Györffy Miklós

Halak kora

(Ödön von Horváth: Istentelen ifjúság. Fordította: Kerényi Grácia; Korunk gyermeke. Fordította: Kornya István, mindkettő Helikon, 2013)

Ödön von Horváth műveinek, főleg színműveinek skatulyázására két német színházi fogalom kínálkozik: a *Volksstück* és a *Zeitstück*. A *Volksstück* műfaja, amelyet nem szerencsés „népszínmű”-nek fordítani, mert az magyarul egészen mást jelent, helyette inkább „népi színjáték”-ot mondhatnánk, a 19. század első felében alakult ki Bécsben. A bécsi külvárosok jellegzetes alakjait léptette színre bohózatokban, dal- és mesejátékokban, a kispolgári közönséghez közel álló, „népi” témájú zenés vígjátékokban. A műfaj nevezetes formateremtő képviselői Ferdinand Raimund és Johann Nepomuk Nestroy voltak. A németül író osztrák–magyar író, Ödön von Horváth az 1930-as évek elején ezt a műfajt elevenítette föl olyan darabjaiban, mint a *Mesél a bécsi erdő*, a *Kasimir és Karoline* vagy a *Hit, remény, szeretet*, de úgy, hogy *Volksstück*jeit — ő maga is így nevezte őket — kétarcúvá tette. Színükön megőrizte a bécsi hagyományra jellemző idillikus-kedélyes és szentimentális vonásokat, a visszájukon ellenben elidegenítő, groteszk, tragikomikus hatásokat érvényesített.

*Zeitstück*nek az olyan darabot nevezik — a magyar színházi szaknyelvben is ezzel a német szóval —, amely témáját, anyagát a jelenkori történelmi-társadalmi viszonyokból, aktuális napi és helyi történésekből meríti. Erénye, hogy — mint *Volksstück* is — a kortárs nézőket közelről, közvetlenül érinti, tudatosítja, rendezi bennük mindennapi életük problémáit, állásfoglalásra késztet. Gyengéje — azoknak a daraboknak, amelyekben nincs más, csak az aktuális problematika —, hogy hamar elavul. A legjobb Ödön von Horváth-darabok annyiban *Zeitstück*ök, hogy jól felismerhetően kortárs helyi témákat dolgoznak fel, olykor újsághírekre emlékeztető részletekkel, annyiban többek annál, hogy az elidegenítő-stilizáló effektusok és az aktualitáson áttetsző „örök” típusok és helyzetek általános érvényűvé teszik őket.

Az örök kispolgár — ez a magyar címe Horváth első fontosabb regényének, amely 1930-ban, közvetlenül a híres népszínjátékok keletkezése előtt jelent meg. Horváth itt ugyanazt kísérli meg, mint a következő darabokban, de még kevésbé sikeresen: különféle polgári és kispolgári alakok párhuzamos életének epizódjaiból lazán összefüggő, szatirikus tendenciájú jeleneteket-helyzeteket rendel egymás mellé, azzal a célzattal, hogy körvonalazódjék belőlük a modern német nyárspolgár típusa — mert itt inkább a *nyárspolgár*ról van szó, mint a *kispolgár*ról, a német cím szerint is (*Der ewige Spießer*). Egyfelől napi aktualitások (az 1928-as barcelonai világkiállítás, a nagy világgazdasági válság, munkanélküliség, prostituálódás), másfelől az örök (?) német nyárspolgárnak azok az aktuális alakváltozatai, amelyek lehetővé tették, sőt elősegítették a nácizmus térhódítását. Nemcsak a Horváth-művekből ismerősek ők, hanem az egész kortárs német irodalomból, filmből, képzőművészetből is (lásd Carl Sternheim, Heinrich Mann, Franz Werfel, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, Carl Zuckmayer, Fritz Lang, Josef von Sternberg, George Grosz stb. műveit).

Míg *Az örök kispolgár* a Horváth-fénykor és a dermesztő, vizionárius korkritika nyitánya, a két további Horváth-regény, az *Istentelen ifjúság* (1937) és a *Korunk gyermeke* (1938) a tragikusan rövid életpálya és az emiatt töredékesnek tekinthető életmű záróakkordja volt. Az 1931–33-as évek áttörése és sikerei után Hitler hatalomra jutása következtében Horváth elszigetelődött Németországban. A *Hit, remény, szeretet* bemutatóját már betiltották, ő maga nemkívánatos személy lett. Törölték a Birodalmi Irodalmi Kamara tagjainak sorából, kiutasították Németországból, ezért Bécsbe költözött. Bezárultak mögötte a német színpadok, amelyeknek addigi bemutatóit köszönhette. 1937-ben a prágai Német Színházban még sikerült előadatnia két bohózatát, és decemberben a Szudétavidékhez tartozó Mährisch-Ostrauban (Moravska Ostrava) utolsó darabját, *A végítélet napjá*t, de mivel Horváth ezeket a bemutatókat marginálisnak érezte és a „színdarabírást egyelőre értelmetlennek”, ismét a prózaírás felé fordult.

Az *Istentelen ifjúság* (*Jugend ohne Gott*) 1937-ben Amsterdamban jelent meg egy emigráns német kiadónál. Mind tematikai téren, mind formai szempontból szoros szálak fűzik a drámákhoz, különösen a vele nagyjából egyidejű *A végítélet napjá*hoz, de még inkább a következő prózai darabhoz, a *Korunk gyermeké*hez. Mindkét regényben (vagy nevezzük őket inkább kisregénynek) van valami — prózai formájuk ellenére — a *Volksstück*ökből, amennyiben egyszerű, triviális történetet, helyenként groteszk vagy borzongató fordulatokkal élő erkölcsi példázatot adnak elő; és a *Zeitstück*ökből is, amennyiben a beléjük foglalt éles társadalomkritika egyértelműen a hitleri Németország ellen irányul, még ha az nincs is nevén nevezve. Ugyanakkor olyan vonásaik is vannak, amelyek múltbeli és kortárs német irodalmi tendenciákkal rokonítják őket. Az *Istentelen ifjúság*ot például Wedekinddel, *A tavasz ébredésé*vel, illetve olyan műfajokkal, amelyek Wedekindet is inspirálták. Többek közt a *Moritat*tal, ahogy a rémtörténeteket, gyilkosságokat (*Mordtat*) elbeszélő, képmutogató, balladaszerű vásári rigmusokat nevezték. Az 1934–35-ös évekből fennmaradt Horváthnak egy drámatöredéke, amely az *Istentelen ifjúság*ot előlegezi, és már a címével (*Der Lenz ist da! Ein Frühlingerwachen in unserer Zeit*

— *Itt a tavasz / a kikelet! Egy tavaszébredés korunkban*) Wedekind drámájára utalt. Wedekind „gyermektragédiájában” ugyan nincs szó gyilkosságról, mint a Horváth-kisregényben, „csak” öngyilkosságról és művi vetélés okozta sajnálatos halálesetről, de kamaszok zavaros és ijesztő lelkivilágáról, erotikus vágyakról és főleg a tanár–diák-viszony kríziséről, egy felnőtt tanácstalanságáról és lelkiismereti konfliktusáról Horváthnál is szó van. Ám a tematikus hasonlóságoknál lényegesebb az eszmei különbség: míg Wedekindnél a serdülők szexuális ébredése és a felnőttek ostoba érzéketlensége okozza a zűrzavart és a tragédiát, Horváthnál a náci korszak új nemzedékének értékzavara, vagy inkább az értékek totális hiánya, az istentelenség.

Az *Istentelen ifjúság*nak ez a kor- és társadalomkritikus, illetve filozófikus-teológiai rétege egy példázatos bűnügyi történetbe ágyazódik. Egy meg nem nevezett városban egy névtelen földrajztanár (rejtély, honnan veszi a Helikon kiadásának fülszövege, hogy Lorenz Ludwignak hívják) állását féltve egyensúlyozni próbál a rádión közvetített propagandisztikus jelszavak, az iskolai és szülői elvárások, valamint saját bizonytalan meggyőződése között. Mikor dolgozatot írat a felügyeleti szervek által előírt témáról („Miért van szükségünk gyarmatokra?”), és az egyik fiú dolgozatában azt olvassa, hogy „Minden néger alattomos, gyáva és lusta”, ezt a javításkor szóvá teszi, mondván, hogy „a négerek is emberek”. A fiú pékmester apja ezt számonkéri rajta, megfenyegeti, az igazgató pedig figyelmezteti a tanárt: ne szegüljön szembe a korszellemmel, mert különben kirúgják. A diákjai követelik is, hogy váltsák le. Egyelőre maradhat, és igyekszik alkalmazkodni. Húsvétkor paramilitáris kiképzésre viszi az osztályát egy sátortáborba. Itt tudomást szerez arról, hogy két diák, Z. és N. örökké verekszenek a sátrukban, és hogy Z. titkos naplót vezet, amelyet egy lakattal lezárt ládikóban őriz (a diákokat mind kezdőbetűk jelölik, ami talán annak az egyéb téren is tapasztalható szándéknak a jele, hogy allegorikus érvényűvé tegye Horváth a történetet, de megnehezíti az olvasást, mert nem könnyű megjegyezni, melyik betű melyik — egyébként is sematikus — fiúhoz tartozik). A tanár titokban, a fiúk távollétében feltöri a ládikó zárját, elolvassa naplót, és megtudja belőle, hogy Z. szexuális viszonyt folytat egy vagány lánnyal, aki egy környékbeli tolvajbanda vezére. Mikor Z. észreveszi, hogy valaki feltörte a ládikóját, N.-t gyanúsítja a tettel, a tanár pedig, megint csak kenyerét féltve, hallgat. Még akkor sem vall színt, sőt akkor lapít csak igazán, amikor N.-t holtan találják meg az erdőben.

A gyanú egyértelműen Z.-re terelődik, annál is inkább, mert bevallja a gyilkosságot. Vele együtt a lányt, Evát is letartóztatják. Bizonyos jelek arra utalnak, hogy Z. a vallomásával a lányt fedezi. Közben egy belső hang azt súgja a tanárnak: vállalva a következményeket tanúvallomásában mégis csak ismerje be, hogy ő törte fel a naplót őrző ládikót. Meg is teszi ezt, mire azonnal elbocsátják. Példáján felbátorodva Eva bevallja, bizonyítékokkal alátámasztva, hogy nem Z. volt a tettes, de nem is ő, hanem egy másik fiú, akiről azonban ő nem tudja, kicsoda. Nem hisznek neki, és ettől fogva őt tartják a gyilkosnak. Személyleírása alapján azonban a tanár rájön, ki lehetett ez az ismeretlen fiú, és bár nincs könnyű dolga, le is leplezi. T.-ről van szó, akinek addig szinte semmi szerepe nem volt a történetben. Még jóval előbb, egy osztálytárs, a megfázásába belehalt W. temetésén tűnt fel neki ez a bizonyos T., ahogy fölényes, gúnyos mosollyal, világos, kerek, fénytelen szemével őt fixírozta. Mint egy hal. És a tanár nemcsak az igazi tettest ismeri fel ebben a fiúban, aki többieknél sokkal gazdagabb, kiváltságosabb családból származik, hanem a „Halak korának” tipikus képviselőjét is. Még korábban elbocsátott, lecsúszott kollégája, „Julius Caesar” elmélkedett neki egyszer részegen a „Halak koráról”, amelyben „mozdulatlanná válik az emberi lélek, akár a hal ábrázata.” A tanár ettől fogva gyakran úgy érzi, hogy halak néznek be az ablakán. Mikor T. öngyilkosságba menekül tette és a gyanúsítás miatt, a tanár elmondja a rendőrségen, hogy T. látni akarta, hogyan jön egy ember a világra, és hogyan megy el. „Minden titkot ki akart fürkészni, de csak azért, hogy fölöttük állhasson: fölöttük, gúnyos mosollyal.” T.-nek tehát más motivációja nem volt, mint ez a hideg, érzéketlen kíváncsiság. „Semmitől sem borzadt el, mert félelme csak gyávaság volt.”

Ennyiből is látható, hogy ez a bűnügyi bonyodalom csak korlátozott mértékben felel meg a szabályos krimi követelményeinek: a gyanúsítottak és az áldozat eléggé elnagyolt figurák, viszonyaik homályosak, a tettes úgyszólván a semmiből kerül elő, lelepleződése kissé valószínűtlen. És ami még fontosabb: az egész történet egy olyan szereplő szemszögéből, első személyű elbeszéléseként, sőt szinte belső monológjaként játszódik le, akinek megvan a maga saját „bonyodalma”, amely csak érintkezik a kriminálissal. Elkövet ő is egy vétket, amiből elsőre még kimagyarázhatná magát, akár álszent pedagógiai érvekkel. Ő azonban fél és szégyelli magát, tehát hallgat. Aztán mikor megölik N.-t, még nehezebb helyzetbe kerül. Mulasztása annak az opportunizmusnak a következménye, amelyet lelkiismerete passzív ellenállásnak láttat. A tanár „bonyodalma” végeredményben az a kihívás, hogy miután belekeveredett egy bűnügybe, sőt egy darabig úgy látszik, hogy közvetve ő váltotta ki, lelkiismerete szavára ki tud-e lépni a hazugság árnyékából, az igazságért vállalja-e tanári egzisztenciája összeomlását. Hasonló lelkiismereti konfliktus áll *A végítélet napja* című dráma középpontjában is: amikor Hudetz falusi állomásfőnöknek épp át kellene állítania a szemafort, egy pillanatra eltereli figyelmét, hogy évődik egy lánnyal, és emiatt tömegszerencsétlenség történik. A Hudetzbe szerelmes lány ha-

mis tanúvallomása először megmenti az állomásfőnököt a börtöntől, de aztán Anna összeomlik az önvád súlya alatt, és a terhelő tanút Hudetz átsegíti a túlvilágra. Végül Hudetz sem bírja el a lelkiismeret-furdalást, és feladja magát. Hogy a regény tanára végül képessé válik a beismerésre, úgyszólván erkölcsi értékké válik azáltal, hogy ő végeredményben „ártatlannak" bizonyul, hiszen egy „Hal", vagyis a szörnyűséges kor okozta a tragédiát.

Más poétikai eszközök mellett ez a „Hal"-szimbólum is jelzi, hogy Horváth a náci Németország viszonyaira utaló történetet egyértelműen erkölcsi-politikai példázattá akarta stilizálni. Nem az események objektív megjelenítésére helyezte a hangsúlyt, hanem arra, hogyan éli át, hogyan értelmezi őket a főhős. Naplószerű, jelen idejű monológja mindenesetre eltér a joyce-i típusú belső monológtól: nem a grammatikát és a szintaktikát tördeli szét, hanem a folyamatosságot és a koherenciát. Rövid mondatok, bekezdések, fejezetek szaggatott sorából áll a szöveg. Tárgyias közlések, párbeszéd-töredékek, groteszk kontrasztok, látomásos képek váltogatják egymást zaklatott tempóban. A főhős-elbeszélő nem fejt ki, nem elemez semmit részletesen, hanem mintha csak sodornák az események és benyomások, valami révületben próbálja követni és megragadni őket. Reflexióiban kezdetben igazolni igyekszik magát, opportunista magatartását, és érveket hozzá a kor „istentelenségében" talál, többek közt egy falusi plébánossal folytatott beszélgetéseiben. A történet végére aztán — kissé váratlanul és motiválatlanul — visszanyeri hitét, „az igazságban" megtalálja Istent, és az időközben félreállított plébános közvetítésével Afrikába megy, a négerek közé, hogy tanár legyen egy missziós iskolában. Ezen a ponton, és egyáltalán a könyv vége felé az *Istentelen ifjúság* nemcsak a bűnügyi bonyodalomtól, hanem a fasizmuskritikától is eltávolodik, és valamiféle megtérés vagy megváltás vallásos képzeteinek elmosódott régióiba rugaszkodik.

A *Korunk gyermeke* is egy belső átalakulás története. A forma ugyanaz, mint az *Istentelen ifjúság*ban: egy névtelen én-hős szaggatott, expresszionisztikus, helyenként balladaszerű monológja. A történés közege itt is meghatározatlan, de nyilvánvaló, hogy ismét a náci Németország stilizált képével van dolgunk. (Érdekes apróság, hogy a színhelyül szolgáló város egy tengeri kikötő — nem világos, hogy ennek van-e jelentősége). A főhős itt egy fiatal katona. Azáltal, hogy besorozták, értelmet kapott az élete, amellyel egyébként mint munkanélküli nem tudott mit kezdeni. Tökéletesen azonosul azokkal a politikai jelszavakkal, amelyeket katonaként szolgál. Egységét bevetik egy villámháborúban, amelynek célja egy szomszédos kis ország meghódítása. Horváth itt valószínűleg a kisregény írásával egyidejű Anschlußt tekintette mintának, bár ő fegyveres konfliktust ábrázol, amivel egyúttal már a másfél év múlva kirobbanó *Blitzkrieg*et vizionálja.

Egy támadás alkalmával a katona meg akarja menteni századosát, aki vakmerőségével mintha értelmetlen módon a halált keresné, de nemcsak a százados vész oda, hanem ő is súlyosan megsebesül és kórházba kerül. Karsérülése nem jön rendbe és kiszuperálják. Felkeresi a százados özvegyét, átadja neki férje búcsúlevelét, amiből kiderül, hogy felettese valóban meg akart halni, annyira megundorodott bajtársai és alárendeltjei rémtetteitől. Itt, *Az akasztott ember házában* című fejezetben következik, kissé sablonos kezdetek után, a könyv egyik csúcspontja: a katona összefekszik a százados özvegyével. Viszolyogtatóan groteszk jelenet, összetéveszthetetlenül horváthi.

Hasonlóan ismerős, jellegzetes horváthi helyzetben ismerkedünk meg egy másik női szereplővel, aki pénztáros a vurstliban az elvarázsolt kastélynál. Még háborús bevetése előtt, egy kimenője alkalmával a katona nem merte őt megszólítani, helyette több fagylaltot nyalt el egymás után, holott nem is szereti a fagylaltot, később aztán mint kimustrált invalidus nyomoz utána, de groteszk félreértések után kiderül, hogy a lány börtönben ül tiltott magzatelhajtásért. Teherbe esett ugyanis egy másik katonától, és ezért elbocsátották a vurstlitól. A katona-hősben ekkorra már forr a düh a haza, a felettesek és vezérek ellen, és hirtelen felindulásában belöki egy csatornába azt a könyvelőt, akit felelősségre vont a lány elbocsátásáért. Rettentő hideg van — ez a hideg nemcsak a tél hidege, hanem a „Halak korá"-ból is ismerős, egyetemes érzelmi hidegség —, és hősünk félig-meddig öntudatlanul fagyhalálra ítéli magát egy parkban. Reggel, amikor már megfagyott, és egy gyerek hóembernek nézi, így szól hozzá a túlvilágról: „Nézz csak, nézz. Egy hóember ül a padon, egy katona. És te, te pedig felnősz, és nem fogod elfelejteni a katonát. Vagy igen? Ne felejtsd el őt, ne felejtsd el! Mert a karját adta ezért a gyalázatért."

A két kisregény szorosan összetartozik, olyannyira, hogy *Zeitalter der Fische* (*Halak kora*) címmel egy kötetben is többször kiadták őket. Első amsterdami kiadásuk nagy siker volt, azonnal lefordították őket számos nyelvre. Németországban persze a tiltólistára kerültek. Jellemző, hogy a *Korunk gyermeke* címét az 1940-es francia kiadás az antifasiszta harc jegyében egyszerűen *Soldat du Reich*nek (*A Reich katonája*) fordította. Az *Istentelen ifjúság* végeredményben nagyobb karriert futott be, többször meg is filmesítették, egy 1991-es adaptációban *A mások élete*ből ismerős Ulrich Mühe játszotta a tanárt. Egy-két órával azelőtt, hogy 1938. június 1-én vihar tört ki Párizsban, és a Champs-Elysées-n egy lezuhanó faág agyonsújtotta Ödön von Horváthot — ami valószínűleg a legismertebb tény róla —, a Café Marignyban Robert Siodmak rendezővel az *Istentelen ifjúság* megfilmesítéséről tárgyalt. A tragikus baleset után Siodmak ejtette a tervet.

A két kisregény közül magyarul csak ez jelent meg korábban, *Hogy lettem én néger* címmel 1984-ben, Kerényi Grácia kitűnő, időt álló fordításában, amelyet a Helikon új kiadása is átvett, jó érzékkel elvetve ugyanakkor az előző kiadás kissé nyegle és idétlen címét, amelyet egyébként annak idején valószínűleg egy 1971-es német megfilmesítéstől kölcsönöztek (*Wie ich ein Neger wurde*). Igaz, néhány éve már a Bárka Színház is *Istentelen ifjúság* címmel játszotta a regény színpadi adaptációját.

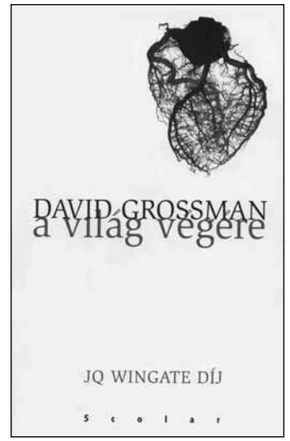
A *Korunk gyermeke* ehhez képest eddig háttérbe szorult. Most Kornya István miskolci újságíró és fordító készítette el fordítását. Szövege hitelesen adja vissza a katona-hős szakadozott, kihagyásos, helyenként látomásos monológját. Mindkét fordítással kapcsolatban megjegyzendő ugyanakkor — és ez a híres darabokra is vonatkozik —, hogy Horváth gyakran él a korabeli élőbeszéd olykor zsargonba vagy dialektusba hajló fordulataival, és ilyenkor a megfeleltetési kísérletek erőltetettek lehetnek. Mindkét fordító tartózkodó volt ezen a téren. A két kisregényben további „lokális kolorit" még a nemzetiszocialista zsargon stilizációja, amely eleve lefordíthatatlan, hiszen csak német kontextusban van jelentése. Gyakran közönséges szavakról van szó, amelyeket kisajátított és tönkretett a náci közbeszéd. A magyar fordítások így szükségszerűen sterilebbek az eredeti szövegeknél. Mindenesetre Kornya István fordításának érdeme is lehet, hogy — számomra legalábbis — a *Korunk gyermeke* bizonyos részleteiben, főleg a második felében most erősebb szövegnek tűnt, mint az időnként túlzott allegorizálásba és bölcselkedésbe vesző *Istentelen ifjúság*.

Kisantal Tamás

A halál árnyékának völgyében

(David Grossman: A világ végére. Fordította: Nemes Anna, Scolar Kiadó, 2013)

A Hagad Nahash nevű izraeli hip-hop együttes 2004-es albumán szerepel egy szám, amely a *Shirat Hasticker* (kb. *Matricadal*) címet viseli. A darab érdekessége, hogy a szöveg az izraeli autók hátulján divatos matricák kiírásaiból áll össze, azaz rövid, frappáns közéleti üzenetek, szellemes kiszólások, valamint konkrét politikai jelszavak egyvelegéből. E feliratok, vagyis a dal sorai, teljesen eltérő nézőpontokat, politikai üzeneteket, vallási és világnézeti attitűdöket közvetítenek, a dalban mégis összekapcsolódnak, rímelnek egymásra, ironikusan ellentétezik egymást. A videoklipben az együttes tagjai az izraeli társadalom különböző rétegeire utaló jelmezekben rappelik a számot: van, aki ultraortodox haredi zsidónak öltözve, egy másik mint rendőr, egy harmadik pedig arabként, és így tovább, jelenetről jelenetre jelmezt váltva, miközben az egyes szereplő által kántált sor nem feltétlenül (sőt általában nem) passzol figurájának társadalmi funkciójához.



Nem csak azért idéztem fel e popszámot, mert a maga eszközeivel nagyon sokat elárul Izrael mai állapotáról, a lakosság identitását demonstráló népszerű matricák különbségei jól megmutatják, hogy mekkora ellentétek feszülnek ebben a különös, számunkra talán kicsit értetlenül szemlélt országban, több vallás szent földjén. A *Shirat Hasticker*nek közvetlenebb kapcsolata is van a kritika tárgyát képező regénnyel, ugyanis szövegét David Grossman írta, pontosabban ő állította össze verssé az utcákon látható matricák sorait. Mint az író egy interjújában elmondta, a szöveg ötlete 1995-ben született, amikor éppen Yitzak Rabin hajdani miniszterelnök halála után hazafelé autózott Jeruzsálembe. A főutat a temetés miatt lezárták, így egy mellékúton menve egy álló Volvót (Izraelben a telepesek kedvenc autómárkáját) vett észre, amelynek a sofőrje éppen a hátsó szélvédőt beborító, Rabint gyalázó matricákat próbálta lekapargatni. A felirat és annak eltávolítása jól mutatja az izraeli politikai helyzet sokarcúságát, hiszen a valószínűleg szélsőségesen cionista nézeteket valló telepesnek Rabin politikája túl enyhe volt, megölése után azonban a miniszterelnök mártírrá vált, s így a korábban szélvédőn hirdetett nézetek immár vállalhatatlanoknak számítottak.[1] Grossman és a zenekar matricadala, ez a héber nyelvű hip-hop szám, amely az izraeli autókra készített és megvásárolható, felragaszthető instant politikai állásfoglalásokat gyűjti össze, multikulturális *pastiche*-jellegével tehát sajátos módján éppen az ottani helyzet idegenségét, a híradókból látott különös világ összetettségét, ellentmondásosságát mutatja be.

A világ végére című mű ugyanezt az idegen, kívülről nehezen érthető (ha egyáltalán felfogható) világot ábrázolja. Nehéz lenne röviden elmondani, miről szól: egy regény Izraelről, a tör-

[1] A hivatkozott Grossman-interjú forrása: www.youtube.com/watch?v=dVRsG32lWBY; a dal videoklipje angol felirattal: www.youtube.com/watch?v=sMsxs4FPirI (mindkettő letöltve: 2014. január 5.)

ténelemről, a háborúról (pontosabban a háborúkról, még pontosabban a folyamatos hadiállapotról), arabokról és zsidókról, a mindennapokról, az anyaságról és egy különös szerelmi háromszögről. Főszereplőnője Ora, miután fia, Ofer egy hadművelet alkalmából önként bevonul a hadseregbe, képtelen otthon maradni, mivel úgy érzi, előbb-utóbb óhatatlanul megérkezne hozzá a gyermeke elvesztéséről szóló üzenet. A halálhír kínzó várása helyett úgy dönt, megszökik előle, és elindul az eredetileg a fiával tervezett közös észak-galileai túrára. Tette félig mágikus, félig igencsak racionális, hiszen egyszerre hiteti el magával, hogy ha kiszáll a „háborús anya"-szerepből, ezzel meghosszabbíthatja fia életét, illetve magában tovább éltetheti a fiú életben maradásának reményét. Nem egyedül vállalkozik az útra, hanem magával ráncigálja hajdani szerelmét és a fiú vér szerinti apját, Avramot, aki gyermekét sosem látta, és Orától, valamint a világtól tökéletesen elidegenedve, magányos emberi roncsként tengeti életét. A könyv szorosan vett története tulajdonképpen ezt a túrát mutatja be, azt, ahogy a két hajdani szerelmes lassan újra egymásra talál, Avram (és az olvasó) Ora elbeszéléseiből fokozatosan megismeri fiát, valamint beszélgetéseikből, visszaemlékezéseikből feltárul boldogtalan szerelmük története. Pontosabban egy rendkívül különös és egészen különleges szerelmi háromszöget ismerhetünk meg, amely Avram, Ora és férje, Ilan között bontakozott hajdanán ki.

Különösen érdekes, ahogy a nem izraeli olvasók és kritikusok a regény alakjait és e sajátos szerelmi viszonyrendszert értelmezték, illetve igyekeztek megtalálni azokat az alapvetően nyugati analógiákat, amelyek leképezhetik, összemérhetővé teszik az itteni történéseket. Amint a kötet magyar kiadásának borítóján is olvasható, Ora alakját hasonlították már például Bovarynéhoz és Anna Kareninához, a három főszereplő közti viszonyrendszert pedig Truffault *Jules és Jim* című filmjének parafrázisaként interpretálták. Az előbbi valószínűleg inkább a nőalak mélységére, megformáltságára vonatkozik, nem annyira a jellemek konkrét hasonlóságára, az utóbbival pedig azt a rendkívül sajátos kapcsolatot próbálták megragadni, ami Ora, Avram és Ilan közt a regényben megfigyelhető. Avram ugyanis Ora egyik fiának apja és Ilan legjobb barátja, Ilan pedig később a nő férje, és a másik fiú, Adam édesapja lett. Hármuk kapcsolata a barátság és a szerelem különös és szoros köteléke igen sajátosan működik. Ami azonban nagyon megkülönbözteti Grossman regényét minden korábbi világirodalmi és filmes analógiától, az a nagyon erőteljes helyi történelembe gyökerezettség, amely a figurák életét és a könyv világát meghatározza. A könyv olvasása során ugyanis fokozatosan derül ki hármójuk életútja, Ora és Avram beszélgetéseiből, visszaemlékezéseiből lassan kerülnek helyre a mozaikkockák, és válik egyre világosabbá, hogy az egyéni kapcsolatok, valamint az életlehetőségek újra és újra alárendelődnek a történelemnek, sajátosan beleágyazódnak Izrael utolsó fél évszázadának folyamatos hadakozásaiba. A regény első jelenete, a főhősök megismerkedéséről szóló rész 1967-ben, a hatnapos háború idején, egy kórház fertőző osztályán játszódik. A három fiatalember a hadiesemények miatt szinte kihalttá váló kórház elfekvőjében élet és halál között lebegve ismerkedik meg, s kötnek életre szóló barátságot (valamint mindkét fiú itt szeret bele Orába). Néhány évvel később pedig Avram a Jóm kippuri háborúban az egyiptomi hadsereg fogságába esik, ahol kínvallatásnak vetik alá, amelyből már testi és lelki roncsként kikerülve sohasem talál többé önmagára, nem képes az emberi viszonyok közé beilleszkedni, ezután megszülető gyermekét sem hajlandó elfogadni, Orával való kapcsolata pedig szinte teljesen megszűnik.

A világ végére egyszerre a gyász és a veszteség, valamint a gyógyulás és az egymásra találás könyve. A szerelmi háromszögből a regény konkrét terében csak ketten, Avram és Ora vannak jelen (Ilan fiával éppen külföldön vakációzik), kettejük beszélgetése — pontosabban előbb Ora monológjai, majd Avram lassú felengedése és eleinte akadozó, majd egyre működőképesebb párbeszédük — révén ismerjük meg különös kapcsolatukat, tönkrement szerelmüket, Ora és Ilan fokozatos elhidegülését, és a két testvér — Avram fia, Ofer, valamint Ilan gyermeke, Adam — élettörténetét. Életük a folyamatos veszteségek jegyében telik: Ora elveszti szerelmét, majd később férjét, Ilan és Avram barátsága megszakad, maga Avram pedig a hadifogság és az itt átélt embertelen tortúrák során nem találja többé a helyét s elveszti kapcsolatát a többi emberrel — sokáig úgy tűnik, végleg. Avram és Ora közös túrája így menekülés, de közben terápia, a világba való visszatérés zarándoklata is. Ora menekül a rossz hír, fia halálhíre elől, s e tette többféleképpen fejezi ki a történelemből való kilépés vágyát. Nem hajlandó elfogadni a „háborús anya" tradicionális szerepét, valamint a mitikus tájba, Galilea földjére való szökésével, valós és szimbolikus útjukkal a háborúktól érintetlen Szentföldhöz megtérés lehetőségét fejezik ki.

Emellett Ora menekülése egy konkrét mítosz, pontosabban vallási történet szekularizált kifordításaként is értelmezhető. Isten Ábrahámot hajdan próbára téve fia, Izsák feláldozását kérte, s a zsidó nép ősatyja a rettenetes parancsot nem értve, de annak engedelmeskedve hajlandónak mutatkozott feláldozni gyermekét, egyszerre bizonyítva be az isteni hatalom abszolútumát, valamint saját feltétlen, paradox hitét. Ora és fia, Ofer története éppen az ellenkezője ennek: az állam, a nemzet kéri a fiú feláldozását, aki önként hajlandó is alávetni magát az esetleges pusztulásnak, azonban éppen a szülő lesz az, aki fellázad, és kivonulásával, a látszólagos rendből (azaz a városból) való távozásával különös módon éppen a hitet, fia életben tartásának reményét őrizgeti. Avram maga áldoztatik fel, hadifogságba kerülve megjárja a poklot, utána eltaszítja magától gyermekét, hogy végül a galileai tájban Orával együtt találja meg a gyógyulás reményét. Avram feláldozása egyébként még összetettebb, a regény szerelmi szálával erőteljesebben összefügg, ugyanis ő nem maga választja sorsát, hanem egy a két barát közt lezajlott sorshúzás révén jut neki az áldozati szerep.

Az ábrahámi áldozat paradoxonja azonban itt a hétköznapi valóság: nem csupán a regény világában, hanem Izrael mindennapjaiban is. Grossman interjúiban az izraeli élet mindennapjairól beszélve többször is elmesélt egy történetet, amelyet egy nemzetközi tévéműsorban látott. Eszerint egy fiatal izraeli házaspárt megkérdeztek a gyermekvállalásról, valamint arról, hogy hány gyermeket szeretnének. „Hármat" — hangzott a válasz, s a riporter értetlenkedésére a fiatal menyasszony mosolyogva így fejtette ki magyarázatát: „Mert ha az egyikük meghal a háborúban, vagy a terrortámadásokban, még akkor is megmarad kettő."[2] Azaz az áldozat, a gyermek elvesztése olyannyira a szülők mindennapi valóságának része már, hogy a család fogalmának szinte „természetes" elemévé lett. Éppen ez a valóság az, ami kívülről, más országok szerencsésebb, békésebb helyzetéből nehezen érthető, hiszen a legtöbbünk számára az izraeli–palesztin konfliktus jórészt csak történelemkönyvekből, híradóbeszámolókból ismert: elborzadunk az ottani valóságtól, gyakran részigazságok, elfogult, ideologikus nézőpontok torzító lencséin keresztül látunk belőlük darabokat anélkül, hogy a teljes képről, a mindennapokat átszövő háborús helyzet rettenetéről tényleges fogalmunk lenne. Egy másik interjújában a szerző elmondta, hogy sok-sok évig meg sem fordult a fejében, hogy az izraeli helyzetről írjon. Arról a komplex szituációról tehát, amelyet a héberben a *matzav* szóval jelölnek. Ez az átfogó kifejezés az évszázados ellentéteket, a többnemzetiségű és vallású terület állapotát, a permanens háborúk és a terrorizmus mindennapjait fogja össze. Grossman bevallása szerint éppen azért nem akart írni erről, mert a *matzav*ról szóló beszéd „klisék *patchwork*jére" hasonlít, mely az állapotszerűség hangsúlyozásával a helyzet adott voltát emeli ki, s a változtatás lehetetlenségét implikálva eltávolítja a személyes felelősség kérdéseit. Mint a szerző kifejezi, igen nehéz feladat volt kitörni ebből a klausztrofób nyelvhasználatból, és megtalálni azt a saját nyelvet, amelyen keresztül beszélni lehet Izraelről és az itteni emberekről.[3]

A nyelv választása mellett a forma választása a legkardinálisabb kérdés, hiszen a regény működése azon áll vagy bukik, hogy sikerül-e közhelyek, bevett és elkoptatott klisék nélkül megjelenítenie ezt a világot. Grossman a hétköznapokra koncentrál, s a megmutatás helyett inkább a sejtetést, időnként pedig éppen az elhallgatást választja. A szereplők élettörténete fokozatosan tárul fel, egyre többet tudunk meg róluk, s az új információk, a különböző idősíkok eseményei újra és újra átírják értelmezésünket. A könyv olyan olvasót igényel, aki képes odafigyelni a szereplőkre, aki meghallgatja monológjaikat és faggatja őket, ahogy Ora és Avram mind jobban odafigyel egymásra, és egyre inkább megértik, mi történt velük és köztük az elmúlt évtizedek során. Az eltérő idősíkok és szólamok át-átjárják egymást, nem annyira kimondanak, inkább sejtetnek. Az Avramot megnyomorító hadifogságot nem látjuk, a férfi néma marad, nem képes beszélni róla, ám Ora elbeszéléseiből megismerjük a szabadulás utáni időszakot, a megnyomorított ember világba való visszatérésének lehetetlenségét. A zsidó–arab konfliktus mindennapjairól, a szélsőségektől mentes feszültségekről, az együttélés lehetőségeiről és problémáiról számos történelemkönyvnél többet elmond az arab taxisofőr, Szami figurája, s az a fájdalmasan groteszk jelenet, amikor a regény elején Ora, maga sem véve észre, mekkora sértést követ el, a család barátját, Szamit kéri meg, hogy a bevonuló Ofert vigye el hadosztályához. Már-már valószínűtlen a kép, de működik: a megbántott arab taxisofőr nem utasítja vissza a kérést, és elfuvarozza a fiatal zsidó katonát és édesanyját, hogy a fiú a háborúban majd esetleg Szami honfitársait gyilkolja meg. A jelenet éppen visszafogottságával válik feszültté és hatásossá: mindhárman értik, mennyire abszurd az egész, nem így kellene lennie, ám mindegyiküket köti saját szokásrendje és áldozata, így semmin sem tudnak változtatni.

Mi több, maga a regény a *matzav* bemutatásán és újraértelmezésén túl sajátos mementóként funkcionál, amelyet a regény főszövegét keretező két paratextus tesz világossá. Az első az ajánlás, ahol az utolsó ajánlott neve mögötti évszámokból („Urinak, 1985–2006") sejthető, hogy valamiféle gyász gyümölcse a szöveg. A művet záró utóhang pedig világossá is teszi ezt, s a regény egészét tulajdonképpen többszörösen visszaírja a valóságba. „2003 májusában kezdtem írni ezt a könyvet, idősebbik fiam, Jonatan katonáskodásának vége előtt fél évvel, és másfél évvel azelőtt, hogy öccse, Uri bevonult" — vallja meg a szerző. „Uri nagyon jól ismerte a cselekményt és a szereplőket. Ha telefonon beszéltünk, és ha hazajött eltávozásra, mindig megkérdezte, mi újság a könyvben, meg a szereplők életében. […] Abban az időben azt hittem — vagy inkább azt reméltem —, hogy a könyv, amit írok, meg fogja védeni. 2006. augusztus 12-én, a második libanoni háború utolsó óráiban Uri elesett. […] Sivát ültünk, s utána visszatértem a könyvhöz. Jórészt már készen volt. Ami megváltozott benne, az azt a valóságot visszhangozza, melyben a végső változat íródott" (619). A regény végi szavak óhatatlanul át- és újraértelmezik a szöveget: nem egyszerűen a gyász regényévé teszik, és „valósághatását" fokozzák, hanem Ora mágikus tette, a fia védelmében való menekülése a könyv születésének metaforájává válik. A regény írásának egyik eredeti célja Uri megvédelmezése lett volna, a szerző maga egyfajta mágikus aktussal, szereplői galileai utaztatásával, a kibékülés és az élet lehetőségének ígéretével igyekezett életben tartani feláldozandó fiát. A könyv nyitva hagyja azt a kérdést, hogy Ofer túléli-e a harcot, ám a szöveget záró sorok arra látszanak utalni, hogy a fiú halála nagy valószínűséggel bekövetkezhet, a mágikus menekülés személyes megtisztulást hozhat ugyan, de a feláldozandó gyermeket nem tarthatja életben.

A mű eredeti címe sokkal semlegesebb, s éppen e szókést hangsúlyozza. Nagyjából így hangzik: *Egy nő menekül az üzenet elől*. A magyar cím metaforikusabb, s más konnotációt ad a regénynek. Különös és kissé érthetetlen kiadói döntés egyébként,

[2] Spiegel Interview with Author David Grossman: *Foreigners Cannot Understand the Israelis' Vulnerability*, Spiegel Online International, 2009. augusztus 10. http://www.spiegel.de/international/world/spiegel-interview-with-author-david-grossman-foreigners-cannot-understand-the-israelis-vulnerability-a-641437.html (letöltve: 2014. január 6.)

[3] BBC World Book Club Podcast with David Grossman, 2011. november 5. http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/worldservice/wbc/wbc_20111105-1106a.mp3 (letöltve: 2014. január 6.)

hogy a magyar változat nem a héber eredeti, hanem az angol fordítás alapján készült — a fordító, Nemes Anna kitűnő munkát végzett, legalábbis az angol változat alapján, de nehéz nem gondolni a „fordítás fordítása" lehetséges szövegátalakulási problémáira. A cím az angol verzióból származik, ám azt is továbbalakítja: ott *Az ország végéig* (*To the End of the Land*) szerepel, amely utal a két főhős utazására, a regény utolsó, katartikus hatású jelenetére, a hatalmas hegyen üldögélő, a természettel eggyé váló főszereplők néma és mégis oly beszédes képére (mely, hogy én is egy filmes analógiát hozzak, Tarkovszkij műveinek utolsó képsoraira emlékeztet). Emellett vonatkozhat a háborús szituációra és az ország folyamatos végállapotának fenyegetettségére is. *A világ végére* cím egyfelől ezt globalizálja, másfelől pedig a könyv egyik — s talán legerőteljesebb — részének apokaliptikus tónusát emeli ki. Ora az út során elmeséli ugyanis, hogy közvetlenül szülése előtt férje, Ilan elbeszélte neki, a Jóm kippuri háború idején miként próbálta megmenteni a sorshúzás miatt a frontvonalba ment Avramot. Barátja után ment, s egy közeli támaszpontig eljutva fültanúja lehetett, amint Avram, aki egy másik erődben egyedüli túlélőként sebesülten és magatehetetlenül ottragadt, és rádióján keresztül közvetíti az eseményeket, mondja monológjait a semmibe. A rádió ugyanis elromlott, csak adni képes, venni nem, így Avram nem tudhatja, hallja-e egyáltalán valaki szavait. Előbb viccelődve, később egyre kétségbeesettebben monologizál, maga elé képzelve Orát, Ilant s mintegy neki címezve utolsó szavait. Ilan ténylegesen hallja rádióján, ahogy Avram elmeséli regényötletét, amelyet írni kezdett az eljövendő világvégéről, amely mindennek új értelmet ad, a tárgyaktól az emberi viszonyokig mindent új megvilágításba helyez. Nem nagyszabású véget képzel el, a világ nem bummal, csak nyüszítéssel pusztul majd el — hogy T. S. Eliot sorait parafrazeáljam, amelyek egy másik nagy háborús műben, Coppola *Apokalipszis, most*jában hangzanak el. A lényeg, hogy a közelgő vég tudata mindent újraértelmez, mindenki másként kezd élni tudva halálának pontos idejét. A történet természetesen Avram önértelmező narratívája, aki a Szuezi csatorna melletti erődben magányosan, egy vesztett háború tudatában, meghallgatást nem remélve készül a halálra és kiáltja a pusztába monológjait életről, halálról és az elvesztett szerelemről.

Avram azonban túléli, ha sokáig úgy is tűnik, hogy csak testileg is. „Még ha a halál árnyékának völgyében járok is […], nem félek a gonosztól" — idézi Avram az erődben rekedve sebesülten a 23. zsoltárt, majd így folytatja: „mert a történetem itt van velem" (548). Nem tudjuk, Ofer életben marad-e, bár, mint mondtam, a mű utóhangja a valódi gyermek, Uri iránti gyászt a fiktív fiúra is kiterjeszthetővé teszi. A könyv azonban mégsem csupán a gyász és a veszteség regénye, nemcsak nem annyira az állapoté, a változtathatatlan helyzeté, hanem a gyógyulásé, az egymás felé fordulásé, a megértésé és az odafigyelésé is. A szereplők történetei itt maradnak velünk, egyhamar nem felejtjük el őket, s nemcsak egy távoli ország helyzetét, mindennapjait értjük meg jobban általa, hanem talán, ha odafigyelünk és hallgatunk, akkor egymást, saját előítéleteinket, kapcsolatainkat, elszalasztott lehetőségeinket is. Talán az utóbbi idők egyik legszebb háborús regényét és szerelmi történetét olvashatjuk, amelyben a szerzőnek ténylegesen sikerült nyelvet és formát találnia, hogy megmutasson valamit egy távoli világról, amely sokkal közelebbi, mint gondolnánk.

Szabó Gábor

A Törvény szövedéke

(Cormac McCarthy: A Jogász. Fordította: Galamb Zoltán és Morcsányi Géza, Magvető, 2013)

Cormac McCarthy alighanem a kortárs irodalom egyik legjelentősebb alkotója. Poétikai eszköztárukat tekintve feltűnően fegyelmezett, takarékos retorikájú, ugyanakkor szimbólumokkal mégis gazdagon átszőtt szövegei olyan nyomasztó, helyenként sokkoló kulturális diagnózisok, amelyek akár bizonyos lételméleti, filozófiai kérdésekre vonatkozó lehangoló válaszokként is felfoghatóak lennének, ha McCarthy prózája éppenséggel nem a kérdés-válasz egymásra következésében rejlő okozatiságot, kommunikációs lehetőséget — s ezzel bármiféle emberi közösség kiépülésének megvalósíthatóságát — törölné ki világának szerkezetéből.

A regényeiben vissza-visszatérő, és visszamenőlegesen is egymást értelmező témák, motívumok, a pusztulás és kilátástalanság rögeszmésen ismétlődő képei, stílusának jól beazonosítható karakterjegyei alapján McCarthy mintha pályája kezdetétől ugyanazt a szöveget írná, makacs következetességgel ismételve és variálva az emberi egzisztencia reménytelen világba vetettségének kimozdíthatatlan tapasztalatát. (Ez a homogenitásában, ismétlődő alakváltásaiban is önmagát állító, újraformálódásaiban is egy helyben topogó, önmaga felé gravitáló prózatechnika honi tekintetben Mándy és Krasznahorkai — ez utóbbi esetében számos egyéb hasonlóságot is mutató — monokróm szövegvilágát idézi, míg világirodalmi rokonságából elsősorban Faulkner nevét szokás emlegetni.)

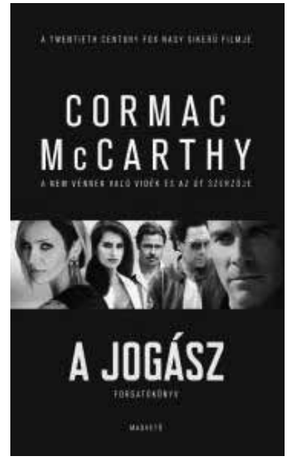
Műfajmegjelölése — „forgatókönyv" — okán *A Jogász* első pillantásra ugyan eltérni látszik McCarthy otthonosan kísérteties regényuniverzumának kereteitől, ám ezt a különbséget érdemes bizonyos fenntartásokkal kezelni, vagy legalábbis némiképp finomítani. Részben azért, mert McCarthy az 1976-ban írt *The Gardener's Son*nal már kirándult a forgatókönyv-írás világába, sőt a 2006-os, mindössze kétszereplős *The Sunset Limited* alapvetően csupán dialógusokra épülő formája (a mű alcíme: *Novel in dramatic play*) szintén a forgatókönyvek szerkezetét követve válhatott előbb sikeres színpadi művé, majd Samuel L. Jacksonnal és Tommy Lee Jones szereplésével tévéfilmmé.

Ráadásul McCarthy prózája ettől függetlenül is magán viseli a filmnyelv retorikájának számos sajátosságát, amint ezt a regényei megfilmesítése iránt megnyilvánuló heves érdeklődés is igazolja. Az *Isten gyermeke* (McCarthy harmadik, magyarul még nem olvasható regénye), a *Nem vénnek való vidék*, *Az út* vagy a *Vad lovak* filmadaptációi mind annak az interpretációs munkának többé-kevésbé sikeres lenyomatai, melyek során a médiumok közötti fordítási kísérlet alapja éppen a nyelvek közötti hasonlóság felismerése volt.

Mindemellett pedig — és a továbbiakban leginkább erről szeretnék beszélni — *A Jogász* azokat a toposzokat, motívumokat, retorikai és lételméleti alapvetéseket formálja újra, amelyek a szövegkönyvet az életmű eddigi szövedékének integráns elemeként teszik kezelhetővé.

Úgy vélem, hogy a Ridley Scott-film alapjául szolgáló *szöveg* is olyan autentikus McCarthy-mű, amely a hollywoodi celebritásoktól függetlenül, sőt azok ellenében képes megjeleníteni az amerikai író poétikai univerzumának emlékezetét. Azzal együtt, hogy a kritikák ezúttal talán még a szokásosnál is megosztóbbak, hiszen a feltétlen rajongástól a teljes elutasításig terjedve magasztalják és ócsárolják a filmet. Míg a The New York Times recenzense például azt veti McCarthy szemére, hogy sosem látott még forgatókönyvet, addig a Variety éppen ezt tartja a szerző elsődleges érdemének a „Miért *A jogász* Ridley Scott egyik legjobb filmje?" címen megjelentetett méltatásában. A magam megközelítésével viszont a BBC filmajánlójának nézőpontja tűnik a legkompatibilisebbnek, e szerint ugyanis a film igazi sztárja nem a rendező vagy a színészek elitcsapata, hanem maga a *script*. A film egyszerűen egy Cormac McCarthy-hangoskönyv, Ridley Scott vizuális effektjeivel kommentálva, melynek értelmezése nehezen képzelhető el a szöveg poétikai előélete nélkül.

Azt hiszem, ennek megközelítéséhez érdemes abból a hipotézisből kiindulni, hogy McCarthy szövegei elsősorban a nyugati kultúra „út"-metaforájának módszeres dekonstruálását végzik. Ez az agyonhasznált metafora, mint — Nietzschével szólva — képét vesztett, nyűtt pénzérme a nyelvi árucsere forgalmának mindennapos fizetőeszközeként úgy szabályozza a világgal és önmagunkkal kapcsolatos megismerői tevékenységünk formáját, hogy *tulajdonképpeni* jelentést rendel magához. Így vésődik az ismeretelméleti mező szerkezetébe többek között a „kezdet–vég", „haladás", „cél" feltételezésének bizonyossága, vagyis a fizikai értelemben vett úton levés törvényszerűségeinek a létezésünkkel kapcsolatos elgondolásokba történő átvitele.



Hasonló jelentésmezők szabályozzák a személyes „életút" törvényszerűségeinek általánosan elfogadott képzetkörét is, hiszen a metaforához tapadó fogalmi háló olyannyira a gondolkodás evidens igazságaként itatatja át a nyelvet, hogy értelmetlennek tűnik megkérdőjelezni az általa sugallt üdvözítő bizonyosságokat az életút lineáris, teleologikus, átlátható okozatiságon alapuló meghatározottságáról. Mindezzel persze az „út" képzetköre egyfajta ismeretelméleti optimizmust is nyelvünkbe és gondolkodásunkba csempész, hiszen átláthatóságot, tervezhetőséget és a végső cél megismerhetőségét ígéri.

Cormac McCarthy szövegei mindezen megnyugtató elgondolásokat az átláthatatlanság, a véletlenszerűség, a káosz képeire cserélik, a céltalanság szorongató érzését ültetve a bizakodó kiszámíthatóság helyébe. Az „út", ami az amerikai irodalomban Kerouac nemzedékének még olyan toposz volt, ami a szabadság, a személyes kiteljesedés, a közösség tanulásfolyamatát jelentette, McCarthynál a létezés rideg, embertelenül közönyös idegensége jelképeként mutatkozik meg. Regényeinek egyik állandó terepén, a déli államok és a mexikói határvidék kegyetlen tájain bolyongó szereplői számára az út többé nem az előrejutás, a haladás, a humanista értelemben vett nevelődés terepe, hanem egy nem emberi, tehát morális kategóriákkal megközelíthetetlen és leírhatatlan, a végsőkig idegen létezés térformája. A McCarthy pályáján áttörést hozó *Vad Lovak* (*All the Pretty Horses*, 1992) — ezért a művéért kapta meg a Nemzeti Könyvdíjat — történetében például egy John Grady nevű kamasz és egy évvel idősebb barátja szökik el otthonról, hogy a mexikói határon átkelve munkát találjanak maguknak. A felnőtté válás metafizikai értelemben elgondolt határa, ahogyan több McCarthy-szövegben is, a földrajzi határátlépéssel teremt kapcsolatot, s ennek megfelelően a két fiú utazása egy komor beavatási szertartás allegóriájává formálódik. Kudarcokkal, megtorpanásokkal, sikertelen újrakezdésekkel és visszafordulásokkal tarkított vándorlásuk során az ismeretlen meghódításának kísérlete olvad eggyé az illúziókról történő fokozatos lemondás stációival. Itt is, mint csaknem minden McCarthy-írásban, a megismerés csupán mint a veszteség elkerülhetetlenségének felismerése mutatkozik meg, a tapasztalat mint hiánytapasztalat foszlatja szét a megismerhető világ otthonos képéhez kapcsolódó illúziókat. Ezt a gondolatot erősíti tovább a *Határvidék-trilógia* második része, az *Átkelés* (*The Crossing*, 1994), ahol azonban a végső megismerés lehetősége teljesen egyértelműen a halálhoz fűződő létviszonyban,

pontosabban a személyes halál megnyerhetőségének feladatában mutatkozik meg. Azok az emberek, akikkel a regény két kamasz szereplője vándorlása során összeakad (a mű eredeti címe ezekre a sors- vagy nyelvi kereszteződésekre is utal), hosszabb-rövidebb próféciákat, példabeszédeket, vagy épp személyes sorsukat elbeszélve kapcsolják Boydot és Billyt ama történethez, amelynek minden variánsa az autentikus választások sorozataként megképezhető személyes halál elnyerésének fájdalmas vágyát ismétli. A halál olyan döntés, amelyhez az ember létezése minden pillanatában akarva-akaratlanul viszonyul, s McCarthy regényének egyik kérdése éppen az, hogy vajon mi kell ahhoz, hogy a halál ne csupán eltalálja a személyiséget, hanem találkozzék is azzal.

„Úgy tűnik, hogy gályarab vagyok, aki a halállal van összeláncolva, s bármikor, amikor az élet megmozdul, megcsörren a lánc" — írja a *Napló*ban Kierkegaard,[1] és a McCarthy-regények fontos alapszólamához illeszkedve az *Átkelés* is e metafora részletes kibontását végzi el, melynek során a létezés folytonos haláltapasztalata, a lánc feszülésének egzisztenciális szorongása a szöveg középponti megismerő effektusaként fogalmazódik meg.

McCarthy történetei kimért következetességgel, fokról fokra adagolják a borzalmakat, és a műben úton lévő olvasó számára ez a szenvtelen fegyelmezettség teszi oldalról oldalra egyre inkább magától értetődővé, hogy a létezés alapvető törvényszerűsége az elkerülhetetlen, gépies kegyetlenséggel munkáló pusztulás. Az értelmező így tulajdonképpen ugyanannak a beavatási folyamatnak lesz részese, amely a szövegek hőseit vezeti el a kilátástalanság és káosz reménytelenségének megtapasztalásáig.

Megkockáztatható talán, hogy a folytonos határátlépéseken keresztül egyre elveszettebben bolyongó regényszereplők vándorlása voltaképpen annak a befogadói útnak az allegóriája, amelyen keresztül az olvasó maga is kénytelen áthágni azokat a határokat, amelyek mindaddig saját, megnyugtatóan otthonos létértelmezését keretezték. McCarthy elképesztően hosszú, központozás nélkül kanyargó mondat-ösvényei e végtelen út kitérők és menekülési lehetőségek nélküli irányát jelzik, és olyan fájdalmas zihálássá erősítik a nyelvet, amelyből mintha a lét alapszólama hangozna elő.

Az örökös mellérendeléseket teremtő „és" kötőszó agresszív dominanciája — ezek mintha fuldokló levegővételekként kapcsolnák össze a mondatrészeket — pedig az eredet és a cél, az okok és okozatok eltűnését, a magyarázatok kizárását jelzi a létezés rendjéből. Műfajából adódóan *A jogász* csupán a leíró, instrukciós részekben alkalmazhatja a hosszú mondatok és a mellérendelések monoton ritmusát, ám a szerzőtől megszokottakhoz képest ott is jóval fegyelmezettebben. A műfaji kötöttségekből adódó nyelvhasználat eme különbsége némileg gyengíti is a szöveg intenzitását, hiszen McCarthy regényeiben a nyelvi megformáltság imént érintett sajátosságai egyúttal értelmezik, modellálják, a feketén kígyózó mondatok optikai képén keresztül pedig szinte érzékelhetővé és láthatóvá is teszik saját tárgyukat. Ettől eltekintve *A Jogász* eseménysora éppúgy az „út", a „határátlépés" és a birtokolhatatlan „saját halál" metaforikájának újragondolására épül, amiképpen a szerző eddigi regényeinek többsége is. Főszereplője, a csupán foglalkozásával jelölt Jogász életútja akkor hullik darabokra, amikor egy drogüzletbe keveredve üldözötté válik, és azzal kell szembesülnie, hogy mindazok a normák, szabályok, amelyek eddigi életében érvényes viszonyítási pontokként működtek, hirtelen érvényüket vesztik. Egyik pillanatról a másikra egy sötét és ismeretlen világban találja magát, ahol eddigi tapasztalatai alapján képtelen a tájékozódásra, ahol csődöt mond a morállal kapcsolatos összes humanista illúziója. Azzal, hogy tulajdonneve helyett a férfi mindvégig csupán a foglalkozásán keresztül neveződik meg, a Jogász figurája a maga szőtte törvények biztonságos védőhálójában élő emberi lény allegóriája lesz, akinek azonban egy rossz döntése — az írott törvény megszegése — nyomán a szétfeslett emberi jogháló alól előbukkanó létezés valódi törvényével kell farkasszemet néznie. A drogkartell hideg, gyilkos, érzelemmentes kegyetlenséggel működtetett világában a létet megalapozó, egyedül érvényes szabályrend tárul fel, melynek ismeretelméletét, működési mechanizmusát a *Véres Délkörök* (*Blood Meridian*, 1985) monumentális, metafizikai szimbólumokból szőtt figurája, Holden bíró kommentárjai és példázatai tárták elő, tulajdonképpen az összes McCarthy-regény szemléleti kereteit jó előre kijelölve. A bíró — a létezést szabályozó igazi paragrafusok ismerője — olyan metafizikai szörnyalak, aki egyszerre részese az eseményeknek, hiszen maga is a rettenetes gyilkosságok és kínzások elkövetője, ugyanakkor ő az a hatalom is, aminek nevében, vagy inkább kényszerének engedelmeskedve történnek meg a dolgok. És ő az, aki ugyanakkor cinikus mosollyal, földöntúli közönnyel elemzi az eseményeket, értelmezi az emberi létezés mélyszerkezetét. Szimbolikus sűrítettségű figurájában a gnosztikusok Demiurgosza és a kereszténység Antikrisztus ötvöződik, példázat jellegű nyelvhasználata a gnózis és Nietzsche retorikáját és szellemét idézi. (Hogy e kettő mennyire nem áll távol egymástól, azt Schmitt Jenő Henrik 1900-ban németül megjelent Nietzsche-könyve, a *Friedrich Nietzsche an der Grenze zweier Weltalter* is bizonyítja.)

Holden bíró egy olyan világról beszél, amelyben a „háború maga az isten", és amely csupán „hamis tanúja" egy eltűnt, halott Atyának.[2] A bíró tulajdonképpen azokat a gnosztikus alaptételeket fogalmazza újra a maga sűrítetten allegorikus nyelvhasználatán keresztül, melyek szerint a világ egy őrült demiurgosz elhibázott alkotása, melynek legfőbb megnyilvánulása az erőszak, ami a hatalom és a kényszer akarásából származik. Az univerzum törvényei nem az isteni bölcsesség, hanem az uralom törvényei, melyekből tökéletesen hiányzik a megértés és a szeretet, illetőleg bármiféle transzcendens tudás megszerzésének lehetősége, s ezért az ember sötétségben kénytelen botorkálni — ami persze folyamatos szorongásban és elvágyódásban, a lét meghaladásának igényében ölt testet. McCarthy szereplői alighanem ezért viselik magukon az egzisztenciális hajléktalanság, a megérkezés reménye nélküli állandó úton levés fájdalmas bélyegét.

Regényeinek szembeötlő sajátossága, hogy filozófiai üzenetei egy részét szereplői kinyilatkoztatásszerű példabeszédein át közvetíti, és ezek a szinte azonos hangoltságú filozófiai szólamok kötetről kötetre ismétlődve bukkannak fel újabb karakterekhez kapcsolódóan. Az *Átkelés* lapjain például a vak ember hosszú előadása tudósít Holden bíróhoz hasonlóan a gnosztikusok jelképrendszerét imitáló nyelvi keretek közt a sötétségben való létezés elveszettségének tapasztalatáról: „a világ fénye csak az emberek szemében létezik mert a világ maga örökös sötétségben mozog és a sötétség a világ valódi természete s eredeti állapota"[3]).

A jogász története is több olyan protagonistát vonultat fel, akik a McCarthy-regények filozófiai alapvetéseinek egy-egy szegmensét jelenítik meg hosszabb-rövidebb monológjaikban, helyenként egyébként szinte szó szerint megismételve a régebbi művek bizonyos szereplőinek mondatait. Amikor például Westray azt mondja, hogy „A legkisebb morzsányi teremtmény is képes lehet rá hogy eleméssze bennünket"[4], akkor gyakorlatilag szó szerint idézi Holden bíró egyik nagymonológjának konklúzióját: „Holott a legkisebb morzsányi teremtmény is képes lehet rá hogy eleméssze bennünket."[5] Ez a visszautaló önidézet kapcsolatot teremt persze a karakterek között is, ugyanakkor Westray állítását a bíró példabeszédének filozófiai szövegkörnyezetébe helyezi, amelyet az a föld uraként elképzelt „szuverén ember" (nietzschei) lehetőségeiről ad elő.

A bíró monumentális alakjának jóval evilágibb változata Jefe is, a „főnök", aki már csak titokzatos „munkaköréből" adódóan is a világ összes dolgát uralni kívánó bíróval kapcsolható össze. Egy telefonbeszélgetés során ő tudatosítja szenvtelen egykedvűséggel a Jogászban helyzetének kilátástalanságát, annak esélytelenségét, hogy régi élete visszafogadja őt: „Arra biztatnám önt, Jogász, hogy nézzen szembe helyzete valóságával. […] Én csak annyit tudok hogy az a világ amelyben jóvá akarja tenni a tévedéseit az nem az a világ amelyikben megtörténtek. Ön most egy elágazáshoz ért az úton és itt választani szeretne. De itt nincs választás. Csak elfogadás."[6]

Sartre nyomasztó, minden pillanatban választások metszéspontjában dönteni kényszerülő, végzetes szabadságra ítéltetett egzisztenciája helyett ezek a mondatok a tehetetlen passzivitást, az ember vak erőkkel szembeni rettenetes alávetettségének létállapotát invokálják a Létezés alaptörvényeként.

McCarthy regényeiben a földrajzi értelemben ábrázolt útkereszteződések tulajdonképpen a személyes (és eleve veszteségre ítélt) választáskényszer időbeliségének térmetaforáiként jelentkeznek. Az úthálózatok, sorselágazások lehetőségei a mallarméi kockadobás játékát idézik, amit Nietzsche a véletlen és a szükségszerűség létigenlő szembeállításaként elemezve a tragikus gondolkodás alapító aktusaként értelmezett. Ám McCarthy műveiben, ahogyan az imént idézett párbeszédből is kitűnik, ez a dualizmus nietzschei perspektívában olvadva össze teremti meg a maga nihilista létszemléletét. A kockadobás esélyt adó, az esetlegességet szükségszerűséggé nemesítő, az autentikus lét esélyét ígérő dualizmusa, ami Mallarménál az „élet" leértékelését jelentette valamiféle magasztos „örök lényeg" elérhetőségének igényével szemben, az amerikai szerző szövegvilágában érvénytelenné válik, hiszen McCarthy univerzuma nem rendelkezik semmiféle felsőbb, transzcendens instanciával, ami lehetővé tenné ezt a szembeállítást, és garantálhatná a „megváltás", a „felülemelkedés" bármiféle esélyét. Ezt az egyébként is nyilvánvaló tényt (némiképp tán feleslegesen) egyértelműsíti az a párbeszéd, amelyet a Jogász folytat a holland gyémántkereskedővel a történet kezdetén, miközben az eljegyzési gyűrűt vásárolja meg szerelmének, Laurának. „Az Isten — fejtegeti a Kereskedő — a zsidó nép Istene. Nincs más Isten. És egyszer csak — hogy is mondják? Elorozzák tőlünk. Nyugaton el van orozva tőlünk. Hogy lehet ellopni Istent?"[7]

Nietzsche és a gnosztikusok eme Istentől elhagyatott világában kap különösen bizarr jelentőséget az a gyónási paródia, amelyet Malkina, a Jogász bártulajdonos barátjának szeretője — a történet alighanem legerősebb karaktere — játszik el. Malkina figurája a közömbös, hideg kegyetlenség megtestesítője, mintegy fizikai formát öltő ágense a világot mozgató pusztító erőknek, akinek karakterét két kedvenc házi gepárdja állandó társasága valami nem-emberi, megzabolázhatatlanul gyilkos ösztönlét szférájába helyezi. A pappal folytatott párbeszéde olyan provokatív gesztus — jóllehet a saját húgával folytatott hosszadalmas szexuális viszony ecsetelése akár még igaz is lehetne —, amelyben a Lét és a Hit párbeszédképtelensége fogalmazódik meg. Malkina tulajdonképpen nem is különösebben agresszív, a megbocsájtás miképtjét, a női gyónások tartalmát firtató kérdései, illetőleg a saját bűneire utaló mondatai a Pap számára egy idő után elviselhetetlenné válnak, a hit embere képtelen lesz bármiféle kommunikációra, és — a Gonosz elleni védekezés számára egyetlen lehetséges válaszmegoldásaként sűrűn hányva magára a keresztet — elmenekül a gyóntatófülkéből. Nem is arról van szó — bár talán arról is —, hogy a Hit vereséget szenvedett volna az Erővel szemben, hanem inkább arról, hogy az Egyház által kínált transzcendencia egész egyszerűen érvénytelen funkciója lett a sötétségbe borult világnak.

Malkina alakjában mindemellett a szexualitás démoni ereje is lényeges, és a metafizikai gonoszt megtestesítő eddigi McCarthy-szereplőkhöz képest új komponense a történet értelmezési tartományainak. A forgatókönyv egyik legerősebb, szimbolikus érvényű jelenetében szeretője kocsijával lép szexuális kapcsolatra, amit Reiner a következőképp mesél a hüledező Jogásznak: „[…] és kibújik a bugyijából és odaadja nekem és kiszáll az autóból. Kérdezem mit csinálsz erre azt mondja:

[1] Sören Kierkegaard: *Die Tagebücher*, Erster Band, Düsseldorf–Köln, 1962, 101. II, A647; idézi Csejtei Dezső: *Filozófiai metszetek a halálról*, Pallas Stúdió – Attraktor, 2002, 117.
[2] Cormac McCarthy: *Véres Délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, Magvető, 2009, 405, 240.
[3] Cormac McCarthy: *Átkelés*, Magvető, 2012, 350.
[4] Cormac McCarthy: *A Jogász*, Magvető, 2013, 51.
[5] *Véres Délkörök*, 325.
[6] *A Jogász*, 143.
[7] *A Jogász*, 19.

Megbaszom az autódat. Jézus. […] Szóval előremegy és felmászik a Ferrari motorházára és felhúzza a derekára a ruháját és szétteszi magát ott a szélvédőre előttem bugyi nélkül. […] És elkezdi hozzádörgölni magát az üveghez. […] És aztán azt mondja hogy el fog menni. […] Olyan volt mint egy ilyen harcsa. Ilyen fenéklakó hal ami úgy megy föl az akvárium oldalán. Úgy felcuppog az üvegen."[8]

Szexualitás, technika, gépiesség, erőszak és gyönyör oly módon fonódik itt össze, hogy könnyedén felidézheti J. G. Ballard 1973-as *Karambol* (*Crash*) című — utóbb David Cronenberg által megfilmesített — regényét. Ballard ebben a művében a technikai civilizáció következményeinek radikális végiggondolásával test, a vágy és a technológia perverz egymásba fonódásának analízisét fogalmazta meg, ahol a technológiai uralom mítoszát abszolutizáló „én" csak különböző technikai protézisek, gépi stimulánsok segítségével tud élvezethez jutni. Az individuum helyébe lépő testgépek identitását Ballard művében már csupán a gyorsulásos balesetek, az erőszak okozta torzulások, zúzódások testfelületet borító mintázata teremti meg, az élvező testek pontosan stilizált, mechanikus formában rendeződnek a gyönyör alakzataiba, aminek minden esetben az autó áterotizált tere biztosít helyszínt. Ballard leírásaiban a kocsik szinte individuális érzékiséggel megjelenített tere múlttal, emlékekkel és vágyakkal bír, hajdani orgazmusok, fájdalmak, testnedvek és pusztulások emléknyomait őrizve kelti fel az egyesülés vágyát a bennük utazó testgépekben.

Már a *Karambol* egyértelműen utalt tehát arra a civilizációs változásra, amit *A jogász* imént idézett jelenetének szimbolikája is sugall: hogy tudniillik a testkép technikai képzetekbe történő átírása lassan az egyén pszichéjét is a modern technológia gépiességébe transzformálja. A forgatókönyv végén pedig Malkina — talán ehhez kapcsolhatóan — erőszak és a szexualitás esztétikájának közös ontológiai gyökereiről értekezik. A *Véres Délkörök*ben a bíró apokaliptikus vízióit gyakorta színezi át a spengleri kultúrmorfológia „alkony"-képzetének a mű (al) címében is egyértelműen jelzett krizeológiai pátosza, *A Jogász* felől visszaolvasva ezeket a nyugati kultúra elkerülhetetlen bukására vonatkozó szövegrészeket, McCarthy mintha a technikai civilizáció embertelenségének egyeduralomra jutásában jelölné meg az elkerülhetetlen bukás okait. Mert ami e jelenetből talán a legfontosabb, az a gépies gyönyör hideg, embertelen működése, amely a létezés mechanikus, közömbös élvezettel pusztító erőinek perverz és technicizált násztáncát jeleníti meg. Az autóval történő egyesülésében Malkina pusztán illusztrálja azoknak a mechanizmusoknak az eredőit, irányait, mintába rendeződését, amelyek precíz élvezettel végzik a pusztítás orgiasztikus aktusait a világban.

A terror elszabadulása, aminek akaratán kívül tulajdonképpen a Jogász nyit teret, ugyanis közvetlenül szinte sohasem emberek által szedi áldozatait: gyilkos és áldozat közé legtöbbször beékelődik a gép. A *bolito* nevű elmés nyaktiló működését Reiner a következőképp ismerteti a címszereplőnek: „[…] egy mechanikus eszköz. Van benne egy ilyen kis villanymotor egy ilyen elég hihetetlen fogaskerekes szerkentyűvel ami felteker egy acéldrótot. Elemes. A drót valami istentelen fémötvözetből van, majdnem lehetetlen elvágni, és hurokba van csavarva, és odalépsz a csávó mögé és átdobod a fején és megrántod a drót szabad végét és mész tovább. […] A rántástól beindul a motor és a hurok elkezd szorulni és szorul egészen nulláig. […] A drót átvágja a nyaki verőeret és fröcsköl a vér a bámészkodókra és aztán mindenki hazamegy."[9] (Reiner maga ugyan nem ennek az eszköznek a segítségével pusztul majd el, ám az ő meggyilkolását is olyan bonyolult technikai berendezések használata előzi meg, melyekkel előrángathatják tökéletesen golyó- és ütésálló kocsijából.)

Az állandósuló fenyegetettség gépies — és Malkina emlékezetes jelenetének köszönhetően: erotikus — aspektusát jelzik azok a fekete *Cadillac Escalade*-ek, amelyek a gyilkosságok helyszínein tűnnek fel a maguk rendíthetetlen és titokzatos, ám minden esetben baljós zártságukban. A kocsik megjelenése a történet különböző pillanataiban a terror mindenütt jelenlévő mementója, az erőszak evilági megmutatkozásának banálisan *sötét* szimbóluma. Ennek analogonja az elszabadult gepárdok kóborlása és felbukkanása a legváratlanabb helyszíneken. A ragadozó indulatok mindennapokba való betörését jelzi az a szavak nélkül lejátszódó jelenet, amikor a gepárdok hirtelen egy középosztálybeli család kertjében, a medencében játszó gyerekek mellett jelennek meg, majd tűnnek el épp olyan váratlanul. E néma fenyegetés vizuális megjelenítője azoknak a mondatoknak, amelyeket a Jefe mond telefonon keresztül a Jogásznak, a már idézett beszélgetésben: „Egyszer csak tudomásul kell vennünk hogy ez az új világ immár a világ maga. Nincs másik világ."[10]

A többnyire a sivatag perzselő tájain játszódó, a földi Pokol allegorikus terepét megjelenítő McCarthy-regények filozófiai metaforahálója *A Jogász* esetében napjaink ismerős technikai kultúrájának és élethelyzeteinek képi szimbólumaiba kódolódik át, ám makacs következetességgel ugyanúgy az időtlen terror, a lét rideg pusztulásfolyamatának tapasztalatát ismétli. A bibliai utalások és áthallások az eddigiekhez képest itt ugyan kevéssé dominálnak, ám a Jogász beavatási szertartásának útja az eddigi McCarthy-szövegek hőseihez hasonlóan a megvilágosodást szintén a sötétség felismeréseként tudatosító metafizikai tapasztalathoz vezet. Nyelvezete leginkább talán *Az út* verbális ösvényeire emlékeztet, ahonnan jórészt szintén kikoptak a mitológiai allúziók, s ahol a nyelv szintén oszló állapotokká, szavak által átjárt erővonalakká bomlott, szinte érvénytelenné téve bármiféle megkülönböztetést szó szerinti és átvitt értelem közt. Azok a civilizáció teremtette — valaha fétikus — eszközök, amelyek *Az út* poszt-apokaliptikus történetében használhatatlanul, és immár értéküket vesztve hevernek szanaszét az elhagyott tájon, egy érvénytelenné vált kulturális szintaxis jelentés nélküli jeleivé váltak. Ezekhez hasonlóan lesz jelentés nélkülivé *A jogász* történetében a nyelv valamennyi, a humanista instanciákat hordozó kifejezése. Egyre halványabban őrzik olyan valaha volt jelentések emlékét, amelyek többé nem részei a kultúra mindennapi gyakorlatának, üres jelölőkként nem reprezentálnak semmit — hacsak nem valami veszteség foszlékony emlékezetét —, és tét nélküli jelenlétük kizárólag az őket körüllengő hiányállapotot, azaz csupán önmagukat jelöli. Amikor a Jogász Reiner, a Jefe vagy Westray szavait hallgatva fokozatosan értesül a rá váró borzalmakról, legtöbbször csak az „Úristen" szóval képes reagálni az előtte feltáruló világ felfoghatatlan rémségeire. McCarthy (szöveg)világában azonban pont ez a kifejezés nem rendelkezik többé semmiféle referenciával sem, márpedig éppen ez lenne az a metafizikai fundamentum, a struktúraképző „középponti jelölő" minden nyelv mélyén, amely biztos alapként garantálná a kultúra erre épülő teljes metafizikai felépítményének biztonságát. Ez a hiány — amit a Kereskedő már idézett gondolatai is jó előre nyomatékosítanak a történet elején — otthontalanná teszi, kifosztja a regények nyelvét, kilúgozza belőlük a transzcendentáliák szökésirányait, amelyek immár az alap nélküli nyelvi mauzóleum mumifikálódott hulláiként vannak csupán jelen. Az a törekvés, ahogyan McCarthy a nyelv kiüresítésén keresztül igyekszik rámutatni a lét alap nélküli ürességére, meglehetősen analógnak tűnik azokkal a célkitűzésekkel, amiket Axel Kaunhoz írt híres levelében Beckett fogalmazott meg 1937-ben: „Az anyanyelvem egyre inkább fátyolként lebeg előttem — fogalmaz az ír szerző —, amelyet szét kell tépnem, ha hozzá akarok férni a mögötte rejlő dolgokhoz (vagy a semmihez)", majd azt fejtegeti, hogy művészi feladatának azt tekinti, hogy addig fúrja egyik lyukat a másik után a nyelvbe, míg a mögötte lévő „valami" vagy „semmi" elő nem kezd szivárogni onnan.[11]

Nos, a McCarthy nyelvének mélyéről előszüremkedő „valami" valójában maga a „semmi", ami szövegei poétikai felépítettségét szinte minden egyes részletében átitatja.

A transzcendens középponti rendezőelv hiánya McCarthy minden regényében, így *A jogász* történetében is az emberi élet értékének semmissé válását eredményezi. Az erőszak és a gyilkosság a lehető legtermészetesebb módon válik a személyközi kommunikáció médiumává — *Az út*ban még a civilizáció egyik alapító aktusa, a kannibalizmus tabuja is érvénytelenné, sőt az emberi kapcsolatok egyik alapmetaforájává válik —, és a halál ténye semmiféle metafizikai kódrendben nem kap érvényes jelentést. A gyilkosságok leírásában, az újabb és újabb áldozatok listázásakor *A jogász* hangsúlyozottan szenvtelen retorikája mindenkor az esemény gépies tárgyszerűségét igyekszik érzékeltetni. (És ezzel persze morális állásfoglalásra késztetni a befogadót.)

A motoros futár lefejezését például hosszadalmas, szakszerűen előkészített technikai munkálatok precíz leírása foglalja keretbe, amely a következőképp zárul: „A teherautó elindul és elhajt az úton kiterült fej nélküli tetem mellett. Aztán megáll. A férfi kinéz a testre a teherautó ablakán aztán visszatolat és kiszáll. Megragadja a tetem két lábát és behúzza az árokba a testet és a nadrágjába törli a kezét aztán megint beszáll a teherautóba és elhajt."[12] Hasonlóképp nélkülöz minden érzelmet az a rész, amikor azt az ismeretlen nőt teszik el láb alól, akinek mobiltelefonját a Jogász kérte kölcsön egy hívás erejéig: „A háta mögé kerülnek egy bőrszíjjal körbetekert vászonzsákkal és ráhúzzák a nő fejére szinte le a térdéig és az egyiküknek megrántja a hevedert és az azonnal a nő köré zárul. Ezután a szíjnál fogva felkapják a nőt és szó szerint behajítják a kocsi hátsó ülésére és rácsapják az ajtót és beszállnak és elhajtanak és otthagyják a nő retiküljét a tócsában és az esernyőjét az esőáztatta járdán."[13]

Reiner meggyilkolása után a gyilkosságot végignéző kamaszok szaladnak a holttesthez, „végigkutatják a kabátja belső zsebeit aztán eltűnnek az esőben. Reiner a hátán fekszik az utcán és az eső a szemébe esik."[14] Bolitoval elkövetett brutális kivégzésekor „Westray rugdalva hátrahanyatlik. Bal oldali nyaki ütőere átszakad és vörös vér spriccel szökőkútszerűen a levegőbe és loccsanva hullik vissza a járdára. Az őt figyelő járókelők hátrébb húzódnak."[15] Ezekben a leírásokban nem csupán a szikár nyelvhasználat, hanem az emberek és a dehumanizált természet (eső, szél) tökéletesen közömbös jelenléte is az erőszak okok és következmények nélküli elfogadását, banalitását jelzi.

Sűrítetten, az eddigieket mintegy egyetlen szimbolikus képpé transzformálva mutatkozik meg mindez abban a jelenetben, amelyből Laura halálának körülményeiről értesülünk. Ennek keretezettségét már előrevetítik azok az információk, amelyeket Westray hoz a Jogász tudomására a legrémesebb perverziókat és gyilkosságokat megörökítő *snuff-movie*-k keletkezéséről, úgyhogy amikor a Jogász egy DVD-t tartalmazó csomagot kap, akkor az olvasóval együtt már pontosan tudja, mit is tartalmaz a lemez. („Jogász: Jaj Istenem. Jaj Istenem. Jaj Istenem."[16])

E háttérképzetekkel együtt Laura testének utolsó, rövid felbukkanása talán még döbbenetesebb hatást kelt: „Poros sárga buldózer hajt oda és elkezdi belesimítani a szemetet a kosárba. […] Laura piros ruhás lefejezett teste tűnik elő egy pillanatra aztán nyoma vész a limlomok és hulladékok között."[17] A szeméthegyből egyetlen néma, közömbös pillanatra kiforduló megcsonkított test pillanatnyi megmutatkozása nem csupán a Jogász beavatási útjának logikusan bekövetkező stádiuma, és nem is egyszerűen a Gonosz mindent elárasztó hatalmának újabb bizonyítéka. A hulladékok közé bedarált, magatehetetlen, meggyalázott test tulajdonképpen a világba vetett egzisztencia kiszolgáltatottságának, áldozatiságának McCarthy szövegvilágában általánosan érvényes képe, amelyben alighanem csaknem minden szereplőjének sorsa eggyé sűrűsödik. Laura teste a Törvény evilági megmutatkozása.

[8] *I. m.*, 87.
[9] *I. m.*, 36–37.
[10] *I. m.*, 143–143.
[11] Samuel Beckett: *Levél Axel Kaunhoz*, 1937.nov.9. = Disjecta, New York, Grove Press, 1984, 52.
[12] *A Jogász*, 96–97.
[13] *I. m.*, 122–123.
[14] *I. m.*, 132.
[15] *I. m.*, 164.
[16] *I. m.*, 163.
[17] *I. m.*, 171–172.

Az ő ártatlanságát Malkina már jellemzett karakterének metafizikai gonoszsága ellenpontozza, aki ennek megfelelően a történet gyakorlatilag egyetlen túlélőjeként válik az események nyertesévé. Sőt nem is egyszerűen nyertesévé, hiszen az utolsó jelenetben láthatóvá váló terhessége mintha a gonosz újjászületését, a bűn végtelen reprodukálódását jelezné. McCarthy ezzel a megoldással tulajdonképpen egyszerre zárja le és hagyja nyitva a történetet, hiszen a bűn megállíthatatlan újratermelődése a jövő ismétlődő idejébe helyezi annak folytatását. Ez a megoldás már a *Véres Délkörök* nagyon erős zárlatában is megjelent, ahol a bíró egy végső áldozati ceremóniát celebrálva járja végtelen és örökkévaló földöntúli táncát, mellyel együtt a regény mondatai maguk is refrénszerű ismétlődések zenei lüktetésére váltva imitálják a bíró tánclépéseit, a létezés gyilkos és megállíthatatlan ritmusát.

Az „örök visszatérés” eme baljós sugalmazása olyan szerkezeti megoldás, amely McCarthy meglehetősen sötét világképének jellemző — bár például *Az út* befejezésében nem érvényesülő — lenyomata. *A Jogász* filmforgatókönyve ugyan a legjobb McCarthy-művekhez képest alighanem kevéssé intenzív, vagy legalábbis más módon erős szöveg, ám ez természetes módon adódik abból, hogy alapvetően egy másik médium jelrendszerének morfológiai sajátosságait figyelembe véve íródott. Ezzel együtt — Bergman forgatókönyveihez hasonlatosan — aligha lehet *nem* szépirodalmi teljesítményként is értékelni, ráadásul olyan alkotásként, amely ezer szállal szövődik vissza a McCarthy-univerzum szőttesébe, hol ismételve, hol gazdagítva, hol pedig új optikában láttatva annak mintázatát.

Szolláth Dávid

Csökkentett üzemmódú emberek

(Tóth Krisztina: Akvárium. Magvető, 2013)

Egyre inkább úgy tűnik, hogy az utóbbi tíz-egynéhány évben „konszolidálódik” a magyar regény. A prózafordulat nagy formarobbantása, hagyománykritikája, a kilencvenes évek játékossága, általtörténelmi bravúrjai után egyre több egyszerűbb, tán konzervatívabb poétikájú, a történelmi emlékezetet esztétikai tétnek tekintő regény születik. A kilencvenes években keletkezett számos általam kedvelt regény (Márton, Garaczi, Láng, Darvasi, Parti Nagy műveire gondolok elsősorban) még leírható volt az önreflexió, a metafikció, a metaforikusság, az irónia fogalmaival, azonban Oravecz, Spiró, Bodor (*Verhovina madarai*), Rakovszky, Závada Pál, Tompa Andrea, Borbély Szilárd (*Nincstelenek*) utóbbi években született regényeinek erősségei nem biztos, hogy megragadhatók pusztán ezekkel a kategóriákkal. Talán az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* poétikai különbségeinek egy része is magyarázható ezzel a hangsúlyváltozással. A múltnak másként van tétje, kevésbé tekinthető szövegjátékok könnyen ironizálható pretextusának, ugyanakkor megmaradt a személyesség, a „szenzibilitás”, és megmaradt a nyelvkritika mint a kommunális ideológiák ellenszere. Újra fontos a történet (de nem lett naiv az elbeszélés), megint érdekesek az elmesélt „dolgok”, helyszínek, történések, nem csak az elbeszélő eljárások eredetisége köti le a figyelmet. A történetmondás él és virul, az elbeszélés nehézségeinek emlegetése viszont közhellyé vált.

Ez persze nem új megfigyelés. Balassa Péter már 1984-ben a prózafordulat második hullámáról beszélt, amelyben a történet újra fontossá válik az elbeszéléselvűség mellett,[1] Grendel Lajos — szintén Mészöly példáján — 2002-ben a próza új történetelvűségének lehetőségeit kereste.[2] Mint általában, most sem autochton magyar irodalomtörténeti alakulásról van szó. Tóth Krisztina például Jean Rouaud regényének utószavában számol be hasonló tapasztalatról. „Ha valaki a nyolcvanas évek végén föltette volna azt a kérdést akár az olvasóknak, akár az irodalom hivatásos befogadóinak, […] hogy hisznek-e a történelmi regény vagy a családregény újraéleszthetőségében, bizonyára elnézően mosolyogtak volna.”[3]

Könnyen lehet, hogy csak nekem változott lassan az ízlésem, és talán nagyon is utólagos már a következtetés: az igazán jelentős magyar regények jó ideje nem a prózafordulat és nem a posztmodern paradigmájában születnek. Jól tudván, hogy a művészetek terén minden évszámhoz kötött korszakhatár eleve tarthatatlan, 2002 mégis szimbolikus jelentőségűnek tűnik. Az addig itthon alulértékelt Kertész Nobel-díja fölfogható a magyar szövegirodalom külső, „deus ex machina” kritikájaként. A *Javított kiadás*t pedig nehéz nem rezignált felvonásvégként olvasni, ahol a minden irányba nyitott, égi könnyedségű, történelem feletti jelölőrendszer („Édesapám”) szembesül három dosszié ügynökjelentés — a „végtelen disszeminációt” megakasztó — személyes *és* történelmi súlyával. „Posztmodern jóhírünknek lőttek.”

A műformát illető kérdés, amely az említett újabb regények kapcsán felmerül, az az, hogy miként lehet elérni olyan jól olvasható (mert ne feledkezzünk meg közben a könyvpiaci elvárásokról és a prózaolvasási szokások öröklődő konzervativizmusáról sem) epikai nagyformát, amely nem jelent visszalépést a „nagy elbeszélés”-hez, a naiv realizmushoz, nem jelent visszalépést az elbeszélői önreflexió korának nyelvkritikája elé.

Tóth Krisztina munkásságának alakulásában ez a formakérdés találkozik azzal a másikkal, hogy miként lehet eljutni a lírai koncentrációtól, az egy versben kimetszett léthelyzettől, illetve a kisprózáktól (elbeszélések, tárcák) a nagyepika szekvenciáihoz és világszerű bőségéhez. (Anélkül firtatva ezt, hogy a műnemeket és a műfajokat fejlődéstörténetben hierarchizálnánk, ami krónikus kritikusbetegség. Tóth Krisztina, Rakovszky vagy Parti Nagy esetében is találkozni azzal az értékeléssel, amely kompromisszumnak, hanyatlásnak tekinti a prózai életművet a líraihoz képest.)

Hiszen az *Akvárium*ban jól kitapinthatók a kisformák építőelemei. A regény epizódjai novellaszerűek, az erős családtörténeti, valamint az életrajzi mesternarratíva ellenére gyakoriak a kitérők, az enklávé-epizódok, a váratlan helyszínváltások. A családregény műfaja alárendelő, szerves regényszerkezetet és belefeledkező olvasást hoz magával, a novellaszerű epizódok viszonylagos önállósága viszont a regényen belüli mellérendelő logikát, a metaforikus-motivikus szerkesztést erősíti, és szaggatottabb olvasásmóddal jár. A formakérdés összefügg a mű megítélésével. Ha klasszikus háromgenerációs családregényt szeretnénk kapni a könyvtől, akkor a novellaszerű önállósággal rendelkező részeit szervetlenségeknek, hibáknak látjuk. Ha kételyeink vannak azt illetően, hogy lehet-e évtizedekkel a *Családregény vége*, a *Családáradás* vagy a *Száz év magány után* után konvencionális, „háromemeletes” családregényt írni, akkor üdvözölni fogjuk a mellérendelő, a struktúrát lazító formai megoldásokat.

A *Vonalkód*ra (2006) egészében a szervetlen mellérendelés, az asszociatív-metaforikus logika, a montázselv volt jellemző. A kötet novelláinak összefüggését egy merőben külsődleges eljárás alapozta meg: a novellákból kiemelt szó vagy mondat lett a novellák alcíme, amelyben benne van a „vonal” valamilyen összetételben („bikinivonal”, „életvonal”, „A vonal foglalt” stb.). A vonal néha fontos, néha mellékmotívum a szövegben, néha pedig teljesen hangsúlytalan. A kötet címe és a novellák alcímeinek összefűzése metaszintű szerkesztői ajánlat az egységteremtésre, amit az olvasó vagy elfogad, vagy nem.

A „szövegtest” alcímet viselő *Pixel*ben (2011) viszont találkozik a szervetlen és szerves formaalkotó elv. Egyrészt — ugyanúgy, mint a *Vonalkód*ban — itt is van visszatérő elem, ezúttal egy-egy testrész, ami a fejezetek alcímeként („a comb története”, „a nyak története” stb.) főmotívumnak van megtéve az adott fejezetben, illetve strukturális motívumnak a kötetben, noha ezek a testrészek e kötetrendező gesztus nélkül sok esetben nem volnának központi motívumok. Másrészt a szerves struktúra is megjelenik a *Pixel*ben: a szereplők eltűnnek és visszatérnek a szövegekben, újabb és újabb összefüggésekben találkozunk velük. Ugyanazt a találkozást egyik novellában az egyik, a másik novellában a másik nézőpontból látjuk. A struktúra szerves, de mellérendelő: a gondosan elrendezett véletlenek lehetetlenné teszik a célelvűséget, és nem kerekedik ki semmi, ami a hagyományos nagyepikai totalitásra emlékeztetne, annak legfeljebb az illúziója, csábítása van.

Az *Akvárium* esetében úgy tűnik, a családtörténeti mesternarratíva, vagyis a szerves és alárendelő konstrukciós elv az uralkodó, ennélfogva konvencionálisabb mű, mint a *Pixel*. Mégis megmaradt helyenként a kisforma viszonylag tömbszerű önállósága a regényen belül, illetve időrendi ugrások, kitérők, nézőpont- és szereplőváltások, folytonossági hiányok bontják meg a nagyepikai egységet. A *Vonalkód* novelláskötet, ami a novellaciklus felé közelít, a *Pixel* novellaciklus, ami a regény felé közelít, az *Akvárium* regény, ami nyomokban novellákat is tartalmaz. Az első rész — akárcsak a *Pixel* első fejezete — felvillant számos későbbi főmotívumot (akvárium, játékbaba, anya–lány-viszony, nagyanya–lány-viszony), ám a fejezet két főszereplője a később kibontakozó főtörténetnek csak mellékszereplője lesz. A roppant plasztikusan megformált Klárimama (a gyerekeit nem gondozó „szociális idióta” nagymama figurája a *Vonalkód Hangyatérkép* című novellájából ismerős) a következő száz oldalon eltűnik a szemünk elől, az első rész másik főszereplője, Vica pedig kétszáz-

[1] Balassa Péter: *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma* = B. P.: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, 1985.
[2] Grendel Lajos: *A tények mágiája. (Mészöly Miklós időskori prózája)*, Kalligram, 2002.
[3] Tóth Krisztina: *Utószó, avagy a meteorológiai regény* = Jean Rouaud: *A becsület mezején*, ford.: Lőrinszky Ildikó, L'Harmattan, 2011, 133.

tíz oldallal később születik meg. A családtörténeti nagyelbeszélés csak ezután a bravúros, *teaser*-szerű epizód után indul, évtizedekkel korábbról.

A regényben később is akadnak novella-önállóságú epizódok (diogenészfalvai kitérő, philadelphiai kitérő), sőt az önmagában kerek első részen belül is akadnak afféle tárca- vagy krokibetétek, mint a boxoló vagy a kalapos börleszk-történetei (16–23). Ennek a szerkesztésnek számos előnye mellett hátránya, hogy a novellaszerű betétek időnként túlságosan lekerekednek, és előfordul egy-egy didaktikus végszó a fejezetzárlatban (125–126, 241). Túlságosan poentírozottnak tűnnek az olyan szakaszzáró megoldások, mint Jóska bácsi nagy dramaturgiai körültekintéssel időzített halála. Ő ugyanis pontosan akkor hal meg, amikor hosszasan részletezett előkészületek után végre üzembe helyezi élete egyetlen kreativitásról tanúskodó, nyomorult kis világán túlmutató művét, „az egy cseppnyi tengert" jelképező akváriumot.

Talán a szerkezet (alapvetően üdvös) töredezettségével összefüggő szerkesztői hiba az alábbi két cselekményvezetési következetlenség is. Vera lábujját megrágták a patkányok kétéves korában: erős kép egy novellában. De ha egy regény harmadik oldalán olvassuk, akkor hiányérzetet kelt, hogy a főalak felcseperedését nyomon követő mű további háromszáz oldalán miért nincs több utalás erre a kisgyermekkorban hajmeresztő körülmények között szerzett sebre, főleg egy olyan regényben, amely nagy figyelmet fordít arra, hogyan szembesül a kamaszlány, majd a fiatal nő saját testével és a női testtel általában. És ha már láb: az elbeszélő a bevezető részben azt közli a játékbabáról (ami az akváriummal egyenrangú központi motívum), hogy „az egyik lába nem eredeti" és „formája is elütött a bal lábétól" (37), csakhogy később kiderül, hogy „a baba mindkét lábát ki kellett cserélni" (126). Apróság, nem illenék szóvá tenni, de zavaró, tekintve a játékbaba egyébként nagy műgonddal felépített szimbolikáját.

Vera lábujjsebének eltűnése talán csak a konzekvens karakterépítés elvárása felől nézve hiba. A családregény műfajával együtt járnak a szereplőre vonatkozó régi elvárások. Ezek szerint a jellemzés — és főleg a lélektani jellemzés — a jó regényíró legfőbb erénye, és a sikerült regény elképzelhetetlen „belsőleg rétegzett" figurák nélkül. A családregény megmutatja a hősök neveltetését, származásuk örökségét, korai traumáikat, megértjük későbbi motivációikat, vágyaikat, félelmeiket, nincs egyetlen lépésük, amelynek ne volna előre kijelölt helye a regény virtuális lélektani forgatókönyvében. Közelebbről látjuk őket, mint a saját — ellenséges vagy értetlen — regénybeli családtagjaik, magunkra ismerünk bennük stb. A kisgyerek harmadik lapon közölt testi hibája *ebben az olvasási konvencióban* egészen bizonyosan motívum, amelynek, mint a csehovi pisztolynak, a későbbiekben lesz még szerepe. Kínálkozó jelképe lehetne a lány anyátlanságának, de az *Akvárium* Vera örökbefogadott voltát sem használja fel különösebb karakterépítési célokra, és egyébként sem látunk túl mélyre a kislány lelkivilágában. Az *Akvárium* a lélekelemzés versenyszámban éppúgy felemás teljesítményt nyújt, mint formateljesség terén. Van karakterrajz, vannak hosszú távú motivációs sorok, de vannak nem teljesen áttetsző szereplők, sőt olyanok is, akik kimondottan zárványszerűek — mégis épp ők a legjobban sikerült figurák a regényben.

Ilyen az enyhén szellemi fogyatékos Edu, az említett Klárimama, és valamelyest ilyenek a gyerekfigurák is: Vera és Vica kislányalakjai. Edu képtelen felnőtté válni, Klárimama képtelen anyává válni, de egy idő után Vera is megáll a szellemilelki érésben, asszonnyá válása az egyik alárendeltség felcserélése egy másikra. A lélekelemzés regénykonvenciója csiszolta tökéletesre a belső késztetések, vágyak, érdekek nyomán cselekvő modern szubjektum hőstípusait. Eugène de Rastignac, Julien Sorel, Anna Karenina. Az *Akvárium* korlátozott képességű vagy gyerekszereplői azonban afféle „csökkentett üzemmódú" emberek, működéseik zártak, nem értelmezhetők az ép és átlagos felnőttekre jellemző racionális érdekvezéreltség vagy lélektani motiváció fogalmaival. Az *Akvárium*ban a cselekményalakításban sincs igazán szerepe sem a lélektani megokolásnak, sem a racionális döntéseknek. Nincs is miről dönteniük, hiszen döntési helyzetben általában csak a két családfő, Edit néni és Lali van, s többnyire csak megtörténnek velük a dolgok, nem alakítói saját sorsuknak. Így mintha szociológiailag is adekvát volna a forma, azaz hogy a regény cselekménye nem folyamat, csak alakulás, sőt talán tapintat is van abban, hogy nem bontakozik ki megnemesítő, nagyívű történet körülöttük.

Az említett epizodikus-mellérendelő formaelv szerint is strukturált regény ugyanis nem annyira folyamatokat ábrázol, mint inkább helyzeteket rögzít, nagyít, és rendez variatív sorokba. Lásd például az „ékszert viselő kislány" ismétlését (33, 35, 145), a „csúnya gyerek" érkezését a nem épp szerető családba Vera örökbefogadásakor és Vica születésekor (46, 51, 267), a bántalmazó férfiakat, az állandó poénokat ismételgető férfiakat, a regénybeli telefonálásokat, a kórházi jeleneteket, a halálesetek vagy a temetések sorát. A regényben füzére van azoknak a jeleneteknek, amelyekben „korlátolt felelősségű" emberek maradnak magukra (párban vagy egyedül) valami képességeiket meghaladó feladattal. Ezt látjuk a regény prelúdiumában az önmagáról és másokról gondoskodni képtelen Klárimama és Vica kettősében, ezt látjuk a főtörténet nyitányában, amikor a családba épp bepottyant, aznap örökbe fogadott intézeti kislány marad rögtön magára a bútorszerűen apatikus Eduval, meg egy felettébb aktív, levágásra ítélt libával. Ugyanőket látjuk eltévedni a városban a babajavító epizód után, és az egyik gyermekkórház-epizódban, amikor Edunak kell ápolnia a kislányt.

Ebből a jelenettípusból a legmaradandóbb talán az a képsor, amelyben Edu ébred küretének másnapján vértócsában, egyedül a lakásban. Kórházi takarítónőként reflexszerűen lehúzza az eláztatott lepedőt, takarítani kezdi az összecsöpögtetett konyhát, anélkül hogy felfogná, hogy ő tegnap még terhes volt, hogy felfogná egyáltalán, mi az, hogy terhesség, hogy sejtelme lenne arról, miért vérzik, miért fáj a hasa, és hogy mit csinált vele tegnap a zugorvos. Miközben patakokban csorog combján a vér, háborodott Ágnes asszonyként takarít, emelgeti a nagyfazekat, sikál. Nem tudja, mi az, aminek a nyomát nem szabad másnak látni, de valami azt súgja neki, hogy a nyomok eltüntetése fontosabb, mint az, hogy miért is vérzik tulajdonképpen. (Ráadásul nemtudása pontosan eltalálja az igazságot, hiszen a tiltott magzatelhajtásból az orvosra nézve tragikus kimenetelű bírósági ügy lesz később, a lakásba betoppanó, a jeleket látó házmesterlány és hivatásszerűen feljelentő szüleinek köszönhetően.)

Ezeknek a jeleneteknek megvan az a nyilvánvaló dramaturgiai hatása, hogy feszültséget keltenek, az olvasó aggódhat a magára hagyott, veszendő figuráért, azaz olvasmányosabb lesz tőlük a regény. Ennél fontosabb azonban, hogy valószínűleg ezekben keresendő a könyv antropológiája. A szenvtelen elbeszélő által beállított, korlátozott képességű emberekkel végrehajtatott experimentumokban mintha tisztábban látszana, hogy az ember korlátozott és kiszolgáltatott, nincs rálátása saját helyzetére, s hogy csodálatosképpen reflexei, beidegződései mégis kisegítik annyira, hogy képes legyen elboldogulni ideig-óráig. Ez értelmezés és parafrázis, ám a regény (az egy-két fent említett, fejezetvégi sugalmazástól eltekintve) sikeresen tartózkodik a szentimentalizmustól és az általánosítástól, pontos és korjellemző leírásai, valamint humora megóvják a moralizálástól.

Az *Akvárium* érdemei közé tartozik, hogy múltábrázolása példásan nosztalgiamentes. Pedig elsőre úgy is tűnhet, hogy a szocializmus korszakának újabb retró szemléletű megközelítésével van dolgunk. A történelmi díszletezésben ugyanis akadnak jócskán közkeletű elemek, amelyek valami közös, anekdotikus, kerekre csiszolt korszakemlékezethez utalják az olvasót, és gyanúsíthatók azzal, hogy nehezítik a korszak sajátszerűségének újrafelismerését. Ilyenképpen jellemzi a hatvanas éveket a Lehel téri piac, felidézve Bereményi *Eldorádó*jának Teleki téri piacát. És valószínűleg nincs kézenfekvőbb típusa a magyar hetvenesnyolcvanas éveknek, mint a balatoni lángosos, a „maszek" — a regény ettől a toposztól valóban csak annyiban tér el, hogy Lali a Velencei-tónál nyitja meg lángossütőjét. Ilyen a feljelentő házmester toposza is, ilyen a szódás, a gangos bérház udvarán körbekiabáló ószeres, ilyen a magas szárú fűzős gyógycipő vagy a nylonruha. Ezek a korszak-közhelyek azonban a legkevésbé sem laposítják el a regény múltképét, a toposzok a legtöbb esetben a korszak ikonikus műveinek és befogadóinak önértelmezéseire vezethetők vissza, azaz olyan emlékezetkánonról van szó, amitől nem föltétlenül kell (és aligha lehet) megszabadulni. Az, hogy a regény minden lapján pontosan ráismerünk a korra, megint csak a regény olvashatóságához járul hozzá, az ismerősség az elbeszélő és az olvasó emlékezetközösségét alakítja ki. Maga az akvárium és annak poshadt állóvize is értelmezhető a korszak posványaként, hiszen ebben a regényben is áll az idő, mint Gothár Péternél. A szereplők az „örök jelen állott, barna levegőjében pácolódnak, folytonosan ugyanazokat a mondatokat ismételgetve" (207), s a büdös, barna lé mint a korszak időtapasztalatának metaforája pontosan olyan, mint Méhes László *Langyos víz* című 1970-es festményének termálja. Itt soha nem lesz semmi, a „ruszkik" soha nem mennek haza (139), mi pedig mindig szegények maradunk (151).

Egészen finom korérzékenységről tanúskodik az említett telefon-motívumsor. Edit néni félelme a telefonálástól, a doktorék csengőfrásza, viszolygása a lakásukban elhelyezett fekete bakelittelefontól mint orwelli megfigyelőapparátustól, a vágyott és megszerzett státuszszimbólum, Lali feleségellenőrző szokásai, az egyenkészülék háromféle színváltozatának jelentése, az amerikai telefonhívás — a regény végigveszi mindazokat a lehetséges szimbolikus jelentéseket, amelyeket a telefon ennek a két generációnak az életében betöltött. A regény korjellemző tárgyai tehát ismerősek, de nem nosztalgikusak, időnként arra is képesek, hogy generációk életének tragikumát hordozzák.

A regénynek van emlékezetkritikai aspektusa is. Az ötvenhatos forradalom szinte észrevétlen a műben, éppoly kevés szó esik róla, mint ahogy a Kádár-kori társadalom megtanult nem beszélni róla, sőt talán érdekelt is lett a gyors felejtésében, és ez a felejtéstörténet néhány vonásában rokon a holokauszt-felejtéssel.[4] A regény egy holokauszt-túlélő zsidó „prolicsalád" története, amelyben megmaradtak egyes hitéleti formák, afféle életmód-rekvizítumként, hittartalmak és vallási közösség nélkül. Edit néni attól retteg, hogy összekeverik tejes és húsos edényeit, és nagybetegen sem eszik tréflit a kórházban, de nem tartják a szombatot, az ünnepeket, nem járnak zsinagógába, a háború és az üldöztetés pedig tabutéma (101). Egyes vonásaiban hasonló hagyományszakadás utáni, a negyvenes években traumatizált, az ötvenes-hatvanas években tovább torzított zsidó identitáskép jelenik meg Borbély Szilárd *Nincstelenek*jében is.

A holokauszt persze, ha csak utalásokban is, elharapott történetekben, mégis jelen van. Nagyjából így volt ezzel a magyar társadalom a szocializmus korszakában, ideértve a túlélő zsidó családok jelentős részét. Gabi bácsi, az öreg tanárfigura, saját családjának egyedüli életben maradt tagja az egyetlen a regény zsidó szereplői közül, aki emlékezik. Alakjának valószínűleg az a funkciója, hogy ellenpontozza a Weiningerékre, a főtörténet családjára jellemző (és összességében tipikusabb) felejtést. Gabi bácsi azonban, mint az emlékezés jelképes figurája, hangsúlytalanabb, mint a láger-túlélő Edu figurája, aki a felejtés jelképe. A vészkorszak mementója, de neki magának nincs emlékezete, ő a bezárult múlt.

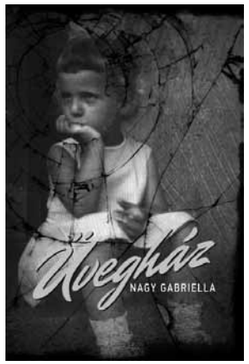
Az *Akvárium* jól olvasható, a közösségi emlékezethez hozzászóló mű, amely mellérendelő eljárásokkal (novellabetétek, motívumvariációk) lazítja a családregény konvencionális kereteit. Néhány kisebb hibája ellenére annyira jól megírt, igényes, időnként megrendítő, máskor humoros regényről van szó, hogy bízvást mindkét olvasótípus elismerésére számíthat, a belefeledkező élményolvasóéra és a kákán is csomót kereső, irodalomtörténeti tudatossággal megvert olvasóéra is.

[4] Vö.: György Péter: *Néma hagyomány*, Magvető, 2000; ill. Uő.: *Apám helyett*, Magvető, 2011.

Tóth Beáta

„Narratív gyógyulás”[1]

(Nagy Gabriella: Üvegház. Palatinus, 2013)



A Jane Austen-univerzumból kölcsönzött, teljes anonimitásba burkolózó, szexuálisan túlfűtött hibridek szövevényes regényét (*Idegen*) követően — melynek alkotóelemei csupán a nemi aktus szimbólumában kimerülő értelmezési réteget tekintve szervesülnek — Nagy Gabriella második prózai kötetének szerkezete a gyógyító emlékezet középpontba állításával válik egységessé.

Az *Üvegház* narratívája az egyes szám első személyben írt traumaszövegeken túl — melyekre főként a fragmentáltság, az inkonzisztens jelleg, a „múlt általi birtokoltság”,[2] valamint az érzelemközpontúság jellemző — olyan szövegeket is tartalmaz, melyeknek célja — a trauma elbeszélésén, feltárásán, s az ebből fakadó narratív gyógyulás lehetőségén túl — egy személyes hagyatékként is interpretálható szubjektív, családi emlékezet megteremtése. A kötet szövegeinek zöme tehát a tanúságtétel[3] (*testimony*) műfaji sajátosságainak megfelelően a traumatikus élmények feldolgozása köré szerveződik azáltal, hogy az elbeszélő a nyelv segítségével építi fel a traumatikus emlékezetet.

A narratíva egyik figyelemre méltó sajátossága az az alkotói eljárás, melynek során a szerző már-már unalomig ismételve ülteti el olvasójában a családi történet egyes szálait, hogy aztán az értelmezéshez nélkülözhetetlen kód, eszközök és perspektíva ismeretében a befogadó arra legyen figyelmes, hogy képes azonosítani a szerző világának minden egyes szegmensét. A kötet elején szereplő novellából megismert édesanya képe jelenik meg egy pillanatra az apáról szóló későbbi elbeszélésben, akiről megtudjuk, hogy megismerkedésük időszakában épp a fiatal nő testvérének udvarolt. „Apa nem anyának akart udvarolni. Felkerült faluból a rákosszentmihályi rokonokhoz, meglátta keresztanyámat, anya húgát és rástartolt.” (23) Hasonlóképpen alakul az apai nagyapa és a családi könyvtár darabjainak közös narratívája (ez utóbbiak a későbbiek során újra feltűnnek majd az édesapa polcain), melyből kiderül, hogy a nagyapa öngyilkos eszköze az idősebb fiútól érkező könyvcsomagot összefogó madzag. „Becsomagolta, precízen összekötötte, elvitte a postára, feladta. Hazagondolt, melegséget érzett a szívében, elképzelte az örömöt, amit a küldemény okoz, apámnak, a lányoknak, és… Ki sejtette volna, hogy a könyveket szorosan átfogó spárga mire képes, és a postás érkezésekor miért úgy adódott, hogy csak nagyapám volt jelen?” (32) Az anya alakja egyetlen pillanatra ékelődik csupán az apáról írt elbeszélésbe, az édesapa kedvenc könyvei pedig sokkoló „előéletük” nélkül puszta tárgyak maradnak; a felbukkanó alakok és tárgyak tehát előhívják a velük kapcsolatos korábbi ismereteinket, s ennek a folyamatnak végeredményeként a látszólag inkoherens szövegrészek szerencsésen összeállnak: a szereplők egymáshoz, valamint a szerzőnek a kötetben feltűnő narratív „alkotóelemekhez” (emberek, tárgyak, események) fűződő viszonya révén szerveződnek megbonthatatlan egésszé.

Karakterek, sorsok (*Maradék*), tárgyak (*Sors*; *Singer*), öröklött idegi gyengeségek (*Harapás*), a nőiség kérdésköre (*Test*; *Nő*) és a férfiakkal való, kudarcba fulladt kapcsolatok témája (*Nem szeretlek*; *Baba*) ismétlődik a kötetben. A szövegek eleven alkotóelemei tehát főhősként ivódnak be az olvasó tudatába, hogy a későbbiekben mellékszereplőként, a háttérben feltűnő árnyékként építsék fel a szételemző, gyógyító emlékezetet, mely a narrátor személyes tapasztalataiból és a szülők elbeszéléseiből táplálkozik. A fantázia kreatív dimenziói csupán ott kapnak helyet, ahol a narratíva reális elemei megszűnnek létezni az elbeszélés szerkezetének szerveződése során (*Kicsi test*).

Az elbeszélések tehát csak látszólag tét nélküliek, hiszen a narratíva inkonzisztens jellegéből adódóan a traumatikus élmények az „ártatlan” elbeszélésekben is megjelennek. Ezért válhat jelentésessé az ismétlődő témák súlyossága vagy súlytalansága: a gyermekkori dimenzióban felbukkanó, szerelmet valló kisfiú (*Test*), a szülőkből áradó megmagyarázhatatlan intimitás (*Ők*), az anya szexuális kisugárzása (*Nő*), a házasság intézményének (*Házasság*) és a gyermekvállalás kérdésének olykor nyomasztó terhe (*Baba*) mellett véletlenszerűen tűnik fel a férfiak elutasító attitűdje, a nemi erőszak (*Eset*) és a férfiakba vetett bizalom teljes hiánya (*Utána*). A férfiakkal szembeni — sorozatos csalódásokat generáló — bizalmatlanság előképe az a kötet elején szereplő novella (*Csillagok*), amely — szinte — klinikai kórképként funkcionálva jelöli meg a gyermek életében azt a (törés)pontot, melyet követően az elbeszélő (ős)bizalma alapvetően rendül meg az apában, s így a férfi(ak)ban.

> Hirtelen biztonságban voltam, sötét volt, jó volt, jó, néztem az eget, mondtam neki, nézd, apa, mennyi csillag, és apa, milyen szép. És akkor azt válaszolta, igen szép. De nem az apám. Egy idegen férfi állt mellettem, az apám sehol. Míg átjárt a bűvölet, és az a tudat, hogy végre megvagyok, nem veszhetek el, apám elengedte a kezem, és ott hagyott. […] apám egyedül hagyott a csillagos éjben, mint ahogy később egy mérhetetlenül hatalmas másikban, mellettem egy idegen férfi áll, akinek félelem nélkül azt kellene mondanom, hogy szép. (14)

Noha a nemzedékek történetéről szóló — többnyire a szülők és nagyszülők elbeszéléseiből építkező — szövegek számos tragikus fordulatot tartalmaznak, mégis a személyes gyászból fakadó írások fejtik ki leginkább hatásukat az olvasóra. Ennek ellenére azt gondolom, hogy a traumatikus elemeket körülölelő, kevésbé meghatározónak tűnő elbeszélések jelentékenynek bizonyulnak a narratíva egészének szempontjából, meglátásom szerint ugyanis a családi emlékezet kiépítése egyfelől egyértelműen interpretálható személyes hagyatékként, ugyanakkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy a folyamatosan építkező, majd szűkülő emlékezetben paradox módon figyelhető meg a szülők (*Meghal*; *Zöld*), házi kedvencek (*Madárka*; *Kutyám*) vagy mami fokozatos, narratívából való kioldódása. Az emlékezet kiépítése az egyén valamihez való tartozásán túl a hiányt, a hiánnyal való szembenézést is egyértelműen jelöli; ez a kétségbeesett felismerés a kötet szövegeiben és a gyógyulás fázisaiban aztán a tény belenyugvó konstatálásához vezet.

Az elvesztett család után nem marad más, csak a hátrahagyott tárgyak: az apa lezárt bőröndje — amely régi tapétákat rejt — és az anya Singer varrógépe. Olvasatom szerint a szöveg rendkívül közlékenynek bizonyul a szimbólumok szintjén: a hagyatékként aposztrofálható tárgyak ugyanis az újrakezdés gesztusát hordozzák magukban. Az apa bőröndje a passzív emlékek felhalmozása helyett egy olyan tárgyat (tapéta) rejt, mely az újrakezdést szimbolizál(hat)ja, a nő (látszólagos) passzivitása pedig a Singer varrógép alakjában szerveződik aktív, cselekvés eszközévé tehető elemmé. „[…] ha ránézel, ez a karcsú és izmos szerkezet, amilyen egy nő, törékeny, de bivalyerős, úgy játszik bármilyen kelmén, hogy a gép oda fordul, azt üti át, arra hurkol, amerre akarod. […] nincs más vagyonom, csak a Singer, egy törött gyűrű, néhány tárgy. Az a béke, anyám nekem készített ruhái […].” (72)

A narratíva továbbá teret ad az olyan szövegek számára is, amelyek megbontják az elbeszélő univerzumának monokróm egyhangúságát. Ezek a belső dialógusokban bővelkedő szövegek olyan töréspontokként definiálhatóak, melyek egyértelműen jelzik a narratív gyógyulást. Véleményem szerint éppen ezért ezek a kötet legizgalmasabb darabjai (*Balaton*; *Részeg*; *Repül*; *Szeretlek*). „[…] úsztunk csak be a semmibe, és megéreztem a boldogságot, hogy mi az. Hogy nincs félelem, csak vonzás, nincs halál, csak tej van, tejből van az egész. És tudom, hogy vissza tudok jönni, ezt érzem, nem biztos, hogy igaz, de én hiszek benne, szép, és nincs, ami visszatart.” (133) A tejfehér képződményben való lebegés utalás lehet a megtermékenyítés mozzanatára, melyből — következésképp — az olvasó a születésre asszociál, ami a szöveg kontextusában egyértelműen szimbolizálhatja az újjászületést. Mind az *Idegen* című regényben, mind pedig a jelen recenzió által vizsgált kötetben megfigyelhetőek azok a mozzanatok, amelyekben az elbeszélő saját jelenéből reflektálja a gyermekkor egy korai szakaszát: ezek a jelenetek az *Idegen* narratívájában az álmok és víziók szintjén valósulnak meg, az *Üvegház* darabjaiban pedig az emlékek különös hozadékaiként ékelődnek az elbeszélések láncolatába. „Én meg csak sírtam, ordítottam az anyám után, kiabáltam, hogy úgyis utána megyek, és mikor azt válaszolta, szerencsére nem tudok, mert dada jól bezárja az ajtót, és nagyon vigyáz rám, de ne féljek, mert ő majd jön, csak jónak kell lennem, meg várnom, sipítottam, hogy akkor majd megtanulok repülni, és úgy megyek, szóval minden hiába volt, fel volt adva a lecke.”[4]

A narratív gyógyulás tehát összekapcsolható a szülői, valamint a saját hagyaték szimbólumaival, s így a narrátor hagyatéka az a passzív, emlékező konstrukció — az Üvegház —, ami a traumatikus emlékezet szempontjából feloldó jelentéssel bír, mely a szöveg záróakkordjaiban határozottan érvényre jut. „Hallom a tüdőmből ki-be áramló levegőt, és ahogy egyszer csak elindul nagyon mélyről, amire várok. A szó, ami azt jelenti, élj.” (215) Ennek fényében az a kérdés merül fel bennem Nagy Gabriella prózája felől: vajon mi van (még) az *Üvegház*on túl?

[1] Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Anonymus, 2008, 21.
[2] *I. m.*, 25.
[3] Uo.
[4] Nagy Gabriella: *Idegen*, Palatinus, 2003, 20.

Selyem Zsuzsa

Elképesztő történetek

(Forgách András: 12 nő voltam. Libri, 2013)

Forgách András új novelláskötetében az elbeszélők mind egy szálig nők. Persze ezt nem nehéz észrevenni, miután az ember a könyv címét elolvasta. Csak az mond ki efféle banalitásokat, akinek a bizalma megingott a nemiségre vonatkozó konvenciókban (vagy a neokon trenddel szemben gondolkodik, érez, olvas, kérdez ott, ahol identitásról illik nyilatkozni). Szóval számomra e kötettel kapcsolatban az az egymillió dolláros kérdés, hogy mitől nők ezek az elbeszélők?

Például attól, hogy alig kettő kivételével — amely kettőt mind egy szálig Júliának hívnak — nincsen nevük. Vagy attól, hogy a tucatnyi történetből nyolc szerelemről szól? Egy pedig anya-problémáról? És van egy apás paródia? Mindössze két elbeszélés meséli azt el, hogy kivételes balerina- illetve operaénekesi tehetséggel hogyan lett az elbeszélő balerina/operaénekesnő. Ám a szerelmi afférok olyan figurákkal is megesnek e könyv lapjain, mint a NASA-nál dolgozó űrkutatónő. Igen, és részletesen leírja a kettős űrruhát, hogyan kell azt fölcsatolni, hogy a gravitációmentes térben az űrkutatónő mellei ne lebegjenek az arca előtt, és adott ponton nemzeni lehessen. Valamiféle szenvedélymentes tárgyilagossággal ír ilyeneket, olvasás közben észre se veszi az ember, milyen elképesztőek a történetek, aztán egyszer csak, például egy buszmegállóban megjelenik az olvasó szeme előtt Forgách valamelyik elbeszélése, és hirtelen felnevet.

Ha nem volna fordításaiból, esszéiből, drámáiból tudható, hogy Forgách András mekkora Kafka-rajongó, és hogy mennyire odavan Heinrich von Kleistért, bizonyára nem jutna eszembe e novellák elbeszélői technikáját az övékéhez hasonlítani, ám így, olvasván a teljes nyugalommal sorjázó elképesztőbbnél elképesztőbb mondatokat, nem tudok nem gondolni erre: „Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában. Páncélszerűen kemény hátán feküdt, és ha kissé fölemelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hasát, amelyen alig maradt már meg végleg lecsúszni készülő paplana." A páncélszerűen kemény hát és a lecsúszni készülő paplan meglehetősen eltérő fajsúlyú hírközlése ugrik be, amikor azt olvasom a *Giagia* című novellában, hogy az elbeszélő lányainak az apa a görögországi nyaraláson minden este az *Odüsszeia*ból olvas fel, majd lazán megjegyzi: „a gyerekeim apja egyszerű kazán- és cirkofűtésszerelő, van egy kis cége négy alkalmazottal." Miért pont négy? Majd a kleisti laza kapcsolással (ahogyan például a *Kohlhaas Mihály*ban egy szelence visz át a cigányasszony történetébe) száguld egyenesen egy ortodox férfikolostorig, ahol az elbeszélő, két gyermek anyja, mindent feladva várja a kettéhasított fejű, a „giagiá"-n kívül más érthetőt nem is mondó görög férfitól a gyermeket. A tengerből felbukkanó görög férfi egyszerre lesz az olvasmány ámulatra méltó megtestesülése és az elbeszélő sorsa.

A kleisti marionett-esszéből ismert írásmódot is felfedezni vélem: Forgách egyáltalán nem foglalkozik figuráinak a lelkivilágával, még ha talán, egyes olvasatok szerint, élményítően sok szó is van szerelemről; nem pszichologizál, nem keres okokat a döbbenetes eseményekre. S ha esetleg mégis úgy tűnik, hogy egy budapesti, fázós, elegáns, jól kereső tolmácslány azért megy férjhez egy eszkimó férfihoz, hogy szabaduljon anyjától, vagy egy Péterváron tanuló budapesti lány azért szeret bele az önmegalázásig egy Alekszej nevű kövérkés bankhivatalnokba, mert annak szép, szürkéskék szeme van, ha alaposabban megfigyeljük a leírásait, azt látjuk, hogy itt robbannak az ok-okozati viszonyok, és a legabszurdabb állításokat prezentálja elbeszélőnk a történések okaként. Például az első novellában a csodás bankhivatalnok, akinek minden jogtalan szemrehányását, durvaságát elnézi, eképpen van, hogy úgy mondjam, ábrázolva: „Ekkor néztem meg magamnak először. Gyönyörű szürkéskék szemei voltak, teljesen sima, szakálltalan arca, mint egy lánynak, és húsos ajka. Olyan volt, mint egy nagy baba, párnás ujjai közt eltűntek a bankjegyek, ahogy számolta őket, ajkait finoman mozgatva."

Belezúgni egy babába, aki párnás ujjaival sebesen számolja a bankjegyeket — az olvasónak egy ideig jól meg kell gondolnia, milyen rendezvényekre megy el, mert például egy szimfonikus hangversenyen nem volna jó, ha Forgách valamelyik hasonló története jelenne meg lelki szemei előtt.

A *Hogyan lettem nagylány?* című opusszal is érdemes vigyázni annak, aki nem tesz úgy, mintha soha nem hallott volna Csokonai Liliről és Esterházy Péterről. Forgách történetében az apa, aki rendőr lévén a járókelőket azzal egzecíroztatja, hogy parancsszóra énekeljenek, egy idő után, lassan-lassan, de egészen konkrétan kutyává változik. Akit majd az elbeszélő és új barátja, akinek bejött, ahogyan a lány az apakutya hasát vakargatja, sétáltatnak és megtanítanak füttyszóra visszajönni.

Valamikor még az elmúlt húsz év elején Forgách András írt egy emlékezetes esszét Esterházyról a Nappali háznak (1994/4). A testről beszélt, a mondat testéről, arról, hogy „a részletek Achilles és a teknős közötti távolság feleződésének mértékében szaporodnak." Csokonai Lili *Tizenhét hattyúk*ja kapcsán az „önmagát női írónak álcázó (ulyssesies) leleményről" írt, ami akkor is telitalálat, ha a hajdani esszében mára még a magyar nyilvánosságban is ciki érvek vannak mellette. (hogy a női pozíció a hallgatásé volna, a nőt [úgy, általában] passzív érzékiség és a végtelenbe vágyódás jellemezné stb.) De ez csak a felszín, Forgách, aki az 5K Kreatív Írás Központ honlapja szerint Joyce-ból írta diplomamunkáját, nyilvánvalóan nem beszélne passzivitásról Molly monológját figyelembe véve, és a végtelenbe vágyódás is némiképp pragmatikus színezetet öltene („na persze nem szabad elfelejteni hogy a világ így van elrendezve és ha egyszer így van és így is marad nekem kell még egy-két tisztességes alsóneműt" — James Joyce: *Ulysses*, ford.: Szentkuthy Miklós, Európa, 1986, 900).

Making a long story short című novellája, mely *A szív kutyája* című antológiában (szerk.: Forgács Zsuzsa Bruria, Jaffa, 2010) Házi Eszter álnéven jelent meg, egy olyan szerző írása, akinek mind Esterházy, mind a női áriák a komfortzónájában találhatóak, és förgeteges humorérzékkel képes megírni egy Csokonai Lili élettörténet-paródiát, ötvözvén azt az utóbb az apa-*issue*nak szentelt munkássággal; azon belül különösen a *Búcsúszimfónia* című drámai mű lesz itt, hogyan is fejezzem ki magam, *konkretizálva*. A *Búcsúszimfónia* végén az apa „hosszan, bravúrosan ugatni kezd". Ott a megrendülésre ment ki a játék, mert volt minek megrendülnie — Forgách novellája viszont lentről indul és az elképesztőbe, az abszurdba jut el.

Ahogyan számomra a *12 nő voltam* megmutatta magát, inkább a nőinek gondolt témák (szerelem, érzékiség, testproblémázás: kilók!) hozták a női elbeszélőket, mintsem a női írás gender-specifikus, szubverzív formái. Innen nézve a *12 nő voltam* cím a „Szép Ernő voltam"-ra rímel, nem csak hangzásban, de idilli rémületben is. Nagy mesterek ezek a Forgách-elbeszélők, hogy a banálisnak látszó történetek feltárjanak valami kegyetlenül elképesztőt.