H. Nagy Péter

Féregjáratok

NAP Kiadó
Dunaszerdahely

KALEIDOSZKÓP KÖNYVEK 1.

H. Nagy Péter

Féregjáratok

A kötet megjelenését
a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma (Pozsony), valamint a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma (Budapest) támogatta.



Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma

Publikácia vyšla s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR.

© H. Nagy Péter, 2005

„Minden könyvtárt, mindenhol, összekapcsolnak a könyvmoly-lyukak a térben, melyeket a bármely nagy könyvgyűjtemény körül megtalálható, erős tér-idő-torzulások hoznak létre.”

Terry Pratchett, ford. Sohár Anikó

Tartalom

Elegyes írásaim elé 7

A sikertörténet(ek) antropológiai előfeltevéseihez 9
Szociális struktúrák – az önépítés alakzatai.
A társadalom és a jog autopoietikus felépítése 21
Az elmélet primátusa (?) Irodalom, nyelv, kultúra
– exkurzus – 34
A nemek tekintetében. Michel Foucault bemutatásában
Herculine Barbin, más néven Alexina B. 49
Láthatatlan erők játéka. A vodu-paradigma 56
Melankólia[3] 61
Egy partitúra felépítése. Szentkuthy Miklós:
Az egyetlen metafora felé – vázlat – 67
Hollológia. Petr Rákos: Corvina, azaz A hollók
könyve – könyvbemutató – 75
A film grammatikája. F. Scott Fitzgerald:
Az utolsó cézár – fragmentum – 79
Gaiman Lovecraft-újraírásai 83
Dick és a paratér 97
Hubbard horrorja: Rettegés 108
Irodalmi vérszipoly. Szécsi Noémi: Finnugor
vámpír – könyvbemutató – 125
A szereptudat viszonylagossága. Barak László:
És ha mégis ringyó? 133
Visszacsatolás kollázsban. Vida Gergely:
Sülttel hátrafelé – könyvbemutató – 136
Szavak ébredése – képek lázadása. Papp Tibor:
Vendégszövegek (n) 143
Digitális koronázás. A király visszatér 149

Névmutató 155
Az írások első megjelenésének adatai 165

Elegyes írásaim elé

Ezt a kötetet részben saját szórakoztatásomra állítottam össze. Nem készült különleges alkalomra, nincsenek didaktikai szándékai, nem szolgál semmilyen pedagógiai célt, tudományos értéke elenyésző, feltehetően nem lesz különösebb hatástörténete. Olyan írásokat tartalmaz, melyek nem jelentek meg könyvekben; néhányuk már-már elfeledett folyóiratszámokban volt olvasható (1998-tól 2005-ig). A válogatás a sokszínűség elvét követi, az egyes szövegek csak igen lazán kapcsolódnak egymáshoz. A kompozíciónak nincs teleológiája, bárhol felüthető, az adott rész féregjárathoz hasonlatosan viselkedik: összeköti a téridő egyébként elérhetetlen tartományait...

Az előszerkesztés és a szöveggondozás fáradságos munkáját nem hárítottam át másokra, magam végeztem el. Az esetleges hibák ily módon csakis engem terhelnek. Ha akad valaki és továbblapoz – a névmutató bizonyosan érdekes –, megtisztel vele, bár nem tartom kizártnak, hogy éppen ezen az oldalon van eltemetve a könyv legtöbb olvasója.

Az Univerzum táguló korszakában,
Érsekújváron, H. Orsinál,
2004. május 6-án, egy esős napon.

A sikertörténet(ek) antropológiai előfeltevéseihez

„Ha valaki csakugyan nagy, arról bárki büntetlenül állíthatja, hogy kicsiny. (…) Ő a Minden. Ő a Semmi. (…) A pofonoktól, mint valami edző dögönyözéstől, a halottak kipirulnak, s oly üdén és frissen mosolyognak, mint a halhatatlanok."
Kosztolányi Dezső

„Aki önmagában állítja az irodalmat, nem állít semmit. Aki keresi, olyasmit keres, ami megszökik előle, aki rátalál, csak olyasmit talál, ami innen van, vagy túl van az irodalmon."
Maurice Blanchot

Egy nem feltétlenül a cím által megjelölt kérdéshorizontba illeszkedő, a science fiction formanyelvét reflektáltan megszólaltató mű, Douglas Adams ötkötetes *Galaxis-trilógiájának* második része a következő szituációt hozza játékba: az intergalaktikus menekültekből és szökevényekből álló társaság egyik párbeszédében szóba kerül egy rockegyüttes, amely „a leghangosabb, a leggazdagabb és a legsikeresebb banda a világ történetében". Az *Útikalauz*ban (a fikció „főhősében") pedig ez olvasható: „a Katasztrófasújtotta Terület, ez a Gagrakaki Elmezónából származó plutónium-rockegyüttes, általánosan elfogadott vélemény szerint nemcsak a Galaxis leghangosabb rockegyüttese, de minden zajforrások leghangosabbika is egyúttal. Tapasztalt koncertlátogatók szerint a hangegyensúly a színpadtól harminchét mérföldnyire elhelyezett betonbunkerek belsejében a legoptimálisabb. A zenészek távirányítással szólaltatják meg hangszereiket vastag hangszigetelésű űrhajójukból, amely ilyenkor a bolygó –

sokszor egy másik bolygó – körül kering. (...) Sok világban egyszer s mindenkorra megtiltották fellépésüket; néha esztétikai okokra hivatkozva, de többnyire azért, mert az együttes koncertfelszerelése ellentmondásban állt a stratégiai fegyverekre vonatkozó helyi korlátozó egyezményekkel."[1] Természetesen nem feltétlenül az az érdekes, hogy az ehhez hasonló parodisztikus részletek miként teszik sikeressé (olvasottá) Adams parazita alkotását; hanem inkább az, miért tekinthető sikeresnek a Katasztrófasújtotta Terület (környezetátrendező produkciója) feltehetően nem tisztán hallható zenéje (?), a látványos show kiiktatása (nincs jelen sem a zenekar, sem a közönség), a koncert interplanetáris kitágítása; pláne akkor, ha mindez (összes kellékével, hangrobbanásaival egyetemben) be is van tiltva. Ehhez hasonló (látszólagos) paradoxonokkal szembesülhet, aki a körvonalazott kérdés lehetséges válaszainak nagyon is evilági utórezgéseit próbálja érzékelni, értelmezni és applikálni.

Az irodalmi siker fogalmának instabilitásából következik, hogy mielőtt egy konkrét '90-es évekbeli példatöredékre alkalmaznánk annak némely vonatkozását, érdemes néhány előzetes kérdést megfontolnunk, melyek alapján „rendeződhetnek" a megközelítés irányelvei. Az alább felvázolandó kontextusok tehát semmiképpen sem fogják totalizálni a kérdéses fogalmat, sokkal inkább értelmezhetőségének relatív „szabályszerűségeit" viszik színre. Természetesen azoknak is pusztán elenyésző hányadát.

Mivel a különböző kánonok, értelmezőközösségbeli érdekeltségek, elemzési stratégiák stb. mást-mást jelöl(het)nek a siker alakzataként, érdemes elsőként annak idő- és térbeli osztottságára utalni.

1 Douglas ADAMS: *Vendégló a világ végén*, fordította Nagy Sándor, Mór Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1992, 89.

Ha abból indulunk ki, hogy a sikerkönyv apológiája *szinkron* olvasásának konkretizációival függ össze, többféle aszimmetriába ütközhetünk. Csak egy-két közhelyszerű, hevenyészett példa. A francia és az európai irodalomtörténetek prózafejezeteinek nagy része az 1857-es évet minden bizonnyal a *Madame Bovary* megjelenésével kapcsolja össze. Arra azonban, hogy sikerkönyv volt-e Flaubert regénye, már többféle válasz adható. Hiszen az ugyanakkor napvilágot látott *Fanny* című Feydeau-regény egy év alatt 13 kiadást ért meg, míg a *Madame Bovary* szerzőjét beperelték. Emellett a korabeli kritikában voltak olyan hangok is, melyek mindkét alkotásról elítélően nyilatkoztak, mivel azok átstrukturálták a hagyománnyá merevedett szerelmi háromszögviszonyt. Az elbeszélőformák tekintetében azonban egyértelműen Flaubert regénye bizonyult maradandóbbnak, a regényírás történetének fordulópontjaként világsikerre tett szert, míg a *Fanny* „divatmajmolása" elavult formációvá sikkadt.[2] Mielőtt arra a következtetésre jutnánk – teljes joggal –, hogy mindez pusztán utóidőben rendeződő folyamat és a szinkron olvasás megbízhatatlanságához vezet, nézzünk egy másik példát. Goethe *Werther*ének 1774-es első és második kiadását 1775 végéig 11 kalózváltozat követte, hatása szinte *minden* irodalmi műfajra kiterjedt; de túl is lépett azokon, hiszen a legendás „kék frakk sárga mellénnyel" öltözködési *divatot* teremtett (még Schleiermacher is varratott magának egyet!), a főszereplő sorsa pedig (szintén közismert!) nem egészen fikcionális öngyilkossági hullámot gerjesztett.[3] Nos állítható-e teljes bizonyossággal, hogy Goethe levélregénye pusztán a

2 Vö: Hans Robert JAUSS: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja,* fordította Bernáth Csilla, in: HRJ: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* szerkesztette Kulcsár-Szabó Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 58–60.

3 Vö: SINDELYES Dóra: *J. W. Goethe szupersztár. Egy végzetes regény,* hvg, 1999. október 2, 86–88.

szinkron horizontban volt sikeres, mikor nehéz elképzelni olyan (európai) irodalomtörténeti munkát, mely a *Werther* sikerét – más értelemben – csupán saját korára (mármint a 18. század végére) korlátozná. Mindkét példa arra figyelmeztet, hogy a siker antropológiai összetettsége olyan, *időben módosuló* komponenseket is magába foglal, melyeknek feltételezettsége is *változékony* konstellációk függvénye.

Természetesen a fentiek egy másik dilemmát is életre keltenek, mégpedig a siker *térbeli* eloszlását illetően. Érdemes lehet egy kicsit elidőznünk annál a kérdésnél, hogy a sikerkönyvek (a *bestseller* értelmében) milyen funkciókat konnotálnak. A tömeg- és elitirodalom kettősségét fenntartó irodalomszemléletben a kifejezés felemás karriert futott be. A *bestseller* szó a 19. század utolsó harmadának egyesült államokbeli terméke és elsősorban a kimagaslóan magas példányszámú, széles körben olvasott irodalmat jelöli.[4] Méghozzá annak olyan változatát, amely egyfajta „kollektív vállalkozásként" a produkció létrehozására irányul. Nem meglepő, hogy eme termékek elsősorban olyan *regények* (vagy azok alulstilizálásai), melyek ki vannak téve az árukapcsolásból fakadó reprodukciónak, újratermelésnek.[5] Sutherland szerint „Az »irodalmi« regénnyel összehasonlítva a sikerkönyv egyik kiemelkedő vonása, hogy itt a játék tétje: minden vagy semmi. Általánosságban a sikerkönyv az a mű, amelyet most mindenki olvas, vagy amelyet már senki sem olvas. Mihelyt egy sikerkönyv kifulladt, vagy az adott sikerrecept már nem válik be, nem marad belőle semmi. Részben ez magyarázza, hogy a népszerű regényeknél nem be-

4 Tehát elsősorban mennyiségi mutatók alapján (példányszám, honorárium stb.) határozták meg a fogalmat. Ettől és a könyvlisták manipulálhatóságától itt most tekintsünk el!

5 Az első regény, melyből több mint egymillió példány kelt el, Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című könyve volt.

szélhetünk sem fejlődési folyamatról, sem hagyományról."[6] (Ebben a szisztémában a fenti három „klasszikusból" a *Fanny* minősülhetne sikerkönyvnek.) Vagyis az oppozíciót az elitisztikus kánonok őrzésére berendezkedett irodalomszemlélet úgy tarthatja fenn, hogy egyrészt az „ars longa, vita brevis" hippokratészi elvére utalva a hagyomány folytonossága felől érvel, másrészt rehabilitálja annak vertikális kiterjedését. Ez azonban újabb dilemmákat körvonalaz. Nemcsak azért, mert például eszerint a „világirodalom öröksége" bizonytalanabb kategória, mint a „nemzetközi sikerkönyv"; hanem azért is, mert például (Escarpit szerint) a gyorsan fogyó könyv egy ponton állandó keresletnek örvendő könyvvé alakulhat át, mely utóbbiban már elhelyezhető némely kánonalkotó mű is (vö: *Werther*). Joggal jegyzi meg tehát Sutherland: „Megtörtént már, hogy »szépirodalmi« művek alaposan nekilendültek, és sikerkönyv lett belőlük, olyan könyvek viszont, amelyeket alsóbb rendű piaci sikerműnek fitymáltak, végül »irodalmi« rangot vívtak ki. Nem egy kritikus meggyőzően fejtegette, hogy az »irodalom« és a »tömegtermelésben előállított regény« szembeállítása olyan sajátos történelmi jelenség, amely a jövő társadalmi-történelmi változásaival módosulni fog, vagy talán egészen elhal."[7] Mielőtt egyfajta utópisztikus gondolatnak szolgáltatnánk ki eme nagyon is kényszerítő erejű oppozíciót, érdemes egy másik vonatkozására is utalnunk. Mivel – úgy tűnik – a könyvkiadási ipar semelyik komponense (a reklámtól a szamizdatig) sem garantálja (pusztán lehetővé teszi!) valamely mű sikerkönyvvé válását, érdemes kissé elhanyagolni a produkció logikáját, majd könyv és mű szétválasztása mentén haladva újrafogalmazni a fenti kérdéseket. Kétségtelen ugyanis,

6 John SUTHERLAND: *Sikerkönyvek*, fordította Balabán Péter, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988, 24.
7 Uo, 47.

hogy a sikerkönyvek legalább kétféle ideológiát szolgálnak ki: az egyik gazdasági, a másik az elvárásoknak való megfelelés.[8] Százával említhetők persze olyan kiadványok, melyek mindkettőt működtetik (pl. Roth, Burgess, Vonnegut bombasikerei), s helyük lehet elitirodalmi kánonokban, mégis fontos szerepre tehet szert mindezek alapján az *elvárások* megtörése, pontosabban *újraszituálása*. Melynek érzékelése azonban – s Flaubert esete is erre figyelmeztet többek között – már nem nélkülözheti a szövegek poétikai megalkotottságának mikéntjét, hiszen ez alapján képes átstrukturálni az aktualitás tematikus elvárásait.[9]

A fenti példák alapján talán már látható, hogy a siker antropológiája legalább kétfelé nyitható horizontot feltételez. Egyrészt az elvárások kielégítése és átrendezése olyan komponensekkel társul, melyek nemcsak a produkció történetiségét, hanem az olvasás temporalitását is jelzik. Másrészt az aktualitás elvére épülő oppozíciókba óhatatlanul beleíródik emlékezés és felejtés összjátéka. Mindez arra is utalhat, hogy az irodalmi siker eltérő értelmezései az „elosztási" folyamat körkörösségét megtörve annak valamely elemére vagy egy-egy szöveg valamely *hatásfunkciójára* vonatkoznak. (Hogy éppen melyikre, aszerint válhat a sikeresség mechanizmusa

8 Harmadikként talán a társadalmi szubverzió említhető. Vonnegut erre hívja fel a figyelmet egy esszéjében: „Salman Rushdie akaratlanul is egyetlen könyv révén a Föld második legismertebb muzulmánjává avatta magát. (...) Alig néhány évtizeddel ezelőtt egyetlen regényíró úgy megrendítette a Szovjetuniót, mintha komoly háborús vereség érte volna. Alekszandr Szolzsenyicinre gondolok. (...) A világ számára Stowe és szegény Rushdie és Szolzsenyicin fontossága abban áll, hogy ezek az írók hajlandók voltak szembeszállni bizonyos, jól körülhatárolható társadalmi erővel." Kurt VONNEGUT: *Halálnál is rosszabb. Életrajzi jegyzetek az 1980-as évekből,* fordította Szántó György Tibor, Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 2004, 82.

9 Jó példa lehet erre Ellis híres regényének (*American Psycho*) fogadtatása.

maga is relatív kategóriává. Ennek legbeszédesebb „bizonyítéka" talán az, hogy e fogalom megszólaltatásához például negatív vagy akár ironikus modalitás is kölcsönözhető. Például Ellis híres regényének hatástörténeti sikere egyben a produkcióelvű olvasás sikertelenségét denotálja.)

Ha a továbbiakban azt a kérdést tennénk fel, hogy miképpen módosul a „siker" jelentése akkor, ha produkció, disztribúció, recepció hármasságát *együttesen* vesszük szemügyre; olyan horizontban fogjuk érteni, amely a kortárs és időbeli tagolódás metszéspontjához a produktív rekontextualizálódás (újrarendeződés) lehetőségét társítja. Nagyon leegyszerűsítve úgy is fogalmazhatnánk: a siker antropológiai feltétele és egyben hermeneutikai alakzata: az *újraolvasás.* (Amelyet temporális viszonyok alakítanak és szubverzív potenciálokat is mozgósít, hiszen kánondecentráló erővel bír.)

Elfogadva természetesen, hogy a hatásfolyamatok és hatásfunkciók bármelyikének kitüntetése sikertörténetek sokaságát eredményezi, a továbbiakban inkább azok összjátékát sem elhanyagolva közelítenék a '90-es évek egyik megfontolásra érdemes fejleményéhez.

Mint már utaltunk rá, a sikerkönyv egyfajta történeti fogalma (és eddigi példáink is ezt igazolták) a regény műfajának széttagol(ód)ása mentén bontakozott ki.[10] Kézenfekvőnek tűnne tehát, hogy a magyar nyelvű próza területét tüntessük ki a differenciálódás „másodlagos" helyeként. Erre például Bodor Ádám, Darvasi László, Garaczi László, Hazai Attila és Závada Pál „látványosan újrarendeződő szépírói pályája" kitűnő alkalmat is szolgáltatna, mégis egy más jellegű kihívásnak engedve inkább a líra felé pillantanánk. Ez

10 Természetesen ez már magában szűkítés eredménye, hiszen nem fér bele például minden idők egyik legnagyobb bestsellere, Stephen W. Hawking *Az idő rövid története* című munkája.

pedig máris implikál egy megkerülhetetlen kérdést, mert míg a regény esetében (mint talán láttuk) mindenkor (viszonyítási pontként, előtérként vagy háttérként, attól függ...) ott lebeg(ett) a bestsellerek tömkelege, addig ez a verseskötetek esetében kevésbé hangsúlyozható. (Nem dől azonban romba az eddigi konstrukció, sőt egyes komponensei nagyobb jelentőségre tehetnek szert.) A verseskötetek sikerességének poétikai feltételeit ugyanis aligha képes mérlegelni valamely (Bónus Tibor kifejezésével élve) „poétikailag alulkondicionált kritika”[11]. Ugyanakkor nem elhanyagolható a „veszélye” annak, hogy mondjuk egyetlen szerepben rögzítse azok olvasási feltételeit és ahhoz kösse hatásfunkcióinak effektusait. (Ez utóbbira kellő példát szolgáltatott a néhány évvel ezelőtti JAK Tanulmányi Napok keretében elhangzó *A mai magyar költészetről* címet viselő blokk néhány darabja, amely *szöveg*feledettségében az individualitás vagy a személyiség lenyomataként értelmezte egy-egy költői pálya sikertörténetét.[12])

A fentebb előrebocsátott „fejlemény” (azaz líratörténeti szituáció) a következőképpen körvonalazódott. „Filológiai” értelemben az 1993-ban és 1994-ben megjelent három Kovács András Ferenc-kötetet (*Költözködés, Lelkem kockán pörgetem, Üdvözlet a vesztesnek*) ritkán tapasztalható egyetértéssel helyezte a kritika a ’90-es évek lírakánonjának lehetséges centrumába. Kulcsár-Szabó Zoltán interpretációja szerint: „Azt, hogy ehhez képest a két korábbi kötet miért maradt viszonylag visszhangtalan, nehéz volna most megmagyarázni. Annyi valószínűsíthető, hogy annak ellenére, hogy bizonyos poéti-

11 Bestsellerekről nemigen szokás elméletileg megalapozott kritikát írni...

12 Vö: SCHEIN Gábor: *Az individualitás viszonyai a kortárs magyar költészet néhány alkotójánál. (Vázlat),* Jelenkor, 1995/1, 31–38.; BAZSÁNYI Sándor: *„...Szűzi harcok, ifjú dühök / Most kellenétek.” (Fiatal költőkről és Térey Jánosról),* Jelenkor, 1995/1, 38–45.

kai szempontok alapján e költészet sem nevezhető teljesen »társtalannak«, úgy tűnik, olvasása mégis szükségessé tette a befogadók versértelmezési stratégiáinak revízióját, önkorrekcióját."[13] Valóban feltűnő, hogy e lírai életmű értelmezéstörténete egyfajta „fejlődésmenet" vonalszerűségét kölcsönözte a kötetek egymásutánjának és több esetben figyelmen kívül hagyta a lehetséges kapcsolások poétikai konzekvenciáit.[14] Ebből az következne, hogy KAF sikertörténete is (jelen pillanatban[15]) egy előkészítő, majd egy „virágzó" fázis után hanyatló korszakát éli. Ha azonban fenntartjuk annak lehetőségét, hogy a „versértelmezési stratégiák önkorrekciója" felől olvassuk újra KAF líráját, úgy e „történet" egészen másfajta képet fog mutatni. Annál is inkább, mert az ilyen jellegű hatás – úgy tűnik – sohasem tekinthető átfogónak, másrészt a recepcióban idejekorán megfogalmazódott az is, hogy egyfajta „automatizálódás" fenyegeti e költészeti mnemotechnikát. Ezen a ponton máris érzékelhető a siker kétféle értelmezése, mely produkció és recepció szembeállítását előfeltételezi. (Legjobb példa lehet erre Nyíri Miklós kritikája, amely így fogalmaz: „Következetlen költészettan, felismerhető, individuális szabályokkal és következetlenségekkel. Ezért azt gondolom, hogy az elmélet szigora nem alkalmazható e költemények értelmezésekor."[16]) Nem túlzás tehát kijelenteni, hogy mindez a befogadás sikertelenségére is utal az applikáció szintjén: nem az előfeltevések történeti megértését és elkülönböződését

13 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *„Hangok, jelek" (Kovács András Ferencről)*, Nappali ház, 1995/3, 85.

14 Ez azért is meglepő, mert KAF kötetei jelzik a versek keletkezési idejét, intervallumokat megadva, ily módon előkészítik az „átfedések" hermeneutikai mérlegelését.

15 A szöveg keletkezési ideje 1999 ősze. Előadás formájában elhangzott a JAK Tanulmányi Napokon.

16 NYÍRI Miklós: *A sokféle mutatványokrúl (Kovács András Ferenc és értelmezői)*, Nappali ház, 1995/3, 92. Hasonló példák persze tucatjával idézhetők a KAF-recepcióból.

vonta maga után, hanem pusztán a „provokáció" elfogadását vagy elutasítását engedte működésbe lépni. Ugyanakkor a kanonizáló(dó) interpretációk egyike-másika kilátásba helyezte a KAF-líra „befagyásának" aktuálissá váló „ellenszerét", a szövegközeli elemzések indokoltságát, az időindexek „újraosztását", melyekre e költészet „nemzeti kultusz"-ellenes dimenziói is rímelnek. Rövidre zárva a gondolatot: a siker (egyik) összetevője az olvasás „visszatérésekor" bontakozhatna ki, mely nem tragikus „visszatérés" a stabilnak vélt előfeltevésektől a szövegek bizonytalanságához.

Végezetül egy-két „pihentető" összefüggésre térnék ki mindezzel kapcsolatban. A KAF-siker értelmezésének fenti kérdésirányait érdemes egybeolvasni „néhány" olyan fiatal erdélyi költő alkotásával, mely megszólalásának előfeltételeit a KAF-hagyományból származtatja, méghozzá *látszólag* oly módon, ahogyan több esetben a KAF-vers viszonyul valamely tradíció beszédéhez. Orbán János Dénes *Ifjabb csikóbb poéta Jack Cole-hoz* című szövegét idézem, melynek mottója egy a *Jack Cole daloskönyv*ből (*Pótdal: Picinyke testamentum*) vett idézet:

„Ifjabb csikóbb poéták
Pete Vincent Charlie Johnny
Próbálják meg valómból
Valótlanom kivonni –
Színhanta szinte hit lesz
Tán tanulság is némi –
Hadd fejtegesse nékik
Brad Ferris Ava Chaney"

A vers így hangzik:

Jack Cole, derék koléga,
bocsánat: drága Maszter,

örömtől döng alattunk
a Closenburgh-i flaszter,
hogy szétosztod vagyonkád,
s mi is kapunk a zsákból.
Popópuszink tenéked,
szavak mágnása, Zsákk Kól!

Elhagyjuk rossz gurunkat,
Judge Leslie-t, Ava Chaney-t,
Brad Ferris mágiája
immár hiába bénít.
Feléd megyünk e versben,
te fergeteg, te vátesz,
ki John Goldra, Boobitch-ra,
Alex Voresre rátesz.

Valódból a valótlant
– likból a makaronnit –,
fogadva hév tanácsod,
kévánjuk hát kivonni.
Mint balnibarb tudósok
szarból ételt csinálunk,
legyél gyakorta vendég,
derék Jack Cole, minálunk!

(Appendix)

Köszönjük, hogy reszelted
orrunk alá a tormát!
Tőled tanuljuk, Maszter,
a nyelvet és a formát.
De megpróbáljuk azt majd
tölteni tartalommal,
nem pedig sajtlikakkal,
színhanta-tarka lommal.

A villoni hang és a két palinódia egymáshoz való viszonya, illetve a névjátékok összetettsége külön elemzés tárgyát képezhetnék, ezért itt csak röviden egyetlen (fontosnak tűnő) nyelvi és retorikai kérdésirányra utalnék. Az alapszituáció egyszerűnek mondható: egy többes számban (?) megszólaló „ifjabb csikóbb poéta" Jack Cole mester ellen fordítja annak saját retorikáját, ezáltal is sugalmazván: ezt mindenki meg tudja csinálni. De. OJD kitűnő versének zárlata a *tartalmat* kéri számon KAF szövegein, melyek a beszélő szerint üres formaként jellemezhetők, pusztán nyelvi alakzatokat működtetnek. Csakhogy mit tesz a grammatika... Jack Cole idézett szövegének első négy sora ugyanis nemcsak kijelentésként, hanem (a homonímia alapján) felszólításként is olvasható („próbálják meg"). Ily módon, amikor az „ifjabb csikóbb poéta" deklaratív szinten „kivonja a valóból a valótlant", nem ellenszegül, hanem eleget tesz a „felkérésnek". És fordítva: ha Jack Cole szavait kijelentésként konkretizáljuk, azok eleve leírják az „ellenszegülő(k)" beszédének modalitását. Éppen ezért a „valótlan kivonása" „valóssá" konstruálja a KAF-szöveg grammatikáját. A *tartalom* ezek szerint nem sajátja a műnek (valótlan), hiánya pedig ily módon válik a versszöveg olvasásának előfeltételévé. Ez az oszcilláció leleplezi egyébként az ellenbeszéd diszkurzusát, melynek tartalmát aláássa saját betű szerinti olvasata. Vagyis valóban tanítványként is színre lépteti önmagát a vers pragmatikai alanya: a költemény kifutásában a „tartalom" a „tarka lommal" kerül rímkapcsolatba, ily módon kérdőjelezve meg önnön tartalomcentrikusságát is. Vajon melyik szöveg olvassa „sikeresebben" a másikat?

Szociális struktúrák – az önépítés alakzatai

A társadalom és a jog autopoietikus felépítése

Az utóbbi három évtizedben egyre nagyobb érdeklődés mutatkozik az önreferenciális problémák iránt. A szociológiai elméletek több ponton fordulnak a konstruktivizmus korántsem egyöntetű paradigmájának irányzataihoz. Niklas Luhmann egy előadásában a következőképpen fogalmazott: „Az újabb elméletek (...) azt jelzik, hogy maga a realitás is önreferenciális, cirkulárisan felépített, és ezen vonatkozásának a megfigyelése elkerülhetetlen. Ennek következtében megnőtt az érdeklődés az úgynevezett autopoietikus rendszerek, vagyis az olyan rendszerek iránt, amelyek folyamatosan újrateremtik magukat, s eközben nem pusztán szerveződésük módját választják meg, vagyis nem pusztán strukturálják magukat, hanem még az alkotóelemeik, legutolsó egységeik, atomjaik, vagy egyéneik maguk is egységként konstituálják önmagukat. Ezek a rendszerek – egy definiálhatatlan, határtalan, komplex alap fölött mintegy lebegve – olyan egységek kombinálódásából alakulnak ki, amelyeket önmaguk hoznak létre sejtként vagy idegi impulzusként, avagy cselekvésként vagy éppen szóként. Ezért nevezik ezeket Humberto Maturana javaslata nyomán autopoietikus rendszereknek."[1] Niklas Luhmann „műveleti konstruktivizmusa" a Maturana és Varela által kidolgozott biológiai önépítő rendszerek elméletét alkalmazza a társadalomtudományok problémafölvetésére és funkcionális referenciaképző stra-

1 Niklas LUHMANN: *A szociológia és az ember,* fordította Bittera Dóra, in: NL: Látom azt, amit te nem látsz, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 126.

tégiáira.[2] A *Jogfilozófiák* sorozatban megjelent *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése*[3] című tanulmánykötet – elsősorban Luhmann tevékenységére összpontosítva – a kibontakozó konstruktivizmus perspektívájában megfogalmazódó kérdésekről és vitapontokról ad áttekintést.

Cs. Kiss Lajos bevezetője felvázolja azt a tudománytörténeti horizontot, melyben a társadalomelméleti gondolkodás radikális fordulata végbement. Eszerint „A modern társadalomban a *fakticitás tapasztalásának újfajta módozata* jelent meg"[4], mivel az acentrikussá váló világ nem gondolható el olyan független létezőként, mely normatív modellként szolgálhatna a szociológiai leírás számára. Ennek eredményeként bármilyen megfigyelés csupán *alternatív valóságkonstrukciókat* hozhat létre, mivel „Maga az elmélet is a megfigyelni és leírni szándékolt tárgy részévé válik, de nem a klasszikus tudásszociológia eredendő létbeágyazottságának, illetve létfüggőségének az értelmében, hanem abból a meggondolásból, hogy a világ kívülről nem figyelhető meg, mert egyetlen megfigyelés sem képes önmagát a megfigyelés tárgyától megkülönböztetni, illetve ezt csak egy következő megfigyelés teheti, amelyre újólag érvényes az önmegkülönböztetés lehetetlensége, s a sor folytatható a végtelenségig. A megfigyelések mindig csak a világban mehetnek végbe."[5] Már ezen a ponton hangsúlyoznunk kell, hogy az ismeretelméleti konstruktivizmus eme alaptétele összecseng az *újkori* hermeneutika azon meglátásával, mely szerint az értelmezés nem egy statikus alany/tárgy-vi-

2 Niklas LUHMANN: *Soziale Systeme,* Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985.

3 A borítón a *felépítése szó*, míg a belső címlapokon a *felépítettsége* kifejezés szerepel.

4 Cs. KISS Lajos: *Bevezetés*, in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése. Válogatás a jogi konstruktivizmus irodalmából,* szerkesztette Cs. Kiss Lajos és Karácsony András, ELTE, Budapest, 1994, 7.

5 Uo, 8.

szonyt feltételez, hanem a kérdező és a kérdezett dolog ontológiai elválaszthatatlanságát vonja be a játékba. Fontos azonban, hogy e látszólagos hasonlóság ellenére különbség mutatkozik az idegenség megtapasztalhatóságának gyakorlatában, s éppen ez lehet az egyik kérdés, melyet az eltérő válaszok alapján érdemes szem előtt tartanunk.

A *Bevezetés* másik kiindulópontja a társadalmon és kommunikációs hálózatokon belül elkülönült részrendszerek státuszát érinti. Ugyanis a fenti szemléletváltozásból következik, hogy a modernitásban olyan autopoiéziszen nyugvó autonóm részrendszerek épülnek ki, melyek maguk is önreferenciális egységek. Ilyen a jog is, mely annak köszönheti érvényességét, hogy egészen egyszerűen „jogi műveleteket alkalmaznak jogi műveletek eredményeire. A jog érvényességét nem lehet a jogrendszeren kívül, transzcendens igazolások formájában előállítani, majd onnan a jogba bevezetni. (...) »a jogon kívül nem létezik jog, tehát a rendszer társadalmi környezetéhez való viszonyában nincs a jognak sem *input*ja, sem *output*ja«."[6] (Természetesen számtalan analógia idézhető lenne ennek alátámasztására. Luhmann egyszerű példájával élve magát az *életet* is megragadhatjuk autopoiéziszként: „Az élet életet szül, és kívülről semmi sem adhat hozzá további életet. Az élet önreferenciális zárt reprodukcióként rendezkedett be. Az autopoiézisz kifejezést először erre alkották meg."[7]) A kötetben szereplő írások többször(ösen) újrafogalmazzák eme előfeltevést, és felteszik a kérdést: hogyan érintkeznek, érintkezhetnek-e egyáltalán az egyes részrendszerek. Tágabban fogalmazva: lehetséges-e az autopoiézisz elmélete alapján konstituálódó világban rendszerek közötti kommunikáció.

6 Uo, 9.

7 Niklas LUHMANN: *A szociológia és az ember,* in: NL: *Látom azt, amit te nem látsz,* 128.

Mielőtt rátérnénk a kiadványban szereplő tanulmányokra, érdemes egy rövid kitérőt tennünk. Az imént vázoltak alapján úgy tűnhet ugyanis, hogy az önépítő rendszerek elmélete univerzalisztikus modellt kínál a világ jelenségeinek leírására. El kell oszlatnunk ezt a félreértést. Éppen ellenkezőleg: Maturana és Luhmann is abból indul ki, hogy nem lehetséges teljes, mindent átfogó megismerés. Sőt, e parciális játéktérben az egyes elméletek sem vihetők át identikusan egyik tudományterületről a másikra. Nem arról van tehát szó, hogy az autopoiézisz jelensége mentén ugyanúgy konstruálható meg az élet, a társadalom, a jog stb. területe; hanem arról, hogy milyen strukturáltságot mutatnak a szociális rendszerek akkor, ha önépítő folyamataikat és belső működésüket nem valamely instanciához, hanem saját maguk által létrehozott funkciók referenciáihoz mérjük. E konstruktivizmus által kijelölt paradigmában éppen az a lehetőség megy veszendőbe, hogy valamilyen értelmezendő egységet visszavezessünk annak rendszerén túlra, s e külső középpont vagy eredet alapján építsük fel annak határait. Siegfried J. Schmidt szerint „megismerésünk nem egyfajta objektív valóságot képez le, hanem konstruál valamit, amit valóság*ként* ismerünk el."[8] Éppen ezért érdemes eljátszani a gondolattal: milyen következményekkel találnánk magunkat szembe, ha olyan területeket próbálnánk leírni az autopoiézisz kérdésirányai mentén, mint például az irodalom. Ebben az esetben ugyanis elterelődhetne a figyelem azokról a jelenségekről, melyek pusztán kívülről határozzák meg az irodalmi szisztémát. Kulcsár Szabó Ernőt idézve: „A kérdés inkább az, hogyan reagál ezekre a tényezőkre az irodalom mint önmegalkotó rendszer. Hisz az irodalmiságban forgalmazott nézetek logikája maga ad hírt arról, hogyan »esztétizál« az iro-

8 Siegfried J. SCHMIDT: *A világunk – és ez minden,* fordította Hárs Endre, Helikon, 1993/1, 14.

dalom külső meghatározottságból származó szerep-összetevőket és miként válaszol az autopoietikus rendszer »feltörésére« irányuló hatásokra."[9] Vagy a kérdés így is átfogalmazható: ha az autopoietikus rendszerként elgondolt irodalmiság radikálisan ellenszegül egy külső centrumok mentén felépített történeti konstrukciónak, akkor ténylegesen nem lehet más, *csak irodalom.*

De térjünk vissza fentebbi kiindulópontunkhoz. A *Bevezetés*t Karácsony András *Konstruktivizmus a társadalomelméletben* című tanulmánya követi, amely a konstruktivizmus paradigmáján belüli „áramlatok" elkülönítésével kezdődik. E történeti eszmefuttatás szerint a *társadalmi (fenomenológiai) konstruktivizmus* középpontjában Berger és Luckmann tevékenysége áll. Az említett szerzők által artikulált kérdés mindenekelőtt arra irányul, hogy miképpen lehetséges társadalmi rend. Nézetük szerint ennek megválaszolásához az intézményesülés, a tárgyiasodás és a legitimációs folyamatok vizsgálata vezethet el. Az *ismeretelméleti konstruktivizmus* elsősorban az autopoietikus rendszerek modellezésére (H. von Foerster), Piaget kognitív pszichológiájára, valamint Maturana és Varela biológiai munkáira támaszkodik. Eme irányzat a kognitív, konstruált, fiktív és interszubjektív valóság leírhatóságára tesz kísérletet. Az *empirikus konstruktivizmus* áramlata a tudományos típusú tudást vizsgálja, s ennyiben szorosan kapcsolódik a tudásszociológiához, az etnometodológiához, a mikroszociológiához és egyes antropológiai elképzelésekhez. Ez a konstruktivizmus is a társadalmi világ iránt érdeklődik. A szociológiai elméleteket ily módon a társadalomhoz és nem a tudományhoz kapcsolja; mégpe-

9 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az esztétikai (?) tapasztalat nyomában. Irodalmi tankönyveink az évtized nyitányán,* in: KSZE: *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen,* Balassi Kiadó, Budapest, 1994, 103.

dig azért, mert „a szociológiai alapfogalmak, modellek az elemzési területekhez tartoznak, azokban lehorgonyzottak, és azokra kell ezeket visszavezetni."[10] A tanulmány ezen irányzat egyes meglátásait, pl. Knorr-Cetina következtetéseit összeköti Gadamer koncepciójával, mely szerint a *megértés* átfordítási folyamat, nem pedig belehelyezkedés valami adottba. A konstruktivizmus negyedik áramlata Niklas Luhmann *műveleti konstruktivizmusa*. Karácsony András írásának ezen része mintegy bevezeti a kötet gerincét képező Luhmann-összeállítást. Kitér azokra a rendszer- és kommunikációelméleti fogalmakra, melyek alapján a „műveleti konstruktivizmus" felépíti saját gyakorlatát. Elsősorban a megfigyelés, az ön- és idegenreferencia, illetve a realitás vezérfonala mentén mutatja be Luhmann hipotézisét. Eszerint a rendszer és környezete közti aszimmetrikus megkülönböztetés az autopoiézisz egyik alapja. „A rendszer önleírása konstrukció, mert az önreferencia és az idegenreferencia további megkülönböztetési lehetőségek elvileg végtelen sorára utal, s a valóság más megkülönböztetésekkel másképp is felépíthető."[11] A konstrukciók valóságában tehát a realitás fogalma egy rendszer számára saját műveleteinek végrehajthatóságát jelenti.

Az irányzati struktúrák ismertetése után Karácsony András tanulmánya az autopoiézisz fogalmának differenciálódását járja körül. Utal többek között arra is, hogy a szociális rendszerek elemi művelete, a *kommunikáció* hogyan értelmezhető Luhmann elmélete alapján. E konstrukció szerint az *információ – közlés – megértés* egymásra vonatkozásakor jön létre kommunikáció, mely körforgóan zárt rendszer. „Luhmann felfogása a kommunikáció fogalmát eloldja a tudat fogalmától. Noha kommunikációról nem beszélhetnénk, ha

10 KARÁCSONY András: *Konstruktivizmus a társadalomelméletben,* in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése,* 18.

11 Uo, 21.

nem lenne tudat, de a gondolatok egymásra következése (mely a tudatot jellemzi) nem ugyanabban a rendszerben fut le, mint a kommunikációról kommunikációra történő haladás. A tudat sohasem képes önmagát teljesen átfordítani kommunikációba. Egy kommunikatív sorrendiség minden pillanatában több a tudat, mint amit kommunikálni képes. Csak a kommunikációval »kezdődik« a társadalom; a gondolat mindig a tudatba bezárva marad. Ha ezt az eszmefuttatást elfogadjuk, úgy már nem olyan meglepő, amikor Luhmann – provokatív éltől nem mentesen – így fogalmaz: csak a kommunikáció képes kommunikálni, s az ember hozzágondolja a magáét."[12] Mivel a kommunikáció valószínűtlen (nem garantált a megértés!) és tervezhetetlen irányú folyamat, ezért a társadalmi-kulturális evolúció során kialakulnak azok a közegek, melyek erősíthetik a kommunikáció valószínűségét (ilyen pl. a nyelv vagy a könyvnyomtatás).

A luhmanni rendszer- és kommunikációelmélet ismertetése után a tanulmány röviden kitér a szociokulturális evolúció elméletére, mely a szerkezetváltozásokat magyarázza a *variáció – szelekció – restabilizáció* szelektív mechanizmusainak megkülönböztetésével. „Evolúcióról akkor beszélhetünk, amikor szerkezetváltozások a variációk, szelekciók és restabilizációk nem egyeztetett összjátékából alakulnak ki, mely események nem tervezhetők, nem is prognosztizálhatók."[13] Luhmann elmélete tehát az evolúciót nem lineárisan növekvő differenciálódásként értelmezi, hanem a differenciálódási formák változásaként írja le. Ez egyben azt is jelenti, hogy ami az evolúció során nem választódott ki, az nem tűnik el, hanem megmarad lehetőségként. Ugyanakkor a szelekciót maga a rendszer irányítja és azokkal az összefüggésekkel stabilizálódik újra, melyek fenntartják az autopoiéziszt.

12 Uo, 24.
13 Uo, 25.

Karácsony András tanulmányának zárófejezete a konstruktivista elképzelések határfeltételeire utal. Rendkívül fontos annak hangsúlyozása, hogy több komponens (pl. a hagyomány) gátat szab a valóságkonstrukciók végtelenségének. Nem véletlen tehát, hogy ezen a ponton – Gadamerhez kapcsolódva – megfogalmazódik a hermeneutika illetőségi köre is, hiszen például egy adott hagyomány „erőteljesen összehangolja a valóságkonstrukciókat."[14]

Átgondolt szerkesztői stratégiára vall, hogy a bevezetőnek szánt részek és Luhmann dolgozatai közé beékelődik egy függelék, amely az autopoietikus felfogás alapfogalmainak definícióit tartalmazza. Ez nemcsak a kötet használhatóságát könnyíti meg, hanem egyben hozzájárul azon előfeltevések „tisztázásához" is, melyek elengedhetetlen feltételei a konstruktivizmusról szóló beszéd kialakításának, diszkurzívvá tételének. Ugyanakkor a *Függelék* szerepeltetése azért is indokolt, mert több olyan kifejezést definiál, melyek más diszkurzusban mást-mást jelentenek (pl. „elvárás", „értelem", „kód", „program" stb.). E „szótár" használata emellett megkönnyíti a konstruktivista fogalomrendszer elsajátítását, miközben azzal is szembesül olvasója, hogy a tanulmányok állításai aktualizálják eme előfeltevéseket, így „értelmük" folyamatos interakcióban bontakozhat ki.

A kötet második részében Niklas Luhmann *Szociális rendszerek* című könyvének három részlete kapott helyet. Ezek az autopoiézisz, az értelem és a társadalom fogalmának értelmezhetőségére épülnek. Luhmann az önreferenciális rendszerek struktúraképző folyamatait a komplexitás és a környezetre való nyitottság vezérfonala mentén fejti fel. Kitér arra a dilemmára is, mely a csatlakozóképesség elsajátítása, az egyoldalú ellenőrzésről való lemondás és az önmegfigyelés differenciaképző eljárása során nyílik fel a szociális és pszi-

14 Uo, 27.

chikai rendszerek szerveződése során: „Az önmegfigyelés egyúttal az autopoiézisz operatív mozzanata, mert az elemek reprodukciója során biztosítani kell, hogy ezek az elemek a rendszer elemeiként, és ne valami másként reprodukálódjanak. Az önreferenciálisan zárt rendszereknek ez a koncepciója, s ilyen felfogása nincs ellentmondásban a rendszerek *környezetre való nyitottságával.* Az önreferenciális műveleti mód zártsága sokkal inkább a lehetséges környezeti kapcsolatok kibővítésének a formája. Ez a forma – azáltal, hogy a műveletek meghatározására alkalmasabb elemeket hoz létre – fokozza a rendszer számára lehetséges környezet komplexitását."[15] Luhmann interpretációja ezen a ponton elkülönböződik azon klasszikus elméletektől, melyek szembeállítják egymással a zárt és nyitott rendszereket; de Maturana felfogásától is, aki a rendszer és környezete kapcsolatába mindenkor beleérti a megfigyelőt mint önálló rendszert. Luhmann szisztémájában ez a kapcsolat az értelem alapzatát feltételezi: „Az értelem minden belső műveletnél lehetővé teszi a magára a rendszerre, valamint a többé-kevésbé feldolgozott környezetre vonatkozó utalások folyamatos együttvitelét."[16] Az értelem evolúciójának ilyen jellegű felfogása teszi lehetővé a szociális és pszichikai rendszerek *komplexitását*, mert azok magát az önreferenciát is értelem formájában dolgozzák fel; azaz „Az értelem a világ formájává válik számukra, és ezzel fogják át a rendszer és környezet különbözőségét."[17] Az értelemrendszerek világkonstituáló stratégiái ugyanakkor feltételezik magának az értelemnek az *önreferenciális* folyamatok általi destabilizációját. Pontosabban: a statikusságtól való mindenkori el-

15 Niklas LUHMANN: *Szociális rendszerek. Autopoiézisz,* fordította Cs. Kiss Lajos, in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése,* 36.

16 Uo, 37.

17 Niklas LUHMANN: *Szociális rendszerek. Értelem,* fordította Cs. Kiss Lajos, in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése,* 39.

mozdulás szükségszerűségét. Az értelem tehát folyamatos mozgásként jelenik meg a rendszer számára, mely biztosítja az önreferenciális szerveződés aktualitásfeldolgozását és a differenciákra vonatkozó információáramlást. „Végezetül, az értelem mint evolúciós universalia *az önreferenciális rendszerképződés zártsága* tételének is megfelel. Az önreferenciális rend zártsága itt azonos jelentésűvé válik a *világ végtelen nyitottságával*. Ez a nyitottság ugyanis az értelem önreferenciális jellege révén jön létre, és általa folyamatosan újraaktualizálódik. Az értelem újra és újra értelemre utal, és sohasem valami másra az értelemszerűből kiindulva. Az értelemhez kötött rendszerek ezért nem képesek az értelemmentes átélésre és cselekvésre."[18]

Luhmann rendszerelmélete a fentiekből kiindulva megkísérli értelmezni a társadalom fogalmát mint a *szociális* teljességének az egységét. „(...)a társadalom az az átfogó szociális rendszer, mely minden szociálisat magába foglal, és ezért nem ismerhet szociális környezetet. Ha mégis felbukkan valami, ami szociális – ha tehát újszerű kommunikációs partner vagy téma merül fel –, akkor a társadalom bővül általuk. Hozzánőnek a társadalomhoz. Nem helyezhetők kívülre, nem kezelhetők a társadalom környezetének ügyeként, mert a társadalom mindaz, ami kommunikáció. A társadalom az egyetlen szociális rendszer, amelynél ez a különös tényállás fellép."[19] Mindebből következik, hogy a társadalom nem képes kommunikálni környezetével, saját működésén belül nem létezik környezeti kapcsolat; vagyis teljes mértékben *zárt* rendszer és ez különbözteti meg minden más rendszertől. Ugyanakkor a társadalom *képes* érzékelni környezetét, mindenkor rá van utalva azokra az érzékelőkre, melyek közve-

18 Uo, 40.

19 Niklas LUHMANN: *Szociális rendszerek. Társadalom,* fordította Karácsony András, in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése,* 45–46.

títik számára a környezetet. „Ezek az érzékelők az interpenetrációk (kölcsönös áthatások) teljes értelmében felfogott emberek mint pszichikai és testi rendszerek."[20] Vagyis az interpenetráció jelensége teszi lehetővé, hogy az autopoietikus rendszerekben megnyíljanak a környezeti kapcsolatok. Ez azt is jelenti, hogy „A kölcsönös áthatás révén lehetővé válik, hogy az információk műveleti folyamatba rendezésének funkciósíkjai egymástól elválasztottként álljanak fenn és ennek ellenére mégis összekapcsolódjanak; vagyis olyan rendszerek jöjjenek létre, melyek környezetükre való vonatkozásukban egyszerre zártak és nyitottak."[21]

A rendszerszintű megfigyelések alapjelenségeinek kifejtése után a kötet harmadik része az autopoiézisz gyakorlati következményeit alkalmazza a jogra, annak szerveződésére és hermeneutikájának leírására. Luhmann *A jog szociológiai megfigyelése* című tanulmánya a jogrendszer társadalmi funkcióját értelmezi. Eszerint a jognak környezetéhez való viszonyában nincs sem jogi *input*ja, sem jogi *output*ja: „A jogi követelmény a rendszer egységét és zártságát szimbolizálja."[22] A tanulmány a normativitás elvárásmóduszának funkcióját járja körül; a joggyakorlatot olyan autopoietikus rendszerként értelmezve, melyben folyamatosan variálódik a normatív elvárás-szerkezet. Eszerint minden jogi struktúra onnan nyeri pozitivitását, hogy magára a jogra támaszkodik; ugyanakkor a jog „saját érvényességi elvének instabilitására"[23] alapozódik, hiszen mindenkor csak a következő döntésig érvényes. A jogszolgáltatás tendenciaváltozásai mindazonáltal *legitimációs deficitekhez* vezethetnek, hiszen „A jog pozitivitásának kérdése a jogrendszer számára megválaszolhatatlan kérdés, mi-

20 Uo, 47.
21 Uo, 47.
22 Niklas LUHMANN: *A jog szociológiai megfigyelése,* fordította Karácsony András, in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése,* 51.
23 Uo, 54.

vel e kérdésben sohasem kerül sor döntésre."[24] Luhmann tanulmányának zárása a rendszer reflexiójáról áttér a helyes döntés kérdésének vizsgálatára, mely a jogdogmatika szerkezeti változásait érinti. Elsősorban arra utal, hogy a következményekhez való igazodás egyidejű elvárása és lehetetlensége miért tekinthető rendszerspecifikumnak a jog döntéselméletében.

A kötetben szereplő utolsó Luhmann-szöveg *A jog mint szociális rendszer* címet viseli. A tanulmány a jogot olyan, a társadalomban létező rendszerként értelmezi, amely saját kóddal rendelkezik: „A kódolás döntő jelentőségű a jogrendszer szempontjából, mivel a rendszert saját, belsőleg létrehozott kontingenciával látja el. Mindaz, ami a jogi relevancia területére belép, vagy jogos, vagy jogtalan; és ami e kódnak nem engedelmeskedik, az csak akkor lehet jogilag jelentékeny, ha a jogosságra és jogtalanságra vonatkozó döntések esetén előzetes kérdésként relevánssá válik."[25] A jog ilyen jellegű működésének következményeit Luhmann írása a *rendszerhatárokon* keresztül mutatja be; ott válik érzékelhetővé ugyanis a jog specifikus szűrőhatása. Luhmann gondolatmenete világossá teszi, hogy az adott rendszeren belüli kommunikáció fenntartása (a jogászok érvelése) szociológiai szempontból *redundanciák* összjátékára, a műveletek meglepetéshatásának csökkentésére alapozódik. E variabilitásnak köszönheti a rendszer, hogy érvelési kultúrája képes megnyitni a jog szisztémáját a merev környezeti rendszerekhez történő alkalmazkodás számára. A jogrendszer autopoietikus felfogása teszi lehetővé Luhmann szerint annak összekapcsolását a társadalmi evolúció elméletével. A tanulmány zárófejezetei az *epigenetikus*

24 Uo, 54.

25 Niklas LUHMANN: *A jog mint szociális rendszer,* fordította Karácsony András, in: *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése,* 57–58.

módon végbemenő evolúció során kialakult intézményesülés és kiválasztódás folyamatait értelmezik a joggyakorlat időbeli változásának függvényében. Eszerint a variáció és a szelekció elkülönülése, a reflexiós lehetőségek kialakulása vezet el a jogi tudás komplexszé válásához. Érdekes, hogy Luhmann történeti példái között olyan is akad, amelynek interpretációja rokonítható Foucault egyes meglátásaival. Az ókori Athén joggyakorlatának rövid ismertetése ugyanis párhuzamba állítható Foucault *Oidipusz király*-elemzésével, amely szintén a jogi struktúrák megváltozására hívja fel a figyelmet az adott korszakban.[26]

A társadalom és a jog autopoietikus felépítése című tanulmánykötetben szereplő írások[27] bizonyossá teszik, hogy a szociális rendszerek megfigyelésének elméletében és gyakorlatában olyan paradigmaváltás zajlott le, melynek reflektált nyelvi hozadéka alapvetően járul hozzá az autoritatív sémák destabilizációjához. Luhmannt parafrazeálva: talán itt nyílik először lehetőség arra, hogy „a szociológiai leírásban mutatkozó tempóvesztést"[28] ellensúlyozza elvárás és tapasztalat interpenetrációja; vagy a kölcsönös áthatás „illúziója".

---

26 Vö: Michel FOUCAULT: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák,* fordította Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 1998, 23–43.

27 A kötetben az említetteken kívül két olyan tanulmány szerepel még, melyekre e rövid ismertetés nem tudott kitérni. Mindkettő szerzője Gunther TEUBNER. A *Társadalomirányítás reflexív jog révén* című dolgozat az említett meglátásokból kiindulva elsősorban a rendszerautonómia kérdése köré szerveződik, az információ és az interferencia jelenségei felől közelít a szociális rendszerek elemi nyitottságához. A *Vajon hiperciklikus-e a jog?* című tanulmány mindenekelőtt Luhmann tételeinek értelmezése kapcsán jut el a jog struktúráinak, folyamatainak, határainak és környezeteinek hiperciklikus felfogásáig, a reproduktív összekapcsolódás formáinak körkörös alakzatáig. A kiadványt bibliográfia, név- és tárgymutató egészíti ki.

28 Niklas LUHMANN: *A konstruktivizmus megismerésprogramja és az ismeretlenül maradó realitás,* fordította Kiss Lajos András, in: NL: *Látom azt, amit te nem látsz,* 62.

Az elmélet primátusa (?)
Irodalom, nyelv, kultúra – exkurzus –

A pécsi egyetem bölcsészkarának Irodalomelméleti Tanszékén működő Sensus Csoport első kiadványa hat tanulmányt foglal magába, melyek egyik – mindenképpen kitüntetett – közös komponense az elméleti kérdésekre való tudatos reflexióban jelölhető meg. A kötet bevezetője szerint: „A szövegek a jelenkori irodalmi diskurzust alakító irányzatok – szemiotika, hermeneutika, dekonstrukció, újhistorizmus, kultúrkritika, nyelvfenomenológia – »revíziójával« kérdeznek rá az irodalom, a nyelv és a kultúra viszonyára."[1] Mindebből következik, hogy a kötet inszcenírozása igen széles horizontot feltételez, melyet erősít a cím általános megjelölése is. Ugyanakkor meglehetősen nehéz elgondolni olyan *szöveget*, mely az irodalom, a nyelv és a kultúra hármasságát képes lenne átfogni, mint ahogyan azt is, hogy ne részesülne valamelyikből. Éppen ezért arra kell mindjárt utalnunk, hogy nyilvánvalóan e hat tanulmány (bármelyike és összessége is) inkább metonimikusan viszonyul a kiadvány címéhez, mintsem ki- vagy megfejtené azt. Alátámasztja ezt az is, hogy az egyes dolgozatok beszélői inkább a részlegesség vállalása, s így bárminemű autoritatív modalitás lehetőség szerinti elkerülése mellett érvelnek. Ismét a bevezetőt idézve: „A kötet célkitűzése elsősorban nem az említett irányzatok történeti vagy szisztematikus bemutatása, hanem az adott diskurzusok kritikus pontjainak feltárása és még inkább e kritikus pontok mentén a feltételezhető elmozdulási lehetőségek vázolása."[2] A továbbiakban oly módon próbálok dialógusba bocsátkozni az egyes tanulmányokkal (pontosabban azok részleteivel), hogy előfeltevé-

1 *Irodalom, nyelv, kultúra – exkurzus –*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 6.
2 Uo, 6.

seiket játékba hozva szem előtt tartsam az iménti – deklarált – intenciót.

A kötet nyitótanulmánya Rácz I. Péter Lotman-interpretációja[3], mely arra a kérdésre keresi a válasz(oka)t, hogy megalapozható-e (és ha igen, akkor mennyiben jogosan) a lotmani szemiotika és szövegfelfogás egy periódusának posztstrukturalizmusa. A kérdés újraszituálását mindenekelőtt az indokolja, hogy egyrészt maga a lotmani életmű semmiképpen sem tekinthető egységesnek, másrészt pedig a diszkurzusok interakciója után láthatóvá váló töréspontok arra utalnak, hogy több korszakküszöb előtti teóriából vezetnek utak a posztstrukturalizmus korántsem homogén formációja felé. A tanulmány az intertextualitás értelmezése mentén tesz kísérletet Lotman koncepciójának áthelyezésére és a Barthes – ugyancsak változó – szövegfelfogásával való párhuzamok kimutatására. Az érvelés előfeltevésként kezeli egyrészt, hogy Lotman a „szövegek immanens vizsgálatát" kiegészíti a „szövegen kívüli struktúrák" bevonásával, ami az „átkódolás" és a „fordítás" vezérfogalmai mentén alapozza meg azt az intertextualitás-koncepciót, mely horizontot nyit a pragmatikai „kultúrtipológia" (poszt)strukturalista modelljére. Másrészt abból indul ki, hogy a szövegfogalom diszkurzivitását előlegező Lotman-tanulmányok maguk is diszkurzív megalkotottságúak és egymás variánsainak tekinthetők. Mindössze két kérdést fogalmaznék meg ezekkel kapcsolatban, az egyik történeti jellegű, a másik inkább retorikai természetű. Az intertextualitás lotmani értelmezése – úgy tűnik – folyamatosan újratermeli a szövegen belüli és szövegen kívüli oppozícióját. Sőt, eltekint olyan tényezőktől, melyek ezt az oppozíciót műfaji jelölőkhöz rendelik hozzá. Vagyis nem számol azzal, hogy

3 RÁCZ I. Péter: *„Szemiotikai intertextualitás". Lotman (poszt)strukturalizmusának kérdéséhez,* in: uo, 7–33.

az intertextuális viszonyok időbeli osztottsága inhomogén is lehet, ráadásul nem mindegy, hogy a szövegek áttűnése egymáson reflektálja-e a kapcsolódási formák sokrétűségét. Ebből a szempontból Lotman intertextualitás-felfogása inkább struktúrák egybeolvadását, mintsem szövegek pragmatikai összjátékát jelentheti. A kultúra szövegként való felfogása jó példa erre, hiszen pusztán megfordítja az oppozíció két tagját (kiküszöböli pl. a véletlen, kiszámíthatatlan vagy az esetleges stb. rekontextualizálódás lehetőségét). A posztstrukturalista szövegfelfogások ugyanis inkább azért nyithattak új horizontot a kérdésre, mert képesek voltak megkülönböztetni például szemantikai, pragmatikai stb. intertextualitást, ami nem nélkülözhette magának a fogalomnak a *történeti* elkülönböződéseit sem. S Lotman éppen erről feledkezik meg, homogenizálja a kultúrát (?) egy nagyon is esendő (értsd: időnek kitett) szövegfogalom mentén. A másik koncepcionális kérdés, mint említettem, retorikailag válik érdekessé, hiszen ha Lotman írásait egymás variánsainak tekintjük, akkor hozzárendeljük egyazon beszélőhöz, mint ahogyan a dolgozat azt teszi is. Márpedig éppen annak bemutatása lehetne gyümölcsöző, hogy mondjuk e variációsorban miként változik az egyes kérdésekhez való viszony, azaz miért módosul a tárgyalt szövegek *modalitása*. Mert ha valami, akkor bizonyosan a modalitásban végbemenő differenciálódás utalhatna arra, hogy valóban újraszituálódnak a megfogalmazott kérdések. A tanulmány által bemutatott homogén struktúra így nagyon könnyedén visszájára fordítható: lehetséges, hogy inkább egyszerűsödik az, amit bonyolultabbnak vélünk. Ha összevonjuk az előbbi két kérdésirányt, láthatóvá válik Rácz I. Péter kiváló dolgozatának egyik vakfoltja: úgy helyezi Lotman szövegfelfogását történeti horizontba, hogy nem szembesül annak történetietlen komponenseivel, miközben úgy állítja az életmű heterogenitását, hogy nem mutatja be an-

nak modalitásbeli összetevőit. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy Rácz I. Péter tanulmánya nélkül a fenti kérdések nem biztos, hogy megfogalmazódhattak volna. Ugyanakkor az is szembeötlő, hogy a *„Szemiotikai intertextualitás"* beszélője képes meggyőzni olvasóját a feltett kérdés(ek) argumentációjának diszkurzusfüggő igazáról. Vagyis olyan – természetesen jó értelemben vett – konstruktív képességről tesz tanúbizonyságot, amely a szövegelemzés és a teoretikus mérlegelés metszéspontjában válik hatékony, megengedő és sokoldalú interpretatív „eszközzé".

A kötet második tanulmánya Böhm Gábor „archeológiai" kísérlete, mely a hermeneutika/dekonstrukció-vitához szól hozzá[4]. A dolgozat kellő példát szolgáltat arra, hogy milyen kérdésekkel (vagy akár álkérdésekkel) szembesül az, aki e két amúgy is heteronóm „irányzat" részben látszatvitáját megérteni igyekszik. Ily módon nagy érdeme, hogy képes láttatni azokat a komponenseket, melyek kirajzolhatják egy tényleges (diszkurzív keretek között zajló) vita körvonalait. A tanulmány egyik valóban jelentőségteljes – a nyelvfelfogást és az interpretáció mibenlétét érintő – előfeltevése tulajdonképpen megegyezik annak majdani konklúziójával, ami azt sugallja, hogy elképzelhető olyan horizont, mely felől újraolvasva Derrida és Gadamer idevonatkozó szövegeit, azok különbözőségük ellenére is (azokat mintegy „fenntartva") *egy* paradigma „topográfiáját" jelölik ki vagy határolják. Mindemellett csak sajnálhatjuk, hogy a dolgozat keretei nem tették lehetővé a Jauss–de Man-vita vagy például a Celan-elemzések tárgyalását, melyek mindenekelőtt azért lehettek volna fontosak, mert *konkrét* szövegek mentén bontakoztak ki, s így – talán az applikáció szintjeit is bevonva – befolyásolták volna az érvelés (egyébként precíz) folyamatát. (A Böhm Gábor szövege által fel-

4 BÖHM Gábor: *Irodalom, filozófia, nyelv(használat),* in: uo, 33–63.

vetett dilemma egyébként nagyon is emlékeztet Manfred Frank pozicionáló, a mottóban felvillanó kérdésére, de hatékonyan szituálja azt – akár implicite is – újra.) Pusztán három „apróságra", de mégsem elhanyagolható megfogalmazásbeli bizonytalanságra utalnék e tanulmány kapcsán, hiszen ezek kizökkenthetik az argumentáció biztonságát/uralhatóságát. A tanulmány felvezetése szerint a „*metafizika utáni* gondolkodás" egyik „irányultsága" a nyelvet „médiumként" hozza játékba. Nos, ha valamilyen nyelvfelfogás teljességgel idegen mindkét elemzett formációban, az éppen a köztesség vagy közvetítő funkció stratégiai kiemelése. Azaz éppen abban ért (többek között) egyet a dekonstrukció és a hermeneutika – nagyon sarkítva –, hogy a nyelv nemcsak közvetít, hanem el is választ, azaz nem tekinthető médiumnak, mint ahogyan egyébként a dolgozat később ezt meg is fogalmazza. Az ilyen jellegű „nyelvbotlás" sajnos többször is aláássa Böhm Gábor beszélőjének kompetenciáját. Hasonló bizonytalanság jellemzi azt a részletet, amikor a „genealógia" ellenében határozza meg a „textuális munkát", hiszen a genealógiát azonosítja az eredetgondolkodással, holott egyes (általa is idézett) teóriák szerint éppen a genealógia volna az, amely felszámolja (de legalábbis sokszorozza) az eredetmetaforák legitimációs alapját. A következetlenségek retorikája a dolgozat végén is hatásba lendül, hiszen Gadamer szövegfelfogásának kapcsán „tudatfilozófiáról" kezd el beszélni (a filozófiai nyelv „lerögzítése" kapcsán), ami egy kis jóindulattal is „torzítása" az adott kérdésnek (pláne akkor, ha Habermas lenne a kivezető út). Nos, lehetséges, hogy ezek valóban „kétélű" részletek, de talán mégsem kerülhetők meg, hiszen annak ellenére tehát, hogy Böhm Gábor *Irodalom, filozófia, (nyelv)használat* című kitűnő szövege rekonstruál egy teoretikus vitát, retorikájában helyenként reflektálatlanul hagyja annak axiomatikáját. Ez persze nem feltétlenül kárhoztatandó, hi-

szen szöveghűen konstruálja meg az adott vita preferenciáit, és teszi fel ismét azokat a kérdéseket, melyek éppen e rekontextualizáció által válhatnak újra *élő* kérdésekké.

A kötet harmadik tanulmánya Orbán Jolán „komparatív" Derrida/Wittgenstein-olvasata, mely a nyelvjátékok és írásjátékok adott szerző(k)höz kötött funkcionálását értelmezi.[5] Mielőtt feltennénk egy-két kérdést ezzel kapcsolatban, ki kell térnünk ama hatástörténeti fejleményre, mely szerint e tanulmány szerzője vitathatatlanul a dekonstrukció legmegbízhatóbb hazai „közvetítői" közé tartozik. Kétségtelen, hogy Orbán Jolán írásai minden bizonnyal a *legjobban* hozzáférhetőbbé tették/teszik számunkra Derrida konstrukcióit, ugyanakkor nem feltétlenül hozták/hozzák azokat szövegközeli értelemben működésbe, hiszen inkább kommentárokként, mintsem az értelmezés „előzetes struktúráiként" engedték/engedik azokat hatályba lépni. Vagyis Orbán Jolán mindeddig nem nagyon közölt olyan interpretációkat, melyek *irodalmi* szövegek dekonstruálását végeznék el, miközben tanulmányai az „irányzat" *ideológiájának* maradéktalan megérthetőségén, kontextualizálhatóságán munkálkodnak. (Jeleznem kell, hogy ezt kifogástalanul és igen magas színvonalon, a legreflektáltabb szakmai korrektséggel és következetességgel hajtják végre, éppen ezért *nem* számon kérem az előbbieket, pusztán az applikáció egy olyan szintjére utalok, mely esetleg tovább erősíthetné a Derrida-olvasatok hatékonyságát.) A kötetben helyet kapó *Nyelvjátékok, írásjátékok* című dolgozattal kapcsolatban két kérdést fogalmaznék meg. Az első egy apróságnak tűnő részletre utal, mely szerint Wittgenstein és Derrida egyaránt a filozófiát „tevékenységként, tettként, cselekvésként fogja föl". Eme kijelentés elsősorban azért

5 ORBÁN Jolán: *Nyelvjátékok, írásjátékok. Wittgenstein és Derrida,* in: uo, 65–99.

szorul(hat)na további pontosításra, mert ilyen formában igen könnyen valamely pragmatizmus síkjára terelheti a figyelmet. Márpedig nem valószínű, hogy a „gyakorlatba való átültetés" művelete itt ugyanazt jelenti, mint egyfelől mondjuk a marxizmus hatástörténetében, másfelől pedig a beszédaktus-elméletek horizontjában. Vagyis a különböztetés játéka ezen a ponton azért lehetne hangsúlyosabb, mert tovább differenciálná a tárgyalt két diszkurzus tradíciókhoz való viszonyának kereteit. A második tulajdonképpen összefügg ezzel, hiszen Orbán Jolán tanulmányában több olyan részlet figyelhető meg, mely – véleményem szerint – nem a reflektáltság/ellenőrizhetőség kiterjesztésében érdekelt (azaz argumentálatlan kijelentésnek minősülhet, pl. Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Kafka, Ponge, Celan, Blanchot, Sollers és Shakespeare „krízisbe döntik saját nyelvüket és írásukat", Derrida „könyvkívületbe" esik, „szétcetlizi" a lineáris gondolkodást stb.). Persze lehetséges, hogy ezeken a pontokon a szöveg retorikája a címben jelölt két fogalomhoz utalja az olvasást, így maga is inkább nyelvjátékként/írásjátékként működtethető és nem *egy*fajta tudományosságnak való megfelelés kívánalma motiválja. Mint ahogyan az is lehetséges, hogy az egymás mellé metszett idézetek interakciója kap újabb hangsúlyt e részek által. Orbán Jolán alapos dolgozata tehát nemcsak a két szerző állításainak (szemantikai) összevethetősége, szembesítése által kínál utakat a 20. századi filozófiatörténetben, de az írás diszkurzív gyakorlatának kiterjesztésével a homogén felületek hegemóniájának (retorikai) aláásásán is munkálkodik.

A kötet negyedik tanulmánya Bagi Zsolt fikciója Paul de Man munkásságának előfeltevéseiről[6], amely minden kétséget kizáróan a kiadvány legproblematikusabb írása.

6 BAGI Zsolt: *Nyelvfenomenológia a posztstrukturalizmus után,* in: uo, 99–132.

Elsősorban azért, mert tárgyának olyan identitást tulajdonít, mellyel az nem feltétlenül rendelkezett. Ezt persze nem infratextuális viszonyként viszi színre, hanem egészen egyszerűen besorolja/katalogizálja azt egy számára magától értetődő, azonban nagyon is kétséges – ám a tanulmányban következetesen felfejtett – szisztémába. Annak ellenére tehát, hogy a dolgozat kérdésfeltevése aktuálisnak tekinthető, mert a dekonstrukció stratégiáinak egy olyan aspektusára irányul, amely évek óta az elméleti diszkurzus egyik lehetséges centrumában áll (hiszen az „új retorika" különösen Paul de Man munkássága nyomán vált/válik produktív „teoretikus gyakorlattá"), mégsem győzi meg olvasóját arról, hogy képes lenne ténylegesen újraszituálni azt. Éppen ezért mindössze néhány olyan kérdést fogalmaznék újra – Kulcsár-Szabó Zoltán és Molnár Gábor Tamás idevonatkozó írásaira utalva[7] –, amely esetleg hozzájárulhat a probléma tudatosításához (sajnos minden felvetődő dilemmára, így pl. az allegória vagy a temporalitás de Man-i fogalmának félreolvasására, nem tudok kitérni). Bagi Zsolt beszélőjével ellentétben de Man a retorikát trópusok rendszerének tekinti, olyan episztemológiai kritériumnak, mely „mindig eszköze az ideológiai kísértésnek, hogy a nyelvi megismerés és a természetes érzékelés különbségét elfeledjük". A dekonstruktív retorikai elemzés ilyen értelemben „nem valamely (morális, társadalmi vagy esztétikai) konvenciórendszer cáfolatára, hanem nyelvi föltételezettségének bemutatására tör", „inkább irányul a referencia formalista vagy esztétista diszkreditálása, mint a referenciális olvasat ellen". De Man fogalompárja a nyelv fenomenális (jelenségelvű, obszervációs) és anyagi fölfogása nyomán az eszté-

7 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A disszenzus mint közös alap,* Új Forrás, 1997/6, 32–39.; MOLNÁR Gábor Tamás: *Az új (?) retorika,* Irodalomismeret, 1997/4, 33–38.

tikai percepció és az olvasás folyamatának „immanenciájára" utal, arra a retorikai mozgásra, amelyben „a nyelv mintegy szétdarabolja saját fenomenális dimenzióját". De Man szerint „Az irodalmi szöveg nem fenomenális esemény, amelynek bármiféle határozott létezési forma lenne tulajdonítható (...) Nem vezet transzcendentális érzékeléshez, intuícióhoz vagy tudáshoz, csupán előhív valamiféle megértést, amely kénytelen immanensnek maradni, hiszen érthetősége problémáit saját feltételei mellett veti föl." Az értelemalkotás fenomenalizmusának dekompozíciójában válik láthatóvá az olvasás folyamata, abban az oszcillációban, melyben „a nyelv materialitása aláássa az esztétika leplében jelentkező ideologikus műveleteket". Nem a nyelv maga volna ideologikus tehát, mint ahogyan Bagi Zsolt tanulmánya kijelenti, hanem létfeltételéből adódóan „a filozofáló, moralizáló, esztétikai vagy politikai érdekeltségű interpretáció", mely a nyelv fenomenalisztikus modelljeire apellál. Az ilyen interpretációk által működtetett értelmezéstörténeti toposzokat vezeti vissza de Man a „betű metonímiájával jelzett anyagisághoz". Mivel azonban „figuráció és defiguráció egymásutánja" állandó ismétlésre szorul, az óhatatlanul referenciálisnak bizonyuló, az „olvasáshoz visszavezetett betű szerinti jelentés" is rászorul az újbóli dekompozícióra. De Man szerint „a jelentésfolyamatnak a nyelvi artikuláció bármely elvével (legyen az érzéki vagy sem) való összekapcsolása az, ami létrehozza az alakzatot. (...) A figuráció a nyelv azon eleme, amely felelős a jelentés helyettesítés általi megismételhetőségéért. Az alakzat sajátos csábereje nem szükségszerűen abban áll, hogy fölkelti az érzéki gyönyör illúzióját, hanem abban, hogy a jelentés illúzióját hozza létre." Az alakzatokat tehát igen elhamarkodott olvasói döntés volna bármilyen fenomenológiai struktúrával azonosítani és megfeledkezni arról, hogy eme ideológia is ki van téve a „betű önkényének", melyet ha

próbál is elleplezni, valójában soha nem szüntethet meg. Bagi Zsolt *Nyelvfenomenológia a posztstrukturalizmus után* című interpretációja szerint „ezek a később beépülő elemek nem rengették meg alapjaiban a fenomenológiai indíttatást". Mivel azonban ez a puszta tulajdonítás nem tartozik a retorikailag (a retorikához) következetes de Man-értelmezések közé, több érv szólhat amellett, hogy de Man dekonstruktív „eljárásainak" nem sok köze van az ideológiák fenomenalitásához, mint ahogyan a fenomenológia ideológiájához sem.

A kötet ötödik tanulmánya Kiss Gábor Zoltán újhistorizmus-értelmezése[8], amely legalább két szempontból mutatja, implicite is hangsúlyossá teszi a megértés folyamatának diszkurzív komponenseit. Egyrészt maradéktalanul eleget tesz a tárgyalt szövegekből kiolvasható elvárások „rendjének" (hallgat a szövegek igényére mint megkerülhetetlen potencialitásokra), másrészt nem hagyatkozik pusztán azok tapasztalatára, hanem „saját" kérdései által ki is zökkenti tételezett magabiztosságukat, a szimpla teóriák identitását. Nem túlzás kijelenteni tehát, hogy a dolgozat önnön tárgyának olyan értelmezési lehetőségeit ajánlja, melyek minden bizonnyal jelentékenyen járulhatnak hozzá az „irányzat" hazai befogadásának körülményeihez. Ez a stratégia persze óhatatlanul szembe találja magát egy-két olyan kérdéssel, melyek kontextusfüggősége bár nyilvánvaló, mégsem egyértelmű. A dolgozatban ugyanis rendkívül sok, nevek által „hitelesített" konstrukció jut közös nevezőre. Márpedig érdekes kérdéseket vethet fel például egy „irány" ideológiáktól „mentesített" nyelvek általi lebontása. Ennek applikálásához persze nem biztosan elégséges a „tematikai rekonstrukció" alapján felvillantott katalogizáció és címkézés. A dolgozat logikája szerint működtetett „lajstromozó szem-

8 KISS Gábor Zoltán: *Az újhistorizmus etikája: módszertan vagy politika?,* in: *Irodalom, nyelv, kultúra – exkurzus –,* 133–158.

lélet" ugyanakkor mégsem tekinthető pusztán ideológiainak. Hiszen – bár nagyon elvétve ugyan, de – éppen a „historializálódó" komponenseken keresztül szituálja újra a megszólaltatott hagyományt. Eme retorikai éleslátás mindenképpen elismerésre méltó. Ezért mindössze egyetlen ponton szólnék hozzá a tanulmány egyik többször visszatérő, kirajzolódó dilemmájához: társadalom és irodalom kölcsönösségének bizonytalan, de újrakörvonalazódó értelmezése kapcsán, s ez nagyon is érint(het)i az újhistorizmus „üdvtörténeti" paradigmájának viszonylagosítását. A dolgozat beszélője Greenblatt koncepciója kapcsán említi, hogy „az irodalom kulturális tett (...) nem választható el társadalmi kontextusától, hiszen benne jön létre és kerül fogyasztásra minden művészet", majd később kifejti, hogy ezzel összhangban mindenféle „dokumentum" esztétizálódhat, mint ahogyan „a hagyományosan esztétikainak, művészinek tartott szövegek is közvetlen társadalmi-politikai tartalmat nyernek". Véleményem szerint termékeny lenne szembesíteni ezeket az előfeltevéseket az autopoietikus rendszerek elméletével. Ugyanis olyan kontextust nyerne ezáltal a fenti dilemma, amely képes lehet átrendezni annak némely komponensét. A társadalomnál evidensebb autopoietikus rendszert nehéz elképzelni, hiszen minden társadalmi gyakorlat magából a társadalomból származik és oda is tér vissza. A rendszer *komplexitásából* következik azonban, hogy minden eleme nem képes minden másikkal kapcsolatba lépni. (Ez egyben azt is jelenti, hogy az elemek közötti kapcsolatok *szelektíve* jönnek létre, ezért mindenkor több cselekvésmód van, mint amennyi éppen megvalósul.) Nem elhamarkodott tehát a következtetés: annak ellenére, hogy az irodalom leírható „társadalmi tettként" (a társadalom által konstruált modellként), maga is olyan, a társadalomból *kikülönült* önépítő rendszerként képes funkcionálni, melynek elemei magától az irodalomtól nyerik entitásukat. Nagy

a valószínűsége, hogy az ily módon elgondolt két autopoiezisz közötti határt a nyelv különböző aspektusai biztosítják. Vagyis ha egy irodalmi szöveg átpolitizálódik, retorikája *azonnal* meg is kérdőjelezi azt. S ez egyben arra is utalhat, hogy társadalom és irodalom viszonya nem feltétlenül írható le például szinekdochikus kapcsolatként. Mindennek mérlegelése tovább árnyalhatja azt a reflektált képet, melyet Kiss Gábor Zoltán *Az újhistorizmus etikája: módszertan vagy politika* című, nagyon színvonalas tanulmánya bemutat.

A kötet záróeffektusa, Kálmán C. György írása az értelmezőközösségek létmódjának elméleti kérdéseivel foglalkozik.[9] Utalnunk kell itt arra, hogy nagyon is jelentésessé tehető az a szerkesztésbeli következetesség, amely által éppen ez a szöveg került a „vég" pozíciójába. Több szempontból is. Egyrészt a tanulmány nyitott, kérdező logikája felerősíti a kötet (a hat dolgozat) azon (közös) szólamát, mely mindenekelőtt az adott dilemmák, diszkurzusok, nyelvjátékok stb. *felnyitásában* válik érdekeltté. Másrészt ugyanezen aspektusa alapján visszautal a bevezetőben megfogalmazott „irányelvek" aktualitására és konkretizációinak lehetséges következményeire. Harmadrészt alátámasztja azt az észrevételt is, mely szerint az értelmezőközösségek belső osztottságából következően maga a Sensus-csoport sem konstruálható meg a homogenizáció alakzata mentén, a reflektálatlan konszenzusigény jegyében. Ugyanakkor arra is utal, hogy a homogenizáció csak valamilyen külső szemlélő (mondjuk más diszkurzusok nyilvánvalóan nem semleges látószöge) szerint lehet egyfajta elvárás, s így mindenképpen illúzió. A csoportidentitás megfogalmazódása, de fel is adása a szövegek elkülönböződése alapján arra figyelmeztet ugyanakkor, hogy az egyes értelmezőközösségeken be-

9 KÁLMÁN C. György: *Elméletalkotói közösségek,* in: uo, 159–179.

lüli viták, szemponteltérések válhatnak valójában produktív „állapottá", a disszenzus által folyamatosan újrafogalmazódó kérdések és átrendeződő tapasztalatok igényének, fenntartásának és mérlegelésének „helyévé". Vagyis a sensus communis ilyen jellegű áthelyezése a biztosítéka annak, hogy az értelmezőközösség fogalma inkább szövegek párbeszédének diszkurzív terepeként nyerjen legitimitást. Mindezek mellett persze számos olyan kérdés is megfogalmazható Kálmán C. György tanulmánya alapján, melyek az eldöntetlenség alakzatait hozzák játékba. A tanulmány által konstruált „ideális olvasó" figurája éppen ezért maga is inkább a „kész válaszok" kizökkentésében való érdekeltségnek lehet a retorikai alakzata. Ugyanakkor rendkívül fontos dilemmákat vet fel implicite a dolgozat keretrendje. És itt az a furcsa helyzet áll elő, hogy tulajdonképpen megismételhetnénk a szöveg beszélője által ínszcenírozott kérdéseket. Ehelyett inkább egy olyan szöveghelyre utalnék, melynek különböző értelmezési lehetőségei egyszerre mutatják meg a tanulmány *komplexitását:* a retorika uralhatatlanságából fakadó „többletet". A kánonok problémái kapcsán veti fel a dolgozat az idegenség és az analógiák összetettségének mérlegelését. Nevezetesen arra utal többek között, hogy a kánon amerikai felfogása mennyiben egyeztethető össze más kultúrák (saját) tapasztalatával. Eközben ezt mondja: „Ha az európai vagy ázsiai irodalmár megpróbálja az amerikai fogalmakat, terminusokat, megközelítési módokat alkalmazni saját kultúrájára, hamarosan beleveszhet az analógiák hiábavaló keresésébe, vagy, ami még rosszabb, egyszerűen utánozni kezdi a Nagy Amerikai Testvért." Nos, az állítás jogossága nagy valószínűséggel igenelhető, csakhogy a betűk összjátéka a nyelv performativitására terelheti a figyelmet, hiszen a „Nagy Amerikai Testvér" kifejezés rövidítése a NAT (feloldva: Nemzeti AlapTanterv) összetételt adja. Vagyis a „Nagy Amerikai Testvér"

utánzása egyben „nemzeti" ügy is lehet, azaz nem feltétlenül „rosszabb" stratégia, mint „az analógiák hiábavaló keresése". E részlet tehát jó példája annak, hogy a deklaratív szólamot miként ássa alá, forgácsolja szét saját nyelvének materialitása. Ennek hatályba lépése ugyanakkor nagyon is alátámaszt(hat)ja Kálmán C. György *Elméletalkotói közösségek* című munkájának modalitását, az elméleti provokáció gyakorlatát, a kikezdhetetlennek („befagyottnak") gondolt tézisek újrafogalmazását, illetve annak igényét.

A fentiek fényében tagadhatatlan, hogy az első Sensus Füzet *nem* a deklaratív „puszta szárnypróbálgatás" amúgy is kétséges trendjeivel rokonítja e kezdeményezést. Nagyon is azt előlegezi inkább, hogy egy olyan értelmezői közösség arculata körvonalazódik általa, amely – szintén a szó pozitív értelmében – konstruktívan járulhat hozzá az irodalomtudomány jövőjének alakításához. Mielőtt azonban végrehajtaná e recenzió azt a következetlenséget, hogy azonosítja az *Irodalom, nyelv, kultúra* című hálózatban megszólaló pozíciók sokféleségét valamilyen differenciálatlan csoporttudattal, arra utalnék inkább, hogy a *sensus* kifejezés az imént említett árnyalatai mellett kifejezetten a *nyelvre* (pontosabban annak egy szövegtani applikációjára) is horizontot nyit. A *sensus* (mint folyamat) ugyanis a jelek anyagiságához rendelt szemantikai mező létrehozását aposztrofálja egyes teóriák szerint. Azt a figurációt, amely a nyelv materiális alakzatait „konkrét értelmekkel" ruházza fel. De tegyük mindjárt hozzá: a jelviszonyok – egy másik perspektíva felől – képesek ellenszegülni eme gyakorlat automatizálódásának. A kötet heteronómiáinak játékából (is) következhet tehát, hogy nem feltétlenül a reprezentáció logikáját követve alkotnak e szövegek időszerű „kulturális toposzokat". Ezáltal is újabb kontextusok felvillantásával alakítják élővé az elméleti előfeltevések korrekciójától eltekintő, a dilemmák megkérdőjelezhetetlenségére berendezkedett olva-

sási manőverek uralhatatlan játéklehetőségeit; és vonják kérdőre, s egyben oszlatják el – önnön argumentációjuk által is – a kitüntetett, beidegződött (az olvasás mechanizmusára vak) teóriák (?) primátusának „kísérteteit".

A nemek tekintetében

Michel Foucault bemutatásában Herculine Barbin, más néven Alexina B.

Köztudott, hogy a francia posztstrukturalizmus egyik legnagyobb és máig legtöbbet vitatott alakjának, Michel Foucault-nak az életműve a szexualitás történetének taglalása közben szakadt meg. Az *Histoire de la sexualité* befejezetlenül maradt három kötetének viszont megjelent a párizsi Gallimard Kiadónál közzétett melléklete – a *Párhuzamos életrajzok* címen indított sorozat első és egyben utolsó köteteként –, amely egy hermafrodita önéletírását tartalmazza és kiegészíti ezt a jelenség korabeli fogadtatásával, valamint egy-két fennmaradt orvosi szakvéleménnyel. A kiadvány egyik méltán legnagyobb érdekessége, hogy Foucault mindenféle kommentár nélkül teszi közzé a 19. századi hermafrodita (aki egyébként Baudelaire kortársa volt) önéletrajzát, pontosabban csak egy rövid kiegészítő filológiai adatbázissal látja el. (Érdekessége mindenekelőtt abban van, hogy a szerző szinte minden könyvében a legapróbb részletekre kiterjedően elemzi azokat a szövegeket, dokumentumokat, amelyek megszervezik, kialakítják a kérdéshez való lehetséges viszonyok diszkurzív stratégiáit.) Foucault a következőket írja a kötet *Függelék*ében: „Örülök, hogy néhány alapvető dokumentumot összegyűjthettem Adelaide Herculine Barbinről. *A szexualitás története* című kötet hermafroditáknak szentelt fejezete foglalkozik ama különös sorsok kérdésével, amelyek – hasonlóan az övéhez – annyi gondot okoztak az orvos- és a jogtudománynak, kivált a XVI. századtól fogva."[1] E rövid ismertetés tehát megpróbál-

1 *Függelék,* in: *Michel Foucault bemutatásában Herculine Barbin, más néven Alexina B.,* fordította Lóránt Zsuzsa, Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest, 1997, 101.

na megfogalmazni néhány olyan kérdést, amely egy foucault-i horizontban relevánsnak tűnhetne a hermafroditizmusról szóló beszéd diszkurzussá alakítása során.

„1868 februárjában az Odéon negyed egy hónaposszobájában megtalálták Abel Barbin holttestét, aki faszénkályha füstjével megmérgezte magát. Tőle származik az itt közölt kézirat."[2] – olvasható Foucault lábjegyzetében. (Érdekes lehet, hogy a kézirat elolvasása után fel sem merülhet az esetleges baleset lehetősége...) A történet tehát nagyon leegyszerűsítve a következő: Herculine–Alexina–Camille–Abel (!) minden kislányt megillető környezetben serdült fel, majd különféle zárdákban és nevelőintézetekben talált otthonra és értő tanárokra, akik egyengették *tanítónői* pályafutását. Még leányélete fénykorában a korszak egyik legképzettebb tanítónőjeként kapott állást (külön kinevezéssel, korkedvezménnyel) egy vidéki lánykollégiumban. Közben egyfolytában szembesülnie kellett azzal a ténnyel, hogy vonzódása az ellenkező nemhez mintha eltérne a megszokottól és lányos vonásai is átalakulóban lennének. Mígnem egy napon (ez persze folyamat) ráébredt önmaga másságára. A *Charente-Inférieure-i Független* című újság 1860. július 21-én a következőképpen kommentálta az eseményt: „La Rochelle-ben néhány napja csupán egyetlen esemény üt zajt, egy huszonegy éves tanítónő páratlan átváltozása. A nemcsak tehetségéről, hanem illedelmes magaviseletéről ismert fiatal leány a múlt héten váratlanul férfi öltözékben jelent meg (...) a Saint-Jean templomban. (...) Esetünkben a nem csalóka megjelenésével van dolgunk, amire kizárólag bizonyos anatómiai sajátosságok adhatnak magyarázatot. (...) A tévedés annál is inkább tartós, mert a jámbor és illedelmes neveltetés a legtiszteletreméltóbb tudatlanságban tart minket. Egy nap valami véletlen körülmény lelkünkben

2 Uo, 100.

gyanút ébreszt; óvást emel az orvostudományhoz, a tévedést felismerik, és törvényszéki döntés módosítja az anyakönyvi bejegyzést a születési bizonyítványban."[3] A cikk megjelenése után (persze nem feltétlenül annak tulajdoníthatóan) Barbin élete pokollá változik: átkeresztelik, állását, identitását – mindenféle tekintetben – fel kell adnia, majd férfiként (egy vasúti hivatal alkalmazottjaként) végez „magával": „Huszonkilenc éves korban ekkora közönyt csak akkor érthetni meg, ha minden kínok közül a legkeserűbbre, a folyamatos elszigeteltségre vagyunk ítélve, úgy, amiképpen én. A halál gondolata általában visszataszító, ám fájó lelkem számára mondhatatlan enyhület."[4] – így hangzik az önéletrajz „konklúziója".

A történet diszkurzív szempontból tehát mindenképpen továbbgondolható. Elsőként az *orvos* „tekintetét, pillantását" vegyük (röviden) szemügyre. Talán meglepően fog hangzani a következő állítás, de Barbin esete arról tanúskodik, hogy – orvosi szempontból! – el lehet téveszteni az újszülött *nemét*. A. Tardieu a következőképpen értelmezi a történteket: „A rendkívüli eset, melyről be kell számolnom, valóban a legkegyetlenebb és legfájdalmasabb példa arra, milyen végzetes következményekkel járhat, ha születéstől fogva tévedés követtetik el a nem megállapításában."[5] A további orvosi szakvélemények és a boncolási jegyzőkönyv (ezeket a kötet tartalmazza) is hasonló következ-

3 Uo, 122–123.

4 *Emlékeim,* Uo, 95. A halál előrevetülő árnyékának megfogalmazása igen gyakori az önéletrajzi műfajokban. Vö: Philippe LEJEUNE: *Hogyan végződnek a naplók,* fordította Gábor Lívia, in: PhL: *Önéletírás, élettörténet, napló,* szerkesztette Z. Varga Zoltán, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2003, 219–221.

5 A. TARDIEU: *A személyazonosság törvényszéki-orvostani kérdése a nemi szervek alakzatával kapcsolatos fogyatékosságok vonatkozásában,* in: *Michel Foucault bemutatásában Herculine Barbin, más néven Alexina B.,* 103.

tetésekre jutnak. Ugyanakkor az is kiderül ezen hozzászólásokból, hogy egyirányú folyamattal van dolgunk: hermafrodita csak az lehet, aki nőből alakul át férfivé; fordítva a dolog biológiailag – eme álláspontok szerint – lehetetlen. Elgondolkodtató azonban, hogy magának az orvostudománynak is *nem*ekben *kell* gondolkodnia (vagyis nyelvre utalt tudomány), még abban az esetben is, ha ennek nincsenek konkretizálható garanciái. Azaz a jövőt kell „megjósolnia" (jelen esetben) olyan körülmények között, melyek az alakulhatóság ismérveit is „tartalmazzák". Prognózis és diagnózis éppen azért kerülhet oppozícióba tehát, mert veszendőbe megy az eredet és a megvalósulás (konkrétum) közötti különbség garantálhatósága. Az orvos pillantása (nagyon leegyszerűsítve) ezek szerint múltorientált és viszonyító szerkezetű, ugyanakkor reprezentatív logikára épül. Egyfajta analogikus láncolatot mutat fel: valami akkor értelmezhető, ha hasonlít valami őt megelőző másra. Legyen szó akár egy emberi lény nemi kategóriájáról. (Itt természetesen 19. századi esetről van szó,[6] így semmiképpen sem bizonyos, hogy ez a jelen orvostudományának diszkurzív „alapjait" érinti. Meggondolkodtató persze, hogy a nemmeghatározás külön – korántsem elhanyagolható – diszciplínává nőtte ki magát az orvostudomány keretein belül. Véleményem szerint pontosan ennek mérlegelése lehetett volna Foucault elmaradt elemzésének kiindulópontja. A diszkurzusanalízis szubverzív logikája pedig könnyedén vezethetett volna azon hipotézis alátámasztásához, mely szerint „az orvos hatalmat gyakorol a páciens neme felett".) Utalnunk kell tehát arra, hogy a *tények* elismerésének praxisa miként áshatja alá ön-

6 Egy régebbi példa kontextusként: Stephen Greenblatt a hermafroditizmus egy reneszánszkori esetének orvostörténeti tanulságait is felhasználja Shakespeare-értelmezésében. Vö: DOBOS István: *Az újhistorizmus,* in: DI: *Az irodalomértés formái,* Csokonai Kiadó, Debrecen, 2002, 81–83.

maga legitimációját: az orvos „szótárának" *előre kész* változata egyszerűen csődöt mondhat az aktualizálás kontingenciája miatt.

Másodsorban (röviden) arra utalnék, hogy Barbin kézirata milyen identifikációs problémákat vet fel. Ez elsőként a *név*, majd ismét, de más értelemben a *nem* interpretációját hivatott érinteni. Rendkívül jól szemlélteti Foucault példája, hogy mennyire bonyolult viszonyok jellemzik a név diszkurzív értelmezhetőségét. Egyes teóriák szerint ugyanis a név a jelölő és a jelölt közötti viszony organikus kapcsolatát jelöli. Barbin esetében azonban nem pusztán erről van szó; illetve annak példája is kiolvasható önéletírásából, hogy a név maga is egy esetleges alakzat, amely nem feltétlenül biztosítja a szignifikáció következetességét. Sőt itt inkább annak lehetünk tanúi, hogy a név maga nem jelent semmit, pusztán jelöli a *nem* trópusát. Amely – tegyük mindjárt hozzá – már kezdetben elvétheti önmaga identitását. Azaz a név mint örökség és mint tulajdonság jelen esetben összeegyeztethetetlen, hiszen olyan aszimmetrikus formációt rajzol ki, amelynek pólusai (primitív példával élve) időben sem esnek egybe. Ugyanakkor az identitásváltás, illetve az identitászavar jelentőségét mi sem illusztrálhatja jobban, mint Herculine Barbin esete, hiszen a főhős folyamatosan (önéletírásában) felteszi magának a kérdést: „Ki vagyok én?" vagy: „Nem az vagyok, aki vagyok!" (és ehhez hasonlók). Azaz – többek között – azzal szembesíti olvasóit, hogy egy a korabeli diszkurzus által elvétett *alakzatról* van/lehet szó.[7]

Harmadrészt a kötet irodalmi vonatkozásairól ejtenék néhány szót (szintén röviden). Bár a szöveg jogi szempont-

7 Vö: „A nemi hovatartozás (...) nem a kromoszomális biológiai nemhez tartozás fogalmi vagy kulturális kiterjesztése (...), hanem folytonosan zajló diszkurzív gyakorlat". Tamsin SPARGO: *Foucault és a többszörös nemi identitás elmélete,* fordította Ülkei Zoltán, Alexandra Kiadó, Pécs, é. n., 52.

ból is megérne egy-két célratörő mondatot (hiszen a hermafrodita jogi személyként is számos dilemmával szembesítheti e hermeneutikát), mégis inkább annak a „mitikus háttérnek" a tapasztalatára utalnék, amely igencsak beleíródik az önéletrajz retorikájába. A poliszexualitás kérdéséről van szó. Amellett ugyanis, hogy Barbin írása felveti a hermafroditizmus és a homoszexualitás viszonyrendjének szövevényes kérdését, az androgün mítosz destrukciójaként is olvasható. S ezen a ponton többfelé is horizontot nyit a szöveg az irodalmi hagyományra. Ha nem vetjük el annak lehetőségét, hogy Barbin autobiográfiája intertextusként is olvasható, akkor legalább két aspektusára érdemes kitérnünk. Az életrajz egyik (véleményem szerint) legfontosabb utalási hálózata – amely a beszélő retrospektív pozícióját is jelzi – Ovidius *Metamorphoses*e köré szövődik. Ez persze azért is lehet feltűnő, mert az *átváltozás* trópusát előhívó textus maga is részesül annak hagyományából. S itt nem is elsősorban arra utalnék, hogy ama bizonyos tanítónő egyik kedvenc olvasmánya a megidézett szerző szövege (ez pusztán szemantikai intertextualitás lenne), hanem arra, hogy Barbin esete egyszerre idézi meg Ovidius főművét mint önmaga előszövegét és mint továbbírható hagyományt. Azaz *funkciójában* is képes újraalkotni az *Átváltozások* nyitott logikáját. Az Ovidusra való hivatkozások ily módon a beszélő nemének elkülönböződését is jelölik. A másik (itt kitüntetett) utalásrend Barbin önéletírásának azon dimenzióját érinti, amely a hozzá való kapcsolódási lehetőségekben nyerheti el lezárhatatlanságát. A főhős átváltozásának helyszíne ugyanis az a *La Rochelle*, amely egy 20. század végi (jelentős) regényben szintén eme differencia jelenlétére utal. Lawrence Norfolk *Lemprière's Dictionary* című alkotása ugyanis éppen eme jelölősorhoz köti az átalakulás – a regényben megkerülhetetlen – fikcióját (a La Rochelle-i kobold „történetét"). Azaz szintén funkciójában „teremti újjá" az itt tár-

gyalt mű egyik lehetséges textuális „centrumát". Ebben az értelemben lehet La Rochelle az átváltozás helye és trópusa.

Természetesen e rövid ismertetés csak részben kelthette azt a látszatot, hogy tudja követni Foucault „logikáját" (interpretációs manővereit). Mindenesetre az szinte bizonyosnak tűnik, hogy az általa „talált" „életrajz" egyszerre részesülhet olyan diszkurzív stratégiák olvasásmódjában, melyek kiszolgáltathatják annak mindenkori „értelmét" *a hatalom akarásának.* Foucault hallgatása ezért is lehet többértelmű: Herculine Barbin, más néven Alexina B. Emlékei az orvosi, a jogi, az irodalmi (stb.) emlékezet felejtésének funkciójáról is szólhatnak. Nem cáfolhatjuk meg és nem is igazolhatjuk tehát – öntörvényűen – a diszkurzusanalízis létjogosultságát akkor, ha zárásképpen arra utalunk, hogy egy jelentéktelennek tűnő hermafrodita önéletírása a kérdések és a nyitott válaszok hermeneutikája mentén ugyancsak (ismét?) átrendezheti a *filológiai tény* státuszát a *nemek tekintetében.*

Láthatatlan erők játéka
A vodu-paradigma

Folklórvallás, horror, mátrix. E három szó egymás mellé rendelése korántsem tekinthető magától értetődőnek. Sőt – többek számára bizonyosan – önkényes lépésnek tűnik. Pedig e kifejezéseket nem pusztán egy hiányos mondat betűi tartják össze. Hogy miért nem, azt a továbbiakban Alfred Métraux klasszikus etnológiai munkájából (*A haiti vodu*) kiindulva próbálom megvilágítani.

Ehhez azonban szükség van egy negyedik fogalom bevezetésére is. A kulturális identitásképzésről szóló diszkurzusban az utóbbi pár évben igen nagy jelentőségre tett szert a teatralitás szó. Az emberi interakciók jelentős hányada ugyanis leírható egy olyan paradigmából kiindulva, mely szerint a legkülönfélébb társadalmi produkciók színpadias tevékenységek sorozataként nyerik el létjogosultságukat. Métraux szövege már az '50-es években utalt erre a jelenségre. (Pl. „A megszállottak többsége láthatóan az olyan színész elégedettségével könyveli el állapotát, aki beleélte magát szerepébe, és hajlong a tapsnak. A nézősereg tetszése is csak abban a figyelemben nyilvánul meg, amelyet a megszállottak szavainak és tetteinek szentel."[1]) A Haitin tapasztalható, afrikai eredetű vallás, a vodu tehát számos „előre gyártott", színpadias kliséből épül fel. A szónak abban az értelmében is, hogy olykor ki lehet esni a hagyomány diktálta szerepekből, azaz el lehet véteni a szcenáriót: „Egyes forradalmi vezérek hőstetteit nem a bátorságuknak tudták be, hanem a *gad*juk [amulettek] hatékonyságának és annak, hogy vakon bíztak benne. Kersuzan atya meséli,

1 Alfred MÉTRAUX: *A haiti vodu,* fordította Földessy Edina, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2003, 163–164.

hogy egy tábornok sebezhetetlensége érdekében varázslóval »kábíttatta el« magát, s hogy a kezelés hatását a gyakorlatban bemutassa, habozás nélkül golyót lövetett a mellébe. Azonnal meghalt."[2]

A hagyomány kényszerítő erejű mechanizmusai, illetve azok távlatai olyan hiedelemvilágban csoportosulnak, melyben a loák (szellemlények vagy démonok), a vérszívók, a vérfarkasok, a zombik (élőhalottak) játsszák a főbb szerepeket. Már itt látható, hogy olyan jelenségekről van szó, melyek óriási karriert futottak be a 20. századi popkultúrában. Csak három evidens példát említek.

Talán nem szükséges hosszan kifejteni, hogy a vérszívó lények (vámpírok) és a zombik mítosza a *horror* műfaját kondicionálta leginkább. Ez a tematika persze az évszázadok folyamán számos egyéb hagyománnyal kereszteződött[3], de *vallási* alapjelenségként többek között a voduban érhető tetten. Nyilvánvalóan nagyobb kifejtést igényel a loák szerepét hangsúlyozó hiedelemvilág és a peremműfajok kapcsolata. Nos, rendkívül érdekes, hogy ezt a teljességgel Haitihez köthető szellemiséget egy olyan tömegműfaj teszi élővé, mint a *cyberpunk*. William Gibson posztapokaliptikus, műfajteremtő Cybertér-trilógiája ugyanis a mátrixot a loák világának újraértett változataként viszi színre.[4]

A *Count Zero*ban (*Számláló nullára*), a trilógia második részében a virtuális tér olyan alakzatok sorát vonultatja fel, melyek egymásba nyíló felületek mentén bontják ki a párhuzamos világok rendjeit (pl. létfenntartó kád, érzék-

2 Uo, 371.

3 Vö: PIVÁRCSI István: *Drakula gróf és társai. Nagy vámpírkönyv,* Palatinus, 2003, 8–13., illetve 170–175.

4 „Gibson vudu-panteonja (...) a történelmi istenhitek és a törzsi sámánizmus különös keveréke – csúcstechnológiai köntösbe bújtatva." KÖMLŐDI Ferenc: *Fénykatedrális,* Kávé Kiadó, (h. n.), 1999, 96.

szervi közvetítőlánc). Ezek közül legfontosabb a szilícium evolúcióját felváltó biotechnológia elterjedése, amely hibrid ráksejtek áramköregységekbe való beültetésével veszi kezdetét. Amellett, hogy a mátrixban való mozgás bárki számára elsajátítható, a biochipek nemzedékei lehetővé teszik a cybertér és a manipulált emberi emlékezet spontán összekapcsolódását. Ennek eredményeképpen létrejön a Straylight-akcióban (az első részben, a *Neurománc*ban elbeszélt történet csúcspontjában) kifejlesztett mesterséges intelligencia által felfedezett „új faj" konnektív szerveződése is.

Első állomása egy visszavetítés: a konzolcowboyok (hackerek) a loák rendszerbeli megjelenését a Változás Napjával kapcsolják össze, ennek értelmezése a *Mona Lisa Overdrive* (a trilógia harmadik epizódjának) egyik főszólama lesz. Ugyanakkor mindhárom regény utal arra, hogy az említett első apokalipszis a lovak kipusztulásához vezetett. A cybertérben elterjedő „új faj" ily módon hármas alakzatrend mentén legitimálódik. Egyrészt visszavetül rá a közelmúlt időcezúrája előtti világ emlékezete (a lovak konkrét alakja), másrészt az Alfa Centauri csillagkép absztrakt kentaur-alakzata, mely az emberiség kollektív hallucinációjának kozmológiai terméke; harmadrészt a haiti vodu szellemuniverzuma alkotja annak adatbázisát.

Ennek következtében a cyberteret benépesítő figurák már nemcsak a high-tech társadalmak computer-szimbólumai alapján szituálódnak, hanem éppen a Métraux által pontosan elemzett, Haitiről származtatható vodu alapú vallást implikálják – digitális dimenzióban. Az etnológus így ír: „A *loa* és az általa megkaparintott ember kapcsolata a lovas és hátasa kapcsolatához hasonlítható. Ezért mondják az előbbiről, hogy »meglovagolja« vagy »megnyergeli« a lovát (*choual).* Mivel a megszállottság szorosan kapcsolódik a tánchoz, ezzel a képpel ragadják meg: »a szellem a lova fejében táncol«. Ugyanakkor egy természetfeletti lény lero-

hanja és kisajátítja a testet, s innen ered a szokásos kifejezés: »a *loa* elkapja lovát«."[5] Gibson művében az egyik szereplő pedig ekképp fogalmaz: „Amikor Beauvoir vagy én a loákról és a lovaikról beszélünk, ez utóbbiak alatt azon keveseket értve, akiket a loák lovaglásra kiválasztanak, szóval akkor úgy kell tenned, mintha két nyelven beszélnénk egyszerre. Az egyiket a kettő közül már ismered. Ez az utcatechno nyelve, ahogy te neveznéd. Lehet, hogy más szavakat használunk, de mi is technikáról beszélünk."[6] A trilógia végén aztán világossá válik, hogy a gépi intelligencia evolúciójának szemléltetésére „a vodu paradigmája bizonyult a leginkább megfelelőnek". Mindez jól példázza azt a posztmodern cyber-antropológiát, melyben az „istenek" is pusztán a mátrix kiterjedésében gondolhatók el. Adatok táncaként.

Harmadik példaként Neil Gaiman *Amerikai istenek* című remekművét említeném.[7] A regényben ugyanis helyet kap egy olyan epizód (egy rabszolga testvérpár szenvedéstörténetének nagy erejű elbeszélése), amely a vodu ikerkul-

5 Alfred MÉTRAUX: i. m., 146.

6 A fordítást a következő kiadás alapján közlöm: William GIBSON: *Neurománc 2. Számláló nullára,* fordította Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Budapest, 1993.

7 A példatár persze bővíthető, hiszen az ún. cross-over alkotások előszeretettel használják fel a vodu kelléktárát is. Csak utalásképpen: Laurell K. Hamilton vámpírvadász-ciklusa (Anita Blake-regények) a krimi-narratívát és a horror-kliséket oly módon ötvözi, hogy a vodu komponensei áthatják a fikcionális világ alapszerkezetét. Legnyíltabban talán a sorozat második darabjában (*The Laughing Corpse*), melyben a halottkeltő nyomozónő – többek között – egy vodu papnővel kerül összetűzésbe. („Nagyszerű. Gyilkossági helyszínelés, kirándulás a hullaházba, majd látogatás a vudu hazájában, mindez egyetlen napon." – jegyzi meg némi iróniával az elbeszélő-főhősnő. A fordítást a következő kiadás alapján közlöm: Laurell K. HAMILTON: *A Nevető Holttest,* fordította Jellinek Gyöngyvér és Váczi-né Arnold Éva, Agave Könyvek, Budapest, 2003.)

tusza alapján villantja fel az Afrikából származó vallás néhány elemét (*Akik Amerikába jöttek. 1778*). A szöveg posztmodern látásmódjában fontos szerephez jutnak azok a fragmentumok, melyek egy-egy importált hitvilág bemutatására épülnek. Ezek a közbeékelések nem pusztán decentrálják a kompozíciót, hanem rávilágítanak a kontinens egyik fő jellegzetességére (a mű alapötletére): az istenek az emberek között élnek. E *Men in Black*-szerű játéktér emellett eleget tesz a *dark fantasy* legfontosabb műfaji kódjának is, az egymásba ékelődő párhuzamos univerzumok fikciójának.

Métraux klasszikus könyve tehát nemcsak az etnológia és a vallástörténet iránt érdeklődők számára, hanem a peremműfajok kedvelőinek is hasznos olvasmány. Hogy miért inspiratív hagyomány a vodu az említett kontextusban, azt talán éppen a szakember nyitómondatai teszik – máris – nyitott kérdéssé. A francia tudós-terepkutató ugyanis így indítja könyvét: „Bizonyos egzotikus csengésű szavak hatalmas erővel lódítják meg képzeletünket. Ezek közé tartozik a »vodu« is."[8]

8 Alfred MÉTRAUX: i. m., 16.

Melankólia[3]

„Kit így, kit úgy lep meg a szomorúság,
de végül senki sem menekülhet előle."
Céline

„Korunk egyik vezető népbetegsége a depresszió." Manapság a legkülönfélébb helyeken hangzik el eme – igen könnyen alátámasztható – kijelentés; orvosi szaklapoktól ismeretterjesztő kiadványokon át a DVD-magazinokig terjed a skála. (Az utóbbiak például *[Az] Órák* című, nagy sikerű – Nicole Kidmannek [végre] Oscart hozó – film kapcsán visszhangozzák az idézetet.) Általános vélekedés szerint a neurotikus vagy pszichotikus valóságfelfogás és a művészi látásmód olykor rokonítható egymással, hiszen mindkettő intenzívebb az átlagos percepciónál (ennek a tapasztalatnak ad hangot például Lionel Trilling *Művészet és neurózis* című híres esszéje)[1]. Vonnegut egy előadásában – némi (ön)iróniával persze – egészen odáig megy, hogy ez akár általánosítha-

1 „Egyes neurotikusok, épp mert érzékenyebbek az átlagnál, a valóság bizonyos régióiban többet és élesebben látnak. Nem egy neurotikus vagy pszichotikus beteg bensőségesebb kapcsolatban áll a tudattalannal, mint a normális emberek. Azt is hozzátehetjük, hogy a neurotikus vagy pszichotikus valóságfelfogás kifejeződése minden bizonnyal intenzívebb a normálisénál." „Tagadhatatlan, hogy minden elszenvedett betegség vagy sérülés beépül (a művész) alkotásaiba is, és annak minden elemére rányomja bélyegét, de ne feledjük, hogy mindannyian ki vagyunk téve a betegségeknek és a sérüléseknek, amiket az élet pazarló bőkezűséggel mér ránk. A művészt tőlünk épp az a képessége különbözteti meg, hogy képes közös kínjaink anyagának formát adni." Lionel TRILLING: *Művészet és neurózis,* fordította Árokszállásy Zoltán, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979, 122., 130.

tó jelenség: „Az Iowai Orvosi Egyetem híres írókurzusán (...) azt kutatták, hogy az írók neurózisa különbözik-e a nem írók neurózisától. Kiderült, hogy a legtöbb író, magamat is beleértve, depresszióra hajlamos egyén, és a családjukban szintén sokan hajlamosak depresszióra. / Andreassen eredményeinek általánosításával a következő – meglehetősen elnagyolt – szabályt állítottam fel: aki nem depressziós, nem lehet jó regényíró."[2] De vajon minden esetben betegségnek tekinthető-e az egyensúlyzavar, a hangulatingadozás?

Eme kérdés árnyalásához remek támpontokat nyújt Földényi F. László *Melankólia* című könyve. A szerző ugyanis rendkívül szerteágazó anyag segítségével mutatja be azt a folyamatot, melynek eredményeként a melankólia kifejezést a 19. században a depresszióval azonosítják, majd az eredeti elnevezést végleg (?) e fogalommal cserélik fel. A vizsgálódás szempontjából kitüntetett jelentőségű a romantika kora, hiszen ebben az időszakban a melankólia és a zsenialitás feltételezik egymást.[3] A kedély állandó ingadozása, a mélabú –

2 Kurt VONNEGUT: *Halálnál is rosszabb. Életrajzi jegyzetek az 1980-as évekből,* fordította Szántó György Tibor, Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 2004, 32. Később Vonnegut reflektál William Styron *Látható sötétség* című könyvére is – mely beszámoló a szerző egy depressziós rohamáról –, a következőképpen: „A könyv elolvasása után kijelenthetem, hogy az öngyilkosságra hajlamos egyének is két csoportba sorolhatók. Styron csoportja az agy szerkezetét és vegyületeit okolja, az agyuk is inkább salátástálba illik. Az én csoportom az Univerzumot hibáztatja. (Mi nem szarakodunk.)" Uo, 266.

3 Könyvének egyik leghatásosabb passzusában Földényi ezt Caspar David Friedrich híres festményének, a *Rügeni krétasziklák*nak és a fiatalon eltávozott alkotók halálozási évszámának egymásra montírozásával érzékelteti: „Friedrich festményén hárman néznek a halálba, vagy talán hárman tekintenek felénk a halálból. De a szakadékból más arcok is felderengenek előttünk." Többek között a 28 éves Novalis, a 25 éves Wackenroder, a 25 éves Hauff, a 24 éves Büchner, a 34 éves Kleist, a 18 éves Chatterton, a 26 éves Keats, a 30 éves Shelley, a 36 éves Byron, a 27 éves Burns stb., stb.

amely a vígság orcáját ölti – olyan remekműveket inspirál ekkor, mint például John Keats verse, *A melankóliáról:*

> „jaj, mert bár járd a Vígság templomát,
> szentélyét fátylas Mélabú üli".[4]

A 19. század derekán a melankólia összekapcsolódik egy olyan fogalommal is, melynek óriási jelentősége van a modern líra történetében: a spleennel (a világfájdalommal). Charles Baudelaire, akinek életét legendák övezik, és akinek depresszióra való hajlama köztudott, négy verset is írt e címen; korszakfordító kötetének, *A romlás virágai*nak első ciklusa pedig – a *Spleen és Ideál* – a költemények tudatos egymás mellé helyezésével egyfajta hullámmozgást érzékeltet. A *Spleen (IV.)* beszédszituációja átfogja a környezet és a lírai én állapotát, a szorongást testi-lelki folyamatként viszi színre:

> „– És hosszú gyászkocsik, se dob, se zeneszó más,
> vonulnak lassan át a lelkemen; s tovább
> sír a megvert Remény s a zsarnoki Szorongás
> koponyámba döfi fekete zászlaját."[5]

*A romlás virágai*nak második tervezett címe *Les Limbes* volt. A szót, melyet „Pokoltornáca"-ként fordítanak – katolikus teológiai értelme mellett – a 17. század vége felé használni kezdték bizonytalan, szorongásos lelkiállapotok, vagy nehezen meghatározható lelki és szellemi régiók jelölésére is. Baudelaire szerint a *Les Limbes* „a modern ifjúság vívódásait és melankóliáit (lett volna) hivatott kifejezni."[6]

4 Tóth Árpád fordítása.

5 Tornai József fordítása.

6 *Függelék,* in: Charles BAUDELAIRE: *A Rossz virágai. Les Fleurs du Mal,* fordította Tornai József, Tevan Kiadó, Békéscsaba, 1991, 293–294.

A magyar olvasóban az egyensúlyvesztés kapcsán szinte mindennapi természetességgel ötlik fel József Attila neve és mindaz, amit e név jelent: tragikus életút, kiemelkedő teljesítmény, depresszív hangoltság és irodalmi látásmód összefonódása. (A *„Miért fáj ma is”* című kötet gyűjtötte össze legutóbb a költő olyan írásait, amelyekben mintegy pszichológusként elemzi saját állapotát, s ezeket egészítették ki a szerkesztők az öngyilkosságba torkolló válság szakszerű értelmezéseivel.)[7] Az irodalomtörténészeket azonban leginkább József Attila kései versei gondolkodtatják el, melyek a személyiség megosztottságát érzékeltetve líratörténeti fordulópontot is jeleznek. A *Ki-be ugrál* című 1936-os verset Bak Róbert, a költő kezelőorvosa a pszichózis áttöréseként értelmezte, hiszen/másfelől a szöveg meg is fogalmazza az én tünékenységét, fenyegető feloldódását:

„... Ezen a világon
nincs senkim, semmim. S mit úgy hivtam: én,
az sincsen. Utolsó morzsáit rágom,
amig elkészül ez a költemény...”

Könyörtelen tény, hogy ami József Attila esetében az egyik oldalon súlyos veszteséget jelent – a szerző betegsége, korai halála –, az a másik oldalon – a lírai nyelv megújításában – számottevő nyereséggel jár.

A fenti gondolatmenet ilyen formában természetesen nem szerepel Földényi F. László könyvében (József Attila neve talán elő sem fordul a nagylélegzetű esszében). A *Melankólia* ugyanakkor a fogalmi kereteket szétfeszítő, a test és lélek egységét reprezentáló jelenséget úgy járja körbe, hogy közben felnyitja annak több évezredes értelmezéstör-

7 *„Miért fáj ma is”. Az ismeretlen József Attila,* szerkesztette Horváth Iván és Tverdota György, Balassi Kiadó, Budapest, 1992.

ténetét.[8] Földényi a mítosz, a filozófia, a teológia, a művészet és az orvostudomány aszimmetrikus diskurzusait olyan történeti konstrukcióba ágyazza, mely lehetővé teszi a melankólia ideológiai feltételezettségének reflektált bemutatását. E vizsgálat többek között arra derít fényt, hogy „Az emberi tényező rendszerezhetetlen". A humánantropológia következetes védelmezése helyenként polémiába torkollik: a szerző a természettudomány objektivizmusát próbálja leleplezni. Például: „A nyelvhasználat int arra, ami a tudományt nem foglalkoztatja: a melankólia a létezés mélyebb (és nehezebben követhető) összefüggéseire utal, mint a depresszió. Éppen ez a határtalanság zavarja a tudományt, amely bekeríthetőnek véli az ember mind kijjebb tolódó horizontjait – a létértelmezés végül is nem diagnosztizálható."

Érdemes tehát óvatosabban kezelnünk a kérdést: az egyensúlyzavar nem feltétlenül betegség, mint ahogyan a melankólia és a depresszió sem mindig szinonim fogalmak. A fenti három versrészlet bár valóban értelmezhető egy-egy „beteges elme" megnyilvánulásaként, a hozzájuk társítható poétikai szemlélet azonban már kevésbé (a romantika megváltozott hagyománykezelése, a modernség attitűdjének kivetítése, az utómodern szubjektum válsága). A szóban forgó könyv megkerülhetetlen érdeme, hogy folytonosan átrendeződő rálátást biztosít e dinamikára, éppen azáltal, hogy nyitva hagyja, élővé teszi a „történet" kezdetét jelentő arisztotelészi dilemmát: „Miért, hogy mindazok, akik kimagaslóak a filozófiában vagy a politikában vagy a költészetben vagy a művészetekben, melankolikusak?"[9]

8 Hogy az irodalomban máig ható paradigmatikus jelenségről van szó, arra kiváló példa Stefan Chwin *Hanemann* című regénye, amelynek jó pár szereplője a melankólia hagyományának tipikus figurája.

9 Az Arisztotelész iskolájában összeállított ún. *Problemata Physica* 30. szakaszának nyitómondata (953a).

Földényi F. László nagyszabású esszéfüzérének harmadik, bővített kiadása a Kalligram Kiadó gondozásában látott napvilágot (2003 őszén [!]), impozáns kivitelben. A több generáció számára is kanonikus értékű olvasmányt számos európai nyelvre lefordították, a szerző teljesítményét rangos kritikusok méltatták. Egyikőjük (Ulrich Horstmann) megállapítása eszmefuttatásunk végére kívánkozik: „Az egyes korszakok vagy képviselők megítélésében az olvasónak más véleménye is lehet. Ám éppilyen vitathatatlan, hogy Földényi panorámája (...) még a szangvinikusakat is olvasásra csábítja."[10] Melankólia a köbön.

10 A *Die Zeit*ban megjelent recenzióból vett idézet Földényi könyvének hátlapján.

Egy partitúra felépítése

Szentkuthy Miklós: Az egyetlen metafora felé

– vázlat –

„… képtelenség hitelt érdemlő történelmi munkát írni az anakronizmusok legrafináltabb kombinatorikájának ismerete nélkül … ”
Szentkuthy Miklós

A modernség irodalomtörténeti térképének polilogikus átrajzolása (négypólusúvá tágítása) a magyar nyelvű líra terén óriási mértékben erősítette az „utániság” pozíciójából alkotható konstrukciók esélyeit. Ennek következtében nemcsak azzal szembesülhetett a hazai befogadás, hogy a modern líra kanonikus lehetőségei jelentős módosulásokon mennek keresztül, hanem azzal is, hogy vajon mennyiben követi ezt a módosulást a próza hatástörténete. Azaz a lírai diszkurzusformák rekanonizációja a próza újraolvasása felé is horizontot nyitott. Ebből a szempontból a modern magyar irodalom történeti tagolhatósága rendkívül nagy anomáliákat mutat. Mert míg a líra terén – viszonylagos biztonsággal – lezajlott az újraértelmezés folyamata, a 20. századi magyar próza legjava inkább az értelmezetlenség alakzatával írható le.[1] Hiszen az utómodern líra-kánon újralétesítése olyan – rendkívül fontos – potenciálokat szabadított fel, amelyeknek explicit megfelelője nem igazán érhető tetten a prózai diszkurzusformák terén. Joggal hívja fel erre a figyelmet Kabdebó Lóránt irányadó könyve is: „A magyar

1 Itt elsősorban a következő kérdés merülhet fel: lezajlott-e a modern magyar próza újraolvasása a korszakformációk retorikája mentén.

prózában ugyanakkor ilyen »tiszta« képletek sosem jöttek létre: egyrészt az ábrázoláselvű, a kettőzött valóságra vonatkoztatott (közkeletű névvel a tükrözési elv alapján működő) gyakorlat végig benne maradt az alkotói és a befogadói igényrendszerben egyaránt; másrészt a személyiség megalkothatóságának és a metafizikai elrendezettségnek a vágya végig él a prózabeli modernség *mindegyik* fázisában."[2] Ugyanakkor míg Kosztolányi regényeinek – kitűnő – interpretációi[3] jelentősen erősítik a század irodalmi folyamatainak interpretálhatóságát, és óriási mértékben járulnak hozzá a 20. század prózájának történeti értelmezhetőségéhez, addig a folytonosság alakzata mellett kevésbé kapott hangsúlyt a megszakítottságok körülhatárolása. Semmiképpen sem lehetünk biztosak – ezek szerint – abban, hogy mondjuk Kosztolányi regényei, Krúdy prózájának legjava, Babits első regénye, Füst Milán szövegei, vagy éppen Szentkuthy alkotásai jelentik-e a magyar nyelvű próza modernitásának nyitóhorizontját. (Ebből a szempontból persze e vázlat is csak korlátozott perspektívájú lehet, mivel éppen az említett dolgozatok mutattak rá a kanonizáció többértelműségére.) Másfelől a kortárs próza látványos – elsősorban Esterházy nevéhez köthető – felfutása visszaszorította a líra értelmezhetőségének – történetileg sokszorosan is igazolható – olvasásbéli alakzatait. Sőt sok esetben a versek olvashatósági feltételeit kiszolgáltatta a prózaértés alanyának. És ezen a ponton válik fontossá az utólagosság tapasztalata. Abból indulnék ki tehát, hogy magában a hagyományban, illetve annak megszólaltatási feltételeiben kereshető a feltett kérdések újraszituálása. (Természetesen nem

2 KABDEBÓ Lóránt: *Vers és próza a modernség második hullámában,* Argumentum Kiadó, Budapest, 1996, 157.

3 Vö: *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről,* szerkesztette Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, Anonymus Kiadó, Budapest, 1998.

az érdekel, hogy miképpen alapozható meg – ismét – a prózaértés biztonsága, hanem az: miképpen relativálható egy interpretáció logikája szerint. Az adott mű értelmezése így arra a kérdésre is válasszal szolgálhat: miért nem alkothatja egyetlen retorikai alakzat jelöltjét valami önálló és behelyettesíthetetlen entitás.)

Az említett folyamat persze természetesnek is tekinthető abból a szempontból, hogy a modern próza értelmezésbeli esélyei jóval kevesebb viszonyítási pontból indulhattak ki. Mert míg Szabó Lőrinc, József Attila és a kései Kosztolányi lírája több szállal kötődik az európai utómodern költőiség tapasztalatához, a Szentkuthy-próza mindig is az idegenség látszatát keltette egy olyan kontextusban, amely a másság kitüntetettségét tekintette alapviszonynak. Joggal merülhet fel tehát a kérdés: miért éppen az az életmű került a kánon perifériájára, amely a lehető legegyszerűbb módon tudatosította a másság elismerésének szövegbeli feltételeit. Hiszen a mondatszerkesztés és a nyelvi megalkotottság összetettsége, a filozófiai eszmefuttatások előtérbe állítása, az elbeszélői perspektivikusság felértékelése, a történetben megfogalmazódó kérdések sokszori átdimenzionálása, és egyáltalán a folyamatos reflexió túlbonyolítása stb. mintegy jelezték a hagyományos epikai cselekményvezetés kudarcát. Éppen ezért az a kérdés is felmerülhet, hogy Szentkuthy prózájának egy kitüntetett (?) periódusa – éppen az elismertség hiánya felől – miért tekinthető produktívabb kérdésiránynak, mint a róla szóló diszkurzus története. E dolgozat ily módon pusztán arra vállalkozik, hogy *Az egyetlen metafora felé* című alkotás történeti jelentőségére nyisson horizontot az újraolvasás lehetőségei alapján.

A korai Szentkuthy-művek „olvashatatlanságára" igen korán felfigyelt a kritika. A *Prae* elleni „hadjárat" ugyanakkor még nem volt képes szembesülni azokkal a prózapoétikai dilemmákkal, melyek csak később, a metaforikus el-

beszélői formák differenciálódása után váltak láthatóvá. E regény esztétikai tapasztalata persze még ezek után is igen nehezen talált utakat az irodalmi recepcióhoz. Ennek oka minden bizonnyal az lehet, hogy a magyar epikai konvenció nyelve, illetve a metonimikus alakzatok továbbélése nehezítette Szentkuthy korai műveinek befogadását. „A *Prae* különössége – írja Kulcsár Szabó Ernő – nem abban van, hogy úgyszólván teljességgel hiányzik belőle a regény hagyományos cselekményteste. Sokkal inkább abban, hogy az epikum folyamatszerű megszerveződésének elvét is feladja: a szöveg jószerint minden passzusát nagyfokú szerkezeti kötetlenség jellemzi. Részletei analitikus, olykor hangsúlyosan elszigetelt egységei egy több irányból is megközelíthető szövegszövevénynek."[4] A *Prae* által nyitott horizontba illeszkedik *Az egyetlen metafora felé* című alkotás is, ám tovább erősít egy olyan típusú olvasásalakzatot, amely valóban a plurális recepciós döntések hatékonysága felé mutat. A továbbiakban ennek lehetséges kiépítésére tennék kísérletet.

Szentkuthy eme művének értelmezésekor joggal merülhet fel a szöveg műfajiságára vonatkozó kérdés. Mivel ebből a szempontból *Az egyetlen metafora felé* heterogén alkotásnak tekinthető, legegyszerűbb eljárásnak mutatkozhat a válasz elhalasztása: se nem ez, se nem az stb. stb. Ha azonban abból indulunk ki, hogy a műfaj nem feltétlenül normatív kategória (a szöveg olvasása hozza létre), akkor a kérdés úgy is feltehető: milyen műfaji alakzatokból részesedik Szentkuthy műve. *Az egyetlen metafora felé* tehát elsősorban azért keltheti a heterogenitás illúzióját, mert olyan szövegrészekből tevődik össze, melyeknek olvasási stratégiái valóban elkülönböződhetnek egymástól. Míg

4 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A zavarbaejtő elbeszélés,* Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984, 80.

egyes passzusai naplójegyzetként értelmezhetők, addig több önálló alkotás is kimetszhető e napló cselekményvezetéséből. Ez azért is lehetséges, mert eme naplószerű szövegtest nem rendelkezik az időbeliség konzisztenciájával. Vagyis a mű tagolódása nem esik egybe a naplótól elvárható temporális kauzalitással. Ebből arra következtethetünk, hogy a jegyzetek számozása pusztán az olvasás javasolt sorrendjét követi, és nem képezi le a naplóíró tevékenységét (az időbeli egymásutániság értelmében). Erre utalhatnak többek között a szövegrészek önreflexív műfaj-meghatározásai is (pl. „könyv", „naplójegyzet", „katalógus", „regényszilánkok" stb.). Ez egyben azt is jelentheti, hogy míg a mű széttartó szálai ellenszegülnek az integratív olvasásnak, a részletek bizonyos alakzatok mentén rendezhetők is. Úgy is fogalmazhatnánk: *Az egyetlen metafora felé* ebből a szempontból az olvasási kód folyamatos újraszituálását végzi el. Hiszen másképpen olvasható egy naplórészlet, mint mondjuk egy regényvázlat.

Szentkuthy alkotását tehát többféle műfaji alakzat szervezi, ami lehetővé teszi a hozzá való viszony sokféleségét. A szöveg egyes részei naplójegyzetként, egyes darabjai önálló novellaként, egyes részletei kommentárként, míg bizonyos töredékei témavázlatként vagy szövegértelmezésként nyerhetnek értelmet. Kétségtelen, hogy ez egyben azt is jelenti: olvasásakor fel kell adni az „egységes, biztonsággal körülhatárolható műalkotás" képzetét. Ehhez mindenképpen hozzájárul a szöveg egy önreflexív trópusa: a *Catalogus Rerum,* mégpedig azért, mert már a mű elején felhívja az olvasó figyelmét a részletek lexikonszerű szerveződésére. Ebből több minden is következik: egyrészt a jegyzék vagy katalógus lexikonlogikája olyan struktúrát körvonalaz, amelynek nincsen centruma, hiszen az egyes részletek egymásutánisága megbontható; másrészt a fragmentumok cserélhetősége az olvasás kombinatorikája felé nyit hori-

zontot, hiszen az olvasó dönthet, hogy mikor melyik részt olvassa a másik után. A szövegvezetés kauzalitásának feladása tehát együtt jár – jelen esetben – az olvasás stratégiáinak újbóli megszervezésével és önreflexiójával. Ebből adódik, hogy a szelekció és a kombináció játékával többféleképpen alkotható meg a mű jelképzése. Ha abból indulunk ki, hogy bizonyos retorikai alakzatok egymásra vonatkoznak, akkor ezen utalások szerint integrálható például egy naplótest, egy történelmi novellafüzér, egy interpretációsorozat vagy egy motívumvázlat; de ha abból, hogy minden egyes töredék alárendelhető a naplóíró képzelet instanciájának, akkor arra a következtetésre is juthatunk, hogy a fenti műfajok nem különíthetők el egymástól. Látható azonban, hogy ebben az esetben is többféle olvasásalakzattal kell számolnunk, és megbomlik a mű organikussága. Mint ahogyan az is bizonyos, hogy a különböző olvasási stratégiák nem vezetnek ugyanahhoz az „eredményhez". Érdemesebb tehát fenntartanunk ezen lehetőségeket a mű értelmezésekor, hiszen bármelyikük kitüntetettsége könnyedén cáfolható magának a szövegnek a retorikai mozgásaival. (Kardinális kérdés például, hogy hozzárendelhetők-e az egyes fragmentumok ugyanahhoz a beszélői perspektívához. A többféle műfaji kódból való részesedés alapján a válasz nemleges; míg a naplóíró instanciát kitüntető pozíció felől nézve igenlő. Egy részletes narratológiai elemzés éppen ezért jelentős mértékben járulhatna hozzá a mű értelmezhetőségéhez!) *Az egyetlen metafora felé* ily módon – kifejezetten – egy olyan alkotás benyomását keltheti, amelynek komponensei legalább annyira írhatók le az anorganikusság, mint az integráció alakzatával. A szövegből nyerhető többféle műfajt elhatároló interpretáció, illetve az „egészre" reflektáló értelmezés így egyaránt az olvasás allegóriájának tekinthető. A trópusok játékára utal egyébként a mű „zárlata" is: „Egyetlen metafóra felé? Vajjon nem éppen a fordítottja

lesz-e a sorsom: milljó metafora felől egyetlen – *ember* felé?"[5] E nyitott kérdés is jelzi – éppen az eldöntetlenség alakzatán keresztül – az alkotás olvasói pozícióknak való kitettségét.

Felfogható tehát *Az egyetlen metafora felé* úgy is, mint az olvasás horizontváltásainak elbeszélésfűzére. Ebből a szempontból lehet jelentős az imént említett sajátossága is: folyamatos önkorrekcióra készteti az olvasás menetét. Vagyis mint szöveg arra is utal, hogy – címével ellentétben – nem értelmezhető pusztán *egyetlen* stratégia felől. A reflexív trópusok kiépítése és azok elkülönböztetése szerint elképzelhető a műnek olyan interpretációja is, mely abból indul ki, hogy zsákutcák ugyanúgy lehetnek e nyelvi térben, mint körkörös szólamok vagy lineáris elrendezésű betétek. Ekkor *Az egyetlen metafora felé* rizómához kezd hasonlítani, mégpedig olyanhoz, melynek nemcsak centruma, de külső referenciája sincs (nem olvasható például életrajzként). Eme elemzői eljárásnak az lehet az egyik hozadéka, hogy kiszabadítja a szöveget az ideológiák hálójából és annak szétszálazódására helyezi a hangsúlyt. Fontos persze, hogy ez eleve feltételezi az olvasói perspektíva rögzítetlenségét és inkább arra utal: milyen kapcsolódásformák alakítják az elbeszélés különböző nyelvi aspektusait. Elképzelhető ebből a szempontból, hogy Szentkuthy szövegének szólamai között is eltérő retorikai eljárások teremthetnek kapcsolatot (pl. a naplójegyzetek metaforikusan kapcsolódnak a novellákhoz, míg a vázlatok metonimikusan jelölik a kommentárokat stb.).

E rövid vázlat esetlegességeiből is kiderül, hogy talán a legnehezebb kérdés Szentkuthy korai művének történeti el-

5 Az értelmezés során a következő kiadást vettem alapul: SZENTKUTHY Miklós: *Az egyetlen metafora felé,* Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1935.

helyezése lehet. Hiszen a hangsúlyozott töredékesség és a kombinatorikus olvasás a lexikonregények tapasztalata felé nyithat horizontot, míg az elbeszélői én kitüntetettsége és folyamatos felülírása nagyon is köti egy azelőtti pozícióhoz. Ha azonban nem vetjük el, hogy az utómodernség tapasztalata többek között éppen az lehet, hogy egyszerre hozza játékba a kontinuitás és a diszkontinuitás különböző alakzatait, akkor Szentkuthy eme prózai alkotása ellátható e horizontváltást előkészítő diszkurzív pozíció időindexével. Mindenesetre *Az egyetlen metafora felé* mozaikszerűsége és olvasási ajánlatai jelölik a megértés feladatjellegét is.

Hollólógia

Petr Rákos: Corvina, azaz A hollók könyve

– könyvbemutató* –

A kortárs európai próza kánonképző (azt létesítő) eljárásai közül az utóbbi időszakban különös jelentőségre te(he)ttek szert az öntükrözés és az önreflexivitás legkülönfélébb poétikai technikái. E Borgestől Pavićig, Calvinótól Ransmayrig, Tournier-től Barnesig, Nabokovtól Esterházyig előszeretettel alkalmazott kompozícióképző narratív stratégiák jelentős mértékben befolyásolták (mintegy előírták) az egységes, zárt műalkotás illúziójának tarthatatlanságát és a rögzíthető jelentések megképzésének elvi lehetetlenségét. E diszkurzus kibontakozása és működtetése mindenekelőtt azért bizonyult poétikai szempontból megkerülhetetlen tapasztalatnak, mert – történeti értelemben – magában foglalta a próza nyelviségének és modális összetettségének „korszakküszöb" *utáni* jelzéseit. Petr Rákos 1993-ban cseh nyelven napvilágot látott, illetve 1998-ban magyarul is megjelenő *Corvinája* e horizont (virtuális kánon) egyik jelentős teljesítményeként tartható számon (többek között erre utal hazai fogadtatása is).

E regényben az önreflexivitás olyan kérdésirányokkal társul, melyek folyamatosan „kisiklatják" a homogén értelemkonfigurációk olvasói elvárásait. Mivel Petr Rákos alkotása elsősorban a prózai kisformákat teszi meg az epikai közlés dikciójává (pl. fabula, levél, vicc, katalogizáció, a rövidtörténet deformációi, újraírásai stb.), reflektálhatóvá alakítja történelem, történés, történet, elbeszélés és szöveg hermeneutikai viszonyait. Ugyanakkor a mesei modalitás és

* Elhangzott a regény bemutatóján, a Merlin Színházban rendezett Kalligram-esten, 1998-ban.

előadásmód helyenkénti (punktuális) alkalmazása (beléptetése a prózai diszkurzusformák közé) lehetővé teszi, hogy a fikció valóságelemei ne kerüljenek összeütközésbe a képzeletiekkel. Vagyis az imaginárius tapasztalat „szóhoz juttatása" ez esetben nem a valószerű és a fantasztikus ellentétén, hanem e kettő viszonylagosításán és így eltüntetésén alapul. A hollók „történetei" ily módon nemcsak „lehetséges történelemként", hanem annak „nyelvtermelő" felsokszorozódásaként is értelmet nyerhetnek az elbeszélés által nyitott polimorf játéktérben.

Az ilyen jellegű narratív vonatkozások – amellett, hogy a zártság és a nyitottság egymást törlő, egymásban tükröződő alakzatait generálják – jelentős funkciót juttatnak a redundanciák (vagy akcidenciák) retorikai mozgásainak, a szisztematizáció kivitelezhetetlenségének. Ezek szerint a *Corvina* – a lineáris olvashatóság ellenében – a dezintegratív váltások, a megszakítottság képleteinek aktualizációi mentén felszámolja az ún. „szubsztanciális epikai tényezők" centrum- és referenciaképző potencialitását. E jellegzetesen századvégi (azaz egyben ezredvégi) stratégia elsősorban a szétbontott narratív szerkezetek, olvasási manőverek „elmozgó" összjátékát valósítja meg. (Példa lehet erre az elbeszélői szólam által ismételt „fejezet-összefoglalók" folyamatos újraszituálása, a holló és a róka meséjének többszöri destruálása és újraalkotása, a hollók társas kapcsolatáról szóló parabola ironikus kiforgatása, a „kerekasztal" stratégiájának rekontextualizációja, a hollósítás mint építés és lebontás egybemosódása, az „emberevők" oligarchiájának a litotész alakzata mentén való továbbírása és diszfigurációja stb., stb.). Eme dinamikus dekomponáló eljárásnak „rendelődik alá" a „történetként" aposztrofált fejezetek halasztódó távlata.

A fenti „refigurációs műveletek" természetesen az ismétlődések konstruktív szerepével hozhatók összefüggés-

be. Az egyes részek identifikációs lehetőségeit ugyanis éppen az határozza meg, hogy elkülönböződésük határainak rögzítését az értelmezett szöveg mintegy „visszatartja". Vagyis az ismétlésekben nem valamely elbeszélt dolog identitása bontakozik ki, hanem – úgy is fogalmazhatnánk – az ismétlés feltárja az ismételt részlet azonosságának, azonosíthatóságának felszámolódását. E borgesi tapasztalatot a *Corvina* több fejezete tematizálja is: például a többértelműség terébe „helyezi vissza" az „igazság", az „összefüggés" vagy a „történelem" fogalmait, melyeknek újralétesítése egyben átformálhatóságukra hívja fel a figyelmet, utalva ezáltal nyelvi esetlegességeikre, nyelv(ek)nek való kitettségükre.

Mindezek mellett Petr Rákos könyvének van egy olyan – rendkívül érdekes – poétikai ismérve is, mely egyénít(het)i az imént említett kánonon belüli pozícióját. A *Corvina* ugyanis a jelzett elbeszélés-szituációk, narratív stratégiák, retorikai eljárások dinamizálását nem feltétlenül az intertextualizáló olvasásmód igényének aktivizálása felé nyitja ki. Bár a szöveghez természetesen a legkülönfélébb irodalmi kontextusok rendelhetők (pl. a „holló" jelölősora alapján), mégis kompozíció/dekompozíció játékát inkább önmaga jel-és szövegemlékezete hozza működésbe (ez persze nem mond ellent az imént tárgyaltaknak!, pusztán más irányban gondolja tovább annak konzekvenciáit). A folyamatos újraértelmeződésnek kitett részletek éppen ezáltal válhatnak a hozzáférhetetlen középpont(ok), referenciák reprezentációivá (vö: a fejezet címe azonos a fejezet szövegével). Mindennek talán leglátványosabb retorikai megvalósulása a könyvben igen sűrűn szerepeltetett taxonómiai betoldások „logikájában" érhető tetten. E felsorolásokból kiolvasható rendszerképzetek ugyanis magának a rendszerszerűségnek a torzított „tükörképei". Ilyen például Budi Eyvind találmányainak lajstroma: „a kő, a víz, a szafaládé,

a zakó, a tízórai, a bakelit, a sötétség, a füst, a lapu, az infláció, a kékvók (némelyek cake-walknak írják) és a puttonyos kotrógép"; vagy a hollókat foglalkoztató ötletek, teóriák, lelemények katalógusa: „a koriander, a fatányéros, (...) a szappanbuborék, (...) a termosz, (...) az oleanderlepke, (...) a hermafroditák, (...) a váltóáram, (...) a klaviatúra félhangjai, a tizenharmadik század, (...) a fiktív gyermekszülés és Rajec-fürdő." stb., stb. Látható e részleteken, hogy a felsorolások a taxonómia szervezőelvének összezavarására, ironikus manipulálására épülnek. Vagyis amivel szembesítik az olvasót, az éppen ennek elgondolhatatlansága, a rendszerképző szimbolikus rendek „másholléte", a szavak és a dolgok közötti „távolság", „ami minden képzeletet, minden lehetséges gondolkodást áthág." Foucault szép metaforájával/kérdésével élve: „hol találkozhatnának ők valaha is, ha nem az anyagtalan hangban, amely kiejti a felsorolásukat; ha nem a lapon, amely megjeleníti azt?"[1] A nyelvbe való visszaíródás öntükröződése tehát a *Corvina* (mint *A hollók könyve*) textuális mozgásainak egy olyan lehetséges sajátossága, mely újra és újra leleplezi és felszámolja önmaga identitását, s ezáltal ismételten képes lehet önmagára irányítani az olvasói figyelmet.

Kérem, fogadják szeretettel Petr Rákos „hollólógiáját" – Rákos Péter prágai irodalomtörténész kitűnő („beleíró") tolmácsolásában –, a posztmodern nonszensz irodalom eme remekművét.

1 Michel FOUCAULT: *Szavak és dolgok (a humán tudományok archeológiája)*. Előszó, fordította Pavlovits Tamás, Symposion, 1995/2, 22.

A film grammatikája

F. Scott Fitzgerald: Az utolsó cézár

– fragmentum –

Amikor 1940-ben szívroham következtében elhunyt F. Scott Fitzgerald – a „lost generation" és a jazzkorszak emblematikus figurája –, befejezetlenül maradt egy olyan regénye, mely az amerikai kritika szerint a hollywoodi álomgyár mesteri ábrázolásának számít. A torzó voltában is lenyűgöző alkotást – már '69-es megjelenését megelőzően is – a szerző főműveként értékelte az irodalomtörténet-írás. Edmund Wilson szerint „A mű olyan testközelből mutatja be az amerikai filmipart, olyan aprólékos figyelemmel elemzi és olyan elmeéllel jelenetezi, amire nincsen példa a hasonló témával foglalkozó irodalomban. *Az utolsó cézár* messzemenően a legjobb hollywoodi regény, s az egyetlen, amely belülről ábrázolja ezt a világot."[1] A mai olvasó számára Wilson '41-es megállapítása kiindulópontul szolgálhat a regénytöredék megközelítését illetően, ám érdemes kiegészítenünk a gondolatmenetet, hiszen a történet itt korántsem ér véget.

Fitzgerald alkotásának – akkori tematikai újdonsága mellett – van legalább két olyan sajátossága, mely igazán a '90-es évek prózafejleményei felől nyerheti el jelentőségét. Az egyik a mű narratív technikájával, a másik a szöveg jelképzésével áll kapcsolatban. *Az utolsó cézár* elbeszélője egy hölgy, aki hol kivonul a történetből, hol pedig saját kalandjairól, gondolatairól számol be. Míg az első esetben az elszemélytelenedő nézőpont a címszereplő (Monroe Stahr filmgyáros) mindennapjairól tudósít, az utóbbi részek magánéleti kommentárként funkcionálnak. Az ily módon ki-

1 Edmund WILSON: *Előszó,* in: F. Scott FITZGERALD: *Az utolsó cézár,* fordította Bart István, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2004, 11.

bontakozó, több perspektívából látható panorámát eltérő médiumok szövevénye hálózza be. Az emlékezés nyomvonalát és az azt keresztező élménycentrikus szólamokat ugyanis folyamatosan áthatja a hollywoodi retorika, mely mindenekelőtt forgatókönyvekből és filmcitátumokból épül fel (a *Ben Hur*tól a *King Kong*ig). Vagyis Fitzgerald eljárása mintha látensen már tartalmazná azt a poétikai lehetőséget, melyet – jóval később – a médiumok tudatos keverésének művészi gyakorlata fog kihasználni és reflektálni. Másrészt a mondatok szintjén is kimutatható, hogy a kijelentések értelemirányait olyan alakzatok biztosítják, melyek magából a filmnyelvből származtathatók (pl. „nagytotál", „fénycsóvák", „trükk", „háttér", „technicolor színek", „premier plán" stb.). Ebből következően *Az utolsó cézár* nem pusztán tematikai feldolgozása a hollywoodi mítoszoknak, hanem olyan műalkotás, mely tárgyával annak speciális jelhasználata alapján lép kommunikációba.[2]

Innen már csak egy ugrás a kliptechnika alkalmazása, ami persze nem jöhetne létre a filmnyelv radikális módosulásai nélkül. (E változások beköszöntét a Fitzgerald-regény címe mintegy sugallja is.) Majd – hirtelen vágással – színre lép Bret Easton Ellis, akinek *Glamoráma* című sikerkönyvében a százával említett sztárnevek és a katalógusok is megelőlegezik a regény azon vonatkozási rendszerét, amely a különböző, happy end nélküli forgatókönyvek átfedéseiből és a forgatások mechanizmusából bontakozik ki: az elbeszélő egy számára átláthatatlan, többszörösen megés átrendezett akciószövedékbe bonyolódik. A Fitzgerald által felvillantott stratégia itt már decentráló hatású, a médiumok keveredése áthatja a fikció minden szintjét, az eset-

2 Egy másik lehetséges kapcsolat irodalom és filmművészet között a tudatfolyam-technika, melyet általában párhuzamba állítanak a mozgókép elterjedésével.

legesen érvénybe lépő forgatókönyvek szimulációként működnek.[3] Vagy megemlíthetjük Terry Pratchett tizedik *Korongvilág*-regényét, a *Mozgó képek*et, amely azt (is) példázza, hogy a „mozi-törvényeket" a valós világban alkalmas működésre hozták létre, hiszen hatékonyan helyettesíthetik a reális viszonyokat. A cselekmény – mely az *Elfújta a szél*től a *Predator*ig terjedő jól ismert filmes szövegek kollázsa – egy népszerű film premierjén kulminálódik, amikor a szereplők életre kelnek a vásznon és berobbannak a valóságba. A nézők a helyzet megoldását – természetesen – a film főhősét alakító szereplőtől várják, akinek „Fények! Képdoboz! Felvétel!" felkiáltására a kamerák forogni kezdenek, s így ő újra egy film főhősévé válhat.[4]

E két példa is alátámaszthatja, hogy a Fitzgerald által kezdeményezett, médiumok közti párbeszéd folytatás(ok)ra talált.[5] (Kimeríthetetlen irodalomtörténeti téma.) *Az utolsó*

3 Az Ellis-regényekben – és a Burgess *Gépnarancs*ában – inszcenírozódó filmszerűséghez: FODOR Péter: *Hiszem, ha látom* (*Bret Easton Ellis:* Amerikai pszichó), in: *Az esztétikai tapasztalat medialitása,* szerkesztette Kulcsár-Szabó Zoltán és Szirák Péter, Ráció Kiadó, Budapest, 2004, 398–411.

4 Vö: Christopher BRYANT: *Posztmodern paródia Terry Pratchett Korongvilág-regényeiben,* fordította Hegedűs Orsolya, Prae, 2003/2, 7., illetve 14.

5 Garmadával lehetne idézni olyan alkotásokat, melyek alátámasztják e dialogikus kapcsolatot. Például Donald James *Monstrum* című regényében szerepel a következő kiszólás: „Szavamra mondom, testvéreim, a következő óra eseményeit csak az fogja tudni igazán követni, aki egy harmincas évekbeli hollywoodi film főszereplőjének képzel engem." (Gulyás Zsolt fordítása, Agave Könyvek, 2004.) És valóban, az orosz elbeszélő-főhős és az amerikai álorvosnő találkozásának jelenetét átszövi a Humphrey Bogart-filmek szcenikája. Még érdekesebbek az olyan implicit utalások, melyek azzal szembesítenek, hogy az irodalmi szöveg óhatatlanul filmtörténeti párhuzamokat generál. Például Steven Saylor *Arms of Nemesis* című, második Gordianus-regényében (m: *A végzet fegyvere*) az antik nyomozó hosszan szemléli egy itáliai gálya gyomrát. A jelenet rendkívüli módon emlékeztet a *Ben Hur* gályarabság-epizódjának vizuális retorikájára. Sőt mintha azt szuggerálná, hogy vajon elképzelhető-e egyáltalán olyan, az evező rabszolgákat pásztázó leírás, mely ne az említett filmes intertextust hívná elő.

cézár újrakiadásának többek között ez a fejlemény ad aktualitást. De a képlet meg is fordítható: bizonyos, hogy a korán elhunyt amerikai prózaíró töredékét máshogy olvassuk a mozi és az irodalom újabb, egymásra reflektáló teljesítményeinek fényében.[6] Fitzgerald jegyzetei között maradt fenn a következő, kiábrándultságot tükröző észrevétel: „Még az intellektuelek is, akikről pedig azt hinné az ember, hogy tájékozottabbak, szintén csak a sztárok különcségeiről, botrányairól, és Hollywood vulgaritásáról akarnak hallani – de ha az ember azt mondja nekik, hogy a filmnek is megvan a maga grammatikája, akárcsak a politikának vagy az autóiparnak meg a társadalomnak, csak üres tekintettel néznek vissza."[7] A szerzőnek nem adatott meg, hogy utolsó regényének recepciójába pillanthasson. Azt tapasztalta volna, hogy a film grammatikáját hasznosító irodalom története éppen saját főművének poétikai forgatókönyve alapján íródik tovább...

6 Ez az áthatás néha meglepő eredményeket produkál. Például Dennis Lehane *Mystic River* című regényének egy jelenetében a két detektív arról beszélget, hogy ha ezt az esetet megoldják, akkor minden bizonnyal filmre viszik nyomozásuk történetét. A „folytatás" közismert: két Oscar-díj (bár a nem a nyomozókat alakító színészeknek).

7 F. Scott FITZGERALD: *Hollywood stb.*, in: FSF: i. m., *Jegyzetek,* 229.

Gaiman Lovecraft-újraírásai

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

A Lovecraft-novellák áttetszőségére és korlátozott variabilitására legalább három jelentékeny fejlemény utal. Egyfelől az író követőinek („Cthulhu tanítványainak") megjelenése, akiknek munkáiban könnyedén rekonstruálhatók a Lovecraft-eljárások. A nevek felsorolásától eltekintenénk, viszont érdemes megemlítenünk Harald Cromlech *Az öreg Carver pipája* című elbeszélését, melynek szcenikája a *Frankenstein* megszületésének kontextusát idézi fel: „Aznap este rémtörténetekkel szórakoztattuk egymást."[2] A narráció

1 Magyarul *Korbács* címen jelent meg.

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

megkettőződésére épülő szövegben kibontakozó „zombi"-történet elmaradhatatlan *Necronomicon*ja mellett az előd nevének paragrammája is jelzi a (másik) klasszikushoz fűződő viszony fenntartását: „Aztán eltűnt az öreg Coverlaft apó, meg Phillips és Howard is – ők soha többé nem kerültek elő." A szerzői név szétírása és háromfelé osztása allegorikusan jelölheti a lovecrafti tradíció identitásának megbomlását, értelmezettségének megnyilvánítását, hiszen míg szemantikailag az „eltűnést" jelenti be, a betűk szintjén a „hivatkozás" mégis összeáll. Emellett a történet olyan kontaminációként is felfogható, melyben az említett két hagyomány részleges párbeszéde bontakozik ki. Carver horrorstoryja a Shelley-kontextus felől olvasva kreálmányként lepleződhet le, a romantika rémtörténet-kultuszára való referálás pedig egyfajta kontinuitásba illeszti a Lovecraft-féle szituációt.

Másrészt feltétlenül említést érdemel, hogy Jorge Luis Borges *There are more things* című novellája a *Hamlet*-utalás mellett szintén intertextuális kapcsolatot létesít a Lovecraft-univerzummal. Kornya Zsolt szerint ebben a „középszerű horroríróként" számon tartott szerző kanonizációját kellene látnunk: „ez azt tanúsítja, hogy a lenézett rémtörténetírót igen sokan méltányolják, s ott jelölik ki helyét, ahol megérdemelte: a világirodalom berkeiben."[3] Bár ezzel csak részben értünk egyet, kétségtelen, hogy a Lovecraft-hatástörténet fontos eseményéről van szó. Már Borges novellájának paratextusa („Howard P. Lovecraft emlékére")[4] felhívja a figyelmet a nyilvánvaló kapcsolatra. Emellett nemcsak

3 KORNYA Zsolt: *Utószó: A borzalom avatott nagymestere,* in: HPL: *A suttogó Cthulhu,* Valhalla Páholy, Budapest, 2001, 285–286.

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

a tematika (egy különös ház rejtélyes lakója utáni nyomozás) erősíti ezt meg, hanem az a perspektíva is, mely az elbeszélő értelmezésének alapjául szolgál. Az idegenséggel való szembesülés ugyanis több Lovecraft-mű logikáját idézi: „A képtelen formák közül, melyek elém tárultak azon az éjszakán, egyik sem felelt meg az emberi testnek vagy valamilyen emberi ésszel felfogható használatnak. Elfogott a rémület; iszonyodva néztem őket." Az antropomorf horizont vakságát és fragmentáltságát itt azonban olyan reflexiósor magyarázza, mely a tapasztalatszerzés előzetes mozzanataként gondolja el a megértést: „Ahhoz, hogy egy dolgot lássunk, meg kell értenünk."

Ebből a szempontból lesz különös jelentősége a novella zárlatának, mely azon túl, hogy rájátszik Lovecraft Cthulhu-történeteinek kérdésirányaira („Milyen lehet a ház lakója? Mit kereshet ezen a bolygón, mely nem kevésbé irtózatos számára, mint ő a mi számunkra?"), azokkal ellentétben nyitva hagyja a válasz lehetőségét. A kompozíció befejezése ily módon körkörös mozgást indíthat el, az eseménysort pedig mintegy az értelmező előrenyúlással azonosítja: „Kíváncsiságom erősebb volt a félelmemnél, és nem csuktam be a szemem." A konkretizáció elodázásának következtében az elbeszélés olyan folyamatként lepleződik le, mely a majdani látvány – persze nem zárható ki az sem, hogy az idegen láthatatlan – prefigurációjaként funkcionál. Mindez a lovecrafti dark fantasy-klisét továbbírva kétségessé teszi a „másik világ" identitását, pontosabban annak létét a róla szóló beszéd konstitutív képességével köti össze. Fontos megjegyezni, hogy Borges alkotása éppen arra az eldöntetlenségre nyit horizontot, melyet lépten-nyomon kiaknáznak Lovecraft szövegei, csak fordítva: az idegen lények jellemzése több verzióba szóródik szét, melyek önmagukban koherensek, egymásnak viszont ellentmondanak. A *There are more things* ezt az aszimmetriát a dolgok észlelhetősége

előtti értelemirányoknak tulajdonítja, vagyis – Michel Foucault terminológiájával élve – az emberi kultúra „fundamentális kódjaihoz”[5] rendeli hozzá. Ezzel óhatatlanul a Lovecraft-művek elbeszélői szólamainak tulajdonítható intenciók határaira is rámutat.

Harmadrészt a kortárs amerikai irodalom egyik legjelentékenyebbnek tartott figurája[6], Neil Gaiman több olyan dark fantasy novellát tett közzé, melyek újabb kapcsolódás-formákat kínálnak a Lovecraft-szövegekhez. Mielőtt ezek tapasztalatát járnánk körül, emlékeztetnénk arra, hogy Gaiman a ’90-es években számos művel öregbítette hírnevét.[7] Feltétlenül kiemelendő eme összességében is igen színvonalas korpuszból a *Snow, Glass, Apples* című „novella”[8], mely a mostohakirálynő szemszögéből írja újra a *Hófehérke*-történetet. Ezt az alkotást kétségkívül a legprofibb újraírásokkal egy lapon kell emlegetnünk. Szerzője joggal jegyezhette meg: „Ha egyszer elolvasta az ember, az eredeti történet sosem lesz ugyanolyan többé.”[9] Már csak azért sem, mert Gaiman szövegében a mese egyik szerepköre sem marad identikus (még a mérgezett alma vagy a feltámasztó csók toposzát is ideértve). Pihentetőül elmonda-

5 „Valamely kultúra alapvető kódjai (...) már eleve rögzítik minden ember számára mindazon empirikus rendeket, amelyekkel dolga lesz és amelyeken belül majd eligazodik.” Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája,* fordította Romhányi Török Gábor, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 14.

6 Gaimant a *Dictionary of Literary Biography* Amerika tíz legjobb posztmodern írója közé sorolja.

7 Ez a folyamat 2001-ben tetőzött, ugyanis a szerző *Amerikai istenek* című regénye elnyerte a Hugo-, a Locus-, a Bram Stoker- és a Nebula-díjakat, több fórumon pedig az Év könyvének választották.

8 Magyarul *Hó, tükör, almák* címen jelent meg Horváth Norbert fordításában. In: NG: *Tükör és füst,* Beneficium, Budapest, 1999. Az alább említett műveket is – ha külön nem jelölöm – ezen kiadás alapján idézem.

9 Gaiman *Bevezető*je a fenti kötethez. 42.

nánk, hogy a *Snow, Glass, Apples* előadásszöveg helyett elhangzott egy mítoszokról és tündérmesékről szóló nemzetközi konferencián – elementáris hatást keltve.[10] Ehhez nagyban hozzájárulhatott az, hogy a retrospektív elbeszélés (a mostoha már sül a kemencében) olyan műfajközi diszkurzusba helyezi az eseményeket, mely például a horror- vagy vámpírtörténetek beszivárgásaitól sem mentes.[11] De nézzük, miképpen nyit horizontot Gaiman invenciózus nyelve a Lovecraft-univerzumra. Ehhez a továbbiakban két alkotás szorosabb olvasásán keresztül közelítenénk.

Only the End of the World Again[12]

„Készítek egy antológiát, ami a H. P. Lovecraft-féle Innsmouthban játszódik. Írj egy sztorit." – kb. így hangzott Steve Jones felkérése, melynek apropója a novella megszületéséhez vezetett. Gaiman még hozzáteszi, hogy a másik ötletet „Roger Zelazny *Éjszaka a Magányos Októberben* című könyve adta, ami remekül eljátszik a horror és fantasy kliséfigurákkal (...). Nagyjából ezzel egy időben olvastam egy beszámolót egy háromszáz évvel ezelőtt lezajlott

10 Vö: Neil GAIMAN: *Gondolatok a mítoszokról,* fordította Csigás Gábor, in: NG: i. m., 341–343.

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

12 Magyar címe: *Megint világvége.* A novellát Horváth Norbert fordította.

francia vérfarkasperről."[13] Az előszó keltette elvárások szerint a szöveg több peremműfaj-motívumot, tematikai elemet olvaszt össze. Kérdésként merülhet fel tehát, hogy milyen viszonyba kerülnek ezek egymással a történet inszcenírozása során.

A novella egyes szám első személyű elbeszélője (Lawrence Talbot[14] kárrendező) farkasember.[15] A kezdőjelenet egy metamorfózis utáni állapot leírása, melybe „átszivárognak" az emlékezet rekvizitumai: „Pucéran ébredtem a saját ágyamban, sajgott a gyomrom és pokolian éreztem magam. (...) A lepedő cafatokban, körülöttem mindenütt állati szőr, ami szúrt és csiklandozott. (...) A padlóra roskadtam, aztán okádtam, mielőtt még elérhettem volna a vécécsészét. / Büdös, sárga lé buggyant elő, benne egy kutya mancsa, (...)

13 *Bevezető,* 36.

14 A főszereplő neve a *Frankenstein találkozik a farkasemberrel* című 1943-as cross-over filmből lehet ismerős. Kisantal Tamás – némi jogos iróniával – a következőképpen foglalja össze ennek tartalmát: „A történet roppant cizellált: Lawrence Talbot, a farkasember (...) feléled sírjából, és mivel nem túlságosan élvezi saját szörnyeteglétét, megkeresi Frankenstein doktort (aki – mint köztudott – ismeri az élet és a halál titkát), hogy segítsen neki meghalni. A doktor azonban sajnos már nincs az élők sorában, de Talbot véletlenül (!) megtalálja a szörny (...) megfagyott testét, aki természetesen feléled. A többit már nem mesélem, azt hiszem, mindenki el tudja képzelni." KISANTAL Tamás: *Ez csak film... Horror a moziban,* Prae, 2004/1, 36–37. A szóban forgó „műfajnak", a cross-over filmnek képezi legújabb fejezetét *A szövetség* és a *Van Helsing.*

15 Két gyors utalás ezzel kapcsolatban: 1, a peremműfajok egyik, a vámpír-diszkurzussal érintkező leágazása a vérfarkas-történet, amelynek rendkívül színvonalas transzformációja Hamvai Kornél *A prikolics utolsó élete* című, a mágikus realizmus poétikai látásmódjával rokonítható regénye. 2, lehetséges, hogy merő véletlen, de Anne Rice *Vámpírkrónikák* című regényfolyamában felbukkan a Talbot név. David Talbot a Talamasca rendfőnöke, vámpírkutató, Lestat barátja, a *Pandorá*nak, az *Új vámpírtörténetek* első darabjának fiktív szerzője. A név tehát kapcsolatba hozható az átalakulás-motívum kontextusával.

egy krumpli héja, sárgarépa és kukorica, félig megrágott hús cafatjai és néhány ujj. Elég aprók voltak, sápadtak, egy gyermek ujjai lehettek."[16] A nyitó kép nemcsak az elbeszélő szituáltságát emeli ki, hanem implicite arra is utal, hogy az ciklikus folyamatba ágyazódik. Ily módon megelőlegezi az átváltozás központi szerepét. A novella felépítésében a ciklikusság formaszervező elv is, hiszen egy feedback (visszacsatolás) megtöri a kibontakozó eseménysor linearitását: „Húsz perccel később ismét csörgött a telefon. Egy zokogó asszony kérlelt, hogy segítsek neki megtalálni ötéves kislányát, aki múlt éjszaka tűnt el a szobájából. Hiányzott még a család kutyája is. / *Nem foglalkozom elveszett gyerekekkel,* mondtam. *Sajnálom: a túl sok rossz emlék.* Letettem a kagylót és megint rosszul éreztem magam." A szöveg tehát e tematikai szegmens iterabilitásán keresztül önnön megalkotottságára, a kompozíció poétikai jelentőségére is felhívja a figyelmet.

A kezdőjelenetet olyan betétek követik, melyeknek intertextuális háttere a továbbiakban fontos tényezője lesz a történet bonyolításának. Egyrészt a házinéni cetlije arról tájékoztat, hogy „az Ősi Istenek kikelnek az óceánból és elpusztítják a Föld söpredékét". Másrészt az elbeszélő konkretizálja az események helyszínét: „Még csak két hete laktam Innsmouthban, de máris utáltam; bűzlött a haltól. Szűk kis városka volt: keletre mocsarak, nyugatra sziklaszirtek,

16 Az „ételmaradványok" szituációteremtő funkciója (mint a kezdet alakzata) a szerző *Baglyoknak jánya* című novellájának is jellemzője: „Dymton várasában egy étszaka valamely újszülött jánygyermeket hagytak vala oda a templom eleibe, ahol es másodnap reggelre kelvén talált reá a sekrestyés, és a csöpp jányka imhol szorongata vala egy kuriózus dolgot mégpenig bagolynak köpetjit, az mi szétmorzsolván egy bagolyköpet szokásos compositióját mutatta, úgymint: bőrke és fogak és apró csontok." Az idézetet a következő kiadás alapján közlöm: Neil GAIMAN: *Baglyoknak jánya,* fordította Hegedűs Orsolya, Prae, 2002/1–2, Coda.

középen pedig egy öböl, rajta pár imbolygó, rothadó hajóval; még a naplementében sem nézett ki festőinek." A jóslat többszöri – nem identikus – megismétlése (irodai látogató: „az ősi istenek döntöttek. Ha fölkel a hold..."; telefonáló: „Véget vetünk a világnak, Mr. Talbot. Az Ősi Istenek kiemelkednek majd a tengerből és fölfalják a holdat."; csapos: „Fölébresztik a Mélységlakókat [...] A csillagok, a bolygók és a hold, mind a megfelelő helyen vannak. Eljött az idő. A szárazföld elsüllyed, a tengerek megemelkednek...") és a topográfiai kontextus fenntartása mellett a „városlakók" leírása (békaszerű emberek) szintén megerősíti a Lovecraft-intertextusok[17] központi funkcióját. Az utalásháló azonban folyamatosan kereszteződik az elbeszélő alakváltásának, a vérfarkas-történetek kelléktárának jelzéseivel (pl. a hold állása, a farkasember elpusztításának lehetséges eljárásai). A két dimenzió egy konkrét epizódban oly módon alakul paralelizmussá, hogy a véletlen szerepét emeli ki: Madame Ezékiel tarotkártyája a *Vérfarkas*t és a *Mélységlakó*t dobja ki, miközben a lapok maguk is – feltehetően – metamorfózison esnek át.

A cselekmény kifutása egymás mellé rendezi a klisésorokat: „Ma éjszaka – mondta a csapos –, a hold a Mélységlakók planétája. Ma éjszaka a csillagok az ősi, sötét korokat idéző alakokat és mintákat vesznek föl. Ma éjszaka, ha hívjuk őket, eljönnek, ha méltó az áldozatunk." A szcenárió menetét azonban felborítja az „áldozati farkas" átváltozása. A szöveg ezen a ponton textuális értelemben is megkettőződik, a gyors vágások perspektívamódosulást, térváltást és tipográfiai elkülönböződést idéznek elő: *„Mélyen a sötét tenger alatt voltam, négy lábon álltam sikamlós sziklapadlón egy citadellaszerű, hatalmas, durván faragott kövekből rótt épület bejárata előtt. (...) A nő előttem állt a hatalmas kapuban (...) Hátsó lábaim-*

17 Például a *The Shadow over Innsmouth* (m: *Árnyék Innsmouth fölött*) részleteire lehet itt gondolni.

mal ellöktem magam a talajtól. Összecsaptunk és megharcoltunk. Sötét volt és hideg. Összezártam az állkapcsomat az arcán és éreztem, ahogy hasad és roppan valami. / Majdnem csók volt, odalenn a végtelen mélységben…" A novella zárlata tehát nemcsak egyszerűen kontaminálja a lovecrafti intertextusokat és a vérfarkas-történetek elemeit, hanem a retorikai duplikációval mintegy létrehozza a dark fantasy-klisét. A világok találkozása, érintkezése ugyanakkor a véletlen közbeiktatásával jöhet létre, melynek következtében azonban a két világ különállása továbbra is megmarad.

A novella zárlata egyfelől keretessé alakítja a kompozíciót, másfelől rájátszik az *Árnyék Innsmouth fölött* V. részének nyitójelenetére: az elbeszélő magához tér, majd elhagyja Innsmouth környékét. Míg Lovecraft művében a főhős fikció és realitás szétválaszthatatlanságával szembesül („Hogy a tegnapi nap emlékei közül mi volt valóság és mi rémálom, nemigen tudtam volna szétválogatni, azt azonban bizonyosra vettem, hogy az események hátterében valami hajmeresztő szörnyűség lappang."[18]), Gaiman verziójában a vég alakzata a ciklikusságot termeli újra („*Ah, ugyan* gondoltam, *mindannyian így kezdjük. A különbség, hogy nálam havonta megismétlődik.*"). Mindezzel nem pusztán a szöveg megkomponáltságát hangsúlyozza, hanem a lovecrafti szituáció mechanikus ismételhetőségére tereli a figyelmet. Felerősítve ezáltal a novella azon önreflexív dimenzióját, amely a horrorklisék ironikus olvashatóságát biztosítja.[19] („A Végítéletet mindig apró dolgok hárítják el. Így volt ez és így is kell lennie.") De ez a kérdésirány már átvezet

18 Az idézetet a következő kiadás alapján közlöm: Howard Phillips LOVECRAFT: *Holdárnyékban,* fordította Kornya Zsolt, Valhalla Páholy, Budapest, 1998.

19 Csak egyetlen, találomra kiválasztott példa e klisék reflektált alkalmazására: „A láng zöldes fénnyel égett, alulról világította meg mindhármuk arcát: klasszikus ijesztő megvilágítás."

ahhoz a szöveghez, melynek parodisztikus jellege még nyilvánvalóbb.

Shoggoth's Old Peculiar[20]

Gaiman igen szórakoztató *Bevezető*je a következőképpen írja körül a novella alapötletét: „A London és Glasgow között közlekedő vonat éjszakai járat, ami hajnali ötre érkezik meg végállomására. Mikor leszálltam a vonatról, besétáltam a pályaudvar szállodájába. A recepcióhoz akartam menni, kivenni egy szobát, aztán aludni még egy keveset. Az elkövetkező pár napot a szállodában megrendezésre kerülő science-fiction találkozóra akartam szánni. (...) A recepció felé tartva elhaladtam a bár mellett, ahol egy csodálkozó csaposon kívül csak egy angol sci-fi rajongó, John Jarrold üldögélt (...) Megálltam hát a bárban, hogy beszélgessek Johnnal és sosem jutottam el a recepcióig. (...) Már nem emlékszem rá, pontosan miért kezdtünk el Johnnal a Cthulhuról beszélgetni Peter Cook és Dudley Moore hangján, vagy arra, hogy miért vágtam bele egy kiselőadásba H. P. Lovecraft prózai stílusáról. Gyanítom, hogy a kialvatlanság lehetett az oka. (...) Ennek a novellának a közepe akkoriban született, a bárpultnál, miközben John és én Peter Cook és Dudley Moore hangján H. P. Lovecraft teremtményeit utánoztuk. Mike Ashley volt az a szerkesztő, aki rávett, hogy írjam meg."[21]

A novella gerincét tehát egy kocsmai beszélgetés alkotja. Ben Lassiter, a brit partvidéken kószáló amerikai turista Innsmouthba érkezik. Utazása során azzal szembesül, hogy

20 Magyar címe: *Shoggoth Különleges*. A novellát Horváth Norbert fordította.

21 *Bevezető,* 33–34.

a *Gyalogtúra a brit partvidéken* című útikönyvben leírtak nem felelnek meg az általa tapasztalt viszonyoknak. E diszkrepanciát a szavak értelmének áthelyeződésével érzékelteti az elbeszélő: „Egyik éjszaka, mikor egy buszmegállóban kiterítette hálózsákját, lefordította az útikönyv kulcsszavait: *elbűvölő* annyit tett, *jellegtelen; festői* azt jelentette *ronda, de szép lenne a kilátás, ha valaha is elállna az eső; kellemes* valószínűleg annyit tett *soha nem jártunk arra és senkit sem ismerünk, aki megfordult volna ott."* A szöveg ily módon még a beszélgetés megkezdése előtt a szavak szintjére, a kifejezések különbségtermelő játékára tereli a figyelmet.

A főhős Innsmouthba érkezvén három bezárt panziót talál: Tengeri Kilátás, Megbízható, Shub Niggurath; melyek közül az utóbbi nevével kezdetét veszi a Lovecraft-művekből ismerhető szavak referenciáinak kimozdítása. A söröző, melybe végül Ben betér, a *Halottak Nevével Teli Könyv* „és a cégér szerint a tulajdonos egy bizonyos *A. Al-Hazred* volt, aki engedéllyel árusított szeszes italokat." A *Necronomicon*ra, a Lovecraft-alkotások egyik legfontosabb fiktív intertextusára és annak szerzőjére tett utalás szintén megbontja név és eredeti jelöltjének kapcsolatát. A rekontextualizálás mellett ugyanakkor megfigyelhető a sajátos Lovecraft-antropológia átemelése („enyhén békaképű asszonyság"), vagyis a szöveg kétféle eljárással írja újra a dark fantasy klasszikusának sémáit: a differenciák adagolását identitást biztosító effektusokkal vegyíti. Azaz beleírás és kitörlés aknamunkáját olykor felismerhetetlenítést ellensúlyozó bevágásokkal szakítja meg. E retorikai hullámzás minden bizonnyal nagyban hozzájárul a novella hatásához.

A Szalon Bárban kibontakozó eszmecsere több szinten is szétjátssza a Lovecraft-hagyományt. Egyrészt folytatódik a nevek referenciáinak megváltoztatása (pl. a Shoggoth egy „testes" sörfajta), illetve a kifejezések (pl. Nyarlathotep,

Cthulhu, R'lyeh, Eónok stb.) ironikus kontextusban tartása, ami alapján a szöveg kötelező intertextusaként egyfajta Lovecraft-szótárt lehetne megadni. Másrészt a beszélgetőpartnerek (Wilf és Seth) nyílt kritikával illetik Lovecraft stílusát, s közben a *Gyalogtúra a brit partvidéken* értelmezésének analógiájára megismétlik Ben eljárását („vészterhes", „félteljes", „batrachiánusok", „baljós", „rejtelmes" lefordítása). Harmadrészt a helyiek utalnak arra, hogy több Innsmouth létezik: „Amerikában is elneveztek rólunk egy falut", vagyis a Lovecraft-történetek helyszíne másolatként – a novella zárlata felől olvasva pedig szimulakrumként – lepleződik le. Negyedrészt a magukat Cthulhu tanítványaiként definiáló falusiak tevékenysége nyomán felsejlik egy olyan motívum, amely kitágítja a novella allúziórendszerét: „– Szóval mostanság – mondta Seth, vagy talán Wilf –, kevés a teendő. Leginkább várakozásból áll. (...) – Szóval – vallotta be a magasabbik –, a Hatalmas Cthulhu (jelenleg átmenetileg elhalálozott), a mi főnökünk bármelyik pillanatban felébredhet víz alatti, úgymond szállásán." A szereplők cserélhetősége és a várakozás toposza felidézheti azokat a komponenseket, melyekkel például Stoppard híres darabja Beckett drámája felől defigurálja a *Hamlet*et.[22] Gaiman műve ezen a ponton oly módon biztosít rálátást a Lovecraft-univerzumra, hogy kiteszi azt a kánonok közti mozgások dinamikájának.

22 Jauss megfogalmazásában: „Az 1966-os *Rosencrantz és Guildenstern*nel Stoppard töri szét a klasszikus mű szentesített egységét, amennyiben a *Hamlet*et két nevetséges mellékszereplő nézőpontjából írja újra, az Erzsébet-kori tragédiát Beckett 1953-as *Godot-ra várva* című darabjának modelljével ötvözi és a két szöveget egymásban tükrözteti." Hans Robert JAUSS: *Az irodalmi posztmodernség (Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre),* fordította Katona Gergely, in: HRJ: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 229.

Ezzel azonban az intertextusok adagolásának koránt sincs vége. A beszélgetés rekonstruálása után (a nevezetességek bemutatása során)[23] a szöveg azokból a szavakból kezd építkezni, melyeket a szereplők lefordítottak: „Ben (...) elmagyarázta nekik az útikönyvről gyártott elméletét, aztán érzelemtől túlfűtötten hozzátette, hogy Innsmouth egyszerre *festői* és *elbűvölő*. Hozzátette még, hogy igazán nagyszerű barátok és Innsmouth egy nagyon *kellemes* hely. // A hold majdnem tele volt és a sápadt fényben barátai meglehetősen békákra hasonlítottak. (...) Hármasban végigsétáltak a roskatag mólón és Seth és/vagy Wilf megmutatta Bennek az elsüllyedt R'lyeh romjait, amik jól látszódtak a víz alatt, Benre pedig hirtelen megmagyarázhatatlan rosszullét tört, bár megpróbálta elmagyarázni barátainak, aztán még erőteljesebben és visszavonhatatlanul rosszul lett a roskatag móló korlátján át az öböl fekete vizébe... // Aztán az egész még furcsább lett." A vágás után a zárlat bevezetése szintén az *Árnyék Innsmouth fölött* V. részének nyitójelenetére játszik rá (Ben felébred, a falu fikcionalitásával szembesül, elhagyja a környéket), majd a retrospekcióban ugyancsak visszatér az egyik lefordított szó: „olyan dolgokat látott, legalábbis olyan dolgokat vélt látni arról a roskatag mólóról, amiket sosem volt képes kiverni a fejéből. Volt valami, ami szürke ballonkabátok alatt lopakodott. *Baljós*. Nem volt szüksége, hogy megnézze egy szótárban. Tudta. *Baljós* dolgok voltak." A szavak jelentésének elkülönböződése, az ebből adódó kétértelműségek kiaknázása, illetve a lovecrafti jelző részleges stabilizálódása együtt jár azzal a – fentebb említett – borgesi kérdésiránnyal, mely a nyelv teljesítményét összeköti a nyitott zárlat poétikájával. Nemcsak az eldöntetlen, hogy Ben mit látott a mólóról, illetve hogy látott-e

23 A két helybéli itt mintegy az útikönyvet helyettesíti.

valamit (avagy a történet a Shoggoth hatása, hallucináció), hanem az is, hogy az angliai falu létezik-e egyáltalán: a megbízhatatlan útikönyv hiányzó lapja kiüresíti Innsmouth alakzatát.

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

Dick és a paratér

A science fiction történetében két olyan paradigmaváltás figyelhető meg, amely átrendezi e rendkívül „rugalmas" peremműfaj kérdésirányait, illetve kelléktárát. Az első a klasszikus sci-fit és az új hullámot választja el egymástól, a második az utóbbi és a cyberpunk horizontkülönbségét jelzi.[1] Eme differenciálódási folyamat kitermel egy-két olyan klisét, melyek funkcióváltásai mentén nyomon követhető az említett tagozódás. A sci-fi episztemológiai és ontológiai variánsai közti eltérések észlelése mellett minden bizonnyal a *paratér* fogalmának interpretálhatósága játszik döntő szerepet a műfaj jelentőségének megértésében.

A Delany-féle paratér az ontológiai konfrontáció terepe, nem egy szimpla elkülönült övezet, hanem az a tér, ahol a hétköznapi világ konfliktusai megoldódnak. Az elbeszélés normál terével párhuzamosan létező, hiperaktív narrációval kiépített paratér retorikai elhasonlításokkal áthatott zóna, melyben – Bukatmant idézve – „a szereplők nyelve, racionalitása és szubjektuma lebomlik és dekonstruálódik."[2] Nagyon leegyszerűsítve paratérként gondolható el például az álom, a világűr, a jövő vagy a cybertér is.[3]

1 A történet nevekben kifejezve: a klasszikus sci-fit a 7 nagy amerikai-angol szerző (és a lengyel Lem) reprezentálhatja: Asimov, Bradbury, Clarke, Heinlein, Hubbard, Pohl, Van Vogt; az új hullámot pl. Aldiss, Bester, Delany, Dick, Harlan Ellison, Herbert, Moorcock; a cyberpunk áttörését pl. Gibson, Greg Bear, Paul di Filippo, Maddox, Rudy Rucker, Shiner, Shirley, Sterling, Swanwick. (E lista persze nem zárja ki, hogy a felsorolt szerzők némelyikének lehetnek más paradigmába sorolható alkotásai is.)

2 Scott BUKATMAN: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér,* fordította Kós Krisztina, Prae, 2001/1–2, 25.

3 A Gibson-prózáról a következőt mondja Bukatman: „A *Neurománc* diskurzusa önmagába foglal egy tömörített, magába omló adatteret. A paratér föláldozza a hagyományos narratíva diegetikus referencialitását a terminális tapasztalat rezonáns ábrázolása kedvéért." Uo, 26.

Ha a science fiction történetét e Delany-féle fogalom konfigurációinak kiterjedéseként olvassuk, óhatatlanul beleütközünk Philip K. Dick életművébe. Abba a korpuszba, amely az 1980-as évekre hasonló pozícióba került, mint Borges legendás prózája az 1960-as évek idején. Azzal a különbséggel, hogy minden valószínűség szerint Dicket ma több kulturális paradigma emlegeti klasszikusként (pl. tömegkultúra, cyberpunk, posztmodern). Kétségtelen, hogy ebben a látványos hatástörténetben uralkodó szólamot visz a filmipar, hiszen Dick azon szerzők közé tartozik, kiknek alkotásaiból a legtöbb forgatókönyv készült. A *Blade Runner*től (rendezte Ridley Scott) a *Minority Report*ig (rendezte Steven Spielberg) terjedő skálának persze nem minden eleme tekinthető sikeres megoldásnak. Mielőtt a paratér Dick-féle értelmezésével szembesülnénk, érdemes utalnunk ennek egyik mozzanatára – az irodalmi szöveg forgatókönyv általi félreértésére – egy esetlegesen kiragadott példa segítségével.

Film-exkurzus

Film és irodalmi szöveg produktív kapcsolatára remek példa lehet az, ahogyan a Jackson-forgatókönyv értelmezi a Tolkien-regény jelenetezését. Itt most nem is elsősorban a funkcióváltásokat emelnénk ki (szerepkörök összevonása, elhagyása, betoldása stb.), hanem azt a játékot, melyet helyenként a filmretorika az olvasás horizontjában működtet. A *The Two Towers* egyik központi eseménysora Kürtvár ostroma, mely a védők kirohanásával, Gandalf és a felmentő sereg megérkezésével végződik. A lovasok kitörése a kürt megszólaltatásával párhuzamosan zajló történés. A filmverzióban a kürthang a vég alakzataként felidézi az első rész zárómomentumát (Boromir halálát), tehát felfogható egyfajta szerkezeti ismétlésként. A Tolkien-szövegben azonban más funkciója van, hiszen – mint az elbeszélő hangsúlyozza – „a toronyban meg-

fújt kürt az egész Szurdokban visszhangot ver, mintha rég elfeledett hadak indulnának harcba a hegyek alól, a barlangokból".[4] Ennek megfelelően a kürtszó az ellenség megtévesztésére szolgál; olyan hatást kelt, mintha a védők túlerőben lennének, a visszhang pedig sokszorozza ezt az illúziót: „Aki csak hallotta, megremegett. Az orkok közül sokan hasra vetették magukat, és befogták a fülüket. A Szurdok mélyéről visszhang felelt rá, kürtrivalgás kürtrivalgást követett, mintha minden szirten, minden magaslaton egy-egy roppant kürtös állna. (...) A kürtrivalgás a hegyek közt mintha ide-oda kanyarodva közeledett volna; mind közelebbről s mind hangosabban válaszolgatott az egyik kürt a másikának, harsányan és felszabadultan. / – Helm! Helm! – ordították a lovasok. – Helm föltámadt, és hadba szállt! Helm, Théoden királyért!" A regényben a kürtszó az illúziókeltés mellett szintén az ismétlés jelölője, de a történelem megismétléséé (Kürtvár bevehetetlen, ha emberek védik). A király ki is mondja: „Ha hajnalodik, megfúvatom Helm kürtjét, és kirontok innét. (...) Tán sikerül utat vágnunk, vagy úgy esnünk el, hogy az hősénekre méltó – ha ugyan marad közülünk, aki megénekli." Mivel a film nem fűz kommentárt a kürtharsogáshoz, nagy a valószínűsége, hogy a könyvet nem olvasó néző az említett struktúramozzanatként értelmezi azt (előkészíti valakinek vagy valakiknek a halálát). Ehhez társul a hajnalvárás effektusa – mely a szövegben és a filmben egyaránt a remény felidézője – és Gandalf megérkezése, amely azonban ugyancsak a különbséget érzékelteti. A mágus megjelenése a dombon a könyvet nem olvasó néző számára kétértelmű, hiszen a Fehér Lovas a következőt mondja: „Théoden King stayes alone", ami azt is jelentheti, hogy nem jött segítség. Majd pár másodperc múlva kiderül, hogy

4 A regény részleteit a következő kiadás alapján idézem: J. R. R. TOLKIEN: *A Gyűrűk Ura II. A két torony,* fordította Göncz Árpád, Európa Kiadó, Budapest, 2001.

e kijelentés a késleltetés alakzata volt csupán. Vagyis a filmretorika ezen a ponton oly módon alkalmazza a poliszémiát, hogy az egyben a hozzá való befogadói viszony kétféle aspektusát is elkülönbözteti, miközben újraírja az immanens jelentést (a kürtszó mégsem a hős(ök(halálát készítette elő, Gandalf belépője strukturális ismétlésként inkább Aragorn és Théoden párbeszédére utalhat, mely arra fut ki, hogy „We are alone", aztán mégis megérkeznek a tünde íjászok). Jackson forgatókönyve ehhez hasonló példák tömkelegével szembesíti *A Gyűrűk Ura*-rajongók népes táborát, s többek között ezért tekinthető a regényszöveg allegorikus *értelmezésének*, nem pedig szimpla adaptációjának.

Ezzel szemben a Dick-alkotásból készült Spielberg-film a novella kontextusában aláássa saját koncepcióját. A *Minority Report*ban körvonalazódó szituáció szerint ugyanis a három mutáns látnok jövendöléseire épülő profilaktikus bűnmegelőző elv statisztikai módszeren, illetve determináció és diszjunkció játékterén alapul: „ritkán, mondhatni kivételes esetekben fordul elő, hogy a három jósnok véleménye tökéletesen egyezik. A leggyakrabban az a helyzet, hogy két jósnok ugyanazt jelzi előre, míg a harmadik jelentése kissé eltér ettől. Így tehát létezik egy többségi jelentés, valamint egy kisebbségi jelentés, vagyis különvélemény. A különvéleményben valamelyik mutáns kissé másként jelöli meg a majdan lezajló események helyét és időpontját. Ez még nem azt jelenti, hogy valamelyik vélemény hibás. Erre vonatkozóan a »lehetséges jövők« elnevezésű elmélet ad magyarázatot. Ha csupán egyetlen időösvény létezne, nem lenne jelentősége az előrejelzéseknek. Mivel nem lenne más alternatíva, hiába lenne a birtokunkban a megfelelő információ, nem tudnánk megváltoztatni a jövőt."[5] Ebből az előfeltevésből

5 A novella részleteit a következő kiadás alapján idézem: Philip K. DICK: *Különvélemény,* fordította Szántai Zsolt, Szukits Könyvkiadó, (h. n.), 2002.

kiindulva a novella szerkezete a következő logikával szembesít: a Donna által megjósolt időösvényen Anderton gyilkosságot követ el; a különvélemény, Jerry látomása szerint Anderton tudomást szerez a többségi jelentésről, ezért ezen az időösvényen nem öl meg senkit; a Mike által látott időösvényen Anderton a második jelentés megismerése után meggondolja magát és gyilkosságot követ el. Vagyis három különvélemény van, melyek egymás folytatását képezik. Valóban a többségi vélemény érvényesül, de oly módon, hogy a második érvényteleníti az elsőt, a harmadik pedig a másodikat. A többségi jelentés illúzióját az hozza létre, hogy a három eltérő verzióból kettő egy bizonyos ponton egyezik. A novella maga a Mike által jósolt időösvény kialakulását beszéli el, tehát azt a különvéleményt olvassuk, amely felülírja a másodikat s ezáltal az elsőt is. Dick szövege ily módon az időösvények kereszteződését és a jövő genezisét viszi színre, azt a folyamatot, melyben az alternatívákból létrejön a tényleges történelem.

Spielberg látványos, helyenként idealisztikus konstrukciójában[6] – ezzel szemben – bár a pszichológusnő szájából elhangzik, hogy a jóslatok nem mindig egyeznek, az elra-

6 Csak egyetlen példa: a nem különösebben taszító mutánsok a filmben szépen kidolgozott medencében fekszenek, míg a novellában a „majomcsapatként" aposztrofált lényeket így jellemzi az elbeszélő: „A félhomályban három nyáladzó, magában motyogó idióta üldögélt. Minden egyes böffenésüket, minden mordulásukat kielemezték és értékelték, vizuális szimbólumokká alakítva átrendezték, az információkat különböző hordozóanyagokra vitték, amelyeket azután betápláltak a berendezésekbe. Az idióták egész nap gagyorásztak; egész álló nap speciális, magas támlájú székükbe zárva ültek, testükön acélpántokkal és különféle huzalokkal, kapcsokkal. Fizikai szükségleteiket automaták elégítették ki. Lelki szükségleteik nem voltak. Úgy éltek, mint a növények, annyi különbséggel, hogy motyogtak és néha elszundítottak. Egyszerűen csak léteztek. Vegetáltak. Az agyuk tompa volt, zavarodott, tudatukat árnyék borította. // Ám nem a jelen árnyai. A három motyogó, nyáladzó teremtmény, a vízfejű, satnya testű, torz emberek a jövőt látták."

bolt prekog (Agatha) viszont egyértelműen kijelenti: az Anderton-ügyben nincs különvélemény. Az adatok letöltése ebben az esetben a *múlt* egy eseménysorára (Agatha anyjának meggyilkolására) derít fényt. Crow „megrendezett" halála tehát olyan időösvényen zajlik, melynek nincs alternatívája. Következésképp – szigorúan a novella felől olvasva – a jövő nem lenne befolyásolható. Vagyis a Dick-logika szerint a Spielberg-forgatókönyv értelmetlen, hiszen az időt nem rizómaszerűként gondolja el. Az ellentmondás abban rejlik, hogy ha egyetlen időösvény van, akkor a gyilkosság meg sem akadályozható, mint ahogyan a film elején – a közbeavatkozás során – mégis megtörténik. A film egy nyelvi eleme – a „prekog" elnevezés[7] – azonban átvezet ahhoz a Dick-regényhez, amely horizontváltást jelez az ontológiai sci-fi történetében.

Ubik

A regény alapszituációja a paratér megkettőződésére épül.[8] A közeljövő világának emberi cselekvéseit és társadalmi szerveződését pszi-zónák határozzák meg. Különleges tulajdonságokkal rendelkező mutánsok (tépék, prekogok) képesek arra, hogy befolyásolják a realitás észlelhetőségét. Az érzékelhető valóságot ily módon átszövi és keretezi egy olyan mentális övezet (telepatikus aura), amely – az előbbitől elkülönböződő paratérként – hatást gyakorolhat a tudati viselkedés módozataira. A cselekmény középpontjában

7 A szó a „prekogníció" (precognition) rövidített, személyt jelölő származéka.

8 Ebből a szempontból feltétlenül a regény életműbeli előzményének számít a szerző – szintén a '60-as években írt – *Palmer Eldritch három stigmája* című alkotása.

álló Runciter Társaság – kockázatmentesítő szervezetként – anti-psziket alkalmaz, akiknek feladata a telepaták és prekogok által előidézett torzulások semlegesítése, tehát a valóság konzisztenciájának biztosítása. („A tévé és a homeolapok hirdetései közt manapság egyre gyakrabban hangzottak fel a különböző anti-pszi szervezetek élesen csengő figyelmeztető felhívásai. Védje a magánéletét, rikoltozta óránként minden hírközlő berendezés. Önre hangolódott egy ismeretlen? *Valóban* egyedül van? Ez a telepatákra vonatkozott... aztán ott volt még a prekogok keltette émelyítő riadalom. Előre megjósolja a tetteit valaki, akivel soha nem is találkozott még? Valaki, akivel nem is akarna találkozni, vagy meghívni őt az otthonába? Vessen véget az idegeskedésnek: lépjen kapcsolatba a legközelebbi kockázatmentesítő szervezettel; az először kideríti, ön valóban engedély nélküli behatolásnak esett-e áldozatul, és amennyiben igen, megbízásra semlegesíti a behatolót – mérsékelt díjazás fejében.")[9]

Másfelől az emberi világ három részre tagolódik: az élők és a holtak közé beékelődik a fél-élők „társadalma". Azoké, akiknek teste moratóriumokban fekszik, agyuk azonban még korlátozott ideig működik, ezért az élők kapcsolatban tudnak velük maradni. Ily módon tehát létezik egy másik paratér, amely hatást fejthet ki az élők világára. Runciter például a fél-élő feleségének tanácsai alapján vezeti a céget: „Ella Runciter ott feküdt a jeges köd kipárolgásaiba burkolózott átlátszó koporsójában, szeme csukva, keze immár mindörökre kifejezéstelen arca elé emelve. (...) Ami az asszony saját kívánságait illeti, melyeket még elhunyta előtt és az első félőlátogatások al-

9 A regényből származó idézeteket a következő kiadás alapján közlöm: Philip K. DICK: *Ubik,* fordította Németh Attila, Móra Könyvkiadó, Budapest, 1992. (Az Agave Kiadó gondozásában 2004-ben megjelent kötet is ezt a kiadást veszi alapul.)

kalmával mondott neki, azok már mind a feledés jótékony ködébe burkolóztak. Különben is, csak jobban tudja, hisz négyszer olyan idős, mint ő. Mit is kívánt? Hogy tovább működhessen mint a Runciter Társaság társtulajdonosa, vagy legalábbis valami ilyesfélét. Hát, ezt teljesítette. Itt van például ez a mostani alkalom. És a múltban is megtörtént már ötször-hatszor. Bármilyen válság merült is föl a szervezetnél, mindig konzultált az asszonnyal."

A regény tulajdonképpeni cselekményét egy detonáció indítja el. A Társaság megbízást kap, hogy a Holdon semlegesítsen egy pszi-mezőt. A 11 főből álló válogatott csapatot Joe Chip és Runciter vezeti. A Lunán furcsa dolgot tapasztalnak: Chip mérései szerint nincsen érzékelhető mező. Majd mielőtt dolguk végezetlenül visszaindulnának, fölrobban egy önmegsemmisítő emberi bomba, amely végez Runciterrel. A főnökét vesztett különítmény eljut a Földre, de Runcitert nem sikerül idejében moratóriumba szállítaniuk. Ezzel párhuzamosan retrográd folyamat veszi kezdetét: a világ tartozékai pusztulnak, szétesnek, az idő megfordulni látszik, miközben egyre több jelenség utal mégis Runciter jelenlétére. A fikció szerint az entrópiát megállíthatná az ubik, mely mindig más-más készítmény nevét jelöli.

A történet fontos mozzanata az események szereplők általi értelmezése: „Megtörténhet, hogy csak mi, akik a Lunán jártunk, éljük meg ezt az egészet. // – Ez filozófiai probléma, pillanatnyilag nem érdekes és nem is fontos – szögezte le Joe. – Képtelenség akár az igazát, akár az ellenkezőjét bebizonyítani." Ennek megfelelően a konstrukció egyre inkább azt látszik kiteljesíteni, hogy *csak* Runciter maradt életben, a csapat tagjai moratóriumban fekszenek. Világuk leépülőben van, ezért szükségük lenne a realitásfenntartó ubikra. A regény narrációja rálátást biztosít e megfordításra: miután Runciter elmagyarázza Joe Chipnek a valós szituációt, lecsatlakozik a rendszerről. „Egy

konzultációs teremben ülök a Szerelmetes Felebarátaim Moratóriumban. Titeket egymáshoz huzaloztak, az én utasításomra, hogy megmaradhassatok egy csoportban. Én idekintről próbállak elérni benneteket. (...) Miközben eltávolította a fülére tapadó műanyag korongot, Glen Runciter még beleszólt a mikrofonba: / – Később majd beszélgetünk."[10]

E megfordítás a regény végére úgy válik dupla csavarrá, hogy az eldöntetlenség egyik világ identitását sem hagyja érintetlenül. Joe Chip és társai eleinte értetlenül szemlélik a pénzérmék metamorfózisát: „Itt egy ötposzkredes (...) rajta Mr. Runciter gyönyörű, acélmetszetes képmása." Majd a megfordítás után Runciter jattot ad a moratórium őrének: „Köszönöm, Mr Runciter – (...) Az érmékre pillantott és összeráncolta a homlokát. – Miféle pénzek ezek? – kérdezte. (...) És akkor egyszerre fölismerte. Vajon mit jelenthet ez? – töprengett. A legfurcsább dolog, amit valaha láttam. Az ember élete legtöbb eseményére előbb-utóbb megtalálja a magyarázatot. Na de Joe Chip egy ötvencentesen?" (A pénz egyébiránt hangsúlyos szerepet tölt be a mű jelképzésében, hiszen a jövőkép társadalmi szisztémájában még az ajtó vagy a hűtőszekrény is érme bedobásával működtethető – nem kis gondot okozva ezzel a pénzhiánnyal küszködő Joe Chipnek.)

Mielőtt a felvázolt konstrukciót a paratér szempontjából vennénk szemügyre, érdemes utalni arra, hogy az ubik je-

10 A szituáció innen kezdve rendkívüli módon emlékeztet a BIV-hipotézisre (brain-in-the-vat, azaz agyak a tartályban). Vö: KOLLÁR József: *Hattyú a komputer vizén (posztanalitikus elme- és művészetfilozófia; kognitív tudomány),* Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2000, 30–32., illetve: Gerald J. ERION – Barry SMITH: *Kétely, erkölcs és a* Mátrix, fordította Dr. Zsélyi Ferenc, in: *Mátrix filozófia,* Bestline Cinema, Budapest, 2003, 30–32.

lölő dinamikája olyan tropológiát nyit fel, melyben e név nem csak a mindenhol jelenlevő Runcitert – avagy a 17. fejezetet indító részletben megszólaló teremtőt – aposztrofálja, hanem Joe Chipék világának tárgyait kapcsolja össze. Vagyis a szó tartalmával analógiát képezve a szöveg retorikai dimenziójára tereli a figyelmet. Ugyanakkor az ubikot hirdető reklámklisék 16 darabja mintegy határolja a szövegtestet, paratextusként emelődik ki a fejezetek élére.[11] Ha abból indulunk ki, hogy a regény paraterek interferenciáját viszi színre, arra a következtetésre juthatunk, hogy maga a mű is paratérként értelmezhető, hiszen az olvasás minden fejezet elején ubik-reklámon keresztül szituálódik. Ily módon tehát az ubik megosztja a regényen kívüli valóságot és a szöveget mint parateret. Amennyiben Dick alkotásának dupla csavarját úgy interpretáljuk, hogy egymásba nyíló paratereket körvonalaz, melyeknek nincs a realitásba vezető outputja, még inkább feltűnővé válik a szöveg önreprezentációja. Innen nézve azonban az instanciájukat vesztett, tematizált paraterekben nem oldódnak meg a hétköznapi világ konfliktusai, hiszen a történet logikája szerint az nem létezik. Az ontológiai kérdésirány ezért áthelyeződik a szöveg határaira. Messzemenően egyetérthetünk tehát Bukat-

11 Néhány részlet ezekből: „*Barátaim, eljött az idő a nagytakarításra. Csöndes, elektromos Ubikjaink leszállított áron, már ennyiért is kaphatók. Nem csalás, nem ámítás, itt a kiárusítás!*"; „*Ha sört kíván, csak dalolja ezt: Ubik! A legjobb komlóból és vízből készül, lassan érlelve, hogy zamata tökéletes legyen. Az Ubik hazánk első számú söre.*"; „*Az Instant Ubikban ott a frissen őrölt kávé minden aromája.*"; „*Itt a legmerészebb ízű vadonatúj Ubik salátadresszing! (…) Salátára Ubik öntet, nincs ennél merészebb ötlet!*"; „*Az Ubik önműködő svájci króm örökéles pengével vége a kapargatásnak. Próbálja ki, élvezze a gondoskodást!*"; „*Dobjon egy kizárólag friss gyümölcsökből és egészséges növényi zsiradékokból készült ízletes Ubikot a kenyérpirítójába. Az Ubik ünnepet varázsol minden reggelijébe. Ha Ubikba harap, csepp gondja sem marad!*"; „*Az új, extrafinom Ubik melltartó és speciális, nagyobb felületű változata karemelés nélkül is teltebbé teszi!*" stb.

mannel, aki szerint az ubik alakzata nem más, mint „a fetisizmus árucikkeinek munkája, azokat a produktumokat szerepeltetve, melyek funkciója csak az illúzió koherenciájának fenntartása."[12] Azzal a különbséggel persze, hogy a nevet akár nagy U-val is írhatnánk, mivel a valóság fixációjának ontológiai kibillentését nem más idézi elő, mint a paratérként viselkedő irodalmi szöveg. Ami annak határain kívül van, az maga a Valóság. Vagy fordítva?

12 Scott BUKATMAN: *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction,* Duke University Press, Durham and London, 1993, 97.

Hubbard horrorja: rettegés

„Fear of the dark, fear of the dark
I have constant fear that something's
always near
Fear of the dark, fear of the dark
I have a phobia that someone's
always there"[1]
Steve Harris

Mi történik, ha elismert sci-fiíró – úgy mellékesen – papírra vet egy horrorsztorit? Ez a kérdés megegyezik azzal, hogy L. Ron Hubbard *Fear* című, egy New Yorkból Seattle-ig tartó vonatút alkalmával született regényét vesszük szemügyre.

Az *Unknown* 1940. júliusi számában megjelenő alkotás közmegegyezésszerűen egy „újfajta horrorirodalom alappillérét rakja le".[2] De miben is áll ez az „újszerűség"?

1 Az Iron Maiden-dalszövegrészlet (refrén) mottóként való ideemelése több szempontú választás eredménye. Egyrészt tematikusan előrevetíti – valamilyen perspektívából természetesen – gondolatmenetünk egyik főhősét, a *rettegés* alakzatát. Másrészt arra utal, hogy eme szó (*Fear=Rettegés*) igen nagy karriert futott be a populáris művészetek terrénumában. Harmadrészt a reneszánszát élő klasszikus metálbanda lemezborítóin szereplő arc (Eddie) talán az egyik legnépszerűbb horrorisztikus figurának tartható: olyannak, aki minden ábrázolásában képes megújulni. (A szöveg nyersfordításban kb. így hangzik: „Rettegés a sötéttől, rettegés a sötéttől / Állandóan rettegek, hogy valami mindig a közelben van / Rettegés a sötéttől, rettegés a sötéttől / Az a fóbiám, hogy valaki mindig ott van")

2 *Az íróról,* in: L. Ron HUBBARD: *Rettegés*, fordította Pap Viola, Phoenix Könyvek, Debrecen, 1992. (A továbbiakban is ezt a kiadást veszem alapul, a regényből származó idézetek innen származnak.)

Miért tekinthető paradigmaváltó műnek Hubbard regénye? (S itt már a megírás körülményei elhanyagolhatóak.) Mielőtt a lehetséges válaszok után kutatnánk a szöveg rejtett dimenzióiban, érdemes felvillantanunk egy történeti összefüggést sci-fi, horror és dark fantasy kapcsolatáról.

Lovecraft

Kevés szerzőről tudunk, akinél a peremműfajok olyan mértékű burjánzásnak indulnak, mint Lovecraftnál. A Cthulhu-mitológia kiagyalóját „három műfaj is »meghatározó előképeként« – írja joggal Kisantal Tamás egyik kiváló tanulmányában – vagy klasszikus reprezentánsaként tartja számon. Mindenekelőtt talán horroríróként a leginkább közismert, és legtöbb kritikusa hangsúlyozza Poeval való párhuzamát (amit maga Lovecraft sem tagadott), illetve a gótikus, neogótikus tradíció továbbvivőjeként említik. A szerzőnek a horror műfaján belüli népszerűsége és rangja kétségtelen, s talán mára már nálunk is kinőtte a »Stephen King nagy elődje« titulust, mellyel egyik első Magyarországon megjelent kötetét hazai kiadónk reklámozta. Magáénak vallja az írót a science fiction is, elsősorban mivel publikált a korai, a műfajt intézményesen megteremtő tudományos-fantasztikus jellegű folyóiratokban (például a műfaj »határvidékén« található, ám sok szempontból hozzá kapcsolódó *Weird Tales*ben). Néhány Lovecraft-novella valóban minden további nélkül sci-finek tekinthető (mint az *Eryx falai közt* vagy *A sötét testvériség*), de sok, a műfajt áttekintő történeti munka a Lovecraft legtöbb művét átfogó Cthulhu-mítoszhoz kapcsolódó teljes szövegkorpuszt hajlamos idesorolni. (...) De Lovecraftet gyakorta a fantasy és azon belül a dark fan-

tasy egyik őseként is számon tartják, leginkább szintén a Cthulhu-novellák és kisregények révén."[3]

Ez a zavarba ejtő műfaji sokszínűség azonban minden bizonnyal egy tőről fakad. A szóban forgó szerző alkotásaiban a peremműfajok klisérendszerei egymásba csúsznak, minek következtében a besorolás miként je olvasói döntések sorozatával lesz egyenlő. Ez már magában arra figyelmeztet, hogy a populáris irodalom műfaji jelölői közül egyik sem utal műfajtiszta referenciákra. Kisantal Tamás a következőképpen oldja fel a dilemmát: „nem kívánom eldönteni, hogy Lovecraft szövegeit melyik műfaj címkéje alá kellene rendelni – valószínűleg bármelyikhez lehet vagy egyikhez sem, csak az adott műfaj definícióján és a teoretikus által adott megszorításokon múlik."[4] Valóban, a Cthulhu-mitológia s*zinkretizmusa* okot szolgáltathat az ilyen jellegű kibúvókhoz. Ha azonban abból indulunk ki, hogy az említett szövegkorpusz felfogható egyfajta detotalizáló játékként – s Kisantal Tamás érvelése a későbbiekben pontosan ezt támasztja alá[5] –, akkor határátlépéseket és kulturális mixtúrákat, tehát heterogenizálást és dehierarchizálást tapasztalunk ott, ahol a tiszta fundamentumot keressük. Ugyanakkor

3 KISANTAL Tamás: *Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben,* Prae, 2003/1, 14. (A horror kontextusában a Poe-párhuzam mellett Ambrose Bierce némely novellája is említhető volna, hiszen az utóbbiaktól szintén vezetnek utak a Lovecraft-féle univerzumba. Csak érdekességként: az *Árnyak a kapu előtt* című – August Derlethtel közösen jegyzett – kisregény a Cthulhu-mitológia indukálta rejtélyes eltűnések kapcsán felidézi Bierce mexikói „kalandját" is, összemosva ezáltal fikció és történelem horizontjait.)

4 Uo, 14.

5 Itt nem feltétlenül a dilemmát felvezető kijelentésre érdemes gondolnunk – „A Cthulhu-szövegeket (...) akár szemlélhetjük úgy is, mint amelyek a három műfaj közös metszetében helyezkednek el". Uo, 14. –, hanem sokkal inkább a tanulmányban körültekintően értelmezett *diszkurzív* hatáseffektusokra.

talán nem kell hosszabban kifejtenünk, hogy az eme fogalmakhoz köthető sajátos viselkedés megragadásához szükség van normaháttérre.[6] Ha a műfaji konvenciók természetét ilyennek tekintjük, fokozottan érvényesíthető lesz, hogy az összekeveredést (a szinkretizmust) olyan műveletként értelmezzük, amely a különbözőségnek köszönheti létét, de ezt nem leplezi el; sőt dinamizálja és reflektálhatóvá teszi a heterogént mint önálló funkciót. Vagyis a *műfajok* elkötelezettjei a szinkretizmus elvének és nem fordítva.[7]

Ebből következően Lovecraft szövegeit olyan intertextusokként írhatnánk körül, melyekben bizonyos elemek lépten-nyomon megzavarják a felszíni koherenciát, azaz jótékony anomáliákat idéznek elő. Ezért a jelentések generálása nem lesz kivitelezhető egysíkú folyamatként, hiszen az egymást szennyező kulturális kódok különállását akadályozza a szoros érintkezésből származtatható interferencia. Ugyanis a Lovecraft-művek többsége a mitologémákat nemcsak egymás mellé, hanem egymásba is helyezi. A keveredés hangsúlyozottan műfajorientált, ám mindig többdimenziós. Például: a jelen eltorzulását, osztottságát valamilyen homályos múltbeli esemény determinálja (földön kívüli civilizáció érkezése a bolygóra), a kéznél levő idegen hajlam eluralkodása (gyilkolási kényszer, különös halálesetek kiváltása) pedig kaput nyit a másik világ emlékezetének. Már ebben a végletekig lecsupaszított sémában is fölfedezhető a sci-fi, a horror és a dark fantasy összecsúszása-szétválása, vagyis a műfaji szinkretizmus, melyben az összegzés és

6 Ezt a fogalmat itt nem feltétlenül a törvényszerűség, a stabilitás, az archívum, a mátrix stb. szinonimájaként működtetnénk, hanem az időbeliség valamely formáját értjük alatta. (Vö: abból, hogy a líraiság változékony, még nem következik az, hogy a „líra" definiálhatatlan.)

7 Vö: Renate LACHMANN: *A szinkretizmus mint a stílus provokációja,* fordította Nemes Péter, Helikon, 1995/3, 266–267.

a szóródás, a felhalmozódás és a feloldódás játéka egyik mozgásnak sem engedi meg a konszolidációt.[8]

Rendkívül fontos hangsúlyoznunk mindemellett, hogy a Cthulhu-mitológiának van egy olyan aspektusa is, mely döntő lehet a szinkretista peremműfajokon belüli paradigmák elkülönítése szempontjából. Ezt úgy fogalmazhatnánk meg a legegyszerűbben, hogy a szinkretizmusnak érzékelhetővé kell válnia ahhoz, hogy játéka korlátozódhasson. Vagyis a Lovecraft-klisékből építkező hálózatot olyan szövegek írják tovább, melyek vagy foglyai maradnak a szisztémának, vagy „belülről" próbálják szétrobbantani azt. Nyilván az utóbbi eljárás szorul magyarázatra. Mindaddig ugyanis, amíg egy másik mű felől nem látunk rá az adott struktúra sarkpontjaira, kénytelenek vagyunk azt hinni, hogy a szinkretizmus elfedi, álcázza azokat.[9] Ha viszont ez a hipotetikus alkotás – kontrollinstanciaként – felnyitja az egymásba csúszó felületek automatizmusait, a distanciákon keresztül interpretálhatóvá válik, hogy például az, amit a Lovecraft-szövegekben horrorként értékeltünk, ontológiai értelemben és minden pszichológiai

8 Vö: uo, 275. Ezt a konstellációt érdemes lenne összevetni a *Frankenstein* szinkretizmusával. Korántsem véletlen ugyanis, hogy Mary Shelley klasszikus alkotására olyan műfajok hivatkoznak egyszerre, mint a sci-fi, a horror és a cyberpunk.

9 Egy esetleges példával élve: ennek a távlatnak a reflexiójaként is olvasható Greg Bear *Blood Music* című regényének következő jelenete: „Kenneth tésztaszín karjaiból is vastag gyökerek nyúltak be a kamrába. Az anyja mögött pedig, amikor a szoknyája fölött benyúlt a mosogató alatti szekrénykébe, egyetlen vastag húscső húzódott. Suzynak egy őrült pillanatra horrorfilmek jutottak az eszébe, meg a kellékeik – hátha filmet forgatnak náluk, csak neki nem szólt róla senki. Lehajolt, és benézett az anyja háta mögé. Nem értett ugyan hozzá, de az a húscső nem kellék volt. Látta, ahogy lüktet benne a vér." (Greg BEAR: *A vér zenéje*, fordította Szilágyi Tibor, A sci-fi mesterei, Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1991.) Szinte bizonyos, hogy eme részlet után az olvasó eltöpreng azon, hogy Bear protocyberpunk sci-fije vajon nem érintkezik-e a horror műfajával. A válasz rendszerint: de igen.

konnotációján túl nem más-e, mint egy szubjektumhoz képest külsődleges, de a fikció ugyanazon szintjén domináló eseménysor terrorisztikus hatása.[10]

Figyeljük csak meg, hogy a *Rettegés*t útjára bocsátó kiadó – valószínűleg nem egészen tudatosan – hogyan támasztja alá az iménti állítást, és közben – implicit módon – miként érvel a szinkretizmus ellenében: „L. Ron Hubbardnak sikerült valami, ami egyetlen más írónak sem. Anélkül, hogy természetfölötti fogásokat alkalmazna: farkasembereket, vámpírokat, anélkül, hogy rendkívüli helyszínekhez folyamodna: szellemjárta házhoz egy dombtetőn, pincébe telepített laboratóriumhoz, idegen bolygóhoz, és anélkül, hogy különleges lelkivilággal rendelkező főszereplőt választott volna (...), az ő főszereplője egészen mindennapos körülmények között élő, hétköznapi férfi, akit lecsúsztatott a teljesen valószínűtlennek tűnő, mégis különleges *pokolba*."[11] Nézzük tehát, hogy a fentiek fényében hova helyeződik ez a kisbetűs pokol...

10 Bár eltérő argumentációs térben, de – a külsődlegesség szempontjából – egy ehhez hasonló jelenségre utal Edmund Wilson kritikus Bierce rémtörténetei kapcsán: „Az ítéletvégrehajtó halál kívülről lép be emberi világunkba, és szeszélyesen, önkényesen, kegyetlenül szabdalja szét az életünket." Edmund WILSON: *Ambrose Bierce a Bagoly-folyó hídján,* fordította Szilágyi Tibor, in: EW: *Az élet jelei,* Európa Könyvkiadó, Budapest, (é. n.), 132. Kisantal Tamás már többször idézett munkája kitűnően szemlélteti az ide vonatkozó lovecrafti megoldást, és találóan – az újhistorizmus nyelvhasználatára emlékeztetően – a „kultúra horrorja" terminussal adja vissza a hozzá társítható fikciófelfogást: „A legtöbb Lovecraft-novellában a rémület kiváltója nem az idegen erő betörése, hanem az a felfedezés, hogy ez a »másik világ« folyamatosan itt volt és itt is van, csupán idő kérdése, mikor jön át végleg és pusztítja el a hétköznapok világát. A *Cthulhu hívása* című novella kezdő sorai jól érzékeltetik azt az emocionális hatást, mely talán a »kultúra horrorja« névvel illethető (hogy megkülönböztessük a gótikus és romantikus, a szubjektumból eredő horrortól)." KISANTAL Tamás: i. m., 17.

11 *Előszó,* in: L. Ron. HUBBARD: *Rettegés,* 8–9. (Az elemzés során nem fogom külön jelezni, de az előszó legtöbb részállítása korrekcióra szorul.)

Hubbard

A populáris művészetek védelmében írt nagyszerű gondolatmenetében Shusterman meggyőzően cáfolja azt a hipotézist, hogy e kategória alá sorolt alkotások mindegyike csak rövid ideig képes élvezetet okozni: „túl korai lenne levonni azt a következtetést, hogy a populáris művészet egyetlen klasszikusa sem fog fennmaradni az esztétikai élvezetek tárgyaként. Könnyebb elképzelni, hogy egyesek megmaradnak, mint azt elhinni, hogy manapság is sokan olvassák Homéroszt puszta kedvtelésből."[12] Ama igen elterjedt, felületes nézet, mely szerint a peremműfajokba sorolható alkotások nem állják ki az idő próbáját, összefügghet azzal a jelenséggel, hogy – tovább citálva Shustermant – „Az intellektualista kritikusok általában nem veszik észre a populáris művészet többszintűségét, többszólamúságát, összetett és árnyalt jelentését, mert alapjaiban elzárkóznak tőle és nem hajlandóak olyan rokonszenvvel viszonyulni alkotásaihoz, amellyel ezt a komplexitást fel lehetne ismerni. Időnként pedig egyszerűen nem értik meg a szóban forgó alkotásokat."[13] Talán nem tűnik elhamarkodottnak a kijelentés: Hubbard *Fear* című regénye hangsúlyozottan azon alkotások közé sorolható, melyek megkívánják a többszöri olvasást. Ennek oka minden bizonnyal a mű zárlatában keresendő. A megoldás ugyanis oly módon rendezi át a történetszeletek viszonyát, hogy visszamenőlegesen új irányt szab az elbeszélt események értelmezhetőségének. Ebből következik az is, hogy a forma feltöltődése után egyes szövegszegmensek különös jelentőségre tehetnek szert a

12 Richard SHUSTERMAN: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása,* fordította Kollár József, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2003, 331.

13 Uo, 345.

műbeli világ megkettőzött fikciójának széttagolását illetően. Ahhoz, hogy a kínálkozó játékteret átlássuk, röviden ki kell térnünk a regény cselekményvezetésére.[14]

A mexikói terepmunkáról maláriafertőzéssel hazatérő James Lowry etnológus professzort egy – a démonok és ördögök létét cáfoló – tanulmánya ürügyén elbocsátják egyetemi állásából. A váratlan esemény hírével ellátogat legjobb barátjához, aki a cikkben foglalt tézisekkel kapcsolatban más véleményen van. Tommy Williams antropológus professzor felhívja Lowry figyelmét arra, hogy bizonyos természetfeletti lények bosszút állhatnak a dolgozatban megfogalmazott állításokért. A beszélgetés után Lowry hazaindul, ám snitt, hirtelen megdöbbenve tapasztalja, hogy négy óra kiesett az életéből. Az emlékezetzavar furcsábbnál furcsább történéseket von maga után, melyeknek Lowry elszenvedője lesz, nyomukban újra és újra hatalmába keríti a rettegés. Felesége, Mary odaadó gondoskodása ellenére a professzor körüli világ eltorzul. Lowry éjszakánként démonokkal találkozik, akik tudatják vele, hogy a keresett négy óra megtalálása a halála árán lehetséges. A változatos, természetfeletti kontextusban zajló események előrehaladtával az etnológus észreveszi, hogy a nappali világban is változások álltak be, démonok kísértik. Ennek a felnyíló univerzumnak a főszereplői azonban – egyre több jel utal arra – nem mások, mint Mary és Tommy. Annak ellenére, hogy tapasztalatai fényében Lowry módosítja elméletét s ennek egy előadásában hangot is ad, a démonok nem húzódnak vissza, sőt kulcsszerepet szánnak neki egy fontos feladatban, az Egység fenntartásában. A Tommyval történő végső szembesülés során nemcsak az válik világossá, hogy barátja a másik oldalt képviseli, hanem az is, hogy a világ bár-

14 Mindazok, akik a regényt már legalább egyszer elolvasták, a következő bekezdést átugorhatják.

mely mozzanata Lowry látószögének függvénye. Az utolsó feleszmélés azzal zárul, hogy az etnológus szembenéz folyóbeli tükörképével, majd Billyt, a rendőrt elvezeti Tommy házához: „Szombaton délután követtem el. (...) Elborult az agyam, s nem is hallottam, mit üvöltözik nekem Tommy meg Mary, és... és megöltem őket. (...) Megtámadta az agyamat a malária... Az őrült féltékenység..."[15] Megkerült tehát a négy óra. A Tommy kezében tartott levélből azonban kiderül, hogy a féltékenységi roham alaptalan volt, a feleség és a barát partit szeretett volna rendezni Lowry születésnapja alkalmából, ezért találkoztak titokban.[16]

Elsőként talán egy tematikai elvű átcsoportosításra érdemes utalnunk. A befejezés által ugyanis végbemegy a pozitív–negatív pólusok cseréje s a kitöltődő négy óra az olvasás során keletkező kérdések némelyikét más távlatba helyezi. Evidensnek tűnik a regény azon ok-okozati sémája,

15 Fel kell itt hívnom a figyelmet egy fordítási vagy elírási „hibára". 25. oldal: „Eltompult aggyal azon tűnődött, kell-e órára mennie, de aztán eszébe jutott, hogy vasárnap van, vasárnap pedig nem ad órát." A történet időrendje természetesen abban az esetben logikus, ha a cselekmény kezdőnapja az utolsó jelenetben is emlegetett szombat. Az elbeszélő igen sokszor – nem véletlenül – precízen utal az időre, tehát az imént idézett, első időmeghatározásba becsúszó „vasárnap" szavak „szombatra" javítandók. Avagy – az objektív és a szubjektív idő megkülönböztetése alapján – elképzelhető az is, hogy ez a „hiba" (mint később kiderül, nem vasárnap, hanem szombat volt) Lowry „eltompult agyának" tulajdonítható, az emlékezetzavar az időérzék megbomlásával veszi kezdetét.

16 Már első olvasásra azonnal látszik, hogy terméketlen félreértésnek bizonyul Aldiss és Wingrove megállapítása, mely szerint aki Hubbard *Fear*-jét „a fogékony éveiben olvasta, az sosem felejti el. Ez egy férfiról szól, aki visszautazik az időben, hogy szembenézzen azzal, amitől a legjobban fél." Brian W. ALDISS – David WINGROVE: *Trillió éves dáridó. A science fiction története I.*, fordította Nemes Ernő, Cédrus Kiadó – Szukits Könyvkiadó, Budapest – Szeged, 1994, 266. E rezümé azt sugallja, hogy a Fear olvasható időutazásos sci-fiként, holott ezt semmi sem támasztja alá. A tematika félreértése persze arra is utalhat, hogy a szerzőpáros nem „a fogékony éveiben" olvasta a regényt.

mely szerint Lowry állapotát a malária és a dolgozat kiváltotta bosszú együttes hatása idézi elő. A vég alakzata felől azonban hangsúlyosabbá válik, hogy tudatmódosulással van dolgunk, vagyis az időkiesés utáni események *paratérben* játszódnak. Ebben az esetben számolnunk kell azzal a lehetőséggel, hogy az emlékezet helyére benyomuló képzelet, érzékcsalódás a műbeli fikció multiplikációját eredményezi.[17] A Lowry tudatából kivetülő univerzum ily módon nemcsak az élők és a holtak világainak keveredéseként értelmezhető, hanem olyan szubjektív tartamként is, melynek ontológiai státusza különbözik Atworthy városának eleve többrétegű valóságától. Ezt a hasadást azonban úgy viszi színre az elbeszélő, hogy folyamatosan egymásba olvasztja realitás, fikció és illúzió alapelemeit. A szétválások és összehangolások ismétléseiből létrejövő polifonikus szerkezet ezért az elbeszélői tudat megkettőződését is feltételezi. Ebben a narratív struktúrában a felvehető olvasói szerepek már csak azért sem stabilizálhatók, mert a fikciók közötti ugrások következtében a történet valamely síkja mindig bezárul a tekintet számára, majd újrapozícionálódik. Ez az oszcilláció a regény végső fordulatakor sem jut nyugvópontra, hiszen a Lowry rettegését kiváltó tényezők szerepe átértékelődik: valójában egy gyilkos tudatát olvastuk.[18] Ahhoz, hogy közelebb férkőzhessünk a hor-

17 Hasonló eljárás ez ahhoz, ahogyan Ambrose Bierce legismertebb novellája építkezik: a *Bagoly-folyó* főhőse halálának pillanatában hazatalálását vizionálja. Az idő, az utolsó pillanat kimerevítése lehetővé teszi, hogy a fikcióba egy másik íródjon bele, mely utóbbi – a képzelet játékaként – az akasztás intervallumára korlátozódik.

18 Innen nézve heterogenizálódik a szöveg modalitásbeli-szintaktikai rendje is, hiszen például a következő kijelentések ugyancsak többértelműek lesznek: „A professzorra nyugtatóan hatott annak felismerése, hogy képes a katedrán úgy előadni, mintha semmi sem történt volna." (értsd: démonok vették körül, vs. gyilkolt); „Talán más magyarázata van a dolgoknak." (értsd: a konkrét szituációban, vs. a gyilkosság alapján) stb.

ror itt aktualizálódó perspektíváihoz, a szöveg retorikai mozgásait és precíz utalásrendszerét kell röviden, a teljesség igénye nélkül vázolnunk.

A regény egy olyan paralelizmussal indul, mely átfogja a narráció egészét. A természetfölötti erőkről szóló diszkurzusokat (démonológiai véleménycserék, Lowry tanulmánya) az elbeszélő a környezetre tett elbizonytalanító utalásokkal kontextualizálja (pl. „Különben, meg kell mondjam, igen jól sikerült a cikke a *Hét hírei* múlt vasárnapi számában. / Alig észrevehetően megmozdult az ajtó – talán az ablakon beszökkent tavaszi hűs lehelet hajtotta beljebb." Majd a mű legvégén: „Valahol a magasban harsány nevetés hangzott: éles, örömteli, gonoszul kárörvendő és gúnyos. / Persze, lehet, hogy csak a szél vinnyogott a pinceajtó alatti résben."). Eme eljárásnak köszönhetően mindvégig eldönthetetlen, hogy a fikciók határai kijelölhetők-e, illetve hogy a démonok, ördögök stb. léte adottnak vehető-e a mű világán belül. Az említett paralelizmust egy másik keresztezi: Lowry emlékezetkiesése, az eltűnt négy óra összekapcsolódik a professzor kalapjának eltűnésével, a két motívum folytonosan egymás jelölőjeként funkcionál. A történet szintjén ez kauzális sémát alkot, hiszen az utolsó jelenetben kiderül, hogy Lowry a kalapjáért nyúlva vette észre felesége holmijait a fogason. A szöveg retorikai dimenziójában ugyanakkor a kalap része lesz egy olyan tropológiai láncnak, melyben nem a felejtést jelöli pusztán, hanem ellenkezőleg: fenntartja a démonikus fikció emlékezetét. Vagyis egy olyan alakzatról van szó, amelynek ürügyén a kívül-belül oppozíció állandóan újrakonstruálódik. Míg a fikció első síkján (Atworthy) a kalapnak van tényleges referenciája, Lowry tudatának paraterében pusztán a nyelv egy tetszőleges elemeként, szóként azonosítható. Ez a játék a regény végén már úgy utal az artisztikum megnyilvánítá-

sára, hogy önmaga mechanikusságán keresztül felfüggeszti, delinearizálja a narráció logikáját. Az alábbi rész ugyanis (kicsit hosszabban idézzük) mintegy konkrét költeményként szimulálja a paratér eltérő nyelvi szerkezetét:

„Macska, kalap, patkány. A kalapból denevér, abból macska, abból meg patkány. (...) Még mindig meg akarod keresni a kalapodat? Kalap, denevér, macska, patkány. (...)

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
A patkányok felfalnak téged, James Lowry.
Mégis meg akarod keresni a kalapodat?
MÉGIS MEG AKAROD KERESNI A KALAPODAT?

(...)

Kalap, denevér, patkány, macska. Kalap, denevér, macska, patkány. Kalap, kalap, kalap. Denevér, denevér, denevér, denevér. Patkány, patkány, patkány, patkány, patkány. Kalap, denevér, macska, kalap, patkány, kalap, denevér, patkány, macska, kalap, patkány, denevér, macska...”

Ez a részlet nem csak azért jelez fordulópontot az elbeszélés menetében, mert Lowry ezután feladja a keresést és felveszi a harcot a másik oldal erőivel; hanem azért is, mert alapvetően megváltoztatja a dolgokhoz való lehetséges viszony kódját. Hiszen e betét nem pusztán úgy értelmezhető, hogy itt az egyik démonikus lény szavai visszhangot vernek az etnológus tudatában; hanem úgy is, hogy a „kalap” szimpla jelölővé válik, megtalálása (mármint a tárgyé) ezért

– az adott térben – lehetetlen. (A tipográfiailag kiemelt kérdések erre a retorikai aspektusra is vonatkoztathatók.)[19]

Korántsem véletlen, hogy a fikció utóbbi szintje (Lowry módosult tudata) az idővel, a nyelvvel és magával az én konstrukciójával kerül szoros kapcsolatba a narrációban. „Énjének egy része tűnt el – négy órát könyörtelenül elragadtak az életéből, no meg egy nemezkalap is odalett."[20] Az én hasadtságának funkciója azonban nem merül ki abban, hogy szimmetrikusan leképezi az említett megkettőződéseket. Ugyanakkor előre adott pszichológiai konnotációin túl inkább arra érdemes koncentrálnunk, hogy ebbe a sémába íródik bele magának a *rettegésnek* az alakzata. A „fear" tropológiája – a fejet keretező (!) kalapéhoz hasonlóan – igen fontos játékteret nyit fel. A rettegés elsőként émelygés formájában tör Lowryra, majd több ízben ébredés utáni sokk idézi elő; ezt követően – számos újrafogalmazásán keresztül (pl. démonok hatása) – a váratlansággal, illetve a tudatalatti működésével kerül kapcsolatba: „Marcangoló rettegés itta be magát porcikáiba, mintha tudatalattija felkészülten várná, hogy onnan éri megsemmisítő csapás, ahonnan legkevésbé számít rá." Világossá válik tehát, hogy ebben a jelölőláncban a rettegést

19 A szöveg linearitásának efféle felbontása nem példa nélküli a peremműfajok történetében. Scott Bukatman egyik alapvető tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy Alfred Bester prózája éppen az ilyen jellegű megoldások miatt talált nehezen utat a sci-fi kánonjába: „Bester művének (a *The Stars My Destination* című regényről van szó) konkrét költészete túlságosan idioszinkretikus volt ahhoz, hogy különösebb befolyással legyen a science fictionra, legalábbis az új hullám megjelenéséig." Scott BUKATMAN: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér,* fordította Kós Krisztina, Prae, 2001/1-2, 14. (Az elütést korrigáltam. H. N. P.)

20 Kalap, időkiesés és identitás – ehhez viszonyított – ellenirányú dinamikájára épül Mircea Eliade *Cigánylányok* című fantasztikus novellája, melyben a régi kedves megtalálása kapcsolódik össze a főhős számára nélkülözhetetlen kalap végleges elvesztésével.

hol valamely terrorisztikus (külsődleges) akció, hol pedig valamely önreferenciális elem támogatja. Tematikus értelemben ez egyfelől a Lowryra mért csapás formája, másfelől viszont a reflektált szintek közti vibrálás dimenziójával egyenlő. Az utóbbi teszi lehetővé, hogy a cím által prefigurált effektust az olvasással helyettesítsük. A regény egy ponton szinte szuggerálja is az ilyen jellegű eljárás jogosságát. Lowry ugyanis az egymásba helyezett fikciók örvényéből úgy tud kimenekülni, hogy a véletlen egy deszkát sodor elé: „Érezte, hogy a deszka fölött van valami. Felemelte tekintetét: egy könyv, amit két kéz tart. Ez minden. Mindössze egy könyv és két kéz."[21] Hiszen ez a jelenet úgy is értelmezhető, hogy a rettegés fennállása és megszűnése nem más, mint az olvasónak a mű fikcióihoz és szereplőihez való allegorikus viszonya, pontosabban annak eredménye.[22]

A rettegés olvasásalakzatként történő interpretálását emellett egy narratív mozzanat is támogatja. Már említettük, hogy Lowry illúziójához szorosan hozzátartozik annak érzékelése, hogy a destabilizált világ jelenségei látószögének elmozdulásával változnak. Tudat és tapasztalat szétválásának számos példáját sorakoztatja fel a regény. Ide tartozik mindjárt a másodlagos fikcióba való első belezuhanás eseménye (Lowry egyel többet lép, mint ahány lépcsőfok van), Mary és Tommy látens átváltozása (a professzor elfordítva fejét vámpírként azonosítja őket), a város forgatagának lelassulása (a főszereplő ritmusváltásaival élénkül fel vagy lesz tetszhalott a környezet, akár egyfajta bábszínház) stb. Mindez létrehozza azt az illúziót, hogy a fikciókban történ-

21 A regényhős mint fikcióelem tudatosítására másik példa lehet az a – természetesen többértelmű – jelenet, mikor Lowry megpillantja saját sírját.

22 Ezt az újabb kettősséget (fennállása/megszűnése) a *fear* szó igei származékának többértelműsége is jelezheti (fél/aggódik). A regény ezt a játékteret elsősorban a férj-feleség kapcsolat mentén érzékelteti.

tek mindenkor ki vannak téve egyfajta értelmezői pillantásnak, vagyis az olvasáshoz hasonló művelet (fókuszálás, perspektiválás stb.) vezényli őket.[23]

Hubbard paradigmaváltó horrorja kiváló példáját nyújtja annak, hogy egy műfaji szinkretizmusból kiszakított alakzat miként módosítja saját funkcióját. Mielőtt persze ezt a kérdést rövidre zárnánk, érdemes még arra utalni, hogy magának az eljárásnak is van megfelelője a regény multiplikált világán belül. Ez pedig nem más, mint Lowry szerepe. Emlékezzünk arra, hogy a mű lezárása miként nyit horizontokat a fikciók erdejére. Emellett idézzük fel, hogyan definiálja a professzort tudatának egyik másvilágbeli démona: „Maga az Egység, az egyetlen élőlény ezen a világon." Vagyis Lowry feladata az volna, hogy felügyelje a létszférák határait. Funkciója tehát egy szelephez hasonlatos. Amennyiben a regény azt viszi színre, hogy az említett Egység hogyan valósul meg és miként omlik össze, akkor a gyilkos tudat leleplezése felől/után az olvasóra vár, hogy ezt a szelepet kinyitja-e. Azaz a szinkretizmusba ágyazott horror hagyománya alapján vagy azt megkerülve konstruálja-e újra a szöveget. Ennek az olvasói döntésnek köszönhető, hogy a *Fear* több is és kevesebb is, mint a természetfeletti világ létét igazoló, egydimenziós terror-fantasy.[24] Olyan, mint Lowry folyóbeli tükröződése: „A kép el is tűnt a vízről, meg nem is."

23 Meg kell itt jegyeznünk, hogy az olvasó akár ironikusan is viszonyulhat az eseményekhez (pl. drukkol, hogy a gyilkost minél inkább szorongassák meg s ez a rettegés kioltásához vagy pozitív értelmű felfogásához vezethet).

24 Vö: Terry HELLER: *A terror és a fenséges,* fordította Hegedűs Orsolya, Prae, 2004/1, 10–17.

King

Végezetül tanulságos felvillantanunk ismét egy történeti összefüggést. Kevés szerzőről tudunk, akinél a peremműfajok olyan mértékű burjánzásnak indulnak, mint Stephen Kingnél. Ez persze csak részben igaz. „A regények – írja Collings egy fontos tanulmányában – kezdődhetnek egy tudományos-fantasztikus világban, majd fokozatosan átalakulhatnak valami újjá, mint Stephen King *The Stand* című regényében. A nyitó fejezetek a sci-fi mintapéldái: a szuperinfluenza a Föld lakosságának 99,4 %-át kipusztította, és az emberiségnek szembe kell néznie a destruktívvá vált technológia konzekvenciáival. A későbbi fejezetek azonban az irracionálist hangsúlyozzák, a szereplők álmai egy második krízis fókuszát képezik, ami inkább a fantasyre hajaz, semmint a sci-fire. A regény egy – majdnem teológiai értelemben vett – apokalipszissel zárul és olyan szereplőket vonultat fel, akik nagyobbrészt inkompatibilisek egy tudományos-fantasztikus szerkezettel."[25] Bár King regényeiben valóban nem ritkák az ilyen jellegű megoldások, életműve mégis sokkal inkább a műfaji szinkretizmus fellazítása, feldarabolása felé mutat.[26] Vagyis a sci-fi- és fantasyelemek itt

25 Michael R. COLLINGS: *Filling the Niche: Fantasy and Science Fiction in Contemporary Horror,* in: *Intersections: Fantasy and Science Fiction,* Edited by George E. Slusser and Eric S. Rabkin, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1987, 48.

26 Egy kínálkozó párhuzam: Clive Barker *The Damnation Game* (magyar fordítása *Kárhozat*) című regénye poétikai megformáltság tekintetében nagy valószínűséggel elmarad a szerző *Weaverworld* (magyar fordítása *Korbács*) című alkotásához képest. Míg az előbbi pusztán a horror műfaján belül ütőképes, emez megvalósítja horror és dark fantasy szinkretizmusát, méghozzá oly módon, hogy az aktualizált peremműfajokat a posztmodern próza egyes eljárásai felől teszi reflektálttá. (Ez Kingnél éppen fordítva működik: ott a horrorra nyílik több perspektíva.)

ténylegesen kelléktárként funkcionálnak, míg a horrort támogató klisék előtérbe kerülésével létrejöhet azok újrahasznosítása. Túlzás nélkül kijelenthető, hogy – ebből a szempontból is – a szerző talán legproduktívabb alkotása *A ragyogás* című, méltán nagy sikerű regénye.[27]

Ha vetünk egy futó pillantást erre a korpuszra, azonnal világossá válik, hogy Jack Torrance és fiának – eltérő – tudatmódosulása, egyáltalán a szálloda működése elgondolhatatlan Hubbard főszereplőjének szituációja nélkül. Legalábbis igen sokat veszít az értelmezés, ha ezt az előzményt nem veszi figyelembe. Hogy King regényében ez a dilemma duplikátum formájában jelentkezik, melynek két pólusa néhol átcsap egymásba, néhol pedig ellenkező irányba mutat, s ennek a kiasztikus mozgásnak a feltárása más jellegű olvasói aktivitást igényel, ez már egy következő történet. De egy olyan történet, amelyben a *Fea*mek mint infratextusnak és a rettegésnek mint olvasásalakzatnak – minden bizonnyal – kulcspozíció tulajdonítható.

(És mi lett volna, ha a klasszikus sci-fiszerző, L. Ron Hubbard visszafelé is – Seattle-ből New Yorkba – vonattal utazik... Horror.)

27 Vö: LENKEY VARGA Péter: *Egy rémtörténet poétikája. Stephen King* A ragyogás *című regényének értelmezése a szerzői életmű kontextusában,* Kalligram 2003/9, 82–90.

Irodalmi vérszipoly

*Szécsi Noémi: Finnugor vámpír**

– könyvbemutató** –

Szécsi Noémi első kitűnő regényét bemutatni nem könnyű vállalkozás. A szöveg ugyanis számos relevánsnak tűnő megközelítés előtt nyit(hat)ja meg az utat. Értelmezhetőségét ily módon nagyban meghatározzák azok az előfeltevések, előítéletek, melyek – vámpírtörténetről lévén szó – a „peremműfajok" kanonizációs folyamatainak eredményeit, egyben azok transzformációs kiterjedésének miként jét állítják fókuszba. Ha azonban a befogadó a cím keltette elvárás észlelése után – a lehetséges tematika horizontját prefigurálva – „szimpla ponyva" felkiáltással próbálja meg elutasítani és minősíteni a művet, az olvasás már tulajdonképpeni megkezdése előtt ellehetetlenül... Indíthatnék tehát máris azzal, hogy érdemesebb olyan poétikai kérdések mentén vizsgálódnunk, melyek képesek fenntartani a „peremműfajok" repertoárjával, sémáival, kliséivel szembeni nyitottságu(n)kat. Mégis inkább arra utalok elöljáróban, hogy a vámpírtörténetekkel való foglalatoskodás nem feltétlenül szorul mentegetőzésre, hiszen az irodalomtörténészek, kritikusok körében is igen nagy érdeklődést kiváltó jelenségről van szó. A posztmodern hagyományfelfogásba nemcsak „belefér" a vámpírfigura szerepeltetése és a köré szövődő „mitológia" – olykor parodisztikus – újraírása, hanem – mint Szécsi Noémi könyve is bizonyíthatja – e „kulturális szekvencia" olyan alakzatrendbe csúszhat át, melynek hatására destruálódhat ponyvakategóriaként való nyilvántartása.

---

* JAK-füzetek 122. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 2002.

** Elhangzott a kötet bemutatóján, az Ünnepi Könyvhéten, Budapesten.

A regény bemutatását akár a következő idézettel is kezdhetnénk: „– »Menjünk Karlin, menjünk sietve / a hegyre jöjjön fel velem / A köd az erdőt is belepte / E hűvös őszi reggelen.« – szavalta O., egy cseppet sem zavartatva magát attól, hogy erdő és hegy se közel se távol; ahogy én láttam, meleg tavaszi délután tombolt, és persze engem se hívnak Karlinnak." (157.) E részletből aztán kibonthatnánk azt a stratégiát, mely irodalmi szöveg és referenciájának inkongruenciájára tereli a figyelmet. Mindez azonban inkább egyfajta szakmai narráció követését igényelné, mintsem a jóval szerényebb könyvismertetés célja lehetne. Márpedig jelen írás ez utóbbit tekinti elsődleges feladatának.

Nézzük tehát a következő idézetet: „– Aztán mi történt? – Nekitámasztott egy fának, és felhúzta a szoknyámat a nyakamba. – Pedig állva közösülni nem egyszerű, és még kényelmetlen is – idéztem egy jeles szerzőt." (159.) Kétségtelen, hogy eme részlet alapján az allúziók, intertextuális viszonyok funkciójára kellene kitérnünk, hiszen az elbeszélő idéző én-ként jelöli önnön pozícióját. Ennek részletekbe menő felfejtésétől azonban azért tartózkodnék, mert – bár egy igen elterjedt kritikusi hozzáállást reprezentálna – kicsit mechanikussá tenné e vállalkozást.

Mivel az ismertetésnek az adott könyv megszólaltatásában illik érdekeltnek lennie, vegyünk szemügyre egy másik részletet: *„Drága gyermek! Leveled megviselt. Azon tűnődtem, hogy a kézbesítés napján még semleges gyermekanyag hogyan alakult elfajzott korccsá? (…) Miért kell jóságosan tűrnöm az idegborzoló hülyeségedet?* – Nagymama levele ezekkel a költői kérdésekkel vezetett be egy elmélkedést arról, hogy minden engedelmességem ellenére elvárásaihoz képest alulteljesítek. Vázolta, hogy több gyakorlati kezdeményezőkészséget és kevesebb elméleti baszakodást látna szívesen az életvezetésemben." (160.) Innen nézve érdemes lenne arra utalnunk, hogy elmélet és gya-

korlat oppozícióba állításának irodalmi toposza miként befolyásolja azt a késleltetésre épülő szerkezetet, mely nagyban hozzájárul a regény megalkotottságának dimenzióihoz. Ez viszont inkább hosszadalmas narratív vizsgálódást igényelne, erre pedig már terjedelmi okoknál fogva sem vállalkozhatom.

Ha még mindig nem mondanánk le arról, hogy feltétlenül egy idézettel kell kijelölnünk gondolatmenetünk horizontját, akkor például a következő részletet is idemásolhatnánk: „– Fiam, ez nem parodisztikus túlzás: amikor megláttam a nemzeti lobogót a reptéren, könnyek gyűltek a szemembe. Piros, mint a vér, zöld, mint az epe – boldog, aki itt szív." (164.) E kijelentést elemezve aztán eljuthatnánk a nyelv kitüntetett szerepéhez, a többértelműségek, széthangzások („szív" vért, illetve átverik) konstruktív szelekciójához. Az ehhez hasonló mikrostruktúrák felvillantásával azonban könnyen az önkényesség vádjával illethető olvasatoknak adnánk helyt, eleve lemondva a „műegész" mint jelölő funkciójáról. Márpedig az ismertetésnek érdemes szem előtt tartania ez utóbbit, hiszen azokhoz is szólnia illik, akik esetleg még nem olvasták – végig – a könyvet.

Az egy helyben topogásnak is megvan a maga hátránya. Növekszik a bizonytalanság. A körkörösség helyett próbáljunk ki tehát egy célirányos gondolatmenetet. Az irodalomtörténészi, filológusi logika követésével talán felvázolhatnánk azt a kontextust, melyben a *Finnugor vámpír* jelentékeny helyet foglalhat el. De mi mindenre kellene utalni! A vámpírizmus irodalmi vérvonalának nyomai messzire vezetnek. Vámpírmitológiák, vámpírkrónikák, vámpírlegendák; az ezeket feldolgozó preromantikus gótikus regények. Számtalan példa idézhető lenne az utóbbiakat kedvelő romantika korából: Byron vámpírhistóriáját – melyet Polidori fejezett be – nagy sikerrel játszották Európa-szerte; talán ennek hatására illesztette Mickiewicz *Ősök* című hibrid

művének élére a *Vámpír* című költeményt, melynek topikus folytatása a halottak napján játszódó II. rész. A modernség szintén kedvelte a témát, elég lenne csak Baudelaire és Ady költészetét szóba hozni. Az előbbi több ide vonatkozó verset írt: pl. *A vámpír*t és *A vámpír metamorfózisá*t, amelyet betiltottak. Az utóbbi szintén: ezekről érdekes tanulmányt tett közzé Havasréti József (*Ady Endre költészete és a vámpír-diszkurzus*). Már az eddigi hevenyészett felsorolásból is kitűnik, hogy a vámpírizmus irodalmi kódja áthágja a műfaji határokat. Még a 19. századnál maradva, feltétlenül meg kellene említeni Bram Stoker híres *Drakulá*ját, melynek közvetlen kisugárzása „megfertőzi" a 20. században differenciálódó „peremműfajokat". Még az olyan „specifikus" leágazásait is, mint a fantasy két nyitó paradigmája: Lovecraft egyik „legborzalmasabb" prózai alkotásában, a *Charles Dexter Ward esetéb*en mellékszálként ugyanúgy funkcionál a vámpírhagyomány, mint Tolkien Középföldefolyamában (az ékszerháborúk időszakában Szauron egy vesztes csata után vámpír alakjában távozik a helyszínről). És persze ott van a popregiszter (pl. a horror), a vizuális kultúra; filmeket, képregényeket garmadával lehetne citálni. Talán nem meglepő módon a posztmodern kánonokból, a „peremműfajok transzformációiból" olyan szélsőséges példákat is kiemelhetnénk, mint Pavić *Kazár szótár*a, melyben *Petkutin és Kalina* legendája a holtak megtévesztéséről nyomokban a vámpírizmus díszletelemeiből építkezik; vagy Ellis azon szövegei, melyek *Az informátorok*ban kapnak helyet (*A nyár titkai*ban az elbeszélőnek high-tech koporsója van). Mindezek mellett persze utalni kellene néhány magyar fejleményre is, melyek közül mindenképpen kiemelendő Baka István *A kisfiú és a vámpírok* című kiváló novellája. Látható és belátható, hogy vállalkozásunk, irodalomtörténeti eszmefuttatásunk parttalan lenne és elterelné a figyelmet tulajdonképpeni tárgyunk részleteiről. Nem

is beszélve arról, hogy több funkcióváltást kellene (re)konstruálnunk ahhoz, hogy a diszkontinuitások és a mutációk is szerephez jussanak modellünkben. Kénytelen-kelletlen eltekintek tehát a *Finnugor vámpír* ilyen jellegű kontextualizálásától.

Újabb kérdésként merülhet fel: nem lenne-e érdemesebb inkább valamilyen összefüggést keresni a szakirodalomban és abból indítva bemutatni a kötetet. Kiváló munkák állnak rendelkezésünkre. Magyar nyelven is. A *Déli Felhő* című, sajnos nemrég megszűnt pécsi folyóirat 1998/1–2-es száma például több tanulmányt közölt a vámpírkultúráról. Nagy tehát a kísértés, hogy a hatástörténet közbeiktatásával közelítsünk a regényhez. Hogy ezt mégsem tesszük, annak több oka van. Egyfelől elmondható, hogy a vámpírizmust szimpla tematikaként felfogó vállalkozások horizontjában mindössze arra a következtetésre juthatnánk, hogy igen, ez egy újabb vámpírsztori. Másfelől az ide vonatkozó szövegeket elemző poétikai érdekeltségű(bb) interpretációk – természetüknél fogva – nem mutatnak túl az adott alkotások kérdésirányain, és ez így van rendjén. Harmadrészt az iménti kettő kontaminációját megvalósító értelmezések kapcsán felvethető, hogy eredményeik mennyiben alkalmazhatók a *Finnugor vámpír* megközelítését illetően. Ez viszont olyan elméleti kitérőkhöz vezetne, melyek bár számos összefüggéssel kecsegtetnek, hosszú lábjegyzeteket igényelnének, márpedig tudjuk, hogy a kritikarovatok – melyek egyikébe jelen textus illeszkedni szeretne – nem kedvelik az ilyen írásokat.

Úgy tűnik tehát, több diszkurzív akadálya is van annak, hogy egy egyszerű ismertetés, bemutatószöveg elnyerje identitását. Lépten-nyomon műfajok, narratívák keresztútjain találja önmagát. Mivel feladata mégis az, hogy eljusson a fent jelölt regényig és mondjon is róla valamit, pozícióját kellene tisztázni. Egy ilyen önreflexív szólam kifejthetné sa-

játos szituáltságát, de végeredményben nem sokban járulna hozzá a *Finnugor vámpír* olvasási dilemmáihoz, ily módon saját helyzetének lehetetlenségét állítaná. Éppen ezért ezen a ponton fel is adhatnám e vállalkozást. Mégsem teszem, hiszen időközben körvonalazódott valami: lehetséges volna, hogy a vámpírizmusról való beszéd legkülönfélébb formái maguk is diszkurzusokként viselkednek? Havasréti József említett tanulmánya például a következőképpen foglalja össze a kérdéskör tanulságait: „A vámpír harapása egyszerre pusztít és szaporít, a megmart ember élőhalottá és így halhatatlanná is válik. A vámpír ebből a szempontból nézve olyan replikátorként fogható fel, mely szexuális aktusként is értelmezhető harapásával egyrészt új vámpírokat hoz létre, másrészt kiszakítja áldozatait addigi metafizikai, vallási, etikai világrendjükből és egy másikba helyezi át őket. Tehát a reprodukció folyamatával párhuzamosan a dualisztikusan felépülő világrend negatív és pozitív pólusainak cseréje is végbemegy. A vámpírmítosz így olyan operátorként jelenik meg, amely egyetlen diszkurzusban működtet olyan fogalmakat és relációkat, mint időbeliség és örökkévalóság, azonosság és különbözőség, állandóság és ismétlődés, keletkezés és elmúlás, illetve ezek kapcsolatai. (...) magába kebelezi az időről, sorsról, szexualitásról kialakított képzetek tömegét."[1] És *korlátozza* is azok mozgásterét – tehetjük hozzá.

A *Finnugor vámpír* mintha éppen ezt a játékot vinné színre: diszkurzívan rombolja a vámpír-diszkurzus komponenseit. A szöveg tehát szelektív, a hagyomány szempontjából paradoxnak tűnő vámpírimágót működtet. Eszerint e figura koporsóban pihen/alszik, képes denevérré változni,

1 HAVASRÉTI József: *Ady Endre költészete és a vámpír-diszkurzus,* in: *Diagnózis. Papírborítás III.* Szép literatúrai ajándék, Különszám, Pécs – Szeged, 1998, 82–84.

vérben fürdik, orvul támad, éjszaka szedi áldozatait (vö: „– Akkor most sütök neked vérpalacsintát. Elkapok pár szimpatikus, kövér patkányt a lépcsőházban... Valószínűleg rémült képet vághattam, mert nagymama hozzátette: – Azért egy kisgyereket mégsem kaphatok ki a homokozóból! Fényes nappal!" [65.]), nem érez ízeket, patkányokat tart; DE: nem lakik romos várkastélyban, látszik a tükörben, horrorgyűjteménye van, „fedőtevékenységet" folytat: dolgozik, terepmunkát végez. A regény a vámpírlétet mintegy leképezve két részre tagolódik (*Vérmese, Utóélet*); DE: a szöveg a főszereplő konstrukciójaként lepleződik le, mint ahogyan a mű címe a nagymama „belső használatra készült" névjegykártyájáról származó idézet: fiktív diszkurzus. A regény több, hangsúlyos részlete szintén a beleírás és kitörlés elvére mutat vissza: pl. „A vámpírlét kívülről csupa csillogás, de van pár gusztustalan velejárója." (127.); „A vampirizmus, csakúgy mint az irodalom, nem rejtőzködésre való." (131.); nagymama leereszkedik az ereszcsatornán, kisestélyiben, káromkodik „De a hagyomány az hagyomány." (66.); Liszt Ferenc – nemi aktust kezdeményezendő – a nagymamát feldobja a zongora tetejére, nagymama gyomorszájon vágja a „cigányzene-kedvelő" komponistát: „A vámpírok testi ereje félelmetes." (172.); „Nem védekezésképpen mondom, de nekem is tartanom kell magamat a nemzetközi licenchez, amely szerint a vámpír kíméletlen, erkölcstelen, konzervatív, elitista, arrogáns és agresszív." (179.) stb. A diszkurzív kényszereknek kitett vámpíremlékezet és a kortárs nagyvárosi környezet kollázsa ugyancsak erősítheti észrevételünket: a regény a vámpír-tematika értelmezettségét összeköti az erről való lehetséges jelenkori beszéd/írás szemantikára redukálhatatlan keretfeltételeivel.

Eme összetett játék egy, a műfaji reflexiókra épülő paralelizmussal kereszteződik: a vámpír nagymama a vámpírdiszkurzus kelléktárát szidja – pl. Drakula „nem túl hozzá-

értő vámpír." (51.), „Ez vámpír? Csak szeretne az lenni. Nevetséges." (60.) stb. –; meseíró, a 2. részben regényíró unokája, az elbeszélő a mese-hagyományt: pl. „a határozottan tökkelütött Micimackótól egyszerűen behányok" (19.), a Kisherceg „egy töketlen nyálinger" (21.), *Rohadt állatok* címet viseli kézirata (30.) stb. A két szólam találkozási pontjaként is értelmezhető vámpírmese ugyanúgy „dögunalmas meseként" (74.) aposztrofálódik, mint ahogyan az állatmesékről is rendre az derül ki: „Az antropomorfizmus a képzelet halála" (32.)

A *Finnugor vámpír* tehát ezek szerint nem csak az, aminek első nekifutásra látszik. Mintha a szöveg vámpírként viselkedne. Ez az alakzat ezért is rendkívül alkalmas arra, hogy a diszkurzív átrendeződés és a hagyományhoz való viszony egy újabb allegóriája lehessen. Ennek részleteiről persze majd utóélete során lehet számot adni. Mindenesetre Szécsi Noémi első kitűnő regénye kiállja az újraolvasás próbáját. Ezért – hála a szerzőnek és a szerkesztőknek! – mégis könnyű helyzetben vagyok, hiszen csak ajánlanom kell a művet azoknak, akik még nem olvasták el. Ha valaki már olvasta, annak pedig tanácsolhatom: olvassa el még egyszer. A szerepébe visszazökkent, de már megfertőzött könyvismertetésnek, -ajánlónak pedig ehhez – velőtrázó sikolyokat és örömittas kacagást kilátásba helyezve – mindössze rémesen jó szórakozást illik kívánnia.

A szereptudat viszonylagossága

Barak László: És ha mégis ringyó?

A 20. századi magyar líra történetében világosan nyomon követhető egy olyan tendencia, mely a közvetlen megszólalás érdekében a mindennapi élőbeszédhez közelítő formanyelve(ke)t alakított ki. Nemcsak az antimetaforikusság térnyerésére kell itt gondolnunk, hanem a – tág kategóriaként, akár látásmódként értendő – alulretorizáltság költői megjelenésére is. A század végére nyilvánvalóvá vált, hogy ez a tapasztalat a klasszikus modernséghez képest pláne, de az utómodernséghez viszonyítva ugyancsak depoetizáltságként írható le.[1] Mielőtt tehát a szóban forgó kötettel kapcsolatban felmerülne a kérdés az olvasóban: „ez mitől költészet?", érdemes szem előtt tartani a jelzett összefüggéseket. (Már csak azért is, mert ezek nélkül nehezen képzelhető el az ezredfordulóra uralkodóvá váló lírai köznyelveknek a versszerűség kritériumait átrendező szerepe.) Barak László *És ha mégis ringyó?* című kompozíciójának több alkotása problémamentesen beilleszthető az említett történeti folyamatba. Főleg *A manír évadja* ciklus darabjai közelítenek helyenként egy olyan nyelvhasználathoz, mely a képgazdag jelenetezés helyett az utca szókészletét, az áttételeken keresztüli megnyilatkozás elvetését, illetve a prózaiság ismérveit (pl. cselekményvezetés) helyezi a líraiság fókuszába (minderre igen jó példa a *Miért nem lettem lángossütő?* építkezése).

Ugyanakkor Barak László kötete felkínál egy olyan játéklehetőséget, melyre érdemes külön felhívni a figyelmet.

1 Ez az önlefokozó-ironikus beszédmód mindenekelőtt Petri lírájának lesz a legszembetűnőbb sajátossága a '70-es évekre. (A Petri-líra és a Barak-költészet párhuzamaihoz: VIDA Gergely: *Átkelés a hídon,* Kalligram, 2004/5, 117.)

Az *Átiratok – tíz év múlva* ciklusban helyet kapó alkotások elsősorban az életmű belső tagozódására, elkülönböződéseire, ily módon mindenféle költői szereptudat viszonylagosságára utalnak.[2] Nézzünk egy példát. Amennyiben a *hazakép* című verset összevetjük korábbi változatával, azzal szembesülhetünk, hogy a szövegképző centrumok áthelyezésével létrejövő új variáns palinódiaként (ellendalként) nyeri el jelentéseit a múltbeli szólamokhoz képest. Méghozzá olyanként, amely átfogja az önértelmezés, illetve a dolgokhoz való viszony legtöbb felvillantott kérdésirányát:

„Az igazságot keresed feldúltan
a szépség helyett.
Persze a szépség okán,
amely kinek hogyan:
boldog borjúhúsevés,
egy tenyér rajzolata,
tavaszéji fűzfasóhaj,
megcsillanó nyál
egy gyermek fogsorán”,

majd a mostani verzióban:

„nem keresed többé az igazságot
csak a szépséget
persze az igazság okán

2 Csehy Zoltán megfogalmazásában: „Az *Átiratok – tíz év múlva* ciklus darabjai sajátos rekapitulációi korábbi verseknek és motívumoknak, olyan állapotjelentések, melyek nemcsak a költői-szerzői funkció feladatainak kijelölésében érdekeltek, hanem a szövegvilág reinterpretálhatóságában is, egy olyan párbeszéd permanens kulisszáit kimunkálandó, melyek olyannyira elevenné és élvezetessé teszik a Barak-féle lírát.” CSEHY Zoltán: *Sancho mint titkosügynök. A költészet kanonikus történeteinek sikeres felülírása,* Könyvjelző, 2002/8, 15.

amely kinek hogyan:
hatalom
atomhasadás
bankókötegek
egy-egy használható maca" stb.

Az egymás horizontját képező megoldások alapján elmondható, hogy Barak László költészete – szimpatikus módon – nem a rögzített instanciák és személyiségképletek megőrzésében, hanem sokkal inkább kibillentésében és újraértelmezésében tárja elénk egy megújulásra kész látásmód ismérveit.

Amennyiben az *És ha mégis ringyó?* című verseskönyvet a fentiekben körvonalazott előfeltevések kereszteződéseként olvassuk, túlzás nélkül megállapíthatjuk róla, hogy – *A manír évadja* című vers szavaival élve, illetve a mindennapok poétikus nyelvén megfogalmazva – „kurva jó lett".

Visszacsatolás kollázsban

*Vida Gergely: Sülttel hátrafelé**

– könyvbemutató** –

A könyvbemutató rendkívül hálátlan műfaj. Pusztán érinteni tudja azokat a dilemmákat, melyeket a későbbiekben fog játékba hozni a recepció. Esetleg. Vagy még érinteni sem képes azokat. Éppen ezért lehetséges, hogy az ideális könyvbemutatónak mindössze egyetlen mondatból kellene állnia. Mielőtt ezt a mondatot kiejteném, felvillantanék néhány poétikai kérdésirányt Vida Gergely második verseskötetével kapcsolatban.

A *Sülttel hátrafelé* egyik legfeltűnőbb sajátossága a betűk és az írásjelek szintjének reflexiójában jelölhető meg. A versek sűrűn tudatosítják, hogy a költemény mint szöveg hangokból és grafémákból, nem pedig azokon túli tapasztalatokból fejlik ki. Evidens példa erre a *Hangszimbolikák* című kisciklus, melynek darabjai már címűkkel is a betűk szintjére utalnak. A sorozat ötödik darabjának első két versszaka a következőképpen hangzik:

*ó*sdi

Ó apa nemz deli ófit.
Történetük kerekűl.
Unja azt a száj is, Ó.
Olyannyira kerekűl.

* Kalligram, Pozsony, 2004.

** Elhangzott a kötet bemutatóján, Budapesten, a Szlovák Intézetben rendezett Kalligram-esten, 2004. április 19-én.

Keveredik régi s ó.
Egyik kutya másik eb.
Trópusodnak itten össze.
János Vitéz csupa seb.

Megfigyelhető e részletben, hogy a beszélő kijelentései nemcsak a „történet" kommentálásaként olvashatók, hanem magának az Ó betűnek a leírásaként, mozgásaként is. Az így keletkező többértelműség minden bizonnyal jelzi, hogy ez az anyagiság nem szimpla járulék; valójában nem más, mint az irodalom feltétele, melyből kibomlik a költemény retorikája, utalásrendje. Ilyen értelemben a líra médiumaként azonosítható. (Mivel a könyvbemutató műfajának lehetőleg kerülnie kell a hosszas elméleti fejtegetéseket, a részletek kibetűzésétől és a hivatkozásoktól kénytelen vagyok eltekinteni.)

A kötet másik feltűnő jellegzetessége a jelképzés alakítására vonatkoztatható allúziók adagolásában figyelhető meg. Néhány részlet: „kínálkozik az autószimbolika", „A jelző pontatlansága, mindjárt ahogy / meglátjuk, szembeötlő", „Alatta állong az ember a hőségnek, / ami tombol közbe', de ez csak perszonifikáció. / Fel van ruházva mindazzal, / ami a tomboláshoz szükséges" stb. A figurák (allegória, szimbólum, perszonifikáció stb.) önprezentációjának hangsúlyozása mellett a vers bezárására, tágabban a szavak szerepére, illetve a kurziválás gyakorlatára vagy a szünetek előrejelzésére való utalások szintén hozzájárulnak e poétikai hatáskészlet differenciálódásához. A következő vers mintha tárgyává is tenné az ebből adódó feszültséget:

(verselmélet)

Jelszerűségemből kifolyólag
lehetnék akár tócsa, aszfaltút-
horpadásban például,

de akkor a mondatot eső kellett
hogy előzze vagy vízözön,
és így viszont elnyúlna a horizont.

A beszélő itt látszólag konkretizálja, hogy a „jelszerűség" visszaalakítása olyan referenciákhoz vezet, melyek nem tartozékai a „mondatok" által strukturált nyelvi térnek. Míg az első sor ténylegesen a nyelvből származó dinamikával indít (kifolyik), a víz transzformációi már benyomulnak az eredet helyére, és látszólag kiszorítják a retorikai dimenziót. A zárás ugyanakkor felvillantja, hogy mindez olyan illúzió, amely mégis nyelvi természetű, hiszen az „elnyúlna a horizont" szintagma feltételessége és polivalenciája éppen annak „jelszerűségéből" következik. Ráadásul a vers a pragmatikai és a grammatikai én retorikai kiterjesztéseként, egyben alakzatokba való szétszórásaként is olvasható. (Ezen a ponton világosan látható, hogy az ilyen jellegű dinamika felfejtése alaposabb értelmezői figyelmet követel. Ebből kifolyólag az interpretáció folytatása szétfeszítené a könyvbemutató műfaját.)

A *Sülttel hátrafelé* című kompozíció harmadik fontos stratégiája a szonettforma alkalmazása kapcsán merülhet fel. E történeti versforma variábilis felbukkanásai tagoló funkcióval is elláthatók, vagyis mintegy újraszervezik a kötet ciklikusságát. A szabálytalan szonettek (pl. *félszonett*) ugyanakkor azzal is szembesítik a befogadót, hogy a költői hagyomány nem feltétlenül készletként, sokkal inkább lehetőségként viselkedik. (Szinte bizonyosra vehető, hogy a könyv-

ben szereplő versformák áttekintése és felsorakoztatása olyan eljárás lenne, melynek már formális kivitelezése miatt is könnyen unalomba fulladhatna a könyvbemutató. Éppen ezért ennek a gondolatmenetnek a továbbírását itt kénytelen-kelletlen félbehagyom.)

Negyedik, szintén igen fontos poétikai jellemzője a kötetnek a szöveg(ek) határainak problematizálása. Az intertextuális szövedék megközelítésére (legalább) két háromszögelési lehetőség kínálkozik, mely egyben két időintervallumot körvonalaz. A versek többsége 19. századi (Vörösmarty, Petőfi, Arany), másfelől 20. századi (Babits, József Attila, Weöres) szövegtörmelékeket mozgósít, ír újra. A finom, rejtett utalásra igen jó példa a *(nyár, délután fél 4 körül)* beszédhelyzete, amely a fagylaltozás aktusát Babits *In Horatium*ának – mely szintén intertextus – felütésével kontaminálja (nyelv rezzentése). Vagy érdemes idézni a *P. Rózának udvarol, fordulattal* című vers egy részletét, mely így hangzik:

> legyen rímkényre jelenleg-most Antal,
> semmi nagyhal, egy kis hazai Apolló,
> de megfakadt kontra most meg a nő, „Torzó!",
> biz a csoda műveltségre figyel is a korzó,
> a nyílt célzást, mi elbocsátó lenne, félreérti Antal,
> visszavon csúnyát, s jön gyorsan a „Megbocsátok, Antal!"

E részletben produktív megoldásnak számít a rímhelyzetben lévő szavak (Apolló–Torzó) által becsempészett Rilke-allúzió, melynek pragmatikája (töredékes idézet) leképezi a híres költemény tematikáját; vagy a szituáción keresztül ide citálható Ady-passzusra (*Elbocsátó, szép üzenet*) való rájátszás, mely ugyanakkor – éppen csak érintve – megfordítja a klasszikus szöveg alapképletét. (Az olvasófüggő intertextusok „részletekbe menő felfejtésétől azonban azért

tartózkodnék, mert – bár egy igen elterjedt kritikusi hozzáállást reprezentálna – kicsit mechanikussá tenné e vállalkozást". Ezt a – sokszor parttalan – katalogizáló manővert pedig szintén nem bírja el a könyvbemutató műfaja.)

A *Sülttel hátrafelé* ötödik megkerülhetetlen vonása a szociolektusok és a filozófiai nyelvhasználat keresztezésében jelölhető meg. A szókészlet disszonanciája olyan elidegenítő effektusokat eredményez, melyek garantálják a jelentések egyszólamúsításának hibavalóságát. Biblikus kód, Szókratész alakja, a hegeli „boldogtalan tudat", Heidegger teóriája egyfelől; alulstilizáltság, rétegnyelv, argó, tájnyelv, közmondások másfelől. Bár a nyelvi rétegzettségre, a funkciók torlódására, az ezekből következő disszeminációra sok példa kiragadható volna – pl. a *Jegyzőkönyvi kivonat*, amelyben visszaköszön a kötet címe is (a „silddel hátrafelé" torzított változataként) –, egy olyan részletet idézek a *(nyár, délután 4 óra 30–34)*-ből, mely többek között egy filozófus nevét szolgáltatja ki a nyelvek közötti fordítás játékának:

itt a hús feszes *an sich*
hogy-ne idézne meg tengernyi *kant*
de mily húrokat pendítsen a lant
mert *mi a pálya* s ki az aki játszik
a *dekoltázs* az aminek látszik
ő Vad Angyal túlmegy holmi zokon
ó jaj masszív oxymoron

Az „an sich" mint Kant-fogalomra való reflexió és a „kant" szó magyar értelme (hímet) alapján termelődő feszültség itt úgy idézi elő a szó multiplikációját, hogy a cselekvés irányainak és alanyainak cserélhetősége, egymást törlő funkciója mellett írás és hangzás kettősségét is jelöli. A nagybetű/kisbetű oppozíciója ugyanis felszámolódik a

kiejtés aktusában. (Mivel elméletileg bármely teória hozzárendelése az adott korpuszhoz könnyedén az önkényesség vádjával illethető – különösen, ha könyvbemutatón hangzik el –, sajnos fel kell függesztenem e – véleményem szerint persze korántsem ad hoc módon történő – eszmefuttatást is.)

Rövid zárógondolatként talán megengedhető, hogy két olyan fogalomra tereljem a figyelmet, melyekkel ténylegesen rövidre zárható a kötet ismertetése. A *feedback* a technokultúra, a *cut and paste* pedig a cyber-művészetek területén használatos. A kompozíció folyamatosan él a retorikai visszacsatolás (feedback) lehetőségével: P. Róza jelölőinek textuális áttűnései aposztrofikusság és narrativitás láncolatában, az eb-szállóigék beíródásai a szintaktikai szerkezetekbe, a sport-/focizsargon múltorientált nyomainak előfordulásai a hasonlatokban (pl. a „mint hold fényében bombagól / ha a fény hálóból volna" sorok diszfigurativitása a háló-metaforikával az utómodern jelhasználatot is feleleveníti) mind-mind olyan jelenség, mely biztosítja a szöveg identitáselvének felszámolódását. Másfelől a gyűjtött mintákból való reflektált építkezés (cut and paste, azaz vágd ki és ragaszd össze), a kollázs- és dekollázstechnikák alkalmazása éles vágásokat eredményez az időlegesen egységesülni látszó mintázatokban. Ebből a szempontból a kötet olyan térbeliesülő konstrukció képét mutatja, melyben entrópia és extrópia *összjátéka* érvényesül: a rendezetlenség a spontán renddel és az ön-átalakítás képességével párosul. (Kicsit belegabalyodtam, de egy szimultán ismertetésben nem minden gondolat követhető maradéktalanul.)

Könnyen lehet, hogy ez a bemutató – a *Sülttel hátrafelé* című köteté – hátrafelé sült el, mégis elérkezett az ideje, hogy – „vegyünk egy jó mély lélegzetet, / hogy tőlünk telhetőleg hatoljon a levegő" – azt a bizonyos egyetlen, gesz-

tus értékű mondatot megkockáztassam. „Vida Gergely verseskönyvét – a fiatal, szlovákiai magyar líra e kiemelkedő alkotását – lehetetlen elolvasni. Egyszer.” (Ja, ez kettő...)

Szavak ébredése – képek lázadása

Papp Tibor: Vendégszövegek (n)

Távolról sem elhanyagolható körülmény, hogy az élő avantgárd egyik legnagyobb hatású klasszikusának összegyűjtött verseit és vizuális költeményeit egy olyan impozáns kiadvány reprezentálja, mely a kultúra képi fordulata után látott napvilágot. A megjelenés időpontja (2003) mindenekelőtt azért tekinthető igen szerencsésnek, mert a médiaközpontú művészetek iránti fokozott elméleti érdeklődés alkotja annak kontextusát. Ebből a horizontból bizonyosan más távlatok (is) nyílnak Papp Tibor életművére, mint amelyek a mindenkori kritikákból voltak kiolvashatóak. Emellett a *Vendégszövegek (n)* óhatatlanul elébe megy a történeti értékelésnek, hiszen fél évszázad költői teljesítményét fogja át. Eme szituációban a recenzens feladatát rendkívül nehéz meghatározni. Magam úgy látom, hogy a kötet egészének leíró ismertetése vagy átfogó értelmezése esendő vállalkozás volna. Ezért a továbbiakban csupán néhány olyan kérdésirány felvillantására szorítkoznék, melyekből kiindulva továbbfejthetőnek, alaposabban szétszálazhatónak bizonyulhat e korpusz poétikai és multimediális összetettsége.

Mindenekelőtt egy feltűnő műfajközi sajátosságra érdemes utalni. A kötet heterogén anyagát szemlélve világosan nyomon követhető az a folyamat, mely a vizuális paradigma áttöréseként írható körül. A gyűjtemény kiválóan visszaadja annak tapasztalatát, ahogy Papp Tibor művészi érdeklődése fokozatosan elhajlik a látványorientált kifejezési formák irányába. Ez a dinamika ugyanakkor nem jellemezhető teleologikus elmozdulások sorozataként, hiszen az életmű egyes szakaszai – más-más módon – folytonosan

visszatérnek a monomediális szövegszerűség hagyományához. Oly módon azonban, hogy ezek a rekurziók minden esetben megváltoztatják a kommunikatív aspektusok közegét, illetve a konkrét műalkotások ontológiai elhelyezhetőségét. Ilyen értelemben Papp Tibor verstermése nemigen jellemezhető steril műfajok hálózataként, sokkal inkább arra terelheti a figyelmet, hogy bármely költői megnyilvánulás – nyelvi performanciaként – felszámolja az egyneműség látszatát.

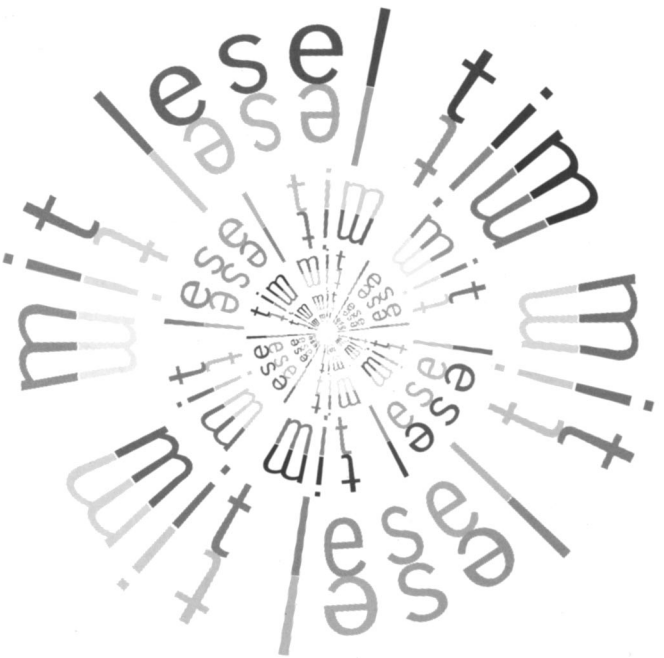
Az imént említett sajátosságokkal függhet össze az is, hogy a *Vendégszövegek (n)* repertoárját számos olyan kijelentés szövi át, melyek az alkotói praxisra vagy a materialitás játékára vonatkoztathatók. (Pl. „emlékezz hogy eltűnök a képlékeny írásanyagban", „kísérletezzünk tovább", „folytassuk egyhangú beszédünk", „vízből verset fakaszt", „a látható nyelvben is levet", „ismételek mint egy fénymásológép", „elpártol a verstan a szavaktól", „erőszakkal, mint az avantgárd" stb.) Ezek a diszkurzív pontok talán kitüntetettebb funkciókat hordozhatnak, mint mondjuk a kötetben előforduló nevek (Hölderlintől kezdve Kassákon, Poundon, Weöresen, József Attilán át Szentkuthyig). Mert míg az előbbiek bizonyosan differenciálják a felvehető olvasói szerepeket, az utóbbiak éppen ellenkezőleg: hagyománycentrumokhoz utalják a befogadás műveleteit (ezért nem lenne túl produktív vállalkozás azok szimpla számbavétele). Előfordul azonban a kötetben egy olyan név is, amely a legsokoldalúbb manipuláció tárgyaként végigvonul a teljes életművön. Az *Orfeusz* jelölőről van szó. Természetesen ennek távolról sem pusztán statisztikai jelentősége van, hiszen e névnek nemcsak a kontextusa rendeződik át folyamatosan, de a betűk szintjén identitása is lépten-nyomon elkülönböződik. Nézzünk néhány idézetet: „porfej-ORPHEUSZ", „ORPHEUSZ-álom az ömlő vízben", „orpheusw orrphallusw olga ó", „orfeuszjelölt (a pinatanonc) tüzet vigyáz a

toronyban", „azóta költő / néha felhív nézze csak áll-e szatmár / orrfejusz ágon", „orfeusz gyakornok", „s a szőnyegen orpheus ül", „borfi-orpheus", „orpheusz-áram", „ki dönti el végre hová fut Orpheusz" stb. (A felsorolás természetesen sokáig, majdnem a végtelenségig folytatható volna, hiszen a *Tokaj* és a *Fluxus* című logomandalák középpontjába illesztett „orpheus", illetve „orpheusz" szavak a megfordítható tengelyek mentén rengeteg olvasatra adnak lehetőséget.) Mindez akkor válik igazán fontossá, ha elfogadjuk, hogy az *Orfeusz* betűkombináció szétszerelése és iterabilitása egyben a költészet retorikai viselkedéséről is tudósít. Azaz nem mítoszi referenciákat rögzít, hanem a jelölt autoritását megvonva a jelölés retorikájába történő visszazuhanást viszi színre. Ennek eredményeképpen a Papp Tibor verseihez társítható látásmód a jelentés jelölők általi kibillenthetőségének, kiolthatóságának, variálhatóságának elismeréseként, ezek koncipiálásaként értelmezhető.

Az előbbi gondolatmenet persze nem tarthat igényt semmilyen általánosításra, mindössze a *Vendégszövegek (n)* egyik lehetséges poétikai jellemzőjét emelte ki a szövegszerű alkotások jelképzése kapcsán. A szerző életművében fentebb említett „vizuális áttörés" ettől eltérő kérdésirányokat is sejtet. Az ide vonatkozó produkciók széles skálája több képolvasási dimenzió kereszteződését idézi elő. Míg például a térképszerű felületek az úgynevezett logorintokkal rokoníthatók, a térbeli hatást keltő gyűrűkompozíciók többsége a tükrözés elvére épül. Az előbbiek tehát egyfajta labirintusként arra kényszerítik a tekintetet, hogy ide-oda cikázva kombinálja a hierarchizálhatatlan mondattöredékeket (és lehetőleg tévedjen el köztük); az utóbbiak pedig olyan térszerkezetekben szituálják az olvasás-nézés mechanizmusát, melyek a linearitást önmagukba záruló alakzatokra cserélik fel. A térgyűrűk között emellett olyanok is találhatók, melyeknek struktúrája alapján eldönthetetlen, hogy

melyik felület tükrözi a másikat, vagyis a tükörképek egyben tükröket szimulálnak (és fordítva). Ebben a szériában kapott helyet egy olyan alkotás, amelyre pár megfontolás erejéig érdemes kitérnünk.

A *Gyűrű – 20* című vizuális költemény mindössze két szóból („mit", „lesel") és ezek megkettőződéseiből, tükör-



képeiből áll. A szavak körkörösen helyezkednek el egy üres centrum körül s a kiáramlás irányával párhuzamosan méretük növekszik, színárnyalatuk eltolódik. Ha tartjuk magunkat ehhez a képi logikához, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy amit látunk, az egy kútszerű képződmény térillúziót keltő textúrája. Azaz egy hengerbe, csőbe stb. pillantunk, melynek vagy nem látjuk a végét, vagy átnézünk rajta. A szöveg („mit lesel") szemantikai mezeje alá is támasztja ezt az illúziót (bár a szókapcsolat akként is olvasható, hogy pusztán a „mi" szót „lesed", nem feltétlenül térszerű kontextusban). Másfelől közelítve a kompozícióhoz, fel kell arra figyelnünk, hogy mivel a szavak koncentrikus köröket formáznak, az így kapott kép rendkívüli módon emlékeztet egy szemre, pontosabban annak szivárványhártyájára (íriszére). Ebben az esetben az üres centrum a pupillával volna azonosítható, a tipográfiai megoldás, az árnyékolás pedig a fény játékát, illetve a szemgolyó rajzolatát emelné ki. Ha nem zárjuk ki ezt a lehetőséget, akkor érdekes kérdést implikál, hogy mire vonatkoztatható a költemény alapanyaga, a „mit lesel" szintagma. Egyrészt a konstrukció értelmezhető úgy is, hogy – evidens – a lap maga ábrázolja a szemet (valaki az olvasóra mered); másrészt úgy is, hogy a befogadói pillantás szervezi képpé a látványt, tehát az olvasói döntés leképezését szemléljük. A „mit lesel" összetétel kérdésként való intonálása megerősíti ezt a feszültséget, hiszen a kérdés vagy az olvasót szólítja meg, vagy maga az olvasó teszi azt fel (ugyanazon szavakkal, mégsem identikusan). Harmadrészt a „mit lesel?" a tárgy elillanására is figyelmeztethet, a látványelemek behatárolását teszi nyílttá, reflektálttá (pl. hengert vagy szemet látunk – nem mindegy), aktivizálva (és persze provokálva) ezzel az olvasói döntések korántsem magától értetődő kivetüléseit. (Negyedrészt a kérdés annak aposztrofálása is lehet, hogy a prefigurációk óhatatlanul felnyitják a mű privát

szféráját.) Mindezek alapján elmondható: eme oszcilláció rendkívül jól illusztrálja, hogy a befogadói tevékenység miként válik a képi és a szövegbeli dimenziók, médiumok széttartásának-integrálásának pragmatikai alapfeltételévé.[1]

Bár e rövid eszmefuttatás nem merít(h)ette ki a *Vendégszövegek (n)* sok szálon futó poétikáját (éppen csak érintette azt), arra talán ráirányította a figyelmet, hogy Papp Tibor alkotásainál miért tanácsos elidőznünk. S itt nem pusztán arról van már szó, amit Bohár András *Aktuális avantgárd: M. M.* című könyvében, az első magyar versgenerátor kapcsán így fogalmazott meg: „időszerű honi irodalmunknak is számba venni azokat az irányokat, amelyek mindenképpen gazdagítják a palettát."[2] Nem tartom ugyanis kizártnak, hogy a 20. század második felének egyik legfontosabb életművével állunk szemben; még akkor sem, ha ennek jelentőségét az irodalomtörténeti gondolkodás csak most – vagy eztán – kezdi ténylegesen felismerni.

1 Az értelmezés továbbvezetéséhez lásd KÉKESI Zoltán kiváló írását: *A tekintet újraírása. Papp Tibor:* Vendégszövegek (n), Kortárs, 2004/10, 108–110.

2 BOHÁR András: *Aktuális avantgárd: M. M. Hermeneutikai elemzések,* Ráció Kiadó, Budapest, 2002, 189.

Digitális koronázás
A király visszatér

Dóczi Péternek, köszönettel

A Gyűrűk Ura, hála Peter Jackson rendezőnek és stábjának, ma már több mint egy műfajteremtő regény. J. R. R. Tolkien klasszikus alkotása a fantasyirodalom alappillérének számít, s minden jel arra mutat, hogy a belőle készült film is mérföldkőnek tekinthető a maga műfaján belül. Ez a szerencsés „véletlen" számos olyan meglepetéssel szolgál, mely garanciája lehet irodalmi szöveg és audiovizuális élmény produktív egymásra hatásának. Azt azonban talán kevesen tudják, hogy Tolkien irtózott a Gyűrűháború megfilmesítésének gondolatától, sőt több ízben a történet vászonra vitelének lehetetlensége mellett érvelt.[1] Korántsem elhamarkodott kérdés tehát, hogy mit szólna a mester – ha (itt) élne – Jackson teljesítményéhez. Már csak azért sem, mert a film mindvégig határozottan számol azzal a különbséggel, melyet az olvasás és a képi befogadás időbeli kettőssége termel. A rendező ugyanis nem pusztán átülteti a sztorit, hanem az adaptáció során oly módon értelmezi azt, hogy a néző maga is szembesülhet az írott világ és a képi kultúra összjátékával, helyenként pedig a határaival. Nincs ez másként a trilógia záró darabjának Oscar-díjas verziója esetében sem, s óhatatlanul az az ember érzése, hogy erre a látványvilágra már maga Tolkien professzor is rábólintana. Hogy miért? Tartsanak velem: tekintsünk át egy-két érdekes filmbeli megoldást a regény tükrében.

A király visszatér egy fontos momentummal indul: az első jelenetsorban nyomon követhetjük Szméagol (sztúr

1 A trilógiát egyébként azért lehetett leforgatni, mert Tolkien '69-ben eladta a megfilmesítési jogokat.

származású hobbit) Gollummá való átalakulását. Itt válik világossá, hogy a torz lény eredetileg úgy nézett ki, mint bármelyik hobbit; a Gyűrű közelsége azonban jelentősen megváltoztatta a külsejét és a jellemét. A metamorfózis képi illusztrációját kísérő hangeffektus emellett azt is érzékelteti, hogy Gollum a torkából felbuggyanó, gusztustalan, köhögésszerű hangok miatt kapta nevét. A regényben azonban Déagol és Szméagol történetét Gandalf meséli el Frodónak még az első rész legelején, mikor a varázsló azonosítja a hatalom gyűrűjét. Ez az áthelyezés egy olyan többletet hív elő, mely nagyban befolyásolja a film konstrukcióját. A Gyűrű megsemmisülése a Végzet-katlanban ugyanis Gollum halálával párhuzamosan következik majd be. Vagyis az indító történetszál funkciója megkettőződik: Szméagol átalakulása, azaz Gollum születése és a háború vége, azaz Gollum pusztulása keretként nyitja-zárja a kompozíciót. Ennek köszönhetően *A király visszatér* önálló műként is megállja a helyét, részlegesen függetlenedhet az őt megelőző két epizódtól. A történetelemek filmbeli variálása – a cselekmény linearitásának felszabdalása mellett – a trilógia egészét tekintve itt válik alapvető konstrukciós tényezővé. Igen átgondolt megoldás, ami arra is fényt vet, hogy a rendezés nemcsak követi a regénybeli eseményeket, hanem újrakomponálja azokat egy, az irodalmi műtől megkülönböztetendő, önálló alkotás kedvéért.

Hasonló eljárásként értékelhető a történetben kulcsszerepet betöltő kardok felbukkanási idejének megváltoztatása. Aragorn kardja (Andúril) a filmben pontosan akkor kerül előtérbe, mikor a legnagyobb szükség van rá. Annak ellenére, hogy a regényben már a szövetség megkötése előtt a tünde-kovácsok újrakovácsolják, Aragorn tehát az úton mindvégig viseli, a filmben csak a Holtak felkutatása előtt kapja meg a leendő király. Ez a gesztus hangsúlyossá teszi, hogy Elrond megbocsátja Isildur vétkét, illetve Aragorn –

őseivel ellentétben – rászolgált a tündék bizalmára. Andúril szerepe ily módon megnövekszik, a király kardja a Holtak számára is meggyőző erővel bír (a regényben a zászló tölti be ezt a funkciót). A cselekménybe való beavatkozás ezen a ponton szimbolikussá emeli azt a tárgyat, melynek birtoklása az emberi történelem folytonosságát jelképezi. *A király visszatér*ben szintén kulcsszerepet tölt be egy másik kard is, ennek jelentőségét azonban a film tompítja. Az első részből ugyanis kimaradt az az epizód, melyben a hobbitok – még Völgyzugolyba való érkezésük előtt – a sírbuckáknál felfegyverkeznek. A regényben Trufa több mint ezer éves átoknak vet véget, mikor dúnadán pengéjével megöli a Boszorkánykirályt. A kard itt ugyancsak történelmi funkciót lát el, „Mert semmilyen más penge, bármilyen erős kar forgatja, nem ejthetett volna az Ellenségen ekkora sebet, hasíthatott volna a szellemhúsba, imígyen törvén meg a varázst, amely a láthatatlan inakat az akaratával összekötötte."[2] A filmben ennek a szálnak az elhagyása eredményezi a legfontosabb szerepcserét (a Boszorkánykirályt Éowyn szúrja fejbe, végzi ki), másrészt hozzájárul az emberi tényező felnagyításához, a heroizmus fokozásához. Aragorn kardja és Trufa pengéje tehát olyan funkcióváltáson mennek keresztül, mely szintén kiemeli a film koncepciójának elmozdulását.

Már az említett, apróságoknak tűnő változtatások alapján is látható, hogy olyan játékkal van dolgunk, mely a Jackson-féle értelmezés nyitottságával függ össze. A filmtörténet legmonumentálisabb háborújának színre vitelét két olyan vizuális megoldás fogja közre, mely minden bizonnyal emlékezetes marad azok számára, akik a regényt olvasták. Az egyik a jelzőtüzek terjedésének és célba érésének csodálatos képi megvalósítása, melyet semmilyen

2 Vö: STEMLER Miklós: *A világteremtés poétikája*, Prae, 2003/1, 11.

szöveg nem képes érzékeltetni; a másik pedig egy apró színészi gesztus, amely mögött felsejlik egy teljes cselekményszál. A filmbeli koronázási ünnepségen a tömegben együtt láthatjuk Éowynt és Faramirt, akik mosolyognak. Könnyen lehet, hogy azok a nézők, akik nem olvasták Tolkien szövegét, átsiklanak ezen a bevágáson. Pedig ez a mosoly igen árulkodó, s nemcsak Éowyn Aragorn iránt érzett viszonzatlan szerelmét oldja fel. A regény ugyanis az ütközet elbeszélése után külön fejezetet szentel a sebesültek kezelésének leírására. Az ispotály azért is igen fontos helyszín, mert itt találkozik Éowyn és Faramir, kiknek sorsa abban is közös, hogy a pelennori csata uralkodóik életét követelte (Théoden király eleste, illetve II. Denethor máglyahalála). A lábadozás közben a két fiatal egymásba szeret, majd a Gyűrűháború után összeházasodnak. Ez a frigy tovább erősíti Gondor és Rohan szövetségét. A filmbeli mosoly tehát fontos utalás, egy háttérben tartott történetelem képi nyoma, melynek többletjelentését a regényolvasó néző ismerheti fel.

Iménti példánk arra is rávilágíthat, hogy a különbségek sorjázása abban az esetben lehet gyümölcsöző, ha a film valamilyen módon tudatosítja a regényrészletek hiányát, de reflektál azokra. Éppen ezért terméketlen kérdésnek bizonyulhat annak felemlegetése, hogy például miért maradt ki az első részből Bombadil Toma vagy a harmadikból Beregil. Kétségtelen, hogy *A király visszatér* Oscar-díjas változata elhagyja például a megye megtisztításának eseményeit, ily módon rövidre zárja Szarumán és Gríma összeesküvésének történetét, viszont nagyobb erőkkel összpontosíthat a háború fordulópontjának, a pelennori csatának a kivitelezésére. Ez pedig – az ostrom profi vizuális megjelenítését nézve – indokolt rendezői döntés. A film centrumában álló ütközet szerkezete tökéletesnek mondható, a szendvicsjelleg maximálisan kidomborodik: az ostromlókat

megtámadják, a felszabadító lovasokat újabb sereg támadja, majd azokat ismét meglepi egy felmentő sereg. A regénynek megfelelően a csatába minden hullámmal újabb népek és fajok szállnak be. A film persze olyan meglepetéseket is tartogat, melyeket viszont – az irodalmi szövegtől elvonatkoztatva – csakis a látvány képes megalapozni. Itt persze teljes mértékben el kell fogadnunk, hogy amit nézünk, az egy független, önálló történettel rendelkező műfaj utalásrendszere. A „szendvics" második hullámában érkező haradi katonák olifántokat vetnek be. A lomha mozgású, óriás lények lábai között lovasok cikáznak. Mindez rendkívüli módon emlékeztet *A Birodalom visszavág* – fogalommá vált – lépegetőinek és a velük harcba bocsátkozó lázadóknak a küzdelmére. A látványvilág maximálisan alátámasztja ezt a párhuzamot, sőt a minden idők leghíresebb sci-fi trilógiájára való rájátszás a történet menetében is érvényesül, hiszen az olifántokat különböző úton-módon „elgáncsolják" (Legolas elképesztő attrakcióval lövi le az egyiket). Vagyis annak lehetünk tanúi, hogy *A király visszatér* grandiózus csatajelenete a regényhez való viszonyán túl saját műfaját is hangsúlyozza, a látvány mögött más látvány is áll elvének értelmében. Nagy a valószínűsége, hogy itt érhető tetten a filmnyelv egyik specifikuma, mely szerint a vizuális élmény egy másik vizuális tapasztalat felidézésével hívható elő. (Ez egyébként nem példa nélküli a Jackson-trilógiában, a kürtvári csata több jelenete összetéveszthetetlenül utal *A sötétség serege* című fantasyfilm néhány snittjére.)

A király visszatér bravúrjaihoz hozzátartozik még valami, nevezetesen a briliáns hang és a kísérőzene. Az utóbbi pedig olykor mintha ismerősen csengene. No ez sem véletlen, hiszen a trilógia záró darabjának zenei anyaga az előző két rész motívumaiból is építkezik. Érdemes felfigyelni arra, hogy a dallamok helyszíneket idéznek meg, s ha a szemünket lehunyjuk, akkor is eldönthető, hogy az éppen

szóló zene szerint hol járunk. A dallam tehát nemcsak hozzájárul az összhatáshoz, hanem orientálja a hallgatót. Ezért a film szerelmesei csukott szemmel is meg tudják mondani, hogy éppen Rohanban, Hobbitfalván vagy Völgyzugolyban időzik-e a virtuális kamera.

Végezetül talán már fölösleges is leszögeznünk, hogy *A király visszatér* – az elmondottak fényében – olyan multimediális alkotásnak tartható, mely szöveg, kép és zene precíz és rendkívül hatásos interakciójáról tesz tanúbizonyságot. A tolkieni mitológia legnépszerűbb ciklusának, a harmadkor végének, az emberi történelem újraalapításának – *A Gyűrű szövetségé*vel és *A két torony*al egyetemben – olyan méltó feldolgozása ez, melynek megtekintése után az eredeti sztori sohasem lesz ugyanolyan többé. A regény szerzőjének talán legtöbbet idézett gondolata így hangzik: „Azt hiszem, *A Gyűrűk Ura* varázsa abban rejlik, hogy a háttérben időnként feltűnik a történelem egy-egy darabkája; olyasmi ez, mint amikor egy messzi szigetet vagy egy távoli város tornyát pillantjuk meg, amint egy pillanatra kivillan a ködből. Ha elérjük, oda a varázslat – hacsak nincsenek a távolban további elérhetetlen tájak."[3] Túlzás nélkül kijelenthető, hogy Peter Jackson kétszeresen is eleget tesz ennek az elvárásnak. Filmje egyrészt maximálisan érzékelteti a történelem mélységét, másfelől – a profi technikának köszönhetően – nem töri meg a varázst, a legapróbb részletekig kidolgozza Középföldét; és felvillantja azt is, ami azon túl van: a trilógia utolsó előtti jelenetében Szürkerév kaput nyit a tengerentúli világra, a Messzi Nyugatra, a halhatatlanok szigetére. Egy olyan univerzumra tehát, melyben – metaforikus értelemben – a tündék mellett ott a helye Tolkiennak és Jacksonnak egyaránt.

3 J. R. R. TOLKIEN: *A Gyűrű keresése,* az előszót és a kommentárokat írta, a térképeket készítette Christopher Tolkien, fordította Szántó Judit és Koltai Gábor, Szukits Könyvkiadó, (h. n.), 2002, 333.

Névmutató

Adams, Douglas 9,10
Ady Endre 128, 130, 139
Ajkay Örkény 59
Aldiss, Brian W. 97, 116
Andreassen, Nancy 62
Arany János 139
Arisztotelész 65
Ashley, Mike 92
Asimov, Isaac 97

Árokszállásy Zoltán 61

Babits Mihály 68, 139
Bagi Zsolt 40–43
Bak Róbert 64
Baka István 128
Balabán Péter 13
Barak László 133–135
Barbin, Herculine 49–51, 53–55
Barker, Clive 83, 123
Barnes, Julian 75
Bart István 79
Barthes, Roland 35
Baudelaire, Charles 49, 63, 128
Bazsányi Sándor 16
Bear, Greg 97, 112
Beckett, Samuel 94
Bencze Balázs 83
Berger, Peter 25
Bernáth Csilla 11
Bester, Alfred 97, 120
Bierce, Ambrose 110, 113, 117

Bittera Dóra 21
Blanchot, Maurice 9, 40
Bodor Ádám 15
Bogart, Humphrey 81
Bohár András 148
Borges, Jorge Luis 75, 77, 84, 85, 95, 98
Bónus Tibor 16
Böhm Gábor 37, 38
Bradbury, Ray 97
Bryant, Christopher 81
Bukatman, Scott 97, 107
Burgess, Anthony 14, 81
Burns, Robert 62
Büchner, Georg 62
Byron, George Gordon 62, 127

Calvino, Italo 75
Celan, Paul 37, 40
Céline, Louis-Ferdinand 61
Chatterton, Thomas 62
Chwin, Stefan 65
Clarke, Arthur C. 97
Collings, Michael R. 123
Cook, Peter 92
Cromlech, Harald 83

Csehy Zoltán 134
Csigás Gábor 87

Darvasi László 15
Delany, Samuel R. 97, 98
de Man, Paul 37, 40–43
Derleth, August 110
Derrida, Jacques 37, 39, 40

di Filippo, Paul 97
Dick, Philip K. 97, 98, 100–103, 106
Dobos István 52
Dóczi Péter 149

Eliade, Mircea 120
Ellis, Bret Easton 14, 15, 80, 81, 128
Ellison, Harlan 97
Erion, Gerald J. 105
Escarpit, Robert 13
Esterházy Péter 68, 75

Feydeau, Ernest 11
Fitzgerald, F. Scott 79–82
Flaubert, Gustave 11, 14
Fodor Péter 81
Foerster, Heinz von 25
Foucault, Michel 33, 49–53, 55, 78, 86
Földessy Edina 56
Földényi F. László 62, 64–66
Frank, Manfred 38
Friedrich, Caspar David 62
Füst Milán 68

Gadamer, Hans-Georg 26, 28, 37, 38
Gaiman, Neil 59, 83, 86, 87, 89, 91, 92, 94
Garaczi László 15
Gábor Lívia 51
Gibson, William 57, 59, 97
Goethe, Johann Wolfgang 11
Göncz Árpád 99
Greenblatt, Stephen 44, 52
Gulyás Zsolt 81

Habermas, Jürgen 38
Hamilton, Laurell K. 59
Hamvai Kornél 88
Harris, Steve 108
Hauff, Wilhelm 62
Havasréti József 128, 130
Hawking, Stephen W. 15
Hazai Attila 15
Hárs Endre 24
Hegedűs Orsolya 81, 89, 122
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 140
Heidegger, Martin 140
Heinlein, Robert A. 97
Heller, Terry 122
Herbert, Frank 97
Hippokratész 13
Homérosz 114
Horatius 139
Horstmann, Ulrich 66
Horváth Iván 64
Horváth Norbert 86, 87, 92
Hölderlin, Friedrich 144
Hubbard, L. Ron 97, 108, 109, 113, 114, 116, 122, 124

Jackson, Peter 98, 100, 149, 151, 153, 154
James, Donald 81
Jarrold, John 92
Jauss, Hans Robert 11, 37, 94
Jellinek Gyöngyvér 59
Jones, Steve 87
Joyce, James 40
József Attila 64, 69, 139, 144

Kabdebó Lóránt 67, 68

Kafka, Franz 40
Kant, Immanuel 140
Karácsony András 22, 25, 26, 28, 30–32
Kassák Lajos 144
Katona Gergely 94
Kálmán C. György 45–47
Keats, John 62, 63
Kékesi Zoltán 148
Kidman, Nicole 61
King, Stephen 109, 123, 124
Kisantal Tamás 88, 109, 110, 113
Kiss Gábor Zoltán 43, 45
Cs. Kiss Lajos 22, 29
Kiss Lajos András 33
Kleist, Heinrich von 62
Knorr-Cetina, Karin 26
Kollár József 105, 114
Koltai Gábor 154
Kornya Zsolt 84, 91
Kosztolányi Dezső 9, 68, 69
Kovács András Ferenc 15–17, 19
Kós Krisztina 97, 120
Kömlődi Ferenc 57
Krúdy Gyula 68
Kulcsár Szabó Ernő 24, 25, 68, 70
Kulcsár-Szabó Zoltán 11, 16, 17, 41, 81

Lachmann, Renate 111
Lautréamont 40
Lehane, Dennis 82
Lejeune, Philippe 51
Lem, Stanisław 97
Lenkey Varga Péter 124
Lotman, Jurij Mihajlovics 35, 36

Lovecraft, Howard Phillips 83–87, 90–96, 109–113, 128
Lóránt Zsuzsa 49
Luckmann, Thomas 25
Luhmann, Niklas 21–24, 26–33

Maddox, Tom 97
Mallarmé, Stéphane 40
Maturana, Humberto R. 21, 24, 25, 29
Métraux, Alfred 56, 58–60
Mickiewicz, Adam 127
Molnár Gábor Tamás 41
Moorcock, Michael 97
Moore, Dudley 92

Nabokov, Vladimir 75
Nagy Sándor 10
Nemes Ernő 116
Nemes Péter 111
Németh Attila 103
Norfolk, Lawrence 54
Novalis 62

Nyíri Miklós 17

Orbán János Dénes 18
Orbán Jolán 39, 40
Ovidius 54

Pap Viola 108
Papp Tibor 143–145, 148
Pavić, Milorad 75, 128
Pavlovits, Tamás 78
Petőfi Sándor 139
Petri György 133

Piaget, Jean 25
Pivárcsi István 57
Poe, Edgar Allan 109, 110
Pohl, Frederik 97
Polidori, John William 127
Ponge, Francis 40
Pound, Ezra 144
Pratchett, Terry 5, 81, 83

Rabkin, Eric S. 123
Ransmayr, Christoph 75
Rákos, Petr 75, 77, 78
Rákos Péter 78
Rácz I. Péter 35–37
Rice, Anne 88
Rilke, Rainer Maria 139
Romhányi Török Gábor 86
Roth, Philip 13
Rucker, Rudy 97
Rushdie, Salman 14

Saylor, Steven 81
Schein Gábor 16
Schleiermacher, Friedrich 11
Schmidt, Siegfried J. 24
Scott, Ridley 98
Shakespeare, William 40, 52
Shelley, Mary 84, 112
Shelley, Percy Bysshe 62
Shiner, Lewis 97
Shirley, John 97
Shusterman, Richard 114
Sindelyes Dóra 11
Slusser, George E. 123

Smith, Barry 105
Sohár Anikó 5
Sollers, Philippe 40
Spargo, Tamsin 53
Spielberg, Steven 98, 100–102
Stemler Miklós 151
Sterling, Bruce 97
Stoker, Bram 86, 128
Stoppard, Tom 94
Stowe, Harriet Beecher 12, 14
Styron, William 62
Sutherland, John 12, 13
Sutyák Tibor 33
Swanwick, Michael 97

Szabó Lőrinc 69
Szántai Zsolt 100
Szántó György Tibor 14, 62
Szántó Judit 154
Szegedy-Maszák Mihály 68
Szentkuthy Miklós 67–71, 73, 74, 144
Szécsi Noémi 125, 132
Székács Vera 84
Szilágyi Tibor 112, 113
Szirák Péter 81
Szolzsenyicin, Alekszandr 14
Szókratész 140

Tardieu, A. 51
Teubner, Gunther 33
Térey János 16
Tolkien, Christopher 154
Tolkien, J. R. R. 83, 98, 99, 128, 149, 152, 154
Tornai József 63

Tournier, Michel 75
Tóth Árpád 63
Trilling, Lionel 61
Tverdota György 64

Ülkei Zoltán 53

Van Vogt, A. E. 97
Varela, Francisco J. 21, 25
Z. Varga Zoltán 51
Vácziné Arnold Éva 59
Vida Gergely 133, 136, 142
Villon, François 20
Vonnegut, Kurt 13, 61, 62
Vörösmarty Mihály 139

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 62
Weöres Sándor 139, 144
Wilson, Edmund 79, 113
Wingrove, David 116
Wittgenstein, Ludwig 39

Závada Pál 15
Zelazny, Roger 87

Zsélyi Ferenc 105

Az írások első megjelenésének adatai

A sikertörténet(ek) antropológiai előfeltevéseihez, Jelenkor, 2000/2, 192–198.

Szociális struktúrák – az önépítés alakzatai. A társadalom és a jog autopoietikus felépítése, Iskolakultúra, 1999/11, 80–87.

Az elmélet primátusa (?) Irodalom, nyelv, kultúra – exkurzus –, Tiszatáj, 2002/1, 110–117.

A nemek tekintetében. Michel Foucault bemutatásában Herculine Barbin, más néven Alexina B., Iskolakultúra, 1998/6–7, 167–170.

Láthatatlan erők játéka. A vodu-paradigma, Könyvjelző, 2004/3, 13.

Melankólia[3], Prae, 2003/4, 94–97.

Egy partitúra felépítése. Szentkuthy Miklós: Az egyetlen metafora felé – *vázlat* –, Thélème, 1998, tavasz, II. évf. 3. szám, 58–63.

Hollológia. Petr Rákos: Corvina, azaz A hollók könyve – *könyvbemutató* –, Thélème, 1998/4–1999/1, 106–109.

A film grammatikája. F. Scott Fitzgerald: Az utolsó cézár – *fragmentum* –, Könyvjelző, 2004/5, 15.

Gaiman Lovecraft-újraírásai, Prae, 2003/1, 23–30.

Dick és a paratér, Kalligram, 2003/9, 9–15.

Hubbard horrorja: Rettegés, Prae, 2004/1, 18–27.

Irodalmi vérszipoly. Szécsi Noémi: Finnugor vámpír – *könyvbemutató* –, Bárka, 2003/1, 119–123.

A szereptudat viszonylagossága. Barak László: És ha mégis ringyó? Könyvjelző, 2002/7, 5.

Visszacsatolás kollázsban. Vida Gergely: Sülttel hátrafelé – *könyvbemutató* –, Új Forrás, 2004/7, 70–75.

Szavak ébredése – képek lázadása. Papp Tibor: Vendégszövegek (n), Magyar Műhely 130, 2004/1, 84–86.

Digitális koronázás. A király visszatér, Nemzetközi DVD Magazin 27, 2004/6, 24–28.

H. Nagy Péter
Féregjáratok

Kiadta a NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2005
P. O. Box 72. 929 01 Dunajská Streda
Felelős kiadó: Barak László igazgató
Szerkesztette: Csanda Gábor
A borítót tervezte: MOON Kft., Dunaszerdahely
Első kiadás. Oldalszám 168
Nyomdai előkészítés: NAP Kiadó
Nyomta: Valeur Kft., Dunaszerdahely (Dunajská Streda)
ISBN 80-89032-66-4