

12. Kosztolányi Dezső, *Bolondok*, Athenaeum, Bp., 1911, 13.
13. Ezen a ponton ismét rokonítható Jókai említett művével. A *Második képzel regény: Coronilla Párbaj egy balottal* című fejezetében a párbajt vívni akaró szereplőt azzal az álcával csábítják a tébolydába barátai, hogy ott találkozhat ellenfelével.
14. Karinthy, *Betegek és bolondok*, 61.
15. *Uo.*, 63.
16. Az elmebetegek színészekhez való hasonlítása eszünkbe juttathatja Jean-Martin Charcot Salpêtrière klinikáját, ahol a hisztériát demonstráló lányok nagyrészt csak eljátszották a tüneteket a forgatókönyv szerint a pénteki bemutatókon.
17. Kiemelés tőlem – N. H. A rögeszme kapcsán érdemes feleleveníteni a korábban említett *Tudomány* című szöveget, ahol két professzor vitatkozik egyikük épelméjűségéről. Az ő disputájukban is gyakori szófordulatként tér vissza a rögeszme, úgy tűnik, mintha Karinthy ehhez a tünethez kötné szorosabban bolondjait. *Uo.*, 66.
18. *Uo.*, 74.
19. Várkonyi András, *Császármetszés*, Tükör, 1965. okt. 19, 20–22.
20. *Uo.*, 21.
21. Kosztolányi, *Bolondok*, 43.

URECZKY ESZTER

AIDS, angolság és immunitás Alan Hollinghurst A szépség vonala című regényében

„Muszáj bevennünk a kockázatos szexről szóló részt?”
(Margaret Thatcher)¹

„I’ve always been the one to blame
For everything I long to do
No matter when or where or who
Has one thing in common, too
It’s a, it’s a, it’s a, it’s a sin”
(Pet Shop Boys)²

Az AIDS orvostörténeti és kultúratudományos diskurzusai jellemzően nem fukarkodnak a szuperlatívuszokkal, amikor a járvány késő 20. századi történelmi, társadalmi és biopolitikai jelentőségét kívánják megragadni; s többek között „a második évezred pestisének”,³ a „talán a leginkább kulturálisan megkonstruált”⁴ és „a legátropolitizáltabb betegségnek”⁵ nevezik. Susan Sontag máig meghatározó értelmezésében a HIV-vírus „a gonosz és a változékonyság”⁶ metaforájává válik a 20. század végének nyugati társadalmában; napjainkra pedig a világméretű fenyegettetések miatti egzisztenciális szorongás tükrében egyre tágabb szimbolikus összefüggésben válik olvashatóvá az (első világ országaiban legalábbis) krónikus betegség-gé szelídülő kór, mely „immár nem csupán globális közegészségügyi kérdés, hanem a 21. század kiemelkedő jelentőségű biztonsági rése”⁷ is. Az AIDS ily módon

felfogható a posztmodern (kóros) állapotként is, amennyiben radikálisan számolja fel a modern individuum én- és testtudatát olyannyira meghatározó biztonságos, higiénikus és egyértelmű határok nagy elbeszélését, miközben a személyes és a társadalmi test már mindig átjárható küszöbeire irányítja a figyelmet – a biológiai és az információs „kórokozók” esetében egyaránt.

A kortárs nyugati kultúrák bio- és thanatopolitikai gyakorlataiban különösen az AIDS megjelenése kapcsán került ismét előtérbe a meleg állampolgárok jelentette kockázat a heteronormatív társadalom politikai immunrendszerére nézvést, aminek következtében Judith Butler szerint megállapítható, hogy „a gyász bizonyos formái nemzeti szinten legitimációt nyernek és felerősödnek, míg más veszteségek elgondolhatatlanná és meggyászolhatatlanná válnak”.⁸ Az AIDS-pandémia kialakulása egyszer s mindenkorra nyilvánvalóvá tette tehát, hogy az egyén szexualitása leválaszthatatlan annak politikai, orvosi és társadalmi életterületeiről – alapvetően ezért fals a rendíthetetlenül népszerű „csinálják a négy fal között”-jellegű érvelés. Michel Foucault szavaival élve (aki maga is köztudottan a betegség egyik első áldozatává vált 1984-ben): „manapság az az érdekes a férfi-homoszexualitásban, hogy e férfiak nemi élete azonnal társadalmi viszonyokká fordítódik át, illetve valamennyi társas kapcsolatuk szexuális viszonyként értelmeződik”.⁹

A gondolatmenetem alapjául szolgáló brit kulturális kontextus azért is tekinthető az AIDS közelmúltbeli történelmének revelatív szépirodalmi háttereként, mert az ún. „szodómiát” csak meghökkentően későn, 1967-ben dekriminalizálták az Egyesült Királyságban. Talán részben ez is magyarázza, miért bizonyult olyan maradandónak a „melegpestis”-metafora a szigetországban (ahogy azt majd a regényidézetek is mutatják); miközben folyamatosan zajlik az ország melegtörténelmének rehabilitációja (e folyamat egyik legújabb fejezeteként például Alan Turing portréja szerepel majd az ötvenfontos bankjegyen). A jóval közismertebb és számos példával rendelkező amerikai AIDS-irodalomhoz képest a brit prózában igen ritkán jut központi szerephez ez a betegség, s általában inkább egyéb témák mellett, azokat kiegészítve bukkan fel: ellenkulturális kritika részeként (Irvine Welsh: *Trainspotting*, 1993), melankolikus családregegyben (Colm Tóibín: *A blackwateri világitóhajó*, 1999), vagy a művészfigura egzisztenciális önreflexiójának sötét árnyaként (Adam Mars Jones: *Monopolies of Loss*, 1992; Will Self: *Dorian*, 2002).

Alan Hollinghurst *A szépség vonala* (*The Line of Beauty*, 2004) című regényének jelen AIDS-szemponthú olvasata arra törekszik, hogy a járvány diszkurzív megalkotódásának tereit és testeit vizsgálja a thatcheri '80-as évek Londonjának elit társadalmi rétegeiben. A szöveg stílus és műfaj szempontjából is igen összetett: olvasható egyrészt az 1980-as évekről szóló történelmi regényként, modern brit *Emberi színjáték*ként, nyelviségét tekintve pedig az ötszáz oldalas mű voltaképpen egyetlen monumentális főhajtás Henry James nosztalgikus-elégikus stílusa előtt – akiről a főszereplő, Nick Guest egyébként soha el nem készülő doktori disszertációját is írja. *A szépség vonalában* – mely a nyíltan meleg szerző negyedik regénye, ám az első olyan, mely problematizálja az AIDS-et –, az angol kulturális identitás szorosán összekapcsolódik az AIDS megjelenésével, Nick ugyanis afféle gyanús kívülállónaként értelmezhető már a járvány kitörése előtt is: a frissen végzett oxfordi irodalomár, a középosztálybeli, meleg fiatalember a '80-as évek londoni gazdasági

„bummjának” kellős közepén találja magát, mikor albérletbe költözik egyetemi barátja családjához, a konzervatív parlamenti képviselő Gerald Fedden kensingtoni házába. Az angol felsőbb osztály életmódját Nick szemén keresztül látjuk hozzávetőlegesen az 1983 és 1987 közötti időszakban: az első fejezetek 1983-ban játszódnak, az AIDS előtti „aranykorban”, majd hirtelen 1986-ra vált a narráció, amikor is a vírus már tagadhatatlanul felbukkant Londonban. Nick alapvetően esztétafigura, aki mindennél jobban szereti a szép dolgokat, és a teljes regényben valamiféle megfoghatatlan nosztalgikus vágyódás gyötri a szép és előkelő tárgyak és emberek világa iránt, minek következtében egyre inkább olyan eszkélista és/vagy önpusztító fogyasztási szokásoknak kezd hódolni, mint a szépművészet, a populáris kultúra, a luxusdrogok és a szex. Sorsa tehát alátámasztani látszik Susan Sontag meglátását, aki az AIDS-es művészfigurát a 19. századi tüdőbajos költő romantizált képével állítja szembe: miközben a poétaszeni kreatív elméjének szinte szükség-szerű állapotoként jelenik meg a lázrózsákat és heves érzelmeket generáló tuberkulózis, az AIDS esetében „semmilyen ehhez hasonló kompenzációs mitológia nem áll rendelkezésre”¹⁰. Mindeközben azonban szexuális mássága és osztályidegen mivolta meggátolják Nicket abban, hogy valódi beavatást nyerjen az elit örökök klubjába, s a felsőbb osztály végül, bűnbakká nyilvánítva, ki is veti őt magából.

A pharmakos testi és térbeli politikuma

A HIV-vírus biológiai mechanizmusainak egyik fontos vetülete, hogy tulajdonképpen nem maga a vírus a betegség, hanem az immunrendszer legyengítésével utat enged a testbe más, egy egészséges ember számára gyakran ártalmatlan kórokozók számára. Ilyen szempontból Nick Guest karaktere szimbolikusan vírusként is értelmezhető, hisz jelenléte a Fedden-házban sebezhetővé teszi a családot a külső támadások, a Másság inváziója számára – legyen az társadalmi osztály-, szexualitás- vagy egészségügyi jellegű. Itt érdemes a főszereplő beszélő nevére is reflektálni, hisz a Guest név szó szerint vendéget jelent, azaz egyfajta liminális pozícióba helyezi Nicket, aki egyszerre áll valamiféle parazitikus/szimbiotikus és romantikus kapcsolatban Feddenékkal. A család nézőpontjából Nick elsődleges funkciója, hogy művelt jelenlétével, figyelmes társaságával védelmezze és kiegyensúlyozza mentálisan labilis, öngyilkossági hajlamokkal küzdő lányukat, Catherine-t, akire a meleg Nick nyilvánvalóan semmilyen szexuális veszélyt nem jelent (ezáltal pedig gazdasági értelemben sem veszélyezteti őket s vagyonukat); de ugyanez érvényes heteroszexuális fiukkal, Tobyval való barátságára is, akiért Nick mindazonáltal plátói módon rajong. Nick tehát a regény elején egyfajta potenciálisan szennyező, idegen jelenlétként bukkan fel, aki megtestesíti a meleg szubkultúra és a londoni elit közötti főbikus (de ezen a ponton még nem fertőző) érintkezést. Noha eredendően gondviselő, s ezáltal gyógyító alakként jelenik meg, Nick a regény során egyre inkább kockázati tényezővé, betegséggé, végül pedig bűnbakká válik Feddenék szemében, s ez a fokozatos másság-képzés a házból való kiűzetésében csúcsondik ki, amikor az Establishment, azaz a brit társadalmi felépítmény immunrendszere szimbolikusan és szó szerint is kiutasítja őt.

Nick alakja mindennek alapján a derridai értelemben vett *pharmakos*ként is olvasható: egyszerre gyógyító és mérgező alak. Jacques Derrida többek között *Platón patikája* című szövegében dolgozik a *pharmakon* ősi görög fogalmával, ahol ez a sajátosan kettős kifejezés jelentett gyógyszert, receptet, de mérget és valamiféle szűrőt is egyben,¹¹ épp úgy, ahogy a *pharmakos* is funkcionálhatott mágusként, varázslóként és mérgező hatással, képességekkel rendelkező személyként is.¹² A *pharmakos*-figurák tehát lényegileg ambivalens jelenléttel bírtak, és gyakran emberáldozatként használták fel őket, ha például a városállamot pestis vagy más katasztrófa sújtotta. Jennifer Cooke mutat rá, hogy a *pharmakos* feladata ily módon voltaképpen az, hogy „szimbolikusan a város falain kívülre hurcolja a pestist, s kiűzetése a szennyezett népesség szimbolikus katarziséjának felel meg”.¹³ A *pharmakos* ókori alakja tehát az abjekt másság megtestesülése, amelyet azonban először a társadalmi testbe kell integrálni, elismerve idegen jelenlétét, ugyanakkor azonban már mindig feláldozható pozícióban található, s erre sor is kerül, amikor a társadalmi test egysége veszélyeztetve látszik.

Az 1980-as évekbeli London metropoliszának biopolitikai berendezkedése és a kor pártpolitikája egyaránt a regénybeli domináns hatalmi viszonyok metaforájává válik. Rögtön a nyitófejezetben egy kirakatot nézegetve látjuk Nicket, melyben az előző (Thatcher által megnyert) választásokról szóló, *Landslide* című politikatörténeti kötetet nézegeti. A szöveg felütése tehát a közelmúlt történelmének megalkotását helyezi a középpontba, melynek az áttetsző kirakatban, látványosságként való felkínálása válik azzá a kontextussá, ahol a jelen zajlik, mely rövidesen történelemmé, megvásárolható árucikké alakul át, és Nicket mint nézőt, vendéget, fogyasztót arra invitálja, hogy közvetve részesüljön mindebből. Végül be is megy a boltba, és nem tudja megállni, hogy ne keressen rá a könyv névmutatójában Gerald Feddenre, majd az üzletből kilépve (a könyvet nem veszi meg) „megvonta a vállát, de az utcán azért érzett némi késleltetett büszkeséget abbéli felfedezése okán, hogy mégiscsak ismer valakit, aki egy könyvben szerepel”.¹⁴ Nick a történet kezdetén gazdasági tőkével nem, kulturálissal azonban annál inkább rendelkezik, s ez viszonylagos privilégiumokat nyújt a számára, miközben doktori értekezését írja. Nick professzionális olvasó, aki abból él (anyagi és lélektani értelemben is), hogy mások alkotásainak, javainak szépségét élvezzi, értékeli és analizálja, s ily módon a regényt nyitó kirakat-nézegetése nagyon is pontosan vezeti be karakterét.

A fent említett hatalmi hierarchiák egyik központi alakja a regényben természetesen maga a miniszterelnök asszony, aki jellegzetes módon főleg utalások által, szinekdochikus módon bukkan fel, például a könyvborítón tündökölve. Thatcher regénybeli jelenléte tehát elsősorban valós személye hiányával, hatalma reprezentációjával ragadható meg, ami nagyban megfelel az AIDS megjelenésére adott reakcióinak is: a szexualitást ugyanis a konzervatív politikus magánügynek tartotta, a homoszexualitás meg pláne szalonképtelen témának számított a szemében.¹⁵ Különösen fontos ebből a szempontból a regényben a báljelenet, amikor összetett diplomáciai manővereket követően Thatcher személyesen is megjelenik a Fedden-házban. Amikor a kokain hatása alatt lévő Nick merészen felkéri egy táncra a Ladyt az irigykedő Tory politikusok gyűrűjében, és kattognak a bulvárlapok fotósainak vakui, szarkasztikus módon képeződik le kapcsolata a házzal és a

kormányzattal is: sikeresen közéjük tartozónak (konzervatív heteroszexuálisnak) adja ki magát, miközben mélységesen tisztában van saját Másik-mivoltával. Nick tökéletes *pastiche*-t produkál, majd a végében ismét kokaint szív és nemi aktusba is bocsátkozik egy számára ismeretlen pincérrel. A politika tehát csupán olyan „férfiösszeesküvés” (123.) Nick esetében, amelynek úgyszemint lehet soha teljes jogú tagja, eleinte azonban mégis élvezettel alakítja vállalt szerepét.

Akárcsak a Fedden-házban: Nick több mint albérlő, de mégsem családtag. A regény elején egyedül őrzi a házat (a személyzettel együtt persze), amikor a család épp Franciaországban nyaral, és „szinte már birtokban érezte magát” (5.). Ez a tulajdon-fantázia jól mutatja, mennyire erős a románca a család kollektív nárcizmusával (ami a regényt egyben Evelyn Waugh *Utolsó látogatás [Bridesbed Revisited]* című 1945-ös regényének erőteljes intertextusává is teszi). Ám Nick idealizáló tekintete ellenére is hamar megmutatkoznak Feddenék erkölcsi, érzelmi és intellektuális hiányosságai: gyakran tréfálkoznak például azzal, hogy van egy „másik nő” Gerald életében, Thatcherre gondolva, ám később kiderül, hogy a politikusnak valóban viszonya van a titkárnőjével, de ezen felül még adócsalással is foglalkozik. Amikor kirobban a botrány, a homoszexuális albérlő története is bekerül a lapokba, az AIDS, a melegszex és összességében a laza erkölcsök fertőjeként beállítva a Fedden-házat. Végül azonban Gerald patriarchális pozíciója minden vádat túlél, társadalmi rangja gyakorlatilag érintetlen marad, nem úgy Nické: ő lesz a parazita, a mérgező farmakos, akinek kidobása a konzervatív családi fészekből megkérdőjelezhető morális katarzist szolgáltat. Roberto Esposito szavaival: „a farmakos az, ami nem azáltal áll szemben a saját másikjával, hogy kirekeszti, hanem épp ellenkezőleg, azáltal, hogy inkorporálja és helyettesíti azt”.¹⁶

A társadalmi osztályok reprezentációja sokban kapcsolódik a politika kérdésköréhez, amennyiben az osztály fogalma láthatatlan, de mindenütt jelen lévő szövevényét képezi a „kint” és „bent” demarkációs vonalainak. Az elit minden esetben képes sikeresen reprodukálni önmagát, akárcsak egy tökéletes vírus, miközben a valódi vírushordozók, a meleg szereplők, sorra halnak a regényben. Ezt példázza a jelenet, mikor Nick épp Leóval, első férfiszeretőjével, egy fiatal, fekete, munkásosztálybeli férfival sétál Kensingtonban, ahol Nick eleinte még izgalmasnak találja szexuális marginalizáltságukat: „itt voltak hát, két férfi egy nyárestén, akiknek nincs hova menniük. Volt azért ebben valami romantikus” (35.). A Fedden-házzal és a benne Nick által bérelt padlásszobával ellentétben a kensingtoni közösségi kert (kisebbfajta magánpark) lesz az a városi, mégis privát tér, ahol a fiatalember megélheti vágyait, és ahová, ha illuzórikusan is, de valóban tartozhat, s itt történik meg első szexuális aktusa is Leóval. A kert helyzete Nickéhez hasonlóan kettős: akinek kulcsa van hozzá, az bemehet anélkül, hogy ki kéne mennie az utcára. Ez a jelenet leképezi a Swinging Sixties utáni és az AIDS-előtti korszak szabadságát, de Nick még ekkor sem képes nem kívülről, egyfajta távolságtartással szemlélni saját magát, és rég internalizált heteronormatív tekintettel mered magára: „épp mielőtt elélezett volna, hirtelen meglátta magát kívülről, mintha a fák és a bokrok eltűntek volna, és London összes lámpája épp ráragyogna: itt a kis Nick Guest Barwickból, Don és Dot Guest fia, és épp egy idegent kefél egy Notting Hill-i kertben az éjszaka közepén” (40.).

A regény többször is rámutat a Feddenék képviselte „a régi pénz patinája” (33.) és az „új pénz” mindig kétes értéke közötti (osztály)szakadéokra is. Utóbbit legerőteljesebben a libanoni származású Ouradi-család jelképezi, akiknek fia, a szoborszerűen szép Wani, Nick oxfordi évfolyamtársa és szeretője. Wani tekintélyelvű apja azt várja fiától, hogy vegye át a családi céget, kisboltokból álló üzletláncát, amit a semmiből épített fel nincstelen bevándorlóként az országba érkezve. Csak-hogy amikor Wani is meghal AIDS-ben, a betegség hirtelen ugyanolyan demokratikusnak bizonyul, mint a középkori pestis-elbeszélések kaszás démona.¹⁷ Nem csupán Leo, az alsóbb osztálybeli fekete férfi kapja el tehát a végülőlőkérő a munkahelyén a szocialistáktól (mélységesen katolikus anyja legalábbis azt hiszi, így terjed a betegség, 408.). Wani rasszizált mássága, keleti idegensége nagyban része Nick iránta érzett, orientalisztikus jegyeket mutató lenyűgözöttségének, hisz Wani „egyszerre volt angol és egzotikus, mint a legtöbb dolog, amit szeretett” (200.); s Nick mintha benne is csupán egy szép, hibrid műalkotást látna. Nick osztályidegen mivolta akkor válik a legnyilvánvalóbbá a regényben, amikor az immár haldokló Wanit hazaviszi autóval szülei luxusvillájába, akik azonban „megfeledeztek a jómorról, és anélkül csukták be az ajtót az orra előtt, hogy bárki annyit mondott volna, viszlát” (442.). Ez a jelenet közvetve felidézheti a *Szép remények* Satis House-ját: Nick a mindenhol idegen, ám annál ambiciózusabb Piphez hasonlóan fájó szívvel áll annak a háznak a kapujában, ahová mindig vágyott bekerülni, s ami mégis mindig csak csalódást és fájdalmat okozott neki. Nick csak használja, nem birtokolja Feddenék londoni padlásszobáját, ez a padlásszoba ráadásul szimbolikusán telített tér az angol irodalomban: Jane Eyre óta az elfojtás tereként értelmezhető, mely a veszélyes családi tartalmak felszínre törésének fenyegetését hordozza magában. Nick farmakos-szerű helye a házban tehát felidézi a viktoriánus örült nő képét is, hisz csakúgy, mint akkoriban a hisztéria, a homoszexualitás is alapvetően kontrollálhatatlan és szalonképtelen témának bizonyul a többségi elitársadalom számára; a felépítmény olyasfajta belső mássága, anomáliája, melyet kénytelenek valami alacsonyabb rendű és patológizált objektumra vetíteni, ha már tökéletesen izolálni nem lehet. Catherine, Toby húga az egyetlen Fedden, aki legalább alkalomszerűen kimondja a kínos igazságot: „szegény öreg Nick, mindig te kapod a legrosszabb szobát” (341.), közli a franciaországi családi nyaraláson. Cath közelebb áll Nickhez, mint bárkihez a saját családjában, és bipoláris személyiségzavara – amit minden bizonnyal hisztériaként diagnosztizáltak volna száz évvel korábban – kifejezni látszik a családi tudattalant: Cath jólléte az ára a család képmutató extravaganciájának. Állapotának súlyossága ellenére a tüneteit újra és újra a szőnyeg alá söprik, ahogy a gyógyszer neve sem képes Nicken kívül senki megjegyezni: következetesen Libriumnak hívják, Nick pedig rendre kijavítja Lithiumra. Ez a kollektív nyelvbotlás azt is sugallhatja, hogy tudat alatt szeretnék magukat megszabadítani Cath „örült” másságától, és talán épp ezért használják Nick jelenlétét arra, hogy jó bölcsészként, civilizált módon elfedje Cath irracionálisát, s így a család voltaképpen megfeledezhet a lány betegségéről. A feledés joga és képessége az elit luxusaként jelenik meg anyagi értelemben is: amikor kiderül, hogy Tobynak fogalma sincs arról, mégis mennyi ingatlana van Franciaországban, Nick „hirtelen rádöbbent, hogy a valódi gazdagság jele egyfajta hanyagság”¹⁸. Ez a gondolat vissz-

hangzik később keserűen a saját testi tőkájének, egészségének birtoklása kapcsán is, amennyiben Hans-Georg Gadamer olvasatában *egészségesnek lenni annyit tesz, mint képesnek lenni megfelekedezni önmagunkról.*¹⁹

A dekadens fogyasztás esztétikuma

Donna Haraway *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* című kötetében amellet érvel, hogy az immunrendszer nem csupán az AIDS-diskurzus mestertrópusa, hanem a késő 20. századi és a kora 21. századi biopolitikai dilemmák meghatározó metaforája is egyben. Haraway szerint az immunrendszer olyan „térképként” értelmezhető, mely a Saját és a Másik megkülönböztetésének és összetéveszthetőségének határmezsgyéjét rajzolja ki a nyugati biopolitikában.²⁰ John Protevi ezzel a gondolattal összhangban azt állítja, hogy az immunitás első-sorban a „kényszerítés testpolitikájának” kérdéskörét foglalja magában: „A kint már mindig bent van, a belsővel viszonyban állva, és a kettő cserefolyamatainak szabályozása az immunrendszer feladata”.²¹ Az immunrendszer mindezek következtében száműzi a Másságot a Saját margójára, ahogy Isabell Lorey fogalma, a biopolitikai immunizáció is sugallja: „a gonoszt először is diszkurzív értelemben a társadalmi margón kell pozicionálni.”²² Az immunitás fogalmának e kulturális olvasatai nyomán Nicknek az AIDS-szel és saját magával való kapcsolata is megragadható-nak tűnik, amennyiben a történet előrehaladtával egyre inkább elveszíti az irányítást saját határai felett, miközben az elit (magát mentendő) fokozatosan erőszakos kirekesztése mellett dönt.

A regényben szerepel egy meglehetősen szürreális párbeszéd, amelyet Mr. és Mrs. Fedden folytat le Nickkel a ház konyhájában, és ez a beszélgetés tükrözi a brit felsőbb osztályok teljes mértékű értetlenségét a gender, a melegkérdés és az új betegség kapcsán egyaránt: „– Boy George férfi, igaz? – kérdezte Rachel [Mrs. Fedden]. – Igen, az, – felelte Nick, – Ellentétben George Eliottal – tette hozzá Rachel. – Jogos a kérdés! – szúrta közbe Gerald.” (100.) Ebben a rövid családi párbeszédben a homoszexualitás, a populáris kultúra, a művész társadalmi neme, valamint az angol irodalmi klasszikusok egyszerre merülnek fel a nemiség kontextusában, s ezzel kicsinyítő tükörként utalnak a regény számos kulturális regiszterére is, melyeket a regény a '80-as évek melegkultúrájának fikcionalizálása kapcsán játékba hoz. A szöveg egészen sokáig hallgat a járvány kérdéséről, eltekintve néhány alkalomszerű utalástól, mint például amikor az Öreg Pete-ről, Leo korábbi partneréről azt olvassuk, hogy „nincs jól”, sőt, maga Leo is úgy tűnik el az egyik fejezet végén, hogy semmilyen magyarázatot nem kapunk arra vonatkozóan, miért ért véget ez az egyébként érzelmi síkon is elmélyült kapcsolat. Voltaképpen Toby az első, aki nyíltan, bár metaforikusan beszél a betegségről: „Te jó Isten, ez rémes, ez a rohadt pestis!” (336.). Később aztán perifrastikusán „a pestis-izének” (470.) nevezi a kórt, miközben a meleg Wani maga is igen ítélezően nyilatkozik róla, és roppant angol módon még a betegség nevét sem hajlandó kimondani: „most már igazán semmi mentség rá, hogy valaki elkapja ezt a dolgot” (340.). A Fedden-házban egész egyszerűen tabutémának számít egy barát, szerető vagy akár rokon elvesztése az AIDS következtében, bár Nick többé-kevésbé előbújik, amikor többes szám első

személyben szól hozzá az AIDS-témához vacsora után: „igyekszünk vigyázni magunkra” (339.). Azonban a család mégis igen sajátságos módon tárgyalja meg egy közeli barátjuk halálát, s egészen a viktoriánus kort idéző gyarmati retorikáig regresszálnak, amennyiben a „nyomorékság” (invalidism) diskurzusát alkalmazzák gyászuk kifejezésére: „tavaly a Távols-Keleten elkapott valami elképesztő nyavaját” (334.). Az ironikus a homoszexualitás ilyesfajta abjekciója kapcsán persze részben az, hogy Oxbridge köztudottan „híres” homoszexuális szubkultúrájáról (a szerző szintén kiváló, *Más apától* című regénye részben erről is szól). Az a jelenet is ezt a kettőséget, képmutatást ugrasztja ki, mikor Nick Feddenéssel együtt meglátogatja a család egyik vidéki, agglégény nagybácsikáját hatalmas házában, aki nyilvánvalóan meleg, de erről természetesen senki nem beszél. Ez a kiruccanás ráadásul egybeesik a Notting Hill-karnevállal, ami egyfajta coming out lenne Nick számára, ő mégis az arisztokrata közeg emelkedettségét választja a karneváli groteszk szabadsága helyett. Londonban aztán egy meleg által látogatott strandon látjuk Wani társaságában, ahol egy idegen férfi összetéveszti őket valakivel, és közli a hírt, hogy „George”, mint afféle meleg Akárki-figura, meghalt. Még az igen privilegizált pozícióban lévő Wani sem üssza meg a leprásként való kezelést, amikor a kedvenc luxusétermében nyilvánvalóan érzékeltetik vele, hogy „a jelenléte nem tett többé jót az üzletnek” (431.). Nick is teljes mértékben tudatában van a járvány gazdasági dimenzióival: ahogy Wani megjegyzi, a piac mindig visszaugrik, „mindig felépül” (433.), a ’80-as évek elveszett nemzedékének tagjai azonban soha nem térnek már vissza (itt ismét kísérteties a párhuzam a *Más apától* című regénynek az I. világháború társadalmi veszteségeit bemutató szálával). Leo tanulatlan édesanyja ugyanakkor a naiv keresztény hitet testesíti meg a történetben, s arra sem képes, hogy fia szexuális identitását elfogadja, nem hogy a betegségét, ám az ő tudatlansága nem sznobériából, hanem intellektuális és anyagi nélkülözéséből fakad. Nicknek később nosztalgikus flashbackje támad, mikor egy háttal álló sovány fekete férfi egy pubban Leóra emlékezteti, de rá kell döbennie, hogy valóban Leo az, akit immár idegenné tett számára az AIDS, és úgy tesz, mintha nem ismerné meg. Amikor pár hónappal később váratlanul meglátogatja Leo leszbikus húga és annak partnere, hogy értesítsék Leo haláláról, a lány szarkasztikusan megjegyzi, hogy „na, hát legalább így már az oltár elé került” (408.), hisz hithű katolikus anyjuk mindig is erre vágyott, akinek a szobájában Holman Hunt *A halál árnyéka* című híres festményének egy reprodukciója függ a falon. Nick senkivel sem tud beszélni Leo haláláról, még Cath-tel sem, aki elvileg a legközelebbi barátja a házban, mert valahogy „sosem jött el a megfelelő a pillanat, sosem a megfelelő héten akarta szóba hozni ezt a valójában nagyon nem megfelelő halált” (414.).

A regény végén aztán Feddenék mind Nicket vádolják a Gerald körüli botrányért, kivéve Cath-et, akitől el sem köszön: bár egyedül a lány nem vesz rész Nick kiűzetésében az egyet nem értés sérült és elhallgattatott hangjaként. Noha Cath osztja meg a sajtóval a családi szennyest, beleértve Nick magánéletét is, nem Nicket akarja ezzel büntetni, hanem a saját családja élethazugságát kívánja leleplezni. Csakhogy az örült nő és az AIDS-es meleg férfi alakjai végső soron nem képesek fölforgatni a társadalmi, a politikai, a családi és a házi rendet. Noha Nicket némileg feminizálja a heteronormatív Feddenék szemében a homoszexualitása, még

mindig alapvetően férfias, fehér, magasan kvalifikált és áthatolhatatlan egóhatárokkel rendelkező alakként jelenik meg a történet meleg szubkultúrájában. Mielőtt végképp kidobná Nicket a házból, Gerald Fedden mindazonáltal „tipikus homokos trükknek” (477.) nevezi Nick viselkedését, aki rádöbben, hogy a politikus számára „mi sem volt természetesebb, mint bűnbakká kinevezni a kezesbárányt” (481.), miközben az egész jelenetet úgy jellemzi, mint „ragályos örületet” (482.).²³ Miközben tehát a szegény, tanulatlan, fekete Leo és a dúsgazdag, Oxfordban végzett, arab Wani egyaránt meghalnak AIDS-ben, a fehér, középosztálybeli tudóspalánta, Nick látszólag immunis a betegségekre.

Nick másságának szexualitása és osztálypozíciója mellett a művészet a legmeghatározóbb kifejeződése: a szépség világa bizonyul számára menekülő útvonalnak a jelen megfosztottságából. *A szépség vonala* esztétizmusa tehát egyfajta intellektuális ellenpontként szolgál a járvánnyal szemben. Az AIDS-ben szenvedő művész alakja egyébként is egészen új alműfaját honosította meg a művészregénynek, s Nick esztéta-identitása ugyanúgy számos konnotációt hív elő, ahogy a tbc is, hiszen az AIDS következtében, „az éhező, tüdőbajos művész bohém sztereotípiája – mint a szintén tbc-s Kafka Éhezőművésze – helyettesítődött az AIDS-es művész képével”²⁴. Nick azonban hangsúlyozottan *nem* művész, nem költő, hanem „csak” esztéta, a művészet szerelmese: úgy tűnik, felemészti utópisztikus, elitista vágyai, miközben egyre több drogot fogyaszt, hogy fenntartsa a valóság idealizált verzióját, miközben a szépség világa sem fizikai, sem társadalmi szublimációt nem képes kínálni a számára. A kokain (amire egyébként a cím szintén metaforikusan utalhat) ráadásul az a hatását igen gyorsan elvesztítő elitdrog, amit hagyományosan bankkártyák vagy bankjegyek segítségével porcióznak ki és szippantanak fel, azaz ha valaki ennek a rabja lesz, az azt jelenti, hogy folyamatosan és kényszeresen fogyasztja a pénzt, mégpedig a pénz különböző szimbólumainak segítségével.

Mivel *A szépség vonala* a közelmúlt történelmi regénye is, ez az átesztétizált hang olvasható a thatcheri évek kettős erkölcsi mércéjének kritikájaként is. Nem meglepő, hogy a „szexuális adó”²⁵ metaforája szintén az AIDS egyik elterjedt képe lett, a promiskuitás büntetése. Nick fogyasztási szokásai ebben az értelemben nevezhetők dekadensnek, amennyiben a dekadenciát a művész felsőbbrendű létállapotaként értelmezzük a közönséges módon egészséges világban, akit „a groteszk, a szexuálisan bizarr vagy a szörnyűséges jellemez, aki steril módon és ugyanakkor rendkívüli mértéken kifinomult, és a kultivált erotizmus világában él”²⁶. Ez az elgondolás teszi lehetővé, hogy az AIDS-et valóban a kor kórjaként értelmezzük, ahol Nick esztétizmusa és dekadenciája az elitizmus vírusával való megfertőzöttségének szimptomájaként jelenik meg már az AIDS felbukkanása előtt is. A regény elején Nick be is vallja: „Egyszerűen szeretem a szép dolgokat” (7.), és büszke a kiváló minőségű oxfordi diplomájára, miközben Henry James stílusáról írja doktori disszertációját. Beszédes, hogy épp James nyelvéről ír, nem a műveiben megjelenő erkölcsi vagy társadalmi, esetleg érzelmi kérdésekről, kizárólag a szépség tapasztalatának tetten érhetősége érdekli a nyelv metasztintjén. Nick mint az erkölcsi szempontból ambivalens esztétafigura szintén emlékeztet James életművének visszatérő alakjaira, akiknél a műalkotások gyűjtése vagy az élet kizárólagosan esztétikai szempontból való szemlélése tendenciaszerű jelenségek, és

az ilyen James-karakterek esetében ennek általában morális szempontból erőteljesen negatív kicsengése van (mint például Osmond az *Egy hölgy arcépe*-ben vagy Adam Verver az *Arany táliban*). Ő maga úgy magyarázza el Feddenéknek a címadó William Hogarth-fogalmat, hogy „[a]zt hiszem, a szépség vonala egyfajta éltető elv” (225.). Ennek megfelelően a regény legutolsó szava is a „szépség”, noha a cselekmény szintjén szinte semmi sem indokolja ezt a szóválasztást.

Nick gyakran érzi magát elidegenedetten, az elit világában kívülállónak, néha viszont épp oxfordi képzettsége nyomán felsőbbrendűnek is tartja magát náluk. Többször is vitatkoznak például Geraldal Richard Strauss zenéjéről, aki zeneszerzőként mindent megtestesít, amit Nick lenéz a művészetben: a szórakoztatás és a figyelem felkeltésének leplezetlen vágyát – éppenséggel azokat a vonásokat, melyek Nicknek a család életében való jelenlétét is fémjelzik. Nick azonban „lefelé” is ilyen sznob, ugyanúgy lenézi Leo populáris ízlését, aki rajong *A sebhelyesarcú* (*Scarface*) című filmért. A regény humora egyébként azokban a jelenetekben a leghatásosabb, amikor a kultúrörökség-filmekre irányul, hisz ez a roppant sikeres műfaj a thatcheri '80-as években született Angliában, és az erre történő utalások rendszerint szarkasztikusan helyezik el a szereplőket társadalmi és intellektuális értelemben egyaránt. Az egyik jelenetben, ahol az Ouradi-családdal szerepel együtt, Nick megjegyzi, hogy „jobban belegondolva, arra jutott, hogy az egész valószínűleg leginkább egy Merchant Ivory-film jelenetére hasonlított” (486.). E kulturális utalások iróniája azonban keserűvé is válik Nick számára, amikor a saját maga által nagy gonddal írott, Henry James egyik regényéből készült forgatókönyvét próbálja eladni amerikai filmproducereknek; és a következőképpen foglalja össze a cselekményt: „egy olyan szereplőről szól, aki jobban szereti a dolgokat az embereknél, és a végén persze semmije sem marad” (435.), az amerikaiak reakciója pedig mindezt annyira, hogy a történet „elégé szívás”. Úgy tűnik, Nick számára az élet túlságosan is könnyen fordítódik le művészi mintázatokká, keretekké, díszletekké, tükrökké és színészekké; s csak úgy képes megtapasztalni a jelent, ha modernkori Lady of Shalott módjára az esztétikum tükrében veszi azt szemügyre. Összességében Nick esztétizmusa nem bizonyul sem hatékony pszichológiai eszképzimusznak, sem pozitívan értékelhető erkölcsi feloldásnak a lelkiismerete számára, hisz kreatív projektjei, úgy mint doktori értekezése, forgatókönyve és luxusmagazinja, az *Ogee*, amit Wanival közösen hoznak létre, mind csődöt mondanak. A magazin neve egyébként a szépség vonala kifejezés szinonimája az angol nyelvben, maga a lap pedig piacképes, könnyen fogyasztható formában testesíti meg Nick műveltségének és anyagi vágyainak keverékét. A kész, becsomagolt termék azonban eladatlan és fogyaszthatatlan marad Wani időnek előtte és hirtelen bekövetkező halála miatt, nem képes éltető elvvé válni.

Mikor Nick az utolsó oldalon elhagyja a Fedden-házat, saját jövője is a halál árnyékával terhelt jelenik meg a számára, amikor a soron következő HIV-tesztjére gondol, mely talán ezúttal pozitív lesz. Elképzeli, milyen lehet, ahogy oly sokan mások is megtudják az eredményeiket ezekben a napokban, és megtapasztalják azt a biografikus törést, amit a betegség híre jelent: „eljött az idő, és megtudták a hírt abban a szobában, ahol épp tartózkodtak, a megtervezett és tovább folytatódó napjuk egy pontján” (501.). Igen lényeges, hogy a regényben nem derül ki Nick

harmadik HIV-tesztjének eredménye, ehelyett a betegség és halál lehetősége miatti sebezhetősége ott lebeg az utolsó oldalakon. Távozásakor Nick legmeghatározóbb érzelve „egyfajta rettenet volt, amelyben rövid élete valamennyi szakaszából keveredtek érzelmek, a leválás, a honvágy, az irigység és az önsajnálát, de azt is érezte, hogy ez az önsajnálát valami módon egy nagyobb bánat része is” (uo.). Nick többször is idézi a regényben Henry James kifejezését, „a személyes hiány szélsőségeségét” (303.), s úgy tűnik, ez a hiánytapasztalat, a megfoghatatlan veszteség érzése leginkább valahová tartozni vágyása, egyéni és generációs hely-telensége fölötti gyászának jelölője.

JEGYZETEK

1. Margaret Thatcher megjegyzése Norman Fowler egészségügyi miniszter AIDS-megelőző kampánytervéhez 1986-ból. Nick Higham, *Thatcher fears over Aids awareness campaign revealed*, BBC News, 2015. december 30. <http://www.bbc.com/news/uk-35189921>
2. Az angol szinti-pop duó *It's a Sin* című dala az 1987-es *Actually* albumon jelent meg.
3. Roberto Esposito, *Immunitas. The Protection and Negation of Life*, ford. Zakiya Hanafi, Polity, Cambridge, 2002, 162.
4. John Aberth, *The Black Death. The Great Mortality of 1348-1350 – A Brief History with Documents*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, 135.
5. Catherine Waldby, *AIDS and the Body Politic. Biomedicine and Sexual Difference*, Routledge, London, 1996, 19.
6. Susan Sontag, *Illness as a Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Penguin, London, 1991, 153.
7. Melinda Cooper, *Life as Surplus. Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*, University of Washington Press, Seattle, 2008, 51.
8. Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Aggression*, Verso, London, 2004, xiv.
9. Michel Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, szerk. Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinov, Chicago University Press, Chicago, 1983, 139.
10. Sontag, *i. m.*, 109.
11. Jacques Derrida, *Dissemination*, ford. Barbara Johnson, The Athlone Press, London, 1981, 71.
12. *Uo.*, 117.
13. Jennifer Cooke, *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Palgrave Macmillan, London, 2009, 82.
14. Alan Hollinghurst, *The Line of Beauty*, Bloomsbury, London, 2004, 4. (A regényből származó minden idézet a saját fordításom a magyar kiadás egyetlen nyelvi színvonala miatt.)
15. Megvétózta például, hogy közpénzből finanszírozzák az AIDS-kutatást, mely életrajzírója szerint egyértelműen személyes viszolygásból fakadt: „A döntését soha nem indokolta meg nyilvánosan. Egyszerűen megtörtént” (John Street, *AIDS and Contemporary History*, szerk. Virginia Berridge, Philip Strong, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 229.). A Thatchert követő miniszterelnökök aztán igyekeztek látványosan kiállni az AIDS ügye mellett, John Major például szinte azonnal kompenzációt ajánlott fel a megfertőződött hemofiliasoknak (*Uo.*, 235.). A korai '90-es évekre tehát az AIDS egyszerre vált mainstream és marginális jelenséggé az országban (Virginia Berridge, *Epidemics and Ideas. Essays on the Historical Perception of Pestilence*, szerk. Terence Ranger and Paul Slack, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 8.).
16. Esposito, *i. m.*, 127.
17. Egy interjúban Hollinghurst így vallott a kensingtoni házak iráni lenyűgözöttségéről: „az egész ötlet összekapcsolódik a fejemben Kensington Park Gardens képével, hosszúkás, széles, fátlan utcáival. Amikor először Londonba költöztem és egy barátom Notting Hill-i lakásában laktam, gyakran sétáltam arra [...] akkoriban kissé lerobbantabb volt, eléggé más, mint a mai milliomos-negyed. Mégis, azon tőprengtem, vajon milyen életet élhetnek azokban a magas házakban (Myron Yeager, *The topography of gay identity: Alan Hollinghurst's The Line of Beauty*, CEA Critic, 75.3, 2013, 310.).
18. *Uo.*, 310.

19. Hans-Georg Gadamer, *The Enigma of Health*, ford. Jason Gaiger, Nicholas Walker, Stanford UP, Stanford, CA, 1996, 112.
20. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, 204.
21. John Protevi, *Political Physics. Deleuze, Derrida and the Body Politic*, The Athlone Press, London, 2001, 107.
22. Isabell Lorey, *State of Insecurity. Government of the Precarious*, ford. Aileen Derieg, Verso, London, 2015, 43.
23. John Langone 1985-ös kutatása szerint a vírus a „sebezhető ánuszon” keresztül lép be a véráramba, míg ezzel ellentétben a „törékeny hügyecső”; illetve a „robosztus vagina” túlságosan ellenálló határvonalnak bizonyulnak a behatolni vágyó AIDS-vírus számára (Paula Treichler, *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification, Culture, Society and Sexuality: A Reader*, szerk. Richard Parker, Peter Aggleton, UCLA Press, Philadelphia, 1999, 360.). A betegség elnevezése szintén igen szimptomatikus módon zajlott, hisz eleinte nevezték WOGS-nak (the Wrath of God Syndrome) és GRID-nek (gay-related immunodeficiency) is, míg végül az AIDS elnevezés mellett döntöttek egy 1982-es washingtoni konferencián, mert az „elégé deskriptív, de nem pejoratív” (Uo., 366.).
24. Ernest B. Gilman, *Representing the Plague in Early Modern England*, szerk. Rebecca Totaro and Ernest B. Gilman, Routledge, New York, 2011, 6.
25. David Black, *The Plague Years. A Chronicle of AIDS, the Epidemic of Our Times*, Picador, London, 1985, 19.
26. Richard Gilman, *Decadence. The Strange Life of an Epithet*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975, 86.

SMID RÓBERT

Az írásneurózis és a betegség enigmája Gerőcs Péter A betegség háza című regényében

Ha irodalom és betegség kapcsolatáról beszélünk a születő irodalomban, és a megszólalásmód felől kérdezzük a szövegeket, akkor csak a 2017-es megjelenésekből Peer Krisztián 42-jétől Muszka Sándor *Szégyenén* keresztül Németh Gábor Dávid *Banán és kutyájáig* nagyjából kirajzolható az íve azoknak a diszkurzív markereknek, amelyek meghatározzák a lehetséges artikulációs diszpozíciót a lírában: ezek a tehetetlenségből és a másikat túlélésből fakadó szégyenérzet, a hiány közvetíthetőségének ambivalenciái, valamint az emlékezés aktusának eredménye, vagyis hogy az emlékezés pontosan azt tudatosítja, nem lesz több emlék a másiktól, és vice versa, a másokban a beszélőről.¹ Többek közt az említett kötetek is ezzel a feszültséggel szembesítik a befogadót, hogy a megszólalás éppen elhordaná, lebontaná még a másik maradékát is, vagyis a hiány feloldásával telítene el mindent a gyász hangja, így viszont a gyász mint már rég célt tévesztett aktus – mert saját előretörését igen, az elbeszélni kívánt másikat azonban nem tudja kommunikálni – pótcselekvésnek mutatná magát.² Nem más történik tehát a versbeszédben