

Tudományos és művészeti metaforák Thomas Pynchon A 49-es tétel kiáltása című regényében

Bevezetés

Motívumainak és témáinak változatosságával Pynchonnak még a legrövidebb, *A 49-es tétel kiáltása* című regénye is lenyűgözi az olvasót – és zavarba is ejti. Az 1966-ban kiadott vékonyka kötet ugyanis a modern társadalom életének legkülönbözőbb jelenségeit hozza összefüggésbe, a fizikából ugyanúgy merít, mint a pszichológiából, egy fiktív Jakab-kori bosszúdrámát mesél el, miközben a számítógépek bináris logikáját használja fel az események magyarázatához. Elmélkedik a metaforák természetéről és precízen illeszti be a történelemben egy Tristero nevű titkos postaszolgálat több évszázados áltörténetét.

Az olvasónak tehát a tudományos és a művészeti életben egyaránt járatosnak kell(ene) lennie, hogy nyugodt lelkiismerettel a tisztánlátás illúziójába ringathassa magát olvasás közben, majd annak végeztével lemondjon erről is: a történetnek ugyanis gyakorlatilag nincs befejezése, csak egyszerűen véget ér a szöveg. Nem derül ki, hogy a főszereplő, Oedipa Maas feltárja-e a Tristero-rejtélyt (egyáltalán: van-e rejtély), így aztán nekünk magunknak kell magyarázatot találnunk a kérdéseinkre. Mit takar a Tristero név? Egyáltalán takar-e valamit, vagy csak eltakarja előlünk a regény fontosabb vonatkozásait? Rendezhető-e egységbe a szövegben található sokrétű anyag, és kell-e egyáltalán rendet teremteni ebben a kaotikusnak tűnő világban?

Ilyen és ehhez hasonló kérdésekre keresem a választ szakdolgozatomban, amelyben elsősorban a regény metaforáival, illetve ezek megközelítésével foglalkozom. Írásom első részében az olvasó metaforájára térek ki, a másodikban a számomra legfontosabb tudományos és művészeti metaforákat, valamint néhány vonatkozásukat ismertetem, a harmadik részben pedig megpróbálom ezeket a regénynek megfelelő, egységes olvasattá alakítani. Természetesen időnként a fő témakört el-elhagyó kitérőkre is sor kerül, de reményem szerint ezek a gondolatok sem haszontalanok a regény megértése szempontjából.

Az értelmezés problémájáról

Oedipa Maas volt férje, Pierce Inverarity hagyatéki végrehajtójaként találkozik a Tristero-jelenséggel. Feladata tehát elsősorban a hajdani ingatlankirály hihetetlen vagyonának számbavétele és ügyeinek elrendezése lenne, ő azonban a hangfogóval ellátott postakürtöket, vagyis Tristero-jelképeket fedez fel, ennek következtében a titokzatos csoportosulás után kezd nyomozni. A regény cselekménye gyakorlatilag erre a kutatásra korlátozódik, amely azonban nem ér véget, Oedipa elveszik a nyomok között.

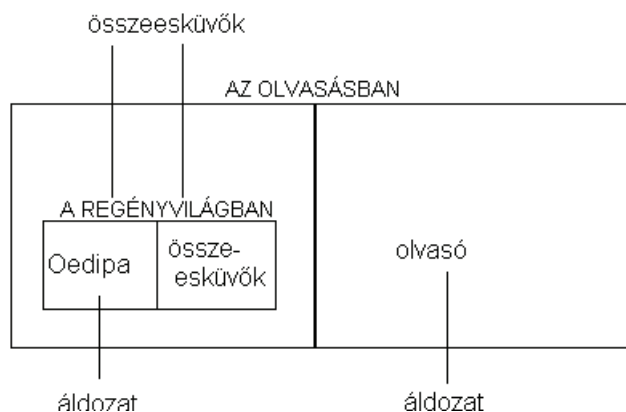
Megnyugtató eredmények híján azonban a hallucinációra és paranoiára egyaránt hajlamos Oedipa teljesen elbizonytalanodik a Tristero (miben)létét illetően. Négyféleképpen is meg lehet magyarázni, miért mehetett végbe „Oedipa életében a Tristero lassúdad, ijesztő virágzása”¹. A lehetőségekkel ő maga is számot vet, igaz, csak a regény végére tisztázódnak a rejtéllyel kapcsolatos lehetséges megoldások. A történet értelmezéséhez röviden nekünk is számba kell vennünk ezeket.

1. A Tristero egy valóban létező titkos szervezet Oedipa Amerikájában, amely az emberek magánlevelezését teszi lehetővé. A Tristero lehetőséget ad az őszinte kommunikációra, szemben a hivatalos állami postával, amely megpróbálja ellenőrizni a társadalmat azáltal, hogy leveleiből információkat tud meg. A Tristero a szabadság egyik letéteményese, a szolgáltatásukat igénybe vevők kontroll nélkül, nyíltan írnak egymásnak életükről és terveikről, míg amikor az állami rendszert használják, csak felületes, a felsőbb hatalmak elvárásait kielégítő szintű és tartalmú híreket adnak magukról.

2. Nem létezik a Tristero-csoport, mindez csak Oedipa hallucinációja. Már a történet elején, mikor pszichológusával, dr. Hilariusszal beszél telefonon, megbizonyosodhatunk a főszereplő idegi instabilitásáról.

3. A Tristero felé vezető, de addig el nem vezető nyomokat a dúsgazdag Pierce lefízett emberei állítják ügyesen elő, így a halott(?) ex-férj műve a teljes Tristero-világ. Az Oedipát körülvevő személyek a jelenlegi férjétől, Muchótól kezdve a színész-ügyvéd Metzgeren és a színész-rendező Driblette-en át egészen a bélyegszakértő Genghis Cohenig mindenki beépített ember, akik állandóan lehetővé teszik az összefüggések megalkotását, és kialakítják a regényen mint fikción belüli fiktív Tristero-csoport történelmét és misztikumát.

4. Oedipa fantáziájának terméke csupán az összeszküvés. Paranoiás állapot, ebben a felfogásban a Tristero létezése kérdőjeles marad. Létezhet, és akkor ez az 1. eset egyik verziója, de az is lehetséges, hogy a Tristero rejtélye, az egymáshoz véletlenszerűen kapcsolódó események már eleve Oedipa képzelgésének eredménye, és a csoportosulás ugyanúgy nem létezik, mint az ezt Pierce-szel kapcsolatba hozó, szintén esetleges megfeleltetések.



1 Thomas PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, Bp., Magvető, 2007, 51. [A továbbiakban a PYNCHON névvel hivatkozom erre a kötetre.]

Látható, hogy a 4. eset, amely minden történést Oedipa túlbuzgó képzeletének tulajdonít, valójában feloldódik az 1. és a 2. eshetőségben, ezért úgy gondolom, a regény kulcsproblémáját jelentő Tristeróval foglalkozva két kérdést kell állandóan szem előtt tartanunk: létezik-e (történelmi) valójában vagy sem, és ha nem, akkor Oedipa vagy Pierce teremti-e meg az illúzióját.

A regény interpretációjának nehéz(kes)ségét az okozza, hogy a feltároló jelek, amelyek egyre közelebb visznek a Tristeróhoz (egyre bentebb húznak a Tristero-homályba), rendszerint mindhárom verziót magyarázhatóvá teszik. Az elemezni vágyó tehát választás előtt áll. Sorba veheti a regény főbb, *jelentéssel bíró* (és ez a kitétel ismét többszörösen problematikus) motívumait, és, meglehetősen didaktikus módon, számba veheti, hogy ezek, bizony, érvelnek a Tristero-kérdés 1., 2. és 3. megoldása mellett egyaránt (és egyszerre). A másik út, hogy az egyes esetek „kalapja alá” vonjuk a motívumokat, amelyek éppen az adott verzió mellett érvelhetnek, fenntartva természetesen, hogy egyes metaforák több megoldást is legitimálhatnak.

Akár az első, akár a második módszer mellett dönt az elemző, időnként nem tudja elkerülni a tautológiát, az előre- és visszautalásokat, hiszen nem elég, hogy minden motívum magyarázható két-háromféle módon, de ezek még átfogóbb fogalmak (pl. entrópia, halál, nyelv, interpretáció) égisze alatt is kapcsolódnak egymáshoz – függetlenül a felvázolt Tristero-kérdésektől. Ennek oka, hogy Oedipa és az olvasó nyomozó-attitűdjének hasonlósága, amely lehetővé teszi számunkra, hogy észrevegyük a kettejük között fennálló, a birtokolt információ mennyiségét és minőségét illető különbséget.

Oedipa mint az olvasó metaforája

129

A posztmodern irodalom egyik kedvelt „műfaja”, William Spanos és Stefano Toni megnevezését használva, az anti-detektívtörténet, amely a megismerés vagy az olvasási-értelmezési tevékenység problematikus voltára utal. Ezekben a detektívregényekben gyakran hiányzik a rejtély magyarázata, „a megoldás nem lehetséges, bizonytalanná válik, nyugtalanítóan megsokszorozódik, elveszti jelentőségét, vagy olyan síkra helyeződik át, amely a klasszikus detektívtörténet számára nem látható és nem releváns”².

Az anti-detektívtörténet egyik fontos jellemzője, hogy egybemossa az ismeretelméleti és lételméleti kérdéseket, ezért ezek a szövegek nem sorolhatók be egyértelműen Brian McHale gondolatmenetébe, amely szerint „a modernista regény dominánsa episztemológiai, a posztmodernizmusé ontológiai alapú”³. Pynchon tárgyalt regénye az ontológiai vonatkozást elsősorban a Tristero létezésének elbizonytalanításával valósítja meg, az episztemológiai kérdésekre pedig a regényben olvasható nyomozás mint az olvasás/értelmezés allegóriája irányítja a figyelmet, hiszen „a metafizikus detektívtörténetekben implicit módon mindig is benne rejlik, metafikcionális, metapoétikai mozzanat is hangsúlyossá válik”⁴.

2 BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000, 19.

3 BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 33–35.

4 BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 18.

Az értelmezésre vágyó olvasó ugyanis Oedipához hasonlóan elveszik a vélt vagy valós jelek között, és ez a regény egyik értelmezési irányát nyitja meg. A történet a nyelvi jelek sűrűjében „biztos” „megoldást” kereső interpretátor kálváriáját mutatja be, a főszereplő pedig magának az olvasónak válik metaforájává. A regényt ironikussá teszi, hogy az Oedipa nyomozásának célját megnevező „*trystero* szónak nincs világos jelentése”⁵, ez mintha figyelmeztetné az olvasót a bizonytalanságot kimerévítő befejezetlenségre.

Oedipa és az olvasó megfélemltetése tovább bonyolítja a történet fentebb vázolt értelmezéseit, hiszen (nyom)olvasóként igyekszünk döntésre jutni a Tristero létezését firtató kérdésben, tehát mintegy belépünk a regényvilágba a metafora segítségével, egy metalepszishez hasonlóan, de anélkül, hogy „beleíródnánk” a regénybe. Oedipa személye metaforaként kapcsolatot teremt a regénybeli (szó szerinti) nyomozó és az ez esetben figurális olvasó között, aki így a Tristero-nyomozás részesévé is válik az olvasás ideje alatt. Emellett a szövegnek magának, a keresésnek mint folyamatnak, a Tristero létének vagy nem-létezésének is értelmet szeretnénk adni – olvasóként. Oedipa történetének kellene valamit mondania nekünk – legalábbis akkor, ha nem csupán egy izgalmas detektívregényként olvassuk, amely kizárólag szórakoztat minket, hanem *irodalomként* (a regénybeli Driblette szavaira utalva⁶).

A regényben megjelenített világ, amely Oedipa számára közvetlenül adott (önmagában, önmaga által vagy Pierce-ék révén), az elbeszélői hangon keresztül jut el hozzánk. A narratíva segítségével akár több információt és összefüggést láthatunk, mint Oedipa⁷, ez komolyan befolyásolja a Tristeróról alkotott véleményünket.

Összeesküvés Oedipa ellen, összeesküvés az olvasó ellen

Oedipa a történet több pontján komolyan kételkedik a Tristero rendszerének létezésében, vagy abban, hogy a magát eddig meglehetősen jól leplező szerveződések éppen előtte, egy teljesen hétköznapi nő előtt mutatkozik meg. Ahogy az állami postán keresztül kommunikálók, kismemberként ő is kiszolgáltatott a hatalommal bírókkal szemben. Ezért merülhet fel ötletként, hogy valaki vagy valakik gonosz játékot úznak vele, és egy remekül megszervezett színjáték eredménye a Tristero-világ. Pierce elég pénzzel (vég)rendelkezett, hogy létrejöhessen egy ilyen előadás Kaliforniában.

A feltételezett összeesküvés mögött állók kétszer is az *Ők* névmás használatával jelennek meg Oedipa gondolataiban vagy a narrációban⁸ (e két szólam igen nehezen elválasztható). Ehhez a szóhoz azonban, éppúgy, mint a *Tristeró*hoz, nem tartozik referens, illetve több, egymást kizáró referens tartozhat hozzájuk. Az *Ők* köre ráadásul egyre jobban kitágul, ahogy haladunk előre a történetben. Oedipa már senkiben nem bízhat, mikor az utolsó jelenetben helyet foglal az aukción. Ezt vetíti előre a regény hüpodietikus szintjén Wharfinger drámája, *A hírvivő tragédiája*, amelyben a gonosz főhős, Angelo a

5 PYNCHON, 104.

6 PYNCHON, 77.

7 David SEED, *The fictional labyrinths of Thomas Pynchon*, Iowa City, University of Iowa Press, 1988, 137.

8 PYNCHON, 24, 121.

Tristero-csoport segítségét kéri, miután udvartartásában már nem bízhat meg. Driblette rendezésében az előadás során cinkos összenézés utal a rettegett Tristeróra, de a nevet senki nem ejti ki. Ez hasonló helyettesítése a titkos szervezetnek, mint a névmással történő jelölés.

Ebből a szempontból férjének, Muchonak kissé zavaros elmélkedése is lehet a Pierce-féle rendezvény része és önreflexiója. Ő Oedipa távollétében LSD-függővé válik, és állítása szerint képes elcsúsztatni az idővonalakat, hogy a különböző időben és helyen keletkezett, azonos mondatokat egyszerre hallja az így létrejövő milliós kórustól. „Mindenkinek, aki ugyanazokat a szavakat mondja, ugyanaz a személy”⁹, mondja Mucho, ezzel utalhat arra, hogy az „évszázadokon át” felbukkanó Tristero talán csak egy embernek köszönhető, aki ott áll elnémulva minden szereplő mögött, akik az ő szavait mondják.

A regény utolsó jelenetében, az aukción kikiáltásra kerül a 49-es tétel is, amely a Tristero létezését bizonyító, hamisított bélyegeket tartalmazza. A teremben ülők közt jelen vannak a Tristero képviselői is, hogy eltűntethessék az árulkodó nyomokat, és „közvetett célzás esik arra, hogy valamennyien bábuk: Loren Passerine-ről, az árverési kikiáltóról ugyanis azt olvashatjuk, hogy ő a »bábmester«”¹⁰. Valódi irányítójuk azonban Pierce lehet az összeesküvés-olvasatban, aki életében szenvedélyes bélyeggyűjtő volt, sőt gyakran a „tér és idő mélységeire nyíló pici színes ablakok ezreivel”¹¹ helyettesítette Oedipát. A cselekményből később kiderül, hogy a Tristero-bélyegek valóban több évszázaddal korábbiak, és a szervezet eredetileg európai volt.

Mike Fallopian, akivel Oedipa A Szkóp nevű bárban ismerkedik meg, nyíltan fel is veti Oedipának az átverés lehetőségét¹², márpedig ő is aktív részese a felültetésnek, ha tényleg erről van szó. Mintha már egy korábbi monológjában is erre utalna, miközben az egyéni kutatás lehetetlenségéről beszél a team-munkával szemben (az idézett mondat ki is lóg a szövegkörnyezetből): „Milyen érzés, Oedipa, egy ilyen lidérces álom szorításában egyedül lenni?”¹³. A feltételezett összeesküvés felől értelmezve ez pontosan arra vonatkozhat, hogy a főhős egész felépített környezete ellen harcol, Fallopian pedig éppen az előre „megírt” szerepe szerint hívja fel Oedipa figyelmét akár saját színészkedésére is. Az önállóan kutató Oedipa nem győzheti le a csoportban együtt dolgozókat. Ráadásul, ha összefogtak ellene, akkor a független feltalálónaként beállított John Nefastis is Pierce embere, a csapatban alakított szerepe tehát egy gondolkodó individuum. A két narratív szinten – a Pierce által szervezett színjáték szintjén és az ezt magába foglaló regényvilág szintjén – tehát ugyanaz a személy különböző, az egyén-közösség relációban épp ellentétes funkciót lát el. A kontextusnak ez a bővítése Oedipára is alkalmazható.

Eszerint a regény cselekményének szintjén elhelyezkedő központi alakja, Oedipa az összeesküvés áldozata egy magasabb szinten, magának a regény-olvasásnak a szintjén részese lehet egy összefogásnak, amely az olvasó ellen irányul. Lehetséges, hogy a regény szereplői csak rájátszanak bizonyos jelenetekre (akár arra a jelentésre is, hogy összeesküvés történik), úgy, mint ahogy

9 PYNCHON, 148.

10 ABÁDI NAGY Zoltán, *Válság és komikum*, Bp., Magvető, 1982, 424.

11 PYNCHON, 41.

12 PYNCHON, 173.

13 PYNCHON, 89.

az Oedipát körülvevő környezet szövegvilágon belül, érdekes módon, mindig a Tristero-témával kapcsolatba hozható jelenségeket produkál, és így válik gyanússá. Ha azonban az olvasó ellen is összefogás történik, annak az olvasó metaforájaként értelmezett, jelek között bolyongó Oedipa is résztvevője.

A kontextus mint zárt rendszer egy nagyobb kontextus részét képezi, amely szintén zárt rendszerként működik. A kisebb zárt rendszert, amely a regényvilág, a két elkülönített pólust képviselő elemek – Oedipa és az összeesküvők – alkotják. Az olvasás kontextusának szintjén, egy tágabb zárt rendszerben a két pólus elemei elvegyülnek (tehát Oedipa is az olvasó ellen irányuló játék részese, maga is összeesküvő), és az új zárt rendszer egyik pólusának (homogén) elemei lesznek. A másik oldalon az eddig a pontig az Oedipához hasonlított/hasonlítható olvasó áll (a hasonlóság miatt kerülhet a másik pólusra, a tágabb rendszerben Oedipa helyére).

	LÉTEZIK a Tristero	NINCS Tristero
VAN összeesküvés	–	3.
NINCS összeesküvés	1., (4.)	2. (4.)

A regényben „kereső” Oedipa lehetőséget ad az olvasóval való megfeleltetésére, ezzel azonban „az áldozat” a regényt *olvasás* szintjére kerül, ahol – a regényben generált összeesküvés elmélet követésével – megsemmisíti azonosságát az olvasóval, és az eddigi logikai szerkezetet megelőlegező funkciójával pontosan ellentétes szerepet tölt be: az átverni igyekvő csoport tagjává (elemévé) válik. Az áldozat/egyen-összeesküvő/csoport opozícióra épülő struktúra tehát, mielőtt létrejön, összeomlik az ellentétpár dinamikája miatt, majd újra felépül. Ezt a működést metaforizálja a regényben a Nefastis-gép dugattyújának elmozdulása, amely megsemmisíti a mozgást okozó információtömeget.

Fallopian fentebb idézett kérdésében tehát maga az olvasó is lehet a megszólított Oedipa helyett, aki így egyszerre becsapott és cselszövő. A regény végére gyakorlatilag egyedül marad a rejtéllyel (vagyis az összeesküvőkkel) szemben, az áldozat szerepében. Így ér véget a regény. Ahogy Oedipa a cselekményben folyamatosan veszti el a „mellette álló” embereket (Driblette öngyilkos lesz, Mucho drogfüggő, Metzger pedig eltűnik egy tinédzser lánnyal), úgy ezek a támaszok az olvasó számára is megszűnnek, végül pedig nem marad más, mint a teljesen bizonytalan főszereplő és a paranoiás elméleteket szövögető Bortz professzor (aki tehát támasznak immár semmiképpen nem nevezhető).

Az olvasó elleni összesküvés ötletétől vezérelve a regény befejezése (befejezetlensége) úgy is interpretálható, hogy az olvasót még Oedipa is otthagya, kétségek között, így zárva le a megkezdett, és mindezidáig rá is vonatkozó folyamatot.

Oedipa és az olvasó, bár nyomozói hajlamuk alapján megfeleltethetők egymásnak, az olvasás különböző szintjein helyezkednek el. A regény szereplője e jel(enség)ekkel közvetlenül találkozik (igaz, néhol már ő is csak valakinek a tolmácsolásában jut információhoz), az olvasó viszont mindezt már csak egy narrátori interpretáción keresztül képes befogadni.

Az elbizonytalanító narráció

A tárgyaltakat továbbgondolva a következő kérdés az, ha a szereplőkben „nem bízhat meg” az olvasó, akkor hihet-e a narrációnak? Első hallásra a kérdés furcsának tűnhet. Anélkül, hogy bármilyen intenció utáni kutatásba kezdenénk, fogadjuk el, hogy az olvasott mű nem feltétlenül jelent valamit, főleg nem annyit, amennyit az összefüggései és rétegzettsége alapján ígér. Az elbizonytalanítás módszere azonban maga is lehet egyfajta jelentés, így elvesztésünk a szövegen belül megvilágosodáshoz is vezethet olvasásunkat illetően. Az olvasás és az értelmezés különböző szintjeinek megléte biztosíthat tehát megnyugtató, koherens válaszokat számunkra.

Az elbeszélő általában szabad függő beszédben közli Oedipa gondolatait, megérzéseit, vannak azonban olyan megjegyzések is a szövegben, amelyek nem kapcsolhatók egyértelműen a főszereplőhöz. Ezek a megállapítások további referenciákat teremtenek a narratíva más helyeivel. Nem feltétlenül segítik azonban az interpretációt, hiszen lehetnek ezek is találmányokra kiragadott kapcsolódások, amelyek mintegy tovább bonyolítják az egyébként is átláthatatlan jelhálózatot, sőt szándékosan különböző irányokba terelhetik az értelmezőt.

Driblette temetésén például, mikor Oedipa a halott rendező lelkét vagy szellemét hívogatja, a narrátor egy mondatot illeszt be a két megszólítás közé: „Driblette, hívta. *Agyi áramkörök tekergős mérföldjein át visszhangzó szignál.* Driblette!”¹⁴. Ez a mondat is egy asszociációs láncot indíthat el, ugyanis San Narcisóba, Pierce főhadiszállására érkezve Oedipa valami rejtett jelentésre gondol a város látképe és a nyomtatott áramkör alapján. A siketnémák szállodájában aztán – a narrátor hasonlata szerint – a „folyosók lágyan kanyarodtak, mint San Narciso utcái, tökéletes némaságban”¹⁵. San Narciso látványa és az áramkör egyaránt az útvesztő metaforái, amelyben Oedipa eltévedt. Az is egy lehetséges magyarázat azonban az eseményekre, hogy a hallucinációkra hajlamos Oedipa fejében alakult ki csak ez az „agyi” labirintus. A folyosók azonban némák, semmilyen mondandójuk nincs (ellentétben a nyomtatott áramkörrel, amelynek mondandója végtelen, ahogy azt Oedipa megélte, vagy ahogy a narrátor megjegyezte). Ezek viszont éppen hallgatásukkal szólnak hozzá a *néma* Trystero jelrendszeréhez, egy újabb képzetársítást tesznek lehetővé. Ez egyébként ismételtén a Pierce-féle összeesküvésre is utalhat, hiszen Inverarity halott, vagyis néma. A „visszhangzó szignál” kifejezés pedig vonatkozhat Oedipa paranoiás kutatására, de Driblette néven keresztül a véletlenek sorozata is. Lehet ez a jel a mindent háttérből irányító, több hanggal rendelkező Pierce (aki már nevével is utal a szemiotika megalapítójára), és lehet a saját világába zártan körbe-körbe keringő főhős énje. Ezen felül a regényszerkezet bármely ismétlődő elemére utalhat „visszhangzó” metakifejezés.

Az előbbi viszonyrendszer természetesen nem feltétlenül releváns. Az olvasó azonban – átvéve Oedipa „kutatási módszerét” – hajlamos minden apróságban jelentést felfedezni. „A dolgoknak ebben a stádiumában Oedipa már fölismerte az ilyen jelzéseket”¹⁶ – olvashatjuk útmutatásként, és elmélyedve a tör-

14 PYNCHON, 168 [kiemelés tőlem – Sz. B.].

15 PYNCHON, 103.

16 PYNCHON, 96.

ténetben az olvasóra is igazzá válik ez. Az idézett mondat kontextusa sem elhanyagolható: a narrátor a bélyegszakértő Genghis Cohen teljesen mellékes (?) kitérőjénél jegyzi meg, miszerint a növényeket, melyekből a pitypangbor készült, egy temetőben szedte, melynek területét a Kelet-San Narcisó-i Gyorsforgalmi Út építéséhez vették meg. Ebben az üzletben is benne volt Pierce Inverarity. Az Oedipa szerinti „jelzés” itt alighanem tévesen minősül jelzésnek, az eseménynek semmi köze a Trystero-történethez. Egyedül a gyanússá vált Pierce jelenlétére utalhat, vagyis Cohen is lehet a játék egyik eleme, a jól megszervezett csapatmunka egy, Fallopiantól például igen távoli színén. A narráció megjegyzése tehát közvetetten az összeesküvés elméletét támaszthatja alá.

Az elbeszélő elbizonytalanító hatása kétféleképpen valósul meg a szövegben. Saját ismereteinek korlátait időnként expliciten is jelzi. Nem elég tehát a főszereplő instabil állapota, hogy Oedipa éjszakai kóborlása során a V.E.S.Z.T.Ü.N.K.-jelképet „talán nem is látta olyan gyakran, mint ahogy később emlékezett rá”¹⁷, még az elbeszélői hang sem látja pontosan saját történetét. Legalábbis ez tükröződik vissza az éppen említett sétával kapcsolatos megjegyzéséből, amely szerint „elképzelhető, hogy később nehézségei támadtak, amikor valóságra és álmra akarta szétválasztani az éjszakát”¹⁸. Erről az éjszakáról (és később látni fogjuk, hogy az éjszaka mindig valahogy a Tristeróra utalhat) így duplán bizonytalan információhoz jutunk.

A másik mód, amellyel a narratori megbízhatatlanság megjelenik (sőt szándékosan elének áll), a jelentésképzést elősegítő megjegyzések. Ilyen a Driblette szólintgatása közötti mondat, amely, mint láttuk, valóban kapcsolatot teremt a regény más motívumaival, csak hogy nem segít az értelmezésben, mert a szövegben felmerülő problémának minden megoldását lehetővé teszi, ezért az az érzésünk, hogy nem visz minket előre. Ez azonban még a jobbik eset, véleményem szerint, hiszen a regényre jellemző, igaz, megterhelő pluralitást tartja fenn. A narrátornak az a kijelentése ellenben, hogy „Oedipa elintézendőibe az is beletartozott, nemde, hogy étellel ajándékozza meg, ami fennmaradt [Pierce halála után]”¹⁹, mintha veszélyesen azt sugallná, hogy Oedipa csak kitalálja a Tristero-csoport létezését, miközben a hagyatékot kezeli. Ez a „nemde” is árnyaltabbá válik azáltal, hogy Oedipa gondolatának megjelenítése is lehet. Nem dönthető el tehát, hogy komolyan kell-e venni.

Az olvasó ezért – amennyiben a főszereplővel párhuzamosan ő is megrögzötten a felszín alá szeretne látni – kénytelen minden eshetőséggel számolni, mégpedig úgy, hogy minden megtalált jelet, magát a jeleket megtaláló Oedipát, és egyáltalán az Oedipa Maas nyomozását nyelvi jelekkel leíró narrációt fenntartásokkal bár, de számon tartja, miközben önmagát és saját meglátásait is rendre gyanúsnak tekinti.

Oedipa és a Remedius Varo festménye

Az első fejezet végén található Remedius Varo *Bordando el Manto Terrestre* című képének leírása. Ezt Oedipa még a regénycselekmény ideje előtt nézte

17 PYNCHON, 127.

18 PYNCHON, 120.

19 PYNCHON, 81.

meg Pierce-szel Mexikóvárosban, és a festményen látottak tulajdon énjének megértéséhez segítettek.

A képen egy toronyba nyerünk bepillantást. Négy raboskodó lány egy hatalmas szőttest hímez, amely kicsordul az ablakokon, ezáltal megteremtve a tornyon kívüli világot épületeivel, erdejével, tengerével és hajójával együtt. Ebben a metaforában Oedipa magára (vagy az életére) ismer: ő is egy torony szűkös szobájában raboskodik, és kizárólag a saját maga által hímezett világban képes létezni. Bármerre is megy, legyen az oly távoli, mint Mexikó, a torony falai veszik körül.

A narráció ehhez a képzethez még a boszorkány által bezárt Rapunzel (a magyar fordításban „Galambbegy kisasszony”) történetét kapcsolja, ebbe a szerepbe ringatta magát a kinnereti Oedipa a megmentő Pierce érkezése előtt. A férfi azonban nem tudta igazából kiszabadítani Rapunzel-Oedipát, akit továbbra is fogva tart egy „varázslat, névtelen és gonosz, mely kívülről bocsátkozik rá, minden ok nélkül”²⁰. A történet későbbi alakulásának ismeretében ennek a névtelen (vagyis néma) varázslatnak Tristero a neve, amennyiben a felfedezett nyomok csak Oedipa hallucinációi, és csak az ő fejében függenek össze az egyébként független és egymást a pusztá véletlen folytán követő jelek. Így tornyon *belül* van maga a Tristero, az ő is, és valóban, a Varo-képen is megjelenik egy fekete ruhás alak, akinek arca félig el van takarva, úgy, ahogy a regény elmesélt darabjában, *A hírvivő tragédiájában* is feketébe öltözött, arcukon fekete selyemharisnyát viselő alakok jelenítik meg a Tristero-harcosokat. A festmény háttérében pedig egy szintén sötét köntösbe bújtatott figura játszik egy kúrthöz hasonló hangszeren, ez a Tristerót jelképező postakürtre utalhat. Oedipa életében tehát már akkor felüti fejét a Tristero, amikor még nevén sem nevezhető (később, mikor már nevet kap, akkor sem tudható pontosan, hogy mit is takar).

Más részről egy valóban létező Tristero mint underground postaszolgálat jelentheti a reményt a „felszínen” élő Oedipa számára, hogy kiszabadulhat saját túlságosan is megszokott világából, hiszen beismeri, hogy napjainak vastag paklijában „minden lap többé-kevésbé azonos”²¹. A kép előtt átértzett felszabadító kétség teszi lehetővé, hogy Oedipa megtehesse az első lépést egy izgalmasabb, értelmesebb élet felé²². Mondhatni, *saját életén túlra juthat*. A Tristero lehetne az „igazi alternatíva, mely szembeállítható [...] a kijárat hiányával, az élet meglepetésnélküliségével”²³, maga a csoda, ahogy azt Oedipa anarchista ismerőse, Jesus Arrabal mondaná, merthogy számára a csoda „egy másik világ behatolása a miénkbe”²⁴. Külön figyelmet érdemel az, hogy ő Pierce-ben látta meg ezt a másik világot, aki „túlságosan pontosan és hibátlanul az a dolog”²⁵, ami ellen harcol, és lehetséges, hogy Oedipa is volt férje ellen küzd.

20 PYNCHON, 18.

21 PYNCHON, 6.

22 COWART *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980, 24–30.

23 PYNCHON, 178.

24 PYNCHON, 123.

25 PYNCHON, 123–124.

Az Oedipa életét felforgató új világ, a Tristero-rendszer, mint említettük, lehet Pierce műve is, így Oedipa csodája is az ingatlantulajdonos lenne, aki életében soha nem tudott olyan hatást gyakorolni a lányra, mint Jesus Arrabalra. A titkos csoport utáni nyomozás során rendre olyan helyszíneken játszódik, amelyek kapcsolatba hozhatók az elhunyt személyével vagy üzleteivel, a Varo-festmény metaforájával élve: mintha Pierce hímezné meg (vagy inkább hímeztetné meg beszervezett embereivel) az életteret Oedipa talpa alá.

Jól látható ezen az egy regénymotívumon is, hogy a Pynchon-szöveg nem állít fel hierarchiát az egyes értelmezések között, több értelmezési irányt tesz így szükségszerűvé. Mégis úgy tűnik számomra, hogy a Tristero negatív entitás, és a bezártság és a végtelenség egyaránt szorongató érzetét kelti. Előbbi érzést támaszthatja alá a *cry* szó két értelemben vett használata. Oedipa és a Tristero-jelenség első találkozásakor, amikor a lány könnyekre fakad, mert rabsággként felfogott élete jelenik meg Varo alkotásán, a *cry* 'sír' jelentésben szerepel, az utolsó jelenetben pedig a 'kiáltás, árverésre bocsájtás' értelmében olvasható, amikor licitálni lehet a Tristerót jelképező 49-es tételre, amely egy bélyeggyűjtemény (a regény utolsó szavai a címet ismétlik meg: „...*the crying of the lot 49*”). Oedipa tehát a regény eleje és vége közé van zárva a Tristero által, és mintha erre maga is felhívná az olvasó figyelmét azzal, hogy visszakérdez („*Crying?*”) Genghis Cohennel beszélgetve, mert nincs tisztában a szó árverésen használatos jelentésével. Ez, és az ehhez hasonló, a narrációban megjelenő „hímzés” tehát az olvasónak teremti meg a zárt Tristero-világot a szövegben.

136

A bezártság mellett azonban a Tristero egyfajta végtelenséget is Oedipára sugároz. David Seed megjegyzi Varo tornyával kapcsolatban, hogy annak domború ábrázolása mintegy eltúlozza a mögöttes űr méretét. A toronyban dolgozó lányok így hiába igyekeznek betölteni az egyre táguló teret, ez pedig Oedipa reménytelen küzdelmét vetíti előre²⁶. Ezt a reménytelenséget aztán már különböző cselekvésekre vonatkoztathatjuk. Seed a főhős azon kudarcára vetíti rá, hogy nem tud határt szabni a későbbiekben túlterjedő információknak. A feltárt nyomok mindig egymásra utalnak, Oedipa „bármilyen használható jelre talál, ez nem a megfejtéshez viszi közelebb, hanem újabb, végtelenül sokszorozódó nyomok felé indítja el”²⁷. Oedipa Tristero-hallucinációja esetében viszont éppen ellentétes probléma merül fel a képen látottakkal szemben: Oedipa maga hozza létre a világot kialakító és hordozó szőttest, és nem tudja abbahagyni.

Erre a szolipszizmusra utal az emberi elme planetáriumi vetítógépként való felfogása is, amely mintegy maga fölé vetíti a valóságát. A metaforát Driblette mondja először Oedipának, utalva arra, hogy mindaz, amit a Tartály Színpadon látott, a „színpadi valóság” csupán az ő agyszüleménye. Később a narráció ugyanezt a metaforát használja fel (talán Oedipa gondolatait tolmácsolja), ugyanis Oedipa életében fontossá vált, hogy „igyekezzék azzá válni, ami Driblette volt, sötét géppé a planetárium közepén, és lüktető, csillagzó Jellentést sugározzon a hagyatékba, mindenütt a fölé boltosodó kupolában”²⁸.

26 SEED, *The fictional labyrinths of Thomas Pynchon*, 140.

27 BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 99.

28 PYNCHON, 81.

Ezt a metaforát maga Oedipa is használja, vagyis mintha tisztában lenne a további kutatás veszélyeivel. A noteszába a V.E.S.Z.T.Ü.N.K.-jelkép alá felírja: „Vetítsek világot?”²⁹. A „sötét gép” kifejezés egyébként ismét magában hordozza azt a lehetőséget is, hogy a Tristero-szerveződés, amelynek egyik jellemzője a sötétséghez, az éjszakához való vonzódás, kívülről telepszik rá Oedipa életére. A planetárum-hasonlat kifejtése tehát egy, a metafora által elősegített regényértelmezéssel ellentétes magyarázatot is felmutat.

Befejezetlenségével a szöveg az említett bezártságot állandósítja, vagyis időben kiterjeszti. Oedipa megpróbáltatásai látszólag (olvashatólag) soha nem érnek véget, a mű nyitottságával összefűzi a Tristerót Oedipával, mint ahogy az a festményen is megjelenik. Ez a vég nélküli állapot az olvasó számára érzékelhető.

A regénynek rövid terjedelme ellenére enciklopédikus jelleget kölcsönöz a benne fellelhető motívumok hihetetlen gazdagsága és változatossága. A kutatás folyamán előkerülő jelek a (poszt)modern világ megannyi területét érintik, a hétköznapi ember, például Oedipa Maas számára immáron túl bonyolultnak tetszik a mesterségesen kialakított világ. A posztindusztriális társadalom és túltechnicizált környezetének átláthatatlan útvesztőjét metaforizálja a San Narciso határában Oedipa elé kerülő nyomtatott áramkör.

Útvesztő

Még akkor is, ha benne ez nem feltétlenül tudatosul. Az áramköri lap kacskaringójában és San Narciso utcáinak bonyolult hálózatában valami „rejtett jelentést” és „kommunikációs szándékot” lát. McLuhan médiaelméletében ez lenne a „csoda”, mert, mint írja, két médium találkozása az igazság és a szabadság pillanata³⁰, melynek során változás következhet be, az ember kiszabadulhat a tespedtségből, amelybe éppen a médiumok taszították. Így Oedipa San Narcisóba érkezve szakít addigi átlagos életével.

McLuhannel hozható kapcsolatba Pierce egykori főhadiszállásának neve is. A *San Narciso* városnévből a mitológiai Narcissusra gondolhatunk, kinek figuráját McLuhan metaforikusan használja fel, amikor a média világának veszélyeiről beszél: „it is this continuous embrace of our own technology in daily use that puts us in the Narcissus role of subliminal awareness and numbness in relation to these images of ourselves”³¹. Még mielőtt Oedipa Tristero nyomába eredne, egy elszabadult hajlakkos flakon széttöri szobájának tükrét. Ez jelentheti a lány kilépését a mcluhani narcisztikus zsibbadtság állapotából, cselekvő lesz, megpróbálja kézbe venni az eseményeket.

Ekkor aktivizálódik Oedipa és a neve is: ő is sors után ered, Oidipuszhoz hasonlóan (a *lot* szó egyik jelentése 'sors'). A Maas a newtoni fizika tehetetlenség fogalmára utalhat (*mass*)³², ugyanakkor asszociálhatunk Máátra is, aki az egyiptomi mitológiában az Igazság istennője. Passzivitását feladva Oedipa az igazságot keresi a Tristero-rejtélyen keresztül.

29 PYNCHON, 82.

30 Herbert Marshall McLuhan, *Understanding Media*, London, Sphere Books, 1967, 65–66.

31 McLuhan, *Understanding Media*, 56.

32 Tony TANNER, *Thomas Pynchon*, London, Methuen, 1982, 60.

Az áramköri lappal kapcsolatban még két dolgot emelhetünk ki. Oedipa számára úgy látszott, mintha az áramkör „mondandójának sohasem lenne vége (ha megpróbálna rájönni)”³³ így Oedipa ezúttal is a végtelent érzékeli, ez pedig a kommunikáció határtalanságát, a jelek vég nélküli sorozatát vetíti előre (illetve mi vetítjük bele).

Az áramköri lap a csúcstechnikával rendelkező ember labirintusát is jelképezi, amelyből nem képes szabadulni. Ennek a bezártságnak az egyszerűbb ősképe a Varo-festményen látható vártorony primitív gyűrűje³⁴, Rapunzel-Oedipa rabsága tehát folytatódik, annak ellenére, hogy elhagyta Kinneretet. Ez a két motívum érdekesen kapcsolja össze a végtelenség és a bezártság ellentétes érzetét, hiszen a toronyszobába zárt Oedipa ugyanúgy rötta abban köreit, mint tette azt később a Tristerót kutatva, mindig ugyanoda térve vissza: önmagához és az egymásra utaló jelekhez. Ezt a végtelen körkörösséget és bezártságot tükrözi az a jelenet, amelynek során a főhős ismételen Nefastis házánál találja magát. „Oedipa ugyanoda ért, ahonnan elindult, és nem akarta elhinni, hogy közben huszonnégy óra telt el”³⁵.

További referenciákat teremthet az áramkör mondandójára a fordításban használt kinyilatkoztatás szó (az eredetiben a metafizikai létezőre nem feltétlenül utaló *revelation* kifejezés szerepel), amely egy „kinyilatkozót” feltételez.

A Tristero transzcendens vonatkozásai

A Tristerót övező légkör mindig sejtelmes, misztifikált. Az Oedipa előtt feltáru-
ló, a titkos postaszolgálat létét bizonyító jelenségek olyan mennyiségben és annyira rendszerezetten bukkannak fel a regényben, hogy szükségszerűnek (és megnyugtatónak) tűnik a főszereplő számára valamilyen emberfeletti lényt feltételezni, amely (vagy aki) mégiscsak a kezében tartja az események irányítását, uralkodik a káosz felett, és mintegy kizárja a még riasztóbb lehetőséget, miszerint a világ eseményei véletlenszerűen és minden emberi logika nélkül követik egymást.

A mindenre magyarázatot kereső attitűd ellen, amelyet Oedipa képvisel, veti fel Bortz professzor a biliárdasztal-metáforát: szerinte ugyanis az ember fejében található gondolatok nem számíthatók ki előre ok-okozati összefüggések révén, mint ahogy a biliárdgolyók fizikai paraméterei alapján mozgások pontosan meghatározható, ezért nem lehet tudni, hogy az öngyilkosságot elkövető Driblette miért változtatta meg *A hírvivő tragédiájának* két sorát. Oedipa valamilyen hatásnak tudná be a rendező-színész egyszeri változtatását, „valaminek történnie kellett a személyes létében, valaminek drasztikusan meg kellett változnia azon az estén, és ennek a hatására tette be a sorokat”³⁶. A kiszámíthatatlanságtól való félelem implikálhatja tehát a felsőbbrendű lény keresését és (vélt) felfedezését.

Egy isteni alak „hangja” már az egzekútori munka legelején megszólal, amikor Oedipa rejtett jelentést, kinyilatkoztatást lát a régi áramköri lapban,

33 PYNCHON, 20.

34 ABÁDI NAGY, *Válság és komikum*, 416.

35 PYNCHON, 135.

36 PYNCHON, 159.

amely San Narciso, a Pierce-birodalom székhelye látképével asszociálódik (ennek e jelenetnek mcluhani értelmezése egy „emberi (médiu)mvilág feletti” csodát sejtet).

Nem sokkal később, amikor Oedipa először találkozik a (túlságosan is) jóképű Metzgerrel, felmerül benne, hogy „Ők, valakik odafönt, át akarják vágni. Ez biztosan színész”³⁷. Amellett, hogy ez a gondolat az ellene irányuló esetleges összeesküvésre irányítja a figyelmet, ismételten játékba hozza az Oedipa nevében rejlő és legkevésbé sem rejtett Oidipuszra utalást, még pedig oly módon, hogy a görög vallás felfogása szerint értelmezi helyzetét: emberként kiszolgáltatott az isteneknek, csak (hagyatéki) végrehajtója azok akaratának és a saját előre elrendeltetett sorsának.

Világos tehát, hogy amikor a végeláthatatlan nyomozásba beleveszve Oedipa abban látja a Tristero-rejtély egyik lehetséges meg- vagy feloldását, hogy *valójában* egy előre jól kitervelt és megszervezett, gigantikus átverés áldozata, akkor az imént idézett Ők személyes névmás két referense, a görög istenek és Pierce az egész csapatával együtt (merthogy ez bizony team-munka), egymásra toldódik, és Pierce-ék isteni, teremtői magasságokba emelkednek. A *Vértelen áldozatot* nézve Oedipa még Metzger-t tekinti a cselszövőnek³⁸, később azonban az irányító szerepe egyre inkább Inverarity-re hárul, akik pedig részt vesznek az „előadásban” az összeesküvés-elmélet szerint, mind csupán a hajdani ingatlankirály lefizetett emberei. A kezdeti politeizmus tehát a Tristero kiterjedésével párhuzamosan monoteizmusba fordul, Pierce pedig a mindenható Isten helyét veszi át Oedipa szemléletében. Ezt nyomatékosítja a narráció is, amikor bepillantást enged Oedipa gondolataiba, amint számba veszi azt a rengeteg nyomot, amelyeket volt férjének kellett hátrahagynia (vagy halálához képest éppen *előre* hagynia) az ő átverése érdekében, a felsorolást pedig azzal zárja: „és Pierce Inverarity tudja, még mi minden”³⁹ kellett a sikeres felültetéséhez.

A Magyarországon 2007-ben ismét kiadták *A 49-es tétel kiáltását*, ezt mutatta be röviden Virágh Szabolcs az *Élet és Irodalom* hasábjain. Természetesen ez esetben, a műfajból adódóan, nem lehet szó kimerítő elemzésről, mégis érdemes idéznünk egy, a fejezetünk témájához kapcsolódó mondatot. Virágh Szabolcs azt írja, hogy „a Tristero tehát mint a végső transzcendens jelölt, azaz Isten képezi a tárgyát e nyomozásnak”⁴⁰, majd idézi a „kinyilatkoztató” áramköri rajz jelenetét. Mint dolgozatomban elején megjegyeztem, Pynchon regénye nem ad alkalmat a szilárd kijelentésekre, hiszen a Tristero-jelenségre többféle magyarázat is adható, és a szöveg nem teszi lehetővé az egyértelmű megoldást, folyamatosan bizonytalanságban tartja az olvasót. A Tristero maga azonban véleményem szerint nem lehet a végső transzcendens jelölt, ahogy Virágh Szabolcs írja, hiszen amennyiben ténylegesen létezik a Tristero mint titkos szervezet, úgy csupán egy, bár kétségtelenül érdekes eleme a világnak, amely elem se nem teremtő, se nem mindenható. Derrida kitágított írásfogalmában még mindig csupán egy jelölő (és az onto-teológiai hagyó-

37 PYNCHON, 24 [kiemelés az eredeti szövegben].

38 PYNCHON, 27.

39 PYNCHON, 177.

40 VIRÁGH Szabolcs, *Posztmodern vagy-vagy*, *Élet és Irodalom*, 2008/15, 28.

mányt tekintve lehet „a végső transzcendens jelölt” egyik jelölője, de azzal nem eshet egybe, mivel létezik)⁴¹.

Ennek némileg ellentmondhat Robert Scurvham puritán szektájának világképe, amelyben megtalálhatjuk a Tristero megfelelőjét. A scurvhamiták hittek az eleve elrendeltettségben, világuk két részre oszlott a regénybeli Bortz professzor szerint. Az egyikben az alkotó Isten akarata szerint zajlott az élet, a másikban egy Másik, gonosz erő uralkodott, méghozzá úgy, hogy automatikus, esztelen (vagyis ész, gondolatok nélküli, ez a jelző egyébként nem szerepel az eredeti angol szövegben) mozgásra kényszerítette saját világának lakóit, így az örök halálba vezetve azokat. A szekta tagjai „úgy érezték, hogy a Tristero egészen jól leképezheti a Másikat”⁴². Ebben az esetben a Tristero valóban egy isten metaforájává válik, a scurvhamiták, látva a vérengző postaszolgálatot, saját gonosz Istenükre ismertek. Ez a felfogás azonban nem terjeszthető ki Oedipára, még akkor sem, ha – mint látni fogjuk – a modern ember világában megismert uralkodó erő, az entrópia, bizony nagyon hasonlóan viselkedik, mint a scurvhamiták halált hozó Másikja.

Egy létező Tristeróra bukkanva tehát nem találhatunk rá a végső transzcendens jelöltre, csak megközelíteni tudjuk azt. A regénycselekmény másik olvasatában Oedipa köré Pierce teremt az eseményeket, ezért szinte isteni hatalommal bír a hősnő felfogásában. Szinte csak, merthogy a Tristero-világban lefizetések és hamisítások sorozatának köszönhetően jönnek létre a Piercetől mint a Tristero végső jelöltjétől távoli jelölők, míg az isteni kimondás-által-teremtéskor a jelölt és a jelölő egyszerre van jelen az Igében. A Pierce által konstruált rendszerben a jelölők és a jelölt (Pierce) közti távolság a nem-jelenlétet jelöli, ezért Pierce Oedipának küldött jelei valójában nem az elsődleges, a természetes írás (isteni inskripció) kategóriájába sorolandók, hanem a másodlagos, mesterséges írás neve alá, mely csupán „a test külsőlegességébe száműzött technika”⁴³, még akkor is, ha Oedipa valóságában léteznek a jelölők, nem pedig a papíron. Ez utóbbi írásfogalom pedig a nem-jelenlét birtoklása által „a halál hordozója”⁴⁴. Pierce halála és az ember múlandósága tehát ott van a multimilliomos túlélésében („életének meghosszabbításában”⁴⁵, a használt autók kereskedésére, a KAMU-ra utalva), hiába bírnak halála után is jelölőkkel logoszának jelöltjei (a Driblette fejében lévő világ halála után elveszett, ő „sugárzott jelentést” a Wharfinger-drámába). Így világosan megmutatkozik a Tristero és a halál összefonódása.

A Pierce fölött is álló transzcendens Istenig sok lépcsőn vezethet az út. Az eredetileg a *Vértelen áldozat* című film nézésekor Oedipa számára különös szituációt „teremtő” Metzger után a szervezés gyanúja Pierce-re terelődött. Pierce-t azonban még irányíthatja egy hatalmasabb Pierce, azt egy még hatalmasabb Pierce, talán isten, az pedig szintén Pierce-ek vagy istenek befolyása alatt áll. Ezt végtelenbe futó folyamatot fejezheti ki metaforikusan az a kép, amely Oedipa elé tárul, amikor benéz Genghis Cohen lakásába, és „a férfit ajtónyílások hosszú sorozata vagy szekvenciája keretezi be”⁴⁶. Ebben a

41 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Szombathely, Magyar Műhely, 1991, 29.

42 PYNCHON, 161.

43 DERRIDA, *Grammatológia*, 40.

44 DERRIDA, *Grammatológia*, 39.

45 PYNCHON, 9.

végtelenül tágítható kontextusban az igazság mindig idézőjelbe tehető, és a Pierce-ek és az istenek szerepei valóban összerosódhatnak, nem úgy, ha számolunk egy végső transzcendens jelölttel, amely eredetként felismerhetővé teszi a szekvencia egyes elemeit.

Elnémított/néma/elnémító Tristero

Ahogy előre haladunk a regényben, rengeteg információhoz jutunk a Tristeróról. Oedipa és az őt körülvevők kutatásainak eredményéből egy, a 16. századig visszanyúló történet rajzolódik ki. Hernando Joaquín de Tristero y Calavera gerillaharcot folytatott a szerinte őt megillető németalföldi örökségért, Ohain tartományért, valamint a Thurn & Taxis postai monopóliumért, amelyeket állítólagos unokatestvére birtokolt. Néhány év sikertelen harc után „A Kisemmizett” szerepében tetszelgő Tristero megalapította a nevét viselő társaságot, és embereivel a Thurn & Taxis dolgozóit tartották rettegésben a postajáratok fosztogatásával.

A Tristero-csoport fekete ruhája az éjszakát jelképezte, támadásaikat, számkivetettként, általában az éj leple alatt hajtották végre. Az elnémított postakürt céljukat fejezte ki: az ellenséges Thurn & Taxis akarták elhallgattatni, ennek a társaságnak postakürt volt a jele. A Tristero-jel, a hangfogóval ellátott kürt azonban nem csak szándékot fejez ki. Utal kirekesztettségükre és utal viselkedésmódjukra is, miszerint nem tartják a kapcsolatot a legitim társadalmi szervezetekkel és nem hagynak maguk után jeleket, vagyis semmilyen módon nem kommunikálnak. A Tristero-jelképben tehát benne foglalatik a csoport múltja és állandósult jelen-állapota, vagyis jövője is.

A 17. század közepén aztán meggyengült a Thurn & Taxis, aminek következtében – a homályos-töredékes történelmi tényekkel kombináló Bortz szerint – felmerült a Tristero és az ősi ellenség egyesülése is, amely szövetség egész Európa hatalmi levelezését lebonyolíthatta volna, így kézben tartva a kontinenst. A Tristero radikális és konzervatív oldala azonban addig vitázott, a Thurn & Taxis ismét visszanyerte stabilitását. A Tristero tovább folytatta a postaszolgálat háborgatását, igyekeztek minden nyomot eltüntetni maguk után. A Thurn & Taxis emberei ennek megfelelően hinni kezdtek valami transzcendens, ellenséges hatalomban, amely uralkodik fölöttük. Bortz ezt a jelenséget a scurvhamiták rossz Másik istenbe vetett hitéhez hasonlítja. Idővel egyre inkább felfedezi a Tristerót, így a Thurn & Taxis övező paranoia megszűnik. A gonosz isten emberarcot öltött.

Bortz szerint „1795-re már az az elgondolás is fölmerül, hogy a francia forradalmat, úgy, ahogy volt, a Tristero szervezte meg⁴⁷, majd kiderül, hogy a teljes eszmefuttatása csak spekuláció. Bortz, a Hayden White-i posztmodern történelemszemlélet parodikus alakjaként, egy számára tetszetős narratívát húz rá az általa birtokolt csekély számú történelmi tényre. Habitusa a mindent-megérteni/megérthetőnek-látni-vágyó embert példázza, ilyen módon Oedipa igyekezetét, hogy megfejtse a rejtélyt, ugyanúgy gúnyolja, mint az egységes értelmezésre vágyó olvasót.

46 PYNCHON, 96.

47 PYNCHON, 171.

A Tristero aztán – és ezt már Genghis Cohen révén tudja meg a főhős – a 19. század közepére teljesen visszaszorult, a legelhivatottabbak maradtak csak a rendszer tagjai, és anarchista csoportok levelezésének intézéséből tartották fenn azt. Többségük viszont Amerikába menekült, ahol a szigorú állami posta árnyékában kézbesítettek leveleket.

Akárhogy is alakult a Tristero-történelem, illetve akárhogy is alakította azt Pierce brigádja, a titkos csoportosulást jelző attribútumok a regény megannyi pontján előfordulnak. Már említettem, hogy a narráció az olvasó számára több információt tesz időnként elérhetővé, mint amennyi a regényben kutató Oedipa számára adott, és hogy ezek jelentésképzéseket támogatnak (a jelentésről nehezen beszélhetünk). A Tristero „néma” jelzőjére utalhat az a narratori kifejezés, hogy az áramköri lap és San Narciso utcáinak madártávlatának egybevágásában „volt valami hieroglifikus: rejtett jelentés, kommunikációs szándék”⁴⁸. A hieroglifairás ugyanis, ellentétben a betűírással, afonikus. Nem képes hangot jelölni, tehát olvasáskor néma. A néma Tristeróhoz kapcsolt megnyilatkozás valójában néma marad. Igaz ugyan, hogy az olvasási gyakorlatnak köszönhetően a hangjelölő írás is hieroglifikussá kezd válni ebben az értelemben, „használatakor nincs szükségünk arra, hogy a hangok közvetítése tudatos legyen bennünk”⁴⁹. Ezért a némaság magára az írva létező regényre is érvényes, egy médium általi közvetített-ségével, megírtságával már eleve a Tristero nyomát viseli magán.

A Varo-kép fekete ruhás szereplőit és *A hírvivő tragédiájának* gyilkosait már említettem, de a Tristerót jelölő sötétség, az éjszaka többször megjelenik a narrációban, ahogy Oedipa útját nyomon követjük. Éjjel háromkor beszél utoljára Pierce-szel, éjszakai barangolása során találkozik mindenhol az elnémitott postakürt képével, hallja meg egy gyermekdalban a Thurn & Taxis nevét eltorzítva. A vetítőgép-metaphora jelzője is sötét, Mr Thoth nagypapjának indián ellenségei is csontszénnel festették feketére tollaikat.

A Tristero egyik meghatározó tulajdonsága, hogy nem teszi magát láthatóvá, állandóan sötétbe burkolózik. A tisztán látás lehetetlenségét már a Varo-kép vékony felhőfátyla is előre jelzi, Kaliforniában csak homályosan lehet látni a civilizáció melléktermékétől, a szmogtól⁵⁰.

Az entrópia termodinamikai és információelméleti fogalma

A hatvanas évek társadalmi válságot bemutató amerikai regényeinek egyik meghatározó fogalma az entrópia⁵¹. *A 49-es tétel kiáltásában* egyenesen központi szerepet kap, a fogalommal Oedipa is megismerkedik John Nefastis rövid előadásában. Az én szövegértelmezésemhez is elengedhetetlen, ezért összefoglalom az ezzel kapcsolatos legfontosabb tudnivalókat.

Az entrópia eredetileg termodinamikai fogalom, és azt a jelenséget írja le, hogy egy zárt rendszerben a rendszer különböző részein elhelyezkedő, különböző hőmérsékletű gázmolekulák maximális rendezetlenségre törekszenek, tehát arra, hogy a rendszeren belül a hőmérséklet mindenütt azonos legyen.

48 PYNCHON, 20.

49 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Enciklopédia III. A szellem filozófiája*, Bp., Akadémiai, 1968, 269.

50 SEED, *The fictional labyrinths of Thomas Pynchon*, 140.

A gázmolekulák eloszlása, amint ez megvalósul, teljesen homogén, a rendszer eléri az entrópia legmagasabb fokát. Ezt a bekövetkezett homogenitást a hőhalál állapotának nevezik, mert a rendszeren belül, hacsak külső hatás nem éri, semmilyen érzékelhető mozgás nem történik (a molekulák természetesen továbbra is mozognak, de a térben való eloszlásuk konstans).

Megfigyelhető, hogy a természet (a fizika) törvényei az entrópia növekedését támogatják. Az entropikus állapot, a legmagasabb rendezetlenség energetikailag a legkedvezőbb, vagyis a legalacsonyabb energiájú, ezért a természet mindig a kiegyenlítődség, a homogenitás felé húz – ezen alapul az univerzum hőhalálának jóslata.

Bár a természet a rendezetlenséget preferálja, az entrópia lokálisan és átmenetileg csökkenhet, ha a világegyetem mint nagyobb zárt rendszer entrópiája közben állandóan nő. „Az entrópia univerzális görbájén belül e csökkenés mozzanatait Reichenbach *branch systems*-nek – e görbe kitéréseinek, elágazásainak – nevezi, amelyekben néhány esemény együttműködése az elemek szerveződéséhez vezet⁵², és ezek a kitérések teszik lehetővé az élő organizmusok létrejöttét is, az élő szervezet – egy ideig – képes dacolni az entrópiával, és megőrzi „természetellenes” rendezettségét. A scurvhamiták Másik istene a halált is jelképezheti, vagyis a szervezet fölött győzedelmeskedő entropikus állapotot. A Tristero ilyen értelemben is elnémitja az embert.

Az információelmélet átvette az entrópia fogalmát az elméleti fizika tudományától, mert Wiener szerint az üzenet információtartalma a rendezettségéből adódik⁵³. Így az információ a rend mértéke, ellentéte pedig a rendezetlenség mértéke, vagyis az entrópia lesz a felállított elméletben. Hőhalálról akkor beszélünk a kommunikáció területén, amikor az üzenetet mint eredetileg szervezett rendszert közlési veszteség éri, vagyis az entrópia áldozata lesz, külső zaj vagy belső gyengülés áldozatává válik. A „zaj” bármilyen, az üzenet továbbításához szükséges közegben bekövetkező, az üzenet haladását megzavaró fizikai hatás, a „belső gyengülés” pedig a szervezett rendszeren, például a nyelven belül fellépő hiba⁵⁴.

A kommunikációelméletben az információra a rendezettség állapota jellemző, de ahhoz, hogy információegység lehessen, az üzenetnek az addigi ismeretekhez képest valami újat kell közölnie, vagyis az általános és megszokott rendezettségben belül a rendezetlenség hordozza a *novumot*. Egy vers például a nyelvi rendszeren belül némileg más az elvárt nyelvi megnyilatkozásokhoz képest, ellentmond a nyelv belső valószínűségi rendszerének. A kommunikációs értelemben vett információ tehát egy kódra épülő rendben megvalósuló rendezetlenség. A jelentés megalkotását a rendezettség, a kód teszi lehetővé, a rendezetlenség pedig az újdonságot hozó információt alapozza meg.

Entrópia és irodalmi alkotás

Saussure *langue*-fogalmát a nyelv összes elemét és az ezeket szervezni képes nyelvtani szabályok alkotják, ez utóbbiak teszik lehetővé, utalva az előző

51 ABÁDI NAGY, *Válság és komikum*, 31.

52 Umberto Eco, *Nyitott mű*, Bp., Európa, 1988, 145.

53 Eco, *Nyitott mű*, 146.

54 Eco, *Nyitott mű*, 148.

fejezetben írtakra, hogy a nyelv, szabályozott rendszer lévén, információt és jelentést hordozhasson.

Maurice Merleau-Ponty nyelvfelfogása szerint „létezik a nyelv homálya: sehol nem ér véget, hogy tiszta jelentésnek hagyjon helyet, semmi nyelven kívüli nem korlátozhatja, a jelentés pedig csupán a szavakba kódolva jelenik meg benne”⁵⁵. A nyelv teljessége és határtalansága ebben a homályban ragadható meg, amely egy entropikus állapot a létrejövő szöveghez képest, a nyelv ebben a megvalósulás előtt rendszerező (vagyis korlátozó) szabály nélkül létezik. A szavak, amint ebből a homályból kilépnek, vagyis kimondásra kerülnek, egyfajta rend alkotóivá válnak, a kaotikus homályból történő kilépésük csak a többi szóval való viszonyrendszer megteremtése által lehetséges. „Természetes”, rendszerbe nem ágyazott, vagyis rendezetlen állapotukból kiszakadva kifejezőeszközzé redukálódnak a használat során. Ilyen értelemben „emberivé” válnak, ez korlátozza a kifejezést: „beláthatjuk, hogy a *teljes* kifejezhetőség gondolata nonszensz, hogy minden nyelv közvetett vagy utalásszerű, vagy ha úgy tetszik, néma csend”⁵⁶. Ez az emberen kívül álló csend (vö. emberi tudatot feltételező *némaság*) antropomorfizálódik a kimondás során azáltal, hogy a szavakba öntés révén egyértelműsít és rendez, tehát eloszlatja a homályt.

Minden nyelvhasználat időlegesen kiemeli a nyelv bizonyos elemeit a nyelvi homályból, és az általános nyelvi kód szerinti és az elemek egymáshoz viszonyulása szerinti, vagyis kétszeresen rendezett volta teszi lehetővé a jelentésképzést. Az irodalmi alkotás mint nyelvhasználat azért hordoz magában újdonságot (információt), mert a várható nyelvi megnyilvánulásokhoz képest valami mást mutat. Ennek Pynchon-szövege leginkább akkor tesz eleget, amikor az ismeretek egymástól igen távoli területeit kapcsolja össze.

Az (irodalmi) szöveg létrejöttével ideiglenesen és lokálisan megszűnteti a nyelv szöveg előtti rendezetlenségét. Az időlegességet jelzi a regényben a Wharfinger-dráma több szövegváltozata, amely a szöveg önmagától való különbözőségére is rámutat. Az eredet(i) soha nem hozzáférhető: a megjelenített/jelölt szövegvilág a nyelv határtalanságából kilépve – tehát szöveggént leírva –, és éppen e kilépés által torzul. A drámaváltozatok problémájának megjelenése ismét önreflexív gesztus, maga a *The Crying of Lot 49* című jelölendő szöveg változataira és változásaira utal. Példa erre a regény angol kiadásában olvasható megjegyzés, amely arról tájékoztat, hogy egy részlete korábban az *Esquire* magazinban már megjelent *The World (This One), the Flesh (Mrs Oedipa Maas), and the Testament of Pierce Inverarity* címmel.

A megvalósuló narratívának mindig bizonyos részei „kristályosodnak ki”, más részek nem artikulálódnak. Oedipa történetének bizonyosan van befejezése, igaz, ez nem olvasható: a leírt narratíva a 49-es tétel kikiáltását követő eseményeket nem teszi megközelíthetővé, az Oedipa regényvilágbeli életének ezen részét feldolgozó narratíva mint jelölt nem látható, a jelölők visszahulltak a nyelv rendezetlen homályába, a Tristero-homályba.

Nem kapunk hírt a regény világának minden eseményéről, nem tudhatjuk, hogy Mucho pontosan mit csinál, míg felesége San Narcisóban tölti az időt.

55 Maurice MERLEAU-PONTY, *A közvetett nyelv és a csend hangjai* = szerk. BACSÓ Béla, *Kép, fenomén, valóság*, Bp., Kijárat, 1977, 144.

56 MERLEAU-PONTY, *A közvetett nyelv és a csend hangjai*, 145.

Mucho nem ismert tevékenysége ugyanúgy része a regényben kibontakozó világnak, mint Oedipa nyomozása, csak a narratívának Muchót érintő része nem bír jelölővel (pedig léteznie kell), számunkra – nyelvileg – beleveszik a káoszba, mert nem artikulálódik.

Az olvasható narratívák közti különbség az angol eredeti és a magyar fordítás összevetésekor is kitűnik. Valószínűleg az angol és a magyar változat nem tekinthető azonos szövegnek, így összehasonlításuk feleslegesnek tűnhet. Mégis, mintha egyazon „homályból kilépés” különböző módzatai lennének, ugyanazt a narratívát jelölnék. A különböző szövegek mint jelölők által jelölt regény jelöltként már a szavakba öntés előtt létezik, mint önmagával azonos, és a maga teljességében, amely soha nem teheti láthatóvá önmagát.

Kiragadott példaként a második fejezetben magyarul azt olvashatjuk, hogy mikor Oedipa visszatér a fürdőszobából, „Metzgeren csak egy bokszersaló volt, és merev vesszővel aludt, mint a bunda, feje az ágy alatt. Oedipa észrevette a pocakját, amit eddig elrejtett az öltöny. Egy kiáltással odarohant a férfihoz, rázuhant, és csókolgatni kezdte, hogy fölébressze”⁵⁷, míg az angol szöveg eme passzusába még egy mondat ékelődik, amely a Pici Igor-film képernyőn zajló eseményéről számol be: „She came back int o find Metzger wearing only a pair of boxer shorts and fast asleep with a hard-on and his head under the couch. She noticed also a fat stomach the suit had hidden. *On the screen New Zealanders and Turks were impaling one another on bayonets. With a cry Oedipa rushed to him, fell on him, and began kissing him to wake him up*”⁵⁸. A szövegromlás materialitása tehát a regényvilágon belül (a dráma „Whitechapel”-verzióját vizsgálva) és az olvasó világában is kifejezi a nyelv mozgását megvalósulásában, a szöveg (és a narratíva) mindig különbözik egyébként felfejthetetlen önmagától. Nem tudom, hogy a filmben zajló harci jelenet szövegbeli leírva-megjelenése hozzájárul-e valamelyik Tristero-értelmezéshez, az viszont bizonyos, hogy pusztán megjelenésével szól hozzá Driblette rejtélyes szövegváltoztatásának kérdéséhez.

A „véletlen”

Oedipa Wharfinger drámájának, *A hírvivő tragédiájának* előadásán hallja először a Tristero kifejezést. Később kiderül, hogy a rendező Driblette önkényesen emelte be a Tristero szót tartalmazó rímpárt a szövegekönyvbe a vatikáni változatból. A szövegváltoztatás okai nem ismertek, csakúgy, mint Driblette öngyilkosságának okai sem. Oedipa a rendező életében történt valamilyen drasztikus eseménnyel magyarázná, hogy véget vetett az életének. Bortz professzor hívja fel a figyelmét arra, hogy az ember feje nem biliárdasztal: egy esemény bekövetkezése nem feltétlenül jósolható meg az előzmények ismeretében (ellentétben az elemi részecskék és a biliárdgolyók mozgásával, vagy az elszabadult hajlakkos flakonnal, amelynek légi útját „Isten vagy egy digitális számítógép előre kiszámította”⁵⁹), ilyen értelemben a vatikáni két sor „vélet-

57 PYNCHON, 39.

58 Thomas PYNCHON, *The Crying of Lot 49*, London, Vintage Books, 2000, 27 [kiemelés tőlem – Sz. B.].

59 PYNCHON, 34.

lenül” került be a színre vitt drámába, ha volt is vele szándéka Driblette-nek. Nem tudjuk, volt-e. Egy nyomozással foglalkozó történetben (és egyébként minden szövegben) azonban jelentősége lehet bárminek, ezért hat fenyegetően a felvetés, hogy a szöveg bizonyos elemei úgymond véletlenül, valami szélszélyes ötlettől indítatva válnak olvashatóvá. Ez részben összefügg szöveg létrejöttének és eltűnésének fentebb tárgyalt mozgásával, ugyanakkor még inkább megnehezíti a szöveg (és bármelyik szöveg) értelmezését: a nyelvi jelek egy része valójában nem is az egységes olvasatot segítő jelként funkcionál az olvasó számára, csak „testével” jelenik meg. Véletlenszerűen azonban ezek a „kószá” elemek is elvihetik az interpretációt valamilyen irányba. A (véletlen jeleket is magukba foglaló) jelek befogadása szintén lehet véletlenszerű. Ez Oedipára és az olvasóra egyaránt érvényes.

A Nefastis-gép

Nefastis, a tudós a regényben beszél Oedipának az entrópia metaforájáról, amely összeköti a termodinamikát az információáramlással. Ezt a Maxwell-démon teszi lehetővé, Oedipa szerint ez a démon is lehet képzelgés, hogy működhessen a metafora (így Oedipa jelei is lehetnek kizárólag illúziójának alátámasztói). A metaforák a főszereplő és az olvasó számára is létfontosságúak, egyszerre igazságok és hazugságok, „aszerint, hogy hol állunk: belül, biztonságban, vagy kívül, elveszetten”⁶⁰. A digitális számítógép mátrixában feltehető egyesek és nullák⁶¹. Van jel(entés) vagy nincs.

146

A könyvet „driblette-i” *irodalomként* olvasva (tehát úgy, mintha jelentene valamit) az olvasó is valamiféle jelentést keres abban a történetben, amelyben Oedipa is az események végső értelmét tárná föl. A Nefastis-gép előtt érzékenynek hiszi magát, ő lehet az, aki a Maxwell-démon információit megérti (felismeri azt is, hogy mi információ valójában), hasonlóan az olvasó is, haladva a cselekményben, biztos összefüggéseket akar látni – de mindketten kudarcot vallanak, a gép dugattyúja nem mozdul. Az azonban, hogy az olvasó metaforájaként kezelt Oedipának nem áll rendelkezésére megoldás, valójában megoldást nyújthat az olvasónak magának (azt, hogy nincs egy egységes megoldás). A megoldásnak tekintett megoldhatatlanság birtokában azonban már nem lehet Oedipa az olvasó metaforája. A paradoxont maga a Nefastis-gép oldja fel: az „érzékeny” olvasó információt (értelmezést) csatolt vissza a démonnak (a szövegnek), a dugattyú megmozdult, megsemmisítve a teljes információkomplexumot. A ciklus pedig kezdődhet előlről, újra lehet értelmezni a jeleket, akár ezt a metaforát is.

Befejezés

A 49-es tétel kiáltása többszörösen is elbizonytalanító alkotás. Oedipa és Tristero kapcsolata, vagyis a regényvilágon belüli bonyodalom egy-értelmű interpretációja éppúgy nehézségekbe ütközik, mint maga a regény mondanivalójának felfedése. Nem is feltétlenül van szükség erre: mintha ez a szöveg éppen

60 PYNCHON, 133.

61 PYNCHON, 188.

a koherens értelmezés eleve lehetetlenségét tenné meg lényegének, és az olvasatok disszenzusát hirdeté⁶².

A szöveg pluralitására vonatkozhat a szintén többértelmű *információ* fogalmának statisztikai szempontú jelentése, amely alapján információval akkor rendelkezem, ha egy adott esemény összes lehetséges kimenetelét ismerem. A statisztikai szempontú információ is a jelentés ellentéte, mert utóbbi egy adott lehetőség megvalósulásakor jön létre. Pynchon műve a lehetőségeket ismerteti csupán a rejtély megoldását illetően, és nem biztosít egy adott jelentést Oedipa számára, az olvasó azonban jelentésként foghatja fel a pluralitást, az információt is.

Az információ és a jelentés statisztikai fogalmainak ez az egymásba, pontosabban egymásra csúsztatása (merthogy ez a mozgás is a regény és az olvasás elkülönülő szintjéből adódik) adhat a regény egészére érvényes értelmezést. Az ember feje nem biliárdasztal. A természetben uralkodó fizikai törvények segítségével az események kiszámíthatóak egy high-tech digitális számítógép segítségével, az emberi elme nyelvi alkotásai azonban – és ilyenek az irodalmi szövegek is – magukban hordozzák az olvasatok sokféleségét, keletkezésüknek és felépítésüknek pontos oka éppúgy felfejthetetlen, mint ahogy kiszámíthatatlanul hatnak a befogadó gondolataira.

Az információ kommunikációelméleti fogalmára is vissza kell térnünk. A nyelvi kiszámíthatóságon belüli váratlan esemény az irodalmi alkotás, a rendszeren belüli rendezetlenség, ilyen értelemben lehet csak információ (az újdonság) hordozója. Az irodalom azonban jelentéstöbblete miatt kezelendő irodalomként, nem pedig „hírértéke” alapján; olyan nyelvi esemény, amely nem számítható ki előre. Így rendezetlen a nyelvi rendszerhez képest, de a maga inherens, rendezett közegében értelmezhető, jelentést adhat.

Oedipa történetének minden megoldása egyformán lehetséges, így válik anti-detektívtörténetté. A Tristero létét illető pluralitás statisztikai információként tehát, az olvasás szintjén, egy jelentés is lehet, egy a sok közül. A regény rejtélyének eldönthetlenségének plurális értelmezése, az információ jelentésként való elfogadása viszont ismét az információ fogalmához vezet, amennyiben a szöveg többértelműségének többértelműségét számba vesszük. A pluralitás jelentésként, egy jelentésként való elfogadása ismételtlen az azzal ellentétes fogalomhoz, az információhoz vezet, még akkor is, ha az interpretáció lezárhatatlansága miatt soha nem állhat rendelkezésünkre minden szövegértelmezés.

Ezt a végteleníthető folyamatot is metaforizálja a Nefastis-gép, amelynek már szintén szóba került több értelmezése. Úgy gondolom, elsősorban a végtelen regresszió mechanizmusát mutatja be, függetlenül attól, hogy a szerkezet dugattyújának elmozdulása milyen entitásokra (Oedipa-olvasó, összeesküvők-áldozat, információ-jelentés) épülő struktúrákat mutat be. A hangsúly tehát a működés módján van, így ismételtlen (egy) jelentéshez jutunk, Abádi Nagy Zoltán regényelemzése elsősorban ezt az olvasatot képviseli⁶³: a médiumok benuhátrását okozó (torony)rahságában élő Oedipa Kinneretet egy értel-

62 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét (A posztmodern kortudat és irodalmiság)* = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 238.

63 ABÁDI NAGY, *Válság és komikum*, 418.

mesebb, emberibb kommunikáció felkutatása miatt hagyja el. Ez lehetne az őszinte levelezést lebonyolító Tristero-postaszolgálat, amely azonban leleplezhetetlen, éppen azért, mert a rendelkezésre álló kommunikációs jelek mindig csak egymásra képesek utalni. A biztos információra vágyó Oedipa világában még magának az információ fogalmának is két jelentése van.

A bizonytalanság, a homályosság mint tristerói jellemzők tehát kiterjeszthetők Oedipa és a modern ember egész életére, a főszereplő nem tud szabadulni kinnereti bezártságból. A San Narcisóban töltött időszakra ugyanúgy érvényes a Rapunzel-Oedipával kapcsolatban tett megállapítás: „mintha olyan filmet nézne, mely éppen csak egy picit életlen, a mozigépész meg nem akarná visszaigazítani a fókuszot”⁶⁴. Bármerre is jár, mindig kiszolgáltatott marad a médiumoknak, a kultúrtechnikáknak, a valóság többértelmű közvetítőinek, „az élet az információ pontatlansága, manipuláltsága miatt életlen, azaz – az élet-életlenség a homályba, zűrzavarba hanyatlás pynchoni metaforája”⁶⁵. Oedipa Maas, aki már nevében is ellentmondást hordoz (aktív, kereső Oidipusz, aki felkutatja beteljesült sorsát, és newtoni tehetetlenség, vagyis *mass*) soha nem lesz képes tisztán látni életét, illetve, ha mégis, akkor éppen az (emberi) életre oly jellemző pluralitásról feledkezne meg, tehát ismételten a homályosság állapotába jutna. A Tristero-titokkal kapcsolatos központi igazságnak „mindig föl kell lobbannia, s így menthetetlenül elpusztítania saját közlendőjét, túlexponált fehérséget hagyva maga után”⁶⁶, Oedipának ez a gondolata megint a Nefastis-gép működési elvével mutat rokonságot, az egyértelműsítés menthetetlenül más nézetek kirekesztéséhez, (el)vak(ult)sághoz vezet. A *49-es tétel kiáltása* a sokszínű világ veszélyes és megengedhetetlen rétegeire is felhívja a figyelmet, Winthrop Tremaine horogkeresztes karszalagokkal kereskedhet, és SS-egyenruhákkal akar divatot teremteni Amerikában.

Pynchon az *entrópia* és az *információ* fogalmainak szerepeltetésével több oppozíciót is felállít, a szövegben található metaforák és motívumok ezekre is reflektálnak. Az is látható, hogy a rendezettség/rendezetlenség, kiszámíthatóság/kiszámíthatatlanság, információ/jelentés ellentétpárok viszonya meglehetősen bonyolult is lehet. Az ember élő szervezetként haláláig időlegesen különbözni tud rendezettségével a maximális entrópiára törekvő környezetétől, ugyanakkor az emberi gondolkodás kiszámíthatatlan, véletlenszerű. „A kultúra kezdete olyan törekvésként képzelhető, amely renddé akarja formálni az entrópiát és az előre nem látható lehetőségeket”⁶⁷, de a regényben olvasottak alapján ez az otthonosság érzetét keltő állapot nem valósítható meg, hiszen a rendteremtés érdekében kultúrát létrehozó ember kiszámíthatatlan éppen emberi mivoltából fakadóan. A természet változásai megfelelő mennyiségű adat alapján megjósolhatóak egy fejlett számítógép segítségével, a rendezetlenség ellenében felépített kultúra azonban bizonytalan alapokon áll: a véletlenszerűen is működő emberi elme alkotása.

Ráadásul az entrópia ellenében létrehozott mesterséges környezet immáron feldolgozhatatlanul bonyolult, így rendezetlennek és kiszámíthatatlannak

64 PYNCHON, 17.

65 ABÁDI NAGY, *Válság és komikum*, 414.

66 PYNCHON, 97.

67 Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, Bp., Gondolat, 2004, 99.

tűnik. Ebben a világban csak elveszni lehet, használható kommunikáció híján. Az ember kiszakadt (kiszakította magát) a természetből, Oedipát nyomozása során végig a túltechnikizált posztindusztriális világban mozog, áramköri lapok, repülőgép- és űripari központok között. A pitypangokból bort készítettek, virágzásuk helyén gyorsforgalmi út áll.

Irodalomjegyzék

- ABÁDI NAGY Zoltán, *Válság és komikum*, Bp., Magvető, 1982.
- BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000.
- David COWART, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980.
- Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Szombathely, Magyar Műhely, 1991.
- Umberto ECO, *Nyitott mű*, Bp., Európa, 1988.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Enciklopédia III. A szellem filozófiája*, Bp., Akadémiai, 1968.
- Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, Bp., Gondolat, 2004.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét (A posztmodern kortudat és irodalmiság)* = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 233–266.
- Herbert Marshall McLUHAN, *Understanding Media*, London, Sphere Books, 1967.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *A közvetett nyelv és a csend hangjai = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 1977, 142–178.
- Thomas PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, Bp., Magvető, 2007.
- Thomas PYNCHON, *The Crying of Lot 49*, London, Vintage Books, 2000.
- David SEED, *The fictional labyrinths of Thomas Pynchon*, Iowa City, University of Iowa Press, 1988.
- Tony TANNER, *Thomas Pynchon*, London, Methuen, 1982.
- VIRÁGH Szabolcs, *Posztmodern vagy-vagy*, Élet és Irodalom, 2008/15, 28.