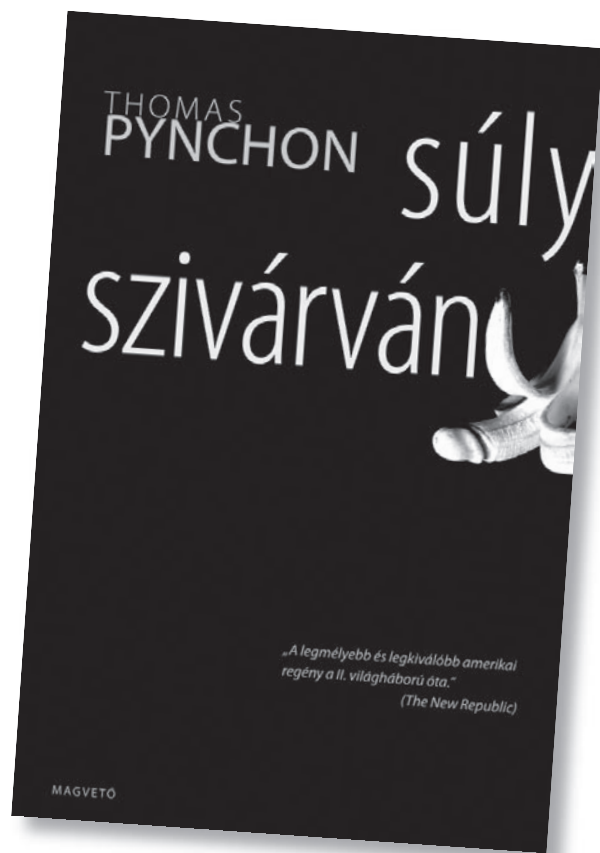


Bollobás Enikő

A szívárványos szövegtöbbszörös esete Móríckával és az okos leánnyal

(Thomas Pynchon: *Súlyszivárvány*. Magvető, 2009)



Egyszerre lelkesítő és olvasópróbáló könyv Thomas Pynchon *Súlyszivárvány* (*Gravity's Rainbow*) című óriásregénye, melyet immár magyarul is olvashatunk Székely János kiváló és szellemes, mindig pontos, olykor bravúros fordításában.¹ A regény kánonbeli helyét Joyce *Ulyssese* és Melville *Moby Dickje* mellett szokás kijelölni – azaz az angol és amerikai irodalom legfelelőbb, ugyanakkor legbonyolultabb nagykönyvei között, melyeket annál jobban élvez az olvasó, minél inkább hajlandó utánanézni az utalásoknak, beleásva magát az immár bőséges kritikai irodalomba. Mert a világ – olvassuk a regényben – „jelek és szimptómák” erdeje (148²), ahol minden mindennel összefügg, és a legapróbb utalásoknak is jelentésük van – még ha ironikus vagy szatirikus is, illetve ha soha nem derül is ki vagy egyenesen megfogalmazhatatlan.

Posztmodern szerzőként Pynchon megvonja olvasóitól az értelmezhetőség bizonyosságát: nincsenek egyértelmű válaszok, az értelmező által megtalálni vélt kulcsok nem nyitják a világ rejtélyeit, melyek ráadásul talán nem is léteznek. A világ itt nem totalizálható; nincs olyan szervező középpont, melyből a valóság fragmentumai összerakhatók volnának. Egyúttal minden egyfókuszú tudás, mely a világunkat rendez, szervezi és magyarázza – azaz mindaz a homogénnek feltételezett alap, amire világképünk épült – érvényét veszíti. Pontosabban a posztmodern regényíró kicsit olyan, mint az okos leány a magyar népmesében: lát is rendet meg nem is, hisz is benne meg nem is. A világban Pynchon is egyszerre tapasztal eltervezett és véletlenszerű eseményeket, a jelenségek egyszerre tűnnek szerveződni metaforikusan és metonimikusan, azaz épp úgy jelen vannak a nagy rendezés érdekében egymásra vetített rendszerek (pl. tarot kártya, kabbala, zodiákus, Ji King, számmissztika, szabadkőműves szimbólumrendszer, viktoriánus spiritualizmus), mint a maguk spontán szerveztlenségében egymás után sorakozó esetlegességek és véletlenek. A világot szervezni tűnő tudásformákat hol tisztelettudóan, hol ironikusan-játékosan mutatja be. Hogy csak egy példát említek, a kinyúló kéz motívumát hol egyértelmű jelentéssel bíró szimbólumként kezeli, hol jelentés nélküli esetlegességgént. Temetői szimbólumként nagyon is komolyan veszi a „nagy, tündöklő kéz” (35) rajzát, melyet a Slothropokat őrző massachusettsi temetőben „egy vénülő pala sírkövön” (32) talál, elfogadva azt az amerikai hagyományt, miszerint a sírkőre rajzolt kéz az Isteni gondviselést hivatott biztosítani a halál után is.³ „Van Kéz, hogy fordítson időt” (756), írja másutt bármiféle ironia nélkül. De ugyanezt a képet ironikusan idézi föl a piaci folyamatok (36) és a szerencsejátékok kontextusában (212), illetve szabadkőműves köszöntésként (587). Általánosabban szólva, néha az derül ki, hogy mindazt, ami „szabadnak vagy véletlenszerűnek látszott, [...] valamiféle Uralom vezérli” (212), s ahogy a regényben haladunk, „az ómenek egyértelművé, konkrétabbá válnak” (626). Máskor azonban úgy tűnik, hogy van, amit nem lehet megérteni, még a próbálkozás is fölösleges: „Senki se mondta, hogy a nap halandzsájából estére össze kell búvárszédni a jelentést.” (207)

Thomas [Ruggles] Pynchon (1937–) az első amerikai posztmodern nemzedék, a kanonikus posztmodernnek képviselője.⁴ Közismerten rejtőzködő író (bár ma kevésbé, mint húsz évvel ezelőtt), akiről kevés életrajzi adat áll rendelkezésre. New York államban született, a Cornell Egyetemre járt, ahol Vladimir Nabokov volt a mestere, majd két évet a haditengerészetnél

¹ Thomas Pynchon: *Súlyszivárvány*, Budapest, Magvető, 2009.

² A zárójeles lapszámok értelemszerűen a magyar kiadásra vonatkoznak. Az idézetekben kurzívval jelölt kiemelések minden alkalommal megegyeznek az eredetivel.

³ Erről lásd Keister, 108.

⁴ Az amerikai posztmodern próza általános jegyeinek részletes bemutatása olvasható magyarul megjelent irodalomtörténetemben (644–651). Pynchon munkásságát a háborús regénynek szentelt részben és a kanonikus posztmodern prózával foglalkozó fejezetben tárgyalom (599–600, 660–662).

töltött, azután New Yorkban élt, végül Seattle-ben a Boeing Vállalat műszaki szövegírójaként dolgozott. Ezután lényegében eltűnik. A mai médiavilágban, amikor az írók annyira igyekeznek közéleti jelenlétet teremteni maguknak, Pynchon azzal hívja fel magára a figyelmet, hogy láthatatlan és elérhetetlen: nem ad interjúkat, nincs vagy alig van róla fénykép, nem tanít egyetemen, s lényegében nem találni sehol. Csak a könyvek születnek sorra, s az elnyert irodalmi díjak szaporodnak (Faulkner-díj, Rosenthal-díj, Nemzeti Könyvdíj) – olykor botránnyoktól kísértén, így például a bizottság által végül visszavont Pulitzer-díj, illetve a szerző által visszautasított Howells-díj.

Pynchon írásművészetének az egész életművön végigvezethető jegyei között említendő a szerző páratlan erudíciója és a világban uralkodó rendtelenség elfogadása. Műveltsége a humán tudományok mellett a természet- és a műszaki tudományokra is kiterjed. Ekképp emeli be regényeibe a korábban említett tudásszervező rendszereket, illetve a saját szakmai jártasságából eredő műszaki- és természettudományos ismereteket, majd éppen e tudásanyag birtokában fogalmazza meg a világ rendezetlenségének posztmodern gondolatát. A regényben a magyar származású pszichológus, Rózsavölgyi doktor a Rorschach-teszt példáján keresztül magyarázza el a rendtelenség elfogadására rákérdező projektív teszt mibenlétét (87), melyet egyébként a posztmodern látásmód modellezésére szokás említeni.⁵ A rendtelenség magas szintű tolerálása pedig nemcsak a posztmodern író sajátja, de olyan készség, mely nélkül a „posztmodern olvasó” sem élvezheti az irodalmat (ezt a regényt pedig különösen nem).

A regény négy könyve kilenc hónapot ölel föl, 1944 decemberétől a következő esztendő szeptemberéig, a katolikus liturgikus év ünnepeit tekintve az Adventtől a Fájdalmas Szűzanya ünnepéig (szeptember 14.) terjedő időszakot. Mint Steven C. Weisenburger rámutat négyszáz oldalas szövegkommentárjában, olyan különleges liturgikus évről van szó, amikor Húsvétvasárnap április elsejére esett (ez csak még egyszer, 1956-ban volt így a XX. században), Krisztus Színváltásának ünnepe (augusztus 6.) pedig a hirosimai bombázás napja volt.⁶ Az elbeszélés linearitását meg-megszakítják a nagy körültekintéssel elhelyezett analepszisek és prolepszisek, amikor is visszaugrunk az Angliát érő légitámadások napjaira, a szövetségesek 1942-es hűsvéti szőnyegbombázására Lübeck fölött (ami felgyorsította a német „bosszúfegyver” [*Vergeltungswaffe*] kifejlesztését), a háború előtti Anglia hétköznapjaira, a chiliasztikus várakozásokkal terhes amerikai puritán gyarmatokra, illetve előreugrunk a hetvenes évekre.

A transztextualitás minden lehetséges változatát alkalmazó szöveg direkt vagy indirekt módon több száz konkrét szöveget és több tucat diszkurzust épít be a regénybe, hol szó szerinti idézet formájában, hol plagizálva, hol pedig laza utalásokon keresztül. Gérard Genette, illetve a cím által inspirálva azt mondhatjuk, hogy a regény a szövegtöbbszörösítés bravúráját hajtja végre, amikor a szövegek ilyen szívárványos sokaságát működteti. Ekképp dolgoz a szövegbe más szövegeket, így Pavlov előadásait, kü-

lönböző aerodinamikai szakkönyveket, a német iparkartelleket bemutató forrásmunkákat, a dél-nyugat afrikai herero törzsről írt antropológiai értekezéseket, német rakétafejlesztő mérnökök naplóit és visszaemlékezéseit, görög és német mitológiai enciklopédiákat, operakönyveket, hogy csak néhányat említek. De a kor népszerű filmjein (pl. *Casablanca*, *King Kong*, *Óz, a csodák csodája*), slágerszövegeken, képregényeken és napilapok cikkein (főként a londoni *Times*), valamint a meséken, mondókákon és gyermekjátékokon keresztül bőségesen merít a populáris kultúrából is.

Ezt a szövegsokaságot több téma fogja össze. Közülük talán a számos képi, logikai és érzelmi csavarral megjelenő *megváltás*-téma a legfontosabb. Pynchon olyan a világot mutat be, amely önmaga elpusztításán dolgozik; olyan embereket állít elének, akik úgy érzik, végpontra jutott az emberiség, ők pedig a „Zérus” szakadéka fölött állnak. S a szerző tudományos, technológiai, kultúrtörténeti kutatásai, valamint a paranormális jelenségek tartományába tett kalandozásai mind úgy mutatnak a „Zéruson túlra”, hogy ott megjelenik a megváltás – immár tudományosan megengedett – esélye. Ezért állíthatja az első könyv – ironikus módon a német rakétakutatás egyik legnagyobb alakjától, Werner von Brauntól kölcsönzött – mottója a lélek halhatatlanságát: „szellemi létünknek nem vethet véget a halál” (7).

A *Súlyszivárvány* többműfajú regény: kémregény, történelmi regény, háborús regény, keresésregény. Mindenekelőtt bonyolult kémregény, melynek túlnyomó részét a „Cég” (ACHTUNG, azaz Angol–amerikai Continentális Hírszerzés, Technológiai Újítások Németországi Gyűjtése) ügynökeinek és kettős ügynökeinek többszörös és kölcsönös üldözése-felderítése – „tömérdek agyafúrt szövetségesközi megfigyelés-komplot” (39) – teszi ki, föld alatt és föld fölött, keresztül-kasul Európában, nemzetközi hálózatok nyomában, illetve előlük menekülve. Minden esemény mögött valamilyen konspiráció sejlik föl – olyannyira, hogy a „valóság” mint olyan illúzióvá lesz.⁷ Ráadásul a hadszíntér valójában csak egyfajta színház (az *theater* szó egyaránt jelent színházat és hadszínteret), ahol a valóságos és a „színpadi” végérvényesen megkülönböztethetetlen egymástól.⁸ A kémregény a második világháborút a hatvanas évek perspektívájából szemléli, amennyiben Pynchon a kor két jellemzőjét aknázza ki a műben: a szexuális szabadság és a hidegháború előidézte paranoia témáját.

A több száz szereplőt mozgó regény hőse a számos átváltozást megélt, paranoid személyiségzavarral küszködő Tyrone Slothrop, aki egy kibogozhatatlan konspiráció közepén találja magát. Slothrop sosem tudhatja, hogy a paranoiáját fokozó összeesküvés valóságos-e, bár erősen gyanakszik, hogy „valamit forralnak” (196), s egyébiránt „személyi követője” is van (249). „A paranoidok nem azért paranoidok – mondja –,

⁵ Lásd erről Butterick, 4.

⁶ Weisenberger, 3.

⁷ Abádi Nagy, 1995, 437.

⁸ Lásd erről Hume, 137–138.

mert paranoidok, hanem mert szántszándékkal, a kibaszott hülyéi, folyton paranoid helyzetekbe lavírozzák magukat.” (295) Gyermekkorában a pszichológus Laszlo Jamf⁹ sajtóságos pavlovi reflexeket alakított ki „T. babában”, aki az erős hangoktól szexuális vágyra gerjed. Ráadásul napokkal az erős hangok megjelenése előtt következik be az erekciója; azaz nála a bombák anticipált robbanása váltja ki a szexuális vágyat. Ezért van az, hogy amikor amerikai katonaként a második világháborúban Angliában állomásozik, a Londonra hulló bombákat még azelőtt érzékeli, hogy kioldanak őket a repülőgépek. A londoni *blitz* idején változatos szexuális kalandokba keveredik, melyek pontos helyét és idejét kis csillagokkal naponta meg is jelöli egy térképen. A szexuális kalandokat jelző „lánycsillagok” és a későbbi bombazápor „találatkarikái” (91) egyaránt a Poisson-egyenlet szerint oszlanak el; mi több, pontosan egybeesnek, ami persze felébreszti a hírszerzés gyanúját, s a „pszichológiai hírszerzők” fel is akarják használni a paranoid férfit a németek „00000” rakétájának felderítésében.

Slothrop különleges képességére több lehetséges magyarázatot ad a regény. Az első értelmében Slothrop a pszichokinézis révén, „pusztán elméje hatalmával” képes „előidézni [mint »valami előidéző«, hangzik a szellemes magyar fordítás – 91], hogy a rakéták oda essenek, ahová esnek.” (90) Egy másik okfejtés szerint az „inger elé helyezi a választ”, azaz valamiféle különleges „szenzoros kulcs” segítségével időben elcsúsztatott reflexválaszt tud adni valamire, aminek az érzékeléséhez más emberek csak „durván vannak összerakva” (54). Felmerül a telepátia kapcsolata lehetősége is: „lehet, hogy rá van hangolódva valakire odaát, valakire, aki előre tudja a német kilövési menetrendet.” (95) Az is elképzelhető, hogy – mint Leni mondja Franznak – „Egyszerre történik az egész. Párhuzamosan, nem sorban.” (163) De legvalószínűbbnek az a magyarázat tűnik, hogy ezt a képességet maga Dr. Jamf alakította ki T. babában, azzal, hogy mielőtt a gyermeket kiengedte a kezéből, „kioltotta” benne a merevedési reflexet – mégpedig, hangzik a „tudományos okfejtés”, nem is „csak zérusig”, hanem, úgymond, azon túl is (90). Ekképp megfordul mind az ok-okozatiság, mind az időbeliség megszokott rendje – ami egyébként Slothrop paranoiájára is magyarázatul szolgál. A posztmodernitás szellemében jelenti ki a több száz szereplő egyike, Roger Mexico: „ebből az ok-okozat témából többet már nem lehet kifacsarni” (94). Az ok-okozatiság elvetése a posztmodern elméletekben valamelyest jártas olvasó számára felidézti Jonathan Culler szellemes magyarázatát a tű és a fájdalom valódi összefüggéséről. Culler szerint, ugye, valójában nem a tű okozza a fájdalmat, hanem a fájdalomérzet miatt fedezzük föl egyáltalán a tűszúrást; azaz a kauzalitást dekonstruálva mi magunk állítjuk elő az okot.¹⁰

Alapvetően persze háborús regény a *Súlyszivárvány*: „Az én anyám a háború”, mondja az egyik szereplő, visszhangozva a slágerek üres frázisait (44). „Aki *megmarad*, az győz”, állítja Slothrop az angolok közt népszerű „herceges-ivós játékról” (215), mely végső soron a háború metaforája is. Ahogyan a regényben másutt olvassuk: „Az egyetlen tét most a megmaradás” (86). A

regényben a világ önnön pereméhez ért; Slothrop szerint napról napra közelebb jutott „valami peremhez” (471), Gottfried pedig úgy fogalmaz, hogy lezárult egy ciklus, s az emberiség valamiféle „új Peremhez” érkezett (726). Pynchon szinte elsőként itt „posztmodernizálta” a háborús regényírást, amikor – mint John Limon¹¹ rámutat – abszurd, entropikus,¹² demisztifikált jelenségként mutatja be a második világháborút. E regényekre jellemző az élet és a halál, az idő és a tér sajátos kezelése: a szereplők többször, többféleképpen is meghalnak, a tér paraméterei nem hasonlítanak a térbeliség megszokott értékeihez, s az idő is – mint erre már utaltam – néha visszafelé áramlik. Ez történik, amikor Slothrop nyolcszor átváltozik, illetve amikor lassan „robajlik vissza 1630-ig”, saját őseiig, azaz addig az időpontig, amikor a Slothropok újra angolokká lesznek (207). Mint oly sokszor a későbbiekben, Pynchon ez utóbbi esetben is visszafelé halad, s megint csak megfordítja az oksági viszonyokat is.¹³ De ez történik vagy történhet akkor is, amikor Slothrop a rakéták becsapódási helyét napokkal előre ismeri.

Ugyanakkor a *Súlyszivárvány* korunk egyik nagy történelmi regénye is, mégpedig annak posztmodern változata, historiografikus metafikció. Nem is pusztán azért, amit Linda Hutcheon említ a historiografikus metafikcióról írt tanulmányában, vagyis hogy ez a mű felszámolja önnön referencialitását.¹⁴ A *Súlyszivárvány* más tekintetben is kapcsolódik a hetvenes években elterjedt historiografikus metafikció hagyományához, problematikussá téve a történelmi tudás és a történelmi hitelesség kérdéskörét. A történelmi ismeretek textuális eredetét hangsúlyozva a történelmet ez a regény is csak a sok szöveg egyikeként fogja fel. Egyúttal a történelem fiktív voltáról is véleményt mond, amikor bemutatja a történelem alternatív verzióit is, a mintegy lábjegyzetekbe bújtatott egyéni történeteket, melyeket a főszövegbe emelve a történetírás gyakran előítéletesen privilegizáló szűrési módszereire mutat rá.

A Pynchon által mozgatott diszkurzusok persze nemcsak a történelmen mutatnak túl, de a tudományos diszkurzusokon is.

⁹ Aki keresztneve szerint ugyan magyar is lehetne, de valójában német. A regényben egyébként számos magyar vonatkozás található, így olvasunk erdélyi magyarokról, akik ismerik a varázsigekeket (17), „Transzszilván Királynőről” (216), Artila hunjairól (163), Dr. Rózsavölgyi Gézaról, akit „transzszilván trógerként” (635) említ a könyv, s akinek a beszédében még az angolon átsütő magyar akcentust is visszaadja a szerző (84–85, 635–638), és akinek a nevét a kommentár sajnálatos módon félreérti, amikor *evil valley*-ként, azaz ördög völgyinek („rosszvölgyi”?) fordítja angolra (Weisenburger, 65).

¹⁰ Culler, 86–87.

¹¹ Limon, 129.

¹² Pynchon nevéhez fűződik az entrópia eredetileg termodinamikai és az információelméleti fogalmának átültetése a társadalom és az irodalom területére. Olyan világ víziójáról van szó, amely zárt, s amelynek energiaviszonyait – mint az amerikai posztmodern próza legfőbb magyar kommentátora, Abádi Nagy Zoltán rámutat – a kiegyenlítődés megszűnése jellemzi, ahol egyre nagyobb fokú a rendezetlenség és a káosz (Abádi Nagy, 1982, 31).

¹³ Lásd erről Weisenburger, 34.

¹⁴ Hutcheon, 68.

A korábban már említett forrásmunkákra gondolok, az antropológiai értekezésekre, háborús naplókra és visszaemlékezésekre, mitológiai és zenei utalásokra, kultuszfilmekre, slágerszövegekre és napilapokra, továbbá gyermekmesékre, mondókákra és gyermekjátékokra, valamint a különböző nyelvekre, szlengekre, zsargonokra és regiszterekre. A *Súlyszivárvány* olyan fikció, mely – Genette terminusát¹⁵ kölcsönvéve – transztextuális kapcsolatokat létesít számos diszkurzus között: bemutatja, hogy e szövegek, beszédmódok, nyelvek és jelrendszerek miként nyitnak metaleptikus átjárókat a „valóság” felé, amikor is szervezik – illetve valójában megkonstruálják – azt, amit mi „valóságnak” hiszünk. Ekképp ölti magára Slothrop a képregény-figura, Rakétaember identitását (III. könyv, 6–7. fejezet; IV. könyv, 12), aki a potsdami konferencián felbukkanó Mickey Rooneyban is annak egyik filmszerepét, „Hardy bíró szereplős, rakoncátlan fiacskáját” ismeri föl. A szöveg és a „valóság” rendre összemósodik. Például a nyelv szervezi az emberek tetteit, amikor „műveleti paranoiájából” eredően Slothrop egy közismert angol kifejezés (*Somewhere out there, there's a bullet with your name on it*) miatt gondolja azt, hogy minden német rakétára az ő nevét festették (30), illetve amikor bizonyos szereplők sokatmondó monogramokat kapnak (P. M. S. Blackett, W. C. Fields). A bombázás nemcsak a radarkijelzőn és a térképen alakul „szöveggé”, de lent, a földön is, ahol két robbanás, a férfi előtt és mögött, „zárójelbe tett[e] Slothropot” (31). Hasonlóképp diszkurzus ad értelmet a bőléstálban úszkáló halaknak, a zodiákus diszkurzusa, amikor is „két aranyhal Pisces jelet játszik, fejtől-faroktól, egészen mozdulatlanul.” (178) Ebben a világban, melynek kellékei szörnyek és szörnyetegek, a „Homo Monstrosus” változatai (kentaurok, emberzsiráfok, küklpszok, a Lugosi Béla megjelenítette Frankenstein, illetve más filmekben szereplő zombik és szörny-szülöttek, valódi és mechanikus polipok, aneidoidok), az ott élőket a fantázia, a szöveg vagy a diszkurzus hozza létre; ezért tűnik úgy, hogy „senkinek sincs helyén az arckifejezése” (87).

A nyelv és a valóság metaleptikus határátlépései révén eltűnik a különbség a „valóság” és a fantázia, a jó és a rossz, Jin és Jang, protagonista és antagonista, szelidség és erőszakosság, odakint és odabent között; a hallucinációk valósággá válnak, s a világ „paranoiámocsárrá” lesz (39). „Van, aki valóságos, és van, aki nem”, hangzik a sommás meglátás (76). A szereplők gyakran kilépnek abból a szférából, melyet „valóságosnak” hittek, s belépnek a képzelet világába vagy egy másik diszkurzusba. Ekképp tűnik el – a *Trainspotting* című filmből később megismert módon – Dr. Pointsman „egy véccésze fehér, várakozó szájába[n]” (47), és ekképp menekül Slothrop a „szűz segglyukat” megrohmozni kívánó ujjak elől szintén a véccészébe (69–72). Az exkrementális fantázia mintha külön világot teremtené, ahol az aggastyán dandártábornok, a koprofág és urológ Ernest Pudding elmerül a perverz szexuális játékok „félelmetes örvénymélységében” (237). A szkatológiai képek túltreprezentáltsága eszünkbe juttatja a swifti patológiát, melyről oly emlékezetesen írt Norman O. Brown, illetve előtte Aldous Huxley és Middleton

Murry.¹⁶ De míg Swiftnél a szkatológikus rémképek célja az emberi faj képmutatásának leleplezése, illetve az ember valódi alantasságának bemutatása, addig Pynchonnal ez is játék, félelmetes szatíra. Nemcsak arról van szó, hogy Slothrop és Pointsman véccészébe merülése mögött nincsen erkölcsi ítélet, de még a szexuális és szkatológiai perverziókban élvezkedő Puddingot sem saját természetes testi funkciói miatt nevetjük ki, hanem azért, mert a magas rangú katonatiszt sajátos táplálkozási gusztusának bemutatása végérvényesen aláássa a hadsereg mesterségesen fel-fújt tekintélyét. Ez a börtölszk travesztia maradék méltóságától is megfosztja az altábornagyot, amikor megszeppent kiskifüként mutatja be, aki vakon engedelmeskedik szexuális rabtartójának.

Végül a *Súlyszivárvány* igazi keresésregény és egyúttal az elioti Grál-keresés paródiája is. Tyrone Slothrop – hűen a nagy „T. S.” szelleméhez – itt a technológia Szent Grálját kutatja: azt a kemény plasztik „szerszámot”, melynek segítségével „elsül” a német „fegyver”. Az ember és a technológia félelmetes konspirációjában – melyet Pynchon a mérnök szakértelmével tár elénk – így szexualizálódik az örült játék, s a háború a nácik torz és abszurd fantáziájának megjelenési formája lesz. A keresés tárgya végül nem is a rakéta vagy a német csodafegyver, hanem az a tevékenység, ahol azt a másik „szerszámot” kell használni, azaz a szerelem konkrét valósága. Mert a háború átrendez ugyan minden relációt, mégis a szerelem mintha képes lenne ellenállni a háborús eszteleniségeknek: „Itt és most, helyben, a festék és flancos fehérenmű alatt ez a lány *létezik*, a szerelemmel, a láthatatlansággal”, gondolja Slothrop, mikor magához öleli Biancát (470). A regény másik szerelmespárjáról, Rogerről és Jessicáról pedig ezt olvassuk: „Szeretik egymást. A háború le van szarva.” (47) A diszkurzusok és a „valóság” kapcsolatát kutatva Pynchonnek végül nem marad más érve a valóság stabilabbnak mutakozó erőtere mellett, mint a szerelem és a szexualitás. A testiség rendre a valóságba való visszatérés, a világ megélésének legfőbb eszközeként jelenik meg – kicsit lawrence-i módon, mintegy a pillanatba vezetve a világról szóló diszkurzusokat és szövegeket. A szexualitás valóságmegtartó erejét hangsúlyozva sugallja a regény, hogy ez az egyetlen tevékenység, amely lehetővé teszi az ember és környezete együttállását. Ez lesz az a tevékenység, mely – a korai posztmodern költő és gondolkodó, Charles Olson kifejezésével (mely minden bizonnyal Pynchonnek sem volna ellenére) – különös „tisztánállóságot” hoz létre, mikor „a reggel / feláll, felme-red, az éj” (*Változatok Gerald Van De Wiele számára*¹⁷).

A mű szivárványos szövegtöbbszörözése, illetve a diszkurzív bizonytalanságok ellenére megjelenik tehát ez a nagy tematikus „tisztánállóság”, melyet a regény folyamán egyre nyilvánvalóbban hangsúlyoz a mű uralkodó, markánsan vizuális toposza. Lényegében két egyszerű geometriai formáról van szó, a vonalról és a körről, illetve ezek kombinációjáról. Így jön létre a cím

¹⁵ Lásd Genette, 1.

¹⁶ Mindhármukról lásd Brown, 509.

¹⁷ Olson, 139, 133.

paratextusában megjelenő kép, a szívárvány, mely hol teljes kört ír le (amikor a Föld görbületén túl ível [12]), hol a gravitációs erőttől elnehezülve parabolává nyúlik. A kör–vonal–parabola-sor alkotja azt a szerkezetet, amivé a világ lecsupaszkodott („nekünk [...] már *csak* struktúra maradt” [726]) – az a világ, mely jelek, jelzések, szimptomák és példabeszédek (azaz nyelvi parabolák) bonyolult szöveteként tárul az azt olvasni vágyók elé. A kör és a vonal végül a mandalában nyeri el misztikus egységét, legyen szó a nyugat-afrikai herero falvak építkezési stílusáról (322), a német 00000 Rakéta kirajzolta kereszttről (563), a radar képernyőjén megjelenő alakzatról (694) vagy az egész regény szerkezetéről.

Nem váratlan, hogy ebben a regényben, amely mindvégig a testiség atavisztikus erejét hangsúlyozza, a két geometriai forma leggyakoribb asszociációja is szexuális. Pynchon szereplőinek, mindenekelőtt Slothropnak – akár Móríckának – mintha mindenről az jutna eszébe: a világban rendre péniszeket és vaginákat vélnek látni. Azaz a valóságot vonalak és körök nagy kavalkádjaként fogják fel, melyet egyik oldalról rakéták, banánok, keresőfények, utak, kiutak és „égen kitartott sikolyok”, a másiktól pedig ívek, alagutak és véccészék, nullák, zérusok, csillagszerű ánusok, női mélyszobák, óriás garatmandulák, rejtett közép-pontok, csicsás strandlabdához hasonlító léggömbök, női nyakba csókolts piros csillagködök és női ópiumbarlangok szerveznek. Ezeket látja Slothrop karácsonyi hallucinációjában, amikor „valami kerek, fehér fény, igen erős, föl-le csúszkált egyenes vonalban a levegőben” (141), akárha a „Fehér Jelenés” részlegnek antropomorf „jelenése” volna. Ezek a formák találkoznak a léggömbbel megkísérelt menekülés fejezetében (III. könyv, 4. fejezet), illetve Gottfried üveggömb-álmában is (726–727). És erről olvasunk a rakéta szimbolikájával és ikonográfiájával foglalkozó hosszú tudományos fejtegetésben is (III. könyv, 2. fejezet).

Végül e két geometriai formában találkozik a sokat sejtető rakéta és a szintén sokat sejtető szívárvány. A kilövéskor egyenes pályán haladó pusztító fegyver (és „fegyver”) összefonódik a körívet leíró, a reményt és a szövetséget jelképező égi jelenséggel. S azt, hogy a gravitáció többféleképpen hathat e két formációra, mi sem bizonyítja jobban, mint a regénycímbe elrejtett szójáték. A *gravity* szótövében azonosítható *grave* két jelentése ugyanis olyan homonímiára utal, amelyben a súlyosság és a sírgödör egyaránt felsejlik; e felett ível a szívárvány, ez a gravitáció (*gravity*) terhe, terhessége (*gravidá*), a jelentől megtermékenyített jövő. Azaz a minden racionális számítás szerint bizonyosan bekövetkező pusztulás mellett még mindig létezik a remény és a szeretet/szerelem/megváltás lehetősége. Ekképp jutunk el a regény egyik katartikus nyugvópontjára, mikor a Dora-tábor felszabadítása előtt az onnan menekülő fizikus, Pöckler a hullahegyek között egy még lélegző asszonyra lelve leveszi saját jegygyűrűjét, s ráhúzza a nő vékony ujjára. „Ha élni fog, a gyűrű elég lesz néhányszor ennivalóra vagy egy pokrócra vagy egy fedél alatti éjszakára, vagy egy útra hazafelé [...]” (433), mondja.

Csak reménykedni tudunk, hogy Pynchon nem teljesen azonos a Jamf által kondicionált Slothroppal – azaz neki nem

akkor jut eszébe az, amikor már bizonyos, hogy a bomba becsap. Hogy regénye nem „néhány arasznyi visszafelé vetített film”, ahol a rakétából „*nő ki* saját zuhanásának dübörgése, [mely] utoléri azt, ami már tűz, és már halál... egy szellem az égen.” (53) Csak reménykedni tudunk, hogy az életet ezúttal nem visszafelé írják, s a vég lehetőségének felismerése még segíthet a dolgok jobbá tételében.

A játék persze, akár az okos leányé, továbbra is rejtélyesen kétesélyes. A vég jöhet is meg nem is; a szívárvány el is térítheti a rakétát a pályájáról meg nem is. Mindenesetre Pynchon *Súlyszívárványa* után már tényleg nem mondhatjuk, hogy senki nem szólt.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Abádi Nagy Zoltán: *Mai amerikai regénykalauz: 1970–1990*, Budapest, Intera, 1995.

Abádi Nagy Zoltán: *Válság és komikum. A hatvanas évek amerikai regénye*, Budapest, Magvető, 1982.

Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris, 2005.

Brown, Norman O: *The Excremental Vision = 20th Century Literary Criticism*, szerk.: David Lodge, London, Longman, 1972, 509–526.

Butterick, George F: *Charles Olson and the Postmodern Advance*, Iowa Review, 11/4 (1980), 4–27.

Culler, Jonathan: *On Deconstruction – Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell UP, 1982.

Genette, Gérard: *Palimpsests – Literature in the Second Degree*, ford.: Channa Newman – Claude Doubinsky, Lincoln, U of Nebraska P, 1997.

Hume, Kathryn: *American Dream, American Nightmare. Fiction Since 1960*, Chicago, U of Illinois P, 2000.

Hutcheon, Linda: *The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction = Postmodern Genres*, szerk.: Marjorie Perloff, Norman, U of Oklahoma P, 1989, 54–74.

Keister, Douglas: *Stories in Stone – A Field Guide to Cemetery Symbolism and Iconography*, Salt Lake City, Gibbs Smith, 2004.

Limon, John: *Writing After the War: American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York, Oxford UP, 1994.

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.

Olson, Charles: „Semmi egyéb a nemzet / mint költemények...” *Válogatás Charles Olson verseiből*, ford.: Szócs Géza, vál. és szerk.: Bollobás Enikő, Budapest, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Kolozsvár, Qui One Quint Könyvkiadó, 2003.

