

# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Bényei Tamás tanulmánya Rudyard Kiplingről ♦  
Írások Borges Pierre Ménardjáról ♦ Seress Ákos  
tanulmánya Tennessee Williams drámáiról ♦  
Deisler Szilvia dolgozata B. E. Ellis regényeiről és  
filmes adaptációiról

2009/1



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara  
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara  
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2009/1

IV. évfolyam

Alapító szerkesztő  
H. NAGY PÉTER

Főszerkesztő  
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztő  
KESERŰ JÓZSEF

Munkatárs  
CSANDA GÁBOR

Szerkesztőbizottság  
Bárczi Zsófia, Beke Zsolt, Cseh Zoltán, Kocur László,  
Mészáros András, Németh Zoltán, Polgár Anikó, Rácz I. Péter,  
Sánta Szilárd, L. Varga Péter, Vida Gergely

## Tartalom

Vlastimil ZUSKA:

*Az idő első cáfolata – Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője*  
(Benyovszky Krisztián fordítása) .....3

Víctor G. ZONANA:

*A „Pierre Ménard” forgandó szerencséje. A borges-i átírás-koncepció*  
*irodalomelméleti vetületei* (Bárczi Zsófia fordítása).....7

JÓZAN Ildikó:

*A hős fordító. Parabola és fordítás* .....15

BÉNYEI Tamás:	
<i>Fétis és karnevál. Rudyard Kipling: „Krisna Mulvaney megtestesülése”</i> .....	29
Rudyard KIPLING:	
<i>Krisna Mulvaney megtestesülése</i> (Bényei Tamás fordítása) .....	63
SERESS Ákos:	
<i>A kirekesztés színterei. A homoszexualitás problémája</i>	
<i>Tennessee Williams drámáiban</i> .....	83
DEISLER Szilvia:	
<i>Párhuzamos viszonyok. Bret Easton Ellis regényei</i>	
<i>és filmes adaptációik</i> .....	113
KÖLES Ildikó:	
<i>Irodalmi szövegszerűség és szereplői identitás</i> .....	141
Számunk szerzői .....	144

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma



MINISTERSTVO  
KULTÚRY  
SLOVENSKEJ  
REPUBLIKY



Realizované s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR  
– program Kultúra národnostných menšín, 2009

A szerkesztőség címe: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mail: h.nagy@freemail.hu ♦ Kiadja a Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Ára: 90 Sk / 2.99 € ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mailová adresa: h.nagy@freemail.hu ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ Registračné číslo: 3139/2004 ♦ Cena: 90 Sk / 2.99 € ♦ ISSN 1336-7307

## Az idő első cáfolata – Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője<sup>1</sup>

A *Kafka előfutárai* című esszéjében, mely 1951-ben, tehát huszonkét évvel a Pierre Ménard után jelent meg, Borges T. S. Eliotot idézve fejti ki, hogy „minden író maga *teremti meg* az előfutárait. Műveivel módosítja a múltképünket, amint jövőnket is megváltoztatja.”<sup>2</sup> Ez az esszé új értelemmel telíti és fel is menti a *Pierre Ménard* álnokságát. A konkrét mű, pontosabban a műről alkotott elképzelésünk vagy annak konkretizációja befolyásolja a múlt szemlélését és a jövő alakulását is, a jelenre gyakorolt masszív hatásról már nem is beszélve. Maga Eliot a *Hagyomány és egyéniség* (1920) című tanulmányában hangsúlyozza a mű múltra gyakorolt hatását, s ezzel együtt az irodalom ideális rendjének elképzelését is, egy Platónt, Fregét (a Gondolat Birodalmá), Poppert (3. világ) és a regény teljességét idéző rendét: „A már meglévő művek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé. A meglévő rend persze tökéletes az új mű betörése előtt; hogy ez a rend továbbra is fennmaradhasson (az újdonság beleváratkozása után), ezt az egész régi rendet, hacsak gyér „retusálásokkal” is, meg kell változtatni (...) Bárki, ha egyszer realizálta az európai vagy angol irodalom megnyilatkozási formáiban a rendnek ezt a fogalmát, nem fogja abszurd ötletnek minősíteni, hogy a múltat igenis át kell alakítani a jelennek, éppúgy, ahogy a jelen iránytűje a múlt.”<sup>3</sup> Ha mindkét említett elképzelést kivetítjük a *Pierre Ménard*-ra, két olyan tényező rajzolódik ki, amin „Ménard” nyugszik – az irodalom rendként, ha úgy tetszik szimultán struktúraként való elképzelése, mely Whitehead aktuális világához hasonlóan (l. *Process and Reality*) belép minden aktuálisan formálódó esemény folyamatába – és az alkotás vagy az olvasás aktusaként értett irodalmi műalkotás gondolata, illetve az explicit módon deklarált visszamenőleges okozatiság elve. Viszont Borges és Eliot is hangsúlyozza az irodalom rendjének komplementer funkcióját, azt tehát, amit a „természetfilozófia” síkján ugyancsak Whitehead fejtett ki az Eliot-tanulmánnyal azonos évben megjelent *The Concept of Nature* (1920) című munkájában, mégpedig az akkor ismert legkisebb anyagi részecskékre vonatkozólag: „Minden új elektron belépése a természetbe bizonyos mértékig mó-

- 
- 1 A fordítás alapjául szolgáló tanulmány egy olyan cseh nyelvű kötetben jelent meg, amely 14 filozófus kizárólag Borges *Pierre Ménard*jával foglalkozó írását gyűjti egybe: ZUSKA, Vlastimil: *Borgesovo první odmítnutí času – Autor Quijota Pierre Menard*. In: Císař, Karel – Kotátko, Petr szerk.: *Text a dílo: případ Menard*. Praha, Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR 2004, 65-71.
  - 2 BORGES, Jorge Luis: *Kafka előfutárai*. Fordította: Scholz László. In: uő: *Az örökkévalóság története. Esszék*. Budapest, Európa Könyvkiadó 1999, 285.
  - 3 ELIOT, Thomas Stearns: *Hagyomány és egyéniség*. Fordította: Szentkuthy Miklós. In: uő: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Budapest, Gondolat Kiadó 1981, 63-64.

dosítja minden más esemény jellegét. Az áramló események természete magán hordozza az univerzumban létező összes többi elektron nyomait.”<sup>4</sup> A Whitehead általi megerősítés nem véletlen, Borges használja Whitehead „örök objektum” (puszta potencionalitás) koncepcióját Coleridge töredékes „álom-költeményéről”, a *Kubla kánról* elmélkedve, aholis ezen objektum először egy épülő palota, majd költemény formájában konkretizálódik aktuális eseménnyé. A *Quijote* ismételt belépése az irodalom aktuális univerzumába képezi a *Pierre Ménard* tulajdonképpeni témáját.

Borges néhány más esszéjében úgy tűnik egyetértőleg idéz olyan szerzőket, akik az irodalmi szöveg, a könyv státuszát az emberiség vagy esetleg az univerzum történetére ruházzák át. A *Tükör által homályosan* címűben egy León Bloyle-idézetrel találkozunk: „A történelem egy hatalmas liturgikus szöveg, amelyben az *i* betűk és a pontok is érnek annyit, mint egy-egy teljes szakasz vagy fejezet”<sup>5</sup> (emlékezzünk Pierre Ménard műveinek jegyzékében a „s”-tételre – „Kéziratos jegyzék versekről, amelyek a központosításnak köszönhetik hatásukat.”<sup>6</sup>). A *Don Quijote apró csodáiban* pedig Carlyle-t idézi: „a világtörténelem egy végtelen szentkönyv, amelyet minden halandó ír, olvas és igyekszik megérteni, s amelybe valamennyiüket beleírják.”<sup>7</sup> A *Tükör által homályosan* című esszében tesz említést Borges az Írás mint abszolút szöveg kabbalisztikus elképzeléséről, aholis mindennek van jelentése, mondjuk a Tóra második oldalának tizenötödik sorában elhelyezkedő alef betű alapvető jelentőséggel bír. Ménard és Cervantes *Quijotéja* közti távolság szintén jelent (valamit). Úgy vélem, az irodalmat mint egészt a *Pierre Ménardban* szintén fel lehet fogni úgy, mint a korabeli aktualizációk által meghatározott abszolút szöveget. A „korabeli” azonban itt nem az időrendi lokalizációtól, hanem az „immanencia” irodalmi „síkjának” felhalmozódásától vagy sűrűségétől való függőséget jelenti. Az abszolút szövegnek azonban nincs privilegizált olvasási iránya, tehát a fizikai világegyetemmel szemben nincs kiszolgáltatva az idő-nyíl zsarnokságának, és a visszamenőleges befolyásolás, sőt teremtés vagy a korábbinak a későbbi által való ontológiai megalapozása itt indokoltságot nyer: „Az említett művek [Browning, Dunsay] mindegyikében megtalálhatók kisebb-nagyobb mértékben Kafka művészetének a jellegzetességei, ám ha Kafka nem írt volna, nem vennénk észre őket; tehát nem léteznének.”<sup>8</sup>

A kauzális leágazódás asszimetriája (Reichenbach, vö: Horwich)<sup>9</sup> a múltból a jövőbe, az okból az okozatba tartó időbeli folytonosság bizonyítékaként em-

4 WHITEHEAD, Alfred North: *The Concept of Nature*. Cambridge, Cambridge University Press 1982, 146. (1. kiadás: 1920)

5 BORGES, Jorge Luis: *Tükör által homályosan*. Fordította: Scholz László. In: uő: Az örökkévalóság története... 301-302.

6 BORGES, Jorge Luis: *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője*. Fordította: Jánosházy György. In: uő: A halál és az iránytű. Elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó 1999, 75.

7 BORGES, Jorge Luis: *Don Quijote apró csodái*. Fordította: Scholz László. In: uő: Az örökkévalóság története... 234.

8 BORGES, Jorge Luis: *Kafka előfutárai*. Fordította: Scholz László. In: uő: Az örökkévalóság története... 284-285.

9 HORWICH, Paul: *Asymmetries in Time. Problems in the Philosophy of Science*. Cambridge, Mas., The MIT Press 1988

lítódik: ha két esemény között erős a kölcsönös korreláció, akkor mindig lehet találni valamilyen magyarázatot, valamilyen korábbi eseményt, amely ezt előidézte. Fordított eset, tehát amikor egyidejűleg korrelált események egy későbbi eseményhez kapcsolódó korreláció jegyeit mutatják, anélkül, hogy közös antecedensük volna, nem áll elő. Az időbeli asszimetrián alapuló tudást, amikor is a múltból többet tudunk, mint a jövőről, Borges az „etnografikus” *Brodie jelentésében*<sup>10</sup> kérdőjelezi meg. Az irodalom világában azonban számolni kell a korreláció második esetével – Kafka műve utólagosan teremt kölcsönviszonyt nemcsak Browning és Dunsany művei közt. Borges ezáltal tagadja az idő asszimetriáját, az egyirányú okozatiságot, és elmondható, hogy a valóság és a fikció, az irodalom és az élet, az álom és a valóság közti határok elbizonytalanításával együtt a *Ménardban* az idő cáfolatának régi-új gondolatát tárja elénk, mégpedig annak extrém változatában, amikor is az adott művek grafikai formája közti korreláció maximális.

Legyen szó az idő entropikus vagy kauzális magyarázatáról, az idő két dimenziójának (Kronosz és Aion)<sup>11</sup> sztoikus elképzeléséről, melyet Deleuz nem véletlenül keretez Borges-idézetekkel, Dunn multidimenzionális időelméletéről – Borges mindegyiket elutasítja (még ha az előbbi esztétikai értékét nem vitatja is el), és az általa többször is idézett F. H. Bradleyvel ért egyet, aki szerint az idő pusztán látszat. Érdekes mód az idő realitását elutasító szerzők listájáról hiányzik McTaggart neve, jóllehet időben és felfogását tekintve is közel áll Borgeshez. Hozzá hasonlóan Borges is kizártnak tartja McTaggart két rendjének (A – múlt, jelen, jövő, B – előtte és utána) egyidejű érvényességét. Az idő elutasításával szembeni lehetséges ellenvetéseket mérlegelendő McTaggart meglepő módon a *Don Quijotét* hozza elő – a „szomorú alakú lovag” kalandjai nem lokalizálhatók pontosan az A rendben. *Quijote* nem létező, s az író és az olvasó tudatállapotai, ahova őt egyedül szituálni lehet, az A rendben találhatók<sup>12</sup>.

Befejezzük látszólagos margináliánkat, mégpedig Ménard választásával. Ménard nem tartja elkerülhetetlennek a *Don Quijotét* a világirodalom egészében. Az irodalomelmélet vagy legalábbis annak némely képviselője alapozó jelentőséget tulajdonít neki az irodalmi fikció történetében, olyan műről lévén szó, amely tematizálja a fikció, a látszat és a valóság közti elmosódó határokat, a magán ego, a nyilvános én és az illuzórikus én közti kölcsönös viszonyt, bevezeti a szereplő és a szöveg önreflexióját, tehát mindazt, ami jellegzetesen „borgesi”. Amennyiben a tömörség végett elfogadunk egy durva különbségtételt olyan szűzség között, amelyek a történet kezdetétől fogva magukban hordozzák saját kauzalitásukat, s ezért befejezésük nem lehet váratlan vagy az addigiak alapján elképzelhetetlen (ilyen a dráma és a realista irodalom), és a „valódi” fikció között, amely a történetek folyamán alakítja és változtatja a

10 BORGES, Jorge Luis: *Brodie jelentése*. Fordította: Nagy Mátyás. In: uő: *A tükör és a maszk. Elbeszélések*. Budapest, Európa Könyvkiadó 1999, 158-171.

11 „Minden esemény az egész Aionnal adekvát, minden esemény kommunikál az összes többivel és együttesen alkotják az egy és ugyanazon Eseményt”. DELEUZE, Gilles: *The Logic of Sense*. New York, Columbia University Press 1990, 64.

12 McTAGGART, John McTaggart Ellis.: *The Unreality of Time*. In: uő: *The Nature of Experience*. Cambridge, Cambridge University Press 1927, 33. fejezet

kauzalitását (vö: A. Cook)<sup>13</sup>, akkor a *Quijote* a fikció kezdetének tűnik a nyugati irodalomban, s mint ilyen szükségszerűnek is. Mintha Borges mérsékelni akarta volna az irodalmi mező textuális abszolutizmusát, melyben Ménard *Quijotéjának* nyugtalanító szerepe a választás látszólagos véletlenszerűségéből ered. Ezért csak némi túlzással parafrázálhatnánk *Az idő újabb cáfolatának* utolsó sóhaját: „A világ, sajnos, valóságos; én, sajnos, Borges vagyok, s ezért kellett Ménard számára a *Don Quijotét* választanom.”<sup>14</sup>

*Benyovszky Krisztián fordítása*

---

13 COOK, Albert: *The Beginning of Fiction: Cervantes*. JAAC, Vol. XVII. No. 4, 1959, 463-472.

14 BORGES, Jorge Luis: *Az idő újabb cáfolata*. Fordította: Scholz László. In: uő: *Az örökkévalóság története...* 358.

## A „Pierre Ménard” forgandó szerencséje

A borgeses átírás-koncepció irodalomelméleti vetületei<sup>1</sup>

### Bevezetés

Az irodalomelmélet és a szépirodalom közti gyakori érintkezések nem mindig egyirányúak. A kritikusnak a partikuláris szövegek olvasásakor felmerülő reflexiói más szövegeket idézőnek fel. De megtörténhet az is, hogy egy adott posztulátum előzményeire utólagosan derül fény, mondhatni a szöveg keresi fel a kritikust, aki – ahogy H. Bloom mondaná – mindig elkésik. Talán az összes olyan elméletnek, amely az irodalmi történetben az olvasó szerepére fekteti a hangsúlyt, ez a reprezentált dramaturgiája. És talán Borges az egyike azon íróknak, akik – ahogy azt a hivatkozott elméletek fellépésükkor utólagosan igazolták – meghatározó szerepet tölthettek be egy elméleti instancia kialakításában, „az olvasó trónra emelésében”.

Ebben az értelemben paradigmatisztikus elméleti szempontból egy olyan szöveg helyzete, mint a „Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője”.

Ennek a szövegnek az egyik legnagyobb kihívása – mint bármely más Borges-szövegnek is – a tautológiák elkerülésében rejlik. (Gyakran tapasztalható, hogy a borgeses szövegek saját mondanójuk szó szerinti – csak gyengébb – elisméltására kényszerítik a kritikust.) A kritikusok e tragikus helyzete talán annak tudható be, hogy elbeszéléseikben felszámolták a lét és a megismerés két alapelvét: az identikusságot és az ellentmondás-mentességet. Ezzel együtt elveszett azok esztétikai korrelátuma is: a művészetnek a valóság reprezentációjaként való felfogása.

A következő sorokban a szöveg elméleti vetületeinek felvázolását kísérem meg, mégpedig annak a hatalomnak a tudatával, amivel a jelzett hiányok ruházzák fel az olvasót – ám ezzel egy időben az olvasásból leszűrt következtetések bizonytalan és ideiglenes voltának belátásával is.

### A Pierre Ménard-diskurzus tipológiája

Jelen tanulmány célja érdekében hasznos a történet tanulságával kezdeni: az olvasás nem alapulhat egy szöveg literális értelmének a rekonstrukcióján. Az olvasás a szöveg saját történelmi-kulturális pozíciójából való újraírása.

1 Zonana, Víctor Gustavo: *Varia fortuna de „Pierre Menard...”*: proyecciones del concepto borgiano de re-escritura en la teoría literaria. In: *Anales de literatura hispanoamericana*. 1992, 21. szám, 357-364.



Mint átírás a „Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője”<sup>2</sup> „szakadékba taszít” – nem csak Cervantesre utal, hanem minden olyan irodalmi műre is, amely problematizálja az olvasás lehetőségét.<sup>3</sup>

Ennek az előfeltevésnek az ismeretében számba vehetőek a borgesi diskurzus ebben a történetben megnyilvánuló jellegzetességei. A Fikciók Előszavában Borges kerüli az „elbeszélés” megnevezést és előnyben részesíti a „darab” kifejezés kétértelműségét: „E könyv hét darabja nem igényel bővebb magyarázatot.”<sup>4</sup> Mint irodalmi darab a „Pierre Ménard” elkülönül a szigorúan vett elbeszéléstől. A legszabatosabban úgy jellemezhető, mint az irodalomkritika partikuláris, egyértelműen parodisztikus példája.<sup>5</sup> Mint minden irodalomkritikai esszé, rendelkezik egy előre meghatározott struktúrával, amely feltételezi a kritikus és a szöveg, illetve a tanulmányozott szerző közti polaritást. A polaritás felismerése nyilvánvaló volta ellenére sem szükségtelen, mivel hogy egy alapos elemzés azoknak a hangoknak az azonosításából fog kiindulni, amelyek – dialogikus interakciójukban – felépítik a történetet.

A történet a meg-nem-értés radikális gesztusával kezdődik. Valójában az a motívum, amit az irodalomkritikai gyakorlat létrehoz, egy a Ménard személyiségét eltorzító, megszegyenítő, hamis katalógus. A „darab” első láncszemét a szövegben megszólaló kutató élő „tanúbizonyosságainak” az említése és azok igazolása képezi. Ezt a fajta bevezetést egy, a tanulmányozott Ménard-korpusz összegzését megcélzó filológiai tanulmány követi. Kaotikus felsorolásról van szó – a borgesi diskurzus alapvető eszközéről – amely a teljességről próbál képet adni.<sup>6</sup>

8

Az identikusság és ellentmondás-mentesség felszámolódásának a módját bemutató elég a hosszú lista pár pontjánál elidőzni:

- „i) A francia próza legfontosabb metrikai törvényeinek vizsgálata, Saint-Simontól vett példákkal (Revue des Langues Romanes, Montpellier, 1909. október).
- i) Válasz Luc Durtainnek (aki tagadta ilyen törvények létezését), Luc Durtaintől vett példákkal illusztrálva (Revue des Langues Romanes, Montpellier, 1909. december)

2 Borges, Jorge Luis „Pierre Ménard, autor del Quijote”, En *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 444-450. Magyarul: *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* (ford. Jánosházy György), In Jorge Luis Borges válogatott művei I., A halál és az iránytű (vál. és szerk. Scholz László), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998, 32-45. (A további idézetek hivatkozása erre a fordításra vonatkozik.)

3 Például Henry James *Az Aspern-levelek* vagy a *Minta a szőnyegen*. A főszereplők – irodalomtudósok – mindkettőben kudarcot vallanak a tanulmányozott szerző által írt művek előzményeinek rekonstruálásában és kedvenc szerzőjük műveit nyitó kulcs megjelésében.

4 Borges, *Prologo*. En *Obras completas*, p. 429.

5 Pérez, Alberto Julián, *Poética de la proza de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 218-234.

6 Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. Borges*, (Ed. aumentada), Buenos Aires, C. E. A. L., 1984, p. 66.

- j) Támadás Paul Valéry ellen, Jacques Reboul Röplapok a valóság eltörléséért című kiadványában. (Közbevetőleg megjegyezve, ez a támadás pontosan a fordítottja Valéryről alkotott igazi véleményének. Az érdekelt így is fogta fel, s kettejük régi barátsága nem került veszélybe.)<sup>7</sup>

A kritikus később rámutat Ménardnak arra a szokására, „hogyan olyan eszméket hirdessen, amelyek éppenséggel a visszájukra fordítják igazi nézeteit.”<sup>8</sup>

Ennek ellenére nem ez az a mű, amely felkelti a kutató érdeklődését. A Pierre Ménardhoz írt *jegyzetének* az az alapvető célja, hogy az olvasó figyelmét a francia szerző befejezetlen *opus magnumára*, a Don Quijote átírására irányítsa. Az átírásra, amelynek megvan a maga poétikája.

## A Ménard poétikája

Az olvasó most jut el a történet velejéhez. Itt három szempontot kell mérlegelni: Ménardnak a Don Quijote megírásához felhasznált módszereit, a francia szerző és a Cervantes műve közti összehasonlítást, valamint azokat a végkövetkeztetéseket, amelyek kitűnnek az elemzésből. Ez az elgondolkodtató anyag ellenpontos formában épül fel a kritikus kommentárjaiból és Ménard egy olyan leveléből, amelyben a vállalkozását meghatározó motívumokat és azokat az eljárásokat fejti ki, melyeket kísérlete véghezvitelében fog felhasználni.

Antropológiai nézőpontból az identikusság és az önellentmondás-mentesség elve magával hozza azokat a feltételeket, amelyek alapján minden egyes individuum léte körülírható. Ezen az evidencián alapul Ménard szépirodalmi tevékenységének első módszere: annak a történelmi keretnek a rekonstrukcióján, amelyben a Don Quijote megjelent. „Az elgondolt kezdeti módszer viszonylag egyszerű volt. Jól tudni spanyolul, visszanyerni a katolikus hitet, harcolni a mórok vagy a törökök ellen...”<sup>9</sup>

Nagy vonalakban ugyanez a realizmus és naturalizmus, valamint a dél-amerikai regény előfeltevése is. Ennek ellenére a későbbiekben Ménard elveti, mint – a kritikus szerint – nyilvánvalóan túl egyszerű, ám a szöveg realitására képtelen vállalkozást. A kritikus, aki – bekezdésekkel később – leki-csinylően utal az ebben a rendszerben paradigmaticusnak számító két műre: Flaubert *Salambójára* és Enrique (a szövegben Rodriguez) Larreta *Don Ramiro dicsőségére* – dicséri ennek az eljárásnak az elutasítását. Így módon Ménard és kommentátora megalapítják a posztmodern poétikák egyik alapvető tételét: a mimézis elvének tagadását, a művészetnek mint „reprezentációnak” vagy a valóság imitációjának az elvetését.<sup>10</sup>

7 Borges, Pierre Ménard, *A Don Quijote szerzője*, 33-34.

8 Uo., 41.

9 Uo., 37.

10 Becker, Jürguen, „Jauss y Borges: sobre las relaciones de la estética de la recepción y el posmodernismo”. En *Nuevo texto crítico*, Vol. III. N° 6, 2° semestre, 1990, pp. 147-154. p. 152.

Annak az eljárásnak az elutasítása után, mely a couleur localon keresztül idézné meg a történelmi valóságot, marad egy második módszer: saját pozícióból, az aktuális hermeneutikai szituációból írni át a szöveget.<sup>11</sup> „...megmaradni Pierre Ménard-nak, és így jutni el Don Quijotéhoz, Pierre Ménard tapasztalatai révén.”<sup>12</sup>

Ez az utolsó választás három lehetőséget kínál fel a francia szerzőnek: a formai vagy lélektani változatokkal való kísérletezés lehetőségét, ezek feláldozását az „eredeti” szövegnek, illetve annak a felismerését, hogy azok a történelmi készletek, amelyek életre tudnák hívni a Quijote átiratát a 20. században, hiányoznak. A jelzett nehézségek ellenére Ménard töredékes Quijote-ja kifinomultabb Cervantesénél.

Már láthattuk, hogy a francia szerző hogy emelkedik felül a nemzeti sajátosságokon. De túl ezen Ménard szövege jelentéseiben is gazdagabb. A huszadik században a történelem dicsőítése már nem ugyanazt jelenti, amit a tizenhetedikben jelentett. Megmérgezték azon világnézettel járó előítéletek, amelyekkel Ménard – mint ennek a századnak a képviselője – egyetért.

Egy szöveg átírása tehát két mozzanatot feltételez: egy idegen diskurzusba való belehelyezkedést és az említett diskurzus eredeti jelentésének megváltoztatását az új kontextusba helyezés révén.

Bizonyos értelemben ez dekonstruktív eljárás. Az *Imitatio Christi* Joyce-nak való tulajdonítása alaposan megváltoztatja az értelmezői perspektívát illetve ennek következményeként a jelentést, s felfrissíti e „bágyadt szellem” szövegét. Dekonstruktív azért is, mert feltételezése szerint lehetetlen, hogy az olvasó objektíven észlelje a múltat, még ha fel is ismeri a szocio-kulturális határokat, amelyek megszabják a pillantását.

Ha olvasni annyit tesz, mint saját szituációból írni, akkor a Quijote átírása (és végső soron az olvasás) a huszadik században – úgy, ahogy azt Cervantes elképzelte – lehetetlen: „Megírni a Don Quijoté-t a tizenhetedik század elején ésszerű, szükséges, talán sorsszerű vállalkozás volt; a huszadik elején majdnem lehetetlen. Nemhiába telt el háromszáz esztendő, telezsúfolva ropant bonyolult dolgokkal. Hogy csupán egyet említsek közülük: éppen a Don Quijoté-val”<sup>13</sup>

A bonyolult dolgokkal telezsúfolt háromszáz esztendő tapasztalatok hálózataát hívja életre, egy védőhártyáét, amely a jelen szerint szelektálja és ehhez idomítja a múltból alkotott képet. Jelen van benne a történelmi lelkiismeret végsőig való felmagasztalása, valamint a saját hermeneutikai horizontból és legálább annyira a jelenből tett kategorikus kijelentés.

A felmagasztalás módosítja a múltat és egyben megingatja az identikusság fogalmát: Cervantes a Quijote-ben átírja a lovagregényeket, amit a maga ré-

11 A hermeneutikai szituációról lásd Gadamer, H. G. *Igazság és módszer*, második, javított kiadás (ford. Bonyhai Gábor), Osiris, Budapest, 2003, 337-338., és Fokkema, D.W.-Ibsch, E., *Teoría de la literatura del siglo XX.*, 2.ª ed. Madrid, Catedra, 1984, pp. 171-172.

12 Borges, i.m., 37-38.

13 Uo., 40.

széről Ménard ír át, és ez így folytatódik.<sup>14</sup> Következésképpen a zseni fogalma – amely az alkotás aktusát a romantika és modernizmus elképzelései szerint a szubjektum (kanti értelemben vett)<sup>15</sup> transzcendenciájára alapozta – összedől. Hasonlóképpen dől meg az „eredetiség” fogalma is. Ahogy Alicia Borínsky rámutat:

„A művészet bizonyos egyre egyszerűbben, világosabban megjelenített metaforák állhatatos visszatérésén alapulna (...). Az „egyéni” mű egy olvasmány tanúbizonyságává alakul át, amely egy másikat feltételez. Így saját változékonyságának alakzataként létezik.”<sup>16</sup>

Az irodalom az univerzális és transzcendens palimpszeszt egy fajtájává válik. Egy folyamatosan keletkező, más szövegekre vonatkozó szöveggé. Már nem befejezett, önmagukba zárt művek egyedi mivoltukban összefüggő együtteséről van szó. Ezért állítja Gérard Genette a Pierre Ménard vonatkozásában, hogy:

„Így egy folytonos transzfúzió – egy transztextuális infúzió – révén teljeseedik be az irodalom borgeszi utópiája, önnön teljességének állandó jelenlétében, s mint maga a Teljesség, amelyben minden szerző eggyé válik, s amelyben minden könyv egy mérhetetlen Könyv lesz, egyetlen végtelen Könyv.”<sup>17</sup>

Célszerű emlékeztetnünk arra, hogy a Ménard befejezetlen szöveg – más-ként: a világirodalom hatalmas és egyetlen szövege nem teljes, és minden új alkotás – akárcsak minden új olvasás – megpróbálja befejezni, még ha ennek csak az illúzióját nyújtja is.

## A Pierre Ménard és az irodalomelmélet

11

A Pierre Ménard poétikai programja túllép saját határain, s a fikcióból kivetül az irodalomelméletbe. Főként, mint ahogy az az előbbiekből kiderült, azokba az elméletekbe, amelyek az irodalmi interakcióban az olvasóra helyezik a hangsúlyt.

Jürguen Becker például Borges Pierre Ménardjának a többé-kevésbé implicit elméleti kiindulópontjai és a Konstanzi Iskola elméleti fogalmai közt meglevő összefüggéseket pontosította.<sup>18</sup> A mondott kapcsolat meglétét maga Jauss hangsúlyozta, aki a posztmodern egyik megalapítójaként tekint Borgesre, erre a történetre pedig úgy, mint a hatvanas évekbeli elméleti fordulatot végrehajtó recepcióesztétika, szemiotika, dekonstrukció stb. és a szépirodalom közt léte-

14 „A szerző és az olvasó közti végső identikusság (...) gazdagszik, vagy megduplázódik egy előző identitással párhuzamos kapcsolat megjelenésével: minden alapvető és rituális cselekvést folytató emberével.” Rodríguel Monegal, E. *Borges, hacia una lectura poética*, Madrid, Guadarrama, 1976, p. 52.

15 Gadamer, i.m., 124.

16 Borínsky, Alicia, „Re-escribir y escribir: Arenas, Ménard, Borges, Cervantes, Fray Cervando” In *Revista Iberoamericana*, N°. 92-93, Jul.-Dic., 1975, p. 605.

17 „Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 453. (Keserű József ford.)

18 Becker, i.m., 150.

zó analógiák manifesztumára.<sup>19</sup> Jauss számára Ménard vállalkozása megvilágítaná a recepcióesztétikának a reprezentációval szemben elfoglalt pozícióját: „rámutatna az ismételten során a megismételt nem identikus voltának”<sup>20</sup> paradoxonára. Azaz a Ménard újraírása kinyilvánítja a recepcióesztétika alapelveinek egyikét: a hermeneutikai távolságot. Ez a koncepció arra támaszkodik, hogy az olvasó belátja annak a történelmi és esztétikai távolságnak a meglétét, amely közte és az irodalmi hagyomány szövegei közt feszül. Jauss szerint egyetlen hagyomány sem létezhet önmagába zárva, megléte és érvényessége a jelenkori olvasó aktív közreműködésén alapuló dialógusviszony függvénye.<sup>21</sup> A recepcióesztétika cáfolja az irodalmi hagyománynak mint egyre távoluló és bármikor hozzáférhető időtlen jelenlevőnek a szemléletét.<sup>22</sup> Ebben az értelemben egy bizonyos hagyomány szövegeinek hasonló a szituációja, mint amilyen a Quijote-é Ménard szerint. „A Don Quijote esetleges mű, a Don Quijote szükségtelen. Elterveztem a megírását, meg is írhatom anélkül, hogy tautológiát követnék el”<sup>23</sup> Mint Ménard kritikusa saját átírási-koncepciójában, úgy a recepcióesztétika is kettős értelemben hangsúlyozza az olvasó aktivitásának szerepét: ő az, aki miközben visszafoglalja a múlt bizonyos szövegeit, saját hermeneutikai horizontjának megfelelően újra is alkotja őket.

Az olvasó előretörése nyilvánul meg Iser műveiben is. Az olvasás aktusában<sup>24</sup> Iser abból indul ki, hogy a mű nyitott entitás, azaz olyan lehetőségek sokfélesége, amelyek organikus egésszé csak az olvasóval való interakció révén válhatnak. „A szöveg csak egy befogadó tudat konstitúciós aktusán keresztül realizálódik, úgy, hogy a műalkotás lesz a szöveg olvasói tudatban való megképződésének a folyamata.”<sup>25</sup> A szöveg különböző stratégiák összefüggéshálójaként annyiban telítődik értelemmel, amennyiben – a diadikus interakció részeseként – az olvasó ezen stratégiák ellenőrző mechanizmusaira reagál.<sup>26</sup> A német kritikus szerint továbbá egy szöveg értéke az olvasó beidegződéseit felforgató kapacitásán, míg az olvasóé a szöveg utalásainak adaptációjára való képességén mérhető.<sup>27</sup> Ez a felfogás rendszerezi a ménardi paradigmák egyikét: „Minden embernek képesnek kell lennie minden eszmére, és hiszem, hogy a jövőben így is lesz.”<sup>28</sup>

19 Jauss, Hans Robert, *A recepció elmélete* (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán), In Uő. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 30.

20 Uo., 32.

21 Jauss, Hans Robert, *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika* (ford. Bernáth Csilla), In Uő., i.m., 152.

22 Jauss, H. R. *Estética de la recepción y comunicación literaria*, En Punto de vista. Año IV. N.º. 12, Jul.-Oct., 1981. Buenos Aires, p. 39.

23 Borges, 39.

24 Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (trad. J. A. Gimbernat y M. Barbeito), Madrid, Taurus, 1987.

25 Iser, i.m., 44.

26 Uo., 45.

27 Uo., 110-111. E posztulátumok kritikájához lásd: Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. J.E. Calderón), México, F.C.E., 1988, p. 104.

28 Borges, 43.

Végezetül, Harold Bloom létrehozta a műalkotás mint félreolvasás vagy kreatív félreértés koncepcióját. A hatásiszony<sup>29</sup> fogalmában felülvizsgálja a zseni-felfogás romantikus koncepcióját, felvázolja a különböző angol költők közötti kapcsolatokat, amelyek sértik azt az eredetiséget, amelyre mindegyik igényt tart. Ekként Wordsworth félreérti Keats-t, aki félreérti Blake-et, aki félreérti Milont, aki félreolvassa a Bibliát. Bloomnak metaleptikus kritikára van szüksége, amely értelmezni tudja az említett egymásra következő félreolvasásokat. A metalepszis az elképzelés szerint olyan folyamat, amely megváltoztatja az irodalmi hatás jelentését: a szöveg elmozdul a hagyományban, a hatása alá került költő elébe megy és átstrukturálja az összefüggések rendjét. A szándékos anakronizmus technikáján keresztül a Ménardéval azonos módon „Milton a Bibliát az Elveszett Paradicsom tipológiai kommentárjává alakítja át.”<sup>30</sup> A metalepszis a küzdelem diakroniájában megváltoztatja a trópusok, alakzatok, fogalmak jelentését. Ami egy adott szocio-kulturális kontextusban mint irónia jelenik meg, egy idő elteltével előkelő szinekdochévé lényegülhet át. Bloom ekként egyetért Ménard kommentátorával, akinek az állítása szerint: „Egy bölcséleti tan kezdetben a világmindenség valószínű leírása; múltak az évek, s már csak egy fejezet – ha ugyan nem csak egy bekezdés vagy egy név – a filozófia történetében.”<sup>31</sup>

## Záró észrevételek

Szándékos anakronizmus és téves tulajdonítás, kreatív félreértés, a kódok és az örökölt olvasási szokások megsértése, az értelmezés lehetetlensége, az irodalom, mint makro-szöveg, amely összemosza a diskurzusokat. Milyen koncepció húzódik meg ezek mögött a fogalmak mögött? Meddig juthatunk általuk? Mindegyik feltételezi az ismeretelméleti pesszimizmust: a modellált szubjektív és aktuális instanciák értelmezés általi meghaladásának a képtelenségét. Úgy lehet, hogy a jelen pillanat összetettsége és az élményformáló viszonyok fogalmi reflexiójából eredő nehézségek együttesen idézték elő azt, hogy amit a negyvenes években (a *Fikciók* megjelenése idején) mint fiktív utópiát fogtak fel, az a hatvanas évektől kezdve már megkérdőjelezhetetlen evidenciaként jelent meg. Kétségtelen, hogy ebben az értelemben az irodalom korábban tematizálta a „posztmodern állapotot”, mint az elmélet.<sup>32</sup> Mégis, Beckerrel szólva, a „modern klasszikusok” motívumainak kisajátítása nem mentes a hátrányoktól. Befejezésképpen megemlítenék közülük egy létfontosságút. Az olvasó saját hermeneutikai horizontjából és jelenlétéből alapvető elméleti és kritikai instanciaként való kitörése nem mozdította el vajon a kritika hagyományos perspektíváit, amit az irodalmi tanulmányok specifikussága határozott meg, mint olyan? A szöveg és olvasó interakciójára és a medializáció ezzel járó bonyolult hálózataira összpontosító, az olvasó trónra emelését köve-

29 Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

30 Bloom, Harold, *Los vasos rotos* (trad. F. Patán), México, F.C.E., 1986, p.88.

31 Borges, 42.

32 Becker, *op.cit.* p. 152.

telő elméletek megfeledezni látszanak bizonyos, még ma is megkérdőjelezhetetlen elvekről: hogy az irodalom teljessége nem csak irodalomból áll, hogy a szerző olyan instancia, amely nem számolható fel teljesen, hogy a mű, a szöveg anyagi jellegével az olvasás megkezdésének pillanatában szintén számolni kell.

*Bárczi Zsófia fordítása*



## A hős fordító

### Parabola és fordítás\*

Hadd kezdjem a cím magyarázatával... Előadásom főcíme kétértelmű: egyfelől olvasható egyszerű állításként, mely szerint a mű hőse, azaz szereplője fordító, másfelől érthető jelzős szerkezetként, s így a fordító vagy a fordítói feladat „heroizmusára” utal (a tanulmány a későbbiekben majd e heroizmus diskurzusát igyekszik aláásni). Hogy kapcsolódik a két jelentés egymáshoz? Számos olyan irodalmi alkotás van (a magyar irodalomban), amelyben a fordító (vagy tolmács) mint a mű egyik központi- vagy mellékszereplője jelenik meg. Érdekes módon azonban az esetek nem kis részében ennek az alaknak a szerepe nem egyezik a más foglalkozású hősök (mondjuk egy hentes, egy virágárus vagy egy költő stb.) szerepével, ugyanis alakja gyakran példázatosává válik. Ha a hős fordító, gyakran nemcsak önmagát „képviseeli”, hanem egy szólamot is a nyelvről, megértésről, a fordítás lehetőségéről, ezáltal tesz szert parabolisztikus jelentésre. A magyar irodalomban az olyan művek, melyekben a fordító-hős alakja parabolisztikus kiterjesztést kap, gyakran a műfordítás valamiféle kultikus értelmezését adják, vagy éppen az ironia eszköze révén gyakorolnak bírálatot egy megrögzült vagy kultikus értelmezés fölött.

Előadásomban most mégsem a magyar szerző művével foglalkoznék, hanem azzal a nagyon széles körben, szinte mindenki által ismert művel, amelyet a nemzetközi fordításelméletekben a leggyakrabban értelmeznek a fordítás parabolájaként: ez Jorge Luis Borges *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című írása. Két okból esett választásom erre a nagyon sokat értelmezett műre.

Az egyik az, hogy a fordításelméletekben régóta és gyakran jelenik meg parabolaként, mintha minden kétséget kizáróan e mű a fordítást példázná. Sokszor úgy tűnik, mintha az újraolvasást is szükségtelenné tévő, anélkül hagyományozódó, kétségbevonhatatlan megállapításról lenne szó. Például George Steiner világhírű könyvében (*After Babel. Aspects of Language and Translation*) röviden (felületesen) értelmezi e művet, és kijelenti: „Arguably, *Pierre Menard, Author of the Quixote* (1939) is the most acute, most concentrated commentary anyone has offered on the business of translation. What studies of translation there are, including this book, could, in Borges’s style, be termed a commentary on his commentary.”<sup>1</sup> S valóban az az érzésünk támadhat – Paul de Mannal szólva, aki Walter Benjamin *Die Aufgabe des Überset-*

\* Az itt közölt tanulmány előadásként hangzott el 2008. december 11-én, Nyitrán, a nyitrai Konstantín Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara által szervezett konferencián (A Felvidék szerepe a tudományosságban IV.), a *Fordítás, irodalom, kétnyelvűség* címet viselő irodalmi szekcióban. Időközben megjelent a szerző *Mű, fordítás, történet* (Balassi Kiadó, 2009) című könyvében is.

1 George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, 3rd ed., Oxford University Press, 1998, 73.



zers című írásáról nyilatkozta –, hogy „in the profession you are nobody unless you have said something about this text”.<sup>2</sup> Talán nyilvánvaló már abból is, amit eddig mondtunk, hogy írásunk egyik célja nem más, minthogy kételyeinknek adjunk hangot „Ménard példájával” kapcsolatban. Vajon valóban a fordítás parabolájává emelhető-e ez az elbeszélés: ez az első kérdés, amit vizsgálni fogunk.

Annak, hogy választásunk erre az elbeszélésre esett, van egy másik, nem kevésbé fontos oka is, amely szintén a fordítás egyik alapvető elméleti kérdésére vonatkozik. Ennek pontosabb meghatározását és bővebb kifejtését azonban az összegzésre hagyjuk. Most lássuk az értelmezést!

## Műfaji kettősség és irónia

Prózai szövegek vizsgálatakor elég ritka jelenség, hogy az értelmező mondatról mondatra halad a műben, részletesen felfejti struktúráját, mintha egy vers szerkezeti elemeit, felépítését, paralelizmusait, rímeit, refréneit és egyéb jellegzetességeit vizsgálná. Borges írásai erősen komponáltak: nemcsak a kifejtett gondolat, hanem a kifejtés módja is jelentéssel telik meg. A *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* közelebbről vizsgálva két nagy szerkezeti egységgől áll, melyeknek középpontja egy-egy idézet: a „látható életmű” tételei, illetve a „láthatatlan életmű” értelmezése. Ezeket az „idézeteket” olyan bekezdések vezetik föl és zárják le, melyek az idézeteket hitelesítik és értelmezik. Az elbeszélés két alapvető formai jellemzője a műfaji kettősség (elbeszélés és esszé) játéka, illetve az irónia is olyan folyamatosan jelen levő, az értelmezést mindig befolyásoló és egymás ellen is dolgozó eszköz, amelynek szerepét nem lehet semmibe venni, és amely a fordítás kérdésére is kihat. Borges e művének számos értelmezése ezen eszközök egyikét sem vizsgálja komolyan.<sup>3</sup>

Pedig az *irónia* az első szavaktól egyértelműen jelen van: az első sorok is már abban a visszafogott parodisztikus-komikus hangnemben szólalnak meg, amely a mű alapja marad mindvégig. Az első két bekezdés félreérthetetlen iróniáját az ellentétek, a dokumentum stílustól idegen érzelmi megjelölés, a közbevetés, illetve a túlzások rendkívül sűrű hálója hozza létre. Szerkezetük is arra figyelmeztet, hogy a mű retorikai felépítése fontos szerepet játszik a jelentésképzésben.

Az irónia, illetve a műfaji kettősség szempontjából a „látható életmű” szintagma is fontos szerepet tölt be: egyfelől megelőlegezi párját, a „láthatatlan életművet” is, de egyszersmind fel is veti a kérdést, létezhet-e olyasmi, amit az életmű fogalma alá sorolhatunk, de mégsem látható. Ez az oppozíció az elbeszélés első szavaitól fogva bizonytalanságot kelt, méghozzá nem másban, mint a mesélő, az elbeszélő szavahihetőségében, tehát bizalmi problémát implicál vele szemben.<sup>4</sup> Az oppozíciókra épülő szerkezet a következő mondatokban még jobban körvonalazódik. Az első mondatról kezdődően egyre erősödik a felismerés: az elbeszélések közé sorolt mű, amely a paratextus által

2 Paul de Man: „Conclusions” Walter Benjamin’s „The Task of the Translator”, *Yale French Studies*, No 69, The Lesson of Paul de Man, (1985), 26.

3 Vö. René de Costa: *Humor in Borges*, Wayne State UP, 2000, 51.

4 Vö. Paul Ricoeur: *Temps et récit III*. Paris: Seuil, 1985, 292-293.

(a könyv címe alatt) jelölt műfaji besorolás (Elbeszélések) miatt, s így az olvasó előzetes elvárásai szerint a fikcionalitás problémáján belülről szemlélendő, a *tudományos esszé* műfaját hozza játékba, tehát egy inkább történeti jellegűnek tekinthető műfajt fikcionál. A magát nekrológ szerűnek<sup>5</sup> bemutató írás a filológiai helyreigazítás igényét is témájává téve a két műfaj (elbeszélés és esszé) jellegének megfelelő narráció egymással ellentétes hangjait is felvonultatja: a korlátokat nem ismerő személyesség (ld. „bizonyos napilap [...] nem szégyellte ezt tálalni fel szálnalmas olvasóinak – akik kevesen is vannak és kálvinisták...”; „cierto diario [...] no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores – si bien estos son pocos y calvinistas...”), a – kevésbé a tudományos, mint a napilapokban olvasható – nekrológ műfaját gyakran jellemző szószerkezetek („a vég márványköve”, a „bánat ciprusai”; „el mármol final”, „los cipreses infaustos”), a tudományos pontosság igényének a kifejeződése a stílusok keveredését eredményezi, s briliánsan összegződik a két fogalomban (Tévedés, Emlék), amit nagy kezdőbetűs formában emel ki az elbeszélő, s amelyek az elbeszélés értelmezésének kulcsfogalmai.

A második bekezdés is a bizalom kérdését veti fel. Miközben a narrátor – a megszólalás kötelező toposzaként értelmezhető szerénység kifejezésével egyidőben – elismeri, hogy saját tekintélye kétségbevonható, igazolásként olyan személyekre hivatkozik, akiket szintén csak az ő (épp az imént megbízhatatlannak nyilvánított) szava által ismer meg az olvasó. E hivatkozások „tudományos értékét” megint felszámolja a bemutatáshoz kapcsolódó személyes(kedő) közbevetés, különösen a közbevetés közbevetéseként beiktatódó, csak ironikusan értelmezhető felkiáltás („haj!”, „ay!”).

Az első két bekezdés témájaként a narrátor végső soron az igazság helyreállítását jelöli meg, aminek végeredményét e szövegrészek alapvető szerkezeti jellemzői (az oppozíciókra és a hangnemek ellentétére épülő retorikai játék mint az ironia forrása, illetve a két műfaj, elbeszélés és esszé közötti oda-vissza billegés) már előre kétségessé teszik.

## Építés és bontás; a tökéletes nyelv

A harmadik bekezdés, a „látható életművet” felvezető mondattal új szerkezeti egységet indít, és szinte újrakezdi az írást: az első mondat némiképp átszervezett variánsaként formailag a tudományos munka síkjára tereli a művet. Az elbeszélésbe illesztett Pierre Ménard-i „látható életmű” egyszerű bibliográfiai felsorolásnak mutatkozik, de e műfaji jellegével (ha egy szövegen belül is tételezhetünk ilyet: olvasási szerződéssel) szemben nem lehet pusztá listaként, adathalmazként olvasni, jobban mondva jelentéstelenül átfutni: minden

5 René de Costa idéz egy 1979-es interjút, melyben Borges arról számol be, hogy elbeszélését többen valóban nekrológnak hitték, s azt gondolták, hogy Pierre Menard létező személy. Mindez persze nem utolsó sorban azért történhetett meg annak idején, mert az írás először a *Sur* című folyóirat (ahogy René de Costa mondja, „a deadly serious Buenos Aires cultural review”; de Costa i. m., 15.) legutolsó oldalain jelent meg, ahol a nekrológok szoktak helyet kapni (de Costa i. m., 50-51).

egyes tétel átgondolást, megfejtést igényel. E tételek értelmezése végső soron két problémára vezeti vissza az olvasót: fikció és valóság határainak kérdéséhez, illetve ahhoz a kérdéshez, hogy „mit mond a szöveg”. Viszont az olvasó az általa választott olvasási stratégiától függetlenül itt mindenképpen azt kell észlelje, hogy a „szövegen kívüli valóság” képzetét a fikció felülírja, s az értelmezés horizontját nem ez a „szövegen kívüli valóság”, hanem más szövegek képezik. Lássuk csak közelebbről, miért is van ez így!

A „látható életműbe” tartozó tételek legtöbbszörnek van olyan referenciális alapja, amelyet az olvasó könnyen tekinthet valamiféle „szövegen kívüli valóság” részének. Például Descartes, Leibniz, Valéry és talán Quevedo nevét mint szerzői neveket viszonylag kis olvasottsággal és felületes irodalmi műveltséggel is felismeri a magyar olvasó. E nevek szövegen kívüli valóságként való értelmezése valóságosulást kölcsönöz a többi névnek és tételnek. Ha esszéként olvassa az olvasó a szöveget, ismereteit is mozgósítva megpróbálhat különböző segédletekkel utánanézni azoknak a műveknek, melyeket nem ismer. Ennek során avval szembesül, hogy ugyan a valós és fiktív elemek keverednek (a *La Conque* folyóirat adott számaiban nincs ott az említett szonett Ménard-tól, Ruy López de Segura könyve nem jelent meg 1907-ben Párizsban stb.), a valós elemeket felülíró fikció itt egyértelművé teszi, hogy a szöveg *nem vonatkoztatható semmiféle „szövegen kívüli valóságra”*. Ugyanazt a következtetést kell levonja, amiből a szöveget eleve elbeszélésként, tehát fikcióként értelmező olvasó kiindul: a felsorolt tételek legtöbbszörben intertextuális utalások rejlenek, s ezek felépítésére, kitöltésére érdemes kísérletet tenni.

18

Az *intertextusok értelmezése* során lehetetlen észre nem venni, hogy bizonyos tételek valójában olyan szövegekre utalnak, melyek egyáltalán *nem értelmezhetők műként*, vagy olyan művekre céloznak, melyek létre sem jöttek. E művek vagy szövegek mihelyst felépítik saját elképzelésüket, fel is számolják azt; mégsem fölöslegesek és jelentéstelenek: fontos szerepük van a szöveg értelmezése szempontjából. A b) pontban felsorolt monográfia témája egy olyan költészeti szótár, melynek nincsenek elemei, pontosabban az a nyelv bizonyosan nem tölthetné ki, amelyet az olvasó ismer és használ. Az e) pontban szereplő cikk „a sakkjáték gazdagításának lehetőségéről” („sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez”) egy eredménye szempontjából teljesen fölösleges szellemi gyakorlatról szól, egy olyan gondolkísérletről, mely a végén megsemmisíti mindazt, amit felvetett. A h) pontban szereplő piszkozat csak a filológus szemszögéből tekinthető műnek, az olvasó számára jelentéstelen; de tulajdonképpen ugyanezt mondhatjuk Quevedo művének kéziratos fordításáról (ld. a k. pontot), illetve a kéziratos versjegyzékről (ld. az s. pontot), amely végülis olyan bibliográfiai munka, amit még az irodalomtörténészek vagy a filológusok sem szoktak (irodalmi) műnek tekinteni.

Szembetűnő, hogy az intertextuális utalások, illetve a nevek egy része a *gondolkodás*, a *megértés*, illetve a *nyelv* kérdését idézik fel. Leibniz és Wilkins neve utal azokra a törekvésekre, illetve elméletekre melyek a nyelv konvencionális jellegét akarták megszüntetni, illetve valamiféle „tökéletes” vagy „univerzális” nyelv lehetőségét fontolgatták. A szimbolikus logika és az ehhez kapcsolható nevek megjelenése (ld. c. és h. pont: Descartes, Leibniz, Boole) kimondottan arra irányítja a figyelmet, hogy a következtetések, logikai kapcsolatok fontos szerepet játszanak. Ezt támasztja alá az n) pont is: egy tudományos munka „makacs elemzése” ugyanis csak olyan bírálatként érthető, amit

a szöveg éppen tagadni igyekezne, azaz olyan, mely hol „gáncsol”, hol „discsér”, ugyanis összesen e két út áll az értelmező előtt, amikor elemez valamit.

Hasonlóan értelmezhető a „támadás Paul Valéry ellen” (p. pont), amit korábban a valóság felszámolása kapcsán említettünk. A leírt szöveg (itt: a támadás) ugyanis kétféleképpen olvasható: szorosán a szövegben maradva, abban az értelemben, hogy semmiféle egyéb, a műhöz képest külső szempontot nem vesz figyelembe az értelmező, illetve úgy, ahogy Valéryről állítja az elbeszélő: egy olyan prekoncepciónak vagy kontextusnak alárendelve (ami itt az, hogy pontosan az ellenkezőjét gondolja, mint amit ír, illetve eltörli a valóságot), mely az értelmet gyökeresen módosítja. Ez a gondolatkonstrukció, tehát az olvasás e két lehetőségének a felvázolása pedig arra az elképzelésre megy vissza, hogy egy mű értelmezése sosem lehet teljesen „átatlan” („szűz”), s a mű értelme csak részben a szöveg függvénye, s az olvasótól legalább ennyire függ.

Ha a szövegen kívüli valóság tagadása, illetve az olvasó szerepének latolgatása az elbeszélés e helyén összetalálkozik, akkor nyilván ez sem véletlenül történik. Ugyanis ha olvasóról beszélünk, akkor – úgy hihetjük – a művön kívül létező személyről szólunk, s ezzel azt a korábbi állítást kellene felszámoljuk, miszerint nem lehetséges a mű világából egy külső realitásba való mozgás... Vagy éppen ellenkezőleg: *az olvasót is magába foglalja* a mű, ő is egy fikció szereplője! Tudjuk, nem idegen Borgestől ez a gondolat. A *Don Quijote apró csodáiban* (1952) írja: „az efféle megfordítások azt sejtetik, hogy ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk”.<sup>6</sup>

Bőségesen tovább lehetne boncolgatni a tételek intertextuális vonatkozásait, különös tekintettel Borges saját műveire, de egyfelől azért nem tesszük, mert számos munka foglalkozott már ezekkel, másrészt azért, mert okfejtésünkhöz egyelőre elegendőek azok a megállapítások, melyeket az imént soroltunk fel.

A „láthatató életművet” illetően egy utolsó megállapítás erejéig sokkal fontosabb a q) pontot szemügyre venni, amely *intratextuális* utalást (azaz visszautalást) rejt. A második bekezdésben rendíthetetlen tekintélyként és a „látható életmű” hitelesítőjeként bemutatott Bagnoregio grófnő látványosan és ironikusan felépített tekintélyének nem kevésbé látványos és ironikus felszámolásáról van ugyanis szó. Az elbeszélő tehát itt is arra kényszeríti az értelmezőt, hogy gondolja újra korábbi megállapításait, kezdje újra értelmezését.

A „látható életmű” tételei intertextuális jellegüknél fogva kitágítják a mű olvasatának lehetséges kereteit, de – s ezt talán még fontosabbnak értékelhetjük – *az olvasás technikájára* vonatkozó nyomokat hagynak az olvasónak. Látuk, az elbeszélés egyik alapvető szerkezeti jellemzője, hogy időről időre visszairányítja az értelmezést egy korábbi pontra, és a már olvasott újraértelmezésére szólít fel.

## A láthatatlan életmű

A „látható életmű” lezárása és az áttérés a „láthatatlanra” a listát követő bekezdésben ismét felidéz az elbeszélés második bekezdését. E két szövegrész nemcsak elhelyezkedése alapján képezi a felsorolás keretét, hanem tematikus és retorikai jellegzetességeik is ezt a hatást keltik. A második bekezdésnél az érzelemkitörésre, érzelmi közbevetésre figyelhettünk fel, mely a tudományos stílus kialakításának folyamatát ásta alá. A személyességnek ez a formája a szövegben csak e két helyen van jelen. Ez a figura a listázó bekezdésben is megfigyelhető,<sup>7</sup> és hatása Pierre Ménard vállalkozásának túlzó felnagyítását, (ódaszerű) magasztalását szolgálja. Közös e két bekezdésben az ironia, illetve a tekintély megerősítésére vonatkozó szándék, ami a láthatatlan életmű előtt a narrátor személyére irányul.

A „látható életművet” lezáró bekezdés egyben az életmű másik részét is meghatározza: „Ez a mű, talán a legjelentősebb korunkban, a *Don Quijote* első részének kilencedik és harmincnnyolcadik fejezetéből és a huszonkettedik fejezet egy részletéből áll” („Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós.”). A meghatározás – érdemes rá figyelni – meglehetősen óvatos és enigmatikus. Egy adott mű néhány részéből álló új mű vagy egyszerűen azonos az eredeti mű kimásolt, tehát változatlan részletével, gondolhatja az olvasó, aki együtt gondolkodik a szöveggel, vagy valamiféle újraírása e részleteknek. S milyen érdekes, a következő bekezdés éppen e két lehetőséget teszi nevetségessé: „Mint minden jó ízlésű ember, Ménard utálta ezeket a fölösleges bohóckodásokat, amelyek csak arra jók, mondta, hogy a plebejusnak megszerezzék az anakronizmus élvezetét, vagy pedig (ami rosszabb) elgyönyörködtessenek bennünket azzal a lapos gondolattal, hogy minden korszak egyforma, vagy hogy nagyon is különböző” („Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos decía para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas.”). A szöveg egyik alapvető jellegzetességét figyelhetjük itt meg: az egyik mondatban vagy bekezdésben felmerülő kérdés vagy téma lehetséges megnyíló értelmezési lehetőségeit a következő mondatok felszámolják, és az értelmezés újrakezdésére sarkalnak.

A „láthatatlan életműre” vonatkozó szakaszoknak két tematikája van: az egyik az olvasás technikája és lehetőségei (amit itt explicitebben vet fel, mint a látható életművel kapcsolatban), a másik az a tevékenység, amit Pierre Ménard-nak tulajdonít az elbeszélő. Jóllehet mindkettő végsősoron az írás és az olvasás egymással összefüggő témáját verbalizálja, nemcsak a szavak és mondatok jelentését, hanem – erre figyelmeztet a „látható életművel” foglalkozó rész – a szöveg szerkezetét is értelmeznünk kell ahhoz, hogy megértsük, miről szól a mű, a *Pierre Ménard*, a *Don Quijote* szerzője.

7 „Most áttérek a másokra: a föld alattira, a mérhetetlenül hősire, a példátlanra. És egyben – ó, emberi lehetőségek! – befejezetlenre.” („Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa.”)

A „láthatatlan életművel” foglalkozó szövegrészt a szakirodalom tekintélyes része *vagy az átírás/újrírás, vagy a fordítás parabolájaként* értelmezi. Nem véletlen, ha ön- vagy metareflexív szövegeként „problémátlanul” vonatkoztatják ezt az elbeszélést az irodalom elméleti kérdéseire, hiszen a szöveg második része tematikusan inkább az esszé műfajára emlékeztet, jóllehet stílusában (a mesélés hagyományának felidézése következtében), illetve a mindent felülíró ironia révén és azon a technika által, mely a felépülő gondolatkonstrukciók azonnali aláadását is biztosítja, egyértelműen a fikció körében tartja a művet, s megóvja a narrátort (és óva inti az erre fogékony olvasót) attól, hogy olyan megállapítást tegyen, mely a konkrét művön túlmutatva az irodalom mint olyan téziseként lenne értelmezhető.

Mégis érthető, ha sok értelmező elvonatkoztat a konkrét szövegtől, ugyanis a láthatatlan életművel foglalkozó szakaszok nagyobb részének témája valóban az átírás vagy újrírás kérdése. Azt azonban szeretnénk hangsúlyozni, hogy *a szöveg nem erről szól*. Sőt, természetesen a fordítás kérdését is felveti, kikényszeríti, de nem abban az egyszerű értelemben, ahogy sokan kijelentik, hogy a hős, Pierre Ménard fordítást végez a *Don Quijotén*, s ő a hű fordítók példaképe, és műve a sikerült fordítás mintája. Azért is kételkedünk ezekben, mert a látszat ellenére két okból sem egyszerű megválaszolni a kérdést, hogy „mit csinál Ménard?”.

Közelebbről megnézve a szöveget, egyetlen helyen sem egyértelmű, hogy bármit is csinált volna. Egyfelől saját tevékenységéről mindenütt mint vágott dologról beszél: „akarta”, „tervezte”, „szándékában állt”, „vágya volt”, másfelől maga is lehetetlennek nevezi a narrátor egy idézete szerint, amely látszólag minden ironiát nélkülöz: „»Vállalkozásom lényegében nem nehéz«, olvasom levelében más helyütt. »Ahhoz, hogy véghezvigyem, elég volna halhatatlannak lennem.«.” („»Mi empresa no es difícil, esencialmente« leo en otro lugar de la carta. »Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo«.”) A terv lehetetlenségét, megvalósíthatatlanságát az elbeszélő is belátja, amikor képzeletben a mű értelmezéséhez fog: „Bevalljam-e: sokszor elképzelem, hogy befejezte, és úgy olvasom a *Don Quijoté-t* – az egész *Don Quijoté-t* –, mintha Ménard gondolta volna ki?” („¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote –todo el Quijote– como si lo hubiera pensado Menard?”). Az értelmezés tehát képzeletbeli, s e képzeletbeli síkról nem is tér vissza. „Miért éppen a *Don Quijoté-t*?, kérdezheti olvasónk.” („¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector.”) – vetíti előre a szöveg, s árulkodó az a többes szám első személyű birtokost jelölő alany („olvasónk”; „nuestro lector”), amivel Pierre Ménard és az elbeszélői hang, azaz a fiktív értelmezés szerzőjének hangja összevonódik. Az elbeszélő mindeddig egyes szám első személyben beszélt önmagáról, most azonban a fikción belüli fikció világába lépve a narráció is megkétszereződik. Más mód nincs arra, hogy meghatározzuk, hol végződik ez az értelmezés, mint az egyes szám első személy visszatérése. Azonban – elbeszélőtechnikájára nagyon jellemzően – az általános alanyok alkalmazása miatt egyáltalán nem egyértelmű, hol lép vissza az egyszeres narrációba. Az a bekezdés, amely azzal kezdődik, hogy „Semmi új sincs ezekben a nihilista megállapításokban” („Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas”), már biztosan visszatérést jelent. Viszont az ezt megelőző bekezdés helyzete speciális: egyszerre tartozhat az elbeszélésen belüli fiktív értelmezésbe, illetve a keretét képező egyszerű narrációba: formai jegyek mind-



kettőhöz kötik. Így az a kijelentés, hogy „Nincs olyan szellemi gyakorlat, amely végeredményben ne lenne fölösleges” („No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”), nemcsak Ménard feltételezett munkáját „semmisíti meg”, hanem – önironikus gesztusként és kiszólásként a szövegből – arra a gyakorlatra is vonatkozik, amit a Borges-mű olvasója, azaz *én* vittem vagy *mi* vittünk végig, amikor az elbeszélőt végigkövettük. Ménard új olvasási technikája, „ez a korlátlanul alkalmazható technika” tehát nem más, mint „a szándékos anakronizmus és a téves tulajdonítások technikája” („la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”), s ebben arra az olvasási módra kell ismerjünk, ahogy ez a szöveg olvastatta magát.

Nagyon fontos, hogy az értelmező-narrátor többször hangsúlyozza: soha egyetlen részletet sem látott Pierre Ménard művéből. „Szaporodtak a piszkozatok; kitartóan javíthatott, és több ezer kéziratlapot tépett össze.<sup>8</sup> *Nem engedte, hogy bárki is beléjük tekintsen*, és gondja volt rá, hogy ne éljék túl. *Hasztalanul próbáltam rekonstruálni őket.*” („Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. *No permitió que fueran examinadas por nadie* y cuidó que no le sobrevivieran. *En vano he procurado reconstruirlas.*”).<sup>9</sup>

## A fordításról

22

Még mielőtt a végső következtetéseket levonnánk, vissza kell térjünk a fordítás kérdésére, ami a „mit csinál Pierre Ménard?”-kérdés másik oldalát világítja meg. A szöveg, bár felidézi a fordítás problémáját, hiszen alapvető toposza: it (a jó nyelvtudás és a szó szerinti fordítás) megszólaltatja, egyáltalán nem azon az egyszerű módon teszi ezt, ahogy az egy-két mondatos értelmezések sejtetik. Egyáltalán nem egyértelmű, hogy Pierre Ménard, ha csinált vagy csinált volna valamit, az (a nyelvközi átvitel értelmében vett) fordítás volt vagy lett volna, azaz francia nyelvű szöveget eredményezett volna. Tevékenységében a nyelvekről való gondolkodás elkerülhetetlen volt, de nem állapítható meg minden kétséget kizáróan, milyen gyakorlati eredményre vezetett. Két okból gondoljuk ezt.

Egyfelől kétségtelen, hogy Pierre Ménard fordító, ugyanis francia létére („egy nîmes-i szimbolista”; „un simbolista de Nîmes”) „látható életművének” két tétele (Id. g. és k. pont) fordítás spanyolból franciára. Tud tehát spanyolul; nyelvtudására „hősi vállalkozásával” kapcsolatban kétszer hivatkozik a szöveg, azonban ez az utalás is abban az eltávolító, általánosító formában történik, ami nem teszi egyértelművé, mit is jelent pontosan e nyelvtudás a vállalkozás tekintetében. Sem a „jól tudni spanyolul” („Conocer bien el español”), sem az, hogy „már elég ügyesen kezelte a tizenhetedik századi spanyol nyelvet” („sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete”), nem utal minden kétséget kizáróan arra, hogy *franciául írt* volna valamit, franciára fordította volna a *Don Quijotét*. Mint ahogy az sem, hogy „arra áldozta

8 Az e mondathoz fűzött – megtévesztő – lábjegyzet nem a *Don Quijotéra* vonatkozik.

9 Kiem. J. I.

gondját és éjszakáit, hogy idegen nyelven megismételjen egy korábról létező könyvet” („Dedicó sus escrúpulos y vigalias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente”), ugyanis az idegen nyelv Ménard szempontjából a spanyolt jelenti, a *Don Quijote* spanyolja felől viszont a franciát: a mondatból eldönthetetlen, hogy Ménard vagy az „eredeti mű”-e a viszonyítási pont.

Másfelől a szó- vagy betű szerintiség kérdése hangsúlyosan merül fel a műben, nyilvánvalóan nem véletlenül, hiszen a fordítás- és nyelvelméleti gondolkodás legősiabb problémája. Számos olyan elmélet született az irodalomtörténet különböző korszakaiban, amely fordítás és „eredeti” viszonyának alapjaként, illetve a jó fordítás, az ekvivalencia vagy az azonosság legfőbb ismérveként a szó szerintiséget jelölte meg, sőt ez a szempont él ma is a legelevenebben a „közgondolkodásban” is. Szó szerintiség tekintetében – elnagyolva – két alapvető elgondolás létezik. Az egyik szerint nem jöhet létre két nyelv között „szó szerinti” egyezés, és minden törekvés ellenére egy szöveg és még oly „közeli” vagy „szoros” fordítása között is eltérés van. A másik szerint létezik ilyen, s ez teszi lehetővé, hogy a különböző nyelvű beszélők között (teljes) egyetértés jöjjön létre, s egy irodalmi mű ugyanazt a hatást keltse egyik nyelvben, mint a másikban. Sőt, a gondolatmenetet visszajára fordítva e két szemlélet gyakran úgy is működésbe lép, hogy amikor „szó szerinti” ismétlődésről hall, az egyik automatikusan az idézésre, másolásra gondol egyazon nyelven belül, míg a másik biztos benne, hogy két nyelv viszonylatáról és a „hű fordításról” van szó.

Borges, számos írása bizonyítja, természetesen ennél sokkal árnyaltabban gondolkodott fordításról, nyelvről, illetve nyelvek kapcsolatáról, és valószínűleg tudatában volt annak, hogy e sztereotípiák milyen mélyen és rendíthetetlenül jelen vannak a gondolkodásban. Erre a hipotézisre épül, illetve ezt használja ki ugyanis a szöveg. Egy egyszerű lineáris olvasásban, mely feltétlen bizalommal veti magát alá az elbeszélő minden állításának, a szöveg meglehetősen könnyen felkínálja magát annak az értelmezésnek, mely szerint Ménard a hű fordító példaképe, hiszen „olyan lapokat” akart alkotni, „amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágna a Miguel de Cervantesével”, „arra a feladatra” vállalkozott, hogy „betű szerint visszaállítsa Cervantes spontán művét”, „Cervantes és Ménard szövege szóról szóra azonos”<sup>10</sup> stb. Hogy ezeket az állításokat egyértelműen a fordítás tevékenységére vezesse vissza az olvasó, elég azt gondolnia, hogy a nyelvek között létrejöhet a tökéletes megértés. Abban az aktív, az intertextusokat is értelmező, illetve a szöveggel együttthaladó, de ellene is gondolkodó olvasatban azonban, amely – különösen Ménard tevékenységét illetően – nem az elbeszélővel vagy a szerzői szándékkal való teljes azonosulást teszi a „helyes értelmezés” premisszájává, a szó szerintiség kérdése a tökéletes nyelv keresésének gondolatával, a világ identikus megragadásának kérdésével, a szöveg építő-romboló szerkezetének felismerésével kombinálódik, ami – láttuk – a „látható életmű” témája. Érdemes azt is hozzáfűzni, hogy aki az intertextusok felfejtésével olvas, az egészen biztosan

10 „producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes”; „Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea”; „El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos”.



nem hihet abban, hogy a szövegek jelentése rögzíthető, s a különböző olvasatokban teljesen egyező jelentések jöhetnek létre. Persze, ezt a problematikát is átgondoltatja a szöveg, amikor Ménard és Cervantes „szóról szóra azonos” mondatát értelmezi („az igazság, melynek anyja a történelem...”; „la verdad, cuya madre es la historia”). Lássuk csak, mi is történik itt!

Mint ahogy minden, ami a tematika szintjén felmerül, a formai megoldásokban is testet ölt, a fordítás, illetve a nyelvek közöttiség kérdése is jelen van egyes technikai megoldásokban, s tovább bonyolítja a kérdést. Ha Pierre Ménard tevékenységét a fordítás parabolájának szeretnénk tekinteni, akkor itt észre kell venni, hogy az „eredetiből” (ami spanyol nyelvű) és a „fordításából” (ami ezen értelmezés szellemében francia nyelvű kellene legyen) vett idézet egyazon nyelven szólal meg. Meglehetősen fejlett idealizmus – s az író oldaláról erős fogékonyság az ironia<sup>11</sup> iránt – kell ahhoz, hogy e két egynyelvű idézetet a nyelvköziség esetének, a nyelvek közötti ekvivalencia tökéletes megvalósulásának tekinthessük... Talán ez volna az a hely, ahol az „implikált szerző” legközvetlenebbül jelt ad arra, hogy semmit sem szabad „szó szerint venni”, merthogy valójában nincs is ilyen, és nincs olyan jelentés, mely ne módosulna a kommunikációban (akárcsak egy nyelven belül is). Mindez pedig meglehetősen kétségesse teszi, hogy „Ménard példája” közvetlenül a fordításról szólna.

A hős (protagonista) Pierre Ménard vállalkozása „hősi” (heroic),<sup>12</sup> mondja a szöveg, azaz egy közösség érdekében végzett és önfeláldozással járó feladat. A parabolává alakulás feltételei (a rövid példa, a túlzás és a metaforikus kitágítás lehetősége) tehát pont úgy vannak jelen benne, ahogy azt a fordítás „lehetetlen” feladatát mitizáló elméletek szeretik hangsúlyozni. George Steiner szerint Ménard „herkulesi munkát végzett”, és Babel újjáépítésére tett kísérletet.<sup>13</sup> De csak akkor mondhatjuk, hogy erről szól az elbeszélés, vagy ez a parabola volna a témája, ha például nem ismerjük fel „– ó, emberi lehetőségek! –” („ay de las posibilidades del hombre!”) az ironiát, amellyel a „hősi” jelző elhangzik, vagy azt, hogy a vállalkozást minősítő szó, a „példátlan” („impar”) két, egymást megsemmisítő jelentést (’hősi, rendkívüli’ és ’nem létező’) rejt.

Nem tudjuk tehát, hogy mit csinál Ménard, s ha csinál is valamit, akkor sem biztos, hogy az fordítás, azaz nyelvek közötti átvitel lenne. De nem is Ménard tevékenységének mibenléte az elbeszélés legfőbb kérdése vagy érdeke.

## Mégis miről szól?

Ha nemcsak az elméleti konklúziók levonásában (azaz a fordítás parabolájává szűkítésében) vagyunk érdekeltek, hanem irodalomtörténeti igényt is támasztunk értelmezésünkkel szemben, akkor Borges más írásait is be kell vonjuk a szöveg értelmezésébe, s láttuk, az elbeszélés határozott javaslatot is

11 Ez az egyik hely, ahol a legtisztábban értelmet nyer az első bekezdésekben meg-alapozott ironia mint a narrátor viszonyulásának alaphangja.

12 Talán az sem véletlen, hogy a hősi (heroic) jelző könnyen azonosíthatóan ironikus helyzetbe kerül.

13 „Menard’s labours were Herculean.” Steiner i. m., 75-76.

tesz erre. E szövegekből is nyilvánvaló, hogy Borges nem vallott ilyen idealista gondolatokat a különböző nyelvek kapcsolatáról, a fordító feladatáról vagy a fordításról. Ha a fiktív és a tudományos megszólalás, elbeszélés (novella) és tudományos értekezés határai elmosódnak Borges műveiben, s ezek az eltérő olvasási stratégiát igénylő műfajok nagyon gyakran átcsapnak egymásba vagy áthatják egymást, az azért van, mert a „világról” alkotott kép és a történelem az emlékezet egy formája, az emlékezet pedig mint olyan, hogy fennmaradjon, nem nélkülözheti az elbeszélést.

A *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című *elbeszélés* témája egy életmű helyreállítása vagy bemutatása, s e *fikción belüli fikcióban*, az elbeszélő-értelmező fiktív értelmezésében fogalmazódik meg a fordítás kérdése, még hozzá azért, mert – ahogy A *Homérosz-fordítások* című írásában mondja Borges, „nincs olyan probléma, mely szorosabban fonódna össze az irodalommal és annak szerény misztériumával, mint a fordítás kérdése”. A *fordítás tehát nem más, mint az irodalom fikciója*.

Mindezek után pedig egy dolog kizárható, még hozzá az, hogy a Pierre Ménard-i láthatatlan életmű *egyértelműen* az ideális (vagy totális<sup>14</sup>) fordítás parabolájaként volna értelmezhető. A szöveg nyilvánvalóan a gondolkodásról, a szellemi gyakorlatról szól, részben úgy, ahogy Genette is mondja, hogy Ménard „az írásnak vett vagy álcázott olvasást allegorizálja”,<sup>15</sup> másrészt pedig azáltal, hogy „láthatóvá teszi”: egy gondolat (Pierre Ménard címben említett szerzősége), ha még oly fiktív alapokon nyugszik is, eltéríti, más irányba tereli a világról alkotott felfogásunkat.

Ha joga van az értelmezőnek kulcsmondatokat kiemelni a műből, és a fikcióból saját valóságába visszavezetni idézeteket, amellyel értelmezését azonosíthatja, akkor választásunk arra a két egymásnak ellentmondó állításra esne, hogy „Minden embernek képesnek kell lennie minden eszmére, és hiszem, hogy a jövőben így is lesz” („Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será”), illetve a már említett „Nincs olyan szellemi gyakorlat, amely végeredményben ne lenne fölösleges” („No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”). Ez utóbbi nemcsak az elbeszélő és Borges szempontjából tekinthető önironikus gesztusnak, hanem saját értelmezésünkéből is.

## Konklúzió?

Be kell valljam, régóta szerettem volna ezzel az elbeszéléssel foglalkozni, és elmondani, miért nem olvasható a „Ménard-i példa” a fordítás parabolájaként. De közel ilyen régen foglalkoztatott az a probléma is, hogyan legitimálható egy olyan értelmezés, mely nem az eredeti nyelvű szövegen alapul. Egyetlen műfaj van, amely a fordított szövegeket talán mélyebben szemügyre veszi, a fordításkritika. A fordításkritikák viszont szinte kizárólag a két nyelvi alkotás „szó-

14 „Pierre Menard’s first approach to the task of total translation or, one might more rigorously say, transubstantiation, was one of utter mimesis.” Steiner i.m., 74.

15 Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 361.

táron” (és a kritikus nyelvérzékén) alapuló értékelését végzik el, s a fordítás-ként létrejött szöveget *mint irodalmi alkotást* nem értelmezik. A magyar irodalom kontextusában különösen éles ez az ellentét, mert a 20. század első negyedétől mást sem hangoztat az irodalomtörténet, minthogy a magyar sajátos nyelv, amely minden versformát képes meghonosítani, s a magyar fordításirodalom azért elsőrangú, mert fordítóink a legjobb költőink, íróink, s így a fordításaik legalább olyan színvonalas irodalmi alkotások, mint a fordításra választott művek. Ha a 20. század legvégére ezt a büszkeséget egy kicsit felül is írta egy újabb irodalomszemlélet, mégis észre kellettennem, hogy az irodalomtörténet sem képes megküzdeni ezzel a dilemmával, s tulajdonképpen a „világirodalom” körébe tartozó alkotások, azaz az irodalom körébe sorolt művek java „olvasatlanul” maradt.

A dilemma megoldását természetesen nem találtam meg, de előadásom kísérlet volt a megoldására. A *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című elbeszélést csak Jánosházy György magyar fordításában olvastam.<sup>16</sup> Hosszú lenne elsorolni miért, de az volt az előfeltevésem, hogy „azonosság kereső” műről van szó, olyan fordításról (önmagát fordításként definiáló szövegről<sup>17</sup>), melyben a fordító a szöveget azon művek (életrajzok, interjúk, Borges más művei stb.) sorába akarja illeszteni, melyek Borges szerzőségét állítják, s valóban, semmi nyom nem mutatkozott a szövegben arra, hogy ez másként lenne.

A következő kérdés az volt, hogy jó-e a fordítás. Ez a kérdés is kétoldalú. Egyfelől hogyan bizonyosodhatok meg afelől, hogy valóban nyelvközi áttétel során keletkezett műről van szó, ha az „eredetit” és a „fordítást” nem tudom összevetni? De e kérdést az imént tulajdonképpen már meg is válaszoltam: a paratextuális jelek (copyright a könyvön, a fordító neve a szöveg mellett stb.) utalnak erre, és a szöveg nem mond ellent ennek a feltételezésnek.

Na de mégis honnan tudom, hogy nemcsak fordítás, hanem jó fordítás? Egyrészt onnan, hogy megbízhatóan állítja magáról, hogy fordítás, másrészt pedig onnan, hogy ösztönösen irodalmi műként olvasom, és a következetes értelmezés próbáját kiállja. Ezen felül az az értelmezés, amelyet ebből a szövegből nyerek, nem áll ellen annak, hogy e fordítást a Borges szerzői név alá tartozó szövegek történeti sorába illesszem. Előadásom tulajdonképpen nem is volt más, mint annak a próbája, hogy a fordított mű értelmezése legitimálható olvasatot eredményez, és a spanyol anyanyelvű olvasó értelmezésével képes dialógusba lépni. Távlabbról nézve pedig arra a kérdésre kereste a választ, hogy egyazon szerzői név alá tartozó különböző nyelvű szövegek létrehozhatnak-e akár időben, térben és beszélt-olvasott nyelvben távol eső olvasókból értelmezői közösséget: fenntartható-e a világirodalom fogalma.

16 A spanyol idézeteket kizárólag az összevetés kedvéért illesztettem hozzá, azért, hogy a spanyol nyelvű olvasó értse, a szöveg mely helyéről van szó. S mivel értelmezésem a magyar szövegen alapul, valószínűleg a spanyol szöveg értelmezési lehetőségei egyes helyeken eltérnek az enyémtől.

17 A szöveg fordítás voltát paratextuális jelek jelölik, s a szöveg egyes jellegzetességei a fordítási gyakorlat, a magyar fordítói hagyomány nyomaira utalnak. Például a főhős nevének franciás írásmódja (Ménard), amit előadásom spanyol nyelvű írásbeli változatában azért őriztem meg, hogy jelezzem, a magyar szöveg képezi értelmezésem alapját.

Jánosházy György *fordítása* magával ragadó *irodalmi mű*. Nyilvánvalóan igen bonyolult lenne csupán a fordításból megállapítani, hogy a spanyol nyelvű szövegből alkotható értelmezés miben térne el saját értelmezésemtől. De nem is ez a további kutatás tétje. Hanem egyfelől a fordításkritika korszerű irodalomértelmezési módszerré alakítása, másfelől az irodalomtörténet-írás olyan átstrukturálása, mely képessé válik a fordításként létrejött műveket (a fordítók irodalmi munkásságát) az anyanyelvű<sup>18</sup> irodalom sajátos részeként megragadni.

---

18 Itt a művek anyanyelvére, pontosabban a fordítás saját nyelvére gondolok.



## Fétis és karnevál

Rudyard Kipling: „Krisna Mulvaney megtestesülése”

„Mi más a lopás, mint a javak erőszakos újrafelosztása?” (Moretti 139)

### Gyarmati fetisizmus

Az, hogy a „Krisna Mulvaney megtestesülése” című elbeszélésnek mindezidáig egyetlen valamirevaló értelmezése sem született, már csak azért is különös, mert a novella azok közé a meglehetősen ritka gyarmati szövegek közé tartozik, amelyekben fontos szerepet játszik a gyarmati rend és interszubjektivitás – marxí értelemben is vett – alapja, a gyarmatok és a bennszülöttek gazdasági kizsákmányolása.<sup>1</sup> Kipling elbeszélése mintha egyenesen a gyarmati interszubjektivitás sajátos meghatározó vonásának tekintené azt a nietzschei alapfeltevést, miszerint a „személyek közötti legrégebbi és legőszibb kapcsolat” nem más, mint a helyettesítés, a csere, „a vásárló és eladó, a hitelező és az adós viszonya” (*Morál* 76). „A vétel és eladás – mondja Nietzsche –, valamint lélektani körülményeik, régebbiek bármilyen társadalmi forma vagy képződmény kezdeteinél” (77; vö. Goux 2).

A novella cselekményének vázát egy különleges tárgy viszontagságai szolgáltatják: egy indiai királynő gyaloghintója, vagyis egy fényűzően díszített bennszülött értéktárgy előbb tisztázatlan módon az angolokhoz kerül, majd a történet végére visszajut, ha nem is jogos tulajdonosához, de legalábbis a hindu papokhoz. A gyaloghintó eközben tranzakciók, csereügyletek résztvevőjé-

---

1 Kipling indiai katonanovellái egyébként sem sok figyelmet kaptak, pedig a három muskétás, Mulvaney, Ortheris és Learoyd kalandjait elbeszélő másfél tucat novella között sok kiváló írás található (pl. a „The Madness of Private Ortheris” vagy az „On Greenhow Hill”). Bart Moore-Gilbert elsősorban arra hívja fel a figyelmet, hogy ezekben az elbeszélésekben Kipling a közhiedelemmel ellentétben árnyaltan és együttérzéssel szemléli a kőzkatonákat (*Kipling* 83-5), de az egyes elbeszélések elemzésére nem vállalkozik. Érzékenyen és érdekesen ír a katonatörténetekről Angus Wilson (81-85). A legrészletesebben Mark Paffard tárgyalja a katonatörténeteket (61-76), és ő az, aki egységesen szemléli a novellák fiktív világát. Elismeri, hogy Mulvaney, Learoyd és Ortheris „mitologikus lények” (75), de ezt az aspektust egyrészt teljesen kifejtetlenül hagyja, másrészt rögtön alárendeli az elbeszélések realisztikus és ideologikus céljainak: a katonák realisztikus tulajdonságai tették lehetővé, hogy Angol-India tapasztalata az ő szemléletmódjukon átszűrve érdekessé váljon az anyaországbeli középosztálybeli férfiolvasók számára (75). A „Krisna Mulvaney megtestesülése”-ről Paffardnak mindössze annyi mondanivalója van, hogy „bohózatnak” nevezi (67), amely a komikus hatást „nonszensz-cselekmény” (68) révén éri el.

vé válik, illetve a közgazdasági kifejezéseket és metaforákat<sup>2</sup> is használó történet során sok egyéb üzleti tranzakcióról is szó esik, amelyeknek közös pontja, hogy elindítójuk valami törvénytelennek, de legalábbis kétesnek tűnő aktus (egyszerűbben szólva lopás). Beszédes mozzanat például, hogy a gyaloghintó angol tulajdonba való kerüléséről nem derül ki semmi, noha Mulvaney okkal gyanítja, hogy Dearsley, a vasútépítésnél dolgozó kulik munkavezetője aligha tehetett rá szert törvényes úton („kutya legyen, ha ez a hordszék törvény szerint akármilyen munkavezetőé lehet” [37/69]).<sup>3</sup> Ennél többet nem is tudunk meg, az egyedüli utalás a szöveg későbbi kiadásában nem szereplő záróbekezdésben található: „[Dearsley] még azt is elmesélte, hogyan jutott a birtokába a gyaloghintó. De ez már egy másik történet” (310j/161j). Ez a bizonyos „másik történet”, amely a gyarmati el- és kisajátítás erőszakos története, nem tartozik a Kipling világában elmondható történetek közé, de mégis ott kísért végig a novellában minden gyarmati csereügylet és körforgás titkos, homályos eredetpontjaként, elindítójaként. Az eredetpont csak a mellékes kis történetekben, a főszereplő közkatonák ügyleteiben tárható fel; ilyen Ortheris kutyalopása, amikor csak „nevetségesen alacsony haszonnal” képes túladni az állaton (33/65), illetve Mulvaney ugyancsak balul sikerült akciója, amikor – még Írországbán – pénzzé akarta tenni ezredese lovát (46/75). A gyaloghintó sorsa ekként a gyarmati kizsákmányolás ökonómiai logikáját is leképezi, mégpedig olyan tevékenységként, amely ebben a tekintetben a kutyatolvajok akciójára emlékeztet: valamit erőszakkal elvesznek vagy ellopnak tulajdonosától, majd – becsületes megtalálóként – eladják annak, akitől elvették.

30

A gyaloghintó útja során többféle kontextusba kerül bele, s eközben nemcsak értéke változik, hanem az értékképzés logikája is, vagyis az, hogy egyáltalán milyen típusú értékről van szó (használati vagy csereérték, szimbolikus, affektív érték), illetve hogy mely tényezők hozzák létre a tárgy értékét: maga a tárgy, a csereügyletben részt vevő személyek, vagy a szimbolikus rendszer, amelynek mindannyian részei. A hintó viszontagságai az elmondhatatlan „másik történet”, vagyis a hindu közegből való eltávolítás után Dearsley barakkjában folytatódnak; itt vet rá szemet Mulvaney, aki rögtön komoly haszon lehetőségét látja benne (ellentétben egyébként két barátjával, akik mindvégig jóval szkeptikusabbak nála). Mulvaney és barátai végül úgy szerzik meg a hintót, hogy egyikük, Learoyd, megverekszik érte Dearsleyvel, vagyis a szimbolikus tárgy tulajdonjogát csak szimbolikus párviadal döntheti el. Miután azonban elcipelik Dearsleytől, kiderül, hogy a gyaloghintó inkább elrejtendő teher, semmint könnyen pénzzé tehető tulajdon, hiszen – akárcsak a kuliknak és a mun-

2 A „profit” szó például háromszor is szerepel a történetben: először akkor, amikor Mulvaney sikeres pávavadászatáról, illetve Ortheris kutyalopásáról esik szó (33/65), majd akkor, amikor Dearsley elmondja, hogy szép haszonra tett szert a gyaloghintó pusztá birtoklásából (44/72). A közgazdasági metaforika szerepéről a gyarmati interszubjektivitás és nyelvhasználatban vö. Cheyfitz 59-61.

3 A novella szövegéből vett idézetek a saját fordításaim (B.T.). A fordítást a *Partitúra* jelen számában – teljes terjedelmében – közöljük. Az oldalszámokat a következőképpen tüntetjük fel: angol kiadás/Partitúra. (a szerk. megj.)

kavezetőknek – a katonáknak sem lehet a birtokukban ilyesmi (42/69). A verekedés éjszakáját a gyaloghintó a szabadban tölti, ahol – ez tűnik a jelképes mélypontnak az alkalmatosság pályáján – vadállatok vernek benne tanyát (42/72), majd a három katona becsempészi az elbeszélő istállójába, s ott is marad egy ideig. Ezután megint Mulvaney az, aki mozgásba hozza a gyaloghintót: részegen elindul vele, pontosabban benne, hogy pénzzé tegye valahogy. Először visszatér Dearsleyhez, aki a szinte öntudatlan Mulvaneyt gyaloghintóként felteszi a Benaresbe tartó vonatra (ironikus ellentét feszül a két jármű, a dinamikus – angol – vasút és az önmagában mozdulatlan – bennszülött – hordszék között); Dearsley célja ekkor egyértelműen Mulvaney „eltérítése”, vagyis azt akarja, hogy a katona ne érjen vissza időben a kaszárnyába (49/77). A gyaloghintó azonban a jelek szerint olyan, mint Lacan levele: akárhova jut, valójában mindig oda érkezik meg, ahová érkeznie kell. A gyaloghintó rejtekében Mulvaney bejut a benaresi hindu templomba, ahol királynék és maharánik épp gyermekáldásért imádkoznak; a hintó belésébe burkolva Mulvaney Krisnának adja ki magát, egy üres üvegen furulyázva táncot lejt a halálra rémült asszonyok előtt, majd kitáncol a teremből, vagyis Krisna megtestesüléseként sikerül kijutnia a templomból, miközben még „eladja” a gyaloghintót az egyik papnak. Mulvaney üzleti ajánlata így szól: „Mennyit ad annak az elsőosztályú gyaloghintónak a használatjáért”, amit úgyse vóna érkezésem elvinni?” (53/81). A fizetés is rendhagyó módon történik: Mulvaney gyakorlatilag kirázza a pap ruhájából az összes nála lévő pénzt („lehet, hogy kicsit erősebben győzködtem a kelletinél” [54/81]), majd a gyaloghintó rózsaszínű belésébe burkolva tíz nap alatt gyalogszerrel hazatér a kaszárnyába.

Kipling elbeszélése tehát úgy kíséri végig a gyaloghintó „útját” vagy pályáját az egymást követő tranzakciók során, hogy eközben egy másik utat is végigkísér: a katona Mulvaney útját, amely egy szakaszon összekapcsolódik a gyaloghintóéval, illetve a gyaloghintónak a jelek szerint Mulvaney közbenjárására van szüksége ahhoz, hogy visszakerüljön saját kulturális kontextusába. Az itt következő elemzésben az elbeszélés csereügyleteit, ökonómiai körforgását vizsgálom a gyaloghintó viszontagságainak végigkövetése révén, majd Mulvaney „útját” kísérem végig röviden, az ő gyaloghintóhoz való viszonyában, az általa képviselt ökonómiai felfogásban, valamint kettejük közös viszontagságaiban ugyanis Kipling a gyarmati szubjektivitás egyedülálló, mítikus allegóriáját alkotta meg.

A gyaloghintó allegorikus szerepének vizsgálatához a fetisizmus több szálból összefonódó, hibrid diszkurzusa kínálkozik a legalkalmasabbnak. A legtágabb értelemben véve a fetisizmus metaforája azért tűnik használhatónak, mert az elbeszélés is azt a kérdést vizsgálja, amely a fetisizmus kulcsa (vagy amelynek a fetisizmus a kulcsa) – s ez közös a fetisizmus antropológiai, közgazdasági és pszichoanalitikus diszkurzusaiban –: az emberek hajlamosak belső pszichés tartalmaikat és interszubjektív viszonyaikat tárgyakra és tárgyakba kivetíteni, vagy talán nem is hajlamról, hanem antropológiai állandóról van szó, mindenestre e kivetítés révén elidegenednek saját vágyaiktól, belső tudattartalmaiktól, illetve a közvetlen interszubjektív kapcsolatoktól (vö. Goux 17, Hayden White 181, Lukács 320-59). Az emberi szubjektivitásnak arról a sokféleképpen megfogalmazott, de leginkább a hegeli dialektikában szembe-tűnő sajátosságáról van szó, amelyet Ludwig Feuerbach így fogalmazott meg: „az ember előbb magán kívül helyezi saját lényegét, még mielőtt megtalálja



saját magában. Saját lényege először egy másik lényként tárgy az ember számára” (*A kereszténység lényege* 48; vö. Appadurai 5).<sup>4</sup>

Noha a jelenséget főként az utóbbi évtizedekben számtalan diszkurzusba illesztették bele és gyakran értelmezték újra, a fetisizmus a 19. század óta elsősorban az antropológia, a közgazdaságtan és a pszichoanalízis diszkurzusaiban vált fontossá. Az eltérő eredetű fetisizmus-felfogások közötti legfeltűnőbb közös vonások talán elsősorban három tényezőben ragadhatók meg. Egyrészt a külső és a belső világ dialektikus viszonyának megbomlásáról, megakadásáról, „odakint” való megrekedéséről vagy megfagyásáról van szó: a fetisizmusban, amelyet Peter Pels „a tárgyak társadalmi életének legagresszívabb kifejeződéséneként” jellemzett (91), az ember olyan tárgyak uralma alá helyeződik, amelyek pedig saját alkotásai (Goux 157), ám épp azért, mert anyagi formát öltenek, készítőik és használóik hajlamosak rá, hogy elfelejtsék, ők maguk hozták létre őket (Simpson 11). Másrészt a fetisizmusként leírt jelenségekben mindegyik esetben valami olyan rendellenesség lép fel, amely értékválságként vagy értékelési zavarként is leírható. Nem véletlen, hogy a pszichoanalízis perverzióknak tekinti a fetisizmust,<sup>5</sup> mint ahogy az sem, hogy az európai antropológia a legalacsonyabbrendű protovallásként kezelte: hiszen a külső szemlélő számára a fetisizisztikus gyakorlatban bizonyos tárgyak irracionálisnak tűnő túlértékeléséről, a racionális áru-logika megsértéséről, „abnormális cseréről” (Pels 94), „a vallásos és a gazdasági érték összezavarodásáról” (Spyer 2) és a túlértékelt tárgyak hatalma alá való kerülésről volt szó (vö. Goux 158, Stallybrass 186). Harmadrészt pedig – s ez a vonás a korábban röviden jellemzett freudi modellben fogalmazódik meg a legtisztább módon – a fetisizmus mindig ellentmondásos, skizofrén pszichés helyzetet hoz létre: a fetisizisztikus tudatállapot lényege a „jól tudom, hogy áll a dolog, de mégis” [*je sais bien, mais quand même*] kettőssége, a fetisizmus ugyanis valami fájdalmas, traumatikus tapasztalat eltagadásán alapul. Ahogy Christina Britzolakis írja, a fetisizmus minden esetben „a túlértékelés, a felejtés és az eltagadás szerkezete” (81). A pszichoanalízisben ez a kasztráció strukturáló és strukturális pillanata, illetve a nemek közötti különbség tapasztalata, az árufetisizmusban pedig a tárgy eredete, a belefektetett és elidegenedett munka (vö. Goux 33, Mulvey xi, 14). Vagyis a fétis – akárcsak a szimptóma – mindig elfed valamit, de egyben utal is erre az elfedett dologra (Ching-Liang Low 257). A fétistárgy ekként – ugyancsak a szimptómához hasonlóan – bonyolult retorikai

4 Az áru-logika és az interszubjektivitás hasonlóságára már Marx is figyelte: az áru elvont értékét (jelentését, lényegét) a csere egy másik áru testében teszi láthatóvá, ahogy az ember is „először a másik emberben mint tükörben látja meg önmagát. Péter, az ember, csak azáltal, hogy Pálra, az emberre mint hozzá hasonlóra vonatkoztatja magát, vonatkoztatja önmagára mint emberre” (Marx I, 57j; vö. 62j). Lacan tükörfázisa ennek a belátásnak a pszichoanalitikus kibontása. A logika, ahogy arról egy korábbi fejezetben volt szó, a hegeli úr-szolga viszony alapját is szolgáltatja.

5 Vagyis a szexualitás olyan „eltévelyedésének”, amely a vágy társadalmilag jóváhagyott tárgya helyett egy másik tárgyat ruház fel értékkel.

alakzatként is olvasható: a fetisizmus „a leginkább szemiotikai természetű az összes perverziónál” (Mulvey xiv).<sup>6</sup>

A kapitalizmus gyakran hangoztatott marxi eredetű kritikája, hogy szakadékot hozott létre az interszubjektív és a gazdasági viszonyok között, amennyiben a pénzhasználaton alapuló gazdasági tranzakciók anonimitásuk, a résztvevők elvont és egyenértékű pozíciókként való meghatározása miatt (Marx I 86-7) már aligha tekinthetők interszubjektívnak (Goux 129): az interszubjektív kapcsolatok alapjává a gazdasági csere válik, amelyben a gazdasági tartalmak mellől és mögül kiiktatódik mindenféle egyéb – szubjektív, affektív, szimbolikus, politikai stb. – tartalom. Míg a prekapitalista társadalmakban – a közkeletű, az antropológia által táplált felfogás szerint – az emberek és az emberi viszonyok telítődnek szimbolikus, fetisiztikus többlettartalmakkal (érték-töblettel) (Žižek, *Sublime* 24-5), addig a kapitalizmus elrejtje az emberi viszonyok egyenlőtlenségét, és ehelyett maguk az áru- és csereviszonyok válnak fetisiztikussá (Žižek 27-8). Ahogy Jean-Joseph Goux írja, a kapitalizmus elfedi azt a szubjektív, affektív jelentéstitket, amely – legalábbis az ő megközelítésében – a cseretárgynak és a partnernek valamely más tárggyal vagy személlyel való tudattalan azonosításából származik (131).

Slavoj Žižek és Jean-Joseph Goux szerint a Marx által leírt fetisizmus valódi jelentősége nem az, hogy valamely belső tartalom vagy affektív töltet egy-egy tárgyba helyeződik át, illetve hogy „maguknak az embereknek a meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt számukra dolgok viszonyának fantasztikus formáját ölti”, ekként bitorolva a valódi interszubjektivitás helyét (Marx, I 75). Sokkal inkább arról van szó, amit Žižek „strukturális fetisizmusnak” nevez (*Plague* 104-5), vagyis arról a tévképzetről, amelynek következtében egy tárgynak vagy személynek a rendszerben betöltött helye által ráruházott sajátosságát az adott entitás saját belső tulajdonságának tekintik: konkrétan az árufetisizmusban ez azt jelenti, hogy egy bizonyos áru „általános egyenérték”-funkcióját tévesen e tárgy természetes tulajdonságának tartják (*Plague* 100, *Sublime* 24). Vagyis míg a prekapitalista viszonyok között a fetisizmus a lacani értelemben vett imaginárius szférájában mozog, addig az árufetisizmus valódi titka nem az, hogy az affektív töltet az emberi kapcsolatok helyett tárgyak

6 Természetesen nem lehet itt célom a fetisizmus bármely felfogásának részletes vizsgálata és értékelése, sem pedig a különféle felfogások és diszkurzusok közös nevezőre hozása. A legsokoldalúbb és legszínvonalasabb forrás az Emily Apter és William Pietz által szerkesztett tanulmánykötet (*Fetishism as Cultural Discourse*). A marxi és a pszichoanalitikus fetisizmus párhuzamosságainak legrészletesebb tárgyalása Mulvey-nél (2-15), Goux-nál (53-61, 153-162) és Žižeknél (*Sublime* 23-26, *Plague* 97-122) olvasható; Goux részletesen kitér Marx felfogásának antropológiai gyökereire és az ikonoklasztikus hagyománnyal való kapcsolataira is (152-162, vö. Pietz 136-9, Mitchell 186, 190-1). Marx fetisizmusfelfogásához lásd *A tőke* I, 61-78, 79-85, 93, 128-9; a legrészletesebb elemzéseket lásd Pietz 133-4, 145-151, Keenan, Miklitsch, Hodges; lásd még Appadurai 7-10, Brantlinger 147-8. A pszichoanalitikus felfogáshoz lásd természetesen Freud, „A fetisizmus”; Taylor 5-12, Schor, Mulvey. Az antropológiai fetisizmusfogalomról vö. pl. Ellen és Masuzawa.

közötti kapcsolatokba helyeződik, hanem az, hogy mind a tárgyak, mind az emberek helyét (jelentését, értékét) a szimbolikus rendben betöltött szerepük szabja meg, vagyis nem bírnak állandó, rögzített belső jelentéssel (Goux 157). Elméleti szinten, mint Žižek írja, „a kétféle fetisizmus összeegyeztethetetlen: azokban a társadalmakban, ahol az árufetisizmus uralkodik, az »emberek közötti viszonyok« teljes mértékben defetiszizálódnak, és fordítva” (*Sublime* 25).

A gyarmati ökonómia, amelynek görbült értékterében a gyaloghintó ide-oda sodródik, mégis mintha ennek a lehetetlen hibrid ökonómiának a megvalósulása lenne: a kapitalizmusra jellemző, Marx által leírt árufetisizmus logikája kiszámíthatatlan módon keveredik az interszubjektivitás prekapitalista fetisizmusával. A gyaloghintó viszontagságai „különböző kultúrák, vagy pontosabban különböző tárgy-ökonómiák közötti találkozások” következményei, illetve ilyen találkozásokat eredményeznek (Foster 251). Különösen találónak tűnik Kipling elbeszélésére Nicholas Thomas más kontextusban tett megállapítása: „Egy olyan egyszerű dolgot is, mint egy tárgy mozgása, hallani kell és beszélni kell róla: nem elég egyszerűen látni. A tárgyak körforgása, különösen a társadalmak, civilizációk és kereskedelmi logikák peremvidékén, nem egyszerűen fizikai folyamat, hanem egyben egymással versengő tárgyelfogások mozgása és felcserélődése, a tranzakció formáinak küzdelme” (123). Ezen aszimmetrikus és heterogén folyamatok kölcsönhatását tovább bonyolítja, hogy a tárgyak anyagisága is kiszámíthatatlan módon válik érzékelhetővé és zavarja meg az értékelési folyamatokat és a csereviszonyokat. Lukács György megfogalmazásában:

34

A „dolgot” minőségi léte, amely meg nem értett és kikapcsolt magánvalóként, mint használati érték folytatja ökonómián kívüli életét, amelyről a gazdasági törvények normális funkcionálása idején azt hiszik, kikapcsolható, a válságok idején hirtelen (az eldologiasodott, racionális gondolkodás számára hirtelen) mértékadó tényezővé lesz. Vagy helyesebben szólva hatása abban nyilvánul meg, hogy e törvények nem funkcionálnak többé, anélkül hogy az eldologiasodott értelem képes lenne a „káoszban” értelmet megpillantani (352).

Jól példázza Kipling elbeszélésében mindezt az a mód, ahogyan a gyaloghintó „használati” értéke időről időre váratlanul megjelenik és keveredik az egyéb – rituális, szimbolikus – értékekkel: például amikor a gyaloghintó által tulajdonosára vagy használójára kényszerített *láthatatlanság* Mulvaney számára az adott helyzetben egyszerűen kihasználható értékke válik, vagy amikor a csak ornamentális célokra szolgáló bélésből (ál)ruhát rögtönöz magának.

A gyarmati ökonómia hibriditása, az értékrendszerek és ökonómiai rendszerek érintkezése és keveredése sok olyan tényezőt tesz láthatóvá, amely a „tisztá” kapitalista cserefolyamatokban észrevehetetlen marad: a cserekapcsolatok interszubjektivitását, a cseretárgyak értékének és értékelésének politikai, szimbolikus, affektív és rituális töltetét. Ez a többlet vagy töltet többféle színezetet kaphat és kap, ahogyan ez Kipling szövegében is történik. Jean-Joseph Goux etnográfiai megfigyelések alapján például úgy véli, hogy a kereskedelmi tranzakció alapszerkezete rituális természetű (123-4), csak ez a rituális szerkezet eltűnt a gazdasági jelentés mögött (125, 131-2), s az érték abszolút, rögzített, az egyes cserekapcsolatok szimbolikus és affektív körülmé-

nyeitől független attribútummá vált. Goux szerint azonban ez a rituális alapszerkezet nem veszett el: „nincs olyan ökonómiai aktus, amely leválasztható volna rituális dimenziójáról” (125), s ami a csere tárgyát képezi, az a közgazdasági érték mellett mindig tartalmaz kulturális jelentést és libidinális értéket is (125).

A gyarmati ökonómia emellett láthatóvá teszi például azt a tényt is, hogy – mint Arjun Appadurai vagy Nicholas Thomas fogalmaz – az érték meghatározása mindig politikai természetű is (Appadurai), hogy a csere elsősorban a szó legtágabb értelmében vett politikai folyamat (Thomas 7, 27-30), amelynek során a személyes tranzakcióban és a cseretárgyak értékének, jelentésének meghatározásában szélesebb hatalmi viszonyok fejeződnek ki és alakulnak át: „a csere olyan feltételezettségeket és viszonylatokat közvetít, amelyeket a cserefolyamat közvetlen kerete nem, vagy nem teljes egészében tartalmaz” (9), vagyis az egy-egy cserefolyamat mögött rejlő tágabb körülmények és viszonyok olvasásához allegorézisre, bonyolult retorikai műveletekre is szükség van.

A Patricia Spyer által szerkesztett tanulmánykötet (*Border Fetishisms*) kiindulópontja az, hogy a fétistárgyakat eleve kulturális hibriditás jellemzi: kultúrák találkozási pontjain jönnek létre. Noha legalábbis vitathatónak tűnik a fétistárgyakat kizárólag valamely kulturális helyzethez kötni (ez eleve kizárja például a személyes fetisizmus pszichés dinamikáját), a feltételezés annyiban mindenképpen tanulságos, hogy visszatér a fétis szó gyarmati eredetéhez,<sup>7</sup> vagy legalábbis eredetének egyik, a gyarmatosítással kapcsolatos összetevőjéhez. A fétistárgyak – írja Spyer – a gyarmati kapcsolatok kezdeti szakaszaiban „a kultúrák közötti megállapodások materiális jeleiként is funkcionáltak” (2), amennyiben a kereskedelmi szerződések alkalmával gyakran fétistárgyakra tettek esküt a résztvevő felek.

Az antropológiai értelemben vett fetisizmus jelenléte az önmagát fejlettnek tekintő európai kultúra folyamataiban az elfojtott visszatéréseként is olvasható; a fétis ebben az értelemben nem más, mint „a Másik illúzióinak” megnevezésére használt pejoratív kategória (Spyer 3), amely maga is nyelvi fétisnek tekinthető, amennyiben az európai és a primitív gondolkodásmód azonosítására és mesterséges elkülönítésére szolgált, s ekként a kultúrák közötti hasonlóságok eltagadásának egyik leghatékonyabb eszköze volt (Ellen 220; McClintock 187, 226-7). Többek szerint Marx célja épp ennek a kétosztatúságnak az ironikus kikezdése volt, amikor a cserefolyamatok elidegenedésének megjelölésére a fetisizmus többszörösen alacsonyrendű, alantas kategóriáját

7 A szó, amelynek eredete a latin *facticius* („művi úton készült”), a portugálból (*feitiço*) terjedt el az európai nyelvekben: a Nyugat-Afrikába érkező hajósok nevezték így a bennszülöttek talizmánjait és amulettjeit (más kérdés, hogy a szó eleve használatos volt a katolikus ereklyék megnevezésére, s ekként még ironikusabbnak tűnik az európai antropológiának az a századokon át fenntartott gesztusa, amely épp a fetisizmusban látja az európai és a primitív kultúrák közötti különbséget.) A szó eredetéről és az európai antropológia diszkurzusában játszott meghatározó szerepéről lásd pl. Ellen (213-5), Mulvey (124-7), Masuzawa (243).

használta,<sup>8</sup> hogy a modern társadalom képébe vág hassa (Mitchell 187, 191; Žižek, *Plague* 99). Vagyis épp annak a folyamatnak a működését vélte feltárni a kapitalista társadalomban, amelynek révén az utóbbi démonizálta a primitív kultúrák tárgyakhoz való viszonyát (Stallybrass 185), s amely mindig „a kulturális értékek nadírját jelentette, a civilizatorikus folyamat téloszának szöges ellentétét” (Masuzawa 247). Ha a fetisizmus gyarmati jelentőségére gondolunk, még az a feltevés is megkockáztatható, hogy a gyaloghintóhoz való fetisizisztikus viszony Kipling novellájában is efféle burkolt kritikát sugall, amikor az európai csereügyletekben megbújó fetisizisztikus gondolkodást tárja fel, vagyis – ha úgy tetszik – megmutatja az európaiak rejtett primitívségét.

## A tombola

Az elbeszélés gazdasági és szimbolikus cserefolyamatainak központi tárgya a gyaloghintó, ez a „bennszülött” termék, amelynek kulturális jelentése a tárgy létrehozása során a hindu társadalom számára határozódott meg és rögzült, s amely a történet során többször is értékrezsimet vált, átkerülve az európai logika szerint működő rendbe. A „bennszülött” és az „angol” tehát gazdasági értelemben is ellentétesként tételeződik, ám a történetben az angol és bennszülött identitások nem „készen” várják, hogy a gyarmati találkozás során tovább szilárduljanak, hanem épp a jelen esetben csereaktusként allegorizált találkozás traumája során alakulnak, alakítódnak. Angol-Indiát gazdasági értelemben *sem* lehet kettévágni: a tárgyak (a gyaloghintó) és a szubjektumok (Mulvaney) hányattatásai és átalakulásai arra utalnak, hogy egyetlen áttekinthetetlenül heterogén, hibrid gazdasági és szimbolikus rendszerről van szó. A gyaloghintó és Mulvaney átalakulásai – amelyek során mindkettő „kiszakad” kulturálisan megrajzolt szimbolikus pályájáról és eloldódva sodródik a jelentésadó rendek között – a „tárgyakra” való tudás összemérhetetlen különbségeit” (Appadurai 41, vö. 26), a hibrid és heterogén szimbolikus rendek válságát, az egymással kapcsolatba kerülő kulturális és kereskedelmi rendek összemérhetetlenségét, radikális aszimmetrikusságát allegorizálják, illetve más-képp fogalmazva a heterogén, összezavart gyarmati viszonyok a gazdasági kapcsolatok és tranzakciók zavarodottságában fejeződnek ki.

A gyaloghintó a minden bizonnyal erőszakos elsajátítást követően belép a gyarmati tranzakciók rendszerébe, ahol azonban nyilvánvaló fetisizisztikus (rituális, szimbolikus) értéke miatt zavarokat okoz. Ahogy W. J. T. Mitchell írja, a hagyományos fétiseknek nincs helyük az árufetisizmus racionális rendjében (196), vagyis a gyaloghintó nem jó cseretárgy.

8 A fetisizmus kifejezés diszkreditálódásáról az antropológiai irodalomban lásd Ellen és Masuzawa (248). A hagyományos nézőpont tipikus megnyilvánulását lásd Nassau 1904-es tanulmányában, ahol a szerző még az első látásra igen hasonló jelenségekre is gyökeresen más magyarázatot ad a primitív fetisizmusban és az európai vallásban. Marxnak ez a gesztusa Walter Benjamin modernitásfelfogását vetíti előre, amely Max Weberrel ellentétben nem a világ varázstanítását látta a modernitásban, hanem a „primitív”, premodern, irracionális gondolkodás új médiumok révén történő továbbélését vagy feléledését.

A gyaloghintót először akkor látjuk, amikor a vasútépítés egyik angol munkavezetője, Dearsley birtokolja, és különös módon használja az általa felügyelt bennszülött bér munkásokkal, kulikkal való gazdasági kapcsolatában, ráadásul úgy, hogy fogalma sincs a tárgy eredeti értékéről és jelentéséről. A gyaloghintó letakarva áll a bér fizetésre szolgáló barakkban; fizetésnapon, amikor a kulik odagyűlnek az épületbe, Dearsley kifizeti a bérüket, de közben mindegyiküktől megkérdezi, akarnak-e tombolázni. A hatalmi viszonyok következtében a válasz minden esetben igenlő, így Dearsley levon a bérükből, majd elkezdődik a „tombolának” nevezett színjáték: az egyik kuli megnyeri a díjat, vagyis a gyaloghintót, amelyet Dearsley ekkor ünnepélyesen „leleplez”, ám ahelyett, hogy a nyertes magával vinné, a hintó újra és újra a barakkban marad. A gyaloghintó ugyanis a sorsjáték megnyerhetetlen nyereménye – illetve olyan nyeremény, amelynek elnyerése nem jelent egyúttal tulajdonba vételt is –; olyan tárgy, amelynek értéke kizárólag a Dearsley és a bér munkások közötti gazdasági és főként hatalmi kapcsolatban képződik meg. Erre utal az a rituális párbeszéd is, amelyet Dearsley a tombola mindenkor nyertesével folytat, s amelynek Mulvaney is fűltanúja:

- Hasznát tudod venni? – kérdi a vereshajú [vagyis Dearsley, a nyertestől].
- Nem – mondja erre a kuli –, odaajándékozom az úrnak.
- Én pedig köszönettel elfogadom az ajándékot – mondja a vereshajú; erre az összes kuli veszett ordítózásba kezd, amolyan vidám zsvajnak lehetett az szánva. (37/68)

37

Vagyis a liturgia a gyaloghintó használati értékére kérdez rá, amely a kuli számára természetesen nem létezik, hiszen a bennszülött kultúrában egy kuli nem birtokolhat efféle tárgyat (ebből következően csereértékkel sem bírhat számára a hintó). A párbeszéd megismétli a munkabérek kifizetésének rítusát: ott Dearsley előbb kifizeti a bért, majd a tombolában való részvételért levon – visszavesz – belőle valamennyit (a nyertesén kívül valamennyi kuli elveszti ezt a pénzt, önkéntesen lemond róla, hiszen tombola-lehetőséget vásárolt érte); itt a kuli először megnyeri a gyaloghintót, majd lemond róla, és a gazdasági folyamatból kilépve *ajándék* gyanánt visszaadja a munkavezetőnek. A folyamat kulcsa tehát a Dearsley *birtokában* lévő gyaloghintó, amelyet a munkavezető úgy ajánl fel nyeremény gyanánt, hogy tudja, a nyertesek nem vehetik birtokba.

A fetisizmus kétféle módon is jelen van a különös tranzakcióban. A gyaloghintó olyan, mint egy letakart ereklye vagy szentély, amely csak a rituális pillanatokban – a bér fizetés napján – válik láthatóvá. Liturgiájában és az egész szertartás elrendezésében, levezénylésében Dearsley a korabeli európai befogásnak megfelelően gyermeki lelkiületű fetisizstákként lépteti fel a bennszülötteket, akik a hatalmi viszonyok, „a fehérek és bennszülöttek közti csereviszonyok aszimmetrikussága” (Thomas 183) miatt kötelességtudóan performálják is ezt a szerepet: értéktelen tárgyakat irracionális módon felértékelő és imádó lényekként viselkednek, akik a díszes, de számukra teljesen haszontalan hordszéket többre értékelik a fizetésüknél, vagyis a bármire beváltható pénznél (vö. Graeber 4). Dearsley az általa írt színjáték forgatókönyve szerint a gondjaira bízott bennszülöttek furcsaságait megértő paternalizmussal elnéző európai felnőtt: olyan, mint a szülő, aki a gyerekek kedvéért végigjátssza például a télapóvárás fiktív játékát, hiszen „azok” hisznek benne (vö. Žižek,



*Plague* 107). Ugyanakkor a színjáték abban a tekintetben is kilép az angol munkavezető és a bennszülött bémunkások közötti tisztán gazdasági természetű kapcsolatból, hogy a forgatókönyv szerint Dearsley maga a fetisisztikusan tisztelt felsőbb lény is („Dearsley Száhib az apánk és az anyánk” [40/71], akinek a nyertesek ajándék, illetve áldozat gyanánt ajánlják fel a színjáték szabályai szerinti lehető legnagyobb szimbolikus értéket.<sup>9</sup> A tombola révén egy szimbolikus érték cserél gazdát, majd jut vissza saját „eredeti” tulajdonosához, vagyis az egész elbeszélés cselekményének kicsinyített és megfordított ismétléseként is tekinthető, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben valódi pénzről is szó van. Nem a gyaloghintó értéke határozódik meg (nincs pénzben meghatározott értéke, az angolok mégis két esetben is hasznat húznak belőle), hiszen a gyaloghintó „értéke” nem más, mint az, hogy a tombola-színjáték főszereplője, vagyis pusztá léteével a *pénzszerzés*, a *profittermelés* eszköze.

Ebben a szerepében a gyaloghintó más, problematikusabb értelemben is fétistárgyként működik. Fontos, hogy Dearsley és a bennszülött munkások viszonyában *rítusról* van szó: a gyaloghintó jelenlétére van szükség ahhoz, hogy a gazdasági szerződés mögött rejlő szimbolikus és hatalmi kapcsolat (többlet) működhessen. A gyaloghintó azt a láthatatlan többletet testesíti meg, ami például lehetetlenné teszi, hogy a kulik a használati értéknél többet – vagyis potenciális csereértéket – lássanak benne. Értéke épp mozdulatlansága, pusztá jelenléte, szimbolikussága, feleslegessége. Ebből a szempontból érdekes, hogy Marx, amikor a kamatozó tőke működését jellemzi, ismét a fétis metaforáját használja: a kamatozó tőke olyan pénz, amely „több pénzzel egyenlő, érték, amely nagyobb önmagánál” (I 149); „az önműködő fétis tisztán ki van dolgozva, az önmagát értékesítő érték, a pénzt fiadzó pénz, és ebben a formában nem viseli már keletkezése hegeit [vagyis működik az eltagadás, az eltörlés logikája]. A társadalmi viszony kiteljesedik, mint egy dolog, a pénz, viszonya önmagához” (I 370; vö. uo. 148-9).<sup>10</sup> Az épp mozdulatlansága miatt hatékony gyaloghintó, a „primitív” értelemben fetisisztikus tárgy tehát a kapitalizmus alapfantáziájának, a „pénzt fiadzó pénz fantazmagóriájának” (Weber 48) az allegóriájaként is működik (a kulik beszámolójukban „bankfiókjuknak” is nevezik a hintót [40/71]).

Ironikus módon tehát épp a primitív fétis, a gyaloghintó az, ami varázserejével megtermeli az értéktöbbletet az ekként mégiscsak fetisisztaként viselkedő Dearsley számára, benne „van”, benne rejlik az értéktöbblet és az értéktöbblet titka, ahogy ezt Mulvaney is pontosan látja: „le merném fogadni, hogy a fél jövedelme abbul a hordszékéből van” (37/68). Vagyis az értéktöbblet titka a gyaloghintó titkaként „jelenítődik meg”, pedig a rejtély nyitja valójában a

9 Igazi áldozatról nem beszélhetünk, mert – mint Georges Bataille több helyen is kifejti – az áldozatnak mindig valami eredendően hasznos dolognak kell lennie: az első termésnek, az első újszülött állatnak stb. A gyaloghintó hangsúlyozottan nem hasznos, nem rendelkezik semmiféle gyakorlati értékkel, ezért elajándékozása sem bír jelentőséggel: kizárólag a kizsákmányolás tényének elfedésére szolgáló rítus.

10 A folyamat kitűnő rövid összefoglalását lásd Weber 48 és Žižek, *Sublime* 22.

bennszülött munkásokban rejlik, hiszen a titok a marxi felfogás szerint nem más, mint az a tény, hogy az áruba bocsátott munkaerő olyan rendkívüli áruféleség, amely – ellentétben minden más áruval – több értéket termel önmaga értékénél, az önmaga újratermeléséhez szükséges értéknél (vö. Weber 23). A tombolában részt vevő munkások nem is jegyeket, hanem rongydarabokat kapnak, amelyek úgy is olvashatók, mint a munkájuk és a bér közötti különbség megtestesülései, mint olyan papír- vagy rongypénzek, amelyeknek semmiféle fedezete nincs a gyaloghintó szimbolikus értékén kívül. Ilyen fetiszisztikus megtestesülés maga a gyaloghintó is, s ekként a Dearsley-féle tombola úgy is értelmezhető, mint ennek a kizsákmányoló gazdasági folyamatnak, az értéktöbblet-termelésnek az ironikus allegóriája: a gyaloghintó, mint igazi fétistárgy, egyszerre elrejt és hivalkodóan közszemlére teszi a valódi gazdasági folyamatot, a munkaszerződést és az értéktöbblet forrását képező kizsákmányolást.

## A gyaloghintó útja

A gyaloghintó viszontagságai, mint említettem, elsősorban abból adódnak, hogy saját kontextusából és értékuniverzumából kiszakítva erőszakkal másféle, gazdaságilag felfogott értékek megtestesítőjévé akarják változtatni. Mulvaneynek azért fáj rá a foga, mert pénzforrást, eladható árucikket lát benne: „Közel s távol ez az egyetlen darab, amin jó árér’ túladhunk, és ingyér a miénk lehet” (39/70). Noha Ortheris „vacaknak” nevezi [*blooming article*, 39/70], végül mégis Mulvaney álláspontja kerekedik felül, amelyet mintha az elbeszélő is osztana: „a hordszék pénzzé tehető vagyontárgy volt” (39/70).

Pedig a gyaloghintó abban az értelemben mindenképpen az áru ellentéte, hogy értéke egyediségétől (egyedi darab), szimbolikus és rituális vonatkozásaitól (egy királynő szállítására szolgál) függ, ellentétben az anonim, saját eredetét (a befektetett munkát) és egyediségét elfedő, saját jelentését a külső érték szimbolikus rendjében azonosító és sajátjaként elfogadó árucikkkel (vö. Graeber 6). A történet úgy is olvasható, mint annak a kísérletnek a krónikája, amelynek során az angol szereplők megpróbálják beilleszteni a gyaloghintót egy másfajta ökonómiába (mint kamatozó tőkét, illetve mint árut), de a hintó ellenáll ennek a kísérletnek: van benne valami, ami minden statikusnak látszó helyzetből továbblendíti, és a hányattatások után visszajuttatja eredeti kontextusába. Már az az apróság is a gyaloghintó ellenállására utal, hogy Mulvaney milyen nehezen talál megfelelő szót arra a tranzakcióra, amelynek során megfosztja Dearsleyt a gyaloghintótól: hivatalos ideológiája az, hogy a tranzakció révén megszünteti a kizsákmányolást, helyreállítja az atyai jóságos, a bennszülöttekről gondoskodó birodalom működését (37/68, 42/72); Dearsleynek így fogalmaz: „megszabadítom a csábítástul, ami abba’ a hordszékbe’ van elbújtatva” (38/69). Nevezi ugyanakkor a tranzakciót „becsületes rablásnak” (39/70) és „konfiskálásnak” (38/69) is. Ortheris mindvégig használhatatlannak, sőt, veszélyes tulajdonnak tekinti a gyaloghintót, s Mulvaney üzleti terve is meglehetősen naivnak tűnik: „Beleülök és a firhang résin maj’ kémlelek kifelé. Aztán ha meglátok valami jóféle bennszülött illetőt, pironkodva kiszállok majd a baldahintból, oszt odaszólok neki: »Hé, te fekete fráter! Nem kell egy gyaloghintó?»” (42/72). Mivel fogalma sincs arról, miféle kulturális jelentése van a gyaloghintónak a bennszülöttek között, a trófea valóban eladhatatlan-



nak bizonyul, illetve Mulvaney a történet végén „véletlenül” megtalálja azt az egyetlen helyet, ahol pénzzé teheti: a gyaloghintót ironikus módon csak azoknak lehet eladni, akiknek szemében egyébként nem áru.

Az utolsó tranzakció, a gyaloghintó viszálytatása a hindu kulturális kontextusba más szempontból is ironikus, részben a szent és a profán szférák kétosztatóságának játékba hozása miatt. Már az is ironikus mozzanat, hogy a gyaloghintót épp Mulvaney profanizálása teszi „szentté”, vagyis egy csoda mementójává, amelynek révén előreláthatólag végleg kikerül „a vásárlás és csere gazdasági régiójából” (Davenport 107). A másik, fontosabb ironikus mozzanat konkrétan a csereügylettel kapcsolatos. Az idegenekkel való kapcsolatok – mint Appadurai írja – „olyan kontextusokat hozhatnak létre, amelyekben az áruvá válástól egyébként védett tárgyak is áruvá válhatnak” (15), a gyaloghintó azonban csak ebben a pillanatban, a Mulvaney és a pap közötti tranzakció pillanatában válik a szó szoros értelmében vett, pénzért értékesített áruvá, vagyis épp akkor, amikor visszakerül eredeti világába; mintha a visszatérés feltétele volna ez a végső „kapitalizálódás”.<sup>11</sup> Az utolsó tranzakció egyben tipikusan gyarmati csereügylet is, amit az „alku” természete is jól mutat: a tárgy értéke nem egyszerűen különböző a két fél számára, hanem teljesen másfajta kulturális rendekben, értékuniverzumban határozódik meg.

Olyan tehát ez az üzlet, mint a gyarmati viszonyok eredetpontjának tekintett kereskedelmi kapcsolat, amikor – az európai közhiedelem szerint – a fetisizta bennszülöttek gyermeki rácsodálkozásukban irracionálisan túlértékeltek az európaiak által odavitt csecsebecséket, és aránytalan csereügyletekben aranytárgyakat és más kincseket kótyavetyéltek el gyöngyökért vagy tükrökért cserébe. Az eredmény busás haszon az európaiaknak, és az elbeszélésben is azt látjuk, hogy amikor – két alkalommal – a gyaloghintó az angolok és a bennszülöttek közötti gazdasági viszonyok részévé válik, az angolok tesznek haszonra: ebben az értelemben Mulvaney akciója Dearsley tombolájának megismétlése. A párhuzam annyiban is érvényes, hogy a gyaloghintó mindkét tranzakcióban valami más helyett szerepel: Dearsley esetében a csodálatos módon megteremtődő értéktöbbletet allegorizálja, míg Mulvaney és a pap csereügyletében a hallgatást, illetve a templomnak a csodás jelenés általi felértékelődését fizeti ki, vagyis a pap megfizethetetlen dolgok ellenértékét adja oda Mulvaneynek úgy, mintha a gyaloghintó használatáért fizetne.

Ha azonban megnézzük, hogy Mulvaney és a pap viszonyában valójában ki az európai logika szerint pórul járt fetisizta „bennszülött”, érdekes dolgot látunk: a pap az, aki pénzben fejezi ki a tárgy egyenértékét, és Mulvaney az, aki az igen értékes tárgyat nagy szorultságában áron alul vesztegeti el. A szentély, a templom ekként – itt elsősorban gazdasági értelemben – szintén hibrid térként lepleződik le, mint üzleti vállalkozás, ahol tehát a tárgyak értékét nemcsak szimbolikus és rituális értékük szabja meg, illetve ahol a tárgyak – ahogy ez a tranzakció során kitűnik – pénzben kifejezhető értékkel is rendelkeznek. A templom tehát nem a gyermeteg, primitív, fetisiztikus másságot testesíti

11 Más kérdés, hogy a gyaloghintó itt sem válik igazán áruvá, Mulvaney ugyanis egyszerűen kirabolja a papot, csereügyletként tüntetve fel a rablást: odaad valamit, ami egyébként nem is az ő tulajdona, illetve úgysem tudja többé hasznát venni.

meg, hanem egyben üzleti vállalkozás is, amelynek számára egy csoda, ahogy Mulvaney felismeri, kézzelfogható haszonnal járhat (illetve egy megszenteltelenítésből is hasznot lehet húzni, ha az csodatétellé minősül át; mint arról később lesz szó, mindkét esemény, a csoda és a megszenteltelenítés is, a létszférák közötti radikális határsértést jelent). Gazdasági értelemben a csoda nem más, mint extraprofit.

A csereügyletek központi tárgyaként szolgáló gyaloghintó legfeltűnőbb vonása (Mulvaney és az elbeszélő számára egyaránt) (túl)díszítettsége, ami egyértelműen a használati érték világán való kívüllállásra utal. A díszítettség, mint William Davenport megjegyzi, arra utal, hogy a tárgy főképpen rituális és szimbolikus kontextusokban jelenik meg és tesz szert jelentésre: a díszítettség olyan, mintha a tárgyhoz adott megjeleníthetetlen spirituális dimenzió megjelenítéseként funkcionálna,<sup>12</sup> olyan dimenzióba helyezve azt, ahol a gazdasági helyett másféle értékek érvényesülnek (106; vö. Simpson 27-8). Arjun Appadurai az egyedi luxuscikkek funkcióját politikainak és retorikainak nevezi (38), s ez utóbbi jelző kulcsot adhat a gyaloghintó fetisisztikus szerepének részletesebb vizsgálatához (az antropológiai és közgazdasági fetiszmus-diszkurzusok mellett bevonva az értelmezésbe a pszichoanalitikus megközelítést is).

A helyzetet bonyolítja, hogy a gyaloghintó fétistárgy-természete minden bizonnyal a hindu kultúrán belül, az európai tranzakciókba kerülve, illetve a két értékrend és szimbolikus világ peremvidékén is mást és mást jelent. Erre utal a hordszék „üressége”, üregessége: a tárgy jelentését, értékét egyrészt az a szimbolikus közeg adja, amelyben a tárgy mozog, másrészt az a dolog vagy személy, ami vagy aki épp a tárgyban tartózkodik: az, ami nem látható, aminek a gyaloghintó a jelölője. A történet ekként a jelölő allegóriájaként is értelmezhető: a hintó-jelölő különböző kontextusokban más-más jelölttel társítódik.

Ez a szemiotikai értelemben vett allegorikusság nem választható el a gyaloghintó eredeti értékétől és jelentésétől. Amikor az alkotmányt – benne Mulvaneyval – lerakják a vonatról Benaresben, a tárgy visszakerül eredeti kontextusába (csak éppen a benne lévő tartalom, a jelölt, már nem ugyanaz; így válik a hintó az áthágás, a tiltott határátlépés eszközévé). A bennszülöttek rögtön felismerik Gokral Szítaram maharánijának gyaloghintóját, és ennek megfelelően el is viszik oda, ahol a *helye* van, vagyis a templomhoz, ahol az aszszonyok a közös rituális könyörgésre készülődnek. Az elbeszélő Mulvaney beszámolójának ezen a pontján kérdezi meg: „De hogy mehetett [a híres

12 Ez a nonfiguratív díszítésre is vonatkozik, sőt, felvethető, hogy a díszítés lényegét sokkal inkább a nem reprezentációs elvű minták és motívumok használata testesíti meg, hiszen az ábrázolás visszahelyezi a tárgyat a helyettesítés, a valami konkrét másik dolog helyett való szereplés világába. Ezért is érdekes, hogy a gyaloghintó díszei közül Mulvaney épp annak veszi hasznát, amelyben önmaga ábrázolására ismer, vagyis amelynek alapján képes helyettesíteni egy láthatatlan istenséget, Krisnát, illetve Krisna inkarnációjaként szerepelni. Szintén ide kapcsolódik egy érdekes párhuzam: míg a pap pénzerméket és bankjegyeket varázsol elő ruhája redői közül, addig a társaihoz visszatérő Mulvaney Krisna ábrázolását (önmaga hasonmását) bányássza elő a lepelként viselt bélés redőiből: a hasonlóság a pénz és a képi ábrázolás funkcionális párhuzamosságára utal.

maharáni] Benaresbe anélkül, hogy ne ismerte volna fel mindenki a gyaloghintóját?” (50/78). Mulvaney válaszában a bennszülöttek „megveszekedett ostobaságáról” beszél: „Mikor Dearsley emberei letették a vonatrul és odébbálltak, a helybéliek látták, hogy ott áll ez a szerencsétlen hintó magába’, oszt rábigygyesztették a legfényesebb nevet, ami eszükbe jutott” (50/78). Kérdés azonban, hogy pontosan miben áll ez a „megveszekedett ostobaság”. Talán főként abban, hogy az indiaiak számára a gyaloghintónak rögzített és megváltoztathatatlan jelentése, értéke van, vagyis jelként, pontosabban jelölőként funkcionál: jelentése „Gokral Szítaram maharánija”, sem több, sem kevesebb. A bennszülöttek „ostobasága” abban áll, hogy e szerint a szemiotikai rend szerint olvasák a gyaloghintót: olyan jelölőként, amely mindig ugyanarra a jelöltre utal.

A bajok akkor kezdődnek, amikor ez a szemiotikai stabilitás sérül, s úgy tűnik, Mulvaney azért tartja ostobának a hindukat, mert nem képesek gyanakvóan olvasni a jelet. Úgy azonosítják a gyaloghintót és a maharánit, hogy közben természetesen nem láthatják, valóban ő ül-e benne (és ez nem a szándékuktól vagy kíváncsiságuktól függ, hiszen a gyaloghintóba rituális okokból *tilos* benézni, vagyis kötelező elfogadni azt a jelentést, amit jelölőként kínál). A gyaloghintó példája alapján tehát a hindu szemiotikai univerzum zárt, mozdíthatatlan jelentések világának tűnik, amelyet az európai behatolás, a tárgyak akár ideiglenes elsajátítása és más rendekbe való beillesztése radikálisan szétzilál – ennek a szemiotikai botránynak a dramatizálásaként is olvasható a szentségtörés, a tiltott határátlépés és Mulvaney minden más templombéli hőstette.

Díszítettsége ellenére a gyaloghintó mégis használati tárgy, mégpedig „jármű”, amely elvileg a helyváltoztatást teszi lehetővé tulajdonosa számára. Járműnek azonban nem túl hatékony, hiszen nem „mozgató” tárgy, hanem mások által „mozgatott”: inkább olyan, mint egy tartó vagy doboz, amelynek tartalmát odébb kell vinni, és külső erőre szorul (mint egy lovak és kerekek nélküli székér). Ebből a szempontból fontos, hogy jelentése nemi szempontból is rögzített: előkelő nők ülnek benne, ahogy ezt még a mérsékelten tájékozott Mulvaney is tudja. „Mámmost tudnivaló – mondja Mulvaney –, hogy a gyaloghintó az egész világon bennszülött úri dámát jelent” (50/78). Olyan jármű tehát, amely inkább mozgásképtelenséget, mint mozgást jelöl (a benne ülő személy természetesen nem mutatkozhat, s csak akkor haladhat tovább, ha valami külső erő viszi a hintót), afféle hordozható zenána, amely helyváltoztatás közben is fenntartja a nő szimbolikus mozdulatlanságát: *az a hely, ahol a nő van*.

A benne ülő számára a gyaloghintó másféle jelentéssel bír: mivel voltaképpen mozgó börtön, és mivel a jelentése egyszerűen az a név, amelynek viselőjét rejt, a benne ülő csak önmaga jelként való megismétlését láthatja benne (ahogy Mulvaney is csak önmagát látja, Krisna ábrázolásában). Az a jelölő tehát, amelyre ráhelyeződve a szubjektum egyik helyről a másikra jut, amely a benne ülőt mások számára képviseli (jelenti): a gyaloghintó mint jelölő láthatatlaná teszi, teljes egészében helyettesíti a jelöltet, a szubjektumot: nincs szükség a maharáni fizikai jelenlétére ahhoz, hogy a gyaloghintó révén szimbolikus értelemben jelen legyen, hiszen a gyaloghintó helyettesíti és a szó szoros értelmében is „magában foglalja”. Ez egyrészt egy kulturálisan specifikus szemiotikai univerzumot sugall, másrészt viszont – szemiotikai sajátosságaitól egyáltalán nem függetlenül – a fetisizmus pszichoanalitikus felfogását is játékba hozza. A hordszék voltaképpen ugyanazt teszi, amit a klasszikus freudi fetisizma által választott fétistárgy: elrejtja a nő testét, vagyis a kasztráció

nyomát, a – szexuális – különbséget. Ebben az értelemben a gyaloghintó olyan, mint egy ruhadarab, amely egyszerre jelöli és fedi el – teszi láthatatlanná – a testet: a díszítettség arra utal, hogy „noha nem a fétistárgy a vágy valódi tárgya, a perverz szubjektum teljes figyelme rá irányul” (Krips 133).<sup>13</sup> A fétis mindig valami hiányt tagad és fed el, s a tárgymegszállás erre a hiányra irányul, de ezt csak akkor teheti, ha van tárgy, vagyis ha a hiány valamely tárgyban testesül meg; ennek a logikának a legkézenfekvőbb tárgya a fátyol vagy valamely ruhadarab, amely megőrzi azt, amit elfed (vö. Weber 82). A fétis eként valamely hiány eltagadása, miközben ő maga lép be ennek a hiánynak a helyére, díszességével önmagára irányítva a figyelmet (vö. Žižek, *Plague* 75-6). Ahogy Laura Mulvey írja, a fetiszizmus „nem azt akarja, hogy tekintetünk átsuhanjon az általa létrehozott formák fölött, hanem épp azt, hogy gyönyörködjön bennük” (xiv), mintha a díszítettség révén terelné el a figyelmet arról a hiányról, amelynek a fétistárgy egyszerre az eltagadása és a beismerése. A fétis „a hiány metonímiája”, egy hiánynak ad testet, „valami, ami semmit jelenít meg” [*something that stands for nothing*] (Žižek, *Plague* 81).

A gyaloghintó, ez a hangsúlyozottan női tér, Mulvaneyt egy másik, hangsúlyozottan női, ám immár szakrális térbe vezeti el (bár a szertartást a papok végzik): a terem fölé tornyosuló hatalmas istenszobor is egy „nőstény-isten” (51/80). Mulvaney itt a hordszéknek, az általa elfoglalt szimbolikus női pozíciónak köszönhetően büntetlenül kukkolhat, és az egész kalandból a nők páratlan szépsége teszi rá a legmélyebb benyomást (51/79). Ebben az értelemben is fontos, hogy Mulvaney Krisna inkarnációja, vagyis az áthágás aktusa egyben az epifánia, a láthatatlan láthatóvá válásának aktusa is, s hogy ehhez, vagyis a láthatóvá váláshoz Mulvaney mintegy *kifordítja* a gyaloghintót: a bélés-ként szolgáló kárpitot tépi ki és abba öltözve testesíti meg Krisnát, illetve valójában Sívát. Azt teszi külső burokká, ami belső burok, ami csak a gyaloghintóban ülő számára látható. Mintha a gyaloghintóban ülve abban az értelemben is nővé válna, hogy a hintó által kínált fizikai láthatatlanság, szimbolikus pozíció egy ponton számára is börtönné válik, ahonnan csak átlényegülve, valamely más dimenzióba átkerülve képes szabadulni. Ez az átlényegülés az inkarnáció pillanata.

Ezen a ponton, az ábrázolás, megjelenítés mozzanatának előtérbe kerülésével összekapcsolódik a pszichoanalitikus és az antropológiai értelemben vett fetiszizmus: a templom középpontjában egy istenség képi megjelenítése, egy hatalmas bálvány áll, márpedig a szobor Jean-Joseph Goux szerint „az általa megtestesített képzeletbeli lény nemétől függetlenül mindig anyai jelöltségű, pusztán anyagiságánál fogva” (146). A jelenetben ekként két megtestesülés áll egymás mellett: Prithivi, a bálvány, a faragott kép, egy bennszülöttek által készített istenképmás, és Krisna-Mulvaney, a profán epifánia. Két ellentétes irányú megtestesülésről, illetve megjelenítésről van szó: a bennszülött bál-

13 Lacan a fetiszizmust úgy tekinti, mint a vágy metonimikus folyásának megakadását valamelyik láncszemnél: „a vágy perverz fixációja a jelölőlánc felfüggesztésénél, ahol az emlékezet szűrője/vetítővászna mozdulatlanává válik és a fétis lenyűgöző képe kővé válik” (167).

vány hangsúlyozottan emberi mű, amely az istenséggel való kapcsolatfelvétel helyeként szolgál, míg a „valódi” epifánia, az istenség látható formában való megjelenése *felülről* indul, és több, mint (jel)kép: valóban megjeleníti, jelenlévővé teszi, vagy inkább képviseli az istenséget.

Egy olyan szövegvilágban, amelynek középpontjában a láthatatlan tudattartalmak megjelen(ít)ése, tárgyakba való fetisiztikus belevetítése áll, az inkarnáció, az epifánia pillanata kritikus és kritikai pillanat (ugyanilyen pillanat Dearsley tombolája is, ahol a gyaloghintó egy láthatatlan viszonylat láthatóvá válása). A fetisizmus diszkurzusának az ábrázolás problematikájához fűződő viszonya nyilvánvaló, hiszen például Kristeva szerint minden ábrázolás természeténél fogva fetisiztikus, amennyiben belső tartalmak kivetülése, s az ikonoklasztikus hagyomány épp azért tiltja az istenek ábrázolását, mert az fetisizmushoz vezet, amennyiben a láthatatlan, megjeleníthetetlen istenség helyett az emberek előbb-utóbb saját művüket fogják imádni.

Mulvaney epifánikus mutatványa végső soron sikeresnek mondható, hiszen „hisznek” neki, illetve ez a performansza segíti hozzá a szentélyből való kijutáshoz. Fontos azonban, hogy Mulvaney Krisnához, illetve a belső kárpiton található Krisna-ábrázoláshoz való hasonlatosságát az elbeszélő Mulvaneyvel ellentétben erős kételyekkel fogadja (52): az inkarnáció ekként nem azért lehetett „sikeres”, mert mimetikusán hiteles, mert Mulvaney valóban emlékeztet a Krisna-ábrázolásokra, hanem mert azon az adott helyen, abban az adott pillanatban egyszerűen *nem lehetett jelen* egy angol katona, vagyis a jelenlévők eleve kénytelenek voltak valami más gyanánt olvasni őt, ismét csak „megveszekedett ostobaságukról” téve tanúbizonyságot, hiszen a megjelenő alakot – annak valódi kilététől függetlenül – az adott hely szimbolikus rendjének megfelelően olvassák: Mulvaney a gyaloghintóból kipenderülve az „isten”, illetve a „megtestesült ember-isten” szimbolikus pozícióját foglalja el. Mutatványának sikere nem más, mint a szimbolikus rend győzelme az érzékelt fizikai valóság fölött: a templomban lévők nem a szemüknek hisznek, hanem a szimbolikus rendnek. Vagyis Mulvaney-Krisna „jelentését” nem elsősorban saját attribútumainak, hanem az általa elfoglalt szimbolikus pozíciónak köszönheti, de nemcsak szemiotikai értelemben: az imádkozó asszonyok kívánságát, gondolati és affektív tudattartalmát jeleníti meg fenomenális formában.

A megtestesülés pillanatának teljesebb megértéséhez azonban szükséges, hogy előbb az elbeszélésben dramatizált másik útvonalat, Mulvaney közlegény útját is végigkísérjük, hogy láthassuk, miért épp Mulvaneynek kell beülni a gyaloghintóba, és miért épp neki kell Krisna inkarnációjaként táncolnia az imádkozó bennszülött asszonyok között.

## Mulvaney útja

A kritikának az elbeszélésről való konok hallgatását talán többek között az a tény is magyarázza, hogy komikus szövegről van szó: az a kulturális keveredés és zavar, amely máshol elsősorban fenyegetésként jelenik meg, itt sokkal inkább humor forrása. Naipaul szavai segítenek megérteni ezt a kettősséget: „Énem egyik részével Anglia és India találkozását erőszaknak éreztem; másik részem azonban nevetséges helyzetnek látta, amely öltözékek mulatságos keveredésében és egy tökéletlenül megértett nyelv széles körű használatában nyilvánult meg” (190).

A „Krisna Mulvaney megtestesülése” egyértelműen a komikus hőseposz hagyományát idézi meg, amennyiben Mulvaney nyereszkedéseinek és groteszk kalandjainak handabandázó elbeszélése travesztikusan ható heroikus felhangokkal gazdagodik. Erre utal az elbeszélés mottójában megidézett vers, a Breitmann lovaskapitány vitézkedéseit megörökítő komikus – és hibrid nyelvezetű – hősköltemény-paródia,<sup>14</sup> a Macauley-hőskölteményből vett eleve travesztáló idézet (34), illetve Mulvaney egyik megjegyzése, amely a hősiesség diszkurzusát egyértelműen a gyarmati kontextusból veszi kölcsön: amikor a gyaloghintó bélésébe burkolózva hazafelé vezető dicstelen újáról beszél, Sir Frederick Robertsnek a második afgán háborúban végrehajtott nagy menetelésével von párhuzamot (54/82).

A komikus hőseposzi hangvétel azért is illik az elbeszélés tematikájához, mert ez a könnyedebb tónus és a meseszerű felütés lehetővé teszi, hogy Kiplingnek ez a novellája a hiperbolikusság retorikai statégiáit igénybe véve olyan irányban tágítsa ki saját világát, a komikumon keresztülhaladva válva újra „komollyá”, ami elbeszéléseiben szokatlan: a szöveg a mítosz és a szakralitás felé nyit.

A kulcs egyértelműen Mulvaney alakja: az angol hadsereg ír katonája egy időre beköltözik a gyaloghintóba, és miközben megpróbálja saját képére formálni azt, maga esik át a legkülönbébb átváltozásokon. Láttuk, hogy saját kulturálisan kijelölt pályájáról letérve a hordszék hibrid tárgygyá válik. Mulvaney története sok szempontból hasonló: a hordszékbe befészkelődve idegen kulturális térbe hatol be, s a hordszékben ülve, elfoglalva egy bennszülött nő szimbolikus pozícióját, a templom szent terébe is bejut. Mulvaney viszonya a gyaloghintóhoz „kreatív rekontextualizálás, sőt, a tárgynak új szerzőséggel való ellátása, ami lehet bármi az elsajátítástól a vásárlásig és a lopásig” (Thomas 5). Ha az elbeszélés azt a belátást dramatizálja, miszerint a tárgyak lényege nem egyszer s mindenkorra adott a létrejöttüket kísérő intenciókban (Thomas 28-9, 125), s hogy ez a belátás kiváltképpen igaz a gyarmati ökonómia görbült terében, akkor valójában ugyanarról a folyamatról van szó – csak itt a tárgyak szintjén –, amiről Homi Bhabha a szubjektum és a nyelv kapcsán beszél: az áthelyeződés, a „fordítás”, a másféle kulturális kontextusba való bekerülés destabilizáló természetéről. A gyaloghintó átalakulása azonban itt Mulvaney figurájának jóvoltából komikus félreértések és átváltozások sorához vezet, és karnevalisztikus kontextusba íródik bele.

Mulvaney alakjának hiperbolikus felnagyítása révén az elbeszélés a közgazdasági cserelogika mellett másfajta logikákba és szimbolikus rendekbe is belehelyezi a főszereplő tárgyat és személyt. A fetisizmus – amely megjósolhatatlan és szeszélyes módon ruház fel bizonyos tárgyakat affektív és szimbolikus értékkel – részben ennek a kiszámíthatatlan, nem racionális és nem egységesíthető értékrendnek a metaforája, emellett azonban egy harmadik ökonómiai logika is szerepet játszik az elbeszélésben, amely valóban radikálisan kikezdi a racionális cserelogika elvét. Mulvaney alakja annak az ökonómiai elvnek a megtestesülése, amelyet Georges Bataille „általános ökonómia”

14 A mottó annyiban is megelőlegezi az elbeszélés központi pillanatát, hogy egy megszenteltelenítés áll a középpontjában: a templomban való vedelés, ami az úrvacsora travesztíjaként is értelmezhető.



névvel illetett, s amelyben a folyamatok célja nem a dolgok termelése és megőrzése, hanem azok fogyasztása, elpusztítása, elpazarlása. Bataille szerint a természeti folyamatok egyértelműen az általános ökonómia logikáját követik: az organizmusok majdnem mindig több energiával rendelkeznek annál, mint ami az önfenntartáshoz szükséges, vagyis a természetben a tevékenységek alapvető célja a felesleges energia elköltése, elpazarlása (ilyen folyamat a növekedés vagy a szaporodás). A premodern társadalmakban Bataille szerint még megvolt ennek a logikának a primátusa (rituális háborúk, áldozatok stb.), a modernitásban azonban a zárt, termelés- és megőrzés-alapú gazdasági logika győzedelmeskedett (*Accursed Share* 19-41), elfedve az általános ökonómia elsőbbségét, annak a törvénynek az igazságát, miszerint a veszteség, a mértéktelen fogyasztás és pusztítás vágya mélyebb és erőteljesebb a szerzés és megtartás vágyánál (*Visions of Excess* 252). Bataille szerint ez az impulzus, a „nem-termelő költsékezés” (*Visions* 117) impulzusa, amely kizárja az ésszerű, „normális” ökonómiát,<sup>15</sup> s amelyet ez az ökonómia is kizár önmagából, csak elszórtan jelenik meg az emberi tevékenységekben (például a szerencsejátékban, a háborúban, az önmagáért való fényűzésben, a kultikus tevékenységekben, a perverziókban), és csak nagyon kevesek, a „szuverén” létezők képesek arra, hogy ennek a törvénynek megfelelően éljenek, hogy pazaroljanak, hogy azt keressék, ami zárt, diszkrét identitásukat és annak zárt ökonómiáját veszélyezteti (*Eroticism* 86). Mulvaney ennek az ökonómiai elvnek a megtestesülése – ami azt is jelenti, hogy Mark Paffardnak nincs igaza, amikor úgy véli, hogy Mulvaney olyan szerepet játszik Kiplingnél, mint a *Szentivánéji álom* mesteremberei (65), s hogy az alakjában rejlő „rejtélyeket és végtelenségeket nem kell túl komolyan vennünk” (66). Értelmezésem kiindulópontja az a feltevés, hogy Mulvaney „vidám alteritását” (Mason 1), hiperbolikus alakját és az elbeszélés többi komikus túlzását épp komikus, túlzó voltuk miatt kell komolyan vennünk.

Az alapkérdés az, hogy miért kell annyira Mulvaneynek a gyaloghintó. A kézenfekvő, korábban említett válasz természetesen úgy szól, hogy pénzzé tehető vagyontárgyat lát benne. Ez azonban csak az igazság fele. Mulvaney ugyanis – és itt ez a fontos – olyan vagyontárgyat lát a gyaloghintóban, amely „előbb-utóbb sörré változik majd” (39/70). Amikor Ortherist győzködi a gyaloghintó értékéről, és valami általános egyenértékre próbálja meg azt lefordítani, nem pénzről beszél: „Ortheris, fiacskám, ebbe’ a hordszékbe’ nem pár gallon ser van – de még csak nem is húsz gallon –, hanem hordószám meg dézsaszám. Hogy ki fia-borja, hogy hogy került oda, aztat nem tudjuk; de érzem a csontjaimba’, hogy Jock nem hiába ficamintotta ki a hüvelykujját, hogy mi hárman egy vagyont kapunk érte” (43/73). A „vagyon” egyértelműen italmennyiséget jelent, vagyis Mulvaney pénzhétsége – inkább pénzsomja – azért megengedhető, azért nem hasonlítható össze Dearsley kincshalmozásával, mert az ő ökonómiai logikája szerint az áruk értékét számszerűsítő és egymáshoz mérő egyenérték nem a pénz, hanem az ital. Előbb-utóbb minden jövedelem itallá változik, és a hasznat hozó tranzakciókra – például a sikeres pávavadászatra – csak azért van szükség, hogy a több pénz mihamarabb szó szerint likviddé váljon. Ezért is fontos,

15 A „normális”, zárt ökonómia lényege a lehető legkevesebb energia felhasználásával megőrizni az életet és termelni újabb szükséges tárgyakat (*Visions* 118).



hogy a történet kezdetét az elbeszélő önironikus mitizáló gesztussal így határozza meg: „Eltekintve most az egyéb körülményektől, ez a történet a Keserves Szomjúsággal kezdődött, amely a dolgok Első Okainak kezdetén található” (32/64). Hogy a gyaloghintót magában foglaló üzleti tranzakció különleges természetével Mulvaney is tisztában van, az abból is kitűnik, hogy ő is jól tudja: a gyaloghintóért kapott pénzt nem költheti vonatjegyre – noha ezzel érvel a papnak –, sem más „hasznos”, hétköznapi dolgokra, mert az egyszerűen nem arra való: vissza kell hoznia a barátaihoz, akikkel az égvilágon mindent megoszt (32/64), és át kell váltaniuk a szokásos egyenértékre, vagyis italra. Mulvaney tehát nem kincset vagy pénzt halmoz, hanem *fogyaszt*, pazarol, csakis azért akar bármit is birtokolni, hogy azt rögtön elpazarolhassa, s ekként bekapcsolódik abba a „kolosszális pazarlásba” (*Eroticism* 60), amelyet Bataille a természet általános ökonómiájának mélyén fedez fel.

Mulvaney esetében az ivás mitikus méreteket ölt, de ez csak az egyik, és nem is a legfontosabb eleme karnevalisztikusságának. Amikor részegen, az üvegekkel telepakolt gyaloghintóban nekiindul az országútnak, „ingbe-gatyába ment el, és fenemód káromkodott. Mikor elindultak az úton, a lába kalimpált kifelé az ablakon” (43/73). Dearsley beszámolója szerint „olyan részeg volt, mint a kocsmáros kocája” (44/73). A hetvenkedő katonára és Falstaffra emlékeztet, azzal a fontos különbséggel, hogy ő a Shakespeare-hőssel ellentétben jó katona, és több más elbeszélés tanúsága szerint a hadszíntéren is bátorságával tünteti ki magát.<sup>16</sup> Nagyotmondásai mellett karnevalisztikusságára utal hangsúlyozott testisége, izákossága, rengő kacagásai („gale of laughter” [48/76]) és általában vett mértéktelensége. „Eljött a zsold napja, és vele a sör. A tapasztalatok alapján aligha lehetett arra számítani, hogy Mulvaney négyheti belső aszály után nem esik majd a mértéktelenség bűnébe” (43/73). Mulvaney komikus karnevalisztikussága azonban nem merül ki a falstaffi vonásokban, és szoros kapcsolatban áll a karnevalisztikusságnak azokkal a közismert szakrális és kozmikus gyökereivel, amelyekről többek között Bahtyin beszél részletesen, s amelyek, mint Roderick Marshall könyve részletesen bizonyítja, Falstaff alakjának archetipikus előzményeinél is megtalálhatók. Ha Mulvaney emlékeztet Falstaff figurájára, akkor ez elsősorban annak köszönhető, amit Lord Raglan így fogalmazott meg: „Shakespeare fejében az az elképzelés járt, hogy Falstaff szent ember” (id. Marshall x).

Mulvaney karnevalisztikus kalandjai, akárcsak a gyaloghintó átváltozásai, a hindu templom szentélyébe, a megtestesülés pillanatához vezetnek el. Úgy tűnik, a gyaloghintó – passzivitása ellenére – oda viszi Mulvaneyt, ahová nemcsak neki – mármint a hintónak –, de mindkettőjüknek meg kell érkeznie. Az inkarnáció központi pillanata ekként nemcsak a gyaloghintó fetisisztikus funkciója felől olvasható, hanem olyan pillanatként is, amely betetőzi Mulvaney karnevalisztikus utazását, csodás átalakulásainak sorozatát, amelyeket épp komikus eltúlzottságuk miatt kell egyre inkább „komolyan vennünk”, s amelyeknek fényében a gyaloghintó nem más, mint mesebeli tárgy, amely varázslatos módon mindenkit átváltoztat.

16 Angus Wilson az egyetlen, aki felfigyelt a Falstaff-analógiára, s ami még fontosabb, a kapcsolatot ő is épp annak a bizonyítékaként olvassa, hogy Mulvaneyt nagy formátumú alakként kell olvasnunk (83). Kipling indiai elbeszéléseinek karnevalisztikusságát Sullivan említi (53-4).

## Transzvesztizmus és metamorfózis

Mulvaney átváltozásainak logikáját a gyarmati kontextus és a karnevalisztikus-szagrális kontextus kölcsönhatásában kell értelmeznünk, figyelembe véve, hogy Mulvaney kulturális értelemben eleve alkalmasabbnak tűnik az átváltozásokra, amennyiben az angol identitáshoz képest eredetileg is „más”: ír és katolikus. Az átváltozások első, legnyilvánvalóbb stációja az, hogy a gyaloghintóba beülve Mulvaney szimbolikus értelemben bennszülött nővé válik, vagyis etnikai, kulturális és nemi határokat is áthág.

Kipling elbeszélésében a kulturális transzvesztizmus egyik legizgalmasabb és legrendhagyóbb dramatizálásával találkozunk, amely nem minden tekintetben illeszkedik bele az orientalista álöltözet-fantáziák sorába.<sup>17</sup> Kipling szövegeiben a fő kulturális átöltözők természetesen Kim, a címszereplő kém Kipling legjobb regényében, valamint Strickland, a gyarmati Sherlock Holmes, számos novella szereplője, aki gyakran álöltözetben járja a bennszülött városrészeket. Az európaiak transzvesztizmusában keverednek az olykor egymással is ellentétes indítékok és késztetések: Strickland esetében látszólag egyszerű a képlet, hiszen itt a bennszülött világ alaposabb megismeréséhez és végső soron ellenőrzéséhez szükséges álruháról van szó, s a fehér rendőrnek az a képessége, hogy megtévesse az angolokat éppúgy, mint a bennszülötteket, egyértelműen a fehér gyarmati autoritás megszilárdításaként olvasható (vö. McClintock 70). Kizárólag a gyarmati hatalom megerősítését látja a transzvesztizmusban Gail Ching-Liang Low, aki szerint az álöltözetet viselő európai fetisiztikus élvezetét leli saját szimbolikus hatalmának, „fehérségének” elrejtésében, abban a tudatban, hogy látszólag – a többiek számára valóságosan – hatalomfosztottság állapotában van (258). Másfelől a gyarmati transzvesztizmus mögött az a vágy is munkálkodik, hogy a fehér uralkodó kaszt képviselője mintegy bizonyítsa, hogy indiaibb tud lenni az indiaiaknál, hogy a „fehérség” felsőbbrendűségébe az a képesség is beletartozik, hogy a fehér ember minden alsóbbrendű faj sajátosságait tökéletesen képes elsajátítani és utánozni (Kobena Mercer, id. Fuss 25). A perverz örömezzet forrása az, hogy a transzvesztita tudja, birtokában van a szimbolikus hatalomnak (a „fehérségnek”), csak éppen elrejtette azt, hogy kedvére fantáziálhasson róla, s hogy egy bizonyos kulcspillantásban aztán mégis előtárhassa rejtett tulajdonát. Ching-Liang Low szerint kizárólag ez a libidinális logika áll Kipling „transzvesztita”, bennszülött szereplőket is megszólaltató szövegeinek látszólagos hibridisége mögött is (255): a színlelt hatalomfosztottság háttérben mindig ott van a bennszülöttekről mindent tudó hatalom biztonsága és magabiztossága (ekként a bennszülött hangok olyanok, mint a többieket sikeresen megtévesztő álruhák). Ching-Liang Low mindvégig a jelenség aszimmetriáját hangsúlyozza: az európai kedve szerint levetheti a bennszülött álöltözetet, míg a bennszülöttek számára a gyarmati helyzetben nem adott a hasonló fantáziák kiélésének lehetősége: az európai ruhába öltözött bennszülött

17 E fantáziák részletes tárházát adja Marjorie Garber (304-352). A gyarmati transzvesztizmusról lásd még McClintock 65-72, Diana Fuss 25, Copjec 106-113 (főként 106), és Gail Ching-Liang Low 241-2, 248-259.

komikus figura, ahogy erről például a magát angolnak tettető indiai hivatalnok, a *bábú* kliséje is tanúskodik (253).

Ching-Liang Low túlságos egyoldalúsággal emeli ki a gyarmati transzvesztizmus tudatos vágyfantázia-elemét, mintha tudattalan és kényszeres készletek egyáltalán nem játszanának szerepet. A transzvesztizmust talán célszerűbb úgy tekinteni, mint a mimikri és a hibriditás sajátos esetét, amelyben nem könnyű szétválasztani az egymással is ellentétes pszichés összetevőket és készleteket: a keleti öltözet ekként egyrészt gyakorlati célokat is szolgáló álruha, másrészt a mássá levés készítésének való engedelmeskedés (Garber 330). Még Strickland esetében sem annyira egyszerű a helyzet, hiszen szemmel láthatóan élvezetét leli a transzvesztizmusban, a bennszülött világban való elmerülésben; feleséget például úgy szerez magának, hogy bennszülött szolgának maszkírozva kerül szíve választottja közelébe (a „Miss Youghal szolgálja” című elbeszélésben), és nincs kedvére, amikor megállapodott házasemberként fel kell adnia álruhás portyázásait.

Mulvaney transzvesztizmusa eleve teljesen másféle körülmények között zajlik. A gyaloghintó elsajátítása és az abba való beülés a jármű ruha-funkciójának köszönhetően még értelmezhető tudatos, ellenőrzött átöltözésként, a gyaloghintó mágikus hatása alól azonban Mulvaney sem tudja kivonni magát. Mulvaneyt a gyaloghintó olyan léthelyzetbe juttatja, amikor nem egyszerűen kedvét leli az átöltözésben és a mögötte rejlő eltitkolt szimbolikus hatalomban, hanem kénytelen valóban „mássá válni”. Amikor meglátja a templom falait beborító „bujaságos rajzolatokat” (50/78), még ő is belepirul, „mint egy” – itt keresgéli a megfelelő hasonlatot – „mint egy maharáni” (50/78): vagyis az, aki nek a gyaloghintóban ülnie kell(ene).

Mulvaney a templomba bejutva rájön, hogy becsukódott mögötte a „nagy fekete kapu” (50/78), s hogy innen nincs visszaút, és csak úgy tud kijutni, ha előre menekül: „Attul a nagy kaputól kicsit gondolkodóba estem, mer’ láttam, hogy csak úgy juthatok ki innét, ha előre fele megyek, a visszavonulás útja zárva lévén” (50/79). Ennek a döntésének jelképes értéke van: miután bekerült egy metamorfikus folyamatba, belátja, hogy végig kell járnia ennek a folyamatnak az összes stációját, hogy ki kell lépnie önmagából: előbb istenné – pontosabban egy isten megtestesülésévé, avatárjává – válik, majd a templomból kijutva és a hazafelé vezető úton, a rongyos bélésbe burkolva valóban bennszülött lesz belőle, méghozzá úgy, hogy nincs módja változtatni ezen a helyzeten, s hogy a bennszülött-létet megfosztottságként éli meg: „Hanem fiaim – mondja visszatérve barátainak –, kezdem már kapizsgálni, hogy mér’ nem viszik semmire ezek a szerecsenyek. A bakancsom nélkül, meg hogy a nadrágom úgy néz ki, mint a csipkeharisnya, amit azok a puccos táncosnők hordanak, kezdem úgy érezni magamat, mint egy szerecseny – gyávulok, mindentől kitör a frász” (47-8/76).

Mulvaney átváltozásainak értelmezése azonban nem állhat meg ennél a mozzanathnál: az a tény, hogy a templom sötétségében Mulvaney *valóban* átváltozik bennszülötté (amikor a gyaloghintó miatt szimbolikus értelemben maharáni, egyszeriben szegénylős lesz), Kipling világában csak mitikus szintre emelve lehetséges, s ebben a szövegben ez a megemelkedés, mitologizálódás a komikus hőseposz hiperbolikus nyelvének segítségével jön létre. A mássá válás úgy lehetséges, ha ez az átváltozás minden határt megszüntet és minden más átváltozást lehetségessé tesz, vagyis ha a gyaloghintó valóban mágikus átváltoztató helyként működik, ahol az identitás képlekennyé vá-

lik, és az odabent ülő bármilyen alakot magára ölthet. Másként fogalmazva: a novellának létezik egy olyan szintje, ahol Mulvaney valóban „isten”.

## Áthágás és áldozat

Mulvaney átalakulásai, áthágásai mitikus szinten is olvashatók: láttuk, hogy ökonómiai szempontból karnevalisztikus figura, aki minden jövedelmét elpazarolja, és önkívületet előidéző alkoholra fordítja; karnevalisztikusságának mélyebb értelme és az alternatív ökonómiai rendszer azonban csak úgy tárul fel, ha számot vetünk Mulvaney alakjának szakrális jellegével.

Ehhez először az elbeszélés egyik visszatérő motívumát, a kosz és a föld egymással összefüggő metaforáját érdemes szemügyre venni. Sajátos módon épp ez az első olyan mozzanat, amelynek révén a főszereplő átváltozóképesége mélyebb értelemben karnevalisztikus és szakrális vonásokat ölt magára. A tisztaság és a kosz ellentéte az elbeszélés egyik meghatározó kétértelműsége, amely már a leghétköznapibb szinten is összekapcsolódik a novella szakrális-mitikus dimenziójával.

Mulvaney szimbolikus átváltozása nyelvi szinten voltaképpen már első expedíciója legelején, a gyaloghintó felfedezése előtt megkezdődik. Útnak indulván a pávavadászatra, felkérkedzik egy indiai fuvaros ökrösszekerére, s amikor a szekeres szabadkozik („De én ezen a szekéren csak földet [*dhirt*] viszek” [36/67]), Mulvaney különös választ ad: „Föld [*dhirt*] vagyok én is, de még nálam szárazabb földet sose szállítottál” (36/67). A *dirt* szónak, amely itt az építkezéshez használt földet jelenti, „kosz”, „piszok” az alapjelentése, és Mulvaney önmeghatározásában mindkét jelentés kulcsfontosságú. A metaforikus önmeghatározás „kosz” jelentése – amelyet később megerősít a szöveg – annál is különösebb, mivel katonaként Mulvaney legfontosabb alapelve a *tisztaság* mindenek felett való dicsérete. „Aki koszos [*a dhirty man*] – magyarázza az elbeszélőnek –, azt akkor is becsaklizzák a fogdába, ha remeg a tégye, ha meg elhagyta az egyik fuszeklijét, mán mehet is a hadbírószék elibe. De a tiszta és rendes katona [*a clane man*], aki díszére válik az ezredjének, nohát az a katona, mán ha nem csinál valami nagy butaságot, azt teszi, amihez csak kedve tartja; ha akarja, leihassa magát a sárga földig. Na lássa, ezér’ jó derék katonának lenni [*that’s the pride av bein’ dacint*]” (33/65). Kirándulásai alkalmával azonban mintha épp az ellenkező imperatívuszt követné: Mulvaney, aki a jelek szerint azzal a képességgel bír, hogy átváltozzon azzá, amit az általa éppen igénybe vett jármű szállítani szokott, legyen az kosz vagy maharáni, „fülig mocskosan” tér haza (34/66), ahogy a benaresi kaland után is egyenruha nélkül, koszosan, a szakadt lepelbe burkolva jelenik meg.<sup>18</sup>

A tisztaság a kosz eltávolítása, ami – mint Mary Douglas kifejti – antropológiai értelemben nem más, mint a szimbolikus világ megszervezésének egyik fontos tényezője: „a dolgok elválasztásával, megtisztításával és elhatárolásával

18 Amikor Mulvaney hazatér bolyongásából, Learoyd az, aki először rájön, hogy a furcsa jelenés valójában az elveszettnek vagy halottnak hitt jóbarát: „úgy emelkedett fel a koszból [*dirt*], mint ahogy a bika tisztítja le a csülkét a dagonyázás után” (47/76).

val, az áthágások megbüntetésével kapcsolatos eszmék legfőbb funkciója az, hogy rendet teremtsenek egy természeténél fogva rendetlen környezetben” (*Purity* 4). A kosz nem más, mint – Lord Chesterfield épp Mary Douglas által híressé tett meghatározásában – „olyan anyag, amely nincs a helyén” [*matter out of place*, „Pollution” 50, *Purity* 36, 165]. A viktoriánus középosztály képzeletében – Anne McClintock szerint – a fetiszizált kosz közvetlenül is kapcsolódott a közgazdasági metaforikához. Ha az árufetizizmus a kereskedelmi cserét, a piac anonim logikáját teszi meg a társadalmi közösség és fejlődés alapjának, s ezzel párhuzamosan eltagadja és elrejteti az árut létrehozó fizikai munkát, akkor a kosz fétise épp azért elfogadhatatlan, mert arra az elfojtott, eltagadott igazságra emlékeztet megengedhetetlen módon, hogy a tárgyak eredete a fizikai munka (153-4). Mint McClintock írja, a kosz, mint minden más fétis-tárgy, értékválságot fejez ki (154).

A kosz metaforája azonban ennél szélesebb értelemben is olvasható, közvetlen összefüggésben az általános ökonómia bataille-i fogalmával. A kapcsolatot a kosz – Mulvaney kosz-identitása –, a katonaság és Mulvaney szakrális funkciója között nem meglepő annak fényében, amit Mary Douglas, illetve jóval korábban Roger Caillois (21-38) és Georges Bataille (pl. *Accursed Self* 95-98) mondott a szakrális szféra két ellentétes aspektusáról: ha a szakrális eredeti jelentése „elkülönített”, „elzárt”, veszélyes, tiltott, speciális módon kezelendő, akkor a lényege az, hogy a mindennapi létszférát vízhatlan módon el kell szigetelni tőle. Bataille a heterogenitás két formájáról beszél, amelyekhez képest a hétköznapi létezés, a homogenitás meghatározza önmagát (*Visions* 144-149). Az egyik a tiszta, nemes, felsőbbrendű („imperatív”) heterogenitás, amelyet az istenség, illetve az érinthetetlen uralkodó alakja testesít meg, aki nem vesz részt a mindennapi élet zajlásában. A másik a tisztátalan heterogenitás (amit az abjektált test, a rothadó hulla, a kosz, vagy például az érinthetetlennek kasztja testesít meg). A tiszta, felsőbbrendű heterogenitás garantálja a homogén világ stabilitását, fennmaradását, amely csak úgy képes jelentést adni önmagának, ha kizárja a tisztátalan heterogenitást, a koszt.

A homogén társadalom számára az örülteken, költőkön és másokon kívül többek között a katonák is heterogén elemeknek – kosznak – számítanak (*Visions* 142), akik azonban a hadseregen belül belső homogenitássá válnak: formátlan masszaként indulnak, és geometrikus renddé szerveződnek (150), létüket teljes egészében a szabályok határozzák meg. Profán szinten az elbeszélésben erre a szabályozottságra utal a katonai élet monotóniája, a „helyőrségi élet határtalan egyhangúsága” (31/64): „Reggel és este ugyanazon a poros kiképzőtéren gyakorlatoztatták őket. Fel és alá meneteltek ugyanazon a poros és fehér útszakaszon, ugyanabba a templomba és italmérésbe jártak, ugyanabban a kimeszelt falú, barakknak nevezett istállóban éltek, két hosszú éven keresztül” (31-2/64). Mary Douglas írja, hogy a tisztaság, amikor nem eszme, hanem megélt valóság, meglehetősen unalmas és meddő (162): a változás és a kétértelműség ellentéte és ellensége.

Ahogy Roger Caillois mondja, a szabályok és tiltások alkalmasak arra, hogy fenntartsák egy közösség állandóságát, arra viszont alkalmatlanok, hogy megújítsák a világot: ehhez az isteni, szakrális szféra teremtő erejére van szükség, amely normális körülmények között veszélyes a hétköznapi világ működésére és stabilitására nézve (96). Időről időre szükség van tehát a világ megújítására, illetve – Bataille ökonómiai terminológiájával – a felgyülemllett



energiamennyiség elpazarlására. A katonák hármass kötelessége erre az elvre is utalhat: feladatuk, hogy „makulátlanul tisztán tartsák magukat és a felszerelésüket, hogy tartózkodjanak a feltétlenül szükségesnél gyakoribb lerészegedéstől, és hogy háborúért fohászkodjanak” (31/63). A három kötelesség szorosan összefügg egymással, amennyiben mindhárom a hétköznapi létezés ökonómiájának fenntartását szolgálja: a tisztaság a homogén létezés tisztán tartása, az időről időre esedékes lerészegedés a mértéktelen fogyasztás és pazarlás személyes szintű megvalósulása, a háborúért való fohászkodás pedig ugyanez közösségi szinten. A háború az áthágás, a mértéktelen pazarlás és pusztítás ritualizált, megengedett módja, amelyre a katonák túlszabályozott közösségének időről időre szüksége van. Az elbeszélés kontextusában a háború ezen a legelvontabb, antropológiai szinten jelenik meg: a katonákat nem érdekli a hadviselés politikai és társadalmi vetülete, legfőképpen pedig nem győzelemért fohászkodnak, hanem háborúért, azért a kollektív tevékenységért, amely Bataille szerint valaha az ünnep funkcióját látta el (*Eroticism* 76).

Mulvaney kosz-mivolta és önmeghatározása arra utal, hogy a katonai szabályzat – és saját kaszárnya-filozófiája – által kulcsfontosságúnak tartott tisztaság és mértékletesség csak akkor tölti be funkcióját, ha ő időről időre áthágja a bennük foglalt szabályokat és tiltásokat. Mivel háborúért hiába fohászkodnak, az alkohol pedig csak profán önkívületet kínál, más megoldásra van szükség (vö. *Visions* 150-151; *Theory of Religion* 57-9). Kell valaki, egy rituálisan kijelölt áldozat, aki a közösség *helyett* és az egész közösség számára megújítja a szimbolikus világot. Mulvaney karnevalisztikus funkciója és metamorf képessége végső soron azt jelenti, hogy ebben a fiktív világban ő sérti, ő sérteti meg a szabályokat és hágja – hághatja – át a korlátokat, tiltásokat. Zsoldfizetés után az ezredes örömmel engedi Mulvaneyt eltávozásra: „tudta, hogy közeleg az időről időre elkövetkező esedékes kitörés [*seasonal outburst*], s reménykedett, hátha az ő fennhatóságán kívül tombolja majd ki magát” (43/73).

Mulvaney útját ekként úgy is tekinthetjük, mint rituális áthágások sorozatát, mitikus utazást, amelynek végső tétje Mulvaney meghalása és feltámadása, s ezáltal a homogenitás világának – a monoton kaszárnya-létezésnek a – megújítása. Istenné válása után, a templomból való menekülés során útjának következő stációja a megmerítkezés a folyó bűzlő vizében (54/81), és a holtak földjére való eljutás, a tabunak számító – heterogén, abjekt – hullákkal való érintkezés. A víz azért bűdös, mert „pont ott értem ki a folyóho’, ahun a hókatok szokják égetni, ott sercegett mellettem egy ilyen ragályosságos hulla” (54/81). A „ragályosságos” [*contagious*] szó eredetije Mulvaney egyik malapropizmusa: Mulvaney azt akarja mondani, hogy amikor kiért, épp mellette volt egy hulla [*contiguous to*], ám ehelyett a másiktól nem sokban különböző „fertőző”, „ragályos” jelentésű „contagious” jelzőt használja. A szöveg itt nyelvileg performálja is azt, amiről szó van: ebben a mitikusan kondicionált világban a kapcsolat egyben szennyeződést, fertőzést is jelent.<sup>19</sup>

19 Bataille felfogásában az oszlófélben lévő hulla egyben az egymástól elkülönült egyedeken felülemelkedő, azokat tartalmazó, energiaként felfogott élet zajlásának szimbóluma is, s a vele való kapcsolat, az undor legyőzése a megújulás kulcsa is (*Accursed Self* 100-101, *Eroticism* 13, 59), ahogy ugyancsak „az undor legyőzése” az áldozati rítus lényege is (*Eroticism* 92).

Mulvaney, a tisztaság hirdetője ekként – Kipling másik hőisével, Morrowbie Jukes-szal ellentétben<sup>20</sup> – képes túllépni az undoron, és időről időre a tisztátalanság, a kosz megtestestítőjévé, áthágások végrehajtójává, apollóniból dionüszoszi figurává válik, méghozzá úgy, hogy kiválasztottsága miatt teljes büntetlenséget élvez. Mulvaney történetét két szentségtörés fogja közre, amelyek közül a második a templomban bemutatott inkarnációs mutató, az első pedig Mulvaneynek az elbeszélő által emlegett régebbi sikeres pávavadászata. Noha a páva szent madár, amelynek elpusztítása szigorúan tilos és a bűnös meglincselését vonja maga után, neki mégis sikerült úgy intéznie, hogy „a helyi vallási érzékenység legkisebb sérelme nélkül hat pompás pávabőrrel tért vissza, amelyeket jó haszonnal eladott” (33/65). Hogy miképpen sikerült mindezt megoldania, arról az elbeszélő hallgat, de Mulvaney különös funkciójának fényében nyilvánvaló, hogy ő az, akinek számára megengedett a szentségtörés, sőt, ő maga épp azért szakrális figura, mert a szabályok ismételt áthágása révén időről időre megújítja a világot.

Mulvaney alakja sokféle mitológiai szerepet sűrít: egyrészt trickster-figura, aki büntetlenül hágya át az etnikai, nemi és metafizikai határokat<sup>21</sup> (s mint Hermész, ő is a tolvajlás és cselvetés istensége is), másrészt a meghaló és feltámadó vegetációisten prototípusa, harmadrészt pedig – és az előbbi funkcióval összefüggésben – áldozat (a szó *sacrificium* értelmében).<sup>22</sup> Az áldozati rítus a világ megújításának egyik módja: mindig helyettem áldoznak fel valaki mást, hogy én tovább tudjak élni. Mulvaney alakváltoztató képességének, kosz-mivoltának mélyebb jelentése áldozati funkciója. Alakjában összekapcsolódik a bataille-i heterogenitás mindkét aspektusa: a tisztátalan és az imperatív. Ebben a tekintetben fontos, hogy Mulvaney nem magától indul pávavadászatra, hanem a többiek *választják ki*: az elbeszélő felbujtására Ortheris és Learoyd is úgy dönt, neki kell mennie: amikor a helyőrségben az élet elviselhetetlenül monotonná válik, amikor a katonák hiába teljesítik kötelességüket és imádkoznak háborúért, a többiek gyakorlatilag elküldik Mulvaneyt pávavadászatra. Mulvaney e szavakkal búcsúzik: „akaratom ellenére megyek – csak azért, hogy a kedvetekbe’ járjak. Mán nem mintha szerintem bármi teteje vóna annak, hogy pávakokasokra durrogatok itt átabotába ebbe’ a pusztaságba’; úgyis tudom, hogy maj’ lefekszek valahol, oszt ott halok meg szomján. Fogjak nektek pávakokast, tohonya léhűtők – aztán maj’ feláldoznak [*sacrificed*] a parasztok” (34/66).

Mulvaney az adott kontextusban meglepőnek tűnő „feláldozni” igét használja; amikor a gyaloghintóban meglátogatja Dearsleyt, hogy csúfolódjon vele, ellenfelét „keresztrefeszített [*crucified*] napszámosnak” nevezi (44/74).<sup>23</sup> Nem véletlen,

20 A „Morrowbie Jukes különös vágója” („The Strange Ride of Morrowbie Jukes”) című elbeszélés elemzését lásd Bényei, „Kipling Kolonoszban”.

21 Mulvaney kalandjai a legprózaibb értelemben is áthágásnak minősülnek, az angol katonáknak ugyanis tilos volt belépni bennszülött helyekre (Ching-Liang Low 265j).

22 Az áldozat vagy feláldozás rituális intézménye a fetisizmushoz is kapcsolódik, amennyiben az áldozat mindig valaki vagy valami *helyett* áll, vagyis a belső tartalmak, affektusok más személyek vagy tárgyak révén való átéléséről, levezetéséről van szó (Žižek, *Plague* 109).

23 Az áldozatra való konkrét hivatkozás még egyszer fordul elő a szövegben. Amikor Learoyd Dearsleyt hibáztatja Mulvaney eltűnéséért, „azzal a javaslattal élt, hogy késelem nélkül aprítsák fel Dearsleyt, afféle Mulvaney kísértetének szentelt rögtöni áldozat gyanánt” (44/74).



hogy ezeket a szövegösszefüggésből látszólag kilógó kifejezéseket használja, Mulvaney útja ugyanis áldozati rítus: ő testesíti meg mindazt a koszt, szennyeződést, keveredést és rendetlenséget, amit a szimbolikus rend kivet magából; a hordszékben történő átváltozásának egyik jelentése, hogy mások helyettesítőjévé, kivetülésévé válik, a hordszékbe való beülés révén átlép egy határt, amelyen túl képlékennyé válik az identitása: *bármi* lehet. Mások helyett szenved, ezért logikus, hogy épp Krisna, a közbenjáró emberisten-avatár legyen; miközben mások kivetülésévé válik, önmagán kívülre is kerül: a templomban eljárt „kísértettánc” (52/80) nem más, mint az önkívületben hánykolódó asszonyok vonaglásának (52/80) átvétele, vagyis a szó szoros értelmében önmagából való kilépés, kinyílás, *ön-kívület* (Bataille „az isten létezését mint az éntől való önfeledt menekülés legfelsőbb tárgyát” jellemzi [*Visions* 133]). Élménybeszámolójában Mulvaney azt mondja: „Meglehet, tán én is megbolondultam akkor” (52/80), majd énekléséről szólva hozzáteszi: „még én se ismertem fel a saját hangomat, mikor énekeltem” (52/80). Megvalósítja azt, ami Bataille szerint a szakrális, túlságra, pazarlásra épülő általános ökonómia alapvető vágya: „az én elvesztésének vágya”, kiszabadulás az elkülönült, lehatárolt létezés racionális, apollóni rendjéből (*Visions* 252, 237). Az önmagunkból való kiszabadulás olyan lélektani mechanizmus, amely halállal is végződhet (*Visions* 67), és az áldozati rítus ebben az értelemben nem más, mint saját évnesztő vágyunk (vagyis önmegsemmisítésre irányuló vágyunk) áthelyezése valaki másba: az istenségbe, aki beleegyezik abba, hogy áldozattá váljon (*Accursed Self* 107; vö. *Eroticism* 90-93). „Csakis az istenség igazolja, excesszív módon, az elvet, miszerint a vágy valódi tárgya a veszteség és a veszély” (uo.). Áldozati, világmegújító szerepénél fogva sem véletlen, hogy épp Krisna inkarnációjaként lejt táncot a templomban: Siva, akinek Krisna az egyik emberi avatárja, a világ fennmaradásának elve, aki akkor jelenik meg, amikor a világot a gonosz erői pusztulással fenyegetik.

Mulvaney visszatérésének jelenetében teljesen nyilvánvaló a metafizikai és mitikus dimenzió jelenléte. Mulvaneyt társai halottnak hiszik, és hogy elűssek valamivel az időt, kimennek a pusztába [*waste*] tarajos sültre vadászni (46/75). A „*waste*” szó használata az elbeszélés kontextusában beszédes, hiszen a szó nemcsak pusztaságot jelent, hanem pazarlást és felesleget is, vagyis annak az ökonómiának az alapját, amelyet Mulvaney jelképez. Ettől a pillanattól kezdve tehát egy másféle, *waste*-alapú ökonómia rendjében vannak, s Mulvaney épp azért tér vissza, mert ebben a térben várják. Ortheris, Learoyd és a Mulvaney helyét elfoglaló elbeszélő azonban egyre csak szomorkodnak, még a kutyák csaholása sem elég ahhoz, „hogy kiragadjon bennünket önmagunkból” [*to take us out of ourselves*]. Vagyis épp arra a rituális önkívületre volna szükségük, amit Mulvaney megtapasztal – helyettük is. A táj a hold által kísértetiesen megvilágított (*lunatic*) vidékké válik: a holdfény átváltoztatja a dolgokat, a tamariszkuszbokrok is „összecsődült ördögökre” emlékeztetnek (46/75). Ortheris „nyavalyás vidéknek”, „örült egy országnak” nevezi a tájat, majd hozzáteszi: „A kellős közepiben meg ott táncol egy bolond” (46/75).

És valóban, ott a hold orra előtt egy Csodás Jelenés [*Portent*] toporzékolt [*pranced*] – a pusztaság hatalmas és rongyos szelleme [*spirit of the waste*], amely a szárnyait csattogtatta a távolban. A földből bújt elő; félénk közeledett, és a körvonalai állandóan változtak. A tóga, asztalterítő vagy pongyola, amit a lény viselt, százféle alakot öltött. Egyszer megállt az egyik szomszédos halom tetején, összes kezével és lábával rugkálva és hadonászva a szélben. (46-7/75-6)

Mulvaney maga a megtestesült metamorfikusság, a körvonalak és identitás nélküli létező: a földből bújik elő (itt igazolódik első metaforikus önmeghatározásának „föld”-eleme), ami khtonikus jellegére és feltámadt voltára egyaránt utalhat, egyszerre madárszerű lény és szellem (a „waste” szelleme, tehát a kifejezés nemcsak „a pusztaság kísértetét vagy szellemét” jelentheti, hanem a „pazarlás vagy túlság szellemét” is). Toporzékolását, rúgkapálását Ortheris eleve táncként azonosítja, ami egyrészt a templomban előadott önkívületi tánc megismétlése (teljesen más, mint Mulvaney bemutatója, ami visszaíródik a reprezentáció racionális és csereértéken alapuló rendjébe), másrészt egy másik táncot is felidéz: Dionüszosz vagy Szilénosz táncát. Ez az a Mulvaney, aki a templomban bemutatott rituális, önkívületi tánca után valóban isten, s úgy is mutatkozik be: „Ezennel tudatom veletek, hogy isten vagyok, és kéretik is úgy bánni velem” (47/76). Valóban isten, amennyiben végtelenül metamorf, amennyiben egyszerre képes minden lenni és mégis önmaga maradni, amennyiben neki a többiekkel ellentétben megadatott, hogy periodikusan, az „időről időre esedékes kitörések” idején valami radikálisan különböző ökonómia szerint tapasztalja meg saját szubjektivitását és a világhoz való viszonyát.<sup>24</sup>

Mulvaney visszatér a profán életbe, és visszavedlik a szabályok és a tisztaság legfőbb szószólójává. Az ezredes korábban azon tűnődik, vajon mi lehet a titka annak, hogy Mulvaney ilyen sikeresen oltja be a tisztaság és rendszeret eszményét az újoncokba. A hétköznapi szinten adott magyarázat (45/75) azonban nem elegendő: szükséges hozzá Mulvaney szakrális szerepének megértése is. Mulvaney szakrális mivoltának köszönheti, hogy mindkét szimbolikus rendben megtalálja a „helyét”, vagyis képes elfoglalni valamilyen őt megillető helyet (mindig az őt megillető helyet foglalja el), mint ahogy az is szakrális mivoltának köszönhető, hogy épp ő kell a gyaloghintó visszajuttatásához, visszahelyezéséhez. Ami – vagyis a gyaloghintó visszajuttatása – tehát egyfelől a gyarmati kizsákmányolás allegóriájaként olvasható, ezen a szinten nem más, mint egy áldozati és világmegújító rítus szükséges lépcsőfoka és járulékos eredménye. Mulvaney a rituális áldozati megújulások és világmegújítások közötti időszakokban épp azért lehet a törvény hangja és megtestesülése, mert ő maga – akár az isten – épp a törvény megszegéséből veszi feltétlen autoritását. Ő az abszolút heterogenitás, aki egyszerre lehet kosz és feltétlen autoritás (vö. Bataille, *Visions* 145). Erre utalnak az elbeszélés utolsó szavai, amelyeket ő intéz az újoncokhoz: „tartsd magad tisztán” [„Keep Clean”, szó szerint: „maradj tiszta” (55/82)].

## Átvitelek

A gyarmati kontextusban Mulvaney metamorfózisai arra utalnak, hogy a gyarmati léthelyzet a szubjektivitás eredendő változékonyságát, képlékenységet vonja maga után, de ez a tény a „Krisna Mulvaney megtestesülése”-ben a Kip-

24 Ennek a szuverén ökonómiának szerves része például az, hogy Mulvaney a szerencsére hagyatkozik: „Ha idegen földre vetődöl, csak maradjál nyugodtan, oszt maj’ kihúz a csávából a Brit Hadsereg örökös szerencséje” (49/77). Vö. Bataille, *Visions* 231.

ling-novellákban megszokottól igen különböző előjelet kap. A főszereplő – a gyaloghintóval való kapcsolat révén is – olyan hibrid szubjektivitást allegorizál, amelynek instabilitása általában ijesztő és fenyegető a gyarmati világ rendjére és ökonómiájára nézve, legalábbis Kipling írásaiban többnyire ilyenként jelenik meg, itt azonban Mulvaney egyszerre ironikusan eltúlzott és szakralizált alakja, mivel áthelyeződik a karnevalisztikus és mitikus dimenzióba, engedélyezett módon hajtja végre az átváltozásokat: miután istenné válik, a bennszülötté válás [*going native*] abszolút tabuja sem tabu többé számára. Az ír katonára falstaffi figurája egyszerűen „túl nagy” ehhez: bármivé változzon is át a gyaloghintóban, eredendő képlékenysége révén képes minden újabb identitást bekebelezni. Karnevalisztikussága és szakralitása azt jelenti, hogy az identitásváltások, az átalakulások az ő esetében túllendülnek a hatalomszilárdítás és megfosztottság manicheisztikus gyarmati kétosztatúságán, ezen a szinten ugyanis ez az ellentét feloldódik a metamorfikusság, az alakváltoztatás általános sokféleségében.

Mulvaney komikus átváltozásai nemcsak a gyarmati kétosztatúságot oldják fel a sokféleségben, de emellett mintegy megnyugtató ellenpontként hatnak Angol-India fenyegető heterogenitása és hibriditása ellenében is. Mulvaney szerepe a gyarmati ökonómia és interszubjektivitás egészét tekintve ugyanaz, mint ami a hindu templomban: *deus ex machina*, aki olyan dimenzióba (a karnevalizált mítosz dimenziójába) helyezi az elbeszélésben megjelenő (gazdasági, politikai, társadalmi) konfliktusokat, ahol azok valóban meg- és feloldhatóvá válnak, de csakis metaforikus szinten. Mulvaney figurája és az általa képviselt általános ökonómia ugyanis csak metaforikus szinten jelent megoldást a gyarmati interakciók és a gyarmati (inter)szubjektivitás aszimmetrikusságaira, összemérhetetlenségeire. A novella világában Mulvaney metaforikus önmeghatározásai performatív módon valóra válnak: Mulvaney áldozat, de komikus, karnevalisztikus áldozat, aki úgy képes megújítani a világot, hogy nem hal meg igazán, aki úgy válik istenné („Isten vagyok”), hogy nem válik istenné igazán, aki úgy föld és kosz („Föld vagyok én is”), hogy nem föld és kosz igazán. Vagyis megistenülése és a világ megújításának folyamata hangsúlyozottan figuratív szinten megy végbe. Ezen a ponton érdemes még egyszer vizsgatérni a metamorfózisok természetére és legfőképpen azok közegére.

Mulvaney átváltozásainak színhelye és eszköze mindig valamely közlekedési eszköz: a fuvaros szekere (itt válik földdé-kosszá), illetve a gyaloghintó (itt válik bennszülötté nővé, majd istenné, s végül a kárpitba tekerve földönfutó bennszülötté). Ezen a szinten úgy tűnik, a gyaloghintó a szöveg önreflexív metaforájaként is olvasható: ugyanúgy más dimenzióba helyezi a benne tartózkodót, mint maga az elbeszélés. Akárcsak a metafora, amely nyelvi tranzakció, áthelyezés, valamely szónak vagy jelentésnek egy másik területre való átvitele, a jármű is az átvitel eszköze, az a mechanizmus, amelynek révén az interszubjektivitás és a (gazdasági) interakció traumatikus természete más szintre vihető át, és – köszönhetően Mulvaney karnevalisztikus trickster- és istenfigurájának – feloldódik valami korlátlan és korlátozhatatlan metamorfikusságban.

A gyaloghintó, az átváltozások és átváltások mozgatója (a metaforikus mechanizmus önreflexív metaforája) azonban maga is mozog: egy eredendő, de elmesélhetetlen erőszakos aktus – a „másik történet” – révén kilendül mozdulatlanságából, illetve előírt pályájáról, és ebben a kizökent állapotban, vagyis „átváltozva” hajtja végre az átváltoztatás csodáit, amelyeket Kipling szövege

gazdasági tranzakciókként metaforizál (Dearsley tombolája, a kamatozó tőke profitképzésének titka is a gyaloghintó egyik „csodája”, beleilleszkedve az átváltozások sorába). A történet tehát nyelvi cselekedetté vagy tranzakcióvá konvertál egy politikai-társadalmi cselekedetet, s a gyaloghintó visszajuttatása allegorikus értelemben egy *deviancia*, *perverzió* megszüntetése, az átvitel eszközének visszajuttatása saját pályájára. Az allegorikus „másik történetben” eként a dolgok a helyükre kerülnek, s úgy tűnik, a szöveg logikája épp az alternatív általános ökonómia sajátosan gyarmati lokalizálását, biztonságos elkülönítését szolgálja: az uralhatatlan átváltozások helyszíne a *bennszülött* szekér, a *bennszülött* gyaloghintó és a *hindu* templom. A kizökkenés, a szabályok áthágása a bennszülött világon belül reked, nem teremti meg az általános ökonómia alternatív világát: a vonagló hindu nők, az önkívület, Mulvaney kísértet-tánc és holtakkal való kapcsolata deviancia, kitérés marad. Ha a gyaloghintó a metaforikus átvitel metaforája, akkor az elbeszélés cselekménye ezen a szinten a metafora kizökkenésének, kilendülésének allegorizálása és aberránsként – bennszülöttként – való azonosítása; vagyis a „normálisan” működő metafora ökonómiai értelemben nem sérti meg a zárt gazdaság rendjét, s ellenőrzött áthágása – mint Mulvaney eksztázisa – csak a homogén világ stabilitásának biztosítója. Erre utal az is, hogy a megistenülés – legalábbis Mulvaney elbeszélésében – a hasonlóság rendjén alapul és ezen a renden belül marad.

Mintha Mulvaney útja és a gyaloghintó útja annak ellenére két különböző allegorikus történetet mesélne el, hogy az elbeszélés jelentős részében egyazon útvonalon haladnak; ráadásul, noha Mulvaney története szól az áthágásról, az áldozat világmegújító szerepéről és az általános ökonómia felsőbbrendűségéről, mégis úgy tűnik, a gyaloghintó története a radikálisabb történet. Mintha a mitikus-karnevalisztikus elbeszélésként olvasott szöveg (Mulvaney kalandjai) és a metanyelvi vagy metafiguratív allegóriaként olvasott szöveg (a gyaloghintó viszontagságai) a fentiek fényében másfajta, ellentétes előjelet kapna. Ehhez elég összevetni a két „főszereplő” saját kulturális közegébe való visszatérését. Míg Mulvaney metamorfózisai ellenére változatlanul tér vissza a hadseregbe és a három elválaszthatatlan barát szűk közösségébe, addig a gyaloghintó visszatérése már korántsem ilyen zökkenőmentes.

Esett róla szó, hogy visszatérésének pillanatában Mulvaney még radikálisan *más*: a pusztaság – és a felesleg – szelleme, koszos és félig meztelen bennszülött („szerecseny”), őrült, kísértet, ő maga pedig istenként mutatkozik be: „Ezennel tudatom veletek, hogy isten vagyok, és kéretik is úgy bánni velem” (47/76). A folytatás azonban már a visszaváltozás, normalizálás folyamatát indítja el: „bár fene tudja, asszem az áristomba mégiscsak mint közkatonát fognak maj’ becsaklizni” (uo.). Ezután következik Mulvaney hosszú elbeszélése, amelyben áthágásáról, feláldozásáról és megistenüléséről számol be barátainak, s amelynek végeztével önként veti alá magát a kaszánya szabályainak, vagyis bevonul az áristomba. Mulvaney tehát nem valamely aktus révén vedlik vissza az angol hadsereg katonájává, a rend és a tisztaság profétájává, hanem egy nyelvi aktus, az elbeszélés során változik vissza. Esetében tehát a nyelv normalizáló funkciót tölt be: a nyelvi tranzakció révén tér vissza a normalitás, homogenitás és ésszerűség világába. Mire elmondja, nyelvvé, történetté változtatta kalandjait, már vissza is változott.

Mintha az uralhatatlan, kiszámíthatatlan átváltozásokat gerjesztő nyelvi működés ott maradt volna a templomban, az általános ökonómia bennszülött-

tekhez kapcsolt színhelyén. Mulvaney története ekként úgy is olvasható, hogy kiiktat a gyarmati körforgásból egy potenciálisan veszélyes tárgyat – más kérdés, hogy épp a potenciális veszélyek felhasználásával, akciója során szinte egyggyé válva a kiiktatandó tárggyal. A gyaloghintó visszatérése azonban, mint utaltam rá, nem párhuzamos Mulvaney megérkezésével: a metaforikus aberáció nem hagyja egyszerűen, maradék vagy felesleg nélkül visszatérni magát megszokott pályájára, a zárt ökonómia nyelvi világába, mintha mi sem történt volna, ahogy a gyaloghintó is kibelevé, kifordítva, kárpitjától megfosztva kerül vissza előírt kulturális pályájára – bár az is lehet, hogy a profán csodatétel után használati értékét teljes egészében elveszti, és a templomban marad, mint ennek az áthágásnak a mementója, emlékeztetője, vagyis mint olyan tárgy, amely épp annak köszönheti szakralitását – felsőbbrendű heterogenitását –, hogy a kosszal, a szennyezettséggel érintkezésbe kerülve egyszer s mindenkorra elveszítette szemiotikai ártatlanságát és átlátszóságát.

A szöveg kettébontása kétféle, ellentétes előjelű – és a gyarmati társadalom kétosztatóságát helybenhagyó – allegóriává azonban csak részben indokolt. A gyaloghintó által lehetővé tett átváltoztatásokhoz ugyanis éppenséggel egy bennszülött tárgy elrablására – vagyis az elmondhatatlan másik történetre –, a gyarmati interkulturális érintkezésekre és tranzakciókra van szükség. Ekként például a „varázslat” mozzanata nem afféle orientalista fantáziaként jelenik meg: a gyaloghintó nem repülőszőnyeg vagy csodalámpa, hiszen eredeti hindu kontextusában épp a rögzített jelentés allegóriájaként funkcionál, s úgy tűnik, varázslatos átváltoztató képességét épp annak a saját közegéből való kikökenésnek, gyarmati tranzakciók és elmozdulások tárgyává való kényszerű átváltozásának köszönheti, amely csak a gyarmati kontextusban mehet végbe. Vagyis a szakrális és karnevalisztikus áldozati rítus, amelynek révén Mulvaney megújítja a világot, s amely a gyarmati rend radikális megsértése, maga is a gyarmati tranzakciók egyenes következménye. Az egymással szemben meghatározott angol és bennszülött kulturális rendek egyetlen, aszimmetrikus és traumatikus találkozásokkal, irracionális, az ésszerű ökonómia rendjét megsértő tranzakciókkal teli közösséget alkotnak, amelyben egy-egy tárgy pályája – a fetisizmus legkülönbébb hibrid változatainak következtében – megjósolhatatlan, szeszélyes útvonalat követ.

Mindezt a gyarmati olvasás oldaláról megközelítve: természetesen lehetséges úgy értelmezni a szöveget, hogy a mitizálás, Mulvaney kalandjainak megemlése egyben az elbeszélés radikális depolitizálásával is jár, méghozzá épp abban a veszélyes pillanatban, amikor a történet implikációi – az angol identitás képlékenysége, a bennszülötté válás lehetősége – fenyegetővé és felforgatóvá válhatnak a gyarmati angol identitás számára. Vagyis az átváltozás metaforikus és mitikus szintre helyezve, a *mindenné válás* képességévé válva „túlemelkedik” a gyarmati világ kétosztatúságán, s ezáltal hatástalanítja a folyamat politikai tartalmát. Mulvaney és a gyaloghintó történetének párhuzamba állítása azonban arra utal, hogy ez a leegyszerűsítő értelmezés csak az elbeszélés mesterséges megfelezése révén tartható, és nem veszi figyelembe többek között az elbeszélő sajátos szerepét, amelyről befejezésként szükséges még néhány szót ejteni, az elbeszélés ugyanis épp az elbeszélő és a gyaloghintó viszonyán keresztül jelzi saját stratégiájának, az általános ökonómia lokalizálásának korlátozottságát.



## Orgazdaság

Bizonyos szempontból elmondhatjuk, hogy a „Krisna Mulvaney” annak a szokásos kiplingi forgatókönyvnek a sajátos változata, amelyben a főszereplő olyasmit tesz, amit az elbeszélő nem mer. Nem egyszerűen arról van szó, amit a naiv módon biografizáló John McClure ír Kipling katonatörténetei kapcsán: „ők teljes mértékben és törvényes módon kiélik pusztító vágyaikat: megtehetik azt, amire Kipling csak vágyik” (18). Mulvaney itt vonzó és veszedelmes, hibriditással és fertőzéssel veszélyeztető kapcsolatba kerül a bennszülött világgal, miközben az elbeszélő egyrészt élvezzi a kalandot és a veszélyt, másrészt azonban a történetmondás és a múlt idő biztonságából szemléli a veszélyes „kitörést”. Rajta keresztül van például módunk voyeurként behatolni a templomba, amely többek között orientalista háremfantázia is. Mulvaneyt azonban alapvetően megkülönbözteti az elbeszélőtől, hogy a katona nem kíváncsi, nem akar többet tudni a bennszülött dolgokról („nem hinném – írja az elbeszélő –, hogy barátaim sokat törődtek volna a Kelet társadalmi vagy politikai aspektusaival” [31-64]); az elbeszélő mintha olyasvalakit küldene maga helyett, akit nem fenyeget a kíváncsiság, aki nem hajlamos rá, hogy engedjen a bennszülött világ, a másság csábításának, aki úgy hallgathatja meg a szirének énekét, hogy nincs kitéve valódi csábításnak. Nem véletlen, hogy a „Krisna Mulvaney megtestesülése” az uralkodó közgazdasági képiséghez illeszkedve metaforizálja a főszereplőt és az elbeszélőt allegorikusként nevezhető viszonyát.

Amikor Mulvaney és két társa a Dearsleytől elkobzott gyaloghíntő számárra az elbeszélő tulajdonát képező istállóban találnak rejtékhelyet, az elbeszélő nem látja be, hogy „a három muskétás miért akar engem lopott tulajdon orgazdájává változtatni” (41/72). Pedig tulajdonképpen aligha van miért csodálkoznia: ő volt az, aki kiválasztotta Mulvaneyt áldozati szerepére, hiszen ő javasolta először a később a templomi kalandhoz vezető pávavadászatot, ami voltaképpen nem más, mint a szokásos kiplingi képlet kiindulópontja: Mulvaneyt azért küldi el a pusztába, hogy *helyette* tapasztaljon meg egy az ő számára elérhetetlen és tiltott létezőmódot. Az orgazdaság angol megfelelője (*fence*) metaforikusan az elbeszélőt is beilleszti az elrejtések és behelyettesítések fetisiztikus és retorikus játékába („a fetisizmus szükségképpen trópusokban beszél” [Schor 105]), hiszen a szó voltaképpen azt jelenti: „kerítésként eltakarni a lopott árut”. Vagyis nemcsak helyettesíti Mulvaneyt a három barát közösségében, amikor a szőkevényt halottnak hiszik, hanem orgazdaként mintegy visszaad valamit Mulvaneynek, hiszen ahogy Mulvaney helyette „él”, úgy ő jótékonyan elrejt az elbeszélés központi fétistárgyát, amely majd az átlényegülés, egy másféle ökonómiába való átmenet és a világmegújítás rítusának elindítója lesz. Ha az áldozati rítus során, mint Bataille mondja, saját halálunkat tapasztalhatjuk meg a feláldozott állattal vagy emberrel való azonosulás révén, akkor ebben a szövegben Kipling nem tesz mást, mint hogy az elbeszéléseinek alapját szolgáltató szerkezetet a végsőkéig feszíti, feltárva annak metafizikai és antropológiai alapját (ennek alapján a többi hasonló módon működő történetet tekinthetjük úgy is, mint egy áldozati rítus racionalizált, saját szakrális eredetét elfedő változatait). Bataille pontosan ebben látja a kalandos és bűnügyi elbeszélések szerepét: legtöbbünknek nincs bátorságunk a szuverén, önmagát kockára tevő létezéshez, amelyet ugyanakkor mégis szeretnénk valamiképpen megtapasztalni. Ebben segít – írja Bataille – az olvasás: az olvasó

biztonságban, önmaga veszélyeztetése nélkül végigélheti az önelvesztés élményét másvalaki kalandjai révén (*Eroticism* 87). Ezért írhatja Bataille, hogy az irodalom a vallás utódja: „az áldozat nem más, mint regény vagy elbeszélés, vérezen illusztrálva” (uo.). Kipling elbeszélője ebben az értelemben legalább annyira olvasó (illetve Mulvaney történeteinek hallgatója), mint író, s így az elbeszélés szövegének egész státusa is kérdésessé válik.

Az a tény, hogy az elbeszélő nem érti, mit keres nála a gyaloghintó, allegorikus szinten is beszédes: ha a gyaloghintó értelmezhető a metaforikus működés vagy átváltás metaforájaként is, akkor teljesen indokolt, hogy az elbeszélőnél helyezték le, hiszen íróként ő a metafora, a hétköznapiól eltérő nyelvhasználat szakértője. Márpedig itt az elbeszélő egyszerűen nem tud mit kezdeni az átváltozások helyével, pusztán megőrzését is bűnnek (orgazdaságnak) tekinti, és minél előbb meg akar szabadulni tőle. Mindez a cselekmény szintjén utal a szöveg és az elbeszélés viszonyára; noha az elbeszélés mitikus szinten keres megoldást a gyarmati szubjektivitás és interszubjektivitás problémájára, Kipling szövege mint szöveg mégis kiíratkozni látszik ebből a megoldásból, amennyiben nem teszi kockára önmagát. Mulvaney kalandja látszólag maradék, felesleg nélkül visszaíródik a jelentés rendjébe, ám ennek az ára a meg nem értés: sem Mulvaney, sem hallgatói nem értik meg teljesen, mi a funkciója Mulvaney megistenülésének, ahogy felettesei sem értik, minek köszönheti Mulvaney magától értetődő autoritását. A szöveg „felesleges” metaforái (elsősorban a „kosz” és az „áldozat”) Mulvaneytől erednek, és épp ezek a metaforák azok, amelyek a szakrális történet jelenlétére utalnak, amelyekből az elbeszélő részben „kimarad”.

60

Így aztán, noha Mulvaney történetének mitikus felnagyításában a történet depolitizálását is láthatjuk, melynek során a gyarmati problematika eltűnik a mitikus keretben, az európaiak és a bennszülöttek közötti ellentét és másság pedig felolvad az általános metamorfizmusban, sokkal inkább a Kipling más írásaiban is megjelenő problematikák és textuális feszültségek mitikus szintre helyezéséről és allegorikus kibontásáról van szó, amely a többi szöveg újraolvasásához is segítséget adhat.

## BIBLIOGRÁFIA

- Appadurai, Arjun. „Introduction: Commodities and the Politics of Value”. Appadurai (szerk.) 3-63.
- Appadurai, Arjun (szerk.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 [1986].
- Apter, Emily és Pietz, William (szerk.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Bataille, Georges. *The Accursed Share: An Essay on General Economy. Vol I: Consumption*. Ford. Robert Hurley. New York, 1991.
- . *Eroticism: Death and Sensuality*. Ford. Mery Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986. [Az erotika. Ford. Dusnoki Katalin et al. Budapest: Nagyvilág, 2001]
- . *The Theory of Religion*. Ford. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1989.
- . *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Ford. Allan Stoekl és mások. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Bényei Tamás. „Kipling Kolonoszban” (Rudyard Kipling: „Morrowbie Jukes különös vágója”). *Jelenkor* 50.7-8 (2007 július-augusztus), 765-775.



- Brantlinger, Patrick. *Fictions of State: Culture and Credit in Britain, 1694-1994*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Britzolakis, Christina. „Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism”. *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Szerk. Peter Buse és Andrew Stott. Basingstoke: Macmillan, 1999, 72-91.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Leroux (Presses Universitaires de France), 1939.
- Cheyfitz, Eric. *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Ching-Liang Low, Gail. „White Skins/Black Masks: The Pleasures and Politics of Imperialism”. *Space and Place: Theories of Identity and Location*. Szerk. Erica Carter, James Donald és Judith Squires. London: Lawrence and Wishart, 1993. 241-266.
- Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- Davenport, William H. „Two Kinds of Value in the Eastern Solomon Islands”. Appadurai (szerk.) 95-109.
- Douglas, Mary. „Pollution”. *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. 47-59.
- . *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 1996 [1966].
- Ellen, Roy. „Fetishism”. *Man* (new series) 23.2 (1988 június): 213-235.
- Feuerbach, Ludwig. *A kereszténység szelleme*. Ford. Tímár Ilona. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- Foster, Hal. „The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life”. Apter és Pietz 251-265.
- Freud, Sigmund. „A fetisizmus”. Ford. Májay Péter. *Ösztönök és ösztönsorsok*. Budapest: Filum, 1997. 151-157.
- Fuss, Diana. „Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification”. *Diacritics* 24. 2-3 (1994 nyár-ősz): 19-42.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1997.
- Goux, Jean-Joseph. *Symbolic Economies: After Marx and Freud*. Ford. Jennifer Curtiss Gage. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Graeber, David. „Beads and Money: Notes toward a Theory of Wealth and Power”. *American Ethnologist* 23.1 (1996 február): 4-24.
- Hodges, Donald Clark. „Marx's Theory of Value”. *Philosophy and Phenomenological Research* 33.2 (1972 december): 249-258.
- Keane, Webb. „Calvin in the Tropics: Objects and Subjects at the Religious Frontier”. Spyer 13-34.
- Keenan, Thomas. „The Point Is to (Ex)Change It: Reading *Capital*, Rhetorically”. Apter és Pietz 152-185.
- Kemp, Sandra. *Kipling's Hidden Narratives*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Kipling, Rudyard. *Life's Handicap* [1891]. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Krips, Henry. „Fetish and the Native Subject”. *boundary 2* 24.1 (1997 tavasz): 113-136.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Ford. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1987.
- Lukács György. *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető, 1971.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*. London: Routledge, 1995.
- McClure, John. *Kipling and Conrad*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- Marshall, Roderick. *Falstaff: The Archetypal Myth*. Longmead, Dorset: Element Books, 1989.
- Marx, Karl. *A tőke: A politikai gazdaságtan bírálata I-III*. Ford. anon. (sajtó alá rendezte a Marxizmus-Leninizmus Klasszikusainak Szerkesztősége). Budapest: Kossuth, 1974.

- Mason, Peter. *Deconstructing America: Representations of the Other*. London: Routledge, 1990.
- Masuzawa, Tomoko. „Troubles with Materiality: The Ghost of Fetishism in the Nineteenth Century”. *Comparative Studies in Society and History* 42.2 (2000 április): 242-267.
- Miklitsch, Robert. „The Commodity-Body-Sign: Toward a General Economy of »Commodity Fetishism«”. *Cultural Critique* 33 (1996 tavasz): 5-40.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Moore-Gilbert, Bart. *Kipling and Orientalism*. London: Croom Helm, 1986.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders*. London: Verso, 1983.
- Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington – London: Indiana University Press – British Film Institute, 1996.
- Naipaul, V. S. *An Area of Darkness* [1964]. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Nassau, Robert Hamill. „The Philosophy of Fetishism”. *Journal of the Royal African Society* 3.11 (1904 április): 257-270.
- Nietzsche, Friedrich. *Adalék a morál genealógiájához*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap, 1996.
- Paffard, Mark. *Kipling's Indian Fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Pels, Peter. „The Spirit of Matter: On Fetish, Rarity, and Fancy”. *Spyer* 91-121.
- Pietz, William. „Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx”. *Apter és Pietz* 119-151.
- Schor, Naomi. „Fetishism and Its Ironies”. *Bad Objects: Essays Popular and Unpopular*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Simpson, David. *Fetishism and Imagination: Dickens, Melville, Conrad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Spyer, Patricia. „Introduction”. *Spyer* (szerk.) 1-12.
- Spyer, Patricia (szerk.). *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. London: Routledge, 1998.
- Stallybrass, Peter. „Marx's Coat”. *Spyer* (szerk.) 183-207.
- Sullivan, Zohreh T. *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Taylor, Clare L. *Women, Writing and Fetishism 1890-1950: Female Cross-Gendering*. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- Thomas, Nicholas. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Weber, Samuel. *Unwrapping Balzac: A Reading of La Peau de Chagrin*. Toronto: University of Toronto Press, 1979.
- White, Hayden. „The Noble Savage Theme as Fetish”. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992 [1978]. 183-196.
- Wilson, Angus. *The Strange Ride of Rudyard Kipling: His Life and Works*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.
- . *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1997.

## Krisna Mulvaney megtestesülése<sup>1</sup>

Wohl auf, gyerünk, ma a csapat  
Templomba menetel.  
Fiúk: akinek nincs lova,  
Az lopjon egyet el!

Csak áhítattal, ne feledd,  
Ez itt egy Gottes haus  
Du, Conrad, auf der pad, siess,  
Schenkeld a whiskey-t aus!  
(Hans Breitmann: Lovon a templomba)<sup>2</sup>

Hol volt, hol nem volt, valahol Angliától nagyon messze, élt három férfi, akik oly igen erősen szerették egymást, hogy sem férfi, sem nő nem tudott közibük férközni. Pallérozott modorúnak jóindulattal sem voltak nevezhetők, s a tisztességes polgárok még a lábtörölőjükre sem engedték volna oda őket, merthogy történetesen Őfelsége hadseregének közkatonái voltak, és a mi haderőnk közkatonáinak nem sok ideje jut az önművelésre. Az a feladatuk, hogy makulátlanul tisztán tartsák magukat és a felszerelésüket, hogy tartózkodjanak a feltétlenül szükségesnél gyakoribb lerészegedéstől, hogy engedelmeskedjenek feljebbvalóiknak, és hogy háborúért fohászkodjanak. Az én barátaim mindezen kötelessége-

1 „The Incarnation of Krishna Mulvaney”. *Life's Handicap*. Harmondsworth: Penguin Books, 1988. 31-55. A jegyzetekhez felhasználtam P. N. Furbank jegyzeteit, illetve John McGivering jegyzeteit ([http://www.kipling.org.uk/rg\\_krishnamulv\\_notes.htm](http://www.kipling.org.uk/rg_krishnamulv_notes.htm)).

2 *Hans Breitmann's Ballads*: a német származású amerikai Charles Godfrey Leland (1824-1903) 1857-es komikus verseskötete, amely tört angolsággal, németes kiejtéssel, az angol szövegbe német szavakat és kifejezéseket illesztve meséli el a német-amerikai Breitmann lovaskapitány kalandjait az amerikai polgárháborúban (az északi oldalán), majd később a francia-porosz háborúban. Breitmann sok tekintetben emlékeztet Mulvaneyra: bátorságát elsősorban a nyereségszerzés reménye ébreszti fel, és nem veti meg az italt. Kipling egyik kedvence volt. A vers eredeti címe „Breitmann's Going to Church”, vagyis „Breitmann templomba megy”. A komikus ballada alapszituációja hasonló Kipling elbeszéléséhez: Breitmann, aki épp egy igen szigorú laktanyában él, tudomást szerez egy templom pincéjében elrejtett whiskeykészletről, és embereivel nekiindul. Kipling erősen átköltötte a sorokat (az első négy sort például több versszak választja el az utána következő soroktól). Az eredeti:

„Wohlauf mine pully cafaliers,  
Ve'll ride to shoorsh to-day,  
Each man ash hasn't cot a horse  
Moost shteal von, rite afay  
[...]  
Pe referent, men – rememper  
Dis ish a Gotteshaus –  
Du Conrad – go along de aisles  
Und schwenk de Whiskey aus!”

iknek maradéktalanul eleget tettek, sőt, saját szakállukra olyan harci cselekményeket is kezdeményeztek, amelyek nem szerepeltek a Katonai Rendtartásban. Sorsuk Indiába vezérelte őket, amely nem nevezhető aranyországnak, még ha a költők így énekelték is meg. Az emberek itt szerfölött gyorsan hálnak, azoknak pedig, akik élve maradnak, számos és különös viszontagságban van részük. Nem hinném, hogy barátaim sokat törődtek volna a Kelet társadalmi vagy politikai aspektusaival. Részt vettek egy jelentéktelennek nem nevezhető háborúban az északi határvidéken, egy másikban nyugati határainkon, és egy harmadikban valahol Észak-Burmában. Aztán az ezredük az újoncozás miatt egy helyben állomásozott, és a katonai helyőrség határtalan egyhangúsága lett az osztályrészük. Reggel és este is ugyanazon a poros kiképzőtérén gyakorlatoztatták őket. Fel és alá meneteltek ugyanazon a poros és fehér útszakaszon, ugyanabba a templomba és italmérésbe jártak, ugyanabban a kimeszelt falú, barakknak nevezett istállóban éltek, s mindezt két hosszú éven keresztül. Ott volt Mulvaney, ő volt a minden hájjal megkent apafigura, aki sokféle ezredben szolgált már Bermudától Halifaxig, tapasztalt hadfi, csupa sebhely, vakmerőség és lelemény, és istenfélő periódusaiban páratlan katona. Hozzá fordult segítségért vagy vigasztalásért egy majdnem kétméteres, tagbaszakadt, lomha yorkshire-i katona, az észak-angol lankák szülőtte, a kies völgyek fia, aki neveltetését főképpen a yorki vasútállomás háta mögött, a fuvaroskocsik között szerezte. Learoyd volt a neve, erényei közül pedig a legnagyobb az a birkatürelem, amely segítségére volt, hogy ő kerüljön ki győztesen a verekedésekből. Hogy Ortheris, a foxterrierképű londoni vagány hogyan lett tagja a triónak, az olyan mélységes rejtély, hogy még ma sem találok rá magyarázatot.

64

– Mindég hárman vótunk – mondogatta Mulvaney. – És Jézus koporsójára mondom, hogy hárman is leszünk, amíg csak a szógálat tart. Így van ez jól.

Önmagukon kívül semmilyen társaságra nem vágytak, és meggyűlt a baja bárkinek, aki az ezredből vitába szállt velük. A testi erőszak lehetősége Mulvaney és a yorkshire-i esetében eleve ki volt zárva, ha pedig valaki Ortherisbe kötött bele, kitette magát a másik kettő együttes támadásának, ami még öt embernek is sok lett volna. Így aztán vígan éltek így hármában, megosztva egymással italon, dohányon és pénzen, a jó és a balszerencsén, csatákon és életveszélyen, az életen és a boldogság esélyein, a dél-indiai Kalikuttól az északi Peshavárig.

Noha nem az én érdemem, mégis úgy hozta a jó sorsom, hogy bizonyos mértékig a barátságukba fogadtak – Mulvaney kezdettől fogva, rokonszenvét nem rejtve véka alá, Learoyd vonakodva és duzzogva, Ortheris pedig gyanakvóan. Ő úgy tartotta, hogy a vöröskabátosokkal senki ne kvaterkázzon, aki nincs a seregben.

– Mindenki a maga fajtájával – mondta. – Én katona vagyok, ő meg civil, a fenébe is. A természet ellen való, punktum, ezzel vége.

De mégsem volt vége. Fokozatosan mindannyian felolvadtak, s az olvadás során többet meséltek nekem az életükről és kalandjaikról, mint amit valaha is módom lesz megírni.

Eltelkintve most az egyéb körülményektől, ez a történet a Keserves Szomjúsággal kezdődött, amely a dolgok Első Okainak kezdetén található. Soha nem láttak még ehhez fogható szomjúságot – ezt Mulvaneytől tudom. Nagyon lázadoztak a kényszerű erényesség ellen, de csak a sokoldalú tehetséggel megáldott Ortheris járt sikerrel, aki rövid kirándulást tett a helyőrségen kívül és ellopta

egy civil kutyáját –, *videlicet*, olyasvalakiét, akinek kilétéről Ortherisnek fogalma sem volt, csak abban volt biztos, hogy nem a hadsereg kötelékébe tartozott. Nos hát az a civil személy alkalmasint nem sokkal azelőtt házasodott be az ezredparancsnok családjába, így aztán onnan érkezett a heves tiltakozás, ahonnan Ortheris a legkevésbé várta. Végül arra kényszerült, hogy nevetségesen alacsony haszonnal adjon túl az apró termetű terrieren, amelyhez hasonlóan ígéretes ebet pedig aligha ékesített még nyakörv. Az eladásából származó bevétel alig fedezte egy szerény kiruccanás költségeit, amelynek végén Ortheris az őrszobán találta magát. Végül is megúszta egy szigorú megrovással és néhány óra alaki kiképzéssel. Nem véletlenül híresztelték róla, hogy „a legjobb méreten aluli katona” az ezredben. Mulvaney hittételei közül ugyanis, amelyekre társait is megtanította, a tisztaság és rátermettség volt a legelső:

– Aki koszos – mondogatta –, azt akkor is becsaklizzák a fogdába, ha remeg a térgye, ha meg elhagyta az egyik fuszeklijét, mán mehet is a hadbíró-ság elibe. De a tiszta és rendes katona, aki díszére válik az ezredjének, aki suvikszolja a gombjait és viasszal keni a kabátját, akinek makkulálatlan a felszerelése, nohát az a katona, mán ha nem csinál valami nagy butaságot, azt teszi, amihez csak kedve tartja, ha akarja, leihassa magát akár a sárga földig. Na lássa, ezér’ jó derék katonának lenni.

Egy alkalommal együtt üldögéltünk távol a laktanyától, egy kiszáradt vízfolyás árnyas medrében, ahol csak az esős évszakban volt víz. Mögöttünk sűrű bozót, amelyben állítólag sakálok, pávák, az északkeleti tartományok szürke farkasai, és olykor-olykor Közép-Indiából elcsatangolt tigrisek éltek. Előttünk a laktanya csak úgy izzott a perzselő napsütésben; oldalt pedig a Delhibe vezető széles út két fele futott.

A bozót juttatta eszembe, milyen jól tette Mulvaney, hogy korábban egynapos eltávozást kért, és egy kis vadászkirándulásra indult. A páva Indiaszerte szent madár, s aki csak egyet is elpusztít, azt kockáztatja, hogy a legközelebbi falu lakói meglincselik. Mégis, amikor Mulvaney legutóbb kiruccant, valahogy úgy intézte, hogy a helyi vallási érzékenység legkisebb sérelme nélkül hat pompás pávabőrrel tért vissza, amelyeket jó haszonnal eladott. Úgy tűnt, most is lehetséges –

– Ugyan mit ér elindulni ital nélkül? Az út tiszta por, oszt úgy beleeszi magát a torkomba, hogy ölni tudnék – panaszkodott Mulvaney, és szemrehányóan nézett rám. – A páva farkát is csak akkor tudod elkapni, ha utánafutol. Meg aztán hogy tudna az ember futni, ha csak vizet iszik – hozzá ezt az őserdei vizet?

Ortheris alaposan fontolóra vette a kérdés minden vonatkozását. Miközben beszélt, elgondolkodva rágcsálta pipáját:

„Menj hát, s térj meg dicsőn majd  
Clusium királyi sarja;  
Lógasd fel Róma pajzsait  
a rohadt templomfalakra”<sup>3</sup>

3 Ortheris meglehetősen szabadosan költi át Thomas Babington Macaulay „Horatius” című 1842-es elbeszélő költeményének egyik versszakát.

„Go forth, go forth, Lars Porsena;  
Go forth, beloved of Heaven;  
Go, and return in glory  
To Clusium’s royal dome;

– Szerintem menjél – folytatta –. Magadat aligha lövöd agyon – amíg van rá esély, hogy valami itókára lelsz. Learoyd meg én majd otthon maradunk és ügyelünk, ha valami történik. De te csak indulj azzal a mordállyal és fogj egy pár pávát vagy akármit. Egynapos eltávozt gyerekjáték szerezni. Na gyerünk, indulj már, lőjél pávát vagy amit akarsz!

– Jock – fordult Mulvaney Learoyd felé, aki félálomban üldögélt az árnyékos vízmosásban. Lassan tért magához.

– Hát asszem, Mulvaney, hogy mennyé’ – mondta végül.

Mulvaney pedig ment, miközben az írek folyékonyágával és a kaszárnyalakók tömörségével átkozta társait.

– Jól jegyezzétek meg – mondta, miután megkapta az eltávozást és megjelent a legócskább ruhájában, kezében az ezred vadászmordályával –. Jól jegyezzétek meg, te, Jock, meg te is, Ortheris, hogy akaratom ellenére megyek – csak azér’, hogy a kedvetekbe’ járjak. Mán nem mintha szerintem bármi te-teje vóna annak, hogy pávakokasokra durrogtatok itt átabotába ebbe’ a pusztaságba’; úgyis tudom, hogy maj’ lefekszek valahol oszt ott halok meg szomjan. Fogjak nektek pávakokast, tohonya léhűtők – aztán meg maj’ feláldoznak a parasztok – Piha!

Roppant mancsával a levegőbe csapott, és elment.

Szürkületkor, jóval a kijelölt idő előtt, üres kézzel és fülig mocskosan tért vissza.

– Pávakokas? – érdeklődött Ortheris a kaszárnyaasztal biztos menedékéből, amelyen keresztbe vetett lábbal ült és a pipáját szívta. Learoyd mélyen aludt a piccsén.

– Hé, Jock – kérdezte Mulvaney válasz helyett, miközben igyekezett felrázni az alvót. – Jock, tudol verekedni? Fogol verekedni?

A szavak jelentése nagyon lassan jutott el a még félig alvó Learoydhoz. Megértette – aztán újra megértette –, mit is jelenthetnek. Mulvaney vadul rázta, miközben a szobában a többiek a hasukat fogták neveltükben. Végre kitört a háború a hármass szövetségben – háború, szakadnak a baráti kötelékek!

A kaszárnyaetikett szabályai igen szigorúak. A félreérthetetlen kihívást félreérthetetlen válasznak kell követnie. Szigorúbban köt ez a kötelék, mint a kipróbált barátságé. Mulvaney még egyszer megismételte a kérdést. Learoyd a rendelkezésére álló egyetlen módon válaszolt rá, s ezt olyan gyorsan tette, hogy Mulvaneynek alig volt ideje elhajolni az ütés elől. A nevetés erősödött. Learoyd zavarodottan nézte barátját, aki maga sem volt kevésbé zavarodott. Ortheris leesett az asztalról, mert világa összeomlóban volt.

– Gyertek ki! – parancsolta Mulvaney, s miközben a szoba virágos kedvű lakói arra készültek, hogy kövessék, ő megfordult és böszén azt mondta: –

---

And hang round Nurscia’s altars  
The golden shields of Rome.”

Macaulay verse népszerű hősi költemény volt, amelynek cselekményét Liviustól vette (*Róma története*, II. ix-x). Az utolsó római királyt, a zsarnok Lucius Tarquinius Superbust elűzte a város, s az etruszk származású uralkodó az etruszok királyánál, a Nursciában székelő Lars Porsenánál kért menedéket. Lars Porsena hadsereggel indult Róma ellen, s a vers középpontjában ennek az ostromnak a leghíresebb mozzanata áll: Horatius Cocles két társával egészen addig védte a Tiberis hídját, amíg azt a többiek le nem rombolták mögötte. Az átköltött versszak eredetijében épp a rómaiak ellen harcba induló Lars Porsenát buzdítják az etruszk bölcsek.



Máma este nem lesz verés – hacsak valaméköttök nem kér belőle. Aki kér, gyöjjön utánam.

Senki nem mozdult. Ők hárman kimentek a holdfénybe, miközben Learoyd egyenruhájának gombjaival babrált. A gyakorlótér elhagyatott volt, kivéve néhány eliszkoló sakált. Féktelen indulatában Mulvaney egészen a nyílt térség közepéig vitte magával a másik kettőt, mielőtt Learoyd megpróbált felé fordulni és folytatni a társalgást.

– Nyugodjál már! Az én hibám vót, hogy egyből a közepibe vágtam, Jock. Előbb el kellett vóna magyarázni; de Jock, drága barátom, mondjad igaz lelkedre: készen állsz a legfájintosabb verekedésre, mióta világ a világ? Jobb, mint ha velem verekednél. Gondold meg azér', mielőtt felelsz!

Learoyd, aki most zavartabb volt, mint addig, két-három fordulatot tett, megtapogatta a karját, próbaképpen rúgott egyet, és így válaszolt:

– Ja, jöhet. – Hozzászokott, hogy egy felsőbbrendű elme parancsára vakon harcba indul.

Ezután leültek, s miközben a többiek messziről figyelték őket, Mulvaney e – nem kevés – szavakkal fedte fel szándékait:

– Követtem az ostoba terveteket, kimentem az úttalan sivatagba a kaszárnán túl. Ott aztán összetalálkoztam egy jámbor hindusztánival, aki az ökrösszekerén ült. Biztos vótam benne, hogy örömet elvinne egy darabon, így aztán fogtam és felpenderültem a szekérre.

– Te lusta, feketehajú disznó – mondta vontatottan Ortheris, aki hasonló körülmények közt ugyanezt tette volna.

– Hát nem mondom, jól tettem. Az a szerecsenyember sok mérföldnyire elvitt – egész az új vasútvonalig, amit most építenek a Tavi folyó mögött. „De én ezen a szekéren csak szemetet és fődét viszek” – mondja nekem olyan fél-szegformán újra meg újra, csak hogy megszabaduljon tőlem. „Főd vagyok én is” – mondom neki, – „de még nálam szárazabb fődét sose szállítottál.” Aztán meg elaludtam, oszt világomat se tudtam, amíg oda nem ért a vasúti tötéshez, ahol a kulik a sarat tornyozták. Nem sokat mondok, de volt ott vagy kétezer is belőlük – ezt jól jegyezzétek meg. Egyszerre csak csengőt hallottam, oszt szaladt mindegyik a nagy barakkhoz, ahol a bérjüket kapták.

„– Hun van a fehér ember, a vezető?” – kérdezem a szekeresestől.

„– Benn a barakkban – mondja –, tambollát csinál.”

„– Hogy mit?” – kérdezem.

„– Tambollát – aszondja. – Te vesz jegy, ő elvesz pénz. Te nem kap semmi.”

„– Hohó! – mondom erre –, te, sötétség és bűn félbevezetett gyermeke, a kurtúrállott és felsőbbbrangú emberek ezt úgy híjják, hogy tombola! Na vigyél hát oda ahhoz a tombolához, bár hogy mi a fészkes fenét csinál egy tombola ilyen messzire onnét, ahun lakik – mikor a jótékonysági kirakodóvásár van Karácsonkor, oszt az ezredesné ott vigyorog az ozsonnásasztal mögött –, aztat fel nem foghatom.”

Ezzel odavitt a barakkhoz, láttam, hogy fizetésnapjuk vót a kuliknak. A bérjük ott vót az asztalon egy nagy derék vereshajú ember előtt, akkora, mint egy tenyészbika, hosszába megvolt vagy hét láb, széltibe vagy négy, hozzá három láb vastag, az ökle meg mint a zaboszsák. Úgy fizette kifele a kulikat, mint a parancsolat, de megkérdezte mindet, hogy nem-e akar tombolázni, mirefel mind aszondja, hogy akar, persze hogy. Erre a vereshajú levont a bérjükből a rend szerint. Mikor mindet kifizette, teletömött egy szivardobozt olyan ágyúcsőbe va-



ló rongyokkal, oszt szétszórta az egészet a kulik között. Hát mit mondjak, a kulik nem voltak hasra esve a mutatóváltótól. Az egyik, amék ott áll mellettem, elvesz a fődről egy fekete rongyot, oszt kiabálja, hogy „Nálam van!”

„– Vájlék egészségedre” – mondom. A kuli előrement a nagy derék vereshajú emberhez, aki félrehúzott valami ruhafélét: hát mögötte vót a legfényesebb, legpuccosabb hordszék, amit valaha láttam, tele rubinttal meg drágakővel meg porcellánnal, meg mindenféle ördöngösséggel.

– Hordszék! Haggyál mán. Gyaloghintó volt az. Hát még egy gyaloghintót sem tudsz felismerni?<sup>4</sup> – kérdezte Ortheris megvetően.

– Én hordszéknek nevezem, és úgy is fogom, kicsi katona – folytatta az ír. – Csudás egy hordszék vót az: a bélése rózsaszín selyem, az ablakain rózsaszín selyemfirhang.

„– Tessék” – mondja a kuli, és vigyorog, de mintha nem merne egészen.

„– Hasznát tudod venni?” – kérdi a vereshajú.

„– Nem – mondja erre a kuli –, odaajándékozom az úrnak.”

„–Én pedig köszönettel elfogadom az ajándékot” – mondja a vereshajú; erre az összes kuli veszett ordítózásba kezd, amolyan vidám zsvajnak lehetett az szánva, oszt mentek is vissza kubikolni, én meg ottmaradtam a baraknál. A vereshajú észrevett, mire egész elkékült a feje a hájas nyakán.

„– Mit keres maga itt?” – kérdi. Mire én:

„– Csak egy állóhelyet. De az is lehet, hogy valami olyasmit, amiből magának sose volt egy csepp se: egy kis jómodort, maga tombolázó anyaszomorító” – mer’ azt csak nem hagyhattam, hogy sértegezzék a mundért.

„– Kifelé innen – mondja nekem. – Az építkezésnek ezt a részét én felügyelem.”

„– Én meg magamat felügyelem – mondom –, és úgy tűnik, maradok egy darabig. Aztán sokat tomboláznak errefelé?”

„– Magának ahhoz mi köze?” – kérdezi.

„– Nekem semmi – mondom –, de magának annál több lehet. Le merném fogadni, hogy a fél jövedelme abból a hordszékből van. Mindég így kisorsolja?”

Oda is mentem egy kulihoz, hogy kikérdezzem. Hát, fiúk, a vereshajút Dearsleynek híják, és van mán vagy kilenc hónapja, hogy minden fizetésnapkor kisorsolja azt a régi hordszéket. Az építkezésen – úgy érte, az ő szakaszán – minden hónapba’ egyszer mindegyik kuli vesz egy jegyet, mer’ máskülönben szedhetik a sátorfájukat. De mindegyik, amék megnyeri, vissza is adja neki, mer’ ahhoz túl nagy, hogy elvigye onnét, Dearsley meg feszt kirúgná azt, aki megpróbálná eladni. Elég az hozzá, hogy ennek a zsvány Dearsleynek a tombolából annyi pénze lett, mint annak a Roshusnak vót.<sup>5</sup> Lássátok, micso-da szégyen? A hadseregnek Indiában az a dőga, hogy ótalmazza ezeket a nyomorult kulikat, hogy ha kell, a saját keblin táplálja őket! Mos’ meg tessék: itt van kétezer kuli, akiket minden hónapba’ megrövidítenek!

4 A hordszék (*sedan chair*) szerényebb alkotmány, általában ketten cipelik. A gyaloghintó (*palanquin*) minden tekintetben fényűzőbb, díszesebb, és hat hintóvivő cipeli. Az egyébként hindusztáni eredetű angol szó a keleti fényűzés asszociációit ébreszti.

5 Quintus Roscius sikeres római komikus színész volt, az ő angolosan eltorzított neve szerepel itt. Az utalás minden bizonnyal egy William Henry West Betty nevű angol gyerekszínészre vonatkozik (1791-1874), aki nagy vagyont szerezve vonult vissza a színészetből, és „Young Roscius”-nak („ifjú Roscius”) is nevezték.

– Fenébe a kulikkal. Megvan még a szék? – kérdezte Ortheris.

– Várjatok. Miután kiokumláltam ennek a Dearsleynek a fertelmes és halatlan szélhámosságát, haditanácsot tartottam. Közbe' ő meg váltig szórta rám a szitkokat, hogy jól belehergelsen egy verekedésbe. Hanem kutya legyek, ha az a hordszék törvény szerént akármilyen munkavezető lehet. Valami király vagy királynő széke az. Tele van arannyal meg selyemmel, meg mindenféle finom szövetekkel. Hát, fiúk, tudjátok, hogy én nem szokok szemet húnyni a galádságok fölött – öreg vagyok én már ahhoz –, de – szóval már kilenc hónapja nála van, és nyikkanni se merne, ha elvonnék tőle. Csak öt mérföldre van, na jó, hatra –

Hosszú szünet állt be, vidáman vonítottak a sakálok. Learoyd feltúrte az ingujját az egyik karján, és a holdfényben szemügyre vette a látványt. Aztán biccentett, félig önmagának, félig a barátai felé. Ortheris alig bír megülni az elfojtott indulattól.

– Gondoltam, hogy belássátok a dolog méltányosságát – mondta Mulvaney. – Bátorkodtam a vereshajúnak is megemlíteni. Ő egyenest a közepibe vágott volna, gyalogosan, lovon, puskával –, de hát ez mind csak hiábavaló vót, lévén hogy nem vót semmi, amivel elvihettem vóna azt a masinát.

„– Mára nem fogok magával összevitatkozni – mondtam neki –, de maj' máskor, Mister Dearsley, maga tombolások gyöngye, jó hosszan eldiskurálunk a dologról. Nem vall nagy bölcsességre, ha elveszük a szerecsenyektől a nehéz munkával megkeresett járandóságukat, és ha nem csal a szemem – a szekerestül hallottam –, maga éppenséggel ezt teszi már vagy kilenc hónapja. De én nem vagyok igazságtalan ember – mondom neki –, és szemet húnynok fölötte, hogy azt a pamlagot az aranyozott tetejével nem törvényes úton-módon szerezte – na, erre olyan ződ lett a képe, mint az uborka, rögtön tudtam, hogy itt valami suskus van –, hogy nem törvényes úton-módon szerezte. Hajlandó vagyok elrendezni a dógot az e havi nyereségér' cserébe.”

– Ejha! Nahát! – Learoyd és Ortheris kommentárjai.

– Az a Dearsley meg csak kihitta a sorsot – folytatta Mulvaney, komoran ingatva a fejét. – Olyan cifrákat még a pokolba se hallottak. Itt görbüljek meg, ha nem nevezett rablónak! Engem! Mikor én csak meg akartam menteni attul, hogy folytassa a gonosztetteit, intelemnek szántam – hisz egy embernek, ha van lelkiismeretje, az intelem megváltozthassa még az élete sorát is.

„– Nem az én tisztem aztat megmondani, Mister Dearsley, hogy maga micsoda, de szavamra mondom, megszabadítom a csábítástul, ami abba' a hordszékbe' van elbújtatva!”

„– Azért meg kell verekednünk – mert tudom, ahhoz nem lesz mersze, hogy bárkinek bejelentse.”

„– Megverekszünk – mondom neki –, de nem mára, mer' mostan étel, ital nélkül legyengültem erősen.”

„– Hallja, azért maga is jó firma – mondja Dearsley, oszt közbe végigmért tetőtől talpig. – És jó kis verekedés lesz. Most egyen és igyon, aztán menjen isten hírével.”

Adott hideg szózott birkasültet, meg whiskyt – jó whiskyt –, aztán diskurálunk még erről-arról egy darabig.

„– Ezek után – mondom neki – nem lesz könnyű elkonfiskálnom azt a bútorarabot, de hát az igazság az igazság.”

„– Még nem vette el – mondja. – Közben lesz még egy verekedés.”

„– Lesz hát – mondom –, és jó kis verekedés lesz. Ezér' a vacsoráér' az ezred krémjit kapja, prima minőséget.”

Aztán meg jöttem hozzátok, ahogy a lábam bírta. De vigyázzatok, tartsátok a szátokat! Elmondom, hogy lesz: holnap hárman odamegyünk, ő meg választhat, hogy velem vagy Jockkal akar verekedni. Jock becsapós, mert szemre csupa háj, és lassú a mozgása. Én meg szemre csupa izom vagyok, és fűrgén is mozgok. Úgy számítom, hogy az a gazfickó Dearsley nem akarja velem összeakasztani a bajuszt; úgyhogy Ortheris meg én maj' vigyázunk, hogy meglegyen a fair play. Jock, jól figyelj, nagy verekedés lesz – elsőrangú ínyencfalat, habbal a tetején. Aztán ha vége, hárman kellünk majd – mer' Jocknak fájni fog mindene –, hogy elvigyük a hordszéket.

– Gyaloghintót – ez volt Ortheris hozzáfűznivalója.

– Fene bánja, micsoda, csak vigyük el onnét. Közel s távol ez az egyetlen darab, amin jó árér' túladhunk, és ingyér a mienk lehet. Aztán meg, egy verekedés nem nagy dolog. Ő bectelenül rabolta ki a szerecsenyeket. Mi becsülettel raboljuk el tőle a hordszéket, cserébe a whiskyért, amékkal megkínált.

– De mi a fészkes fenét csinálunk azzal a vacakkal, ha a mienk lesz? A hordszékek akkorák, mint egy ház, és marha nehéz túladni rajtuk, ahogy McCleary mondta, amikor elloptad az őrbódét Dublin mellett a Curragh-kaszárnyából.

– Na és ki fog megverekedni érte? – kérdezte Learoyd, mire Ortheris elhallgatott. Némán tértek vissza a kaszárnyába. Mulvaney utolsó érve eldöntötte a dolgot: a hordszék pénzzé tehető vagyontárgy volt, s a legegyszerűbb és a legkevésbé nyűgös módon tehettek rá szert. Előbb-utóbb sörré változik majd. Nagy volt Mulvaney bölcsessége.

Másnap délután háromfős menet rendeződött alakzatba és tűnt el a bozótban az új vasútvonal irányában. Csak Learoyd vállát nem nyomták a gondok, mert Mulvaney komoran a jövőbe révedt, Ortheris pedig félt az ismeretlentől. Hogy miképpen esett meg az a bizonyos diskurálás a félig kész vasúti töltés melletti magányos barakkban, azt csak pár száz kuli tudja, az ő elbeszélésük pedig meglehetősen zavaros. Így hangzik:

– Dolgoztunk. Három férfi jött vörös kabátban. Meglátták a Száhibot – Dearsley Száhibot. Szónoklatot mondtak; de legfőképp a kicsi ember a vöröskabátosok közül. Dearsley Száhib is szónoklatot mondott, és erős szavakat használt. Miután beszéltek, együtt kimentek egy nyílt térségre, és ott a kövér vöröskabátos verekedett Dearsley Száhibbal a fehér emberek szokása szerint – a kezét használta, némán harcolt, és egyszer sem húzta meg Dearsley Száhib haját. Azok közülünk, akik nem félték, nézték őket, addig, amíg egy ebédfőzés tart. A kicsi vöröskabátos magához vette Dearsley Száhib óráját. Nem, nem lopta el az órát. A kezében fogta és időről időre kiabált valamit, mire azok ketten abbahagyták a verekedést, ami olyan volt, mint a fiatal bikák küzdelme tavasszal. Mindketten hamarosan csupa vörösek voltak, de Dearsley Száhib vörösebb volt, mint a másik. Amikor ezt láttuk, és mert igen aggódtunk az életéért – merthogy nagyon szerettük őt –, közülünk vagy ötvenen rárontottak a vöröskabátosokra. De egy másik ember – nagyon fekete volt neki a haja, és semmi esetre sem szabad összetéveszteni a kicsivel vagy a kövérrel, aki verekedett –, mi mind tanúsítjuk, hogy az a másik ember ránkrontott, és a karjába nyalábolt közülünk tizet vagy ötvenet, egymásnak ütögette a fejünket, a májunk vízzé vált, mi meg elszaladtunk. Nem jó dolog beleavatkozni a fehér emberek harcába. Ezután Dearsley Száhib elesett, és nem kelt fel,

azok az emberek ráugrottak a hasára és kifosztották, elvették az összes pénzt, és megpróbálták felgyújtani a barakkot, ahol a bérünket kapjuk, aztán elmentek. Igaz, hogy Dearsley Száhib nem tesz panaszt a rajta esett dolgok miatt? Mi az eszünket vesztettük a félelemtől, egyáltalán nem emlékszünk. Nem volt gyaloghintó a barakk közelében. Ugyan mit tudhatnánk mi a gyaloghintókról? Igaz, hogy Dearsley Száhib tíz napig nem tér vissza hozzánk, a gyengélkedése miatt? Erről azok a vöröskabátos rossz emberek tehetnek, akiket szigorúan meg kellene büntetni; mert Dearsley Száhib az apánk és az anyánk, és mi nagyon szeretjük őt.<sup>6</sup> De ha Dearsley Száhib nem tér vissza, akkor elmondjuk az igazat. Volt itt egy gyaloghintó, és a havi bérünk kilenctizedét kellett kifizetnünk a fenntartásáért. Amikor a sarcot kiszabta, Dearsley Száhib engedélyezte nekünk, hogy hódolatunkat fejezzük ki neki ott a gyaloghintó előtt. Mit tehettünk volna? Szegények vagyunk. Elvette a fizetésünk felét. Visszafizeti nekünk a Kormány ezt a pénzt? A három vöröskabátos a vállán vitte a hordszéket, és elmentek. Az összes pénz, amit Dearsley Száhib elvett tőlünk, ott volt a gyaloghintó párnáiba varrva. Akkor hát ők ellopták azt a pénzt. Sok ezer rúpia volt benne – az összes pénzünk. Az volt a mi bankfiókunk, és mi örömmel adtuk oda Dearsley Száhibnak a fizetésünk háromhetedét, hogy megtöltsük. Miért van rosszallás a fehér ember tekintetében, ha ránk néz? Istenre esküszünk, hogy volt itt egy gyaloghintó, és már nincs itt; és ha ideküdik a rendőrséget, hogy vizsgálódjon, akkor csak annyit mondhatunk, hogy soha nem volt semmiféle gyaloghintó. Miért volna gyaloghintó az építkezésnél? Szegény emberek vagyunk, és nem tudunk semmit.

Ez a Dearsley lerohanásáról mesélt legegyszerűbb történet legegyszerűbb változata. A kulik saját szájából hallottam. Dearsley nem volt olyan állapotban, hogy bármit is mondhatott volna, Mulvaney pedig konok hallgatásba burkolózott, amelyet csak azt tört meg, hogy néha megnyalta a szája szélét. Olyan csodálatos verekedés szemtanúja volt, hogy még beszélni is elfelejtett. Mindaddig tiszteletben tartottam ezt a hallgatást, amíg, körülbelül három nappal az eset után, a szállásomon, egy elhagyatott istállóban fel nem fedeztem egy szégyentelenül pompázatos gyaloghintót – valamikor a múltban kétségkívül egy királynőé lehetett. A rudat, amelynek két vége a hintóvívők vállán nyugodott, gazdagon díszítette a festett kasmíri papírmásé. A vállpárnák sárga selyemből készültek. Magának a fülkének az oldalfalait teljesen beborították a hindu panteon összes isteneinek mozgalmas szerelmi ügyei – lakkozott cédrusfából. A cédrusfából faragott tolóajtók hevederpántjai áttetsző dzsaipuri zománcból készültek, és a vágatokat, amelyekben csúsztak, ezüsttel bélelték. A párnákat brokáttal kivert delhi selyemből varrták, a függönyök pedig, amelyek valaha kizárták a királyi palota szépségének legkisebb részletét is, szinte merevek voltak a sok aranytól. Ha közelebről megnéztük, látszott, hogy az egész szövet mindenhol elszíneződött és kikopott az időtől és a használattól, de még így is épp elég pompázatos volt ahhoz, hogy egy királyi zenána<sup>7</sup> kü-

6 Utalás Angol-India egyik legérdekesebb verbális és szimbolikus intézményére: a „man-baap” („Te vagy az anyám és az apám”) formula például az indiai hadseregben a bennszülött katonák teljes alárendeltségét fejezte ki. Fontos szerepet játszik a formula és az általa kifejezett ideológia Paul Scott tetralógiájában (elsősorban Teddy Bingham történetében).

7 A nők lakosztálya a hindu házakban.

szöbén legyen a helye. Semmilyen hibát nem találtam benne, leszámítva azt az egyet, hogy az én istállómban állt. Aztán, ahogy az ezüsttel kivert rúdnál fogva megpróbáltam megmozdítani, felnevettem. Dearsley barakkjától a garizonig keskeny és egyenetlen út vezetett, amely három felettébb tapasztalatlan gyaloghintóvivő számára, akik közül az egyik ráadásul komoly verést kapott, merő kínszenvedés lehetett. De még ezután sem láttam be, hogy a három muskétás miért akar engem lopott tulajdon orgazdájává változtatni.

– Csak arra kérem, instállom, hogy raktározza – nyilatkozott Mulvaney, amikor felhívtam a figyelmét a problémára. – Ebbe’ nem vót lopás. Dearsley azt mondta, vihetjük, ha megverekszünk érte. Hát Jock megverekedett érte – és tudja, uram, mikor a céció a legjobb volt, Jock úgy vérzett, mint egy felnyársalt disznó, Ortheris, a zsebkatona meg féllábon ugrálva visített, Dearsley óráját harapdálva, hát akkor szívesen átadtam vóna a helyem magának, hogy láthasson legalább egy menetet. Persze Jockot választotta, ahogy előre sejtettem, és be is dőlt Jocknak. Kilenc menetig eldöntetlen vót az állás, oszt a tizedikbe’ – de beszéljünk akkor erről a gyaloghintóról. Nincs vele a világon semmi baj, máskülönben nem hoztuk volna ide. Igazán megértheti, a Királynő – Isten óvja őt! – nem számol azzal, hogy a közkatonák ellifántokat meg gyaloghintókat meg efféléket tartsanak a kaszányában. Mikor elvittük Dearsleytől és keresztülcihelődtünk vele azon az istentelen bozóton, amitől Ortherisnek a szíve is majdnem megállott, aztán meg ott ültünk a vízmósásba’, hát jól nézhettünk ki; reggelre meg láttuk, hogy egy tolvajfajzat tarajos sül, egy cibetmacska meg egy sakál vert benne tanyát. Most mondja meg uraságod: hát arra való egy hercegnőnek faragott elegáns gyaloghintó, hogy abba’ tanyázzon a környék minden koszos vadállatja? Setétedés után idehoztuk, oszt betettük az istállójába. De ne gyötörje uraságodat a lelkiismeretje. Tessék csak a sok örvendező kulira gondolni ott a barakkba’ – ahogy mereszti a szemüket Dearsleyre, a feje törülközőbe bugyolálva, és tudják, hogy minden hónapba’ megkapják a bérjüket, és nem lesz levonás a tombolára. Uraságod tudtán kívül megmentette egy népes falu parasztságát egy gátlástalan, elvtelen vérszívó héjjától. Na meg gondolja, hogy hagyom itt rohadni a hordszéket? Hát nem. Nem mindennap kerül a piacra ilyen ékszerdoboz. Nincs olyan király vagy negyven mérföldnyire – széles mozdulattal intett a poros horizont felé –, aki ne venné meg boldogan. Egyik nap, mikor maj’ lesz rá időm, elindulok vele, oszt túladok rajta.

– De hogyan? – kérdeztem, mert tudtam, hogy ez az ember bármire képes.

– Hát mit gondol? Beleülök és a firhang résin maj’ kémlelek kifelé. Aztán ha meglátok valami jóféle bennszülött illetőt, pironkodva kiszállok majd a bal dahintból, oszt odaszólok neki: „Hé, te fekete fráter! Nem kell egy gyaloghintó?” De először fel kell fogadnom négy embert, akik maj’ visznek, és az nem megy a következő fizetésnapig.

Learoyd, aki megküzdött érte, s aki a győzelem révén átélte a legnagyobb örömet, amit az élet adhatott neki, érdekes módon erősen alulértékelt a hadizsákmányt, Ortheris pedig nyíltan megmondta, hogy legjobb lenne aprófát csinálni az egész alkotmányból. Azzal érvelt, hogy Dearsley talán sokoldalúbb, mint gondolták, és remek bunyós létére is képes lehet mozgásba hozni a polgári jog gépezetét – márpedig semmi sincs, amitől a katona jobban retteg. Történt, ami történt, a mókának vége; úgyis mindjárt itt van a következő zsold, amikor lesz elég sör mindenkinek. Mivégre hát tovább őrizgetni a festett gyaloghintót?

– Lehet, hogy prima céllövő vagy, meg hogy a méretedhez képest nem is vagy rossz katona – felelt Mulvaney. – De a fejed sose ért többet, mint egy lágytojás. Mindég nekem kell éccaka ébren lenni és a fejemet törni, hogy kitanáljak valamit hármunknak. Ortheris, fiacskám, ebbe’ a hordszékbe’ nem pár gallon ser van – de még csak nem is húsz gallon –, hanem hordószám meg dézsaszám. Hogy ki fia-borja, hogy hogy került oda, aztat nem tudjuk; de érzem a csontjaimba’, hogy Jock nem hiába ficamintotta ki a hüvelykujját, hogy mi hárman egy vagyont kapunk érte. Most hagyjál, hadd gondolkodjak!

Mindeközben a gyaloghintó az istállómban állt, amelynek kulcsát Mulvaney vette magához.

Eljött a zsold napja, és vele a sör. A tapasztalatok alapján aligha lehetett rá számítani, hogy Mulvaney négyheti belső aszály után nem esik majd a mértéktelenség bűnébe. Másnap reggelre a gyaloghintóval egyetemben nyoma veszett. Volt annyira előrelátó, hogy kért három nap eltávozást, „hogy meglátogassa egy barátját a vasútnál”, s az ezredes, aki tudta, hogy közeleg az időről időre elkövetkező esedékes kitörés, s reménykedett, hátha az ő fennhatóságán kívül tombolja majd ki magát, örült, hogy a kedvére tehet. Ezen a ponton Mulvaney története, ahogyan az a kintinban hagyományozódik, véget ért.

Ortheris sem tudta sokkal tovább fűzni:

– Nem, nem volt az részeg – mondta lojálisan a kis emberke –, az ital még csak tapogatózott benne, hogy merre menjen; de azt az ócska gyaloghintót telepakolta üvegekkel, mielőtt elment. Felfogadott hat embert, hogy vigyék, nekem meg még segíteni is kellett, mikor bemászott abba az esküvői ágyba, mert csak nem hallgatott az okos szóra. Ingbe-gatyába ment el, és fenemód káromkodott. Mikor elindultak az úton, a lába kalimpált kifelé az ablakon.

– Igen, de hova ment? – kérdeztem.

– Könnyebbet kérdezzen az úr. Azt mondta, eladja a gyaloghintót, de ha abból indulok ki, amit akkor láttam, mikor gyömöszöltem befelé az ajtón, szerintem inkább az új töltéshez mehetett, hogy gúnyolódjon Dearsleynek. Ahogy Jock megjön az őrsegből, indulok is, hogy megnézzem, nincs-e valami baja – mármint a másinak, nem Mulvaneynek. Az összes szentekre mondom, nem irigylem azt, aki kitessékeli Terence-t a gyaloghintóból, amikor épp részeg.

– Épségben visszatér, meglátja – mondtam.

– Még jó. Csak az a kérdés, mit művel, amíg úton van. Még az is lehet, hogy kinyúvasztja Dearsleyt. Nem lett volna szabad nélkülünk elmennie.

Learoyddal megerősítve Ortheris elment és megkereste a kulik munkavezetőjét. Dearsley fején még mindig törölközők díszeltek. Mulvaney sem józanon, sem részegen nem ütött volna meg senkit ilyen állapotban, Dearsley pedig felháborodottan cáfolta, hogy visszaélt volna a hős illuminált állapotával.

– Én már választottam kettőjük közül – magyarázta Learoydnak –, maguk meg elvitték a gyaloghintómat – de persze előtte már jó kis hasznót húztam belőle. Minek bántanék bárkit, ha minden le van rendezve? Az emberük tényleg járt itt – olyan részeg volt, mint a kocsmáros kocája<sup>8</sup> –, azért jött, hogy csú-

8 Utalás egy angol trufára. Egy David Lloyd nevű kocsmáros pénzért mutogatta hatlábú kocáját. Egy napon a felesége felöntött a garatra és a disznóólban akarta ki-aludni a fáradozalmait. A férje ekkor őt mutogatta a vendégeknek, e szavakkal kommentálva a látványt: „Itt a legrészegebb koca, akit valaha láttam”.



folódjon velem, kidugta a fejét az ajtón és keresztrefeszített napszámosnak nevezett. Én itattam még egy kicsit, aztán ment az útjára isten hírével. De egy ujjal sem értem hozzá.

Mire Learoyd, aki igen lassan fogta fel, ha az őszinteség bizonyítékaival találkozott, csak annyit válaszolt:

– Ha Mulvaneyval bármi történik a maga jóvótábul, engem nem érdekel, akárhogy be is van pólyálva az a rusnya feje, én a szuszt is kiszorítom magából, én kitekerem a nyakát. Maj' meglássa.

Ezzel a követség odébbállt, a bevert fejű Dearsley pedig aznap este csendesen nevetgált a vacsorája mellett.

Eltelt három nap – aztán a negyedik és az ötödik is. Eltelt egy hét, és Mulvaney még mindig nem jött vissza. A királyi gyaloghintójával és a hat hintóvivővel együtt elnyelte a föld. Ha egy nagydarab és erősen italos katona jelenik meg az úton, akinek a lába kilóg egy még hivatalban lévő hercegnő hordszékből, az nem olyasmi, amit szó nélkül hagynak az emberek. És mégis: közel s távol senki nem látott semmi efféle csodát. Mulvaney volt, nincs; Learoyd már azzal a javaslattal élt, hogy késedelem nélkül aprítsák fel Dearsleyt, afféle Mulvaney kísértetének szentelt rögtöni áldozat gyanánt. Ortheris váltig állította, hogy minden rendben lesz, és a korábbi tapasztalatok fényében reményei megalapozottnak tűntek.

– Mikor Mulvaney nyakába veszi a vidéket – vélekedett –, biztos, hogy nagyon messzire megy, főleg ha olyan matt részeg, mint most. Engem csak az zavar, hogy azóta egyszer sem hallottunk arról, hogy átverte a niggereket valahol a környéken. Ez nem tetszik nekem. Ha nem rabolt bankot, az ital már kiszállt belőle, de akkor meg – miért nem jön vissza? Nem lett volna szabad nélkülünk elmennie.

A hetedik nap végére még Ortheris is búnak eresztette a fejét; a fél ezred a vidéket járta Mulvaney után kutatva, Learoyd pedig kénytelen volt megvere-  
kedni két katonával is, akik nyíltan célozgattak rá, hogy Mulvaney dezertált. Az ezredes, neki legyen mondva, csak nevetett ezen, még akkor is, amikor kedves szárnysegédje vetette fel a dolgot.

– Ugyan, még magának is hamarabb jutna eszébe dezertálni, mint Mulvaneynek – mondta. – Nem: vagy valami kalamajkába keveredett a falusiak között – bár ez mégsem valószínű, hiszen ez még a Pokol fenekéről is kidumálná magát –, vagy pedig a saját ügyeit intézi – nem vitás, hogy valami örült nagy svihákság, amiről majd mi is hallunk a kantinban, ha már bejárta a kaszárnját. Az a legrosszabb, hogy kénytelen leszek huszonnyolc napi elzárásra ítélni engedély nélküli eltávozásért, épp akkor, amikor a legnagyobb szükségem lenne rá, hogy ráncba szedje az újoncokat. Senkit nem ismertem, aki nála gyorsabban tudott volna katonát faragni belőlük. Vajon hogy csinálja?

– A jó svádájával meg a derékszíja csatos végével, uram – felelte a szárnysegéd. – Amikor ír rekrutákkal van dolgunk, egymaga többet ér, mint egy egész csapat altiszt, és úgy tűnik, a londoni fiúk is odavannak érte. Az a legrosszabb, hogy ha ő fogdában van, a másik kettőt nem lehet kordában tartani, amíg ki nem jön. Azt hiszem, Ortheris ilyenkor lázadásra bujtogat, azt viszont biztosan tudom, hogy ha Learoyd épp Mulvaney miatt búslakodik, elég, ha megjelenik a szobában, a fancsali képétől mindenkinek elszáll a jókedve. Az őrmesterektől hallottam, hogy senkinek nem engedélyezi a nevetést, amikor ő boldogtalannak érzi magát. Fura egy bagázs.

– Lehet, de akkor is jó lenne, ha több volna az ilyenekből. Én igazán szeretem, ha egy ezred olajozottan működik, de ezek a tésztaképu, szemforgató, mézesmázos melákok, akiket a parancsnokságról küldenek, néha már az idegeimre mennek a pimasz erényességükkel. Nincs bennük semmi tartás, csak ahhoz van eszük, hogy kártyázzanak meg a nők tiszték szállása körül ólálkodjanak. Azt hiszem, ott helyben megbocsátanék ennek a vén lókötőnek, ha képes lenne valami olyan mentséget felhozni, amit nem túl kínos elfogadni.

– Hát ez aligha okoz majd neki bármi gondot, uram – mondta a szárnysegéd. – Mulvaney magyarázkodásai csak egy fokkal kevésbé rendkívüliek, mint a tettei. Azt mondják, hogy amikor a Black Tyrone ezredben szolgált, még mielőtt hozzánk került, egyszer elkapták a Liffey partján<sup>9</sup>, amint épp az ezrede se harci ménjét próbálta rásózni valakire, mint finom hölgyeknek való hátslovat. Akkoriban épp Shackbolt parancsnokolt a Tyrone-nál.

– Shackbolt minden bizonnyal már attól gutaütést kapott, hogy valamelyik csatalovát női hátsólónak becsmérelték. Az volt a szokása, hogy betöretlen fenevadakat vett, aztán valami kiéheztetési elmélet alapján szelídítette meg őket. Na és mit mondott Mulvaney?

– Hát hogy az Állatok Elleni Erőszak Ellen Küzdő Társaság tagja, és „olyan helyre akarta eladni a szegény párát, ahun nem tartsák éhkoppon”. Shackbolt csak nevetett, de alighanem ezért helyezték át hozzánk Mulvaneyt.

– Bárcsak itt lenne már – mondta az ezredes. – Kedvelem, és azt hiszem, ő is szível engem.

Aznap este, hogy felvidítsuk magunkat, Learoyd, Ortheris és jómagam kimentünk a pusztába, hogy kifüstöljünk a lyukából egy tarajos sült. Ott volt az összes kutya, de – noha már a garnizonban a sülők jellemhibáiról diskuráltak – még az ő lármájuk sem segített, hogy igazán kirángasson bennünket önmagunkból. A hatalmas, alacsonyan álló hold ezüsttel futtatta be a magas tollborzú haját, a satnya tevetövis<sup>10</sup> és a keserű tamariszkuszok pedig olyanok voltak a holdfényben, mint az összezsúdlott ördögök. A nap illata még nem hagyta el a földet, és a rózsakerteken átrebbenő röpke szellőcskék elhozták dél felé az elszáradt rózsaszirmok és a víz illatát. Miután meggyújtottuk a tüzet, a kutyák pedig, felkészülve a sül kirohanására, nagy ravaszul elfoglalták a legelőnyösebb pozíciókat, felmásztunk a vízmósásoktól szabdalt földhalom tetejére, és végignéztünk a tehéncsapásokkal barázdált vadon felett; a bozót fehérlett a magas fűtől, benne a kiszáradt tőfenék foltjai, ahol telenként a szalonkák szoktak gyülekezni.

– Nyavalyás vidék ez – sóhajtott Ortheris, ahogy végigtekintett az elhagyott, gondozatlan tájon –, nyavalyás vidék. Én mondom, nyavalyás. Örült egy ország. Olyan, mint egy tűzhely, ahol a napnak kell eloltani a tüzet. – Kezét a szeméhez emelte, hogy jobban lásson a holdfényben. – A kellős közepiben meg ott táncol egy bolond. Igaza is van. Legszívesebben én is táncolnék, ha nem fájna úgy a szívem.

És valóban, ott a hold orra előtt egy Csodás Jelenés toporzékolt – a pusztaság hatalmas és rongyos szelleme, amely a szárnyait csattogtatta a távol-

9 Egy ír ezredről van szó, s az epizód még Írországból esett meg: a Liffey Dublin folyója.

10 A tollborzú a pampafűhöz hasonló magas pázsitfűféle, újabban kedvelt kerti dísnövény. A tevetövis az akácfélék rokona, járhatatlan félsivatagi bozótokat alkot.

ban. A földből bújt elő; felénk közeledett, és a körvonalai állandóan változtak. A tóga, asztalterítő vagy pongyola, amit a lény viselt, százféle alakot öltött. Egyszer megállt az egyik szomszédos halom tetején, összes kezével és lábával rúgkapálva és hadonászva a szélben.

– Hát ennél a madárijesztőnél valami nagyon nincs rendben – mondta Ortheris –, úgy nézem, ha közelebb jön, még valami nézeteltérés lehet.

Learoyd úgy emelkedett fel a koszból, mint ahogy a bika tisztítja le a csülkét a dagonyázás után. És úgy is bődült fel, mint a bika, miután egy ideig a szemét meresztette; felbőmbölt a csillagoknak:

– MULVAANEY! MULVAANEY! Hahóóó!

És igen, ekkor történt, hogy mind ordibálni kezdtünk, hogy a jelenés eltűnt a két domb közötti mélyedésben, s hogy a füvet tiporva, öles léptekkel közeledve odaért a tűz fényéhez az, akinek nyoma veszett, s akit derékig elborítottak az örvendező kutyák. És ekkor történt az is, hogy Learoyd és Ortheris együtt üdvözölték, basszus és kappanhang egyszerre, és közben mind a kétőnek gombóc volt a torkában.

– Te istenverte bolond! – kiabálták, ökölcsapásokkal köszöntve.

– Lassan a testtel! – felelte Mulvaney, karjának roppant ölelésébe vonva mindkettőt. – Ezennel tudatom veletek, hogy isten vagyok, és kéretik úgy is bánni velem – bár fene tudja, asszem az áristomba mégiscsak mint közkatona fognak maj' becsaklizni.

A mondat második fele szétoszlatta a felütés által ébresztett gyanút. Bárki joggal gondolhatta volna, hogy Mulvaney megőrült. Nem viselt semmit sem a fején, sem a lábán, az inge és a nadrágja cafatokban lógott. Viselt ellenben egy szerfőlött csudálatos ruhadarabot: egy óriási leplet, amely a kulcscsontjától egészen a bokáig ért – halvány rózsaszín selyemből, rajta mindenütt rég halott kezek legrafináltabb hímzése: a hindu istenek szerelmei. A szörnyalakat hol megvilágította a tűz, hol árnyékba kerültek, ahogy Mulvaney a redőket igazgatta maga körül.

Ortheris tisztelettudóan morzsolgatta ujjával az anyagot, én meg azon törtem a fejem, hol láttam már ezelőtt. Aztán Ortheris sikoltva mondta:

– Mit csináltál a gyaloghintóval? A bélése van rajtad!

– Úgy van – mondta az ír katona –, és mondhatom, hogy a hímzés már teljesen kihorzosolta a bőröm. Négy napja ebbe a dunnacihába' lakok. Hanem fi-aim, kezdem már kapizsgálni, hogy mér' nem viszik semmire ezek a szerecsenyek. A bakancsom nélkül, meg hogy a nadrágom úgy néz ki, mint a csipkeharisnya, amit azok a puccos táncosnők hordanak, kezdem úgy érezni magamat, mint egy szerecseny – gyávulok, mindentől kitör a frász. Adjatok egy pipát, oszt folytatom.

Pipára gyújtott, újra ölelésébe vonta két barátját, és szinte ringatózott a nagy nevetéstől.

– Mulvaney – mondta Ortheris szigorúan –, ennek a fele se tréfa. Nem is tudod, mennyi gondot okoztál Jocknak meg nekem. Engedély nélkül mentél el, ezért áristom jár; most meg ebben a gusztustalan és illetlen öltözékben jössz vissza, annak a francos gyaloghintónak a bélésébe burkolva. És te még nevensz! Mi meg végig azt hittük, hogy meghaltál.

– Fiúk – mondta Mulvaney, még mindig enyhén rázkódva. – Mikor maj' befejezem a mesémet, tőlem akár sírhattok is, a kicsi Ortheris meg a belemet is kitaposhatja. Mesés tetteket vittem véghez: és a Brit Hadsereg szerencséje kí-

sért – mánpedig annál jobb szerencse a világon nincsen! Mikor elmentem, egy részeges és részeg katona vótam a gyaloghintóba, oszt úgy gyöttem vissza, mint egy rózsaszínű isten. Nem mentetek el Dearsleyhez, mikor lejárt a kime-nőm? Mer' hogy az ő keze van a dologba'.

– Én megmondtam – mormogta Learoyd. – Holnap beverem a képit.

– Vered a fenét! Csuda derék fickó az a Dearsley. Elég az hozzá, hogy mi-kor Ortheris berakott a gyaloghintóba, a hat hintóvivő meg ott fújtatott előttem az úton, eszembe jutott, hogy piszkálni kéne Dearsleyt egy kicsit azér' a vere-kedésér'. Mondom nekik, „Irány a tótés!”, mikor meg odaértünk, kidugtam a fe-jem a járgánybul, oszt nagyokat bókoltunk egymásnak. Ördög tudja, de na-gyon micsodásakat mondhattam neki, mer' mikor úgy vagyok, igencsak meg-ered a nyelvem. Rémlík, mondtam valami olyasmit, hogy úgy tádog a lapos szájjával, mint a lepényhal, ami igaz is vót, miután Learoyd kezelésbe vette; de arra tisztán emlékszek, hogy egy cseppet se vette zokon, sőt még sörrel ita-tott. Na, a sör dógozott bennem rendesen, mer' visszamásztam a hintóba, a bal lábammal bedugtam a jobb fülem, oszt úgy aludtam, mint aki meghótt. Egyszer felriadtam, és a fejemben akkora vót a lárma – éktelen üvöltés, dü-börgés, meg kótogás –, hogy am még nekem is új vót. „Irgalmas Isten” – gon-doltam –, reggelre olyan lesz a fejem, mint egy hermónika.” Inkább gyorsan megin' kifeküdtem, mielőtt még megőrjíti az a zaj. Na és tudjátok, mi vót az, fi-úk? Hát nem az ital vót, hanem a vonat zakatolása!

Súlyos hatásszünet következett.

– Az vót, hogy Dearsley föltett a vonatra, gyaloghintóstul, mindenestül, hozzá meg hat kormosképű vadorzót a saját kulijai közül, akikkel lepaktált az a gazember: föltett egy kavicszállító kocsira, mi meg zakatoltunk egyenest Benaresbe. Még jó, hogy nem ébredtem fel rögtön, és nem mutatkoztam be ott helybe' a kuliknak. Ahogy mán mondtam, végigaludtam majnem egy egész napot meg egy éccakát. De figyeljete: az a Dearsley csak azér' rakott fel az egyik benaresi tehervonatjára, hogy ne érjek vissza az eltávrol és fogdába dugjanak.

A magyarázat tagadhatatlanul ésszerűnek tűnt. Benares vasúton is leg-alább tíz órányira volt a kaszárnjától, és ha Mulvaney egyszerre csak megje-lenik ott a kicsapongásaihoz viselt öltözékben, semmi sem mentette volna meg attól, hogy ne nézzék dezertőrnek és ne tartóztassák le. Hát Dearsley mégsem feledkezett meg a bosszúról. Learoyd, miután egy lépést hátrált, az-zal foglalatoskodott, hogy gyengéd ütésekét mért Mulvaney testének gondo-san megválogatott részeire. A gondolatai messze jártak, a töltésnél; Dearsley megbüntetése járt a fejében. Mulvaney azonban folytatta:

– Na mikor aztán felébredtem, rögtön gyanús vót, hogy valaki letehetette a gyaloghintót a földre, mer' hallottam, ahogy a népek jönnek-mennek, diskurál-nak. De annyit azér' tudtam, hogy jó messzire vagyok otthonrul. Itt a garnizon-ba' van egy olyan furcsa szag – a kiszáradt föld, a tégláégetők szaga, hozzá egy kis ájer a lovasság istállóibul. – Itt a körömvirág illatját éreztem, meg a poshadt vizét. Valami odagyótt és nagyot fútt az orlikával az egyik résbe. Na gondoltam, egy faluba' vagyok, oszt a helyi bivaly inspekciózza a hintót. De azér' a fenének se vót kedve megmozdulni. Ha idegen földre vetődöl, csak ma-radjál nyugodtan, oszt maj' kihúz a csávából a Brit Hadsereg örökös szeren-cséje. Ezt az epigrammot én magam kötöttem.

Na, aztán körbevették a hintót valami sugdolózó ördögfajzatok.

„– Vegyük fel” – mondja az egyik.

„– De ki fog fizetni?” – kérdi a másik. Mire az első:

„– Hát majd a maharáni minisztere.”

„Hohó! – gondoltam magamba’. – Mámmeg királynő lettem, oszt egy miniszter állja a költségeimet. Ha még egy kicsit fekszek itten, még császár válik belőlem. De ammán biztos, hogy ez nem falu!”

Csendbe’ maradtam, de a jobb szememet odatapasztottam egy réshe’ a hintó ajtajába’. Hát azt látom, hogy az egész utca telides-teli van gyaloghintókkal meg lovakkal, köztük meg egypár pucér pap, bemázolva sárga porral, a seggükben tigrisfarok. De mondhatom neked, Ortheris, meg neked, Learoyd, hogy az összes közt a miénk vót a legfényesebb, olyan császári meg birodalmi alkotmány. Mámmost tudnivaló, hogy a gyaloghintó az egész világon bennszülött úri dámát jelent, ha leszámítuk azt az esetet, mikor a Királynő katonája kocsikázik benne. „Nők és papok! – mondom magamba’. – Na, Terence, apád fia ezúttal pont a jó padba ült le imádkozni. Itten fejlemények lesznek.” Hat rózsaszín muszlinba tekert, fekete ördögfajzat felvette a gyaloghintót és elindultak, de még a belemet is kirázták közbe’. Aztán meg beragadtunk a többi gyaloghintó közzé – nem lehetett ott több ötvennél –, úgy kocolódtunk meg csikordultunk egymásnak, mint a krumplicsallító dereglyék odahaza Queens-townban, mikor megindul a dagály. Hallottam, hogy a sok nő viharászik meg ficereg a hintóikba’, de az enyim vót a királyi fogat. Félre is álltak az útjából, és szavamra mondom, a hat muszlinos azt óbégatta: „Helyet, helyet Gokral Szítaran maharánijának!” Uraságod hallott már a hölgysemélyről?

– Hallottam – feleltem. – Az egyik közép-indiai állam igen tiszteletreméltó királynője. Úgy hírlík, kövér. De hogy mehetett Benaresbe anélkül, hogy ne ismerte volna fel mindenki a gyaloghintóját?

– Lássa uram, hát épp ez a szerencsenyénység megveszekedett ostobasága. Mikor Dearsley emberei letették a vonatról és odébbáltak, a helybéliek látták, hogy ott áll ez a szerencsétlen hintó magába’, oszt rábiggyesztették a legfényesebb nevet, ami eszükbe jutott. De még jó, hogy így vót, mer’ lehet, hogy az öregasszony is inkognitóba’ utazott, mint én. Aztat meg örömmel hallom, hogy kövér, mer’ én sem vagyok éppen pillekönnyű: akik vittek, mán alig várták, hogy letegyenek, pont egy ménkü nagy, csicsás boltív vagy micsoda alá, ami telistele vót mindenféle faragványokkal, de én még olyan bujaságos rajzolatokat életembe’ nem láttam. Nem viccelek, de még én is belepirultam, mint egy – mint egy maharáni!

– Priti-Dévi temploma. Gupta Karosh építtette<sup>11</sup> – mormogtam, felidézve magamban a benaresi faragott boltív szörnyűségeit.

– Takaros a fészkes fenét, mán meg ne tessék megharagudni! Nem vót abba’ semmi takaros, ha engem nem számítunk. Majnem setét vót odabe’. Mikor a kulik kimentek, bezárták mögöttem a nagy fekete kaput, akkor meg a csapat kövér, sárga pap kezdett ott vonszolódni a hintókkal egy még setétebb helyre – egy nagy terembe’, ami tele vót oszlopokkal, istenekkel, tömjénfüsttel, meg

11 Minden bizonnyal a termékenység istennőjéről, Prithiviről van szó. A neve azért szerepel eltorzítva, hogy Mulvaney kihallhassa belőle a „pretty” (csinos, szép) melléknevet. A fordításban betoldottam az építető király fiktív nevét („Gupta Karosh”), amelyből Mulvaney kihallhatja a „takaros” jelzöt.

használó kacatokkal. Attul a nagy kaputól kicsit gondolkodóba estem, mer' láttam, hogy mosmán csak úgy juthatok ki onnét, ha előrefele megyek, a visszavonulás útja zárva lévén. Azt is láttam, hogy a jó pap rossz hintóvivő: a lelket is kirázták belőlem, ahogy vonszoltak a templomba'. Most elmondom, milyen vót a hadirend odabe': Gokral-Szítarum maharánija – ez voltam én – a gondviselés kegyelmébül egész hátul vót a balszárnyon, a sötétbe' egy oszlop mögött, amire ellifántfejek vótak kifaragva. A többi gyaloghinto félkörben állt, a közepe felé fordulva, ahun ott vót egy nőstény isten, de olyan behemót, olyan követér, olyan csudás, amilyent még álmomba' se láttam. A feje ott vót valahun felettünk a feketeségbe', a lába meg kimeredt odale, pont rávilágított egy kis tűz, amibe egy pap öntögette bele egy edénybül az olvadt vaját. Aztán egy ember hátul a setétbe' énekelni kezdett, meg játszani valami hangszeren, de igen fura kornyikálás vót az: még a hajam is égnek állt tőlle. Aztán kinyílóttak a hintókon a tolóajtók, a nők meg mind cihelődtek kifelé belőlük. Hát olyat láttam ottan, amilyet sose fogok többet. Káprázatosabb vót, mint amikor a pantomimba' átváltoznak a szereplők, mer' ezeken a nőkön ott vót a szivárvány minden színe: rózsaszín, kék, ezüst, veres, fűzöld, aztán meg tele vótak gyémánttal, smarakkal, hatalmas rubintkövekkel. De ez még semmi: jaj, fiúk, hát ezek gyönyörűsebbek vótak, mint a mennyország minden szépsége együttvéve; jaj, fiúk, a pucér lábikójuk olyan pöttöm és finom, mint a legfinomabb úri dármák kis keze, a szájuk, mint a fodros rózsaszírom, a szemük nagyobb és setétebb, mint bármelyik halandó fehérszemélyé. Nevessetek csak, de színigazat beszélek. Sose láttam ehhez foghatót, és nem is fogok.

– Tekintettel arra, hogy minden bizonnyal India királyainak feleségei közül látott nem is keveset, valószínűleg igaza van – mondtam, mert kezdtem rájönni, hogy Mulvaney épp a Királynők Közös Imádságának benaresi szertartására tévedt be.

– És nem is fogok – mondta Mulvaney gyászosan. – Ilyesmit az ember csak egyszer lát az életbe'. Szégyelltem, hogy nézem. Aztán egy hájas pap kopogott az ajtómon. Nem gondoltam, hogy arcátlankodni merne Gokral-Szítaran maharánijával, ezér' aztán meg se moccantam.

„– Elaludt az öreg tehén” – szolt oda egy másiknak.

„– Hadd aludjon! – felete a másik. – Egyhamar úgyse fiallik borjat.”

Mán azelőtt is rágyöhettem vóna, hogy Indiába' csak egyetlen dologér' imádkozik az asszony nép – ha mán itt tartunk, Angliába' is –: gyerekér'. Ettől aztán még jobban megbántam, hogy bementem, mer' tudjátok, hogy nekem nincs gyerekem.

Pár pillanatra elhallgatott, a kisiára gondolt, aki évekkal azelőtt halt meg.

– Imádkoztak az asszonyok, felszították a vajjal a tüzet, a tömjénfüsttől minden kékszínűre változott, oszt ettől az asszony nép úgy nézett ki, mintha mindegyik izzana vagy forszforeszkállana. Megfogták az istennő térgyét, óbégattak és össze-vissza hányták-vetették magukat, tisztára megbolondította őket az a most-és-mindörökké-ámen<sup>12</sup> kornyikálás. Szentséges Szűzanyám, ahogy azok

12 Ezekkel a szavakkal fejeződik be sok énekelt zsoltár az anglikán liturgiában, pl. Mária énekének („Magasztalja az én lelkem az urat”, Luk. 1.46-55) ima-változata, amely az anglikán esti ima liturgiájának része. „As it was in the beginning, is ever, and ever shall be: world without end. Amen” „Miképpen kezdetben vala, azonképpen most és mindörökké. Ámen”.



ott óbégattak! Az a nőstény-isten meg csak vigyorgott le rájuk nagy gőgösen. Akkorra már kezdett belőlem kimenni az ital, nem fogott úgy az agyam, én meg hiába törtem a fejem, hogy hogy jussak ki onnét, meg aztán mindenféle bolondságon is járt az eszem. Az asszonyok sorba' ültek, ringatóztak fel-alá, csörögtek rajtuk a gyémántos övek, a könnyük patakokba' folyt ki a kezük között, közbe' meg egyre setétebb lett. Aztán odafenn vót valami fény, mint a villámlás, egyszerre megláttam a gyaloghintó belsejét, és a végibe', ahun a lábam vót, ott láttam a bélésbe hímezve a kiköpött másomat. Evvót az.

Turkálni kezdett rózsaszín leplének redői között, majd benyúlt az egyik redő alá és előhúzza a nagy Krisna isten harminc centis hímezett ábrázolását, amelyen Krisna épp furulyázott. Az istenség széles állkapcsában, meredten bámuló szemében és kékesfekete bajszában felfedezhető volt valami távoli hasonlóság Mulvaneyhoz.

– A fény egy szemvillanás múlva el is tűnt, de akkor már készen is vót az egész haditervem. Meglehet, tán én is megbolondultam akkor. Kinyitottam a tolóajtót, oszt kigurultam a hintóból az ellifántos oszlop mögött a setétbe. Felhúztam a gatyámat a fejemig, ledobtam a bakancsot, és felnyalábótam a hintóba' a rózsaszín bélést mind az egészet. Hála legyen a Úrnak, úgy kiszakadt onnét, mint amikor a tiszti bálon rálép az ember a hölgyek ruhájára. Egy üveg is kigyótt a béléssel. Fogtam az üveget, oszt egy szempillantás alatt kipenderültem az oszlop mögötti setétségéből, a rózsaszín bélés amúgy csínosan körémtekerve, a zene már mennydörgött, mintha üstdobokat vernének, és hideg fuvallat fútt a pucér lábam körül. Erre a kézre esküszök, amék mindezt véghezvitte, én vótam Krisna a tilinkójával – az isten, akiről az ezred káplánja szokott beszélni. Hát elég jól festhettem. Tudtam, hogy a szemem nagy, az arcom fehér, mint a viaksz, a legrosszabb esetben' is úgy néztem ki, mint egy kísértet. De ezek ott élő istennek néztek. Abbahagyták a zenélést, az asszonyok mind sóbálvánnyá meredve, én meg behajlítottam a lábomat, ahogy az a pásztor a porcellánton, oszt eljártam nekik a kísértettáncot, pont úgy, ahogy már annyiszor csináltam, mikor felleptem az ezredbe'. Végigsasszéztam az egész templomon ott a nőstény-isten előtt, közbe' meg tilinkóztam az üveggel.

– Osz mit játszottál? – érdeklődött a gyakorlatias Ortheris.

– Hogy mit? Ja! – Mulvaney felpattant, és összehangolva a mozdulatait a szöveggel, komoly képpel lépegetni kezdett előttünk: kicsit viharvert, de azért improzans istenség a félhomályban. – Hát azt, hogy:

Ne mondjon nemet,  
Gyönyörű Judy Callaghan,  
Csak annyit mondjon,  
Hogy a kedvemért ön lesz Mrs. Brallaghan<sup>13</sup>

Még én se ismertem fel a saját hangomat, mikor énekeltem. De a szívem szakadt meg, mikor láttam, mit csinálnak az asszonyok. Hát szegénykéek ott feküdtek előttem arcra borulva. Mikor épp az utolsó mellett mentem el, látom ám, ahogy az összefűzött ujjacskái mocorognak, mintha meg akarta volna fogni a lábomat. Ezér' aztán, a nagyobb tisztesség végett, végighúztam rajta a ró-

13 A „Father Prout” művésznéven ismert ír dalköltő, Francis Sylvester Mahoney (1805-1866) egyik dalának részlete.

zsaszín kabátom uszályát, oszt mán ott is vótam a setétbe'a templom másik oldalán, csak éppen pont egy hájas pap karjába' kötöttem ki.

„– Kijárat! – mondom neki – Merre van, te pogány zsírpacni?”

„– Jaj” – mondja a pap.

„– Ember – mondom neki. – Fehér ember, katonaember, egyszerű katonaember. Teringettét neki, hun van itt a hátsó ajtó?”

A templomban az asszonyok még mindég ott feküdtek, arcra borulva, és egy olyan fiatalka pap fölējük nyújtotta a karját.

„– Erre” – mondta az én kövér barátom, bebucskázott egy nagy bikaisten mögé, oszt besurrott egy átjáróba. Na, akkor jutott eszembe, hogy a következő ötven évre csodatévő hírnevet csináltam a templomnak.

„– Lassan a testtel” – mondom a papnak, odatartottam elébe a két kezem, közbe' meg rákacsintottam. Az a vén tolvaj úgy bazsalygott, mintha az apám vóna. A biztonság kedviér' megszorongattam neki a torkát, nehogy eszibe jusson lopva belémbökní a késit, oszt párszor jól megfuttattam ott a folyosón, hogy összeszedje a gondolatjait.

„– Csak csendben” – mondta végül angolul.

„– Ez mán beszéd! Mennyit ad annak az elsőosztályú gyaloghintónak a használatjáér', amit úgyse vóna érkezésem elvinni?”

„– Ne mondja!” – mondja a pap.

„– Na megegyeztünk? – kérdeztem. – De a vonatjegy árát is hozzámvághatja. Messze lakok, és nagy szógálatot tettem maguknak.”

Hát fiúk, nem utolsó dolog papnak lenni. Az öregnek még bankba' se kellett mennie. Ahogy az maj' mingyán bizonyíttatást nyer, fogta oszt végigbuzgerálta a buggyos ruháját: hát csak úgy csurogtak ki belőle a tízrúpiás bankók, az indiai aranypénzek meg a rúpiások, egyenesen a kezembe, amíg mán nem tudtam többet tartani.

– Hazudsz! – kiáltotta Ortheris. – Vagy elment az eszed, vagy napszúrászt kaptál. Egy bennszülött csak akkor ad pénzt, ha késsel vágod ki belőle! Természete ellen való.

– No, akkor a sok hazugságom meg a napszúrásom mind ott van elásva ni, a fű alatt! – válaszolta Mulvaney higgadtan, és a bozótos felé biccentett. A természetbe' azér' van még pár völgy, Ortheris fiam, azokon kívül is, ahova a kurta lábaidon eddig elcuppogtál. Ha jól számoltam, négyszázharmincnégy rúpia, *hosszá még* egy jó zsíros arany nyakbavaló, azt még elkértem tőle emlékebe'. Ennyit kerestünk az üzleten.

– Na és mér' adta oda? A két szép szemedér'? – kérdezte Ortheris.

– Csak ketten vótunk ott az átjáróba'. Na jó, lehet, hogy kicsit erősebben győzködtem a kelletinél, de kéretik tekintetbe venni, hogy csak a templom javáér' tettem, meg az asszonyságok örök üdvéér' és boldogságáér'. Szerintem olcsón megszámitottam. Többet is elhoztam vóna, ha tanálok még. Végül aztán még lógattam egy kicsit az öreget fejjele lefele, de addigra mán szárazra fejtem. Akkor kinyitott egy ajtót, egy másik átjáróba', én meg ott tanáltam magamat térgyig a benaresi folyó vizébe', de még amilyen bűdös vót az a víz! Ez peniglen abból következik, hogy pont ott értem ki a folyóho', ahun a hótakat szokják égetni, ott sercegett mellettem egy ilyen ragályosságos hulla. Akkor mán az éccaka közepin vótunk, mer' vagy négy órát vótam a templomba'. Ott vót kikötve egy egész sereg csónak, úgyhogy elkötöttem egyet, oszt áteveztem a túlsó partra. Aztán meg hazajöttem gyalogosan, úgy, hogy napközbe' elrejtőztem.

– De hát hogy csinálta? – kérdeztem.

– Hogy jutott el Sir Frederick Roberts Kabulból Kandahárba?<sup>14</sup> Csak mene-  
telt egyvégtibe’, oszt senkinek se mondta, hogy elkészült az erejével. Hát ezér’  
az, aki. Most pedig – Mulvaney bámulatosan nagyot ásított –, megyek oszt fel-  
adom magam engedély nélküli eltávozásér’. Akárhonnan nézem, ez huszon-  
nyóc nap áristom, meg néhány keresetlen szó az ezredestül az irodán. De ol-  
csón megúsztam.

– Mulvaney – szóltam csendesen. – Ha esetleg van bármi olyan mentség,  
amit az ezredes elfogadhat, jó, ha tudja, hogy nem kell többre számítania egy  
letolásnál. Megjöttek az újoncok, és –

– Szót se többet, uram. Mentséget akar az öreg? Nem rám vall, de meg-  
kapja. Maj’ azt mondom neki, hogy pénzügyi hadműveletekbe’ vettem részt  
egy templom<sup>15</sup> vonatkozásából kifolyólag.

Elverdesett a helyőrségig, aztán a zárkáig, miközben énekelt, ahogy a tor-  
kán kifért:

Érttem küldték az őrséget,  
Zárkába vetettek,  
Mer’ a mundérho’ méltatlan vótam.

Ahogy beleveszett a holfényes párába, hallhattuk a refrént:

Szóljon a cintányér, szóljon a dob,  
Víg legyen, fiúk, a menetelés!  
Harcba megyünk, nem tévedés,  
Nem lesz whisky, se pezsgő, se más ital,  
De feldob egy jó kis harci dal!

Ezzel aztán fel is adta magát az örvendező és a könnyeivel küszködő ör-  
nek, és a társai is csak vele voltak elfoglalva. Az ezredesnek viszont annyit  
mondott, hogy napszúrást kapott és öntudatlanul hevert egy parasztember  
kunyhójában, számolatlan ideig. Az ügyet egy kis jóakarattal és nem kevés  
kuncogással elsimították, így aztán Mulvaney már másnap okíthatta az újon-  
cokat: „Féld az Istent, tiszteld a Királynőt, célozz pontosan és tartsd magad  
tisztán!”<sup>16</sup>

*Bényei Tamás fordítása*

14 Mulvaney a második afgán háború egyik hősie nagy menetelésére utal, amikor –  
1880-ban – Sir Roberts tízezer ember élén tette meg az igen nehéz utat.

15 Mulvaney itt a „church” szót használja, ami csak a novella első, a katonák szoká-  
sait taglaló bekezdésében szerepel, és egyértelműen keresztény templomra utal.  
Mindeddig a „temple” szerepelt az elbeszélésben, ami csak a hindu és általában a  
„pogány” kultikus épületek megnevezésére szolgál.

16 Egyes kiadásokban szerepel még egy záróbekezdés. „Nincs már mód arra, hogy  
leírjuk, hogyan ásták ki a zsákmányt, hogy tettek győzelmi látogatást Dearsleynél,  
aki az életéért rettegett, ám ehelyett királyi bánásmódban részesült, amelyen fel-  
buzdulva még azt is elmesélte, hogyan jutott a birtokába a gyaloghintó. De ez már  
egy másik történet.”

## A kirekesztés színterei

### A homoszexualitás problémája Tennessee Williams drámáiban

Egy író, aki nyíltan vállalja homoszexualitását számíthat arra, hogy előszere-tettel fogják e probléma felől interpretálni szövegeit. Kétségtelenül több Ten-nessee Williams drámában is tetten érhető a másság kirekesztésének tragikus tapasztalata, így lehetőség van olyan szöveghelyek felfedezésére, melyek alá-támaszthatnak egy, a másság problémáját szem előtt tartó olvasatot. Ám az az elgondolás, hogy a szerzői életrajzot alapul véve egy ilyen szempontú in-terpretációt minden egyes műre kiterjesszünk, sok szempontból hibás, s az amerikai író recepciójában már eddig is több, igencsak megkérdőjelezhető elemzést szült.<sup>1</sup>

E fejezet elsősorban a homoszexuális szereplők pozícióinak elemzését végzi el azon drámákban, ahol ez a probléma igazolhatóan felvetésre kerül. A kérdést mindenképpen izgalmasabbá teszi, ha megvizsgáljuk a szövegek ko-rabeli társadalmi kontextusát is, vagyis, hogy a másság miként jelenik meg a hatvanas, hetvenes évek politikai diskurzusában az Egyesült Államokban. A homoszexualitásról, illetve más nemi „perverzitásról” való beszéd korlátozása, sőt tiltása, ugyanis az oka elsősorban annak, hogy e darabok nem explicit mó-don, hanem inkább háttérszövegekként, bújtatva fogalmazzák meg e problé-mát. Az interpretáció során tehát az adott szereplő pozícióját meghatározó erővonalak vizsgálata mellett fontossá válik annak a dramaturgiai technikának a bemutatása is, amellyel a mű egy olyan személy reprezentálását végzi el, ki-nek jelenléte tiltott volt a korabeli színpadokon.

A másság problémáját már csak azért sem lehet reflektálatlanul hagyni Ten-nessee Williams esetében, mert a róla szóló kortárs írások gyakran hozzák szó-

---

1 Példaként említendő Michael Paller egyébként kiváló könyvének *Üvegfigurák* értel-mezése, mely mindenáron Tom homoszexualitását akarja főbb konfliktusforrás-ként látni és láttatni. Mindezt teszi úgy, hogy ezt az olvasatot tekinti autentikusnak, vagyis a darab egyetlen igazi, „hozzáértő” értelmezésének. Szerinte „akik tudják olvasni a jeleket, mert azok az ő szemüket nem csapják be, látni fogják Tom más-ságát; a többiek nem” (Paller 2005, 40.) Ennek értelmében a mű elemzését a je-lek helyes olvasásaként fogja fel, s mindez olyan kérdések felvetéséhez vezet mint: Miről szólnak Tom versei, melyeket nem mutat meg családtagjainak? Termé-szetesen a válasz: a homoszexualitásról. Vagy: a negyedik jelenetben honnan ér-kezik meg a főszereplő hajnali ötkor? Természetesen egy titkos találkáról, hiszen a mozi nem tarthatott eddig. Paller elemzése egy ponton sem próbál dialógust te-remtetni a művel, nem támasztja alá állításait a megfelelő szöveghelyek idézésé-vel. A feltett kérdések, illetve a megadott válaszok azért válhattak komolytalanná ez esetben, mert az interpretáció kereteit nem a mű, hanem az azzal kapcsolatban kialakított előfeltevések határozzák meg, ez vezetett a reflektálatlan megállapítá-sok burjánzásához.

ba – az esetek többségében igen negatív módon – azt a tényt, hogy az író maga is homoszexuális.<sup>2</sup> Mindez érthető, hiszen a másság démonizálása fokozottan volt jellemző az amerikai kormány akkori politikájára; 1934-ben, a Hollywood Produkciós Törvény megtiltotta az eltérő nemi identitású egyének filmes reprezentációját, a katolikus egyház egyik hivatala pedig, mely az „illelmes irodalom” felügyelésében volt érdekelt (National Office for Decent Literature) egyfajta „öncenzúra” gyakorlására szólította fel a szerzőket, illetve a napilapok szerkesztőit (D’Emilio, 1983, 318-31.). Az 1940-es években a hadsereg pszichiátere a homoszexualitást olyan diskurzusba próbálták illeszteni, mely alapján igen hatékonyan ki tudták zárni ezen férfiakat a hadseregből, mielőtt azok „aláásták” volna annak morálját. A melegek ekképp a mentális betegségek három csoportjába soroltattak: pszichopáták, azaz perverz szexualitásúak; paranoid személyiségek, akik „homoszexuális pániktól” szenvednek; skizoid, „homoszexuális szimptomákat produkáló” egyének.<sup>3</sup> A hadsereg vezetői szigorú, rajtaütésszerű pszichológiai vizsgálatot rendeltek el, melynek során a vizsgált személynek gyorsan, írásban, vagy szóban kellett válaszolnia olyan kérdésekre mint: „szereti-e a nőket?”, vagy „okozott önnek e már erekiót egy férfi látványa?”.<sup>4</sup> Amennyiben a válasz

2 Ironikus, hogy a kilencvenes évek után, a gender studies megjelenésével egyes irodalomtörténészek épp azért marasztalják el az írókat, „mert nem elég meleg”, vagyis nem tudott markánsan pozitív képet kialakítani homoszexuális karaktereiről (vö Palller 2005, 2.). Az író olyan avatott szakértői is, mint C. W. E. Bigsby is inkább „a modernség elleni romantikus reakció” jeleit fedezi fel Williams dramaturgiájában, s politikai radikalizmusát elmarasztalóan „nem túl mélynek” aposztrofálja (Bigsby 2000, 32-33.). Ugyanakkor ebből a szempontból értékesnek tartom David Savran véleményét, aki szerint ez a radikalizmus sokkal „bonyolultabb és erőteljesebb, és „mélyen destabilizálja a nemiség, illetve a dramaturgia huszadik század közepén kialakult felfogását (Savran 1992, 80.). A vádak ellen, melyek a drámaírókat a direkt politizálás hiánya miatt marasztalják el, felhozható az az ellenvetés is, hogy a kirekesztés folyamata minden bizonnyal sokkal bonyolultabbnak tekinthető, semmint, hogy az ellene való beszéd a kirekesztett identitás romantikus, pozitív reprezentációjával megvalósítható lenne.

3 Alan Berubé becslése szerint minden tiltás ellenére „egy millió, vagy akár több” meleg férfi szolgált a hadseregben ebben az időszakban (idézi Savran 1992, 84.).

4 Mindezek igazolják Foucault azon megállapítását (bár pontosabban szólva ezt ő inkább költői kérdésként fogalmazza meg), hogy a társadalmunkban épp a szexualitás az, amit a „vallomáskényszer hatálya alá helyeztek” (Foucault, 1999, 62.). Kétségtelen, hogy a francia filozófus mindezt a „normális”, szexualitással kapcsolatban fogalmazza meg, a gyónás szertartását elemezve mutat rá arra, hogy itt az igazság kimondása, vagyis a vallomás megtétele rituális megtisztuláshoz, üdvözléshez vezet. A vallomás szituációjában hallgatóként részt vevő partner így valóban „kényszerít, értékel, ítél és büntet” (63) ám ugyanakkor végső soron fel is oldozza, illetve megbékíti a gyónó személyt. Vagyis a végső cél nem egyszerűen a rejtett titok feltárása, hanem az ezáltal bekövetkező katarzis. A homoszexualitással kapcsolatban ez a szituáció megváltozik: a fentebb leírtakból is jól látható, hogy a „deviáns” leleplezésének érdekében a gyóntatás eszközei kerülnek bevetésre, lényeges változás azonban, hogy itt a hatalmat nem érdekli más, csak és kizárólag a titok megszerzése. Ezután következik a büntetés, vagyis a közösségből való kizárás, a feloldozás azonban elmarad; a homoszexuális szubjektum ugyanolyan kárhozottként távozik a helyiségből, mint ahogyan megérkezett, a különbség talán csak annyi, hogy végleg tudatosodik benne eredendő bűnössége, s ez papírjaiban még megjelölésre is kerül.

nem volt megfelelő, a fiatalembert nyilvános megbélyegzés érte (vö. Paller, 2005, 24-26.).<sup>5</sup>

A homoszexualitást kirekesztő diskurzus tehát elsősorban morális és vallási, illetve orvosi szempontból fogalmazza meg vádjait. Ez alapján a meleg egyén erkölcstelen és természetellenes, illetve szexuálisan aberrált elmebeteg. Az 1940-es évek végére azonban, a hírhedt John McCarthy szenátorsága alatt, az Amerika-ellenes tevékenységeket vizsgáló bizottság újabb kampányt indított ellenük, mint „kommunista felforgatók” ellen. A politikus kijelentése szerint, ezek az egyének már nemcsak a hadsereget, de Hollywoodot is megfertőzték, mindez pedig óriási veszélyt jelent a nemzetbiztonságra nézve. Megindult a tisztogatás a kormányhivatalokban is, miután Guy Gabrielson, vezető republikánus politikus kijelentette: „perverz” szexualitású egyének fertőzték meg a kormányzatot, akik legalább annyira veszélyesek, mint a kommunisták (D’Emilio, 1983, 41.). Mindennek következtében az FBI külön vizsgálatot indított „melegként” ismert szórakozóhelyek ellen, több bárban tartóztattak le meleg, vagy annak vélt férfiakat és nőket, akiknek nevét (sőt címét is!) közölték a helyi lapok (Savran, 1992, 85.). D’Emilio kutatásai szerint már egy homoszexuális egyén ismerősként való feltűntetése is FBI vizsgálatot vont maga után (D’Emilio, 1983, 46-7.).

A homoszexualitás tehát az 1950-es évekre minden olyan jellemzőt magára öltött, amivel sátáni, ártó hatalomként reprezentálódott a társadalmi életben. Egyrészt az örület rendjébe sorolódott, így az elmebetegekkel együtt elzárandóvá vált. Az egyszerű mentális zavaroknál azonban sokkalta veszélyesebb démonként tűnt fel később: a homoszexualitás ugyanis, egy 1950-ben írt jelentés szerint fertőző, így az értelem határain kívül rekedt magányos örülettel szemben veszélyes, a kórt megsokszorozni képes jelenség.<sup>6</sup> Ráadásul nem csak morális szempontból válik destruktívvá, olyan hatalommal is rendelkezik, ami a kommunizmusnál hatékonyabban képes megbontani az állam egységét.

Figyelembe véve a fentebb leírtakat természetesnek tűnhet, hogy az 1940 és 1950 között írt darabok, még azok is, amelyek megértően közelítettek a homoszexualitás tényéhez, a „büntudat nyelvén” íródtak (Savran, 1992, 87.). A New York-i színházak hasonlóan Hollywoodhoz – ahol, mint az már fent említésre került 1934-ben megtiltották a homoszexuális karakterek reprezentációját –, kemény, a társadalom aktuális ideológiai elveivel szorosan együttműködő cenzúrát alkalmaztak. Pontosabban a színház ez esetben megelőzte a filmipart, hiszen a Wales Padlock törvény már 1927-ben megtiltotta azon da-

5 Michael Paller írja le Eric Bentley esetét, aki doktorátusa megszerzése után jelentkezni kívánt a hadseregbe, ám mivel ott zavarában rossz választ adott az őt vizsgáló pszichológusnak és tisztnek, visszautasították. Kifelé menet papírára a „H” betűt pecsételték, mire a hivatalnokok hangosan kiáltozni kezdtek: „Homokos, már megint egy homokos!” (Paller, 2005, 26.)

6 Ez a jelentés a „Homoszexualitás és más szexuális perverziók jelenléte a közigazgatásban” címet viselte, és meglátása szerint „ezek a perverzek gyakran tesznek kísérletet arra, hogy normális individuumokat is bevonjanak perverz szexuális praktikáikba. Ez főleg a fiatal és befolyásolható férfiak esetében igaz... egy homoszexuális képes megfertőzni egy egész hivatalt” (idézi Paller, 2005, 56.)



rabok színrevitelét, melyek a „szexuális degeneráció, illetve perverzió” témájával foglalkoznak. A háború utáni évek színházai igencsak lelkesen működtek együtt ezekkel a törvényekkel, ám ez nemcsak a rendezőkre, illetve az igazgatókra igaz, hanem a különböző, színházkritikákat közlő napilapokra is. A meleg karaktereket szerepeltető darabok előadásáról (például az 1950-ben színpadra vitt *Season in the Sun*-ról) írt recenziókban gyakran figyelhető meg gúnyolódó, durva, sőt időnként obszcén kifejezés, valamint olyan körülírások, mint: „két férfi, akiknek inkább nőnek kellett volna születniük”, vagy „mulatságos, effeminizált férfiak” stb (vö. Paller, 2005, 58.). A siker érdekében tehát érdemesebb volt vagy elkerülni ezt a témát, vagy a homoszexualitást az akkori elváráshorizontnak megfelelően démonizálva, komikusan ábrázolni (ahogy például ez a reneszánsz kori angol drámák esetében a zsidókkal és mórokkal történt). Jó példa erre Mourdaunt Sharip 1951-ben előadott drámája, a *The Green Bay Tree*, mely bár egyszer sem nevezi meg nyíltan az általa elemzett témát, végső üzenete félreérthetetlen: a homoszexualitás gonosz, és veszélyesen fertőző. A mű szereplője fogadott fiát próbálja meg elcsábítani, akit megpróbált „nőiesse” nevelni, varrást, a virágok helyes elrendezését, főzést tanítva neki. Mesterkedései olyannyira sikeresek, hogy halála után is képesek megváltoztatni a fia életét: a mű végén ugyanis Julian visszautasítja szerelmét, s az utolsó képben egyedül marad a színpadon virágokat rendezgetve. (Paller, 2005, 58-59.).

Mindennek ellenére természetesen születtek olyan előadások, melyek a többinél árnyaltabban, kevésbé végletesen próbálták meg feldolgozni e jelenséget.<sup>7</sup> Példaként említhető André Gide *Immoralist*-jének Augustus Goetz által véghezvitt 1954-es adaptációja. Az amerikai színháztörténet ezt tekinti az első olyan előadásnak, mely a homoszexualitást szimpatetikusan próbálja bemutatni. Ugyanakkor ebben a műben is megfigyelhető, hogy a saját nemhez való vonzódás még mindig bünténynek minősül, melyet nem mernek megnevezni. A *homoszexuális* szót ugyanis egyszer sem mondják ki, helyette a „hús bűne” kifejezést használják, mely különösen a „hazug, álnok és rossz” erkölcsű arab országokban jellemző. A mű befejezésében a főszereplő Algériába menekül, hogy a hozzá hasonlóak soha ne találhassanak rá (Savran, 1992, 87-88.). A másik, e korban híressé vált mű, mely a melegség problémáját a színháztörténészek és a korabeli kritikusok szerint „megértőbb módon” állítja fókuszpontba Robert Anderson 1953-as, *Tea and Sympathy* (Tea és szimpátia) című szövege. A mű főszereplője egy fiatalember, Tom Lee, akit nőies járásáért iskolatársai gyötörni kezdenek. A figura mindent megpróbál, hogy bizonyítsa férfiasságát, ám kísérletei rendre kudarcba fulladnak, így egyre nevetségesebbé válik, s egyre erősebben vetül rá a homoszexualitás árnya. Különösen házimestere, kinek jellemzésében lényegessé válik, hogy több időt tölt barátaival, mint feleségével, bánik igen kegyetlenül vele. A magányosan ha-

7 Az igazság kedvéért mindenképp meg kell jegyezni, hogy a homoszexuálisok a kirekesztő politika ellenére folyóiratot indíthattak érdekeik képviseleése végett. Az 1953-ban indított *ONE* pszichiáterek, szociológusok segítségével próbálta meg dekonstruálni a melegéről kialakított démonikus képet, ezenkívül költeményeket, novellákat, regényrészleteket közölt homoszexuális költőktől, íróktól (többek között itt publikálta *One Arm* című novelláját Tennessee Williams is!) (A lap történetéről lásd: Savran, 1992, 85-87.)

gyott feleség azonban megszanja a fiút, és – házasságtörést követve el ezzel – beavatja a heteroszexuális kapcsolat rejtelseibe, s ezzel Tom identitása helyreáll. A történet itt még nem záródik le, hiszen a homoszexualitás kapcsán a dráma még egy csavart tartogat a mű végére, ez pedig a házmaster bukása. Bill ugyanis nem egyszerűen felszarvazott férjként végzi: kiderül, hogy valójában azért gyötörte a fiút, mert olyasmit vélt benne felfedezni, amit saját magában is gyűlöl (mindezt az utolsó jelenetben felesége mondja ki). Vagyis a hegymászást és a baráti társaságot a házasságnál jobban kedvelő férfi az igazi homoszexuális, aki ezt elrejtendő veszi célba nőies jegyekkel rendelkező bérőjét. A *happy end* jól láthatóan a főszereplő heteroszexualitásának bizonyosságával következik be, így levonható az a végső következtetés, hogy a férfiasság nem külső jegyekben mutatkozik meg. Tom nem meleg, s ezért üdvözülhet a zárlatkor. Ez a hangsúlyozottan „liberális mű” (melynek érzékenységet és jó ízlését rengeteg kritikus dicsérte vö. Paller, 2006, 64.) csak látszólag próbálja meg az eltérő nemi identitásúak helyzetét a kortárs darabokhoz viszonyítva megértőbben, árnyaltabban, de legalábbis nem az elutasítás és elítélés retorikája mentén bemutatni. Láthatóan Tom csak azért válhat szimpatikus hőssé, mert végül bebizonyosodik róla, hogy félreértés áldozata. Nem a kirekesztő politika kritikája fogalmazódik meg tehát, csupán az kerül bemutatásra, hogy a társadalom gyakran tévesen értelmez különböző szimptomákat, mely egyes esetekben végzetes következményekkel jár. A homoszexualitás e műben is sötét démonként rejtőzik az események mögött; egyrészt bebizonyosodik, hogy a hozzá vezető nyomok felismerhetetlenek, és a téves értelmezés éppúgy ártatlan egyéneket nyomoríthat meg, mint a jelek fel nem ismerése. Másrészt a homoszexualitás nemcsak a kirekesztés célpontjaként, hanem – önmagát elrejtendő – az azt működtető mechanizmusként is definiálódik; ott bukkan fel, ahol a legkevésbé számítanak rá (vagyis egy házastársi kapcsolatban), s önmagát egy eredendő heteroszexuális szubjektumra vetíti ki, hogy elterelje a figyelmet. Ebben a koncepcióban tetten érhető a mccarthyizmus homoszexualitást és a kommunista nemzetellenes kémtevékenységet közös nevezőre hozó politika hatása: a meleg szubjektum ugyanis ellenséges ügynökként rejtőzik a társadalomban, megbontja annak egységét, s a kilétét vizsgáló, gyanakvó tekintetek kereszttüzésében álcaként ártatlanokat emel maga elé.

E műveket azért tartottam fontosnak részletesebben bemutatni, mivel egyetértek David Savrannal abban, hogy „csak a *ONE*, a *The Immoralis* és a *Tea and Sympathy* kontextusának ismeretében lehetséges a Williams-szövegek politikai tartalmának<sup>8</sup> megismerése” (Savran, 1992, 88.). Az amerikai író ugyanis lényegesen bonyolultabb dramaturgia segítségével kísérli meg a jelenség, illetve a mögötte álló mechanizmusok reprezentálását, s így a kortársaival ellentétben képes a kirekesztő retorikán kívül helyezkedve annak kriti-

8 A drámák politikai tartalmával kapcsolatban érdemes felidézni, hogy az író később emlékirataiban hangsúlyozza: egy művész politikáról alkotott elképzelései vagy szexuális orientációja nem feltétlenül határozzák meg munkáinak értékét (Williams). Az amerikai író tehát, valószínűleg épp a kirekesztéstől való félelmében később megpróbálja eltávolítani műveitől azt az olvasatot, mely e két szempont felől közelítenének, felfedve azok háttérszövegeit.

káját adni. Mindezt különösen két mű, a *Vágy villamosa*, illetve a *Macska a forró bádognetón* című művek esetében tartom igaznak. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy az író novelláiban és korai darabjaiban a szereplő bemutatása sokszor megfelel a kor ideológiai követelményeinek. Jellemzően ezek a karakterek első olvasatra komikusak, szánalmasak illetve időnként negatív szerepet töltenek be a cselekményben. A *Mysteries of Joy Rio* (*Joy Rio rejtélye*) című, 1941-ben írt, ám csak 1954-ben publikált novellát például több kritikus megállapítása szerint is nehéz lenne megvédeni a homofóbia vádja ellen: a cselekmény egy lepusztult színház, Joy Rio balkonján játszódik, ahol a főszereplő esténként titkos, illetve tiltott örömeiket keres és talál. (A történet a szerep és személyiség viszonyának szempontjából is érdekes lehet: a homoszexuális férfiak épp a szerepjátszás és illúzió otthonában, vagyis a színházban vetik le maszkjukat, itt él ki a személyiségüket meghatározó tiltott vágyat. A helyszín megválasztása tehát mintha a drámaíró színházfelfogására utalna, melyet korai darabjainak előszavában fejt ki: arról a pirandellói nézetről van szó, mely szerint a színház az igazságot mutatja meg.)

David Savran szerint Pablo, a főszereplő tulajdonképpen egy „patetikus [...] figura” kinek „tiltott utazása a »Keep Out« felirattal ellátott bársonyfűgöny mögé a homoszexualitásról kialakított negatív diskurzusok sűrűtményét adja” (Savran, 1992, 77.). A saját nem iránti vágy az amerikai politikai ideológiának megfelelően fertőző, rosszindulatú, és halálos tulajdonságként is értelmezhető e szövegben, s ezen olvasat szerint a heteroszexuális karakter gyilkos agressziója, mely a főszereplő halálát okozza a történet végén egyáltalán nem büntett, sokkal inkább jogos és logikus következménye az eseményeknek. Fel kell hívni a figyelmet azonban arra, hogy létezik ennek a novellának egy másik olvasata is, mely a homoszexuális karakter tragikus magányát emeli ki: Pablo miután elveszíti szerelmét arra kényszerül, hogy titokzatos helyszíneken, illegális módon keressen számára megfelelő partnert, ám igazi társra soha nem talál. A magánynak és a kétségbeesésnek ábrázolásával Claude J. Samuel szerint Williams saját korának legmeghatározóbb meleg irodalmát hozta létre ezzel a művel (Summers, 1990, 133-134.). A homoszexuális karakter hasonló ellentmondásos módon kerül bemutatásra az író másik lényeges novellájában, az 1942 és 1945 között készül *One Arm*-ban. A mű főszereplője egy szőke és rendkívül vonzó farmer (a későbbi drámákban ezek a jelzők a másság stigmáiként jelennek meg), aki a hadseregben profi bokszolóvá válik, s esélye is van rá, hogy később atlétaként keresse a kenyerét. Egy autóbalesetben azonban elveszíti fél karját, s mivel így sem földművelőként, sem bokszolóként nem tudja folytatni az életét prostituálttá válik. Életmódjának az vet

9 Ezt – a hitelesség kedvéért – egy létező történelmi személy, Münnich Ferenc fejt ki (Mág Bertalan *Gyilkosság a parókián* – In: Uő. *Banditák Budán*. Zrínyi Katonai Kiadó. Budapest. 1980.)

10 mert a „honi reakció külföldi támogatással mindenre képes, ami a belső rend és a közbiztonság romlását előidézhethné...” (Mág Bertalan: *A százéves medalion* – In: Uő: *A játszma véget ér*. Zrínyi Katonai Kiadó. Budapest. 1981. 18. old.)

11 A határon túli magyarok mindig „gyanúsok”, lásd az Ibusz-úton részt vevő cseh-szlovák „álturistákról” és a nálunk álnéven bujkáló szlovákiai „álpártizánokról” szóló mesét (*A turista halála* – In: Uő: *Az áruló golyóstoll*. Minerva. Budapest. 1975.)

véget, hogy hirtelen haragból megöl egy férfit, aki pornófilmet akar forgatni vele; Oliver, a főhős ezután villamosszékbe kerül, ám halála előtt még megpróbál kikezdeni gyóntatójával.

A novellában megtalálható tehát minden, ami a korabeli társadalmi diskurzus szerint a homoszexualitás jellemzője: a főszereplő erkölcsileg romlott, áruba bocsátja szerelmét, gyilkol, s végül még a halála órájában is sátáni kísértővé válik. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy Oliver rákényszerül arra az útra, mely végül a villamosszékbe vezet: nyomorékként és nincstelenként nincs más lehetősége a megélhetésre, mint a prostitúció. Míg börtönben van, leveleket kap volt alkalmi partnereitől; a férfiak, akik szolgáltatásait igénybe vették mind köszönetet mondanak Olivernek, hiszen ha csak látszólagosan és rövid időre is, szerelmet adott nekik. A homoszexualitás hasonló tragédiája fogalmazódik meg itt, mint az előző novellában: a másságtól szenvedők nem találnak lehetőséget arra, hogy párkapcsolatot alakítsanak ki, így a vágy illegális piacát kénytelenek felkeresni. Oliver tehát végül felmagasztalt karakterré válik, titokzatos jótevővé, aki az identitásuk elrejtésére kényszerülő egyének számára biztosította az illúziót, hogy ők is a normális emberekhez hasonlatosan részesülhetnek az érzelmileg teljes életben. Oliver miután szembesül mindezzel megtalálni véli létezésének értelmét. A főszereplő megítélése ennek ellenére az utolsó csábítási kísérlete miatt negatív; érdekes, hogy mikor Williams 1960-ban színpadi művé írja át a szöveget, ezt a részt kihagyja, így a főszereplő tragikus hősként történő értelmezése kap nagyobb hangsúlyt.

Az amerikai író életében sem előadásra, sem publikálásra nem került *Not About Nightingales* tragikus tartalma ellenére a meleg mellékszereplő némileg komikusabb reprezentációját végzi el. A művet igaz történet inspirálta, nevezetesen az 1938-as holmesburgi börtönlázadás, mely során négy embert végeztek ki brutális módon a „Klondike” nevű kazánban. A szöveg inkább csak az író első próbálkozásának tekintendő, melyben az általa akkor megismert expresszionista színpadtechnikát próbálja érvényre juttatni (később az *Üvegfigurák* már sikeresebben teszi ezt), illetve, mint arra az 1998-as kiadás kritikusai rámutatnak, Williams társadalmi szolidaritásának, igazságkeresésének gyökerei figyelhetők meg itt (vö. Hale, 1998.). Az általam vázolt kontextusban a szöveg egy Queen nevű mellékszereplő miatt kerülhet megemlítésre: ő ugyanis egy meleg rab, akit marihuána birtoklásáért fogtak el, bár saját állítása szerint a drogot soha nem árusította. A szereplő karakterizációjában a groteszk illetve gúnyos humorra való törekvés figyelhető meg, irreleváns megnyilvánulásai nem épülnek be a többi szereplő dialógusába, inkább komikus háttérszöveggént működnek. Példaként hozható a figura leggyakrabban ismételt kérdése (*Hol van a manikűrkészletem?*), melyet függetlenül a cellatársai által folytatott témáktól tesz fel. Queen megformálásának másik lényeges eleme, az effeminizáció, hiszen a figurát elsősorban nőiességre való törekvése teszi nevetségessé. Idetartozik az erőltetetten magas hang, a „férfiatlan” nyelvhasználat, mint a *honey* (édesem) szavak gyakori ismétlése, illetve az, hogy míg a többi szereplő tragikus hőssé válik a börtönigazgató elleni lázadás megszervezésében Queent leginkább csak a szépségápolás érdekli. Reprezentációját tehát alapvetően az ironia határozza meg; tragikus kitörései nőiesnek tartott tulajdonságainak tükrében nevetségessé válnak, s a befogadó számára úgy tűnhet, a figura elkeseredettségnek leginkább az az oka, hogy veszített szép-

ségéből, haja kihullott, körmei (a gyakori manikűrözés ellenére) töredezetté váltak.

A dráma olyan kontextust teremt, melyben a meleg szereplő minden megnyilvánulása komikussá válik; Queen hiába hangoztatja, hogy egész életében üldözték „finomkodása” miatt, és ezért sokszor inkább meghalt volna, mindez nem rendelkezhet tragikus súllyal akkor, amikor éppen ezek a nőies jegyek teszik a karaktert kinevettetendő figurává. Bár a „homofób” jelzőt, melyet az amerikai kritikusok sűrűn használnak a fentebb bemutatott novellával kapcsolatban, erre a szövegre csak igazságtalan szigorúsággal alkalmazhatnánk, az mindenképpen elmondható, hogy Queen reprezentációja itt a melegekkel szemben támasztott negatív sztereotípiák felől történik. Bár undort és elutasítást ez nem vált ki, a figura groteszk teremtményként történő bemutatása megakadályozhatja a nézőt abban, hogy sorsát tragikusan fogja fel.

A homoszexuális karakter előítéletek felől történő megformálása figyelhető meg Tennessee Williams másik korai művében, a *Comino Rea*ben is. A darabot először 1953-ban mutatták be, nem sok sikerrel. Mind a közönség, mind a kritikusok nagy része visszautasította a darabot, mivel érthetetlennek, túlzottan intellektuálisnak találták. A dráma ellen felhozott érvek közül sok ma is igaznak bizonyul: a dramaturgiát több helyen is következetlenségek jellemzik, a néző/befogadó számára nehezen követhető a cselekmény, illetve bizonyos karakterek feltűnése. A figurák az európai művelődéstörténet ismert szereplői: Don Quijote, Casanova, Byron stb., akik egy Comino Real nevű úton esnek fogságba, ahol romantikus elképzeléseiket fokozatosan megsemmisíti egy Gutman nevű szereplő. Ez a meglehetősen zavaros mű később politikai kontextusa miatt vált fontossá, hiszen több kritikus is a mccarthyizmus bírálataként olvasta. Bár Williams sohasem politizált úgy, ahogy azt például Arthur Miller tette, nem fogalmazott meg nyílt bírálatokat politikusok, szenátorok ellen, az ötvenes évek politikáját ő is elítélte, e drámával kapcsolatban pedig kijelentette: „[a]kárhányszor visszatérek ide (vagyis az Egyesült Államokba – S.Á.) a szabadságjogok folyamatos redukálását tapasztalom, és ezt, úgy gondolom reflektáltam a darab javított változataiban is” (idézi Bigsby, 2000, 33.). Ez a kontextus adott lehetőséget arra, hogy a kritikusok nagy része a darabot úgy kezelje, mint ami a McCarthy hangjával terjedő „fasiszta demagógiát vádolja” (Spoto, 1985, 187.).

A kortárs illetve a későbbi irodalomtörténészek is egy olyan kontextusba helyezték, helyezik a darabot mely a mccarthyizmussal szembehelyezkedő szöveggént pozicionálja azt. Emiatt külön érdekes, hogy a mű egyik jelenetében egy rövid dialógus erejéig feltűnik a leplezetlenül homoszexuális szereplő, Károly báró Proust: *Az eltűnt idő nyomában* című regényéből. A Báró, akit az instrukció, mint „öregedő, hiú szibaritát” (Williams, 2000, 770.) mutat be „Ritz Men Only” nevet viselő, kétes hírű hotelben keres szobát, s a szállás vezetőjével folytatott beszélgetés során kiderül, már nem először jár itt. Kifejezi óhaját, hogy a szoba a szokásos követelményeknek feleljen meg, vagyis legyen benne „egy acél ágy matrac nélkül, és egy hosszú, erős kötél. Nem! Láncot ezen az estén. Nagyon rossz voltam sok mindenért kell vezekelnem” (Williams, 2000, 770.). A szereplő, a degeneráltnak számító szexuális élvezetek rabjaként mutatkozik be, aki arról is számot ad, hogy a környék összes sötét báját ismeri, ahol ha „belép egy tengerész – mindenki elájul” (Williams, 2000, 773.). Nemsokára fény derül a karakter homoszexualitására, ugyanis a



nyílt színen próbálja meg elcsábítani a darab egyik főhősét, az ex-bokszbajnok Kilroy-t: egy meggyújtott gyufaszálat emel a férfi szeméhez, majd kijelenti: „[a] szem a lélek tükre, a tieid viszont sokkal nemesebbek annál, mint aki- nek annyi vezekelnivalója van, mint nekem. Au revoir...” (Uo.). A következő jelenetben megtudjuk: a szereplőt megölték, holttestét utcaseprők takarították fel.

A karakter itt egyértelműen a homoszexualitással szemben támasztott negatív sztereotípiák felől reprezentálódik. Elítélendőnek számító szexuális cselekedeteket hajt végre, élete nagy részét bárokban, hotelekben tölti, alkalmi kapcsolatokat keresve. Megpróbálja ezenfelül elcsábítani az első idegen férfit, aki az útjába kerül, vagyis a melegséget elítélő retorika ötvenes évekbeli szóhasználatát alkalmazva, kísérletet tesz a fiatalember „megfertőzésére.” A „vezeklés” (*to atone*) szó megnyilatkozásaiban kettős jelentést kap: az első dialógus kontextusában a szóhasználat blaszfémikus, hiszen a mazochisztikus élvezetet a vallási megtisztulás rituáléjával kapcsolja össze. Kilroy-jal történő találkozása után a Báró viszont már a jogos büntetés értelmében használja a szót. A csábítási jelenetben a főszereplő tiszta lélekről tanúskodó szeme a homoszexuális szereplő bűnösségét, kárhozottságát tükrözi vissza; a Báró a főszereplőt saját maga morális ellenpontjaként ismeri fel, s romlottságának tudatában búcsúzik el tőle.

A Báró feltűnését nemcsak Tennessee Williams életművében, hanem az amerikai drámairodalom meleg karaktereinek történetében is mérföldkőnek tarthatjuk. Ennek oka többek között az, hogy három héttel a homoszexuális szereplők reprezentációját megtiltó *Executive Order 10450* érvényre juttatása előtt, a McCarthy-éra csúcspontján, a dráma nemcsak egy meleg karakter színpadra állítását végzi el, hanem leplezetlenül beszél szadomazochista szokásairól, illetve leleplezi csábítási módszerét is (lásd pl. Paller, 2005, 72.). Többek között ennek következtében az általában elmarasztaló hangvételű kritikák között találunk olyat, mely nem csak stílushibái és következtetlenségei miatt támadja durván a művet. Példaként említhető két írás, Walter Winchellé és Ed Sullivané, akik Williams munkáját anti-amerikai, baloldali manifestóként aposztrofálták (idézi: John Balakin in.: Roudané, 2005, 72.). Ennek ellenére a homoszexuális irodalommal foglalkozó kritikusok később egyáltalán nem úgy ünneplik ezt a drámát, mint az aktuális hatalommal szembe- szegülő, a meleg társadalom érdekeit nyíltan képviselő írást. Egyrészt azért nem, mert – mint azt Georges-Michel Sarotte kifejti – Williams nem megalkotja, hanem csak átveszi a karaktert Proust művéből. Az irodalomtörténész érvelése szerint így a szereplő valójában csak egy test nélküli lélek „akit a szürrealizmus és valótlanág gyűrüje vesz körül. Blanche férjéhez hasonlóan a Báró nincs *fizikailag* jelen a színpadon, mivel egy másik ország irodalomtörténetének a része, és mert a pokolban van...alakja egyszerűen groteszk” (Sarotte, 1978, 110-11. kiemelés az eredetiben). A másik nézet szerint, melyet többek között David Savran is képvisel, e karakter reprezentációjában (csakúgy, mint szerinte az amerikai író korai műveinek más, meleg szereplőjének bemutatásában) homofób jellegzetességek figyelhetők meg, hiszen a szexuális irányultság „bűnös titokként” szerepel, s a figura így egy tiszta (heteroszexuális!) férfival szembesülve megszágyenül (Savran, 1992, 82.). Vagyis a kritikus egy különös paradoxonra hívja fel a figyelmet: Williams drámáját bár a jobboldali politika ellen megfogalmazott bírálatként olvassák, a ho-



moszexuális karakter reprezentációja tökéletesen beleillik a mccarthyizmus által használt diskurzusba.<sup>9</sup>

A Williams korai műveivel kapcsolatban emlegetett homofóbia fontos észrevétel, melyet a továbbiakban igyekszem megcáfolni. Véleményem szerint ugyanis John Clum közelítette meg a leghitelesebben ezt a problémát azzal a megállapításával miszerint: „Williams kényszerű érzett arra, hogy írjon a homoszexualitásról, ám mindezt az aktuális heteroszexuális diskurzus nyelvezetének és szabályrendszerének kényszerű irányítása alapján tehette csak meg. Hogy megnyerje a közönség tetszését meg kellett tagadnia önnön személyiségének bizonyos aspektusait” (idézi Paller, 2005, 73.). A melegség nem jelenhet meg a Báró esetében másként, mint rejtett bűnként, hiszen egy ettől eltérő reprezentáció a közönség heves reakcióját válthatta volna ki, nem beszélve a darab betiltatásának, illetve a szerző elleni szankcióknak a következményeiről. Elképzelhetetlen volt tehát egy olyan diskurzus nyílt megjelenése, mely a homoszexualitást a heteroszexualitással egyenrangú, tehát nem bűnös vonzalomként mutatja be (sőt, Davis Savran a meleg *ONE* című folyóirat írásainak elemzésénél kimutatta, hogy a szerzők igen gyakran emlegetik bűnként homoszexualitásukat, maradéktalanul elfogadva ezzel a jobboldali retorika által súlykolt véleményt, csupán azt igyekeznek hangsúlyozni, hogy nem ők tehetnek erről az állapotról). Ugyanakkor mindkét fentebb bemutatott mű esetében megfigyelhető, hogy a meleg karakter reprezentációja (bár kétségtelenül negatív sztereotípiák alapján valósul meg), mégis ellentmond a *Tea and Symphyty*, vagy a *The Immoralist*, illetve a homoszexualitással nyíltan szembeszegülő művek tárgyalásakor tapasztalt jelenségeknek. Ezekben a szövegekben a meleg karakter egyértelműen negatív, kártékony szereplő, tragikussá csak akkor válhat sorsa, ha eljut az önmagában tapasztalt jelenség elutasításáig (*The Immoralist*), vagy ha dráma végén kiderül, valójában félreértés áldozata, így képes részt venni egy normálisnak ítélt heteroszexuális kapcsolatban (*Tea and Symphyty*). Williams drámái kétségtelenül igazodnak a kortárs elvárásokhoz annyiban, hogy meleg karakterei rendelkeznek a befogadó elidegenítésére alkalmas stílusjegyekkel, mindemellett azonban játékba hozza ezen szereplők tragikus olvasatának lehetőségét is. Ha eltekintünk a Queent temporálisan (tehát az első olvasat során) komikus szereplővé változtató stílusjegyeiktől, láthatóvá válik, hogy a meleg karakter éppúgy a szadista börtönigazgató ártatlan áldozata, mint heteroszexuális társai. Az utolsó felvonásban, mikor az összezárt és levegőért küszködő rabok közül az egyik agyonveri őt, halálát azzal kommentálják, hogy „valakinek már meg kellett volna tennie neki ezt a szívességet” (Williams, 2000, 176.). Bár Queen halála szinte mellékesnek tűnik ebben a rendkívül feszültség teli jelenetben, ha megnyilatkozásait e mondat felől olvassuk újra, akkor egy, a mássága miatt folyamatosan üldözött, megnyomorított és nevetségessé tett szereplő élet-története bontakozik ki, akinek vissza-visszatérő felkiáltása, melyben halálát kívánta, már kevésbé bizonyul komikusnak. Michael Pallerrel egyetértve elmondható, hogy a *Comino Real*ben nem „a Báró homoszexualitása, hanem az állam

9 Savran véleménye láthatóan ellentétben áll Sarotte-tal, hiszen, ha a Báró karakterét szimpla kölcsönzésnek tekintjük, akkor a homoszexualitás jegyeinek negatív ábrázolásáért sem az amerikai író a felelős, hiszen ezek a karakter más műben megteremtett járulécai (ugyanakkor azt le kell szögezni, hogy Proust művében szó sincs vaságyakról és láncokról, s ez némileg megkérdőjelezi Sarotte koncepcióját).

általi meggyilkoltatása az, ami visszataszító” (Paller, 2005, 72.). A szereplő ugyan szexuális aberráció rabja, de a kortárs drámák homoszexualisaival ellentétben nem tesz kísérletet a főszereplő elcsábítására, sőt önnön romlottságát beismerve távozik a színről, hogy aztán holttestét utcai szemétként takarítsák fel.

A korai művek közül megemlítenéd még az *Auto-Da-Fé* című egyfelvonásos, mely a homoszexualitás elnyomását, illetve az azzal kapcsolatos bűntudatot a fenti drámákhoz képest némileg eltérően tárgyalja. A legfőbb különbség az, hogy e mű esetében nem beszélhetünk egyértelműen meleg karakterről, vagyis a dráma a későbbi darabokhoz hasonlóan háttérszöveggként veti fel a homoszexualitás problémáját. A cselekmény középpontjában egy fiatal postás, Eloi áll, aki munkája során véletlenül felfedez egy, mint mondja, „buja” jelenetet ábrázoló fényképet az egyik borítékban. Mindez annyira felkavarja, hogy hiába keresi fel, és „tanítja tisztességre” a levél feladóját (egy egyetemi hallgatót), az esemény után nem tud megnyugodni, sőt több napra le is betegszik. Minderről beszámol anyjának is, aki azt tanácsolja neki, hogy egyszerűen égesse el a szóban forgó fényképet. A fiú házuk teraszán meg is kísérli ezt, ám az öngyújtóval megégeti kezét, anyja erre utasítja, hogy inkább bent a konyhában semmisítse meg a képet. Eloi ezután magára zárja az ajtót, majd nem sokkal később egy robbanás hallatszik és a ház kigyullad, a mű pedig Eloi anyjának segélykiáltásaival zárul.

A dráma nem hozza szóba nyíltan a homoszexualitást, a szövegből ugyanis nem derül ki, hogy mit is ábrázol a kép, melyet Eloi megtalál. Mivel a főszereplő a mű elején bigott vallásosságának ad hangot, s többször is kijelenti, hogy Luisiana állam Francia Negyedét tűzzel kellene megtisztítani, annyira fertőzött már a bűntől (a tűz hozza játékba a dráma címét, mely a spanyol inkvizícióra idejére utal), öngyilkosságát lehet úgy is értelmezni, mint saját bűnös identitásával történő szembesülést. Vagyis a darab értelmezhető a puritán és bigott vallásosság kritikájaként, mely megpróbálja elnyomni az egyén természetes szexualitási iránti érdeklődését, beteges reakciókat idézve elő ezzel.

A mű valójában csak egy ponton zökkenti ki ezt a fentebb bemutatott olvasatot, lehetőséget adva ezzel arra, hogy a szexualitás helyett kifejezetten a homoszexualitás elnyomásáról beszéljünk. Ez a szöveghely Eloi anyjával folytatott párbeszéde, mely során a fiú elmeséli, hogy milyen fotográfiát talált az egyik borítékban.

ELOI: Egy buja fotó esett ki az egyik borítékból.

(...)

Két meztelen figuráról.

MME. DUVENET: Ó.....és ennyi az egész.

EIOI: Te nem láttad azt a képet.

MME. DUVENET: Annyira rossz volt?

ELOI: Leírhatatlanul.

(...)

Úgy éreztem, hogy valami felrobban a kezeim között és savval teríti be az arcomat.<sup>10</sup>

10 ELOI: A lewd photograp fell out of the envelope / (..) / Of two naked figures MME. DUVENET: Oh!...That's all it was? / ELOI: You haven't looked at the picture / MME. DUVENET: Was it so bad?/ ELOI: It passes beyond all description / (...) .I felt as though something exploded, blew u pin my hands, and scalded my face with acid (Williams, 2000, 368.).

Mme. Duvenet kérdéseiből jól kivehető, hogy csupán egy szexuális tartalmú kép nem adhat okot ilyen reakcióra, Eloi anyja ugyanis egyáltalán nem tulajdonítana nagy jelentőséget egy buja fotónak. A képen tehát valami olyasmi látható, ami Eloi szavait idézve „túl van azon, ami leírható”, vagyis a fiú olyasmivel szembesült, amit a kor erkölcsi normái a legkevésbé sem tarthattak tolerálhatónak. A fotó tartalma olyannyira gyalázatos, hogy indokoltta teszi a feladó utáni nyomozást, illetve annak megfenyítését, s a kép birtoklása önmagában is komoly veszélyt jelent. Nem akarok olyan találgatásokba bonyolódni, mint amilyeneket Dean Shackelford tesz a művel kapcsolatban, aki szerint a fotón egy idősebb és egy fiatalabb férfi látható (Shackelford, 2001, 50.), hiszen fontosnak tartom annak tudomásulvételét, hogy a műben nem történik konkrét utalás a képen ábrázoltakra. Mégis igazolhatónak tartom az irodalomtörténész meglátását annyiban, hogy a kép tartalma által kiváltott heves reakciók játékba hozhatnak egy olyan olvasatot, mely nem a szexualitás, hanem kifejezetten a homoszexualitás elutasításában keresi Eloi tragédiájának az okait. A fénykép, illetve annak tartalma mintegy tükörként szembesítette a fiatal fiút saját vágyaival, illetve identitásának rejtett tartalmaival. A fotó hívja elő Eloi személyiségének nem tudatosult, démonizált részét, ezért a főszereplő csak önmagával együtt tudja azt elpusztítani. A házat felemészítő tűz, valamint a mű címe (melynek jelentése „hitcselekvény”) az inkvizíció idejére utal vissza, mely a homoszexualitást máglyahalállal büntette (jól látszik ez a keresztes rend felosztásakor, hiszen a lovagok elleni legfőbb vád a szodómia volt. vö.: Le Goff, 2003, 123.). A mű elején New Orleans francia negyedének megtisztítását hirdető Eloinak tehát önmaga mártírjává kell válnia, hiszen az általa artikulált kirekesztés végül visszahat rá.

Fontos megjegyezni, hogy Eloi alakja csak a homoszexualitásra fókuszáló olvasatban válhat tragikussá; a meleg főszereplő a társadalom által képviselt normák szerint utasítja el a másságot, ám az, hogy magát is az ellenségként kezelt személyként ismeri fel, öngyilkosságához vezet. Eloi nem elsősorban a homoszexualitás, hanem az identitását meghatározó társadalmi-kulturális rendszer áldozata, mely nem engedi, hogy önmagát meleg férfiként fogadja el. A másik olvasatban a főszereplő ezzel szemben inkább nevetséges, frusztrált figura, akinek a szexualitással szemben tanúsított túlzott ellenállása tragikomikus halálához vezet. Mivel azonban egy meleg szereplő tragikus figuraként történő reprezentációja tiltott volt, Eliot tragikuma is csak rejtett háttérszöveget képez.

A drámaírói korpusz kezdetét jelentő művekben tehát két olyan jelenség figyelhető meg, melyek fontosak a későbbiek szempontjából. Először is látható, hogy a homoszexualitással kapcsolatos kirekesztés története háttérszöveget képez, s a meleg karakter reprezentációja a homofób tekintet kijátszásával történik. A későbbi művekben, a *Macska a forró bádogtetőn*ben és a *Vágy vilamosában* pontosan ennek a homoszexualitást háttérszöveggé juttatásba hozó dramaturgiának a kiteljesedését figyelhetjük meg. Bár a darabokról közismertté vált értelmezések jórészt figyelmen kívül hagyják a kirekesztés problémáját, így leginkább olyan olvasatok megszilárdulását tapasztalhatjuk, melyek a főszereplők pszichikumára koncentrálnak Tennessee Williamset a „hanyag és deviáns dél” krónikásként emlegetik, a következőkben annak bemutatására tesznek kísérletet, hogy a homoszexualitáshoz való viszony, s nem a szereplők „gyenge pszichikuma” vagy „eredendő devianciája” az, ami a konfliktusok

origójának tekinthető. Vagyis épp a mássággal való találkozás, illetve szembe-sülés indítja el ezekben a drámákban azt a folyamatot, ami a főszereplő karakterének felbomlásához vezet. Ezen szövegek célja tehát nem csupán a karaktertípus bemutatása, éppen ezért a drámákkal folytatott dialógus terméke-nyebbé válhat, ha a szereplők jellemzésén túllépve azon erővonalak eredőjét próbáljuk feltárni, melyek a figura pozícióját kialakítják és meghatározzák.

A másik fontos jelenség e korai szövegekben, hogy Tennessee Williams számára jól láthatóan nem létezik homoszexuális *karakter* vagy *jellem*. A kire-kesztés következtében a meleg szereplők súlytalan, pozíció nélküli figurákká válnak. A Báró „szellem voltáról” már volt szó, mint arról is, hogy a szereplő a *Comino Real* végén nem emberként, inkább feleslegessé vált tárgyként pusztul el, Queen esetében pedig megfigyelhető, hogy a többiekkel ellentétben még névvel sem rendelkezik: a *Királynő* megszólítást rabtársai alkalmazzák nőies vonásait gúnyolva. A figura identitása ezáltal az őt „finomkodásáért üldöző” kirekesztő mechanizmus felől értelmeződik, mely egy köztes, sem női sem férfi pozíciót jelöl ki a számára, mely még a kirekesztés legvégű pontján is (azaz a börtönben) alárendeltté, passzívvá teszi. A többi szereplővel ellen-tétben Queen nem tud szembeszállni az őt elpusztítani vágyó hatalommal, mi-vel ez esetében nem egyszerűen a börtönigazgató zsarnoksága, hanem a mássága által implikált, omnipotens mechanizmus.

Igazolható tehát John M. Clum meglátása, miszerint a tiltások, illetve az 1950-es évek politikai diskurzusa által megteremtett radikális ellenszenv elle-nére Williams „intenzíven próbál létrehozni egy teret, bármilyen esetleges is le-gyen az, ahol végbemehet a homoszexuális szereplő reprezentációja” (Clum, 1997, 130.). Jól látható, hogy az amerikai író korai műveiben a homoszexua-litással kapcsolódik össze a figura identitását elimináló mechanizmus. A kire-kesztés itt még egyirányú folyamat, mely hatását kizárólag az eltérő nemi iden-titású szereplőn fejt ki. A most következő elemzésekben viszont azt igyekszem bemutatni, hogy e drámákban a homoszexualitással szembe-sülő, majd azt el-utasító szereplő szintén a kirekesztő mechanizmus áldozatává válik, így az identitás felbomlása, majd az azt követő passzivitás, illetve szerepjátszás az el-utasítást korábban artikuláló szereplő esetében mutatható ki.

A továbbiakban olyan kevésbé ismert Tennessee Williams drámák elemzé-sét kísérli meg e tanulmány, melyek a homoszexualitás, illetve kirekesztés problémájának tekintetében fontos belátásokkal bírnak. Láthatóvá kívánom tenni, hogy a korai művekhez képest az amerikai író „érettebb” szövegeiben változás figyelhető meg a homoszexuális szereplő megítélésével és ábrázolá-sával kapcsolatban. Az interpretációk során a legnagyobb hangsúly a *Múlt nyáron hirtelen* című drámára esik, hiszen véleményem szerint e dramatikus szöveg hozza játékba a leghatékonyabban azt a kirekesztő diskurzust, mely a fentiek során bemutatásra került.

### „...hátha a lány története igaz...”-

Homoszexualitás és pszichopátia

Jól látható tehát *A vágy villamosa* és *A macska a forró bádogtetőn* című drá-mákban, hogy a homoszexualitással való találkozás olyan pályára kényszeríti a szereplőket, mely identitásuk felszámolásához vezet. Brick esetében ez az alkoholizmusban, Blanche-nál pedig a szerepjátszásban, majd végül az örü-

letben mutatkozik meg. Az is jól látható, hogy ez a destruktív folyamat nem a homoszexuális karakterre fejt ki elsősorban a hatását (bár Brick esetében ez a kérdés továbbra is nyitott), hanem heteroszexuális szubjektum válik áldozattá, aki valamilyen módon kapcsolatba kerül a mássággal. A kirekesztő mechanizmus holdudvarába tehát a másságtól elhatárolódó, sőt, az azt artikuláló szereplő is belekerül.

E két drámában tapasztaltak szempontjából válik érdekessé a *Múlt nyáron hirtelen* című, négy jelenetből álló színpadi mű. Williams mintha e rövid darabjában foglalta volna össze mindazt, amit *A macska a forró bádogtetőn*ben és *A vágy villamosában* bemutatott: itt is központi téma a homoszexualitás elhallgatása, illetve a meleg karakter kirekesztése, majd az e mechanizmus által bekövetkező elzárása. A történetben központi szerepet játszik egy Skipperhez hasonló arctalan, és a színpadon meg nem jelenő homoszexuális szereplő, akihez való viszony destruktív hatása figyelhető meg Catharine, a főszereplő alakjában.

Kétségtelen, hogy a *Múlt nyáron hirtelen* egyike Williams legerőszakosabb és legsötétebb műveinek, s emiatt kedvenc célpontjává vált a Williamset támadó kritikusoknak. A művet alapvetően gyengébb „gótikus románcnak” tekintették, bár a kritikusok nagy része megegyezett abban, hogy a drámába gazdag és evokatív nyelvezete figyelemreméltó (Vincent Canby kritikáját idézi: Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 281.).<sup>11</sup> Mindennek következtében nem jött létre érdemi diskurzus e dramatikus szöveg felől, jól láthatóan a *Múlt nyáron hirtelen* meglehetősen marginális pozíciót foglal el a Williams-életműről szóló munkákban. (Ha valami fel is keltette a kritikusok érdeklődését, az a mű vélt önéletrajzsága: a drámaíró hűgán, Rose Williamsen ugyanis Catharine-hez hasonlóan lobotómiát végeztek el, állítólag azért, mert a lány folyamatosan szexuális zaklatással vádolta apját. Leveleiből és emlékirataiból kitűnik, hogy az író erős lelkiismeret-furdalást érzett, hogy nem volt ott testvére mellett mikor az eset történt, és nem tudta az orvosi beavatkozást megakadályozni.) Kedvelté vált tehát az az olvasat, mely szerint a művet e lelkifurdalás implikálta, ám fontos megjegyezni, hogy Williams nem tesz említést arról, hogy drámájának lennének családi vonatkozásai, így e párhuzam inkább csak érdekes-séggént, mint bizonyítékként kezelendő.<sup>12</sup>

Az elmarasztaló kritikákkal szemben a későbbiek során egyre több méltató tanulmány jelenik meg. Ezek között érdemes megemlíteni Thomas Van

11 A színpadi művészetnek ugyanakkor sokkal jobb véleménye volt e darabról. Magyarországon is többször mutatták be, és több rendező, mint például Lengyel György is Williams legjobb művének tartja a *Múlt nyáron hirtelen*t (Lengyel, 2008, 171.)

12 Hogy a mű ebből a mély büntudatból született, az amerikai kritika szerint az is alátámasztja, hogy Williams e dráma írása közben pszichoanalitikus terápiára járt, mely során felszínre kerülhettek elfojtott szorongásai (Bigsby, 2000, 99.). Bár nem kívánom továbbgöngyölíteni az életrajzból kiinduló interpretációt, fontosnak tartom megjegyezni, hogy egy szempontból talán mégis érdekes lehet: Williams kiállt hűga mellett s elismerte vádjainak igazságtartalmát, így a Catharine/Rose párhuzam azt az olvasatot teszi hangsúlyossá, mely egyértelműen igaznak véli a szereplő vallomását.

Laan írását, aki (nem melleleg több rendezővel egyetértve) az amerikai drámaíró legjobb művének nevezi e darabot. Véleménye szerint a mű igazi értéke ellenpontozó szerkezetében rejlik: Sebastian alakja azzal válik igazán misztikus, hogy két teljesen ellentétes történetet mesélnek el róla, és nem lehet teljes bizonyossággal megmondani, hogy melyik elbeszélés tekinthető igaznak. A darab így az életrajz- és történelemírás ellentmondásait tárja fel, rámutatva arra, hogy az egyén arcképe az alapján marad meg az utókor számára, hogy a róla alkotott elbeszélések közül melyik narratíva válik dominánssá, vagyis melyik tudja – akár erőszakkal is – legitimitását bizonyítani a másikkal szemben. (Van Laan, 1988, 257-263.).

Thomas Van Laan tanulmányának érdeme, hogy nem Sebastian alakját és a kannibalizmust tekinti a darab leglényegesebb elemének, hanem a mű szerkezetét alapvetően meghatározó ellentmondásokat elemzi. A legfőbb ellentét tehát – mint arról már volt szó – Mrs. Venable és Catharine elbeszélései között feszül: az előbbi, azaz Sebastian anyjának visszaemlékezése aszkéta, szent költőként láttatja fiát, mellyel élesen szembehelyezkedik a Catharine valomásának homoszexuális, rejtőzködő férfialakja.

#### *A mártíromság maszkjai – Sebastian és Szent Sebestyén*

Mrs. Venable és az Orvos dialógusában, mellyel az első jelenet kezdődik, tehát egy aszkéta életet élő költő élettörténete bontakozik ki. Sebastian cölibátusban élt, anyja szerint azért, mert a másokhoz fűződő viszonyt nem tartotta olyan tisztának, mint ami egy anya és fia között lehetséges. Műve gyakorlatilag az élete, hiszen évente egy verset írt, melyet saját maga nyomtatott ki. Cölibátusa ellenére a társaság középpontja volt, szép fiatalok vették körül bárhová is utazott. Legfőbb eleme azonban egyéniségének sajátos vallásossága: Mrs. Venable elmeséli, hogy fiára nagy hatást gyakorolt, mikor egyik utazásuk alkalmával látta, ahogy a tojásukból kikelt tengeri teknősök százait ragadozó madarak tizedelik meg. Anyja szerint Sebastian ebben a látványban kereste Istent, és ez alapján alkotta meg sajátos filozófiáját:

MRS VENABLE: Arra gondolt, hogy Isten kegyetlen arcát mutatja az embernek, és kemény dolgokat kiált neki, és mást nem látunk vagy hallunk belőle. Mondja, nem ennyi csak, amit láttat-hallat magából? Senki sem tudja, miért... (I.)

Sebastian tehát abban az értelemben válik mártírrá, hogy aszketizmusát és életvitelét a hit inspirálja. Az élet mély értelme a kegyetlenségben nyilvánul meg, s ez ott van minden szépnél vélt jelenség mögött. A világon minden a pusztulásba tart, s Isten igazi arca ebben nyilvánul meg Sebastian filozófiája szerint. Mindez megmagyarázza a költőnek anyjához fűződő, szokatlanul szoros kapcsolatát: a viszony „tisztasága” – a nemiség hiánya miatt – abban rejlik, hogy nem követi új kezdet, vagyis a születés, így a kapcsolat az ezzel járó pusztulást sem termeli újra. Sebastian élete egyfelől az isteni akarat tudomásulvétele, ám harc is ezen akarat ellen, hiszen az aszketizmus megakasztja a hagyományos létezés gépezetének fogaskerekeit.

Mrs. Venable tehát létrehozta fia, mint a külön, aszkéta szent mítoszát, akit „teremtő erőként” jellemez. Ezzel szemben Catharine-t, a költő unokahúgát, mint „romboló erőt” emlegeti. A homályos utalásokból és célzásokból ki-



derül, hogy az elmeegógyintézetbe zárt lány ismeri Sebastian élettörténetének azt a részét, mely megcáfolja az anyja által alkotott mítoszt – hiszen elkísérte a költőt végső utazására –; lehetősége azonban nem volt, hogy beszámoljon a férfi halálának körülményeiről, hiszen a történetek óta pszichiátriai kezelés alatt áll. Az első jelenet végén, közvetlenül a szereplő színrelépése előtt, derül ki, hogy az orvos, dr. Cukor milyen céllal is látogatta meg Mrs. Venable-t: munkája során a lobotómia módszerével kísérletezik, melynek segítségével képes elhallgattatni őrjöngő betegeit, Mrs. Venable pedig azt akarja elérni, hogy ezt a műtétet Catharine-en is végezze el.

Dr. Cukor feladata tehát, hogy helyreállítsa, vagy megőrizze Sebastian mítoszt. Bizonyos értelemben hasonlatossá is válik a költőhöz annyiban, hogy célja a kegyetlenség felszámolása:<sup>13</sup> páciensei agresszivitását műtéti beavatkozás segítségével szünteti meg, a kezelés hatására a betegek „megnyugodnak” és „lecsendesednek”. Miként első operációs élményéről beszámol:

ORVOS: (...) Operáció után a lány mellett maradtam, mintha alig-alig életképes gyermeket hoztam volna a világra. Kísértem a tolokocsit, fogtam a kezét (...) Derűs délután volt, olyan szép, mint a mai. És ahogy éppen kigurítottuk suttogott valamit, azt suttogta: „Ó, milyen kék az ég” – S én büszke voltam (...) mart addigi beszéde, mindaz, amit összehadart, csak trágárságok zuhataga volt! (I.)

Míg anyja elbeszélése szerint Sebastian passzív életvitelével szállt szembe az újra és újratermelődő kegyetlenséggel, dr. Cukornak sikerül a tudomány eszközével kijavítania a teremtés eme hibáját. Látszólag a két férfi pontosan ugyanazt képviseli (még ha Cukor tiltakozik is az ellen, hogy a teremtőt kegyetlennek nevezzék), emiatt az orvos a legmegfelelőbb személy arra, hogy helyreállítsa a költő mítoszt. Beavatkozásának következtében a pozitív világ-

13 John M. Clum Sebastian és az orvos hasonlatosságát egy másik aspektusból vizsgálja. Szerinte ugyanis „Dr. Sugar lengyel származása miatt idegen ebben az arisztokrata környezetben, valamint az, hogy beceneven szólítják másodlagos szerepet tulajdonít neki (...) éppen azért csak kicsivel több, mint egyszerű mellékszereplő. Egy kérdés azonban mindenképp felmerül: miért „igen, igen csinosnak kell lennie?” (...) Lehet, hogy ez az orvos, „hűvös sármjával” homoszexuális? Az ötvenes évek drámaiban a feltűnően szép férfi karakterek gyakran homoszexuálisak. Az egyetlen jel Mr. Harrs homoszexualitására Robert Anderson *Tea and Sympathy* című művében az, hogy „jóképűnek” írják le, és a szőke gyönyörű fiatalembert, Rodolphót Arthur Miller *Pillantás a hídról* című drámájában is homoszexualitással vádolják. Ha valaki szép, akkor megnézik, márpedig ez annak a jele, hogy nem teljes egészében maszkulin, éppen ezért nem lehet más, mint homoszexuális. (...) Ez az utalás a homoszexualitás színpadon maradására Sebastian halála után, azt jelenti, hogy nem lehet reálisan „lezárni” a homoszexualitást a darabban. Sebastian nem azért halt meg, hogy a homoszexualitás ne kerülhessen színpadra – csak egy heteroszexuális író élt volna ezzel a formulával – halálának narratívája sokkal inkább életben tartja szexualitását, mely aztán a nagyon, nagyon szép férfiban testesül meg, aki ugyanúgy fehér ruhát visel, mint Sebastian. (Clum, 2004, 135.).

tapasztalat válik dominánssá az agresszióval szemben; mindez azonban lát-szólagos, hiszen itt valójában nem gyógyításról, hanem a kezelt személy identitásának szétrombolásáról van szó. Sőt, ez a beavatkozás tulajdonképpen kizárja a későbbi gyógyulás lehetőségét, hiszen, mint azt az orvos mondja, a páciens örökre „korlátolt” marad.

Catharine meghallgatása tehát per, melynek tétje a szereplő számára az, hogy képes lesz-e megőrizni személyiségét; amennyiben az általa elmondottakat dr. Cukor igaznak, vagy igazolhatónak ítéli, a lány „dühöngő örültből” újra „normális emberré” válhatna. Ellenben ha a vizsgálat arról tesz bizonyosságot, hogy Catharine története hamis, akkor ez azonnal a lobotómiai kezelést vonja maga után, mely a lány identitásának tökéletes megsemmisítését, jelen-tené. Úgy tűnik azonban ebben a perben Catharine-nek nincs igazi esélye arra, hogy hitelesen képviselje azt, amit ő igazságnak vél; eleve lehetetlenné teszi ezt pozíciója is: Catharine elmeorvosi kezelés alatt álló betegként jelenik meg, s ez eredendően kizárja, hogy az általa elmondottak az értelem zónáján belülre kerülhessenek (ezt példázza Mrs. Venable kijelentése, miszerint „Örülteknek nincs értelmük”). Amit Catharine mond, így eleve nem lehet releváns. Azonban Mrs. Venable még ennél is tovább megy, amikor a lányt gonosz, jótévői ellen forduló lényként tünteti fel:

MRS VENABLE: (...) Etettük és felruháztuk... Aki ezért szeretettel fizet, vagy akár csak megbocsát.. ritka, mint a fehér holló doktor úr. A jótévő szerepe (...) az az áldozat szerepe, az áldozati báránnyé, igen, a vérét akarják, doktor úr, a vérét akarják kiontani megsértett, gyalázatos énjük oltárlépcsőire! (I)

99

Catharine örülteként és a gonosz megtestesítőjeként megszólalása előtt hiteltelenné válik, ám helyzetét tovább nehezíti az, hogy Mrs. Venable megszarolja dr. Cukort: amennyiben az orvos nem a kívánt eredmény diagnosztizálja Catharine esetében, azaz visszautasítja a lobotómia elvégzését, nem folytatja kutatásainak finanszírozását. Sebastian mítoszának rekonstrukciója így Catharine feláldozását jelenti; csak akkor, ha a lány által elmondottakat hamisnak nyilvánítják tartható fenn a költő szent életű aszkétaként történő reprezentációja, mindez viszont, mint arról már volt szó, a nő szereplő megsemmisítéséhez vezetne.

Catherine színrelépésével nyilvánvalóvá válik, hogy az előzetesen elmondottak (miszerint a szereplő örült) nem, vagy csak kis részben igazak. A figura tisztában van helyzetével, a Nővérrel való párbeszédből az is kiderül, hogy önmagát nem tartja örültnek („Mert tudja, én ma is azt hiszem, hogy épeszű vagyok”- mondja a Negyedik jelenetben). Ennek ellenére állandóan nyugtatók hatása alatt áll, ápolója pedig mindenhová elkíséri, szabályozva mozdulatait. A harmadik jelenetben arra is fény derül, hogy Mrs. Venable még egy csatornát felhasznál ahhoz, hogy Catharine-t elhallgattassa: fiának örökségét zároltatja, így amennyiben a vallomás nem változik, Catharine hozzátartozói nem juthatnak vagyonthoz. Mindez azonban céltalan, hiszen, mint azt a szereplő kifejti, vallatása igazságszérummal történik, így nem is tehet mást, mint hogy az igazat mondja. Érdekes ambivalencia bukkan itt fel, hiszen Mrs. Venable a pszichiátriát hívja segítségül Catharine elhallgattatásához, ám az orvostudomány ezen ága által használt eszközök kétélűek: egyfelől alkalmasak arra, hogy a figura által elmondottakat „örült beszéd-

ként” ellehetetlenítsék, illetve a szereplő induviduumát megsemmisítsék (tehát, még ha igazat mond is Catharine, a tény, hogy elmeorvosi kezelés alatt áll, megbízhatatlan forrássá teszi). Ám ezzel egyidőben a legmegfelelőbb módszerei az igazság kiderítésének, garantálva, hogy a kezelés hatása alatt álló egyén legféltebb titkait is kibeszéli anélkül, hogy bármilyen tényt is meg tudna változtatni (Catharine szavaival: „Csak az igazat mondhatom, mert valami becsukódik, s az ember nem is tud mást, és minden kijön, ha illő, ha illetlen, nem bír uralkodni magán, csak mindig, mindig az igazság!” III.).

A legfőbb kérdés természetesen, hogy mi az a történet, vagy esemény, melyet Mrs. Vanable mindenestül el kíván törölni, s melynek vállalása Catharine-t elmeógyógyintézetbe juttatta. A válasz látszólag könnyen megadható: Sebastian halálának körülményéről van szó, arról az esetről, mely Cabeza de Lobóban történt. Catharine elbeszélése szerint egy kikötői étteremben voltak Sebastiannal, mikor egy csapat meztelen koldusgyermek vette őket körül, kéregetve és rögtönzött hangszerükön zenélve. Sebastiant a lány szerint megremítette a látvány, ám ennek ellenére próbált tudomást sem venni a kellemetlen kísérelőkről. A férfi azonban egyre zavartabban kezdett viselkedni, majd miután a pincérek elkergették a hivatlan vendégeket, hirtelen felállt és „kiosont” a vendéglőből, a kis koldusok csapata pedig a nyomába eredt, majd utolérte. Ami ezután következett:

CATHARINE: Pincérek, rendőrök meg mások... kiszaladtak a házaikból és rohantak fel a dombra velem. Mikor odaértünk, ahol Sebastian eltűnt a tollatlan kis fekete verebek seregében, ott – ott feküdt meztelenül, mint ahogy ők is meztelenek voltak a fehér fal előtt, és ezt nem fogja elhinni, ezt senki se hitte el, senki se tudta elhinni (...)! Már félig megették! (...) Téptek vagy vágtak darabokat belőle, kézzel vagy késsel, vagy talán azokkal az éles pléhdobozokkal, amivel muzsikáltak, kitépték részeit, és beletömködték a kegyetlen kis csámcsogó, üres fekete szájukba. (IV.)

Sebastian halála valóban hihetetlen és kegyetlen, valósággal sokkolja a hallgatót. Érdemes azonban megjegyezni, hogy a jelenlévők Mrs. Vanable kivételével mind igaz történetként fogadják el a hallottakat, vagy legalábbis – az Orvos szavaival élve – megfontolandónak tartják ezt a lehetőséget. Mrs. Vanable reakciója csak részben magyarázható az anyai fájdalommal; kérdéses ugyanis az, hogy e részlet önmagában valóban olyan romboló erőként hat-e Sebastian élettörténetére, hogy az szükségessé tegye Catharine megcsonkítását, vagyis csak a költő halálának körülményei dekonstruálják Sebastian mítoszt?

Bizonyos szemszögből nézve a Catharine által elmondott történet valójában nem lerombolja e mítoszt, hanem épp ellenkezőleg, kiegészíti azt. A lány Mrs. Vanable által elmondottakkal egybehangzóan állítja, hogy Sebastian életfilozófiája egy rettenetes istenséggel való szembenállásban fogalmazódott meg, s a költő saját magát e kegyetlen mindenható mártírként definiálta. Halálának különös brutalitása alátámasztja mindezt: Sebastian egy kegyetlen világ ártatlan áldozata, ám pusztulása vádlón mutat rá e világ igazságtalan törvényszerűségeire. A költő tragédiája megdöbbentő és horrorisztikus, ám magában hordozza a teremtő alapvető kegyetlenségének kritikáját. Sebastian így

Szent Sebestyéhez hasonló mártírrá válhatott,<sup>14</sup> s a véres haláláról szóló történet mítoszának helyénvaló lezárása.<sup>15</sup>

### *Kannibalizmus és homoszexualitás*

Önmagában nem a történet borzalmassága az tehát, mely Catharine elhallgatását implikálta, s nem is Sebastian halálának részletei juttatják elmeegógyintézetbe. Sokkal inkább azokról az információkról van szó, melyek más megvilágításba helyezik Sebastian aszketizmusát; a lány ugyanis rámutat arra, hogy miért volt szüksége unokabátyjának női kísérekre külföldi útjain:

CATHARINE: Hát nem érti? ÉN KERÍTETTEM NEKI! (...) Violet néni is kerített neki. (...) Nem tudatosan! Ő nem tudta, hogy Sebastian kerítője azokon az elegáns, divatos helyeken, ahová járni szoktak a múlt nyár előtt! (...) Mindketten ugyanazt tettük, kapcsolatokat teremtettünk neki, de ő előkelő helyeken és tisztességesen, nekem meg úgy kellett, ahogy elmondtam.

(...)

De hamarosan az idő melegebb lett és a strand zsúfoltabb, és neki már nem volt rám szüksége arra a célra. A szabad strandról elkezdtek a kerítésen átmászni vagy körülúszták, egész csapat csavargó fiatal fiú, akik úgy éltek azon a strandon, mint a kóbor kutyák, mint az éhes gyerekek.

(...) Amikor kijött követték.

ORVOS: Ki követte ilyenkor?

CATHARINE: A csavargó éhes fiúk, akik átmásztak a szabad strandról, ahol éltek. Borravalót osztogatott, mintha mind... a cipőjét pucolta volna vagy taxit hoztak volna... A tömeg mindennap nagyobb, hangosabb, mohóbb lett! Sebastian kezdett megijedni... Végül nem is mentünk már ki oda többet...

101

Catherine idézett mondatai lerombolják Sebastian aszketizmusának és mártíromságának mítoszáit, és Mrs. Vanable fiával való kapcsolatát is átdefiniálják. Nem a szent életre való törekvés miatt élt Sebastian cölibátusban, ennek va-

14 Gilbert Debusscher elemzése alapvetően a Szent Sebestyénről szóló legenda átírásaként kezeli a drámát. Szerinte a szereplő halálának körülményei, jobban mondva az, ahogy Catharine beszámol erről, a mártír nyilak általi kivégzését idézi fel. Debusscher szerint a drámában egymással szembeni pozíciót elfoglaló Catharine és Mrs. Vanable a mártír-legenda római özvegyeinek modern újraírásai. (Debusscher, 1974, 450.) Úgy vélem az amerikai történész túlságosan is nagy szerepet tulajdonít a szereplő neve által lehetővé váló mitológiai párhuzamnak, így interpretációi az igazolhatóság hiányában inkább csak feltételezéseké válnak. A Sebastian-Szent Sebestyén párhuzam véleményem szerint kimerül annyiban, hogy Mrs. Vanable a mitológiai alaknak megfelelő szentként és mártírként próbálja reprezentálni fiát.

15 Azt az olvasatot, mely Catharine elbeszélését a Sebastianról keltett mítosz kiegészítőjeként értelmezi a hasonlatok és metaforák is bizonyíthatják. Mrs. Vanable érzéketlenül írja le a tengeri teknősök pusztulásának látványát, mely igen nagy hatást gyakorolt Sebastianra: a ragadozó madaraktól elfeketedő égről beszél, s részletesen ábrázolja, miként tépték szét áldozataikat. Catharine retorikájában ugyan ez a történet tér vissza mikor a koldusgyerekeket „fekete madárhadhoz” hasonlítja, így valójában története visszacsatolható a költő anyja által elmondottakhoz.

lódí oka a homoszexualitás volt. Identitása így eleve csak egy olyan világta-pasztalatot tehet lehetővé, mely a kegyetlenségre fókuszál: Sebastian magá-ban hordozza azt a démonizált jelenséget, melynek megnyilvánulása a kire-kesztést, illetve az agressziót vonja maga után. A férfinak nem marad más vá-lasztása, mint, hogy az aszkéta életmóddal álcázza homoszexualitását, más-különb a másságot kirekesztő közeg kegyetlenségének áldozatává válik.

Mrs. Vanable elbeszélésével szembehelyezkedve Catharine azt állítja, hogy unokabátyjának sem a szent, sem mártír szerepkörét nem sikerült betöl-tenie. A cölibátus, illetve a családtagokkal való „tisztá” kapcsolat nem a nemi-ség megtagadását (és ezáltal a kegyetlenséggel ellenszegülő passzivitást) je-lentették, épp ellenkezőleg, pontosan ezek álcázták és tették lehetővé a tiltott nemi viszonyok kialakulását. Ráadásul Sebastian stratégiája alapvetően a megtévesztésre épül, hiszen a heteroszexuális vonzalmat használja egy ho-moszexuális kapcsolat kialakításához, s ez mind családtagjaival, mind pedig partnereivel való viszonyát tisztességtelen alapra helyezi. Bár a szöveg ezt nem egyértelműsíti, bizonyos utalásokból arra következtethetünk, hogy halála is homoszexualitásának következménye. Az étteremnél a koldusok Sebastian állítása szerint „ocsmány dolgokat” kiabáltak rá, s Catharine elbeszélése alap-ján az sem tűnik valószínűtlennek, hogy az éhező fiúk tudtak unokabátyja tit-kos életéről, sőt részesei is voltak, így ez az oka későbbi vadállatias viselke-désüknek.

Sebastian tehát nem válik hagyományos értelemben vett „hőssé”, hiszen tragédiája nem egy kegyetlen isten elleni lázadás, s nem a másság nyílt válla-lása miatt következik be. A költő sokkal inkább a kirekesztő mechanizmusok passzív áldozata: homoszexuális vonzalmát és valódi identitását legális visz-o nyok mögé kell rejtenie, így nem tehet mást, mint hogy a megtévesztés esz-közét használja. Homoszexuális szereplőként arra determinált, hogy hamis identitást kialakítva rejtőzzön el, létrehozva önmagáról egy mítoszt, mely alkal-mas valódi motivációinak bujtatására. A kirekesztés elől menekül, ám e folya-matban épp e diskurzust termeli újra: kémként álcázza magát, hamis visz-o nyokat alakít ki, s a heteroszexuális vonzalmat felhasználva „fertőzi meg” part-nereit. Életmódját tehát a másság ellen fellépő hatalmi mechanizmusok hatá-rozzák meg úgy, hogy végül az a homoszexualitást démonizáló kampány té-teleit igazolja.

Sebastian valódi identitása még halála után sem derülhet ki, hiteles élettör-ténete nem mondható el. A Mrs. Vanable által működtetett hatalmi mechaniz-mus fia mítoszt tartaná fenn a másságról szóló történet kiiktatásával, ám cél-keresztjébe így épp egy heteroszexuális szereplő kerül. Az igazi áldozat tehát *A macska a forró bádogtetőn* és a *Vágy villamosa* című művekben tapasztal-takhoz hasonlóan az a szereplő, aki valamilyen módon kapcsolatba kerül a mássággal, és felfedezi azt. Catharine az egyetlen, aki ismeri Sebastian iden-titásának titkolt oldalát, s emiatt most az ő identitása kerül veszélybe. A kire-kesztés hatalmi gépezete, mely a reprezentatív társadalmi osztályból száрма-zó költő „tisztá”, azaz a homoszexualitástól mentes élettörténetét hivatott lét-rehozni, először elmeorvosi vizsgálat alá veti Catharine-t, ezáltal olyan pozíci-óba juttatva, mely eleve hiteltelenné teszi az általa elmondottakat, majd emlé-kezetének törlesztésével, azaz elmeállapotának szétrombolásával fenyeget. A ho-moszexualitás ellen fellépő erők fizikai szinten realizálódnak, hiszen Mrs. Vanable szó szerint ki akarja „vágatni” a lány agyából azt a részt, mely fiának

e történetét tartalmazza. (Nyilvánvalóan mindez naiv felfogás, hiszen a lobotómia a homlokleány elpusztítását jelenti, ami az agresszív viselkedésnek vet véget, ugyanakkor nem képes a páciens emlékezetét módosítani). Catharine nem agresszív és nem dühöngő, ugyanakkor e műtét hozadéka elmeállapotának összeomlása, melynek következtében a szereplő képtelenné válhat gondolatai közvetítésére. A lobotómia – később betiltott – célja a gyógyítás, a helytelen reakciók megszüntetése, ám maga a módszer nem megfelelő, és Mrs. Vanable pontosan ezt használja ki. Célja Catharine megsemmisítése, mindezt a tudománnyal kívánja igazolni úgy, hogy a tudományos vizsgálatot és igazolást kiiktatja. Sebastian anyja vagyonának és hatalmának következtében épp annak a kegyetlenségnek, annak a „ragadozó világnak” a képviselőjévé válik, mellyel – a mítosz szerint – fia szembe akart szállni.<sup>16</sup> Igazi mártírrá azonban Catharine válik; Blanche-hoz és Brickhez hasonlóan, a homoszexualitással való találkozás megpecsételi sorsát, ám míg az előzőek esetében a kirekesztetté válás fokozatosan következik be, addig Catharine egy direkt módon megnyilvánuló, kegyetlen hatalomnak az áldozata. A szereplő kiszolgáltatott helyzetben van, és itt a történetek mögött egyetlen démonizált, s így valóban pusztítóvá váló jelenség, a homoszexualitás áll.

### „Hátha igaz”

Nem szabad figyelmen kívül hagyni azonban az Orvos utolsó mondatát, miszerint: „Azt hiszem, legalábbis meg kellene fontolnunk, *hátha* a lány története igaz (*kielemés tőlem S.Á.*)”. A *Múlt nyáron hirtelen* című műnek érdekes, értékes aspektusa, hogy nem lehet egyértelműen megítélni a főszereplő által elmondottak igazságtartalmát. Az, hogy a lány képes reflektálni önmagára és környezetére bizonyíték élméjűségére, s ez alátámaszthatja azt az olvasatot, mely a szereplőt Mrs. Vanable ártatlan áldozatának tekinti. Mindezt ellenpontozza a tény, hogy Catharine az Orvossal folytatott dialógusában kijelenti: életét és a vele történeteket nem képes valóságként érzékelni, hiszen érzései, mint mondja, „álombeliek”. Egy trauma (a húshagyókeddi bálon viszonyba keveredett egy férfival, akiről a szexuális aktus létrejötte után derült ki, hogy házasság és felesége gyermeket vár. A lány botrányt rendezett a bálon, ami miatt kiközösítetté vált) hatására naplóját, melyben megörökítette Sebastiannal való kapcsolatát is, harmadik személyben kezdte el írni. A szöveg e dramatikus pontja indítja el legdinamikusabban a Catharine alakját megítő ellentétes ol-

16 A „ragadozó világ” kifejezést Bigsby használja e mű kapcsán. Az angol kutató szerint a drámában a pénzzel és hatalommal rendelkezők felelnek meg a bioszféra ragadozó állatainak, akik kegyetlenül semmisítik meg a náluknál gyengébbeket. Bigsby ugyanakkor érdekes megfigyelést tesz, mikor Sebastian is e „ragadozók” közé sorolja, hiszen a férfi pénze segítségével szexuálisan kihasználja az éhező fiúkat. Szerinte a figura egyike Williams „gazdag, korrupt és korrumpáló” karaktereinek, aki anyjához hasonlóan vagyona segítségével lépi át a morális korlátokat (Bigsby, 2000, 102.). Steven Bruhm véleménye szerint Sebastian tevékenysége egy Williams idejében nagyon is létező társadalmi problémát vet fel: mivel a vagyonosabb társadalmi osztályok homoszexuális képviselői nem kockáztathatták, hogy fény derüljön szokásaikra, rendszeresen szegényebb országokba utaztak, ahol szexuális szolgáltatásokat kaptak pénzükért cserébe (Bruhm, 1991, 528-537., idézi még Bauer-Briski, 2002, 15.).



vasatokat; az egyes szám harmadik személyben írt napló lehet egy, a valóságot csak részben tapasztaló elme terméke, mely a megtörtént eseményeket fikcióként kezeli, s ennek megfelelően manipulálja. Az igazságszérum tehát azért lehet hatástalan a lány esetében, mert tudatában nem válik el a fikció és a valóság, így a kitalált eseményeket is hiteles tényként éli meg. Catharine valóban nem dühöngő és érthetően nem tartja magát örültnek sem, azonban a valóságot környezetétől eltérően értékeli, s ez az ellentmondás helyrehozhatatlan: Mrs. Vanable ténykedése e szerint az olvasat szerint jogosnak tekinthető, hiszen valóban egy hamis elbeszélést próbál kiiktatni fia élettörténetéből.

A napló egyes szám harmadik személyben megvalósuló narrációja ugyanakkor értelmezhető az objektivitásra való törekvés jelölőjeként is: Catherine egy átélt trauma miatt kezdi el használni ezt az elbeszélői formát, éppen azért, hogy a történesekkel kapcsolatban felmerülő érzelmeit kizárja. A figura így mintegy külső perspektívából szemlélheti önmagát, s lehetősége nyílik az események pontosabb, objektívebb értékelésére, mely által könnyebbé válhat saját helyzetének megítélése. A napló alátámaszthatna egy, a fentiektől merőn eltérő olvasatot, mely a szereplő által elmondottakat igazságként fogja fel, hiszen a történet elmesélője érzelmeit mellőzve az események pontos rögzítésére törekszik. Catherine „vallomásának” tüzetesebb vizsgálata tulajdonképpen mindkét interpretációt alátámaszthatja: egyfelől érzékelhető a szereplő megszólalásainak költőisége; a metaforák és jelzős szerkezetek sűrű használata indokot adhatna a hallottak fikcióként történő megértésére; ugyanakkor a mesélés feltűnően objektív és részletes, a narrátor mind Sebastiannal, mind saját magával szemben elfogulatlan. Az elhangzó történet igazságtartalmára vonatkozó kérdésre nem adható tehát egyértelmű válasz; a *Macska a forró bádogtető*nhöz hasonlóan e műnek is fenn kell tartania a kettős olvasat lehetőségét, máskülönben színpadra állíthatóságának lehetőségét kockáztatná. Ez az elhallgatásra, illetve elbizonytalanításra épülő dramaturgia a mű külső kontextusába vetíti azt a jelenséget, melyet Catharine esetében megfogalmaz: a homoszexualitás nem kommunikálható, nem mutatható fel, hiszen minden ilyen kezdeményezés a kirekesztés megsemmisítő mechanizmusát vonja maga után.

## Szomorú történetek – három kései Williams-dráma

A *Múlt nyáron hirtelen* után született művekben az a jellegzetesség, mely a fentebb elemzett művekben közös – tehát a homoszexualitással kapcsolatos problémák rejtett ábrázolása – egyre kisebb mértékben határozza meg Williams műveit. A hatvanas évek után írt drámákban kevesebb meleg karakter bukkan fel, s ez nemcsak a színpadi művekre, hanem a novellákra is igaz. Megfigyelhető az is, hogy az író megkísérli e probléma eltérő aspektusból történő vizsgálatát: míg az eddigi művekben a meleg karakterek csak bujtatva, azaz a mű előtörténetében jelenhettek meg, addig a hatvanas évek közepe után készült szövegek homoszexuális szereplői nyíltan kerülnek bemutatásra. Reprezentációjuk egyértelműen tragikus: a meleg karakterek a társadalomból történő kirekesztettségük miatt párkapcsolataikban, illetve az alapján próbálják meghatározni és kialakítani identitásukat, mindez azonban további elszigetelődésükhöz vezet. A kirekesztett szereplők tulajdonképpen lemondanak a társadalomba történő visszakerülés lehetőségéről, s így nem próbálják nemiségüket különböző álarcok segítségével elrejteni. Ennek megfelelően jellemző, hogy a novellák és színpadi művek cselek-

ménye gyakran két szereplő között játszódik. Példaként említhető a *Happy August the Tenth* című novella: e mű története egy látszólag banális veszekedés két barátnő, Elphinstone és Horne között, akik már tíz éve közös lakásban élnek, ám mikor Horne új baráti köre akar szert tenni, Elphinstone reakciója szakításukhoz vezet. Elphinstone a történet hatására újraértékeli kapcsolatát barátnőjével, és rájön, hogy bár Horne-nal való kapcsolatát mindig is csupán barátságnak tekintette, szerelmes a lányba. E felfedezés meglepő módon a novella idilli végét eredményezi, Elphinstone ugyanis visszatér barátnőjéhez. Kapcsolatuk helyreáll, a homoszexualitás bevallása tehát látszólagos *happy endet* eredményez. Hasonló mondható el Williams másik lényeges novellájáról, a *The Killer Chicken and the Closet Queen*ről: amilyenek főhőse, Stephen nemi identitása elrejtésére kényszerül, mivel félti ügyvédi karrierjét. Mikor titka napvilágra kerül, elveszíti állását és státuszát, mégis ennek köszönhetően találkozik Clove-val, későbbi szerelmével. A szereplő kirekesztetté válik ugyan, ám a másik férfival létesített kapcsolata elensúlyozni képes mindezt. Mindkét szöveg pozitív módon zárul tehát, ugyanakkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy a szereplők végérvényesen kirekesztődnek a társadalomból, így számukra csak a szerelem jelent stabilitást, személyiségüket a másikkal való kapcsolatban tudják csak megőrizni.

A novellákban megfogalmazott problémák figyelhetők meg Williams azon kései darabjaiban, melyek a homoszexualitás és kirekesztés problémáját viszik ismét színpadra. Összesen három jelentősebb dráma említendő: az *And Tell Sad Stories of the Death of Queens*, a *Now the Cats with Jewelled Claws*, és a *The Kingdom of Earth*, amelyek közül a *Kingdom* egy későbbi fejezet tárgyát képezi. Az *And Tell Sad Stories of the Death of Queens* az amerikai író talán „legrejtélyesebb” műve, hiszen jóval a halála után, 2002-ben került publikálásra az Emily Mann és David Roessel által szerkesztett *Political Stages: Plays That Shaped a Century* (New York: Applause Books) című kötetben, és színpadon is 2004-ben láthatták először a nézők. A Williams-filológia még nem talált adatot arra, hogy az író mikor szerezte művét, s valószínűnek tűnik, hogy nem is a tágabb közönségnek szánta e drámát. Ezt támaszthatja alá, hogy a mű leplezetlenül mutatja be Candy Delaney, egy férfi transzvesztita életét. A mű első jelenetében Candy japán stílusban berendezett szobájába vezeti Karl, a tengerészt, aki hangsúlyozza, hogy semmilyen körülmények között nem akar szexuális kapcsolatot létesíteni egy férfival. Candy ugyanakkor nem akar mást, csak – mint mondja – „tisztá barátságot”, s ezért még hajlandó fizetni is. Alkut ajánl Karl, miszerint ha a férfi vele marad, Candy ellátja pénzzel, és biztosít számára alvóhelyet is. Candy azt is az alku részévé teszi, hogy Karl nem létesít vele szexuális kapcsolatot, a szereplő csupán a férfi állandó társaságát igényli. Karl belemegy az alkuba, amit aztán később nem tart be, hiszen Candy pénzen különböző prostituáltak társaságát élvezzi, s mikor végül társa már nem hajlandó fizetni neki, életveszélyesen megfenyegeti és kirabolja.

Miként azt Michael Kahn megfogalmazza a *Sad Stories* nem a homoszexualitás „szentimentális apológiája” (idézi Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 244.); az eddigi művekkel ellentétben itt egy meleg karakter nyílt, realisztikus bemutatását láthatjuk. Candy jellemzésében szerepet kap a homofób retorika is, különösen a csábítási jelenetben, amikor a transzvesztita szereplő tulajdonképpen megpróbálja „prostituálni” Karl. Áldozattá azonban, miként azt Williams bemutatja, a transzvesztita szereplő válik, aki teljes mértékben nőnek érzi magát, ám férfiként nem tud másképp kapcsolatot teremteni a többi férfi-

vel, mint a pénz segítségével. A tengerésszel való viszonya, még ha látszólagosan is, de belehelyezné Candyt a nő szerepkörébe, s ez bizonyos mértékben stabilizálná pozícióját. Végül azonban a főszereplő mindent elveszít, s egyedül marad a hozzá hasonló transzvesztiták körében, távol minden lehetségtől, mely kiemelhetné e társadalmon kívüli, arctalan közösségből.

A *Sad Stories* több tekintetben is határsértő tehát, hiszen nemcsak, hogy színpadra visz egy homoszexuális karaktert, hanem tulajdonképpen tragikus figuraként is ábrázolja. A homofób világtapasztalat által meghatározott színpadi művek kedvelt fordulatát, vagyis a csábítási jelenetet úgy fordítja ki Williams, hogy abban végül a heteroszexuális szereplő maraszthalható el, hiszen bár elutasítja a homoszexualitást, mégis kihasználja Candyt. A homoszexuális szereplő kiszolgáltatottsága és elhagyatottsága ugyanakkor a mű végén őt tragikus figurává avatja.

A nemi identitásuk miatt kirekesztett karakterek számára a magány tehát jóval tragikusabb tapasztalatként jelenik meg, hiszen a párkapcsolat számukra bizonyos fokú lehetőséget jelent identitásuk felépítésére. Miként Stella is Stanley szexuális vonzalmának fényében válik személyiséggé, a meleg szereplők is ebben az illegálissá vált vágyban tudják megalkotni identitásukat. Williams 1971-ben született darabja, a *Small Craft Warnings* is hasonlóan mutatja be a homoszexuális párokat, ám az eddigiektől eltérően – és a Williams-kánonban is egyedülálló módon – itt a meleg szereplők kísérletet tesznek a homoszexualitás bemutatására, illetve e tapasztalat definiálására. A dráma cselekménye eredetileg a *Confessional* című 1967-es egyfelvonásosban került színpadra, ám Williams később úgy látta, érdemes a történetet egy teljes hosszúságú darabban újraírni. Mint ahogy azt a darabhoz fűzött elő- és utószóban is látni lehet, az író félt művének megítélésétől, attól, hogy a közönség – mint mondja – „mocskos kis darabnak” tartja majd, mely a „tapizásról (*play about groping*)” szól (idézi: Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 246.). Félelmei nem igazolódtak be, hiszen bár a kritikusok nem tüntették ki figyelmükkel az előadásokat (és ha igen, akkor is leginkább Williams játékára összpontosítottak, hiszen az író az első öt előadásban maga játszotta a Doc nevű karaktert), később több mint kétszázszor vitték színpadra a darabot.

A *Small Craft Warnings* igen erős O'Neill hatást mutat, leginkább az *Eljő a jeges* című mű drámai világa ismerhető fel a műben. A cselekmény itt is egy kocsmában játszódik, melynek „lakói” egytől egyig a társadalom periferiájára szorult karakterek. A kocsmá tulajdonosa, Monk, mint ahogy azt az egyik törzsvendég megfogalmazza „menedéket nyújt sebezhető emberek számára”. A szereplők között megtalálható az alkoholista, engedély nélkül praktizáló orvos, Doc, akinek hibája miatt a mű végén egy terhes nő elvérzik, s ezért a szereplőknek el kell menekülnie a városból. Bill, a férfitprostituált, Violet, aki tulajdonképpen semmit sem tud magáról, és természetesen rövid időre feltűnnek a homoszexuális szereplők, Bobby és Quentin is. Az *Eljő a jeges* cselekménye Hickey köré csoportosul, vagyis a fókuszpontban az a figura áll, aki megpróbálja a maga módján megmenteni a kocsmá álmódzó karaktereit; Williams drámájában ezt a szerepet egy nő, Leona tölti be. O'Neill karakteréhez hasonlóan, Leona a munkája miatt folyamatosan úton van, s ahol hosszabb-rövidebb ideig megáll, ott segíteni próbál azokon, akiknek erre szüksége van. Küldetése azonban, hasonlóan Hickey esetéhez, kudarcba fullad. Hiába fogadja be magához Billt, és próbál segíteni Violeten. A mű első jelenetében rajta kapja őket, amint a lány a bárban a pult alatt

szexuálisan közelíteni akar a férfihoz. Veszekedés robban ki közöttük, nem Leona féltékenysége miatt, hanem mert a szereplő rájön: Bill soha nem változik meg, hiszen mindig is férfiasságából élt, Violet pedig – Leona metaforájával élve – vízinövényként nem rendelkezik stabil gyökerekkel, identitás nélkül lebeg, és az egyetlen dolog, ami számára az élet értelmét jelenti az a férfiak szexuális vonzalma. Ugyanígy hiába próbálja leleplezni Doc-ot, nem tudja megakadályozni abban, hogy levezessen egy szülést, ami során az anya meghal. Végül, a későbbi tragédiát megakadályozandó, feljeleníti a férfit, akinek emiatt el kell menekülnie – Leona pedig ezzel besúgóvá válik.

A szereplő kísérletei tehát Hickey-éhez hasonlóan kudarcba fulladnak, ám O’Neilllel ellentétben Williams nem egyértelműen negatív karakterként ábrázolja a figurát. Leona cselekedeteit ugyanis nem valamiféle rosszul értelmezett messianisztikus elv vezérli – a testvérével történt tragédia óta próbál közösséget vállalni a társadalmon kívülre szorultakkal, és segíteni akar rajtuk. Leona öccse homoszexuális volt, így a szereplő tapasztalatot szerezhette arról a szenvedésről, ami a kirekesztettséggel jár. Öccse, Haley a tízes évei közepére egyre magányosabbá és szomorúbbá vált, s fizikuma is rohamosan gyengülni kezdett, mígnem egyszer összeesett és meghalt. Leona nem tudott segíteni testvérén, és ez a tragédia meghatározó élményként befolyásolja későbbi cselekedeteit. Hasonlóan Blanche-hoz és Brickhez, későbbi pozícióját a homoszexualitással való közvetlen találkozás határozza meg; azonban az említett szereplőkkel szemben Leona nem utasítja el a másságot, hanem közvetlen közlőről megtapasztalja ennek tragikumát. Blanche férje halála után veszíti el társadalmi státuszát, s válik képtelenné annak a szerepnek a betöltésére, ami egyben identitást biztosíthatna számára, Leona ezzel szemben nem törekszik hasonló pozíció betöltésére. Az általa eljátszott szerep nem arra szolgál, hogy visszakerüljön a társadalomba, hanem, hogy őt a kirekesztettek „megmentőjeként” tűntesse fel. Vagyis Leona identitását épp a kirekesztettség felől próbálja definiálni, ám paradox módon épp azokkal kerül egy szintre, akiket ő fel akarna emelni.<sup>17</sup> A szereplő egy lakókocsiban él, egyedülálló, alkoholist, s mint mondja öccse halála után a közösség szemében „buzeránsok szajhájává” (faggot *moll*) vált; láthatóan tehát a kirekesztettekkel történő közösségvállalás ő magát is kirekesztetté teszi.

17 Leona nem egyedüli szereplő ezzel a Williams-korpuszban, hiszen az író egy 1962-es drámájában, a *The Milk Train Doesn’t Stop here Anymore*-ban már kísérletezett egy hasonló szereplő ábrázolásával. E mű főszereplője Chris, Billhez és Chance Wayne-hez hasonlóan férfitprostituált – látszólag. Chris ugyanis nem szexuális szolgáltatásokat nyújt, és partnereitől nem kér pénzt sem. Idős hölgyek mellé szegődik partnerként, s feladatának azt tartja, hogy átsegítse őket a halálba. A férfi e magányos nők mellett marad mindaddig, amíg el nem jön az utolsó órájuk; mindezzel saját felfogása szerint azt éri el, hogy a haldoklók nem érzik egyedül magukat, így kevesebb szenvedéssel tudnak távozni. Chris híressé válik cselekedeteiről, éppen ezért a Halál Angyalának keresztelik el (a név nyilvánvalóan nem túl szerencsés választás az író részéről, hiszen az náci orvost, Doktor Mengelét hívták így az auschwitz-i rabok). Leona és Chris között azonban lényeges különbség, hogy a férfi bár hasonlóan hontalan és pozíciót veszített, „szökevény” (*fugitive kind*, ahogy az angolszász szakirodalom nevezi Williams karaktereit), a „halál angyala” elnevezés olyan szerepet biztosít számára, mely alapján képes kirekesztettségében is megakotni identitását.

A homoszexualitás problémája és tragikuma tehát már a mű előtörténetében megjelenik, ám igazán akkor válik relevánssá a műben, amikor felbukkan Bobby és Quentin alakja. Williams dramaturgiájában az eddigiek során is megfigyelhető volt, hogy a homoszexualitás reprezentációja egy, azzal szemben éles kontrasztot képviselő, fokozottan heteroszexuális közegben történik. Allan emléke a Stanley által képviselt nyers vágy uralta világban kerül megidézésre, Brick előtt apja arról beszél, hogy idős kora ellenére is „cicázna a nőekkel” stb. A *Small Craft Warnings*-ban a meleg karakterek feltűnése előtt Bill és Viola szexuális közeledése határozzák meg az alapszituációt; a fókuszpontba így a – Violet kifejezésével élve – „bikaszzerű” férfi kerül, aki dicsekszik teljesítőképességével, s egyben hangot ad a meleg iránti undorának (a melegekre folyamatosan a rendkívül offenzív „faggot” szót használja, miközben kifejti, hogy szerint az egyetlen helyes tett, ami velük kapcsolatban megnyilvánulhat, a fizikailag bántalmazás). Mikor Quentin rendelni próbál, Monk értésére adja, hogy nem kívánatos személynek tekinti a bárban; később elmondja, hogy nem személyes indíttatásból teszi ezt, de félti a kocsmáját, mivel a több homoszexuális látogató megnöveli a rendőrségi razziák számát is, és végül be is zárják a helyet.

Látható tehát, hogy a homoszexuálisok a kirekesztettek köréből is kiszorulnak, nemi identitásukat prostituáltak vagy illegális meleg bárók segítségével vállalkozhatják fel. Leona azonban a kocsmában többi szereplőjével ellentétben megpróbál kapcsolatot teremteni Quentinnek és Bobbyval, hiszen – mivel saját bevallása szerint ismeri a „meleg jeleneteket” (*gay scene*) –, érzi a két férfi közötti feszültséget. Kiderül, hogy Bobby, a fiatal tinédzser fiú, a parton biciklizett este, amikor Quentin leszólította, és meghívta magához vacsorára. Mikor azonban Bobbyról is kiderül, hogy meleg, Quentin visszakozik, s ez okozza a ketten közötti diszharmóniát.

Bobby és Quentin alakjában a homoszexualitással kapcsolatban két eltérő tapasztalat fogalmazódik meg. A két figura közti különbséget legjobban Leona interpretálja:

LEONA: Én tudom mi az, melegnek lenni. Az öcsémtől tanultam meg. Túl korán fedte fel magát, fiatalabb volt, mint ez a fiú itt (t.i. Bobby-S. Á.). Tudom milyen melegnek lenni, ismerem ezt a nyelvet, és tudom, hogy mennyire tele van betegséggel és szomorúsággal (...). Majdhogynem hálás vagyok azért, hogy az öcsém meghalt, mielőtt ez a sok betegség és szomorúság megfertőzte volna a szívét. Ez a kölyök itt lowából az én kisöcsémre emlékeztet, te pedig (mondja ezt Quentinnek-S. Á.) arra, aki-vé vált volna, ha életben marad.<sup>18</sup> (I)

Bobby fiatal fiúként kalandvágyból indul el biciklijén a Csendes Óceánhoz, s megpróbál minél több élményre, tapasztalatra szert tenni. A „meleg” szó számára még semmit sem jelent, és bár túlesett első szexuális élményein, a szerelem szó súlyát sem ismeri. Minden új a számára, s korának megfelelően egyre több élmény

18 Naw, I know the gay scene. I learned from my kid brother. He came out early, younger than this boy here. I know the gay scene and I know the language of fit and I how full it is of sickness and sadness; (...) I could almost be glad that my little brother died before he had time to be infected with all that sadness and sickness in the heart of a gay boy. This kid from Iowa, here, reminds me a little of how my brother was, and you, you remind me of how he might have become if he'd lived.



átélésére törekszik. Hasonlóan Leona öccséhez, Bobby még előtte áll annak a szakasznak, amikor is rá kell jönnie, hogy bár szerintem nem létezik különbség heteroszexuális és homoszexuális szerelem között, és így a „meleg” jelző sem bír számára különösebb súllyal, nemi identitása a társadalmon kívülre sodorja.

Bobby tehát, mivel kora miatt még nem kényszerül a homoszexualitás súlyának megismerésére, a többi fiatalhoz hasonló, élettel teli személyiségként jelenik meg; Quentin ezzel szemben kiégett forgatókönyvíró, aki a szerzői instrukció szerint „valaha hihetetlenül jóképű volt, mára viszont arcát egy nem természetes láz égette szét” (*Some years ago, he must have been remarkably handsome. Now his face seems to have been burned thin by a fever that is not of the flesh* I.). Annak ellenére, hogy Bobbyhoz való közeledésében nyilvánvalóvá válik homoszexualitása, nemi identitását nem akarja egy kapcsolatban felvállalni. Quentin számára az, hogy a fiú viszonozza érzelmeit, lehetőséget adna identitásának egy párkapcsolatban történő újradefiniálására, ám a szereplő épp ezt a meleg identitást utasítja el. Mint azt az eddig elemzett novellákból és drámákból láthattuk, a homoszexuális karakterek esetében a másikkal folytatott intim viszony felértékelődik, mivel a társadalmi instrukciók miatt kirekesztetté vált szereplők csak itt válhatnak nemiségüket, s így legalább ebben a két ember által létrehozott intim és titkos térben legálissá válhat identitásuk. Quentin azonban nem akar meleg karakterré válni; nemiségét alkalmi, pénzért vett viszonyokban éli ki, melyek – mivel a partner nem homoszexuális – nem válnak tartóssá, így a figura végül visszatérhetett „normális” szerepébe. A férfi láthatóan nemcsak mások, de önmaga elől is megpróbálja elrejteni szexualitását, hiszen a pénzért vett és viszonzatlan szerelmek segítségével – a vágy ily módon történő kielésével – könnyebben maga mögött hagyhatja mindazt, ami őt meleg karakterré teszi. Mindez azért van így, mert a szereplő a homoszexualitást alapvetően pusztító tapasztalatként definiálja:

QUENTIN: Van valami nyersesség, valami gyilkos nyersesség a homoszexuálisok tapasztalatában. Ezek a tapasztalatok gyorsak, kemények és brutálisak, ám a mintájuk gyakorlatilag állandó. A szerelmi életük olyan, mintha injekciós tűt döfnének abba, amittől függenek, és aminek üressége miatt elvesztették minden érdeklődésüket és a képességeiket arra, hogy meglepődjenek. Ez a hiány határozza meg az ő...”szerelmi életüket”....(....)....és terjed át „érzékenységük” minden területére.... Igen, valaha, már elég sok ideje gyakran lenyűgözött az az érzés, hogy élek, hogy *magamat élem*. Hogy jelen vagyok a földön, ebben a húsban, és valami teljesen kiismerhetetlen okból egyedüli, elkülönült és teljesen tudatos lényként *magamat élem*! ....Ha csak még egyszer érezhetném ezt az....*érzést* ez a....sokkját a....minek is?.... önfelismerésnek? ....Az újra lenyűgözne, olyan lenne, mintha villám csapott volna belém.<sup>19</sup> (I.)

19 Quentin: There's a coarseness, a deadening coarseness, in the experience of most homosexuals. The experiences are quick, and hard, and brutal, and the pattern of them is practically unchanging. Their act of love is like jabbing of a hypodermic needle to which they are addicted but which is more and more empty of real interest and surprise. This lack of variation and surprise in their...”love life”...spreads into other areas of...”sensitivity”. ...Yes, once, quite a long while ago, I was often startled by the sense of being alive, of being *myself, living*! Present on earth, in the flesh, yes, for some reason, completely mysterious reason, a single, separate, intensely conscious being *myself, living*! ...Whenever I would feel this.....*feeling* this....shock of....what?....self-realization?....I would be stunned, I would be thunderstruck by it.



A homoszexualitás következtében Quentin számára a létezés nem biztosítja azt a lehetőséget, hogy megtapasztalhassa önmagát, azaz, hogy önmaga lehessen. A szerelem, mint arra rámutat, bár a meleg identitás felvállalásának lehetőségével kecsegtet, csak még jobban a kirekesztés mélyére sodorja. Ebben a pozícióban a szereplő tulajdonképpen minden képességét elveszíti, ami élő személyvé tenné, hisz nem képes érzelmekkel reagálni a világ dolgaira. Quentin éppen ezért e szerelem megtagadására törekszik, vágyait így titkos alkalmi viszonyokban elégíti ki. Quentin Birickhez hasonló szereplőnek tekinthető (amennyiben azt az olvasatot tekintjük relevánsnak, amelyik Bricket homoszexuális karakternek tekinti), hiszen a figura a homoszexualitás (hiábavaló) megtagadásával próbálja megalkotni szerepét, amely távol tartaná a kirekesztés mechanizmusától.

Quentin tehát szétrombolja azt az illúziót, amelyet a párkapcsolat teremthet a meleg karakterek számára, hiszen rámutat arra, hogy a homoszexualitás felvállalása – még ha csak titokban, két ember között történik is – végérvényesen elzárja az egyént az adott kultúra identitásképző normáitól, így ez a szerelem csak egyre arctalanabbá teszi. Leona világossá teszi, hogy ez a sors vár Bobbyra is, éppen ezért megpróbálja megmenteni a fiút, vagyis felajánlja, hogy magához fogadja. Nem egyszerűen arról van szó itt, hogy a szereplő elhunyt öccsét próbálja pótolni; Leona felismeri, hogy a fiú számára kettejük plátói viszonya menedéket jelenthetne a homoszexualitás által okozott „betegségek és szenvedés” elől. Bobby azonban, mivel nem érti még, hogy mássága miért jelenthet problémát nem fogadja el a nő ajánlatát, hiszen további élményeket akar szerezni, s így, miként azt Leona korábban mondja, elindul azon az úton, ami Quentinhez hasonlóvá teszi.

A homoszexualitás tragikumát viszi színre a *Now the Cats with Jewelled Claws* című, 1981-ben szerzett, máig színpadra nem állított mű is. A darab cselekménye egy kávézóban játszódik, ahol két hölgy, Bea és Madge beszélget, mikor is belép egy homoszexuális pár, az Első Fiatal Férfi és a Második Fiatal Férfi. A pár a játéktér elején helyezkedik el, s a továbbiakban az ő beszélgetésük kerül a figyelem középpontjába. A az Első Fiatal Férfi szerelmet vall partnerének, és kifejezi féltelmeit a kapcsolat miatt, azonban közben kiderül, hogy a Második Fiatal Férfi viszonyt folytat a kávézó vezetőjével. A pár második jelenetben elhagyja a kávézót, ám kint egy baleset történik, amiben a Második Fiatal Férfi meghal. Párja véresen tántorog be az étterem ajtaján, ám az Üzletvezető nem hajlandó segíteni neki, hanem a mű zárlatában kitesékeli a helységből.

A *Cat* kevesek által ismert mű, ritkán említi a Williams-szakirodalom. Sikertelenségének oka leginkább a gyenge dramaturgia, a dráma a musical-műfajjal történő hibás kísérletként kezelhető. Ami miatt itt mégis érdekes lehet, hogy e mű ábrázolja a legszimpatikusabban a homoszexuális szereplőket. Bár reprezentációjukat némileg meghatározzák a melegekkel kapcsolatos sztereotípiák, hiszen a szereplők nőies öltözékben, rózsaszín bőrkabátban lépnek színpadra, „az Első Fiatal Férfi, és a Második Fiatal Férfi rendkívül sokoldalúan ábrázolt karakterek” (Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 192.). A dráma tulajdonképpen a homoszexuális és heteroszexuális kapcsolatokat elválasztó erkölcsi határ lebontására törekszik azzal, hogy a két pár, Bea, Madge és a színpadon meg nem jelenő férjeik, valamint a meleg férfiak viszonyainak hasonlóságát mutatja be. A női szereplők számára a legnagyobb problémát házastár-

suk hűtlensége okozza; különösen Bea nem tud efelett szemet hunyni, hiszen az Első Fiatal Férfihez hasonlóan a szerelmet tartja az élet értelmének. Ugyanez a probléma jelenik meg a két férfi kapcsolatában, hiszen a Második Fiatal Férfi nemcsak párjával, de az Üzletvezetővel is viszonyt folytat. A heteroszexuális kapcsolat semmivel sem bizonyul erkölcsileg stabilabbnak tehát, s ez érvényteleníti a homofób retorika érveit.

E művekben megfigyelhető tehát a meleg karakterek leplezetlen színrevitele, ám egy dolog továbbra is megmarad: a homoszexuális karakter nem rendelkezik legitim identitással. Candy kettős szerepben van, ám egyiket sem tudja teljesen betölteni: nem élhet férfiként, hiszen saját neméhez vonzódik, ugyanakkor nővé sem válhat. Karllal való kapcsolata legalábbis látszólag ki-mozdíthatná ebből, ám végül kisemmizetten a társadalmon kívülre taszítva marad. Quentin kiégett szereplő, míg *Cat* meleg karakterei még névvel sem rendelkeznek, csak mint Fiatal Férfi és Üzletvezető kerülnek megemlíítésre a kávézó heteroszexuális szereplőivel szemben. Ez utóbbi drámáknak azonban még egy tragikus tapasztalatuk is van; nevezetesen, hogy a kirekesztett szereplőt végül a hozzá hasonlóan meleg (bár azt kétségtelenül leplezni kívánó) figura taszítja el; míg tehát Candy némi vigaszt kereshet a hozzá hasonlóak közösségében, Bobby illetve az Első Fiatal Férfi minden mankóját elveszíti.

## Irodalom

- BAUER-BRISKI, Senata Karolina: *The Role of Sexuality in the Major Plays of Tennessee Williams* New York 2002
- BIGSBY, C. W. E.: *Entering The Glass Menagerie* in.: Matthew C Roudané,.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge: Cambridge University Press 2004
- BIGSBY, C. W. E.: *Modern American drama* Cambridge University Press, 2000
- CLUM, John M.: *The sacrificial stud and the fugitive female* in.: Matthew C Roudané,.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge: Cambridge University Press 2004
- D'EMILIO, John: *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-70* Chicago, University of Chicago Press, 1983
- DEBUSSCHER, Gilbert *Tennessee Williams's Lives of the Saints: a Playwright's Obliquity* in.: *Revue des Langues Vivantes* 1974, 40. szám
- FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története II.*, Atlantisz, Budapest 1999
- LE GOFF, Jacques: *Európa születése a középkorban* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2003
- LENGYEL, György: *Színházi emberek* Corvina, Budapest 2008
- PALLER, Michael: *Gentlemen Callers* New York, Macmillan 2005
- ROUDANÉ, Matthew C.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge: Cambridge University Press 2004
- SAROTTE, Georges-Michael: *Like a Brother, Like a Lover: Male Homosexuality in the American Novel and Theatre from Hermann Melville to James Baldwin* New York, Anchor Press 1978
- SAVRAN, David: *Communists, cowboys, and queers: the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams* Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992
- SMITH-HOWARD, Alycia és HEINTZELMAN, Greta: *Critical Companion to Tennessee Williams* Checkmark Books, New York 2005

- SPOTO, Donald: *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* Boston, Little, Brown and Company, 1985
- SUMMERS, Claude J.: *Gay Fictions: Wilde to Stonewall: Studies in a Male Homosexual Tradition*. Continuum, New York 1990
- VAN LAAN, Thomas: 'Shut Up!' 'Be Quiet!' 'Hush' Talk and Its Suppression in Three Plays by Tennessee Williams in: *Comparative Drama* 1988, 22. szám
- WILLIAMS, Tennessee: *Drámák* Európa Kiadó, 1964
- WILLIAMS, Tennessee: *Plays 1937-1955* The Library of America New York 2000 (ed. Mel Gussow, and Kenneth Holdich)
- WILLIAMS, Tennessee: *Plays 1957-1980* The Library of America New York 2000 (ed. Mel Gussow, and Kenneth Holdich)

## Párhuzamos viszonyok

Bret Easton Ellis regényei és filmes adaptációik

### Bevezetés

Miközben ez a munka születik, bemutatásra kerül a legújabb Bret Easton Ellis-adaptáció, az *Informátorok* (Billy Bob Thornton, Kim Basinger és Mickey Rourke főszereplésével).<sup>1</sup> Az az adaptáció, melynél a forgatókönyv megírásában már maga az író is részt vett. Ideje volt.

Huszonkét év telt el az óta, hogy napvilágra került Ellis első regényének, a *Nullánál is kevesebbnek* a filmváltozata (1987), melyet aztán az *Amerikai psycho* (2000) és *A vonzás szabályai* (2002) követett. A *Glamoráma* megfilmesítésén pedig már csaknem egy évtizede dolgoznak, ám az események jelenlegi állása szerint úgy tűnik, ez a film soha nem kerül nagyközönség elé.

3+1 próbálkozás, melyekben „csupán” egy a közös: ELLIS. Az író, aki elérte, hogy az irodalom bekerüljön a show-business sokat bírált körforgásába, akit a dobogó legfelső fokáról taszítottak le és tettek az ideológiák céllövő versenyének keresztútjába. És aki mindebből győztesként tudott távozni.

Munkámban az első három Bret Easton Ellis-regényt és azok filmes adaptációit szeretném bemutatni. Ennek oka nagyon egyszerű. Egyrészt az *Informátorok* megjelenésével aktuálissá vált az eddigi adaptációk elemzése, rendszerbe foglalása és a regényekkel való összehasonlítása. Másrészt pedig azért, mert ismereteim szerint nem létezik ilyen témát feldolgozó munka, mely átfogó képet nyújtana az Ellis-életmű ezen szeletéről és annak interpretációjáról. A regények közül az *Amerikai psycho* látszik a leginkább problematizáltnak, míg *A vonzás szabályai* szinte semmilyen szakirodalommal nem rendelkezik. A filmekről pedig leginkább csak általános jellemzéseket lehet találni, részletes elemzést nem.

Célom, hogy bemutassam, az írott művet és annak filmes változatát összekapcsoló adaptálói eljárások különféle végeredményhez vezethetnek. Vagyis aszerint, hogy az adaptáció mennyire marad hűséges a regényhez, számos kifutás lehetséges, melyek mellett természetesen más szempontokat is figyelembe kell venni, például a stílust érintő kreatív megoldásokat.

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy mindhárom film más-más eljárás alapján jött létre, példát hozva így a kölcsönzésre (*Nullánál is kevesebb*), szabad interpretációra (*A vonzás szabályai*) és transzpozícióra (*Amerikai psycho*) is. Az első adaptáció csupán a szereplőket és néhány jelenetsort emelt be a filmbe, teljesen új mondanivalót adva ezzel. A második olyan módon választotta ki a regény elemeit, hogy az eredeti hangulatot és benyomást is megőrizze, a változtatások ellenére is. A harmadik ezzel szemben a lehető legtöbb re-

1 A film hivatalos bemutatójának dátuma 2009. április 24-e.

génybéli eseményt és szereplőt is felhasználta a filmkészítéshez. Szándékom az, hogy megmutassam, nem az írott műhöz való (látszólag) abszolút hűségnek köszönhetően (*Amerikai psycho*) válik jóvá egy adaptáció és nem is a regény elemeinek visszaélésével (*Nullánál is kevesebb*). A folyamat leginkább akkor tud sikeresen működni, amikor a médium adta lehetőségeket felhasználva nem csak az eredeti mű interpretációja történik meg, de önálló, önmagában is helytálló alkotás születik (*A vonzás szabálya*).

Mindezek mellett még kitérek a regények egyes – számomra fontosnak és érdekesnek mutató – jellegzetességeire, valamint a köztük fellelhető kapcsolatokra. Gondolok itt a visszatérő motívumokra és szereplőkre, a narrátorhasználatra, valamint a tér- és időkezelésre.

Munkámban – a szubjektív véleményalkotás lehetőségével élve – objektív képet szeretnék nyújtani a fentebb felsorolt kérdésekről.

## NULLÁNÁL IS KEVESEBB

*„Sunset Boulevard, twisting boulevard  
Secretive and rich, a little scary  
Sunset Boulevard, tempting boulevard  
Waiting there to swallow the unwary”  
(Sunset Boulevard)*

### 114 1. A Nullánál is kevesebb és a minimalizmus

Bret Easton Ellis 1985-ben megjelent regényét az amerikai minimalista irodalom klasszikus példájának tartják, nem véletlenül. Ahhoz azonban, hogy lássuk a kapcsolatot, vessünk egy pillantást a kortárs amerikai irodalom minimalizmusára, annak jellemző jegyeire.

A kortárs amerikai irodalomban megjelenő minimalizmus valójában tekinthető mind a posztmodern egyfajta kibővítésének, mind pedig az ellene fellépő izmusnak is; elutasítja a teljesség szemléltetésének lehetőségét, elliptikus ábrázolásmódjával a hangsúlyt a világegyetemről a regény belső univerzumára helyezi. Számára ugyanis nem az a fontos, hogy teljes képként mutasson be egy absztrakt társadalmat, vagy hogy elvont kifejezéseket alkalmazva reflektáljon arra. Az egész helyett a részt, a konkrét egyént lépteti előtérbe, anélkül, hogy annak mélyére hatolna. Még ezen kicsi, összezsugorodott világon belül sem kívánja az információteljesség látszatát kelteni.

A minimalista karakter- és mikrokozmosz-ábrázolás így felszínes marad, mentes mindenfajta bírálattól és értékeléstől. Az alkotás végére nem maradnak nagy, végső kérdések, melyek megválaszolásával közelebb kerülhetnének az esetleges problémákhoz. A minimalizmus ugyanis tudatosan hagyja ki a filozófiát, a hangsúlyt nem az elvont dolgok fölötti elmélkedésre helyezi, hanem a mindennapi konkrét létre. A minimalista fikció ezzel közelebb hozza olvasóját világához, hiszen nem egy távoli, megfoghatatlan univerzumot kínál számára, hanem a valós mindennapokat, hétköznapi emberekkel, hősök nélkül.

Mindez persze csak úgy valósulhat meg, hogy a szerző érzékelhetetlenségbe burkolózva, kizárólag narrátora hangján szólal meg. Ez a narrátor pedig nem omnipotens, még csak nem is akarja a mindentudás látszatát kelteni.

A *Nullánál is kevesebb* a minimalizmus ezen jellemzőiből építkezik, alakítja történetét. Vagyis igazából nincs is klasszikus értelemben vett történet, csak történésfoslányok. Ablakokat nyitogatunk ki egy adventi kalendáriumon, és reménykedünk, hogy a végére nem leszünk rosszul a sok csokoládétól, ami azért leginkább csak keserű volt, olyan 92%-os kakaótartalommal. Hogy mi a maradék 8%? Mondanám, hogy cukor, de leginkább csak cukorpótló, édesítőszer, amely – néhány pillanatot leszámítva – rosszul végzi a feladatát. Persze lehet, sőt biztos, hogy nem az édességre kéne koncentrálni, hanem az ízharmóniára. Arra, hogy mindaz, amit olvasunk, mennyire összhangban van. Érdekes például, hogy a szex, a drogok és a bulik ellenére sincs ízkavalkád, csak nehezen emészthető falatok.

A puzzle-jellegű könyvekkel ellentétben – ahol a cél az, hogy a történetelemek egymáshoz illesztésével egy teljes képet kapjunk – itt még a regény legelején sem beszélhetünk teljességről vagy egységről. A szaggatott vonalak ugyanis jelzik az elemek határait, és a végén nem marad semmi, amit egymás mellé helyezhetnénk. Mert nincs is mit. Mert Ellis nem az összetartozás erejét hangsúlyozza, hanem azt, hogy senki sem törődik senkivel, pedig igenis néhez egyedül.

## 2. A Nullánál is kevesebb és testvérei

„kezdek paranoid összefüggéseket felfedezni”<sup>2</sup>

Ellis regényei – szereplőivel ellentétben – nem állnak egyedül, folyamatosan utalnak egymásra. Érdekes szemügyre venni azokat a hasonlóságokat, melyeket a *Nullánál is kevesebb* későbbi társaival (*Glamoráma*, *Amerikai psycho*) mutat. Itt van például a szubjektum kilétének az elbizonytalanítása, mely jelentősen változtatja az értelmezéseket attól függően, kit képzelünk bele az adott helyzetbe. De ide tartozik még az erőszak iránt fellobbanó érdeklődéstől kezdve, a párbeszéd értelmetlenségén át a visszatérő motívumokig (hidegérzet, ismeretlen leselkedő, a test tükörben való szemlélése) mindaz, amit csak a későbbi regények ismeretében elemezhetünk. Hiszen ahogy Stemler Miklós is említi: „az értelmezések horizontja úgy építi fel a *Semminél is kevesebbet*<sup>3</sup>, hogy az szinte teljes egészében későbbi társa előzményeként legyen interpretálható.”<sup>4</sup> Előzmény abból a szempontból, hogy a regény előrevetíti azokat a történeteket, valamint azon szereplők megjelenését, melyek az *Amerikai psycho*, majd a *Glamoráma* kulcstkérdései lesznek. Előzmény azért is, mert a *Nullánál is kevesebb* még csupán rejtve utal mindarra az erőszakra, mely csak később bontakozik ki igazán. Ugyanakkor felfogható egyfajta összefoglalásnak, pontosan a már említett motívumok és momentumok együttes szereplése miatt.

2 Bret Easton Ellis: *Nullánál is kevesebb*. (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2005. 145. old.

3 A *Semminél is kevesebb* alatt Stemler a *Nullánál is kevesebb*-et érti.

4 Stemler Miklós: *New York-i éjszakák. Az Ellis-korpusz szilánkjai*. <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200106/28.html>



Ahhoz, hogy az itt még csak felvillanó vagy kibontakozó, később viszont már kulcsfontosságú, de legfőképp kérdéses jellegzetességeket értelmezhesük, egy pillantást kell vetni a regény „kistestvéreire”, közülük pedig elsőként a nagyobbikra.

## 2.1. Glamoráma

A regény egyik kulcsmotívuma az állandóan visszatérő hidegérzet („*kezd nagyon hideg lenni*”<sup>5</sup> állapítja meg Clay, a narrátor, mindjárt az érkezése után), mely tehát már a *Nullánál is kevesebb* elején megjelenik. Ennek a hidegérzetnek sok értelmezése van a *Glamorámán* belül. Először is utalhat arra, hogy onnantól kezdve, hogy a szereplő (narrátor?) úgy érzi, csökkent a hőmérséklet, fázni kezd és látja a leheletét, már nem a könyv valóságában járunk, hanem az ezt követő események csupán egy filmben zajlanak le, a fikción belüli fikcióban (vagy még akár az azon belüli fikcióban – hosszú lehet a sor).

Egy másik interpretáció szerint a hideg valójában a szereplők társadalmon belül bekövetkező elidegenedésének a metaforája – ezt a szándékot azonban Ellis elutasítja. Ő – saját értelmezésével – azt a tábornok erősíti, mely szerint ez a motívum csupán egy véletlenszerűen megjelenő, valójában jelentés nélküli eleme a regénynek, ez a lehetőség azonban számomra nem tűnik a leghitelesebbnek. Igazából persze nem lehet pontosan meghatározni a motívum rendeltetését. A lényeg talán ott van, hogy az egész koncepció nem egyedi, egy könyvön belül (*Glamoráma*) megjelenő tényező, hanem egy ötlet, mely jóval hamarabb, már a *Nullánál is kevesebb*-ben is megjelent. Igaz, csupán egyszer, és a későbbi regény olvasata nélkül irrelevánsnak tűnhet, de így igenis felfigyelünk rá. Mit vetíthet elő a hideg érzete egy városban, ahol mindig a hőség uralkodik?

### 2.1.1. „Bizalom”

Figyel az ég... vagy nem is az, de egy személy talán igen. Persze ez sem biztos. Ez a következő pont, mely egyezést mutat a *Glamorámán* belüli történetekkel. A főhős állandó nyugtalanságát lehet, hogy sok esetben az a furcsa érzés váltja ki, hogy valaki figyel.<sup>6</sup> A titokzatos idegen létezését az éjszakánként megismétlődő anonim telefonok is megerősítik, valamint azok a múltbéli cselekményeket taglaló részek, melyek egy ismeretlen személy jelenlétét jelzik. „*Másnap kint a medencénél volt egy üres cigarettásdoboz. Lucky Strikes. Senki nem dohányzott a családban. Másnap apám új zárat szereltetett az összes ajtóra és kapura [...] A „kukkoló” létének elbizonytalanítása talán még inkább fokozza a feszültséget, és a tényleges válasz hiánya nélkül az olvasó magára*

5 Ellis (2005), 11. old.

6 Erre a nyugtalanságra a narrátor számos alkalommal utal a regény folyamán mind a jelen idejű történeteken belül („görcsbe rándul a gyomrom”, „egész komolyan bemajrézok”, „elfog valami retteget”, „a történet nyugtalanít” stb.), mind pedig a visszaemlékezésekben („ettől az egésztől nyugtalanság fogott el”, „valahogy szörnyen megrémültem” stb.). Arra azonban, hogy ezt az érzést mi is váltja ki, nem kapunk választ.

7 Ellis (2005), 72. old.

van utalva, melyik lehetőséget választja (a valós veszély lehetőségét vagy az üldözési mánia eluralkodását).

### 2.1.2. „Itt eltűnhetsz”

Vannak azért az előbb említett két példán túl sokkal jelentősebb, akár a *Glamoráma* ismerete nélkül is fontosnak ítéltető kérdések. Ilyen a szubjektum ki- és hollétének kérdése, mely több szinten is észlelhető.

Egyrészt megjelenik a személyek felcserélhetősége („*És valamikor az este folyamán Blair lelép Rippel vagy talán Trenttel, vagy talán Rip lép le Trenttel, vagy Rip lép le a két szőke csajjal, akik Trent mellett ülnek, vagy Blair lép le a két szőke csajjal [...]*”<sup>8</sup>). Aztán itt a kérdés, hogy vajon ki tud pontos információval szolgálni a szereplők hollétéről, melyre talán az a nem is oly’ meglepő válasz, hogy nem a közvetlen családtagok, kislányok, fiúk és nagymamák, hanem az Inquirer-ek, Hollywood Reporter-ek és Variety-k.

Ami viszont a legérdekesebb, az a konkrét szubjektum fikción belüli valós létének a megkérdőjelezése. „– *Téged nem zavart, ahogy minden ok nélkül csak úgy eltűntek a szereplők a filmből? [...] – Aha, de hát így van ez az életben is...*”<sup>9</sup> Ez már szinte teljesen előrevetíti az egész *Glamoráma* koncepcióját, hiszen a film vs. könyvön belüli valóság határának átjárhatósága, elmosódása mutatkozik meg. Hasonló példa a világok közti átjárhatóságra, amikor Clay egy televízió előtt elhaladva, melyben épp az *Alkonyzóna* című sorozat fut, észreveszi, hogy „*Rod Sterling bámul ránk, és azt mondja, épp most lépünk be az alkonyzónába, és bár nem akarom elhinni, annyira szürreális, hogy tudom, hogy igaz [...]*”<sup>10</sup> Vagy mikor Blair bekapcsolja a tévét, Clay pedig kijelenti, hogy „*kezdődik a 'Másik világ'.*”<sup>11</sup> Itt az olvasó már nem tudja eldönteni, hogy a fikció mely szintjén zajlik a cselekmény, hogy az említett észrevételek milyen mértékben tudhatók be annak, hogy a narrátor folyamatosan tudatmódosítók hatása alatt van.

A létkérdés azonban leginkább akkor jelenik meg, amikor Clay egy bárban ülve, egy idegen bámulására reagálva közli, hogy „*csak arra tudok gondolni, hogy vagy nem lát, vagy én nem vagyok itt.*”<sup>12</sup> A tény, hogy a szereplő önmagában, önnön létezésében kételkedik, teljesen más interpretációs lehetőségeket nyújt, mintha csak az olvasóban merülnének fel kételyek. Ha Clay nem adna lehetőséget saját létének megkérdőjelezésére, az olvasónak valószínűleg eszébe se jutna negálni azt.

De egyáltalán mit is jelent az ottlét? A testi jelenlétet vagy a szellemi is? Ez a kérdés vissza-visszatér a regényben. „*Úgy érzem, mintha soha nem is lettem volna ott. [...] Úgy érzem, mintha örökké csak itt lettem volna.*”<sup>13</sup> Vagy megint másutt: „*mintha nem lettél volna ott.*”<sup>14</sup> De: „– Vissza akarok menni –

8 Uo. 122-123. old.

9 Uo. 135. old.

10 Uo. 176. old.

11 Uo. 146. old.

12 Uo. 27. old.

13 Uo. 164. old.

14 Uo. 209. old.

mondja Daniel halkán, nagy nehezen. – Hová? – kérdem bizonytalanul. [...] – Nem tudom. Csak vissza.”<sup>15</sup> Ezzel a létkérdés mellett a hely is problematikus-sá válik. Az pedig, hogy az idő megítélése sem teljesen egyértelmű (lásd az *Időkezelés* fejezetben), abszolút labilissá teszi a fikción belüli valóságot.

### 2.1.3. „Az emberek félnek belekeveredni”

Ez a regény egyik visszatérő kulcsmondata, és mint olyan, az elsődleges jelentésen túl reflektál a történésekre is, a szereplők tetteire. Mert a *Nullánál is kevesebb*-ben még tényleg félnek. De legalábbis még megvan az a korlát, mely később az *Amerikai psychó*-ban és a *Glamorámában* már teljesen eltűnik.

Itt a főhős még csak fekete-fehér felvételeken nézi végig azt a robbantást, mely a *Glamorámában* az agresszió egyik legélesebb fegyvereként, a hatalom elérését szolgáló eszközként van jelen. És ugyancsak a TV-képernyőn keresztül kapunk betekintést abba a világba, mely majd Patrick Bateman sajátja lesz – akár valós, akár képzeletbeli világot értünk is ez alatt. Clay itt még megteheti, hogy kimegy a szobából, és nem nézi tovább a filmet. Ugyanúgy az ő döntése, hogy szintén a szobát elhagyva nem vesz részt egy tizenkét éves lány megerőszakolásában, mert talán még tudja, mi a helyes, a többiekkel ellentétben, akiken már kezd eluralkodni és felszínre törni az erőszak, ami aztán megállíthatatlanul munkál majd.

„– Mi a helyes? Ha akarsz valamit, jogod van elvenni. Ha akarsz valamit csinálni, jogod van azt csinálni. [...] – De neked nincs szükséged semmire. Neked mindened megvan – mondom. Rip rám néz. – Nem. Nincsen. [...] Nincs amit elveszítsek.”<sup>16</sup> Mert megszerezni valamit ebben a világban nem művészet. Törekedni már csak arra lehet, hogy a lehető legszörnyűbb utakat végigjárva megtalálják a veszteséget.

## 2.2. *Amerikai psycho*<sup>17</sup>

Ahogy a *Glamorámában* kulcsmotívumok köszönnek vissza, úgy az *Amerikai psychó*-ban (mindezek mellett) már teljes mondatok, nagyobb szövegrészek, akár egész bekezdések is. Ezt azért tartom fontosnak megemlíteni, mert viszonylag ritka az olyan eset, amikor az író egy korábbi művéből emel be konkrét szövegrészeket az aktuális regényébe.

### 2.2.1. Azonosság

A véletlen lehetősége ez esetben nem állhat fenn, hiszen nem csupán egyszeri alkalomról van szó, az *Amerikai psycho* négy fejezete (*Courtneyval az ágyban*, *Smith & Wollensky*, *Valami tévéműsor* és *Sandstone*) is építkezik a *Nullánál is kevesebb* egységeiből, az egyezések pedig gyakran szószerintiek. A

<sup>15</sup> Uo. 18. old.

<sup>16</sup> Uo. 194. old.

<sup>17</sup> A regénnyel később még részletesebben fogok foglalkozni, itt csak azokat a részeket említem, melyek kapcsolatban állnak a *Nullánál is kevesebb*-bel.

különbségek egyedül abból adódnak, hogy mindkét történet narrátora más. Mivel különböző beszédstílussal rendelkeznek, bizonyos módon eltérő világokban élnek és más életfelfogással rendelkeznek, mindketten máshogy reflektálnak a körülöttük zajló történésekre. Míg Clay a szenvtelen minimalista módján szemlélteti a situációt, addig Patrick a márkajelzések rendszerében jelenik meg, ahol már nem az MTV-t nézik, hanem a David Letterman Show-t. Szemléltetésként következzen egy-egy szövegrészlet.

„Blair ágyában fekszem, egy csomó plüssállat van a padlón meg az ágy lábánál, és amikor a hátamra gördülök, valami keményet és szőröset érzek, benyúlok magam alá, és egy fekete plüssmacska az. Ledobom a padlóra, aztán felkelek és lezuhanyozom. Miután szárazra törölöm a hajamat, a derekamra tekerem a törülközőt, visszamegyek Blair szobájába, és elkezdek felöltözni. Blair cigizik és az MTV-t nézi, bár majdnem teljesen le van halkítva.”<sup>18</sup>

„Courtney ágyában vagyok. [...] Lehengeredem róla, hanyatt fekszem, s valami keményet érzek magam alatt, amit szőr borít. Benyúlok magam alá, és egy kitömött fekete macska akad a kezembe, melynek valami kék drágakő a szeme, s amit, azt hiszem, az F.A.O. Schwartznál láttam, az első karácsonyi bevásárlókörutamon. [...] Ledobom a macskát a földre, fölkelek, lezuhanyozom. [...] Szárazra dörzsölöm a hajam, majd belebújok egy Ralph Lauren kötösbe, és visszamegyek a hálósobába; hozzálátok az öltözködéshez. Courtney cigarettázik, és a késő esti David Letterman Show-t nézi, de a hangot levette róla.”<sup>19</sup>

## 2.2.2. Tükör által ...változatlanul

119

Az Amerikai psycho történetében a tükörök fontos szerepet töltenek be; „az elbeszélő folyamatosan tükörképét bámulja, ez egyrészt hiúságának jelzője, és annak, hogy ebben a világban csak a külsőségek számítanak, másrészt azonban önazonossága megteremtésének (avagy megőrzésének) kétségbeesett kísérletei is ezek; az identitásteremtés csak a másokban való önmegértésben valósulhat meg, azonban mivel a »másik« csupán egy reprezentáció, így ennek szükségszerűen kudarcba kell fulladnia.”<sup>20</sup>

Clay is hiába szemléli magát folyamatosan a tükörben, az egyedüli következtetés, amit a folyamat során le tud vonni, csupán külsőségekre irányul: „valóban barnulnom kell”<sup>21</sup> – állapítja meg, miután már mindenki sápadtnak titulálta, vagy mindentől függetlenül kijelenti, hogy „borotválkoznom kell.”<sup>22</sup> A tükörben való szemlélődés tehát itt sem vezet belső önértékeléshez.

18 Ellis (2005), 59. old.

19 Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008. 512. old. (a szerző kiemelése)

20 Stemler Miklós: I. m.

21 Ellis (2005), 41. old.

22 Uo. 186. old.

### 3. Regény és film

Egy – a *Nullánál is kevesebb* kaliberű – regény megjelenése után érthető és várható volt az igény, hogy film készüljön belőle. A kilátások viszont cseppet sem voltak jók. Ellis így emlékszik vissza erre az időszakra: „*Megcsináltam volna az első változatot, ami nagyon közel lett volna a könyvhöz, csak nem tudták volna filmre vinni. Ezt a filmet sosem lett volna szabad nagy stúdióknak elkészítenie, és nem lett volna szabad nagy, csillogó hollywoodi produkciót készíteni belőle, tele sztárokkal és egy nagyon remek videóklip-rendező vezetésével. Egyszerűen csak nem lett volna szabad megcsinálni. Valószínűleg sokkal sikeresebb lett volna, ha húbb maradt volna a könyvhöz, és kisebb költségvetéssel dolgoztak volna. Lehetetlen volt, hogy egy nagy hollywoodi stúdió, melyet azon gyerekek szülei irányítanak, akik a könyvben szerepelnek, őszinte filmet készítsen a regényből. Tehát mindenképp reménytelen volt. Megírhattam volna a tervet, de nem számított volna.*”<sup>23</sup> Így Marek Kaniewska 1987-es filmjéhez a forgatókönyvet nem Bret Easton Ellis írta, hanem az a Harley Peyton, aki nem is sokkal később a *Twin Peaks* című sorozat jó néhány részéhez is hozzájárult, szintén írói minőségben.<sup>24</sup>

A *Nullánál is kevesebb* – mindazokon a részeken túl, melyek a későbbi Ellis-regényekre utalnak – tartogat érdekes kérdéseket és megoldásokat, melyeket a film sajnos nem mutat meg. Az adaptáció kihagy minden kulcsmomentumot és -mondatot és pusztán sematikus interpretációjává válik a 80-as évekbeli, gazdag, fiatal, amerikai nemzedék kiüresedett életének. Mindez persze csak azt jelenti, hogy a film mondanivalóját tekintve felszínes, adaptációs szempontból viszont nem lehet száz százalékgig rossznak elkönyvelni, hiszen az irodalmi műhöz való hűség nem feltétele az adaptációnak.<sup>25</sup>

Ha tehát az eredeti mű és a film közti viszonyt akarjuk megnevezni, leginkább a *kölcsönzés* fogalmával illethetjük, hiszen a film csak ötletek szintjén használja az eredeti alkotást, nem célja annak atmoszféráját vagy olvasmányélményét felidézni. Ezért szerepel a film elején, hogy a forgatókönyv „Bret Easton Ellis regénye alapján készült” (Based On The Novel By Bret Easton Ellis), bár saját megítélésem szerint pontosabb lett volna a forgatókönyvet „Bret Easton Ellis regénye ihlette” (Inspired By the Novel By Bret Easton Ellis) kifejezés.

#### 3.1. Kontextus

A regény leginkább az egyén problémájára helyezi a hangsúlyt, figyelmen kívül hagyva annak társadalmon belüli helyét. Egyfajta társadalomkritika azonban megjelenik – a történetek pusztá felsorolása és a kapcsolatok jellemzése, az egész regény hangneme az, ami kritikának fogható fel. Nincsen azon-

23 Jaime Clarke: An Interview with Bret Easton Ellis. <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>

24 Azért tartom fontosnak megemlíteni ezt a tényt, hogy a későbbiekben elemzett, a filmben megmutatkozó hibák nem a forgatókönyv szintjén jelentek meg, hanem már jóval előbb, a produkciós elképzelésekben.

25 Az adaptációk típusaihoz lásd Vajdovich Györgyi: Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése. In: *Nagyvilág*. 2006/8. 683-686. old.

ban tanulság, hiszen hiányzik az az egyén, csoport vagy réteg, aki/amely igazságot oszthatna.

A film viszont megpróbálkozik ezzel és itt most az adaptáló tudatos döntésére, a mondanivaló megváltoztatására gondolok. Egyrészt szándéka az egyéneken túlmutatni, mégpedig azzal, hogy a közösségi szellemet rákényszerítve kialakítsa benne a baráti összetartozás, de legfőképp az érdeklődés látszatát. Látszatnak nevezem, hiszen minden próbálkozás ellenére az egész még így sem hiteles. Másrészt pedig a főszereplő piedesztálra emelésével, erkölcsi fölényével tanulságot erőltet a történet végére: a szülők sikerén élőködő nemzedék halálra van ítélve, az egyedüli kiút a drogoktól mentes elme, a nagyvonalú megbocsátás és a szép reményekbe vetett hit.

### 3.2. Időkezelés

Ebbe a kontextusba helyeződik azon jelen idejű történések sorozata, mely kontrasztban áll az állandóan visszatérő, egymáshoz is kapcsolódó múltbéli eseményekkel. A kettő vizuálisan is elkülöníthető, hisz a visszaemlékezések dőlt betűvel vannak szedve. A cselekmény tehát jelen időben zajlik, ami folyamatosan múltbéli eseményeket idéz fel a narrátorban. Viszont ahogy Stemler is említi, „*a múltidézés folyamata (...) az emlékezőt semmilyen lényegien újhoz nem juttatja, csupán mechanikusan megismétli a történéseket.*”<sup>26</sup> Mindez igaz, de az emlékek szelekciója önmagában is jelentéssel bír és a cél itt nem az, hogy az elbeszélő a múlton keresztül problematizálja saját jelenét. A lényeg a módszerben van: mintha fakó, sárgás képek, régi felvételek jelenítenék meg a családot, mely akkor még mutatott néminemű összetartozást, és a régi házat – mindkettőt mint a múlt elveszett értékeit. Ugyanakkor már ezeken a megkopott felvételeken is érezni a lassan kibontakozó félelmet és bizonytalanságot. Mindennek ellenére azonban mégiscsak a nosztalgia uralkodik ezekben a részekben. Ezt a hangulatot a dalok is erősítik: a *Summer Wind*<sup>27</sup> (Nyári szellő) vagy az *On The Sunny Side Of The Street*<sup>28</sup> (Az utca napos oldalán) Frank Sinatra előadásában.

A múlt azonban nem csak így, a jelentől tipográfiailag is szeparálva jelenik meg a regényben. A jelen idejű történet vonalát megszakító, de a történet logikai menetét kiegészítő villanások apró ismeretmorzsákkal szolgálnak, melyek vagy reflektálnak a jelen idejű eseményekre (bevillanó kép arról, ahogy Clay és Julian ötödikes korukban, iskola után fociznak) vagy kontrasztot alkotnak azokkal. Talán ezen utóbbiak a legérdekesebbek, mert zömével egy konkrét jelenetsorhoz kötődnek, mégpedig ahhoz, amikor Clay, elkísérve Juliant, szemtanúja lesz „a legrosszabbnak”, a test áruba bocsátásának. Érdekes, hogy a szállodai szobába való megérkezéskor Clay első gondolata, hogy egy ilyenben halt meg a dédapja. Aztán később, mikor kezdetét veszi az aktus (Julian és kliense közt), Julian képe villan be „*ötödikből, amint egy focilabdát rugdos egy zöld réten.*”<sup>29</sup> Majd pedig a szállodai szobát elhagyva egy újabb

26 Stemler Miklós: I. m.

27 Ellis (2005), 149. old.

28 Uo. 167. old.

29 Uo. 179. old.



flashback jelenik meg a múltból, „és bár visszatér ez a kép, többé már nem zavar”<sup>30</sup>, mondja Clay, és mi már nem tudjuk, hogy vajon a múltbéli képről van-e szó vagy az imént, a szállodai szobában látottakról.

A regény vége felé aztán érdekes dolog történik. A jelen idejű cselekményt a narrátor múlt időben kezdi emlegetni vagy az idő hirtelen átvált jelenről múlt-ra: „Az elutazásom előtti héten egy Los Angeles-i szerző dalát hallgatom a városról. Újra és újra meghallgatom a dalt, csak ezt az egyet, a többi, ami a lemezen van, nem érdekkel. Nem mintha olyan nagyon tetszett volna; inkább összezavart és próbáltam megfejteni.”<sup>31</sup> Ezzel egyfajta visszaemlékezés-jelleget kap a könyv, hiszen úgy tűnik, a narrátor a jövő perspektívájából mesélte el mindazt, amit addig az adott pillanat leírásának véltünk. Felmerülhetne a kérdés, hogy akkor vajon hihetünk-e mindannak, amit mostanáig olvastunk. De nem merül fel, hiszen mindez csak azt mutatja, hogy a történet lezárása nem jelenti a tényleges zártságot. És azt, hogy a jelen (fikció) interpretálása a jövő (valóság) szemszögéből magát a jövőt is alakítja.

Mit kezd az idősíkokkal a film? Majdnem semmit. Lényegében teljesen máshogy kezeli jelen és múlt viszonyát, nem is használ fel egyetlen emlékképet sem a regényből. A múlt megidézése itt inkább csak arra szolgál, hogy elensúlyozza az „in medias res”-kezdést.

A nyitójelenet – mint az nem sokkal később kiderül – egy múltbéli eseményt elevenít fel, konkrétan Clay-ék érettségiét. Ezek a képek a film előrehaladtával folyamatosan értelmet nyernek, a kiindulópontot jelentik, a konfliktusmentes kapcsolatokat szülők és gyermekeik, valamint a három legjobb barát (Clay, Blair és Julian) között. Hangulatában tehát pozitív nyitást nyújt a film, a jelenet lezárásaként kattan a fényképezőgép, és mi néhány pillanatilag szemlélhetjük a három barát mosolygós arcát a kimerevített képen. (Ez a fénykép a film záróképeként is megjelenik, keretet adva ezzel a történetnek.)

Ez után következik a főcím, és a „hat hónappal később” felirattal eljutunk a film jelenébe, de ekkor három fekete-fehér flashback következik egymás után (Clay visszaemlékezése) arról, mi történt abban a hat hónapban (Blair úgy dönt, nem megy egyetemre, Julian kikíséri Clay-t a repülőterre, Clay rajtakapja Blairt és Juliant az ágyban) – amolyan „gyengébbek kedvéért”-eljárás. Ez véleményem szerint nem volt dramaturgiai szempontból túl átgondolt döntés, hiszen a flashback-eket ráérték volna később is felhasználni. Mindenesetre ezeket leszámítva – a már említett záróképen kívül – nincs több múlt-ra való utalás a filmben, nincs több játék az idővel.

Pedig lehetett volna, akár a regényből kihagyott részek bevonásával, de teljesen újakkal is. Érdekes kontrasztot mutathattak volna a jelen és múlt idejű cselekmények váltakoztatása, akár a színekkel való játék segítségével színes vs. fekete-fehér képekkel vagy az árnyalatokkal, színekkel való játékkal, ahogy azt mondjuk Steven Soderbergh tette a *Traffic* című filmben, ahol a különféle helyszínek más-más árnyalatokban jelentek meg. A cselekmény pörgését (állandó mozgás, flashback-ek) is ellensúlyozták volna a múltbéli képek a hosszú, meleg nyárról, a családról, amit jól alátámaszthatott volna a modern zene és a klasszikusok megszólaltatása. Persze ahhoz más koncepcióra lett volna szükség.

30 Uo. 181. old.

31 Uo. 198. old.

### 3.3. Narrátor

Most, hogy ismerjük a kontextusban és időkezelésben megmutatkozó különbségeket regény és film között, fontosnak tartom a narrátor személyében és szerepében bekövetkező eltéréseket is felvázolni.

A regénybeli történeteket az egyes szám első szeméjű, homodiegetikus narrátor, Clay meséli el. Míg itt mindent kizárólag Clay napszemüvegén keresztül láthatunk, aki ez által nem csak a narrátor, hanem egyben a fókuszátor<sup>32</sup> szerepét is betölti, addig a filmben egy harmadik személyű, mindent látó narrátort, vagyis kamerát kapunk, mely csupán a film elején néhány alkalommal néz Clay szemével. Mint például abban a flashback-jelenetben, melyben Clay rajtakapja Blairt és Juliant az ágyban. Nem látjuk őt, csak a hangját halljuk. És van még egy jelenet, ahol a kamera a „kukkoló” szemét helyettesíti ugyancsak egy ágyjelenetben (Clay és Blair), csak most egy idegen fickó jelenik meg. A voyeur-jelenetet leszámítva már csak néhány alkalommal láthatunk Clay nézőpontjából: Los Angeles-be való megérkezésekor ugyanis az ő szemével (is) látjuk a várost és az embereket.

A kamera tehát – az említett néhány esetet leszámítva – nem néz senki szemével, így próbálja megmutatni az összefüggéseket (még ha ezek az összefüggések nem is bonyolultak, inkább csak a felszínes tanulságtételhez vezetnek), ami a filmben pont attól lehetséges, hogy lemond a regény elliptikus történetvezetéséről. Ott ugyanis *„a fókuszátor nem különböztet meg vagy nem lát (az értelmezés értelmében) semmit sem. Az érzékelés egyszerűen csak felszedi és perceptuálisan észleli a pillanat vizuális és auditív benyomásait”*<sup>33</sup>, nem kapcsolja össze az ok-okozati viszonyokat. Egyik alkalommal például Clay észreveszi, hogy Blair firkálni kezd az asztalra, később azonban, mikor meglátja a „Segíts rajtam” feliratot, az író személyét már nem tudja azonosítani: *„Valaki piros filctollal, gyerekes macskakaparással telefirkálta az asztalt.”*<sup>34</sup> Érdekes azonban, hogy néhány órával később Clay talál egy cetlit az autójában, melyen szintén csak két szó (Jól szórakoztál?) szerepel, pont, mint az asztalon. Most viszont már egészen biztos benne, hogy Blair kézírása az.

123

### 3.4. Kihagyott lehetőségek és egy jó megoldás

*„There’s talk on the street, it’s there to remind you,  
that it doesn’t really matter which side you’re on.”*  
(Eagles: New Kid In Town)

*„Just direct your feet  
to the sunny side of the street”*  
(Frank Sinatra: On The Sunny Side Of The Street)

32 Genette-i értelemben narrátor az, aki elbeszéli a történetet, fókuszátor pedig az, akinek a szemszögéből mindezt látjuk. A kettőnek nem kell ugyanannak a személynek lennie, esetünkben viszont a két funkció egybeesik.

33 Zoltán Abádi-Nagy: The narrational function in minimalist fiction. In: *Neohelikon*. XXVII/2. 246. old.

34 Ellis (2005), 123. old.

Ha már a cetlinél járunk, érdemes megemlíteni a kulcsmondatok („Az emberek félnek belekeveredni, itt eltűnhetsz, Vajon ő is eladó? Bizalom”) üzenetértékét, melyeknek folyamatos ismétlése megteremti az adott jelenetek vagy akár az egész mű hangulatát, a mondatok külön-külön magukba foglalják a regény egyes témáit, együttesen pedig a könyv szlogenjévé válnak. A filmbe azonban nem kerülnek be, pedig a különböző felületeken (fal, hirdetőtábla, papírfecnik) való esetleges vizuális megjelenítésük még inkább erősíthette volna jelentésüket.

A regényt végigkísérő, folyamatosan felvillanó mondatokon túl a szövegbe épülő dalszövegek és dalcímek is hasonló funkcióval bírnak (előrevetítik az eseményeket vagy kihangsúlyozzák a már megtörténtekeket), ugyanakkor erősítik a regény intermedialis voltát is. A *New Kid In Town* (Új srác a városban) című dalra eső választás nem véletlen, lényegében Clay története, a fiúé, aki hazaérkezik, az otthoniak pedig kettős érzéssel viseltetnek iránta: egyidejűleg tekintik régi jó ismerősnek és idegennek egyaránt. Nem véletlen az sem, hogy a *Tainted Love* (Romlott szerelem) az után csendül fel, hogy Julian és az idősebb férfi nemi aktusa lezajlott a szállodai szobában és ugyancsak nem meglepő, hogy a *Somebody Got Murdered* (Valakit meggyilkoltak) című Clash-szám és Julian belövése után tényleg találunk egy hullát – egy túlادagoltét. Az utolsó bekezdésben említett *Los Angeles* című dal pedig valójában a regény világának metaforája, a képek pedig, melyeket ez a dal Clayből kivált, tekinthetők az olvasó sajátjainak. Amennyiben ő annak érzi őket.

Meglepő, hogy ebből a jól összeválogatott zeneanyagból nem hangzik el semmi sem a filmben. Ez nem jelenti persze azt, hogy a filmzene ne lenne jó. Itt van mindjárt a nyitódal, az *A Hazy Shade Of Winter* (A tél bizonytalan árnya) című Bangles-szám, mely nagyszerűen felvázolja a helyzetet: ha a reményeid el is szállnak, tégy úgy, mintha újra lehetne őket építeni. A *Rock And Roll All Nite* (Rock and roll egész éjszaka) tökéletes nyitánya egy olyan estének, amikor a bulik bulikat érnek, és aminek úgy tűnik, sosem lesz vége. A film végén felcsendülő *Life Fades Away* (Az élet eltűnik) pedig felfogható a Juliannek szóló rekviemként, de az egész filmre való utalásként is.

A regény intermedialitását nem csak a zene jelenléte teremti meg, hiszen mellette megjelenik egy másik médium, a televízió is. A tévénézés mint a passzivitás legkézenfekvőbb eszköze gyakran csak mechanikus tevékenységnek mondható, sőt általában még csak nem is kapcsolható vizuális és/vagy auditív befogadáshoz, mivel csupán kulisszaként funkcionál. A legellentmondásosabb talán az, amikor a szereplők az MTV-re kapcsolnak, de a hangot leveszik, ami egy zenecsatornánál lényegesen rontja az információátadás esélyeit.

Az MTV mellett/ellen aztán megjelennek a „vallásos műsorok” is, melyekben hamis prédikátorok rózsaszín napszemüvegben szuggerálják a nézőket és állítják, a sátán a zenében lakozik.

A film ugyan nem törekszik arra, hogy effajta képek értelmezésére ösztönözze a nézőt, a képernyő mint információértékkel bíró felület viszont szerepet kap. Ezt a filmkészítők úgy oldották meg, hogy a bulik helyszínén több televíziót is elhelyeztek, annyit, hogy akár egy egész falat alkossanak, vagy megtelítsenek egy asztalt. Ezeken a képernyőkön különböző összevágott felvételek pörögnek régi filmekből, közvetítésekből, de az adott helyszín esemé-

nyeit is szemléltetik. Így például amikor Clay megérkezik a karácsonyi buliba, a bejárat fölé elhelyezett televíziókban önmagát látja.

Egy másik partin aztán Blair és Clay Juliant keresik, de nem találják őt. Egy tévében viszont egy régi buli felvételei futnak, a képernyőn pedig épp Julian látható. Ezzel, ha a valóságban nem is, de egy másik térben és időben rálelnek.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy a film belemegy a tér-idő, valóság-fikció problémájának szemléltetésébe, csupán azt, hogy a felszínes történeten túl azért akadnak érdekes megoldások.

### 3.5. Szereplők és egymáshoz való viszonyuk

A regény központjában, mint már említettem, Clay áll. Ő az, akivel megérkezzünk egy helyiségbe, és csak addig maradunk, amíg ő is ott van. Ez a Clay olyan, mint a többiek, nem különbözik környezetétől, ebből adódóan nem ítélkezik felette. Nem is teheti, hiszen valójában még önmagával sincs tisztában. *„Főként fiatal srácok vannak a házban, úgy tűnik, jut belőlük az összes szobába, és mindannyian egyformák: vékony, leburnult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenvtelen hang, és az jut eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők.”*<sup>85</sup> És bár a regény végén eljön az a vakító pillanat, amikor Clay végre tisztán látja magát, azt viszont, hogy mit is lát, már nem közli velünk.

Nem úgy a filmben, ahol egy józan ítélőképességű, valójában a megmentő szerepében tetszelgő egyénként jelenik meg, bár kulcsfigurának épp nem mondható.

Ezzel szemben Julian sokkal jelentősebb szerepet kap, lényegében köré szerveződik az egész film története. Ahogy személyes problémái egyre erőteljesebbé válnak, úgy fokozódik a feszültség, mely Julian hirtelen, de feltételezhető halálában csúcsosodik ki.

Julian szerepe mellett megnő, és a regényhez képest jelentősen megváltozik Ripé is, mindez az alapkoncepcióból adódik, hiszen a pozitív főhősnek kell egy ellenfél, akivel harcolhat. Az viszont, hogy Ripet nem sikerül – mesei szakzsargonnal élve – „legyőzni”, meglehetősen gyengíti Clay szerepét. Pedig valószínűleg nem ez volt a szándék.

Míg tehát a regény szereplői csupán járókelők a Clay által bemutatott világban, olyanok, akik besétálnak egy párbeszéd erejéig, majd újra távoznak anélkül, hogy különösebben hatást gyakorolnának, addig a filmben pontos szerepkörrel rendelkeznek. Van a pozitív hős, aki próbálja megmenteni a barátját és volt szerelmével való kapcsolatát, valamint a vele szemben elhelyezkedő destruktív hatású negatív figura. A szerepek pedig nem változnak, nincsenek árnyalatok, csak fekete és fehér van. Ezért marad a nézőben hiányérzet és sok negatív érzés a film végére. Mert lehetett volna ezt jobban is.

## A VONZÁS SZABÁLYAI

„Je t'aime je t'aime  
Oh oui je t'aime  
– Moi non plus  
– Oh mon amour  
– L'amour physique est sans issue”  
(Serge Gainsbourg: Je t'aime... Moi non plus)

### 1. A vonzás szabályai az „Ellis-családban”

„Érzéketlenítő Állomás” – Úton a Pokolba

Ellis elmondása szerint *A vonzás szabályai* érdekes szerepet tölt be életművén belül, számára ez a regény jelenti az érzékeny pontot, persze nem annak minősége, sokkal inkább az elfogadottsága miatt. Hiszen ha megnézzük az előtte és utána megjelent könyveket (*Nullánál is kevesebb*, *Amerikai pszicho*), azok – a szerző szavaival élve – voltak elég erőszakosak, hogy „gondoskodjanak magukról”. Tehették ezt a szenvtelen minimalizmusba bújtatott társadalomkritika és a posztmodern „kultuszregény” pozíciójából. *A vonzás szabályai* azonban leginkább csak negatív bírálatot kapott, mert „az idegesítő kölykök” által elmesélt történet mögött a legtöbben nem látták meg, hogy „éppen a sokkoló effektusok hiánya miatt érzékelhető jobban, ami [...] Ellis művészetének a lényege: az emberi cselekedetek szinte tökéletes motivátlansága.”<sup>36</sup>

Persze mindez a motivátlanság már nem a minimalista ábrázolásmódon keresztül mutatkozik meg. Ebben a regényben vannak elmélkedések, vagy legalábbis a látszat, hogy a szereplők párhuzamot tudnak vonni konkrét és elvont között, még ha szörnyen sekélyeset is. „Az élet olyan, mint egy gépelési hiba: folyton csak át- meg átírjuk a szavakat benne”<sup>37</sup> – állapítja meg Lauren, csak a tanulságot nem tudja levonni belőle. A regény vége felé aztán – mint-ha a tapasztalat során jutott volna erre a következtetésre – kijelenti, hogy „So-ha nem fogsz engem megismerni, soha.”<sup>38</sup> Vagyis senki nem ismerhet meg senkit, szól a bölcs megállapítás, mintha Ellis egyfajta magyarázatot akarna adni a regény során bemutatott „kapcsolatokra”. Őt ismervé azonban joggal kételkedhetünk.

36 M. Nagy Miklós: *Mert megöltük az összes polipot. Az üresség perverzítése Bret Easton Ellis műveiben.* (2001)

<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=8&cikk=6676>

37 Bret Easton Ellis: *A vonzás szabályai.* (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 107. old.

38 Uo. 325. old.

### 1.1. Intertextualitás és -medialitás

Az intertextuális és -mediális utalások azért érdekesek, mert említésükkor még érezni lehet, hogy az itt már csak felszínesen érintett könyvek<sup>39</sup>, írók, festők és zenészek igazából valódi értéket képviselnek, csak a szereplők nem tudják ezt felidézni, amolyan „tudtam, de elfelejtettem” módon beszélnek róluk, mintha csak a *Micimackó* szereplői volnának. „– Mire emlékeztet ez téged? – kérdezem Judytól, távolról szemlélve a képet. Degas-ra? Seurat-ra? Renoirra? A vászonra néz, és azt mondja: – Scooby Doo-ra.”<sup>40</sup>

A szövegközi utalások ezen túl különböző szerepeket is betöltenek a regényben. Képezhetnek egyfajta tükröt, melyen keresztül az adott események teljesen más árnyalatot kapnak, ilyen például az a rész, melyben Paul asztaltársait szemlélve megállapítja róluk, hogy olyanok, „*mint Macbeth három boszorkánya, csak ők összehasonlíthatatlanul szebbek, és Giorgio Armanit viselnek.*”<sup>41</sup>

De jelenthetik mindazt a tudást, amivel a szereplők nem rendelkeznek, és nem is akarnak rendelkezni. Egy értéket, ami nem tud kilépni az akadémikus tudás szerepköréből, ami képtelen beépülni a mindennapokba anélkül, hogy idegenül hangzana narrátor és olvasó számára egyaránt, mert nem más, mint egy szemináriumcím. „*Megkérdeztem tőle, hogy olvasta-e az Üvöltés-t (amiről én csak hallottam valami hibbant szemináriumon, A költészet és az ötvenes évek volt a címe, és megbuktam belőle) [...]*”<sup>42</sup> Pedig a megismerés tapasztalatán keresztül az említett irodalmi példák képesek lennének megteremteni a háttérrel a szereplők világához. Vagyis ha a szereplők ismernék az adott alkotásokat, tudnák, az általuk leírt világ cseppet sem különbözik az övéktől.

127

### 1.2. Szereplők és narrátorok

A *vonzás szabályai*, Ellis második regénye, azt a környezetet mutatja be, ahonnan az író két évvel előtte egy hónapra „kirántotta” előző regényének főszereplőjét, Clayt, aki itt már persze elveszik a vonzás rengetegében, és csupán egyszer kap szót a történetben, a hangja viszont a régi marad: „Az emberek félnek” – szólal meg a maga összetéveszthetetlen módján, majd abba a néhány oldalba, ami a regényen belül jut neki, beletesz mindent, ami a sajátja. Ő még mindig feliratokat szemlél és továbbra is fél, miközben pszichológusát látogatja, és rejtélyes feladványokat kap. És most már visszavágyik Los Angeles-be, mert valószínűleg rájött, hogy az a város sem veszélyesebb bármely másiknál.

Aztán megjelenik Patrick Bateman is – mint a történet egyik főszereplőjének, Seannak a bátyja –, aki itt még nem igazán talált rá saját hangjára, most még csak passzív szemlélődő a Wall Streetről, az uralkodási vágy azonban már benne van.

39 A felszínesen érintett könyv itt érthető szó szerint is, hiszen amikor Lauren egy alkalommal megtalálja postaládájában a *Száz év magány*-t, gondolkodás nélkül megszabadul tőle.

40 Ellis (2002), 70. old.

41 Uo. 42. old.

42 Uo. 120-121. old.



Nem utolsó sorban pedig találkozhatunk Victorral is, a *Glamoráma* bárgyú szépfíújával. Most még csupa arrogancia és önhittség, kezében tartva az írányítást, ez azonban, mint tudjuk, pár évvel később alaposan megváltozik.

Ők hárman azonban csupán epizódszereplői és -narrátorai a történetnek, ahol a vonzalom és taszítás láthatatlan szálán keresztül mindenki összekapcsolható mindenkivel. Ezt hangsúlyozza a narráció is: a történet több szereplő elbeszéléséből bontakozik ki, mindenki a maga szemszögéből mutatja meg az olvasónak azt, amit egy másik szereplő már elmesélt. A cél azonban nem az, hogy a történetfoszlányok kiegészítsék egymást, hiszen leginkább csak el-lentmondásokat fedezhetünk fel bennük. Ha van egyáltalán cél, akkor az az, hogy az olvasó megtapasztalja, hogy a narrátor sosem megbízható, az életben semmi sem egysíkú és az ismeretek sosem illeszthetők pontosan egymás mellé. Ez a mondanivalója a könyv elején szereplő Tim O'Brien-idézetnek is, amely – az intertextualitás kérdéséhez visszatérve – szövegközi játékot eredményez azzal, hogy magára az Ellis-műre utal.

A regényben tehát az Ellis-hősök kapnak felváltva hangot, így Lauren, Paul és Sean egyszerre válik a történetek aktív elbeszélőjévé és passzív részesévé. Hangjukban azonban már/még nincs meg az a szenvtelenség, mely a többi Ellis-figura sajátja, bizonyos érzések még megtalálhatók bennük, ők még mutatnak egyfajta viszonyulást a körülöttük zajló történetekhez, nem pusztán kommentátorai azoknak. Persze mindez korántsem utal motiváltságra, a változás igénye mindenkiéből kiveszett már, csupán a pótlás mechanizmusa munkál még.

128

Ha a *Nullánál is kevesebb* filmváltozatának esetében azt állítottam, lehetett volna jobban is, akkor fontosnak tartom bemutatni ezt a jobbat is, ami leginkább attól jobb, hogy más. Persze munkám célja nem az adaptációk összehasonlítása. Nem is akarok sorrendet erőltetni, de ami szemmel látható, az szót érdemel.

Elsőként a regény és a forgatókönyv közti párhuzamokra illetve ellentétek-re térek ki, majd bemutatom, milyen változtatásokat hajtottak végre a forgatókönyvön, míg megszületett a filmváltozat.

## 2. Regény és forgatókönyv

Roger Avary szó szerint vehette Sean sokat használt kijelentését, mert „megoldotta” a feladatot. Forgatókönyvével, később pedig a konkrét filmmel elérte, amit addig egyik Ellis-adaptációnak sem sikerült, hogy a maga módján ugyan, de Ellis-hangulatot teremtsen.

Míg a *Nullánál is kevesebb* esetében kölcsönzésről beszélhattunk (a regény és adaptációjának viszonyát illetően), *A vonzás szabályainál* már a *szabad adaptáció* határozza meg a két alkotás közti kapcsolatot. Ennek értelmében az alkotó úgy hajtja végre a módosításokat, hogy azzal az irodalmi alkotáshoz hasonló hatást teremtsen. Ez persze nem jeleneti azt, hogy a szabad adaptáció törvényszerűen jobb eredményt nyújt a kölcsönzésnél, ez csupán a kettő közti különbséget mutatja. *A vonzás szabályainak* adaptációja attól tekinthető jobbnak, hogy ötleteivel és stílusmegoldásaival a regény esszenciáját adja vissza, és közben önmagában is megállja a helyét.

## 2.1. Kontextus

Ellis regénye az 1985/1986-os tanévben játszódik. Nem meglepő, hogy a reagani nyolcvanas években megjelenő mű nagy port kavart megbotránkoztató campus-ábrázolásával, annak szex-, drog- és alkoholorientáltságával. A forgatókönyv ezzel szemben már napjainkba helyezi a történetet, számos ponton azonban utal a regényben ábrázolt korra, például a tanári iroda berendezésének stílusával vagy – hogy egy kicsit a filmre utaljak – a felcsendülő zeneszámokkal (The Cure, Blondie, The Go-Go's stb. előadásában). Ellis persze nem operál politikai utalásokkal (nem teszi a film se), társadalmi szatírája más módon, a környezet és az emberek viselkedésének szemléltetésével próbál rámutatni a problémákra. Mert azok itt is vannak, csak a megoldás hiányzik.

## 2.2. Időkezelés

Mint ahogy azt megszokhattuk, a cselekmény most sem lineárisan bontakozik ki a regényben, a narrátor megtöbbszöröződéséből adódóan folyamatos előre- és hátrautalásokat találunk, melyeknek köszönhetően ugyanaz az esemény akár többször is az elbeszélés tárgyát képezheti. A legtöbb történés valamilyen módon egymásba kapcsolódik, egyedül az ismeretlen narrátor által elbeszélte rész időben való elhelyezése lehet kérdéses, annak ellenére, hogy az író a regény elején jelzi, 1985 őszét írjuk. Az események narrátortól függően vagy jelen, vagy múlt időben vannak megírva, mindez azonban nem követ adott logikát, így következtetéseket sem vonhatunk le belőle.

A forgatókönyv időkezelése annyiban más, hogy az időrendben későbbi események egy keretet alkotva mutatják be a szereplőket, a szituációt és közrefogják a korábbi történeteket. Így már az elején világos a történet kifutása, ami viszont csak a végén bekövetkező ismétlésnek köszönhetően válik egyértelművé. A keret funkciója az által válik összetetté, hogy a benne foglalt egyes jelenetek mindegyike után visszaforg az idő, hogy ugyanattól a ponttól láthassuk az eseményeket, csak más szemszögéből.

Az egyidejűség szemléltetésére szolgál az a módszer is, melyben osztott képernyőn figyelhetjük két szereplő egymástól független cselekvéssorozatát. A képernyő csak akkor válik újra egységessé, amikor a két ember ugyanazon a helyen, ugyanabban az időben és valóságban tartózkodik, vagyis amikor találkoznak. Így épül fel az a rész, melyben párhuzamosan szemlélhetjük Lauren és Sean tevékenységét addig a pontig, míg nem állnak közvetlenül egymással szemben az iskola folyosóján (58-64. jelenet). Az osztott képernyő azonban betöltheti a valóság-fikció és a két nézőpont közti különbség szemléltetését is, mint abban a jelenetben (75), ahol a Sean és Paul közt létrejövő szexuális kapcsolat kérdőjeleződik meg.

A regényhez hasonlóan a forgatókönyv sem gondolt hagyományos értelemben vett kezdésre és befejezésre, hiszen mindkettőben a mondat felénél kapcsolódunk be a történetbe és egy félbehagyott mondatl lépünk ki belőle.

## 2.3. Narrátor

A forgatókönyv megtartotta Lauren, Sean és Paul főszerepét, rajtuk és Victoron kívül viszont eliminálta az összes többi narrátort, akik a regényben a

mellékszálakat bonyolították vagy néha beleszóltak a főszál továbbgondolásába. Mindenki saját hangján szólalt meg, a francia cserediák érthető módon franciául, Patrick pedig a maga finomkodó, távolságtartó módján. Mindez azonban a forgatókönyvben nem szerepel, a később öngyilkosságot elkövető lány hangja csupán levelein keresztül hallható.

A legszembeütőbb változtatás, hogy a regény elején beszélő ismeretlen narrátor személye a forgatókönyvben egyértelműen Laurenné válik. Ilyen módon olvadnak egybe karakterek, hogy a lehető legkevesebb szereplőt mozgattatva váljon hangsúlyosabbá azok pozíciója. Ezért „gyúrák össze” Vittorio és Conroy személyéből Mr. Lawson, és ezért válik Lauren helyenként Roxanne-né vagy az előbb említett ismeretlen narrátorrá.

Érdekes továbbá az is, ahogy a regényben helyenként megjelenő narrátortváltást a forgatókönyv is felhasználja. Ezekben a nézőpont változatlan marad, csupán az elbeszélő személye módosul. *„Mikor feljebb emeltem a fejét, olyan hálás volt a tekintete, hogy... meg kellett gyorsan csókolnia a száját”*<sup>43</sup> – olvassuk a könyvben, majd a forgatókönyvben is.

A nézőpont-változtatás leginkább a már említett keretjelenetekben mutatkozik meg, és bár a legtöbbször kívülről látjuk a szereplőket, sokszor azért az ő szempontjukból szemlélhetünk bizonyos eseményeket.

### 3. Forgatókönyv és film

Ha összehasonlítjuk Roger Avey 2001. március 3-ával datált forgatókönyv-változatát<sup>44</sup> a filmmel, sok különbséget fedezhetünk fel. Ennek számos oka lehet. Először is ott vannak a szövegen belüli apró változtatások, melyek azonban leggyakrabban csak a színészek interpretációjából adódnak. Ezekre nem szeretnék kitérni, mert az elemzést illetőleg nem relevánsak, ahogy azok a dramaturgiai szempontból indokolt változtatások sem, melyek az egyes jelenetek sorrendjébe szúrtak bele. Ugyancsak nem térek ki – néhány jelentős kivételt leszámítva – a forgatókönyvben szereplő egyes párbeszédek lerövidítésének és változtatásának okaira sem, hiszen ezek leginkább csak a játékidővel kapcsolatosak, a történetet és a mondanivalót nem érintik. Így a továbbiakban csupán a legérdekesebb módosításokról szólok, melyekből szép számmal találunk.

#### 3.1. Gyakorlati okokból történő változtatások

Kis költségvetésű filmről lévén szó (4 millió dolláros produkciós és 2 millió dolláros reklámköltséggel), ezen gyakorlati módosítások nem a büdzsét érintették, inkább az volt a szempont, hogy a koncepció ne essen szét. Így aztán bizonyos részeket töröltek a forgatókönyvhöz képest, hiszen nem csak hogy a történethez nem tartoztak szorosan hozzá, de a néző szemszögéből akár zavarónak, nem odaillőnek vagy feleslegesnek is tűnhettek.

<sup>43</sup> Ellis (2002), 211. old.

<sup>44</sup> A továbbiakban a forgatókönyvre való összes hivatkozás erre a változatra történik. Elérhetőség: [http://www.dailyscript.com/scripts/The\\_Rules\\_Of\\_Attraction.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/The_Rules_Of_Attraction.pdf)

Ezen szempontokat figyelembe véve kimaradtak az ebédlős jelenetek (35-39), melyekben egymás után láttuk volna a három főszereplőt beszélgetni – mindegyiket saját baráti körében. A kihagyott párbeszédnek múltbéli eseményeket taglaltak, melyek bemutatták az alapszituációt, háttér-információval szolgáltak, ezek azonban feleslegesnek bizonyultak, hiszen a történet folyamán nélkülük is minden világossá válik (Lauren Victort várja, Paul előző kapcsolatából próbál kilábalni stb.).

Más okokból nem kerültek be azok a jelenetek (45-47, 131-134), melyekben Sean bátyja, Patrick szerepelt volna: Sean mindkét alkalommal telefonon hívja testvérét, hogy pénzt kérjen tőle. A forgatókönyvben felvázolt elképzelés szerint Patrick megjelenése utalt volna az *Amerikai psycho* filmváltozatában megismert énjére, sőt az első ötlet szerint maga Christian Bale alakította volna a sorozatgyilkost. Ez az együttműködés azonban nem született meg, Patrick alakját pedig törölték a filmből. Persze más okok is közrejátszottak, például a tény, hogy a Lauren–Sean–Paul szálát, mely a történet fővonalát képezi, mindez nem erősítette volna. Hasonló megfontolásból került ki az a jelenetsor (98-101), melynek központjában a Paul és anyja közti párbeszéd található és a Denton-szülők közelgő válásáról szól. Mivel a szülő–gyerek konfliktus nem problematizált a filmben, és a néző semmit sem tud meg arról, hogyan látja egymást a két fél, teljesen érthető, hogy a végleges változatból mindez kimaradt.

A következő szembetűnő módosítás valószínűleg nem pusztán a történetvezetés szempontjából tűnt fontosnak, hanem a nézőre gyakorolt hatása miatt is. Ez azon jelenetek sorozata (104-107), amikor Lauren nem csak az öngyilkos lány holttestét találja meg, de Seant is rajtakapja Larával. A forgatókönyvben Lauren – miután megtalálta a lányt – nagy sikoltozással átszalad Seanhoz. Még mindig sikít, amikor a fiú ablakához ér, aki, őt észrevéve, szintén sikítani kezd, mire a Sean ágyában fekvő Lara is sikoltozik, Lauren pedig, felfogva, mi történik, elájul. Ez a – leginkább horror-paródiát idéző – rész tökéletesen elvonta volna a néző figyelmét a központi cselekményről, és inkább nevetést váltott volna ki, mintsem döbbenetet. Így aztán a következőképp alakították ki a jelenetsort: Lauren a szobájában találja Seant – világos számára, mi történt. A fürdőszobába rohanva rátalál a lányra, és kétségbeesetten próbálja kihúzni a kádból (bár lehet, hogy csak képzeletben). Nem sokkal később egy magyarázatként szolgáló flashback-megoldásnak köszönhetően láthatjuk az ismeretlen lányt (mindenütt ott volt, ahol Sean is, csak épp észrevétlenül) és ezzel a motivációja (reménytelen szerelem) is világossá válik.

### 3.2. Belső okokból történő változtatások

#### 3.2.1. Téma és karakterábrázolás

A legérdekesebb változtatások a film mondanivalóját érintették. Avary, elmondása szerint, leginkább társadalmi szatíráként tekint az Ellis-regényre – ez a nézőpont vezethetett oda, hogy filmre vigyenek bizonyos jeleneteket, melyek a forgatókönyvben nem szerepeltek. Ahhoz, hogy megalkossák ezt a mozaikokból összeállított körképet, szükség volt megmutatni, hogy mindenki romlott, nem csak az egyetemen vegetáló fiatalok, hanem szülei és tanáraik egyaránt. A kiüresedett élet ugyanis nem függ kortól, nemtől és státusztól sem.

Ezt hangsúlyozandó került be egy jelenet, melyben Mr. Lawson, az egyetem egyik tanára, a jobb érdemjegyért cserébe orális szexre „ösztönzi” Lauren-t, tudván, hogy kinevezése és házassága ezzel nem kerülhet veszélybe.

A bostoni jelenetben pedig láthatjuk, amint Mrs. Denton és Mrs. Jared gondolkodás nélkül nyeli a pirulákat. Az ő drogjuk nem a kokain, hanem a Xanax és a Vicodine, de hogy közülük melyik is, azt ők sem tudják, hiszen „nem számít”. Miközben tehát a tisztas anyák a Ritz éttermének kellős közepén próbálják elviselhetőbbé tenni életüket, fiaik, Paul és Richard – a közös zuhany után –, George Michael *Faith*-jére (Hit) ugrándoznak az ágyon. Ezzel marad mindeki hű önmagához és környezetéhez.

Érdekes még az orvos szerepének szöveg szintjén történő megerősítése is. Sorainak bővítésével ugyanis még inkább hangsúlyossá vált a már amúgy is abszurd szituáció, melyben az orvos halottnak nyilvánítja a szemlátomást életben lévő elsőévest. Cinizmusát hangsúlyozza, hogy a „tények” felsorolása után („Nincs pulzusa, nem ver a szíve, a pupillái merevek és kitágultak, nem tehetek érte semmit.”) még nyomatékosítja is azokat: „Harry végső búcsút vett. Neve az újság *hátsó* oldalán lesz olvasható” (eredetiben: „Harry’s gone to the big bye-bye. He’s got his name in the papers on the *back side*.”) – sorolja az eufemizmusokat, miközben az orvosi etika teljes csődöt mond.

Világos tehát, hogy a karakterek kialakítása és változtatása nem korlátozódik a forgatókönyvre, a film készítése során felmerülő ötletek érinthetik a végleges ábrázolásmódot, meghatározhatják, hogyan lásson a néző egy-egy szereplőt. Sean Bateman például „érzelmi vámpír”, akinek közönyét csak néhány pillanatra lehet megtörni, érzéseit azonban nem képes kimutatni. Erre játszik rá az a megoldás, amikor az égből aláhulló hópehely rászáll az arcára, majd mikor olvadni kezd, egy gördülő könnycsepp látszatát kelti.

Szintén a film szintjén változik meg Paul alakja is, bár az ő esetében inkább az egysíkúság válik hangsúlyossá, amit csak a színészi játék tud némiképp enyhíteni. Nem kerül be például az a monológ, melyben önmagán elmélkedve latolgatja a választási lehetőségeket, árnyaltabbá téve ezzel karakterét. A film mindenképp gyengeségét akarja megmutatni, ráhúzza a vesztes szerepét, aki szó szerint elesik, és teljesen összetörve rohan a visszautasítás elől.

A legnagyobb változáson Lara személye esett át, aki a promiszkuitás megtestesítőjeként, önmagát sem kímélve próbál ki mindent és mindenkit. Az ő karakterébe olvad bele a forgatókönyv elején és végén szerepet kapó francia lány személye, akivel Lauren rajtakapja Victort, így a filmben természetesen nem ő újságolja boldogan Laurennek, hogy „Victor visszajött Európából.” Egy utólag hozzáírt jelenetben pedig láthatjuk, amint egy egész focicsapattal távozik. „Rock ’n’ roll.”

### 3.2.2. Ritmus és tempó

Mint már említettem, a történetek egyidejűségét hangsúlyozó ötlet, a „vissza-felé játszás” megoldása már a forgatókönyvben is megjelent. Ezzel indul a film, így mutatkoznak be a szereplők. Az eredeti elképzelés szerint azonban ez az eljárás még egyszer megjelent volna, a Világvége-bulin. Ezt a jelenetsort (50-51) azonban törölték, az idő linearitásának megszakítását pedig más módon hangsúlyozták, mint a párbeszédrek reverzibilitásával. Egy hatalmas, ember alakú fákllya égésének visszajátszásával érték el, hogy a következő je-

leneteket a néző ne tekintse folyamatosnak. Ezzel a megoldással (és bizonyos párbeszédtek törlesztésével) lényegesen lerövidítették a jelenetsort, ezzel is feszesen tartva a történet tempóját, miközben az alapkoncepció sem sérült.

Változott az öngyilkossági jelenet (103) is.<sup>45</sup> Eredetileg hallható lett volna a lány hangja, mely kommentálta volna a cselekvést, és leírta volna az abból fakadó érzéseket egészen az öntudatlanság pillanataig. Ez végül nem került be a filmbe, a jelenetben nem hangzik el egyetlen szó sem, csak a lány arcán megjelenő reakciót láthatjuk a homályos helyiségben, a vibráló fények közt. Az egyetlen hanghatást a zene szolgáltatja, a helyzetből adódóan az „*I Can't Live If Living Is Without You*” (Nem élhetek nélküled) szól egyre halkabban és elmosódottabban, mintha a haldokló lány fülével hallanánk. Az így leforgatott jelenet nem csak tartalmi szempontból szakítja meg a film ritmusát, látvány- és hanghatása révén is elkülönül a többi résztől.

Szintén a történet ritmusát bontotta volna meg a Sean képzeletében megjelenő, Lauren-fantáziaként megnevezett 84-es jelenet, melyben Laurent látjuk volna egy folyóparton, telített színű képekben. Bár a jelenet sokatmondó kontrasztot alkotott volna az addig látottakkal és az azt követő történésekkel, a film látványvilágától azonban teljesen idegen lett volna.

## AMERIKAI PSYCHO

*„Nem feltétlenül rajongok a bomló hullákért, de egy rothadó test textúrájában van valami hihetetlen. Láttad már valaha egy kis állat rothadó tetemét? Szeretem a látványát, ahogy szeretem egy fatörzs, egy bogár, egy csésze kávé vagy sütemény közeli képét is. Ha közelről figyeled, meglátod, milyen csodálatos az anyaga, a textúrája.”*  
(David Lynch: Hogyan fogjunk nagy halat?)

### 1. Regény

Az *Amerikai psycho* (1991) Ellis legtöbbet elemzett és legnagyobb botrányt kavarázó regénye, szakirodalma önmagában nagyobb mennyiséget tesz ki, mint az író összes többi regényéé együttvéve. Megjelenése óta számos tanulmány boncolgatta már különböző szempontok alapján, így én nem is szeretnék túllontúl részletes elemzésbe bocsátkozni. Csupán azokat a jellegzetességeket emelném ki, amelyek nem csak a regény meghatározó jegyei, hanem az adaptációjával való összehasonlításban is fontos szerepet töltenek be.

Míg a *Nullánál is kevesebb*-et tipikusan minimalista alkotásnak tekinthetjük, addig az *Amerikai psycho* leginkább a posztmodern sajátosságait (íronia, intertextualitás, önreflexivitas) használja fel, amit aztán a film tökéletesen figyelmen kívül hagy.

<sup>45</sup> Ez a jelenet filmváltozatoként is eltérést mutat, aszerint, melyik országban jelent meg. A francia változatban például nem csak a lány reakciója látható, amint felvágja a csuklóját, hanem a konkrét cselekvés is.



Mint minden Ellis-regényben, itt is helyet kapnak a különféle dalcímek és feliratok, mindezeket pedig új elemként az egyes zenei előadók részletes pályaképei is kiegészítik (ezek egyúttal a katalogizálás mechanizmusát is szemléltetik, melyről a regény kapcsán több helyen is beszélhetünk). Az intertextualitást a regény elején megjelenő Dosztojevszkij-idézet és Miss Jómódor szavai is erősítik. Patrick Bateman ugyanis nemcsak az „egérlyukból” kilépő, önmagát és élete bizonyos történéseit bemutató szereplővel azonosítható, hanem a jó modor, a tökéletes viselkedés álarca mögé bújó embertípussal is.

A regény kezdőmondata – KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL – nem csak a szövegközi játékot hivatott erősíteni, hiszen a záró feliratként megjelenő NEM KIJÁRAT-tal együtt a regény zárt világára utal, csakúgy, mint a vissza-visszatérő mondatok és a rejtélyesen eltűnedező-megkerülő szereplők. A két felirat tehát keretbe foglalja az *Amerikai psycho* által megfestett képen szereplő alakokat, és nem engedi őket kilépni belőle. Ezzel csődöt mond a szabadság elérését szolgáló mindenfajta szándék, ami egyenes úton vezet a pokolba, vagyis az individuum halálához. „Az individualitás ugyanis az egyén szabadsága, méghozzá azé az egyéné, aki vállalja a másoktól való elkülönülődés felelősségét.”<sup>46</sup>

A regény világában azonban mindez nem lehetséges, még a csaknem száz oldalas „vallomás” ellenére sem lehet kialakítani a gyilkos profilját. Nincs ugyanis indíték, motiváció. Vagyis hiányzik a kézjegy, amellyel persze csak egy konkrét személyiség rendelkezhet, Bateman pedig nem az. Ő csak pusztán illusztrációja egy identitástípusnak, a nyolcvanas évek yuppie-nemzedékének. Bár ez nem csak rá vonatkozik, mindez az összes többi szereplőről ugyanúgy elmondható. Nincsenek tehát konkrét személyiségjegyekkel rendelkező egyedek, csupán közösségi tulajdonságokat magukon hordozó figurák. A regény világában ugyanis mindenki felcserélhető mindenkivel, senki sem az, akinek látszik, „a személytelenség, arctalanság pornográfiája tombol”<sup>47</sup> – mondja találón Bán Zsófia, vitába szállnék azonban azzal a kijelentésével, miszerint „partikularitása, identitása, bizonyossága itt csak a tárgyagnak van, csak a különböző márkanevek (melyek a nyelvhasználatban fokozatosan főnevekké, illetve gyűjtőnevekké nőnek ki magukat) ismerhetők fel biztosan, a személyek nem.”<sup>48</sup> Ha ugyanis alaposan szemügyre vesszünk bizonyos részeket, láthatjuk, hogy néhol, nagyon ritkán már maga Bateman sem biztos egy-egy ruhadarab márkájában, sőt a regény vége felé megtörténik, hogy egy jeleneten belül cserélődik le Ray-Ban napszemüvege Wayfarerre. Mert még ez sem számít, ebben a világban senki és semmi nem rendelkezik identitással, és ahogy Patrick és Marcus közt nem lehet különbséget tenni, úgy az Armani és Comme des Garçons is felcserélhetővé válik.

A fogyasztói társadalom egyénre gyakorolt hatását mi sem szemléltetheti jobban, mint hogy a márkajelzések rengetegének közepette az állandó konzumáció mindennapjai bontakoznak ki, melyekben az étkezés, a szexualitás és a gyilkolás ütemesen váltakozik. A menüsört részletesen megismertető

46 Kékesi Kun Árpád: Az értelem(hiány) keresztútjai. In: *Literatura*, 1996/1. 73. old.

47 Bán Zsófia: Yuppikarusz bukása. Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho*. In: *Uő: Amerikáner*. Magvető, Budapest, 2000. 108. old.

48 Uo.

éttermi jeleneteket így a különféle hálószobákban végbemenő szexuális aktusok pontos leírása követi, miközben helyenként mindkettő összekapcsolódik a sorozatgyilkos otthoni étkezési szokásaiban. Mintha csak Peter Greenaway filmjének (*A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője*) alternatív verzióját szemlélnénk. Ott persze a Jean-Paul Gaultier tervezte ruhákban még olyan emberek szaladgálnak, akik mind az étkezést, mind pedig a szexualitást élvezni tudják, és ahol a halott emberi test a gasztronómiai alkotás csúcspontjává lép elő. Az *Amerikai psychó*ban ezzel szemben már nem csak az étkezés nyújtotta élvezet tűnik el (mindenki táplálkozási zavarokkal küzd), hanem a testek érintkezése által szolgáltatott öröm is. Ezt próbálja kompenzálni az áldozatok elfogyasztására tett kísérlet (azon kívül, hogy az önmegértés, a válaszkérés szimbólumává is válik), melynek folyamatában mindkét élvezet összekapcsolódik.

Ellis mindeközben úgy mossa össze a valóság és fikció határát, hogy a végén már sem az olvasó, sem maga Patrick Bateman nem tudja eldönteni, mi a valós és mi nem. Az én-tudat tehát fokozatosan átmegy annak tudatába, hogy nincs is „én”, a valóság bizonyossága pedig felszámolódik. Az akció-, horror- és pornófilmek klisérendszerét felvonultató regényben elhangzó Bateman-sztori valójában egy hosszú mozi, ahol még a főszereplő által oly közkedvelt *Patty Winters Show*-ban is folyamatosan váltakoznak a valós (tinédzser lányok, akik szexszel fizetnek a drogért) és fiktívnek (gyilkos UFO-k) tűnő témák.

## 2. Film

135

A regényt kiváltó botrányoknak köszönhetően csaknem tíz év telt el, mire elkészült a filmváltozat is. Ez idő alatt számtalan elképzelés született, és míg a horror- és pornóipar kevésbé kitartó lobbizása folyamatosan mondott csődöt, a feministák átvették az irányítást. Azért ez a túlzás, mert nézőpontom szerint az *Amerikai psycho* adaptációja csak annyira tud hiteles képet adni, amennyire az előző két zsánernek sikerült volna. A társadalomra irányuló képmutató kritika ugyanis sokkal többet mond el az alkotók önteltségéről, mint azokról, akiket látszólag gúnyolnak. Alkotásuk ezzel pusztán önparádiává válik, melyben „*Christian Bale karikaturisztikus Batemanje elrajzolt pamflet-figura csupán; tehetetlen bábu, akit az alkotónők in effigie fellógathatnak a női nem ellen elkövetett bűntetteiért a multiplex-termek nyilvános kivégzésein, akár a jó Sade márki szalmafiguráját kétszáz éve Aix vásárterén.*”<sup>49</sup> Süskind után már nem kockáztatják meg, hogy az ártatlanságot pusztító szörnyeteg a kötelet hátrahagyva szabadon távozzon.

Mary Harron és Guinevere Turner az Ellis-regény szó szerinti idézésével és a történetfoszlányok gondos egymásután rendezésével, azaz bizonyos értelemben a *transzpozíció* eljárásával mindent átemel a regényből, csak annak lényegét nem. Ez persze nem az adaptálási módszer hibája, annak ugyanis csak az a szándéka, hogy az irodalmi alkotást a lehető legkevesebb változtatással vigye vászonra. Első látszatra tehát egy valóban hűséges adaptációval

49 Varró Attila: Amerikai pszeudo. In: *Filmvilág*. 2001/2, 49. old.

találjuk szemben magunkat. Hogy ezt szemléltethessem, egy kis időre eltekin-  
tek az ideológia nevében történő visszaélésektől.

A film mondhatni tökéletesen indít, a nyitóképek abszolút hangsúlyozzák, hogy a látvány alapján nem mindig lehet biztos következtetéseket levonni, hogy a momentum kontextusból történő kiragadása és szemléltetése félreér-  
tésekhez vezethet. Nagyszerű utalás Ellis világlátására, gondoljuk, miközben az abszolút fehér háttér kontrasztjaként piros cseppek jelennek meg, suhan egy kés, majd pedig... málnaszemek hullnak a hibátlanul aranzsált főétel mel-  
lé. Még a zene is folyamatosan jut el a feszültségeteremtő kezdőtaktusoktól az optimista vonóshangszerelésig, mi pedig belecsöppenünk a New York-i gaz-  
dagok csodálatos világába.

A film kvalitásaiban még akkor sem lehet kételkedni, amikor Patrick Bate-  
man lakását és reggeli rutinját mutatja be. A hatalmas ablakokon beáramló vi-  
lágosság és a fehér szín dominanciája a tökéletes tisztaságot szemlélteti (a  
hatás még attól is erősödik, hogy a képek egy sötét, éjszakai jelenetet váltá-  
nak fel), ezt erősíti a fürdőszobai cselekvéssor bemutatása is. Miközben Bate-  
man lassan eltávolítja arcáról a maszkot, önreflexióinak ad hangot, majd mikor  
már semmi sincs az arcán, elmélkedése végére érve kijelenti: „én egyszerűen  
nem létezem”. Egyáltalán nem tűnik rossz megoldásnak, hogy ez a regényből  
ismert belső monológ a film ezen pontján hallható, mert úgy látszik, a karakter  
kettősségét, pusztá létének bizonytalanságát akarja erősíteni. Csakhogy a film  
tovább forog, és bár a kontrasztok váltakozása (sötét és világos képek) jól mu-  
tat a Patrick belső és külső énje közti különbséget, a jelenetek már csak me-  
chanikusan váltják egymást, nincs összetartó erő.

136

A kohézió szétesését az magyarázza, hogy a jelenetek megmagyarázha-  
tatlan sorrendben követik egymást, és csak ritkán kapcsolódnak össze. Ez ál-  
tal szaggatottá válik a történetvezetés, csak fragmentumokat kapunk Patrick  
mindennapjaiból. Persze ez nem lenne baj, így épül fel a könyv is, a filmkészít-  
ők szándéka azonban biztosan nem ez volt. A forgatókönyv szintjén még ke-  
vésbé töredezettnek tűnő történet a vágást követően lett olyan, amilyen. És  
persze azért, mert Harron és Turner a lehető legtöbb cselekményszálát igye-  
kezett felhasználni, de egyiket sem tudta rendesen végigvinni. A regényből ki-  
emelt részeket tehát hiába próbálták lineáris, egymást logikai sorrendben kö-  
vető jelenetek egymásutánjaként ábrázolni. Ezzel csupán azt a vonalat tudták  
alátámasztani, miszerint Patrick Bateman lelke mélyén egy pszichopata, aki  
gondolatban válogatás nélkül gyilkolászik New York utcáin, miközben a valós  
énje képtelen rendes kapcsolatokat fenntartani és kibújni a mindennapok kör-  
forgásából. Ami persze igaz, de nem egyedüli igazság, csupán az egyik olda-  
la annak a sokszögnek, mely Patrick alakját veszi körül a regényben.

Vannak azonban olyan, a regényben egymástól független és fizikailag elkü-  
lönülő egységek, melyeket sikerült egyidejűsíteni a filmben. Azon részekre gon-  
dolok, melyekben a hosszabb zenei leírásokat beleillesztették az egyes jelene-  
tekbe. Ezek Patrick szájából hangzanak el (a regénnyel ellentétben, ahol nem  
lehet tudni, ki mutatja be az egyes előadók pályaképeit) és a látottakkal kiegé-  
szülve kontraszthatást eredményeznek. Például a *Greatest Love Of All* (Legna-  
gyobb szerelem) című Whitney Houston dal részletes bemutatása után nem  
sokkal Bateman kettővel megnöveli áldozatainak számát. Egy másik jelenetben  
pedig a szisztematikusan előkészített tetthelyen Patrick Paul Allant gyilkolja, mi-  
közben a zenelejátszóból vidáman szól egy Huey Lewis and the News-dal.

Alapos cenzúra nyirbálja meg a regényben nagy gonddal és részletességgel taglalt gyilkosságok és közösülések szemléltetését, a brutális vagy szexuális töltetű események legtöbbször látószögön kívül zajlanak vagy épphogy csak láthatóak. Nincsenek közelképek, hosszú kínzások és vad szexualitás, ami persze érthető, ha azt a szempontot vesszük figyelembe, hogy a film besorolása bánta volna, és ezzel egyenes úton került volna be az X-es, azaz a „csak felnőtteknek” jelzéssel ellátott csoportba. Tulajdonképp a filmben még azt a kevés gyilkosságot sem kellett volna megmutatni, sejtetéssel és hanghatásokkal például sokkal erőteljesebbé vált volna a Batemanben tomboló erőszak. A végeredmény pedig nem hasonlított volna egy B-kategóriájú akciófilmhez. Érthetetlen, hogy a filmet ötletes megoldással nyitó rendező miért nem alkalmazza a történet folyamán máshol is a képzettársítás módszerét és miért zárja rövidre a képzelet-valóság kettősségének szemléltetését. Ezek után már az a párbeszéd se nagyon kompenzálja a film során egyre erősödő hiányérzetet, amely, akárcsak a regényben, Patrick és Evelyn közt hangzik el egy étteremben. „Embertelen vagy” – mondja Evelyn, mire Patrick azt feleli: „Én érintkezésben vagyok az emberiséggel”. Igazán finom utalás, aminek leginkább egy kérdéseket felvető világban van helye, Mary Harronéban biztosan nem. Filmjében *„Bateman lázas, expresszív belső monológjai, a katalógus-szerű felsorolások és apokaliptikus víziók között megcsillanó őszinte önvallo-mások átadják a helyüket egy szájbarágós, képi közhelyekkel operáló vizuális világnak”*<sup>50</sup>, ahol minden pontosan az, aminek látszik.

## Befejezés

137

Munkámban az első három Bret Easton Ellis-regényt és azok filmes adaptációit mutattam be, az irodalmi alkotások megjelenésének sorrendjében.

A fejezetek felépítése szándékosan mutat különbségeket, hiszen leginkább így tudtam rámutatni az egyes regényeken és adaptációkon belül megjelenő egyedi jegyekre. Az egymástól elkülönülő fejezetek mindegyikében kitértem az adott regény jelentőségére, jellemző jegyeire, valamint filmváltozatának bemutatására. A narrátor kérdése, valamint a tér- és időkezelés minden fejezetben visszatérő téma, ezen kívül azonban más jellegzetességek is megjelentek. A *Nullánál is kevesebb* esetében ez a minimalizmus fogalma, valamint a más regényekkel összefüggésbe kerülő kapcsolatrendszer kérdése. A *vonzás szabályainál* indokoltnak mutatkozott a forgatókönyv intertextusi minőségének a hangsúlyozása, így ebben a fejezetben először a regény és forgatókönyv közti párhuzamokat és különbségeket mutattam be, majd a forgatókönyv és film közti eltéréseket taglaltam. Végül pedig az *Amerikai psycho* regény- és filmváltozatát állítottam egymás mellé (az írott mű posztmodern stílusjegyeit és a mozgókép Ellis-felfogását), rámutatva ezzel a kettő közti különbözőségeire.

Célom az volt, hogy megmutassam a regények egyes – számomra fontosnak és érdekesnek mutatkozó – jellegzetességeit, valamint a köztük fellelhető kapcsolatokat. Ezért szenteltem kiemelkedő figyelmet a *Nullánál is kevesebb*

és testvérei közötti egyezéseknek, hiszen fontosnak tartottam hangsúlyozni, az Ellis-regények kölcsönösen utalnak egymásra, nem állnak egymástól elszigetelten. Ugyanezen okokat figyelembe véve tértem ki *A vonzás szabályai* szereplőinek felvonultatására, különös tekintettel azokra, akik már más regényekben is szerepet kaptak.

Reményeim szerint sikerült bemutatnom, hogy az írott művet és annak filmes változatát összekapcsoló adaptálói eljárások (kölcsönzés, szabad adaptáció és transzpozíció) különféle végeredményhez vezethetnek, hogy az irodalmi alkotáshoz való adaptációs hűség és a stílust érintő kreatív megoldások más és más filmes produktumokat hoznak létre.

Nem utolsó sorban pedig szerettem volna hangsúlyozni, hogy Ellis könyvei megérdemlik, hogy olvassuk őket, hogy figyeljünk rájuk. Pont azért, mert nem kedves, tanulságot hordozó esti mesék lágyan hömpölygő cselekménnyel és szeretnivaló hősökkel. Mert leginkább azt mutatják, ami körülöttünk van – a hétköznapiok szürkességéből születő néma borzalmat és felszínességet –, és ezzel kirántanak minket a kellemesen süppedős nyugalomból. Ellis szándéka pedig pontosan ez. „Nem egy cukorkaházat vagy mézeskalácsházat építesz, amiből mindenki törhet magának egy darabot, hogy édesnek és szépnek lássa az életet, hogy jobban érezze magát olvasás közben vagy úgy általában. Egy könyv megírása nagyon önző és agresszív dolog. Írsz egy könyvet, kiadod magadból, és ő azt mondja, Olvass el! Olvass el! Olvass el!”

## Bibliográfia

- Zoltán Abádi-Nagy: Minimalism vs. Postmodernism in contemporary american fiction. In: *Neohelicon*, XXVIII/1. 129-143.
- Zoltán Abádi-Nagy: The Narrational Function In Minimalist Fiction. In: *Neohelicon*. XXVII/2. 237-248.
- Bán Zsófia: Yuppikarusz bukása. Bret Easton Ellis: Amerikai psycho. In: Uő: *Amerikáner*. Magvető, Budapest, 2000. 103-111.
- Jaime Clarke: An Interview With Bret Easton Ellis. [cit. 2009-05- 07] <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>
- Daniel Cojocaru: *Confessions of an American Psycho*. [cit. 2009-05- 07] [http://www.bezinningscentrum.nl/teksten/girard/c/c2007\\_Cojocaru\\_Daniel\\_paper.htm](http://www.bezinningscentrum.nl/teksten/girard/c/c2007_Cojocaru_Daniel_paper.htm)
- Ilse Coppieters: *The Adaptational Process from Novel to Film: The Screenplay as intertext*. [cit. 2009-05- 07] [http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers\\_1999/Coppieters%201999.pdf](http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers_1999/Coppieters%201999.pdf)
- Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho*. (Ford. Bart István) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Bret Easton Ellis: *A vonzás szabályai*. (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.
- Bret Easton Ellis: *Glamoráma*. (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- Bret Easton Ellis: *Nullánál is kevesebb*. (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2005.
- Fodor Péter: Hiszem, ha látom. (Bret Easton Ellis: Amerikai pszichó) In: Kucsár-Szabó Zoltán szerk.: *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 398-411.
- Kékesi Kun Árpád: Az értelem(hiány) keresztútjai. In: *Literatura*, 1996/1. 61-74.

- M. Nagy Miklós: *Mert megöltük az összes polipot. Az üresség perverzítése Bret Easton Ellis műveiben.* (2001) [cit. 2009-05- 07] <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=8&cikk=6676>
- Amy Nolan: *Anorexic Logic on American Psycho.* In: *Bright Lights Film Journal.* May 2007, Issue 56. [online] [cit. 2009-05- 07] <http://www.brightlightsfilm.com/56/americanpsycho.htm>
- Pethő Ágnes szerk.: *Köztes képek. A filmbeszélés színterei.* Sciencia Kiadó, Kolozsvár, 2003.
- Will Self: Bret Easton Ellis: The rules of repulsion. In: Uő: *Junk Mail*, Open City Books, New York, 2006. 142-147.
- Stemler Miklós: *New York-i éjszakák. Az Ellis-korpusz szilánkjai.* [cit. 2009-05- 07] <http://magyarirodalom.elte.hu/prae/pr/200106/28.html>
- Mark Storey: „And As Things Fell Apart”: The Crisis of Postmodern Masculinity in Bret Easton Ellis’s *American Psycho* and Dennis Cooper’s *Frisk*. In: *Critique*, 47 (Fall 2005), 57-73.
- Carl Tighe: Sex, satire and sadism. In: Uő: *Writing and responsibility.* Routledge, 2005. 103-115.
- Vajdovich Györgyi: Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése. In: *Nagy Világ*, 2006. augusztus. 678-692.
- Peter Wall: What’s the topic? Self-image and self-presentation. What’s the text? In: Andrew Beck, Peter Bennett, Peter Wall: *Communication studies: the essential resource.* Routledge, 2004. 53-58.
- Varró Attila: Amerikai pszeudo. In: *Filmvilág*, 2001/02. 48-49.

## Forgatókönyvek:

139

- Roger Avary: The Rules Of Attraction. 2001. [http://www.dailyscript.com/scripts/The\\_Rules\\_Of\\_Attraction.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/The_Rules_Of_Attraction.pdf)
- Mary Harron, Guinevere Turner: *American Psycho*. 1998. [http://www.dailyscript.com/scripts/American\\_Psycho\\_Harron\\_Turner.html](http://www.dailyscript.com/scripts/American_Psycho_Harron_Turner.html)

## Filmográfia

### *American Psycho*

**Megjelenési hely:** USA

**Megjelenési idő:** 2000

**Gyártó:** Lions Gate Films

**Producer:** Edward R. Pressman, Chris Hanley, Christian Halsey Solomon

**Rendező:** Mary Harron

**Forgatókönyv:** Mary Harron és Guinevere Turner

**Operatőr:** Andrzej Sekula

**Szereplők:** Christian Bale (Patrick Bateman), Willem Dafoe (Donald Kimball), Jared Leto (Paul Allan), Chloë Sevigny (Jean)

**Zene:** John Cale

### *Less Than Zero*

**Megjelenési hely:** USA

**Megjelenési idő:** 1987

**Gyártó:** Twentieth Century Fox



**Producer:** John Avnet, Jordan Kerner, Marvin Worth

**Rendező:** Marek Kanievski

**Forgatókönyv:** Harley Peyton

**Operatőr:** Edward Lachman

**Szereplők:** Andrew McCarthy (Clay), Jamy Gertz (Blair), Robert Downey Jr. (Julian), James Spader (Rip)

**Zene:** Thomas Newman

***The Rules Of Attraction***

**Megjelenési hely:** USA

**Megjelenési idő:** 2002.

**Gyártó:** Kingsgate Films, Roger Avary Filmproduktion GmbH.

**Producer:** Greg Shapiro

**Rendező:** Roger Avary

**Forgatókönyv:** Roger Avary

**Operatőr:** Robert Brinkmann

**Szereplők:** James Van Der Beek (Sean), Shannyn Sossamon (Lauren), Ian Somerhalder (Paul), Jessica Biel (Lara)

**Zene:** Tomandandy

## Irodalmi szövegszerűség és szereplői identitás

A 2007. május 25-én, Nyitrán rendezett *Irodalmi szövegszerűség és szereplői identitás* című szimpózium anyagának előszavában H. Nagy Péter megfogalmazza: „a kötet írásai önmagukban is olvashatóak, önálló szöveggként is megállják a helyüket.” Ez valóban így van. A többségében irodalomtörténészekből álló előadók által megkomponált szövegek egységesítése azonban nyomatékossítja a téma összetettségét. „A szereplői identitás poétikájának kidolgozhatósága – folytatja az előszó írója – számos olyan dilemmát vet fel, melyek némelyike az utóbbi időben – nem véletlenül – kikerült az irodalomtudomány horizontjából.” Hiánya pedig előfeltételezi, hogy újra ráirányítsuk figyelmünket. Már csak azért is, hogy a posztmodern hagyomány részeseiként végre tudatosítsuk, a pozitivistá kultusz milyen csonka leágazásokba vezetheti akár az irodalomoktatást.

*Ki gondolkodik elvontan – az identitásról?* című előadásában Németh István Hegelre hivatkozva, a filozófus gondolataiból kiindulva jegyzi meg, hogy az egyénben jelen levő többféle identitás („részidentitások”) teszi komplexsé a jellemet, s ezek egyidejű felfedezhetősége maximalizálja kapcsolódásukat.

Rövid áttekintést nyújthat számunkra a szereplő kétféle megközelítéséről (az egyik a lélektani vonal, a másik pedig a formalizmusból indul ki) *Benyovszky Krisztián* írása, melyből az is kiderül, hogy a kettő közül ő maga inkább a „grammatikai-funkcionális megközelítésmódhoz” húz. Noha ez valószínűleg az irodalomtörténész szűkebb kutatási területéből adódó ‘elkötelezettség’, mégis ő maga jelenti ki, nem gondolja, hogy „a két nézet viszonyát illetően kizáró ellentétéről volna szó.” A szemiotika segítségével, különböző cseh és szlovák tanulmányokon keresztül, fiktív és valódi összevetésével magyarázza *A szereplő szemiotikáját*.

*Polgár Anikó* által a líra dimenziójába lépünk. Rövid, általános áttekintéssel indít az epinikion műfajával kapcsolatos tudnivalókról, majd pedig konkrétan teszi írását *Pindaros 11. olimpiai ódájának* elemzésével. *A Közösségi identitás és transzcendencia* szépen alakítja témáját az előbb említett óda szerkezeti, metrikai, valamint a himnikus elemek meglétére alapozó sajátosságok feltárásával... *A humanista költészet Janus-arcai* címadással *Csehy Zoltán* világossá teszi, miről is olvashatunk tanulmányában. Az irodalomtörténész tulajdonképpen azt vizsgálja, hogy „Janus Pannonius milyen antik sémák újraaktiválásával hozta létre epigrammák kötetének identitást célzó hipernarratíváját, másrészt azt, hogy Janus Pannonius kultusza és maszkja milyen módon járult hozzá későbbi neolatin énekműalkotás hipernarratívák kialakításához.”

Rövid, de tartalmilag annál érdekesebb információköteg *Szabó Zsuzsanna* fejtegetése, melynek címe *Néhány gondolat a kisebbségi identitásról*. Valóban néhány gondolatról van szó, mely a kisebbségi lét problémáit pécézi ki, s a témához Michal Lacza *Bez koreňov* c. elbeszélését hívja segítségül.

*Keserű József* az identitást a tér fogalmának vonzáskörében tárgyalja. *A tér kísértetiessége Krúdy Gyula N. N. című regényében* felveti a nyelv beavatkozásából származó következményeket is, valamint kifejti, hogy a „reprezentáció szintjén megjelenő hallhatóság” értelmében vett „hang” variálódása miként eredményezi a címben megjelölt kísértetiességet. A szerző világos, jól érthető modorával teszi élvezetessé az olvasást.

Ha a kortárs szlovákiai magyar prózára gondolunk, valószínűleg Grendel Lajos neve is eszünkbe jut majd. Ebben a szellemben íródott *Dusík Anikó* tanulmánya, mely magán viseli *Az identitás mint hagyma* találó megnevezést. *Az Éleslövészet*, a *Galeri*, az *Áttételek* és más Grendel-regények képeznek itt célpontot. De van más is, aki ebben a kontextusban mozog: *Peter Andruška* szintén Grendel Lajos írásához nyúl, s a *Kráľ Matej v New Honte alebo Preklad ako originál* c. szlovák nyelvű dolgozatában „arra próbál rámutatni, mennyire értelmetlen a nemzetiségi pozíció elutasítása...” S ha még tovább szőjük a szálat nemzetiségi vonalon, és tekintettel a szlovák nyelvű olvasatra, sőt Tőzsér Árpádra koncentrálva, akkor *Zuzana Vargová Problematika národnostnej identity v kontexte maďarskej povojnovej poézie* c. írását kell említenünk.

Milan Kundera írásművészetét tárgyaló szövegét *Mészáros András* a neves cseh-francia író által leszögezett stratégiák bemutatásával indítja. Habár a tanulmány megjelölését a *Szereplői identitás Kundera Halhatatlanság c. regényében* szókapcsolódás képviseli, s mindebből arra következtethetünk, hogy egyetlen regény elemzésére fókuszálhatunk majd, *Mészáros András* mégis kitér olyan művekre is, mint a *Tréfa*. Mindez persze a nagyszerű kivitelezés alaptörédekeként eredményezi a gondolatmenet koherenciáját.

Nehéz lenne pár oldalban összefoglalni egy egész század irodalmát, ezért *Grendel Lajos* is – minden bizonnyal egy nagyobb munka részeként – tulajdonképpen a két világháború közé szűkíti látóterünket. *Magyar líra és epika a 20. században* címmel főként Szabó Dezső, Kuncz Aladár és Móra Ferenc munkásságát taglalja, s egy meglehetősen éles kijelentést szolgáltat zárásként: „Az *Ének a búzamezőkről* tehát úgy elfeledett mű, hogy azt a kommunista irodalompolitika zárta négy évtizedre mélyhűtőbe. Kipottyantotta a kánonból, s ha oda azóta sem került vissza, akkor joggal föltételezhető, hogy a kánon körül nincs minden rendben.”

A lírai identitás játékoságát még játékosabbá teszi címválasztásával *Németh Zoltán*. A „*Komolyhon tartomány*” utalás az identitásjáték fontosságára a posztmodern hagyományban, ezenkívül különböző irodalmi kategóriákhoz való elvezetés a „maszkszerű lírai identitás” kapcsán, persze releváns példák bemutatásával.

*Hushegyi Gábor* által kikerülünk az irodalom vonzásköréből, és tudatosítjuk, hogy az identitáskérdés a képzőművészet vásznán sem újdonság. „Az 1980-as évektől világméretű jelenséggé vált: a különböző kisebbségek [...] a vizuális kultúrában találták meg a lázadás újabb formáit, hogy identitásuknak nyilvánosságot és nyomatékot adjanak.” A *Képzőművészet és/vagy nemzeti identitás* Jakoby Gyula és Prohászka István művészetét is tárgyalja, mintegy az ő nevükkel reprezentálva a szlovákiai magyar kisebbség képzőművészeti vonatkozásait. De említést tesz olyan művészekről is, mint Németh Ilona, Rónai Péter, Bartusz György stb. A szerző leszögezi, hogy „a kortárs művészetben a személy nemzeti identitása szoros részét képezi a műnek.”

*Mesterséges identitásainkról* szóló előadásában Liszka József, lévén néprajzkutató, megmarad a néprajzi jelenségek boncolgatásánál. A kiszehajtás kapcsán nem csak etimologizál, de felhívja a figyelmet a népszokással kapcsolatos 'identitáscsúszásra'. Értésülünk továbbá a kopjafák, a székelykapu eredetéről; a népi kultúra szubjektív és objektív megközelítéséről, ahol a szerző megjegyzi, hogy „ez a kétfajta értelmezés [...] jól megvan, meg lehet egymás mellett.” Hasonló légkört biztosít Voigt Vilmostól *A (nép)hagyomány és az etnikus identitás*. Széles rálátással, áttekintéssel boncolgatja az identitás szó szerepkörét Magyarországon különböző nemzetközi fórumokra hivatkozva. Az identitás problematikájával egységbe hozza a hagyomány fogalmának jelentőségét.

És hogy mennyire jelentős egy ilyen tanulmánykötet? Azt az érdeklődő olvasó eldöntheti 142 oldal tömör információ beszippanítása után. Az már e rövid összegzésből is jól kivehető, milyen választékos skálán mozognak a szerzők. Záróakkordként pedig csak annyit, hogy függetlenül olvasói identitástól, a tudás lehetősége újabb megvilágítással kecsegtet.

## Számunk szerzői

**Bárczi Zsófia** (1973)  
prózaíró, irodalomtörténész,  
a Konstantin Filozófus Egyetem  
oktatója  
(Érsekújvár)

**Bényei Tamás** (1966)  
irodalomtörténész,  
a KLTE Angol Irodalmi  
Tanszékének oktatója  
(Debrecen)

**Benyovszky Krisztián** (1975)  
irodalomtörténész, kritikus,  
a Konstantin Filozófus  
Egyetem oktatója  
(Érsekújvár)

**Deisler Szilvia** (1984)  
a Selye János Egyetem hallgatója  
(Komárom)

**Józan Ildikó** (1968)  
az ELTE Összehasonlító Irodalom-  
és Kultúratudományi Tanszékének  
oktatója  
(Budapest)

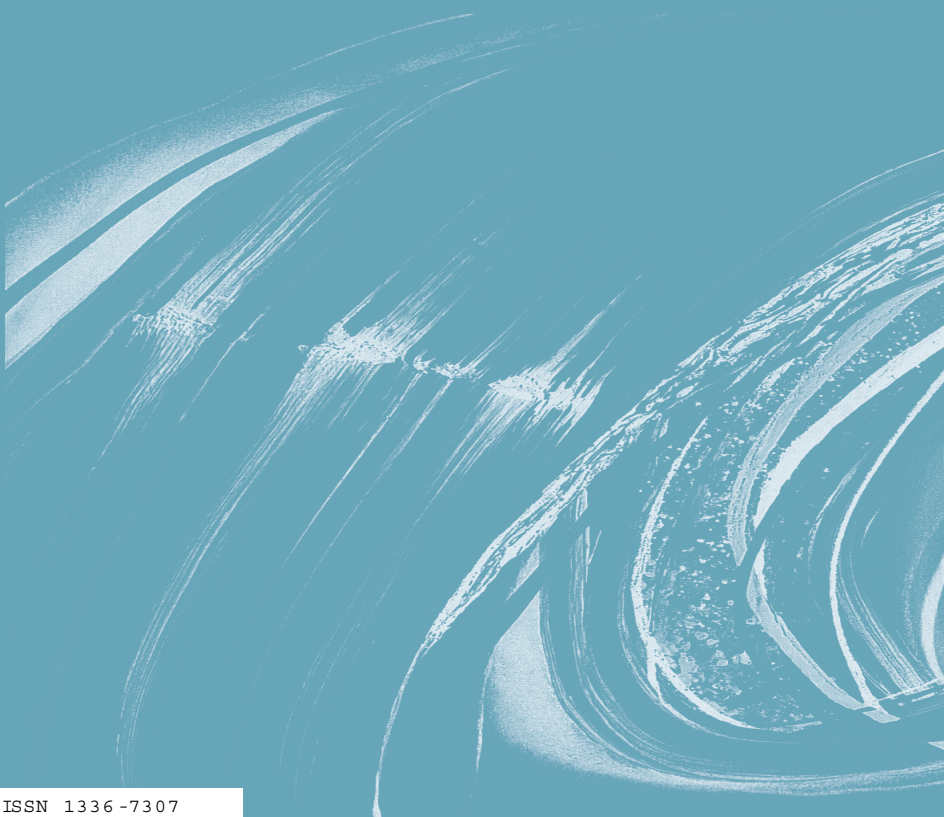
**Köles Ildikó** (1986)  
a Selye János Egyetem hallgatója  
(Ekecs)

**Seres Ákos** (1980)  
drámatörténész, kritikus,  
a Pécsi Egyetem doktorandusza  
(Pécs)

**Víctor G. Zonana**  
irodalomtudós, az Universidad  
Nacional de Cuyo tanára  
(Argentína)

**Vlastimil Zuska** (1951)  
esztéta, a prágai Károly Egyetem  
Esztétika Tanszékének vezetője  
(Prága)

Ára: 2,99 € / 90 Sk



ISSN 1336-7307

