

# A férfilelek sötétje

CORMAC MCCARTHY: *ODAKINT A SÖTÉTSÉG*; FORDÍTOTTA GRESKOVITS ENDRE

Sokszor leírták már, hogy Cormac McCarthy az amerikai irodalom legnagyobb klasz-szikusai közé számít. A nemrég elhunyt Harold Bloom elhíresült kanonikus kijelentése alapján továbbá mára magától értetődően soroljuk Thomas Pynchon és Don DeLillo mellett az élő amerikai próza legnagyobbjai közé. McCarthy amerikai és világiro-dalmi jelentősége mellett azonban kevesebb szó esik a magyar olvasóközönség szempontjából kivételes helyzetére. A Magvető, újabban pedig a Jelenkor Kiadó jóvoltából a még le nem zárult életmű hamarosan teljes egészében olvashatóvá válik magyar nyelven. Ezt elsősorban a szerző feszes életműve teszi lehetővé: 1965 és 2013 között összesen tíz regény, két forgatókönyv és két drámai mű jelent meg neve alatt. Mégis, ha abból indulunk ki, hogy ezekből műfajonként csak egy-egy írása maradt lefordítatlanul [a Jelenkor nagy lendülettel újrainduló életműsorozata miatt pedig valószínűleg ezekre sem kell sokat várni], és mindezt összevetjük az amerikai prózakánon kiemelkedő alkotóival, McCarthy sajátos helyzetbe kerül. Se Pynchon-nak, se DeLillónak nincs ennyi magyarul olvasható könyve, de ha korábbi szerzőket nézünk, még Faulkner, Hemingway, Henry James, sőt Melville vagy Hawthorne élet-műve sincs ilyen arányban lefordítva. McCarthy jól láthatóan kitüntetett szerepben van, és ha ennek okát most nem is vizsgáljuk meg alaposabban, az mindenesetre megállapítható, hogy mára az oeuvre egyes szakaszai jól felismerhetővé válnak a magyar olvasó számára is.

A három szakaszt hagyományosan így különítik el: az 1965 és '79 között írt első négy regény (*The Orchard Keeper*, *Outer Dark*, *Child of God*, *Suttree*) a szerző déli, pontosabban appalache-i gótikus korszakát képezi; majd a '85 és '98 közötti regények [*Blood Meridian*, *All the Pretty Horses*, *The Crossing*, *Cities of the Plain*] a második, „western” szakaszt alkotják; míg az utolsó kettő, stílusában minimalistább *No Country for Old Men* [2005] és a *The Road* [2006] című regényekre gyakran hivatkoznak „késői alkotásokként”. Ez a szakaszolás és kategorizálás persze a végtelenségig kritizálható és variálható. Az életmű két magnum opusa, a *Suttree* és *Blood Meridian* kilóg a kategóriájából, mint ahogy a *No Country for Old Men* viszont akár a western műfaja, akár a határvidék topológiája felől könnyedén a második szakaszba sorolható. Ha pedig az apokalipszis műfaji kódjai szerint akarnánk külön csoportba osztani a *The Roadot*, akkor azzal szembesülünk, hogy ide ugyanúgy sorolhatjuk a *Blood Meridiant* vagy az *Outer Darkot* is, miközben más perspektívából akár ezt a regényt is a déli művek közé sorolja a szakirodalom. Arról nem is beszélve, hogy toposzok szintjén az egymástól távol eső művek olykor tudatosan kommunikálnak egymással, sőt, belső párokat képeznek az életművön belül: a megrontott Éden toposza így rendeli egymás mellé a korai *The Orchard Keeper* és a *Határvidék-trilógiát* vagy az egyetemes üldözöttség és menekülés az *Outer Darkot* és a *No Country for Old Men*. Az életmű többszöri végigolvasás során pedig olyan tudatosan megalkotott szöttesként fedi fel önmagát, amelyben vagy a tematikus pontok [erőszak, magány, nyomor], a filozófiai kérdések [metafizikai üresség, egzisztencialista félelem, gnosztikus túlvilági erők, etikai nihil] vagy

a műfai elődök megidézése (hol Faulkner és Melville, hol Shakespeare és Milton, hol Homérosz és a Biblia) mind fel-felfeslő szálakként vannak jelen, amelyek behálózzák McCarthy munkásságának egészét, és sajátos magánmitológiát formáznak.

Ebből a szempontból a magyarul frissen megjelent 1968-as *Outer Dark*, a szerző második regénye abból a szempontból kitüntetett helyzetben van, hogy az életmű egészére vonatkozó művészi koncepció számos eleme már itt jól kiforrottan vizsgálható. Bár szokás emlegetni, hogy nyelvi szempontból McCarthy már a *The Orchard Keeper*ben is „teljes fegyverzetében” toppan elénk, a pályaindító regény töredezettsége és kísérletező jellege nehezebben teszi hozzáférhetővé azt a letisztult, mitikus alapstruktúrát, amely olyan erőteljesen kifejeződik a későbbi művekben. De erre a regényre elég lesz visszatérni annak (várhatóan) jövő évi magyar megjelenésekor.

A szóban forgó mű magyarul *Odakint a sötétség* címen jelent meg Greskovits Endre fordításában, aki a Jelenkor McCarthy-sorozatának gondozója, továbbá a tavaly megjelent monumentális *Suttree* fordítója is egyben. A magyar cím nem tartja meg azt a bibliai utalást, amely a másik szentírásbeli címet viselő regénynél, a Szodomára és Gomorrára utaló *Cities of the Plain*nél („a síkság városai”) magyarul is érvényben volt. Az „outer dark” arra a Máté evangéliumában szereplő jelenetre utal, amely „a kafarnaumi százados” néven híresült el, és amelyben Jézus a hívek és hitetlenek eltérő sorsát ekképp írja le: „Bizony mondom nektek, Izraelben nem találtam ekkora hitet. Ezért mondom nektek: Sokan jönnek majd napkeletről és napnyugatról, és letelepednek Ábrahám, Izsák és Jákob mellé a mennyek országában, az ország fiait pedig kivetik a külső sötétségbe. Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.” [Máté 8:10-12] Az „outer dark” eszerint a „külső sötétség”-re utal, amely a nagy bibliafordítások mindegyikében így szerepel. Nehéz a fordítót kárhóztatni a döntéséért, hiszen ez címként meglehetősen laposan hangzana, az utalást azonban érdemes rögzítenünk, még akkor is, ha a kitaszítottság e bibliai sötétje McCarthynál még ennél is absztraktabb helyre lényegül át.

A 250 oldal körüli rövid történet meglehetősen letisztult struktúrára épül. Az Appalache-hegység körüli, Isten háta mögötti déli vidéken egy elszigetelt faviskóban tengődő Culla Holme teherbe ejti hűgát, Rinthyt, majd a gyermek megszületése után kiviszi azt az erdőbe, és sorsára hagyja. Hűga, aki a szülés utáni önkívületi kimerültségben nem tudott bátyja tettéről, nem hisz a magyaráztatnak, mely szerint a túl csenevész gyerek nem maradt életben, és felépülése után a keresésére indul. Culla a nyomába ered, de hűga keresése helyett valójában saját lelkiismerete elől menekül, amelyet a szöveg meg is testesít abban a három démoni idegenben, akik időről időre kereszteznek útját.

Az így formát öltő párhuzamos, átokverte pikareszkben (McCarthyra jellemzően) egymásba mosódnak azok a naturalista leírások, amelyek a szereplők testiségét és az általuk átszelt, elszigetelt rurális közösségek tájnyelven megszólaló képviselőit érzékeltetik, valamint az a mitikus, mondaszerű szimbolika, amely az egész történetet elszakítja idő- és térbeli kontextusától, és a bűnhődés egyetemes parabolájává avatja. Ezt erősíti, hogy szinte lehetetlen pontosan kijelölni azt az időszakot, amelyben a történet játszódik: mert bár általában a „századforduló környékére” szokták tenni, a szereplők elszigeteltsége, anyagi és szellemi visszamaradottsága ezt amúgy is viszonylagossá teszi. (Beszédese az a pszeudo-bukolikus jelenet, egyben szintén Máté evangélium-részletének paródiája, amelyben Culla kondásokkal bonyolódik dogmatikus vitába

a disznók tisztasága kapcsán, mikor is felteszi a kérdést: „Mi az a zsidó?” – „Az egy olyan régi nép a Bibliából.”) Ugyanabból az okból a térbeli kontextus is viszonylagossá válik. McCarthy dialektusérzékenysége és folklórismerete ugyan még az „amerikai dél” gyűjtőfogalmánál is pontosabban, kifejezetten az Appalache vidékét adja meg a regény miliójének realizmusa éppen amiatt oldódik fel, hogy e környezet a feldúlt psziché tükörtermévé válik. Ezt persze el lehetne ütni a déli gótika műfaji jellemzőire való utalással, McCarthy azonban szándékosan eltúlzott gesztusaival jóval erősebben mitizál, mint például a déli gótikus elődje, Flannery O'Connor. A gyermeket megtaláló kishővéssé „üstfoltozóra” [az eredetiben: *tinker*] például a szöveg „színpadi törpeként” utal, aki hol „mágusszerű ügyességgel” hol „manószzerű lopakodással” közlekedik; a Cullát üldöző három titokzatos idegen egyszer „mintha a föld alól került volna elő”, vezetőjük másszor „mintha magában a tűzben ült volna”. Az ehhez fogható számos hasonlat, valamint azok a szcenírozott jelenetek, mint a kihantolt és a koporsóban szexuális pózokba rendezett holttestek keresztülvontatása a városon, a vak vándor kóborlása a lápvidéken, vagy a regényvégi akasztott ember lassú átalakulása mind olyan misztikus atmoszférát ad a regénynek, amely azt nemcsak közvetlen műfaji modellként szolgál a déli gótikára, hanem egyenesen arra a régivágású, színpadias gótikus regényre vezet vissza, mely a 18–19. század fordulóján uralkodott a maga sírfelirataival és kísérteteivel.

A gótikus regény „külső sötétsége” azonban mindig a bűntherhes és zaklatott psziché „belső sötétségéből”, sírásából és fogcsikorgatásából születik. „A nehéz időkben nehéz emberek csinálják”, ahogy a főszereplő útjába eső egyik szereplő megjegyzi. Azt is mondhatná, hogy ez az élet bűnben fogant, ezt a bűnt viszont emberek követték el. McCarthy szemérmetlenül felvállalja ezt a romantikus hagyományt, ez a romantika azonban az amerikai gótikus romantika, Poe, Hawthorne és Melville sötét romantikája, mely abban az *Ifjú Brown gazda* című Hawthorne-novellában érvényesül legerősebben, mely jelen regény egyik legfontosabb intertextusa is egyben. Ezt a sötét romantikát Hawthorne-ról írt kritikájában (*Hawthorne and His Mosses*) Melville nevezte el annak a „puritán borúnak” [*a touch of puritanic gloom*], amely McCarthy-nál már azzá a „meleg és lélegző sötétté” sűrűsödik, amely az élet minden területét átjárja.

Míg az amerikai protestáns szellem sosem hagy fel azzal a bűntherhes önostorozással, amely Ádám és Éva bűne óta az emberi faj osztályrésze, McCarthy ebben a regényében éppen a bűnbeesés és az édenkertből való kiűzetés, „külső sötétségbe taszítás” mitológiáját alkotja újra az amerikai délen. A vérfertőzés bűnébe eső Culla és Rinty és az első emberpár párhuzamba állítása ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy Ádám és Éva leszármazottai, az emberi faj is az incesztus bűnös aktusából fakad. Nem csoda, hogy a Bibliában a leszármazottak kérdése kronológiailag csak a bűnbeesés után kerül terítékre, még akkor is, ha valójában a tudás almája csak a közönsélsből fakadó büntudatot és szeméremérzetet fedte fel, ahogy azt az Ádám testének sürgőssé vált takargatása példázza. Ez azért is fontos, mert az incesztus tiltása antropológiailag csak a civilizáció megindulásával párhuzamosan ment végbe. A civilizáció előtti féllálati létben, e tiltások érvénybe lépése hiányában minden rokon potenciális partnerré válhat: ez jól szemlélteti azt az elszigeteltséget, amelyben Rinty és Culla él a civilizáció peremén, és azt a hozzáállást, amelyet a világ tanúsít irányukba. Amikor Culla például a gyermek születése után vasárnap megpróbál néhány alapvető

dolgot beszerezni a boltban, onnan csak így förmednek rá: „mi még keresztények vagyunk itten. Jöjjön vissza hétköznap”.

Az incesztus témája azért is központi jelentőségű, mert itt érvényesül a regény egyik legjelentősebb intertextuális kapcsolata, amely az Oidipusz-mítoszhoz fűzi. Bár Oidipusz vérfertőző tettetét öntudatlanul vitte véghez, abban mégis erős a párhuzam (főleg a mítosz második felével, amelyet Szophoklész az *Oidipusz Kolónoszban* című drámájában mutat be), ahogy bűnéért vak kóborlással kell vezekelnie. McCarthynál a vakság ugyanis számtalan formában megjelenik Culla vonatkozásában. Egyrészt jelzőként: Culla hol „vakon törtetett tovább”, hol „csak ült tehetetlenül meg vakon”, olykor pedig a fekete köd tűszúrásként érződött a „vak szemgolyóján”. Másrészt a vakság közvetlen tematizálásával, mint amikor a hamis pap példabeszédet tart egy vak megtéréséről, vagy amikor az álombéli prófétát vakok tömege [köztük Culla] veszi körül, miközben a végleges napfogyatkozás örök, egyetemes vaksággal fenyeget. A regény végén megjelenő vak vándor pedig a főszereplő férfi ellenpólusaként éppen azt példázza, hogy a gyáva bűnösnel még a ténylegesen vakok is tisztábban látnak.

A regény valóságos bűne és központi konfliktusforrása azonban nem a vérfertőzésből, sokkal inkább az ebből a vétkes frigyből származó gyerek kitasztásából ered. Az *Odakint* a sötétség a férfi gyerektagadás csontig hatóan dermesztő alkotása, amelyhez hasonlót kilenc évvel később majd David Lynch jelenít meg a filmvásznon az *Eraserhead* című szürreális, gótikus horrorfilmjével. [A lynchi szörnyszülőtt csecsemő párja az a gótikus eltorzult rémalak, amely a regény végi táborújelenetben tűnik fel.] Míg az incesztus bűne az olvasó szemével is könnyebben megbocsátható, hiszen (már ha beleegyezésen alapult, amelyről nem tudunk meg semmit) ez esetben legalább a testvérpár osztozik a bűnön, addig a gyerek az anya tudta nélküli kitasztásával Culla még kettőjük bünszövetségéből is kirekeszti önmagát, és egy saját, ennél sokkal súlyosabb bünt vesz nyakába. Ha tartjuk magunkat ahhoz, hogy Culla és Rinthy ténylegesen precivilizációs barbár kirekesztettségben vannak, akkor a gyermektől való félelem nem csupán a felelősségvállalástól való civilizációs szorongás, hanem olyan ősi, primitív rettegés, melyben a férfi attól tart, hogy a rokoni kötelékeket nem ismerő utód saját helyébe lép, és akár asszonyát is elorozza tőle.

Ennél a pontnál eszünkbe juthat Goya *Szaturusza*, amint saját gyermekét falja fel. A spanyol „sötét romantikus” festő alkotásai amúgy is sok helyen felidéződhetnek a regény olvasása során: például *Az ész álma rémeket szül* című festmény a „belső” és „külső” sötétség esetében, vagy a *Pinturas negras* darabjai, a *Két öreg* elülső, botra támaszkodó vaksi alakja a regényvégi vak vándor kapcsán, illetve a *Két evő öreg*, amely szinte illusztrációként is megállná a helyét az egyik Rinthyhez köthető jelenetnél: „Csöndben ettek, az állkapcsok nagy megfontoltsággal rágtak, az asztal körül, mindannyian egyenesen és mereven ültek, kivéve a fogatlan öregasszonyt, aki rövidlátón és cuppogó ínnyel hajolt a tányérja felé, s egy hosszú, ősz szakálcsmibók lengedezett és hajladozott az étel fölött.” Mégis, Goya leghíresebb festménye, a *Szaturusza* mintha képileg is kifejezné azt a lelki dilemmát, amely végigvonul a regényen. A saját gyermekét marcangoló isten ugyanis éppen abból a rettegő, zsarnoki önzésből pusztítja utódait, amely saját hatalmát mindennél jobban félti másoktól. Azzal, hogy felfalja őket, mintha még holmi primitív vérszertartáson keresztül erőt is kívánna nyerni az aktusból. Tekintetében azonban ott a hideg rémület, tágra nyílt

szájában ott a néma ordítás, kuporgó testtartásában ott az a sarokba szorított, féllálati feszültség, amely saját rémes büntettének éppen a pillanatban történő felismeréséből fakad. Míg Szaturnusz riadalma az éppen a vétkek elkövetése közben tetten ért bűnös, Culla lelkiismereti szorongását McCarthy gótikája meg is személyesíti a regényben fel-feltűnő három misztikus, túlvilági idegen alakjában, akik tisztában vannak a főszereplő bűnösségével, és találkozásaik során rendre szembesítik is azzal.

A rejtélyes trió nem csupán a regény legtitokzatosabb jelensége: a három alak többértelműsége nyit teret a regény különböző értelmezési rétegeinek. Az ugyanis, hogy milyen szférához soroljuk őket, megszabja, hogy adott esetben éppen melyik dimenzióban helyezzük el a történeteket. Első szinten három kétes csavargóról van szó, akik a történet során válogatott kegyetlenséggel követnek el gyilkosságokat és más botránykeltő rémtetteket: primitív fegyverekkel mészárolnak le vagy akasztanak fel civileket, a temetőből holtakat ásnak ki és tesznek közszemlére, a regény során pedig többször keverednek a kannibalizmus gyanújába. Második szinten Culla lelkiismeretének kivételéseként érthető: mivel mindvégig Culla nyomában (vagy éppen előtte) haladnak, jelenlétük közvetlenül a kóborló bűnöshöz kapcsolódik. Ezt erősíti, hogy bár minden szereplő, aki keresztezi Culla útját, annak egyfajta ítélő bírójává válik, ők azok, akik konkrét fenyegetést is jelentenek, nemcsak azért, mert a gyanakvó ítélkezésen túl mintha Culla összes bűnével pontosan tisztában lennének (a csizmalopástól a cserben hagyott Rinthyn át a gyerek kitasztásáig), hanem azért is, mert erőszakos fenyegetésük a büntetés végrehajtását is előrevetíti. A három alak transzcendens jellegét erősíti, hogy Culla minden esetben csak (tábor)tűz közelében elegyedik párbeszédbe velük, és ekkor az elbeszélő, bár nem hagy kétséget jelenlétük tényleges fizikai valósága felől, ezt mégis igyekszik elbizonytalanítani. Culla a „tűz fölött” (*across the fire*) tekint a három alak vezetőjére, aki „mintha magában a tűzben ült volna”, az alakok akkor távoznak, a jelenet akkor ér véget, amikor „a tűz kezdett leégni”, az egész jelenet során pedig „úgy tűnt, mintha [Culla] a tűznek beszélne”. A leírás teret ad annak, hogy az alakok egyfajta lángokból megidézett, jelenésszerű túlvilági démonok képét öltsek, és ezzel elbizonytalanítsák a történet realista kereteit. Mindez azonban McCarthy-nál nem pusztán a modern „fantasztikum” beszivárgását jelenti a regényvilágba. A három férfi sokkal inkább olyan közties létforma státuszában jelenik meg, amely az angyalokhoz, démonokhoz vagy nimfákhoz hasonlóan az isteni és az emberi szféra között helyezkedik el és közvetít e kettő között, mindez pedig elsősorban a spiritizmus, okkultizmus, végső soron pedig az ősi mitológia hiedelemvilágához köti az amerikai regényt.

Ez az értelmezési horizont nemcsak az *Odakint a sötétség* három alakjának kérdéses köztességére ad választ [profán bűnözők vagy pszichológiai kivételések helyett a természetfeletti képviselői a földi világban], de egyben más McCarthy-művekkel is párbeszédbe lépteti azt. A hármassal ugyanis előképe a *Suttree*-ben csak az elő- és utóhangban említett, azonban pszichológiailag mindvégig a főszereplőt kísértő titokzatos vadásznak és kopóinak, Anton Chigurh, a *Nem vénnek való vidék* (a regényben a filmváltozatnál sokkal kísértetszerűbb) misztikus bérgyilkosának, és mindenekelőtt a *Véres délkörök* központi figurájának, a sátáni Holden bírónak [aki egy emlékezetes regénybeli jelenetben szintén mintha a tűzből lépne elő]. A gnosztikus hagyományban, melynek erőteljesen észlelhető nyomait a szakirodalom alaposan

feltárta a McCarthy-életműben, ezek az alakok olyan demiurgoszok vagy arkhónok, akik regénybeli jelenléte kozmikus szintre emeli a történet metafizikai, egzisztenciális és etikai tétjeit. Ahogy Chigurh a maga érmefeldobásával a véletlen egyetemes erejét képviseli, Holden pedig, aki nevében is bíró titulust visel, az általános *Wille zur Macht* megtestesítőjeként ítélkezik más szereplők fölött. Jelen regény alakjai az ősi erünnieszek, a bosszú fúriáinak férfi megtestesüléseiként kísértik az atyai esküjét elcsaló Culla Holme-ot. Elmenekülni nem lehet előlük, hiszen rendre az ember útjába tévednek. Saját szavaikkal: „minket nem nehéz megtalálni. Ha már egyszer megtalált”. Amikor pedig végső szembesítő párbeszédük során Culla azzal akarja lerázni vezetőjüket, hogy nincs közük hozzá, tehát *joguk* sincs ítélkezni fölötté, a démoni férfi kollokvialis válasza szimbolikus erejűvé válik: „I’ll be the judge of that”.

Az *Odakint* a sötétség a bűn, különösen a férfi által a nő és a gyermek ellen elkövetett bűn, valamint az azt követő bűnhődés egyetemes parabolája. Culla vétkéért ki van vetve a „külső sötétségre”, mely nem más, mint az otthontalanság, a szüntelen kóborlás üres tere. A hely- és gyökérnélküliség rendre felmerül a regényben: „nincs más ezen a világon, csak aki idegen nekem”; „még elszöknöm sincs honnét”; „Messzire kell mennie? – Hová?” A regény annyiban kötődik McCarthy más műveihez, hogy ennek is az örökös vándorlás a központi motívuma és szervezőelve: Culla Holme ebben rokona McCarthy többi nomád főszereplőjének, az *Orchard Keeper* végén útra kelő John Wesley Rattnertől. Az út örök vándorlásra kényszerített apa-fiú párosáig. Ebben a regényben azonban a vándorlás nem más, mint vég- és cél nélküli bolyongás, „a haladás sötét paródiája” a bűnös lélek purgatóriumi labirintusában. Nem véletlen, hogy a regény végül zsákutcába, egy baljós lápvidékre vezet főszereplőjét, ahol lehetetlen döntés előtt áll: vagy elmerül a mocsárban, vagy folytatja örök kóborlását az ellenkező irányba. Míg Culla története itt berekesztődik, McCarthy bukott apafigurái előtt még hosszú út áll a feloldozás elnyeréséig: a saját fia elől elszökött *Suttree* még további ötszáz oldalon keresztül vesztegel ebben a purgatóriumi mocsárban, és majd csak *Az út* névtelen apája lesz az, aki saját vérét adja gyermekéért egy olyan világban, amely már omladozik körülötte. *(Jelenkor)*

KERESZTES BALÁZS

## A realizmus irálya

GARTH RISK HALLBERG: *ÉG A VÁROS*, FORDÍTOTTA BART ISTVÁN

A *szavak és a dolgok* előszavában Foucault a tudásarcheológiai törekvések meghatározásakor 1966-ban azt a megállapítást tette – többek között –, hogy „[a]z ismeretek talán keletkeznek, a gondolatok talán átalakulnak, és hatnak egymásra [de hogyan? A történészek mostanáig nem válaszoltak erre a kérdésre].” A történettudományi felelet kidolgozása nyilván nem feladata egy kortárs amerikai regényről szóló kritikának, s Foucault kérdése is csak azért ötlött fel ismét bennem majd’ húsz év elteltével könyvének elolvasása után, mert a kortárs amerikai próza bizonyos fejleményei okán