közölte, Poincaré rájött, hogy tévedett. Átdolgozott tanulmányában már azt állította, hogy három test mozgása nem megjósolható a newtoni mechanika paradigmáján belül: a matematikai megoldás csupán papíron lehetséges, és a három test mozgásában bekövetkezhetnek előre nem látható változások.<sup>11</sup> A három test periodikus, ám egy idő után nem szabályszerű mozgásának, illetve pályájuk változásainak ábrázolására pedig létrehozta a róla elnevezett „metszetet” és „térképet”.

A Poincaré-metszet egy virtuális sík. Úgy képzelhetjük el, mint egy papírlapot, amely merőleges a mozgásban levő testek egyéni pályáira. A sík tehát metszi a testek pályáját, miközben ezek minden egyes visszatérésnél nyomot hagynak a síkon. A Poincaré-térkép ezeket a nyomokat időrendi sorrendben ábrázolja, azaz megjeleníti a testek pályájában létrejövő változások tendenciáit.<sup>12</sup> A *Nem vénnek való vidék* kulcsszereplői, mintha csak Poincaré háromtest-függvényének elemeiként viselkednének, olyanok, mint egy-egy állandó röppályán haladó bolygó, a kulcsjelenetek helyszínei pedig mint egy-egy Poincaré-metszet. A dél-texasi félsivatagos táj, a városrészek, a szállodai és

<sup>11</sup> Lásd Ian STEWART, *Professor Stewart's Cabinet of Mathematical Curiosities*, New York, Basic, 2008, 120–121.

<sup>12</sup> WILLIAMS, *i. m.*, 248–249, 257.

motelszobák tetthelyek, amelyeken a regény fő- és mellékszereplői megfordultak. Akár ott hagyták a fogukat, akár továbbálltak, mindenképpen nyomot hagytak rajtuk. Ilyen a lövöldözés helyszíne a calderában, ahol valami rosszul sült el, és Moss kivételével, aki később érkezett, mindenki halott; az Eagle Pass-i szálloda és előtte az utca, ahol Chigurh és Moss egymásra lőnek és mindketten megsebesülnek; és végül a motel Del Rióban, ahol Chigurh megöli Mosst, és csaknem összetalálkozik Bell seriffel. Ezekre a színterekre Moss, Chigurh és Bell egymás után érkeznek, tanulmányozzák az előttük járó(k) hátrahagyott nyomait, megfigyelnek és értékelnek minden a részletet, majd feldolgozzák a látottakat. Újra összerakják a múltban történeteket, illetve latolgatják a jövő történéseinek esélyeit.

Ám ezek a „metszetként” értelmezhető helyszínek akkor nyernek jelentőséget mint „térképek”, amikor az egyes szereplők visszatérnek és másodszor is nyomot hagynak rajtuk. A metszeten hagyott nyomok időrendjének ismeretében következtetések vonhatók le a testek mozgási pályájáról, illetve jövőbeni mozgásuk megjósolható. Moss, Chigurh és Bell seriff eltérő okokból látogatnak el másodszor is ezekre a helyszínekre. Motivációik rávilágítanak életük és viselkedésük visszatérő mintázataira. Feltételezzük – bár biztosak nem lehetünk benne –, hogy Moss azért tér vissza a calderába, hogy vizet adjon egy haldoklónak. Irgalmas cselekedete azt jelzi, hogy van benne jószág, de meggondolatlansága előrevetíti sebezhetőségét. Feltevésünket megerősíti az a jelenet, amikor a Eagle Pass-i szállodában átmenetileg Chigurh fölé kerekedik, de nem öli meg, és ezzel megpecsételi saját sorsát. Chigurh kétszer jelenik meg a szállodában: először, amikor megkísérli lelőni Mosst, másodszor pedig akkor, amikor megöli a rivális bérgyilkost, Carson Wellst. Chigurh kiszámított könyörtelensége már ismerős az olvasónak. Azonban Wells-szel való beszélgetésében elejt magáról egy megjegyzést, amely fontos lehet jellemének megítélésében: „Te azt hiszed, hogy én is csak olyan vagyok, amilyen te. Hogy csak a kapzsiság hajt. Pedig én nem olyan vagyok mint te. Én egyszerű ember vagyok”. (209.) A bérgyilkosnak nincsenek gyenge pontjai vagy hétköznapi céljai. Miben állhat egyszerűsége, ha nem abban, hogy a gyilkolást tökélyre vigye? Bell seriffet a kötelességtudat és a Moss sorsa iránti aggodalom hajtja, amikor visszatér az El Pasó-i lövöldözés helyszínére. Egy korábbi beszélgetésben, a maga visszafogott módján, így összegezte életének célját: „Engem arra fogadott fel Terrell megye hogy vigyázzak az emberekre. Nekem ez a munkám. Azért kapom a fizetésemet, hogy mindig én legyek az első aki megsebesül. Vagy akit lelőnek. Ezért aztán azon vagyok, hogy vigyázzak”. (156.) Az idősödő seriff felelősséget érez a körzetében élő hétköznapi emberekért. Naponta találkozik a droggereskedelem következményeivel, amelyek áthatják és megromtják a rábizottak mindennapjait. Nyomába ered a bűnözőknek, nyomokat olvas és a napi híreket, remélve, hogy megérti, milyen erők irányítják tetteiket. Bell seriff jellemét akár hősiesnek is tekinthetnénk, ha nem hátrálna meg feladatának elkerülhetetlen veszélyei elől azzal, hogy visszavonul.

A lélektani realizmusra törekvő regények cselekményének mozgatórugója a jellemfejlődés. A *Nem vènnnek való vidék* azonban nem ilyen. Igaz, kulcsjelenetei segítenek az



olvasónak felmérni a szereplők személyes jegyeit, hogy megvilágítsa helyüket a regény perspektívájában. Azonban McCarthy-t nem a jellemrajz érdekli, hanem annak a világnak a félelmetes bonyolultsága, amelyet feltár előttünk, és amely azt sugallja, hogy a hétköznapi élet látható felszíne alatt számunkra ismeretlen erők munkálkodnak. Hogy modellezze a káoszt, McCarthy majdhogynem elmege a végsőkéig: típusokká csupaszítja Moss, Chigurh és Bell alakját. Lydia R. Cooper például mesefiguráknak tekinti őket, akik Pandóra szelencéjéből léptek elő.<sup>13</sup> A történet során csupán kiteljesítik azokat a funkciókat, amelyeket kezdettől fogva betöltöttek. A cselekmény előrehaladtával az olvasók nem a szereplők jellemének fejlődését követik nyomon, hanem egyre jobban megértik azokat a típusokat, amelyeket megtestesítenek. Életének maradék idejében Llewellyn Moss nem fejlődik, legfeljebb egyre világosabban látja tetteinek következményeit. Miközben egy egész csapat fegyveres bűnöző elől menekül, elméjén átvillan, hogy kihez is fordulhatna segítségért. A rendőrség ki van zárva, Kaliforniában élő bátyjának pedig legfeljebb ennyit mondhatna: „Arthur, figyelj csak van egy pár ismerősöm akik már úton vannak hozzád hogy lecsavarják a tőködet egy franciakulccsal ha nem mondd meg nekik, hol vagyok ha tudod ha nem.” (44.) Anton Chigurh tudatába a kamera-narráció nem enged betekintést. Hogy tetteit mi ösztönzi, nem tudhatjuk. Legfeljebb a célját ismerhetjük: úgy tűnik, állást keres egy bűnszövetkezetben, és ez a referenciamunkája. Ám azt, hogy tettei egy metafizikai morális abszolútum – Bell szavaival: „a Sátán” (254.) vagy „a Mammon” (352.) – megnyilvánulásai-e, McCarthy rábízza az értelmezőkre. Bell seriff pedig, aki a regény egyetlen mélyen reflektív szereplője, akinek a tudatfolyamába betekinthetünk, olyan erkölcsi normáknak ad hangot, amelyekről azt hittük, hogy örökbecsűek, ám láthatóan már nem érvényesek.

A nemlineáris dinamikus rendszer – a káosz – bonyolult matematikai függvényekkel írható le, és ezeknek nincs közük a hithez vagy az erkölcshöz. McCarthy azonban nem hagyta ki a regény perspektívájából a moralitást és a szabad akaratot. E tényezők szemügyre vételét kezdjük talán az utóbbival. Legáltalánosabb meghatározása szerint a káosz ismétlődések által létrehozott dinamikus rendszer.<sup>14</sup> Ez esetben azt is megértjük, hogy szabad akarat úgy működik, mint egy egészen kicsiny változó, amely felborítja a kezdeti rendet, és a rendszert a káosz irányába taszítja. Ez utóbbit nem úgy kell elképzelnünk, mint teljes összeviesszasságot, hanem mint egy olyan rendszert, amelynek működése egy új fázisba lépett, és immár merőben más szabályok szerint működik. Ilyenkor nem marad más hátra, mint az új fázis szabályszerűségeinek a megfigyelése, megértése, esetleg modellezése. Azonban valószínű, hogy ilyenkor dilemmákba botlunk, illetve rákényszerülünk arra, hogy újrafogalmazzuk a rendszer működésének eddig ismert premisszáit. Amikor Moss megtalálja a táskát pénzt, újraértékeli körülményeit. „Nap mint nap hajnaltól sötétedésig mind a holta napjaig, ott volt előtte az egész

<sup>13</sup> Lydia R. COOPER, *No More Heroes: Narrative Perspective and Morality in Cormac McCarthy*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2011, 120.

<sup>14</sup> BIRD, *i. m.*, 5.

élet. Belefért volna mindenestül ebbe a bőr aktatáskába.” (23.) Szabad akaratából úgy dönt, hogy megtartja a két és fél millió dollár piszkos pénzt, egyszerű dolgozó emberből szökevényyé változik: a „nyolctól négyig” tartó napirend átadta helyét a körültekin-tés, bujkálás és menekülés rutinjának. (256.) Bár Moss nem reflektív karakter – tu-datába csupán a narrátor közvetítésével kapunk betekintést –, okunk van feltételezni, hogy szerette volna visszanyerni uralmát az élete fölött. Tudomásul veszi ennek a világnak a folyamatait, mégis vágyik arra, hogy felülemelkedjék rajtuk: ez legalábbis méltánylandó emberi törekvés. Vajon nem játszadozunk-e valamennyien azzal a gon-dolattal, hogy egyszer úrrá lehetünk világunk korlátain, és képesek leszünk változást előidézni? Olyan sóvárgások ezek, amelyek rokonszenvet keltenek e szájalomra méltó fiatalember iránt. Azonban Moss halála, jóval a regény vége előtt, kijózanító hatású. Moss maga már menekülése elején rájön, hogy élete visszavonhatatlanul megválto-zott. Nemcsak az övé, hanem szeretteié is, hiszen döntésének következményei őket is utoléri. Arthur bátyjának az volna a legjobb, ha áthurcolkodna Kínába. Carla Jean, nagymamájával együtt, át is költözik a texasi Odessába, bár Chigurh itt is megtalálja. (44, 59.) Ám a regényben felmerülő morális dilemmák sora itt még nem ér véget. McCarthy az előbbinél is zordabb megközelítést javasol a szabad akarat, a választás és a megjósolhatóság kérdéseinek megközelítésére Anton Chigurh és Bell seriff figurái által. Mindketten újra meg újra szavakba öntik elképzeléseiket annak a világnak a természetéről, amelyben élnek. Az olvasó betekintést nyer Bell egyre személyesebb gondolatfolyamaiba, Chigurh pedig elmagyarázza játékszabályait áldozatainak, mi-előtt kivégzi őket.

### *Típusok és episztemológiák*

McCarthy úgy gondolja, azok a „nagy” írók, akik „az élet és halál kérdéseit feszegetik”,<sup>15</sup> bár a *Nem vénének való vidék* inkább a halál, mint az élet térfelén játszódik. Akár úgy is tekinthetünk a törvény emberére és a bérgyilkosra, mint olyan típusokra, akik az élet és a halál egzisztenciális ellentétpárját testesítik meg. Kitartásuk, kínos rendszeretük és magas fokú tudatosságuk révén Bell és Chigurh egymás alakmásai és egyben kiegészítői. Már-már arra késztetnek, hogy egyiket Isten, másikat a Sátán emberének tekint-sük. Ez a két entitás, Isten és a Sátán, gyakran felbukkan a regényben, amelyben szinte minden szereplő nyelvhasználata az amerikai Délnyugat vallási regiszterében mozog. Még azoké is, akik nem gyakorolják a vallásukat, mint Bell seriff, aki „olyan biztos [...] benne mint a halál hogy már csak az Úrjézus eljövele állíthatja meg ezt a vonatot”. (188.) Könnyen elképzelhetünk egy olyan megközelítést, mely szerint Chigurh és Bell

<sup>15</sup> Idézi Richard B. WOODWARD, *McCarthy's Venomous Fiction*, The New York Times on the Web, 19 Apr. 1992, <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-venom.html> (Letöltés ideje: 2017. feb-ruár 17.)

ördögi és angyali, vagy még inkább kárhozatra ítélt és megváltásra méltó figurák, egymás metafizikai ellentétpárjai, hiszen mindketten élnek a szabad akarat kínálta lehetőségekkel, bár kettejük közül ezt csak Bell seriff ismeri el. Chigurh dönthetne úgy, hogy nem gyilkol tovább, de nem teszi. Azonban egy másik elfogadható értelmezés is kínálkozik számunkra, amennyiben döntünk, hogy e két szereplőt két, egymástól alapjaikban különböző epiztemológia jelképes ábrázolásának tekintjük: az egyik a rendet úgy képzei el, mint egy állandó paraméterekkel működő gépezetet, a másik felismeri, hogy a rend: káosz.

Anton Chigurh számára a cselekedeteit irányító elvek, tetteinek állandó paramétereit, jelentik a biztonságot. Ha valaki halálosztóként járkal a világban, szüksége van támpontokra. Ezekre hivatkozik, amikor megöli Moss feleségét. Amint Carla Jean hazaérkezik a nagyanyja temetéséről, a bérgyilkost már ott találja a hálószobában. A jelenet az elkerülhetetlenség és a szigorú determinizmus jegyében zajlik. „Tudtam, hogy még nincs vége”, jegyzi meg a nő. „Milyen okos kislány”, (298.) hangzik a válasz. A megjósolhatóság és a szabályok fontosak Anton Chigurh számára, aki a mások és a maga életét szabályszerű, lineáris ok-okozati összefüggések által vezérelt folyamatnak tekinti. Carla Jeannek elmagyarázza, hogy életének eseményei elkerülhetetlenül vezettek halála pillanatához itt és most: „A maga élete véget ért abban a pillanatban amikor én beléptem az életébe. Volt eleje közepe és vége. Most itt vagyunk a végén. Maga persze mondhatja hogy másképp is alakulhattak volna a dolgok. De hát jelent ez valamit? Ha egyszer a dolgok csak egyféleképpen lehetnek. Úgy ahogy vannak. Maga meg most azt várja tőlem hogy rácsáfoljak a világra”. (305.) Chigurh perverz örömet érez áldozatai kioktatásában: így tett telefonbeszélgetésében Moss-szal, az egyik drogszervezet elnökével Houstonban, és Wells-szel a Eagle Pass-i szállodában. Most azt mondja Carla Jeannek, hogy azért fogja lelőni, mert ígéretet tett a férjének. Az, hogy Moss halott, nem számít: „De az esküm él. Azon semmi sem változtatható”. A bérgyilkos nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy ironikusan kommentálja adott szavának erejét, és hozzáteszi: „Még egy magamfajta hitetlennek is hasznára válik, ha olykor Istent választja példaképül”. (300.) Ám azáltal, hogy saját szavát szentírásnak és önmaga számára is kötelező érvényűnek tekinti, Chigurh a valóság összetettségét annak egyszerűsített, mechanikus modelljére fokozza le.

Carla Jean felismeri ezt az egyszerűsítést, és annak nevezi, ami: keményszívűségnek. Chigurh elutasítja a fiatal nő kérését, hogy kímélje meg az életét, arra hivatkozva, hogy ez összeegyeztethetlen önazonosságával, amelyet tetteivel újra meg újra megvalósít. Az, hogy a gyilkos „egyszerű embernek” mondja magát (209.), hogy elkerüli a becsvágy és hidegen hagyja a pénz: átgondolt stratégia, mellyel kizárja életéből a váratlan események, a rendezetlenség, a turbulencia lehetőségét. Ám ezzel tagadja a világ – és benne az emberek – összetettségét, az önmagáét is beleértve: „Én csak egyféleképpen tudom élni az életemet. Kivételek pedig nincsenek.” (305.) Az egyetlen engedményt a véletlen elvének teszi: „Fej vagy írás?” (303.) Carla Jean választ, veszít, és a bérgyilkos habozás nélkül lelövi. Chigurh tehát ügyel arra, hogy világa az ellenőrizhetőség

korlátai, a newtoni determinizmus keretei közt maradjon. Azonban figyelmen kívül hagyja azt a lehetőséget, hogy a világban egyéb erők is léteznek – mindegy, hogy hatalmasak-e vagy jelentéktelenek –, amelyek beleszólnak számításaiba. Hiába választja Istent példaképül, rendszerének egyensúlya kényes, és a véletlen egyszer csak rácsúfol. Rögtön azután, hogy megöli Carla Jeant, egy útkereszteződésnél néhány droggal belőtt mexikói fiatalember belehajt a kocsijába, és ő súlyosan, bár nem életveszélyesen, megsebesül. Ezzel értelmet nyer a figyelmeztetés, amelyet Carson Wells fogalmazott meg néhány pillanattal a halála előtt: „Te azt képzeled magadról hogy rád semmi se érvényes [...]. De tévedsz”. A baleset rést üt a bérgyilkos determinisztikus világképén, amelyet eddig pajzsként használt. Ezek után már csak idő kérdése, hogy rendszerének egy újabb apró változója maga után vonja Wells jóslatának második felét: „A halál rád is érvényes.” (209.)

Bell seriff törekvései a bérgyilkos ambícióinál sokkal szerényebbek. Ő nem tesz úgy, mintha uralná azokat a helyzeteket, amelyek munkája során adódnak, sőt azt sem várja el önmagától, hogy megértse logikájukat. Azonban helyzetfelismerése és az a képessége, hogy életszemléletét szavakba öntse, egyre kifinomultabb lesz. Belső monológjai, amelyek a reflektív – bár nem a szerzői – tudatot képviselik a regényben, a körülötte zajló eseményekben fokozatosan kirajzolódó mintázatokra hívják fel figyelmünket. Tudatfolyamai azt példázzák, hogyan igyekszünk mindannyian megtalálni az események látszólagos véletlenszerűsége mögött megbújó rendező elveket. „*Hát igen*”, tűnődik, „*ezek mind jelek csak éppen az nem derül ki belőlük hogy hogyan jutottunk idáig*”<sup>16</sup> (348.) Rendetlenséget és összevisszaságot érzékel, jeleket lát, amelyekről nem sejtí, mire utalhatnak. A világ megváltozott körülötte, és a brutalitás, amelyet egykor elképzelni sem tudott, mára megszokottá vált. Ám ahelyett, hogy Chigurh-hoz hasonlóan bekapcsolná metafizikai biztonsági övét és feldobna egy szerencsepénzt, Bell seriff belátja, hogy fogalma sincs, „*hogyan kell felkészülni az ilyesmire*”. Ahelyett, hogy Istent választaná példaképül, kívárja, hogy Isten szólítsa meg őt. Elfogadja, hogy a pillanat, amikor „egyszer csak valamiképp beköszön az [életébe] Isten”, még várat magára. (348, 315.) Azt is tudja, hogy képességei végesek, nincs elég ideje észlelni és felismerni azokat az erőket és tényezőket, amelyek élete folyamatait meghatározzák: „*[M]egpróbáltam kicsit távolabbról szemlélni a dolgokat de rájöttem hogy minden nagyon közel van még. Egy élet munkája hogy az ember kiderítse magáról, hogy kicsoda ő tulajdonképpen és még akkor is bőven tévedhet.*” (347–348.) Azzal, hogy tudomásul veszi képességeinek korlátozottságát, illetve azt, hogy a világról alkotott képe pontatlan és hozzávetőleges, Bell felismeri és elfogadja a káoszt. A bérgyilkos Chigurh úgy látja a maga és áldozatai életének történéseit, mint eseményeket, amelyeket ok és okozat összefüggései fűznek láncra. Azonban Bell a jövőt nem mások életének vagy halálának alternatívájaként határozza meg, hanem nyitva hagyja a lehetőségek sokaságát. „*Sose szoktam tudni, hogy valaminek mi lesz a vége*”, vallja be Carla Jeannek, amikor először beszél vele. (152.)

<sup>16</sup> Bell seriff tudatfolyamai a regényben kurzívan szedettek.

Bár a seriff nem kapaszkodik törvényszerűségek vélt bizonyosságába, az ő életében is fontos szerepet kapnak az ismétlődések. Egyfelől családi mintákat követ, másfelől egyéni döntéseket hoz. Mindkét körülmény egyfajta periodikus jelleget ad életének. Bell nagypapa és nagybátyja útján jár, akik seriffek voltak. Most ő az, aki vigyáz Terrell megye lakosaira. Az a dolga, hogy ő legyen az első, aki megsebesül, vagy akit lelőnek. (156.) Ám a véletlen, vagy azok sora, rácafol hivatásának alapszabályára. Nem csupán megússza a sebesülést és lelövetést, hanem azok, akikre vigyázni próbált – a meggondolatlan Moss, az ártatlan Carla Jean, továbbá jó néhány fiatal és öreg, rendőr, civil vagy csak arra járó, valamennyien Terrell megye polgárai – meghalnak. Sorozatos sikertelensége hatására – nem sikerült elfognia a bérgyilkost, sem pedig megmentenie a rábízottakat – Bell felismeri életének visszatérő mintázatát: a kudarcot, és hajlamát arra, hogy feladja a küzdelmet, amikor az reménytelenné válik. A II. világháborúban Bell kitüntetést szerzett, amelyről azt gondolja, nem érdemelt meg. Valamelyik európai hadszíntéren, miután egy teljes napig tartotta az állást egyedül, feladta a küzdelmet és visszamenekült a támaszpontra. Egységében, amelyet hátrahagyott, valószínűleg már csak halottak és halálos sebesültek voltak, ám ezt nem tudhatta biztosan. Híjával találtatott, és büntudata azóta is kísérti: „Ha úgy volt megírva, hogy ott haljak meg, miközben teljesítem amire a szavamadtam, akkor nekem ott kellett volna meghalnia a fronton. [...] Meg kellett volna tennem, de nem tettem meg”. (328.) Tisztában van vele, és nagybátyjának, Ellisnek is bevallja, hogy méltatlanul viselkedett, ám megtanult együtt élni ezzel a teherrel. Terrell megye seriffjeként szolgálatát sokáig egyfajta jóvátételnek tekintette. Most azonban újra átgondolja egyre gyakoribbá váló találkozásait az erőszakos bűnözéssel. Úgy dönt, kiszáll az eredménytelen bűnüldözésből és megpróbál újabb kudarcával együtt élni. Ezúttal kísérletet tesz arra, hogy képzelete segítségével újraterejtse belső világának egységét. Ebben élő és már meghalt hozzátartozói – azaz emberi kapcsolatai és képzelőereje – segítenek neki. Felesége, Loretta iránti szeretete segíti abban, hogy felülemelkedjen sikertelenségén. Végül pedig elméjében legyőzi az idő korlátait: gyakran felidézi apjának emlékét, aki példaképe volt kétes helyzetekben – „Tudom, hogy ő mit csinált volna” (328.) –, és képzeletében beszélget a lányával, aki régen meghalt, és aki „*most lenne harminc*”. (334.)

Megdöbbenése az emberi lélekben megnyilvánuló gonoszszágon Bell seriffet a spiritualitás felé irányítja, amelyet elfogad, bár egyelőre nem tapasztal meg személyes élményként. És mégis, ahogy haladunk előre a regény cselekményében, láthatjuk, hogyan nyilvánul meg fokozatosan elméjében az a látásmód, amelyet Peter Ainslie úgy határoz meg, mint a „képzlet teológiáját”, amely „magába fogadja és beépíti gondolkodásába a káoszt, és egy kreatív, majdhogynem rugalmas istenfelfogáshoz érkezik”.<sup>17</sup> Figyelmünk könnyen elsiklik a seriff növekvő spirituális tudatossága fölött, mert tömören és keresetlenül fejezi ki magát. Kerüli például azt a szót, hogy „hit”, de végül kerülő úton közelíti

<sup>17</sup> Peter AINSLIE, *Chaos, Psychology, and Spirituality = Chaos Theory in Psychology and the Life Sciences*, ed. Robin ROBERTSON, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum, 1995, 311.

meg, az „igazság” fogalmán keresztül: „*Nekem az a véleményem, hogy a sok mese megfüllentés előbb-utóbb mind szépen feledésbe merül, az igazság mindig igazság marad.*” (144.) Bell óvatos és tapogatózó közeledése valamiféle spirituális rend felé gyermekkori emlékekből táplálkozik, amikor még járt templomba és beszélt a vallás nyelvét. Ezt a regisztert félig komolyan alkalmazza belső beszédében, amolyan szellemi restségből fakadó beidegződésként, valahányszor visszatér az amerikai Dél és Délnyugat vallásos szókincsének biztonságot nyújtó támpontjaihoz: „*Egyszer valahol azt hallottam, hogy az igazság olyan mint a szikla – talán a biblia mondja – és erre én is rábólintok.*” (144.) Azonban Bell egyre távolabb kerül a vallásos hit elemein nyugvó determinizmustól. Érzékeli a jó és gonosz elvei körül kirajzolódó alakzatokat, és mindkét fajtát elfogadja különösebb ceremónia nélkül. Felismeri, hogy ezek részei az élet bonyolultságának, és reméli, hogy végül valahogyan a jó kerekedik felül. Reménye szűkebb világának kézzel fogható részleteiből táplálkozik. Személyes életében azokhoz a terekhez és tárgyakhoz vonzódik, amelyek az alkotás, nem a pusztítás jegyében születtek. Emlékeiben felötlik annak a kővályúnak a képe, amely régi otthona falánál állt, és amelyet vésővel és kalapáccsal faragott valaki. „*Miért tette? Miben bízott ez az ember? Abban biztosan nem, hogy semmi sem fog változni. [...] Neki ennél több esze kellett hogy legyen.*” (363.) Bell lassan megtanul évszázados léptékben mérni, és megbékél a zűrzavar és az egyensúly közti örök ingadozással, azaz magával a változással, amelyet a ciklikusan visszatérő rend velejárójaként értelmez. Egészen addig, amíg egy felismerés megkérdőjelezi az általa elképzelt rend örök és abszolút voltát.

### *Korszakok és egyensúlyi állapotok*

Regényében McCarthy mesterien ötvözi a western, a detektívregény és a tanmese elemeit, ám műfaji konvencióikat nem követi. Hiába várjuk a nyitott kérdéseket lezáró végkifejletet, annak megerősítését, hogy világunkban rend uralkodik, amely átmenetileg megbomolhat ugyan, de erőfeszítéseink révén visszaállítható. Inkább arra ösztönöz, hogy feltegyük a kérdést: a történelmi válságok nyomán lényegében változik-e világunk bonyolult rendje, azaz új korszak kezdődik-e, amely a régiek nem valamiféle továbbfejlesztett változata, hanem lényegét tekintve különbözik tőle. Mint tudjuk, a *Nem vénnek való vidék* cselekménye az 1980-as évek elején játszódik, amikor az Egyesült Államok és Mexikó határán tetőfokára hágott a kábítószerbűnözés és az erőszak. A szereplők személyes háttere azonban a század két korábbi történelmi megrázkódtatását idézi: Bell seriff múltja által a II. világháborút, illetve Llewellyn Moss és Carson Wells tapasztalatát, a vietnami háborút. Nem hagyhatjuk ki az amerikai Délnyugat sivatagos vidékeinek a militarizációját, a hidegháború velejáróját. A regény születésének ideje pedig megkerülhetetlenné teszi a 2001. szeptember 11-i terrortámadás történelmi traumájának kérdését. McCarthy, jegyzi meg Sári B. László, „sosem expliciten »szól« arról, ami éppen »van«, ám valahogy mégis ahhoz kapcsolódva [...] mesél valamit a kortárs

Amerikáról”.<sup>18</sup> A *Nem vénnek való vidékről* elmondható, úgy tágítja a tér- és időkoordinátákat, hogy elférjenek benne a múlt válságai, és látóterünkbe helyezték – anélkül, hogy magyarul – azt a hadiállapotot, amely napjainkban állandósulni látszik.

Bell seriff rendetlenséget és összevisszaságot érzékel a texasi határvidéken, jeleket lát, amelyekről nem sejt, mire utalhatnak. Férfi felmenői még abban a tudatban éltek, hogy a bűnözőket utoléri az igazságszolgáltatás. Bell maga is szeretné ezt hinni. Ellis bácsinak felelegeti, hogy az, aki tolószékbe juttatta őt, meghalt a börtönben. Ebbe a világgépbe még az is belefér, hogy a bűnös, aki megússza a számonkérést ebben a világban, az öröklétben elnyeri méltó büntetését. Bell seriff azonban kételkedni kezd abban, hogy a világ rendjének ezen alaptételei továbbra is érvényesek. Attól tart, hogy a múlt nemzedékei számára biztonságot adó világgép keretei tovább már tágíthatók: „az biztos, hogy ha mindet lelövöldöznék, új szárnyat kellene építeni nekik a pokolban”. (92.) A hozzá hasonló törvénytisztelő polgárokhoz hasonlóan ő is azon tündöklik, hogy vajon a bűnözés alapjaiban lett-e más, vagy a bűnözők alkotnak egy merőben új „fajtát”. „Kik voltak ezek az emberek?” – kérdezi a calderabeli mézszárlás helyszínén egyik rendőre, Torbert. Bell pedig bevallja, hogy fogalma sincs: „Ugyanúgy vagyok vele mint maga. Már nem tudom hogy ismerem-e a fajtájukat. És azt sem tudom mihez kezdjek velük.” (92.) A seriff csüggedten nyugtázza kudarcát egy olyan gonosszal szemben, amelyet nem ért, és megállítani képtelen. Úgy sejt, többről van szó, mint egyszerű bűnözői profilváltásról, arról, hogy valamikor „marhatolvajlás volt a divat”, és ma már „kábitószert csempésznek”. (92.) A bűnesetek pedig nemcsak megsaporodtak, hanem jellegük is más lett. Egy fiú megölte tizennégy éves barátnőjét, csak mert „amióta csak az eszét tudta meg akart ölni valakit”. Egy asszony „berakta az újszülöttjét a szemétdarálóba”. Egy házaspár öregeket alázott meg és kínozott halálra. (5, 49, 145.) Bell úgy látja, hogy a szokatlan bűntények hatásai nem egyszerűen összeadódtak, hogy a világot még romlottabbá tegyék, hanem lényegét tekintve változtatták meg azt.

Tapasztalataiból Bell arra következtet, hogy az, amit a mindennapos nyelvhasználat bűnözési hullámnak nevez, nem egyszerűen ciklikusan növekvő és csökkenő jelenség, hanem egy új világrend bekövetkezésének előjele. A káosz tudományában nem ismeretlen ez a jelenség: kémiai vegyületekben bármikor bekövetkezhet, például az úgynevezett Belouszov-Zsobotinszkij-reakció során. Amikor egy rendszer, valamely változóinak hatására, távol kerül az egyensúlyi állapottól, képes új, magas szervezetségi fokú rendszerekbe szerveződni.<sup>19</sup> Az 1970-es években Ilya Prigogine belga tudós olyan, az egyensúlyi állapottól távol eső rendszereket írt le, amelyekben a rendezetlenség renddé alakul át. Ezeket disszipatív rendszereknek nevezte, amelyek eloszlatják az entrópiát és egyensúlyi állapotot vesznek fel. Az egyensúlyi állapotuk fenntartásához energiára van szükségük, amelyet a környezetből nyernek.<sup>20</sup> Bell seriff, aki egy új korszak, és ezzel egy

<sup>18</sup> SÁRI B. László, *Egy sosemvolt Amerika meséi*, Jelenkor, 2015/10, 1138.

<sup>19</sup> James GLEICK, *Káosz: Egy új tudomány születése*, ford. SZEGEDI Péter, Bp., Göncöl, 1999, 320.

<sup>20</sup> Ziauddin SARDAR, Iwona ABRAMS, *Káoszelmélet másképp*, ford. BÉKÉSI József, Bp., Edge 2000, 2003, 69–70; THUAN, *i. m.*, 271.

új egyensúlyi állapot bekövetkeztét sejtí, vallásos regisztere segítségével úgy fogalmaz, hogy a világ távol került Istentől, aki lám, az ő életébe sem látogatott el. Azonban a „pusztítás” elve, amelynek a bérgyilkos Chigurh a „prófétája”, aktívabb, mint valaha. (315, 6.) Tehát feltehetően visszavonhatatlanul megváltoztak a rendszer paraméterei. Ez a felismerés pedig döntéshelyzetbe kényszeríti a korosodó seriffet. Felveszi-e a harcot a kábítószercsempészek terepjárói, automata fegyverei és Chigurh marhataglózó pisztolya ellen a maga öreg cirkálójával, a 44-es, meg 40-es Colt revolverével, és a 97-es Winchesterével? (72.) Vagy pedig kihátrál belőle?

Regényének címét McCarthy William Butler Yeats verse, a *Hajózás Byzantiumba* első sorából kölcsönözte: „Vénnek nem jó e táj”.<sup>21</sup> Ám a *Nem vénnek való vidék* perspektívájába a költő korábbi verse, *A második eljövétel* is beleillik, amely így foglalja össze a modernitás élményének fájaldalmát: „széthull minden; már nem tart a közép; / a földet anarchia dúlja szét”. Egy új világrend, egy eddiginél sokkal szörnyűbb „Spiritus Mundi” van készülőben.<sup>22</sup> Bell valami hasonló változást érzékel, amelyet egy új korszaknak tekint. Bár sohasem találkozik Chigurh-ral, és úgy gondol rá, mint valamiféle kísértetre. (353.) A gonosz megnyilvánulásának, vagy legalábbis eszközének tekinti őt és elutasítja, hogy megmérkőzzék vele. Úgy is mondhatjuk, hogy egy történelmi és világnézeti paradigmaváltás küszöbén korlátozni kívánja saját részvételét a folyamatban. Vallásos neveltetésénél fogva Bell elfogadja az akarat szabadságának következményét, azt, hogy egy erkölcsileg vitatható döntés egy ember életébe kerülhet, nemcsak azáltal, hogy meghal, hanem mert elárulja az elvet, amely szerint élnie kellett volna. Tudomásul veszi, hogy határt kell szabnia annak, hogy milyen messzire megy el a harcban a bűnözés ellen, amely olyan erőszakossá vált, hogy azt már felfogni is képtelen. Nem sokkal azután, hogy Chigurh megöli Carla Jeant, Bell úgy dönt, hogy visszavonul. A seriff, aki mindig is úgy tekintett az életére, mint egy küldetésre, hogy megvédje megyéjének polgárait, most határozottan úgy érzi, hogy felmondása „vereség”. (362.) Távozását azzal indokolja, hogy szembeszállni „a pusztítás prófétájával” azzal jár, hogy „a lelkét kellene kockára tenni az embernek”, ám ezt ő már nem vállalja. (6, 7.)

Bell talán úgy gondolja, hogy a küzdelem helyszíne ma már a gonosz térfelén zajlik, és szabályait is ő diktálja. Egy vagy két generációval előbb ez még másképp volt. Nagypapa és Ellis bácsi helytálltak mint seriffek, és abban a tudatban haltak meg, vagy éltek az életüket a toloszékben, hogy mindent megtettek, ami tőlük telt. Azonban Bell seriff úgy érzi, az ő világa már nemcsak részleteiben, hanem lényegében különbözik nagypapa és Ellis bácsi világától: „Valahogy úgy érzi az ember hogy megváltoztak a dolgok”. (74.) Hogy mi lehetett a változás oka, Bell seriff két beszélgetésében is elhangzik: Vietnam. Nagybátyja szerint „az ország” a felelős, és az, hogy a sok fiatal ember „feléről se tudjuk, hogy hol van eltemetve”. (319.) Moss apja pedig, aki Bell-lel egyidős és maga is harcolt

<sup>21</sup> William Butler YEATS, *Hajózás Byzantiumba*, ford. JÉKELY Zoltán = *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*, Bp., Európa, 1986, II, 546.

<sup>22</sup> William Butler YEATS, *A második eljövétel*, ford. FERENCZ Győző = *Klasszikus angol költők, i. m.*, 542.



a II. világháborúban, megtoldja ezzel a meglátással: „*A vietnami háború tette tönkre az országot*”. (347.) Bár nem jelentik ezt ki egyértelműen, mindketten a II. világháborút tekintik az Egyesült Államok utolsó igazságos háborújának. Az utánuk következő nemzedékből azok, akik valamilyen módon kapcsolatba kerültek a határvidéki drogháborúval – Moss, Chigurh és Wells – vietnami veteránok. Eltérő ösztönzésből és célokkal, de mindhárman világuk morális tekintetben sötét oldalán hasznosítják képességeiket a taktikázásra, rejtőzködésre és ölésre. A káoszelmélet fogalmait kölcsönvéve állíthatjuk, hogy a *Nem vénnek való vidék* perspektívájában a rendszer paraméterei Vietnamban változtak meg olyan mértékben, hogy az 1980-as években már egy egészen más rendszer működik a régi helyén.

Bell mindent megtesz, hogy megőrizze a maga és szerettei számára az erkölcsösség alapjain nyugvó világrend élményét, amelyről most már azt sejtí, hogy csupán illúzió. Lemond seriffi megbízatásáról, mert arra számít, hogy jobban meg tudja őrizni „lelkének” tisztaságát, ha nem viszi ki a küzdőtérre, amelyet már „a pusztítás prófétája” ural. Azonban arról is lemond, hogy nagyapja és Ellis bácsi nyomdokaiba lépve hős legyen, és megállítsa a sötétség erőit. Ám Bell lelki békéjéért Terrell megye polgárai fizetnek, hiszen e pillanatban nincs, aki megvédje őket. A korábbi rendszerből visszamaradt seriff helyzetére megint csak Yeats verse, *A második eljövétel* sorai illenek: „hitehagyott a jó, s a rosszakat / a meggyőződés szenvedélye fűti”.<sup>23</sup> Azt az intenzitást, amely egykor Bell nagyapját és nagybátyját jellemezte, most a bérgyilkos teste sítí meg. Chigurh ereje és elmélyültsége figyelemre méltó, majdhogynem tiszteletet parancsoló. Minden tette célirányos: felkészül arra, hogy betöltse a tökéletes gyilkos hivatását. Gyakorolja a szorult helyzetekből való szabadulást és az ölést: Sonorában hagyta magát elfogni, hogy kipróbálja, ki tudja-e szabadítani magát „csak úgy akaraterővel”. (206.) Amikor Eagle Pass utcáján Moss meglövi, egy fürdőkádban szó szerint megoperálja magát. Szinte biztosak lehetünk benne, hogy az autóbaleset során szenvedett nyílt kartörését is helyre fogja hozni – hacsak a véletlen közbe nem szól.

Lehetséges-e, hogy a világban megmaradt az eltökéltség ereje, csak most már ellenkező előjellel dolgozik? Létezik-e valami, ami a megvert seriffet a feltehetően győzedelmes bérgyilkos fölé helyezi, meghagyva a reményt, hogy – amint Bell fogalmaz – „az Úristen” mégis megállítja „ezt a vonatot”? Amennyiben „a jó erőtlen”, és az erkölcs szabályai képtelenek betölteni szerepüket, talán lennie kell valamilyen hiteles mértéknek, amellyel mérhetjük emberi mivoltunkat. Akik ilyen fogódzót keresnek a regényben, találnak. Bell keres – és talál – egy támpontot abban a világban, amelyre immár úgy tekint, mint bizonytalan és kiszámíthatatlan entitásra, amelynek működését nem tudja megfejteni és még kevésbé irányítani, azaz: amelyet elfogad, mint káoszt. Az epizód, amelyben Bell felidézi ezt a viszonyítási pontot, a regény utolsó, tizenharmadik tudatfolyamában jelenik meg. Egy álomban az apját látja, amint lóháton poroszkál a hegyek között, és egy szarvban tüzet visz: „*És álomban tudtam hogy*

<sup>23</sup> YEATS, *A második eljövétel*, 543.

*azért megy előre hogy tüzet rakjon valahol a sötét fagyos éjszakában és tudtam hogy bármikor érek is oda ő már ott lesz és vár.* (366.) Az álom mozzanata értelmezhető úgy – amennyiben ez összefér az értelmező világnézetével –, hogy Bell apja Istennek, az Atyának a jelképe, és a tűz a szarvban a misztikus tűz, amely kivezet a lélek sötétségéből. Egy másik értelmezés, amely nem kevésbé elfogadható, lehetőséget nyújt arra, hogy úgy tekintsünk erre az álomra, mint egy emlék átvitelére a jelenbe, azaz a lineáris időbeliség törvényeinek az eltörlésére Bell belső tapasztalatából, amely lehetőséget nyújt arra, hogy a világot káosz-ként érzékelje. Mindkét olvasatban a múlt nemcsak kudarc és csalódottság a seriff számára, hanem reménykeltő. Ez ugyan nem diadal, de Ed Tom Bellnek így is megfelel.

Bell seriff több is, kevesebb is, mint egy tökéletlen hős McCarthy regényében. Kevesebb, mert két alkalmat is elszalasztott, hogy hőssé váljék. Igaz, hogy éppen ezáltal maradt életben, és az élet végigélése talán nem kevesebb eltökéltséget kíván, mint egy-egy látványos hőstett. Több, mert erkölcsi vívódásai arra készíteti az olvasót, hogy higgadtan szembesüljön illúzióival, amelyekbe kapaszkodva élete során eséllyel kerül el a kétségbeesést. Mint minden műalkotás, a *Nem vénnek való vidék* is több útágazást kínál az értelmezőknek, akik dönthetnek, melyik irányba indulnak el, amikor Bell döntéseit mérlegelik. Ám bármerre tartanak, útvonalukat Cormac McCarthy jelölte ki, amikor úgy döntött, hogy regényének szereplői közül éppen az önmaga meghaladására vágyakozó, ám erőtlen Bell, nem pedig a meggondolatlan, másokkal és önmagával szemben felelőtlen Moss, vagy az eltökélten könyörtelen Chigurh tudatába enged bepillantást. Bellnek a regény vége felé egyre szaporodó tudatfolyamai megengedik, hogy egyre mélyebben hatoljunk dilemmái mélyére, észrevegyük összetettségüket, míg végül a káoszelméletből ismert „behatárolt végtelenség”<sup>24</sup> jelenségével találkozunk. Olyan ez, mint Benoit Mandelbrot francia matematikus híres felvetése arról, hogy milyen hosszú Nagy-Britannia partvonala: minél rövidebb vonalzóval mérjük, annál hosszabb. A partvonal töredezettségében szabálytalan, fraktál alakzatokból áll. „Ahogyan a mérés léptéke egyre kisebbé válik, a partvonal mért hossza minden határon túlnő”.<sup>25</sup> Ahogyan a partvonal, a tudat is fraktáljellegű, és végtelen bonyolultságú. Minél közelebből szemléljük Bell vívódásait, annál nagyobb esélyünk van arra, hogy felfedezzük összetettségüket, sőt, a magunkénak is érezzük azokat. Lehetséges, hogy azért állnak előttünk Bell tudatfolyamai, mert az ő dilemmái méltók arra, hogy át- és továbbgondoljuk őket. Miért időszerű ez? Bár a regény nem mutat fel erős mozgatóerőt a „jó” szolgálatában, elgondolkodtató a seriff tűnődése: *„Isten nélkül nem lehet háborúba menni. Nem tudom mi lesz velünk egy következő háborúban.”* (347.) Ez lehet McCarthy feladványa a 9/11 utáni nemzedékeknek, akik 2006-ban, a regény megjelenésének évében, az iraki háborúról olvashattak a napi hírekben.

<sup>24</sup> Terry MARKS-TARLOW, *The Fractal Geometry of Human Nature = Chaos Theory in Psychology and the Life Sciences*, i. m., 280.

<sup>25</sup> GLEICK, i. m., 115.

\*

Mint már említettem, Cormac McCarthy regényének címe Yeats *Hajózás Byzantiumba* című versének első sorát idézi: „That is no country for old men”, azaz, Jékely Zoltán fordításában: „Vénnek nem jó e táj”. Yeats látomásában a világ erői vergődnek az élet káoszában, ahol „[a]z ifjak [...] buja zsongásba hullva megvetik / az időtlen szellem remekeit”. A költő kívánsága, amelyet a vers befejező sorában fogalmaz meg, csupán annyi, hogy Bizáncba érkezvén a tiszta művészet hangján szólalhasson meg „arról, mi volt, mi van, s mi még lehet”.<sup>26</sup> A *Hajózás Byzantiumba* utolsó sora pedig a *Nem vénnek való vidék* esztétikai és ismeretelméleti ambícióját is összegzi. Regényében McCarthynek sikerült keretbe foglalnia a káoszt, és ablakot nyitnia arra a dinamikus és holisztikus rendre, amely megnyilvánul a világegyetemben és életünkben. Kérdéseket tesz fel arról, hogy milyen logika és milyen erők hozzák mozgásba azokat a váratlan eseményeket, amelyek egyéni és nembeli sorsunkat irányítják. A regény azt sugallja, hogy ezek az erők nemcsak dacolnak szándékainkkal, hanem a megismerhetőség határán is kívül esnek. Azzal, hogy mindezen elgondolkodunk, lehetőséget kapunk arra, hogy elfogadjuk a káoszt, a határozatlanság, bizonytalanság és megjósolhatatlanság elvét, amely természeti és emberi világunkhoz egyaránt hozzátartozik, és amely áthatja valóságunk valamennyi dimenzióját: mind hétköznapi, mind szellemi és metafizikai tapasztalatunkat.

GABRIELLA VÖÖ

*Design of Darkness**Order as Chaos in Cormac McCarthy's No Country for Old Men*

Rules of randomness, understanding the incomprehensible and foresight of the unforeseeable are pervading concerns in McCarthy's 2006 novel set in the border area between the US and Mexico. The essay applies some of the key concepts of chaos theory to address issues of randomness, order, and unpredictability in *No Country for Old Men*. It analyses the novel's set of key characters, Moss, Chigurh and Sheriff Bell, as the manifestation of Poincaré's three body problem. By focusing on relevant settings as Poincaré sections and maps, on characters representing rigidly deterministic vs. chaotic universes, as well as on the transformation of systems overtaken by turbulence into entirely new systems, the essay argues that the novel opens a window on the dynamic and holistic order governing the universe and our existence. Also, it points out that McCarthy's insights regarding the complex implications of decision making and the power of the unexpected may help the reader evaluate the moral implications of such historical crises as WWII, the Vietnam War, and 9/11.

---

<sup>26</sup> YEATS, *Hajózás Byzantiumba*, 546–547.

PATAKI ÉVA

## Emocionális nagyvárosi terek

Atmoszféra, bűvölet és fantazmagória Sunetra Gupta *The Glassblower's Breath* című regényében

New York – mondd – [...] holtversenyben a második kedvenc városom Kalkutta után [...] Milyen Kalkutta? – kérdi – [...] Pont, mint New York – válszolod – [...] És melyik a kedvenc városod? Természetesen Párizs – feleled – ... Ha elunom Londont, Párizsba megyek [...] London – jegyzed meg – külön kategória. Mondhatni egyszerre gyűlölöm és szeretem, bár a kapcsolatunkat leginkább a közöny jellemzi.<sup>1</sup>

A fenti idézet Sunetra Gupta *The Glassblower's Breath* (Az üvegfújó lehelete) című, 1993-ban publikált regényéből származik – részlet a névtelen főhősnő és barátja, Jonathan Sparrow beszélgetéséből, mely során feltárulnak a nagyvárosi terekhez fűződő emocionális kapcsolatok, illetve a transznacionális/transzlokális női írók műveire oly jellemző, az utazásokra és a célállomásokra helyezett különleges hangsúly. Akár a jobb jövő reményében, akár a *wanderlust* (vándorlási vágy) igézetében emigrálnak hősnőik, egy ponton – ideiglenesen vagy véglegesen – letelepednek, ezek a helyek pedig olyan érzelmeket generálnak, melyek meghatározzák kötődésük mértékét, és meglehetősen nagy hatással lehetnek az identitásukra.

A jelen tanulmány célja feltérképezni a Gupta-regény főhősnője és szeretett-gyűlölt városai közötti komplex pszichológiai és érzelmi kapcsolatot. A kutatás elsődleges terepe nem más, mint a nagyvárosi terek atmoszférájának irodalmi ábrázolása, mely felfedi az egyes terek úgynevezett affordanciáit, illetve – főként Londonnal kapcsolatosan – a nagyvárosi fantáziák létrejöttéért felelős érzelmi munkát, mely során a város lelkiállapota és a város, mint lelkiállapot egyaránt megmutatkozik. Gupta regényének értő olvasása segít felgöngyölni, miként kapcsolódik a bűvölet (*fascination*) fogalma az egyes karakterek és elsősorban a főhősnő érzelmi válaszaihoz: álmaihoz, vágyaihoz, félelmeihez. Gernot Böhme szerint az atmoszférák elsősorban ontológiai státuszuk miatt annyira határozatlanok. Nem lehetünk például biztosak abban, hogy vajon azoknak a tárgyaknak, környezeteknek tulajdonítsuk ezeket, melyekből származnak, vagy az atmoszférákat megtapasztaló személyeknek. Ahogyan abban sem lehetünk sokkal bizonyosabbak, hogy pontosan hol is találhatóak ezek az atmoszférák: úgy tűnik, egyfajta

<sup>1</sup> Sunetra GUPTA, *The Glassblower's Breath*, London, Phoenix, 1999, 105–107. (A hivatkozott kiadásból vett idézeteket minden esetben saját fordításomban közlöm. A hivatkozások oldalszámait a továbbiakban a főszövegben, zárójelben adom meg. – P. É.)

ködös, fátyolos érzettel töltik be az egész teret.<sup>2</sup> Úgy vélem, hogy a regényben ábrázolt nagyvárosi terek atmoszférája egyszersmind a főhős nő érzelmi reakcióiban is manifesztálódik: lényegében a nő jelenléte és emlékei, érzelmi kapcsolatai és kozmopolita identitása konstruálja azokat. A tanulmány legfőbb tézise, hogy a nagyváros és a főhős nő identitása közötti kapcsolat többszörösen összetett és felbonthatatlan: mindkettő egyfajta fantazmagóriaként fogható fel, mely létrejöttéért egyaránt felelősek az érzelmek, az álmok és a bűvölet.

*The Glassblower's Breath* egy fiatal kozmopolita indiai nő egy napját meséli el: a test és a lélek útját különböző helyszínek között, melyeken a szerelem és a halál emlékei kísértenek. Mozgatórugója a kéjvágy és a késztetés, hogy újraírja sorsát, mely élete három különböző, ám időnként összefonódó területén bontakozik ki. A testi síkot a mészáros Daniel képviseli, akivel rövid, ám annál impulzívabb affért folytat; az érzelmi síkot unokatestvére és gyerekkori szerelme, Avishek testesíti meg; míg az intellektuális terület manifesztációja legjobb barátja, a „kóbor gyertyakészítő” Sparrow. (220.) A regény tragikus fináléjában a három férfi egyszerre bukkan fel és hal meg, a főhős nő és férje, az immunológus Alexander londoni házában. A történet második személyű narráció, fókuszátora pedig a főhős nő; a regény nagy részében a homodiegetikus narrátor (valószínűleg) a férj, aki „te” névmással nevezi és szólítja meg a főhős nőt, és „ő” névmással utal az összes férfi szereplőre, önmagát is beleértve.<sup>3</sup> Ez azt jelenti, hogy a mottóként szolgáló fenti idézet gyakorlatilag azon kevés eset egyike, ahol a főhős nő „szóhoz jut”, azaz szavait és tapasztalatait nem közvetítik, így azok a nagyvárosi terekben megélt tapasztalatról közvetlenül vallanak.

A főhős nő története több helyszínen, városban játszódik. Kalkutta, Birmingham, New York, Párizs és London mind a kötődés és a valahová tartozás érzésének mértéke által definiálják őt, de egyben fel is szabadítják a többirányú utazásoknak köszönhetően. A főhős nő Kalkuttában, „a fájdalom városában” született, ahol „esténként sokáig üldögélt a tükörtelen, molyrágta trópusi sötétségben” (41, 43.), magányosan és a valóságtól elszigetelten a szülői ház márványos csarnokaiban. A Kalkuttára adott érzelmi válaszait ezen a ponton nem kimondottan a nagyvárosi tér, hanem inkább a privát térben tapasztalt unalom váltja ki. Mivel a város semmit sem tud nyújtani a főhős nő apjának, Birminghambe emigrálnak, mely utazás ily módon egyfajta menekülésként értelmezhető a „fekélyes” és „hanyatló város” (41, 225.) elől, hajtva a tudásvágytól és a vándorlási hajlamtól, mely

rákényszerített téged arra, hogy kiszakadj a kő és a verejték kötelékéből és meggondolatlanul az ismeretlenbe menekülj, attól tartva, hogy foglyul ejt a szégyen: többet tudsz, mint amennyit láttál. (42.)

<sup>2</sup> Gernot BÖHME, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, 1993, Vol. 36, 114.

<sup>3</sup> Rolf REITAN, *Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project? = Strange Voices in Narrative Fiction*, ed. Per Krogh HANSEN et al., Berlin, De Gruyter, 2011, 165.

A *wanderlust* fogalma a német romantika gyökértelen és nyugtalan, kóborló irodalmi hőseihez köthető. Mivel a gyökértelenség és a nyugtalanság a nyugati utazók-emigránsok és a James Clifford által utazó identitásoknak<sup>4</sup> hívott szubjektumok jellemző vonásai is, a főhősnő tudatlanságtól való félelme arra utalhat, hogy felfedezésvágya nem csupán az új helyszínekre, hanem személyisége újabb aspektusaira is vonatkozik. Ily módon a tükörtelen családi otthon elhagyása lehetőséget kínál arra, hogy meglássa a tükörképét más helyzetekben, más kulturális terekben és másokhoz fűződő kapcsolataiban.

A vándorlási vágy és az utazás összefüggéseit tovább árnyalhatja egy másik lehetséges interpretáció, mely abból indul ki, hogy a főhősnő és édesapja *keleti* utazók-emigránsok: az indiai diaszpóra jómódú képviselői, akiknek módjukban áll messzi tájakon utazgatni és ideiglenesen letáborozni akár több nagyvárosi helyszínen is, ezáltal egyfajta utazó identitást konstruálva. Clifford értelmezésében az utazás és az utazó identitások feloldják a térbeli határokat, a társadalmi, politikai, illetve kulturális identitást pedig ötvözetként aposztrofálják.<sup>5</sup> Az utazó vándorló jellegű helyváltoztatása a különböző helyek és terek között, illetve azokon belül egyszerre nyújtja a sehova sem tartozás és a mindenüvé tartozás érzetét: lehetővé teszi a kozmopolita identitás és a mobil szubjektivitás formálódását. Ezek a szubjektumpozíciók megkövetelik, hogy újragondoljuk a valahová tartozás hagyományos módozatait és újradefiniáljuk az otthon fogalmát – annak az élménynek a segítségével, melyet Clifford az 'úton otthon lenni', 'otthon úton lenni' tapasztalatával jellemez.<sup>6</sup> Mindez tehát egy adott helyhez fűződő, megváltozott kapcsolatot sugall, egy alternatívát a korábbi merev helyfelfogás és hovatarozás-érzet helyett. Clifford véleménye szerint az utazó identitások, az utazás és az áttelepítés (*displacement*) fogalmai a (társadalmi) identitás fluiditását reprezentálják, egyfajta kozmopolita identitást, mely térbeli határok nélkül létezik és rácsafol a „csak egyetlen állandó lakóhely lehetséges” tézis mindenhatóságára.<sup>7</sup> Az utazó identitás lényegénél fogva ellentmondásban áll a *transzlokalitás* fogalmával, mely utóbbi a térbeli folyamatokat és identitásokat helyhez kötöttnek értelmezi, nem pedig kizárólagosan mobilnak, gyökértelennek vagy az úton otthon levőnek.<sup>8</sup> Tekintettel Gupta főhősnőjének a különféle nagyvárosi terekhez fűződő érzelmi kötődésre, melyet a mottóként szolgáló idézet is demonstrált, a transzlokalitás fenti értelmezésével ellentétben az a hipotézisem, hogy a nő érzelmi kapcsolatai identitásának fontos részét képezik: nem helyhez kötött ugyan, de jelentősen befolyásolják a helyek és helyszínek.

<sup>4</sup> James CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard UP, 1997.

<sup>5</sup> Vö. Neil SMITH, Cindi KATZ, *Grounding Metaphor: Towards a Spatialized Politics = Place and the Politics of Identity*, eds. Michael KEITH, Steve PILE, London – New York, Routledge, 1993, 76.

<sup>6</sup> CLIFFORD, *i. m.*, 36.

<sup>7</sup> SMITH, KATZ, *i. m.*, 77.

<sup>8</sup> Tim OAKES, Louisa SCHEIN, *Translocal China: Linkages, Identities and the Reimagining of Space*, London, Routledge, 2006, 20.

A kozmopolitizmus és a transzlokalitás e különös elegye tehát hatással van a főhős-nőnek a különböző nagyvárosokra adott érzelmi válaszaire és *vice versa*. A Birminghamben tapasztalt unalom és elszigeteltség után a főhős nő és édesapja visszatérnek Kalkutta „nehéz ölébe,” majd évekké később, „a távoli földrész varázslatának vonzásában” a nő Amerikában megy egyetemre és egy ideig New York-ban lakik (38, 156.), a szünidőben pedig barátjával, Sparrow-val Londonba vagy Párizsba utazik turistaként. Ez utóbbi utazás egy gyerekkori látogatás rövidségét volt hivatott kompenzálni, mely során úgy érezte, „a kín, hogy ilyen közel járt ahhoz, hogy lássa Párizst és mégsem látta, ugyanolyan romantikus volt, mintha látta volna”. (107.) Hogy megértsük a helyzetet és az erre adott érzelmi választ, közelebről is meg kell vizsgálnunk az első párizsi út történetét. Mielőtt emigrációjukból visszatértek volna Kalkuttába, a még gyerek főhős nőt édesapja vonattal elviszi Párizsba. Este érkeznek, egy drága hotelben bérelnek szobát, majd hajnalban az apa felébreszti lányát, mondván, hogy indulniuk kell, és már repülnek is vissza Birminghambe. Érdekes módon, csalódottság helyett a főhős nő romantikus kínokat áll ki és kijelenti, Párizs a kedvenc városa, annak ellenére, hogy a város hangulatát nem tapasztalhatta meg – az atmoszférát, melyet csupán a közvetlen fizikai érzékelés hív életre.

Ez az ellentmondás azt sugallja, hogy gyerek létére a főhős nőnek már kialakult pre-konceptiója van a francia főváros úgynevezett „kínáló jelleme” és „hívogató jelleme”<sup>9</sup> tekintetében – egy képzet, melyben Párizs a szeretnivaló város. Ebben az esetben Párizs valenciája, azaz érzelmi értéke nem tulajdonítható a környezet stimulusának, hanem inkább a metropolisz szimulákrumának<sup>10</sup> köszönhető, mely olyan képzeletbeli atmoszférát teremt, ami újra és újra visszatérésre készíti majd:

Évekké később [...] az ablakban ültél és a Notre Dame karfiolvirág támpillérjeit tanulmányoztad. Az emberek, mint színes papír fecnik lebegtek kellemesen körülötted. (106.)

A második látogatás tehát már eleve magában hordoz egy, a francia fővárosra adott korábbi érzelmi reakciót, mely egyúttal megerősíti, illetve indokolja is a közvetlen élményt. Mindez magyarázható Steve Pile azon elméletével, mely szerint a nagyvárosi élményeknek, tapasztalatoknak kognitív és emocionális aspektusai is vannak, beleértve a városi élet képzeletbeli vagy fantazmagórikus oldalát is.<sup>11</sup> Ennek alapján olvasatomban a főhős nő első „valós” tapasztalata a városról azt az érzetet keltheti, mintha egy álmom vált volna valóra. A körülötte „kellemesen” repkedő emberek látványa és érzete

<sup>9</sup> Lewin elméletéből kiindulva Koffka értelmezéséért lásd: Kurt KOFFKA, *Principles Of Gestalt Psychology*, London, Routledge, 2013, 345.

<sup>10</sup> Jean Baudrillard szimulákrum-elmélete szerint posztmodern világunkban nem vesznek már körül valós dolgok minket: a másolatok másolatának világában élünk. Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation*, transl. Sheila Faria GLASER, Ann Arbor, Michigan UP, 2000.

<sup>11</sup> Lásd Steve PILE, *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, London, SAGE, 2005.

az együttlétezés érzését hívja életre, mely egyrészt azt jelzi, hogy a térbeli környezet tapasztalatát *emocionális* részvétel jellemzi.<sup>12</sup> Másrészt viszont az együttlétezés élménye szintén a kozmopolita identitás fogalmára utal vissza: az egyénnek arra a képességére, hogy a világ bármely városában otthon érezze magát, s érzelmi kapcsolatot alakítson ki a nagyvárosi terekkel.

Érdekes módon, akárhányszor a főhős nő visszatér szülővárosába, Kalkuttába, úgy érzi, kapcsolata a várossal nem megfelelő. Ezen állítás értelmezéséhez érdemes közelebbről megvizsgálni a nő motivációját és tapasztalatait:

a következő nyáron visszatértél a városba, mely zsenge balsorsod alakította, színültig tele józan elhatározással, hajlíthatatlan vággyal, mely órákon át hajtott, vitte szandálba bújtatott lábad előre, a totális hőség sós levében pácolódva, elhatározotad, megtapasztalod mindazt, mitől a nagyapai ház márványos csarnokai megóvtak téged. (14.)

A narrátor szavai azt sugallják, a főhős nő azzal a céllal érkezett Kalkuttába, hogy megismerje a várost és újra kapcsolatba lépjen a gyökereivel. A viselkedés leírása azonban nem az őslakos, hanem a turista alakját idézi fel: a rövid ott tartózkodás, a sétálva ismerkedés a várossal és a turista tekintete, mely mindig közvetve vetül a látnivalókra, valamely kereten, például a kamera lencséjén keresztül. Érzelmi kötődés helyett tehát egy sokkal felszínesebb kapcsolat jön létre, így a főhős nő mindig csalódottan tér haza gyalogtúrairól. De mi is az, ami valójában hátráltatja az érzelmi kötődés folyamatát?

A főhős nő turistaviselkedése egyrészt egyfajta érzelmi távolságtartást jelez attól a helytől, melyet otthonának hívhatnak: méghozzá szándékos távolságtartást, hiszen azáltal, hogy a kamera lencséjén át nézi és látja a várost, szükségszerűen lehetetlenné teszi a közvetlen, személyes tapasztalatszerzést, mely mind fizikailag, mind érzelmileg elkülönülést, közönyt eredményez. Ez azt jelentheti, hogy a főhős nő Kalkuttát egy korlátozott „atmoszférikus affordanciával”<sup>13</sup> rendelkező városnak érzékeli. Tonino Griffero terminusa egy érzelmi tónust jelöl, olyan üzeneteket, melyeket a különböző (esetünkben nagyvárosi) terek az egyének felé küldenek a velük kapcsolatos lehetséges tevékenységekről, alkalmazási lehetőségekről és funkciókról. Griffero értelmezésében „az atmoszférikus affordanciára az egyén valójában nem feltétlenül egy bizonyos viselkedéssel reagál”, hanem „időnként egyfajta esztétikai távolságtartással is”: azaz, „egy atmoszférikus affordancia érzékelése látszólag különleges objektivitás követel meg”.<sup>14</sup> Ebből az elméletből kiindulva véleményem szerint természetes viselkedésként értelmezhető, hogy a

<sup>12</sup> Vö. Jürgen HASSE, *Emotions in an Urban Environment: Embellishing the Cities from the Perspective of the Humanities = Cities and Fascination: Beyond the Surplus of Meaning*, eds. Heiko SCHMID, Wolf-Dietrich SAHR, John URRY, London – New York, Routledge, 2016, 49–74.

<sup>13</sup> Tonino GRIFFERO, *Architectural Affordances: the Atmospheric Authority of Spaces = Architecture and Atmosphere*, ed. Philip TIDWELL, Espoo, Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, 2014, 18.

<sup>14</sup> Uo.



főhős nő távolságot tart a várostól annak érdekében, hogy megtapasztalhassa, mit tud ajánlani számára. Ha azonban minden érzelmi kapcsolatot elnyom magában, az objektivitása által létrehozott atmoszféra nem teszi lehetővé a számára, hogy a nagyvárosi teret otthonaként érzékelje.

Másrészt viszont, mivel Kalkutta viszonylag ismeretlen tér a főhős nő számára, nem tud számára olyat nyújtani, melytől otthonának érezhetné. Így amikor a kamera mögé bújva a távolságtartó attitűdöt és személytelen tapasztalatot választja, mondhatni önmagát védi az elkerülhetetlennek vélt csalódástól: attól, hogy egy olyan várost szeressen, amely nem szereti őt viszont. A várossal kapcsolatos hiányos tudása és a hozzá fűződő ambivalens kapcsolata ily módon lehetetlenné teszi, hogy a város szerethető legyen, hogy a főhős nő megélhesse az oda tartozás érzését és otthonaként tekinthessen Kalkuttára. Gupta szavaival élve „a horgonyt nem vetett lélek, a gyökértelen lény, kit szülővárosa kivetett magából, agonizál” (40.), a szenvedés pedig hatással van az érzelmeire, testi reakcióira, viselkedésére és ítéleteire egyaránt.<sup>15</sup> Az történik hát, hogy ez a „turista performansz” hozzájárul egy olyan atmoszféra létrejöttéhez,<sup>16</sup> melyben Kalkutta nem lehet otthon, csupán egy kaotikus hely, tele mindenféle szaggal, hanggal és látvánnyal, mint például „a füstölt hal és használt dízelolaj avas gőze”, „a fazekas negyed munkás zsiszegése”, „a Tollygunj Club steril zöldje” és „a bálványok agyagerdeje”. (39.) Kalkutta illetően leírása alátámaszthatja Böhme állítását, mely szerint egy város atmoszféráját elsősorban érzékeinken keresztül észleljük,<sup>17</sup> és lényegében fizikálisan, testünkben érezzük, emocionális állapotunkban képez lenyomatot.<sup>18</sup>

Valóban, létezik az érzelmeknek egy másik aspektusa is itt, melyet érdemes figyelembe venni: egy olyan emóció, mely megmagyarázhatja a főhős nő attitűdjét a város atmoszférájához. Kalkuttai kirándulása során a főhős nőt az unokatestvére, Avishek iránt érzett beteljesületlen gyermekkori szerelem emléke kísérti. A narrátor szerint a nő a városhoz fűződő elégtelen kapcsolatát hibáztatja „e szerelem haláláért”. (14.) Amikor tehát hazalátogat az egyetemről, azt érzi, Avishek iránti szerelmét tönkretették. Ahogy ott áll „szemtől szemben a várossal, beismervén hogy sosem volt vér és nem volt moha” (38.), arra eszmél, hogy nincsenek gyökerei a városban. A helyhez való kötődés helyett a főhős nő fizikai és érzelmi reakciói egészen más kapocsról árulkodnak:

Ott álltál a város előtt, mely egykor ünnepelte szenvedélyed, [...] repedezett kövek és bételköpet között, nyakad körül meleg, nedves szelek köröztek ott, ahol az ő ajkai érintették volna, ha merik, és a város veled együtt sírt, ami-

<sup>15</sup> Az érzelmek fizikai megtestesülésével kapcsolatos elméletet Tonino GRIFFERO értelmezésében alkalmazom: *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, London, Routledge, 2016.

<sup>16</sup> GRIFFERO, *Architectural Affordances*, i. m., 18.

<sup>17</sup> Gernot Böhme *Die Atmosphäre einer Stadt* című 1998-as tanulmányának angol nyelvű összefoglalását lásd: Nora PLESSKE, *The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels*, Bielefeld, Transcript, 2014, 160.

<sup>18</sup> *Uo.*, 139.

kor ő elment. [...] Két évvel később, szenvedélyed elmúltával még egyszer bemerészkedtél e szelek közé, melyek nem táplálták benned a vágyat, és azt mondtad, kapcsolatod a várossal teljességgel elégtelen, [...] majd végig kuttattad a várost a komor árnyak után, hátha mégis felébredne a vágy. A törött végtagok agyagdzsungelében a fényképezőgéped zárszerkezete elromlott, kegyetlen utolsó nyikorgása, mint üvegcserep hasított gyomrodba [...] és behánytad az ebédedet egy közeli kukába. Amikor visszanyerted az eszméletedet, tiszta ágyneműk között találtad magadat, mindenhol aggódó arcok vetek körül, a család kedves orvosa pumpálta épp a mellkasodat, és ami téged a láznál is jobban zavart, az egyfajta elidegenedésérzet volt, mely a betegségeddel tetőződött be [...] és amely közvetlen metaforájává vált az elszigeteltségnek a várostól, amit úgy szerrettél volna szeretni. (38–40.)

Ez a hosszú idézet több szempontból is elgondolkodtató. Először is, a város fizikai meg tapasztalását hangsúlyozza, mely szorosan összefonódik a beteljesületlen testi szerelemmel – mindkettő fájdalmas, de vágyott tapasztalat. E párhuzam következtében mintegy életre kel a város és a főhős nő negatív emócióinak visszhangja lesz, ahogy „együtt sírnak”. További érdekes aspektusa ennek a kapcsolatnak, hogy a városnak látszólag kettős szimbolikus funkciója van: fizikai szinten Avishekét szimbolizálja, az érzelmek szempontjából pedig a főhős nő tükörképévé válik. Másodsorban, a nő vágya, hogy Kalkuttába visszatérve újjáélessze ezt a szenvedélyt, illetve céltalan kóborlása a városban, melyeknek eredménye a betegség és a láz, egy olyan érzelmi állapotra utal, mely egyszerre vált ki fizikai és emocionális reakciót. A rosszullét nemcsak az elszigeteltségének metaforája lehet, hanem a nemtetszés, elutasítás, félelem fizikai manifesztációja is, ami arra utalhat, hogy a főhős nő jelenlétének és mozgásának érzelmi kontextusát a bűvölet szolgáltatja – egy pszichológiai kapcsolat közte és környezete között,<sup>19</sup> mely egyszerre áll pozitív és negatív érzelmekből.

Kalkuttához hasonlóan jelenlegi lakóhelye, London is ellentétes érzelmeket vált ki a hősnőből: egyszerre szereti, utálja, és viseltetik közönnyel iránta. Ezt a komplex érzelmi kapcsolatot tovább bonyolítják a bűvölet különböző módjai, illetve a főhős nőhöz és Londonhoz kapcsolódó különféle fantáziák. A narrátor a következőképp idézi fel a főhős nő utazását, melynek végső (?) állomása London:

Hosszú utat tettél meg, szerelmem, távol az otthontól, míg eljutottál e tükörrel teli házba, melyek mindegyike máshogy meséli el a történeted, mint te tennéd, ha nem milliárdnyi tükröződésükben, hanem magadba nézve keresnéd a végzeted. (42–43.)

<sup>19</sup> A *fascination* fogalmának különböző értelmezéseit foglalja össze Heiko SCHMID, Wolf-Dietrich SAHR, John URRY, *Cities and Fascination: Beyond the Surplus of Meaning = Cities and Fascination*, i. m., 52–57.

E milliárdnyi tükröződés szimbolizálhatja azokat a különböző képzeteket, melyeket az életben többé-kevésbé fontos szerepet játszó férfiak alkotnak róla. De jelezheti az egyes férfiak vágyát is, hogy ők formálhassák annak a nőnek a sorsát, aki egyfelől nem hajlandó átadni az irányítást a sorsnak, másfelől pedig nem merevedik bele identitása egyetlen lehetséges értelmezésébe sem. Ily módon a tükröződések sokasága nem csupán a többszörösen összetett identitás metaforájaként értelmezhető, hanem úgy is, mint a férfiak szemében tükröződő különböző énjének összessége. Mindemellett fontos aspektusa a hősnő és a férfiak különleges kapcsolatának az is, hogy látszólag ezen érzelmi kapcsolatok szintje és mértéke befolyásolja leginkább a nő Londonnal kapcsolatos hozzáállását és érzelmi válaszait, melyek azt sugallják, hogy (Kalkuttához hasonlatosan) mind a negatív, mind a pozitív érzelmi állapot és fizikális érzékelés kulcsfontosságú faktor a város egyedi atmoszférájának létrejöttében.<sup>20</sup>

Gupta regénye viszonylag kevés leíró részt tartalmaz London látványáról és építészetéről, ezért a metropolisz atmoszférájának érzékeléséhez az olvasónak a karakterek véleményére kell támaszkodnia. A szereplők szavaival élve London „a hatalmas zsarnoki város”, a „semmibe vett város”, a „Leid-Stadt, a Fájdalom Városa” (57, 22, 237.) – ez utóbbi utalás Rilke szenvedő városára, ahol a fájdalom az öröm álarca mögé bújlik. Az emocionális kontextus, melyet ezek a felfogások jeleznek, egy olyasfajta bűvöletre utalnak, mely Heiko Schmid, Wolf-Dietrich Sahr és John Urry szerint „elegyíti a fetisizmust, a preferenciát, de szintúgy az ellenszenvet, elutasítást és félelmet is”.<sup>21</sup> Valóban, a fenti leírások fényében London nem túl vonzó: zord, zsarnoki és fájdalmas. Ha azonban Steve Pile azon állításából indulunk ki, mely szerint a város saját tudatállapottal, azaz saját érzékenységgel, hozzáállással, én-érzettel és hangulattal bír,<sup>22</sup> akkor látszik, hogy egészen más arcát mutatja Gupta főhősnőjének.

Az előbb említett negatív imázst igencsak árnyalják a nő Londonnal kapcsolatos attitűdjei és emóciói. Amikor – Sparrow kíséretében, amerikai egyetemi éveit alatti, a tavaszi szünetben – először látogat a szigetországba, London teljességgel megigézi. A narrátor úgy írja le ezt a bűvös állapotot, hogy Londont „közös álmaitok városaként” jellemzi, ahol a főhősnő „aléltan hevert Nagy-Britannia földjén”. (10.) Ez a látszólag pozitív, Londonra adott emocionális és fizikai válasz (mely valószínűleg megelőzte a tényleges fizikai tapasztalatot) véleményem szerint bűvöletre utal abban a klasszikus, ókori értelemben, melyben az egyént a mágia vagy boszorkányság fogva tartja.<sup>23</sup> Mindemellett a fogalom 20. századi interpretációja – a bűvölet, mint a „mindenféle dolgok és események vonzereje”<sup>24</sup> – is alkalmazható erre a szituációra. Gupta portréja Londonról mint megbűvölő helyről, egyéb gondolatébresztő aspektussal is rendelkezik: amikor a történet szerint a főhősnő az unokatestvérével, Avishekkal kirándul a városban, vagy

<sup>20</sup> GRIFFERO, *Architectural Affordances*, i. m., 14.

<sup>21</sup> SCHMID, SAHR, URRY, i. m., 7.

<sup>22</sup> PILE, i. m., 2.

<sup>23</sup> Vö. SCHMID, SAHR, URRY, i. m., 2.

<sup>24</sup> Hahnemann és Weyand definícióját angolul lásd *Uo.*, 3.

Daniellel rója a város utcáit, a narrátor elsősorban turistalátványosságokat említ meg az őket körülvevő nagyvárosi tájból, mint például a Primrose Hillt, a Charing Cross Roadot és a Trafalgar teret. E tény fényében a főhős nő „utazása” Londonban inkább értelmezhető városnézésnek, mint egyszerű helyváltoztatásnak a megszokott terepen, míg a nagyvárosi térhez való „nem-ragaszkodása” és „oda nem tartozása” tulajdonképpen turistaként pozícionálja őt saját lakóhelyén – megbűvölt turistaként, aki a metropoliszt álomvilágként észleli és tapasztalja meg.

A regény mindössze három londoni helyet jellemez részletesebben: Alexander házát az egyik királyi kerületben, a tanácsi lakásokat, ahol Daniel él és a „fiatal kék hotel” (185.), ahol a hősnő és a mészáros rövid szexuális kapcsolata beteljesül. „Tükrös halljával”, „a gipszkarton cukormáz káprázatával” a londoni ház egy „giccspalota”, egy „kéjsóvár vendégfogadó”, „a viktoriánus pompa barokkos paródiája, mely kitölti létezésed merev tereit” (67.) – egyszerre káprázatos, mint egy elvarázsolt kastély és minden, csak nem otthonos, sőt maga a freudi „kísérteties” (*uncanny, unhomely*)<sup>25</sup> megtestesülése. A ház vizuális gazdagsága szöges ellentétben áll a tanácsi lakások „kegyetlen pőreségével”: a „hosszú, meztelen folyosó, a csapdosó mosott ruhák fala” és a „karmazsinvörös ajtó” (150.) képe egyrészt utal az ott lakók szegénységére, másrészt a halállal és a szexualitással kapcsolatos további asszociációkat kelt. A főhős nő és Daniel testi kapcsolata egy hotelben realizálódik, mely igazi érzéki kavalkádként jelenik meg a narrátor jellemzésében: van ott „finom neonfény girland” és „édesfa ajtó”, „rikító foyér”, „sötétkék bársony falak” (185.) és egy zöld szoba, ahol a szeretők a délutánt töltik. Érdekes módon, míg a viktoriánus ház és a tanácsi lakás elsősorban látnivalóként, azaz szemmel érzékelt térként jelenik meg, a hotel sokkal inkább komplex tér hatását kelti, mely a színek, a tapintások és ízek komplex, több érzékszervet is igénylő megtapasztalására, és ezáltal mélyebb fenomenológiai percepcióra invitál.

Értelmezésemben az imént említett három helyben az a közös, hogy mindhárom képes megbűvölni az oda látogatót, méghozzá abban a Schmid, Sahr és Urry által használt értelemben, mely szerint a bűvölet emocionális attitűdökben – a negatív oldalon a félelemben, elutasításban, és ellenszenvben; a pozitív oldalon pedig az ellazulásban, a kényelemben és vonzalomban – nyilvánul meg.<sup>26</sup> A bűvölet összetett tapasztalata tehát megmagyarázhatja a távolságtartás és a vonzódás, a félelem és a vágy dichotómiáját, melyet a főhős nő érez ezeken a helyeken, illetve segíthet megérteni, miért állítja azt, hogy egyszerre szereti és gyűlöli Londont. Ez a két alapvető, ellentétes érzélem véleményem szerint inherens része a bűvölet állapotának és szükségszerűen együtt vannak jelen a brit nagyváros tapasztalatában. Mindemmellett, amikor a főhős nő Londonban sétál Daniellel, a várossal kapcsolatos bűvölet érzése valamilyen módon összefonódik a mészáros iránt érzett egyre növekvő testi vágyával. Ez a fogalom egy harmadik ér-

<sup>25</sup> Vö. Sigmund FREUD, *The Uncanny* (1919), transl. David McLINTOCK = S. F., *The Uncanny*, Harmondsworth, Penguin, 2003, 124–134.

<sup>26</sup> SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 2.

telmezésére utalhat, mely szerint a bűvölet „a kölcsönös erotikus elbűvölés varázslatos állapota”.<sup>27</sup>

Mindezek az értelmezések azt a benyomást keltik, hogy a város tényleges vagy tényyszerű leírása sokkal kevésbé lényeges, mint azok a lelkiállapotok és emóciók, melyeket London generál, és melyek által maga is különleges atmoszféraként konstruálódik. Ha elfogadjuk Schmid, Sahr és Urry állítását, mely szerint „az atmoszféra egy térbeli tulajdonsággal rendelkező emóció”,<sup>28</sup> akkor London atmoszférája Gupta regényében kétféleképpen jön létre. Egyrészt a főhősnőnek a városhoz fűződő ambivalens érzelmei, illetve a férfiakhoz fűződő érzelmi kapcsolatainak különböző szintjei hozzák létre: elsősorban a testi vágy, a halálvágy és a végzet utáni vágyakozás. Másrészt London különleges atmoszférájának létrejöttében elengedhetetlen szerepet játszanak az említett férfiak a főhősnővel kapcsolatos percepciói és érzelmei.

Alexander számára a hősnő „megbízhatatlan fantáziájának koholmánya”, „egy szőkevény álom”, „egy gyönyörűséges káprázat, egy hátrahagyott mítosz”, akit vagy „mérhetetlen vággyal” imád és csókol, vagy „tisztelettel, mely határtalan, tisztelettel, mely csupán a fantáziának jár ki, csupán a test képzetének és sosem valóban a testnek”. (45.) A férj szavaiból kiindulva a főhősnő nem más, mint fantazmagória, egy valós vagy képzeletbeli kép, melyet mintha álomban látna. A fantazmagória fogalmát Walter Benjamin alkalmazta először a nagyvárosi tér vizsgálatában,<sup>29</sup> és egyaránt alkalmazható minden olyan élő vagy élettelen dologra, mely Pile szavaival élve „túlmutat az azonnal láthatón és tapinthatón”, azaz egy olyan álom, melynek az alapjául szolgáló folyamatok nem érzékelhetőek.<sup>30</sup> A fenti jellemzésben az a leginkább figyelemreméltó, hogy a hősnőt egyszerre láttatja-értelmezi kívánatos és szellemszerű lényként, olyan ellentmondásos érzelmeket sugallva ezzel, mint a tisztelet és az irányítási vágy, a félelem és a testi vágy.

A legjobb barát, Sparrow szemében a főhősnő hasonlóképp ambivalens és illuzórikus alak:

[...] azt mondta neked, hogy benned az élőhalottak tulajdonságait látja, egy olyan lélekét, mely mérhetetlen időfolyamon át utazott, összegyűjtve mindazt a tudást, melyet nincs már kivel megosztania; egy vándorló vámpír – az lehetnél, ha létezésed nem befolyásolná a tér és idő szokványos tényezői, és ezt te igen rossznéven vetted, mert olyan képet festett rólad, amely ellentmondott a gyakori kényszerednek, hogy mártírként viselkedj. (117–118.)

Bár Sparrow jellemzésében a hősnő újfent pusztán fantáziaszüleménynek tetszik, ebben az álomban nem szellem, hanem vámpír, veszélyes és ellenállhatatlan. Pile szerint a vámpír kulcsfigura, a nagyvárosokban és a szellemekhez hasonlóan „egyszerre felfedi

<sup>27</sup> Peter Sloterdijk megfogalmazását angolra fordítva alkalmazza SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 4.

<sup>28</sup> *Uo.*, 58.

<sup>29</sup> Lásd Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, ed. Rolf TIEDEMANN, Cambridge, Belknap, 1999.

<sup>30</sup> PILE, *i. m.*, 3, 19.

és eltitkolja a vágyakat és a szorongásokat”, egy „intenzíven ambivalens figura” és „egy álomszerű alkotóeleme a modern városi élet fantazmagóriáinak”.<sup>31</sup> Annak ellenére, hogy mind a szellemet, mind a vámpírt elsősorban a félelemmel és a veszéllyel szokás azonosítani, a hősnő esetében a vágy és a bűvölet, amit generál, sokkal hangsúlyosabb érzelmi attribútumai fantazmagórikus karakterének. Mindebből számomra az következik, hogy Alexander és Sparrow bűvölet iránti vágya valójában egyfajta „lebilincselés iránti vágy, melyben a bűvölet alanya egyszerre érzi magát foglyul ejtve és felizgatva”.<sup>32</sup>

Egy harmadik interpretáció szerint, melyet a titokzatos narrátor szolgáltat, Gupta hőse egy olyan nő, aki „élvezi a fantáziát” és „vágyja a végzetet”. Ennek köszönhetően úgy tűnik például, hogy „Daniel elkülönült létezésének egyetlen rendeltetése van: hogy pár órára felkorbácsolja érzékszerveidet” (93.), bár végül „e sóvárgás teljessége [...] kettéhasítja életed, mely eddig csupán az álmok szintjén volt meghasadva”. (161.) A végzetre és a nemi vágyra helyezett hangsúly, illetve az a tény, hogy a regény fináléjában a három férfit (Avishekét, Sparrowt and Danielt) brutálisan meggyilkolják, azaz utoléri őket az elkerülhetetlen végzet, arra utal, hogy a hősnő mint *femme fatale* is fantazmagóriává válik. A *femme fatale* alakját a *film noir* területén vizsgálva Slavoj Žižek a következőképp érvel:

A *femme fatale* tönkreteszi a férfiak életét és ezzel párhuzamosan a saját élvezet iránti vágya áldozatává is válik; a hatalomvágy megszállottja, aki vég nélkül manipulálja partnereit és egyúttal rabszolgája egy harmadik, homályos alaknak. [...] Sosem lehetünk biztosak abban, hogy vajon valóban élvez vagy szenved, manipulál vagy önmaga is manipuláció áldozatává válik.<sup>33</sup>

Meglátásom szerint Žižek definíciója magyarázattal szolgálhat arra vonatkozóan, hogy a férfiak miért érzékelik a hősnőt veszélyesen vonzónak, illetve arra is, hogy ő maga miért állítja azt, kényszerűt érez a mártíromságra. A regény során mindvégig úgy tűnik, a hősnő szabadon dönthet tetteiről és szabadon választhatja meg az irányt, mégis minden döntését és választását a végzettel magyarázza: egy leküzdhetetlen vággyal, mely irányítja őt, és egy végzetes sóvárgással, mely a káosz és a rend közötti törekeny egyensúly megszűnésén tartja, ahonnan végzete végül visszavonhatatlanul „az üvegfüjő lehelete felé” sodorja. Ezáltal a hősnő egyszerre válik a bűvölet „királynőjévé” és áldozatává, ez pedig kétféle értelmezést is lehetővé tesz. Először is, a bűvölet értelmezhető „esztétikai élményként, mely belső nyugtalanságon alapszik”,<sup>34</sup> és „magában foglal vonzalmat, vágyat, misztifikációt éppúgy, mint rettegést és félelmet”.<sup>35</sup> Másodsorban a bűvölet halálos

<sup>31</sup> *Uo.*, 21, 97.

<sup>32</sup> SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 6.

<sup>33</sup> Slavoj ŽIŽEK, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, MIT, 1991, 65.

<sup>34</sup> Hahnemann és Weyand megközelítése angol fordításban szerepel itt: SCHMID, SAHR, URRY, *i. m.*, 5.

<sup>35</sup> *Uo.*

vonzalomként is interpretálható, miként Žižek is magyarázza: „ami igazán veszélyes a femme fatale-ban az nem az, hogy a *férfiak* számára halálos, hanem hogy »vegytiszta«, nem patológiai eset, aki teljességgel magára vállalja *önmön végzetét*.”<sup>36</sup>

Számomra a femme fatale alakjának két fontos implikációja van: az egyik, hogy a nemiség által erőteljesen meghatározott alakról van szó, aki Sibylle Baumbach szavaival élve „elsősorban a férfiaknak a hatalomtól való megfosztás és az elnöiesítés iránti félelmeinek kivételéből származik”, azaz a női nem démonizálásának kísérletére utal.<sup>37</sup> Másodsorban Baumbach azt is hangsúlyozza, hogy a férfiak is rendelkezhetnek a bűvölet erejével – gondoljunk csak a byroni hős vagy az *homme fatale* alakjára, aki „fortélyos, cinikus, kifinomult, titokzatos, magnetikus, csábító, de gyakran önkritikus karakter is”.<sup>38</sup> Daniel, a mészáros alakja többször is úgy jelenik meg a regényben, mint a férfi, aki halált hoz a hősnőre a nemi vágnak köszönhetően, amit kivált belőle. Emellett „immunis a hús megcsonkítására” (96.), és – miként azt a hősnő megfogalmazza – „ő az én utolsó találkozásom a végzettel [...], a sors méltóságának végső megtapasztalása”. (155.) Daniel azonban minden, csak nem szofisztikált és titokzatos. Baumbach jellemzése az homme fatale-ról leginkább Alexanderre illik – olvasatomban ő az a homályos személy, akinek a hősnő a rabszolgája (és ezzel el is árultam, ki lesz féltékenységében a férfiak gyilkosa).

Daniel karaktere inkább magával a halállal azonosítható: „hullazöld szemöldöke”, „szemei, mint a sötétség távoli spazmusai” és „a mosolyba gyűrődő beesett arca” a hősnőben azt az érzetet keltik, mintha „mosolya görbéje a létezés enigmája lenne. [...] Milyen régóta kerested már ezt a mosolyt, mely most megtelik értelemmel – nincs se hang, se téboly”. (65.) Ezek a költői képek arra a meglepő tényre utalhatnak, hogy a hősnő tulajdonképpen vágyja a halált – húga egy évvel korábban bekövetkezett halála óta semmi másra nem gondol, másról nem álmodik; „legyőzni és birtokolni” (195.) kívánja a halált, de ezt csak úgy érheti el, ha hagyja, hogy „a zűrzavar uralma, a jogfosztó káosz” (201.) átjárja őt és az álomszerű várost:

Tegnap éjjel a hold [...] ledobta ruháit az utcán, én pedig jelnek vettem és elkezdtem énekelni, *felfelé* esve az égbolt kelyhébe. A kehely eltörik. Minden zuhan mindenfelé. Nincs mit tenni. De itt az új uralom, szerelmem: törd össze a borospoharat, hagyd, hogy a szilánkok elnyeljék tenyered, ess, ess most lágyan, lefelé az idő zöld csúszdáján, az üvegfüjő lehelete felé. (155–156. – kiemelés az eredetiben)

Amit a narrátor leír itt, az nem pusztán áthágás, hanem szubverzió, elsősorban felforgatás. Értelmezésben az új uralom álma az álomból való kitörés vágyának a megtestesülése, de kísérlete ellentétes hatást vált ki: ahelyett, hogy szembeszállna a halállal,

<sup>36</sup> ŽIŽEK, *i. m.*, 66. (kiemelés az eredetiben)

<sup>37</sup> Lásd Sibylle BAUMBACH, *Literature and Fascination*, New York, Palgrave, 2015, 43.

<sup>38</sup> *Uo.*, 44.

a főhős nő maga lesz a halál; azáltal, hogy felforgatja a gravitáció törvényét – azaz a patriarchális társadalom szabályait – véglegesen femme fatale lesz belőle, aki felelős a három férfi haláláért. A hősnő végérvényesen belemerevedik saját fantazmagórikus imázsába és foglyul ejti London is, maga lesz a megélt fantazmagória, a femme fatale térbeli manifesztációja. Így válhat véleményem szerint a város egy lelkiállapottá: amikor minden álomnak vagy káprázatnak tűnik, akkor a fantazmagória lesz az egyetlen ismert valóság, a város pedig „az emlékek és kívánságok álomszerű helyszínévé” válik, bővülettel a felszínen és a „szemünk elől elrejtett kísértő jelenésekkel”.<sup>39</sup> Ezek pedig mélyen és fájdalmasan érződnek, mint a freudi teljes szeretet, mely egyszerre áll szeretetből és gyűlöletből.<sup>40</sup> Ha viszont a szeretet és gyűlölet is fáj, ha az áthágás és a behódolás is csapdába zár, akkor mi az egyetlen kiút? A válasz a kérdésre talán épp a közöny.

Miután Gupta hősnője rájön arra, hogy húga halála csak „egy tükörben tovasuhanó kép volt”, egy olyan valóság, melyet el tud fogadni, és amivel együtt tud élni, lelkiállapota és attitűdje megváltozik: „A halál nem csillapította a fájdalom utáni vágyad; vaskos száraz nevetés töltötte ki lényed csigaházát, mely nem volt más, mint az univerzum közönye.” (185–186.) A közöny blazírt magatartást jelent, egyfajta érzelmi visszahúzódat, ahelyett, hogy – esetünkben – a hősnő elnyomná azt, amit lehetetlenség kívánni és tovább érezni. A közöny úgy is értelmezhető, mint „a gyűlölet speciális esete”,<sup>41</sup> a végső bosszú és a túlélés eszköze, a teljes szeretet ellentéte és merev elutasítása.

Akár ölelésben, akár elutasításban részesülnek, a regényben ábrázolt nagyvárosi terek olyan atmoszférával rendelkeznek, melyek mind megtettesítik a főhős nő érzelmi válaszait és kapcsolatait, tapasztalatait és emlékeit, szerelmét és veszteségét, mind általuk konstruálódnak. Olvasatomban a regény egy szerelmi vallomás a hősnő szeretett és „szeretni vágyott” városaihoz (40.): városokhoz, melyek hagyták, hogy szeresse őket és városokhoz, melyek elutasították. Walter Benjamin szerint a modern városban az emberek alva járnak egész életükben, képtelenek felébredni, hogy megvalósíthassák vágyaikat.<sup>42</sup> Ezzel szemben Gupta hősnőjét a vágyai kényszerítik arra, hogy felébredjen és rájőjjön: ő maga is csak álom, fantazmagória. Akár szellemként, akár vámpírként vagy femme fatale-ként értelmezik identitását, minden esetben a férfiakban generált bővület az, ami összeköti alakját a veszélyes vágyakkal, melyekkel végső soron azonosítják. Az egyes karakterek percepcióira, és legfőképp a főhős nő megélt tapasztalataira, álmaira és érzelmeire hasonló hatással van London is, kibogozhatatlan szálakat hozva létre a metropolisz és a nő között – mint fantazmagória, egyik sem kelhetne életre, vagy álmodhatna a másik nélkül.

<sup>39</sup> PILE, *i. m.*, 57, 8.

<sup>40</sup> Lásd Sigmund FREUD, *Instincts and their Vicissitudes* (1915) = S. F., James STRACHEY, Joseph BREUER, Angela RICHARDS, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, London, Hogarth Press, 1971, 109–140.

<sup>41</sup> John O'NEILL, *Freud and the Passions*, University Park, Pennsylvania State UP, 1996, 118.

<sup>42</sup> Vö. PILE, *i. m.*, 20.



ÉVA PATAKI

*Atmospheres, Fascination and Phantasmagoria in Sunetra Gupta's The Glassblower's Breath*

Investigating the literary representation of urban spaces and identities, my paper untangles the complex psychological and emotional relationship between the heroine and her beloved and hated cities in Sunetra Gupta's *The Glassblower's Breath* (1993). Drawing on Gernot Böhme's (1993) theory of the atmospheric qualities of space, Steve Pile's psychogeographical approach to reading cities, Walter Benjamin's concept of phantasmagoria and various interpretations of fascination, the paper explores the creation of atmospheres in the novel and the role of fascination in the perception of London and Gupta's female protagonist as phantasmagorias. I argue that – as urban imaginaries – the emotional fabric and atmosphere of the cities portrayed are as much created by their spaces and places, their inhabitants and visitors, as are manifested and formulated in emotional states of being, whether real or fictional, phantasmagoric or imaginary.

SCHÄFFER ANETT

## „A Piccadilly Vénusza”

Város és identitás Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényében

Angela Carter 1984-ben megjelent neoviktoriánus, mágikus realista<sup>1</sup> regényének főszereplője, Fevvers egy nagydarab, szőke, szárnyas nő, aki már a regény első oldalán kijelenti, hogy londoni: „Úgy bizony, uram: akármilyen legyek, ha nem úgy keltem ki egy ménkű nagy tojásból, itt, London kellős közepén!”<sup>2</sup> A regény első részében, amely a címét is az angol fővárosról kapta, Fevvers egy amerikai riportert – Walsert – avatja be életének részleteibe, és még ha igen képlékeny kategóriák mentén is, de létrehoz egy képet önmagáról. Fevvers önmaga meghatározását Londonhoz köti, élettörténetének egyetlen megingathatatlan, minden kételkedést elutasító eleme az, hogy londoni. Még a nő neve is az angol fővárosához kötődik, a Fevvers a tollak (*feathers*) szó cockney dialektus szerinti változata, és ő maga is cockney dialektusban beszél. A cockney eredetileg a bow-bell cockney-k – a London Cheapside körzetében élő munkások – által beszélt dialektus. Azáltal, hogy Angela Carter egy ennyire ismert és felismerhető dialektust adott főszereplője szájába, nem csupán a légtornász nő származási helyét, de társadalmi státuszát is egyértelműen megadja. Bár a szereplők a regény nagy részében utaznak, London mindvégig alapvető viszonyítási pontként jelenik meg: kiindulási pont és ott-hon. A regény három részből áll (*London; Szentpétervár; Szibéria*), mindhárom rész arról a helyszínről kapta a címét, ahol játszódik. A mű középpontjában az utazás áll: a *Szentpétervár* és a *Szibéria* című részben a szereplők a helyszínek között utaznak – vonaton ülnek, vagy gyalog vándorolnak. Az első részben (*London*) Fevvers nem a térben, hanem az időben utazik: elmondja az élettörténetét. Ez az időutazás abban is tetten érhető, hogy a Big Ben mintha visszafelé is járna, hiszen a regény első részében, mialatt Fevvers Lizzie segítségével elmondja életének történetét Walsernak, többször elüti az éjfélt. (56, 65–66, 81.)

A regény igen bonyolult narrációs és szerkezeti rétegzettségére megkívánja, hogy hosszabban ismertessem az *Esték a cirkuszban* tartalmát. A történet a századfordulón, 1899-ben játszódik, és az új évszázadba való belépéssel zárul, szilveszter éjszakáján. A mű első részében Fevvers-t, a szárnyas nőt egyik londoni előadása után interjúvolja meg Walser. Fevvers-től megtudhatjuk, hogy Wappingban, a folyóparti lépcsőkön talált rá Lizzie, aki először prostituáltként, majd házvezetőnőként dolgozik Nelson

<sup>1</sup> A regény mágikus realista voltáról részletesen ír BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 299–349.

<sup>2</sup> Angela CARTER, *Esték a cirkuszban*, ford. BÉNYEI Tamás, Bp., Magvető, 2011, 7. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – Sch. A.)

mama bordélyában, egy ruháskosárban a csecsemőre, aki széttört tojánhéj darabkák között feküdt. Lizzie hazaviszi a bordélyházba, ahol Fevvers-t a többi nővel együtt neveli fel. A lánynak már gyermekkorában két szárnykezdemény növekszik a hátán. A bordélyházban eleinte Cupidóként, majd serdülőként, miután kibomlott a szárnya, Szárnyas Győzelemistennőként pózol, de nem dolgozik prostituáltként. Részletesen leírja, hogyan tanul meg repülni azáltal, hogy a madarakat tanulmányozzák Lizzie-vel. Nelson mama hirtelen halála után kénytelenek elhagyni a bordélyházat. Lizzie és Fevvers Lizzie testvérehez költöznek Battersea-be, hogy a fagylatozójában dolgozzanak. Itt keresi fel Fevvers-t Madame Schreck, a női szörnyek múzeumának tulajdonosa, aki állást kínál neki. Pénzügyi nehézségeik miatt elvállalja az állást, de a múzeumban Madame Schreck rabszolgája lesz, csupán a múzeumba érkezésekor kap tőle némi pénzt, amit elküld Lizzie-éknek. A múzeumban több nővel együtt dolgozik: Négyszemű Fannyval, akinek a mellbimbói helyén is szemei vannak, Csipkerózsikával, aki minden nap csupán pár percre ébred fel, Wiltshire Csodájával, aki „még három láb magasra sem nőtt meg” (91.), Alberttel/Albertinával, aki „kétlétű volt, vagyis minden csak félig, de semmi nem egészen” (91.), és Pókhálóval, aki mindig búskomor, s akinek „pókhálók borították az arcát, a szemöldökétől a járomcsontjáig”. (108.) A múzeumban a férfiak azért fizetnek, hogy megnézzék ezeket a nőket a pincében lévő kriptaszerűségben, a „profán oltárokon”, és külön fizetségért a nők a férfiak kívánságait is teljesítik. Csipkerózsika és Fevvers azonban nem nyújtanak szexuális szolgáltatást. Az egyik kuncaft, Christian Rosencreutz magas árat ajánl Fevvers szüzességéért, miközben az érte járó összeg valódi mértékéről vitatkozik a lány Madame Schreckkel, két férfi betör a házba és elkapja őt, majd Mr. Rosencreutzhoz viszik. A férfi Azraelnek nevezi őt, és szexuális együttlét helyett megpróbálja megölni, de a Nelson mamától kapott kis kard segítségével sikerül elmenekülnie. Visszamegy Lizzie-hez Battersea-be, majd légtornászként kezd dolgozni, és egész Európát bejárja. Az interjú idején újra Londonban van, ahol ünnepelt sztár, mindenki róla beszél, a képeivel tele van az egész város, márkákat neveznek el róla:

a boltokat elárasztották a „Fevvers” harisnyakötők, harisnyanadrágok, legyezők, szivarok és borotvaszappanok... Fevvers még egy sütőpormárkának is kölcsönadta a nevét [...]. Ő volt a pillanat hősnője. (10.)

Fevvers mottója a „valóság vagy fikció?” (8.); ennek megfelelően a regény során végig megkérdőjeleződik az igazságtartalma mindennek, amit mond. Nem tudhatjuk biztosan, hogy csak eljátssza-e, hogy szárnyas nő, vagy valóban az.

A regény második, *Szentpétervár* című részében Walser bohócként csatlakozik a cirkuszhoz, hogy kövesse „a világtörténelem legnagyobb átverésének hősnőjét”. (144.) Itt a bohócok kitalált helyzete és a cirkuszon belüli kapcsolatok kerülnek a történet középpontjába. Walser szerelmes lesz Fevvers-be. A főbohóc, Nagy Buffo megőrülése után, melyre a porondon kerül sor, többen elhagyják a cirkuszt, a meg-

maradt társulat pedig vonattal indul tovább. Fevvers-t meghívja a nagyherceg, aki mechanikus szerkezeteivel próbálja szórakoztatni a lányt, ékszerészek által készített tojásokat mutat neki, össze akarja zsugorítani és az egyik tojásba akarja zárni őt, de a lánynak varázslatos módon sikerül elmenekülnie: egy tojásban rejlő miniatűr vonatot a szőnyegre dob, és a valódi Transzszibériai Expresszre száll fel.

A harmadik, *Szibéria* című részben tudjuk meg, hogy Lizzie képes „háztartási mágiára”: összezsugorít vagy nagyra varázsol dolgokat, előre- vagy hátratekeri az időt. Szibériában felrobbantják a vonat alatt a síneket, így a vonat használhatatlanná válik, többen megsérülnek, Fevvers-nek eltörik az egyik szárnya. A cirkusz megmaradt tagjait elrabolják a szabad férfiak fivéri közösségének tagjai, akik Fevvers közbenjárását szeretnék kérni Viktória királynőnél, mert egy pletyka miatt azt hiszik, hogy a lány a walesi herceg jegyese. Walser sérülten a roncsok között hever, így őt nem hurcolják el, több kalamajka után az őslakók sámánjának inasa lesz. A bohócok megtartják utolsó előadásukat, a vezérükért, Buffóért előadott tánc keserű nevetést csal ki elrablóikból, akik bekapcsolódnak a táncba, majd a bohócokkal együtt eltűnnek a föld színéről, elragadja őket a forgósél. A cirkusz megmaradt tagjai gyalog indulnak tovább. Walser és Fevvers egy véletlennek köszönhetően meglátják egymást, a férfi pedig visszanyeri emlékezetét. A lányt rendkívül megviseli a szibériai lét, a szépségápolási cikkek hiánya és a törött szárnya. Míg addig kínosan ügyelt rá, hogy elrejtse szárnyait, mikor nincs a színpadon, Szibériában már nem törődik ezzel. Szilveszter éjszakáján a törzs istenkunyhójában találkozik Fevvers és Walser, és már egy párként lépnek át a 20. századba. A szerelmeskedés után Walser megkérdezi a lánytól, hogy miért állította, hogy szűz. A lány válasza és nevetése egyben a regény zárata is lesz: „El sem hiszem, hogy tényleg bolondot csináltam belőled.” (458.)

A regény során Londonon belül több különböző helyszín is megjelenik, és úgy vélem, hogy ezek sokat elmondanak a szereplők társadalmi helyzetéről. Fevvers egyszerre testesíti és kérdőjelezi meg a viktoriánus társadalom több fontos női szerepét, szimbolikus alakját: a prostituáltat, az „angyal a házban”-t, az „őrült nőt a padláson”, az „új nőt”, a boltoslányt, a flâneuse-t és a férfitekintet tárgyát.

Az „angyal a házban” a viktoriánus kor nőideálja, eredetileg Coventry Patmore *Angyal a házban* (*The Angel in the House*) című verséből származik, amelyben a tökéletes feleséget írja le a költő. Az „angyal a házban” passzív, a férjének alávetett nő, nevéhez illően a ház az ő tere, csak ott lehet valamennyi hatalma, a férfiasnak tartott nyilvános terekre igen ritkán merészkedik, akkor sem egyedül. Az „őrült nő a padláson” figurájára Sandra M. Gilbert és Susan Gubar *Az őrült nő a padláson* (*The Madwoman in the Attic*) című könyve hívja fel a figyelmet először.<sup>3</sup> A 19. századi női irodalmi hagyományt vizsgáló kötet címe Berthára utal, Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényének egyik központi alakjára. Gilbert és Gubar szerint Jane Eyre alte-

<sup>3</sup> Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven – London, Yale University Press, 2000<sup>2</sup>.

regója Bertha, aki Jane azon titkos vágyait viszi véghez helyette, amelyek a korabeli normák alapján elfogadhatatlanok.<sup>4</sup>

Az „örült nő a padláson” alakja az „angyal a házban” figurájának ellentéte: az erős, lázadó, normákat áthágó nő képe. Az „új nő” már nem felel meg a nőkről alkotott bináris elképzeléseknek, számára már a pénzügyi függetlenség és a munkán keresztül a személyes kiteljesedés a cél. Az „új nő” már beszél a szexualitásról, nem a házasság és a családalapítás az egyetlen célja.<sup>5</sup> A *boltoslány* és a *flâneuse* a városi élethez kötődő női szerepek. A boltoslányról Deborah L. Parsons így ír: „a városban egy új, meghatározhatatlan osztályt és a kereskedelmi kultúrát reprezentálja, ami létrehozta őt [...], elhomályosítja a város nemileg meghatározott hatalmi struktúráit”.<sup>6</sup> A *flâneuse* az egyik legfontosabb városi figura, a Walter Benjamin nevéhez kötődő *flâneur* női megfelelője. A *flâneur* cél nélkül kószál a városban, elmerül a tömegben, a város az otthona, megfigyeli azokat, akikkel találkozik útjai során.<sup>7</sup> A férfitekintet nőket tárgyiasító ereje szinte végig jelen van a regényben, összekapcsolódik a többi női szereppel. Laura Mulvey a tárgyiasító férfitekintetről mint filmes jelenségről ír *Visual Pleasure and Narrative Cinema* című tanulmányában, mely szerint az általa vizsgált filmekben a nőket tárgyiasítja a férfi szereplők és a velük azonosuló nézők tekintete.<sup>8</sup> A férfitekintet nőket tárgyiasító hatalmát az irodalomban is többen vizsgálták,<sup>9</sup> az *Esték a cirkuszban* pedig – ahogy ezt később láthatjuk – szövegszinten is egyértelműen utal erre a jelenségre. A regényben ezek a szerepek egyszerre vannak jelen, hiszen a 19. és a 20. század fordulója egy nagyon fontos átmeneti időszak volt. Az ipari fejlődés, a városiasodás, a globalizáció, a viktoriánus normák és a hagyomány által létrehozott női szerepek íródnak egymásra Fevvers alakjában.

Tanulmányomban azt vizsgálom, miképpen alakul Fevvers identitása a regényben: hogyan alakítja ezt a Londonhoz fűződő viszonya, a különböző női szerepek, melyeket betölt és megkérdőjelez, valamint a regény történései. Külön figyelmet szentelek annak is, miképpen jelennek meg London különböző terei a regényben.

Fevvers interjúja során feltűnő, hogy nem engedi át Walsernek a beszélgetés irányítását, mintegy színdarabot ad elő a férfi számára: „[a] történetmondás performatív

<sup>4</sup> Uo., 336–371.

<sup>5</sup> Gail CUNNINGHAM, *The New Woman and the Victorian Novel*, London – Basingstoke, Macmillan, 1978, 1–19.

<sup>6</sup> Deborah L. PARSONS, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 50. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Sch. A.)

<sup>7</sup> Walter BENJAMIN, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. Michael W. JENNINGS, Cambridge – Massachusetts – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

<sup>8</sup> Laura MULVEY, *Visual Pleasure and the Narrative Cinema = Film Theory & Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo BRAUDY, Marshall COHEN, New York – Oxford, Oxford University Press, 2009<sup>7</sup>, 711–722.

<sup>9</sup> Vö. SÉLLEI Nóra, *A nevelőnő hangja – Charlotte Brontë: Jane Eyre = Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 156.

beszédaktus, előadás, mutatvány, amely voltaképpen megismétli Fevvers műsorát”.<sup>10</sup> Ez is mutatja, hogy ő maga akarja elmondani saját történetét, más értelmezést nem fogad el. Magali Cornier Michael úgy véli, hogy ezáltal Fevvers kikerüli azt, hogy egy identitást kényszerítsen rá Walser, bár a férfi meg akarja nevezni, tárgyiasítani akarja őt.<sup>11</sup> Bényei szerint

Fevverst mindig mások találták ki, azonossága mindig az őt magukba építő diskurzusok textuális terméke volt, az igazság-hamiság, felszín-mélység opozíciókon nyugvó beszédmódok által elképzelt jel, amely mozdulatlanságba merevítette a jelölővé silányított szubjektumot. A történet kezdetén Walser célja is efféle kimerevítés: meg akarja írni Fevvers történetét, meg akarja határozni Fevvers igazságát, s ezáltal Fevverst véglegesen definiálni (vagy mint csalót, vagy pedig, bár ennek Walser szerint jóval kisebb a valószínűsége, mint szörnyszülöttet).<sup>12</sup>

Fevvers igyekszik kibújni az alól, hogy mások definiálják őt: irányítja élettörténete elmondását és annak körülményeit is. Szintén Bényei Tamás észrevétele az is, hogy a Fevvers a látvány, az *opszisz* kétértelműségére építve viszi színre magát a nyilvánosság előtt.<sup>13</sup> Kérchy Anna ezzel összhangban úgy véli, hogy Fevvers önéletrajzi narratívájában „a szöveg és az identitás előadásként, mutatványként, trükként, csábításként” konstruálódik.<sup>14</sup> Fevvers élettörténetének narratívává formálása közben saját identitását is megalkotja, még ha annak egyik központi eleme éppen az, hogy nem lehet keretek közé, meghatározott kategóriákba zárni. Ricoeur szerint az önelbeszélés „önmagunk elbeszélés általi újjáalakítása”,<sup>15</sup> és éppen ezt teszi Fevvers ebben az esetben: a regényben csupán önelbeszélése révén bújik ki a mások általi meghatározottság terhe alól. Donald Polkinghorne úgy gondolja, hogy a narratíva segítségével életünk epizódjait egy egésszé formáljuk, ami egységességet és önazonosságot ad az identitásnak.<sup>16</sup> A Fevvers által létrehozott narratíva egy egységes identitást mond el, még ha mindig szabadon hagyja is a lehetőséget, hogy nem a teljes igazságot mondja el. A narratíva által létrehozott identi-

<sup>10</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 334.

<sup>11</sup> Magali Cornier MICHAEL, *Angela Carter's Nights at the Circus: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies*, Contemporary Literature, 1994/3, 496.

<sup>12</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 313.

<sup>13</sup> *Uo.*, 314.

<sup>14</sup> KÉRCHY Anna, *Autobiografikció és önéletrajzás Angela Carter regénytrilógiájában = Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 352.

<sup>15</sup> Paul RICOEUR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2001, 24.

<sup>16</sup> Donald POLKINGHORNE, *Ricoeur, Narrative and Personal Identity = Changing Conceptions of Psychological Life*, eds. Cynthia LIGHTFOOT, Chris LALONDE, Michael CHANDLER, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2004, 29.

tásának egyértelműen meghatározó elemei a Londonhoz kötődése és az általa betöltött női szerepek, melyek sokszor konkrét helyszínekhez kapcsolódnak. Később, a regény *Szentpétervár és Moszkva* című részeiben láthatjuk, hogyan alakul Fevvers identitása Londonból való távozása után a külföldön történő események hatására.

Ahogy már a bevezetőben idéztük, Fevvers rögtön a regény első oldalán kijelenti, hogy élete „London kellős közepén” (7.) kezdődött. Nelson mama bordélyházában, a női testek piacán nő fel, és itt tölti be az első tradicionális női szerepeket. A bordély tükrözi és egyben meg is szünteti a határt a tiszteltreméltó feleség és a prostituált között: London látható és láthatatlan világa, tisztelt és megvetett női között. A lány a bordélyház belsejét úgy írja le, mint egy úri klubot:

Első látásra bárki azt hihette volna, hogy a szalon valami úri klub szivarszobája, ahová csak a legfinomabb körök bejáratosak. Nelson ugyanis szinte már gyászos következetességgel ragaszkodott hozzá, hogy kuncsaftjai a férfiúi jó modor minden követelményének is megfeleljenek. Szerette a bőrfoteleket, a friss *Times* példányait, amelyeket Liz minden reggel akkurátusan kivaszt és odakészített az asztalokra; a borvörös és mintás damasztapétára akasztott mitológiai tárgyú festményekre olyan vastag rétegben rakódott rá a kor, hogy a súlyos aranykeretbe zárt festett jelenetekben mintha maga az ősi napfény mézszíne áradt volna szét, hogy aztán édeskés ragyaréteget alkotva kristályosodjon ki. (41.)

A „rég, vörös téglából épült ház” (38.) a márványlépcsővel, márványkandallóval, festményekkel, tradicionális bútorokkal kívülről-belülről úgy fest, mint egy úri klub, vagy mint egy középosztálybeli család háza. Már ez a hasonlatosság is jelzi, hogy Carter regényében az egyes kategóriák közti különbségtétel kérdőjeleződik meg.

Elizabeth Wilson szerint a „prostituáció nem csupán egy, a morálokat érintő valós és mindig jelenlévő fenyegetés volt, de az összevisszaság, a természetes hierarchiák és társadalmi intézmények megdöntésének metaforája is”.<sup>17</sup> Carter regényében a prostituáció úgy kérdőjelezi meg a „természetes hierarchiákat”, hogy tökéletesen lemásolja azokat. Nagy-Britanniában ekkoriban nagy vita folyt a prostituáltakat érintő szabályozásokról, mivel megvolt a veszélye, hogy ez akár az összes (dolgozó) nő szabályozásához is vezethet. A prostituáltaknak volt először lehetősége a nyilvánosságba kilépni: a 19. századi városi polgárok problémája ezzel viszont éppen az volt, hogy akkor vajon minden, a nyilvánosság előtt megjelenő nő a város új, zavaros világában prostituáltaknak tekinthető-e.<sup>18</sup> Az *Esték a cirkuszban* című regényben a prostituált a feleségéhez hasonló életet él: idejének nagy részét egy olyan házban tölti, ami úgy van berendezve, hogy a férfiak

<sup>17</sup> Elizabeth WILSON, *The Invisible Flâneur* = E. W., *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, London – Thousand Oaks – New Delhi, Sage Publications, 2001, 73.

<sup>18</sup> *Uo.*, 74.

ízlésének megfelelően, a nők a férfiakat várják, gyermeket nevelnek, s csak a férfiak távollétében tanulhatnak, tervezgethetik a jövőjüket, vagy hódolhatnak igazi szenvedélyüknek. Lizzie ezt a hasonlatosságot magyarázza el Walsernek:

Házasság? Még mit nem! [...] Csöbörből vödörbe! Ugyan mi más a házasság, ha nem az, hogy sok férfi helyett csak egy kedvéért prostituáljuk magunkat? Hol itt a különbség? Azt hiszi, fiatalember, hogy egy tisztességes kurva büszke lenne, ha feleségül mehetne *magához*? Mi? (31., kiemelés az eredetiben)

Továbbá Fevvers egyik gúnyneve – a „Szűz Kurva” (84.) – két egymással ellentétes kategóriát helyez egymás mellé, emellett a lány úgy beszél a prostituáltokról, mint az édesanyjairól, így abszurdá téve a két női szerep közti ellentétet. A 19. századi férfiak félték a városba érkező nőktől, mert úgy vélték, hogy a kíséret nélküli nők egyszerre jelentenek fenyegetést és kísértést a férfi hatalom számára.<sup>19</sup> Carter regényében ez a félelem nevetségessé válik, hiszen a szöveg eldönthetlenné teszi, hogy a prostituáltak hasonlatosak a középosztálybeli feleségekhez, vagy éppen fordítva.

Fevvers a Walsernek elmondott történet alapján sosem volt prostituált a bordélyban, így lehetett csak a „Szűz Kurva”: a szűz- és a prostituált-szerep megtestesítője is. De emellett két nagyon fontos viktoriánus női szerepet töltött be a házban: az „örült nőt a padláson”, valamint az „angyal a házban”-t, melyek erőteljes hatást gyakorolnak identitására. Fevvers a padláson lakik Lizzie-vel, aki gondját viseli, ez a helyzet pedig a Charlotte Brontë *Jane Eyre*-jében megjelenő Berthához köti őt. Fevvers azt mondja, hogy szárnyai vannak és repülni próbál, ami örültségként is értelmezhető. Továbbá, a lány nem találkozhat a kuncsaftokkal, csupán az „angyal a házban” megtestesítőjeként.<sup>20</sup> Gyermekkorában Cupidónak öltöztetik és így ül az alkóvban a szalonban, fizikailag is a prostituáltak és a vendégek fölött, ezzel is kigúnyolva a viktoriánus társadalom szerelemről alkotott nézeteit. Mint már említettük, később, miután megjött az első menstruációja és kibomlottak a szárnyai, Szárnyas Győzelemistennőként pózol, „mintha ő lett volna a ház védőszentje”. (34.) Az „angyal a házban” tradicionálisan tiszta, szubmisszív, passzív lény, de Carter regényében, Londonban ő egy nagy, erős nő, karddal felfegyverkezve. Így ebben a kontextusban az „angyal a házban” csak egy igazságot leplező maszk lehet, egy olyan maszk, ami elrejtja a mögötte rejtőző lánygyermeket, majd az erős nőt. A bordélyház valószínűleg azért kezdi elveszíteni az ügyfeleit, mert Szárnyas Győzelemistennőként Fevvers képében összekeverednek a szerepek: prostituáltak tűnik, de nem az; a középosztálybeli feleségek idealizált képében tetszeleg, ő az „angyal a házban”, de eközben ki is fordítja ezt a képet, hiszen kardot tart a kezében. Ez a kettősség, eldönthe-

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Kérchy Anna is megjegyzi, hogy Fevvers szárnyai az „angyal a házban” patriarchális toposzát idézik. Anna KÉRCHY, *Corporeal and Textual Performance as Ironic Confidence Trick in Angela Carter's Nights at the Circus*, *The AnaChronisT*, 2004/10, 100.



tetlenség, a kategóriák kifordítása a regény egészében Fevvers narratívájának és identitásának központi eleme, mely úgy tűnik, gyerekkorától kezdve elkíséri.

Mindezek mellett a regényben újra és újra megtestesíti a férfitekintet tárgyát is. Nem csupán a színpadon, de már Nelson mama házában is, amit a lány a következőképpen idéz fel és kommentál:

Ami engem illet, én élő szoborként kerestem kenyeremet Nelson mama házában: bimbózó éveimben, tizennégytől tizenhét éves koromig csak a férfitekintetek tárgyaként léteztem, miután leszállt az éj, és a bejárati ajtó felől meghallottuk az első kopogtatást. Így készültem fel az életre, uram; hiszen nem a többiek tekintetének kiszolgáltatva járjuk-e utunkat ezen a világon? (60.)

A férfitekintet tárgyaként létezéshez tehát – az esetek döntő többségében – a kiszolgáltatottság érzése társul: erre jó példa Madame Schreck múzeuma, vagy a gazdag nagyherceg háza. De más hangsúlyt kap majd például a cirkuszban, hiszen ott ő irányíthatja a tekinteteket kénye-kedve szerint.

Nelson mama halála után Fevvers és a többiek kénytelenek lesznek elhagyni a házat, feladni a prostituált kétértelmű szerepét, és beilleszkedni a társadalom elfogadott(abb) rétegeibe. Ketten közülük például Brightonban nyitnak panziót közösen, ketten gépíró- és titkárnőképző ügynökséget alapítanak, egyikük pedig férjhez megy, de gyorsan megözvegyül, majd megint férjhez megy, egy másikat leszerződteik egy számhoz egy „angolnaember” mellé. Fevvers és Lizzie, ez utóbbi nővérének fagyaltüzletében kezd el dolgozni Battersea-ben. A bordélyház elhagyása viszont arra is rámutat, hogy a prostituáltak életmódja és lakhelye csupán a középosztálybeli ház(tartás) másolata, pusztán egy illúzió: rádöbbenek, hogy mind a ház, mind a bútorok siralmas állapotban vannak. A prostituáltak úgy döntenek, hogy együtt felgyújtják a házat, elpusztítva az egyetlen helyet, amit otthonuknak tekinthettek: így Fevvers egyetlen otthona maga London városa marad. Battersea, London egyik déli lakónegyede, a regényben idillikus helyként jelenik meg, ahol a vidéki nyugalom és a város nyújtotta lehetőségek, mint a színház, egyaránt közel vannak. Még a Tower-től Battersea-be történő utazás is „végtelenül hosszúnak” (74.) tűnik, mintha vidékre utaznának. Ironikus módon épp itt, Battersea-ben, Lizzie nővérének fagyaltüzletében – azon a helyen, amely messze van London központjától – tölti be Fevvers és Lizzie az egyik legurbánusabb női szerepet, a boltoslányét. A távolság ellenére is ez az a hely, ahol igazából részt tudnak venni a város életében: nincsenek egy házba bezárva, és Fevvers nem a férfitekintet tárgya. A boltoslány nem középosztálybeli feleség, nem prostituált: dolgozó nőként viszonylag szabadon felfedezheti a várost. Fevvers és Lizzie amellet, hogy dolgozó nők, egy tradicionális szerepet is megtestesítenek, a családot segítő vénlányt, így a tradicionális és az új szerep kettejük alakjában összeolvad.

Ezt a fizikailag és anyagilag független időszakot egy olyan időszak követi, amikor Fevvers még inkább tárgyiasított, mint valaha: Madame Schreck „női szörnyek mú-

zeumában” kap munkát. A séta a Chelsea-hídon keresztül Kensingtonba reprezentálja a szabadság és a családi élet elvesztését. Ahogyan ezt már Battersea esetében is láthattuk, Fevvers számára a London körzetei közötti mozgás mindig szerepváltást jelent: most újra azokat a tradicionális női szerepeket tölti be, mint a bordélyházban. Fevvers megint bezárt nővé válik. Sok hasonlóságot találhatunk Nelson mama és Madame Schreck háza között, mindkettő a társadalom peremén működik, hasonló szolgáltatásokat nyújt. A nők mindkét helyen a férfitekintet tárgyai (legalábbis amíg a kuncsaftok a házban vannak), mindkét ház illúzióra épül, így egymás alteregóinak is tekinthetők, de Madame Schreck múzeuma a bordélyház sötétebb változata. Fevvers így beszél erről:

Nelson műintézménye azoknak az igényeit elégítette ki, akik testükben voltak zavarodottak, de akik mégis arról akartak bizonyoságot szerezni, hogy a test örömei, legyenek azok mégoly kétes természetűek, és kerüljenek bármibe, végső soron egyszerű dolgok. Madame Schreck ellenben azokra specializálódott, akiknek a ... akiknek a *lelkében* uralkodott zűrzavar. (87., kiemelés az eredetiben)

Míg a bordélyházban prostituáltak tanulhattak, tervezgethették a jövőjüket és Nelson mama jószágosan irányította az intézményt, itt a nők foglyok, akik szabadon nem tehetnek semmit, „női szörnyek”-nek nevezik őket, és úgy is bánnak velük. A nők az egykori borospincében, „Odalent” vagy a „Feneketlen Alvilág”-ban vannak „profán oltáraikban” (94.), ami már mutatja, hogy a férfiak és a „normális” nők alatt állnak a társadalmi ranglétrán ezek a „csodalények”. (91.) Fevvers újra a férfitekintet tárgya, prostituáltak között él, de ő maga nem teljesen az, esetében a szabály, hogy „[m]indent a szemnek, semmit a kéznek”. (96.) Itt az „angyal a házban” sötét változatát testesíti meg, a „Halál Angyala” (108.) képében jelenik meg. A Madame Schreck múzeumában dolgozó nők – Csipkerózsika, Wiltshire Csodája, Négyszemű Fanny, Pókháló és Albert/Albertina – a *fin de siècle* korabeli város fontos témáit viszik színre, mely toposzok azonban a kor emberében félelmet keltettek. Így a regény úgy is értelmezhető, hogy ezek a liminalitást megtestesítő lények által kiprovokált, zavarba ejtő kérdések miatt üzték őket a női szörnyek múzeumának pincéjébe. Az, hogy ezek a nők elzárva bár, de Kensingtonban vannak, bizonyítja folyamatos jelenlétüket a városi életben. Különböző női szereplehetőségeket testesítenek meg: a várakozás az új évszázad eljövetelére (Csipkerózsika), a lehetőség, hogy a középosztálybeli nők prostituáltakká váljanak (Wiltshire Csodája), az esély, hogy a nők többet lássanak a világból (Négyszemű Fanny), a melankólia alternatívája (Pókháló) és az eltűnő, változóban lévő határ a férfiasság és a nőiesség között (Albert/Albertina), valamint – Fevvers esetében – a viktoriánus női szerepek megkérdőjelezése.

Az első alkalom, amikor Fevvers elhagyja Londont, megmutatja, hogy a szárnyas nő mennyire kötődik a városhoz. Ahogy már említettem, London az egyetlen biztos

identifikációs pont a számára, ezért az egyedüli biztos pont az életéről létrehozott narratívában is. Londont szinte szülői attribútumokkal ruházta fel. Az anyjaként emlegeti:

miközben a hajnalpír felkúszott az égen London fölé, arannyal vonva be a Szent Pál-székesegyház hatalmas kupoláját, ami ettől pont úgy nézett ki, mint annak a városnak az isteni mellbimbója, amelyet jobb híján kénytelen vagyok szülőanyámnak nevezni. London, az egymellű, az amazonkirálynő (55–56.),

máshol pedig „öreg Temze Apó”-nak (51.), angolul „Old Father Thames”<sup>21</sup>-nek nevezi Londont, így tulajdonképpen az apjának is tekinti. Fevvers leleccyereket, ezért a város gyermekeként gondol magára, ami kapcsolatba hozható Elizabeth Grosz azon elgondolásával, hogy a város „aktív erő a testek alakításában, és mindig otthagyja a nyomát az egyén testén”.<sup>22</sup> Amikor Fevvers elhagyja a várost, élete és identitása is veszélybe kerül. Mr. Rosenkreutz a városon kívül fekvő házához viteti. Bár a szárnyas nő mégsem játssza el a halál angyalának szerepét, a férfi Azraelnek hiszi őt, és úgy is kezeli. Épp ez a mások (férfiak) általi meghatározás az, amit kiküszöbölni próbál a regény elején elmondott élettörténet. Amikor Mr. Rosenkreutz megpróbálja megölni őt, Fevvers visszamenekül Londonba – ez is mutatja, hogy számára az egyetlen biztonságos helynek az angol főváros tűnik. A vidéket félelmetes helyként írja le:

Azt is be kell vallanom, hogy utálok a vidéket, és félek is tőle. Megmondom én egyenesen, nem szeretek olyan helyen lenni, ahol nincs ott az Ember. Az életemnél is jobban szeretem a nyüzsgő emberiség látványát és szagát, és egy olyan táj, ahonnan hiányoznak az emberek, ahol nem látom az emberi hajlékok kéményéből előkanyargó füstöt, számomra olyan, akár egy sivatag. Nem mintha valaha is sok időt töltöttem volna erdőn-mezőn, hála istennek, bár néha még Nelson mama idejében, előfordult, hogy augusztusban, amikor munkaszüneti nap volt, mindannyiunkat felpakolt egy négyüléssel, lehajtható tetejű hintóra, és az egész háznépet elvitte piknikezni a New Forestbe, de én ilyenkor is alig vártam, hogy újra ott legyünk Wappingban, a főutcán; ott még lélegezni is könnyebben tudtam, uram – londoni vagyok én szőröstül-bőröstül! (127–128.)

Ez az idézet amellet, hogy egyértelművé teszi mennyire urbánus lény Fevvers, s arra is rámutat, hogy emberek nélkül nem tudja elhelyezni a világban saját magát. Egész életét a férfitekintet tárgyaként élte le, identitását az alakítja, hogy milyen szerepeket tulajdonítanak neki mások, és a városi környezet nélkül nem tudja meghatározni önmagát. Ez

<sup>21</sup> Angela CARTER, *Nights at the Circus*, London, Vintage, 2006, 36.

<sup>22</sup> Elizabeth GROSZ, *Bodies-Cities = E. G., Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York – London, Routledge, 1995, 110.

a hozzáállás éppen ellentétben áll azzal a széles körben elterjedt 19. századi elgondolással, amelyben a vidék idillikus, a város pedig romlott, félelmetes helyként jelent meg. A regény arra világít rá, hogy a városi identitások számára a vidék még veszélyesebbnek tűnik, hiszen az identitásuk alapját kérdőjelezi meg.

A regény elbeszélésének ideje előtt Fevvers turnéra megy, és Európa nagyvárosait járja be. Bár elhagyja Londont, de más városokba utazik, így identitása nem kerül veszélybe. Később a regényben – mikor elhagyja Londont a cirkusszal, és Szentpétervárra, majd Szibériába kerül – egyre többet van városon kívüli helyszíneken, és ezzel összhangban egyre több olyan problémával kell szembesülnie, melyek veszélyeztetik az identitását. A regényben ahogy a cirkusz eltávolodik Londontól, úgy hagyják el a cirkusz tagjai a racionalitás világát, és a történet egyre karnevalisztikusabbá válik. Amikor egy nő elhagyja az otthonát, az transzgresszív tettként is felfogható.<sup>23</sup> Ez ebben a történetben is így van, de itt az otthon maga a város lesz. Bár Fevvers inkább fikciónak tekinthető, semmint valóságnak, de ez az illúzió, amit létrehoz a színpadon és élettörténetének elmondása során, megegyezik identitásával. Ám ahogyan távolodik Londontól, elveszti annak a lehetőségét, hogy létrehozza ezt az illúziót: „a trópusi madár pedig napról napra jobban hasonlított ahhoz a londoni szürke verébhez, ami annak idején volt; mintha kezdene múlni a varázslat.” (421.) Ebben a kontextusban az „annak idején” a légtornászi karrierje előtti időszakra utalhat, hiszen az illúziót csupán a színpadon képes létrehozni. Szibériában a saját identitásában kezd kételkedni, hiszen az illúzió létrehozására már nincs lehetősége, és már nem váltja ki azt a hatást jelenléte, mint korábban. Ezt a jelenséget Cooley a *looking-glass-self* fogalmához kapcsolja: szerinte az én „folyamatosan konstituálódik a társadalmi cselekvések kognitív és emocionális aktusai során, nagyban függ a társadalmi elfogadottságtól is”<sup>24</sup>

Nagy Buffo, a bohócok vezetője is Londonból származik, és akrobataként kezdte cirkuszi pályafutását. Buffo sok tekintetben Fevvers alteregójának is tekinthető. Mind Fevvers, mind a bohócok identitásának alakulásában nagy szerepe van a látszatnak, a kinézetnek. A lány utálja a bohócokat, hiszen azt mutatják meg, mivé válhat, ha elbukik. Fevvers előadása cseppet sem nevetséges, de ha azzá válna, nem lenne több mint egy bohóc, ami nagy zuhanást jelentene a cirkuszi ranglétrán is. Még Buffo is mint kényszerről nyilatkozik a bohóclétráról: „Az ember nem akar bohóc lenni, gyakran csak olyankor választjuk ezt, ha már minden más csődöt mondott”. (183., kiemelés az eredetiben) Bényei Tamás szerint a bohócok a „látványként megalkotott szubjektivitás modelljei”<sup>25</sup> A bohócok és Fevvers „kitalálják magukat”<sup>26</sup> ahogyan ezt Buffo el is magyarázza: „Mi

<sup>23</sup> Vö. SÉLLEI Nóra, *Az otthon, az útra kelés és az utazás mint a női szubjektum narratív trópusai*, Filológiai Közöny, 2010/4, 327.

<sup>24</sup> Charles Horton COOLEY, *Human Nature and the Social Order*, New Brunswick – London, Transaction Publishers, 2009. Idézi: Peter STACHEL, *Identitás: A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái*, ford. MESÉS Péter, ERDŐSI Péter, Regio, 2007/4, 10.

<sup>25</sup> BÉNYEI, i. m., 320.

<sup>26</sup> Uo., 322.

magunk hozhatjuk létre önmagunkat!” (187.), de „ami előadható, az maga az én”.<sup>27</sup> A madárnő identitása kapcsolatba hozható Judith Butler elhíresült, a performativitáson alapuló gender-elméletével.<sup>28</sup> Fevvers azzal leplezi le minden identitás performatív jellegét, hogy saját identitását nyíltan, előadásaival hozza létre (ideértve a színpadon és az interjú alatt adott performanszt is). A *Szibéria*-részben azonban kevesebb lehetősége van a performansz létrehozására, az identitását alapvetően meghatározó ruházat, hajfesték és smink elérhetetlenné válik, így identitásválságot él át.

Az új nő fogalma – egy feminista ideálként, egy aktívabb és autonómabb nőkép megtestesítőjeként – visszatérő téma a regényben, legtöbbször Fevvers-szel kapcsolatban. Kérchy szerint ő az „új nő”, aki felbomlasztja a nőiség konvencionális koncepcióit azáltal, hogy mindet az extrémításig betölti: „kitörli és újrírja a nőiség tradicionális történeteit”.<sup>29</sup> Véleményem szerint, Fevvers nem csupán újrírja, de Madame Schreck múzeumában követni is kénytelen ezeket a tradicionális szerepeket: egy házba bezárva él, amit sosem hagyhat el, a nyilvánosság terei nem elérhetőek számára, a férfiak kedvét kénytelen szolgálni, az újrírás ezen a helyen lehetetlenné válik. A regényvilág viktoriánus Londonjában az „új nő” sem tudja az összes tradicionális női mítoszt destabilizálni anélkül, hogy a saját kárára ne lenne kénytelen követni is őket. Másrészt talán épp ezek követése is szükséges ahhoz, hogy ő lehessen az „új nő” a kötet legvégén. Az, hogy ezekkel a tradicionális női szerepekkel azonosítják (még ha képes is arra, hogy újrírja őket), hatással van az identitására, ezekhez is viszonyítja saját magát. Ez megfelel Ricoeur azon elgondolásának, hogy „önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás”.<sup>30</sup> A regény végén már egyértelműen az „új nőként” azonosítja Lizzie Fevvers-t, és a madárnő is elfogadja ezt az azonosítást: „Azon a verőfényes napon, amikor nem leszek többé egyedi, kivételes lény, hanem maga a női paradigma, a maga kendőzetlen valóságában”. (443–444.) Az egész regény központi témája a nők helyzete, akik folyton elnyomva jelennek meg a férfi-női kapcsolatokban. Mikor Fevvers már kimondva is felvállalja az „új nő” szerepét, és kapcsolatot akar kezdeni Walserral, Lizzie óva inti: „jól gondold meg, mielőtt torzszülöttből nővé változol”. (440.) Ez a félelem akkor látszik beigazolódni, mikor Fevvers úgy érzi, tárgyiasítja őt a férfi tekintete, és kételkedni kezd abban, hogy azonos magával: „Úgy érezte elmosódnak a körvonalai, mintha Walser szeme egyszer s mindenkorra csapdába ejtette volna.” (450.) Ekkor szembesül azzal, hogy a férfi tekintet tárgyává válhat a kapcsolatban is, ám nem ez történik, hanem „nővé válása” zökkenőmentesen zajlik le: „egyedüli és oszthatatlan” (435.) én-azonosságát nem dobja el. A regény vége többféleképpen értelmezhető: Fevvers nevetése arra is utalhat, hogy identitásának egysége megmaradt, még mindig képes a férfi értelmezése ellenében lé-

<sup>27</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 324.

<sup>28</sup> Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York – London, Routledge, 1999.

<sup>29</sup> KÉRCHY, *Corporeal*, *i. m.*, 101.

<sup>30</sup> RICOEUR, *i. m.*, 23.

tezni. Szibériában még a „happy end” után is Londonba vágyik vissza, oda akar repülni gyógyulása után, mintha identitásválságának teljesen csak ott lehetne vége.

A cirkusznak hasonló társadalmi felépítése van, mint a regény Londonjának. A bohócok rossz körülmények között élnek, ők reprezentálják a cirkuszban a legalacsonyabb társadalmi osztályt, ők a „nevetés szajhái”. (183.) Az artistanő, Fevvers az arisztokráciát képviseli, egy elegáns szállodában lakik Szentpéterváron, és a színpadon szó szerint is a cirkusz többi tagja fölé emelkedik. A többiek – mint az erőművész vagy az idomár – a középosztályt képviselik. A cirkusz egy metaforikus hely, amely mindig mozgásban van, mindig máshol hoz létre egy párhuzamos világot. A cirkuszi embereket mindig nézik, ők is prototipikus, a nyilvánosság előtt élő férfiak és nők, mint a prostituáltak. Emlékezzünk Elizabeth Wilson megállapítására: „rendkívüliségük” ugyanúgy zavarba is ejti az átlagpolgárokat. Ebben is Fevvers jut a legmesszebbre. Például amikor elmondja élettörténetét Walsernernek, már London sztárja, a város tele van az artistanő képeivel és London egész lakossága, mint a cirkusz törzsközönsége csodálja őt. Továbbá, a regény elején Fevvers a cirkusz és a város közti hasonlóságot egy Dan Lenótól származó idézettel világítja meg: „London kis falu a Temze partján, amelynek két legfőbb iparága a varieté és a szélhámosság.” (9.)

Annak ellenére, hogy a város milyen nagy fontosságú Fevvers életében és identitása alakulásában, csak igen ritkán láthatjuk zárt helyeken kívül, nevezetesen London utcáin. A 19. századi idillikus nő a házban töltötte az idejét (ő volt tehát az „angyal a házban”), és a regényben is kevés alkalommal láthatjuk a város utcáin a női szereplőket, de Fevvers képes arra, hogy – ha nem is fizikai valójában – folyton jelen legyen a város nyilvános tereiben az őt ábrázoló plakátokkal, képekkel, reklámokkal és a róla szóló beszélgetésekkel, pletykákkal.

A regény első része azzal végződik, hogy Lizzie és Fevvers hazasétál: „Mindig gyalog megyünk haza, ha vége a murinak.” (139.) Fevvers a londoni utcákon úgy fest,

mint bármelyik utcalány, aki egy értelmetlenül átvirrasztott éjszaka után hazafelé tart, vagy akár mint egy guberáló, aki a hátára vetett zsákban cipeli haza az éjszaka fáradtságosan összegyűjtött szerzeményeit. (140.)

Ez is azt bizonyítja, hogy csupán a színpadon képes létrehozni az illúziót (vagy épp az az illúzió, hogy egyszerűnek tűnik?). Ekkor a városi életet és az épületeket szemléli, ami a *flâneur* női megfelelőjévé teszi. Ha nem kényszerítik kocsiba vagy nem repül, Fevvers mindig gyalog jár a városban. Nelson mama házától elsétál a Towerig, Battersea-ből Madame Schreck múzeumáig is gyalog jut el. Mindkét alkalommal elveszíti egy-egy ideiglenes otthonát, ami de Certeau azon elgondolásához kapcsolja sétáit, amely szerint a „sétálás azt jelenti, hogy nincs helyünk”.<sup>31</sup> Továbbá Londont figyeli, miközben repülni

<sup>31</sup> Michel DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven RENDALL, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1984, 103.

tanul és Szibériában is London épületeinek látványa után sóvárog. De az a személy, aki elhagyja a város utcáit és magasból szemléli a várost, mindig *voyeur*-ré válik.<sup>32</sup> Elizabeth Wilson a *The Invisible Flâneur*-ben megemlíti, hogy valamilyen mértékben a prostituáltak lehetnek a *flâneur* női megfelelői, a munkásosztálybeli *flâneuse*-ök, de úgy véli, gazdasági és mitikus különbség is van a *flâneur* és a prostituált között.<sup>33</sup> Fevvers nem prostituált, de nem is középosztálybeli nő, helyzete ambivalens, és úgy vélem, ez teszi lehetővé, hogy *flâneuse* legyen. Az, hogy képes betölteni a tradicionálisan férfi városi szerep női változatát, megmutatja, hogy milyen nagy mértékben kötődik a városhoz és a városi életformákhoz.

Összességében elmondhatjuk, hogy Fevvers identitását három tényező alakítja jelentősen: a női szerepek, amelyekkel azonosítják, s betölt vagy megkérdőjelez; Londonhoz való kötődése; valamint a társadalomban betöltött szerepe. Identitását önelbeszélés útján nyeri el a regény elején: így szerez tudomást arról, hogy ki is ő valójában, és így kerül el, hogy mások ettől nagyon eltérően azonosítsák. A regényben Fevvers identitásának alakulástörténetén keresztül végigkövethetjük, hogy miként válik a tradicionális női szerepek megtestesítőjéből az „új nővé”, és identitását miként határozza meg mindvégig London.

ANETT SCHÄFFER

*The “Cockney Venus”: City and Identity in Angela Carter’s Nights at the Circus*

In Angela Carter’s neo-Victorian novel *Nights at the Circus* we get to know London at the end of the 19<sup>th</sup> century. The protagonist of the story is Fevvers, a blonde winged aerialiste, whose life and identity are inseparable from London. In the beginning of the novel she tells the story of her life to a reporter, Walser, and starts the narrative by stating that she is a Londoner, the “Cockney Venus”. Fevvers’ life is connected to the capital city in many ways, and although the characters travel throughout most of the story, London plays an important role in the whole novel. Fevvers in her life embodies many important urban and non-urban female characters in the Victorian era showing how they function in the city: the prostitute, the angel in the house, the madwoman in the attic, the New Woman, the shopgirl, the *flâneuse*, and the object of the male gaze. In my paper I show how Fevvers embodies and questions the traditional female roles, how her identity changes throughout the novel and how London plays a key role in the formation of Fevvers’ identity as the only solid identifying point for her.

<sup>32</sup> Vö. *Uo.*, 92.

<sup>33</sup> WILSON, *i. m.*, 85.

FAGYAL JÓZSEF SZABOLCS

## Kannibalizmus és allegória

A történetmondás rituális jellege Yann Martel *Pi élete*  
és Carol Birch *Jamrach vadállatai* című regényében\*

„Tűnődjete el még egyszer a tenger általános kannibalizmusán:  
itt minden teremtmény prédálja a másikat,  
s harcban állnak örökké a világ kezdete óta.”<sup>1</sup>  
(Melville)

Yann Martel 2001-es, *Life of Pi* (Pi élete) és Carol Birch 2011-ben megjelent, *Jamrach's Menagerie* (Jamrach vadállatai) című regényében a kannibalizmus ősrégi tabujának áthágása több, mint a történet középpontja vagy betetőzése. Mindkét esetben a transzgresszív aktus maga váltja ki az elbeszélő történetmondását és határozza meg a jelentésképzés mikéntjét. Mindkét hajóregény főszereplője a mentőcsónakban átélte megpróbáltatások hosszú sora végén kényszerül kannibalizmusra: Pi egy névleges testvér, a *Jamrach vadállatai* főszereplője, Jaffy Brown pedig legjobb barátjának húsából eszik. Röviddel ezt követően a két fiatal fiú csodával határos módon megmenekül, mondhatni, az áldozat haláláért cserébe. Retrospektív elbeszélésüket viszont ebből következően a büntudat és a megértés hiánya vezérli, ezért érdemes nagy figyelmet fordítani a szövegek etikai vetületére, valamint arra, hogy a kannibalizmus mint tematikus elem miként befolyásolja a narratíva szerkezetét.

A kannibalizmus tragikus, ugyanakkor életmentő tapasztalata kényszeres történetmondáshoz vezet, hiszen – akárcsak a kényszerneurózis esetében – a megrögzöttség tárgya erősen ambivalens érzéseket vált ki a narrátor-főszereplőkből: a rituális vezeklés iránti szükséglet pedig épp azért jelentkezik, hogy e vegyes érzelmeket megszüntesse.<sup>2</sup> Látszólag mindkét regény elsősorban metaforikus nyelvhasználatra épül, mivel a metaforikus jelentésképzés alkalmas az *idegenség* (jelen esetben a kannibalizmus) helyettesítésére.<sup>3</sup> Pi és Jaffy Brown történetében azonban mégsem képes ellátni a fordítás trópúsának feladatát, mivel alapvetően egy dualisztikus alakzatról van szó, amely a

---

\* A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

<sup>1</sup> Herman MELVILLE, *Moby Dick*, ford. Szász Imre, Bp., Magyar Helikon, 2012, 304.

<sup>2</sup> Angus FLETCHER, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1964, 218.

<sup>3</sup> Maggie KILGOUR, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 12.



szó szerinti és figuratív, illetve a kint-bent ellentétpárokon alapszik – a történet magában viszont épp ezen ellentétpárok oldódnak fel a kannibalizmus tabujának áthágásakor. A kannibalisztikus történet újramondása egyik esetben sem a fordítás elvén alapul. Az inkorporáció jelenléte ellenmetaforikus, melyben összeolvadnak, megsemmisülnek a kétosztatúságok. Márpedig, ha a történetek magva egy ellenmetaforikus esemény, a látszólag metaforikus szövegrészeket célravezetőbb ritualisztikus allegóriaként olvasni.

### *A helyettesítő halál mint műfaji hagyomány*

A ritualisztikus kannibalizmust vizsgálva Nicolas Abraham és Maria Torok megkülönböztet introjekciót és inkorporációt – a bekebelezés pozitív és negatív vetületeit. A szerzőpáros amellet érvel, hogy a pozitív folyamat ellentettje valójában az inkorporáció *fantáziája*. Tulajdonképpen egy regressziós behelyettesítésről beszélhetünk, amely megtagadja az aktussal járó veszteséget (az áldozat halálát), megpróbálja a testen belül életben tartani a múltat, és egyúttal azt is sejteti, hogy a bekebelezett másik azért szenved el sorsát, hogy teljesebb és időállóbb formában ő is túléljen, méghozzá a gazdatest (*host*) elméjében.<sup>4</sup>

A halott személy pozíciójának átvétele révén megmenekült főhős nagy hagyománnyal rendelkező alakja a hajóregény műfajának. Jaffy Brown és Pi esetéhez igen hasonló menekülést találunk Alexandre Dumas *Monte Cristo grófja* című regényében. Edmond Dantès, a politikai cselszövés áldozatául esett egykori tengerész, fogolytársának halotti lepleben hagyja el If várának börtönét. Az áldozat és a helyét átvevő személy azonosulását jól érzékelteti Edmond testi reakciója a felismerés pillanatában:

De most itt felejtetek, és csak akkor hagyhatom el zárkámot, ha Faria abbé sorsára jutok. Erre a gondolatra Edmond megmerevedett, *szeme egy pontra szegeződött, mint akinek hirtelen ötlete támadt*, de ez az ötlet meg is ijesztette. Felugrott, végigsimította homlokát, mintha szédülés környékeznél, kétszer-háromszor körüljárta a szobát, majd újra az ágy elé állt. – Ó – mormogta. – Vajon ki küldte nekem ezt az ötletet? Te küldted, istenem? Mint-hogy innen csak a halottak szabadulhatnak ki, foglaljuk el a halottak helyét.<sup>5</sup>

Mielőtt a szökés módszerének morális dilemmái eltántoríthatnák, Dantès sietősen nekilát, hogy pozícióját felcserélje a halottéval:

<sup>4</sup> Nicolas ABRAHAM, Maria TOROK, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, ed., transl. Nicholas T. RAND, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1972, 131–132.

<sup>5</sup> Alexandre DUMAS, *Monte Cristo grófja*, ford. CSETÉNYI Erzs, Bp., Európa, 1984, I, 213. (kiemelés tőlem)

Azzal sem vesztegetve az időt, hogy meggondolja elhatározását, nehogy lemondjon kétségbeesett szándékáról, a szörnyű zsák fölé hajolt, felbontotta azzal a késsel, amelyet Faria készített, kihúzta a holttestet a zsákból, átcipelte saját zárkájába, a maga ágyába fektette, becsavarta a fejét egy vászonrongyba, ahogy a saját fejét szokta, betakarta, utoljára megcsókolta a jéghideg homlokot, újra lezárta az ijesztően üresen, *gondolat nélkül bámuló makacs szemet*, de az megint csak kinyílt. [...] ledobta rongyait, hogy a zsákon át mezítelen testét érezzék, bebújt a felfejtett zsákba, úgy helyezkedett el benne, ahogy a halott feküdt, és belülről bevarrta a zsákot.<sup>6</sup>

Az általam kiemelt szövegrészek az én és a másik test- és identitáshatárainak folyamatos közeledését jelölik. Az élő és élettelen test közötti legszembetűnőbb eltérés a gondolat jelenléte és hiánya, ami azt sugallja, hogy egy ideiglenes (azaz nem kannibalisztikus) helyettesítés esetében elsősorban korporális helyátvételtől beszélhetünk, és nem szellemiről. Dantést a tengerbe vetik, erről azonban ő mit sem sejt:

érezte, hogy valóban ellódítják valami nagy ürességbe, és ő hasítja a levegőt, mint a sebzett madár. Zuhan, zuhan, és rémület fagyasztja meg a szívét. Noha lefelé vonta valami súlyos tárgy, amely sebes röpülését még gyorsabbá tette, úgy rémlett neki, hogy egy évszázadig tart ez a zuhanás. Végre rémületes zajjal, mint a nyíl, vágódott bele a jéghideg vízbe, akaratlanul szörnyűt kiáltott, de kiáltását elfojtotta a csobbanás zaja.<sup>7</sup>

A halott ember helyén történő sötétségbe zuhanás egy, a nagyregény egészét meghatározó következménnyel jár: Edmond Dantès megöröklí Faria abbé hatalmas vagyonát, melynek köszönhetően új identitást ölthet fel, Monte Cristo grófjának szerepét.

Mivel a kortárs irodalmi kánon elsősorban ifjúsági szerzőként tartja számon Alexandre Dumas-t, e temetési rituálé leírása magában hordozza a naiv olvasatok veszélyét. A hosszasan idézett fenti példát azonban érdemes összevetni a műfaj egyik leg(el)ismertebb darabjának, Joseph Conrad *Lord Jim* című regényének központi jelenetével. Dantès megmenekülése párhuzamba állítható Jim ugrásával, kettejük példája pedig szemléletes kiindulópont lehet Martel és Birch regényének szoros olvasásához.<sup>8</sup> Egy, az egész történetet meghatározó éjszakai jelenet során a több száz muszlim zarándokot szállító hajó süllyedni kezd, és a címszereplő, a Patna tisztjeinek

<sup>6</sup> Uo., 216. (kiemelés tőlem)

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Hasonlóképpen elemezhetnénk Herman Melville *Moby Dick* és H. G. Wells *Dr. Moreau szigete* című regényét, melyekben a kezdetől ott lebeg a kannibalizmus réme. A két elbeszélő, Ishmael és Prendick egyaránt magányos túlélői a katasztrófának – részletgazdag leírások helyett azonban csak sokat sejtető mondatokat olvashatunk, így például a *Dr. Moreau szigete* második fejezetéből máris megtudjuk, hogy a mentőcsónak egyedüli túlélője, Prendick számára ismerős a vér íze.

társaságában, elhagyja a fedélzetet, nem törődve az alvó utasok életével. Jim meghátrálása és egyben megmenekülése részben egy véletlennek köszönhető: az éjszaka sötétjében a már mentőcsónakban lévők összetévesztik a hajó segédgépészeivel, így ő lesz a kapitány – „Ugorj, George! Elkapunk! Ugorj! [...] Geo-o-o-orge! Ugorj már!”<sup>9</sup> – kiáltásainak címzettje. A legénység ekkor már a mentőcsónakban helyet foglaló tagjai, köztük a kapitánnyal, nem tudják, hogy George, a szóban forgó mérnök már szívinfarktusban meghalt. Az ugrás pillanatában Jim becsukja a szemét (sőt, még az újramondás percében is elfordítja tekintetét Marlowról), és a csónakba érkezéstől kezdve visszafordíthatatlanul átveszi a halott mérnök pozícióját. Bár a haláláért nem felelős, az ugrással járó szégyenérzet válik a megmenekülésével kapcsolatos legmeghatározóbb emlékévé, saját értékrendjében ugyanis a gyávaság stigmája elnyomja az érvet, miszerint racionális döntést hozott. Jim regényes képzeletvilágába elmulasztott lehetőségként ég bele az éjszakai jelenet: úgy véli, pompás alkalmat hagyott ki hősi vágyainak megvalósítására.<sup>10</sup> Nem meglepő hát, hogy az ugrás végigkísérti egész élet-történetét. A Patna elhagyása a narráció olyan rejtélyes pontjává formálódik, amelyről Jim csak a történet örököse, Marlow előtt képes őszintén beszélni:

Egy pillanatra kezébe hajtotta fejét, mint akit az örületbe kerget valami elmondhatatlan gyalázat. Ez is olyan dolog volt, amit nem tudott megmagyarázni a bíróságnak, de még nekem is csak bajosan.<sup>11</sup>

A történet közepén tátongó sötétség Jim megmagyarázhatatlan, gyáva ugrásának metaforájává válik, és amikor az ötödik fejezetben Marlow hangja veszi át az elbeszélő szerepét, az alakzat lételméleti magasságba emelkedik:

Hát legyen úgy. Beszélék. Jóleső is, könnyű is Jim úrfiról beszélni. [...] Ki gondol arra, hogy a sorsunk az, hogy sötétségben botorkáljunk, ügyeljünk minden drága percre, óvakodjunk az elhibázott lépésektől, bizván abban, hogy tisztességben érkezünk utunk végére – és hogy mindehhez átkozottul kevés segítséget várhatunk azoktól, akiknek a könyöke kétfelől az oldalunkat böki.<sup>12</sup>

A jelen tanulmányban vizsgált két regény alapkönfliktusa annyiban eltér a *Monte Cristo gróffában* és a *Lord Jimben* felvázolttól, hogy a helyettes halált halt áldozatból a főszereplő enni kényszerül: a négy szöveg ugyanakkor erős párhuzamot mutat a legfeszültebb pillanat ábrázolásában. A *Pi élete* legdrámaibb jelenete a szó szoros értelmében a mű legsötétebbje is egyben, ugyanis Pi átmenetileg teljesen elveszíti a

<sup>9</sup> Joseph CONRAD, *Lord Jim*, ford. ÖRKÉNY István, Bp., Palatinus, 2005, 120.

<sup>10</sup> *Uo.*, 92.

<sup>11</sup> *Uo.*, 114.

<sup>12</sup> *Uo.*, 40.

látását, akárcsak tigris-utastársa, Richard Parker és rejtélyes látogatójuk, a testvérként aposztrofált *doppelgänger* hajótörött. A *Jamrach vadállatai* egyik korai, még a hajóra szállás előtti fejezetében szintén találunk egy rémálomba torkolló vakfoltot, amelynek szürreális elemei fájdalmasan valós formában ismétlődnek meg a mentőcsónakban. Visszaemlékezései során Jim így számol be erről az élményről:

E halk zajokat [az alvó emberrakomány furcsa nesztét] beburkolta az a szörnyű csend, mely a nagy katasztrófákat előzi meg, az idegpusztító némaság az összeomlás előtt. [...] A nagy némaság fölét egyre komorabb sötétség borult. A néma felhő beárnyékolta a hajót, s mintha kioltotta volna az ott nyüzsgő élet minden szikráját. A ponyvatető alól most már egy hang se hallatszott.<sup>13</sup>

A kritikus jelenetek összecsengő körülményei, a már-már mitikus sötétség, a csend és az elnémulás azt sejtetik, hogy a történet olyan pontjáról van szó, mely a főhős, az olvasó és a narrátor<sup>14</sup> számára (még az elbeszélés idejében is) egyaránt érthetetlen<sup>15</sup> marad.

A *Pi élete* és a *Jamrach vadállatai* esetében megfigyelhető továbbá, hogy egy szélsőséges tematikus elem, a kannibalizmus tabuja liminális, időn kívüli teret hoz létre önmaga köré. A traumatikus tapasztalat alapjaiban formálja az én-elbeszélők narratíváját, zárójelbe teszi, a felfogható és továbbadható hétköznapi élmények sorából

<sup>13</sup> *Uo.*, 98, 114.

<sup>14</sup> A hajózási irodalom talán legkiemelkedőbb lírai alkotása, Samuel Taylor Coleridge vén tengerészének epikus költeménye kiválóan példázza a traumatikus élmény részletes tartalmi átadásának lehetetlenségét. Akárcsak Marlow narratívái esetében, így itt is az empátia kifejezésére teremt alkalmat az újramondás. A *Rege a vén tengerésztől* negyedik fejezetének elején megtudjuk, hogy a „lakodalmas vendég fél, hogy szellem az, aki hozzá beszél” – fél attól, hogy a tengerész nem kerülhetett ki az Eleven Halál (*Life-in-Death*) fogságából, hogy a történettel együtt a főhős is elveszett az elbeszélés legsötétebb pontján („Óh vak idő! kábult idő!”). Végző soron a narratológiai értelemben használt transzferencia teljessége, annak sikeressége teszi a történet örököse számára is fenyegetővé az elmesélteket. Az utolsó versszak tehát azt is egyértelműen jelzi, hogy a tengerész jól választotta meg hallgatóságát, a vendég, ha nem is teljesen, de érti a szomorú megfajtást. Samuel Taylor COLERIDGE, *Rege a vén tengerésztől*, ford. SZABÓ Lőrinc <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00281/08444.htm> (Letöltés ideje: 2017. február 26.)

<sup>15</sup> Jim bűntársai közül különös figyelmet érdemel a kapitány és a főgépész története. A kapitány megismétli a szégyenletes megfutamodást, hiszen a tárgyalás elől is megszökik: „A prűszkölő lovacska egy szempillantás alatt elragadta magával az *Ewigkeit* felé, s én [Marlow] többé a híret se hallottam. Sőt, nem is tudok arról, hogy valaki látta volna még azután, hogy eltűnt a szemem elől egy rozoga kis konflisban, amely fehér porfelhőbe burkolózva befordult a sarkon. Úgy látszik, elment, eltávozott, eltűnt, semmivé lett. S ami a legfurcsább, minden jel arra vall, hogy az ütött-kopott konflist is magával ragadta, mert azt se látta többé senki.” (CONRAD, *Lord Jim*, 53.) A kapitány tehát meg sem próbál szembenézni a megmagyarázhatatlannal, lelkiismerete pedig a második meghátrálása során sem jelent akadályt számára. Izgalmasabb a főgépész sorsa, aki a történet következtében megőrül. *Delirium tremens*t állapítanak meg nála, melynek tüneteiként a nyolcszáz zarándokot fenyegető, rózsaszín csápos békákkal helyettesíti a képzelete. A bűntudat által előidézett örület, az értelem hiánya radikális és kegyetlen eredménye a történet megmagyarázhatatlan epizódjának. Magától értetődő, hogy sem a kapitány, sem a főgépész nem állhat elő tanúként, így részben e két eset az oka Jim bírósági meghurcoltatásának.

szövegszinten is kiragadja az utazás legkritikusabb pillanatait. Pi és Jaffy egyaránt hangsúlyozza, hogy történetük gócpontjának kiegyengetését nemcsak a tényleges és figuratív sötétség akadályozza, hanem az idő szokatlan, kiszámíthatatlan viselkedése is. Mindkét fiú nyíltan kimondja, hogy az idő látszólag megáll a transzgresszív ak-tushoz vezető úton: a tabu áthágása egyszerre válik a mindenkori jelen részévé és a kognitív én számára soha meg nem történt tapasztalattá. Ennek aprólékos folyamatát majd a tanulmány második felében szemléltetem.

Az elbeszélés nehézségeit illetően mindkét regény útvesztő szerkezete feltűnő hasonlóságot mutat Sigmund Freudnak az Irma-álom analízise során használt köldök-zsinór-metaforájával. Ahogy Freud Irma, az ő barátnője és saját felesége alakjainak sűrítése és eltolása kapcsán egy lábjegyzetben fogalmaz:

Úgy sejtem, hogy e rész magyarázata nem eléggé alapos ahhoz, hogy a rejtett értelem feltáruljon. Ha folytatnám a három nő összehasonlítását, igen messzire elkalandoznék. – Minden álomnak van legalább egy olyan pontja, amely kifürkészhetetlen. Ott van a – mondhatni – köldökzsinór, mely összeköti az ismeretlennel.<sup>16</sup>

A pszichoanalízis kínálta párhuzam arra hívja fel a figyelmet, hogy a tabu áthágásának tapasztalata ugyanúgy átadhatatlan, akár egy álom: a rekonstrukció során átrendeződhetnek a képzettartalmak, és számot kell vetni az emberi emlékezet megbízhatatlanságával, az ugyanis új részletekkel egészítheti ki és egyben hamisíthatja meg az eredeti tapasztalatot.<sup>17</sup> Pi és Jaffy mégis kísérletet tesz a köldökzsinór kiegyengetésére és kezdőpontjának feltárására, és ezekből az igen messzire elkalandozó próbálkozásokból jön létre a *Pi élete* és a *Jamrach vadállatai*. A történetük elmeséléséhez választott beszédmód pedig alapvetően terápiás hatású.<sup>18</sup> Meredith Anne Skura megállapítása – miszerint az álmok és allegóriák olvasásához hasonló helyzetváltoztatás szükséges, de az allegória esetében e váltás maga is részévé válik a megjelenített tapasztalatnak<sup>19</sup> – indokolja az allegorikus történetek pszichoanalitikus megközelítését, hiszen az allegória ritualisztikusan újrajátssza a megtörtént eseményeket; az olvasási tapasztalat nem pusztán esztétikai élmény az olvasó számára, hanem felkérés egy értékítélet megalkotására.

<sup>16</sup> Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Bp., Helikon, 1996, 88.

<sup>17</sup> *Uo.*, 44. Nem kevésbé releváns Freud gyakran idézett megállapítása, mely szerint azok, akik nem képesek emlékezni a múltra, arra kárhozzatnak, hogy újra és újra megismételjék azt. Sigmund FREUD, *Therapy and Technique*, New York, Collier Books, 1963, 157–166.

<sup>18</sup> Maureen QUILLIGAN, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1979, 235.

<sup>19</sup> Meredith Anne SKURA, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven, Yale University Press, 1981, 159.

„Nem fért a fejébe, hogy történetem nem hátborzongató rémtörténet,  
hanem a végtelen bánat meséje.”<sup>20</sup>

George Lakoff a metafora működési elvéről azt írja, hogy az alakzat szükségszerűen koherensebbé teszi mindennapi személyes tapasztalataink egy részét. Továbbá hozzáteszi, hogy sok esetben csak egyetlen metafora képes az adott tapasztalat fogalom köré szervezésére, és a metaforák ezáltal képesek alakítani a valóságunkon – ebben az értelemben pedig önbeteljesítő jóslatokká is válhatnak.<sup>21</sup> A két regény beszédmódja azonban túlmutat a metaforikus nyelvhasználaton – azért támaszkodnak az allegorikus újramondásra, mert az természetéből adódóan mindig előfeltételezi a nyelvben rejlő rituális lehetőséget (*sacralizing power*).<sup>22</sup> Jelen esetben a kannibalizmus az áldozathozatal trópusa kapcsán kötődik az allegóriához; a hajóútról és túlélésről írt szövegeket többségében mitopoétikai eszközök szervezik, és nem kivétel ez alól Martel vagy Birch regénye sem. Egyébként is jellemző, hogy bármelyik korból származzanak is, az allegóriák az emberi természet hasonló, archetipikus problémáit és eszményeit viszik színre.<sup>23</sup>

A *Pi élete* a legnaivabb olvasatban is allegorikus: ahogy *Feeding Tiger, Finding God: Science, Religion, and 'the Better Story' in Life of Pi* című tanulmányában Gregory Stephens is megállapítja, Martel „jobb története” egyaránt diadalmaskodik (*trumps*) a tudományok és a vallás fölött. Az allegória maga válik az imádat tárgyává, és általa elérhetővé, de legalábbis megpillanthatóvá válik a hit.<sup>24</sup> Martel továbbá megjegyzi, hogy a regény tárgya összefoglalható három sorban: „Az élet történet. A történeted magad választod. És az élénk képzelettel elmondott [*imaginative overlay*] lesz a jobb történet.”<sup>25</sup> A fentiek tükrében pedig az allegorikus beszédmód az erkölcsi iránymutatás szórakoztató módjának tekinthető. Ezen iránymutatás tárgya viszont már a kritikai megközelítés terméke: jelen tanulmány a kannibalizmus narratívára gyakorolt hatását és az újramondás rituális szerepét vizsgálja.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> Carol BIRCH, *Jamrach vadállatai*, ford. LUKÁCS Laura, Bp., Gondolat, 2013, 325.

<sup>21</sup> George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago – London, The University of Chicago, 1980, 156.

<sup>22</sup> QUILLIGAN, *i. m.*, 156.

<sup>23</sup> Edwin HONIG, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, New York, Oxford University Press, 1966, 57.

<sup>24</sup> Gregory STEPHENS, *Feeding Tiger, Finding God: Science, Religion, and 'the Better Story' in Life of Pi*, *Intertexts*, 2010/1, 42.

<sup>25</sup> Idézi STEPHENS, *i. m.*, 42.

<sup>26</sup> A *Pi életéről* írt tanulmányok között jó néhányra jellemző, hogy a kézenfekvő allegorikus olvasat lehetősége elvonja a figyelmet a mentőcsónakban történt tragédiáról. Megemlíthetjük például June Dwyer írását, amelyben (számot sem vetve a szövegben lappangó kannibalizmus tényével) a szerző arra a megállapításra jut, miszerint a regény elsődlegesen a felnőtt-gyerek hierarchia megdöntését mutatja be egy antropomorfizált, de mégis alárendelt állati segítő és egy tinédzser fiú kényszerű együttműködésén keresztül. Dwyer olvasata ugyanakkor, ha nem is szándékosan, de az allegorikus és a realiztikus történet között erősíti meg a hierarchikus viszont, előbbi javára. June DWYER, *Yann Martel's Life of Pi and the Evolution of the Shipwreck Narrative*, *Modern Language Studies*, 2005/2, 12.

Az állatmese igazságtartalmában kételkedő Mr. Okamoto és társa számára Pi könyvebben hihető, de borzalmas történetet kínál fel. Elszörnyedt, de valahol mégis elégedett hallgatásuk végén a két japán férfi gimnáziumi irodalomórára illő értelmezési munkába kezd. A kikérdezés folytatása helyett párosítják az allegorikus és a véres történet szereplőit:

Tehát a tajvani matróz a zebra, az anyja az orángután, a szakács a... a hiéna – ez pedig azt jelenti, hogy ő [Pi] a tigris! – Igen. A tigris megölte a hiénát – és a vak franciát – éppúgy, ahogy ez a gyerek megölte a szakácsot.<sup>27</sup>

Talán azt a legfontosabb kiemelni, hogy a könnyebben hihető narratíva értelmezéséhez is az allegorikus történet szolgáltat interpretációs alapot. Mr. Okamotoiban és társában – ha hagynak is kérdéseket a szárazon elbeszélte tények – a kételkedés nem kap hangot. Részben azért, mert nem vezetne közelebb a Cimum elsüllyedésének okához, de inkább azért, mert a kannibalisztikus történet még közvetített formájában is megőrizi megfoghatatlan és önmagában értelmezhetetlen természetét. Nem igyekeznek megtámadni a narratíva hitelességét, mint tették az allegorikus történet elmesélése közben (lebeg-e a banán a víz felszínén, két világtalan ember találkozásának valószínűsége a Csendes-óceánon és hasonló példák). A „miért” kezdetű kérdések irrelevánsak, és ilyeneket csak a katasztrófát túlélte személyek tehetnek fel; az eseményeket csak történetként ismerő szereplők mintha nem lennének jogosultak bírálat megfogalmazására.<sup>28</sup> Ezen a ponton ismét párhuzamot vonhatunk Freud gondolataival az ember lelki folyamatainak megmagyarázhatóságáról: szerinte az álomfejtés során „odáig semmiképp sem jutunk el, hogy az álmot mint lelki folyamatot *megmagyarázzuk*, mert magyarázni annyit jelent, mint az ismeretlent ismerte visszavezetni, és ez idő szerint nincs olyan lélektani

<sup>27</sup> Yann MARTEL, *Pi élete*, ford. Szász Imre, Gy. HORVÁTH László, Bp., Európa, 2014, 385.

<sup>28</sup> Lord Jim bírósági kihallgatása és a Patna sérülésének körülményei ismét párhuzamba állíthatók Pi és a Cimum történetével: „A tényeket illetően nem lehetett kétség – persze az egyetlen lényeges tény, hogy a Patna miként sérült meg, azt nem lehetett kideríteni. A bíróság nem is reménykedett abban, hogy fényt deríthet erre. [...] Várták [a tárgyalásra sereglett érdeklődők], hátha megtudhatnak valami nagyon fontosat arról, hogy milyen erősek, hatalmasak és rémítőek lehetnek az emberi érzelmek... Erről szerettek volna valami lényeges értesülést kapni; de természetesen nem jött napvilágra semmi efféle. Egyetlen ember akadt, aki a tényekkel szembe tudott és szembe mert nézni; de az ő kihallgatásával csak céltalanul csépeltek a már ismert tényeket, s a rázúdított kérdések annyit derítettek ki, mintha kalapáccsal ütögetnének egy vaskazettát, hogy megtudják mi van benne. Azonban mi más lehet egy bírósági tárgyalás? A célja nem a lényeges *miért* volt, hanem a felületes *hogyan*.” CONRAD, *Lord Jim*, 62. A verbális chiaroscuro mellett (‘fényt derít’, ‘napvilágra jön’) igen elgondolkodtató Marlow véleménynyilvánítása a „miért” és a „hogyan” kapcsolatáról. Jim ugrásának miértjére a narratíva sem kínál választ; Marlow és Jim előtt is mindvégig érthetetlen marad a köldökszín-jelenet. Csak jóval később nyer létjogosultságot a látszólag másodrendű „hogyan”, amikor Jim gyógyulásával kapcsolatban hangzik el az alábbi párbeszéd Marlow és Stein között: „– Meglehet... De alapjában véve nem az a kérdés, hogy miképp gyógyulunk meg, hanem az, hogy miképpen élünk. Bólintott, talán egy kissé szomorkásan. – *Ja! Ja!* Általában, nagy költőjük szavát idézve: *Ez itt a kérdés!* Hogyan *lenni*. *Ach! Hogy!*” *Uo.*, 230. (kiemelés az eredetiben)

ismeret, amelynek alárendelhetők, amit az álmok lélektani vizsgálatából a magyarázat alapjaként feltárhatunk.”<sup>29</sup> Célravezetőbb az interszjektív kapcsolatok etikai szempontú megközelítése: a regényt záró jelentés első olvasatra Pi életének igazolását jelenti, azt, hogy a romantikus történet *jobb*, mint az a változat, amely végül teljesen kimarad Mr. Okamoto hivatalos beszámolójából. A fentiek alapján azonban észre kell vennünk, hogy a japán tengerszállítmányozási osztály alkalmazottja beletörődik a totalizáló magyarázat hiányába és kihátrál a „nehéz és emlékezetes”<sup>30</sup> beszélgetés súlyos részleteinek feldolgozása alól. Az ugyanis Pi mellett egyedül a történet örökösének, Martel regénybeli megfelelőjének a terhe.

Ahogy a *Pi élete*, úgy a *Jamrach vadállatai* esetében is igaz, hogy az olvasó számára a történetek legsötétebb pontjainak megértéséhez egyedül a „hogyan” kezdetű kérdések nyújtanak segítséget, mivel a „miért”-ekre csakis gyakorlatias vagy zsákutcajellegű válasz adható. (Amennyiben eltekintünk a kannibalizmus rituális értékétől, akkor a pusztaság és éhség, az állatias szükség indokolja a történeteket, ha viszont számot vetünk a rituális funkcióval, csakis önkényesen szimbolikus fogódzókat találunk). Carol Birch regénye nem éppen sejtető nyelvhasználattal közvetíti a kannibalisztikus aktust, ami azért is fontos, mert a regény nyelve máshol kifejezetten gazdag, „irodalmi”. Allegorikus beszédmód helyett ehhez hasonló horrorisztikus részleteket olvashatunk:

A kapitány és Wilson Pride darabolták föl. Én nem láttam belőle semmit. [...] csak a fülem érzekelte, mi történik éppen: lemetszett végtagok, suhintas, csörgedező vér, fojtott nyögések, erőfeszítés. [...] A számhoz tartotta a poharat. – Egy kortyot – mondta. Sűrű, alvadó vér.<sup>31</sup>

A majdnem száz oldalon keresztül részletezett hatvanöt napi szenvedés után Jaf megjegyzi:

Onnan, ahol én voltam, nem egykönnyen tér vissza az ember. Éjszaka ébren feküdtem a sötétben, és tudtam, hogy igazából nem jöttem vissza, eltévedtem, és ezentúl mindig tévelyegni fogok. Csobogva folyt el az idő, lebegtem benne.<sup>32</sup>

Végeredményben minden kannibalisztikus történeten található egy képzeletgazdag átfedés (*imaginative overlay*). Jaf narratívájának az a különlegessége, hogy a választott nyelvhasználat által nem próbál meg a katasztrófa érzéki és testi tapasztalatait tompítani. Illetve, a kannibalizmus ábrázolásában szükségszerűen küzd egymással az elfogadhatatlan aktus jelentéstelensége (pusztaság és éhség) és a jelentésadás kényszere,

<sup>29</sup> FREUD, *Álomfejtés*, i. m., 356. (kiemelés tőlem)

<sup>30</sup> MARTEL, *Pi élete*, 393.

<sup>31</sup> BIRCH, *Jamrach vadállatai*, 257–258.

<sup>32</sup> *Uo.*, 322.



az allegorizálás. Jaffy Brown és barátja, Tim kapcsolatát ugyanaz az ellentmondás jellemzi, mint bármilyen tabu tárgyát: az áldozat egyszerre válik a szubjektum legnagyobb vágyának és rettegésének tárgyává.<sup>33</sup> A mentőcsónak borzalmait túlélt Jaffy történetmesélésének és kényszeres tengerre szállásának oka a gyermekkori barát elvesztésében keresendő, ugyanakkor vigasztalást is csak akkor találhat, amikor feleségül veszi Tim ikertestvérét, Ishbelt.

A jelentésadás kényszerének tulajdonképpen egy negatív változata, a szkotomizálás, azaz a látótérkiesés határozza meg mindkét regény köldökzsinór-jelenetét. A *Jamrach vadállatai* két rövidke, korai fejezetében megjelenő szkotóma az allegorikus történet kezdőpontját (*threshold symbol*)<sup>34</sup> is kijelöli. A jelenetek megértéséhez mindenképp szükséges tudni, hogy Jaffy Brown egyáltalán nem ijedős fiú; ami kézzel fogható és szemmel látható, nem kelt benne félelmet, de Jaf nagy jelentőséget tulajdonít a dolgok szimbolikus értékének. Amikor először pillant meg egy komodói sárkánygyíkot, kijelenti: „Soha nem féltem így, de ilyen világosan sem érzékelttem soha a félelmet. [...] A roppant bálnákkal szembe merem nézni, de őket már ismertem.” A „gyors fekete árnyként” mozgó sárkány már megjelenése pillanatában mitikus képességgel rendelkezik: felgyorsítja az időt.<sup>35</sup> Szintén jellemző Jaffyre, hogy Tim gúnyolódása ellenére sem hajlandó felvenni egy tibeti halotti maszkot, annak rituálisztikus jelentéstöbblete okán,<sup>36</sup> és hogy mindennél jobban vágyik Dan Rymer távcsövére, de nem alapvető funkciója miatt, hanem azért, mert a kapitány kétszer körbeutazta a földet, és

azon a távcsövön át látott először fenséges patagóniai kondorkeselyűt lebegni a kék hegylancok fölött. [...] Egyszer, csak egyetlenegyszer engedte meg, hogy belenézzek, akkor is csak néhány másodpercre. Egy új világot láttam. Észrevettem a panaszos árnyékot egy seregély szemében.<sup>37</sup>

A regény két korai jelenetében Jaffy hasonlóan új világba nyer bepillantást. Mindkét esetben elveszíti az eszméletét, és képtelen a részletek pontos ábrázolására. Sorrendben az első tulajdonképpen nem más, mint Jaffy személyes eredetmítosza. Nyolcéves korában a 19. századi London utcáin találkozik egy, a menaszériából elszabadult tigrissel, és a félelem legkisebb jelét sem mutatva megsimogatja az állat orrát, mire az fellöki. A földet érés pillanatában Jaf elájul és csak a rémült szemtanúktól tudja meg később, hogy métereket utazott a tigris szájában. Jamrach beavatkozásának köszönhetően sértetlenül kerül ki a vadállat fogai közül, de az ősfantázia erejű epizód egész életére hatással van. Ez az esemény ihleti a regény legelső mondatát („Kétszer születtem.”),<sup>38</sup> elmondhatóság

<sup>33</sup> FLETCHER, *i. m.*, 298.

<sup>34</sup> HONIG, *i. m.*, 72.

<sup>35</sup> BIRCH, *Jamrach vadállatai*, 157.

<sup>36</sup> *Uo.*, 38.

<sup>37</sup> *Uo.*, 45.

<sup>38</sup> *Uo.*, 7.

szempontjából pedig a kannibáltörténet ellenpontjaként szolgál. Az el nem fogyasztott hús, azaz a tigris szájából épségben kikerült Jaffy kedélyesen rögzíti ezt a mesébe illő<sup>39</sup> jelenetet mint identitása sarokkövét. Ez lesz az ő személyes *yarn*-ja, háryjánosi históriája, amely a Lysander fedélzetén is osztatlan sikert arat:

– Lesz mit mesélned az unokáidnak – mondta Comeragh. [...] Történetem persze egy óra alatt bejárta a hajót, és a következő napokban olyan sokszor kellett újra elmesélnem, hogy az átéltek emléke óriási hullámként csapott át rajtam, most már izmaimban, csontjaimban is éreztem. Kalandom egy darabig az orrkabin ünnepelet személyiségévé emelt, aminek szerfelett örültem.<sup>40</sup>

A megtörtént események mesélés általi újraélése, már a tigris példájában is, legalábbis kétértelmű. Bármennyire csodálatosnak<sup>41</sup> nevezi is a hírnév három napját Jaffy, a regény ősjelenetének megismétlődése fenyegető tapasztalat, hiszen – akárcsak a Tim halálát eredményező sorshúzás alkalmával – Jaffy itt is a túlélés- és az elnyeletés-élmény keskeny határmezsgyéjére kerül. Ugyanez történik egy baljósabb előkép során, amikor Tim tréfából egy teljes éjszakára bezárja Jaffyt Jamrach üzletébe. A jelenet során Jaf végig teljes sötétségben van, megáll számára az idő:

Inkább csak szenderegve lebegtem a valóság határvizein; hánykolódtam, sodródtam vég nélkül a végtelen éjszaka tagolatlan idejében, ahol az órákat nem ütötte el barátságos kondulás.<sup>42</sup>

Második születését egy számára ismeretlen, sosem látott lénynek, egy tigrisnek köszönheti, a mentőcsónak borzalmaira a mitikus tulajdonságokkal felruházott sárkány miatt kerül sor, e harmadik álomszerű jelenet pedig egy dzsinn lámpájából születik:

A halakkal tehát kész voltam, és már az olajlámpa-tisztogatás felénél tartottam, mindegyiknél eltűnődve, mi lenne, ha előbújna belőle egy dzsinn, hogy teljesítse három kívánságomat, amikor motoszkálni kezdett bennem a félelem. A lámpás a pulton állt, imbolygó lángja szeszélyes, futó árnyakat csalt elő az épp csak derengő zugokból, szögletekből.

<sup>39</sup> Bármennyire is hihetetlennek tűnő jelenetről van szó, nem a képzelet szülte. A regény köszönetnyilvánításában Carol Birch megjegyzi, hogy két igaz történetből kölcsönzött: a menaszériából elszabadult bengáli tigris és az óvatlan kisfiú esetéből merített ihletet, illetve egy elsüllyedt bálnavadászhajó szerencsétlen utasainak sorshúzásából, melynek eredményeként bizonyos Charles Ramsdell, ifjú matrózfiú agyonlőtte gyermekkori barátját, Owen Coffint. *Uo.*, 349.

<sup>40</sup> *Uo.*, 129.

<sup>41</sup> *Uo.*, 130.

<sup>42</sup> *Uo.*, 43.

A jelenet értelmezését tovább nehezíti, hogy a narratív jelenből szóló Jaf megjegyzi:

Csak az árnyékok lüktettek puhán. [...] Ma sem hiszem, hogy Jamrach üzletében kísértetek tanyáztak volna, de akkor este valami különös történt velem.<sup>43</sup>

Bár magyarázattal Jaf sem szolgál, a jelenet részleteit megismerjük, amelyekből néhány kulcsfontosságú a textus későbbi pontjain tér vissza – az üzletben töltött éjszaka jelenete nem más, mint a regény ősfantáziája, a történet magvának, a kannibalisztikus aktusnak az allegorikus megközelítése.

Az epizód visszatérő elemei közül kiemelt figyelmet érdemel a rendellenes sötétség és csend, valamint az idő viselkedése.

Először is, megállt az idő. [...] hirtelen rádöbentem, hogy fogalmam sincs, mennyi ideje ment el Tim, és hány óra lehet egyáltalán. Az utca elcsendesedett, ami önmagában is furcsa volt, mégsem tudtam szabadulni attól a különös érzéstől, hogy hangos zajra ébredtem az imént, noha nem is tudtam, hogy alszom. De hisz hogy a csudába aludtam volna?<sup>44</sup>

Mint azt láthattuk a *Lord Jim* köldökzsínór-jelenetében is, a főhős felfüggesztve lóg a levegőben a történet egy olyan sötét gócpontján, amelyet a traumatizált áldozat textuális úton igyekszik maga mögött hagyni. A rekonstrukció és az értelemadás folyamata viszont közel sem lehet teljes, mert a szélsőséges érzelmi tapasztalat a történet olyan pontjaira is beszivárog, ahol eredetileg nincs helye. Így például a kitátott száj motívuma fenyegetővé teszi a Jamrach üzletében álló teljes vértetetek sisakrostélyát, és a csodás megmenekülés lehetőségét kínálja az egyetlen pillanatra megcsillanó sárkányfej aranylő torkán át (*throat*),<sup>45</sup> előrebocsátva a mentőcsónak látszólag elkerülhetetlen katasztrófáit és a nehezen elért kiutat. Mielőtt elvesztené öntudatát, Jaf „eszmelet és ájulás határán” tapogatja ki az utat, mint a vakok, és elkeveredetten állapítja meg, hogy „[m]egdermedt az idő, megdermedtem én, megdermedt a világegyetem”.<sup>46</sup> A sárkány elejtése után ugyanez a hallucinatív állapot ismétlődik meg a Lysander fedélzetén; Skip állapítja meg, hogy „máshogy múlik az idő”, és hogy „amióta elhagytuk a szigetet [...], átléptünk a sárkányidőbe”.<sup>47</sup> Amit Jaf szimbolikusan, álomszerű körülmények között már átélt az üzletben („akkor éjjel megtanultam, hogy valótlan dolgokat is valósnak érezhetek”<sup>48</sup>), az a valós tartományban mind megismétlődik a hajó teljes legénységével:

<sup>43</sup> *Uo.*, 39.

<sup>44</sup> *Uo.*, 40.

<sup>45</sup> Bár Lukács Laura fordításában *nyakként* szerepel a *throat*, a szövegen belüli jelentéskapcsolatok miatt számomra mégis indokoltabbnak tűnik a *torok* szó használata. *Uo.*, 41.

<sup>46</sup> *Uo.*, 42.

<sup>47</sup> *Uo.*, 182–183.

<sup>48</sup> *Uo.*, 43.

Telt-múlt az idő, s mi vakon, süketen és némán botorkáltunk a nem szűnő viharban. Megbetegített minket. Émelyítőn görgetett. [...] Néhány nappal később ránk borult a sötétség. [...] Nem emlékeztem mikor veszítette érvényét, és hogyan sodródtunk ide, mert – mint Skip mondta – megváltozott az idő. Nem úgy pergett, nem úgy múlt, mint azelőtt.<sup>49</sup>

Az idézett részletek nyelvi megformálása is jól mutatja, hogy a véresen realista ábrázolásmód ellenére a mentőcsónakban töltött hosszú fejezetek is sokkal inkább rémálomszerűek, szürreálisak, mintsem realiztikusak. A kannibalizmus mint tematikus elem önálló beszédmódot hoz magával, mert szélsőséges volta miatt a transzgresszív tapasztalat csak inkoherens formában kerülhet átadásra. *From Communion to Cannibalism* című monográfiájában Maggie Kilgour is amellett érvel, hogy a kannibalizmusról alkotott képzetet gyakran szokás a szavak mediális elégtelenségével társítani, hiszen azok, akik nem képesek egymással *beszélni*, egymásba *harapnak*. Nicolas Abraham és Maria Torok tanulmányára hivatkozva megjegyzi azt is, hogy a kannibalizmus az „ellenmetafora” végső formája (*the ultimate “antimetaphor”*): a metafora szavakba önti a száj óhaját, míg az ellenmetafora fordítva jár el, textuális trópusok, azaz szavak formájában adja szánkba a külvilági tapasztalatainkat.<sup>50</sup> Részben ezzel magyarázható, hogy a kannibalisztikus aktus, a bekebelezés egyszerre jelenlévő tapasztalata és nyelvi képe leginkább egy ritualisztikus allegóriában adható át.

Ez a beszédmód pedig (már amennyire azt szöveg alapú természete lehetővé teszi) valóban hasonlít az álom nyelvére: a megtapasztalt élmény érthetlensége és feldolgozhatatlansága a narratíva kibogozhatatlanságában ismétlődik meg. Végső soron maga a gesztus, hogy az átélt borzalmakról rossz álomként beszél a narrátor, nem más, mint azon egyszerű kívánság kifejezése, hogy bárcsak ne történt volna meg az, ami a történetmondást motiválja. A trauma narratív paradoxont eredményez: az, ami a történetmondás eredeténél ott van, az maga elmondhatatlan, de ha ez nem lenne, akkor a történet és történetmondás sem létezhetne.

„Mire megyünk egy történettel? Én éhes vagyok.”<sup>51</sup>

A *Jamrach vadállatai*hoz képest a *Pi élete* kifejezetten optimista regény, elsősorban a baljós előjelek hiánya miatt.<sup>52</sup> Alighanem ugyanez az optimizmus indokolta Ang

<sup>49</sup> *Uo.*, 186–187.

<sup>50</sup> KILGOUR, *i. m.*, 16.

<sup>51</sup> MARTEL, *Pi élete*, 313.

<sup>52</sup> Mielőtt bármilyen komoly testi baj érné Jaffyt, megfordul egy tigris szájában, rémképekkel küzd az üzletben töltött éjszaka során, első találkozásukkor sötét árnyként látja a komodói sárkányt, majd szemtanúja lesz az óriásgyíkok kannibalisztikus lakomájának, végül pedig ő maga is hajótörést szenved a Lysander fedélzetén. Összehasonlításképpen csöppet sem tragikus Pi bengáli tigrisének esete az áldozati kecskével –

Lee filmrendező azon döntését, hogy a filmadaptációból<sup>53</sup> maradjon ki a regény legnyomasztóbb epizódja. Pi filmbeli megmeneküléséhez mindössze egy, a szokásosnál hevesebb viharra és a főszereplő Isten előtti teljes önmegadására van szükség, míg a regényben megfogalmazott történet ugyanezen pontján egy álomszerű, vizuálisan valóban ábrázolhatatlan jelenetet találunk. Háromnapi éhezés után Richard Parker megvakul, és másnap Pi is szúró fájdalmat érez a szemében:

Dörgöltem és dörgöltem, de a viszketés nem akart elmúlni. Épp ellenkezőleg: egyre rosszabb lett, és Richard Parkerral ellentétben nekem genny szivárgott belőle. Aztán sötétség lett, bármennyit pislogtam. Előbb közvetlenül előttem volt, egy fekete folt mindennek a közepén. Aztán pacává terjedt, amely egészen a látómezőm széléig ért. Másnap reggel a napból csak egy kis fényszilánkot láttam a bal szemem tetején, mint valami nagyon magas kisablakot. Délre minden szurokfekete lett.<sup>54</sup>

Pi naplóbejegyzései két nappal ezt megelőzően értek véget, utolsó mondata („Meghalok.”)<sup>55</sup> befejeztével utolsó tollából is kifogyott a tinta. A hányattatás lelki nehézségeinek lecsapolásaként vezetett napló fekete anyaga (szó szerint értve a tinta, figuratív értelemben a fel nem jegyzett események) áttételesen Pi szemét fedi le. Látásától megfosztva időérzékét is elveszíti, akárcsak Jaffy a Jamrach üzletében töltött éjszaka során, mi több, Pi szintén egy rejtélyes, hallucinatív epizódból eredezteti minden nyomorúságát:

a fizikai szenvedés semmi sem volt az erkölcsi gyötremhez képest, amit el kellett viselnem. Megvakulásom napját mondanám extrém szenvedésem kezdetének. Megsaccolni sem tudom, utam melyik részén történt ez. Az idő, mint már említettem, elvesztette jelentőségét.<sup>56</sup>

A regény elkövetkező két fejezete rejtvenyjátéknak is beillene. A pszichedelikus részletek zavarán némileg enyhít a regény végén kínált második narratíva, hiszen a Pi kezei közül megszökött teknőcről elejtett kósza megjegyzés tájékozódási pontként szolgálhat, melynek alapján közvetlenül az édesanya és a szakács halála elé helyezhet-

---

elretentő példa, deklaráció, hogy ebben a hajótörött narratívában nincs elválasztva a természet barátságos és dühöngő oldala. Lásd ehhez DWYER, *i. m.*, 16. Béta hím létre Richard Parker is csupán egy morális értékekkel nem rendelkező ösztönlény, és jelenléte a mentőcsónakban emlékeztetőül szolgál az embertől elvárt társadalmi normák betartására. Jaf és Pi ki nem mondott félelme a regresszió, az, hogy saját természetük gyengesége miatt nem képesek ellenállni a kísértésnek és a szárazföldi törvények értelmében elfogadhatatlan módon enyhítik éhségüket.

<sup>53</sup> Ang LEE, *Life of Pi*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2013.

<sup>54</sup> MARTEL, *Pi élete*, 303.

<sup>55</sup> *Uo.*, 301.

<sup>56</sup> *Uo.*, 303.

jük az epizódot. Mindazonáltal vitathatatlan, hogy retrospektív tudás híján egészen váratlanul éri az olvasót, amikor Pi „haldokló lelke a sötétségben” meghallja a kérdést: „Van itt valaki?”<sup>57</sup>

A három fázisra osztható textuális kiméra során alapvető dichotómiák bomlanak fel, és következképpen a csak józan éssen alapuló értelmezések is kudarcot vallanak.<sup>58</sup> „Örületem tisztasága elképesztő volt”<sup>59</sup> – állapítja meg Pi, mielőtt felelne az azonosítatlan hang kérdésére. Egy rövidke, sehova sem tartó identitásjáték végén a főszereplő kifakad: „Ha képzeletednek ezzel a mákszemével nem éred be, válassz egy másikat. Képzeltés van bőven.”<sup>60</sup> A képzelet mákszeme<sup>61</sup> (*figment of your fancy*) trópusra rábukkanva Pi kalóriamentes nyelvi lakomába kezd: „Hmmm. Mákszem. De jó is lenne.” A nyelvi elemekben lelve vigasztalódást, a két hajótörött hosszasan beszélget különféle ételekről. Pi vegetáriánus kis „csipegetésének” harmóniáját a beszélgetőpartner javaslata töri meg: „A kókuszos-jamos kottu helyett miért nem inkább főtt marhanyelvet kérsz mustárszószbán? – Az nem vegetáriánus. – Dehogynem. Aztán meg pacalt.”<sup>62</sup> Aligha véletlen, hogy a Pi étrendjét sértő (*sacrilegious*) húsételek sora az elsődleges beszédszervvel kezdődik, majd az emésztési munkákért is felelős szerv tálalásával folytatódik – mintha az azonosítatlan hang kívánságlistája is a traumatikus élmény és a kényszerű történetmondás kapcsolatára reflektálna. E legkevésbé sem étvágygerjesztő felsorolás testileg-lelkileg felkavarja Pit: „A hang elhalt. Rázott a rosszullet. Az elme zavarodottsága egy dolog, de az nem fair, hogy a gyomrára is menjen az embernek.”<sup>63</sup>

Itt kezdődik a fejezet második fázisa, Pi ugyanis arra a megállapításra jut, hogy a „húsevő gazember”<sup>64</sup> nem más, mint Richard Parker. A szálakat még inkább összekeszuszálják a párbeszéd folytatásában elhangzó részletek; megtudjuk, hogy Richard Parkernek, a tigrisnek francia akcentusa van, annak ellenére, hogy Bangladesben született és Tamil Naduban nevelkedett, élete során megölt egy férfit és egy nőt, és meglehetősen jártas a konyhaművészetekben – akárcsak a szakács, bár ő Mr. Okamoto karaktermegfeleltetésében a hiéna szerepét kapta. Mielőtt logikus magyarázat születhetne Richard Parker különös jegyeit illetően, Pi arra a következtetésre jut, hogy

<sup>57</sup> *Uo.*, 304.

<sup>58</sup> Dwyer ugyan a regény különösen nehezen értelmezhető szövegrészletét látja az epizódban, mégis túllép rajta a cselekmény pár soros ismertetésével, úgy, hogy közben észrevétlenül a Mr. Okamoto kérésére előadott második történetre redukálja a kilencvenedik és kilencvennegyedik fejezet talányát. Vö. DWYER, *i. m.*, 16.

<sup>59</sup> MARTEL, *Pi élete*, 304.

<sup>60</sup> *Uo.*, 305.

<sup>61</sup> A „képzelet gyümölcse” sokkal szerencsésebb fordítás, hiszen a mákszem semmilyen módon nem utal az eredeti angol szó jelentés tartalmára (*figment* = képzelgés, kitalált dolog, koholmány), csak az étel-alapú szójátékot őrzi meg (azt is csak ügyetlen formában).

<sup>62</sup> MARTEL, *Pi élete*, 306.

<sup>63</sup> *Uo.*, 307.

<sup>64</sup> *Uo.*, 308.

Valaki volt ott! Ez a hang, amely a fülembé jutott, nem holmi akcentusos szél volt, nem beszélő állat. Valaki *más* volt az! [...] Agyam utolsó kísérletet tett, hogy kivilágosodjék<sup>65</sup>

– ezzel harmadik fázisába lép a fejezet. Azaz, ha ragaszkodunk a szó szerinti, ugyanakkor távolról sem prózai jelentésréteghez, akárki lehet a hang birtokosa, leszámítva Pit. Különösen bizarr a gondolat, hogy az a valaki *más* a Piével mindenben megegyező helyzetben találja magát a Csendes-óceán közepén: vakon egy mentőcsónakban, közel az éhhalálhoz. Az örület legelőször a Pi fejében megszólaló hangokban talált formát, majd testet öltött először Richard Parker, egy röpke pillanatra a tengeri visszhang és végül egy emberi lény alakjában. A projekció arra bátorítja Pit, hogy kötözzék össze csónakjukat: „Gyere, testvérem, legyünk együtt, élvezzük egymás társaságát.”<sup>66</sup>

Az angol *feast* szó egyaránt magában hordozza a javaslat figuratív és szó szerinti megvalósulásának lehetőségét, és a találkozás kezdetben testvéri, majd kannibalisztikus ölése, azaz a transzgresszív aktus narratív felidézésének fenyegető pillanata ismét a legalapvetőbb, térbeli kétosztatúságok megdöntésével jár: „Az illető közel volt; távol volt. Tőlem balra volt, tőlem jobbra volt. Előttem volt, mögöttem volt. Végül mégiscsak sikerült.”<sup>67</sup> A nyelvi végtelenül egyszerű, ám logikailag felfoghatatlan sorok után a semmiből kerül elő az utolsó idézett mondat. A megadott feltételek között nem *sikerülhetett* semmi. Valódi sikerről természetesen szó sincs, de az ártatlannak tűnő megjegyzés, miszerint a két csónak koccanása edesebb volt még egy teknőc koccanásánál is, egy vallomásban végződik: „Kitártam a karom, hogy megöleljem és megölelhessen.”<sup>68</sup> A több oldalon keresztül elnyújtott csalóka nyelvhasználathoz szokott olvasó nem tud nem figyelni az összeborulás pillanatában elszuttogott „My sweet brother”<sup>69</sup> mondat jelzőválasztására.

Röviddel a két csónak összekötözése után a hang gazdája a vitorlavászon tetején támadja meg Pit, azonban végzetes hibát követ el, amikor egyik lábát a csónak fenekére teszi. Pi állítása szerint Richard Parker azonnal széttépi a csónak alján csöndben meglapult tigrisről mit sem sejtő betolakodót. „Ez volt Richard Parker rettenetes ára. Életet adott nekem, az enyémet, de elvett egy másikat. [...] Valami meghalt bennem akkor, és ez azóta sem támadt fel.”<sup>70</sup> Ezekben a sorokban tetőzik a regény kibogozhatatlan és álomszerű jelene – még ha a második történet eseményeit követve próbálunk is tájékozódni, végül lehetetlen megállapítani, hogy a csónak fizikai terét hány személy (és állat) tölti be, illetve kézenfekvő a kérdés, hogy Pit leszámítva tartózkodik-e egyáltalán

<sup>65</sup> *Uo.*, 311. (kiemelés az eredetiben)

<sup>66</sup> *Uo.*, 317. „Come, my brother, let us be together and feast on each other’s company.” Yann MARTEL, *Life of Pi*, London, Canongate, 2012, 254.

<sup>67</sup> MARTEL, *Pi élete*, 317. „He was close by; he was far away. He was to my left; he was to my right. He was ahead of me; he was behind me. But at last we managed it.” MARTEL, *Life of Pi*, 254.

<sup>68</sup> MARTEL, *Pi élete*, 317.

<sup>69</sup> MARTEL, *Life of Pi*, 254. A szavak többletjelentésével üzött folytonos szövegbeli játék miatt úgy gondolom, a magyar fordításban szereplő „Drága testvérem” helyett helyénvalóbb választás volna az „Édes testvérem”.

<sup>70</sup> MARTEL, *Pi élete*, 318.

bárki a csónakban, vagy pusztán ontológiai metaforáról van szó, melyre azért van szükség, hogy egyáltalán megpróbálhassuk racionálisan megközelíteni a tapasztalatot.<sup>71</sup> Ebben a hallucinatív térben nem működnek az elsődleges emberi érzékszervek, és következőképpen a test határai is elhalványulnak. A jelenet színtere először kitágul, amikor a két csónakot egymáshoz kötik, majd összeszűkül, amikor a testvér meghal, és Pi eloldozza a csónakját. A vérszag betölti Pi orrát, aki tapintására és hallására hagyatkozva nem képes a környezetét ábrázolni. A sírás viszont fokozatosan visszaadja a látását:

Olyan látványban volt részem, hogy majdnem azt kívántam, maradtam volna vak. [...] Richard Parker alaposan belakott belőle, még az arcából is, így aztán sose láttam meg, ki volt a testvérem. Kibelezett torzója a hajóvázként felívelő, törött bordákkal olyan volt, mint a mentőcsónak apró mása – ilyen volt vér-áztatta, irtózatossága.<sup>72</sup>

A *Jamrach vadállatai* nyelvi világát idéző horrorisztikus leírás miniatűr mentőcsónakhoz hasonlítja az áldozat holttestét, amely funkcióját tekintve valóban a megmeneküléshez segíti hozzá Pit. Egyrészt élelemként szolgál, bár Pi minden mentséget felhoz, hogy enyhítse bűnét:

Megvallom továbbá, hogy a végszükségtől meg az ebből fakadó örülettől hajtva ettem is a húsából. Apró darabokat, kis csíkokat, amelyeket a szigony horgára szántam, ám amelyek a napon megszalódva egyszerű állathúsnak látszottak. Szinte észrevétlenül csusszantak be a számba. Meg kell értenie, szenvedésem szünetlen volt, ő pedig már halott. Amint egy halat fogtam, rögtön abbahagytam.<sup>73</sup>

Másrészt a kannibalisztikus rítuson átesett főhős megkezdi a korábban felborított bináris oppozíciók helyreállítását („Mindennap imádkozom a lelkéért”).<sup>74</sup> Ezzel ér véget Pi átalakulása (*sea-change*), és a regény vakfoltján túllépve, előbb a rókamanguszta szigetén, majd Mexikóban ér partot.

Pi és Jaffy narratíváját ugyanaz az alapvető konfliktus motiválja: mindkét fiú a ritualisztikus történetmondás folyamatában keres vigasztalódást, de magyarázat helyett retorikai tanácsstalanság árad a szenvedéstörténetük és a lélektani állapotok néha realiztikus, máshol allegorikus ábrázolásából. A köldökzsínór-jelenet talányát és indítékát, a „miért” kezdetű kérdéseket nemhogy megválaszolni, de megérteni sem képesek, így szükségszerűen nem kevésbé talányos szöveget hagynak hátra – egy-egy regényt, melyet mintha Kafka *Prométheusz* című novellája ihletett volna:

<sup>71</sup> LAKOFF, JOHNSON, *i. m.*, 26.

<sup>72</sup> MARTEL, *Pi élete*, 319.

<sup>73</sup> *Uo.*

<sup>74</sup> *Uo.*



Prométheuszról négy monda ad hírt: Az első szerint odaláncolták a Kaukázus sziklájához, mert az isteneket elárulta az embereknek, és az istenek sasokat küldtek, melyek tépdesték mindig újrasarjadó máját. A második szerint Prométheusz a lecsapó csőrök okozta fájdalmában egyre mélyebben nyomult a sziklába, míg egygyé nem lett vele. A harmadik szerint évezredek során elfelejtették árulását, elfeledték az istenek, a sasok, ő maga. A negyedik szerint mindenki belefáradt az immár ok nélkülibe. Belefáradtak az istenek, belefáradtak a sasok, fáradtan összezárult a seb. Maradt a megmagyarázhatatlan sziklahegység. A monda a megmagyarázhatatlant próbálja magyarázni. Mivel a valóságra épül, újra megmagyarázhatatlanságban kell végződnie.<sup>75</sup>

JÓZSEF SZABOLCS FAGYAL

*Cannibalism and Allegory: The Ritual Aspect of Storytelling in Yann Martel's Life of Pi and Carol Birch's Jamrach's Menagerie*

In Yann Martel's *Life of Pi* (2001) and Carol Birch's *Jamrach's Menagerie* (2011), the violation of a taboo is not simply the centre or the climax of the story, but rather, the entire story is told exactly because of an incomprehensible and indigestible event. Both novels are contemporary representatives of nautical fiction, telling an ordeal at sea with the protagonist eventually resorting to cannibalism. The two main characters consume a best friend and a brother respectively, but as a result of their transgressive act, the representational ethics of taking a dead man's place in order to survive organises the narrative pattern of both books. I aim to explore how the thematic element of cannibalism affects the narrative structures of these texts. Cannibalism creates a fictitious, out-of-time, liminal space around itself during the tensest scenes: the chapters recounting the tragic incident mark where the whole narrative blooms from, bearing a resemblance to the navel metaphor Sigmund Freud uses to describe the point of origin in every dream.

<sup>75</sup> Franz KAFKA, *Elbeszélések*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2009, 530.