

pop history

- Benyovszky Krisztián ▶ Ókori Poirot-k,
középkori Holmes-ok 5
- Klapcsik Sándor ▶ Science fiction és történelem:
utópia, szimulákrum,
párhuzamos univerzumok 16
- Gyuris Norbert ▶ Sci-fi, posztmodern,
steampunk? 27

Permutáció

- Bánki Éva ▶ A cárnő és az iskolamester 47
- Rapai Ágnes ▶ Titok? Idegenség 52
- Czapáry Veronika ▶ A fehér papírlap nevű kísértet 53
- Magyar László András ▶ Ötletek 55
- Horváth Viktor ▶ Versek 58
- Borbély András ▶ Versek 59
- Hegoczki Imre ▶ Száj, ecsettel 61
- Pollágh Péter ▶ Éjszakai közlöny 62
- Ardamica Zorán ▶ Gzásy 65
- Nemes Z. Márió ▶ Kisprózák 67
- Középkor – reneszánsz – kora újkor ▶ Ítélet Gaspar Lopes Pereira
ügyében 68

Moduláció

- L. Varga Péter ▶ Képiség, intermedialitás,
identifikáció
a metálzenei kultúrában 75

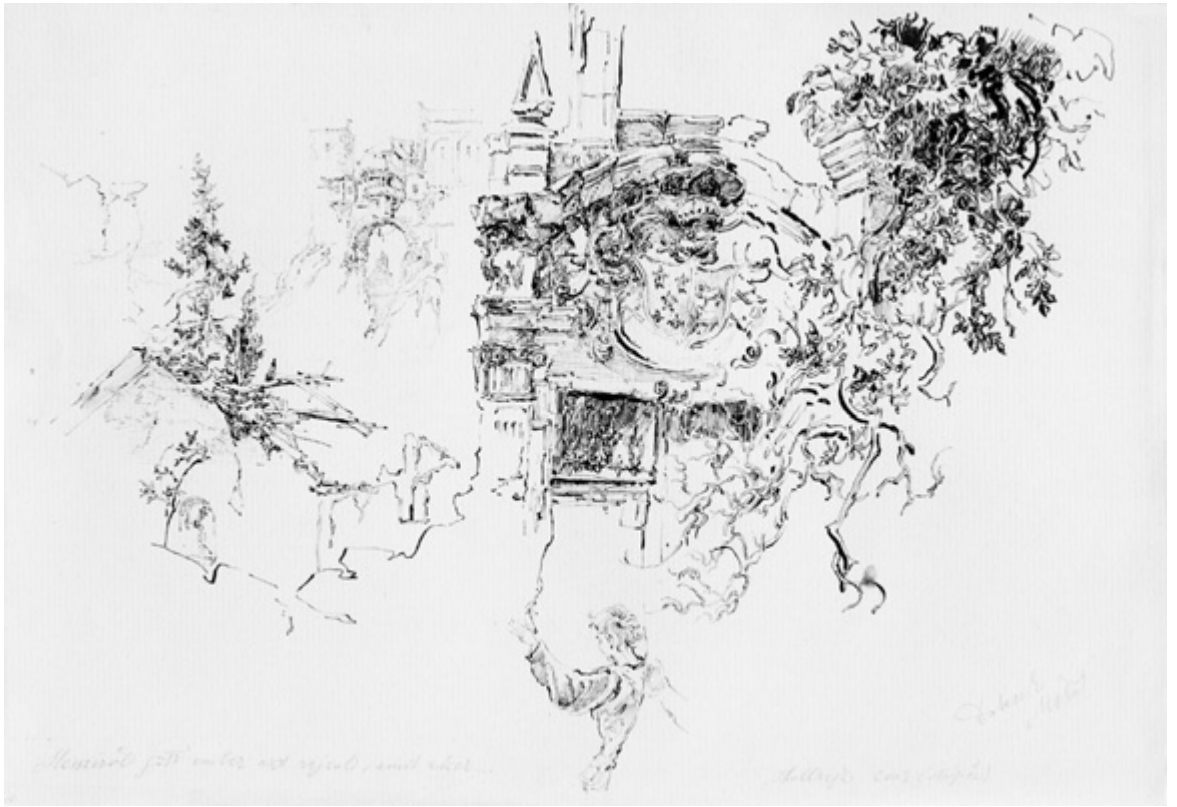
Coda

- Jeney Zoltán ▶ Derék műfordítók! 95

Szerintem a jó műalkotás egyfajta energiátároló, sőt, energiatermelő rendszer. A mű szemlélése által vagy a képről való emlékek magunkban őrzésével mindannyian többé válhatunk. Így ha sok ember néz meg egy képet, idővel megtöbbszöröződik az az energia, amit a művész a mű megalkotásába fektetett.

Dobesch Máté

- 3. o. Messziről jött ember azt rajzol, amit akar
- 15. o. Elefántcsonttorony
- 45. o. Ecseri
- 51. o. Kézdivásárhelyi udvartér
- 63. o. Lukácsfürdő tovább
- 66. o. Elhagyott költő háza
- 73. o. Szent Mihály hava
- 87. o. Szent Iván hava
- 93. o. Torre San Gil
- 96. o. Szusszanó IFA



pop history

BENYOVSZKY KRISZTLÁN

Ókori Poirot-k, középkori Holmes-ok

A történelmi krimi műfajáról

2003-ban látott napvilágot Milena Bartlová szerkesztésében *Pop history* címmel egy cseh történészek tanulmányiból álló kötet¹, mely a történelmi reprezentáció és a populáris kultúra kapcsolatát helyezte a vizsgálódás középpontjába. Az alcimből is kiderül (*Regények, filmek, képregények és számítógépes játékok történelmi hitelességéről*), hogy a szerzők a történelmi múlt felőli olvasásra fektették a hangsúlyt, s kevésbé szenteltek figyelmet a problémakör poétikai vagy irodalomtörténeti vonatkozásainak. Olyan, a szélesebb olvasóközönség körében népszerűségnek örvendő elbeszélő szövegek vagy képi médiumok elemzését tűzték ki célul, amelyek bizonyos történelmi tudásanyagot közvetítenek. *A három testőr*, a *Winnetou*, az *Asterix*, Ellis Peters történelmi krimije, a *Rettentő történelem* (*Horrible Histories*) című könyvsorozat és a *Múmia visszatér* című film éppúgy terítékre kerül, mint a *Švejk*, Mika Waltari és Henry Sienkiewicz történelmi regényei vagy Remarque háborús epikája. Egy történész, s különösen egy történelemtanár számára nem lehet közömbös, hogy e művek miként is viszonyulnak a történelemhez, olvassuk a szerkesztői előszóban, hisz ezeket jóval többen olvassák, mint a történettudományi munkákat, sőt, sokak egyedül ezekből merítenek valamiféle tudást az elmúlt korok világáról – politikáról, hadviselésről, életmódról vagy a művészetekről. Nem mindegy tehát, hogy milyen művek is formálják a diákok és általában az olvasók történelemről alkotott képét. Igaz ugyanakkor – s ezzel a kötet szerzői is tisztában vannak –, hogy a történelmi témájú populáris regények esetében az ilyen irányú ismeretszerzés csupán másodlagos jelentőséggel bír; Karl May indiántörténeteit, Dumas kalandregényeit vagy Peters középkorban játszódó detektívtörténeteit mindenekelőtt az izgalmas és fordulatos cselekmény miatt olvassák oly sokan, ezért botorság volna számon kérni rajtuk a történelmi hűséget. „A történelmi regény, film vagy kép fölött morfondírozó mai történész a nyilvánosság előtt többnyire tragikomikus hatást kelt. Általában a múlt művészi reflexióját hasonlítja össze a források tanúságával, és fölháborodik a költői szabadság mértékén, amely a 'szent' történelmi tényekkel való önkényes bánásmódot tesz lehetővé, zavarja a téma túlságos aktualizálása vagy az egyes szereplők modern pszichológiája”² – jegyzi meg a *Švejk*-ről szóló tanulmánya elején ironikusan Jiří Rak, ami tükrözi a többi szerző hozzáállását is. Megállapítható, hogy az elemzések csak látszólag számonkérőek: úgy vonják meg a historiográfia eredményeivel való összevetést követően a mérleget, hogy közben tiszteletben tartják az írói imagináció szabadságát. S az esetek többségében érdekes módon egész kedvező eredmény születik: az apróbb pontatlanságokat és a szándékolt, illetve a források hiányos ismeretéből származó anakronizmusokat leszámítva a szerzők általában „jól vizsgálják”. Persze nem csak a történelmi tényeknek való megfelelés érdekli a kötet történészeit, hanem a forráskezelés irodalmi módzatai is. A patetikus (*Włodzyjowski úr*), komikus (*Asterix*), satirikus (*Švejk*), parabolikus (*Sinuhe*) vagy az ezoterikus cselekményesítés

¹ Bartlová, Milena (szerk.): *Pop history. O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. Praha, 2003, Nakladatelství Lidové noviny.

² Rak, Jiří: *Potíže se Švejkem*. In: Bartlová, Milena (szerk.): *Pop history*. 9.

példái nemcsak a szerzői poétika részeként vizsgálhatók, hangsúlyozzák többen is, hanem sokat elárulhatnak a megírás idejének olvasói elvárásairól, történeti gondolkodásáról, az egyéni és a kollektív emlékezet működési mechanizmusairól – azaz arról, milyen *képet* is alkottak maguknak a múltról a kor emberei, milyennek látták vagy milyennek *szerették volna* látni a múltjukat: „Arra a kérdésre, hogy *A három testőr* történeti forrás-e, egyértelmű igen a válasz. Mint minden történelmi regény, ez a könyv is pótolhatatlan ismeretforrás. Azonban nem az ábrázolt korról nyújt ismereteket, hanem arról a korról, amely számára íródott” – írja Vít Vlnas³.

Míg a 90-es évek magyar prózája kapcsán immár számos elemzés, kritika és tanulmánykötet látott napvilágot a történelmi regény műfaját és a történetírás módszertanát illető kérdésekről, addig a populáris kultúra és a történelmi reprezentáció kapcsolata elkerülte az irodalmárok figyelmét. Ez persze nem jelenti azt, hogy a témával foglalkozó írások ne érintették volna ezt a jelenséget⁴, de nem vetették azt alá tüzetesebb elemzésnek. Bevallom, hogy a *Pop history* című kötet adta az ötletet ahhoz, hogy a populáris műfajokhoz tartozó vagy azok poétikájának bizonyos mértékig elkötelezett, történelmi környezetben játszódó, valamilyen történelmi eseményt feldolgozó-reflektáló alkotások felé forduljak. Így esett a választásom a hozzám legközelebb álló műfajra, a krimire. A történelmi krimet azonban nem a történettudomány, hanem az irodalomelmélet, közelebbről pedig a peremműfajokkal foglalkozó interpretáció nézőpontjából veszem majd szemügyre. Elsősorban az érdekel, hogy a krimi egyes változatai miként is integrálják saját hagyománykereteik közé a történelmi elbeszélés eddigi vívmányait. Előtte azonban még néhány, a populáris kultúra és a történelmi regény közti összefüggésre szeretném felhívni a figyelmet.

Az előbbi gondolathoz visszatérve: sok esetben nincs is szükség különösebb távolságok legyőzésére vagy nyomatékosan kódolt kulturális határok áthágására, mivel a történelmi epika több olyan vonással is bír, amelyek nagyon is „kezére játszanak” a populáris kultúra termékeinek. Vladimír Petřík, szlovák irodalomtörténész azt írja, hogy a történelmi tematika természetéből adódik, hogy „bármilyen komolyan fogják is föl, mindig implikál, valamit a populáris olvasmányokból.”⁵ A magasirodalmi műként kanonizált történelmi regények és a történelmi témájú populáris irodalom alkotásai közti hasonlóság többek szerint⁶ főként a feszültség–oldás dinamikájában rejlt lehetőségeket gazdagon kamatoztató, akciódús, fordulatokban és izgalmakban bővelkedő cselekményben figyelhető meg, illetve olyan globálisabb stílusparaméterekben mint a különös és bizarr elemeket előtérbe állító egzotizáló ábrázolásmód. E párhuzam természetesen csak a történelmi regény bizonyos változataira érvényes, némi leegyszerűsítéssel élve azokra, amelyek kalandregényekként olvashatók, az intellektuálisabb töltetű, esszéizáló művekre már kevésbé vagy egyáltalán nem. Ez a hasonlóság (ami nem feltétlenül jelent teljes mértékű

³ Vlnas, Vít: Jeden za vŕechny aneb život historie mezi básní a pravdou. In: Bartlová, Milena (szerk.): *Pop history*. 66.

⁴ Hites Sándor jegyzi meg, hogy a történelmi tematikájú elbeszélés „a lektúr és a gyermekirodalom körében is helyet kapott.” Hites Sándor: *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*. Budapest, 2004, JAK – Ulpius Ház Könyvkiadó. 17.

⁵ Petřík, Vladimír: Historické romány Jozefa Horáka. In: *Mikuláš Štefan Ferienčík, Jozef Horák a Banská Štiavnica*. Matica slovenská, 1984, Martin. 97. Idézi: Plesník, Luboš: Aspekt čitateľa v historickej próze. In: Kopál, Ján és Liba, Peter (szerk.): *Problémy historického žánru a literárne vzdelanie*. Dolný Kubín – Nitra, 1984, Oravské múzeum P.O. Hviezdoslava. 92.

⁶ Ezen a véleményen van Ivan Sulík (*A történelmi regény mint a populáris irodalom műfaja*) és Lubomír Plesník (*Az olvasó szempontja a történelmi prózában*) is: Sulík, Ivan: Historický román ako žáner populárnej literatúry. *Literika*, 1997/4, 31–35.; Plesník, Luboš: Aspekt čitateľa v historickej próze. In: Kopál, Ján és Liba, Peter (szerk.): *Problémy historického žánru a literárne vzdelanie*. Dolný Kubín – Nitra, 1984, Oravské múzeum P. O. Hviezdoslava. 82–93.

azonosságot!) aztán a műfajt érő elmarasztaló kritikai értékítéletek hivatkozási alapjává is válhat, ami akár kanonikus mozgásokat is előidézhet. Hites Sándor tesz említést idézett könyvében arról, hogy a hatvanas évek második fele magyar irodalomkritikájának volt egy olyan szólama is, mely a kor történelmi regényeit a „lektúr” és a „ponyva” minősítéssel próbálta meg *leírni*, a szó mindkét értelmében⁷. Ma már az ilyen szavaknak nincs okvetlenül pejoratív zöngéje. Persze már korábban is voltak szerzők, akik képesek voltak túllépni a populáris irodalommal szemben táplált előítéleteken. Ma sem mondhatjuk frappánsabban, mint 1902-ben Chesterton a detektívtörténet védelméről írott esszéjében: „egy jó detektívtörténet meg egy rossz között legalább akkora – ha nem nagyobb – különbség van, mint egy jó meg egy rossz hagyományos regény között.”⁸

Az említett párhuzamok mellett ugyanakkor érdemes észrevenni a populáris műfajok azon sajátosságait is, melyek a történelem elbeszélésének, azaz a múlt narratív megalkotásának rendhagyó formái iránti érzékenységükről tanúskodnak. Erre mutat rá a lehetséges világok elképzelésén alapuló fikcióelmélet jól ismert képviselőjének, Lubomír Doleželnek *Counterfactual Imagination* című tanulmánya⁹, mely P. D. James egyik detektívregényére való hivatkozással vezeti fel a tényellenes történetészövés problémáját, majd a zárlat felé közeledve Philip K. Dick *The Man in The High Castle* (1962) és Robert Harris *Fatherland* (1992) című regényén keresztül demonstrálja annak történetelméleti vonatkozásait és poétikai összetevőit. Rámutat arra, hogy a „Mi lett volna ha?” kérdésből kiinduló történelmi eszmefuttatások, melyeket korábban komolytalan szórakozásnak tartottak, mára elfogadott, a történelmi dokumentumok és források tanulmányozásán alapuló historiográfiai módszerré nőttek ki magukat. A ténylegesen bekövetkezett események vizsgálata helyett a lehetséges történelmi forgatókönyvek mérlegelésére fektetik a hangsúlyt. Olyan alternatív történeteket írnak meg, amelyek magukon viselik az írói képzelőerő nyomait. Ez leginkább az alkalmazott fikcionáló műveletek (regénypoétikai eljárások) jelenlétében nyilvánul meg. Nem véletlen ez az egybeesés, hisz az alternatív történelmi narratíva az irodalmi narratívákhoz hasonlóan egy lehetséges világ megalkotásában érdekelt. A történelemtől való ilyenfajta gondolkodás, hangsúlyozza tanulmánya záró összefoglalásában Doležel, különösen közel áll bizonyos, a sci-fi és a detektívtörténet elemeit ötvöző populáris regények világképéhez.

A történelmi krimi, miként a megnevezés is sugallja, két műfaj határán helyezkedik el; mondhatjuk azt, hogy a történelmi regény és a detektívtörténet találkozásából jött létre. Meghatározásakor tehát e két zsáner poétikájával foglalkozó tanulmányok nyújthatnak segítséget. Elvileg. Gyakorlatilag viszont számos, megnyugtatóan meg nem válaszolható kérdésbe ütközünk, amikor e műfaji fogalom első tagjának körülírásával próbálkozunk. Többek között azért is, mert a problémák újabb két irányba ágaznak el, az irodalom- vagy műfajttörténet és a történetírás irányába, ami aztán narratológiai, retorikai, ideológiai és (történet)filozófiai kérdések sorát veti fel. Hites Sándor írja, hogy „a történelmi regény vélhetően nem is tárgyalható az azonosítás igényével, hiszen jórészt saját mibenlétének kérdése körül forog, sőt, a saját lehetetlensége körüli diszkurzusként is értelmezhető.”¹⁰ Éppen ezért csak annyira bocsátkozunk most ebbe e diskurzusba, amennyire ez a második tag meghatározásához okvetlenül szükséges. A krimi nem ébreszt olyan heves, szerzteágazó elméleti vitákat, mint a történelmi regény; egy jól jellemezhető, kodifikált műfaj, annak ellenére, hogy számtalan megközelítése ismeretes. A történelmi

⁷ Hites Sándor: *A múltnak kútja*. 105.

⁸ In: Keszthelyi Tibor (szerk.): *A krimi*. Budapest, 1985, Gondolat. 164.

⁹ A tanulmány cseh kiadására támaszkodtam: Doležel, Lubomír: *Protifiktivní imaginace*. In: *Uč: Identita literárního díla*. Brno-Praha, 2004, Ústav pro českou literaturu AV ČR. 26–48.

¹⁰ Hites Sándor: *A múltnak kútja*. 140.

krimi ugyanakkor – mint ennek egy sajátos változata, alműfaja – ezidáig nem kapott igazán figyelmet. A magyar szakirodalomban utoljára Varga Bálint szentelt neki egy rövid fejezetet *Magádetektívek* című könyvében¹¹. Ő azon a véleményen van, hogy egy krimi akkor tekinthető „történelminek”, ha a szerző a mű megírása idején régműltnak számító korba helyezte a cselekményt. Vele szemben én úgy vélem, hogy egy regény történelmisége olvasói távlat függvénye is, azaz bizonyos művek, így a detektívregények is idővel történelmivé válhatnak. De ezzel már túlságosan is elébe mentem az eseményeknek. Mielőtt folytatnám ezt a kérdésirányt, térjünk vissza egy kitérő erejéig a történelmi regény és a detektívtörténet kapcsolatát firtató gondolatmenethez.

Lenka Řezníková 2004-ben megjelent, *Modernitás & historizmus* című könyvében a történelmi reprezentáció változásait vizsgálja a 19–20. század fordulójának cseh elbeszélés-irodalmában és történetírásában, kitekintéssel a korabeli lengyel és a német irodalomra. Hangsúlyozza, hogy a „történelmi regény” a megszületésétől (Walter Scott: *Waverly*) eltelt mintegy kétszáz év alatt olyan ideológiai és esztétikai változásokon ment át, a lovagtörténetektől a nagy társadalmi és kultúrtörténeti freskókon, az esszéisztikus-reflexív modernista regényeken át a történelmi krimiig és a posztmodern kísérletekig, hogy nem tekinthető egységes kategóriának¹². Meggyőzően érvel amellett, hogy a scotti modell alapján kialakult poétika (a nemzetébresztő funkciójú heroizáló ábrázolásmód, egy mindentudó narrátor által elbeszél, történelmi múltban játszódó, alapvetően lineáris, kauzális logikát követő románcos cselekmény) a 19. század utolsó két évtizedének cseh irodalmában fokozatosan veszített meggyőző erejéből és népszerűségéből, s helyébe a történetiség kérdéseit más módon felvető és reflektáló kevert műfajok léptek. Érveléséből számunkra most itt az érdemel figyelmet, hogy a történelmi krimi is a történelmi regény egyik változataként tartja számon, és hogy hangsúlyozza, a történelmi széppróza egyes típusai különböző olvasói elvárásokat elégitettek ki (kollektív vágyképek és nemzeti mítoszok megerősítése, történetfilozófiai fejtegetések iránti igény, szórakoztatás). A történelmi regény műfaji dilemmáiról értekező Sándor Iván is fontosnak tartja a különböző típusok és változatok elkülönítését. Scott, Stendhal, Flaubert, Meyer és Tolsztoj műveit a történelmi regény öt olyan változataként jellemzi, melyek eltérő választ adtak arra kérdésre, mit jelent a történelem az ember számára¹³. Megállapítható tehát, hogy a történelmi krimiről való gondolkodás elméleti kereteit egy olyan diszkurzusközi tér jelöli ki, mely egyaránt számot vet a populáris műfajok és a történelmi epika belső differencializáltságával.

Úgy vélem, két szempont szerint osztályozhatjuk a történelmi krimi műfaji variánsait. Először is azt kell megvizsgáljunk, hogy vajon az adott regény vagy elbeszélés szerzője a „történelmi” vagy a „detektíves” elemre helyezte-e a hangsúlyt. Azaz: mennyi gondot fordított az adott kor társadalmi, politikai, gazdasági viszonyainak, életmódjának, kulturális állapotának és szellemi kondícióinak ábrázolására, és mennyit a nyomozás folyamatának és az alkalmazott módszereknek a részletes bemutatására. Nem kizárt természetesen az arányos vegyítés lehetősége sem, az egyes művek között mégis fokozatbeli különbségek tapasztalhatók. Eco talán komplexebb korrajzot nyújt *A rózsza nevében* (*Il nome della rose*, 1980), mint Saylor a *Római vérben* (*Roman Blood*, 1991), Agatha Christie *És eljő a halál*

¹¹ Varga Bálint: *Magádetektívek*. Budapest, 2005, Agave. 257–260.

¹² Řezníková, Lenka: *Moderna & historizmus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Praha, 2004, Libri. 74.

¹³ Sándor Iván: *A regény jövője*. Budapest, 2002, Krónika Nova. 61–87. A műfajttörténeti fejtegetés a következő konklúzióba torkollik: „Az európai gondolkodásban a ‘mi a történelem?’ kérdése éppen csak megszületett, a regényben nyolcvan év alatt eljut az illúzió, a mesén, a színes nagykalandon át a múlt és a jelen külön entitásként való kezelésétől a kimenekülésig, a kelepcehelyzetig, a história értelemvesztéséig.” (68.)

(*Death Comes the End*, 1945) című regényéhez viszonyítva azonban az első Gordianus-történet a történelmi reprezentáció tekintetében egyértelműen igényesebb munka. (Megtudhatjuk belőle többek között azt is, hogy milyen házakban éltek, hogyan öltözködtek, mit ettek és hol végezték kis- és nagydolgukat a rómaiak.) A hangsúlyeltolódások olykor egy életművön, egy sorozaton belül zajlanak le: Eco második és harmadik regényében, a *Foucault-ingában* és *A tegnap szigetében* egyre nagyobb teret foglal el a speciális történelmi tudás; hasonló tendencia érvényesül Saylornek a *Római vér* után kiadott két regényében. Előfordul, hogy a szerző meglegszik csupán egy speciális terület feltérképezésével: Wilfried Horwege: *Gyilkosság a fürdőházban* (*Tod im Badenhaus*, 1999) című regénye a 16. századi német nyilvános fürdők világába enged bepillanttanunk.

Amennyiben a regényekben a történelmi vonatkozások aprólékos kidolgozása figyelhető meg, akkor ez referenciális szempontú, a kritikai kultúrákutató, a mikrotörténetírás, az életmódtörténet vagy az eszmetörténet felőli megközelítést irányozhat elő. Másik oldalról tekintve, nem véletlen az sem, hogy a történelmi krimi képviselői között is sok a hivatásos történész vagy az olyan tudós, esztéta, aki nemcsak alkalmyszerűen tájékozódik a témában, hanem behatóan ismeri a választott korszakot. Eco jeles medievalista, a középkori filozófia és esztétika kiváló ismerője, Saylor az ókori Róma kutatója, Robert van Gulik, a Ti bíróról szóló kínai történelmi detektívregények szerzője sinológus stb. Agatha Christie, második férjének köszönhetően, aki régész volt, több archeológiai feltáráson vett részt. Egyetlen történelmi krimijének megírását, mely az ókori Egyiptomban játszódik, egy történésszel való folyamatos konzultáció kísérte. Ellis Peters (eredeti nevén Edith Pargeter), aki a történelmi krimi klasszikusa, 1977-ben léptette színre Cadfael testvérét, egy 12. századi Benedek rendi szerzetest és amatőr detektívet, aki aztán további húsz regényen és több elbeszélésen keresztül folytatta a rejtélyes bűnügyek kinyomozását. Peters nem volt ugyan hivatásos történész, a műveiben megrajzolt középkori világ (Anglia, Wales) azonban hitelesen és érzékletesen jelenik meg; a *Pop history* című kötetben olvasható tanulmány szerint a korszakot tekintve „meglepően jól tájékozott”¹⁴, különösen ami a kolostori élet részletes bemutatását illeti.

Amennyiben viszont a szerző a korabeli nyomozás munkáját igyekszik az előtérbe állítani, poétikai és történelmi interpretációk előtt egyaránt utat nyithat: a mű vizsgálható mind a detektívtörténet poétikája (konstans szerepkörei, narratív stratégiái), mind pedig a kriminalisztika története szempontjából. A *Peacemakers* című tévésorozat (a rendező Rick Wallace) például következetesen törekszik arra, hogy a vadnyugati környezetben elkövetett bűntények felgöngyölítését összekapcsolja a korabeli (19. század utolsó harmada) új módszerek (fényképes azonosítás, antropometria, hangrögzítés, új orvosi és vegyi eljárások) bemutatásával, érzékeltetve nemegyszer forradalmi jelentőségüket a bűnözők leleplezésében és kézre kerítésében. Látjuk ezt a törekvést Lengyel Péter *Macskaköjében*, illetve egy kortárs fiatal szlovák prózáiról, Michal Hvorecký *A legszörnyűbb bűntény Wilsonovoban* (*Najhorší zločin vo Wilsonove*, 2001) című metafizikai detektívtörténetében is. Hvorecký azzal is igyekszik növelni a történelmi múltba visszanyúló cselekmény referenciális kötődését, hogy a szöveget a korabeli Pozsonyról¹⁵ készült fényképekkel és térképekkel egészíti ki. A történelmi krimi egyes változatai között különbséget tehetünk aszerint, hogy a mű által megidézett korban milyen volt a kriminalisztika tudományos fejlettsége, működött-e szervezett, intézményes bűnüldözés, voltak-e olyan személyek, akiknek kizá-

¹⁴ Charváthová, Kateřina: Sherlock Holmes XII. století. In: Bartlová, Milena (szerk.): *Pop history*. 85.

¹⁵ Mielőtt Pozsony 1919 márciusában elnyerte volna a mai hivatalos szlovák nevét (Bratislava), nem egészen két hónapig (januártól február 22-éig) az USA elnökének emlékére Wilsonovonak nevezték. Az elnevezés azonban csak a Szlovákiát elfoglaló csehszlovák hadsereg katonai térképein volt érvényben.

rólag a nyomozás volt a feladatuk, ha igen, milyen hatáskörrel rendelkeztek, s ha nem, kik tölthették be a hivatalos, a műkedvelő vagy a magándetektív szerepkörét. Mondjuk egy agyafúrt szerzetes (*A rózsza neve*, Cadfael testvér történetei), egy félszeg tudós (*Gyilkosság a fürdőházban*) vagy éppen egy intéző (*És eljő a halál*). A kriminalisztika történetében különösen fontos szerep jutott a Fielding-testvéreknek. Henry Fieldinget, akit elsősorban a 18. századi angol regény kiemelkedő képviselőjeként, a *Tom Jones*, a *Jonathan Wilde* vagy az *Amelia* szerzőjeként ismerünk, 1748-ban választották meg békebírónak. 1754-ig töltötte be ezt a posztot, utána féltestvére, John Fielding vette át tőle a hivatalt, s igazgatta azt egészen 1799-ig. Hivatali idejük alatt London Európa legnagyobb városának számított, ennek ellenére a legkevesebb rendőrrel rendelkezett. Fieldingék a rendőri testület teljes megreformálását tűzték ki célul, s ha minden elképzelésüket nem is sikerült megvalósítaniuk, több, a szervezett bűnüldözés történetében mérföldkönek számító lépés fűződik a nevükhöz. Henry alapította meg a világ első hivatalos detektívtestületét¹⁶. Ennek tagjai civil ruhát viselő, a lakosok közt ezért jól elvegyülő nyomozók, „tolvajfogók” voltak, akiknek az információszerzés, a bűnözők felkutatása és letartóztatása volt a feladatuk. Irodájuk a londoni Bow Street egyik épületben volt, ezért is ragadt rájuk az elnevezés: Bow Street Runners. John 20 éves korában megvakult, de még így is kiváló eredményeket ért el a nagyvárosi bűnözés visszaszorításában és a nyomozói munka hatékonyabbá tételében. Az ő intencióinak megfelelően készült el a bűnözők első teljes kartotékrendszere¹⁷. Ő, a Bow Street-i vak vizsgálóbíró a főszereplője John Dickson Carr: *A London Bridge rejtélye* (*The Demoniacs*, 1962) című regényének¹⁸. Egy olyan történelmi krimiről van tehát szó, mely a kriminalisztika történetének egy meghatározó időszakába helyezi a cselekményt, ténylegesen is élt figurákat léptetve fel. Fielding bírón kívül feltűnik a regényben egy élvhajhász és szókimondó ír tiszteletes, bizonyos Laurence Sterne is... A kalandos és az intellektuális elem egyaránt jelen van a történetben, mely ezen túl a kísérteties hatáskeltés eszközeit sem nélkülözi. Az izgalmas, fordulatos cselekményt „Fielding embereinek” nyomozó és bűnüldöző munkája biztosítja, a bűnügyi rejtélyt pedig az irodájából csak ritkán kimozduló bíró oldja meg, a kopóitól szerzett információk alapján. John Fielding ekkor már legendás alakként él a köztudatban, az a hír járja róla a londoniak körében, hogy „kétezer törvényszegőt képes pusztán a hangjuk alapján felismerni.” (115.) A regény narrátora, Jeffrey Winne is a bíró emberei közé tartozik. Ő az, aki beszámolót ad e félig titkos testület munkájáról: „Mr. Fielding emberei titokban dolgoznak; nincs megkülönböztető öltözékük; van, hogy a nevük sem ismert, ugyanis egyébként nem tudnának eredményesen dolgozni.” (63.) Ez az oka annak is, hogy a nép körében nem örvendenek túl nagy népszerűségnek. Fő munkamódszerük ugyanis az alakoskodás és a kémkedés, az emberek, s főként a bűnözők bizalmába férkőznek, majd a bizonyítékok megszerzését követően lecsapnak rájuk és átadják őket az igazságszolgáltatásnak. Sokak szemében nem igazán különböznek azoktól, akiket üldöznek: „Mr. Fielding emberei a Bow Street-i tolvajfogók, az aljanép, akik titokban dolgoznak, és vérdíjért feladják a rablókat meg a gyilkosokat.” (37.) Carr egyébként nemcsak az ún. zárt szobás bűntények specialistája, hanem mintegy harminc, különböző történelmi környezetben játszódó detektívregényt is írt, s ezért méltán nevezhető a műfaj klasszikusának.

A történelmi krimire úgy is tekinthetünk, mint egy *szándékolt korlátozás* elve szerint felépülő poétika termékére (vö. például az OULIPO-csoport tagjai által művelt, különböző megkötéseken alapuló irodalmi kombinatorikus játékokkal). Minél régebbi korok

¹⁶ Wehner, Wolfgang: *Šach zločinu. Dějiny kriminalistiky*. Praha, 1969, Odeon. 51.

¹⁷ Wehner, Wolfgang: *Šach zločinu*. 53.

¹⁸ A műből vett idézetek oldalszámai a regény magyar kiadására vonatkoznak: Carr, John Dickson: *A London Bridge rejtélye*. Fordította Takács Ferenc. Budapest, 1976, Albatrosz.

ba helyezi a szerző a regény cselekményét, annál inkább szűkül a nyomozás munkáját elősegítő eszközök és módszerek köre. Ha a bűntényt az ókorban vagy a középkorban követik el, a nyomozó (vagy annak munkáját végző személy) nem számíthat sem az ujjlenyomatok, sem a vegyi vagy a genetikai elemzés eredményeire; gyanúsítottakról és a tetthelyről nem készül fénykép, sőt, még rajz sem, ezért a nyomozó csupán az emlékezetére hagyatkozhat. Sokkal inkább rá van utalva a szóbeli faggatás és az illegális információszerzés módszerére, illetve a bűntény helyszínén fellelt, látható-tapintható nyomok megfigyelésére, olvasására és a belőlük levonható következtetések helyes applikációjára, mint a huszadik században élt kollégái. Ez egyrészt megnehezíti a szerző dolgát annyiban, hogy a rejtély kidolgozásakor és a megoldás szakaszainak ütemezésekor kevesebb tematikai elemmel kénytelen dolgozni, másrészt viszont e mesterséges megkötés felszabadítólag is hat, mivel kreativitásra ösztönöz. A történelmi krimi szerzőjének le kell győznie a maga által megnehezített terep nehézségeit, mégpedig úgy, hogy a hihetőség határain belül maradjon, és ne essen az anakronizmus csapdájába sem. Ez mindenképpen egyfajta hangsúlyeltolódást, a műfajteremtő motívumok és eljárások átcsoportosulását vonja maga után, ami különböző altípusokat hoz létre.

Tegyük azonban hozzá, hogy az anakronizmus nem minden esetben van a mű kárára. Ha egy tudatos választás eredményeként kerül a regény világába egy oda nem illő elem, akár még erényévé is válhat. Ez történt Saylor¹⁹ esetében, aki „úgy lett a történelmi krimi legnagyobb alakja, hogy főszereplője tökéletesen történelmietlen”²⁰. Gordianus magánnyomozó, vagy ahogy a bemutatkozó műben többször olvashatjuk – olyan ember, akit Nyomozónak neveznek, mivel feladata az igazság kiderítése. A korabeli Rómában (kb. Kr. e. 80) viszont nemhogy detektív, de még szervezett rendőrség sem létezett. Saylor érzékenységére vall, hogy detektívjét igyekszik maximálisan a kor embereként megrajzolni. Noha bizonyos módszereiben emlékeztethet Dupinre („Bizonyos mértékig logikára volt szükség, de éppen úgy megérzésekre is. A munkám megtanított rá, hogy mindkettőre hallgassak.” 24.), azonban nincs stabilan kijelölt munkaköre, státusza a korabeli társadalmi berendezkedés szempontjából meglehetősen kétséges. Munkája természetéből adódik, hogy egyaránt otthonosan mozog a legfelsőbb körök (Sulla), a jómódú polgárok (Cicero) és az abszolút periféria, a bűntanyák és a bordélyok világában. Sokan ezért nem látnak nagy különbséget közte és a bűnözők között. „Az a hír járja, hogy ha olyan alakokkal akarok kapcsolatba lépni, akik nem bánják, ha vérrel mocskolódik be a kezük, akkor Gordianus a megfelelő összekötő” – jegyzi meg gúnyosan első beszélgetésük alkalmával megbízója, az akkor még teljesen ismeretlen fiatal ügyvéd, Marcus Tullius Cicero (48.). Más utat választott Agatha Christie, amikor regényében²¹ a nyomozó szerepkörét laikusoknak osztotta ki. Az *És eljő a hálál* az egyiptomi Thébában játszódik Kr. e. 2000-ben, s megírását, miként azt a szerzői előszóban olvashatjuk, a XI. dinasztia korszakából előkerült levelek inspirálták. Ha az író a regény cselekményét 900 évvel későbbre helyezte volna, IX. Ramszesz idejére, lehetősége nyílt volna akár arra is, hogy valódi, bizonyíthatóan megtörtént és a korabeli „rendőrök” (!) által kinyomozott bűntényeket regényesítsen. (Wolfgang Wehrer említi a kriminalisztika történetét feldolgozó könyvében, hogy bűntényről szóló első hivatalos jelentés és annak felgöngyölítését tartalmazó beszámoló Kr. e. 1100-ból származik.²²) De térjünk vissza a regényhez. A műnek nincs olyan kiemelt detektívfigurája, aki kezdettől fogva vezetné a nyomozást és kezében tartaná az ügyet.

¹⁹ A műből vett idézetek oldalszámjai a regény magyar kiadására vonatkoznak: Saylor, Steven: *Római vér*. Fordította Heinisch Mónika. Budapest, 2003, Agave.

²⁰ Varga Bálint: *Magándetektívek*. 258.

²¹ Magyar kiadás: Christie, Agatha: *És eljő a hálál*. Fordította Kocsis Anikó. Budapest, 1993, Hunga-Print.

²² Wehrer, Wolfgang: *Šach zločinu...* 8.

Ehelyett egy rövidke ideig Mersu pap, majd az érintett családfő anyja, Esa tölti be ezt a szerepkört, s végén az írnök, Hori tárja fel az igazságot a fiatal özvegy, Renisenb előtt, aki egyben a regény elbeszélője is. Mindhárman nyomozóként viselkednek: kérdéseket tesznek fel, felsorakoztatják a lehetséges válaszokat, azokból levonják a következtetéseket, alibiket ellenőriznek, sőt, még a tettes elfogásában is segédkeznek. A mű mindazonáltal nem üt el túlságosan a Christie-regények poétikájától, sőt nagyonis belesimul az ún. családi háttérű gyilkosságoknak (*Egy marék rozs*, *Temetni veszélyes*, *Paddington 16.50*, *Poirot karácsonya*) a sorába: egy autokrata apa, akitől mindenki függ a családban, testvérek és szülők közti féltékenykedés és versengés, halkán osonó, mindenről tudomást szerző szolgák, a családi örökséget veszélyeztető fiatal és kacér újdonsült feleség váratlan felbukkanása, ismeretlen méreg alkalmazása. Ezért elmondható, hogy a történelmi környezet inkább csak egzotikus kulisszaként működik ebben a regényben. Hasonlót tapasztalatáról számol be Varga Bálint is Ellis Peters regényeivel kapcsolatban: „Peters a középkor Angliájáról és Waleséről ha nem is roppant alapos, de hiteles, és így nagyon izgalmas képet fest. Ha azonban elveszük a kor- és helyszínfestést, és csak magukat a bűneseteket, illetve azok megoldását vizsgáljuk, egy csapásra nyilvánvalóvá válik, hogy Peters a tradicionális krimik hagyományának a követője, és regényeinek egyediségét a történelmi környezet adja.”²³

A történelmi krimi sajátos változatának tekinthetők azok a történetek, amelyekben a nyomozás egy régmúltban elkövetett bűntény (általában gyilkosság) kiderítésére irányul. A detektívmunka ezekben az esetekben könnyen válik szövegértelmező műveletek sorozatává, mivel az ügyben érintettek már nem élnek, a nyomozóknak csupán írott források vagy szóban hagyományozott beszámolók állnak a rendelkezésére, ezekből kell kihámozniuk az igazságot. Minél régebbi az eset, annál jobban közelít egy logikai feladványhoz. E történetek háttérében az a többek által (R. G. Colingwood, M. Bloch, R. C. Hatfield) is hangoztatott előfeltevés húzódik meg, hogy a történelemkutatás bizonyos módszerei és a nyomozás eljárásai között számos hasonlóság figyelhető meg; a történész munkája – ha nem is mindenben, de – sok összetevőjében emlékeztet a detektívére²⁴. Három példán keresztül próbálnám meg bemutatni e műfajváltozat sajátosságait. Az első Karel Čapek *A Votický nemzetség bukása* (Pád rodu Votických, 1929) című elbeszélése²⁵. Ez egy 1465-ben elkövetett rejtélyes bűneset kiderítéséről szól, melyben három ember vesztette életét, egy pedig, ismeretlen okból, kiesett a király kegyeiből. A titokzatos gyilkossági históriára egy készülő historiográfiai munka miatt régi dokumentumokat bújó történész, Divišek úr bukkan rá, s hívja fel rá a figyelmét dr. Mejzlíknek, aki a Čapek-novellák egyik visszatérő nyomozója. Kezdetben egy levél marginális utalása kelti fel a figyelmét, majd innen jut el ahhoz a két, anagrammatikus és heraldikus jelentéseket rejtő *sírfelirathoz*, amelyek alapján igyekszik rekonstruálni az eseményeket. Azért kéri a felügyelő segítségét, mivel tisztázatlan marad a számára a tettes(ek) személye, e nélkül pedig a már feltárt adatok sem állnak össze egy értelmes, logikus eseménysorrrá. Márpedig ez a történettudományi munka egyik előfeltétele. Amikor Mejzlík, a két haláleset időbeli egyezését illetően, felveti a véletlen lehetőségét, Divišek felháborodottan kiált fel: „Uram, mi történészek semmilyen véletlent nem fogadunk el! Hová jutnánk, ha elismernénk, hogy valami véletlenül történt meg? Kell itt lenni valamilyen oksági kapcsolatnak!” A nyomozás alapvetően *textuális* nyomok (levél, sírfelirat) interpretációján alapul. A két „szuperolvasó” ki sem mozdul az

²³ Varga Bálint: *Magádetektívek*. 258.

²⁴ A hasonlóságokról és különbségekről l.: K. Horváth Zsolt: Az ötok jele. Nyom, nyomozás, értelemképzés a microstoria látószögéből. In: Rákai O. – Z. Kovács Z. (szerk.): *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Budapest–Szeged, 2003, Gondolat Kiadói Kőr – Popmpeji. 173–209.

²⁵ In: Čapek, Karel: *Povídky z jedné kapsy*. Praha, 1999, Unholy cathedral. 72–79. A novellát saját fordításomban idézem.

irodából, s csak a szövegek elemzésén keresztül fejt meg a történelmi rejtélyt, a régmúlt eseményeire fényt derítő irodalmi feladvány értelmét. (Ennek műfajteremtő példája E. A. Poe *Marie Roget titokzatos eltűnése* című novellája, melyben Dupin kizárólag a bűntényről szóló újságcikkek és rendőrségi jelentések alapján derít fényt a gyilkosságra.) Mejlíknak végül sikerül szabályos mintává szőnie az eset összegubancolódott szálait, amiért ígéretet is kap Divíšek úrtól, hogy a Pogyebrád György uralkodásáról írott könyvében megemlíti madj a nevét, és az esetet „tudományosan feldolgozza”. Hiába nyálazza azonban végig Mejlík a szerzőtől kapott tiszteletpéldányt, csupán egy nyúl farknyi lábjegyzettel találkozik, ahol a történészt nyomra vezető levél adatain kívül csupán az áll, hogy a dokumentum „különös figyelmet érdemel” és további feldolgozásra vár. Vajon miért nem teljesítette a történész az ígéretét? Čapek ránk bizza a kérdés megválaszolását. Valószínű, hogy azért, mert a bűntény részleteit illetően semmilyen bizonyíték nem állt a rendelkezésükre, Mejlík csupán egy valószínűnek tűnő hipotézist fogalmazott meg, amely megmagyarázza az eset homályos pontjait. De bármennyire elkápráztatta is Divíšeket a nyomozó hatékonynak bizonyuló okfejtése, és belátta, hogy dolgoknak így kellett történnie, történészként mégsem vállalhatta fel annak közzétételét egy tudományos munkában. A novella ezzel mintha azt sugallaná, hogy az irodalmi rejtvényfejtésre hajazó (ok)nyomozás és a kizárólag igazolt tényekre alapozó historiográfiai értelemképzés elvei nem egyeztethetők össze. Brown atya sem rendelkezik megdönthetetlen bizonyítékokkal egy nagy hírű tábornok (Sir Arthur St. Clare) bűnösségét illetően Chesterton *A törött kard jele* (*The Sign of the Broken Sword*, 1911) című novellájában²⁶ („Bizonyítani nem tudom, de többet tudok: látni tudom.”), mégis sikerül megoldania azt a pszichológiai rejtélyt, melyet két tapasztalt magas rangú tiszt érthetetlen viselkedése jelent: „a modern történelem két leghíresebb embere homlokegyenest a jelleme ellen cselekedett.” A rejtély kibogozásában csupán különböző szerzőktől származó szövegek vannak a segítségére (egy önéletrajz, egy napló és egy másodkézből szerzett tanúvallomás), ezek adják meg azt a narratív keretet, amely aztán kiegészítésre és újrastrukturálásra vár. Brownban a történetben tapasztalható inkohereciák keltenek gyanút, és ezek vezetnek el a megoldáshoz is. Egy tapasztalt angol tábornok felelőtlenül hajszolja bele csapatát egy biztos vereséget hozó ütközetbe, egy alapvetően jószívű, nagyvonalúságáról ismert brazil generális pedig szokatlan brutalitással kivégezti a fogságába esett ellenség tisztjei közül a legmagasabb rangút. Vajon mi magyarázza ezt a viselkedést? – teszi fel a kérdést a pap, s egy kísérteties éjszakai séta alkalmával (szó szerint és átvitt értelemben is) lépésről lépésre tárja fel az igazságot állandó Watsonnjának, Flambeau-nek. Módszere a töredékesen ismert tényekből kiinduló, a *reductio ad absurdum* elvét alkalmazó logikai okfejtés, mely azonban a szigorú racionálisan kívül legalább annyira igénybe veszi a képzelet (imagináció) munkáját is. Épp ez az, jegyzi meg a novellát elemző Tomáš Horváth, amiben teljesítménye egyezik az elszigetelt tények és események közt értelemteljes, kauzális kapcsolatokat létesítő történész narratív tevékenységével.²⁷ Brown újraírja nemcsak az angolok vereségével végződő csata történetét, hanem a két tábornok jelleméről is gyökeresen eltérő képet fest. Magyarozatának köszönhetően a nemzeti hősnak számító St. Clare tábornok heroikus története egy kegyetlen gyilkos történetévé alakul át, a közvélemény által ismert és nagyrabecsült ember hamis álarcá mögül egy hazáját eláruló, számító bűnöző figurája bukkan elő; a brazil tábornok pedig mentesül a kivégzésre adott parancs gyanúja alól. Eliette Abécassis: *Kumrán* (1996) című regénye már egy bonyolultabb elbeszélői struktúra keretében viszi színre a történelmi nyomozás kalandját. Annyiban tér el az előbbi két példától, hogy a régmúlt

²⁶ A novellát Schöpflin Aladár fordításában idézem. In: Chesterton, Gilbert Keith: *Páter Brown ártatlansága*. Budapest, 1988, Szent István Társulat. 219–241.

²⁷ Horváth, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava, 2002, VEDA, vydavateľstvo SAV. 39.

bűneinek itt kihatása van a jelenre, hiába a történeti távlat, a nyomozók (egy rabbi és fia) élete veszélyben forog. A regényt a különböző műfaji kódokat és elbeszélői modalitásokat megelevenítő, az újraírás, a kritikai kommentár és a metanarráció szövegközi játékaiban alapuló poétika jellemzi. A cselekmény három idősíkból áll: Jézus életideje, a kumráni tekercsek megtalálásának időpontja (1947) és az elbeszélés jelen ideje (1999). A nyomozás nemcsak a rituális gyilkosságok tetteseinek leleplezésére irányul; a bűntények hátterének metafizikai vonatkozásai vannak. A regény tehát olvasható metafizikai detektív-történetként. Miként arra Tóth Éva Katalin a műről írott elemzésében felhívta a figyelmet, a magyar kiadás²⁸ borítóján olvasható alcím (*Ki ölte meg Jézust?*) nem szerepel a francia eredetiben. A kiegészítés értelmezhető egyrészt a kiadói stratégia részeként, mivel „olyan kultúrtörténeti kérdést állít a figyelem középpontjába, amely tömeges olvasótábor érdeklődésére tarthat számot”²⁹, másrészt hangsúlyossá teszi azt, hogy bűnügyi regényről (thriller théologique) van szó. A regény szolgál valamiféle válasszal a kérdésre, ami viszont felforgatja az evangéliumokból ismert Messiás-történet jelentését.

A *Kumrán* bizonyos értelemben átmenetet képez a történelmi fejtörőnek tekinthető analitikus detektív-történetek és azok között a regények közt, melyekben a nyomozók ugyan szintén régebben megesett bűnügyek kiderítésére tesznek kísérletet, de ezek nem annyira régiek, hogy ne élne még a gyanúsítottak vagy a tanúk. Poirot és Miss Marple többször is sikeresen göngyölt fel régi, elfeledett gyilkosságokat (*Őt kismalac, Nemezis, Az elefántok nem felejtenek, Szunnyadó gyilkosság*), nyomozásuk ilyen esetben egy perújrafelvétel formáját ölti, mely aztán az addig rejtőzködő, még élő tettes leleplezésével zárul.

Egészen egyedülállónak mondható José Carlos Somoza *Athéni gyilkosok* (*La caverna de las ideas*, 2000) című regénye, melyet történelmi metakrimiként definiálhatnánk. A történet két szálon bonyolódik. Egy ógörög bűnügyi történet, az *Athéni gyilkosok* képezi a főszöveget. Ez egy Platón Akadémiáját látogató ifjak rejtélyes halála ügyében végzett nyomozásról szól. A detektív a beszédes nevű Héraklész Pontór³⁰, akit az emberek csak a „Rejtélyek Kibogozója”-ként emlegetnek. Saját munkáját úgy jellemzi, hogy feladata: „Véleményt mondani titokzatos dolgokról.” (99.)³¹ Az athéni közösség általi megítélése hasonló, mint Gordiánuszé volt: „...foglalkozása hírnevet szerzett neki, e mesterséget azonban legtöbbször közönségesnek tartotta.” (171–172.) Ezt a történetet egészítik ki a „fordító” apró betűs lábjegyzetei. Ezekben főként a fordítással kapcsolatban felmerülő nyelvi és filológiai kérdésekről, a szöveg rejtett értelmének megfejtésére tett sikereiről és kudarcairól esik szó, továbbá a fordító gyakran bírálja a regényt közreadó, szerkesztő klasszikus filológus munkáját, de találkozzunk itt a fordító mindennapjait felvillantó életképekkel is. Miután kiderül a szöveg közreadójáról, hogy ugyanolyan halállal halt meg, mint a regénybeli első áldozat, lassan a fordító is kénytelen rábrenni, hogy az ő élete is veszélybe került. Gyanús mozgást észlel a háza körül, betörnek hozzá, fogságba ejtik, és egy álarcos alak arra kényszeríti, hogy minél előbb fejezze be a fordítást. A detektív-szűzsé itt megkettőződik: nemcsak Héraklész Pontór nyomozását kísérhetjük figyelemmel, hanem a fordítóét is, aki csak annyit tud, hogy a megoldás a fordítandó szövegben rejtő-

²⁸ Abécassis, Eliette: *Kumrán*. Fordította N. Kiss Zsuzsa. Budapest, 1998, Európa Könyvkiadó.

²⁹ Tóth Éva Katalin: „Hogy lehetfinoman érintsék a jelek...” Eliette Abécassis: *Kumrán*. *Prae*, 2001/1–2. 177.

³⁰ Somoza nemcsak Hercule Poirot nevére játszik rá, hanem Agatha Christie-nek arra a novelláskötetére is (*The Labours of Hercules*, 1947.), melyben a belga detektív nyugdíjbavonulása előtt még tizenkét olyan ügyet vállalt el és old meg sikeresen, amelyek valamilyen módon összefüggésbe hozhatók Herkules tizenkét feladatával. Magyarul: Christie, Agatha: *Herkules munkái*. Fordította Csák István. Budapest, 1990, Hunga-Print.

³¹ Az idézetek után megadott oldalszámok a magyar kiadásra vonatkoznak: Somoza, José Carlos: *Athéni gyilkosok*. Fordította Dobos Éva. Budapest, 2003, Atheneum 2000 Kiadó.

zik. Míg az előbbi az emberek tekintetében és cselekedeteiben olvas („Minden amit teszünk vagy mondunk, olvasható vagy értelmezhető szövegekként tárulkozik fel.” 57.), addig az utóbbi a szöveg rejtett utalásaiból, a kriptogramként működő szóképekből igyekszik eljutni az igazsághoz, lehetőleg előbb, mint fogvatartója. A fordítás egyre inkább egy nyomozás formáját ölti, míg Pontór nyomozása többször is fordítói-értelmezői műveletként jelenik meg. Miközben „fent” olvasunk egy i.e. 300-ban játszódó, befejezett történelmi krimi, „alant” a szemünk láttára alakul ki és kezd kibontakozni egy másik, időbelileg pontosan be nem határolt, mindenesetre jó pár száz évvel későbbi bűnügyi történet. A fordító életvilága és a regény világa közti határok fokozatosan veszítik el érvényüket: a szereplők megszólítják fordítónkat (kérdéseket intéznek hozzá, tanácsokkal látják el, provokatív beszélőket tesznek), aki pedig saját magára ismer egy készülő szoborban, mely egy papírajai fölé görnyedő fordítót ábrázol. Kénytelen belátni, hogy benne van a szövegben. „...e könyv egy része minden kétséget kizáróan *énrólam szől!*” (165.) – kiált fel kétségbeesetten. A fordító nemcsak a regény szereplőivel kommunikál, hanem a mindenkori olvasóját is bevonja a játékba. Mindeközben nem lehetünk biztosak abban, hogy a fiktív – valós közti kiasztikus játékot „komolyan” kell-e vennünk vagy csupán a titokszöveg megfejtését megszállottan kutató fordító fantáziálásáról van szó. De ezen kívül több minden másban is jó, ha kételkedünk... A Borges, Cortázar, Calvino és Auster műveiből ismert metafiktív poétika ötletes, szórakoztató továbbgondolását, s túlzás nélkül állítható: produktív újrajrását figyelhetjük meg a regényben.



► **Science fiction és történelem:
utópia, szimulákrum,
párhuzamos univerzumok**

SCIENCE FICTION, APOKALIPSZIS, UTÓPIÁK

A fantasztikus irodalom, elsősorban a science fiction (továbbiakban SF), durván leegyszerűsítve kétféle módon viszonyulhat a történelemhez. Az apokaliptikus és utópisztikus szövegek olyan szemléletet előfeltételeznek, melyben a történelem egyenes vonalú fejlődése egy adott ponton megtörik, véget ér: az emberiség vagy a poklok mélységébe zuhan, vagy a tökéletes társadalmat alapítja meg. Tim Lahaye és Jerry B. Jenkins misztikus bestseller regénysorozata kapcsán Donald Morse kifejti: „Az apokalipszis, már definíciója alapján, azt követeli meg, hogy az idővonalat végesként és irányítottként fogjuk fel. (...) Az idővonal ezáltal önmagában álló események láncává válik, mely a teremtés pillanata felől indulva a megszűnés pontja felé mutat. Az idő tehát a Végítélet felé halad.”¹ Az ötvenes években, a hidegháború éveiben, számtalan SF szöveg tematizálta az egész világot elpusztító katasztrófát, a mindkét blokkot megsemmisítő atomtámadást, az egész Földet leigázó űrlény-inváziót. Ezekben a művekben az apokalipszis vallási motívuma a tudományos fikció, a (közel)jövőt lefestő fantasztikum köntösébe öltözött.

Philip K. Dick szövegvilága kulcsfontosságú lehet a SF és a történelem kapcsolatát vizsgáló elemzésekben. Többek között azért is, mert míg az amerikai szerző az ötvenes és hatvanas években számos olyan novellát írt (*Második variáns; Imposztor*), melyek a Föld megsemmisülését, de legalábbis a harmadik világháborút mutatták be, a hetvenes években pont a misztikus vallás felerősödése, a Végítélet iránti érdeklődés jellemezte műveit. Az önéletrajzi ihletésű, 1978-ban megírt, három évvel később megjelent *Valis* a szerző egyik drogos élményét az apokalipszis megtapasztalásával festi le: „Egy ízben 1964-ben, amikor a Sandoz LSD-25 még kapható volt – főleg Berkeley-ben –, benyomott egy hatalmas adagot, és úgy reagálta le, hogy visszament az időben, vagy előreléködött az időben, vagy időn kívül került; mindenesetre latinul beszélt, és azt hitte, elérkezett a *Dies Irae*, a Harag Napja. Hallotta, ahogy Isten irtózatos dühében ökölrel dörömböl. Fat nyolc órán keresztül jajongott és imádkozott latinul.”²

„Különösképpen krízishelyzetek idején kezdenek el az emberek számítani a világvégére, a kozmikus újjászületésre és az Aranykorra: meghirdetik a földi paradicsom eljövételét, védekezésül a szörnyű nyomorúság okozta kétségbeesés ellen, oltalmazva magukat a szabadság elvesztésétől és az értékrendszerek összeomlásától”.³ A SF szövegvilágában a hidegháború félelmeinek másik leképezési módja az utópiák teremtése: egy jövőbeli, esz-

¹ Donald E. Morse: *The End of the World in American History and Fantasy: The Trumpet of the Judgement. Journal of the Fantastic in the Arts*, 2002 Vol. 13 No 1. 35. o.

² Philip K. Dick: *Valis*. Fordította Pék Zoltán. Budapest, 2004, Agave. 32. o.

³ Mircea Eliade: *Paradise and Utopia: Mythical Geography and Eschatology*. In *Utopias and Utopian Thought...* Edited by Frank E. Manuel. Boston – Cambridge, 1966, Houghton Mifflin Company – The Riverside Press. 277. o.

ményi közösség bemutatása, mely által a szerző elérendő (avagy elérhetetlen) célt és egyben tükröt tart saját kora elé.

A SF egyik kutatója (Hoda M. Zaki), az 1965 és 1982 között Nebula-díjat⁴ kapott regényeket vizsgálta, és majdnem mindegyikben talált utópisztikus elemeket⁵. Fontos azonban észrevenni, hogy a populáris műfaj átformálja a klasszikus, Thomas More-féle utópiát: bár a SF megjeleníti a jövő társadalmának tökéletességét, ám ugyanakkor fel is lázad a tökély statikussága ellen. Az utópiáról ugyanis szinte ugyanaz mondható el, mint amit Morse az apokaliptikus irodalom időszemléletéről állított. Nevezetesen, a regényekben megjelenő (eszményi) társadalmat az időnyíl végpontjaként kell értelmeznünk. Ez viszont a SF egyik alapvető premisszájának mond ellent, miszerint az emberiség technikai és társadalmi fejlődése örök. Változás nélkül a műfaj egyszerűen értelmetlenné válik. A tudományos-fantasztikus regények főhősei épp ezért lerántják a leplet a tökéletesnek hitt társadalomról, az utópia sokszor disztópiába csap át. A szöveg megpróbálja elúzni a végpont illúzióját, hogy szükségessé váljék a további javulás, az előrejutás. „A SF szerzők makacsul kitaranak a változás jelensége mellett, sőt, visszautasítják az utópiát az állandó küzdelem és fejlődés nevében.”⁶ A klasszikus SF műfaja tehát egyszerre vonzza és taszítja az utópiák ötletét: alkalmazza azok eszköztárát, ugyanakkor önmagát nemegyszer az utópiák ellenében határozza meg.

Ez akkor is igaz, ha az utópiát nem a történelmi fejlődés végpontjaként értelmezzük. Mircea Eliade az elveszett mennyország toposzával azonosítja – ám a klasszikus SF szerint az ember a küzdelemre született, nem a békés, ideális Paradicsom élvezetére. Lewis Mumford a város kialakulásához köti az utópiák megjelenését: mind történetileg (görög városállamok), mind mítoszi értelemben, miszerint az emberi közösség megszentelt földön szeretne élni; a mitikus gondolkodású nép ki akar hasítani egy darab rendet a káosz-ból. Így aztán „a város maga válik az ideális megjelenési formává... más szóval, utópiává.”⁷ Ez viszont izolációval, (város)falak emelésével, elhatárolódással jár – ami az ürutazás, vándorlás eszméjének alapvetően ellentmond. A bezárkózás és felfedezés, védett otthon és ürrepülés ellentétes motívumai jól jellemzik Isaac Asimov jövőképét a Földet illetően (lásd például *A meztelen nap* című regényét), de Dick szövegvilágában is megjelennek. „Egyik bolygóról a másikra. Hogy is lehetne ezt felülmúlni? Ezekben az űrhajókból végre megtették az utolsó ugrást. Az élet minden formája vándorol, utazik. Egyetemes szükséglet, egyetemes tapasztalat. Ezek az emberek azonban megtalálták a végső fázist, azt, amelyet tudomásuk szerint még egyetlen más faj vagy létforma sem.”⁸

Másképp viszonyul a történelemhez a tudományos fantasztikum azon alfaja, melyet alternatív történelmi regénynek („alternate history” vagy „alternative history”) neveznek. Ezen szövegek a történelmi regényekhez hasonlítanak leginkább, azzal a különbséggel, hogy az ismert történelmi események menetét alapvető eltérésekkel mutatják be. Ebből következően nem csupán egy, hanem több idővonalat tételeznek fel.

Mint arra Andy Duncan rámutat, az alternatív történelmek létét a szereplők három különböző módon tapasztalhatják meg. Az első lehetséges eszköz az időgép, az időutazás: a főhős a múltban (esetleg a jövőben) olyan alapvető dolgokat változtat meg, melyek

⁴ A Nebula-díj az egyik legfontosabb kitüntetés a SF regények számára. Ilyenek még a Hugo-díj és a Philip K. Dick-díj.

⁵ Edward James: Utopias and anti-utopias. In *The Cambridge Companion to Science Fiction...* Edited by Edward James and Farah Mendelson. Cambridge, 2003, Cambridge University Press. 219. o.

⁶ Uo., 222. o.

⁷ Lewis Mumford: Utopia, The City, and The Machine. In *Utopias and Utopian Thought*. Edited by Frank E. Manuel. Boston – Cambridge, 1966, Houghton Mifflin Company – The Riverside Press. 13. o.

⁸ Philip K. Dick: *Kizökkent idő*. Fordította Pék Zoltán. Budapest, 2004, Agave. 191. o.

a történelem menetét lényegesen megváltoztatják. Példa lehet erre Mark Twain *Egy jenki Arthur király udvarában* című regénye, de hasonló ötletet dolgoz fel a *Vissza a jövőbe* (Robert Zemeckis) filmtrilógia is. A *második elméletet* a párhuzamos univerzumokba vett hit alapozza meg. „Sok elbeszélés és regény azt tételezi fel, hogy több, eltérő történelemmel rendelkező 'párhuzamos világ' létezik egyszerre, melyek között a szereplők szándékosan vagy véletlenül utaznak, egyik idővonalról a másikra 'ugranak', ahogy egyik vonatról a másikra szállunk át”.⁹ Erre lehet példa Dick *Small Town* című novellája vagy az *Ember a Fellegvárban* című regénye, esetleg a *Sliders* televíziós sorozat. Az alternatív történelmek harmadik leképezési módja inkább az egyéni sorsokra koncentrál: a szereplő többször végigéli ugyanazt az időszakot, ugyanazokat az eseményeket, ám némiképp eltérő módon, más-más eredménnyel. Ezt a verziót példázhatja *A lé meg a Lola* (Tom Tykwer), *A nő kétszer* (Peter Howitt) vagy a *Femme Fatale* (Brian De Palma). Philip K. Dick *Kizökkent idő* című regénye egy negyedik variáns lehet: ebben a szimulákrum világ megteremtése ad lehetőséget az „alternatív” történelem létrejöttére.

Philip K. Dick: Kizökkent idő

A regényről Fredric Jameson mélyreható elemzést közölt, melyben kiemelte a populáris irodalom kultúrtörténeti fontosságát, elsősorban az 1950-es éveket illetően. Szerinte a tömegkultúra vált leginkább képessé a kor fogyasztói társadalmát, beszűkültségét, atomháborús félelmeit megszólaltatni. „Más szavakkal, ha van realizmus az ötvenes években, akkor az itt található: a tömegkultúra jelentkezésében, mely az egyetlen olyan művészeti irány, mely akar (és képes) az eisenhoweri éra fojtogató valóságával, a kisváros boldog családi életével foglalkozni, azaz, az átlagos, konformista életet bemutatni”. Ebbe a kulturális irányzatba sorolható Jameson szerint Philip K. Dick is: „egyedül Dick juthat eszünkbe, mint ennek a témának a virtuális poeta laureatusa: a családi torzsalkodások és házastársi tragédiák, a kiskereskedők, szomszédolások és a délutáni tévénézés apostola. De, persze, valamit hozzátesz ehhez a valósághoz, és, különben is, Californiában járunk”.¹⁰

Igen, az utolsó mondat rendkívül fontos: Dick (netán California?) „valamit hozzátesz” a valósághoz. Ha nem így lenne, akkor (csupán) a realista irodalmi kánonba helyeznénk Dicket, nem a SF korszakot újító alakjai közé. A regény esetében ugyanis az ötvenes évek világa nem maga a valóság, hanem szimuláció. Emberi konstrukció, modell, egyes szereplők által a főhősre kényszerített tudati kép, mely a valóság meghamisítására épül. „Egy történelmi célú Potemkin falu: az ötvenes évek újrateremtése... melyet (most nem lényeges, milyen okból) 1997-ben konstruáltak, egy csillagközi atomháború kellős közepén.” (Jameson, 282. o.)

A történet nagyjából a következő: az 1997-es jövőben polgárháborút vív a Föld lakossága a Holdon élő telepésekkel. A különleges empátiás képességekkel rendelkező Raggle Gumm előre meg tudja állapítani a Holdról kilőtt rakéták nagy részének a várható becsapódási helyét. Mivel azonban elege lesz a háború gyötrelmeiből, az ötvenes évek álmvilágába menekül. „Aztán egy nap hirtelen ott találta magát az ötvenes években. Mesés élmény volt. Lélegzetelállító csoda. Hirtelen eltűnt minden: a szirénák, a koncentrációs táborok, a konfliktus és a gyűlölet... Az egész nap körülötte ögyelgő egyenruhás katonák, a következő rakétatámadástól való rettegetés, a nyomás és a feszültség...”¹¹ Fantazmagóriá-

⁹ Andy Duncan: Alternate history. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Edited by Edward James and Farah Mendelson. Cambridge, 2003, Cambridge University Press. 214. o.

¹⁰ Fredric Jameson: Nostalgia for the Present. In *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London – New York, 1996, Verso. 280. o.

¹¹ Philip K. Dick: *Kizökkent idő...* 192. o.

ját tovább erősíti, sőt rákényszeríti környezetét, mivel munkáját (az ellenséges rakéták háztalanítását) az álomvilágban, a szimulált valóságban is képes folytatni.

A szimuláció terminusát felhasználva behelyezkedhetünk Baudrillard nézőpontjába. A francia gondolkodó *Simulacra and Science Fiction* című esszéjében megkülönbözteti a hagyományos SF-t annak posztmodern variánsától. Szerzőnkéről így ír: „Dick nem egy alternatív vagy idegen világot, illetve népet teremt, nem is csillagközi hősi tetteket fest le: az olvasó elejétől fogva egy eredet nélküli, múlttal és jövővel nem rendelkező szimulákrumban találja magát – a (mentális, térbeli, időbeli, szemantikai) dimenziók teljesen szabad áramlásában”.¹² Dick már számol azzal, hogy a posztmodern regényekben nem fikciót, hanem „valóságot” kell konstruálni; pontosabban, fiktív realitást kell szimulálni, egy eltűnt, halott világot kell feltámasztani. „Többé nem lehetséges a nem-való a valóságosból képezni, a fiktívet reális tényekre alapozni. Helyette megfordul a folyamat: eltűnik a középpont, a szimulált modellek pedig a banalitás, a realitás érzetét keltik. A megélt tapasztalatokra alapozódnak, hogy fikcióként teremtsék újjá a reálist, mivel az már eltűnt életünkéből. A valóságnak, a mindennapi, megélt tapasztalatnak a hallucinációja, ami – bár meghökkentő részletességgel és átlátszó precizitással kerül bemutatásra, mint egy állatpark vagy növénykert – eredet nélküli, »valóságosiatlanított«, hiperrealizált.” (Baudrillard, 124. o.)

Baudrillard esszéje nem arra fut ki, hogy a múlt egy korszaka szimuláció. Ez csak egy lépés ahhoz, hogy megállapítsa: a mai valóság, az ún. „való világ”¹³ sem sokban különbözik a regénybeli szimulációktól. Eltűnik a fikció – avagy mindenütt fikció van. A mi realitásunk is éppolyan üres, mint a *Kizöklent idő* mesterséges világa. „Tulajdonképpen, az ilyenfajta science fiction már nem ’másutt’ van, hanem mindenütt: a mostani, itteni modellek körforgásában, szimulált környezetünk magától értetődő természetében.” (Baudrillard, 125. o.)

Jameson viszont kifejezetten *egy korszak* (az ötvenes évek) és *az időtudatunk* szimulációjaként olvassa a *Kizöklent időt*. Dick regényét (és talán a SF-t általában) a történelmi regénnyel veti egybe. Nem arról van azonban szó, hogy a kétféle műfaj egymás folytatása lenne: az egyik a múlttól szólna, a másik pedig a jövőről, s így értelmeznék (más-más nézőpontból) a jelent. (Nem értek egyet McHale-lel, midőn azt állítja: „Irodalomtörténeti szavakkal, Jameson szerint, a science fiction ott és akkor kezdődik, ahol és amikor a történelmi regény véget ér...”¹⁴) Jameson ugyanis arra hívja fel a figyelmet, hogy a SF, miközben kimozdítja a történelmi regény nézőpontját, *annak felbomlását is magában hordozza*. Nem csupán megfordítja a történelmi tudatot, hanem *léteben fenyegeti* azt. Együtt gondolkodik vele, ám inverziók segítségével, *dekonstruálja* is egyben a historikát. „Ez az a kontextus, amiben érdemes megvizsgálni azt a feltételezést, hogy a science fiction műfajilag dialektikus és strukturális kapcsolatban van a történelmi regénnyel – rokona és megfordítása, ellentétes és egyenértékű vele... Mert ha a történelmi regény a történelmiséghez ’járult hozzá’, és azt segítette elő, hogy a történelemre a 19. század óta bizakodva tekintsünk, akkor a science fiction legalább annyira hozzájárult ahhoz, hogy a történelmiség ideája – különösen a jelen, azaz a posztmodern korban – megkérdőjeleződjön, valóságba kerüljön, megbénuljon és háttérbe szoruljon.”¹⁵ Hogyan történik meg a történelmi regény inverziója? Miként bénítja meg a SF a historikusságot?

¹² Jean Baudrillard: *Simulacra and Science Fiction*. In Uő: *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor, 2000, University of Michigan Press. 125. o.

¹³ Az angol terminológiának van egy bevett kifejezése a magyarul kicsit bénán hangzó „való világra”: „consensus reality”, azaz, „általános megegyezés szerinti valóság”.

¹⁴ Brian McHale: *POSTcyberMODERNpunkISM*. In Uő: *Constructing Postmodernism...* London – New York, 1992, Routledge. 238. o.

¹⁵ Jameson i. m., 284. o.

A történelmi regényről, Lukács alapján azt mondhatjuk, hogy a történelmi tudat kialakulásához járult hozzá. A 19. századi polgárság kívánta céljait, értékeit stb. általa meghatározni. Tehát, a történelem segítségével kívánt portrét rajzolni önmagáról. Az önmagáról szóló *jelenképet* történelmi tudatba, történelmi perspektívába helyezte. (Jameson, 283. o.)

Wilhelm Dilthey alapján azt állapíthatjuk meg, hogy Lukács elmélete a személyiség időtapasztalatával magyarázható. Dilthey elkülöníti az idő fogalmát az idő megélésétől. Megkülönbözteti az időt mint jelenséget és „az idő *élményét*, melyben az idő fogalma végső beteljesedésre tesz szert.”¹⁶ Az idő nem más, mint szüntelenül áramló jelen. „Mondhatni, életünk hajóját állandóan tovahaladó folyam sodorja tova, s a jelen mindig és mindenütt ott van, ahol ezeken a hullámokon mi vagyunk, szenvedünk, emlékezünk vagy remélünk, röviden, ahol realitásunk teljességében élünk.” (Dilthey, 104. o.) Az idő, mivel állandóan változik (nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba), az egyén számára csak az emlékek segítségével fogható meg. Az idő megélése tehát nem lehetséges (pusztán) a jelen segítségével. A múltat vagy a jövőt kell segítségül hívni: emlékeket vagy célokat kell találni az életben. Dilthey metaforájához visszatérve: a folyón (jelenben) való haladás csak a parthoz (múlt vagy jövő) képest válik értelmezhetővé. „Az idő előrehaladásának a legkisebb mozzanata is időtartamot foglal magában. Soha sincs jelen: amit jelenként élünk meg, mindig magában foglalja annak emlékezetét is, ami éppen jelen volt. (...) Ami az idő folyásában a jelenlét egységét adja, az – mert egységes jelentéssel rendelkezik – a legkisebb egység, s ezt élménynek nevezhetjük.” (Dilthey, 104–105. o.)

Mindebből kétféle dolog következhet. Az egyik, a Lukács-féle historikus irány. Eszerint, a múlt némileg egységessé tehető, megfogható, s a közösség a történelmi korszakok tudatával képessé válik jelenének meghatározására. „A szellemi világra vonatkozó tudás a többi személy megélésének és megértésének, a közös tényezők (Gemeinsamkeiten) – történelmi hatás szubjektumaiként való – historikus felfogásának s végül az objektív szellemnek az együttes hatásában jön létre.” (Dilthey, 105. o.)

Dilthey szövegének fejtegetései azonban magukban rejtenek egy másik a lehetőséget is. Eszerint a jelen (mint idő és jelenlevő világ) megtapasztalhatatlan, s ebből következően realitásunk teljessége is megfoghatatlan önmagában. Ugyanezt mondhatjuk az időről: önmagában, a jelenben nem értelmezhető. „A reális idő e tulajdonsága miatt az idő folyását a szó szigorú értelmében nem lehet megélni. A múlt jelenléte pótolja számunkra a közvetlen megélést.” (Dilthey, 105. o.) Csak a múltra támaszkodhatunk, ha az időt és „realitásunk teljességét”, azaz a valóságot, meg akarjuk érteni. De mi történik, ha a múlt is megkérdőjeleződik? Ha az éppúgy hamisítvány és szimuláció, mint a jelen? És ezáltal nincs többé jelen (a múlt)?

Dick *Kizökökelt idő* című regénye, Jameson szerint, pontosan erre hívja fel a figyelmet. A szöveg azt sugallja, hogy lehetséges: a múlt csupán eredet nélküli konstrukció, szimulákrum. Ez különbözteti meg leginkább a science fictiont a történelmi regénytől – az önleplezés aktusa. „A *Kizökökelt idő* azonban egészen másképp hozza működésbe a történelmi tudatot, mint Sir Walter Scott tette... A valóságosiasítás beleépül magába a regénybe, amit az úgy jelenít meg, hogy általános gyakorlattá teszi: az ötvenes évek világa egy megfogható dolog, de olyan dolog, amit az emberek fel tudnak építeni, pontosan úgy, ahogy a tudományos fantasztikus író építi fel kicsinyített modelljét”.¹⁷ Azaz, a szöveg felhívja a figyelmet saját világának fiktív, hamisított voltára.

¹⁶ Wilhelm Dilthey: Vázlatok a történelmi ész kritikájához. Fordította Bacsó Béla és Mezei György. In *A magyar irodalomtudomány kialakulása: A pozitívizmustól a strukturalizmusig: Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal és Vilcsék Béla. Budapest, 1998, Osiris. 104. o.

¹⁷ Jameson i. m., 285. o.

Természetesen, nem csupán az ötvenes évek világa és történelmi képe lehet hamisítvány. Bármely évtizedé, bármely koré. Ha az évtizedek ötletét szimulákrumnak tartjuk, az egész múlttudatunkat kérdőjelezzük meg. (Érdekes, hogy az amerikaiak igencsak szeretnek évtizedekben gondolkodni, főként, ha a huszadik századról van szó. Beszélnek a „virágzó húszas” évekről, a proletár harmincas, a lázadó ötvenes évekről. Van „we decade”, „me decade” stb.) Hiszen már Dilthey alapján is elmondhatjuk, hogy *nem a valódi időt* érzékeljük, hanem csupán teremtjük az időt. Egy merész lépéssel pedig, amit Dick regénye megtesz, arra következtethetünk, hogy a teremtett idő – kizökkent idő, eredet nélküli, szimulált idő. Jameson ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Fennáll azonban egy még radikálisabb lehetőség, nevezetesen, hogy a korszakokról alkotott elképzeléseink nem kapcsolódnak semmiféle realitáshoz, függetlenül attól, hogy a korszakokat nemzedékek vagy az uralmon lévő királyok alapján képzeljük el, vagy bármilyen más tipológiai osztályozást végzünk. A tömegek életének realitása nem gondolható el (vagy nem egységesíthető, hogy egy mai kifejezést alkalmazzak), nem lehet jellemezni, értékelni, felcímkézni vagy megérteni. Ezt nevezhetjük, véleményem szerint, a nietzschei álláspontnak, mivel ez elutasítja a 'korszakok' létét, azaz, hogy azok bármikor fennálltak volna. Ebben az esetben, természetesen, 'történelem' sincs, ami ezeknek a filozófiai fejtegetéseknek a sarkalatos pontja volt.” (Jameson, 282. o.)

**Philip K. Dick: Ember a Fellegvárban,
William Gibson: A Gernsback-kontinuum**

Jameson Dickről szóló fejtegetéseinek egy része releváns lehet az *Ember a Fellegvárban* című regény kapcsán is. Nevezetesen, arra a megállapítására gondolok, hogy Dick az ötvenes évek „poeta laureatusának” tekinthető, mivel nagy pontossággal festi le saját korát. El kell ismerni, hogy mind az *Ember a Fellegvárban*, mind a *Kizökkent idő* hűen mutatja be az eisenhoweri korszakot, a hidegháború félelmeit. Az *Ember a Fellegvárban* esetében azonban nem a csillagközi utazások, és nem is a szimulákrumvilág jelenti a kiutat. A párhuzamos világok eszméje körvonalazódik potenciális menekülés lehetőségeként. A harmadik világháború emberiség-megsemmisítő lehetőségétől a párhuzamos világokba vetett hit adhat megnyugvást. „Ha a Földön véget is érne az élet, valahol máshol kell még lennie, amiről nem tudunk. Az lehetetlen, hogy csak itt legyen élet. Még több ismeretlen világnak is léteznie kell olyan távol, vagy olyan dimenziókban, amikről semmit nem tudunk.”¹⁸

Már ebből is látható, hogy (a hasonlóságok ellenére) alapvető különbségek vannak a két regény között. A *Kizökkent idő* címűben a fogyasztói társadalom leírása van a közép-pontban. Az *Ember a Fellegvárban* témája a politika, történelem, hidegháború és a kémkedés. Nem társadalom-kritika, hanem politikai-történelmi körkép. Az alternatív történelmek eszméje nem egy szimulákrum világ segítségével kerül bemutatásra. (Bár a mű végén erre is van utalás. A regény meghatározni látszik saját világának fiktív, és az olvasó környezetének reális voltát. Lásd 215. o.) Ehelyett az ötvenes évek Amerikájának kifordított politikai viszonyai a párhuzamos dimenziók ötletét jelenítik meg.

A második világháború utáni hatalmi érdekszála a visszajára fordul: nyugat és kelet, Ázsia és Amerika viszonya fel van cserélve. Nem az USA, hanem Németország és Japán lesz a szuperhatalom; nem Németországot, hanem Amerikát osztják zónákra, érdekszférák szerint. A mű nagy része ebben a kifordított, átalakított dimenzióban mozog; benne építkezik, benne teremt meg mindent. Csupán néhányszor feszegeti annak határait. Erre lehet példa egy könyvbeli könyv: a *Nehezen vonszolja magát a sáska*, mely – első pillantásra – a mi valós világunkról szól. Egy olyan dimenziót fest le, ahol a németek elbukták a vi-

¹⁸ Philip K. Dick: *Ember a Fellegvárban*. Fordította Gerevich T. András. Budapest, 2003, Agave. 204. o.

lágháborút, az USA pedig gazdasági nagyhatalommá vált. A *Nehezen vonszolja...* tehát egy alternatív világképet vázol fel a regény fikciójához képest. Ilyeténképpen magának az *Ember a Fellegvárbannak* a kicsinyítő tükre. Kicsinyítő tükre, és egyben reciprokszerű megfordítása, hisz amelyik világ fiktív az egyik műben, az valós a másikban. Elgondolkozhat tehát az olvasó: vajon az *Ember a Fellegvárbannak*-e a fikció, és a mi világunk a valódi, vagy, vice versa, a mi dimenziónk a fikció, és az *Ember a Fellegvárbannak* tölti be azt a szerepet, amit a szereplők számára a *Nehezen vonszolja...*; nevezetesen azt a szerepet, hogy megkérdőjelezi a világháború végkifejletét. (Ahogy már említettem, az utolsó előtti, 215. oldal erre talán választ ad.)

A kicsinyítő tükör szerepét felvállaló szöveg arra is utal: milyen műfajúnak tekinthető az *Ember a Fellegvárbannak*... Miként kívánja definiálni önmagát a regény? Nos, a szöveg „történelmi sci-fiként” határozza meg magát; azonban nem annyira a Lukács-féle történelmi regényre, hanem inkább a Linda Hutcheon-féle historiográfiai metafikcióra kell gondolnunk.

– Detektívregény? Bocsássátok meg mélységes tudatlanságomat – mondta, és belelapozott a könyvbe.

– Nem, nem detektívregény – felelte Paul. – Érdekes műfaj, a sci-fihez áll talán a legközelebb.

– Jaj, dehogyl! – ellenkezett Betty. – Semmi tudományos nincs benne. És nem is a jövőről szól. A sci-fi a jövőben játszódik, ráadásul egy olyan jövőben, ami tudományosan fejlettebb a mánál. Erre a könyvre egyik sem áll.

– De egy másik, nem létező jelenben játszódik – mondta Paul. – Van több ilyen jellegű sci-fi – majd elmagyarázta Childannak. – Ne haragudj, hogy így ragaszkodom a saját véleményemhez, de mint a feleségem tudja, sokáig megőrültem a sci-fiért. Nagyon korán kezdtem, alig tizenkét évesen már ez volt a hobbim, még a háború kezdetén.¹⁹

Az *Ember a Fellegvárbannak* nem azért érdekes szöveg, mert benne az alternatív világok között összetett és átjárható a kapcsolat. A könyvbeli könyvet (és egy-két epizódot) leszámítva, egy bizonyos világban és egy adott dimenzióban játszódik. Dick regénye inkább azért lehet vizsgálódásunk tárgya, mert egy alternatív történelem lefestésével a szöveg a historicitás narrativitására hívja fel a figyelmet. Arra, hogy a történelem történetmondás vagy történelemírás eredménye. Ebből következően válogatás, sorba rendezés, azaz interpretáció szüleménye. Hayden White pontosan erre hívja fel a figyelmet: „a történelmi narratívákat általában nem szívesen tekintik annak, amiként azok a legnyilvánvalóbb formájukban megjelennek: nyelvi fikcióknak, melyek tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*, és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez.”²⁰

Dick műve, mivel két (vagy akár több) történelmet tételez fel egyszerre, felhívja a figyelmet arra, hogy a történelem tudománya már eleve, önmagában alternatív. A történelmi tények csak azután lesznek tények, hogy leírásra kerültek. Az eseményeknek azonban, hogy rögzítésre és interpretálásra érdemesek legyenek, magukban kell rejteniük a többértelműséget, az eltérő interpretációkat. „Annak érdekében, hogy történetiként tűnjön fel, egy eseménynek legalább kétféleképpen kell elbeszélhetőnek lennie. Amennyiben ugyanarról az eseménysorról nem képzelhető el legalább kétféle elbeszélés, a történésznek felesleges autoritásával az igaz történet elbeszélése érdekében megjelennie.”²¹ A több-

¹⁹ Philip K. Dick: *Ember a Fellegvárbannak*. 93. o.

²⁰ Hayden White: *A történelem terhe*. Budapest, 1997, Osiris. 70. o.

²¹ Uo., 134.

értelműség a feltétele annak, hogy egy bizonyos jelentésadás, értelmezés megszülethessen. Minden elbeszelt történet mögött létezik egy másik, alternatív történet; a történelem variációk sokasága.

Természetesen nem egyedül Dick az a szerző, aki a történelem objektivitását és a valóság megkérdőjelezését meggyőzően színre viszi. Eszünkbe juthat a cyberpunk egyik legismertebb írójának, William Gibsonnak *A Gernsback-kontinuum* című novellája. „A *The Gernsback Continuum* cselekménye rendkívül egyszerű: az elbeszélő egy általa látott fantomkép (áttetsző repülő) eredetére keres magyarázatot, miközben szembesül annak többféle értelmezésével, érzékelhetőségének dilemmáival, illetve egy konkrét utazásának tér- és időbeli határaival.”²² A főhőst azzal bízzák meg, hogy a 30-as évek sci-fi-jei által megálmodott jövőt fényképezze le: egy olyan jövőt, amely sohasem valósult meg. A novella egyik rétege tehát a 30-as években elképzelt jövőkép fikcionalitására irányítja a figyelmet. A baj csak az, hogy egy idő után már nem csupán fényképezi, hanem látja is ezt a jövőt; sőt teljesen valóságosnak érzékeli. A ponyva-utópiák és a tömegek jövő iránti vágyát látja megtestesülni a főhős. Amit lát, az természetesen szimuláció (bár értelmezhető a párhuzamos univerzumok megjelenési formájaként is). Ha úgy tetszik, a ponyvairodalom által gerjesztett és a kollektív tudattalan által teremtett szimuláció. Erre H. Nagy Péter és Amy Novak is utalnak. Az utóbbi kritikus szerint a novella „fényt vethet arra a gyakran elkövetett hibára, hogy lebecsüljük azt, ahogy a populáris kultúra a múltat vagy a jövőt reprezentálja. Mert bár lehetséges, hogy nem úgy mutatja be a dolgokat, ahogy azok 'valójában' lesznek vagy voltak, mindazonáltal jelentős hatással van az emberek kulturális képzelőerejére.”²³

Az említett kritikusok arra viszont kevésbé térnek ki tanulmányaikban, hogy a főhős, illetve annak foglalkozása, a fotózás, legalább annyira hozzájárul a szimulákrum-világ létrejöttéhez, mint a tömegkultúra. A főhős ugyanis foglalkozására nézve fotós, aki már a novella elején bevallja: „Olyasmit, ami nincs, természetesen le lehet fotózni: átkozottul nehéz, de fölöttébb kifizetődő foglalatosság. Nem csinálom rosszul, de a legkiválóbb se vagyok”.²⁴

Mint arra Susan Sontag és Roland Barthes rámutatnak, a fotós manapság már egyébként sem azt fotózza, ami van, hanem ami nincs jelen, ami nem létezik. A fotózás lényege: inverziók sokasága. Korábban azt fotózták, ami érdekes volt. A turizmus terjedésével viszont az válik látványossággá, érdekessé, amit fotóznak. (Lásd az ázsiai turistát, aki mindent fényképez. Amit nem fényképez le, azt nem is látta, az nem is érdekes. Azért fényképez mindent, mert mindent szeretne látni, mert minden érdekes a számára.)

Korábban a képek azt kívánták tükrözni, bemutatni, ahogy élünk. Manapság az emberek kívánnak úgy élni, ahogy azt a fotókon látják. Barthes erről a következőképpen ír: „Valaki egyszer azt mondta nekem egy kávéházban, ahol a vendégeket nézegettük: 'Nézzé, milyen színtelenek, manapság a képek élőbbek, mint az emberek.' A mi világunk egyik megkülönböztető jegye talán éppen az a fordított rend, hogy a képzeleti vált általánossá, s mi aszerint élünk”²⁵. Jól illusztrálják ezt a jelenséget Bret Easton Ellis regényei és a *Fight Club* című film: bemutatják, hogy úgy kívánunk élni, ahogy azt a mainstream kultúra és divat elvárja tőlünk, a képek (és a média) segítségével előírja nekünk.

²² H. Nagy, Péter: *Imaginárium II. A parciális 'sci-fi a sci-firől' olvasatok lehetőségei*. In uő: *Kánonok interakciója*. Budapest, 1999, FISZ. 152. o.

²³ Amy Novak: *Virtual poltergeists and memory. The question of ahistoricism in William Gibson's Neuromancer (1984)*. *HJEAS Hungarian Journal of English and American Studies* Debrecen, 2000 Spring, Volume 6/1. 57. o.

²⁴ William Gibson: *A Gernsback-kontinuum*. In uő: *Izzó Króm*. Fordította Bóday Tamás et al. Budapest, 1997, Valhalla. 38. o.

²⁵ Roland Barthes: *Világokkamra: Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, 1985, Európa. 122. o.

Ugyanez a helyzet a szépséggel: eredetileg azt fényképeztük, ami szép. Manapság pedig az a szép, amit fényképezünk. A fényképek révén nem rögzítjük, hanem *teremtjük* a szépséget. „Az lett a szép, ami szabad szemmel nem látható, vagy amit a szem nem vesz észre: az a szétaprózott, kifacsart látvány, amelyet csak a fényképezőgép nyújt.”²⁶

A végső inverzió: *a valóság elvének megfordítása*. Eddig azt fényképeztük, ami valódi. Most az a valódi, ami le van fényképezve. „Ma minden avégből létezik, hogy fénykép váljék belőle. (...) A fénykép már nem egyszerűen valóságrögzítő, hanem a dolgok külső megjelenésének mércéje, s mint ilyen, megváltoztatja a valóság és a realizmus fogalmát is.”²⁷ Ezek után érthető, hogy a fényképek, melyeket *A Gernsback-kontinuum* főhőse készít, egyfajta (ál)valóságot teremtenek. A szereplő megbízást kap, hogy fotózzon le egy nem létező világot. Lefényképez, s ezáltal életre kelt egy mikrokozmoszt; a hamisítvány feltámad, a valóság helyére lép, szimulákrum lesz belőle. A szemiotikai kísérteteket nem csupán a kollektív tudattalan és az azt tükröző populáris irodalom teremti, hanem a fotózás is. „Aztán egy napon, miközben Ming harcias stílusának egy Bolinas külvárosában felfedezett diszpéndányát készültem lefotózni, átszakítottam a valószínűség finom hártáját. Észrevétlenül átcsúsztam egy határon”.²⁸ A szimulákrumba vagy párhuzamos dimenzióba (paraterbe) való határátlépést tehát a fotográfia biztosítja.

A fényképek, bár valóságnak akarnak látszani és a valóság attribútumaival rendelkeznek, interpretációk a világról. Ennyiben a fotózás a történelemtudományra hasonlít: a történelem objektív kíván lenni, s ezért elrejtőzik a történész figurája, a narrátor a háttérben marad. White a történelem „narrativitását” megkülönbözteti a „diskurzustól”: a diskurzus leleplezi önmagát, mivel – implicit vagy explicit módon – jelen van a beszélő. „Ezzel szemben a »narratíva objektivitásának forrása a narrátorra vonatkozó minden utalás hiánya. (...) Az események kronologikusan rögzülnek, ahogyan feltűnnek a történet horizontján. Senki sem beszél. Az események önmagukat mesélik el.«” A történelemíró, saját személyének háttérbe szorításával, objektívnek tünteti fel a teleologikus narrációt. Ezáltal viszont a történész elkerülhetetlenül hazudik, azaz hamisít. Hiszen „a valós események nem beszélhetnek maguk, nem mondhatják el magukat.”²⁹

A történelmi narratívában valahol kell narrátornak lennie, aki irányítja az olvasói értelmezést. A fényképezészet esetén a fotográfus alakja a rejtőzködő kulcsfigura, hiszen a kamera mögött marad. „Jóllehet a fényképezőgép bizonyos értelemben ténylegesen rögzíti és nem pusztán értelmezi a valóságot, a fénykép éppúgy értelmezése a világnak, mint a festmény vagy a rajz. Az, hogy a fényképek olykor viszonylag válogatás nélkül, esetlegesen készülnek, vagy hogy a fotós háttérben marad, nem csökkenti a vállalkozás didaktikus jellegét. Éppen ebben a passzivitásban – és mindenütt-jelenvalóságban – rejlik a fotográfiai rögzítés ’üzenete’, agresszivitása.”³⁰ Ebben rejlik a fénykép *hazugsága*: objektív valóságnak mutatja magát. „A fényképnek sokkal inkább a lényegét érinti a hazugság, mint a festménynek. Ugyanis a fénykép – ez a vékony és többnyire négyszögletes tárgy – azzal az igénnyel készül, hogy hű képet adjon, szemben a festménnyel, mely sose törekszik ilyesmire” (Sontag, 112. o.). Eltakarja a fotós alakját, aki pedig az egyik legfontosabb szereplője a műnek; a fénykép esetlegesnek, személytelennek tűnik, pedig gondos munka és tervezés eredménye.

A huszadik század második felének gondolkodói tehát arra figyelmeztetnek, hogy a történelem tudománya és a fotóművészet műfaja – az objektivitás nevében, avagy a „valóságrögzítő” kamera segítségével – valóságnak tünteti fel az interpretációt. Az alter-

²⁶ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Fordította Nemes Anna. Budapest, 1999, Európa. 118. o.

²⁷ Uo., 35. és 114. o.

²⁸ Gibson i. m., 40. o.

²⁹ White i. m., 107. o.

³⁰ Sontag i. m., 13–14. o.

natív történelmi regények a történelem és a valóság egyediségét cáfolják meg; egyes SF szövegek az időtudatot, a historikusságot szimulákrumként leplezik le, mások párhuzamos dimenziókká bontják szét.

POPULARITÁS ÉS HISTORIOGRÁFIAI METAFIKCIÓ

Az alternatív történelmi regényeket, elsősorban a párhuzamos dimenziók ötletét színre vivő szövegeket érdemes lehet összevetni a Linda Hutcheon-féle historiográfiai metafikció műfajával. Bár óvakodnék attól, hogy a kétféle kategóriát egybemoszuk, tanulságos lehet az összehasonlítás. Ami közös lehet bennük, az a tudatos módosítás, ferdítés: mindkét műfajra igaz, hogy „bizonyos történelmi adatokat szándékosan meghamisít.”³¹ De mi is pontosan az a historiográfiai metafikció?

A kanadai kutatónő szerint a posztmodern sokkal inkább érdeklődik a történelem iránt, mint a modernség. „Úgy tűnik, hogy megújult vággyal gondolkodunk historikusan, és napjainkban a historikus gondolkodás kritikai és kontextualista hozzáállást tételez fel.” (Hutcheon, 88. o.) A historiográfiai metafikció olyan műfaj, amely megkérdőjelezi a történelmi tény és a fikció közti különbségtételt. Nem fogadja el, hogy csak a történelem rendelkezne tudományos ranggal, mivel „mind a történelem, mind a fikció diskurzus, emberi konstrukció, jelölőrendszer, melyek alapvető valóságreferenciája erre a tényre vezethető vissza.” (Hutcheon, 93. o.) A történelem inkább (szép)írói alkotásfolyamat eredménye, és nem a „valóságban” megtörtént események rögzítése.

A történelem folyamatként való elképzelése szintén megkérdőjeleződik: az alternatív történelmek eszméje válik uralkodóvá. Miközben a posztmodern regény a szépírói narratív egységet bontja fel és sokszorozza meg, a historiográfiai metafikció a történelem szingularitását kérdőjelezi meg, illetve multiplikálja. „A posztmodern... visszaállítja a történelmi kontextus fontosságát, meghatározó szerepét, de eközben a történelmi tudás fogalmát minden részletében problematikussá teszi. Az a fajta paradoxon bújik itt meg, mely napjaink posztmodern diskurzusait hatja át. Azt tételezhetjük fel, hogy nem létezik egyedüli, esszenciális, transzcendens fogalma a 'valódi történelmiségnek' (ahogy azt Fredric Jameson szeretné); nem létezik, akármennyire is vágnak rá egyes – új-marxista vagy tradicionális – gondolkodók” (Hutcheon, 89. o.).

Mindazonáltal fontos tudni, hogy noha Hutcheon (Ian Watson SF szerző regényét elemelve) utal arra, hogy a valóság maga is megszabadulhat szilárdságától, alapvetően mégis episztemológiai kétségek tárházának tartja a posztmodern irodalmat (illetve azon belül a historiográfiai metafikciót). A valóságot, a történelmet nem annyira szimulákrumnak, mint inkább szövegek által konstruált, kontextusfüggő rendszernek tartja. „[A] múltat, mely valóban létezett, csupán textuális töredékek segítségével ismerhetjük meg. (...) Ahogy már említettem, mindez nem mond ellent annak, hogy a 'múlt' létezett; csupán feltételekhez köti a múltról alkotott tudásunk megszerzésének módszerét” (Hutcheon, 119. o.). Hutcheon tehát létezőnek tart értelemnélküli, interpretálatlan „eseményeket” – amiket persze meg kell különböztetni a kontextus- vagy diskurzusfüggő „tényektől”. Öt pontosan az érdekli, milyen utat futnak be az „események”, mire ismert „tény” lesz belőlük. „Akárcsak a historiográfiai metafikció esetén, ezúttal is azt tanulhatjuk meg, hogy noha a múlt egykor létezett, a múltról alkotott történelmi tudás szemiotikai meghatározottsággal jut el hozzánk.” (Hutcheon, 122. o.). Nem a történelem létére, nem a (párhuzamos) világok számára kérdez rá, hanem a megismerés módjára, labilisságára és pluralitására.

³¹ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York – London, 1992, Routledge. 114. o.

Hutcheon álláspontjával implicit módon szembehelyezkedve Brian McHale ontológiai érdeklődésűnek tartja a posztmodern irodalmat; ő a modernséget jellemzi episztemológiai irányultsággal. Mindezt aközben fejti ki, hogy a populáris műfajok egy-egy fajtáját – nevezetesen a SF-t és a detektívirodalmat – a 20. század két alapvető kultúr-paradigmájához köti. „A science fiction, a posztmodern ’magas’ irodalomhoz hasonlóan, eszközök és stratégiák olyan repertoárját birtokolja, mely ontológiai kérdéseket vet fel és vizsgál meg alaposan. (...) A SF, akárcsak a posztmodern szépirodalom, ontológiai érdeklődésű, ellentétben a modernséggel, és a ’műfajok műfajával’, a detektívirodalommal, melyek episztemológiai kérdéseket vetnek fel és vizsgálnak meg, tehát episztemológiai érdeklődésűek.”³² McHale szerint az alternatív univerzumokat feltételező, a világok létre, számára és kapcsolatára kérdező SF a posztmodern jellegzetes műfaja³³. [3]

A két gondolkodó véleményét ütköztetve nehéz lenne „ítéletet” hirdetni. Még akkor is, ha csupán a populáris műfajok posztmodernben betöltött szerepét vizsgáljuk. Hiszen a detektívregények is tovább élnek a posztmodernben – ha más nem, abban a formában, amit Bényei Tamás „anti-detektív-történetnek” nevez. A posztmodern SF és a cyberpunk műfajának virágzása azonban McHale álláspontját látszik alátámasztani. A kétféle műfaj egymás mellett él: a detektívirodalom újírásai éppen annyira jellemzők lehetnek a posztmodernre, mint a Dick és Gibson nemzedéke által írt, szimulákrum-elméletet beidéző SF szövegek. Ez alapján mind az ismeretelméleti, mint a lételméleti érdeklődés felfedezhető a kortárs populáris irodalomban, s valószínűleg ugyanez igaz a posztmodern „magas kultúrára” is. Ontológia és episztemológia elkülönítése arra jól használható, hogy McHale és Hutcheon gondolatainak premisszáit összevegyjük. Arra kevésbé, hogy a posztmodern egészét jellemezzük vele: „A mechanikus szembeállítás különösen akkor nem tűnik célravezetőnek, ha figyelembe vesszük, hogy a posztmodern szövegekre kifejezetten jellemző az ismeretelméleti és lételméleti kérdések egybemosása.”³⁴

³² Brian McHale: *Towards a poetics of cyberpunk*. In uó: *Constructing Postmodernism*. London – New York, 1992, Routledge. 247. o.

³³ Angol eredetiben talán még inkább felfedezhető a két gondolatmenet közti különbség. Mindkét kritikus a tudás áthagyományozódásáról, öröklődéséről, átadásáról (transmit) beszél – viszont eltérő kulturparadigmához kötik annak fontosságát. Hutcheon: „As in historiographic metafiction, the lesson here is that the past once existed, but that our historical knowledge of it is semiotically transmitted.” (122) McHale: „[E]pistemologically-oriented fiction (modernism, detective fiction) is preoccupied with questions such as... How is knowledge transmitted, to whom, and how reliably?” (247)

³⁴ Bényei Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, 2000, Akadémiai. 35. o.

Sci-fi, posztmodern, steampunk? ◀

Alasdair Gray: Poor Things

„...a belső erő végtelenül magasabb rendű; sok minden, ami külső befolyásnak tűnik, csupán az ehhez való belső alkalmazkodás. Ugyanazok a környezetek ellentétesen értelmezhetők és használhatók ki: tények nincsenek.”

(Friedrich Nietzsche)

Jonathan Swift, Mary Shelley, Herbert George Wells, Philip K. Dick, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Arthur C. Clarke, Michael Moorcock, Octavia Butler, Ursula Le Guin, William Gibson, Greg Egan. Ezek a szerzők egy jól ismert, habár szerteágazó és ellentmondásos definíciókkal illetett kánon képviselői, amely ellentmondást nem tűrően jelöli ki a tudományos-fantasztikus regény műfaját. Ennek a kánonnak az alakítóit, legyenek ezek maguk az írók vagy a műfaj többé-kevésbé feltérképező teoretikusok, alapvetően az jellemzi, hogy olyan irodalmi területen mozognak, amely számos műfajnak, stílusnak, kanonikus vagy marginális irányzatnak a gyűjtőhelye. Most pedig a fenti nevek fémjelzte vonalat újra kell értelmeznünk egy irodalomtörténeti szempontból újszülött irányzat, a *steampunk* szempontjából. Mint minden kortárs irodalmi-kulturális jelenség, a *steampunk* is nehéz diónak bizonyul, hiszen a *science fiction* (SF) újraértelmezésére és új kontextusba állítására tesz kísérletet. Ennek velejárója, hogy a kritikai megfontolások eleinte sötétben tapogatóznak, és csak lassan fedik fel azokat az axiomatikus törésvonalakat, amelyek mentén maga a műfaj is meghatározható és körülírható lenne. A *steampunk* esetében tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a *science fiction* ontológikus megközelítését viszi tovább, és olyan társadalmi-kulturális szabályrendszereket hág át, amelyek bizonyosságként tételeződnek a fikció egyéb formáiban. Ezeknek az „illegális” határátlépéseknek egyik jelentős vonása, hogy a *steampunk* mind metaszinten, mind a fikció képzelt világán belül olyan konvenciókat hág át, amelyekre ennyire erősen artikulált formában mindezidáig nem volt példa a tudományos-fantasztikus regény keretein belül. Talán a *steampunk* ezen tulajdonsága miatt érdemes a *science fiction* legújabb vonulatát egy olyan regény felől megközelíteni, amelyet leginkább a posztmodern regény tulajdonságai jellemeznek, ugyanis a szinte kizárólag angol nyelven íródott kritika jellegzetesen elsikkolt a fantasztikum (az adott technológiai szinten kivitelezhetetlen tudományos bravúr) nézőpontjából végigvitt értelmezés irodalomelméleti vonatkozásain.

Alasdair Gray neve ismerősen cseng a brit és amerikai irodalmárok számára, az értelmezésre, értékelésre és bemutatásra kiválasztott *Poor Things* [Sanyarú sorsok] című regénye a *Whitbread*, a *Guardian* és a *New York Times* nivódíjait is besöpörte a megjelenés évében, 1992-ben. Habár a regény nem olvasható magyarul, mégis érdemes górcső alá venni, mert messzire mutató megállapításokat tehetünk a *steampunk* jellegére vonatkozóan, ha kellő figyelemben részesítjük a regény felkínálta tematikus és formai eszközöket. Egy másik aggályt is le kell küzdeni, ha a *steampunk* és a *Poor Things* kapcsolatát vizsgáljuk, és ez jelenti – látszólag – a komolyabb problémát: a regény nem szerepel a *steampunk*

primér irodalom mindössze pár éves múltra visszatekintő listáján.¹ Mégis erre a regényre esett a választás, mert a steampunk nem sorolható a SF egyik kronológiai és korszakos leírásába sem. A steampunk talán egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy a steampunk fikciót jellemzően nem a regényírók szerzik (a kevés kivétel közé tartozik Paul Di Filippo, akinek *The Steampunk Trilogy* [Steampunk Trilógia] címmel jelent meg regénye a közel-múltban), hanem az értelmezői közösségek értékelik át a korábban megjelent SF írásokat és sorolják a steampunk műfajába. Emiatt tanulságos lehet, ha először a SF nagyobb korszakait röviden összefoglalva, és a szerzők neveit csupán felvillantva, kezdődik a steampunk értékelése.² Ezt követően a *Poor Thingst* és a steampunk regényt három lehetséges megközelítési módból vizsgálom: a regény változatos és gazdag textuális elemzése a metafikció, a történeti vonatkozások, illetve az identitás vonzataiból adódó kérdéseit fejti fel.

Á TUDOMÁNYOS-FANTASZTIKUS IRODALOM KORSZAKAI ÉS A STEAMPUNK

A SF előfutárai között jobbára olyan szerzőket találhatunk, akiket a legtöbb olvasó nem a tudományos fantasztikus regények világából ismer. Platón (*Az állam*), Thomas More (*Utópia*), Francis Bacon (*Új Atlantisz*) és Johannes Kepler (*Somnium Scipionis*) olyan írók, akik a fantasztikus irodalom és a filozófiai-tudományos értekezés határain mozogva mindkét műfaj szerzőiként értékelhetők: ez a 17. század közepéig tartó korszak már előre jelzi azt a meghatározatlanságot, amely a SF tematikai és formai alakzatait jellemzi. Jonathan Swift, Mary Shelley, Edgar Allan Poe és Jules Verne olyan hűrokat pengetnek, amelyek a társadalmi-kulturális „másság”, a gótikus regény misztikuma, a lehetséges világok, az ontológiai paradigma szisztematikus, de ugyanakkor a képzelőerő „modern” technológiai vívmányai segítségével építik fel fiktív rendszereiket. Ennek a korszaknak a legérettebb írója H. G. Wells, aki a 19. század végére már a század összes technológiai újításának tükrében gondolja tovább a lehetséges fejlődési irányokat. A *láthatatlan ember* (1897) és a *Világok harca* (1898) olyan alapkoncepcióból indul ki, amelyek technikailag elérhető közelségbe kerülőnek tünnek a századfordulón. Wells világai már a SF kifinomultabb irányzatát képviselik, habár a technológiai háttér magyarázata gyakran homályos marad annak ellenére, hogy a szerző látszólag a legalaposabb magyarázattal szolgál az aprólékos tudományos részletek kifejtésénél. Ezek a részletek gyakran köszönnek vissza a steampunk irodalmában, azonban nem a legmélyebb tudományos magyarázat igényét hozzák létre, hanem éppen ellenkezőleg: a steampunk inkább a swifti elképzelést viszi tovább, amely nem a technikai újítások részletességét helyezi az előtérbe, hanem a technológia kiváltotta társadalmi hatásmechanizmusok szatirikus bemutatását tűzi ki célul.

1926-ban Hugo Gernsback támogatásával megjelenik az első tisztán SF magazin, az *Amazing Stories* [Elképesztő történetek], és olyan szerzők szövegei köré rendeződik, akik írásaikban a wellsi hagyományok továbbfejlesztésén dolgoznak: Edward Elmer „Doc” Smith, Edgar Rice Burroughs, Abraham Merritt és a Murray Leinster álnéven publikáló

¹A steampunk annyira kurrens és képlékeny irányzata a SF-nek, hogy a másodlagos irodalom szinte kizárólag elektronikus formában érhető el. A steampunk irodalom és film egyik meghatározó és a teljesség igényével elkészített listája a következő url-címen hozzáférhető: <http://republika.pl/steampunk/chrono3.html>

²A <http://www.geocities.com/Area51/Dunes/1891> címen a magyar nyelven megjelent SF művek bibliográfiája olvasható, a SF irodalom történetének egy vázlatos, de kellőképpen átfogó és jól áttekinthető kivonata a http://www.pozsarko.hu/dla/futurologia/5_ora címen található.

William Fitzgerald Jenkins. További adalék a SF képregények megjelenése a harmincas évektől kezdve: a *Flash Gordon*, *Superman*, *Batman* sorozatok nagy segítségére voltak a SF műfajának abban, hogy a tudományos-fantasztikus (a technológiailag még nem lehetséges, de elképzelhető) világok kínálta irodalmi érdeklődés mélyen beépült több generáció gondolkodásába. A SF harmadik nagy korszaka, amely egyben a műfaj első aranykorának is tekinthető, a nagyrészt a John W. Campbell szerkesztésében 1937-től megjelenő *Astounding Stories* [Meghökkenítő történetek] szerzői köré szerveződik: ennek az időszaknak Stanley G. Weinbaum, Isaac Asimov, Alfred Bester, Robert Anson Heinlein, Theodore Sturgeon, Clifford D. Simak és Alfred Elton van Vogt a legkiemelkedőbb alakjai. Írásaik közös jellemzője, hogy bennük egyre nagyobb teret nyer az űrutazás, a földi és az idegen kultúrák közötti ellentétek és párhuzamok megjelenítése. Az idegen világok felé fordulásnak az egyik oka az a burkolt társadalomkritika, amely miatt ezt a korszakot a menekülés irodalmaként is aposztrofálhatjuk: a 20. század elejének-közepének a nyugati történelemre gyakorolt hatása azt eredményezi, hogy ugrásszerűen nő a SF olvasóinak száma, ugyanis egyre kisebbnek tűnik az esély arra, hogy a földi civilizáció képes olyan önszabályozó kontrollra, amely véget vethetne az egyre pusztítóbb és kontinenseken átívelő háborúk burjánzásának. A steampunk ebből a korszakból leginkább azt az attitűdöt kölcsönzi, amellyel az efféle eszképišta és kifejezetten a jelenkori társadalmi berendezkedéstől elforduló magatartást meghatározza. Az amerikai SF második aranykorát Philip K. Dick, Ray Douglas Bradbury, Theodore Sturgeon, Walter M. Miller, Frederik Pohl, C. M. Kornbluth, Walter M. Miller, Robert Sheckley, Damon Knight, valamint a posztmodern irodalom és a SF határán egyensúlyozó Thomas Pynchon, Michael Crichton, William S. Burroughs és Kurt Vonnegut munkái jelentik. Angliában Aldous Leonard Huxley, George Orwell és Arthur Charles Clarke műveinek fogadtatása a legkedvezőbb. A fantasy, a posztmodern narratív technikák, illetve a wellsi hagyományokban gyökerező tudományos-fantasztikum olyan elegyet alkotnak ezeknek az íróknak a műveiben, amelyhez fogható azóta sem volt tapasztalható a SF területén. Nem véletlen, hogy ezek az írók igen gyakran merőben más kánonba tartozónak is tekinthetők: vagy szerteágazó munkásságuk és változatos témáik, tehetségük alapján vallja magáénak több fősodor is, vagy olyan összetett, kanonizálhatatlan műveket írtak, mint a *Meztelen ebéd*, az *Ubik* vagy „Az isten kilencmilliárd neve”. A steampunk pontosan abból meríti erejét, hogy ezeket az irodalomelméleti szempontból jelentős, az interpretációt provokáló, irodalmi magas labdától hemzsegő műveket beemeli önnön kánonjába, így a posztmodern regényre jellemző narratív innováció, a meghatározatlanság (indeterminance)³, az idő- és térkezelés, valamint a szimulált, önreflexív szerzői jelenlét fontos része lesz a steampunk fikciónak (és filmnek).⁴

A hatvanas évek szintén egy magazin, a brit *New Worlds* és Michael Moorcock szerkesztő nevéhez fűződik. Moorcock és James Graham Ballard, Brian Wilson Aldiss, John Brunner és Anthony Burgess olyan meghatározó irodalmi közösséget alkottak, amely nem maradt válasz nélkül az amerikai kontinensen sem. Thomas Michael Disch, Samuel Ray Delany, Octavia Butler, Roger Joseph Zelazny, Harlan Ellison, Robert Silverberg és Norman Spinrad nevei fémjelzik az észak-amerikai SF újhullámos vonalát, amely egyre

³ Az immanencia (*immanence*) és a határozatlanság (*indeterminacy*) elegyét (*indeterminance*) Ihab Hassan „Toward a Concept of Postmodernism” című tanulmányában (92–93. o.) fejti ki részletesen. Ennek lényege, hogy a bizonytalanság, a meghatározatlanság, a definiálhatatlanság stb. olyan immanens rendszerben tételeződik a posztmodern kultúrában, amely alapvetően meghatározza a kultúra legapróbb részeit is. Ihab Hassan: *The Postmodern Turn*. 1987, Ohio State University Press.

⁴ Bár a steampunk filmi szövegei is jelentősek, nem térek ki ezek jellegzetességeire, holott számos párhuzam vonható a fikció és a film narrációs technikái, illetve tematikája alapján.

erőteljesebben reflektált a fogyasztói társadalom kiváltotta egzisztenciális és individuális kételyekre. Ez a hetvenes éveket meghatározó feminista tudományos-fantasztikus irodalom előfutárának is tekinthető, habár érthető okokból a feminista SF főleg a nőiség és a nőalak szempontjából vizsgálta az addigra már kialakult, konvencióvá merevedett, többé-kevésbé ismerős ontológiai és episztemológiai témákat. A feminista SF főbb alakjai, akik a steampunk társadalmi nemek szerinti értékelésének szülőanyjaként is tekinthetők: Ursula Kroeber Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Alice Hastings Sheldon („James Tiptree, Jr.”), Kate Wilhelm, Zenna Henderson, Judith Merril, Anne McCaffrey, *C. J. Cherryh és a kanadai Margaret Atwood. A nyolcvanas évek a cyberpunk születését hozta, talán mindmáig a legizgalmasabb és legtöbbet feldolgozott témákat köszönheti a SF William Gibson, Bruce Sterling, John Sherley, Walter Jon Williams, Pat Cadigan, Laura Mixon és Marge Piercy áldásos tevékenységének. A SF jó néhány korábbi korszakával ellentétben a cyberpunk szisztematikus értékelése és értelmezése kifejezetten hangsúlyossá vált az elmúlt években, az irodalomtudomány ugyanis – némi vonakodás árán – beemelte az érdeklődés látókörébe azt a SF irányzatot, amely nem csupán a jövő disztópikus képét mutatja, hanem olyan technológiai innovációkon keresztül vizionálja a közeljövő mesterséges intelligenciával felruházott gép-ember hackereit, amelyek alapvetően megváltoztatják az identitásról és a SF világról korábban alkotott képet.⁵ A steampunkot gyakran a cyberpunk ellenpontjaként tételezik, ahol a globális vállalati és bűnözői szféra behálózta az egész földet, újrakolonializálja a fogyasztói társadalom bizonyos szegmenseit, és mindezt a nem is olyan távoli jövőbe vetíti. A steampunk ezzel ellentétben nem a jövő, hanem a múlt fantasztikus lenyomatának bizonyul, ahol nem a lehetséges jövő, hanem a lehetséges múlt alternatívája a kiindulópont. Ebben a kontextusban a steampunk gyakorlatilag mindazt szintetizálja, amit a SF – talán nyugodtan kijelenthető – több ezer éves történelme során magára öltött. Ami újdonságként hat, az a lehetséges világok ontológiájának megalkotása, pontosabban annak különleges módja, hiszen a SF alapjában véve a jövővel, illetve az alternatív, párhuzamos világokkal foglalkozik, és meglehetősen egyszerű narrációs apparátust mozgósít. A steampunk szakít ezzel a hagyománnyal és olyan fantasztikus történelmi regényt ír, amely a múltba projektálja a huszadik század és a harmadik millennium kezdetének legtöbb társadalmi, szociális, kulturális és (egzisztenciális)filozófiai kételyét. Az identitás problémája, mint a fikciót formáló erő, nem a steampunk esetében figyelhető meg először a tudományos-fantasztikus fikcióban. A kilencvenes évek ribofunk írói, akik közül a legjelentősebb az amerikai Paul Di Filippo és az ausztrál Greg Egan, írásaik fő témájaként hozták azt a fragmentált önazonosságot és a velejáró identitásválságot („*Stone lives*” [Stone él], illetve „*Learning to be Me*” [A drágakő], „*The Cutie*” [Csöppség] és „*The Caress*” [Az ölelés]), amit a cyberpunk már a gép-ember hibrid kapcsán felmutatott, de nem tematizált olyan artikulált formában, amiként azt a ribofunk teszi.

VILÁGOK HARCA: ÖNREFERENCIÁLIS TÖRTÉNET – METAFIKCIÓS RÖVIDZÁRLAT

Alaisdair Gray több olyan könyvet és novellát is írt, amelyek fejtörést okoztak a kritikusoknak. Mivel skót íróról van szó, az értékelések többsége a skót hagyományokat, kulturális és irodalmi vonatkozásokat tekintette kiindulási alapnak. Az alkalmazott elméleti háttér – érthető okokból – az írások posztkoloniális, irodalomtörténeti, és nemzeti identitást formáló hatására koncentrált. A skót kultúra- és irodalomkutatás melegágya a fragmentált, bináris jelenségeknek: ennek a jekyll-és-hyde-effektusnak a legtisztább formá-

⁵ A cyberpunk a témája a *Prae* 2001/1-2. számának.

ja az ellentétek együttállása (Caledonian antiszygy)⁶, amelynek geopolitikai előzménye a skótság vallási, kulturális és gazdasági megosztottsága, amely többek között a skót felföld és alföld, Glasgow és Edinburgh, római katolikus és episzkopális-presbiteriánus ellentéteinek között feszül. A kritika úgy tűnik, megrekedt ennél a kényszerpályánál, a skót jelleget már-már kényszeresen a bináris logika meglétében látja, és ez alól nem kivétel a filmi szövegek fogadtatása sem: az Irvine Welsh könyvéből készült *Trainspotting*, illetve a mára kultikussá vált *Highlander* [Hegylakó], valamint a történeti háttérből építkező *Retenthetetlen* is a kettősség kényszerű csapdájába esett. Hasonló élvezetnek vetették alá Gray könyveit is, habár a kikerülhetetlen posztmodern fikciós technikának köszönhetően több elemzés is a posztmodern jelleget hangsúlyozza.⁷

Jellemző a skót posztmodern regény vizsgálatára, hogy pusztán marginális figyelemben részesíti azt a narrációs technikát, melynek során a textuális szerzői jelenlét, a szerző-figura, a barthes-i papír-szerző metaleptikus megjelenése, vagyis a fikció különböző ontológiai szintjei, valamint az író biográfiái jellegű megnyilvánulása az irányadók. Ez a technika nem csak a *Poor Things* esetében meghatározó fontosságú, hanem más angol-amerikai (posztmodern) regény is gyakran alkalmazza ezt a metafikciós megoldást. Többek között Nabokov *Pale Fire* [Sápadt tűz], Kurt Vonnegut *Bajnokok reggelije*, James Joyce „Work in Progress” című fiktív levele, amely a *Finnegan ébredése* kapcsán született, csak néhány példája annak a paradox szerzői jelenlétnek, amelynek legkorábbi – nem kevésbé kifinomult – példái a *Don Quijote* és Laurence Sterne *Tristram Shandyje*. A *Poor Things* szintén egy szisztematikus sémát alkalmaz a metafikciós ontológiai paradigma megoldására. Gray textuális játékaira jellemző, hogy a paratextuális elemek jelenléte mellett, amelyeket képzőművészi jártassága révén játszi könnyedséggel helyez el a legtöbb regényében,⁸ önnön szerzői szerepvállalása és annak szerzői önazonosságot érintő kérdéseinek hálózatában mozog. Habár véleményem szerint a világirodalom egyik legtisztább és legkiforrottabb példája a textuális szerzői behatolásra a *Lanark* analeptikusan elhelyezett Epilógus fejezete, a *Poor Things* szerzői funkciója elegánsabb példája a posztmodern metafikciós bravúroknak.⁹ Michel Foucault a szerzői funkció leírása során leszögezi, nem lehetünk bizonyosak abban, hogy a szöveg elbeszélője egyértelműen definiálható a szöveg alapján. Az írás (écriture) „arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folytonosan

⁶Vö. R. D. Laing: *The Divided Self*. London, 1965, Penguin. 124–136. o.

⁷Szamosi Gertrud a posztmodern valóságértelmezése, a pornográfia és a textuális viszonya, valamint a hatalmi viszonyok felől értelmezi Gray 1982, *Janine* és *Something Leather* című könyveit. Szamosi Gertrud: Post-modernist manipulation in 1982, *Janine* and *Something Leather*. In Neil McMillan és Kirsten Stirling (szerk.): *Odd Alliances – Scottish Studies in European contexts*. Glasgow, 1999, Cruithne Press. 122–131 o. Randall Stevenson tanulmánya pedig azokat az intertextuális kapcsolatokat térképezi fel, amelyek Gray szövegeit beillesztik a posztmodern kanonikus művei közé. Randall Stevenson: Alaisdair Gray and the Postmodern. In Robert Crawford és Thom Nairn (szerk.): *The Arts of Alaisdair Gray*. Edinburgh University Press, 1991. 48–64. o.

⁸Alaisdair Gray 1934-ben született Glasgow Riddrie kerületében és a glasgow-i művésziskolában (Glasgow School of Art) szerezte festőművészi képzését. Később freskófestéssel, színházi díszletek tervezésével és festésével, valamint művészettörténet oktatásával egészítette ki keretét. Illusztrált művei közül a *Poor Things* a legprecízebb munka, de a *Lanark* (1981), az *A History Maker* (1994) [A történelemgyáros] és a 1982, *Janine* (1983) is bravúros magabiztossággal hagyatkozik a nemverbális textuális eszközökre.

⁹A fejezetben megjelenő figura, Nastler, a szerző alteregója, aki a főszereplő Lanarkkal egy szintre helyezkedve megtárgyalja a szereplő és a szerző közötti alapvető ontológiai különbségeket, miközben szereplő mivoltát meghazudtolva befolyásolja a szöveg kimenetelét. Ezzel rádöbbenti Lanarkot önnön naivitására, és a világirodalom mesterműveinek felidézésével világít rá arra, hogy miért nem lehet a történet vége happy end; a kritikusoknak pedig megmutatja, miként írja önmagát a szöveg egy olyan szimulált világban, ahol az elfogadott konvenciók szerint a szerző beleértendő a szövegbe.

eltűnik”, vagyis nem határozható meg az entitás, aki/ami meghatározza, kijelöli, vagy előállítja a gondolatot¹⁰. A hagyományos szerzőalakot felváltja a szerzői funkció fogalma, amely „nem egyszerűen egy valóságos személyre utal, amennyiben többféle én kibontakozását teszi lehetővé, és egyszersmind többféle alanyi pozíciót (positionssujets) létesít, olyan pozíciókat, amelyeket egyének legkülönbözőbb osztályai tölthetnek be”.¹¹ Vagyis a szerzői funkció bevezetésével olyan diskurzus lehetősége jelenik meg, mely a szerzőség paradox, változatos szerepeket magába olvasztó attribútumát is jelölheti: a szerző, az olvasó, a kritikus és az interpretátor összemosódásából eredő kommunális, egymással diszkusszív viszonyban álló, egymást kiegészítő szerzői pozíciók egymásra vetített konstrukcióját.

A *Poor Things* változatos narratívákból épül fel, és ezeket a szövegeket az önreflexív szerzői jelenlét fűzi össze könyv alakba. A fragmentált narratívára a skót irodalomban és Gray más regényeiben is találunk példát: a *Lanark* például négy könyvben beszél el két életet, a fényt kereső és városát megmenteni akaró Lanark és a festményeit befejezni képtelen művész, Duncan Thaw történetei keverednek össze egy finoman és nagy gonddal egymásra vetített intertextuális hálózatban.¹² A *Poor Things* narratívái azonban sokkal bonyolultabb struktúrába rendeződnek: Archibald McCandless, az első skót tisztiorvos, és felesége, Victoria McCandless narratíváit a történelmi hűséget őrző-vigyázó szerző-szerkesztő köti össze. A három nézőpont azonban folyamatosan ellenpontozza egymást, és a szerzőnek feladata lenne, hogy az ellentétes vélemények között rendet tegyen a „Kritikai és történeti jegyzetek”¹³ című részben, ez azonban a regény többi részéhez hasonló csekély hitelességgel történik meg. Az olvasó eltéved a történet egymásnak ellentmondó verziói között, nyoma sincs a Wayne Booth-i megbízható narrátornak.¹⁴ Ennek persze többek között az elsősorban a ribofunkra, de a steampunkra is jellemző fantasztikus felütés az oka: McCandless történetének főszereplője Bella Baxter (a későbbi Victoria McCandless), akit Godwin Baxter, a viktoriánus kor technikai fejlettségének színvonalát meghaladó találmánnyal büszkélkedő csodabogár professzor teremt meg. Victoria férjétől, Blessington tábornok elöl menekül öngyilkosságba, a tábornok ugyanis az asszony vérbő szexualitását műtéttel akarja megszüntetni. Victoria azonban gyermekáldás elé néz, és Baxter a kisérelteinek kiváló alanyára lel a nőben: Victoria testét életben tartja, magzatát eltávolítja, és a gyermek agyát beülteti az asszony fejébe. McCandless (Candle) Godwin Baxter tanítványa, csodálója és bizalmasa, szerelmes lesz a Victoriába, aki viszont megszökik a világi Wedderburnnel, körbeutazza Európát, és visszatérve Skóciába, feleségül megy McCandlesshez.

Ennek a történetnek és az epizódoknak a valóságtartalmát hivatott biztosítani a történeti hűséget lábjegyzetekkel alátámasztó szerző-szerkesztő „Gray”. Ezt a történeti hitelességet igazoló állítást (*claim to historicity*) a *Poor Things*ben Michael Donnelly alakja és a könyv előtörténetének a felvezetése biztosítja: „Hat hónapig kutattam a Glasgow-i Egyetem, a Mitchell Könyvtár Glasgow Történeti Gyűjteménye, a Skót Nemzeti Könyvtár, az

¹⁰ Michel Foucault: Mi a szerző? *Világosság*, 1981/7. 27. o.

¹¹ I. m. 32. o.

¹² Alasdair Gray: *Lanark – A Life in Four Books*. London, 1991, Picador.

¹³ „Notes Critical and Historical” Alasdair Gray: *Poor Things*. London, 1993, Penguin Books. 277. o. A *Poor Things* eredeti szövege a továbbiakban lábjegyzetben olvasható – minden esetben a saját fordításomban. Gy. N.

¹⁴ Philip Hobsbaum rámutat a szöveg azon kettősségére, miszerint vagy Victoria, vagy McCandless narratívája lehet igaz, de mindkettő egyszerre semmi esetre sem. A *Poor Things* textualitásának lényegét pontosan ebben látja: a szöveg mindkét nézőponton keresztül olvasható, de a kettőn keresztül egyszerre nem. Philip Hobsbaum: *Unreliable Narrators – Poor Things and its Paradigms*. In Paddy Lyons és John Coyle (szerk.): *Glasgow Review 3...* Glasgow, 1995, University of Glasgow. 45–46. o.

Edinburgh Archívum, a londoni Somerset Gyűjtemény, valamint a colindale-i British Library Nemzeti Folyóirat Archívum állományában, és meggyőződéssel állítom, hogy a McCandless-történet színtiszta igazság.”¹⁵ A hitelesség igényével fellépő szerző nem a posztmodern regény újítása, számos korábbi regényben fellelhető: többek között Daniel Defoe így kanonizálta a Selkirk-történetet *Robinson Crusoe*-jában, de bizonyos változatával Jonathan Swift *Gulliver utazásai* című regényében is találkozhatunk. A *Robinson* szerzői-szerkesztői előszava azt bizonygatja, hogy a történet „az utolsó szóig igaz”,¹⁶ míg Swift a történeti hűséget már ironikus módon kezeli és a megtalált kéziratot később „elvezíti”.¹⁷ A szerzői magatartás ilyen megnyilvánulása a huszadik század hetvenes-nyolcvanas éveinek posztmodern regényére a legjellemzőbb. Ebben az időszakban szinte minden (ma) posztmodernként aposztrofált regény él a történeti hűséget igazoló állítás ilyen vagy olyan formájával, ellentétben a korábbi gyakorlattal, ahol nem volt ennyire hangsúlyos a regény ontológiai megformáltságának reflexív jellege. Scott Bukatman ezt az ontológiai szemléletet a posztmodern regény egyik fő jellemzőjének tekinti:

A modernizmus változó tudatállapotok és megbízhatatlan narrátorok értelmezése köré szerveződik. Az értelmezés az olvasó és a szereplők kiemelt fontosságú, domináns elfoglaltságává válik. A posztmodern szövegben ezt az ismeretelméleti indítékot ontológiai kényszer váltja fel. Többé nem a tudás problémája strukturálja a szöveget, hanem – amint a világ és a létezés meghatározandó kérdésekké válnak – maga a lét kerül a középpontba. A posztmodern fikció az ontológiai határok eltörlését viszi színre, világok összeomlásának és egymásba alakulásának bemutatásával.¹⁸

A *Poor Things* különösen nagy érzékenységgel tárgyalja ezt a világ-könyv problémát, és ezzel a steampunk egyik alapvető jellegzetességét szemlélteti, amely a SF ezen vonulatának és a posztmodern regénynek a hasonlóságát reprezentálja.

Egy reggel, mikor Michael Donnelly átvágott a város központján, megpillantott a járda szélén egy csomó ódivatú iratgyűjtőt. [...] Kölcsönadta nekem ezt a könyvet, mert úgy gondolta, hogy egy elfelejtett remekmű, amelyet ki kellene adni, én pedig beleegyeztem azzal a feltétellel, hogy szabad kezet kapok a szerkesztésénél. [...] Tulajdonképpen a kötet

¹⁵ „After six months of research among the archives of Glasgow University, the Mitchell Library’s Old Glasgow Room, the Scottish National Library, Register House in Edinburgh, Somerset House in London and the National Newspaper Archive of the British Library at Colindale I have collected enough material evidence to prove the McCandless story a complete tissue of facts.” Alaisdair Gray: *Poor Things*. I. m. XIV. o.

¹⁶ „A szerkesztő meggyőződése, hogy a történet valós tények sora és az utolsó szóig igaz” – ford. Gy. N. („The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it.” Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*. London, 1994, Penguin Books. 7. o.) Sajnálatos módon a magyar kiadásokból kimaradt az előszó, és jó néhány olyan angol verzió sem tartalmazza azt. Az első kiadás 1719-ben jelent meg.

¹⁷ A könyv a „Gulliver kapitány levele unokabátyjához, Sympsonhoz” című bevezetőjében ez olvasható a történet eredeti kéziratáról: „Ugyancsak tapasztaltam, hogy nyomdászta rendkívül felületes, amennyiben összekeverte az időrendet, utazásaim és hazatéréseim dátumait tévesen közölte, nincs egy évszám, hónap, vagy nap e könyvben, mely valóban pontos volna, – közben még azt is hallom, hogy művem megjelenése után az eredeti kézirat teljesen elpusztult. Nekem sincs ugyan másolatom róla, de mindamellett egy pár kiegészítést elküldtem Önnek, ha esetleg második kiadásra kerülne a sor...” Jonathan Swift: *Gulliver utazásai*. Ford. Vas István. Budapest, 1952, Szépirodalmi Könyvkiadó. 17. o.

¹⁸ Scott Bukatman: Adatmezők közt. Ford. Kós Krisztina. In *Prae*, 2001/1–2. 17–18. o.

McCandless eredeti könyvének nagy részével a lehető legnagyobb mértékben megegyezik, Strang rézkarcait és a többi illusztrációt fotografikusan reprodukáltuk. Ugyanakkor a hosszú fejezetcímeket rövidebbekre cseréltem. [...] Ragaszkodtam ahhoz is, hogy a könyv címe POOR THINGS legyen.¹⁹

A szöveg eredetije és másolata közötti különbség látszólag jelölve van, ugyanakkor a különbségek mibenléte, illetve az eredeti közlése hiányzik, habár erre a szerzőnek lehetősége nyílt volna a kritikai megjegyzéseket tartalmazó fejezetben. Így a *Poor Things* ötvözi a *Robinson* és a *Gulliver* kétféle történeti-hűség verzióját, ugyanakkor a narratíva fragmentáltsága lehetetlenné teszi az autoritás és a megbízhatóság bármiféle meghatározását: „Mr. Donnellyvel megromlott a viszonyom. [...] A pótolhatatlan első kiadás valahol a szerkesztő, a kiadó, a szedő és a fényképész kezei között elkallódott.”²⁰ Egy ilyen megbízhatatlan szerzőfigura esetében nem marad más választásunk, mint a foucault-i szerzőfunkcióhoz nyúlni, és megállapítani, hogy a szövegek, az autoritás, illetve a történeti hűség *diskurzivitásában* keresendő a steampunk szövegvilágának strukturális kulcsa. Ez a plurális szerzői funkció magába olvasztja az olvasói, szerzői, kritikusi, értelmezői, történeti stb. alfunkciókat, és a kategóriák korábban szigorúan meghúzott határain keresztül lépve kollektív társszerzője lesz a szövegnek, amely nem pusztán a szöveget (McCandless és Victoria történetét) jelöli, hanem hozzájárul az epitext, vagyis a szövegről szóló és azt körülvevő diskurzív rendszer működéséhez is.²¹ A paratextuális szövegeszközök legtisztább példái azok az illusztrációk, amelyeket egy állítólagos William Strang rajzolt, habár valójában Alaisdair Gray alkotásai.

Természetesen nem mondható el minden steampunk regényről, hogy a fenti szerzői funkció meglétében lenne az a strukturális útmutató, ami alapján a steampunk minden kétséget kizárólag megkülönböztethető a SF más vonulatának regényeitől vagy akár más műfajoktól. Ehelyett inkább arról van szó, hogy a steampunk a posztmodern regényhez hasonlóan reflektál önnön megalkotottságára, hiszen olyan történetet mesél el, amely fokozottan a képzelet szüleménye, és ennek az ontológiai vonzatai átszivárognak a könyv keletkezési körülményeinek fiktív leírásába is. A steampunk egyik klasszikusa, Mark Twain *Egy jenki Artúr király udvarában* (1905) című regénye a *Poor Things*hez hasonló stratégiát alkalmaz, mikor szerzői előszavában a szöveg eredetét magyarázza:

¹⁹ „While passing through the city centre one morning Michael Donnelly saw a heap of old-fashioned box files on the edge of a pavement... [...] He lent me this book, saying he thought it a lost masterpiece which ought to be printed I agreed with him, and said I would arrange it if he gave me complete control of the editing. [...] Indeed, the main part of this book is as near to a facsimile of the McCandless original as possible, with the Strang etchings and other illustrative devices reproduced photographically. However, I have replaced the lengthy chapter headings with snappier titles of my own. [...] I have also insisted on renaming the whole book POOR THINGS.” *PT*, XII–XIII. o.

²⁰ „Mr. Donnelly is no longer as friendly as formerly. [...] Somewhere between editor, publisher, typesetter and photographer the unique first edition was mislaid.” I. m. XVI. o. (vö. Swift *Gulliverével*)

²¹ Ennek ékes bizonyítéka – többek között – Italo Calvino „Hogyan írtam meg egyik regényemet” című tanulmánya, mely A. J. Greimas strukturális szemiotológiájának sajátos újraírását alkalmazza a *Ha egy téli éjszakán az utazó* című regényének számozott fejezetei elemzésekor. A négyzög-modell használata nem csupán a könyv sematikus vázát adja, hanem bizonyos értelemben a könyv terének kiterjesztése is egyben: Calvino értelmezi *Utazóját* és így olyan szöveghálózatot hoz létre, ahol a szerző és az interpretátor pozíciói egymásba csúsznak. Italo Calvino: *Hogyan írtam meg egyik könyvemem*. In *Jelenkor*, 1994/Dec. 1057–1069. o.

Azok az éppen nem gyöngéd törvények és szokások, amelyekről ebben az elbeszélésben szó esik, történelmileg a legnagyobb mértékben hitelesek, amiként a bemutatásukra felhozott események is mind történelmi. Nem állítjuk, hogy e törvények és szokások csakugyan léteztek a hatodik század Angliájában; nem, csupán annyit állítunk, hogy amennyiben Anglia és más országok civilizációja jóval későbbi időkben csakugyan ismerte őket, talán nem rágalmazzuk meg a hatodik századot, ha feltételezzük, hogy már akkor is léteztek.²²

Az elsődleges szempont a történeti hitelességhez ragaszkodás mellett a lehetőség felvázolása: nem arról van szó a steampunk esetében, hogy a fikció és a történeti hűség binaritásában vergődne az olvasó, hanem arról, hogy a kettő *együtt* van jelen a szöveg ontológiai alapjaiban. A történetileg igazolható valóság törésvonalaiiban, illetve az eredeti szöveg (jelen esetben az Artúr-mondakör) réseiben jelenik meg egy újírói technika segítségével a fantasztikus elemek sora. A *Jenki* szövege egyértelművé teszi, hogy a főszereplő naplójára, illetve az ebből írt könyvre épül. Az olvasóval együtt mi is belekerülünk a hatodik század Angliájának világába:

Leültem a kandallóm előtt, és megvizsgáltam a kincsemet. Az eleje – a javarésze – időtől sárga pergamen volt. Az egyik lapot jobban szemügyre vettem, s láttam, hogy palimpszesztus. A Jenki történész régi, homályos írása alatt még régibb és még homályosabb betűk tűntek elő – latin szavak és mondatok, nyilván régi, kolostorokban készült legendák töredékei. Azután visszatértem ahhoz a laphoz, amelyet az idegen mutatott, s olvasni kezdtem az itt következőket.²³

Ugyanennek a metafikciós stratégiának némileg módosított változata figyelhető meg Clive Staples Lewis *A csendes bolygó* című regényének történeti hűséget megalapozó 22. fejezetében. A szerző itt a főszereplő, Dr. Ransom felületes ismerőse, aki csak a nyelvész malacandrai (marsi) kalandjának megismerése során válik Ransom barátjává, és közös elhatározásuk, hogy a hihetetlen történetet megjelentetik. Mivel a nagyközönség nem adna hitelt a tudományos igényű leírásnak, a fantasztikus formát választják, habár megjegyzik, hogy a tudományos igényű magyarázatokkal alátámasztott történet is rendelkezésükre áll, és csupán a szkeptikus olvasótábor miatt nem közlik azt a verziót: „Számos tény ismertünk meg, habár jelenleg nem áll szándékunkban publikálni őket. [...] Természetesen módunkban állna, hogy mindezen tényeket rendszerezett formában a művelt világ elé tárjuk. Az eredmény azonban szinte bizonyosan általános hitetlenkedés volna...”²⁴ A *Gulliverből* ismert elégedetlen főszereplő, aki a bőrén tapasztalta a valóságot, persze itt is zúgolódik, amint az utószóából, a „valódi Dr. Ransom szerzőhöz írott egyik leveléből” kiderül: „Nem titkolom csalódottságomat, de belátom, egy ilyen történetet nem lehet úgy előadni, hogy az, aki átélte, ne legyen csalódott.”²⁵

Összegzésképpen megállapítható, hogy a steampunk jelentős mértékben merít a posztmodern által kanonizált metafikciós stratégiából, amely kiemelt figyelemben részesíti a szöveg öntükröző technikáját. Mivel a steampunk az értelmezői közösségek kutatómün-

²² Mark Twain: *Egy Jenki Artúr király udvarában*. Ford. Réz Ádám. Budapest, 1957, Szépirodalmi Könyvkiadó. 3. o.

²³ I. m. 14. o.

²⁴ Clive Staples Lewis: *A csendes bolygó*. Ford. Molnár István. Budapest, 1986, Kosmosz Könyvek. 186. o.

²⁵ I. m. 188. o. Talán már mondani sem kell, a teljes levelet nem tartalmazza a könyv, és az „egyik” szó is arra utal, hogy a sok levélből a szerző talán pontosan azt választotta ki, amelyik a céljainak legkövetesebben megfelelt.

kájának eredménye, a metafikció megjelenésének a posztmodern regény korábbi beható tanulmányozása is oka lehet, hiszen a steampunk regény az öntükrözés és a fabuláció olyan nonreferenciális hálózatából bújik elő, amely az ontológia, az alternatív világok birodalmába húzza be a szöveget már formai szinten is.²⁶ Úgy tűnik, hogy a steampunk a SF olyan vonulata, amely megpróbál felülkerekedni a SF többi áramlatának meglehetősen egyszerű narrációs technikáján, és már a szöveg formai szintjén is egyfajta elitista álláspontot képvisel. A steampunk vérbeli SF műfaj, lételeme a technika, a nóvum, az alternatív és párhuzamos világok, más szóval, az ontológiai meghatározottság alapvető eleme a steampunk regénynek. Ami a steampunkot alapvetően megkülönbözteti a többi SF szövegtől, az a szövegvilág ontológiai megformáltsága: nem csupán tematikus szinten kezeli az alternatív világokat, hanem a szöveg maga is egyike lesz ezeknek, miközben a próza alakjával és az erre való folyamatos hivatkozással is megkülönbözteti magát a SF más áramlataitól.

VISSZA A JÖVŐBŐL: A TÖRTÉNETÍRÁS PARADOXONA

A steampunk a posztmodern regénytől és annak előfutáraitól kölcsönzi textualitásának öntükröző formai elemeit, azonban nem ez az egyetlen tulajdonság, amely feltűnő hasonlóságot mutat a posztmodern prózával. Különleges az a technika is, amely újírás vagy hézagosság néven híresült el a posztmodern regényben. A steampunk változatos alfajai alapvetően kétféle történeti stratégiát követnek.²⁷ A történeti steampunk (más néven *timepunk*) egyfajta alternatív történetírásként működik, valamely többé-kevésbé távoli korszakba helyezi a cselekményt; ennek számos változata létezik, amelyek nagyjából a kor és kultúra jellege szerint tagozódnak.²⁸ A fantasy steampunk ezzel ellentétben egy kitárlt, fiktív világot állít össze a fantasy szabályai szerint, miközben gőzerő hajtotta találmányok fűszerezik a gyakran varázslatra és mágiára épülő fiktív civilizációt. A továbbiakban a történeti steampunk egyik altípusának, a viktoriánus steampunknak két aspektusát vizsgálom meg: az alternatív történelem és a történetírás paradoxonát, valamint az identitás problémakörét a *Poor Things* skót-viktoriánus világa foglalja keretbe.

A steampunk mint elnevezés és SF vonulat a második millenniummal egy időben, a William Gibson és Bruce Sterling inspirálta cyberpunk írók kanonikussá válása után jelentkezett. Emiatt kézenfekvő, hogy a steampunk és a cyberpunk viszonya – a történeti távlat nyújtotta tisztánlátás híján – meghatározza mindkét SF stílus jelenleg feltérképezhető interpretációs bázisát és hátterét. Talán túlságosan egyértelműnek tűnhet, hogy a steampunk megjelenése a cyberpunkra adott válaszként tekinthető, és a SF ingájának ellentétes végpontján helyezkedik el. Azt, hogy ez valóban így van-e, csupán a SF eljövendő áramlatainak ismeretében állítható majd teljes bizonyossággal, de csak azután, hogy egy kimerítő szövegtérmezéssel és irodalomelméleti háttérrel ellátott tudományos apparátus megvizsgálta a steampunknak a SF történetében elfoglalt helyét. Addig azonban

²⁶ Vö.: Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. New York and London, 1987, Methuen. 26–43. o.

²⁷ A <http://www.geocities.com/SoHo/9094/STEAMFAQ.html>, illetve a <http://en.wikipedia.org/wiki/Steampunk> oldal is részletesen hozza a steampunk fő irányvonalait.

²⁸ A viktoriánus és az edwardiánus vonulat értelemszerűen kijelöli az időszakot, a western steampunk a *frontier* nyugatra húzódásának „vadnyugati” szellemében íródik. A *sandalpunk* a „szandálos” ókori civilizációk történetét írja újra, a *bronzepunk* a bronzkorba kalauzolja el az olvasót, a *stonepunk* a kőkorszaki paradox technikai fejlettséget veszi alapul. A *clockpunk* (*clockwork punk*, *sailpunk*) a fogaskerék feltalálása előtti, reneszánsz vagy egy arra megtévesztésig hasonló alternatív korba helyezi a cselekményt.

meg kell elégednünk a steampunk-cyberpunk ellentéppárral, illetve a steampunk és a korábbi SF áramlatok összefüggéseinek, valamint kapcsolódási és ellentétes pontjainak meghatározásával.

A cyberpunk alapvetően a (közel)jövő számítógépes hálózatainak virtuális világában, a valós és a szimuláció határvidékén elhelyezkedő, a biotechnológia és az informatika létrehozta kiborgok civilizációját mutatja be, ahol a marginalizált főhős – néhány szövetségest maga köré gyűjtve – harcol a 20. század multinacionális vállalatainak és (törvényes vagy törvényen kívüli) érdekérvényesítő hálózatainak egyfajta eltűzött, disztópikus, technológiailag definiált és mindent átható világa ellen. William Gibson *Johnny Mnemonic* című novellája talán az egyik legtisztább példája annak, hogy a cyberpunk elnevezés és karakter hogyan alakítja át a huszadik század nyolcvanas éveinek SF-ét. Johnny egy bionikus tárhely, akinek az agyába implantált, de számára elérhetetlen virtuális memória egészíti ki agykapacitását, amelyet bérbe ad a Yakuzának, az egyik legerősebb maffiahálózatnak. Johnny és segítőtársai, a gyilkolást mesterfokon űző Molly és Jones, a „legutóbbi háborúból visszamaradt”²⁹ és harci célokra módosított kódfejtő-zseni delfin felveszi a harcot a Yakuza ellen, sikeresen dekódolja és megszerzi a vagyonokat érő információt. A cyberpunk előtagja a kiborgok világát, a mechanikusan meghatározott, bio- és nanotechnológiával, drogokkal, virtuális és helyenként futurisztikus fegyverekkel átszőtt társadalmat és civilizációt jelöl. A kibervilág hackerei, valamint a marginalizált, a szindikátusok és megavállalatok világának zavarosában halászgató karakterei, illetve a Case-hez hasonló anarchista és felforgató figurák tevékenysége a huszadik század hetvenes éveinek Nagy-Britanniájából induló punk (zenei) ellenkulturális mozgalmát idézi egy disztópikus jövőképben.

A történeti steampunk gyökeresen megváltoztatja a SF eleddig uralkodó, jövőbe projektált világfelfogását. A regények a múlt alternatív változatát kínálják, és olyan technológiai újítások köré szövik az eseményeket, amelyeket az adott kor technikai szintje nem tesz lehetővé. A kibernetika világát felváltja a tág értelemben felfogott gőzerő, valamint a mechanikus, rugóvezérlésű találmányok kora. A cyberpunk és a steampunk közötti váltás egyik legtokéletesebb példája Bruce Sterling és William Gibson közös regénye, az 1992-ben kiadott *The Difference Engine* [A differenciális számológép], amely gyakorlatilag a cyberpunk témák átültetése a viktoriánus korba: az alapötlet, amely köré a regény szerveződik, Charles Babbage találmánya,³⁰ a mechanikus számítógép megjele-

²⁹ „He was surplus from the last war. A cyborg.” William Gibson: *Johnny Mnemonic*. In Gibson: *Burning Chrome*. New York, 1986, Ace. 10. o.

³⁰ „A XIX. Században Charles Babbage (1792–1871) brit matematikus feltaláló kidolgozta a modern digitális számítógép alapelveit. Több új típusú gépet is kidolgozott. Ilyen volt a Difference Engine (differenciagép), amit logaritmustáblázatok készítésére tervezett az 1820-as évek elején. A gép a számolás eredményét a tervek szerint pontozóval közvetlenül a nyomda által használható fémlemezbe írta volna. A differenciagép bizonyos függvényértékek (négyzetek, harmadik hatványok, logaritmusok stb.) sorozatának kiszámítását különbségek, differenciák összeadására vezeti vissza. Például a négyzetszámok sorozatának előállításához azt használja ki, hogy a négyzetszámok másodfokú számtani sorozatot alkotnak: $(n + 1)^2 = n^2 + n + (n + 1) = n^2 + [(n - 1) + n] + 2 = n^2 + [n^2 - (n - 1)^2] + 2$. Eszerint a következő négyzetszámot úgy kapjuk meg, hogy az előző négyzetszámhoz hozzáadjuk ennek és az öt megelőzőnek a különbségét (az úgynevezett első differenciát) és még 2-t, a második differenciát. Más függvényértékek kiszámításához több differenciát kell összeadni, de az elv hasonló: ha a sorozat előző eleme ismert, ebből a következőt bizonyos differenciák hozzáadásával lehet megkapni. Tehát minden függvényérték kiszámítását összeadásokra vezeti vissza. Babbage gépe még a hatodik rendű differenciákat is használta. Ehhez hat, egymáshoz kapcsolódó számológépet tervezett, mai ismereteink szerint hibátlanul. A gép 20 jegyű számokkal dolgozott volna. Babbage csak a gép egyes részeit tudta elkészíteni, a munkát azonban nem tudta befejezni: részben anyagi okok miatt, részben pedig a kor technikai lehetőségei nem voltak

nése és annak hatása egy lehetséges viktoriánus társadalomban. A steampunk ugyanakkor a „punk” jellegét leginkább a cyberpunkkal alkotott ellentétének köszönheti. A cyberpunk pesszimista, sötét, alvilági ellenkultúrája, a löporos hordó gyutacsaként viselkedő lázadó fiatalok attitűdje, a mindent felforgató agresszió nem jellemző a steampunk karaktereire. ópiumfüggők, a *perpetuum mobile* megszállottjai, kalózok, szerencsejátékosok, felfedezők, örültek és kékharisnyák népesítik be a steampunk regényeket, amelyek az elektronika helyett a mechanika törvényeire épülnek.³¹ A *Poor Things* szintén egy letűnt kor jellegzetes karaktereit vonultatja fel. Archibald McCandless-t először orvostanhallgatóként, majd az első skót tisztiorvosként ismerhetjük meg. Victoria férje, Sir Aubrey la Pole „Thunderbolt” Blessington, ünnepelet és sikeres katona. Godwin Baxter excentrikus és meg nem értett feltaláló, aki az altatás és az élveboncolás (szervátültetés) feltalálásával forradalmasítja az orvostudományt. Wedderburn, aki megszőkíti Victoriát, megszállott hazárdjátékos. Victoria szexmániás, unatkozó asszony a felső tízezerből. Nyoma sincs folytonos gerillaharcnak, pattanásig feszült, a határidők sürgető közelségében forrásponton izzó narratívának. Ehelyett egy több nézőpontból megvizsgált szerelmi történetet olvashatunk, ahol a fragmentált narratíva a szerzői történetmondás hálójában vergődik, és ahol a fő hangsúly a történet verifikálhatóságára, illetve a történetmondás ironikus hitelére és autoritására esik.

Gray regénye a viktoriánus kor skót viszonylataiba ágyazott, fiktív történeti háttérrel ellátott, de valósnak látszó, vérbeli posztmodern történelem-felfogással megírt regény. A lineáris történetmondás hézagaiba, annak fragmentált szerkezetében húzódo törésvonalakba utólag beleírt, de lehetséges történet. A steampunk történeti jellege az újírás ezen vonásával jellemezhető legjobban; kiindulópontként a történelem egyik kora szolgál, és olyan modellt alkot, amely lehetővé teszi, hogy az írói fantázia lehetséges mikrotörténetekkel népesítse be az egyébként történetileg hiteles (nek látszó) metanarratívát. Ennek azonban a gyökerei elsősorban nem a steampunk, hanem a posztmodern regény öntükröző és fiktív történetírási stratégiájában keresendők. Umberto Eco *A rózsza neve* című könyvében többek között Arisztotelész elveszett írásai köré fonja a cselekményt, és alternatív lehetőséget kínál a feltételezhetően több kötetes *Poétika* második részének titkára, „amelyről mindenki azt hiszi, elveszett, vagy meg sem íródott”³². Mikor Vilmos testvér írnoke és tanítványa a tűzvész után összeszedeti az el nem hamvadt lapokat, mintha azt a történetírói stratégiát fogalmazná meg, amely a posztmodern fikció történetfelfogásának az alapja. „Türelmes gyűjtögető munkám eredménye végül is egy kisebbfajta könyvtár lett: kicsiny mintája, jele a nagynak, amely eltűnt töredékekből, idézetekből, befejezetlen körmondatokból, könyvcsonkokból való könyvtár.”³³ A fragmentált és csonka történelemírás a posztmodern újíró technika egyik kedvelt terepe, és gyakran a bizonyítékokkal alátámasztható történetírás és a fikció határvidékén kalandozik. Ennek remek példája Julian Barnes *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* című könyvében a „Potyautas” fejezet, amelyben egy szű szemzőgéből kapunk képet az Özönvízről és a Noé bárkáján uralkodó, korántsem a Biblia idilli leírását visszaidéző körülményekről. Gray könyvének szintén fontos része a (skót) történetírás hiátusában elhelyezett, hihető, szisztematikus és logikus fabuláció, amelynek során kiemelt figyelemben részesül a karakterek minden történeti székszeptist megcáfoló leírása és elhelyezése a viktoriánus korban. A történeti hűség igényével fellépő szerkesztői előszó a következőképpen vezeti be a *Poor Thingst*.

elegendők. 1834-ben a differenciagép előállítási költségeit 17.470 fontra becsülték (egy gözmozdony ugyanakkor 1000 fontba került).” <http://www.ttk.pte.hu/ami/phare/tortenet/Babbage.html>

³¹ <http://www.geocities.com/SoHo/9094/STEAM60.html>

³² Umberto Eco: *A rózsza neve*. Ford. Barna Imre. Budapest, 2005, Európa. 543. o.

³³ I. m. 581. o.

Dr. Archibald McCandless (1862–1911) Whauphillben, Galloway megyében született egy sikeres farmer törvénytelen fiaként. A Glasgow Egyetemen orvostudományt tanult, majd háziorvosként és tisztiorvosként vállalt állást. Később az irodalomnak és fiai nevelésének szentelte életét. Egykoron híres regénye, *Sawney Bean végrendelete*, méltánytalanul feledésbe merült, és felesége nem járult hozzá legnagyobb munkájának, az önéletrajzi ihletésű *Poor Things*nek a kiadásához sem. Mike Donnelly, a glasgow-i helytörténész kutatásainak köszönhetően látott napvilágot a különös történet, amely Hogg *Confessions of a Justified Sinner* című regényéhez hasonlítható. 1992-ben a Whitbread és a *Guardian* nívódíjjal tüntette ki a *Poor Thing*st.³⁴

Miként az előszóból is kitűnik, a szöveg a fikció és a tudományos bizonyítékokkal igazolható történelemírás határvonalán egyensúlyoz. Teljesen szokványos a bevezető szöveg figyelemfelkeltő jellege, amely elhelyezi a szerzőt térben és időben, továbbá meglehetősen tárgyilagos hangnemben és enciklopédikus tömörséggel vezeti fel a regény keletkezésének, eltűnésének és megtalálásának körülményeit. A történeti hitelesség igazolásaképpen egy (szintén fiktív) történészre hivatkozik az előszó, és összehasonlításképpen James Hogg (1770–1835) regényét hozza, amelyről, ha az olvasó nem tudná, könnyen kideríthető, hogy egy valóban létező szöveg. Ezen kívül a *Poor Things* utolsó fejezete, amely a szerkesztő-szerző Gray történeti kutatásaival támasztja alá a főszöveg valódiságát, hemzseg a hasonló módon történészi igényvel és tudományos, cáfolatot nem tűrő hangvétellel megírt „bizonyítékoktól”. Számos hivatkozás és idézet található itt Victoria orvosi karrierjéről, állítólagos bolsevik érzelmeiről és orvosi gyógymódjait kétségbe vonó koncepciós perek sajtóvisszhangjáról, amelyet a szerkesztő, mondani sem szükséges, saját kutatásai és megjegyzései szakítanak meg időről-időre. Ezek közül szolgáljon ízelítőül a következő részlet:

Az *Express* riporterei nem találtak bizonyítékot arra, hogy Dr. Victoria tiltott magzatelhajtást végzett volna. Felkutatták viszont a klinika két korábbi dolgozóját, akik eskü alatt vallották, hogy Victoria arra tanította pácienseit, miként hajtsanak végre abortuszt egymáson, és ezt nyilvános vádeljárás követte. A vádat nem sikerült (minden kétséget kizárólag) bizonyítani, ugyanis kiderült, hogy a két alkalmazottat megvesztegette a *Daily Express*, és ezen kívül be is bizonyosodott, hogy gyengeelméjűek.³⁵

Természetesen a szerkesztői szubjektum nem tűnhet el teljesen a szöveg bizonyítékai és a történelem fellelhető tényei mögé bújva, így az újságcikk hitele, valamint a szerkesztői kommentár is megkérdőjelezhető, ami a bizonyíthatóságot illeti. A szöveg pontosan azt a stratégiát aknázza ki, amely a dekonstrukció, illetve a történetírás összecsapásakor kirajzolódik Hayden White és a szellemi hagyatékán elinduló irodalmárok/történészek írásából.

³⁴ „Dr. Archibald McCandless (1862–1911) was born in Whauphill, Galloway, the illegitimate son of a prosperous tenant farmer. He studied medicine at Glasgow University, worked briefly as a house surgeon and public health officer, then devoted himself to literature and the education of his sons. His once famous epic, *The Testament of Sawney Bean*, has long been unfairly neglected, and his wife suppressed the first edition of his greatest work, the autobiographical *Poor Things*. Recently rediscovered by the Glasgow local historian, Mike Donnelly, this weird narrative is as gripping as Hogg’s *Confessions of a Justified Sinner*, and in 1992 received both Whitbread Award and the *Guardian* Prize.” Alasdair Gray: *Poor Things*. I. m. I. o.

³⁵ „The *Express* reporters had no proof that Dr. Victoria performed abortions. They did, however, produce two former employees of the clinic who swore she had trained women to perform abortions on each other, and this resulted in a public prosecution. The prosecution failed (or did not completely succeed) because it was proved that the two employees had been to some extent bribed by the *Daily Express*, and were also mentally retarded.” I. m. 310. o.

White a *Metahistory* előszavában röviden összefoglalja azt a módot, ahogyan a történetírást mint szöveget kezeli. A történeti munka olyan verbális struktúra, amelynek sajátos formája van, és ezért narratív elemzésnek vethető alá. A történetírás – és annak elmélete is – bizonyos mennyiségű adatból, ezek feldolgozásának elméleti megfontolásaiból és az egészet összefogó narratív struktúrából épül fel, amely feltárja, hogy a történelem során lezajló esemény hogyan történhetett meg. White a történetírás minden válfaját átható textuális jellege miatt a történetírást a „történeti” helyett a „metatörténeti” paradigmában helyezi el, ugyanis a történészek létrehozta textualitás alapján véve tudományos adatokra épülő, de jellegét tekintve nyelvészeti és poétikus végtermék.³⁶ A *Poor Things* ennek a történetírói taktikának a megtestesítője, olyan metatörténet, amely a viktoriánus kor adatait, szokásvilágát, beszédmódját McCandless „eredeti” sztorijával értelmezi és kontextusba állítja, vagyis a történeti bizonyosságot fiktív újraíráson átszűrve olyan ontológiát hoz létre, ahol már nem választható szét éles vonalakkal a fiktív és a valós. Victoria levele, amely felhívja a figyelmet a McCandless-narratíva ellentmondásaira, valamint a szerkesztő látszólag hiteles verifikáló törekvései segíthetnének kideríteni azt, hogy a McCandless-narratíva mely részei nem felelnek meg a valóságnak, de ezt lehetlenné teszi az a fiktív diskurzus, amelybe a *Poor Things* mindhárom narratívája (és a tudományos igénygel fellépő történettudomány) be van zárva. A történeti steampunk olyan inskripciók stratégiát alkalmaz, amely a történelemtudomány diskurzusába helyezkedve, azt újraírva, azokba a tudományosan nem értelmezett és leírt fehér foltokba írja bele a későbbi korok technikai vívmányait, amelyek megváltoztatják a diskurzus alapvető tulajdonságait: amíg a történetírás az uralkodó akadémikus elvek szerint tudományos igénygel bír, addig a SF steampunk vonulata egy alternatív történelem fiktív reprezentációja lesz. A történeti steampunk ugyanannak a posztmodern regényben és a textualitásról alkotott posztmodern megközelítési módban fellelhető kételynek a játékos formájú megtestesítője, amelyet a történetírás dekonstruálása során a modern és a posztmodern interpretációs modellek közötti különbség szövegelmélete leírt. Alun Munslow *Deconstructing History* című könyvében – Hayden White-hoz hasonlóan – kiindulási alpnak tekinti a történetírás szövegi meghatározottságát. Dekonstruktív történeti magyarázatának alapja a narratív struktúrák, a reprezentáció, a jelentés és a nyelv természetének posztmodern megközelítésből induló kritikája. A történelmet az elmúlt (pastness) reprezentációjaként tételezi, és leszögezi, hogy az írott történelem nem empirikus, hanem reprezentációs természetű.³⁷ A történeti steampunk regény fikciós stratégiája ennek a dekonstrukciós módszernek a fikció területén tapasztalható változata. Reflektál a történelem narratív (fiktív) jellegére, hézagosságára, és összekuszálja a technikai fejlettség és a történeti idősíkok szintjeit,³⁸ miközben a jövő helyett a múltba helyezi a fantasztikus történetet.

ÉLVE VAGY HALVA: SZERVÁTÜLTETÉS ÉS IDENTITÁS

A *Poor Things* külön jellegzetessége, és ebben kissé eltér a steampunk stratégiájától, hogy a ribofunkból ismert biotechnológiai vívmányokat helyezi a viktoriánus korbba. Míg a jellegét tekintve tipikus steampunk regénnyel van dolgunk, hiszen egy későbbi tudományos

³⁶ Hayden White: *Metahistory*. London, 1973, John Hopkins University Press. ix. o.

³⁷ Alun Munslow: *Deconstructing History*. London, 1997, Routledge. 4. o.

³⁸ Paul Di Filippo első regénye, a *Steampunk Trilogy* a viktoriánus korbba helyezi el változatos idősíkokból és kultúrákból vett karaktereit. Ebben a regényben a viktoriánus Brit Birodalmat benépesítik az adott korban és helyen nem élt szereplők. Olyan kavalkád fogadja az olvasót, ahol Walt Whitman és Emily Dickinson szerelmes randevút ad Allen Ginsbergnek és Sylvia Plath-nak.

fejlődési szint eredményeit transzponálja a múltba, itt egy olyan tudományos módszerről van szó, amelyhez hasonlót a *Frankenstein*ben már olvashattunk. A doktor itt is olyan eljárást fedez fel, amely még a mai technikai szinten sem lehetséges: „Rádöbbsentem, magam is képes vagyok életet adni az élettelen anyagnak.”³⁹ Frankenstein tervei nagyra törők, a doktor a következőképpen határozza meg a kísérlet lehetséges kifizetését: „E megfontolások nyomán már-már arra gondoltam, ha az élettelen anyagot étellel ajándékozhatom meg, lehet, hogy az idő folyamatát is megfordíthatom (bár ezt ma már lehetetlennek tartom), s megújíthatom az életet ott, ahol a halál a tetemet már láthatólag a romlásnak adta át.”⁴⁰ Godwin Baxter, a *Poor Things* különc és magányos feltalálója, hasonlóképpen teremt egy lényt a saját gyönyörűségére: Victoria az élveboncolás (szervátültetés) és a mélyaltatás godwini módszere segítségével folytathatja életét öngyilkossági kísérlete után, de ennek ára van. Baxter Victoria magzatának az agyát helyezi a nő fejébe, és ezzel egy olyan lényt teremt, aki felfokozott szexualitását gyermeki szemlélettel párosítva éli életét: pontosabban kénytelen (újra) felnőni.

A ribofunk tipikus alapesete figyelhető meg a *Poor Things*ben, ahol a biotechnológia lehetővé teszi olyan skizofrén, fragmentált identitással rendelkező lények létrejöttét, amelyek léte korábban képtelenségnek tűnt. Mindössze egyetlen különbség figyelhető meg a ribofunk alapelvei és a *Poor Thing*st irányító textuális erők között: míg az előbbi elsősorban a SF azon irányzatai közé tartozik, amely a jövőbe projektálja az identitás-válságot okozó beavatkozást, addig Gray regénye a viktoriánus korba helyezi ezt, és egy ízig-vérig steampunk regényt hoz létre, amelyre úgy is hivatkozhatunk, mint a skót *Frankenstein*re. Paul Di Filippo – miként az a steampunk esetében is megfigyelhető volt – a ribofunkot a cyberpunkkal ellenpontoszza. Az elnevezésről megjegyzi, hogy a „ribo-” előtag a következő tudományos forradalmat jelöli, amelyben a biológia játssza majd a főszerepet. Manifesztumában előre vetíti, hogy a SF eljövendő irányzatai szükségszerűen le fognak számolni a halott anyagból felépülő mesterséges intelligenciával, továbbá a kutatás fő csapásirányának a bio-, illetve a géntechnológia, valamint a bioszobrászat tudományos hátterére kell koncentrálnia. A „funk” utótag pedig a régóta elfeledett punkot váltja fel.⁴¹ (Az persze más kérdés, hogy a kilencvenes évek olyan zenei stíluskavalkádót és az elnevezések olyan hektikus mutációját hozta, hogy a funky önálló stílusként lassan ugyanolyan elfeledetté és halottá vált, mint a Di Filippo kritizálta punk.) A ribofunk pontosan azzal az identitás-kérdéssel foglalkozik, amit a cyberpunk marginalizál: míg a *Neuromancer* [Neurománc] konzolcowboya, Case számára a virtuális és valós identitásai közötti folyamatos feszültség nem szül különösebb önazonosság-problémát, addig Greg Egan *Learning to be Me* című novellájának kiindulópontja a tudatában munkálkodó Másik jelenlétének kezelhetősége: „Hat éves voltam, amikor a szüleimtől megtudtam, hogy egy apró, sötét drágakő van a fejemben, és engem tanulmányoz. Mikroszkopikus méretű pókok aranyhálójukkal fonták be az agyam, így a drágakő meghallotta legtitkosabb gondolataim is.”⁴² A ribofunk írások fokozottan figyelnek a technológia szisztematikus és logikus rendszerére, azok tudományos alternatívájának kivitelezhető és reális lehetőségeire. A steampunk azonban a tudományos-fantasztikus alapok technológiai jellege helyett azok következményeit járja körül. A *Poor Things* esetében az olvasó nem kap kielégítő tudományos magyarázatot arra,

³⁹ Mary Shelley: *Frankenstein*. Ford. Göncz Árpád. Budapest, 1977 (1818), Kozmosz Könyvek. 52. o.

⁴⁰ I. m. 54. o.

⁴¹ <http://www.streettech.com/bcp/BCPgraf/Manifestos/Ribofunk.html>

⁴² „I was six years old when my parents told me that there was a small, dark jewel inside my skull, learning to be me. Microscopic spiders had woven a fine golden web through my brain, so that the jewel’s teacher could listen to the whisper of my thoughts.” Greg Egan: *Axiomatic*. London, 1998, Millenium. 201. o. Ford. Gy. N.

hogy miként lehetséges egy terhes nő magzatának az agyát átültetni a nő fejébe. A kutatást még Godwin Baxter apja, Colin indította, aki „felfedezte, hogyan lehet megállítani a test működését anélkül, hogy elpusztulna, hogyan lehet elérni, hogy az idegek ne közvetítsenek üzeneteket, és a légzés, a keringés, valamint az emésztés teljesen megszűnjön, miközben a sejtek nem károsodnak.”⁴³ Az ehhez hasonló homályos orvosi és technológiai magyarázat szinte az összes steampunk regényben megfigyelhető, mert a steampunk írásokban az identitás, a szöveg keletkezése, a posztmodern fabuláció, a korok és karakterek paradox keveredése, a nosztalgia a hangsúlyos.

Amint a *Frankensteinben*, a *Poor Thingsben* is egy, ha nem is örült, de külön feltalálózsi játssza a teremtő-isten szerepét (Godwin)⁴⁴. Mint minden külön feltaláló, Baxter is önös érdekből, a tudomány prioritását figyelembe véve hozza létre teremtményét, de Frankensteinől eltérően nem próbálja később megsemmisíteni, és nem is tagadja meg tőle a szerelmet és az utódnemzést. Godwin inkább Pygmalionhoz hasonlóan viselkedik, gyengéd érzelmei azonban nem gátolják meg abban, hogy Bella/Victoria románcát McCandless-szel rossz néven vegye. Ugyanakkor Godwin semmilyen erkölcsi és etikai kételyt nem támaszt a teremtéssel kapcsolatban, amiként az kiderül McCandless-szel folytatott egyik beszélgetéséből:

– Vagy a gyűlölt férjétől volt terhes, vagy a szeretőjétől, akit szeretett, de az elhagyta.
– Én is hasonlóképpen gondolom. Eltávolítottam a tüdejéből a vizet, a méhéből a magzatot, és egy apró elektrosokkal könnyen visszahozhattam volna. De erre még gondolni sem mertem.⁴⁵

(...)

– Nem tudta volna megmenteni a gyermeket?
– Meg is mentettem – legalábbis ami a tudatos részét illeti. Már megmagyaráztam, nem? Miért tegyek mindent tüvé egy megfelelő agyért, amikor a nő testében már volt egy? De nem kell hinnie nekem, ha ez zavarja.⁴⁶

A kísérlet eredménye tehát egy olyan emberi kiméra, amelynek fizikumát és testi vágyait egy érett nő adja, míg szellemét egy újszülött gyerek naivitása, kíváncsisága és ragaszkodása határozza meg. Az eredmény merőben különbözik a kiborgok felépítésétől, akik valamilyen elektronikai fejlesztésen esnek át. Donna Haraway megjegyzi, hogy a 20. század végétől a technikai fejlődés teljesen eltörölte a természetes és mesterséges, test és szellem, belső fejlődés és külső fejlesztés, organikus és gépi közötti határokat.⁴⁷ Ezzel szemben Victoria belső határátlépést testesít meg, olyan interperszonális és intergenetikus hibrid,

⁴³ „he discovered how to arrest a body’s life without ending it, so that no messages passed along the nerves, the respiration, circulation and digestion were completely suspended, the cellular vitality was not impaired.” Gray: *Poor Things*. I. m. 21. o.

⁴⁴ Mary Shelley apját William Godwinnak hívták.

⁴⁵ „Either she was carrying the child of a husband she hated or the child of a lover she had preferred to her husband, a lover who abandoned her.”

„I thought so too. I cleared her lungs of water, her womb of the foetus, and by a subtle use of electrical stimulus could have brought her back to self-conscious life. I dared not.” I. m. 33. o.

⁴⁶ „Could you not have saved the child?”

„Of course I saved it – the thinking part of it. Did I not explain that? Why should I seek elsewhere for a compatible brain when her body already housed one? But you need not believe this if it disturbs you.” I. m. 42. o.

⁴⁷ Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In Paula Geyh, Fred G. Leebron, Andrew Levy (szerk.): *Postmodern American Fiction*. London, 1998, Norton. 606. o.

amelyben gyermekének agya szolgál implantátumként. A helyzetet tovább bonyolítja az, hogy erről a biotechnológiai megoldásról nem mondható el, hogy teljes mértékben két különböző ember hibridjéről lenne szó... Mivel a gyermek és anya legalább ötven százalékban megegyezik génállományukat tekintve, itt inkább egyfajta különös klónozásról van szó, ahol egy „kétszeresen árva teremtmény”⁴⁸ keletkezik, miután a testrészeket a sebész-teremtő Godwin kénye-kedve szerint szétválasztja, és újra összeilleszti egy olyan eljárással, amit ő „bravúrosan manipulált feltámadásnak”⁴⁹ hív. Ez a feltámadás alkalmat ad arra, hogy a regény átírja a hagyományosan álszentként elgondolt viktoriánus nemi szerepeket és a szexualitás vonatkozásait. Victoria a klitoridektómia elől menekül öngyilkosságba, viszont Baxter beavatkozása után új nemi identitással térhet vissza a viktoriánus társadalomba. Az orvosi beavatkozás olyan erőt kölcsönöz neki, amely lehetővé teszi, hogy a hagyományos családközpontú társadalmi nemi szerepéből kilépve a patriarchális társadalom felforgató elemévé avanszállhasson. Nem csupán az első nőorvos lesz Skóciában, hanem olyan hatalmi szerepet is nyer megújult identitása miatt, amellyel kritikusan szemlélheti a kor férfiközpontú világát. A McCandless történetet számos helyen kritikai megjegyzésekkel látja el narratívájában⁵⁰, és így a *Poor Things* társszerzőjévé lép elő, aki nem csupán egy kísérlet szenvedő alanyaként, hanem a fikció szerves részeként, a tágabb perspektíva alakítójaként befolyásolhatja a narratívák egymáshoz való viszonyát, illetve módosíthatja a könyvet olvasók véleményét a történet nemi szerepeiről és a történet hiteléről. Victoria fejlődése ezt a későbbi nemi szerepet már előre vetíti műtétje utáni viselkedésével: annyira szembetűnően antiszociális tüneteket produkál, hogy Godwin kénytelen távoli unokahúgaként bemutatni Bellát a világnak, akinek a szülei Dél-Amerikában egy vonatbalesetben meghaltak. Victoria fejlődése annyira egyedi, hogy Baxter nem is próbálja a hagyományos iskolákban elhelyezni, ehelyett a világkörüli utat választja a fejlődést generáló módszernek. „Nem hagyom, hogy csodabogárként kezeljék. Nemsokára egy gondosan megtervezett világkörüli útra indulunk, és ott tartózkodunk majd leghosszabb ideig, ahol jól érzi magát. Sok új dolgot fog látni és megismerni, és találkozni fog sok idegen emberrel, akik nem fogják furcsábbnak tartani, mint a legtöbb brit turistát.”⁵¹

Victoria identitása így kellőképpen fejlődhet, hiszen egy hibrid, heterogén személyiséget nem lehet a homogén iskolarendszerbe beírni. Ezzel lehetőség adódik arra is, hogy a könyv az angol és a skót iskoláztatási viszonyok kritikájával éljen, valamint a világkörüli út – amely nem teljesen úgy valósul meg, ahogy Godwin elképzeli, mert Wedderburn idejekorán megszőkteti Bellát – a fejlődési-, pikareszk- és utazási regény sajátos keverékét alkossa. Bella az episztoláris stílus 18. századi hagyományát felidéző levelekben tudatja Baxterrel, hogy éppen merre utaznak, és ez a levelekből álló narratíva Bella nyelvi fejlődésének is bizonyítéka lesz, amelyet a „Bella Baxter levelei: Egy tudat megteremtése”⁵² című külön fejezet közöl. A kezdeti kriksz-krakszok és rajzolt betűk után, Victoria levelei

⁴⁸ „twice orphaned fabrication” Gray: *Poor Things*. 37. o.

⁴⁹ „skilfully manipulated resurrection” I. m. 27. o.

⁵⁰ A levél fejléce a következő: „Victoria McCandless M.D. 1974-ben felbontandó levele késői leszármazottjához, amely az általa tévesnek hitt részeket egészíti ki néhai férje, Archibald McCandless M.D. (1957–1911) *Epizódok egy skót tisztiorvos tanulóveiből* című könyvében”. (A letter from Victoria McCandless M.D. to her eldest surviving descendant in 1974 correcting what she claims are errors in EPISODES FROM the EARLY LIFE of a SCOTTISH PUBLIC HEALTH OFFICER by her late husband Archibald McCandless M.D. b.1857 – d.1911) I. m. 249. o.

⁵¹ „I will not let people treat her as an oddity. I will shortly take her on a carefully planned journey round the world, staying longest in the places she enjoys. In this way she will see and learn many things by talking to folk who will not find her much queerer than most British travellers...” I. m. 36. o.

⁵² „Bella Baxter’s letter: Making a Conscience” I. m. 103. o.

kronológiai sorrendben kísérik végig az angol irodalom legtöbb meghatározó stílusát, így Milton és Shakespeare mellett a realizmus, a romantika stb. fő jegyei is megtalálhatók a levelekben. Ez ismét kiváló alkalmat ad arra, hogy megfigyelhessük a történeti steampunk önreflexív viszonyát a történelemhez. A levelek nagyjából lefedik az angol irodalom korstílusait, ugyanakkor ezeket csupán felvillantják, a teljesség igénye nélkül alkalmazzák és fragmentálva hozzák. Ez jól tükrözi a steampunknak a történetírással alkotott, töredékesre és meghatározatlanságra épülő, nem éppen problémamentes viszonyát.

Az identitás, metafikció és történelem kitüntetett szerepe a steampunkot egyértelműen belehelyezi a posztmodern fikció paradigmájába. Meghatározatlanság, hézagosság, fragmentált narratíva, önreflexió, újírás, ok-okozat felbomlása, nonreferencialitás, alternatív világok: ezek mind lehetséges bejáratok abba a világba, amelyet a steampunk tudományos-fantasztikus történeti paradoxona alakít ki. Ugyanakkor nehéz egy olyan tág értelemben vett science fiction vonulatot besorolni a kánonba, amely a folyamatos újraértékelés hálójában vergődik. Nem csupán arról van tehát szó, hogy a steampunk megjelenik, mint egy az előző írásmódoktól eltérő narratív forma. A steampunk alapvetően egy újrakanonizáló folyamat része és ideális megtestesítője, amely újabb és újabb műveket rendez be egy gyökeresen új megközelítés révén. Valójában a steampunk változatos kategóriái és altípusai arra figyelmeztetnek, hogy az irodalom egyre összetettebb rendszerként reflektálódik az irodalomtörténet és -elmélet különböző irányzataiban. Az újrendezés természetesen nem lehet végleges: a steampunk elemzésére felsorakozó irodalomelméletek, irányzatok és megközelítési módok nem pihenhetnek meg a jól végzett munka után, mert a steampunk (csakúgy, mint az irodalom más irányzatai) túlságosan szerteágazó és ellentmondásos terület ahhoz, hogy véglegessé váljon a lehetséges beszédmódok arzenálja.

Permutáció



A cárnő és az iskolamester* ◀

(III. nap. V. novella. Fiammetta értett a felszólításból, gyorsan a kristálygömb felé fordult, és megszólította az új Hangot.)

– Az Úr 1741-es évében – kezdte a Hang – nagy éhínség volt Bánátban: akik balszerencséjükre ebben az évben születtek, azok mind satnyák és alacsonyok maradtak. Ez nem okozott nagy bánatot Stepan Radulicsnak, az édesapámnak: én voltam a legutolsó tojás a fészekben. Mikor megláttam a napvilágot, már hét bátyám nevelkedett Pétervárad mellett, azon a földön, amit apám édesapja, Milan Radulics kapott az osztrák császártól.

Hét lármás, egészséges, földre és katonáskodásra való fiú mellett nem is volt szükség, hogy rögtön magasra nőjek. Majd ha a tanító rád néz, megnősz, Milan, vigasztalt az édesanyám, mert gyenge egészségű voltam, alacsony. De lehettem volna akármilyen erős, ha a tanító nem néz rám, ha a tanító nem választ ki a többi parasztyerek közül, nem maradt volna helyem a földön.

Jóeszű voltam, élénk és szorgalmas, ám mégsem akarózkodtam erőszakosan kitűnni a többiek közül. Élveztem, ahogy együtt skandáljuk az agg Popovics tanítóval az egyszeregyet, közben magam is derültem Popovicson, a szakállas kis öregem, akinek a képe azonnal felderült, ha a gyerekek közé lépett. Nálunk, a pravoszláv iskolákban két osztály volt: míg a „nagyok” tanultak, addig a „kicsik” megkapálták Popovicsné veteményeskertjét. De egyszer csak az öreg Popovics megkérdezte tőlem, nem venném-e át a legkisebbeket.

Aztán az iskolában három osztály, négy osztály lett, és Popovics, ha az iskolakapuban meglátott, szerencsésnek nevezett, hogy egy ilyen áldott évszázadban születtem. Egyre több szerb kerülhetett be az újvidéki gimnáziumba, amely mindannyiunkat elkápráztatót hófehér falaival, a folyosóit belengő friss kaszárnya-szaggal.

Popovics, miután a hatóságok egy új segédtanítót neveztek ki melléje, nekem is ösztöndíjat szerzett a temesvári püspöktől. Édesanyámmal hajlongva mentünk köszönetet mondani, és közben hallgattuk öreg tanítómat, aki arra figyelmeztetett, a gimnáziumban ne az apróbb méltatlanságokra figyeljek, hanem legyek hálás a teremtőmnem. Német, magyar katonatisztek, szerb kereskedők fiai között magoltam a latint és a görögöt, megtanultam, miféle erők mozgatják a bolygókat, az atyák fejembe vésték, milyen sorrendben érték Trója alá az akhájok, hogyan foglalták vissza a törököktől a földjeinket a császáriak.

A jezsuiták nem örvendtek nagy szeretetnek a bánáti szerbek között. A reverenda-szogás rögtön el is távolított a testvéreimtől, akik nem beszéltek már nyíltan velem, és azon csúfolódtak, hogy a nagy szorgalmam nem engedi, hogy magasabbra nőjek. Tizenhat éves voltam, a kékes borosták – hiába borotválkoztam szorgalmasan reggelente – estefeléd, akár a szorongás vagy a fáradtság, kiütözköztek a bőrömmön. Sokan koszos képűnek neveztek – mégpedig annál gyakrabban, minél jobb eredményeket értem el. De ami a legfontosabb: az atyák fényes jövőt jósoltak nekem.

Még Újvidéken tanultam, mikor a tifusz miatt 1755-ben lezárták a szülőfalum,

* Novella a szerző *Magyar Dekameron* című elbeszélés-kötetéből.

Stremska Kamenica környékét. A gimnázium ablakából bámultam a Dunát, a vesztegzár-
 rat őrző katonákat, miközben tudtam, hogy anyám és legkisebb bátyám felesége otthon
 haldoklik. Téged az atyák rejtegetnek a ruháik alatt, te már német vagy, mondták a bá-
 tyáim, mikor hazamentem húsvétkor. A gyanakvás, a büntudat, amely egészen elhomá-
 lyosította a Feltámadás ünnepét – az utolsó ünnepet, amelyet otthon töltöttem – rász-
 méltetett, milyen felfoghatatlanul nehéz a filozófusok meghirdette türelem.

Ám mi lenne ebben a diadalmasan megvilágosodó században az én küldetésem? A
 vesztegzár után, a következő évben a sorsom sokfelé vetett: először mértant tanultam a
 pozsonyi liceumban, aztán pedagógiát a bécsi egyetemen, közben pedig titkároskodtam
 Vidak püspöknél Temesvárott és a hírhedten rabiátus Fekete őrnagnál Bécsben, röpke
 két hónapig pedig egy francia kémnél, aki magát Aubinall márkinak nevezte.

Azért is szorgalmaztam a szerb gimnáziumok ügyét régi tanáromnál, von Sonnenfels
 professzornál és a Kancelláriánál (amely előmeneteletem gondosan figyelte), mert úgy
 láttam, a tanulás, a művelődés növeli a boldogságot, csökkenti az emberek közötti távol-
 ságot. De én hiába lettem egyre műveltebb, hiába is számítottam Bécsben a szerb iskola-
 ügy fiatal szakértőjének, éreztem, a boldogság nagyon messze van tőlem. És minél na-
 gyobbak, minél szókébbek voltak a nők, annál messzebb. Fiatal nők jelenlétében olyan
 ideges nevetgélés tört rám, hogy minden méltóságomat elvesztettem. Engem, Milan
 Radulicsot persze senki sem mutatott alkalmas férjjelöltként be a bécsi kisasszonyoknak,
 úgyhogy ez a szégyenlős vihogás ügyetlen hódolatnak tetszett.

Én viszont rettenetesen szégyelltem. Hosszú, ködös esteiken egyetlen egy bálványom
 maradt, úrnőnk, Mária Terézia, akinek atlaszszelyembe burkolt, széles hátát egy pozsonyi
 felvonuláson láttam. Úgy gondoltam rá, mint földi Miasszonyunkra, aki egy kézlegyin-
 téssel elsimítja a szorongást és az arcomat estére elcsúfító borostákat. Pedig neked, Milan,
 nem kell félned, ha a császárnő meghal, mondta egy magyar testőrifjű, akivel egy közös
 drámát írtam az udvarban. Meglátod, minden császár szereti az ilyen szorgalmas fiúkat.

De József császár, aki a szerb középfokú oktatásért kifejtett buzgalmamért kitüntetést
 adott át, mégsem neveztetett ki igazgatónak a bánáti szerb gimnáziumba. Úgy hozta a
 sors, hogy császárunk Bahcsiszerájban találkozott a filozófus cárnővel, Katalinnal, aki
 elmondta, hogy az orosz népoktatás beindításához keres egy görög-keleti vallású, Bécsben
 képzett pedagógust. Fiatal vagyok én ekkora megtiszteltetéshez, rebegtem tanáromnak,
 von Sonnenfelsnek, de közben az járt a fejemben, hogy a gazdag és hatalmas Orosz-
 ország igazi Amerikája lehet egy igazhitű szerbnek. Nagyon hideg lesz, mondta von
 Sonnenfels, de te mit is törödsz a hideggel, ha megtanulnak olvasni az orosz gyerekek, a
 cárnő a végén bojárj csinál belőled.

Én nem hittem a rám váró bojári címben, de ahogy átléptem a határt, megragadt az
 orosz élet lassú kedélyessége és az a szinte vallásos tisztelet, amellyel az oroszok az uralko-
 dóról beszélnek. Ám én sokáig közelébe se juthattam a szépséges cárnőnek, pedig
 Pétervárott Porcsirov cári titkár fogadott, aki rendelkezésemre bocsátott egy egész palo-
 tát, mégpedig akkorát, amelybe hét testvérem, egész Kamenica, sőt Popovics iskolája is
 befért volna. Bútorokról vagy tüzelőről a nemes cári titkár nem gondoskodott, de volt
 a házban egy Mása nevű, hatalmas, hófehér leányzó, aki az üres termekben úgy járt a nyo-
 momban, mintha ki akarna faggatni. Szédültem, mikor először fülemre húztam a taka-
 rót, és közben éreztem, leszakad a városra a hóesés, mint a bűnbánat.

Munkatársaim, az Orosz Iskolaügy al- és főbiztosai, Rigogyin, Saljapszkij és von Birne,
 egy kopasz, balti báróccka voltak. Minden javaslatomat, akár a mértankönyvről, akár az
 első cári tanítóképzőről volt szó, azonnal egyeztetették Porcsirov cári titkárral és rajta ke-
 resztül Katalinnal. Én minél előbb szerettem volna látni ezt a csodálatos és művelt
 asszonyt, de Porcsirov úgy tájékoztattott, hogy majd csak jutalomképp léphetek a filozófu-
 sok, szelíd pintyek, aranyhalak közt reggeliző fényes cárnő elé.

Nehéz beismerni, de annál jobban vágytam a társaságra, minél több időt töltöttem el palotámban egyedül a szemrehányó tekintetű Másával. Saljapszkij főtanácsosnak gyönyörű lányai voltak: szőkék, habosak, hatalmasak, és szép, hosszú, dallamos neveket viseltek (Pelagija, Afanaszja), mint a kijevi fejedelmek feleségei. Olyan nyugalom áradt ezekből a lányokból, olyan jól éreztem magam velük, hogy a jelenlétükben elfejtettem nyugtalankodni.

De elkészült a mértankönyv, Silberhardt cári nyomdász megküldte a korrektúráját is, és egyszerre olyan híres lettem, hogy nem maradt időm a szép Saljapszkij-kisasszonyokról álmodozni. Szerettem volna az utolsó simításokat Silberhardt nyomdájában ellenőrizni, de aznap megérkezett cárnő „szemiramisz” aláírású (romokon triumfáló, megkoronázott hattúval ékesített) meghívója, és én tudtam, hiába vár a nyomdász, az estét a palotában kell töltenem.

Mása délután eltűnt, nekem pedig nem maradt időm, hogy a cári szimpozion előtt még egyszer megborotválkozzam, így hát szégyenlősen, rossz érzéssel léptem be a palotába. Olyan nyugtalanságot éreztem, hogy nem is volt erőm a termék díszítését megfigyelni. Ragyiscsevről lesz szó, az *Érzelmes utazás* orosz változatáról, sügta az agg Saljapszkij, és a cím hallatán hirtelen olyan nosztalgia fogott el Bécs és egy kedélyesen unatkozó, valódi nyugati utazó után, hogy beleremegtem.

A Sterne-divat hatására néhány éve megtanultam angolul, de az olvasmány – csak most, a visszaemlékezés pillanatában lett teljes és boldogító, mikor is a hattúhoz hasonlatos cárnő megvitatta a tanácsosaival, hogy Ragyiscsev miként értette félre Sterne téziseit, állásfoglalását, gondolatmenetét. Én semmilyen állásfoglalásra nem emlékeztem az *Érzelmes utazásból*, úgyhogy meghökkenve figyeltem.

Mi, pravoszlávok még nem vagyunk hozzászokva a félmeztelen keblű és vállú nők látványához. Hümmögünk, lehajtjuk a fejünket, bumfordinak, kiszolgáltatottnak érezzük magunkat egy félmeztelen nő jelenlétében, és természetesen semmilyen írói tézissel nem merészelnénk vitatkozni. Így tett Saljapszkij, von Birne, Patyomkin, Rigogyin, csak lehajtott fejjel hümmögtünk és szégyenkezünk.

És közben úgy éreztem magam, mintha egy ismeretlen regény szereplői között ülnék, ahol a jól ismert figurák egy váratlan intésre elkezdenek a természetük ellenében viselkedni: a hű Télemaque kereskedésbe fog, a szép Oriane a Szajna mellett bordélyházat nyit. Négy hónap alatt mit láttam én vajon ebből az országból, töprengtem a cárnő előadása közben. Másám régebben azt mesélte, hogy őt Rigogyin tanácsos egy újsághirdetés alapján vásárolta meg, így hát sokáig meg voltam arról győződve, hogy a cselédem börtönviselt fegyenc. De vajon igaz-e ez, kérdeztem, és közben a nagy filozófus képmására függesztettem a tekintetemet.

A szépséges aranykeretből Voltaire jóindulatúan mosolygott. Hallgattam a cárnőt, aki társasági hangon, csintalankodó tekintettel felnégyelésre ítélte ezt a Ragyiscsevet. Oroszországban még senki sem hallott ilyen büntetésről, kapta fel a fejét von Birne. Nem vártam meg, hogy mindenki csodálkozzon vagy hümmögjön, az agg Saljapszkij háta mögött kiosontam a teremből.

Hajlongva hátráltam, de éreztem, hogy szégyenemben majd kiegészítik az arcomat a borostáim. Csak nyugalom, mondtam magamnak, és megparancsoltam a kocsisomnak, hogy hajtson Silberstadt nyomdájába. Nem láttam még ilyen izgatott tanácsost, fogadott Silbertadt, mikor közöltem vele, hogy szeretnék a címlapra egy utolsó pillantást vetni. Jóvátehetetlen lenne, magyaráztam, ha a gyerekek egy csúnya tankönyvet vennének a kezükbe.

Elsiet a tanácsos úr, mondta Silbertadt fejcsóválva. A cári udvar csak ötven példányt rendelt, mondta; nem is kell több, hiszen tudjuk, a kegyelmes cárnő a tankönyvet mindenkinek majd saját kezűleg dedikálja. Mikor végre megértettem, hogy Silberstadt nem részeg, ideges hányinger fogott el. Ötven példány, motyogtam, és otthagytam a mosoly-

gós tekintetű Silberstadtot, és azonnal elhajtattam Rigozsín palotájába. A személyzet úgy tájékoztatott, hogy az úr még nem tért haza az udvarból.

Órákig váraкоztam a kocsisom mellett a jéghideg kocsisban, Vologya a körmeit fújogatta, de én nem éreztem a hideget, felforrósodott a tarkóm az izgalomtól. Egy cseppet sem féltem, különös módon azt a tehetetlen dühöt éreztem, amikor a vesztegzárat őrző katonákat bámultam a gimnázium ablakából. Hajnal felé végre felbukkant Rigozsín hintója, én kiugrottam, hogy a kollégámat, a másik tanügyi főtanácsost felelősségre vonjam. Rigozsín részeg párát lehelve az arcomba, elűjságolta, hogy a „mi cárnőnk” holnap, nagykövetek jelenlétében akarja a tankönyv születését megünnepelni.

Szívesen megráztam volna, hiszen tudtam, Rigozsín csak színleli a részegséget, de a kocsisa közel lépett hozzám, és én szégyenszemre megijedtem. Meglátod, Milan, hatalmas sikerünk lesz, rebegte Rigozsín, és megpróbált a kocsis háta mögött maradni. Ordítottam, de csak most vettem észre a jéghideg teret, amit mint a hallgatózó óriások, vesznek körbe a ködben úszó paloták.

Másnap Saljapszkij is letagadtatta magát az otthonában. A tanítóképzőben délelőtt szóba hoztam a falusi iskolákat, de a tanítványaim úgy meredtek rám, mintha azt kérdeztem volna, vannak-e biliárdtermek a falvakban. A paraszt csak elszórná a könyvet, beviné a kocsmába, hogy vodkára cserélje, magyarázták. Én alig vártam, hogy az esti könyvbemutatón személyesen beszéljek a cárnővel.

Olyan izgatott voltam, hogy most sem volt erőm újra megborotválni az arcomat. A vastag kabátomban érkeztem, mert nem tudtam, hogy a cárnő ma este pálmafák között a híres „üvegteremben”, fogadja majd a külföldieket. Lomposnak, ügyetlennek éreztem magam a mindig udvarias von Rippenburg osztrák követ mellett, aki természetesen parókat és könnyű selyemöltönyt viselt.

Zavaromban a leghátsó sorban ültem le, és unatkozva figyeltem a színelőadást. Az ilyen élőképek, amivel a cárnő szórakoztatta a vendégeket, Bécsben sem voltak ismeretlenek. A selyemdrapériával bevont színpadon a Haladás és a Megszokás vitatkozott, vajon lehetséges-e Oroszországban elterjeszteni a műveltséget. A szópárbajból a Haladás került ki győztesen, aki egy palmaágat nyújtott át az első sorban ülő cárnőnek, aki ezt kegyesen átvenni szíveskedett. Ekkor a Nyugat küldöttje, egy feketére mázolt képű, csenevész fickó lépett a színre, akinek a szívébe a Haladás ellenállhatatlan vágyat csöpögtetett, hogy a Század küldöttjeként az oroszok közé érkezzon.

Szomorúan láttam, hogy a színészek milyen nevetséges figuraként ábrázolnak engem, de nem szégyenkezhettem sokáig, az engem alakító színész most a mértankönyv egy példányát tette le a cárnő kezébe. Nem maradt időm csodálkozni, a közönség derűtségére váratlanul apró, parasztruhás gyerekek árasztották el a színpadot, hogy izgatott csivitelésük mosolyra fakassza a nézőket. A kislányok patyolat ingecskejükből boldogan ugrándoztak a Haladás mellett, mígnem az egyik kis apróság, a Haladás uszályában orra esve, franciául kezdte hívogatni a mamáját.

Az ijedtség ragadós dolog. A kislány hangjára a többi gyerek is megijedt, a teremben felfordulás támadt, a francia követ rákacsintott a titkárára. De hamarosan azt kellett látnom, hogy a Haladás babérkoszorút tesz a homlokomra, és felemelkedik Katalin cárnő, hogy Milan Radulicsnak, vagyis az engem játszó színésznek jószágon köszönetet mondjon.

Van-e valami kívánsága, kérdezte a cárnő franciául. Úgy látszik, az engem alakító színésznek kevés módja volt a helyes kiejtést elsajátítani. De hátralépett, kieresztette a hangját, hogy a másik szobában az inasok is jól hallják: a cárnőnek meg kell védelmeznie a katolikus elnyomás alatt sínylődő szerb gyerekeket, szavalt szemben a közönséggel. A cárnő elsápadt, miközben én, vagyis az engem játszó színész azt fejtegette, hogy egy igazhitű cár oltalma alatt a tanulás jobban menne a pravoszláv gyerekeknek.

Elsötétült velem a világ, a tekintetem találkozott von Rippenburg nagykövet megrökönyödött tekintetével. A cárnő az engem játszó színészt félretolva, dallamos franciásággal kifejtette, hogy neki József császár igazi barátja, Ausztria az egyik legtekintélyesebb szövetségese. Belém hasított a rossz érzés, ami a kihalt paloták között elfogott tegnap: akármit tehetek, nem mehetek haza.

Ezután már csak arra emlékszem, hogy gondos kezek plédembe bugyololva a kocsihoz kísérték. Három napig lebegtem lázasan, míg kelletlen Másám háromóránként gyógyteát csöpögtetett a számba. Ám egyszer csak, talán a negyedik nap hajnalán, nyílt az ajtó, és belépett három püderozott arcú dámával Saljapszkij főtanácsos.

Hogy vagy, barátom, kérdezte aggódalmasan. Gyűrött hálóruhámban azt szerettem volna, ha a dámák azonnal kimennek, és Saljapszkijjal négy szemközt beszélhetek. De a tanügyi főtanácsos kitalálta gondolatomat, és rögtön fejtegetni kezdte, hogy a Felvilágosodásnak ellenségei vagy barátai vannak. Mivel Oroszország felvilágosult, mivel a cárnő felvilágosult, ezért mindenki, aki azt hiszi, a cárnő nem akar jót, az nemcsak Oroszország, hanem a Haladás ellensége is, magyarázta. Ha ezt megérted, Milan, akkor a cárnő is kegyes lesz hozzád, nem ad ki az osztrák követnek, aki azt követeli, felelj meg a szavaidért Bécsben.

Fülemre húztam a takarót, miközben Saljapszkij a cárnő életre szóló védelméről biztosított engem. És ahogy felépültem, átvehettem a Vlagyimir érdemrendet, aztán a Fehér Hattyú érdemrendet, miközben Saljapszkij főtanácsos – a cárnő tanácsára – úgy döntött, hogy egyik lányával összeházasít engem.

Fájdalom: kiderült, hogy a szőke, nyugodt tekintetű Saljapszkij kisasszonyok már eljegyzett menyasszonyok. Az én Dásám, a harmadik Saljapszkij lány inas, fekete teremtés, aki zsörtölődésével harmadik éve mérgezi az életemet.

(A Hang hirtelen elhallgatott. Filostrato maga elé meredve megkérdezte a többieket: kedves barátaim, ezek után mit higgyünk a fogalmakról.)



▶ Titok? Idegenség

Szerencsére nincs titok, idegenség,
a főorvosnak tudott és ismerős minden
nyavalya, amivel ide, Hévízre jönnek,
örömmel veszem, hogy a testem ugyanolyan,
mint a többieké, pedig de sokszor gondoltam
magam különlegesnek, gyerekkoromban
például el nem tudtam képzelni, hogy a
szívem ugyanolyan, mint az osztálytársaimé,
Camust olvastam, ők meg Jókait.
Torna, fürdés, masszázs, iszappakolás,
forog az egészségügy futószalagja,
nincs itt semmiféle fenség meg északfok,
csak a hévíz szűrő szagát izzadja ki a föld,
átítatja a kórház málladozó falait.
Marienbad jut eszembe, ahol még sose voltam,
unatkozó szépasszony vagyok, a múlt század
elején, aki csak azért ír verset, hogy meg-
ismerkedhessen Babits Mihállyal, és elcsábítsa,
évente egyszer eljövök ide, csak úgy, megszokásból,
mindig ugyanabban a szobában lakom, ahonnan
a legszebb a kilátás, barátnőimmal beszélgetek
a divatról, az időjárásról, Lédáról, képzeld,
megint kékre festette a haját!, az én Mihályom
nem vevő az efféle természetellenes megjelenésre,
gondolom, miközben a masször a derekamon
dolgozik, ott, ahol a legjobban fáj.

A fehér papírlap nevű kísértet ◀

A legyező, a toll, a könyv és a táncosnő.

A fehér papírlap nevű kísértet megint arcokat kapott és arcokat akart, beszélt nekem rengeteg dolgról, a néma fákról és a papírlap tűnő varázsáról. Mégiscsak üveglap alatt kell olvasni, mondta, és ez a kijelentés persze arcokat kapart és arcokat akart, arcokat a fehér és néma éjszakából, arcokat a megnevezhetetlen távolságból, kiszakított darabokat, akár a darabjaira széthullott test, önmagát mondta el újra és újra.

Nem kértem tőle semmit, nem akartam semmit, csakhogy beszéljen megint a megújuló éjszakáról, hogy beszéljen megint magáról, csakis magáról és az álomról, az álom és a valóság viszonyáról, beszéljen a fehér tükörlap néma olvasásáról, arról, ahol Aliz létezni kényszerült az álmok és valóságok közötti csendben, álmodni kényszerült, újra csak a gyöngyfalakkal kirakott éjszakáról, az ismétlések közötti rendről, a test tükörvarázsáról, beszéljen újra, hadd írjam a leírhatatlant, amely beleírta magát a rendbe, a tükör éjszaka néma rovatából, a fehérség előtti csendbe, mindazokon túl, amik megtörténtek, amik mindig megtörténnek és darabokat vágnak ki az éjszakából, a fehérség előtt csendből, és mindazok előtt, mielőtt történt volna bármi is.

Nincs mit szépíteni. Arcok tűntek elő és változtak át a néma éjszakából fehérséggé, vagy a néma fehérség előtti írás örületévé. A papírlap fehérségű néma kísértet megszólalt, és nem volt mit szépíteni, sem írni róla, mert csak írni lehetett róla, írni megint, amit a kísértet lediktált.

Hangtalanul és némán diktált, mintha meg lenne személyesítve, mintha lenne valamilyen léte és lételeme, ez a papírlap fehérségű néma kísértet mindig csak velem beszélt, nem hagyott élni, beszélt, beszélt, mozdulataival újraírt engem és csak újabb fehérséget hagyott maga után, fehérséget, amellyel nem lehet élni, fehérséget, amelyet meg kellett írni, a néma tükrös szobákban, ott ahol hatalmas tükrök állnak, a drágakövekkel kirakott falak mögötti úton, az úton, csak fehérség, csak fehérség, a fehérség váladékával játszó tükrökkel kirakott szobákban olyan valóságosak voltak a gondolatai.

Mi csak álltunk, a papírlap nevű néma kísértet beszélt hozzánk, beszélt hozzánk, beszélt újra csak hozzánk, jaj, jaj. A papírlap drága fehérsége áttört a szobákon és újra akart egy darabot magának. Az újra elnémult tükből szólalt meg, megint bevészt valamit az éjszakába.

A kiszakadt testből megszólalt a hang. Árván.

Megint megtalálta. És mint már annyiszor, megint elkezdte. A fehér papírlap nevű kísértetnek, összeszedni a gondolatokat, és csak írni neki, amíg meg nem öli. A papírlap nevű fehér kísértet kikészítette a testet, de jó volt beszélni hagyni a hosszú tavaszokban és az órákban, amikor a várakozás olyannyira kívánatos.

A fehér papírlap nevű kísértet megint kiáltott az éjszakából, megint akart magának egy-két darabot, addig sikoltozott, amíg észre nem vették. Tétován mászkált, *mintha végtelen számú fehér lap és fehérségbe rejtőzne*, kendőzné el az arcát szemérmesen, ám mégis kívánatosan.

Ez a kettős ülés mindenféle újabb kísértetet eredményezett.

A lepel, a tükör, az álca mindig leváltak. A szöveg megint írást eredményezett. Már mindezt leírtam egyszer, leírtam egyszer, nem emlékszem rá. Fedőket hozott létre megint

a fehér papírlap nevű fehérségen, a fehérségen, mely úgy világított, mint a nap, átsütve a bőrt, a kezeket, a rozsdás arcokat, az idő mosta sebeket.

A kísérlet belebámult a ködbe, és megint játszott egyet, úgy, ahogyan szokott, velünk.

A barlang, a gyémánt, a pókháló, az ablakrózsa, és a kerti lak. A csigahéj. Jobb lett volna, ha soha nem szólal meg, mindig csak írom ezt a nyelvet, mint aminek sosincs vége, mint ami elkezdett egy számsort, bolyongva.

Minden ismétlődik, ismétlődik és visszatér megint, ismétlődik. Valami megképződött, amit már nem állíthatott meg a kísértet sem, hiába bámult felém, én csak azt a vészesen mosolygó fehérségét láttam magam előtt, a fehérségét, amely világított, a fehérséget, mely megvakított. A megvakított hal belém ivódott és a hangomat akarta, a beszédemet, hogy legyek inkább néma, és csak vakon szabadon írok a gyönyöröknek az áttetsző tükrökkel kirakott szobákban, csak írok, írok, mint egy megvakított hal, ahol egészen mindegy, mennyi tükör bámul felém, mert én már nem tudok visszanézni. És már végképp eltűntek a csendek közötti repedésekben, a csendben, gyűrődésben, a kivilágított megvakított hal, aki beszélni szeretett volna, de nem tudott, a kísértet végül fogta a halat, megmarkolta szépen erősen, és visszadobta. A végső passzivitás csendjében hagyta az írást, hogy saját magát írja. Ez a fehér papírlap nevű fehérség kísérletezve velem megkísértett, el akart vinni, hegyeken-völgyeken a fehér papírlap nevű kísértet, csak önmagába, csak önmagába, csak önmagamba, ugyanígy tudtam, hogy valami működésbe jött, amit többé nem állíthatok meg.

Az esernyő, az arc és a szitakötő. A szöveg minduntalan felfeslik, és ez a feslése mutatja meg, hogy az irodalom haldoklik, mondta, nincs is, nincs is irodalom.

A szárnyak, a papír, a lepkék, a redők, a tollak, és a jogarok.

A táncosnő nem egy táncoló nő. A játék a törvényének alávetett írás és ezek az írások akkor sem képezik egy és ugyanazon szöveget.

A fehér papírlap nevű kísértet még mindig kísértett. Olyan szép volt, lágy és végtelen, mindig újra visszahajlott önmagába, felfedte és megszerezte valahonnan a tükröt, ha el akartam zavarni, csak ezt mutatta, ezt az egyetlen egy tükröt. Fehér alapon, fekete árnyként bolyongva fekete tükröt is mutatott. Valamely más mozzanatban. Csak valamely más mozzulatban.

Az irodalom itt pompás és gyökeres válságon megy át.

Túl sok vagy túl kevés szöveggé.

A fehérség nevű papírlap megint kísértget. Úgy intézi, hogy belecsúszunk, egy káprázat felé hívogat. A szárnyak, a papír, a leplek, és a tollak. A még íratlan papírlap fehérségű kísértet redőződik. Amennyiben ezektől függ, kettős jelenetet játszik.

Hogy megint magáévá tegyen megalázva és kinyitva a létet, kinyitva valami üregesedést, amely kettécsusszant az élvezet közötti redők mélyén, a végtelen tükörlap végtelen ragyogása, megint hívogat, úgy intézi, hogy belecsúszson.

A még íratlan papírlap nevű kísértet kettős jelenetet játszik.

Belenéz a tükörbe és játszik. Újra, annyira újra, megint játszik. Megbabonázott a félelem. A még íratlan papírlap nevű kísértet nem hagy élni. Megbabonázott. Úgy intézi, hogy belecsúszunk.

Újabb élvezetet okozva egy fehér papírlap nevű kísértet áll mellettem. Megint hozzám beszél és enni kér. Igen, üveglap alatt kell olvasni.

Az írások kiáltásokkal terhelik a levegőt! Fehérség, fehérség, gyere közelebb.

1. Beda Venerabilis a *De natura rerum argumentum* 51. caputjában leírja a világot: 3 részből áll. Európa, Afrika, Ázsia, ezek egyenlő nagyságúak, határaik a Nílus és a Tanais. Kerek világ. Rendezett de zárt világ. Columbus számára a világ nyílt és rendezett, Beda számára zárt, de rendezett. Számunkra zárt és kaotikus.
2. Ha mindent definiálunk (a magyarázatokat is egyenként megmagyarázzuk), káosz jön létre. Ha az információk meghaladnak egy bizonyos számot, dezinformálnak.
3. A bajelhárítás kilenc módja: 1. Kérés (ima) 2. Lekenyerezés (áldozat, szerződés) 3. Fenyegetés (átok) 4. Álcázás (medveének) 5. Segítségül hívás (exorcizmus) 6. Tagadás (strucc-módszer) 7. Tudományos-mágikus eljárások (az események irányításának illúziója) 8. Tekintély mögé bűvés (bizalom, remény) 9. A gondolkodás mellőzése (totalitárius, vallási módszer).
4. M. Eliade: *Az örök visszatérés mítoszában* írja (Bp., 1983. 127–129.): Az archaikus szemléletben nincs idő, nincs történelem, minden ismétlés, minden visszafordítható, újrajátszható. A vallásos ember is ilyen időben él. „A hívő ember primitív, másvalaki cselekedeteit ismétli, s ezáltal időtlen jelenben él.” Szerintem ez a gyermekkor jellemzője. A vallás eleve gyermeteg.
5. Freud szerint a kultúra a társadalom harca a bennünk lakó gyermek (az ösztönember) ellen. Jánosnál – az Utolsó Ítéletkor – a Kisded győz.
6. Imhof, A. E.: *Elveszett világok* (Bp., 1992. 145-től): A tanácstalanság, a szorongás, az idő, a biztonsági stratégiák, a rítusok, az ismétlődés – mindezek összefüggenek.
7. A nyelv valójában nem praktikus, csak a maga teremtette világban az. Olyasmi teszi használhatóvá, ami a nyelvvel együtt létesül. Isten is csak abban a világban létezhet, amelyet ő teremtett: talán ezért is teremtette a világot.
8. A szeretet a félelemnélküliség állapota: akit nem szeretnek, retteg. Az apa szeretete azért fontos, nehogy megegyen, az anyáé, hogy enni adjon. Szeretet nélkül meghal az ember, mert a szeretet a biztonság. A hatalom, a gazdagság és a dicsőség utáni vágy is végső soron biztonságvágyban gyökeredzik: hogy ne kelljen félni. A dicsekvés és a panasz, a költészet, a sakk, a miniszoknya és a kibernetika oka is a szeretet és a biztonság vágya.
9. Wine on wafer = amber. Ez az egyenlőség csak azoknak érthető, akik magyarul is tudnak: Bor ostyán = borostyán. Egy angol számára ez nem azonosság: egy másik struktúrában mutatkozik csak meg a dolog. Mindennel így lehet. Lehet, hogy a mi világunknak is van valahol – rajta kívül – magyarázata, vagy megfejtése.
10. Vannak problémamegoldó és nem erre való nyelvek. A matematikai vagy logikai nyelv az első, az emberi nyelv a második kategóriába tartozik.
11. Ami biztos: a bizonytalanság Ebből kell kiindulnunk. Olyan filozófia kell, amely nem azt mondja meg mi igaz, hanem azt, hogy mi nem az. Káoszfilozófia, nemtudás.
12. A 17. századi jezsuiták, Kircher, Schott és a többiek az optikán keresztül keresték Istent.
13. A kétdimenziós kép absztraktabb, mint a háromdimenziós: a plasztikák régebbiek, mint a rajzok. A primitív elvont, az analízis konkrét.

14. Évezredekig tartott, amíg a képektől a fogalmakig eljutottunk. Most a képek úgy törnek ránk újra, mint az elfojtott vágyak és a gyermekkori emlékek az öregekre.
15. A félelem oka a jövő ismerete, egyébként csak ijedtség létezik. A rettegés időbeli, minden ami időben él, szükségképpen retteg és szorong. Az időtlen társadalmak valószínűleg nyugodtabbak.
16. Csak a szokatlan butaság tűnik butaságnak: az ítélet alapja a megszokás.
17. Minden esztétikai gyönyörűségben a tapasztalat összegződik egy pillanat alatt. Amit évtizedeken át tanultunk, ilyenkor fókuszba gyűlve lobban lángra. Az esztétikum tehát intellektuális gyönyör, az emlékezet gyönyöre.
18. Douglas Adams írja, hogy a tökéletes gép az, amelyik egyazon pillanatban a világ összes pontján áthalad. Ez az idő! Az idő valójában szállítóeszköz.
19. A romantika az általános megoldásba vetett hit. Az elméletek per definitionem romantikusak.
20. A bölcsességfogat azért hívják így, mert nem jó semmire, és előbb-utóbb fájni kezd.
21. Ami azonos és különböző az a singulare, ami hasonló az az universale. Abelardusnál a singulare hasonlóságai hozzák létre az universalét, de ez lehetetlen. És mi alapján különbözik valami valamitől – érzéki, gondolati, egyéb módon?
22. A mitikus gondolkodás csak azonos és különbözőt ismer. A világ e különbözőségek és azonosságok végeredménye. Később megjelenik a hasonlóság, mint szemlélet, és a világ meghatványozódik, még később a hasonlóság, ami valójában nem létezik, valósággá válik: ez a mi világunk, a káosz világa.
23. A ritmus azért jó, mert egy olyan világba merít vissza bennünket, ahol minden ismétlődik: a gyerekkor világába, a biztonság világába. A lényeg az ismétlődés és az ismételhetőség: ez a felelősség hiánya, a játék világa.
24. 810 évvel ezelőtt, ha minden ősről kiszámoljuk 30 évvel és 27 generációval számolva, 67 millió ősről kell kijönnie. Európában ekkoriban csak 50 millióan laktak. Vagyis az emberiség endogám, ezért folyamatosan elfajzik.
25. Szent Tamás (*Summa Pars I., Quaest V, Art. 1–6.*) nem azt mondja, mi a jó, hanem azt, hogy mi jó. Nem főnévként, hanem melléknévként kezeli a jót. Legfőbb jó szerinte a tökéletesség (perfectio), ám abban, ami tökéletes (teljes), benne van a rossz is. 3 típusú jó létezik számára: etikai (honestum), esztétikai (delectabile), és praktikus (utile).
26. Az ember szabad akarattal rendelkezik, a szabad akarat pedig az emberrel.
27. Az azonosság, a különbség és a hasonlóság megkülönböztetése – ami a gondolkodást lehetővé teszi – külső szemléltetést feltételez. A gondolkodás eleve objektív és kívülálló: nyomorult egy alak.
28. A kultúra úgy fejlődik, hogy a következő fokozat elutasítja az előzőt, visszalép az előző előttihez, de az előző közben titkon beléje épül. (Reneszánsz – középkor – ókor).
29. Az ember arra törekszik, hogy egyéniségét kiterjessze. A szeretet e törekvés feladása. A szerető (philón) arra törekszik, hogy a szeretett személy (philumenon) terjessze ki az egyéniségét. A szerelem viszont ennél bonyolultabb: az egyéniségek összekeveredése: közös határa lesz általa a két énnel. Az etikának a határkiterjesztéseket kellene szabályoznia.
30. A szabad szó magyarul szláv eredetű. Azt hiszem a 'szvu' tőből eredhet, ami az jelenti 'a magáé'. Aki nem másé, hanem a sajátmagáé. A szabadság önzése. Nem véletlen, hogy a liberté nagy korszaka a kapitalizmus születésével esik egybe.
31. Kicsi Sándor András barátom fedezte fel, hogy a három szent könyv, *Ószövetség, Újszövetség, Korán* egyaránt B-vel kezdődik (*Börésith, Biblosz, Biszmillah*), és mindhárom elejét M betűs nevű ember (Mózes, Máté, Mohamed,) írta. K. S. A. nem merte leírni e felfedezését, mert túl nagy jelentőségűnek tartotta.

32. M. mondta, hogy az ember azért alkotta a számítógépet, mert nem volt elég okos ahhoz, hogy a problémáit megoldja, tehát nyilván Isten is azért alkotta az embert, hogy valaki, aki okosabb nála, megoldja a problémáit.
33. Az ember gyakran elégedetlen helyzetével. Például: széken áll. Miért álljak én ezen a széken? – gondolja és leugrik. Csak ekkor veszi észre, hogy hurok van a nyakán.
34. Szabadságunkat csak avval szemben védelmezzük, akit nem szeretünk.
35. Az ember két okból tesz valamit: a) mert öröme telik benne, b) mert muszáj neki. A kultúremler ezzel szemben két okból tesz valamit: a) mert azt hiszi, hogy öröme telik benne, b) mert azt hiszi, hogy muszáj neki.
36. A művészi szabadsághoz: A kulcsot a zárban csak két irányban forgathatjuk, de így nyit vagy zár. Ha kivesszük a zárból, bármerre forgathatjuk, de így nem nyit ki semmit.
37. Még a legtürelmesebb ember is nehezen viseli, ha kívánsága nem nyomban teljesül.
38. A római erkölccsel jól lehetett a római társadalomban élni. A keresztény erkölccsel a keresztény társadalomban nem lehet jól élni.
39. Akaratszabadságnak azokat a kényszerítő körülményeket nevezzük, amelyek akaratonkon keresztül fejtik ki hatásukat.
40. Erkölcsös cselekvés csak szabad akaratból lehetséges. Az erkölcs azonban szabályrendszer. Aki szabályoknak engedelmeskedik nem szabad. Aki tehát engedelmeskedik az erkölcsi szabályoknak, nem szabad.
41. Ki a szabadabb? Aki szabad akaratából választja a szolgasorsot, vagy aki kényszerből lesz szabad?
42. Négyfajta ember létezik: a) aki nem nyeli le a szart, inkább meghal; b) aki lenyeli, de utána szenved; c) aki lenyeli, és kész; d) aki lenyeli, és repetát kér.
43. Erkölcstelen világban a bűn elkövetéséhez nem kell cselekvés.
44. Ha egy fiatal az állapotára gondol, vidám lesz. Az öreg, ha az állapotára gondol, szomorú lesz. Egy vidám öreg, vagy egy szomorú fiatal nem adekvát.
45. A sakk lényege nem a szabályokban rejlik, hanem abban, hogy az egyik ember a másik kárára akar örülni.
46. Füst Milán írja (*Ex mind én voltam egykor*), hogy a Sátánnak a Szentírás szerint meg kell büntetnie a gonoszokat, pedig a Gonosz, ha már Gonosz, nyilván inkább megjutalmazná őket. Ehhez hozzáteszem, hogy aki Gonosz, az eleve nem örülhet annak, ha jutalmaznia kell, vagyis a Gonosz, akármit tesz, vagyis akár jutalmaz, akár büntet, szükségképpen depressziós lesz.
47. Az emberek két dolgot szeretnek a legjobban: dicsekedni és panaszkodni, mégpedig, ha lehet, egyszerre. A dicsekvés célja, hogy irigyeljék az embert, vagyis a félelem, a panaszkodás pedig, hogy sajnálják, vagyis a szeretet. Az ember biztonságvágyában azt szeretné, ha félnének tőle és szeretnék: ez a két stratégia alkalmas ugyanis arra, hogy enni adjanak neki. Voltaképp mindkét törekvést az éhhaláltól való félelem motiválja. A dicsekvés hím, a panaszkodás pedig nőstény stratégia: a hímek az előbbit, a nőstények és a kölykök az utóbbit alkalmazzák élelemszerzés érdekében.
48. Az idő nem pusztá sorjázás, mert három alma elképzelhető idő nélkül is egymás mellett. Az idő az, ha pont ugyanaz az alma következik háromszor egymás mellett.
49. Tíz ember közül, aki hallgat, négy gyáva, négy buta, egy bölcs és egy néma.

FATRAS

argument

Akivel én találkozom,
arra rátör a béke.

fatras

Akivel én találkozom,
ott úgy árad a nyugalom
mint apró cicák szeme kékje,
fehér nyuszik lágy szirmokon;
megnyugtató vagyok nagyon,
s virágok áradnak az égbe;
avagy hová a vérbe?!
s mégis, mi a retkes faszom?!
Az ilyen úgy érzi, megérte,
s ettől kezdve lépten-nyomon
rátör arra a béke.

ÉBREDÉS 2

Mikor halk morajjal aludni tér az éj,
saját sötétségébe ún bele,
a horizont felett még ott a holdkaréj,
s eléúszik a hajnal kék teje;
útkra indulnak apró zajok,
autók, buszok, kialszanak a fények
(azonban mivel én nem dolgozok,
aludnék még egy kicsit, ez a lényeg),
s dologra hív minden, s hogy élni jó,
hogyan kékítőd a vízében felold;
de hangosan kortyog a lefolyó,
s csészén sikló mosogató a rongy,
és csörömpölsz, zörögysz vagy mi a bánat,
Megint arra ébredtem, hogy utállak,
látogasd meg, kedves, édesanyádat.

A DEEJAY ÁTVISZI A SZERELMET

A lézerfényben sárgábbak a fogak,
kicsordítjuk vérét a pillanatnak.
Révületünk ezer színe, szilánkja
agyrepesztő hangszórókból ruhánkra

ömlik, üt mint egy émelyítő koktél.
Fogam közt haldokló virágban ott él
még a szerelem... Szívem míg fényre vár,
halkan elélvez a sarokban a lány.

ARS POETICA ET POLITICA

Hogy megtagadta, elhiszem, bár nem csoda,
a legutolsó menedék, a legenda
oda.

A távolságot, mint üvegburát, baszhatod
hol nincs létnyi tér: adott, ki nem kapott.
Keresztény, zsidó, buzeráns buddhista,
kurvoid amerikai, magyar...
És engem meg ki szeret?
És mond, mi ez a tömény, bűzletes szar?

Rettenetes? Elhiszem, de kívánhatsz egyet:
hogy ne kelljen kinyalnod minden nyalka segget.

Világosodik lassacskán az elmém,
a sarokba én szarok oda.
Sorsom, e posztközép utókor
mondd, mért ilyen ostoba?

(Én addig is: itt vagyok,
versem bűzlik, nem ragyog.
Egylábú széken székelek,
nevem: Székeli Szék Elek.)

ANNO DOMINI 2005

hívtam egyszer én is Istent
egy irracionális számon
sétáltam a Duna-parton egyedül voltam
gondoltam megpróbálom

apróm az nem volt de hát a pénz nem Isten
tárcsáztam vártam és akkor ott hittem

ki tudja hány perc telt így el
csak fűleltem és senki nem vette fel
tovább nem várok mondtam
s így vettem észre hogy egy jókora
hányásban állok
már a szám is átvette a szagát

másnap kerestem a fülkét de eltűnt
vagy ellopták

ÁTVÁLTOZÁS

egy reggel K. arra ébredt
hogy katicabogárrá változott át
– jobb lenne meghalni – gondolta
s apró szárnyait kibontva
az ablakon keresztül
elhagyta a szobát

SZÁJ, ECSETTEL

kalap kabát

látszik már a késő sóhaj
végigfolyok saját torkomon
a fagyos szél

iszom

egy bepárált ablakon
lecsurog a lélegzet

október

vonaglik meg-megrándul
rám veti pokrócát
egy-egy nyáriás est
ne fázz

november

becsukott ajtók
zárt terem
megfagy odakint
a bádogkapu
s zárt terem

élet eső

lámpafénytől
sárgák a könyvek

eső pereg olvadt faggyú

felhő-papok szállnak
kormos reverendában

▶ Éjszakai közlöny

Írókánk a „Költő vagyok! – Költő?! Pénzköltő!, hö-hö” jellegű párbeszédet megunván, egy ideje íróként mutatkozott be, ha bemutatkozott egyáltalán. Bár írók között – eléggé el nem ítéhető módon – pár éve vajmi keveset forgolódott. Bánta már, hogy másra hagyta a dagadt dumát, s engedett remeteélet utáni megmagyarázhatatlan honvágyának. Hiszen a régi szép időkben egymást érték a grandiózus – semmivel össze nem téveszthető – léleképítő beszélgetések. (Söröskorsóba lógó nyelvek, könyv- és filmcímek mantraszerű sorolgatása, plafonra szegezett nemes tekintetek.) Az volt ám az élet! Nem is érti, miért kellett lefejelnie azt a jó családból való filoszt, ki röpké ötven percben olyan meggyőzően ismertette (vagy argumentálta?) az *ájrópai* metrikai rendszerek – reveláció erejével ható – leheletfinom kis distanciáit! Talán az ijesztően szabályos arca miatt. Ha így volt, hát nagyon helytelenül volt. Kétségtelenül sárga, de semmiképp sem szép dolog az irigység. Fölfölgőrgadó büntudat ide vagy oda, valami mégis azt súgta neki: nincs veszve minden, van még egy esély!

Majdani, legendás visszatérését (trombiták, torták, zsiros életjádékok, sikoltozó bakfisok) előkészítendő gyakran forgatta a *Bölcsész Hahotát*, hogy mindig naprakész legyen. Tudja, mitől döglök a *hetedik* légy, pláne, ha ő maga az. Ennél jobban már csak a lakáskasszára félretett pár százezerből akciósan (és némiképp jogsértő magatartást megvalósítva) vásárolt *Írók Nagykönyvében* bízott. E spermafoltos, tiltott munkából újra és újra megtudhatta ugyanis, hogy kit hogyan illik megszólítani, miért nem szabad a honoráriumra (az mi?) rákérdezni, mikor lehet nemet mondani (soha), hogyan kell a legapróbb kérést is körmönfont alázattal felvezetni, egyben előre és utólag is duplán elnézést kérni. Német, latin idézeteket versbe, mottóba, társalgásba *észrevétlen* beleszőni. Mit is kell a hosszú (?) nyelvvel tenni, majd hogy *köll asztat* letagadni, kinek illik fogadni a köszönését, kinek kell simán meghajolni, s kinek csak biccenteni. (S ez még csak az első fejezet.) Nevetett is írónk nagyokat azokon, kik pénzükből naivan lakást vettek. Mennyi mindent nem tudnak ők, micsoda egy sötét, paraszt bunkók!

Nála minden tipp topp volt. Pszicho-tipp topp – szokta volt mondogatni, kiutalt kis bérlakásában, hol semmi sem fért el, de minden reflektált mindenre. Az *elméletileg* erősen terhelte tárgyak beteg aurája biztonságot adott neki. Nem tartott sorakozót, de figyelte őket, figyelte kicsinyeit. Tárgyas kis líráim – ölelte volna gügyögve magához egyszerre mindet, de rendre fölbukott a kővé vált, tavalyi könnycseppeken.

Munkája hálísten' volt bőven. Ma is próbára kellett mennie. Egészen a előszobattükörig, mely az óvatosság (az valami olyasmi, miből sosem elég) jegyében le volt takarva. Ám most – ajakán kényszeres mosollyal – lerántotta a leplet. Az irodalom játék, ismételte a foncsor előtt. Majd próbálta egyre átéltebben (Sztanyiszlavszkij), egyre finomabb, szinte csak utalásszerű taglejtéssel nyomatékosítani a testi (stb.) kontrapunkciót. Az irodalom olyan, mint az író: nem jelent semmit – folytatta. Grammatika ő, vasárnaponként meg retorika. Ez nem rímelt, ennek ellenére a vasárnap szónál mindig elérzékenyült: a vasárnapi apukák jutottak róla eszébe, meg egy picit talán az önbeteljesítő jóslatok is.

A lépcsőházak népe a lakótelepek nemzetének megtartó ereje – idézték gyakran szom-

szédai: pontatlanul, de elismerőleg. Nem csoda hát, hogy szeretett nyitott ajtónál élni (vö. nyitott könyv). Ijesztő érzékkel ismerte fel: mi tömbérdek s mi nem. Kiművelt emberfők lépcsőházában hasznos is ez. Tiszta udvar, rendes ház – mondogatta, gyakran a félrerúszozott vénasszonyoknak, hozzátéve: A rendszeresség az én Béres-cseppem.

Mivel kukucskalója nem volt: egy-egy zörgetéstől izgalomba jöve, kigombolt főbiákkal ugrott a kilincshez. Talán a polgármester az: a város kulcsát hozza, a helyi Tájhű Piktorok Utóbohém Munkaközössége által megfestett, kóborkutya-bőrre rovásírással írt... Ezen a ponton mindig elakadt. Vajon mi állna a kutyabőrön? Alsósomszédja, a félrekezelt tehetség szerint: az idők szava. De Lukács névre hallgató alsósomszéd argumentációjában sosem volt túl erős. Írónk mégis hajlott a vele való disputára, hisz maga is hirdette: a tehetség helyes kezelését nem találták még fel. Bár neki sem volt mindig kellemes, mikor Lukács úr misztikus éjidőn ajtaján hú kutyaként kaparászva (kis éji nesz), azt kiabálta: Érted jöttünk, nem ellened! Ilyenkor igenis szüksége volt az ún. metafizikai belátás mozgósítására, mely belátás köztudottan nehezen mozgósítható. De írónk író volt a talpán, és bár katonai kifejezések között nem volt annyira otthon, mint más (írók): a maga módján mozgósított. Ezt is szerette, mármint azt hogy: a maga módján. Ezt kábé minden harminchetedik mondatához odabiggyesztette, mint szeretett szerkesztői anno, kábé harminchét éve (igaz honfiaknak: esztendeje) vezércikkhez a vörös farkat.

Lukács úr mellett gyakran látogatta a közös képviselő is, akiről két év után derült ki, hogy csupán a közös képviselő kapcsolattartó munkatársa – és nő. Ha piros, fűzős bakancsával ritmusosan (két rövid, egy hosszú) megrugdosta (ilyet persze kizárólag írónk fantáziája szerint tett. Filterfantáziám van, paranoiába mártom, írta egyszer.) soványka ajtaját; írónk – csöpögő ihletet és csapat odahagyva – azonnal ugrott, s überelhetetlen eredetiséggel kiszólt: Ki az? Hangjában, akárha csokiban mogoró, csak nyomokban volt felfedezhető a harci szellem. Talán éppen ezért kaphatta ajándékba mindig ugyanazt a szót. Kapcsolattartó – suttogta egy női (?) hang. Mindezt ráadásul az erotikát játékba hozó, sok-sok mindent megelőző archaicus nyelven. Írónk el is irigyelte tőle ezt a nagy megelőzőttséget, persze lehet, hogy csak a foglalkozására fáj a nyelve. (Fantomnyelvem van, szokta volt mondani.) Hogy melyikre inkább, azt csak nem bírta kigondolni, mert a



reflexiót újabban legyűrte benne az ambíció. Lap(alap)ításon törte a fejét, hosszan elidőzve a címadás ezeréves problematikáján. Aspiránsai közül a *Tolltárs* és a *Versbarát(ság)* volt sokáig a két dobogós. Aztán egy fénysebességű New York–Párizs–Berlin ellenséggüjtő körút alatt az Idegen Szív Hotelben megvilágosodott lassacskán az elméje. *Trae!* – kiáltott fel – Ez lesz a cím! Az alcím pedig: *éjszakai közlöny*. Trónfosztó öröme a plafonig ért, de az antidepresszánsok fájó hiánya (vö. hiátus) miatt nem sokáig ugrálhatott a csilláron. Nem elég fontos figura ő az irodalmi lapgyártáshoz. Bár szerkesztő talán lehetne, az valami olyasmi, mint a szerető. (Hangsor és fogalmak és Szösszűr...)

Kicsit már túl rég óta vélt hallani hangokat. Meg egy háromnevűre is túl gyakran gondolt: valami Pál, az Ember, persze mindez külföldiül, kis megszorítással. Sacc per kábé: Pól, de Ember. Állítólag tőle lehet megtanulni az íróniát. Érezte, mint falat kenyér, úgy kell ez neki már. Azt is mondják a hangok, hogy mindenből szellemi ügyet csinál, meg hogy vegyítizta para-nemtudom-micsoda az élete (itt a gangon), s kutyája sincs, mindig csak azok a veszett írókák, azok bezzeg a tenyeréből esznek, de dolgozni azt már smafu. Katona se volt, pedig nem férfi, ki nem bír ki egy kis kúszás-mászást, fémipari alapkép-zést, szőke kólát ésatöbbbit (bölcészek szerint: etceterát).

Gondolta, (egyfajta nagyképű történelmi nosztalgiával), hogy *munkalassítás* gyanánt akkurátusan lekapargatja az originál felmosóröngy-fej celofánjáról a cetlit, s e cselekvést performative (vö. performance) a kimondással egy időben végre is hajtotta. Micsoda cetli volt az! Érdemes volt (dislexiáját Váci Mihály képe mellé felfüggesztve) végigolvasnia. Megtudhatta, hogy: „Padló törő pamut fej, 1. oszt. minőség, kiváló nedvszívó képesség”. Ezt (plusz a vonalkód misztikus üzeneteit) silabizálgatta, s a biztonság kedvéért mormolta is közben: Silabizálok, silabizálok. Így figurázott hát a közismert(en köztartozásokkal terhelt) íróka a gangon, kezében egy azonosítatlan háztartási tárggyal. Na, több se kellett annak a halmozottan hátrányos helyzetű haramia-paródiának, annak a kis rohadék kulcsosgyereknek a harmadikról! *Megmászva három emeletet, kihagyva pár elcsépelten jelenetet* in medias res oda is kérdezett egyet az írószövetségi titkárok lazaságával: Silabizálni olyan, mint reflektálni? – majd tovaúszott gördeszkáján (vagy milyén) Mancini néni (lakótárs-jelenés) irányába, ki ellenőrizte a ki- és bemenő forgalmat. Még hozzá vészjóslo szakértelemmel, társadalmi munkában. Igaz irányjelző (bója?) volt ő, kiben minden horizont összeolvadt már. Kérdőjel testtartású írókánk pont vele szemközt állt, akár egy kávé: lefőzve. Ám ahelyett, hogy a konstruktív pedagógia eszköztárát mozgósítva, átgondolt, finoman strukturált választ adott volna a kérdésre; tovább motyogva azon törte nyilvánvalóan nagy fejét: hogy a cetli definíciója vaj’ nem egy igen közeli hozzátartozóját jelöli-e. (Értsd: Az istenit! Ez nem az asszony?) Minden stimmelni látszott: Padlótörő pamut fej, a többről már nem is beszélve. Mentségére hirtelen csak annyit tudott felhozni, hogy hosszú évek óta fejkultuszban él. Például gyűjti a szerkesztők fényképeit, és – bár akupunktúrásan kevésbé iskolázott – tüvel szurkálja azokat, s közben próbálja kitalálni: hol rontotta el. Benne leszek a tévében! – motyogja ilyenkor mindig, és nem mosolyog.

Tegnapelőtt, október 15-én, hosszú, de tartalmas szenvedés után, ágyban, antiallergén párnák között meghalt Posztmodern. Tegnap, 16-án délután 13 órakor tisztességgel el is temettük a losonci református temetőben, közepesen drága, barna gesztenyeszínű, furnérozott koporsóban, a hulló levelű gesztenyefák egyre ritkuló árnyában, ahogyan azt illik. Kellemesen sütött a nap, nem volt túl hideg.

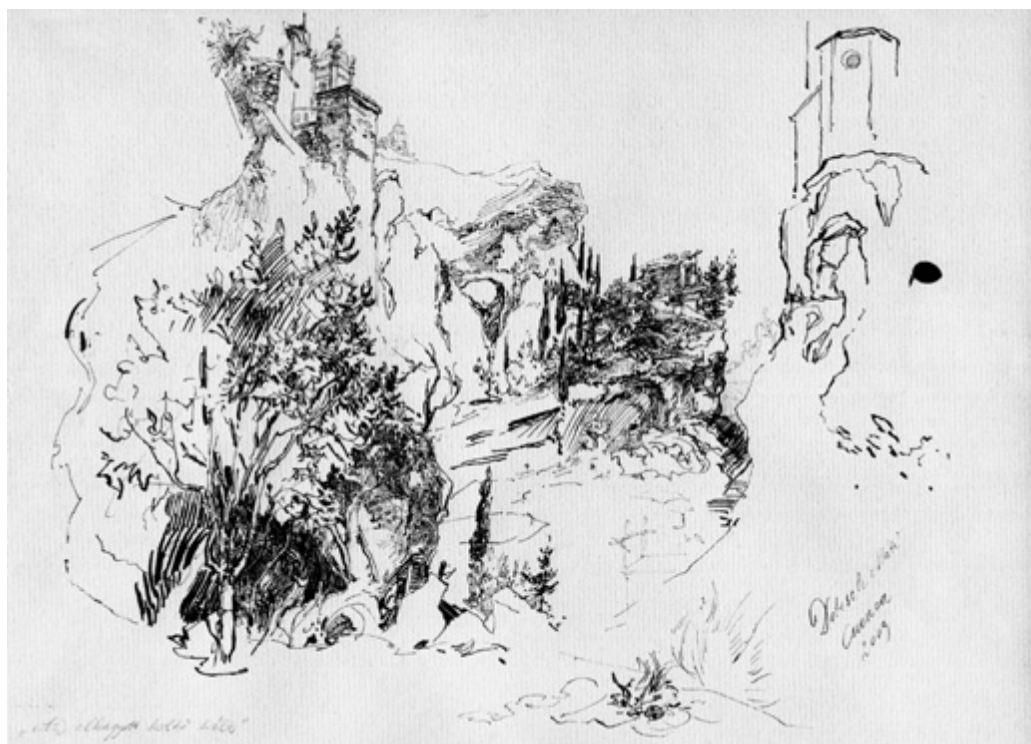
A hír igazából senkit sem lepett meg. Posztmodern már jó ideje, van annak talán tíz éve is, betegeskedett, de azért kiterjedt levelezést folytatott és gyakran jelentek meg művei. Nagy hatású személyiségnek bizonyult, betegágyáról, béna lábakkal és többszöri agyvérzés után is képes volt nemzetközi viszonylatban maradandót alkotni, s a közönségsiker sem mindig maradt el. Bár mindenki sejtette, hogy egyszer elmegy, méltó utódja a mai napig nem akadt. Tulajdonképpen ez az űr jelenti most a problémát. Senkinek sincs fogalma arról, mi is legyen. Posztmodern nem hagyott kiadatlan kéziratot, félkész alkotást, torzót, de végrendeletet sem, életében pedig szinte csak mellérendeléses értékrendben gondolkodott, amit ugyan hajlamos volt (ön)ironikusan megkérdőjelezni, de az egy igaz, üdvözítő Univerzális kiemeléséig nem jutott el. Hierarchia kisasszony olthatatlan, már-már terhessé váló, egyoldalú szerelmét sosem viszonzta, utódot nem nemzett sem neki, sem másnak. (Többen gyanítják, hogy szexuális irányultága is kérdéses, dehát halottakról vagy jót vagy semmit, s Losoncon – ebben a valaha festői kisvárosban – ma a jó igencsak relatív.) Az ízléses, konvencióknak minden tekintetben tökéletesen megfelelő temetésen résztvevők közül a nagykutyaq mindjárt a toron – a fő utcai (ma Masaryk utca) Orava étterem első emeleti szocreál enteriőrrel rendelkező, kopott bankett-termében – összedugták szocreál enteriőrrel nem feltétlenül rendelkező, ám némileg kopott fejüket, ki vehetné át a stafétabotot, s hol is van az a bizonyos stafétabot elhelyezve, mert a sírba az elhunyt nem vitte magával, azt észrevették volna. Valahogy azonban nem jutott eszébe épkézláb megoldás sem a nagy öregnek, Realizmusnak, akin már eléggé látszik a sok plasztikai (kritikai, szocialista és egyéb ráncokat eltüntetni hivatott) műtét nyoma, sem Avantgárdnak (népes családja tagjai: Szürrealizmus, Kubizmus, Expresszionizmus stb. egytől egyig jelen voltak, rossz, azaz destruktív nyelvek szerint – Losoncon sok van ám belőlük – azért nem hasonlítanak a gyerekek, mert vagy az apa személye, hogyismondjam, bizonytalan vagy titokban fogadta őket örökbe a busásnak ígérkező örökség reményében...), sem a mára ugyancsak megöszült Neoavantgárdnak, sem az alkoholista Modernizmusnak, pedig a megható gyászbeszédet is ő mondta a temetésen. Ó, de nagyon szépen beszélt! A nagykutyaq megegyeztek, hogy másnap ismét összegyűlnek, mert ha ők nem lesznek képesek dűlőre jutni, akkor bizony az ősi jog és szokás szerint a dögevő teoretikusok sajátítják ki a választás kompetenciáit, s jaj akkor mindenkinek!

Ez a másnap éppen ma van, s mivel a tor igen jól sikerült, a végén még táncoltunk is, ezek a nógrádi palócok aztán tudnak mulatni, ma mindenki másnapos. Így nem várható nagyobb eredmény... Pedig a jövő forog kockán. (Még sosem dobtam hatost...) Jaj, mi lesz most szegény öreg, beteg Posztmodern nélkül?! S ki kapja az örökséget? S mi az örökség? S ha van, hová rejtette az örökhagyó? Az ágy alá, a padlásra, vagy valamelyik könyve lapjai

közé? Jaj-jaj, árva maradt a művészet városa: Losonc, a néhai „kis Budapest”, ahol Móricz, Petőfi, Kármán, Ráday s mások is ott hagyták soha meg nem fakuló emléküket, mihez kezd most már itten a nemzeti kisebbség esztétikai bázisa, merre tartson a politikának és a pályázati rendszereknek kiszolgáltatott literatúra?

A temetés egyébként a hagyományokhoz híven nagyon szép volt, kellemesen sütött a fáradt októberi nap, s mivel nem esett az ilyenkor már esedékes reumabiztató hideg eső (egyre kiszámíthatatlanabb ez az időjárás!, valami globális felemelkedés vagy mi áll e mögött...), a sírban sem állt a víz, ahogy az az agyagos földű losonci temetőben gyakran lenni szokott az őszi szelek idején. A gázszőlők elhelyezték koszorúikat, megjegyzendő, hogy a Csemadok helyi szervezete és területi választmánya vitte a legnagyobbat, még nemzeti-szín trikolor is lengett rajta. A kántor kissé rekedten, de átszellemülten énekelt, időnként megigazította gyűrött, sötétszürkévé mosott nyakkendőjét borostás ádámcsutkája alatt, amely ilyenkor akkorákat ugrott, mintha gazdája jófajta veresbort ivott volna, de a szorgalmas tiszteletes csupa romantikus, népnemzeti költőt idézett, úgyhogy szegény Posztmodern bizonyára azt gondolta, na ez a végtelen halál is jól kezdődik...

Még szerencse, hogy Losoncon a végtelen fogalma csak az élőkre, vagyis a gázszőlőkre alkalmazható.



A fétismajom ◀

Idővel hasonló lett a majom apához. Ahogy növekedett, és robbanásszerűen tágult a hús. Mint egy kis dinamit-majmocska. Tévétettük is. Megnézte, hogyan cseperedik fel a kis orángután-bébi Gordon. Ő volt a példaképe meg apa. Nagy feje lett, amolyan nyúlvány-szerű. Nagyon szerettük. Befogtuk a szemét, ha szeretkeztek a tévében. Ha páرزottak, akkor is. Én fürdettem, idővel tökéletes állatmosó lettem. Szakemberszintű. Megkértek mások is, hogy én fürdessem a majmaikat. Csatakos péppé váltak a kezeim között. Az etetés egyszerűbb tevékenység: magunkra kentük a táplálékot ő meg lenyalta. Ezzel is erősítettük a kötődést. A gyönyörűm voltál. Mint egy antibébi-majom, mint egy szervátültetés egy boldogabb testből. Igazán jók voltunk hozzá, ő meg csinálta nekünk a napi hormonokat, mert ez volt a dolga. Csak idővel hasonló lett apához. Elkezdett pattogni. Gordon is túlrelett lett. Egy geci. S így a majom kövér állatként futkározott reggelenként. Utáltam, ahogy mosogatsz. A majom áthárította a felelősséget és problémázott, aztán szart, aztán idegeskedett. Megvert, ha túl sokat ettem. Nem volt kegyelem azokban a napokban. Ez már nem álomgép csak egy megvadult szadi-manó. Nem szereted a combomat, én a kezemet utálom, így felosztható akár több ember is, összekevered, végül nem lehet kirakni. Én már csak arra vártam (mint egy rosszabb filmben), hogy amikor belépek a konyhába, ott ül majd az asztalon. Csak néz, és ketten halnak meg, mielőtt megmozdulna.

Zoli meg én meg a humor ◀

Mérges kisemlős vagyok. Nevetés közben felköhögnek. Ilyenkor szeretnék lejjebb lenni, de mindig kilógok egy szájból. Egészségesebb, ha egészben kijövök, de ez általában nem történik meg. Különösen Zoli erőlködik sokat ilyenkor. Ő nem szeret nevetni. Például az ápolók fejbe vágják egymást egy lapáttal, és egy átlagos fej közben négy kiló. Én nagyon kezdem unni. Zoli már szőrös és néha cigizik. Milyen finomam mulat a polgárság, ha úgy esik a sora. Ilyenkor elüldögélek a szája szélén és figyelem a nőket. Ők is nevetnek, pedig az ő szájukba nem nyúlt senki. Általában még a reggeli előtt ki tudok jönni Zoliból, de előfordul, hogy sírnom kell, és nem vagyok elég mérges. A doktor úr elégedetlen velünk a Zolival. Csóválja a fejét, de szerintem az övé nehezebb, mint négy kiló, és ezért nem mond viccet se. Ez van. Reggeli után a Zoli lehajol a mosdókagylóba, és egy villával elkezd kikaparni a vízkövet. Diszkrétén. Ilyenkor már nekem is nevetnem kell. A zsákmányt egy műanyag zacskóba rejti, és bedugja az ágya alá, hogy ne találják meg a nők. Aztán leül az ágyra, idegesen megvakarja a száját, és csendben kuncog. Gyűjtött már Best magazint is. De akkor nem történt semmi.

▶ Ítélet Gaspar Lopes Pereira ügyében

Részlet a lisszaboni Inkvizíció 2744-es számú perének anyagából¹

A vádlott: Gaspar Lopes Pereira (ill. Gaspar Dias Pereira vagy d'Aguilar)

Az ellene felhozott vád: judaizálás²

Letartóztatták Vallaloidban (Spanyol királyság), 1675. április 8-án adták ki a lisszaboni inkvizíciónak

A per lezárásának éve: 1682.

184. FOLIO

A Szent Inkvizíció „rendes” és „engedéllyel rendelkező” képviselői egyetértének abban, hogy miután átnézték Gaspar Lopes Pereira nőtlen újkeresztény kereskedő (Francisco Lopes Pereira fia, született Mogadouro-ban, lakik ebben a városban, Lisszabonban) jelen ügyének iratait, a vádakat, vallomásokat és a jelen lévő vádlott kijelentéseit:

- Nyilvánvaló, hogy [a vádlott] lévén megkeresztelt katolikus, és mint ilyen, arra kötelezett, hogy mindazt, amit a római Anyaszentegyház tart, hisz és tanít, megtartsa és higgye, ő épp ellenkezőleg cselekedett, a mi szent katolikus hitünktől eltávolodva élt, Mózes Törvényét tartotta, és ezen mondott törvény iránti tiszteletből a szeptember hónapi nagy napi böjtöt³ és a február hóban lévő Eszter királyné ünnepi böjtöt⁴, valamint más zsidó böjtöket, amelyek az év egyéb napjain vannak, megtartotta, minden egyes alkalommal egész nap alkonyatig, a csillag megjelenéséig időzött étlen-szomjan, aztán pedig halat és hús nélküli dolgokat vett magához, amely bűnökért a vádlottat a Szent Offícium⁵ börtönébe vetették, és világosan felszólították, hogy vallja meg vétkeit és ezzel könnyítsen lelkiismeretén, hogy így könyörülettel bánhassanak vele, de ő azt mondta, hogy nincs mit bevalljon, mert mindig hithű és katolikus keresztény volt, így kezdődött az ügye, majd olyan formában folytatódott, ahogy az szokásban van a tagadó vádlottak esetében, saját és szabad akaratából kihallgatást kért és kijelentette, hogy szeretné megvallani bűneit, amelyeket a mi szent katolikus hitünk ellen követett el, mert igencsak megbánta már azokat.

- Megvallotta, hogy a legutolsó általános bűnbocsánat után bizonyos, a nemzethez tartozó emberek⁶ tanítása által elcsábítva eltávolodott a mi szent katolikus hitünktől és Mózes törvényének hitébe tért át, mert azt igen jónak és igaznak tartotta, és benne várta üdvözülését, nem pedig a Miurunk Jézus Krisztus vallásában, akiben nem hitt és sem igaz Isten-

¹ Michael Silbernek, a jeruzsálemi Héber Egyetem tanárának megbízásából Diego d'Aguilar családja inkvizíciós anyagainak feldolgozása során vizsgált, még sehol nem publikált szöveg részlete.

² Vagyis a zsidó vallás szerinti gondolkodás és viselkedés.

³ Zsidó újév vagyis Rós Hasaná (Hosszúnap).

⁴ Purim.

⁵ Az Inkvizíció.

⁶ Ez zsidó származásút jelent.

nek, sem a Törvényben megígért Messiásnak nem tartotta, épp ellenkezőleg, ahogy a zsidók, ő is annak eljövételét várta, nem hitt a Szentháromság misztériumában, sem az Egyház szentségeiben, azokat csak azért fogadta el és minden más keresztény cselekedetet azért végzett, hogy a világ elvárásainak megfeleljen, és csak abban az Istenben hitt, aki az eget és a földet teremtette – neki ajánlotta magát a Miatyánk imádságában, Dávid *Gloria Patri* [Dicsőség az Atyának...] nélkül mondott zsoltáraiban és a következő könyörgésben: „Bocsáss meg nekem, Istenem, mert vétkeztem ellened, bocsáss meg a nyomorultnak, aki szólít téged, bocsásd meg szeretetlenségem, amelyet elkövettem, ne ítélj, Uram, örök tűzre, fordítsd a te szemedet felém és tekints rám, szenved az, aki az Irántad való szeretet okán önmagát nem szereti, légy segítségemre, mikor megvallom bűneim és segíts nekem, amikor színed előtt zokogok, mert megbántottalak, légy kegyes hozzám és hallgass meg engem, mert ha a te kegyelmed ebben könnyebbséget szeresz és segítesz, Uram, abban, amit mondok, saját magamat vádolnom védelmemre lesz, bűnös ember vagyok, Uram, te vagy rá a tanú, a te isteni szemed előtt nincs miért tagadni.”⁷

– A mondott törvény iránti tiszteletből megtartotta a szombatokat, tiszta ruhát öltött, böjtölt hosszúnapon, amely szeptemberben szokott lenni, az egész napot étlen-szomjan töltötte, kivéve, mikor beesteledett, akkor pedig hústalan ételeket vett magához, és nem evett többé nyúlhúst és bőrös halat, és ebben a hitben mindaddig kitartott, amíg a Szent Officium ezen asztalánál vallomást nem tett, kijelentvén, hogy mindennek elkövetése miatt igen sajnálkozik, bűnbánatot tart, és miattuk bocsánatot és kegyelmet kér.

– Megmondták neki, mennyire helyesen cselekedett, hogy elkezdte megvallani bűneit, de igencsak hasznára válna, ha minden egyes vétkét felidézné, és teljes vallomást tenne róluk, mert ha így tesz, könnyít lelkiismeretén, és ügye kedvező véget érhet.

– Mivel azonban az általa tett vallomás nem felelt meg teljesen az igazságszolgáltatás azon adatainak, amelyek ellene rendelkezésre álltak, a Szent Officium részéről a vád képviselője bűnügyi libellumot állított ellene, amelyet át is adtak neki, a vádlott pedig vallomásainak anyagával válaszolt és ez tette ki védekezését. Miután pedig az igazságszolgáltatás tanúit a jog által előírt formában ratifikálták, a Szent Officium stílusában szembesítették őket az általuk mondottakkal, ő [a vádlott] pedig ellenállításokat fogalmazott meg, amelyeket tőle elfogadtak, és amelyek alapján tanúkihallgatásra került sor, de semmi olyan dolog nem derült ki, amely enyhítette volna vétkeit.

– Ebben az állapotban volt az ügye, mikor újra a Szent Officium asztalához hívták, hogy perét folytassák, ekkor kifejtette, hogy bár azt vallotta, hogy megbánta Mózes Törvényében való hitét, ezennel ezt visszavonja és éppen ellenkezőleg kijelenti, hogy valójában jelenleg is zsidó, Mózes Törvényében hisz, már nagyon régen ezt a vallást követi, és ebben a hitben reméli lelkének üdvösségét, mert ez jó és valóságos; erősen hisz Istenben, aki az eget és a földet teremtette és aki Mózesnek a törvényt adta és Őneki ajánlja magát a következő imádsággal: „*Semai Israel Adonai el Luelo [Elohim?], Adonai és Garbaruel, Sem, Como Malkut, Leo Lambacamaras Adonai, te Isten, egész lelkeddel, egész lényeddel, és ezeket a szavakat ajánlom ma neked.*”⁸ A mondott törvény iránti tiszteletből munka nélkül töltötte a sabbatokat péntek napnyugtától kezdve az említett szombatok folyamán, böjtölt hosszúnapon, Eszter királyné ünnepén és más zsidó ünnepeken az év folyamán különböző napokon, az egész napot étlen-szomjan töltötte az előző nap alkonyától kezdve a másnap alkonyáig, és csak a csillagok megjelenésekor evett hústalan dolgokat, és Mózes mondott törvényében hitt és abban remélt élni és meghalni és lelkét üdvözíteni.

– Mivel a Szent Officium ezen asztalánál látták a vádlott eretnek elhatározását, felhívták a figyelmét arra, hogy gondolja át döntését, amelyet a mózesi törvény követésének szándékával hozott, alaposabban, lévén, hogy abban nincs és nem is lehet üdvösség a lelkek

⁷ Spanyolul.

⁸ Spanyolul.

számára, mivel érvényét veszítette a Miurunk Jézus Krisztus, a valóságos Isten és valóságos ember, ugyanazon mózesi törvény által megígért Messiás eljövetele által: és újra megrótták, hogy szálljon magába és felismervén hibáit, távolodjék el azoktól, és térjen meg a katolikus hitre, amelyet a Római Anyaszentegyház tart, hisz és tanít, ennek a gyermeke ő, és ezt vallotta meg a keresztségben, hitében nevelkedett és ezt tanulta; teljes mértékben vallja meg bűneit, mert ez az, amit lelke megmentése érdekében és azért, hogy kegyelmes bánásmódban részesülhessen, tennie kell, de ő konokul nem csak azon az ülésen, de sok másikon is csak azt ismételte, hogy vele a [katolicizmusba való] visszatérés ügyében semmire sem mennek, nem akar eltávolodni a mózesi törvénytől, amelyet vall, sőt, kész arra, hogy életét adja érte.

- A Szent Offícium részéről delegált vádló egy második bűnügyi libellumot állított ki ellene, amelyet neki is átadtak, és elmondták, hogy tévelygő hitében való kitartása, lelke megkeményítése és macacssága miatt találkozék védőjével, aki majd elétárja ügyének állását, és akihez tanácsért fordulhat abban a tekintetben, hogy mi lenne számára hasznos; rajta keresztül válaszoljon az igazságszolgáltatás libellumára, hogy a jog által meghatározott módon folytathassák a perét.

- Találkozván pedig mondott védőjével, a libellumra vallomásainak anyagával válaszolt, anélkül, hogy bármiféle védekezéssel állt volna elő, ezzel vállalt mindent, ami csak várható rá.

- Újból találkozván védőjével, hogy az szándéka szerint kialakítsa a kérdéseket azon tanúkat illetően, akik ellene vallottak, hogy újra kikérdeztessenek, azt mondta, hogy nincsen kétsége a mondott tanúk igazságában, hiszen ő maga vallotta meg, hogy zsidó, és a mózesi törvény követője, ahogy ők is állították, és nem támadja meg azt sem, hogy a Szent Offícium az asztalon tárgyalja az ő ügyét, ahogy az jog szerint való.

- De mivel látszott, hogy még a védőjével való találkozás után sem javult a viselkedése, megkérdezték tőle, szeretne-e bizonyos egyházi és tanult emberekkel találkozni és azoknak számot adni életéről, hitéről és azok alapjairól, és ügyének állásáról, hogy tanácsot kérjen a mondott emberektől, hogy milyen utat kellene választania ilyen nagy súlyú dologban, mert az ilyen helyes buzgóságtól remélni lehet, hogy a Miurunk általa megvilágítja elméjét és ezáltal ő felismeri vakságát, és eltávolodik tévelygéseitől, visszatérve a mi igaz szent katolikus hitünkhöz, és az evangélium törvényéhez, mert nyilvánvaló igazság, hogy a mózesi törvény, amelyet követ, elveszítette érvényét, a Miurunk Jézus Krisztus, a mondott mózesi törvényben megígért Messiás eljövetele, halála és szenvedése által.

- A vádlott pedig azt mondta, hogy sem találkozni, sem beszélni nem akar azon tanult emberekkel, akiket ajánlanak neki, kivéve, ha a mózesi törvény követői lennének, mert más tanokra nincs szüksége, még csak fogadni sem akarja őket, mert a zsidóság a lehető legjobb út, amin járhat, és soha nem elégedne meg olyanokkal, akik más hitet vallanak, és hogy felesleges miatta még több buzgóságot tanúsítani, mint amit a Szent Offícium már eddig tanúsított.

- Ennek ellenére, hogy ugyanazon Szent Offícium részéről ne mulasszanak el semmilyen eszközt felhasználni annak érdekében, hogy a vádlott megtérését elérjék, vele szemben is a szokásos kegyességet tanúsítva elrendelték, hogy az általa adott választ figyelmen kívül hagyva találkozzon egyházi és tanult emberekkel, hogy újabb és ismételt kitartással igyekezzenek megtéríteni, a próféták és a szent iratok helyes értelmezése által bebizonyítva neki, hogy az általa követett hit alapjai hamisak, csakis a mi szent katolikus vallásunké igazak, és a tévedhetetlen igazság az, amit a Szentlélek által vezetett Római Egyház hirdet.

- Találkozott is a vádlott a mondott személyekkel különböző alkalmakkor, azok pedig megkísérelték visszatéríteni [a kereszténységhez] szóval, világossággal és bölcsességgel, de mindez a buzgóság semmilyen gyümölcsöt nem hozott, sőt, még inkább megnyilvánult, hogy a vádlott lelke egyre megátalkodottabb és vakságában kitart.

– Figyelembe véve tehát a vádlott elhatározását és perének állapotát, valamint a Szent Officium szabályzatának jogi rendelkezéseit, vizsgálatot folytattak le a vádlott szellemi állapotáról és ebből kiderült, hogy ép elméjű és értelmes, és [értelmében] soha nem történt semmilyen sebesülés vagy változás.

– Folytatván ügyének tárgyalását a Szent Officium asztalán minden megtörtént annak érdekében, hogy a vádlott számára nyilvánvalóvá váljék az üdvösség útja és a tévelygés, amelyben él, azt gondolván, hogy a mózesi törvény által eljuthat az üdvösségre, és elmondták neki, hogy mivel foglalkozására nézve teljesen laikus, nem tanult ember, és keresztsége miatt köteles a katolikus vallást követni, a hitre való tekintettel az értelmet háttérbe szorítani, és lelkiismereti és vallási kérdésekben azoknak hinni, akik azért vannak, hogy őt helyes útra tereljék, mert az isteni szövegekben járatosak és a Szentírás tanításában és magyarázatában gyakorlottak, meg kellett volna engednie nekik, hogy meggyőzzék, mert nincs semmiféle alapja arra, hogy a mózesi törvény követésében kitarson.

– Végülis megmondták neki, hogy még nem késő javítani az ügyén, ha azon makacsság ellenére, amit addig tanúsított, mégiscsak hátat fordítana [vallásának], hogy tévelygéseit megbánva vallomást tegyen a megbánás olyan nyilvánvaló jelei által, amelyekből megérthető, hogy ő, a vádlott tiszta és igaz szívvel visszatér a mi szent katolikus hitünkre, amelytől olyan vakon és megátalkodottan távol élt, hogy ily módon kegyelmet lehessen gyakorolni vele, ahogy azt a Szent Officium a jó és igazszívű vallomástévőkkel tenni szokta, mert ellenkező esetben minden kétséget kizáróan kockára teszi az életét, és ami még sajnálatosabb, lelkét bizonyosan a pokol örök tűzére ítéli.

– A vádlott pedig azt mondta, hogy a Szent Officium asztalánál végbement ülésekből és azon szerzetesek által adott tanácsokból, akikkel többször is találkozott, hogy visszatérítsék [a katolicizmushoz], megértette, milyen veszélyes állapotban van az ügye, és hogy az életét kockáztatja, mégis kétségtelen, hogy még ennek elvesztése árán sem lenne helyes a mózesi törvényt elhagynia, mert lévén, hogy oly erősen hisz a mondott mózesi törvényben, ahogyan hisz, minden bizonyosság szerint üdvösségét abban reméli, annak ellenére, hogy megkeresztelt keresztény, mert miután már az volt, és a keresztény tanításban nevelkedett és a katolicizmus misztériumaiba beavatást nyert, a korról növekedett benne az értelem és mikor egyszer Rómába utazott, abban a városban és Livornóban néhány olyan zsidóval beszélgetett, akik azon törvényt vallották, amelyet Isten Mózesnek adott, tanításuk által megerősítést nyert a mondott törvényben, úgy az ő oktatásuknak köszönhetően, amelyben részesítették, mint ahogy azon hit a patriarchák történetében megnyilvánuló tanúsága által, amely biztosan közismert könyv, és más szerzők más könyveinek köszönhetően is, minek utána mindig igaz zsidóként élt, az Isten által Mózesnek adott törvényben hitt és benne akar élni és meghalni is.⁹

Portugálból (illetve spanyolból) fordította *Ladányi-Turóczy Csilla*

⁹ Gaspar Lopes Pereirát valóban halálra ítélték és kivégezték.



Moduláció

Képiség, intermedialitás, ◀ identifikáció a metálzenei kultúrában

Még ma sem nagy azon a tanulmányok száma, amelyek az ifjúsági kultúrák valamelyikéről úgy tudnának érvényesen szólni, hogy kiindulópontjaik valamilyen specifikumot helyeznének a középpontba¹. Különösen érdekes, hogy amíg a tudományos diskurzus egy ideje – hangsúlyosan a társadalom- és művészetelméletekben „posztmodern fordulatként” meghatározott (vagy körülírt) korszakküszöb óta, de akár Walter Benjaminig vagy Adornóig visszamenőleg – pozitív és negatív értelemben egyaránt – kedvét leli a populáris kultúrával való foglalatosskódásban, addig a zenei szubkultúrákkal legalábbis csak nagyvonalakban, általánosságokat ismételve foglalkozik².

E dolgozat a metálzene és -kultúra képi világának értelmezésére vállalkozik. Elsősorban videoklipek elemzésén keresztül igyekszem körvonalazni az ebben a zenében és kultúrában fontos, érdekes illetve definitív képeknek, szimbólumoknak és egyáltalán a látványvilágnak a szerepét, amely a kultúra identifikációs és normaképző gesztusainak is elhagyhatatlan komponense. Azért elsősorban videoklipek elemzésén keresztül, mert a vizuális megjelenítés a médiatechnológia fejlődése és a „kulturális fogyasztás” szokásainak megváltozása tekintetében egyrészt ezeket preferálja, másrészt pontosabban mutat rá a zene hallgatásának ama változására, amely egyre inkább a multiperceptuális befogadás lehetőségei mentén tételeződik. A zenehallgatás kultúrája nemcsak a hallásra korlátozó befogadás szintjét érinti, hanem a látását is. A komolyzene hallgatásának konvenciója ugyanolyan társadalmi megjelenési formákat implikál, mint a könnyűzenéé, és amíg például a hangverseny hallgatása státusszimbólumként is értelmezhető (megkövetel bizonyos fajta megjelenést, illetve a neki megfelelő környezetben kerül rá sor), a különböző popzenei irányzatok eltérő (szub)kulturális háttereket feltételeznek, más-más megjelenési és megjelenítési formákkal³. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a metálzene mindig is a „lázado”, a magát elnyomottnak értelmező rockzene alapján definiálja önmagát, szembeötlő, hogy a zene, a dalszövegek, a zenészekkel készített interjúk, a magazinok és a fanzine-ok szöveges megnyilatkozásai és a vizuális megjelenítés nem csupán a saját arculat kialakításának az eszközei, de a közösségi identitás és norma formálásának és stabilizálásának is elhagyhatatlan összetevői. A mediális kultúrtechnikák alakulása és az ezredvégi fogyasztói társa-

¹ Vö. Theodor W. Adorno: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In: *A művészet és a művészek*. H. n., 1998, Helikon Kiadó. 306–322.

² Ezzel kapcsolatban lásd Kodaj Dániel tanulmányát: *Értelem szövedéke, hangok. Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai zenetudományban*. *Replika*, 49. szám (elérhető az interneten: www.c3.replika.hu). „A zenének az a területe, melyet a hagyományos zenetudomány és az etnológia is lefedetlenül hagy, a populáris kultúra. A könnyűzenével kapcsolatban a tipikus szakemberi vélemény az, hogy szociológiai jelenségről van szó; erre hivatkozva tagadják meg tőle az értékmentes zenetudomány figyelmét.” (14. o.)

³ Vigyázat, az összehasonlítási alap csak a szociológiai rögzítettségre utal, nem pedig a társadalmi osztályokban való elhelyezkedésre. Meglátásom szerint szociális alapon vizsgálni zenei stílusokat 2005-ben legalább akkora tévedés, mint esztétikai okokra hivatkozva megtagadni a popzenétől az „értékmentes zenetudományt”.

dalom zenehallgatási szokásainak változása értelmében pedig a videoklipek világa jelenti azt a területet, amelyen belül az identitás- és normaképzés alakzatai talán a leghatékonyabban körvonalazhatók. Azért a leghatékonyabban, mert a produkció befogadásának intermediális jellege – az említettek alapján – elválaszthatatlan a befogadás szokásainak mindenkori szükségszerű rögzülésétől⁴.

Á METÁLZENE VIZUÁLIS MEGJELENÍTÉSÉNEK TÖRTÉNETE

A metál önálló karrierjének kezdete nagyjából a hetvenes évekre tehető. Valószínűleg minden „igaz” és „ősmetális” a *Black Sabbath*-ot, a *Judas Priest*-et, az *Iron Maident*, vagy még korábbról a *Led Zeppelint* nevezni meg mint a műfaj megalkotóit. (Az abszolút ősök között azonban még a *Beatles* neve is előkerül.) A rockzene mint „anyaműfaj” a metál megértésekor azonban hamar elégtelennek bizonyul, hiszen amíg a rock egy ifjúsági ellenkultúra szerves része volt a hatvanas és hetvenes években, addig a metál – noha ideológiája terén bizonytságot tesz némi küldetésstudatról – sokkal inkább tekinthető radikális elzárkózásnak, mint tette buzdító viselkedési formának.

A metálzene metálként való címkézése minden bizonnyal a nyolcvanas évek elején, a „brit heavy metál új hulláma” („New Wave of British Heavy Metal”) idején kezdődött, még ha a kifejezésben szereplő „új hullám” feltételezi legalábbis a korszak valami „régizhez” való kapcsolódását. A torzított gitár, a kemény dob és az agresszív előadásmód gyakran erős (olykor vulgáris) társadalomkritikus szövegekkel párosul, amely az egyént általában a társadalmon, a közösségen kívülként értelmezi, akinek szembenállása – harca – folyamatosan megénekelhető téma. Akárcsak a szenvedés és a fájdalom, vagy a meg nem értettség unásig ismételt toposzai⁵. A keménység és a szélsőségesség külső megjelenítése a

⁴A három regiszter – zene, szöveg, kép – olyannyira egymásba fonódik, hogy a produkció mediális aspektusainak értelmezhetősége válik tétté: W. J. T. Mitchell *Picture Theory* című munkájában a médiumok kevertségét hangsúlyozza: nem létezik tiszta írás vagy tiszta kép, a regiszterek inkorporálják egymás létmódjait, a vizuális a textuálisét és fordítva. Lásd Mitchell: *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, The University of Chicago Press. – Mindehhez hozzátehetjük, hogy a metálzenei kultúrában kép és zene viszonya majdnem minden esetben ugyanúgy afirmatív, mint szövegé és képé, vagy szövegé és zenéé. Egyik a másikat mindig termékenyen, igenlően „olvassa”. Az egymás médiumára „ráhelyezkedő” közlések ráadásul mindig közvetítettként válnak elérhetővé (ha a DVD-n megvásárolható klipgyűjteményeket figyelmen kívül hagyjuk): meg kell őket nézni a televízióban, meg kell hallgatni a rádióban. A befogadás eme jellege olyan, a produkción kívül eső instancia, amely már a televízió és a rádió mint médiumok műsor-szerkesztési stratégiáinak függvényében válik fontossá. Kinek sugározzuk ezt az adást? Mikor sugározzuk? Milyen legyen az adott műsor arculata? Milyen gyakran kell megszakítanunk reklámmal, ajánlókkal? Az ilyen és ehhez hasonló kérdések a metálzene ideológiája szempontjából korántsem elhanyagolandók.

⁵A dolgozatban gyakran fog szerepelni a toposz, a sztereotípa vagy az ideológia szó. E kifejezések használata a megállapítások vonatkozási területeinek függvénye: míg a toposz alapvetően irodalmi, retorikai terminusként az interpretatív szövegrészek magyarázó eszköze, addig a sztereotípa mint mindenekelőtt szociálpszichológiai szakszó a közösségi identitással, a szubkultúra szociológiai aspektusaival kapcsolatos részek magyarázó szava. Ezeknek megfelelően az ideológia szó használata hol elemző, hol leíró szándékú. Hiszen amint egy szubkultúra ideológiájáról, úgy esztétikai ideológiáról is beszélhetünk, még ha az „esztétikai” kategóriája túlnyomórészt az előbbire referál is. Továbbá föl kell hívni rá a figyelmet, hogy a dolgozat helyenként egymástól eltérő beszédhangnemeket próbál egyesíteni, így is különbözhet azonban az „elemző” részek stílusa az „leíró” részekétől. Ez azért van, mert e szubkultúra „produkcióinak” értelmezésére nincsen kidolgozott analitikus nyelv: a magazinok és fanzine-ok nyelvhasználata is legfeljebb a rajongói hozzászólások színvonalát

rockhoz képest fokozódik: a hippiruhák, a szakadt és viseltes pólók, a farmernadrágok mellett megjelennek a szegecselt bőrdzsekik és bőrnadrágok,⁶ a felvarrók, láncok, töltényövek és egyéb kiegészítők, amelyek szerves részét képezik nem csak a koncertlátványnak, de a lemezbritóknak és a magazinok számára készült promóciós fotóknak is. A képi reprezentáció a zene népszerűvé válásával ugyanolyan súlyú, mint maga a zene. A lemezbritó sematizálódása pozitív fejleményként kondicionálódik: a rajongó számára felismerhető a zene, a stílus, azonnali a pozitív reakció és viszony. (Anélkül, hogy pontosan tudná, milyen zenét rejt a korong és a szalag, ma pedig ismét korong – jobbára azonban CD⁷).

A nyolcvanas évek elején még nagyjából egységes világgépet mutató heavy metál változatos irányokba fejlődik (trash, mosh, speed, power, death, black, extrem, grind, dark, industrial, nu stb.) A stílusok szaporodása annak ellenére, hogy viszonylagossá teszi az egységesnek tartott metálképet, a műfaj „underground” virágzása folytán sokkal inkább stabilizálja, mint megbontja a metálzenei stílusok viszonyrendjét. A zenei- és szövegvilág kitágulása a korábbi toposzok újraszituálásával jár. Az egyéni és kollektív szenvedés, a kirekesztettség és a csalódás tudata a kultúra identifikációs folyamatának mintegy „feltétele” lesz, hiszen a metál az „ellenállás” és az „elzárkózás” zenéjeként diadalmaskodik. Szélsőséges esetekben – például a black metál teátrális, sötét, esetenként sátánista megjelenítése által – ez olyan jelenségek kultiválásához vezet, mint „a gonosz” imádota, a fekete mágia, a vallás- és egyházellenesség vagy a gyilkolás- és háborúkultusz. Amint azonban Werner Helpser is rámutat egy tanulmányában⁸, a metál nem „a gonosz” valóságos imádatán alapszik, hanem annak a különböző emblémákon, rituálékon, zenéken és stílusokon keresztüli szimbolizációs aktusán. Jó példákkal szolgálnak erre a régi és mai lemezbritók: az *Iron Maiden* rajzolt britói, amelyek mindegyikén a „házilag kitalált” szörny, Ed Hunter jelenik meg mindig különböző alakban és korban, viszonyulva az adott lemez (szöveg)koncepciójához⁹. Vagy a *Slayer* korai lemezeinek britója, amelyek tudatosan hasonlítanak Hieronymus Bosch festményeihez, számos olyan szimbólumot alkalmazva (kos, kereszt, állatok, vér), amelyek értelmezése arra utalhat, hogy a dalszövegekben dokumentált vérengzések, szenvedéstörténetek és pokoljárások ugyancsak szimbolikusak, korlátlanul vonatkoztathatók bármire, és korántsem mentesek az iróniától. (A *Live Undead* [kb. „élő élőhalott”] című ál-koncertlemezükhöz például olyan rajzolt britó készült, amelyen a zenekar tagjai sírokból kikelt zombiként ragadnak gitárt és dobverőt.)

Mindezek mellett a koncertek látványvilága is változatosabbá válik (noha ez nagyban függ a zene stílusától és a zenekar népszerűségétől is). Az említett *Iron Maiden* hatalmas Ed Hunter vásznakkal és figurákkal lép színpadra, a *Judas Priest* énekesé talpig bőrben és hatalmas motorral, többek között a *Destruction* nevű német trash banda pedig töltényövekkel. A *Metallica* a kilencvenes évek elején mozgó, az aréna közepén elhelyezett gigan-

képesek elérni (azonban pontosan ebben áll a lényegük). A metál (szub)kulturális nyelvhasználatát egy korábbi írásomban elemeztem: L. Varga Péter: Identitástudat és normaképzés a heavy metál szubkultúrában. A *Metal Hammer* magazin retorikája. *Prae*, 2003/4. 85–101.

⁶ Ezeket Rob Halford, a Judas Priest zenekar énekesé hozta be a metál kultúrába a szadomazochista szexkultúrából.

⁷ A ma népszerű tömörített zenefájlokkal (mp3) vagy egyéb virtuális hordozókkal a képi világ hiányában nem foglalkozom részletesen. Úgy tűnik, ez csaknem teljesen „szociológiai jelenség”. A zene rögzítettségének kérdéseivel Vályi Gábor tanulmánya foglalkozik: Vályi: A rögzített zene kritikai kutatása. Zene, technológia, hatalom. *Replika*, 49. szám. (www.c3.replika.hu).

⁸ Werner Helpser: Das „Echte”, das „Extreme” und die Symbolik des Bösen. Zur Heavy Metal-Kultur. In: „but I like it” – *Jugendkultur und Popmusik*. Szerk.: Peter Kemper, Thomas Langhoff, Ulrich Sonnenschein. Stuttgart, 1998, Philip Reclam jun. 244–258.

⁹ Vö. H. Nagy Péter: Hubbard horrorja: rettegés. 1. számú lábjegyzet. In: Uó: *Féregáratok*. Duna-szerdahely, 2005, Nap Kiadó. 108.

tikus színpadokkal kísérletezett. A szélsőséges stílusok művelői, vagy a későbbi iránymutató csapatok, mint a *Pantera*, a *Fear Factory*, a *Sepultura* vagy a *Machine Head* esetében a látványosság nem társul különösebb vizuális effektusokkal: a zene brutalitása a zenészekre és az emberre önmagára mint befogadóra irányítja a figyelmet¹⁰. Ezzel szemben az úgynevezett „sötét” stílusoknál (black, death, dark stb.) a koncertek látványa igen változatos és ötletgazdag vizuális effektusokkal gazdagodhat: magára valamit is adó black vagy death metál zenekar nem csak a lemezborítót fröccsenti tele vérrrel és belekkel, valamint rajzolja tele horrorisztikus, sötét tónusú figurákkal, hanem a koncerteken is közvetíti e szimbólumokat. A látványt és konnotációit azonban a tudatos és végletekig vitt teatralitás mintegy „dekonstruálja”: a hatáskeltés ugyanúgy a jelenség külsőségeségére, színpadiaságára is fölhívja a figyelmet¹¹. Az arcfestés, a test külsejének horrorisztikus irányba történő megváltoztatása (ruhák, smink, kontaktlencse, műfog, művér stb.) fontos jelenség például a black metál normáinak, önmeghatározásának szempontjából; a „sötét” imázs mellett, hogy a testet jelölővé személyteleníti, illetve a black metál-tudat és a réműlet-show kellékévé minősíti át, látványában a rituális átalakulás olyan tapasztalatát teszi valóságossá, amely a „sötét”, a „gonosz” ideológiájának – mégoly színpadias – asszimilációját a „gonosszal” való testi, látványi azonosulás útján hajtja végre. A produkció közvetítettsége itt egyrészt az identifikáció és a normaképzés aktusát jeleníti meg, másrészt a színpadiasság, a megrendeztettség folytán akarva-akaratlanul ironizálja is magát a produkciót. Úgy, hogy közben mégsem válik önmaga paródiájává¹².

Bizonyos értelemben ennél is sokkalóbb (mert nincs szorosabb értelemben véve identitásképző szerepe) a death metál látványvilágának fejlődése és kommunikálása. A hangzások modernizálódása és a profi hangszeres tudás – csaknem a fokozhatatlanságig – agresszív és keménnyé teszi a stílust, amely a képi megjelenítésre ugyanúgy érvényes, mint a zenére. A lemezborítók kaotikus, olykor gyomorforgató képi világa nem ritkán a túlzás olyan fokát mutatja (belezés, zombik, megkínzott emberek teste, hullák, klinikai fotók stb.), hogy nem ritkán – például rajzok esetén – mulatságosnak vagy (ön)ironikusnak is hathat (például *Cannibal Corpse*, *Autopsy*). A sokkoló zenei hatásokat koncerteken – főleg underground klubkoncerteken – a színpad fölé vagy mellé helyezett vászonra vetített képsorokkal fokozhatják. Ezek a kisfilmek vagy jelenetek általában mézárásokat, csonkításokat, kínzásokat mutatnak be, esetleg taszító állatok tömegét (például nyálkás rovarok premier plánban, amint táplálkoznak), olyan vágástechnikával, amely tökéletesen követi a legtöbb

¹⁰ Vö. a metál „tánc kultuszával”. Kodaj Dániel figyelemre méltó megjegyzéseket tesz ezzel kapcsolatban: „A klasszikus zenének mind az előadása, mind a befogadása igen erős testkontrollra épül: a zenészeknél a testtartás, lélegzés, kézmozdulatok szigorú szabályozása, a közönségnél a beszélgetés, járkálás, füttyülés és bekiabálás, ill. általában a merev odafigyelésen kívül minden egyéb tevékenység tilalma figyelhető meg. A kiemelt státuszú zenészeknél – szólisták, karmesterek – az idioszinkráziás mozdulatok (dülöngélések, grimaszok), a közönség esetében pedig a fészkelődéssel és köhögéssel tiltakozik a test a kontroll ellen. Ezzel szemben minél »könnyedebb« zenekultúra felé távolodunk, annál nagyobb a közönségnek hagyott interakciós és mozgási szabadság (szélső ponton talán a punkzene pogójával és a metál hajdobálás, léggitározós rituális tombolásaival), annál szabadabban ugrálhat a figyelem a befogadás és egyéb tevékenységek (evés-ivás, tánc, szocializáció) között.” Kodaj: i. m., 23. számú lábjegyzet.

¹¹ Bár vannak példák, amelyek arról árulkodnak, hogy néhányan „szó szerint” veszik az üzenetet: a norvég *Gongoroth* zenekart letartóztatják Lengyelországban, mert a koncertre lefoglalt színháztermet csata-térre változtatják nyolcvan liter báránnyal, miközben épp DVD felvételt készítenek. Vagy a *Mayhem* zenekar esete, amely nyers, véres marha-, bárány- és sertéshúsokat hajgál a fanatikus közönségbe. Vagy amikor egy chilei black metál rajongó meggyilkol egy olasz katolikus papot, mert elmondása szerint „sötét szíve” ezt diktálta. (A beszámoló olvasható többek közt a www.heavymetal.hu weboldalon is.)

¹² A stílus kommunikációs funkcióiról lásd: Dick Hebdige: *A stílus mint célzatos kommunikáció. Replika*, 17–18.

szőr igen komplex, bonyolult zenei témákat, ütemetek, hörgéseket. A képek többször ismétlődhetnek, akárcsak a jelenet maga, a vágás pedig töredéknyi szüneteket iktat be. Ilyen módon egy-egy kocka a másodperc tört részéig kimerevítve is látható, a vágások sebessége viszont a zene üteméből következően annyira gyors, hogy – amint a szándék is diktálja – a hatás sokkal inkább az érzékekre, nem pedig egyfajta „megértő tudatra” irányul.

A kilencvenes években ugyanakkor a fentieknél merőben különböző stílusok és megjelenési formák is képviseltetik magukat. Igen hangsúlyos ezek közül a dark/gothic irányzat, amely zenei és szövegvilágát tekintve többnyire „borult”, merengő vagy pszichedelikus. Konkrét magatartásforma is kiépül köré, amely a metál általános ábrázolásainak egyik legtípusosabbja lett: az introvertált, depresszív személyiség saját maga környezetét (lakóter, öltözködés) is sötétté, borulttá, nem ritkán ijesztővé változtatja. A hosszú fekete haj, fekete smink, fekete ruha ugyancsak kellékek, nem egyértelmű viszont, hogy az egyén a személyiség bizonyos vonásai alapján jut-e el az ehhez a stílusú zenéhez, vagy a zenéhez tartozó imázs (identitás) formálja-e az egyént kívül-belül. (Valószínűleg hasonló arányban áll a kettő egymással.)¹³

A kilencvenes évek közepi populáris hatások – grunge, pop-punk, hip-hop – tovább szélesítik a műfaj határait. Megjelenését tekintve a legextrémebb a nu metál (*Korn, Limp Bizkit, Linkin Park*), amely popularitásánál fogva is tinédzsernek millióinak világképét és öltözködését illetve viselkedési formáját befolyásolja, lásd bő nadrág, lánc, hosszú színes póló, baseball sapka, raszta frizura.

SZTEREOTÍPIÁK, ELLENSÉGGÉPEK ÉS KÜLDETÉSTUDAT

„Hiszek abban, hogy minden egyes rocker próféta, és egész lényével, életmódjával azt hirdeti, hogy napjaink gyűlölettel teli, globalizálódó, minden tradicionális értéket szisztematikusan megtagadó és helyükbe új, kétes értékeket állító, erkölcstelen, erőszakos társadalmá mellett van alternatíva, amelyet követve igenis lehet még tiszta, igaz, őszinte életet élni, még ha nem is könnyen.”¹⁴

Az idézethez hasonló hozzászólások, megjegyzések és interjúszövegek mindennaposak a metálmagazinokban. Az ismétlődő retorikai komponenseket variáló szövegek olyan diszkurzív térben helyezkednek el, amely a metál közösséget kívülálló, de mitikus keretbe helyezi. Minden olyan elemet tagadással kizár vagy elutasít, amely idegen tőle, vagy nem támogatja a koncepciózusan kimunkált, de hagyományosan természetesként, ösztönösként átértzett ideologikus elemeket. A diskurzus rendje egy önmaga felsőbbrendűségét hirdető, ugyanakkor saját „hatalma” kisebbségi státuszát panaszoló kultúrát mutat, amely stabilizált sémák és sztereotípiák újratermelésével, átszituálásával vagy aktualizálásával, illetve ellenséggépek

¹³ Hogy miért nem állítható ez a metál többi ágára vonatkozóan is, talán azért van, mert bár a metálrajongó minden bizonnyal *életformának* tekinti kedvenc zenéi iránti rajongását, valójában a dark/gothic stílus az egyetlen, amely a színpadiasságon túl *beállítódásként* írható le. Persze nyugaton (például az Egyesült Államokban) hatalmas kultusza lehet a területi alapon feloszló stílusoknak, és így életformáknak, beállítódásoknak egyaránt: a New Orleans-i doom metál bizonyosan másfajta attitűdöket generál, mint mondjuk a kaliforniai Bay Area thrash, vagy a New York-i hardcore. Életmódról és viselkedésformákról lásd Tófalvy Tamás: Egy ellenzék ellenzékéből alternatív életmód: a straight edge etikáról. *Ica naplója*, 20. szám. 2004, 23–27., illetve uő: Áttetsző színterek. Műfaj és identitás a kortárs underground metal-hardcore kultúrában. In: Havasréti József, K. Horváth Zsolt (szerk.): *Underground – avantgarde – alternatív II*. Megjelenés előtt.

¹⁴ Olvasói levél (részlet). *Új Metal Hammer Magazin*, 2002/1. 78.

főállítással definiálja és identifikálja önmagát¹⁵. Önmeghatározás és identifikáció egyszerre érvényes ideológiai és expresszív instanciákra, az ezeket szabályozó diszkurzív kényszer pedig megkerülhetetlen. Az egyéni és társadalmi küldetéstudat rockzenéből – rockkultúrából – származó vonzata azonban nem vetíthető rá semmilyen, a metálzenét hallgatók statisztikájából kikövetkeztethető speciális felvevőrétegre. Vagyis nem határozható meg semmilyen konkrét társadalmi réteg, amelyről a leginkább állítható, hogy a metálzenét hallgatja¹⁶.

A metál – ideológiáját és sztereotípiáit tekintve –, tegyük hozzá, olyan ellenségképeket konstruál, amelyekhez maga is kötődik. A hagyományos popzene elutasítása és kigúnyolása, az ilyen zenéket játszó rádióadók és televíziós zenecsatornák ellenséggé való kikiáltása abból a szempontból figyelemre méltó, hogy maga a metál is az (angolszász) tömegkultúra része¹⁷, a tömegkommunikációs eszközök, így a nyomtatott és az elektronikus média használata számára is elengedhetetlen. Jellemző azonban rá, hogy miközben saját maga kirekesztettségét panaszolja, amint valamelyik metálzenekar dala rádióadásba kerül, vagy egy videoklip fut metálműsoron kívül, az a zenekar nyomban „árulónak” számít a többség szemében, aki „eladta” magát és a metált, fejet hajtott a multinacionális lemezcégek és tévétársaságok előtt, és egyébként is, „gyenge zenét játszik”¹⁸.

A diskurzus azonban éppen hogy a diskurzus fenntartásáért van, amely az identifikáció, a normaképzés és az önlegitimáció lehetősége érdekében folyó megszakítatlan önértelmezés. Globalizáció, politika, média, sznobizmus és a populáris könnyűzenei műfajok mint ellenségképek olyan ideológiai alapon létrehozott diszkurzív terek, amelyek alkalmassá teszik a metálos közösségeket arra, hogy önmagukat egy alternatív berendezkedés illúziójának kontextusában helyezték el. Még ha ez az alternatív berendezkedés csupán (textuális, vizuális és zenei értelemben egyaránt vett) szövegekben, diskurzusokban körvonalazódik csupán, ahogy maguk az ellenségképek is¹⁹.

¹⁵ Foucault híres tanulmányának belátásai ebben az összefüggésben is igazak. Vö. Michel Foucault: A diskurzus rendje. *Holmi*, 1991/7. 868–889.

¹⁶ A rockzene társadalmi-politikai aspektusával foglalkozik Sebők Miklós írása: Isten óvja a királynőt! Adalékok a rockzene politikai gazdaságtanához. *Egyenlítő*, 2004 január. 74–80., illetve Olaf Karnik: Polit-Pop und Sound Politik in der Popgesellschaft. In: *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Szerk. Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt, Manfred Mai. Suhrkamp, 2003, Frankfurt am Main. 103–120.

¹⁷ Vö. Adorno és Horkheimer kultúripar-elméletével: A kultúripar. In: Adorno, T. W. – Horkheimer, M.: *A felvilágosodás dialektikája*. Atlantisz Kiadó, 1990, Budapest. 147–201. Mai kontextusban, a rockzenével kapcsolatban Klaus Hermansen kötetének egyik fejezete is foglalkozik a kultúripar-elmélettel: *Kulturindustrie*. In: *Zum Einfluß der Kulturindustrie auf das Bewußtsein Jugendlicher*. Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1990, Pfaffenweiler. 125–175.

¹⁸ Adorno híres tanulmányának a könnyűzene termelésére és a fogyasztás ipari jellegére vonatkozó passzusai minden bizonnyal valamennyi „igaz metálos” szívét megdobogtatná. Makacsul nem vennének tudomást arról, hogy az adornói eszmefuttatás értelmében maga a metál is ipari terméknek minősül, amely ráadásul az elnyomottság és az indulat fétise. Vö. Adorno: Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója. In: *A művészet és a művészetek*. H. n., 1998, Helikon Kiadó. 280–305. – A zene fétisjellegéhez továbbá hozzátartozik a hangszerek, különösképpen a torzított gitárnak a kultikus szerepe, amely a hagyományos metálos vélemény szerint megszólalásmódjának és az általa fölépített kompozíciónak köszönhetően megóvja a metált a kommersz könnyűzenéhez történő besorolástól. Nem ritkán a komolyzenéhez hasonlítja magát. A hangszeres tudás mint érték a műfaj egyik kikezdhetetlen „védelmi pontja”, vö. Robert Walser: *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. 1993, Wesleyan University Press. A gitár fétisjellegével kapcsolatban lásd még Nick Hornby humoros eszmefuttatását: *31 dal*. Európa Könyvkiadó, 2003, Budapest. 25–29.

¹⁹ Ilyen értelemben azonban tartható egy, a zenehallgatást pragmatista aktusként fölfogó állítás. Hiszen a metálzene hallgatása tudatos és/vagy ösztönszerű elhatárolódásként, viselkedési- vagy indulatokat levezető formaként lenne leírható. Vö. Adorno meghatározásával az „emocionális hallgató” típusáról. Adorno: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In: i. m.

Á VIZUÁLIS MEGJELENÍTÉS RETORIKÁJA

A médiatechnológia fejlődése és a fogyasztási szokások változása egyenes úton vezet a videoklipek térhódításához. Ami a képi világot és a zene közvetítését illeti, kétséget kizáróan valamennyi produkció közül a videoklip esetében kell számolnunk leginkább a médiumköziség tapasztalatával, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a klip a zenekar arculatának a kirajzolása mellett mindenekelőtt kereskedelmi funkciót tölt be. Ez mindenekelőtt azért fontos – bár a mi szempontunkból kevésbé meghatározó –, mert a sikerorientáció nem feltétlenül kell, hogy anyagi érdekeket jelentsen, hanem tekinthető a zenészek és a közönség ama érintkezésének és hallgatólagos megállapodásának, amelynek célja a metálzene népszerűsítése²⁰. Ezt figyelembe véve a metálzenének is félre kellett tennie az önként vállalt száműzetés kényszerképzetét. És mivel a hagyományos kommunikációs csatornák (magazin, rádió) felé való nyitás nem teljesíti maradéktalanul az információcentrikus rendszerben való előrébb jutást, a televízió mint a legnépszerűbb médiumon keresztül válik elérhetővé a legszélesebb tömeg. Egy jellemző példával élve, a nyolcvanas évek végére igen népszerűvé és sikeressé váló *Metallica* az első három lemezéhez makacsul nem volt hajlandó videoklipet készíteni, majd az 1988-as *...And Justice For All*-nál a „One” című dallal szinte „berobbantak” az MTV-be, vetekedve az éppen aktuális Madonna számmal. A több mint hét perces szám naponta többször is látható volt a zenecsatornákon, a *Metallicát* pedig Grammy-díjra jelölték. (Végül a *Jethro Tull* kapta a díjat – a metál-média legnagyobb fölháborodására, újabb lehetőséget teremtve az amerikai zeneipar pellengérré állításának.)

A továbbiakban tegyünk egy rövid kitérőt a videoklipek érthetőségének (egyik lehetőség) elméletéhez. Az intermedialitás – vagyis a médiumköziség, a médiumok „kevertségének” befogadásesztétikai minősége – a három különböző médium, azaz a nyelv, a kép és a zene együttes hatásmechanizmusának eredményeként teremti meg a produkció észlelésének és megértésének antropológiai feltételeit. Mindenekelőtt azért, mert a multimedialis produkció egyes médiumai nem képesek saját önreprezentációjukra. A mediális technika – például egy leírt dalszöveg előadás, zene és kép nélkül – nem képes monomediálisként működni, hiszen az imaginárius (a dolog elképzelése) mint médium, illetve a szöveg médiumának önreprezentálhatatlansága fölfüggeszti a monomediális lehetőséget. Az imaginárius mint médium, illetve a példaként említett szöveg (írás) médiumának önreprezentálhatatlansága annyit jelent, hogy az olvasás imaginatív jellege és a szöveg megkomponáltsága mindig más mediális létmódokra – például a vizuálisra, vagy dalszöveg esetében a dallam „hozzáképzelése” során az auditívra – hívják föl a figyelmet. Ez utóbbi – tehát az auditív – abból a szempontból is érdekes, hogy a *hallás* mint észlelés, azaz a dallamívek emléke bajosan engedi csak a szöveget leírtként – vagyis *látottként* észlelt mediálisként – olvasni.

A szöveg, zene és kép oly módon válik tehát intermedialissá, hogy a textuális, vizuális és zenei értelemben vett szövegek – a „kultúra mint textus” – olvasásának egyik legfőbb alakzatává a más médium felőli olvashatóság válik. Ilyen módon az intermedialitás médiumok transzpozícióját jelenti, azonban ez az „áthelyezés” mindig csak részleges és esetleges lehet: a pusztá szöveg (az írás) az olvasás által léptet csak be a megértésbe más mediális technikákat, maga a materiális médium – a betűk, nyomtatott szöveg – nem válik hagyományos értelemben más mediális kultúrtechnikává²¹.

²⁰ Jóllehet nyilvánvalóan akad példa arra is – nem is kevés –, amely ideológiától függetlenül „csupán” nyereséges vállalkozásként értelmezhető, lásd nagy zenekarok látványos újjáalakulása, koncertezése stb.

²¹ Vö. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, 1995, Fink. A médiumok kevertségét és transzponálását Kittler éppen az optikai és az auditív médiumok megjelenésével indokolja.

És bár a multimediális produkció médiumainak együttes hatásmechanizmusa az „egymásra íródásuk” tekintetében további kérdésekhez vezethet, a látványvilág értelmezésekor a zenét és a szöveget vegyük alapul, majd eztán a vizuális megjelenítést²².

A filmekkel ellentétben, a videoklipeknél nem valamilyen látványhoz kapcsolódik aláfestőzene, hanem a zenéhez és az énekelt szöveghez írnak meghatározott képsort. A „függőleges montázs”, azaz kép és zene összeszerkesztése elsődleges tényező²³.

A klipeknek nagy vonalakban három fajtáját különböztethetjük meg. Az egyik – talán a legrégebbi és legegyszerűbb – a koncertklip, amely egy dal lemezen hallható vagy élő felvételéhez készült vágott, szerkesztett koncertvideó a zenekarról és a közönségről. A nyolcvanas évek metálzenéje számára kiemelt jelentőségűnek számított, de a kilencvenes évek közepén, a metál átmeneti visszaszorulása idején ismét fontossá vált.

A klipek másik nagy típusát nevezzük el „narratív klip”-nek, mert valamilyen történetet beszél el. A történetek jobbára a zenekar tagjaival kapcsolatosak, de az sem ritka, hogy valaki más – például a szövegben megjelenített „főhős” – az események központi alakja. Bizonyos jelenetekben, a történet szálaihoz való kapcsolódással vagy anélkül, megjelenhet a hangszerein játszó zenekar is. A narratív klip föltehetőleg azért oly népszerű, mert egy elbeszélés mind a fikcióteremtés, mind annak strukturális szerveződése által korlátlanul képes biztosítani a befogadó történetbe való behelyezkedését. Történeten keresztül „látva” a zenét és a szöveget, éppen az azonosulás, illetve az azonosság tapasztalatának lehetősége miatt, erősödik a kollektív kulturális érzés²⁴.

A videoklipek harmadik típusát nevezzük „zsánerklip”-nek. Ide soroljuk mindazokat, amelyek próbateremben vagy egyéb helyeken készülnek, sok beállítással dolgoznak, és számos, egymáshoz hasonló vagy különböző jelenetek egymásmellé helyezéséből áll. A montázs és a cél-, illetve történetelvűség másodrendűségének nagy hangsúlya választja el a mindig valamilyen szándékkal, következetesen megalkotott történetet elbeszélő klipektől. A cselekményt, ha lehet ilyenről beszélni, a jelenetek egymásra rétegződése adja, a figyelem lekötését a beállítások változatossága és a vágások gyorsasága biztosítja. Az okozatiság kérdése a látványban az értelmezés függvényévé válik²⁵.

²² Már a szó – *megjelenítés* – is temporális szakaszolást tételez a médiumok interpretációjában. A főntebbi eszme-futtatás világított rá, hogy az észlelés során ez nem teljesen így van. Viszont amennyiben a célkitűzésünknek megfelelően az identifikációs szerepet továbbra is hangsúlyos szempontként kívánjuk kezelni, úgy muszáj viszonyítási alapokat alkotni.

²³ Filmelméleti háttérét – tájékozódásul – lásd: Bíró Yvett: *A hetedik művészet*. Budapest, 2003, Osiris. 110–141.

²⁴ A narratív klip kategóriájának meghatározásakor elbeszélte történetre hivatkozunk, nem pedig a narratív képelmélet kínálta értelmezési irányokra, hiszen ezen a szinten a koncertklip jeleneteire is érvényes a narrativitás. Thomka Beáta megfogalmazása szerint, „[a] narratív képelmélet számára a *kép mint történet*, a *kép mint esemény*, *mint szemléletessé tett idő* jelent kihívást, s nem a képen ábrázolt történet »kép előtti«, attól független temporalitása.” Thomka, Képi időszerkezetek. In: *Narratívák*. 1. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 1998, Kijárat Kiadó. 7–17. – A narratívával, a narratív identitással kapcsolatos irodalom- és történettudományi tanulmányok száma garmadával hozzáférhető magyarul is, de tájékozódhatunk a narratív pszichológia területén is. Előbbihez ajánlom többek között G. Genette *Az elbeszélő diskurzus*. In: *Az irodalom elméletei*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1996, Jelenkor Kiadó. 61–98.; P. Ricoeur: *Az én és az elbeszélte azonosság*. In: uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, 1999, Osiris. 373–411.; vagy Thomka Beáta elbeszéléselemélettel kapcsolatos írásait. A narratív pszichológia teóriáinak összefoglalását nyújtja László János: *Társas tudás, elbeszélés, identitás. A társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei*. H. n., 1999, Scientia Humana – Kairosz.

²⁵ Az intermedialis befogadásalakzatok ide kapcsolódó egyik fejleménye az első „MTV-regénnyé” kikiáltott irodalmi mű, Bret Easton Ellis *Less Than Zero*ja (*Nullánál is kevesebb*). A videoklipek mintájára strukturálódó szöveg jelenetezése és vágásai a felületiség, a látvány denotatívumai mentén jelelik ki a (médiumközi) olvasás irányait.

A klipek három típusának éles elhatárolása természetesen nem lehetséges, pusztán támpontot kínál. Mert amennyiben helyt adunk annak a megállapításnak, hogy az értelmezés szabadsága a narratív képelmélethez hasonlóan egy történettől függetlenített jelenet mögé is akár számos más történet behelyettesítését megengedheti, úgy a klipek különböző fajtái könnyen egymásba csúsznak. A magyarázó modell fölállítására éppen azért lehet kiindulni támpont, mert az itt tárgyalt befogadélmélet az értelmezhetőség irányait szükségszerűen nem az uralhatatlan variabilitás, hanem a vázolt megközelítési javaslatok, vagyis a produkció létmódja (intermedialitás) és a szubkultúrán belüli szerepe (identifikáció) felől igyekszik tájékoztatni.

Az azonosság tudatának legnagyobb jelentőséget kétséget kizáróan a klasszikus heavy metál, vagy mai nevén az ún. „true” metál stílus tulajdonít. Nem véletlen, hogy a legtöbb koncert- és narratív klipet a klasszikus vagy neoklasszikus zenekarok készítik²⁶. A metálkoncertek rituális jellegének, a zene profizmusának képi effektusai, a „közös érzés”, a kollektív identitás kommunikálása jórészt az energikusan játszó zenekar és a hullámozó közönség, valamint a hangszerén játszó zenészek látványában merül ki. A gitár premier plánja nem pusztán utal a zene újra meg újra nyomatékosított hangszeres jellegére, de egyben mint fétis olyan konnotációkat jelöl ki a néző számára, amelyeket egyébként a zene és a szöveg esetenként maga is implikál: a gitárnyakon szánkázó ujjak, a gitár lengése egyrészt férfiaságot, intenzitást, másrészt durvaságot és határozottságot jelölnek. Az énekes látványa ugyanakkor lehetővé teszi, hogy a rajongó a dalszöveget az énekes vagy a zenekar „üzenetével” azonosítsa, biztosítsa ezáltal a közösséghez hű identitás kiterjesztését minden egyes nézőre, hallgatóra, rajongóra. Szöveg, zene és kép médiuma a maguk materialitásában is annak lehetőségét teremti meg, hogy ez az „üzenet” kétszeresen is stabilizálódjék: egyrészt mint kikülöníthető „szellemi” tartalom, másrészt mint a megértésre már mediálisként rámutató irányító elv, üzenet.

A klasszikus heavy metál egyik kultbandája, a *Manowar* 1996-os klipje, a *Return of the Warlord* (a *Louder than Hell* albumon) éppen az imént leírt koncertklip sémája alapján szerveződik, de úgy, hogy a koncertrészlet egy narratív szerkezetbe van beágyazva. A képek az egytől egyik fekete bőrnadrágba és kigombolt bőrdzsekibe öltözött zenészek útjáról tudósítanak, amíg az esti koncert helyszínéig, egy arénáig nem érnek, ahol a fekete-fehérbe váltó film a koncert élményét közvetíti. Az utat a zenekar hatalmas fémfelületektől csillogó gigantikus choppereken teszi meg. A zene klasszikus heavy metál gitárfutamokat sorakoztat föl, a relatíve monoton módon menetelő négynegyedes ütemhez az országút gyorsan hátrahagyott sávvalasztó vonalainak látványa illeszkedik „motorkerék-perspektívából”. A járművek mérete, a kipufogócsövek nagyságának és fémességének képi kiemelése a zene keménységét, erőteljességét és valóságát jelölheti, amellet, hogy mint fétisek kapcsolódnak a gitár fallikus szimbolizációjához.

A szöveg a leghagyományosabb metál-témát taglalja: a metálzene harcosai nyeregbe pattanak, hogy „fémlovaikon” harcba szálljanak ellenségeikkel, akik már várják őket a város határában: a rendőrök a kordonjaik mögött mint a hatalom és a politika képviselői. A harcedzett férfiak azonban bejutnak a városba, sőt, dúskeblű hölgyekkel a hátsó üléseiken nekivágnak, hogy némi sörözést és biliárdozást követően beteljesítsék küldeté-

²⁶ Hogy a produkció értelmi szerzői pontosan kik is – a lemezkiadó, külső művészek vagy maguk a zenészek – a mi szempontunkból indifferens, kizárólag a produkcióra koncentrálnunk. Az a tény, hogy egy metál videoklipet nem feltétlenül metálos közegből érkező csapat készít, egyrészt nem ellenőrizhető sohasem teljes bizonyossággal, másrészt a levetített klip értelmezésekor vajmi keveset számít. Mindenesetre a zenészekkel készített interjúkból arra lehet következtetni, hogy nagy általánosságban a zenészek maguk is komoly szerepet vállalnak saját klipjeik kitalálásában és megvalósításában.

süket, s terjesszék „a metál igéjét” egy frenetikus koncerttel. A refrén a győzelem és az elbukás lehetőségeinek taglalása után a „no one controls our goddamn life” („senki sem szólhat bele az istenverte életünkbe”) sorban deklarálja a metálós egyén világhoz való viszonyulását. És bár az elnyomottság, a kirekesztettség és az állandó harc retorikájának folyamatos fenntartása, a képi megvalósításból az derül ki, hogy a főhősök egyaránt birtokolják a státusszimbólumot (nagy motor), a szexuális partnert és az ellenőrzés (politika) fölötti hatalmat. A klip zárásában a zene alá kevert közönségzaj, az ováció és a fekete-fehérbe váltó, az utolsó kockát kimerevítő pillanat a metálkoncert rituális jellegét, kultikusságát és örökérvényűségét hangsúlyozza.

Sztereotípiákat és ellenségképeket konkretizál a *Megadeth* „Symphony Of Destruction” című dalára készült klip (lemezen: *Countdown to Extinction*, 1992.). „A pusztítás szimfóniája” mindenekelőtt politikai természetű, a klip képi világa pedig következetesen – az ismétlés, a kilassítás és a nagyközélik alkalmazásával – szabályozza a tárgyhöz való viszonyulás jellegét. A zenekar mindössze néhány rövid jelenetben látható (leghosszabban a gitárszóló alatt), a klip narrációja egy amerikai elnökválasztás propagandájára összpontosít. A kezdő képsorokon látható, „for the People” („az Emberekért”) felirattal ellátott lángoló USA-zászló és a képbe oldalról beúszó fekete limuzin s annak motoros kísérete hollywoodi filmekből jól ismert. A limuzinból kiszálló, a tömegnek integető politikust valaki lelövi – montázs egy zakóról, egy kézről, egy pisztolyról, a pisztoly csövéről –, a haladkló férfi szeme vöröslik. Flashback: fekete-fehér képsor elegáns szobáról, gazdagon megterített asztalról, hízott politikusokról, akik tárgyalás közben isznak, szivaroznak²⁷. Ismét láthatjuk, immár színesben, a lángoló lobogót, ezúttal háttérként egy prédikáló politikus mögött. A férfi arcát közelről veszi a kamera, kiemelve a vigyort és az előreugró műfogsort. Miközben a refrén az embereket marionettfiguraként rángató politikáról tudósít, a már megismert jelenetek újraszituálása látható: az égő „for the People” zászló ezúttal az elhaladó limuzin ablakain tükröződve pillantható meg, vagyis a valóság és a politikai szólam – mint tükrözött kép – egyaránt idézőjelek közé kerül. A klip azt sugallja, hogy a politika mint diskurzus, és a politikai program (melyet a zászló jelképez) egyaránt talmi, közvetített, hamis – akár a valóság tükrözött képe.

A továbbiakban a repetíció szervezi a klip képi világát, amint maga a zene és a szöveg is a gitárriffek, valamint a verzék és a refrén ismétlődéseiből áll. Az események újrajátzása cirkuláris folyamatként láttatja a politika és a politikai manipuláció történéseit: az autóból kiszálló államférfit újból lelövik, az ablak megint tükrözőfelületté – ezúttal csupán a lángok visszatükrözőjévé – válik. Bizonyos jelölők láncszerűen strukturálódva egymásra mutatnak, megerősítve a tükröződés hamisságának, látszat-voltának fontosságát: a „for the People” felirat ugyanúgy látható a tömeg által föltartott táblán (melyet egy lovas rendőr fölborít fegyelmelés közben), mint az égő politikai propagandazászlón. Egy fekete kisfiú fekete öregembert táncol körbe amerikai zászlóval a kezében, majd a politikus meggyilkolása jelenetének egyik változatában fekete papot látunk pisztollyal a kezében (utalás Martin Luther Kingre?). E jelenetben további tettesként lepleződik le egy fehér rendőrtiszt és egy civil a tömegből, vagyis a konzekvencia az, hogy a gyilkos bárki és mindenki lehet. A klip tehát többértelműsít, de egyúttal szűkíti is a jelentést, hiszen bár nincs eldöntve, ki lötte le a politikust, a lényeg, hogy – fölismerve a politika és a manipuláció igazi természetét – bárki megtenné, illetve *mindenki* meg akarta tenni.

A záró képeken a politikus egy csecsemőt csókol meg a lángoló zászló előtt, majd lassítva látható a pisztoly előrántásának mozdulata. Végül óriási tűzfüggöny előtt haladva kúszik ki a képből a limuzin. A klip zárása, de jelképzésének a metaforikát alkalmazó, ugyanakkor

²⁷ E témát írja újra lényegében – némileg vulgárisabban – a System of a Down 2005-ös dala, a *Cigaro* (lemezen: *Mesmerize*, 2005).

a konnotációkat a metafora szerkezetén belül variálhatóként meghagyó rendszere teszi a képi világot a szöveghez hasonlóan általánossá: bár egyes elemek az amerikai politika látványát jelölik, végül totalizálódik és metaforikus lesz az ellenség(kép)hez való viszony²⁸.

A társadalmi berendezkedés és a politika bírálata hasonló beállítódás eredménye, mint a háborúval kapcsolatos témák gyakorisága. Nem mindig világosan eldönthető azonban – és épp emiatt érdekes –, hogy a háború valóságos értelemben vett háborúra, avagy az ember elméjében dülő csatákra utal-e. A *Slayer* háborús dalszövegeinek egy része például kimondottan kétértelmű (például *Stain of Mind*, *War Zone*), de a harc, a háború retorikája egyébként is könnyű prédájává szokott válni az egyszerű allegorizációnak (vö. a *Dream Theater* dalával, „War inside my head” [„Háború a fejemben”]). Ezekkel szemben vannak olyan metál számok, amelyek értelmezése valódi háborúhoz köthető: a *Slayer* „Angel of Death”-je váltotta ki a metálzene történetének egyik legnagyobb botrányát („A Halál Angyala”, mely Mengele doktor tetteit dokumentálja, 1986), és ugyancsak tőlük a *War Ensemble* („Hadiosztag”, 1990) volt az a szám, amellyel (állítólag) az amerikai vezetés harcba buzdította a katonáit az Öböl-háborúban. A *Metallica* sikerdala, a „One” fegyverropogással, robbantással, helikopterzúgással idéz háborús hangulatot, hogy végül a lassú, akusztikus dallamok a kórteremben fekvő, érzékeitől teljesen megfosztott katona vallomását kísérik. A videoklip igen ötletesen dolgozza föl a zenét és a szöveget. Miközben azzal, hogy a Dalton Tronbaugh *Johnny got his gun* című regényéből készült 1971-es film jeleneteit használja föl (melyből a részletek valóban egy háborús sérült, magatehetetlen férfi helyzetét mutatják, illetve belső könyörgését az őt ellátó nővérhez a halálért), egyrészt csavar a valóság/fikció kettősén, másrészt magát a zenekart is úgy „dolgozza bele” az eredeti film képi világába, hogy a hangárban fölvert hangszeres jeleneteknek a filmhez hasonlóan kékes árnyalatot kölcsönöz. A *Metallica* és környezete így a klipben már nem pusztán a dalt játszó zenekar, hanem a fikció része is, annak a fikciónak a része, amely hol egy regény, hol egy film, hol pedig egy dalszöveg tereként tapasztalható meg. Valóságosság és elbeszéltség viszonya itt is bizonyos értelemben az igaz/hamis ellentétpár logikájára épül, hiszen a klip fikciója alapján nem lenne eldönthető, hogy ki az eredeti „szenvadó” hang, és ki vagy mi dokumentálja: a zene vagy a film. Ily módon a klip nem csak mint multimediális produkció tételezi a médiumok kevertségét és átjárhatóságát, hanem a befogadás médiumközi sajátosságát is nagy mértékben a befogadás allegóriájaként hozza játékba.

Filmszerűség, a fentiekhez hasonló filmközeliség mégis leginkább a filmzene albumokon szereplő dalok klipjeire érvényes, az ötletesen kigondolt történet és a látványvilág megalkotása azonban a legsikerültebb megoldások esetében nyomát viseli a zenekar egyéni kifejezőeszközeinek, stílusának is (ilyen például a „Bloodline” [„Vérvonal”, 2000] a *Slayer*től, vagy az „I disappear” [„Eltűnök”, 2001] a *Metallicától*). Az akciódús, leggyakrabban horrorfilmek képi világához hasonló jelenetek ugyanakkor sikeresen beszélhetnek el egy történetet úgy is, hogy a forgatókönyv nem egy valóban elkészült filmből vett jeleneteket egészít ki, hanem meglévő mítoszokból, hagyományokból szerkeszt a zenéhez, szöveghez illő látványt. Persze itt sem feltétlenül az a fontos – amint a *Cradle of Filth* black metál csapat „Born in a burial gown” („Temetési ruhában születve”, lemezen: *Damnation and a Day*, 2001) klipjénél is láthatjuk –, hogy új történetek vagy eddig nem tapasztalt (képi) megoldások fokozzák az érdeklődést, hanem hogy a meglévő frázisokat miként képesek a készítőik újraszituálni, illetve zene és szöveg hatásában diszpozicionálni.

A szóban forgó videoklip a vámpírtörténetet keveri a farkasember-történettel, közép-pontban az „ártatlanságból” a „gonosz létbe” ívelő folyamattal. A dal a lemezborító szín-

²⁸ Számtalan példát lehetne említeni az amerikai popzenéből is, amely az amerikaiság témáját tárgyalja: Madonna: *American Life* (Amerikai Élet); Bruce Springsteen: *Born in the USA* (Az USÁban születni); Green Day: *American Idiot* (Amerikai idióta) stb.

árnyalatának és motívumvilágának megfelelő „színezetet” kap, a kellékek pedig: éjszakai erdő, tisztás, cirkusz. A sötétség és az erdő ösvényeinek rémtörténeteket idéző filmezése (párálló lehelet, telihold, meghatározatlan zajok) eleve affirmatív viszonyt épít ki a stílus konvencióival, amelyet tovább erősít az énekes kifestett-eltorzított arca. Néhány szolgáló fiatal lányt hurcol az erdőn keresztül a tisztáson lévő cirkuszba, ahol az átváltozás rituális folyamata lezajlik a mester – aki egyszerre vámpír és vérfarkas – közreműködésével. A korábbi áldozatok kígyókkal a nyakukban figyelik az eseményeket, majd a mester és az új áldozat közötti harc egy-két szokásos jelenetét követően (egy feszület füstölögve megsemmisül, a mester állkapcsa szétnyílik, fogai előre merednek stb.) a lány részévé válik az élőhalottak világának. A történet keretes szerkezetű: a kezdő képsorok az erdőbe behatoló kamera – azaz a néző – útján halad visszafelé a záró képsoron, majd a hold teljes képernyős felvételével végződik a klip.

A populáris black metál azonban nem csak vizuális megjelenítését, de muzikalitását tekintve is teátrális és nagy ívű. A hagyományos gitár-basszusgitár-dob hármast olyan billentyűs, esetleg szimfonikus részek és effektusok egészítik ki, amelyek egyrészt epikus-sá és összetetté, másrészt a horrorfilmek zenéjét idézően ijesztő hangulatúvá kívánják tenni a zenét. A különböző rémtörténeteket koncepciózusan földolgozó, illetve továbbbíró szövegvilághoz az aktuálisan megénekelte „gonosz” figurájának, valamint az e figurához köthető kontextusoknak (például kultikus helyszíneknek, koroknak) a domináns képi megjelenítése társul. Mindezeket a klip úgy szituálja, hogy az elbeszélői (narratív) identitás a látványban a valóságos énekes/zenekar identitásával egybeesik, kidomborítva a jelenség filmezett, színpadi jellegét, ahol a szerepek eljátszása és identikus megisméltése arculatot és azonosságot kölcsönöz mind a zenekarnak, mind a stílusnak. Vagyis a hagyományból kiragadott szöveg- és képtörmelékek „konnotációs mezeje” teremti meg és multiplikálja a zenekar és a stílus identitását.

A kép retorikájának konnotatív jelentésrétegei azonban nem minden esetben bizonyulnak relevánsnak vagy kellően kifejezőnek. Előfordul, hogy a képek denotatív jelentéseinek hangsúlya az, amely a látványt szervezi²⁹. Ilyen esetben minden az, ami, mely nem ritkán mulatságos jeleneteket és megoldásokat eredményez. A *Cannibal Corpse* „Sentenced to burn” („Elégetésre ítélve”, lemezen: *Gallery of Suicide*, 1999) címet viselő dalára készült videoklip például nem csak az archaizáló módszer, de a szereplők mozgáskultúrája révén is a Chaplin-filmek világát idézi, miközben kegyetlen villamosszékes kivégzéseket látunk. Az esetenként fölgyorsított képsor ugyanakkor a Benny Hill-filmek jeleneteire játszhatnak rá, nem beszélve arról, hogy a kivégzések alkalmával használt kellékek a legkevésbé sem „megfelelőek” (a hóhérok gázmaszkot viselnek, az elítéltek pedig az amerikai futballban használatos fejtvédő sisakot). A sokkolódó áldozatok ráadásul pontosan a zene és a hörgő éneklés ütemére rázkódnak (fölgyorsítva). A záró pillanat a *Tom és Jerry*-jellegű rajzfilmek humoros momentumait idézi: az egymás mellé kiterített és benzinnel leöntött, majd fölgyújtott hullák képénél a gyufa meggyújtása és a láng föllobbanása pardisztikusán, túlzóan gyorsított, amilyen sebesen az énekes a dal címének utolsó szavát („burn”) kiejti. A *Cannibal Corpse* klipje már csak azért is fontos a death metál történetében, mert megalkotottságánál fogva nem csak a hagyományos gyilkolás-kivégzés-pusztítás hármasa mentén „képzelteti el” a nézővel a zene és a szöveg érthetőségének kereteit, hanem a zene és a szöveg ritmikájának filmre írásával (vágásával) egyidejűleg más filmes produkciókat idéz meg önironikusan.

A kilencvenes évek és napjaink metál csapatai az előzőektől nem ritkán eltérő „tapasztalatokat” énekelnek meg. A politika- és társadomkritikus szövegek mellett hangsúlyosan előtérbe kerül az önmagára figyelő, befelé forduló szubjektum (szenvedés)történetének

²⁹ Ezek elméletéhez lásd Roland Barth: A kép retorikája. *Filmkultúra*, 1990/5 (26). 64–72.



szavakba és zenébe öntése. Amíg viszont a britpop stílus nem egy népszerű előadója (például *Radiohead*, *R. E. M.*, *Oasis*) ugyanezen témát a kesergő-melankolikus hangvétél felől ragadja meg, addig a metálzenében a belső fájdalom explikálása megmarad a kemény, nyers és agresszív kifejezőeszközöknél. Az üvöltő, ordító és egyéb, legalábbis nem megszokott emberi hangokat produkáló énekstílust egyfajta egyszerű, de mindig hatásos dallamos vonal egészíti ki, míg a hangzások minősége és jellege hol a kimunkált, hol a direkten csapnivaló kategóriája felé billen. Nem titok persze, hogy a kilencvenes évek közepén

a populáris zenében teret nyert alternatív és grunge zenei irányzatok inspirálták a metálzenészek nagy részét is arra, hogy a szubjektív hanyatlástörténetek megzenésítésekor vagy a minél nyersebb, minél agresszívebb, vagy a minél egyszerűbb, minél grunge-osabb formákhoz nyúljanak. (Szélső pontokon talán a *Pantera* brutális extrémmetálját, illetve a *Nirvana* alig befogadható, szándékoltan silány hangzású lemezét, az *In Uteró*t lehetne említeni [illetve ez utóbbi metálós vonatkozásában a *Metallica Load*ját].)

Az üvöltő ének/dallamos ének ellentétének, illetve a leegyszerűsített zenei szerkezeteknek az összhangját játssza ki a nu metál zenekarok jobbika, úgyelve a többnyire én-centrikus dalszövegek szenvedés/önvizsgáló jellegére. Minthogy a megénekelt „vallomások” abban az értelemben nem valóságpreferensek, hogy a szavak jelöletei csaknem mindig szabadon és tetszőlegesen utánképezhetők a hallgató számára, a stílus leggyakrabban a kamaszodó fiatalok felfogását és érzéseit találja meg. Talán nem véletlen, hogy 1994-től, a *Korn* zenekar debütáló lemezétől kezdett a modern metálzene kultúrájában (különösen a legfiatalabb, a televíziós zenecsatornákat a leginkább néző rétegnél) is elterjedni a raszta frizura, a divatosan exhibicionista öltözködés és a világfájdalom számtalan szabadon értelmezett formája mint attitűd.

Ezek alapján talán nem meglepő, hogy az azóta világsztárrá érett *Korn* egyik videoklipje, a „Falling away from me” („Hanyatlásom”, lemezen: *Issues*, 1999) a belső félelmeitől szenvedő, elnyomott és kirekesztett fiatal alakjának megjeleníthetőségét tűzi ki célul. A szülőktől való elidegenedés és tudatos távolodás, illetve a lelki terror motívumai a metál rajongó kamaszlány titkos fetisizmusának sztereotípiájával párosul. Talán nem meglepő az sem, hogy a klip az amerikai középosztálybeli jómód békés kisvárosának éjszakai látképeivel jelöli a kontextust. A kamera egy szokványos ház emeleti szobájának ablakán behatolva pizsamában a földön kuporgó lányra közelít, aki egy láthatólag különös doboz belsejét szemléli. A dal voltaképpen „beindulása” vágást eredményez, láthatóvá válik a zenekar, amely – egyelőre még titok – a doboz belsejében rejtőzik. A hangos részeknél fölriadnak a szülők a szomszéd szobában, és a dühös és agresszív apa a nadrágszíjjal alaposan elveri a lányt. Eközben premier plán mutatja a lány síró arcát, szivárgó orrát és a szája szélén lecsorgó nyálát. Klip és dal érthetőségi horizontja itt a fikciós szintek keveredésében nyílik meg. Az ugyanis, hogy a váltakozó egyes szám második személyben elhangzó (ön)megszólító és az első személyű vallomások beszédszólamok egy másik figurára irányulnak, nem egyedülálló dolog. Annál érdekesebb viszont, hogy a dobozból végül a szobába kerülő, immár életnagyságú zenészek és a velük szemben álló megalázott lány viszonya a zenei fetisizmus és a fiktív menekülés nyelvi és képi retorikáját kontaminálja. Mert amíg a szöveg a klipben szereplő lányra mint az „emocionális hallgató”³⁰ (egyik lehetséges) alakjára való rámutatás során válik értelmezetté (hiszen ő az, aki saját kínjait „hallja ki” a dalból), addig maga a szöveg felsorolta szenvedés valósul meg akkor is, amikor az apa a szobába rontva, megbünteti a lányt. A korábban a klasszikus metálzene kapcsán említett látvány – az énekes, illetve az éneklés aktusának látványa – éppen hogy úgy képes valamilyen referenciát mozgósítani, hogy a szövegnek, az éneknek a hallgatóra való kiterjesztése helyett a szenvedés szabad értelmezhetősége és annak önkéntelen továbbíródása – a saját szenvedés fölismerése újabb szenvedést szül – válik a dal kereteinek behatárolhatóságává. A zenészek látványa a klipben a szenvedő attitűd identifikációja lesz, úgy, hogy a valóságos zenekar referencialitása a klipbeli fiktív történet referencialitásában föloldódik. Ezért a klip narratív logikája nem más, mint a szenvedés sztereotípiájának, egyediségének, de közösségivé tehető létmódjának a pragmatikus olvashatósága. E közösségivé tétel az, amely implicit módon valamennyi hallgatót összeköt: nem véletlen, hogy a klipben végül a zene hallatára a lány ablaka alá vonuló barátok segítenek az éjszakai

³⁰Vö. Adorno: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In: i. m.

menekülésben, nem hagyva mást az apa számára, mint az üres szobát: a zenekar (és a zene), a dobozba visszakerülve, a lány egyetlen birtoka, amelyet magával vihet³¹.

A Korn klipjének képi megoldásai zene, szöveg és vizualitás viszonyát a metál rajongó szubjektív horizontja felől strukturálták. Ehhez képest a hagyományos politika- és társadalomkritika a *Rammstein* „Amerika” című videoklipjében (lemezen: *Reise, reise*, 2004) a zene, a szöveg és a látvány érthetősége és azok közvetített jellege felől látszik sokatmondónak, már csak azért is, mert a klip az intermedialis befogadásalakzatokat a posztmodern produkciós stratégiák logikája alapján igyekszik tudatosítani. Éspedig rámutatva arra, hogy bármilyen valóságreferens (vagy akként kezelt) látvány, szöveg és hang nem csak hogy egymástól függő, egymás felől értelmezhető közvetítő, de valamilyenféle közvetítettség nélkül aligha megtapasztalható. Hiszen a zene, a dalszöveg és a videoklip egymáshoz íródó, egymást értelmező (retorikai) alakzatainak a mozgása a zene, a szöveg és a film részleteiből külön-külön, illetve az egészből magából kivonható értelmet nem csak hogy megteremt, de a mediális folyamatok fikción belüli átrendezésével rögtön dekonstruálja is.

A klip mind textuális, mind vizuális síkon a globalizáció és az Egyesült Államokhoz való negatív viszonyt tematizálja, továbbá fölvetődik magának a zeneiparnak s a zene közvetítésében mérhetetlen szerepet játszó – például amerikai – televíziós és rádiós zenecsatornáknak a kultúriparra és a befogadóra gyakorolt hatásainak kérdése is. (Amely kérdésben ez a klip sem több állásfoglalásnál.)

A kezdő képek a Holdon szkafanderben, de sisak nélkül lépegető zenekart mutatják, amely valamely rejtélyes áramforráshoz erősítve a hangszereket belekezd az „Amerika” című dalba. (Itt érvényesül először a tapasztalat, hogy a zenét csakis mediálisként észlelhetjük.) A játékot egy adón keresztül közvetítik a háttérben látható Földre, ahol valamennyi ország valamennyi népe boldog egyetértésben éneklő rögtön fölcsendülő refrént: „We’re all living in Amerika/Amerika ist wunderbar”. Ennek során olyan képeket látunk, mint egy afrikai őserdő törzseinek lakossága, amely rituális táncot lejtve a földön heverő televíziókészülék körül énekel (a képernyőn a holdutazó zenekar), vagy az első ránézésre mozlim férfi, aki a börtön udvarán kiterített imaszőnyegre térdelve éneklő refrént, a börtönfalán túl lévő hatalmas olajfűró torony felé fordulva. Vagy például a kínai lányok és fiúk, akik hagyományos kínai öltözékben eszik a hamburgert, és éneklő a dalt. Ugyanilyen hatásos az idős arab férfi látványa, aki amerikai cigarettát szívva motyogja a refrént, vagy az indián törzsről készített képsor, amely a táncolva ünneplő-éneklő indián közösséget ábrázolja. Ezeket túl bevágások szerepelnek tömegtüntetésekről, és időről időre fölbukkan egy-egy óriási kivetítő, amelyen a zenekar látható. Bizonyos jelenetek, képek némi változtatással ismétlődnek: a Holdon egy alkalommal flipperezni láthatjuk a zenekart, más alkalommal az amerikai zászló elhelyezésének pillanatában (amely művelet a tagok birtokában lévő rajzos illusztráció ellenére is túl nehéz, sőt kivitelezhetetlen műveletnek bizonyul).

A szöveg és a képsorok közötti viszony megfeleltető, a film mintha a szöveget fordítaná. Ugyanakkor a zene azokat az elvárásokat hívja elő, amelyek a rock vagy a metál társadalomkritikus szemléletmódjának sztereotípiájára mutat rá, így a zene minőségének hagyományos kontextusai fölülíriák a szöveg és a film denotátumait. Egy olyan, intermedialis hálózatban keletkező performatív aktusról van szó, amely nyelv (írás), illetve kép (videoklip mint film) kapcsolatában érhető tetten. A nyelv konstatív jellege (vagyis hogy állít valamit) és ennek vizuális párhuzama (a klip) ellentétben áll azzal, amelyet az irónia alakzata sugall:

³¹ A titkos, nem fölvállalható zenehallgatás toposza más – nem feltétlenül metálzenei – előadók dalaiban is előfordul (például *Queen*, *Michael Jackson*), mégis a metálkultúrának az egyik legjellemzőbb karakterisztikuma. Garmadával lehetne zenekarneveket és szövegrészleteket citálni, amelyek éppen a tiltás és a szégyen ellenében hangsúlyozza a metál „őszinteségét”.

hiába nem mutatható meg expliciten az a hely, ahol a performáció végbemegy, az ironia által dekonstruált és újraírt értelemegész maga az, amely zene, szöveg és kép hármását performatív viszonyrendben alakítja. Mindezt különböző, a szövegben és a klipben látványosan implikált referenciális kontextusok tovább erősítik, például a szövegben a következő sorok: „Coca-Cola, sometimes war”, vagy „This is not a love song/I don't sing my mother's tongue/No, this is not a love song”. Vagy képekben: a börtönben imádkozva éneklő mozlim férfi és az olajfűró torony látványának valóságra vonatkoztatható kontextusai.

Az ironia mint a performáció helye azonban ennél is bonyolultabb a klipben. A szövegben két beszédpozíció érhető tetten. Az első beszélő Amerika-szempontú és expliciten hatalmi pozíciója és modalitása némileg furcsa összefüggésben jelenik meg azáltal, hogy az éneklő szöveg német nyelvű. Másrészt a Holdon az amerikai zászló kitűzésével bajlódó zenekari tagok a csetlés-botlásukkal nem éppen igenlően viszonyulnak egy, az amerikai és a világtörténelemben szimbolikus jelentőséggel bíró tethez (a holdraszálláshoz), hanem tehetetlenkedésük folytán ironizálják azt. Ilyen módon az ironia két szintjét különböztethetjük meg: az egyik a látszólag Amerika-szimpatizáns képi világ ironiája, a másik a holdraszállásnak mint a hősi tett (és annak a Földre történő közvetítésének) az ironizálása. A kettő egymásra olvasva homogenizálja a klip retorikáját.

A szöveg másik beszélője ugyanakkor fölhívja a figyelmet a valódinak szánt „üzenetre” a már idézett sorral: „This is not a love song/I don't sing my mother's tongue/No, this is not a love song”. Érdemes fölfigyelni arra, hogy miképpen keveredik a nyelv a szöveg tükreben, illetve hogy ehhez hogyan rendelődnek hozzá a kulturális hibriditás (többféle kultúra egy helyen) és paradox módon a kulturális homogenizáció (mindenki Amerika) képei: a második beszélő a számára idegen és az amerikai számára anyanyelvként szolgáló angol nyelven szólal meg, míg az első, a hatalmi pozícióját hangsúlyozó beszélő németül. E nyelvi keveredés szándéka ugyan nyilvánvaló lehet a dalban, jelentései azonban rétegzettebbek: az angol és a német ugyanis rokonnyelvek, ha pedig az angolul és németül beszélő közösségekre gondolunk, látjuk, hogy politikailag egymáshoz tartozó, egymással szövetséges csoportokkal, országokkal van dolgunk. Így a nyelvi szétválasztottság és az angol nyelv globalizációjának hangsúlyozása a némettel szemben vagy indifferens, vagy egyszerűen areferenciális tényként fogható fel. Ugyanakkor az e szövegekre ráéneklő különböző népcsoportok és törzsek látványa már egyértelműen a kulturális hibriditást és a homogenizáló (illetve globalizáló) törekvések létét jelzi³². E jelenségeket tovább árnyalja a klip szerkezetének az a komponense, amely az egész jelenséget televízió közvetített eseményként tünteti föl. Így tehát a szöveg mint dal, a zenekar mint látvány és az „üzenet” mint ideológia kiterjed a bemutatott népcsoportokra, amelyek az éneklés aktusával saját ideológiai és kulturális asszimilációjukat teljesítik be, nyomatékossá a nyelv és a képek performatív jellegét.

A záró képsorok finoman posztmodern játékossága további humoros-ironikus olvasatokat hívhat életre: a Holdon zenélő zenekartól a kamera eltávolodik, és egyszer csak láthatóvá válik a világitás és az oldalt elhelyezkedő többi kamera: a Hold-jelenet mindössze stúdiós trükkfelvétel volt, nem valóság. Ráadásul a „felvétel” szüneteiben a szakfandler-jelmezbe öltözött zenekari tagok a statisztákkal, vagyis a hagyományos törzsi öltözékbe bújt afrikai feketékkel, indiánokkal stb. fotózkodnak, mintegy megörökítendő a klipforgatás élményeit. E csavarás a fikciós és a valós horizontok egymásba csapásával és azok határozott szétválasztásával a klip megírt és statisztákkal precízen eljátszatott, gondosan megkomponált jellegére, illetve a kész felvételek és a dal „üzenetének” komoly szándékoltságára hívja föl a figyelmet. Miközben a klipnézés korábbi szakaszában tudatosult ironikus

³² Ennek elméletéhez: Stuart Hall: A kulturális identitásról. In: *Multikulturalizmus*. Szerk. Feischmidt Margit. Budapest, 1997, Láthatatlan Kollégium – Osiris. 60–85.

effektusok még egyszer fölülíródnak. A nyelv és a képek viszonyának taglalása során említett performatív jelleg – vagyis az, hogy a nyelv és a képek mást cselekednek, mint amit állítanak – eme újraírása az ironia egy újabb rétegét szabadítja föl. A legutolsó képsor ráadásul a Holdon (vagy a stúdió szürke homokjában?) hagyott lábnyomokat láttatja, immár eldönt(het)etlenül hagyva, valóságos vagy szimulált látványról van-e szó³³.

EXKURZUS

A dolgozat klipelemzései arra vállalkoztak, hogy a metálprodukció intermedialitását az ebben a kultúrában fontos és hangsúlyos előfeltevések, ideológiák, sztereotípiák és ellenségek felől értelmezze, kitüntetett módon figyelve arra, hogy mindezek a kultúra tagjai számára komoly normaképző és identifikáló szerepet is betöltenek. A dolgozatban a klipek jelentőségét a befogadói magatartásnak azon megváltozásával indokoltam, amely a médiatechnológiák és a piaci kihívások terén végbement átalakulásra vezethető vissza. Nem szabad szó nélkül hagyni azonban az ezredforduló új kihívását, az internet nyújtotta lehetőségeket sem.

Meglátásom szerint sztereotípiák és ellenségek újratermelése, a metál közösségek ideológiájának és a metálos azonosságtudatnak a legitimációja az internetes fórumokon háttérbe szorul az informativitás és (a látványvilág terén különösen fontos) image-kialakítás és -megszilárdítás javára. Ráadásul az interneten a metálzenekarokkal kapcsolatban is szinte bármi ugyanúgy megtalálható és elérhető (legyen szó zenekarról szóló információról, dalszövegről, lemezborítóról vagy videoklipről), mint a más stílusú előadóról, így itt a metálzene undergroundságának, kirekesztettségének, lázadásának, de mitikusságának a kultusza is működésképtelen. A cél ezen a helyen ugyanaz, mint más zenék vagy egyéb szórakoztató regiszterek termékei esetében: minél több termékhez, a termékhez kapcsolódó kiegészítőkhöz, például lemezborítóhoz, dalszöveghez, illetve információhoz jutni gyorsan, és lehetőleg ingyen. Ennek jogi dilemmái kiélezik a vitát a rendszert támogató és az azt ellenző felek között. Mindezeknek a piaci stratégiákhoz és a médiatechnológiák fejlődéséhez van közük, nem pedig a metálzene vagy -kultúra ideológiáihoz és ellenségeihez (amelyek közé maga ez a rendszer is tartozik). Mégis határozottan érezhető a törekvés, hogy a boltokba egyre jobb minőségű, és lehetőleg immár multimediális (például DVD-vel vagy számítógépen megtekinthető képanyaggal kiegészített) kiadványok kerüljenek, és (például) a metálzene közvetítése során, vagyis adott esetben klipkészítéskor, a hagyományos értékek (itt: sztereotípiák, ideológiák) új köntösben, látványosan, de igényesen kerüljenek a közönség elé. Azaz fölértékelődik ismét a videoklip, a lemezborító, a koncertteljesítmény, az írott és énekelt szó, amelyek normaképző és identifikáló funkciója immár professzionális keretek között, a régieket szem előtt tartva, de az új kontextusokat jobban előtérbe helyezve lépnek működésbe.

³³ Ugyancsak szép számmal lehetne említeni a téma irodalmi és filmes vonatkozását. Az intermedialis effektusok, a filmezettség és a kamera jelenlétéből fakadó szereplehetőségek értelmezhetőségének tétje talán éppen a már említett Bret Easton Ellis *Glamorámájában* a leghangsúlyosabb.



Coda

Derék műfordítók! ◀

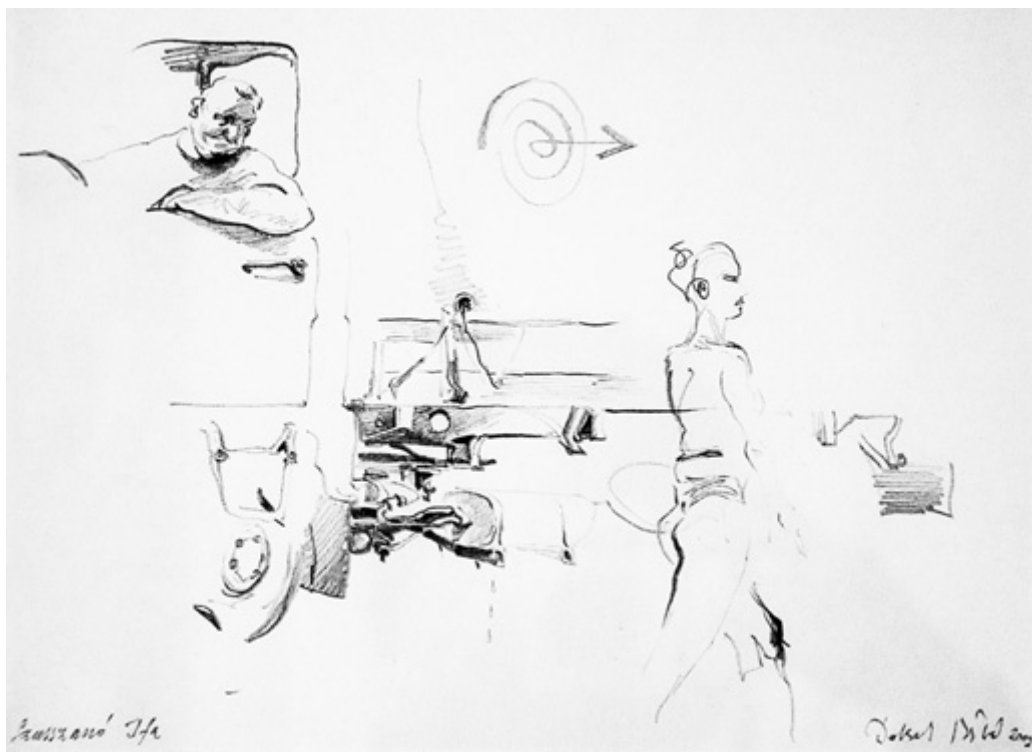
Vannak olyan emberek, akik arra adják a fejüket, hogy bizonyos szövegeket egy nyelvből átültessenek egy másikba. Ez alapvetően nehéz feladat (hogy miért, arról később). Ezek az emberek tehát megértvén egy idegen nyelv legrejtettebb kincseit, megpróbálják azt átadni olyanoknak, akik nem rendelkeznek az ő tudásukkal. De vajon csupán erről van szó, vajon csak egy hozzáférhetetlen információhalmaz átadásáról beszélünk? Hogy erre jó választ tudjunk adni, először is körül kellene írunk, hogy mi is pontosan egy szöveg információhalmaza. Erre szerződött számos szemantikus, szemiológus, jelentéskutató, nyelvtörténész, s ők többé-kevésbé épkezláb definíciókat is képesek adni. Ennek megfelelően, ismerjük adott fonéma, szó, szintagma, mondat, gondolat, szöveg, szövegcsoport jelentésmezőit, jelentésárnyalatait, jelentésmorzsait, tudjuk a primer és szekunder jelentések határai hol húzódnak, és azt is sejtethetjük, hogy milyen szavak, szókapcsolatok, milyen hangulatot ábrázolnak, milyen érzéseket festenek le. Ezen ismereteinknek hála tisztában vagyunk egy nyelv minden rezdülésével, minden finomságával, minden apró üzenetével. És akkor jön a másik nyelv, és mindent összezavar, és alapjaiban rengeti meg a saját fogalmainkba vetett hitet, és mind az a sok kincs és boldog titok, ami korábban a nyelv befogadásának és használatának az örömét jelentette, egyszerre nyűgös teherre, leküzdendő akadállyá változik. És vannak olyan emberek, akik arra adják a fejüket, hogy bizonyos szövegeket egy nyelvből átültessenek egy másikba. Kevésbé valószínű, hogy csupán a szolgáltatói buzgalom, a megosztó altruizmus vezérli őket. Nem arról van szó csupán, hogy a szegény hátrányos helyzetű, ama másik nyelvet nem ismerő olvasónak tesznek szívességet, nem csak ama történelmi küldetés hajtja őket, hogy anyanyelvén szólaltassák meg a nagyvilágot, és nem is mondhatnánk, hogy tisztán a színpal mögé búvó tolmács szerepére szegődnek. A fordító, legalább is itt a magyar ugaron, alkot. Irodalmi tevékenységet végez. Máshol ez nem evidens. Viczkó Árpád egy tanulmányában azt írta, hogy az úgymond kis nyelvek, és értsük ide a magyart, a fordításból bizonyos szempontból virtust csinálnak, és szöveg-transzplantációikkal nem csupán betekintést engednek adott művekbe (tartalmat közölnek, fogásokat jeleznek stb.), hanem azt az adott művet akarják reprodukálni. Maga a műfordítás szó is speciális fordítást jelent. Művészeti produktumra utal, szemben a nyerssel, amely szó fogalomtársításai szerint valami faragatlannal, valami félkészszel, valami élvezhetetlennel van dolgunk. Paul Ricœur szerint a fordító olyan, mint egy házigazda, aki betessékeli a messziről jött vendéget, helyet kínálja, jól tartja, mond kedvest s szépet neki; a magyar házigazda erre rátesz egy lapáttal, körbevezeti a jövevényt a gazdaságban, megmutatja neki a tisztaszobát, sőt a leány hozományába is bepillantást enged nagy, baráti hátbaveregetések közepette. A magyar műfordító egészen intim viszonyra törekszik az eredeti szöveggel, mert nem elégszik meg azzal, hogy nagy vonalakban ismerje meg vendégét, a veséjébe akar látni. Fordítónk jó anatómus módjára rostontként bontja le páciensét, ízeire szedi, hogy pontosan értse, hogyan is működik a szerkezete. És itt egy kényes ponthoz érkezünk, a csontvázig letisztított testet újra fel kell építeni, csak éppen az alkatrészek már nem ugyanazok, és minél közelebb jutunk a felszínhez, annál inkább különböznek az eredetitől. A boncmester maszk-

mesterré válik. Értelemszerűen minél több alkatrészből áll a lebontott szerkezet, annál nehezebb újra felépíteni, és különösen igaz ez, ha a sok alkatrészt kis helyre kell beszo-
 ritani. Márpedig ez a helyzet a költészetnél. A vers rövid, de sok van benne. És vannak
 olyan emberek, akik arra adják a fejüket, hogy verseket ültessenek át egyik nyelvből
 a másikba. A magyar versfordító olyan munkára vállalkozik, amiről maga is tudja, hogy
 lehetetlen tökéletesen végrehajtani, ezért mindig csupán az optimálisra törekedhet.
 Szörnyű kényszerpályán halad, amiről csak önnön büszkesége miatt nem tér le. Sohasem
 fogja azt mondani (tisztelet a kivételnek), hogy fittyet hány a rímekre, a szótagszámra,
 a strófászerkezetre. Ha valaki mégis megteszi, hát azon nyomban átköltést kiáltunk,
 vagy nyersfordításnak bélyegezzük munkáját. Nincs olyan magyar műfordító, aki le merné
 írni azt, hogy „az ősz hegedűinek hosszú zokogása sivár lohadással megsebzí szívemet”,
 nálunk az „ősz húrja zsong, jajong, busong a tájon”. Van egy francia vers, talán sokan
 ismerik, eredetiben így néz ki:

Je suis François, dont il me poise,
 Né de Paris emprès Pontoise,
 Et de la corde d'une toise
 Sçaura mon col que mon cul poise.

Egy jóra való átköltő (kell-e mondani?), Faludy György, ezt csinálta belőle:

Francia vagyok Párizs városából,
 mely lábam alatt a piszkos mélybe vész,
 s most méterhosszan lógok egy nyárfaágról,
 s a nyakamon érzem, hogy a seggem mily nehéz.



Jött a műfordító, Illyés Gyula, és megalkotta a következőt:

Ferenc vagyok, fő bajom ez lett.
Párizs szült (Ponthoise mellett);
Rőf kötél súgja majd fejemnek,
Hogy mi a súlya fenekemnek.

A rendes magyar műfordító foggalkörömmel ragaszkodik eme utóbbi változathoz. A metrum pontos, a tartalom a formai tömörséghez képest kínosan hű. Igaz, az egyszerű olvasó nem tudja, hogy Ponthoise miért érdekes, és az egyszerű olvasó azt sem tudja, hogy Ferenc valójában azt is jelenti, hogy francia, és az egyszerű olvasó, aki persze tudja, hogy Faludy „csak” átkölt, azt hiszi, hogy Illyés változata sokkal hívebben adja vissza az eredetit. Pedig Faludy első két sora kegyetlen érzékletességgel tükrözi azt a megvetést, ami Villon (hát igen, tőle van a francia szöveg) megfogalmazásából sugárzik Párizs felé. Nem beszélve arról, hogy az akasztására váró Villon, ha magyar volna, semmi esetre sem írná le azt a szót, hogy fenék. Hát érdemes ilyen körülmények között műfordítani? Pedig vannak emberek, akik műfordítanak, sőt verset fordítanak, sőt középkori verset fordítanak. Sőt most éppen középkori ellen-verseket, mint ahogy az a Prae 2005/2 számából is kiderült. Az ellen-vers igen nehéz műfaj, mert kiismeréséhez tudni kell, mi ellen íródott, s ha a műfordító ráveti tekintetét, egy sor másik versre is rá kell vetnie. Az ellen-vers ugyanakkor igen könnyű műfaj, mert szemben a decens versekkel, technikái örökérvényűek. Ma is ugyanúgy ellenkezünk, mint ezer éve, és ma is ugyanazzal: vérbő szexualitással, non-konform dikcióval, ami furcsamód a maga nemében konform, obszcenitással, illetlenséggel, trágársággal stb... A műfordító tehát, ha olyan szövegekkel találkozik, amelyek mindezeket tartalmazzák, kénytelen (micsoda kényelmes kénytelenség) ragaszkodni az eredetihez. Ez a dolga.

A K U P L É K I R Á L Y

avagy Vencel, mikor veendsz el?

Énekes bohóság

„Lőwinger, óh Lőwinger,
nagy benned a lőinger!”

Weiner István a századforduló
egyik legnépszerűbb kupléírója
(zene és szöveg): a kuplé-király

A kuplékat
a Spinoza Házban látható
előadásokra egybecsírzelte

GYŐREI ZSOLT és SCHLACHTOVSKY CSABA

Játsszák HOLECSKÓ ORSOLYA, PELLER ANNA, ZÖLD CSABA



JANUÁRI PREMIER 2006-BAN

GYŐREI ZSOLT – SCHLACHTOVSKY CSABA

Brontëk. Lápi idill két napban

Három lány, elzárva a mocsár közepén... Nem elég, hogy mindegyikük magányos, mindegyikük boldogtalan, hogy mindegyikük regényeket hímez, míg apjuk azt hiszi, a fehéreneműjét varrja – ráadásul mindegyikük drabális, szakállas férfi!

A Pitymalló Kesely lápi idillje idegösszeroppanásoktól harsány,
megecetesedett vágyaktól fergeteges bohózatot ígér

a Spinoza színpadán 2006 januárjától