

Zilahi Anna művészetével már régóta jó ismeretségben lehet az, aki érdeklődik a kortárs fiatal irodalom iránt: több folyóirat mellett az *R25* antológiában is közölt verseket, köztük *A bálna nem motívum* című első kötetének több markáns darabját. Nehéz lenne válaszolni arra a kérdésre, hogy vajon érdemes volt-e sokáig érlelni a könyv anyagát, vagy nyugodtan lehetett volna már korábban kötetbe rendezni őket — meglátásom szerint nincs olyan túlzottan nagy jelentősége annak, ha valaki „elkapkodja” a debütálást, és netán gyöngébb anyagot tesz le az asztalra. Ha már nem zsenyékről van szó (ez esetben legföljebb később letagadja a szerző: láttunk már rá példát), akkor bőven elférnek benne a hibák, valamint azok a darabok, melyek egy-két év múltával bizonyosan kihullottak volna. Fontos, hogy egy valamelyest autonóm szöveganyagot, megjegyezhető stílust és hangot tegyen le az asztalra — az, hogy a pályán marad-e, és milyen sikerekkel marad ott, éppenséggel ott dől el, hogy tud-e tovább építkezni, vannak-e újabb ötletei és témái, van-e írás-akarása, ihlete, szorgalma, folyamatos munkakedve, költői kíváncsisága. (Éppen ezért, szükség esetén a második, harmadik könyvet lehet érdemes valamivel tovább érlelni.) Zilahi Anna első könyvéről mindezzel együtt elmondható az, hogy természetesen nem tett neki rosszat az idő: nem kimondottan populáris, ám figyelemre annál inkább érdemes munkáról van szó. Ha azon gondolkodom, hogy vajon milyen fiatal, kötet nélküli szerző versanyagát kell kiadni egy — úgy képezem — igazi lírai gyöngyszemekre vadászó sorozatban, akkor azt kell mondom, hogy *A bálna nem motívum* ebből a szempontból (idő)mértékké válhat. De ha a bálna nem is etalon, példa lehet arra, hogy milyen az, amikor egy kötetben egyszer csak „berobban” a nyelv, és földhöz vágja az olvasót. Nagyon sűrű az anyag, volt egy pont az aranymetszés táján, amikor belefáradtam, és ki kellett szellőztetnem az agyam, a végére azonban ismét nagyot szól a kötet, olyan művekkel, mint a címadó költemény, a *Száraz* vagy *A vehikulum kiüresítése*.

Már a címekből is kitűnik, hogy nem egydimenziós énköltészetéről van szó, ám az írások egy része akképp lesz metaszóveg (azaz akár saját maga létrejöttét is tematizáló, akár a nyelv működésére reflektáló, akár az önprezentáció fogalmával leírható, önmagára mint lírai szövegre tekintő vers), hogy közben ritkán érezzük azt, hogy túlzottan artisztikussá, önmagába zárulóvá, (Ady Kosztolányi-kritikájának értelmében) „irodalmivá” válna. Bár a *Mielőtt a bálnatemetet szétfeszíti a metán* című, vizualitás és nyelviség viszonyát is boncolgató vers esetében aligha esetleges a nagyszabású Erdély Miklós-szóveg (*Metán*) földidézése, az efféle, közvetlenül teoretizáló beszéd kevésbé jellemző a kötetre. A remek *Légygyakorlat* első strófája az úszás megkapó nyelvi megjelenítése, majd innen rugaszkodik el, s válik a címfogalom átvitt értelművé (evickelés, légzés, szomj az életben). Az alábbi részlet is mennyire izgalmas előállítása, értelmezése a párkapcsolati válsághelyzetnek: „Nézní, / hogy az alibim az életre épp más száj fölé hajol, / hogy más bőrét kezdi ki csendesén / a szöszös kéz dinamikus viszonsúrlódása.” (*Idegen részem*) Az, hogy úgy érezzük, itt bizony hiteles hús-vér problémákról



van szó, sok mindennek lehet tulajdonítható, de én a mondatok elementáris erejére hivatkoznék, az ígésző, incselkedő, zsigeri szinten ható költői nyelvre. Hadd emeljek ki néhány részletet: „Megbízhatatlan a jéghegy, amiben / megbízuk a táj”, „és hogy uralkodj még fölöttem, / legalább míg a mondat ér és betakar” (*Köd*); „még nem tudom van-e / a magánynak ellentéte” (*Várólista*); „hazátlan / bennem a nyár a jogfosztott fogantatás / ahogy anyátlan mindenki és üresek / szülés után az anyák” (*Alapzaj megtéréshez*); „A méltóság milyen csömör vágja egyetlen mozdulatban”, „hogy egy szárnyas, ami nem repül, / pazarlás-e rá az összes toll” (*Feltisztítás*); „Ahogy a madár csőr koppan, ha mennyboltot talál.” (*Irtás*) Bár nem alkalmazza kifejezetten gyakran, Zilahi nagyon ügyesen bánik a mondaton belüli is-

métlésszerkezetekkel, s ez sajátos, élénk ritmust és hangulatot kölcsönöz a szövegeknek („Meddig a folyam és honnan a tenger, beteljesül inkább / vagy véget ér. Már áll a ház, még áll a ház.” — *Delta*). Nagyon izgalmas a művek modalitása, van valamilyen méltó hömpölygés bennük, egy ritmus alatti ritmus, sodrás.

Ez a líra nehezebben történetesíthető (bár találunk vonalszerűen mesélt, letisztult szöveget is, mint a *Szellemjárás*), a vonatkozások sokszor alig lekövethetők (ez a felfejtésbeli vonzó gond a *Szellemjárásra* is igaz): a mondatok aurával bírnak, gyakorta külön-külön. A jelentések kavargognak, ritka a világosan körvonalazható, könnyen kivonatolható értelemkonstrukció. (Érdekes lehet ehhez hozzákapcsolni azt az alkotói módszert, amelyről a szerző egy interjúban beszélt: „Törédekekből dolgozom. Ha összegyűlik egy párbeszédkepes részekből álló anyag, leülök írni.”⁴) A markáns kijelentések közötti óvatos koherencia, az erős részjelentések, az összefüggések lazább láncolata, az elágazó (alkalmanként újra egymásba érő) jelentésvények, a fokozott szemantikai feszültség keltette költői hatás természetesen a hazai és a nemzetközi irodalmi hagyomány létező jellegzetességei, hogy mást ne mondjunk, a honi közelmúltból például fölismerhető Nemes Z. Márió vagy akár Bajtai András művészetében. Amikor ez bejáratott módszerré, technikává válik, bizony fárasztó is tud lenni („Ha láncolpaikat beletörölni már nem marad kibe, / keblünkre öleljük őket, még a sarjaiknak is / vigaszt nyújtunk a félig kész házban.” — *Kompromisszum*), és a nagyotmondás éppenséggel Zilahitól sem idegen („A kihelyezett purgatóriumban így / épül a kupleráj.” — *Bányaomlás*).

Nem hiányzik a kötetből a (társadalmi ügyek reflektálása értelmében vett) politikum sem (hogy egy többé-kevésbé nyíltabb példáját említem: „Megerőszakollak és véresre verem a hátad — / a melledhez, ígérem, nem nyúlok.” — *Öntő*), és izgalmas az ökoperspektíva összekapcsolódása a kötetben végighúzódó, negációként már a főcímben is megjelenő bálnamotívummal. Ezúttal elengedném annak végiggondolását, hogy mire is jutunk a „nem motívum” kitételrel, illetve mi a bálna, ha nem ez (allegória, szimbólum, metafora, tematika stb.). Ezt részint a kötetegész, részint *A bálna nem motívum* című vers „útmutatása” alapján lehetne megtenni, ám a szöveg ironizáló túlmagyarázása („És nem lovaglunk meg lassan / egy medialitásából kicsonkított Magritte-hullámot.”) nem csinál túl sok kedvet hozzá.

Erős felütése a könyvnek a nyitóvers, a *Köd*, amely előrevetíti, mire is számíthatunk (poétikai, stiláris, metodikai szempontból) a későbbiekben: a köd játékos anatómiájaként is érthető szövegben a köd mint nyelvi anyag jelenik meg, s ez folyamatosan szivárog át a privát történetbe (avagy: történeten), alkotójává válva a szubjektív képződménynek (az egyes szám első személy által előálló én-jelenlétnek és -fenoménnek). Bár itt is gyanítható a T. S. Eliot-i inspiráció, *A vehikulum megtisztítása* című vers esetében pedig talán nem csak a motivikus kapcsolódás (a sellő-figura a *J. Alfred Prufrock szerelmi énekében*) indít arra, hogy az Eliot-féle „objective correlative” (kb. tárgyi megfelelés, valamely megfoghatatlan jelenség, például egy érzelm tárgyias, különféle

helyzetek, események összetett rendszere és láncolata által történő megjelenítése) koncepciójának hatását érzékeljük benne. A Zilahi-vers rendkívül izgalmas, vibráló szöveg, amelynek terében ott van a Titanic-katasztrófa (mint narratíva, mint jelképes helyzet, mint mozifilm), a hajótörés (mint a nyelv allegóriája), ott vannak a kis habléány történetének nyelvi rekvizitumai, földidézve és továbbírva a történetben szereplő sellő egzisztenciális helyzetét, megjelenik benne a hang (mint jelforrás, mint artikuláció) létesülésének és befogadásának problémája, a „vehikulum” fogalmának többszintű értelmezése, és még megannyi minden egymásra rétegződve, sűrítve. Leírásom törekeny és talán elretentő voltát látva hangsúlyozom: tessék csak elolvasni, érdemes. Mint ahogyan érdemes gyűjteni a Magvető új lírasorozatának darabjait, ám hogy az *Időmérték* valóban zsinórmértékké váljék-e, az még években mérhető idő függvénye. A világirodalmi felhozatal stabilnak tűnik, de a hazai köteteket szemügyre véve úgy látszik, becsúszik egy-egy ereszkedő versláb az alapvetően emelkedő lejtésű sorba.

THOMKA Beáta

Az olasz saga 1.

(Elena Ferrante: *Briliáns barátnőm. Gyermekkor, kamaszkor. Fordította: Matolcsi Balázs, Park Könyvkiadó, 2016*)

Ferrante tetralógiájának eredeti olasz kiadásában megtartották az első kötet címét, így az egész sorozat a *L'amica geniale* 1–4. (2011–2014) cím alatt fut. A magyar változat a világsikert meghozó, angol nyelvű sorozatcímét követi (*Neapolitan Novels*). Elena Ferrante művei pár év alatt 2,5 millió példányban jelentek meg a világ 42 országában. A ciklus második kötetét (*Storia del nuovo cognome*), melynek magyar kiadása is várható, a Gallimard kiadó *Le nouveau nom* címmel 200 000 példányban adta ki tavaly, s ennek fele már el is kelt. A *Briliáns barátnőm*, a *Nápolyi regények* első kötete két 1944-ben született nápolyi kislány, Lila (Raffaella Cerullo) és az elbeszélő Lulú (Elena Greco) kora gyer-

⁴ „Törédekekből dolgozom” — Áfra János interjúja Zilahi Annával, KULTer.hu, 2014. dec. 12.

mekkorának, iskolás éveinek foglalata. A második a húszas, a harmadik a harmincas életévükig, míg a negyedik idős korukig követi a két asszony történetét. A sagává bővülő történetet a szerző a családfákat idéző névsorral vezeti be, amivel segíteni kívánja az eligazodást a több nemzedékre kiterjedő, sokszereplőssé vált történetben.

A *Briliáns barátnőm* — Ferrante jellegzetes megoldását követve — a felütésbe illeszti a hosszú történet záró mozzanatát, a hatvanhat éves Lila váratlan eltűnésének hírért. Az időrend ilyen megbontása, az erős hatást kiváltó sorrendcsere Ferrante több korábbi, drámai szerkezetű, szűkszavúbb művének kompozíciós eljárása is. Az olvasó előtt egyértelmű, hogy a végpont előrevetítését az előzmények szövevényes epikája, tehát a két kislány, lány felnövekedése és felnőtt élettörténete fogja követni. A visszatekintő, emlékező narrációt bevezető mondatok: „Bekapcsoltam a számítógépet, és írni kezdtem, kettőnk történetét, minden egyes részletet, ami megmaradt az emlékezetemben.” (17) Paradoxálisan tűnő következtetésem értelmében ez a perszonális narráció mégsem a vallomásos kitárulkozást, hanem a távolságtartó bemutatást szolgálja. Ez az *én* a fikcióteremtés eszköze és eredménye, működésének hatásossága pedig a páratlan kiadói, kritikusi, olvasói sikeren mérhető. Kulcsát elsősorban a hitelesen elbeszélő saját történet megtévesztő benyomásában kereshetjük, s csak másodsorban a szerző rejtőzésére alapozó hírverésben. Ha ez a mértéktelen publicitás valamiben befolyásolta az opus alakulását, az a drámai szerkesztést felváltó, oldottabb, mesélő hangvételben és a helyenként felesleges terjedelembővülésben tapintható. Ferrante következetesen első személyű elbeszélőmódja azonban kétszeres csavart rejt magában.

A kivételes tempóban növekvő világhír kibontakozásának követői előtt ismert a tény, hogy az olasz író nő elutasítja a nyilvánosság érdeklődését személye iránt. A szerzőt kihasználó publicitás elvetése az író *mai* auctori pozíciójának megtagadása és egyben a média által felkapott művész *mai* szerepének átértelmezése.¹ Ellenállás, tiltakozás részéről a kor által támasztott menedzseri elvárásokkal szemben. Ferrante tetralógiájának elbeszélője ezzel a visszavonulást választó magatartással ellentétben a szubjektív narrátor hangján szólal meg, vállalja a folyamatokban mindvégig jelen levő, személyes érintettségét nem leplező szerepet. E *szerep-kettősség* nem egymást kizáró ellentétként, hanem egymást értelmező pólusokként működik. Az alkotó személyétől, a szerzői figurától önként megvont jelentőség átruházódik a beszélő, emlékező hangra, és arra az elmélyített, személyes kapcsolatra, amely a történetmondó virtuális alakját mindenkori szereplőjéhez fűzi. Ez a személy, tanú, barátnő, nemzedék-társ, feleség, anya, lány — az eddigi hét regényben — mély, intenzív emberi kapcsolatban áll mindazokkal, akik körülveszik, akikről mesél. Ferrante előadói modora tehát hangsúlyozottan személyes, s még pontosabban e funkciót beteljesítő. A teremtett közeg intimitása korábbi regényeiben és a tízes évek elején közreadott regényciklusában is változatlan. Belakottá tett, alakokkal benépesített világa közvetlen hatást ér el a nemzetközi

olvasótábornál, mert minden művében résztvevőként, alakjaival együtt gyöttrődő figuraként szerepel a fiktív elbeszélő személy is. A művek centrumában közvetlen emberi kapcsolatok, baráti, családi viszonyok drámái állnak, olyan köznapi ellentétek, amelyek döntően befolyásolják az egyének közötti relációk lélektani, társadalmi, erkölcsi minőségeit. Ferrante nagy emberismerete és céltudatos közlésmódja a felkészült kritikust és az átlagolvasót is tagadhatatlanul fogékonyra teszi prózája, a most elemzett regényben pedig éppen „kettőjük története” iránt.

Több ellentmondás azonban ezzel még nincs feloldva, ugyanis a Ferrante-regényeknek csak egyik rejtélye a hangsúlyos, kvázi-önéletrajzi történetészövés. A megszólaló benső helyzete, az események általi érintettség, egyes kijelentései és a tagadhatatlan beidegződések figyelmünket a biografikus olvasásmód felé terelik. Ennek indokltsága mellett azonban nincsenek tényleges érvek, támpontok pedig nem is lesznek, ám a kevésbé kritikus befogadás elvárásai ezzel ki is vannak elégítve. Ennél fontosabbnak látom azt, hogy a *Nápolyi regényekben* igen árnyalt a „szerepet nélküli város” (187) és a „telep” közegének, valamint „a telep levegőjének” (152), fojtó atmoszférájának képrendszere. Vannak, akik emiatt fenntartás nélkül realista íróként kezelik Ferrantét. Régimódi, tradicionális, ám gazdaságos prózája mégsem az egy évszázaddal korábbi modellekhez, hanem a tényszerű és cselekményelvű elbeszélőmódtól közelíti, amelyekkel többek között az amerikai próza sosem szakította meg kapcsolatát. Részben ez is magyarázhatja a Ferrante-poétika elsöprő mai amerikai sikerét.

A korábban kimért, koncentrált szerkesztésmódot a tetralógiában bőbeszédűbb nyelv, részletezőbb eljárások váltják fel, ami csökkenti a művészi hatásokot. Ferrante feljegyzései, nyilatkozatai szerint magát is meglepte ez az (időskori?) oldottság, ami ugyancsak hozzájárulhatott a mostani, előre nem látott méretű népszerűséghez. A regények tengelyében álló eseménysorokat régebben utalásszerűen gyér, újabban részletezőbb, ám változatlanul tényszerű környezetrajz övezi. Az egyéni drámák társadalmi összefüggéseinek jelzése kezdettől fogva minimalizált és kritikus hangvételű. A tetralógia formátumát illetően is eleve több teret biztosít ahhoz, hogy a retrospektív megközelítésű társadalomkép ellentétekkel terhes korélmény panorámájává teljesebben. Talán éppen a szerző eredeti elgondolásával ellentétben, minthogy korábban idézett véleménye szerint „Sosem akartam a társadalmi felkapaszkodásról, a kulturális és politikai státus megszerzéséről, vagy a társadalmi eredet múlthatatlan súlyáról írni. A témáim és a képességeim láthatóan más természetűek. Ebben az esetben a történelmi periódus természetes módon avatkozott bele a karakterek gesztusaiba, gondolataiba és életdöntéseibe.”² Ferrante kései poétikája a 21. század eleji regénynek nem ritka műfajváltozata, ugyanis újabban Európa-szerte hagyományos nagyregényekkel, családtörténetekre és fejlődésregényekre emlékeztető variációkkal találkozunk.³ A család- és kortörténetet ötvöző nagy forma ismét jelentős életművek részévé vált. A műfaji emlékezet újbóli működésbe lépésének több művészeti, társadalmi

és történelmi oka van. Az egyik mindenképpen a posztmodern törekvések kimerülése, amelyeket nem csupán más poétikák, hanem más olvasásmódok váltanak fel.

A korélményt meghatározó tények meghatározó jelentőségűek a két olasz kislány imaginációjában is. A *Briliáns barátnőm* központi alakjainak egyike Lila, a kamaszlány „egyre zaklatottabban, egyre rögeszmésebben kutatott”, hogy magyarázatot találjon a rejtett feszültségre, „amely kislánykorunk óta átítatta a telep levegőjét. Fasizmus, náciizmus, háború, szövetségesek, monarchia, köztársaság: Lila számára utcákká, házakká, arcokká váltak. Don Achille és a fekete piac, Peluso a kommunista, a Solara fivérek maffiózó nagyapja meg a fasiszta apjuk, Silvio, aki még Marcellónál és Michelénél is rosszabb, a saját apja, Fernando, a suszter meg az én apám mind-mind a velejünkig romlottak, rejtélyes bűnök száradnak a lelkükön, mindannyian elvetemült gonosztevők vagy morzsákkal lefízett néma cinkosok. Rettenetes világ volt ez, amelybe Lila és Pasquale engem is bezárt: nem menekülhettem.” (152) E mondatok a gyermeki képzetek túlzásaival rajzolják meg a kört, amelyben egyelőre értetlenül mozognak, a század 20. századi történelmi skicc azonban korai kvázi-személyes jelzése a kritikus történelemviziónak és az érlelődő társadalmi tapasztalatnak. Amikor Lelúra rákérdez tanárnője, hogy mit ért a szeretet nélküli városon, válasz: „Baldogságtól megfosztott népet. [...] Olaszország a fasizmus alatt, Németország a náciizmus idején, a mai világunk, ahol mindannyian élünk.” (187)

A dolgokkal ismerkedő fiatal fejekben még rendezetlen a 20. századi olasz história képe, ami fejlődésük során nem csupán a tanultakkal, hanem a megtapasztalt adottságokkal együtt válik a korkritikai magatartás alapjává. Igen korán kell az elfogadható és az elutasítandó értékek között választaniuk. A regényalakok mind tudatosabb magatartása és önszemlélete az életkeretüket meghatározó körülmények alapján észrevétlenül narratív etikai többlettartalommal egészül ki. Ez is része a *Briliáns barátnőm* művészi stratégiájának. Értelmező szerepet kap a korélményt alakító részletek megsejtése és az összefüggések fokozatos felismerése. Nélkülük csupán az események hátteréül szolgálna minden jellegzetes elem, a városkép, a korrajz vázlatos motívumai azonban az alakoknak, egyéni sorsoknak, emberi viszonyoknak, az élet- és családtörténeteknek nem csak időbeli, térbeli situációi. Nem mellékes díszletek, hanem eszközei a központi motívum, a *telep* részben szociografikus, részben szimbolikus, többletjelentésekkel gazdag kronotoposza gondos kidolgozásának. A környezet, az atmoszféra, a gyerekek, a fiatalok közérzete, tudása és nem tudása, a felnőtt társadalom szokásrendje, az íratlan törvények és közösségi imágók szorosan egymásba épülő motívumhálózat szönek. A szűkebb pátria, a város külterületének *telepe* a második világháború utáni Nápoly, valamint Itália kicsinyített mása. Hangsúlyoznám, hogy nem extenzív bemutatás tárgya, hanem a cselekedetekbe, személyekbe, eseménysorokba beíródó, azoktól elválaszthatatlan és azokat determináló erőter. Ez az eljárás kivételes rugalmasságot bizto-

Elena Ferrante Briliáns barátnőm

„A *Briliáns barátnőm* úgy tör fel a lélek mélyéről, mint a Vezúvból a láva.” – *La Repubblica*



sít a „nagy történelem” eseményeinek *microstoriává* zsugorításához. Már-már ars poetica-ként olvashatók a mondatok, melyekben egy-egy ideológiai álláspont, eszme, vállalt társadalmi szerep konkrét arcok, nevek, hozzátartozók által testesül meg. A 20. századi olasz társadalmat több más európai közeghez (a spanyolhoz, franciához, szerbhez, horváthoz) hasonlóan mélyen megosztották az egymás ellenében fellépő eszmerendszerek, illetve a hatalom mellé állók és az ellenállók erkölcsé. Mindennek hatása és következménye a ma élő nemzedékek emlékezetében és sorstörténetében is mély válságokat kiváltó szembenállások forrásaként maradt fenn.

¹ Az elutasított szerepfelfogásokat érinti korábbi írásom: THOMKA Beáta: *Elena Ferrante: formaművészet és narratív etika*, Műút, LXI/3. (2016057), 101–105.

² Elena FERRANTE: *La frantugnalía*, Ed. e/o, Roma, 2012, 177 — az idézet SzKÁROSI Endre fordítása.

³ A L'Harmattan Kiadó *Valahol Európában* című kortárs regénysorozata sok, vastag terjedelmű művet publikált luxemburgi, finn, olasz, belga, osztrák, román és más szerzőktől. E sorozat is alátámaszthatja az észrevételt.

Franco Moretti *Il romanzo di formazione*⁴ című könyvében a fejlődésregény drámaiságáról mint a fogalomban rejlő ellentmondásról beszél. A korábbi korok műfajváltozataira alapozott nézetrel sok huszadik századi és ezredfordulós regénytapszlatat szembeállítható, minthogy jelentős művek sora érinti a felnövekvést mint megrendülésekkel teli, a társadalmi helyzet és a történelmi körülmények által kiváltott törések szaggatott folyamatát. A lélektani átalakulás megpróbáltatásait megszenvedő regényfigurákat is említhetném, ám Ferrante regényciklusa nem erre helyezi hangsúlyait. A ciklusindító mű is több vonatkozásban kötődik a Bildungsroman-hagyományhoz, s ha a témósan előadott, epizodikus szerkesztett, gyakran feleslegesen részletező történetből kiemeljük a meghatározó eseményeket, azok mindegyike fordulatot és új felismeréseket hozó, drámai történés. Ezek közül a szilveszteréji tűzijáték, valamint a Cerullo család gyermekeinek, Lilának és bátyjának, Rinónak a cipőkészítési terve, majd az elkészült cipő eladásának körülményei a legemlékezetesebbek.

A nápolyi telep szilveszteri előkészületei és szokásai kiváló alkalmat nyújtanak arra a petárdák zajánál fontosabb robbanásra, amely a szerény körülmények között élő fiatalok és a gazdagabb nemzedéktársaik között kipattan. Az ünnepség konfliktusba, leszámolásba billen át, amely ténylegesen és jelképesen is az uralmi pozíció demonstrációja, a különbségek villanófénybe állítása. A várható következményeknél, a módos Solarák erőfitogtatásánál s a kiszolgáltatottabb fiatalok revoltjából következő konfliktusnál lényegesebb az, hogy a helyzet előidézze a regény visszatérő motívumaként emlegetett *kontúrvesztést*. A visszatekintő elbeszélőtől, Lelútól elválaszthatatlan, példaképként tisztelt barát, Lila furcsa állapotáról van szó. Többször utal a megrázó élményeinek hatására átértelt furcsa „dologra”, ami számára sejtést, rossz érzéket, bekövetkezést és érzéki élményt egyesít magában. Lilának ezek a komplex élménykötegei a fikcióbéli kiemelt helyzetük alapján a *felismerés* arisztotelészi kategóriájának feleltethetők meg. Bekövetkezik valami, esemény, belátás, lelepleződés, ami új irányt szab a további történéseknek.

A szilveszteri tűzijáték riadalma Lilát véglegesen szembe fordítja bátyjával, a családi elvárásokkal, s ez az a törés, amely választását, későbbi sorsát meghatározza majd. Hasonló jelentősége van annak a fokozatosan előkészített fordulatnak is, amit a Lila és Rino által az apjuknak tervezett, fáradságos munkával elkészített cipőterv és annak kivitelezése, oda ajándékozása kivált a regényben. A bátyjával, családjával azonosuló fiatal lányt elrettenti a reménytelenül gazdagodásra váró fivér agresszivitása, a petárdák zaja, fénye pedig az új rálátás pillanata számára: szabadulni akar mindattól, amit körülményei, származása, közösségen belüli helyzete előír számára. A testvérpár cipő-terve átmeneti életprogram volt, amelyet egyfelől a cipész apa kíméletlen bírálata és megvetése, másfelől pedig a kétes eredetű anyagi javaival hetvenkedő fiatalember, a cipő megvásárlójaként fellépő, önjelölt vőlegény elutasítása húz végérvényesen át. Noha e gazdag maffiózó Solara fiú is verseng kegyeiért, Lila a boltos

Stefanót választja. „Úgy tűnt, Stefano a jövő, a rá váró jólét és hatalom legékeesebb szimbólumát keresi benne, Lila meg felhasználhatja ezt a bélyeget, hogy bebiztosítsa a saját, a bátyja, a családja és a rokonai sorsát mindaz ellen, amit kiskora óta megélt, és ami ellen küzdött.” (268–269) Lila és Lelú ekkor még fiatal lányok, akiknek kapcsolatában különös ötvözetként jelenik meg a kettősség, a másság és az egység, a ragaszkodás. „Noha továbbra is ugyanott éltünk, noha közös volt a gyermekkorunk, noha mindketten a tizenötödik évünket tapostuk, hirtelen két külön világba kerültünk.” (269) Változó társadalmi pozícióik, alkati különbségeik alapján mégsem két személy, hanem már-már egyazon virtuális lény két komponenseként érzékelhetők az ellentétes alkati, temperamentumbeli és jellemvonások. Az egymásnak adott becenevek hangzásbeli rokonsága is feltételezhetően a ragaszkodás tartósságát, az együvé tartozást kívánja nyomatékosítani. A világirodalomban kevés mű vállalkozott két felnövekvő lány, asszony tartós, életre szóló kapcsolatának, s egyáltalán a két ember közötti kapcsolat-történetnek az epikus kibontására.

A hagyományos formák, a különféle regénytípusok időszerűségének, a hosszú időtartamú elbeszélés szükségességének és fikciós lehetőségének kérdései immár egy évszázada vita tárgyát képezik. Proust, Joyce, Musil merész műfajpoétikájához fogható újabb példák nem igen vannak, ugyanakkor pedig a regény iránti figyelemnek és széleskörű érdeklődésnek sem tudnánk a maihoz hasonló múltbeli példáit felidézni. A francia új regény és a posztmodernitás iránya és igyekezete, valamint ezeknek a regényírást és -olvasást befolyásoló teoretikus hullámjai nem szakították meg a műfaj alakulásának természetes folyamatait, noha a félmúltban alkotók, művek alkalmazkodtak a történet nyelvi referencialitását, jelentésbeli sokszólamúságát és a fikció világteremtő képességét elutasító felfogáshoz. Ferrante tradicionalizmusa e vonatkozásban felrissülést és újdonságot hoz a több módon megkérdőjelezett nagyepikai tradícióba. Művészi stratégiája sem a kortárs olasz, sem a mai európai és amerikai regényirodalomban nem képez kivételt, ugyanis jelentős elbeszélők alkotnak változatlanul a műfaj mindenkor elvárásainak megfelelően, a történetmondás, az eseményszerű léttörténet és a fiktiiv univerzumok komplexitásának hitével. A változó divatok hatására sem szűnt meg érdeklődésük a fikció mérhetetlen lehetőségei iránt. Az alakok közötti kapcsolatok, a kisebb, nagyobb közösségen belüli viszonyok, az azokat alakító erővonalak, a társadalmi és történelmi körülmények nyomasztó, a sorsok irányait megváltoztató hatásai az ezredfordulós regényirodalom kiemelt tárgyai. A vállalt formabontások a műfaji határok kitágítói, ám művészi minőséget olyan regények is képviselnek folyamatosan, amelyek a műfaji emlékezet jegyében teremtik újjá a fejlődés-, család- és kortörténeti fikciót.

A fordító nagy felelősséget vállalt, ha tekintetbe vesszük a Park Kiadó tervét a *Nápolyi regények* négy kötetének kiadására. Az sem mellékes tényező, hogy Ferrante művei igen sok fordí-

tásban jelennek meg világszerte egy időben. Szakmai tekintetben könnyítő körülménynek vélem az író elbeszélésmódjának tiszta logikáját, stílusának köznapi egyszerűségét, s azt a nagy nyelvi rutint, amelyre több évtizedes munkája során szert tett. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ettől az áttekinthető, kiegyensúlyozott, letisztult nyelvhasználatától idegen mindaz a mai magyar, urbánus rétegnyelvi elem, köznyelvi frázis, amit a fordító nyelve nagy mennyiségben tartalmaz. Kár lenne bármiféle elharmkodottsággal, fordítói sietséggel csökkenteni az eredeti szövegben meglévő nyelvi egyensúlyt és stílári egységet. Egyetlen mozzanatra utalnék, amely egyértelművé teszi a rétegnyelvekkel kapcsolatos szerzői álláspontot: az egész opusban gyakori a megjegyzés, hogy egy-egy nápolyi figura éppen nyelvjárásban szólalt meg. A prózai szövegbe nem élődik regionális nyelvi elem, csupán jelzés olvasható a megszólaló nyelvhasználatával kapcsolatban. Ha az elbeszélő átvenné a sajátos dialektusban elhangzó szavakat, mondatokat, akkor szükségtelen lenne a megjegyzés. Tehát nem vegyíti a szókincsrétegeket, hanem hangsúlyozza a szereplők jellemzését szolgáló nyelvhasználati eltérést. Ez a következetesség fegyelmezheti fordítóit is, mert szakmai tévedés, kifejezetten *slampos* és az olvasást kizökkentő, zavaró megoldás a mai, budapesti szleng (*berágott, erőből gyűlöl*, a leszidott helyett *leszúrt*, felhőrdül helyett a *felszívja magát*, az elhallgatnál helyett az *eldugulnál*, a tökéletesen helytelen *becsatlakoznál*, a *ne szórakozz*) és az alustilizált lexikális alakzatok jelenléte a Ferrante-opus „magyarításában”. Ne feledjük a *Briliáns nővérem* az ötvenes-hatvanas évek Dél-Itáliájában, nem a 2016-os Budapesten játszódik! Minden felületesség méltánytalan, indokolatlan és hiteltelen. Noha a szerző lazított eddigi beszédmódjának feszességén, a több mint negyven nyelvű fordítóját művészi rangja kötelezi az eredeti szöveg szabályainak és nyelvi mértéktartásának követésére.

Ferrante a szereplőket és emberi kapcsolataikat középpontba állító, eseményes prózát író, az emberi kapcsolatokat pedig a cselekvés, a tettek, nem pedig azok reflektált közlése által reprezentáló elbeszélő. Prózáját olvasva gyakran eszembe jut a Jókai képességeit elismerő Mészöly Miklós véleménye. Ellentmondást éreztem benne, mert míg én Jókai regényírását elavultnak, régiesnek, bőbeszédűnek tartottam, kortársam, a szükséztelű utód 19. századi elődjének gazdag történelem-, ember-, élet- és világismeretét dicsérte. Ilyesféle adottságok lehetnek Elena Ferrante birtokában is — kiegészülve különleges antropológiai fogékonyságával —, amelyeket hol mértéktartóbban, hol a mesélésnek engedményeket tevő módon érvényesít, mint a *Nápolyi regényekben*. Valamit tud, amihez más kortárs íróknak nincs érzéke, vagy a tapasztalati anyag megvetése jegyében csupán képzeletükre, illetve az éppen uralkodó divatokra hagyatkoznak. Ferrante *Briliáns barátom* című regénye minőségileg nem éri el az első három mű (a *Tékozló szeretet*, *Amikor elhagytak*, *Nő a sötétben*) színvonalát, nem hat a nóvum erejével, mégis egyértelműen értékes olvasásélményt biztosít. A fenntartásokkal kezelt bestseller-listák ebben az esetben nem magasművészetet, ám nem is értéktelen terméket, hanem jó prózát kínálnak fel a közönségnek.

SIPOS Balázs

A gonosz debanalizálása

(Roberto Bolaño: 2666. Fordította: Kutasy Mercédesz, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2016)

Sobasem ismertem, sohasem láttam azokat az embereket, akiket vádoló.

(Émile Zola: *Vádolom*)

A 2666 magyar recepciójában az összes írás¹ úgy ítélte meg, hogy nagy, nagyon nagy művel állunk szemben, azonban minden kritikus beleesett a mű állította csapdába: a szövegnek a saját irodalmári habitusa számára látványos jelentésszintézisére fókuszált, azaz művészregényként olvasta azt. Meglévő olvasataink egytől egyig félreolvasások.

Bolaño műve „*az elnyomottak tradíciójára*” tanító politikai regények sorába tartozik; azon művek közé, amelyekről Walter Benjamin emlékezetesen állította, hogy „arra tanít[anak], hogy a »rendkívüli állapot«, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való”, s melyek arra vezetnek rá, hogy eljussunk „a történelem ennek megfelelő fogalmához”. Mert, folytatja Benjamin, „akkor világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az *igazi rendkívüli állapotot*, és ez javítani fogja pozíciónkat a fasizmus elleni harcban”.² Eszerint az (etnikai, rasszista, szexista berögződésekként is megjelenő) osztályharc tudatosítása kijózanító: e józanság alapozza meg, hogy az eseti, lokális megnyilvánulások fölötti pusztá csodálkozás helyett transznacionális és -historikus kontextusba illesszük az elnyomást, s így harcoljunk ellene. A 2666 ebben az értelemben didaktikus irodalom: e „tradíció” tudatosítását célozza. Bolaño — akár csak Benjamin — nagyon is számol azzal, hogy az elnyomottak reprezentálása komoly nehézségekbe ütközik, hiszen társadalmi pozíciójuk lényege, hogy nem rendeződnek koherens

¹ Ha csak a nem promóciós céllal született írásokat tekintjük, mindössze három szövegről van szó. Ezek közül a két elragadtatott fiatalok írták. (ZELEI Dávid: *Santa Teresa, végállomás*, Magyar Narancs, 2016/50, <http://magyarnarancs.hu/konyv/santa-teresa-vegallomas-101938#>; és URBÁN Bálint: *A gonosz kartográfia*, ÉS, 2017/07, 21). BÁN Zoltán András fanyalgó kritikát közölt (*Nekrológ a jövőből*, Holdkátlan, 2017/05, <http://www.unikomis.hu/kultura/20161212-roberto-bola-o-latin-amerikai-irodalom-mexiko-zsigeri-realizmus.html>).

² Walter BENJAMIN: *A történelem fogalmáról* = Uő.: *Angelus Novus*, ford.: BENCE György, Gondolat, Budapest, 1980, 966.

⁴ Franco MORETTI: *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.