

Ezeknek a részeknek az allegorikussága és illusztrációszerűsége azonban nem látszik az elbeszélő szándékaival ellentétesen lenni, hiszen mintha egy már régen és objektíve – vagy pontosabban: források tisztázására az elbeszélő szerint nem szoruló módon – tudható tények által meghatározott világ függvényeinek tudná csak látni őket, és így ezeket a tényeket tekintené a már akár csak jelzészzerű ismertetésre szoruló események szükséges-elégséges motivációjának és kontextusának. Nehéz legalábbis másként értékelni azt a gesztust, hogy a szöveg jelentős részét teszik ki a szociológiai, történelmi, ipartörténeti, helytörténeti, gazdaságtörténeti stb. témájú kisértékezések; ám míg az ehhez nagyon hasonló megoldások az *Ondrok gödrében* – némi ideologikus hátszéllel – fel tudták kelteni egy zárt és ritualizált életvilág illúzióját, az itteni összefüggésrendszernek már teljesen nyilvánvalóan részleges, esetleges és nem feltétlenül megalapozott magyarázatát tudják csak adni – minden túlbeszéltségükben is. Ezekről a részekről (pl.: „Ebben már szerepet játszott az autó is, amely Santa Paulát is meghódította. Vele bármikor bejöhettek a városba, vásárolni, szórakozni, magukat megmutatni. Legfeljebb a parkolás okozott gondot. Olyan sok lett ugyanis az autó, hogy a Main Streeten be kellett vezetni a járdára 45 fokos szögben történő parkolást, és 30 percen maximalizálni az időtartamát. Egy élelmes üzletember, Henry Lewis autópark néven fizető parkolót is létesített. De így is előfordult, hogy nem volt hely, és a távolabbi mellékutcákban kellett keresni. Gyakori volt a szabálytalan parkolás, és úgy megszaporodtak a városban az egyéb közlekedési kihágások, hogy közlekedési rendőrt kellett alkalmazni. Thornton Edwards volt az első, aki San Fernandóból jött, és már ott is e minőségben tevékenykedett. A parkolást is ellenőrizte, de főként a gyorshajtókat és az irányjelzés nélkül kanyarodókat igyekezett lefűlelni” – 590) persze eszébe jutnak az olvasónak Oravecz régi versei, leginkább mondjuk *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* vagy az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, ahogy távolról talán a regény közepén található vonatútról is – melynek során hús oldalon keresztül ismerkedhet az ablakból látszó növényzettel – az *Egy földterület növénytakarójának változása*. Ám az azokban működő, az irodalmiság tradícióit kikezdő radikális áthelyező gesztus nélkül (és azok kompaktsága híján) az olvasóra gyakorolt hatásuk aligha összemérhető: ezek megmaradnak tökéletesen bizonytalan célú és forrású elidegenítő gesztusnak. Látszhat persze ez a könyv – egy kellően engedékeny vagy egészen radikális olvasásmód nyomán – az irodalmi elvárásokat egészen elutasító, többé-kevésbé érdekes ismeretterjesztő műnek is: hiszen bőven tanulhatni belőle a vasöntésről vagy az olajfűrótoronyok működéséről – még ha éppenséggel az emberéről nem is oly sokat; „Imruska egy ásványtani szakkönyvbe mélyedt. Nem nagyon érdekelte már a szépirodalom, mert szerinte nem ad választ a végső kérdésekre.” (544) – nehéz véletlennek gondolni, hogy éppen ezt olvashatjuk az egyetlen helyen, ahol ebben a műben az irodalomról szó esik.

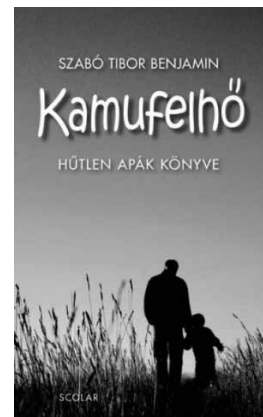
Reichert Gábor Felhőszlatás

(Darvasi
Ferenc:
Elválik.
Palatinus,
2012;
Szabó
Tibor
Benjámín:
Kamufelhő.
Scolar,
2012)

Szerzőik viharsarki származásán és a békéscsabai *Bárka* folyóirathoz való kötődésén kívül is találhatunk fontos összefüggéseket Szabó Tibor Benjámín és Darvasi Ferenc 2012-ben megjelent novelláskötetei között. A leglényegesebb közös tulajdonságnak, amely a *Kamufelhő* és az *Elválik* szövegeit egyaránt jellemzi, az anekdotikus rövidprózai hagyomány egyedí továbbgondolására irányuló törekvés tűnik. Mind Darvasi, mind Szabó kötete hézagosan egymás mellé illesztett életképek sorából áll össze, a szövegekből megismert történetfoszlányok azonban egyik mű esetében sem tesznek ki egységes elbeszélést. A tátongó lyukak betöltését a szerzők az olvasó fantáziájára bízzák – persze mindkét alkotás a maga módján ösztönzi a befogadót az elbeszélések körüli mesterséges homály felszámolására.

Szabó Tibor Benjámín legújabb kötete voltaképpen kínos szülői magyarázkodások szépen elrendezett gyűjteménye. A *Kamufelhő* lapjain egy fiatal, gyermekét idejekorán elhagyó apa történeteit olvashatjuk, melyek mintha a magára maradt fiú kései kiengesztelésére törekednének – a szövegek beszélője azonban szemlátomást tisztában van azzal, hogy pótlólagos vallomásai nem hozhatják helyre a múltban elkövetett hibáit. Mintegy terápiás jelleggel mégis igyekszik magyarázatot találni arra, hogy miért is volt képtelen egész életében felnőni a rá váró feladatokhoz, s lényegében saját gyerekkorának baklövéseitől kezdve próbálja levezetni évtizedekkel később megélt szülői kudarcának okait.

Változatos, egymással nem feltétlenül összefüggő pillanatképeket találhatunk Szabó könyvében, melyek a legkülönbözőbb időpontokban és élethelyzetekben mutatják fel a fiatal felnőttként hűtlenné vált apa alakját. Az egyes felvételeket az elbeszélő rendezi egységes narratívába, ahogy azonban a kötetvégi címadó szöveg figyelmeztet rá, az így összeálló képsor nem biztos, hogy



megbízhatóan számol be a feltárni kívánt emlékekről, sőt: „Nem tudja, nem sejtí, mekkora igazságra ütött félre [ti. a fiú], gondolta apád. És jó ez így, ráér még világosodni, gondolta apád. [...] Apád magában ismételte csak a lényegét. Hogy kialakul – az ki. A kamu felhő. Majd rájössz” (146). A *Kamu felhő* szövegeit valóban körülengi egyfajta mesei homály, amely sok esetben szándékosan kérdéssé teszi az elmondottak hihetőségét. Ilyen például az *Így volt apád a kurvával* című darabban elbeszél, igencsak nehezen elképzelhető jelenet, melyben sztriptízbárban ebédelő (!) főhősünk egy remekül kivitelezett harcművészeti fogással teríti le a klub tulajdonosát; de hasonlóan tódított sztorinak tűnik a felrobbantott motorbicikli esete az *Ahogy anyád megjelent az alföldi tájban* című írásban is. Nem nehéz felfedeznünk ezekben a visszaemlékezésekben a nagyotmondó, fia előtt hősként tündökölni vágyó apa figuráját. A könyv ilyesféle humoros történeteit azonban bőven ellensúlyozzák a lépten-nyomon előbukkanó önmarcangoló gondolatsorok, mint például a nyitó novellában végigvitt, sajnos a befejezéshez érve enyhe közhelybe forduló eszmefuttatás: „Apád az ablakban könyököl naphosszat, rád gondolsz sokat, a nyári estére, amikor ott hagyott téged anyáddal egy vidéki házban. A gyomrát masszírozza, és közben mondogatja magának, hogy különbözik Istentől. Miben különbözik apád Istentől? A különbség jól látható, Isten mindenhol ott van. Apád viszont szintén mindenhol ott van, csak ahol te vagy – ott nincs.” (9) A széttartó szövegek alapján olyan érzésünk támadhat, mintha főhősünk maga sem tudná igazán, hova akar visszaemlékezéseivel kilyukadni – ez a szertelenül csapongó vallomásos beszéd mód adja Szabó írásainak alaphangját.

Noha a kötet összes novellájának a jóformán ismeretlen gyermek a megszólítottja, az egyes szám második személyű elbeszélések nem egyértelmű párbeszédhelyzeteket határoznak körül. Mindjárt az is kétséges például, hogy ki a novellák narrátora: adná magát a feltételezés, hogy maga az apa beszéli el saját történeteit fiának, ám a szövegek grammatikai szintjén – ahogy az eddigi idézetekből is kiolvasható – mindvégig merev távolságtartás figyelhető meg a főszereplő és a beszélő között. Ettől persze még elképzelhető lenne, hogy az apa egyes szám harmadik személyben beszéljen saját magáról írásában (valószínűleg ez is lehetett a szerző eredeti szándéka), de egyes pillanatokban mégis azonosítja a két, nyelvtanilag addig élesen különválasztott alakot, ami könnyen zavarba hozhatja az egyszerű értelmezőt. Például az *Apád messzeringóban*: „És Kondacs Balázs, a szerény fiú. Csendes, elvont magában, közöttünk, de külön, alig beszélt, mindig gyufásdobozokat hordott a zsebében, rázogatta őket” (13 – kiemelés tőlem: R. G.) Az énelbeszélést implikáló szó szerkezet lehet elütés („elvolt közöttük” helyett „közöttünk”), jelen formájában azonban megtöri a kötetben uralkodó homogén elbeszélés módot, alapot szolgáltatva ezzel a legkülönbözőbb olvasói félreértéseknek. További bizonytalanságra okot adó (de legalább egész biztosan tudatosan használt) elbeszélői eljárás a megszólított fiú rendhagyó módon történő beleszövése némi lyik történetbe. Ezekben a (főleg a könyv vége felé előforduló)

esetekben az addig tapasztalt elidegenítő gesztusok mellé újabb poétikai *trouvaillé* társul, nevezetesen a megszólított és az adott szövegben színre vitt fiú – a korábbiakhoz hasonlóképpen végrehajtott – nyelvtani elszeparálása: „Apád mellett, a langyos kővön óvodás gyerek térdelt (te térdeltél), körötte játékok szétpakolva, az óvodás elmélyült figyelemmel benne a játék terében.” (144) Érzésem szerint azonban ez a megoldás ahelyett, hogy bármiféle többletjelentéssel ruházná fel az elbeszéléseket, inkább felesleges írói technikázásnak hat, ahogy a zavaróan túlhajtott „a nő, aki nem az anyád” körülírás is a *Mint a szart* című szövegben (annál is inkább, mert ez utóbbi szereplőről egy korábbi novellában már megtudtuk, hogy Rózának hívják). Azt hiszem, Szabó túl sokat vár ezektől az erőszakos prózapoétikai ügyeskedésektől: talán szerencsésebb lett volna, ha inkább az esetenként igazán remekül kialakított novellavilágok belső törvényszerűségei szerint hagyta volna felépülni elbeszéléseit.

Bár első ránézésre akár úgy is tűnhet, a *Kamu felhő* novelláit az egységesített narrációs sémán kívül nem sok minden köti össze – az például teljesen érthetetlen, hogy a *Majd rájössz...* kezdetű darab mit keres ebben a szerkezetben –, a kötet végére érve egy rendhagyó önéletírás áll össze az egymáshoz látszólag kevésbé kapcsolódó szövegekből. A sűrűn előforduló időbeli kihagyások az átugrott részletek rekonstruálására készítik az olvasót, ezzel számtalan lehetséges „családragény” megalkotását téve lehetővé – mintha egy ismeretlen fényképalbumot lapozgatnánk, amelynek homályos történetét a képek hátoldalán található feljegyzések segítségével próbálnánk megfejteni. Szabó Tibor Benjámin elbeszélői erényei azonban nem csak a kötetkompozíció szellemes kialakításában érhetők tetten: a szövegek nagy részére jellemző áradó, anekdotikus mesélőkedv roppant olvashatóságot tesz a könyv legtöbb fejezetét. Sokáig emlékezetes marad Balogh Imi idéten tini-bölcsekedése az *Amit apád a szerelemről* című írásban; *Zsoli, a Megváltó Krisztus* részeg hőzöngése a húsvéti passziójátékon; a keresztelésre váró kised rendhagyó megáldása egy másnapos délelőttön; vagy az apa-elbeszélő lovagias helytállása a fent már említett sztriptízbárban.

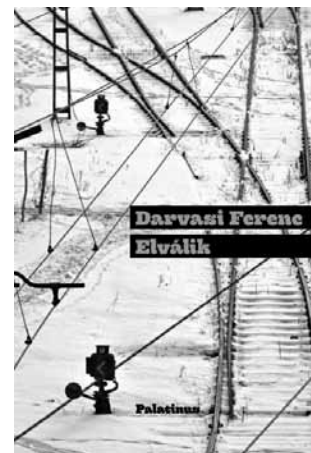
Mindezekkel együtt is keserédes könyv Szabó Tibor Benjámin *Kamu felhője*. Hiszen legyen bármilyen mulatságos is némelyik történet, amellyel az apa-elbeszélő próbálja fia előtt helyrehozni erősen megtépázott nimbuszát, a jó érzéssel elszórt melankolikus (sőt, néhol tragikumba hajló) jelenetek egy pillanatra sem hagyják feledtetni velünk, hogy az elbeszélésekben megképződő (és nyelviileg kissé túlreflektált) virtuális apa–fia–viszony valószínűleg sohasem válhat valóságossá.

„Őt az ilyesmi nem kimondottan érdekelte. Társadalmi problémákról fecsegni, arra találták ki a szociológiát. Egy művésznek nem ez a feladata. Egzisztenciális kérdések, ontológia: annál inkább. [...] A művészet erejével gyógyítani a szociális sebeket, még mit nem, gondolta tovább. Lehetetlenség” (178–179) – hazudja magáról Darvasi Ferenc szövegbeli alteregója az *Elválók* című kötet utolsó, *Hungária* című novellájának vége felé. Hiába

próbálja ugyanis bizonygatni, hogy a társadalmi kérdések teljesen hidegen hagyják, és művészetét a legkevésbé sem motiválják az országszerte tapasztalható (finoman szólva is) visszaállapotok, a könyv korábbi szövegei – az idézett darab pedig nemkülönben – éppen arról győzhetik meg az olvasót, hogy semmi nincs, ami jobban foglalkoztatná Darvasit az egyes ember gondjainál, vagy ha úgy tetszik: „szociális sebeinél”. Az idézett szövegrész tehát inkább inverz *ars poeticának* tűnik, amely az adott kontextusban elhelyezve – a vonatút alatt saját novellájának kéziratában elmerülni vágyó író elmélkedését egy mellé telepedő hangoskodó család lehetetleníti el – éppen arról tanúskodik, hogy szerzőnk még ha akarna, sem tudna elszakadni az efféle „alantas” témáktól: novellái végső soron egyazon írói világnézet különböző közegeken végrehajtott következetes mélyfúrásainak tekinthetők. Szabó Tibor Benjámint kötetéhez hasonlóan az *Elválók* is felfogható afféle rendhagyó fotóalbumként: a benne foglalt életképek tulajdonképpen mindvégig ugyanannak a viszonylag jól körülhatárolt közösségnek a léthelyzeteit örökítik meg más-más szemszögből, eltérő (bár alkalmanként vissza-visszatérő) szereplők történeteinek felmutatásával. S bár az *Elválók* szerkezete jóval kötetlenebb a *Kamufelhő*énél – hiszen szövegei láthatóan nem egy előre megtervezett koncepció mentén jöttek létre, hanem folyamatosan értek egymásba –, a novelláról novellára rétegzettebbé váló látens kerettörténet végül egységbe fogja a látszólag önálló utakon járó elbeszéléseket. Remekül illusztrálja ezt a szerkesztésmódot a kötet borítója: az egymásba gabalyodó sínparók és vezetékek az eleinte egymagukban haladó történetek menetrendszerű, elkerülhetetlen találkozásait vetítik előre – arról nem is beszélve, hogy az írások tetemes hányadának helyszínéül különböző budapesti pályaudvarok és állomások szolgálnak.

Ha földrajzilag szeretnénk behatárolni az *Elválók* elbeszéléseinek tágabb környezetét, akkor azt mondhatnánk, a Keleti pályaudvar mögötti vágányrengetegtől a néhány sarokkal arrébb kezdődő Zugló polgári miliójéig terjed a novellaszereplők leg többjének természetes életközege (persze található a gyűjteményben néhány olyan darab, amely kilóg e szabály alól). A kötet felépítése szempontjából tökéletes választásnak tűnik a történettér kijelölése: Budapest e területei a vidéki és nagyvárosi attribútumok találkozásának legautentikusabb színhelyei, ahol magától értetődő természetességgel szembesülnek egymással nap mint nap a legkülönbözőbb társadalmi rétegek képviselői. Darvasi elbeszéléseinek egyik fő ambíciója, hogy ezt az egymásmellettséget színre vigye: hősei között megtalálható a naphosszat a restiben panaszkodó vagonlakó (*Picurka*) éppúgy, mint a vidékről Pestre költöző fiatal pincérnő (*Retúr*), az első fizetését egyetlen görbe éjszaka alatt elverő képzőművész (*Irány az élet*), vagy akár Gyula bácsi, az MTK fanatikus utánpótlás-edzője (*Fű kettő*). Jellemzően szereplői szemszögébe helyezkedve beszél el a velük megesett, tulajdonképpen egészen hétköznapi történeteket – a szövegek igazi izgalmát inkább a különböző embertípusok (állandóan változó eszközök alkalmazásával elért) életszerű beszéltetése adja. Darvasi írásainak legnagyobb erőssége ennek

a narrációs sokféleségnek a biztos kezelése: megszemélyesített alakjainak észjárása ugyan nem üt el élesen egymástól, de szinte mindig jól felismerhetők az épp modellezni kívánt gondolkodásmód lényegi tulajdonságai. Különösen érdekes, ahogy a pályaudvari talponállók világának mindenki számára ismerős, de közelebről csak kevesek által ismert tipikus figuráinak élettörténetei tárulnak elénk: leginkább Sajó László *Őt és feles* című tárcanovella-sorozatának



alakjait idézik ezek a kedves szerencsétlenek. A kötet legerősebb darabjai közé tartoznak a „vasutas” elbeszélések, egyrészt igazán szokatlan atmoszférájuk, másrészt ötletes nyelvi megoldásaik miatt. Bravúrosak például a *Picurka* elbeszélőjének végtelenül egymásba fűződő, élőbeszédet imitáló mondatai: „[I]gazán nem szeretném részletezni a dolgokat, csak hogy a kispadon kezdtünk el csókolózni, mit, most állsz fel, befefejezhetném, a kezdőkörbe vezettem, ott vetköztettem le, ja, hogy időre, jól van, elbeszélgetek én magamban is, isten veletek, a kezdőkörben, de még mielőtt ez megtörtént volna, mint akik nem tudnak betelni egymással, óráig csak simogatás és csókok, a személtáda, mihelyst jön a csaja, faképnél hagy...” (17) Az ehhez hasonló kocsmai monológok mellett előfordulnak egyszerű baráti beszélgetést, pszichiátriai kezelést, gyászbeszédet stb. imitáló szövegek, de hagyományos módon – közelebről meghatározatlan helyzetű, egyes szám első vagy harmadik személyű narrátor által – elmesélt történetek is. Darvasi novellisztikájának lényegi eleme az olvasót ideiglenes bizonytalanságban tartó fokozatos építkezés: eleinte ugyanúgy nem lehetünk biztosak az adott szöveg narrátorának kilétében, mint a helyszín, az időpont, vagy a megértéshez esetenként szükséges múltbeli események részleteiben. A lassan adagolt, néhol pedig tudatosan visszatartott információk különösen figyelmes olvasásra ösztönzik a befogadót, aminek eredményeképpen az elszórt részletekből maga lesz kénytelen kikövetkeztetni a történetek háttérét és egyes lényegi összetevőit. Ez az értelmezésbe az olvasót is bevonó eljárás a legtöbb esetben igazán izgalmas rövidprózai fejtörőket eredményez, de több alkalommal találkozhatunk meglehetősen olcsó megoldásokkal is – ilyenkor túlzottan szembetűnővé válik, hogy a szerző egyetlen poénra próbálja kifuttatni mondandóját, mint például a nemekkel való trükközés *Az embergvülö*lben, vagy *A másik ember* végére illesztett csattanó, miszerint a főhős folyamatosan magasztalt kedvese mindvégig holtan feküdt mellette az ágyon.

Darvasi Ferenc könyvének számomra legszimpatikusabb vonása az a fesztelenség, amellyel rendkívül sokféle életutat, emberi sorsot bemutató, szorosan össze nem tartozó novelláit egymáshoz képes kapcsolni. Írásaiból minden tudományos fontos-

kodás nélkül állítja össze fiktív, de feltétlenül hiteles társadalmi tablóját – bizonyítva, hogy nem kell messzire mennünk ahhoz, hogy szembesüljünk napjaink általános „szociális sebeivel”.

▮ *Kisantal*
Tamás

Que será, será...

(Martin
Amis:
Időnyíl.
Fordította:
Elekes
Dóra,
Európa,
2012)



Martin Amis könyve nem csupán a szerző lassan magyarul is egyre terebélyesebb életművén belül foglal el különleges helyet, hanem, ahogy a magyar kiadás fül-szövege is felhívja rá a figyelmet, a holokauszt irodalmi feldolgozásainak sorában is kiemelt jelentőségű munka. A regényt leggyakrabban a téma ábrázolásainak „botránys”, „formabontó”, „szabályáthágó” példái között szokás emlegetni. E jelzők nagyjából a nyolcvanas évek közepétől-végé-

től kezdődő igen tág vonulatot jelölnek (bár szerencsésebb lenne inkább szemléletmódnak tekinteni), olyan munkákkal, melyek a korábbi holokauszt-kánon szabályrendszerét, kialakult poétikai, narratív eljárásait, reprezentációs etikettjét így vagy úgy, de megszegik. Bizonyos sztenderd példák mindig említésre kerülnek, ha a „határsértő”, „problémás” holokauszt-alkotásokról van szó: ilyen mondjuk Art Spiegelman holokauszt-képregénye, a *Maus*, Zbigniew Libera *Lego-koncentrációs tábora*, Jonathan Littell *Jóakaratók* (*Les Bienveillantes*) című regénye, Roberto Begnini vagy Radu Mihaileanu filmjei – és gyakran Amis könyve is. Ezek alapvetően eltérő jellegű, különböző médiumokat és kifejezésformákat alkalmazó művek annyiban hasonlítanak, hogy témájuk, a holokauszt feldolgozása során magára az ábrázolás módjára és az eddig bevett reprezentációs eljárásokra is radikálisan rákérdoznek. A sokat (és általában rosszul) idézett Adorno-maxima („Auschwitz után verset írni barbárság”) olyan kiterjesztéseiként is felfoghatók ezek az alkotások, melyek a „meddig lehet elmen-

ni” kérdését feltéve a holokauszt már legitimé vált művészeti eljárásait radikalizálják tovább. Lehet-e állatmesét írni és rajzolni a holokausztról, szabad-e gyerekjátékot vagy burleszkfilmet készíteni róla, bárki nézőpontjából ábrázolhatóak-e az események, és egyáltalán: létezhet-e olyan forma, műfaj vagy eljárás mód, ami teljesen illegitim a témával kapcsolatban – kérdezik e munkák. A művek befogadásához kapcsolódó kisebb-nagyobb botránysok és viták jól mutatják, hogy a problémakör még korántsem kimerített, a holokausztról való beszéd manapság egyszerre divatos és tabukkal, megszorításokkal terhelt.

Az 1991-es *Időnyíl* kérdése és formabontó eljárása meglepő ugyan, és látszólag talán kevésbé radikális, mégis igen komoly következményekkel bír. A regény egyetlen alapvető narratív trükkre épül: olyan visszafelé haladó elbeszélés, mely halálától a születéséig meséli el főhőse sorsát. A szöveg radikálisabban alkalmazza az inverz narrációt az olyan ismert, későbbi filmes verzióknál, mint mondjuk Christopher Nolan *Memento* (2000) vagy Gaspar Noé *Visszafordíthatatlan* (*Irréversible*, 2002) című munkái. Itt ugyanis nem nagyobb jelenetegységekre bontva haladnak visszafelé az események, hanem a főszereplő élettörténete konkrétan úgy pereg le előttünk, mint egy ellenkező irányba játszott film, mely azonban (az olvasást megkönnyítendő) nyelvi síkon egyenes vonalú – azaz például a párbeszédet ellenkező sorrendben ugyan, de már a mi lineáris nyelvünkre „visszafordítva” adja elő. Így a fordított időrendből következően csak fokozatosan kapjuk meg azokat az alapvető információkat, amelyekre a főhős életének rejtélye épül. Kiderül ugyanis, hogy a kezdetben (pontosabban élete végén) Tod Friendly névre hallgató amerikai férfi korábban Németországból emigrált, ahol a háború alatt a koncentrációs táborok náci orvosainak egyike volt. Tehát a könyv kettős „határátlépéssel” él: inverz narratívája mellé még (Littell könyvéhez hasonlóan, azt megelőzve) nézőponti inverzió is társul: a kanonikus holokauszt-művekkel szemben itt nem az áldozat, hanem az elkövető kerül a középpontba. A narratív trükkhöz egy másik eljárás és engedmény is kapcsolódik: az egyes szám első személyben megírt szöveg különös narrátorává a főhős lelke vagy valamiféle önálló életet élő pszichéje lép elő, aki egyszerre kívülről és belülről is látja az eseményeket. A halál (azaz a könyv indulása) pillanatában születik, és fokozatosan, a regény szüzséjének rendje szerint haladva mintegy az olvasókkal együtt jut egyre több információ birtokába. Így a visszafelé haladó történet elbeszélés módja nagyjából a befogadó értelmezését követi: a narrátor pontosan annyit tud, amennyire mi, a történet olvasása közben rájövünk.

E narratív kísérlet vonul végig a könyvön, és tulajdonképpen ez az egyszerű trükk lehetőséget ad, hogy a történetmondást és megértést, valamint az elmondott történetet (tehát a 20. századi történelmet) is újragondoljuk, új szemszögből lássuk. Legelső körben a történet összerakása, értelmezése válik problematikusná: a következmények mindig a tettek, a korábbi események előtt járnak. Egyfelől csak fokozatosan tudjuk meg azt a múltbeli titkot, a főszereplő náci tevékenységét, mely a regény nagy

részét kitevő utótörténetet, a főhős menekülését, folytonos név- és identitásváltásait meghatározza. A főszereplő Tod Friendly így később (azaz korábban) John Young, majd (azelőtt) Hamilton de Souza és végül (legelőször) Odilo Unverdorben lesz (volt): négy különböző helyszínen négy identitásra bomlik élete. A főhős szerepcseréit kezdetben éppoly értetlenül figyeljük, mint lélek-narrátora, s csak a regény utolsó harmadára válik világossá az ok, melyek a későbbi (általunk már ismert) okozatot, a főszereplő állandó menekülését és identitásváltásait eredményezte. Emiatt egyfajta belső nyomozássá válik a regény, pontosabban anélkül, hogy a narrátor vagy az olvasó konkrétan kutatna a múltbeli rejtély után, óhatatlanul arra kényszerül, hogy a már ismert eseményeket az újonnan megtudottak fényében értelmezze át.

Másfelől az időnyíl visszafordítása radikális logikai kérdést is felvet: a *post hoc ergo propter hoc* hibás gondolatmenete itt mintha felerősödne, amennyiben a visszafelé haladó történet radikálisan úgy mutatkozik meg, mint egy erőteljes lánc, ahol minden szem a későbbihez/korábbihoz kapcsolódik – a dolgok így történetek, nem lehettek volna másként. Ez minden egyes jelenetben megmutatkozik, hol meglepő, hol kissé visszatetszést keltő, hol pedig inkább humorosnak ható módon. Ugyanis az elbeszélő a mindennapi logika alapján értelmezi a történéseket, pontosabban úgy rakja össze őket, ahogy a mi időérzékelésünk számára evidens lenne. Például a regény elején a következőképpen írja le egy hétköznapi esemény, az étkezés menetét:

Először is bepokolom a tányérokat a mosogatógépbe, ami általában jól működik, akárcsak a többi háztartási gép, egészen addig, amíg be nem állít egy dagadt, anorákos kretén szerszámokkal, és szét nem barmolja. Eddig meg is volnánk: most választunk magunknak egy piszkos tányért, kiszedegetünk a szemetesből némi ételmaradékot, aztán leülünk az asztalhoz, és várunk kicsit. Különféle anyagok jönnek fel a számba, gyakorlottan megdolgozom őket a nyelvemmel és a fogaimmal, majd kiköpöm őket a tányérra, hogy villámmal és a kanállal további fazonigazítást végezhessek rajtuk. [...] Ezek után következik a hűvösítés, az újraformázás és az elpakolás nehéz feladata, mielőtt mindent visszavinnék a boltba, ahol, szó ami szó, azonnal és bőkezűen megfizetnek fáradozásaimért. Végül a bevásárlókocsimmal vagy a kosarammal végigmegyek a polcok között, és rendszeren visszarakosgatom a helyükre a különféle zacskókat és konzervdobozokat. (19)

Első pillantásra szimplán viccesnek és képtelennek tűnik a jelenet, ám kissé alaposabban vizsgálva látható, hogy nem csupán egy visszafelé lejártszott film verbalizálása zajlik, hiszen a narrátor logikája a hagyományos idő- és világrendet követi. A háztartási gépek megfelelően funkcionálnak, míg egy munkásruhás figura (vagyis a szerelő) *elrontja* őket, a mosogatógépből *kiválasztjuk* a tányért, később az élelmiszereket *visszavisszük* a boltba, és végül *vissza*, a *helyükre* tesszük azokat a polcra. A legfőképpen a „kiválasztás” kifejezés problémás itt, hiszen bár visszafele logikusnak tűnik, a normális rendben szó sincs választásról, mivel csak szimplán beletesszük a tányért a mosogatógépbe a többi szennyes közé (legfeljebb az üres helyek közt válogathatunk – azaz ha van választás, az nem a nevezett dologra vonatkozik). A jelenet legvégén pedig a logika megfordul: a boltban alap-

vetően valóban választunk a polcokon lévő áruk közül, ám az idézett részben éppen ellenkezőleg történik: minden visszakerül az adott helyére. Vagyis az inverz elbeszélésben éppen fordított determináció működik: ami választásnak tűnik, az adott, ami pedig adottságnak, az a dolgok eredeti rendje szerint opcionális volt. Még egy síkja van a szövegrésznek, ami az egyébként kiváló fordításban nem igazán jön át. Az eredetiben bizonyos szavak árulkodóak: a szerelő tevékenységével kapcsolatban például a kissé szokatlan „traumatize” található (mondjuk a „spoil” vagy a „damage” helyett), a tányér kiválasztását pedig nem a „choose”, hanem a „select” jelöli.¹ A későbbiek (korábbiak) fényében nem nehéz rájönni a szóhasználat okára: mintha az elbeszélő öntudatlanul a múltbeli holokauszt-jelenetekre reflektálna, az ottani szelekció, a korábbi egyenruhás személy traumatizáló-romboló tevékenysége köszönné vissza-előre.² Ezt az is erősíti, hogy bár az időnyíl visszafelé halad, és az elbeszélőnek elvileg nincs tudomása a holokauszt-részről, maga a bűn mégis megtöri a linearitást. A narrátort ugyanis kezdettől fogva kísérti egy fehér köpenyes, fekete csizmás doktor képe, akit „elviselhetetlen aura” (az eredetiben inkább „féktelen”, „megfoghatatlan” – „unmanageable”) vesz körül, mely „olyasfajta dolgokat tartalmazott, mint a szépség, a rettenet, a szerelem, a mocskok, de legfőképpen az erő.”³ (10)

Ugyanígy épül fel a könyv alig harmadát kitevő, rendkívül erőteljes holokauszt-epizód, és itt lesz világos az egész eljárás talán legfőbb tétje. Visszafelé haladva láthatjuk az áldozatok kivégzését – azaz gázkamrában való „születésüket” –, azt, hogy fogorvosi beavatkozásokat végeznek a hullákon – fogakat helyeznek be –, később pedig, amikor már „megszülettek” (azaz a gázkamrabeli haláluk előtt) az örök ékszereket tesznek a nők nyakába, majd az egyik legmorbidabb jelenetként a rámpán összeadják a párokat, akik korábban vágyakozva nyújtották egymás felé kezüket. A jelenetek nagyon erőteljesek, iróniájuk megdöbbentő, éppen attól, hogy – ellentétben a korábbi szakaszokkal, ahol a visszafelé haladás leginkább a mindennapi gyakorlatok, szokások inverzének tetszettek – itt a tárgyi és értelmezésembeli inverzióhoz egyfajta morális ellentét is társul. Hisz itt nem valamifajta abszurd visszafordítást láthatunk, hanem tulajdonképpen azt, hogy a *dolgoknak hogyan kellene* (vagy kellett volna) történnie. A gyilkos ironia éppen azon abszurditásból fakad, hogy a jelenet mindkét irányban értelmetlen: ahogy az ember nem születhet a füstből, hogy utána a zuhanyzóból kilépve a rámpán párra találva oda utazzon, ahol ezután lakni fog, úgy tulajdonképpen az intézményesített tömeggyilkosság, a szelekció, vagyis a „helyes” sorrendben vett többi művelet is abszurd, értelmetlen. A dolgok visszajára fordítása és az ezzel járó gyilkos szatíra nem semlegesíti, hanem éppen növeli az iszonyatot.

¹ Martin AMIS: *Time's Arrow*, Jonathan Cape, London, 1991, 19.

² A szakasz holokauszt-referenciájával kapcsolatban lásd Sue VICE: *Holocaust Fiction*, London and New York, Routledge, 2000, 17.

³ A „szerelem” (love) és az „erő” (power) szavak a későbbi szövegkörnyezet felől (hiszen a figura a majdani náci doktorra utal) talán pontosabb lett volna „szereletként” illetve „hatalomként” fordítani. (AMIS: *i. m.*, 12.)

Másfelől a regény több része is utal a kifordítás azon funkciójára, mely éppen a koncentrációs tábor világának inverz természetét jelöli. Egy helyütt például az elbeszélő a láger nyelvhasználatáról értekezve dicsérően említi annak pontosságát, találékonyságát. „A központi krematóriumot *Mennyrészlegnek* nevezzük, az odavezető utat pedig *Téjút*nak. A Gázkamra vagy Tusoló neve *központi kórház*. A szolgálati utat, bármely évszakban, *Sommerfrischének* hívjuk, vagyis nyaralásnak” – olvashatjuk (163 – kiemelések az eredetiben). A nyelvhasználat iróniáját az jelzi a legtisztábban, hogy ezek valódi, történelmi elnevezések: Auschwitzban az egyik részleget ténylegesen *Himmelblokk*nak (Mennyblokk) hívták,⁴ a gázkamrához vezető út bevett „gűnyneve” több koncentrációs táborban a *Himmelstrasse* („Mennyút” – itt a fordítás ismét kissé pontatlan, az angol változatban ugyanis nem „Milky Way”, hanem helyesen „Heavenstreet” szerepel),⁵ és az auschwitzi beosztás „nyaralás” elnevezését is használták.⁶ Vagyis az *Időnyíl* inverz logikája tulajdonképpen csak helyreállítja a korabeli kifordított szemléletmódot: az elnevezések morbid iróniája a megfordított történelem felől „igazolódik”. Sőt, még világosabb a helyzet, ha belegondolunk, hogy főszereplőnk a kollégáival (élükön a „Pepi bácsinak” nevezett Dr. Mengelével)⁷ együtt orvosok, azaz életüket elvileg a gyógyításnak szentelték – e projekt fordult Auschwitzban radikálisan az ellenkezőjébe.

A narratív eljárást értelmezhetjük a regény intertextuális dimenziója felől is, melyre a szöveg utószavában maga a szerző hívja fel a figyelmet. Legfőbb inspirálóinak ugyanis többek között olyan szövegeket nevez meg, mint Primo Levi holokauszt-könyvei, Robert Jay Lifton történelmi-pszichológiai munkája, a *Náci orvosok*, Kurt Vonnegut *Az ötös számú vágóhíd* című regényének egyik bekezdése, illetve I. B. Singer egyik novellája. Első pillantásra úgy tűnik, az első két szerző inkább tematikus, az utóbbiak pedig formai szempontból hathattak a szerzőre, ám a dolog összetettebb, ugyanis mindegyik megidézett szöveg különböző módokon, de az inverzióra, a hétköznapi („normális”) logika kifordítására utal. Visszafelé haladva: nagy valószínűséggel a *Jahid és Jehida* című Singer-novelláról van szó, melyben a szerző egy sajátos inverz játékot játszik: nem az események időrendjét fordítja meg, hanem logikájukat. A történet szerint egy szerelembe esett angyalt halálra ítélnék, és a halál birodalmába, a Földre száműzik. Az angyali világ hívői szerint a halál pillanatában a lélek oszlásnak indul, egy ragacsos, ondó nevű anyag lesz belőle, melyet egy méh nevű dologba helyeznek, hogy ott gyerekké alakuljon. Jehida meg is hal (azaz megszületik), és később a halál honában (vagyis a földi életben) találkozik Jahiddal (azzal az immár halott angyallal, aki az életben – a túlvilágon – a szerelme volt), s földi szerelmük beteljesüléseként egy újabb halálnak ágyaznak meg (vagyis gyermeket nemzenek).⁸

Vonnegut híres regényének minden bizonnyal arra a bekezdésére utal Amis, melyben a főszereplő az időből kiesve hirtelen visszafelé kezd látni egy tévéműsort. A film a második világháborús bombázásokat ábrázolja, s inverz elbeszélésben az Amis-regényhez hasonló módon, képtelenül-furcsán láthatjuk, ahogy

a repülőgépek bombákat szippantanak magukba a városokból, ezzel eloltják a tüzeket, majd szépen hátrafelé szállva hazamennek.⁹

Míg Singernél az inverzió a hétköznapi, földi szemlélet relativizálását, kifordítását szolgálta (ahol az angyali és az emberi világ saját tükröződéseként ismétlik meg ugyanazon szerelmet), Vonnegutnál a háborús trauma oka és következménye: az elbeszélő és a főszereplő Drezda bombázásával kapcsolatos élményét, veszteségét igyekszik feldolgozni, „visszacsinálni”. Primo Levi memoárjai nyilvánvalóan hatottak az *Időnyíl* ábrázolására, valamint a könyv ötödik fejezetének címe (*Itt nincs miért*) egyértelműen utal az *Ember ez?* egyik jelenetére. E szakaszban az Auchwitzba való megérkezés után, amikor Levi kínzó szomjúságát oltva egy jégcsapot kezd szopogatni, s az ór kiüti a kezéből, a megdöbbent rab „*Warum?*” kérdésére hangzik fel a válasz: „*Hier ist kein Warum?*”, jelezve, hogy Auschwitz világában a hétköznapi logika értelmetlen, nincsenek okok és indokok, csak a láger sajátos kifordított logikája működik.¹⁰ Levi műveiben újra és újra visszatérő téma a koncentrációs tábor világának teljes különbözősége, melyre a hétköznapi logikát, gondolkodásmódot, erkölcsi normákat lehetetlen alkalmazni. Tulajdonképpen Amis e logikátlanságot „fordítja le” egy kicsavart, inverz logikává, ahol a tettek csak akkor érthetőek és fogadhatóak el, ha visszajukra fordítjuk őket.

Lifton könyve több szempontból is az *Időnyíl* legfőbb forrásul szolgál. Egyrészt a légerrészek leírásai, az orvosi műveletek bemutatása nagyjából a *Náci orvosok* elemzéseit követi, másrészt pedig az amerikai szerző pszichológiai koncepciója felől is magyarázható a regény narratív eljárása. Lifton ugyanis arra a kérdésre, hogy a gyógyításra felelküdt emberek miért voltak képesek e szörnyűségek elkövetésére, válaszként egyfajta énkettőződés-hipotézist fogalmaz meg. Ez azt jelenti, hogy a személyiség két részre bomlik, nem tűnik el a korábbi, Auschwitz előtti én, hanem csupán háttérbe szorul, és a kettő közt egyfajta dialektikus viszony kezd funkcionálni. Mindkét én-rész saját szerepet tölt be: az egyik a „normális” élet szabályait működteti tovább, a másik pedig a légervilág sajátos inverz logikáját tekinti

⁴ Vö.: Robert Jay LIFTON: *Náci orvosok. Az orvosi eszközökkel történő emberölés és fajtirtás lélektana*, ford.: RADNAI Csaba – JANKOVITS László, Alexandra, Pécs, 1998, 367.

⁵ AMIS: *i. m.*, 133. A „Himmelstrasse” elnevezést lásd például: Lynn SMITH: *Remembering: Voices of the Holocaust. A New History in the Words of the Men and Women Who Survived*, Carroll & Graf, New York, 2006, 156.

⁶ LIFTON: *i. m.*, 393. A könyv eredetijében (mely, ahogy az *Időnyíl* utószavából kiderül, Amis egyik fő forrásul szolgált) a *Sommerfrische* kifejezés olvasható. Vö.: Robert Jay LIFTON: *Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of the Genocide*, Basic Books, New York, 2000 (1986), 400.

⁷ Az elnevezés szintén történelmi tény, Mengelét az általa vezetett ikerkísérletek áldozatai szőlítették így. Lásd LIFTON: *i. m.*, 349.

⁸ Isaac Bashevis SINGER: *Jahid és Jehida*, ford.: BALÁZSI József Attila = I. B. S.: *Rövid péntek*, Gondolat, Budapest, 1991, 78–86.

⁹ Kurt VONNEGUT: *Az ötös számú vágóhíd*, ford.: NEMES László, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 76–77.

¹⁰ Primo LEVI: *Ember ez?*, ford.: MAGYARÓSI Gizella = P. L.: *Ember ez? – Fegyvernagyvá*, Európa, Budapest, 1994, 32–33.

normálisnak. Ahogy Lifton egy helyütt fogalmaz, az auschwitzi én-rész egy sajátos valóságkonceptiót hozott létre, mely furcsán viszonyul a kinti világ logikájához: „[N]em magát a realitást utasítja el – az adott náci orvos az auschwitzi én révén tudatában volt annak, amit tesz –, hanem az adott realitás jelentését. A náci orvos tudta, hogy szelektál, de a szelektálást nem gyilkosságként értelmezte.”¹¹

A könyv narrációját és narrátori funkcióját akár e kettős én ábrázolásának is tekinthetjük: az elbeszélő külön személyiségként hétköznapi logikával látja és értelmezi a holokauszt által kifordult, inverz, ellentmondásos önmagát. E különös inverzió és kontraszt a nemcsak a visszafelé haladó időben, hanem a személyiség más szféráiban is megnyilvánul: például a főszereplő első és utolsó személyiségének beszélő neveiben. Tod Friendly kevert német-angol elnevezése („barátságos halál”) a náci orvosok sajátos paradox természetét tükrözi (Mengelét nagyjából hasonló ellentmondásos jelzőkkel illeték), legelső neve pedig, az Odilo Unverdorben, vezetéknevében tartalmazza mindkét énjét („verdorben” – „romlott”, „unverdorben” – „romlatlan”) – keresztnevében pedig konkrétan emlékeztet a náci korszak egyik hírhedt háborús bűnöseire, Odilo Globocnik SS-paracsnoakra.

Amis narratív trükkje így nem csupán egy formai kísérlet, mely a holokauszt ábrázolásának bevett konvencióit kikezdve gyilkos iróniával mutatja be a szörnyűségeket, hanem inverziójában a történelem jelentését és értelmét is többszörösen problematizálja. Aminek előrefele, a hagyományos időrendben nem volt „normális” értelme, visszafele jelentést nyerhet. Persze túl egyszerű és megnyugtató lenne a „mindennek az ellenkezője kellett volna, hogy történjen” felől értelmezni a holokausztot, hiszen ami a könyvben lejátszódik, az lehet ugyan „szép” és „fel-emelő”, másfelől és elsősorban azonban képtelen és groteszk. Tudjuk, ahogy nem lehet visszafelé enni, úgy képtelenség lenne a zuhanyzóból kilépő zsidókra vagyontárgyakat aggatni és a rámpán egyesíteni a családokat. Az időnyíl képzeletben visszafordítható ugyan, ám ettől még nem válnak értelmessé az események, sőt, inkább értelmetlenségük és iszonyatuk válik még radikálisabbá és erőteljesebbé, valahogy úgy, ahogy Örkény *Arról, hogy mi a groteszk* című egypercesében a világ feje tetejére állítása annak abszurditására világít rá.

Van még egy mű, ami, bár Amis nem említi, hathatott az *Időnyíl* ábrázolására. Elem Klim *Jöjj és lásd (Igyi i szmotri, 1985)* című filmjének, a valaha készített egyik legmegdöbbentőbb háborús alkotásnak a végén a főszereplő kisfiú, aki túlélte a belorusz faluban lezajlott népiirtást, talál egy Hitler-képet a pocsolyában. Ezután hosszú percekig láthatjuk, ahogy a fiú, arcán a szemtanú-áldozat fásult dühével szétlövi a képet, miközben archív felvételeken Hitler élete és a német történelem epizódjai peregnek – a berlini bunkertől a születésig, visszafelé lejátszva. A házak felépülnek, a bombázók visszazállnak, a lágerbeli rabok megszabadulnak, Ribbentrop kitörli a békepaktumot, a katonák visszafele masíroznak, a máglyákról a könyvek az emberek

kezébe röppennek – minden érvénytelenítődik, egészen Hitler világra jöveteléig. A film utolsó, felejthetetlen képkockáin a fiú fájdalmas arca néz ránk, ahogy számára is tudatosává válik, hogy hiába minden, már semmi sem tehető meg nem történtté. Ekkor, a záró jelenetben hangzik fel Mozart *Requiemje*, jelezve, hogy csak a gyász, az emlékezés maradt, a veszteség nem visszafordítható. Ilyen emlékmű Klimov filmje, és ilyen *memento mori* Amis könyve is, mely groteszk inverziójával új perspektívából mutatja meg jól ismertnek hitt történelmünket.

Ureczky
Eszter

A lét génkezelt fája zöld?

(Margaret
Atwood:
*Guvat és
Gazella.*
Fordította:
Varga
Zsuzsanna,
Európa,
2012)

Az év legizgalmasabb könyvüjdonságai között minden bizonnyal ott találjuk majd az Európa Kiadó most induló Margaret Atwood-életműsorozatának darabjait, amelynek első kötete, a *Guvat és Gazella* tavaly ősszel látott napvilágot. A kanadai író neve eddig sem volt ismeretlen a magyar olvasók számára, hisz a költőként és esszéistaként is elismert Atwood tollából önéletrajzi regény (*Fellélegzés*, 1984), Booker-díjas krimi (*A vak bérnyilkos*, 2003), disztópia (*A szolgálólány meséje*, 2006) és mítosz-átirat (*Pénelopeia*, 2007) is jelent már meg nálunk, bár eddig mind más kiadó gondozásában. Sokan talán mégis Lévai Balázs *Bestseller* című műsorából emlékeznek a csillogó szemű idős hölgyre, aki az interjú provokatív nyitókérdését („Maga feminista?”) ravaszul visszafordította, gender-gyorstesztnek vetve alá a kérdést. Atwood kapcsán a 60-as évek óta valóban feminizmusa és kanadaisága a leggyakrabban hallott hívószavak, nem és nemzet kérdései mellé pedig legújabb regénye, a *Guvat és Gazella* a környezetvédelem problémáit illeszti. Az apokaliptikus történet alapvetően a fogyasztói társadalom megsemmisítő kritikája, amely egyrészt illeszkedik az Atwood-életmű disztópia-



¹¹ LIFTON: *i. m.*, 417.

vonulatába, másrészt az elmúlt években egyre felkapottabbá váló irodalomkritikai irányzat, az öko-kritika (*eco-criticism*) is bizonyára lehúzhat majd néhány bőrt a génmanipuláció sújtotta szereplőkről.

Noha a tudomány és a biotechnológia főszerepet kapnak a regényben, Atwood következetesen cáfolja, hogy ő sci-fi író is volna (bár elnyerte az Arthur C. Clarke-díjat), s ehelyett a „spekulatív fikció” megnevezéshez ragaszkodik, hisz ahogy a Guardiannak adott interjújában fogalmazott, „a tudományos-fantasztikus irodalomban szörnyek és űrhajók szerepelnek, a spekulatív fikció pedig valósággá válhat.” Űrhajók valóban nincsenek a könyvben, a szörnyek kapcsán viszont megkérdőjeleződnek a (mű)faji kategóriák. A *Guvat és Gazella* ugyanis az emberi faj kipusztulásáról és egy felsőbbrendű variánsa mesterséges létrehozásáról szól, főszereplője és egyben elbeszélője pedig a fülszöveg szerint „Egy férfi, aki valamikor Jimmy volt, most Hóembernek nevezi magát, és egy fán él nem messze a tengerparttól.” Jimmy eleinte azon kiváltságos kevesek közé tartozik, aki a szennyezett és veszélyes plebsztelepektől elszigetelve él a szüleivel, majd összebarátkozik a később örült tudóssá váló Guvattal, aki GM-eljárással új emberfajt teremt, s egy általa feltalált járvánnyal eltörli a Föld színéről a *homo sapienst*. Hóember narratívája tehát egyszerre apokalipszis és genezis, az Sf Mag kritikusa szerint pedig „kordokumentum, társadalom- és technológiakritika és modern teremtménysz is egyben.” A több mint négyszáz oldalas regény csakugyan a tudomány és a vallás mesternarratíváinak súlyos erkölcsi kérdései mentén szerveződik, a tétje pedig alapvetően az, hogy összemérhető-e mindezzel a szöveg esztétikai teljesítő-képessége.

A regény a tekintetben is ambiciózus, hogy paratextusai és allúziói révén többszörösen behelyezkedik az angolszász disztópia tekintélyes előzményekkel rendelkező, s manapság jól észlelhetően újjáéledő műfajába. A mottók a *Gulliverből* és Woolf *A világtótorony* című regényéből származnak, és kissé talán már túl pontosan is szemléltetik a történet vállalásait: „az én dolgom nem az volt, hogy mulattassalak, de hogy közöljek veled néhány dolgot, amit nem tudtál” – szól a swifti hang; illetve: „Sehol semmi biztonság? A világ dolgairól semmi tudomásunk?” Az e nagy nevek által megidézett korok dilemmái, a felvilágosodás haladásba vetett hite vagy a modernizmus gépmámora-csőmöre csakugyan központi helyet foglalnak el a szövegben, amely ugyanakkor gyakran aprópénzre is váltja a gondosan összegyűjtött intertextuális utalásokat: Jimmy hűtőmágnesein például Blake-től Rilkéig mindenkitől olvasható egy-két magvas gondolat, aki csak számít az irodalomtörténetben.

Ugyanakkor éppen a tárgyi világ érzéketlen leírása, annak szellemes *hapax legomenonokkal*, beszélő nevekkkel való megteremtése a regény egyik erénye. Jimmy gyermekkorát olyan hibrid állatok vagy inkább bioformák népesítik be, mint a gömböcök (emberi génekkal kezelt sertések), görmenyek (görény és menyét keverékei), illetve a számtalan mellet és combot, de fejet nem növesztő Csirke-Bimbó. A legkülönösebb lények azonban a

guvatkák, Guvat GM-emberei, akik gyönyörű, nyúlánk testtel, ám mindenféle erőszakos és szexuális ösztönt nélkülöző elmével ellátva élik életüket a Paradicsom Projekt *high tech* édenkertjében; és remekül kitölti az idejüket a növények rágcslása és az évente csak egyszer bekövetkező pázrasi időszak, amikor is a szerelemtől és féltékenységtől szintén nem kínzott és átmenetileg *avatarszerűen* kék péniszű hímek megtermékenyítik a nőstényeket, majd harmincéves korukban szenvedés és főleg az örök élet vágya nélkül holtan esnek össze. A guvatkáknak tehát nincsenek vágyaik, fájdalmaik, félelmeik, azaz nincs igényük a szimbolikus gondolkodásra sem.

Az olvasónak viszont feltehetően van, ezért is frusztráló, hogy a regény „hagyományos” emberi szereplői sem mutatnak sokkal több lélektani összetettséget, mint a guvatkák. Hóember tulajdonképpen saját anti-*Bildungját* beszéli el, és bár az első oldalon parodisztikusan megismétli az evolúciós ugrást („Bal kéz, jobb láb, jobb kéz, bal láb – lemászik a fáról” – 11), egykori, immár elhagyatott világában bolyongva mégiscsak regresszíven visszatér a gyűjtögető életmódhoz; miközben fehér lepedőbe burkolt alakja és magányos bölcsekedése valamiféle poszt-apokaliptikus Diogenészhez is hasonlatossá teszi. Visszaemlékezésekből építkező töredékes elbeszélése a múlt profétájává, a jövő írnokává, fölösleges túlélővé teszi, aki „Bármiféle olvasót képzel el, az csak is múltbeli lehet.” (51) A történet mozaikjait végül a kissé későn érkező nagy leleplezés illeszti csak össze, amikor kiderül, hogy az új édenkert (elektronikus) kapujában Guvat féltékenységből megölte közös szerelmüket, Gazellát, majd Jimmy végzett a tébolyult zsenivel. Ez a szerelmiháromszög-klisére épített csavar azonban óhatatlanul antiklimaxként hat az egyébként is világvége-hangulatú történetben, ráadásul a hosszú késleltetés ellenére sem alapozódik meg lélektanilag a megelőző háromszázhetvenhárom oldalon. A *The New Yorker* kritikusanak találó hasonlata szerint mindennek olyan hatása van az olvasóra, „mint amikor a tragikumtól elcsigázottan hisztérikus vihogásban törünk ki egy temetésen”. Bizony érezhető, hogy a *Guvat és Gazella* Atwood első férfi nézőpontból megírt regénye, s nemigen vehető össze *A szolgálólány meséjében* néhol körülményeskedő, de mégis egyedi hangon szóló Fredé (Offred) elbeszéléssel (az 1984-es teokratikus puritán disztópia máig olyan népszerű, hogy Londonban épp az operaváltozatát készülnek bemutatni). Guvat alakjáról például, azon kívül, hogy problémátlanul belepaszintható a Dr. Moreau-féle megszállott, amorális örült tudós kategóriájába, szinte semmit nem tudunk meg, csak hogy *cyberpunk* világokat igazgat, génekkal játszik. Ahogy Gazella, a Vágy Tárgya is egydimenziós figura marad: a kamaszfiúk először egy PiCicák nevű pedofil pornóoldalon kukkolják a mennyei szépségű és szelídségű távol-keleti árvát, akit felnőttként is leginkább a guvatkák bájos-bárgyú glóriája jellemez. Szövegbeli megformáltságát voltaképpen jól jellemzi Jimmy Guvat szerelmét lekicsinylő szavai, aki a lányt a maga számára „gondosan begyűjtött és felhalmozott töredékekből, foszlányokból összerakta.” (134)

Talán igazságtalan is a karakter egységét számon kérni egy olyan antiutópián, amely elsősorban mégiscsak a posztmodern kultúra boncolási jegyzőkönyve akar lenni, s Gács Anna ÉS-beli kritikája már rámutatott, hogy a műfajnak egyébként is „elkerülhetetlen velejárója a programszerűség”. E tekintetben pedig nagyon pontos is a szöveg, s ezt a 21. század társadalmi, történelmi és tudományos belátásainak szemléletes metaforáival illusztrálja. A médiakultúra és a géntechnológia szélsőségei különösen a kamasz Jimmyt és Guvatot övező világ valóságselemeiben jelennek meg. A fiúk például naphosszat a Kihalódsí nevű videójátékkal játszanak, ahol az emberiség legnagyobb tetteit kell egymás ellen felvonultatni: „egy *Mona Lisa* egyenlő Bergen Belsennel, az örmény népiptás egyenlő a *Kilencedik szimfóniával* plusz három nagy piramissal.” (95) Itt van tehát Frederic Jameson poszt-történelem-fogalma, Baudrillard szimulákrumelmélete („Guvat egyik előírása az volt, hogy olyan név nem választható, amelynek nem prezentálható a valóságos megfelelője” – 15), és a Lyotard-féle posztmodern állapot, ezúttal a gensebészetre alkalmazva: „bármiféle adaptációt gondolsz ki, valahol valamilyen állat már előállt vele.” (190) A regény ugyanolyan precízen vonultatja fel az összes popularizált PM-kultúraelmélet, mint a világirodalom nagyjait a hűtőmágneseken, s e példák természetesen a műfajnak megfelelően saját világunk idegenként való felismerését, s ezáltal tágabb összefüggésben való megértését szolgálják. Ezt a legszebben az a jelenet érzékíti meg, amikor a történet zárlatában az apatikus Hóember saját fajtája nyomára bukkan: „A jó lábát a nedves homokba nyomja, a legnagyobb lábnyom mellé: egy-fajta aláírásaként. Amint felemeli a lábát, a nyom azonnal megte-lik vízzel.” (419) Az utolsó ember és az első angol regényhős, a Péntek lábnyomát felfedező Robinsón Crusoe nagy találkozása is ez: úgy tűnik, van, ami nem változott a gyarmatosítás és a génmódosítás korai között.

Abban, hogy e sok áthallás és szójáték között egyáltalán lehetséges kiigazodni, nagy szerepe van a fordító munkájának, Varga Zsuzsanna ugyanis több helyen magát a szerzőt is felülmúlja nyelvi leleményével. Ezt már a könyv címe is mutatja, hisz az *Oryx and Crake* helyébe egy alliteráló, szintén félig felfejthetetlen, félig mégis felismerhető címmel állt elő. A már említett állatfajok nyelvi újratemtésében különösen remekel a magyar szöveg, s a kígykányok (*snats*) és guvatkák (*Crakers*) mellett a virtuális terek is mind beszélő nevet kapnak: PiCicák (*HottTotts*), SzervRöffencs Farm (*OrganInc Farms*). Előfordulnak azonban nem csak a disztopikusságnak betudható idegenszerű elemek is, például szenvedő szerkezetek („nem kerültek feljegyzésre” – 393; „el lettek vágva a külvilágtól” – 254), szótévesztés: („a nők megégetik az ujjukat tüzelés közben” – 181), anglicizmusok („kopogjuk le fán” – 72; „generalista vagy” – 366). Gerhes Gábor borítóterve azonban valóban kifogástalan, az életszerűtlenül szép, babaszerű arc közelije és a belső borító tejújtjának látkepe kifejezően érzékeltetik a történet távlatait – a csillagos ég fölöttünk, az erkölcsi törvényt pedig evolúciósan átugratták a guvatkákkal.

A regény számos intertextuális utalása és szándékolt vagy félrecsúszott elidegenítő effektusa összességében azt a kérdést is felveti, hogy Swift, Wells, Huxley, Orwell és Burgess után mitől lesz jó ma egy disztópia, és mennyire alkot maradandót a manapság hozzá társuló öko-irodalom? Gyengére sikeredett például Chuck Palahniuk embereket megfertőző információs vírusról szóló *Altatója*, ahogy J. M. Coetzee állatfilozófiával beoltott *Elizabeth Costelloja* is; Kazuo Ishiguro *Ne engedj el!* című regénye viszont a vásznon is nagy sikert aratott. Talán azért, mert a fenti példákkal ellentétben a japán-brit szerző nem akarja szentencia-szerű tanulságok kimondásával megváltani az általa alkotott világot, s épp ebből fakad a regény hátronzongatóan idegen és mégis otthonos jellege. E kontextus miatt is érdemes lesz odafigyelni Atwood épp íródo regényére, a *Maddaddamra*, amely a 2003-as *Guvat és Gazella* és a 2009-es *The Year of the Flood* folytatásaként trilógiává teljesíti ki az íródo anti-utópikus vízióját.

Egyelőre azonban úgy tűnik, a *Guvat és Gazella* túlságosan is biztosra akar menni, nehogy véletlenül ne ébredjünk rá korunk tudományos hübriszének és egyéb etikai kórságainak súlyára. Ironikus, hogy míg a regény a fogyasztói kultúra mohóságának önfelszámoló logikáját kárhóztatja, a szöveg mintha maga is kiskanállal, szerelmi bonyodalmakkal édesítve akarná lenyomni a torkunkon az erkölcsi öko-tanulságot. Emiatt pedig inkább globalizációellenes parabolaként hat a történet, mint regényvilágként: sok a „zöld” teória, és az egész valahogy mégis szürke.