

Filológiai KÖZLÖNY

LXIV. évfolyam

2018/4

MAGYAR VONATKOZÁSOK AZ ÉSZAK-AMERIKAI IRODALOMBAN

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk írásait **Abádi Nagy Zoltán** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

| | |
|--|----|
| BOLLOBÁS ENIKŐ: Posztmodernitás és apokatasztaszisz. Charles Olson költészetéről (avagy mit tesz egy magyar nagymama) | 5 |
| ABÁDI NAGY ZOLTÁN: Magyar narrato-retoréma egy amerikai regényben. Harry Houdini E. L. Doctorow <i>Ragtime</i> című művében | 29 |
| NÉMETH LENKE: Magyar múlt idézése egy amerikai drámában. Maria Irene Fornes: <i>A Duna</i> | 55 |
| AGUSTÍN CADENA: José Revueltas dialektikus-materialista realizmusa. Magyar hatás nyoma egy mexikói íróban | 73 |
| ABÁDI NAGY ZOLTÁN: Az „igazi” angol beteg. Kubassek János: <i>A Szahara bűvöletében</i> | 81 |
| Számunk szerzői | 87 |



BOLLOBÁS ENIKŐ

Posztmodernitás és apokatasztaszisz

Charles Olson költészetéről (avagy mit tesz egy magyar nagymama)

Charles Olson számos versében ünnepli az apokatasztasziszt, utalva arra a gondolkörrre, miszerint Krisztus újbóli eljövételével helyreáll Isten országának őseredeti állapota, amely a bűn következtében csorbát szenvedett. Igaz, az amerikai költő nem teológiai, hanem filozófiai értelemben használja ezt a fogalmat, s általánosan a dolgok eredeti állapotba való visszaállítását érti rajta, legyen az az állapot nyelvi, fogalmi, poétikai, történelmi vagy természeti. „*Az emlékezet lánc: feltámadás*”... („*The chain of memory is resurrection...*”) című költeményében¹ – amelyben a számunkra oly fontos „a fiam / egy Magyar” mondat szerepel –, az emlékezés folyamatába bekapcsolódó emlékező azt a helyzetet próbálja újrat teremteni, amikor a dolgok pusztán csak léteztek, önmagukban, a megfigyelő értelmezésétől függetlenül. Az idő végül és utólag arcot ad a felismerésnek, de ez az arc nem fedheti el a lélek „támadását” előidéző eredeti lendületet, amelyet az apokatasztaszisz képessége csak megerősít.

Minden ami volt
hirtelen van: az idő
az arca
a felismerésnek, Rhoda Straw; vagy a fiam
egy Magyar. [...]
apokatasztaszisz
ahogyan megtörténik, hogy ebben a pillanatban beszélni kívánok
[...]
És hallani próbáltam
amit mond, a szívemet tettem le
hogy a fájdalmat elkapjam
Feltámadás
az. Az elfogadás. A beismerés, a megengedés. A megújulás
a visszaállítás
(OLSON 2003, 111)

¹Tanulmányomban Szócs Géza fordításában idézem Charles Olson verseit (OLSON 2003).

Úgy tűnik tehát, hogy az apokatasztaszisz gesztusával a költő abba az őseredeti állapotba tér vissza, amelynek része magyarsága is. A családi mitológia szerint ugyanis Olson apai nagyanyja – az apa ír katolikus anyja, aki a Lübeck (Lybeck) lánykori nevet viselte – magyar volt, s a költő teljes odaadással élte át a család-történetnek ezt az egzotikusnak tűnő részletét. A fiatal költőbarát, Robert Creeley leírja, hogy Olsonnak milyen nagy öröme telt mindabban, ami magyar: elsősorban a nyelv különösségében, „amit maga a »Magyar« belső rezonanciája hordoz” (CREELEY 2003, 13). Olyan világot jelentett számára a magyarság, mondja Creeley, amely ősbibb az indoeurópai nyelvek világánál: „ahol csak kiejtett szavak vannak”, sőt csak „szavakból álló világ” (CREELEY 2003, 13). A magyar gondolkodók közül a Bolyaiakat szerette és ismerte a legjobban, s gyakran idézte Bolyai Farkas ibolya-metaforáját, amelyben a szellemi klíma inspirációját a tavasz serkentő erejének felelteti meg: „azt mdta [sic!] Bolyai Farkas, mindenhol kibújnak, kényszerűségből, az évszakéből” (*Történet egy Olsonról és Rossz Dologról [The Story of an Olson and Bad Thing]*); OLSON 2003, 77). Számos fontos elméleti megnyilatkozásában is utal a Bolyaiakra, többek közt nevezetes Berkeley-előadásában (OLSON 1977, 1. kötet, 131) és egy levélben, amelyet Creeleynek írt 1950-ben (OLSON–CREELEY 1981, 51). De más magyar gondolkodók is foglalkoztatták, köztük Kerényi Károly, Róheim Géza és Szilárd Leó, akiknek könyvei, írásai sorra megtalálhatók az Olson-hagyatékban, mégpedig összefirkálva, széljegyzetekkel kísérvé (lásd MAUD 1996).

Olson tehát az apokatasztaszisz parancsát követve – és a magyar nagymama révén – jut arra a feltételezésre, hogy az európai bezártságban fejlődő magyar nyelv visszaröpítheti egy eredeti állapotba, az írásbeliség előtti helyzetbe, amikor is csak beszéd (kiejtett szó) létezik, s a világ nem áll másból, mint ezekből a kiejtett szavakból. Érdeklődni kezdett a magyar gondolkodók iránt, remélve, hogy elvezetik a magyar nyelv belső rezonanciájának megértéséhez. Az őállapot keresése pedig szervesen kapcsolódik a korai posztmodernizmus nagy kísérletéhez, amelynek értelmében a „Nyugat-előtti” világértelmezéshez kell visszatérni. A posztmodern gondolkodás, a megelőző 2500 évvel szakítva, ekként ígér gondolati áttörést. Alapvető célja a nyugati gondolkodás sajátos meghaladása oly módon, hogy annak görög gyökerei elé és mögé nyúl. A korai posztmodernizmus felfogása szerint három módon történhet ez a visszanyúlás: annak az állapotnak a helyreállításával, amikor nem fedett el mindent a metafizika, amikor nem uralkodott kényszeres rendteremtés, és amikor csak kimondott szó létezett.

Tanulmányomban Olsonnak ezt a tág apokatasztaszisz-fogalmát térképezem föl, bemutatva, hogy annak három eleme, amelyeket egyébként rendre magyar gyökereihez kapcsolt, valójában a posztmodern paradigmaváltás lényegét képzik.

Ám annak érdekében, hogy ezt az új paradigmát megértsük, előbb át kell tekintenünk az amerikai „korai posztmodernizmus” (mely egyben költészeti posztmodernizmus)² néhány, Olsonnál eredő tételét.

A „korai posztmodernizmus”: a radikális modernizmus örököse

Olson az amerikai korai posztmodernizmus egyik legmarkánsabb képviselője. Már az ötvenes években megjelent verseiből és esszéiből kirajzolódik az új gondolkodás- és beszédmód, amely kortársai számára meghatározó minta lett. Számos költő és kritikus egybehangzó véleménye szerint a 20. századi amerikai költészet újító, kísérletező vonulatát két nagy nemzedék alkotja: az Ezra Pound köré tömörülő modernista generáció és a Pound hatására induló, de tőle hamarosan függetlenedő Olson-féle posztmodern nemzedék. Erről ír Ginsberg, amikor két „nehézsúlyú hatást” említ: Poundét és Olsonét (GINSBERG 1980, 12–13); így vélekedik a legendás szerkesztőpár, Donald M. Allen és Warren Tallman is, akik szerint „az új” két hullámban érte a 20. századi amerikai költészetet: 1912 után Pound, 1945 után Olson révén (ALLEN–TALLMAN 1973, ix). Jerome Rothenberg és George Quasha értelmezésében a whitmani újító-kísérletező hagyomány kétszer tör a felszínre a 20. században: a húszas években Pound körül, és az ötvenes években Olson és Ginsberg körül (ROTHENBERG–QUASHA 1974, xxix). Végül Allen Ginsberg is valami hasonlót igyekezett elmondani Poundnak, amikor 1967-ben egy velencei gondolában az akkor negyvenes éveikben járó költők egész nemzedéke mesterének nyilvánította a megtört, 82 éves Poundot, aki – mint Ginsberg fogalmazott – lehetővé tette, hogy a „költészet a maga változásában legyen képes megragadni az einsteini változó univerzumot” (GINSBERG 1974, 162).

Általában elfogadott tehát, hogy Pound és Olson neve jeleníti meg az amerikai modernista és posztmodern költészet egymásba kapaszkodó nemzedékeit. A modernizmus egyik vonulatára kell itt gondolnunk, azaz nem a T. S. Eliot, W. H. Auden, Wallace Stevens és Robert Frost képviselte ún. „nagymodernizmusról” van szó, hanem az Ezra Pound, William Carlos Williams, Gertrude Stein és H. D. (Hilda Doolittle) nevével fémjelzett másik, ún. „radikális modernizmusról”. Sajátos módon az amerikai költészetben a modernizmus e két vonulata között megy végbe az a nagy paradigmaváltás, itt húzódik az az episztemológiai törésvonal, amelyet más irodalmak kontextusában inkább a modernizmus és a posztmodernizmus közé helyeznek az irodalomtörténészek. Az amerikai költészetben már a modernizmus két, episztemológiailag egymástól különböző irányzatra bomlik: a

²Minthogy a korai posztmodernizmus a költészetben játszódtott le, már 1950-től, a korai posztmodernizmus egyúttal költői posztmodernizmust jelent.

posztmodernizmus számára negatív pólusként szolgáló formalista-dualista-metafizikai nagymodernizmusra, és a posztmodernizmust előkészítő, radikális modernizmusra. A két hagyomány együtt alkotja a modernista költészet egészét, s szolgál majd a posztmodernizmus számára viszonyulási alapul, amelyet részben megtagadnak (a „nagy” hagyományt), részben továbbfejlesztnek (a radikális hagyományt). Linda Hutcheon kifejezésével: míg előbbiben a posztmodernizmus „ödipális” viszonyulása jelenik meg, addig utóbbiban a posztmodernizmust a modernizmushoz fűző „fűi húség” ölt testet (HUTCHEON 1988, 88).

Miben is áll a nagymodernizmus és a radikális modernizmus közti különbség, amely oly releváns lesz a posztmodern költészet vonatkozásában is? A nagymodernizmust a szimbolikus dualizmus jellemzi, valamint az a törekvés, hogy fölfedje a jelenségek mögötti, illetve a dolgokban benne rejlő értelmet. A jelenség és a lényeg, a természeti és az emberi, az objektív és a szubjektív, a látható és a láthatatlan, a felszín és a mélység itt – a modern episztémé szellemében – egymáshoz kapcsolódva, egymást felidézve, elválaszthatatlan kettősségben jelenik meg. A sötét égbolt a költő komor hangulatának kifejezésére hivatott; a rózsa a költő érzelmeit fogja – mintegy jelbeszédként, mindenki által ismert titkos kódokban – elbeszélni. A jelentés transzcendens módon járja át a jelenséget. Mallarmé és Eliot éppen e szimbolista dualizmusban jelöli meg a költői látásmód lényegét. Mallarmé szavaival: „Ha megnevezünk egy dolgot, a gyönyörűség háromnegyed részét kiiktatjuk a versből, amely a lépésről lépésre való rátalálás örömeért van; a mi álmunk a *sejtetés*. Ennek a titoknak tökéletes alkalmazása hozza létre a szimbólumot” (FAUCHEREAU 1974, 20). Szerinte a *virág* szó felidézi a versben mindazt a „muzsikát, esszenciát és lágyságot”, mely magából a virágból hiányzik. A költő – mint Eliot írja – „állandóan összekapcsolja különböző élményeit”: számára nem lehetnek egymástól függetlenek, mondjuk, az olyan tapasztalatok, mint Spinoza olvasása, az írógép hangja és a tűzhelyen készülő étel szaga, hiszen önmagukon túli értelemmel bírnak az általuk felidézett jelentéseknek megfelelően (ELIOT 1932/1961, 287). Így teremt rendet a költő a tapasztalt dolgok között. A nagymodernizmus jegyében született műveket a koherencia, az összefüggő szimbolikus struktúra jellemzi: poétikájának központi fogalma az Eliot-féle ún. „objektív korrelatív”, „az érzelemnek művészi formában való kifejezése”, mégpedig a „megfelelő tárgy” révén, amely egy „*bizonyos* érzelemnek a formulája lesz” (ELIOT 1981, 77–78). A nagymodernista költészet szervező trópusa a metafora, amely a hasonlóság és a felcserélhetőség kritériumai szerint helyettesíti be az egyik elemet a másikkal.

A posztmodernizmust megelőlegező radikális modernizmus képviselői gyökeresen más felfogást vallanak. Elvetik a dolgok szimbolikus értelmezését: szerintük egy természeti jelenség értékét magában a jelenségben kell keresni, nem az esetleg beleolvasott értelmezésben. Az érték a dolgok immanens része, és nem költői értékteremtés eredménye. A sötét égbolt önmagában csodálatos látvány,

függetlenül attól, hogy milyen emberi hangulat kifejezőjeként olvassák. Az emberi érték kényszeres középpontba állítása helyett a költő tanuljon alázatot: „a rózsza: az rózsza: az rózsza: az rózsza” („*Rose is a rose is a rose is a rose*”), állítja Gertrude Stein híres jelmondata a *Sacred Emily* (Szent Emília) című versben (STEIN 1922/1993, 187). A rózsza nem attól szép, hogy a szerelem megjelenítőjeként ismerik, sem attól, hogy a szerelmi jelbeszéd része lett. A rózsza szépsége független az ember értékolvasatótól – sőt, az értéket gyakran beleolvasó értelmezés éppen a rózsza egyedi, partikuláris szépségét fedi el. A prezentációt nem helyettesítheti a reprezentáció, az interpretáció; a felszín önmagában izgalmas, mélység nélkül. Ez a Rimbaud-ra hivatkozó antiszimbolista modernista hagyomány – valamint az abból kibomló posztmodern vonal – a dolgok és jelenségek önmagukban való valorizálását hangsúlyozza, s a kényszeres metaforikus rendezés helyett a metonímia kapcsolódási lehetőségeit ajánlja. A metonímia olyan trópus, amelynek lényege nem a hasonlóságban, hanem az egymásutániságban, az egymásmellettségben rejlik. A radikális modernizmus poétikájában ezért kap nagy hangsúlyt az esetlegesség, a véletlenszerűség, az alkalmi, akcidentális asszociáció, a folyamatszerűség, az improvizáció, a kísérletezés. A modernizmusnak ez a kísérletező irányzata radikális paradigmaváltást jelent a nagymodernizmushoz képest, mert a vers nem megfejtendő rejtvény kíván lenni, hanem a felszínen megmutatkozó jelölők szabad játéka – prezentáció, és nem reprezentáció. A szó nem valami helyett áll, hanem önmagáért, a maga kitapintható, taktilis voltában és tárgyyszerűségében.

Az apokatasztaszisz változatai: antimetafizika, tolerancia
a rendetlenség iránt és prekonceptuális megismerés

A *posztmodern* szót Olson használta először (lásd erről BUTTERICK 1980). Már 1951-ben részletesen ír a „poszt-modern” emberről, aki a modernnel ellentétben nem elidegenült, hanem otthon van a világnak akár a káoszában is anélkül, hogy azt kényszeresen uralni vagy rendezni kívánná (OLSON–CREELEY 1987, 115). A posztmodern kort igazi vízválasztóként írja le, amely 2500 év hagyományával szakítva új időszámítást vezet be. A posztmodernizmus fogalmában ugyanis Olson ötvözi a Nyugat előttiséget a Nyugat meghaladásával. Magát a *posztmodern* kifejezést is azért alkotta, hogy érzékeltesse vele azt az utat, amely az apokatasztaszisz által elért archaikus múltból a jövőbe, a modern koron túlra vezet. A posztmodern ember visszatérhet oda, ahonnan vétetett, ha előbb hátralép, s a kényszeres megismerhetőség helyett az élményt, az élmény folyamatában való részvételt választja – kevesebb arroganciával, az ismeretlennel megbékélve, önmagát a többi természeti tárgynak nem fölébe, hanem mellé rendelve. Szemben a „modern emberrel, aki úgy érzi, nem része az [...] univerzumnak”, írja Olson 1951-ben, s így folytatja: „feltételezésem az, hogy a poszt-modern ember azzal az ősi biztonsággal

születik, hogy egy vele” (OLSON–CREELEY 1987, 115). Ebben áll Olson objektizmusa, amely felváltani hivatott a Nyugat egocentrikus humanizmusát.

Olson és nemzedéke ekként nemcsak a radikális modernizmus folytatójaként lép fel, de meg is haladja a radikális modernizmus immanenciatételét, amikor a metafizikai gondolkodás helyett a partikuláris figyelmet választja, amikor ellenáll a totalizáló rendteremtésnek, és amikor azt javasolja, hogy az észlelt tárgyakat és folyamatokat még a konceptuális értelmezés előtt regisztrálja a vers. Tulajdonképpen ez a három igyekezet – a partikuláris hangsúlyozása, a rendetlenség elfogadása és a prekonceptuális megismerés kísérlete – együtt alkotja az Olson révén már az ötvenes években artikulálódó posztmodern episztémét, amelyet az apokatasztaszisz imperatívusza fog össze. Ebben áll az újfajta gondolkodásmód, amely „Olson korában” (ahogyan Robert Duncan az ötvenes és a hatvanas éveket nevezte [DUNCAN 1994, 80]) egyszer csak többfelé megjelent – akárcsak, és ezt rendre hozzáteszik, az Olson által annyira tisztelt Bolyaiak idején az új matematika ibolyái, amelyek „mindenhol kibújnak, kényszerűségből, az évszakéből” (OLSON 2003, 77).

1.

A partikuláris apokatasztaszisza

Olson a fizikait és a partikulárist választja a metafizikaival szemben, amikor – bár elismeri a lelki folyamatok létét – azt állítja, hogy a lélek csak testi, fizikai, fiziológiai gyökerű lehet. Különben is, mint szívesen hangoztatta, a test lakozik a lélekben, s nem fordítva (id. BOER 1975, 125) „Azt hiszem, a tested a lelked, s ha a tested nem vesz részt az alkotásban, nincs is lelked” (OLSON 1977, 2. kötet, 170). Ebben a kontextusban érthető *A dicsőítés (The Praises)* című versnek az a része, amelyben az agyalapi mirigyet ünnepli, azt a „borsószemnyi csontot”, amely más mirigyeket irányít, s a növekedésért is felelős.

Honnan származik,
s ki az aki ott ül,
ott a koponya tövénél, bezárva
csontos trónusába, abba a borsószemnyi csontba,
ahol a tengelyek metszik egymást, a rendszer útkereszteződései
(OLSON 2003, 59).

A már említett, „*Az emlékezet lánc: feltámadás...*” című versében kifejti, hogy a metafizikai helyett ott van a fizikai: maga a lét, a lét lánc, mely nem más, mint „támadás”, szüntelen előrehaladás. Hasonlóképp fogalmaz *Óda a Megszületéskor (An Ode on Nativity)* című költeményében: metafizika helyett nincs más, mint

„a továbbindulás szikrázása” (OLSON 2003, 107). Éppen ezért a versíró feladata az, hogy a „földi hatalmakat” ünnepelje, amelyek lehetővé teszik a kis örömeket és a legkisebb témákat is felismerő, partikularizált figyelmet.

Ez a vers a földi hatalmak ünneplése.

A nagy téma
 a legkisebb (a rajzszeg
 a tintásüveg útjában, a véletlen
 mely nem változtatja meg az utat még ha a nappal
 felszínén van is változás mert egy kéz követett egy pelenkát
 könyékig be a centrifugába, a legkisebb tartalom
 az alkalom egy homokszeme, a lényegtelen
 csak olymódon ismert
 mint a lélek alakja
 a belül levő számára, az abszolútumok
 a tenyerünkben ülnek amely a fájdalomtól
 nem bír becsukódni. Nem tudom,
 te mit tudsz akkor amikor én tudok.

(OLSON 2003, 113).

Olson számára a konkrét és a partikuláris tisztelete mindenekfelett költészetének abban az igényében nyilvánul meg, amely a valóság pontos megjelenítését parancsnak tekinti. „A kép / a tényhez hűséges lehet”, írja *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltözését* (*Knowing All Ways, Including the Transposition of Continents*) című versében (OLSON 2003, 97). A valóságos iránti tisztelet és alázat Olson számára valóban erkölcsi parancsnak számított még akkor is, ha látszólag jelentéktelen részletekről volt szó. Közismert például, hogy T. S. Eliotra élete végéig neheztelt, mert a *Négy kvartett* (*Four Quartets*) című versciklusában nem a „valóságos Gloucester”-t írja le, s mert pontatlanul, homályosan „használja” a gloucesteri portugál templomon látható Szűz Mária-szobort. Eliotnál ez olvasható:

Mi Asszonyunk, akinek oltára hegyfokon áll,
 Könyörögj a tengeren járókért
 (ELIOT 1966, 158).

Eliot, bár családja Gloucester környékéről származott, 1915 óta nem járt ott, s ezért – vagy mert nem tartotta fontosnak – így több dologra nem vagy rosszul emlékezett, például arra, hogy a szobor nem hegyfokon, hanem egy templomtornyon áll, hogy kezében nem a Megváltó Kisdedet tartja, hanem egy halászahajót. (Eliot minden bizonnyal a marseilles-i Notre-Dame-de-la-Garde templommal keverte

ezt a massachusetts-i épületet. Az ilyenfajta pontatlanságok Olson szerint megengedhetetlenek.) Eliot elszakította a képet a helytől, Gloucester városától, minek következtében a dolgok valódisága elvész, és csak az érzélem marad. (Küldött is Poundnak egy képeslapot a portugál templomról azzal a megjegyzéssel: „A Mi Asszonyunk, akit Possum ellopott.” A képeslap, amelyet Pound továbbított Eliotnak, azóta az Eliot-kézirattár része.) Olson majd a *Maximus versek* (*The Maximus Poems*) első darabjában, az *En Gloucesteri Maximus, Hozzád* (*I, Maximus of Gloucester, to You*) címűben veszi „vissza” a gloucesteri Madonnát:

(ó mi asszonyunk ki oltalmazod az utazót
kinek karjában, bal karjában nem fiú pihen
de gyengéden faragott fa, festett arc, egy halászhajó!
finom árbo, mint ormány-tőke

hogy előre hatoljunk
(OLSON 2003, 163).

A megismerhetetlennel – értelmezhetetlennel, felismerhetetlennel – való megbékélés, állítja Olson, idegen a görög filozófiára épülő nyugati gondolkodásmódtól. A láthatatlant a láthatóval nevezzük meg, az elvontat a kézzelfoghatóval, az ismeretlent az ismerttel, a kimondhatatlant a kimondhatóval – ez a metaforikus gondolkodás alapja is. Észre sem vesszük, hogy nyelvünk beépített metaforái tulajdonképpen a megismerés fékjei, illetve mellékvágányai. Míg kényszeresen keressük a „meta-fizikait”, azaz az érzékelhető mögötti világot, a fizikait önmagában mintha nem is értékelnénk vagy élveznénk. Így elszalasztjuk a lehetőséget arra, hogy – mondjuk – a rózsá vagy a sötét égbolt költői képét önmagában, a maga partikularitásában, az emberi világtól függetlenül olvassuk. Azt gondoljuk, hogy a rózsá fontosabb lesz, ha emberi dimenzióba helyezzük. Minthogy a nyugati civilizációban élünk, a világot emberközpontúnak tekintjük; minthogy ilyen iskolákban tanultunk meg irodalmat olvasni, keressük az elvontat, a láthatatlant, a metaforikust – mindazt a középpontot és változatlan jelenlevőt, amelyet Derrida másfél évtizeddel később a logocentrikus gondolkodásba sorolt. Mindebből pedig természetesen következik, hogy a rózsá és a sötét égbolt költői képébe beleolvassuk a szerelem vagy a *spleen* emberi érzéseit, hangulatait. A posztmodern költő szerint ez a metafizikai gondolkodás – és az Eliot által oly nagyra tartott metafizikus költészet – nagy tévedése, ahogyan már a romantikus dualizmust elvető első modernista nemzedék, az imagisták is bebizonyították. A posztmodern költőnek ezért vissza kell térnie – az apokatasztaszisz elve szerint – a metafizika elé.

Olson számára a fizikai, a partikuláris felé való kilépés jelenti tehát a szabaddalást a metafizika csapdájából. Éppen ezért költői képei a legritkábban metaforikusak: nem valami más helyett állnak, nem a metafizikai mögöttes megjelenítői.

Verseinek építőelemei sem metaforikus, hanem metonimikus kapcsolatban vannak egymással: egymás után sorakoznak, és nem valamiféle kimondatlan helyett állnak. Amikor például *A discsóítés* című versét így kezdi: „A nő, kinek teste több mint félig elégett, kicsúszott a halálból” (OLSON 2003, 53), akkor nem kell metaforikus jelentést olvasnunk ebbe a sorba. Ez nem valamiféle rejtélyes, de a versből később megfejthető és értelmezhető utalás; még kevésbé keressünk benne központi metaforát. Valószínűleg a költőnek egyszerűen eszébe jutott egy konkrét nő, aki bár megégett, a haláltól mégis megmenekült. Erre az eseményre, erre a történetre gondolt, mikor a vers kamerája bekapcsolódott, s a költő rögzíteni kezdte az érzékszervei előtt vagy a képzeletében játszódó folyamatokat. A vers tehát a világ folyamataiban való költői részvétel eszköze. Hasonló történik *A halcionok, a tenger halászkirályai* (*The Kingfishers*) című versben is.

Felébredt, az ágyában ruhástul feküdt. Csupán
egyetlen dologra emlékezett, a madarakra, ahogyan
mikor belépett, körbejárt szobáról szobára
és visszatette őket a kalitkájukba, előbb a zöldet,
a sántikáló nőtényt, aztán a kéket,
amelyről azt remélték, hím
(OLSON 2003, 39).

Ezek a képek sem metaforák: sem a madarak, sem a kalitka, sem a szoba nem mutat önmagán túl, metafizikai dimenziók felé. Olson egyszerűen pontos: a költészet feladata, állítja, nem az anyagi világ mögött fölsejlő másik világ megjelenítése, hanem magáé a fizikai valóságé, ami elsősorban figyelmet, az értelmezés és a magyarázat kényszerétől mentes odafigyelést kíván. Ezek valóságos madarak, s akár az egyéb szereplők, adottak, azaz már a vers előtt léteztek. Nem a költő találmányai, költői képei, metaforái vagy szimbólumai; nem ő gondolta ki őket azért, hogy valamilyen, egyébként kimondhatatlan és megfogalmazhatatlan lelkiállapotot, érzést, helyzetet írjon le velük. A madarak valóságos léte váltotta ki, követelte ki a verset. A költő ugyanis úgy reagál a fizikai valóságra, mint ahogy a kibernetika a „feedback” jelenségét leírja: azaz a versírás természetes folyamatában, azonnal, „erővesztés nélkül”.

Olson már az 1940-es évek végén ismerte a kibernetika főbb felfedezéseit. Norbert Wiener könyvét 1948-ban, még az angol kiadás korrektúrájában olvasta, s úgy hitte, a feedback törvénye nemcsak az élet, de a költészet folyamataiban is megragadható. A költészet ugyanis nemcsak a világra való figyelem, de a világra való reagálás és a világ folyamataiban való részvétel legintenzívebb módja is, hiszen úgy teszi lehetővé a világ megismerését, hogy közben nem szakítja el a szemlélt a szemlélt dologtól, hanem éppen összekapcsolja vele.

A fizikai és a partikuláris hangsúlyozása nemcsak módszertani kérdés Olsonnál, hanem költészetének egyik leghatalmasabb témája is. A metafizikai dimenziót tagadó posztmodern költő nagy feladata, hogy a metafizika vigasza nélkül juthasson el – Rimbaud szavaival (melyeket Olson gyakran és szívesen idézett) – „a kétségbeesés túloldalára” (OLSON–CREELEY 1996, 86). A metafizikai ugyanis hamis reményt kelt, ráadásul kiemeli az embert az élet természetes folyamataiból. A posztmodern ember feladata (és nagy lehetősége), hogy az apokataszisz nagy visszatérését megvalósítsa. Ennek egyik feltétele: maga mögött hagyni az ember „egocentrikus humanizmusát”, elfogadva, hogy az egyes emberi létnek nincs is olyan nagy jelentősége. Erről ír *A K úgyis mint kulcs (The K)* című korai versében:

Teljes kört tettünk meg.
Nem érem meg a 2000-t
hacsak nem egyenesen apám anyjából eredek,
[...]
Tegyük fel hogy nem érem meg.
Oly fontos az, ha ami lesz,
már ott is van a hold fele elindult tengervízben?
(OLSON 2003, 19).

Annál, hogy meddig élek, sokkal fontosabb, hogy részt vegyek a körülöttem zajló folyamatokban, állítja Olson. Ez pedig csak metafizika nélkül, a természeti folyamatok iránti alázattal és a figyelemből fakadó átéléssel lehetséges.

az emberben tengerár van
mely felviszi holdja közelébe és
habár az visszaejti
ő átküzd magát az apályon hogy fölszálljon
a futó vízbe és feldagadjon
hogy az Én benne felmeredjen
(OLSON 2003, 19).

A partikulárishoz való hűség szellemében lesz költészetének visszatérő témája a halál véglegességének elfogadása. Olson gyakran kegyetlen őszinteséggel beszél az elmúlásról, de soha nem reményvesztetten. A halál és az elmúlás biztos tudata éppen az élők felelősségét növeli. Erről ír *Csak a vörös róka, csak a varjú (Only the Red Fox, Only the Crow)* című versében, felszólítva az élőket: „aki miutánunk jössz majd, / téged küldünk el követségbe: / élj a szerelem netovábbjával” (OLSON 2003, 27).

Majd negyven évig feküdt kiadatlanul Olson egyik legerőteljesebb elmúlás-verse, a *Tanto e Amara* című, amelyben az örök fiú/szülői szeretet legmélyebbre ágyazott metafizikai tabuját bontja le.

Most hallható a rémdal, amelyet korábban nem hallottam
 az emberélet útjának felén, nem hallottam.
 Csupa szem voltam, minden az volt, ma minden világtalan
 és én is azzá lettem, kúszom, ki tudja merre

Te, aki hallottad már, megérted majd
 a halál távoli, végső kezdet.
 Kezdetleges vagyok.
 Szívet növesztek.

Léptem megbicsaklott, mikor én, ki ismertem magas hágókat, láttam
 személyeket abból a fenséges fajtából,
 akiknek végső szava semmi volt, semmi se.
 Most már tudom, hogy semmi se.

A bölcs azt mondta, semmi nem hal meg halálnak halálával,
 de változván a dolgok, egyik a másikká lesz
 tengernyi formát mutatnak. Hazudik vala. Anyámat nem kaphatom vissza.

Sírba száll a szeretetem még mielőtt betemetik.
 És mi lesz énvelem, milyen alakzatok gyötörnek akkor engem,
 hová mehetnék, mily gödörbe milyen vért öntsek,
 hogy hangját halljam, a szeretetet halljam, a hangot, amely most elvegyül
 a dalban,
 a Férgek énekében?

A vers 1948-ban íródott, jó néhány évvel az apa halála után, akinek „fenséges” természetéből már csúfot úzött az elmúlás. Ugyanakkor megjelenik az anya (egy évvel később bekövetkező) halálának előérzete, és ez megszólaltatja benne a „rémdalt”. De nem is a halál „annyira keserű”, mondja Olson, hanem inkább az, ha valaki, mint saját apja, nem tudja: a szeretet az élet fizikaiságához kötődik. A halál visszavonhatatlanságát akkor érezzük oly keserűnek, ha valaki görcsösen ragaszkodott olyan hamis vigaszokhoz, mint az örök fiú/szülői szeretet. Olson szerint ezek metafizikai fogalmak, amelyek elé kell kanyarodni. Hiszen mindaz, ami dantei módon keserű, az életben még átváltható értelmes cselekedetté. Az anya még él, s a visszavonhatatlan halál elfogadása egyben parancs is a fizikait feltételező szeretetre. Ezzel pedig a vers eljutott a „kétségbeesés túloldalára”.

A valódi vigaszt tehát nem a metafizika adja. Sőt éppen a metafizika tehető felelőssé azért, hogy az ember végül is idegenként él a természetben. Olson azt a rendszert teszi meg az elidegenedés okának, amely az embert tekinti az univerzum csúcának, illetve középpontjának, a rendszer szervező elvének. Olson válassza erre az a gondolatkör, amelyet esszéiben objektizmusnak nevez: annak elfogadása, hogy az ember nem emelkedik más természeti tárgyak fölé, hanem tárgyi mivoltában azonos azokkal. Vagyis, mint Alfred North Whiteheadnél olvasta: az ember pusztán „ego-tárgy más tárgyak mezőjében” (id. CREELEY 1993, xiii). Tehát itt is az apokatasztaszis parancsa működik, amikor a költő olyan ősszállapot visszaállítására törekszik, amelyben az ember csak egy tárgy a többi között.

2.

A rendetlenség apokatasztaszisa

1950-ben a Harvard Egyetemen 24 költő vett részt – köztük William Carlos Williams, Robert Lowell és Charles Olson – a pszichológus Henry A. Murray (aki egyébként Melville-kutató is volt, akár Olson) kísérletében. A Tematikus Appercepciók Teszt (TAT) lényegében különböző képek felismeréséből, elmeséléséből és értelmezéséből állt. A teszt eredménye Olson esetében nyilván nem okozott meglepetést: „magas tolerancia a rendetlenség iránt”. George Butterick ezt a jegyet – a rendetlenség magas szintű tolerálását – a második világháború utáni költészet és általában a posztmodernizmus egyik fő ismérvének tekinti (BUTTERICK 1980, 4).

Murray a teszttel többek között arra a kérdésre kívánt választ kapni, kiben milyen igény – esetleg kényszeresség – él a rend, a szabályosság, a felismerhetőség, az érthetőség iránt. Már a romantikusok is megfogalmazták, hogy ritka adottság a keatsi „negatív képesség”, azaz amikor nem érezzük kényszernek, hogy a körülöttünk folyó eseményeket minden részletében értelmezzük, s képesek vagyunk bizonytalanságok között maradni. Ahogyan Keats írja a Dilkével tett sétáról szóló beszámolójában:

Arra a negatív képességre gondolok, aminek következtében az ember képes megmaradni bizonytalanságok közepette, titkok, kétségek közt, anélkül, hogy irritáló módon kapkodna a tények s a ráció után (Levél George és Tom Keatsnek, 1817. december 21., 27. KEATS 2010, 47).

Akár a 19. századi előd, Emily Dickinson, Olson is magáévá tette a negatív képesség elvét, de egyúttal meg is haladta azt. A világ érthetetlen, vallja, de nemcsak azért, mert emberi ésszel felfoghatatlan, hanem azért is, mert valóban hiányzik belőle a rend, a nagybetűs REND, amely a felvilágosodásban gyökerező racionalitás

létalapját alkotta, és amelyet a (romantikus) költő alkotó képzelete révén megalakot, vagy (a romantikus és a nagymodernista költő) a mögöttesből átsejlő transzcendens értékek vagy jelentések után kutatva feltár. Olson az elsők között kapcsolta össze a Heisenberg-féle bizonytalansági elvet a keatsi negatív képességgel: a művészetnek és a tudománynak a nyugati episztemológiával való elégedetlensége lényegében azonos töről fakad, s annak lebontása is azonos elvek alapján történik.

Hiszen a világ dolgainak önmagukban való megismerését nemcsak a metafizikai kényszeresség, hanem a fogalmi gondolkodás kényszeressége és a kategorizáló hajlam is gátolja. A görög filozófia – Szókratész, Arisztotelész, Platón – hagyományozta ránk ezt a logikai és osztályozó szemléletet, a leírásra és elemzésre épülő absztrakt („tudományos”) gondolkodást. Ahogyan *Oroszlán a padlón* (*A Lion Upon the Floor*) című versében írja:

A hatalom s az elvonatkoztatás
megfosztja az embert
attól hogy sajátlag több és több legyen
(OLSON 2003, 17)

Nem egyszerűen az a „baj a görögökkel”, állítja Olson, hogy elvont kategóriákat erőltettek a világra, s így hibás leírásokat adtak, hanem az is, hogy az élmény, a megélés folyamatait áldozták fel a remélt megismerésért. Az absztrakt struktúrákban gondolkodó ember így kilépett az őt körülvevő természet világából, s elidegenült tőle. Ez az elmúlt 2500 év szellemi és politikai hagyatéka: a görögök a világ megismerhetőségét ígérték a kíváncsi embernek, akivel elhitették, hogy intellektusa révén más teremtmények fölött áll. Pedig az ember semmivel sem több ezeknél a teremtményeknél. Az embernél akár a molylepke vagy a szalmaszál is többet tud azzal, hogy az egyik repül, a másik meg vízen jár. Erről ír *A discsóítás* című versben:

Ott volna számodra a jel. Nézd:
repülni? azt a légy is tud;
nekivágni a holdnak? a molylepke
űgyszintén azt teszi; vízen járni? a szalmaszál
megelőz téged
(OLSON 2003, 57).

„Indulj ki a természetesből”, írja *„A hegyekben Kaparnaum kikötőjétől délre”* (*In the Hills South of Caparnaum, Port*) című költeményben; „vállald természeted, mint a madár vagy a fű a sajátját” (OLSON 2003, 25). Semmi jó nem származott abból, hogy az ember elhitte, ő a teremtés koronája, s ekképp joga van uralni a természetet. Ez az „egocentrikus humanizmus” lett a veszte is: szellemi arroganciája

idegenné és elidegenültté tette, a természetet pedig – amelyet uralni vélt – lerombolta. A 20. század „modern embere” elidegenült önmagától, a többi embertől, a többi teremtménytől és természeti tárgytól. Ő maga emelte – egocentrikus humanizmusával – azt a tornyot, amely idegenségét (elidegenültségét) fenntartja. Ezt a tornyot – a racionalizmus tornyát, amely kiemelte a természetből és idegenné tette – kell a mai posztmodern embernek ledöntenie. Erről szól *La Torre* című, az idézett résznél jóval hosszabb verse:

A torony rombadőlt, a ház
hol az emelt fő volt szokásban,
ahol bámulat volt
És a kezek
[...]
Új kőre, új tufára lesz szükség
hogy felépüljön a növekvő torony
(OLSON 2003, 89–91).

A korai posztmodernizmus alaptétele, hogy ez az elidegenedés – bár természetes következménye civilizációnk irányultságának és axiómáinak – nem a *condition humaine* szükségszerűsége. Nem kell önmagunkkal és a világgal hadban állni; nem szükségszerű, hogy idegenként éljünk a természetben. A rendteremtő kényszert magunk mögött hagyva az ember elfoglalhatja az őt megillető helyet az univerzumban, amennyiben az nem a mindenségből kiemelkedni, hanem abba beolvadni vágyik. A *Maximus Gloucesternek, 27. levél (visszatartva)* (*Maximus to Gloucester, Letter 27 [withheld]*) című versben kimondja a posztmodern életérzés olsoni jelmondatát: „Az az érzésem, / hogy azonos vagyok / a bőrömmel” (OLSON 2003, 233).

3.

Fogalmi apokatasztaszisz

A radikális modernizmus megkísérelte a lehetetlent: a fogalmi apokatasztasziszt, vagyis megpróbált a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés elé menni, hogy az észlelés és tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Azt remélték, hogy így sikerül megkerülniük a gondolkodási paradigmák közvetítette sémákat annak érdekében, hogy az élmény közvetítés nélkül őrződjön meg az alkotói folyamatban.

Olson és nemzedéke szerint ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamat – amelynek során az ember az észlelt tárgyakat felfogja, értelmezi, s elhelyezi a megértés kulturális rendszerében – egy többfokozatú skála mentén

képzeltető el. Úgy tűnik, a művészetek sokáig csak e skála legvégső tartományát érzékelték: azt, ahol a jelenségek értelmet nyernek. Tulajdonképpen maga a percepció is kogníciófüggő: általában, mint Goethe írja, „csak azt látjuk meg, amit már tudunk és értünk” (id. MÜLLER 1870, 31). Más szóval: a nyelv és a kognitív struktúrák határozzák meg tekintetünk szem- vagy nagyító-lencsését. Tudjuk, a percepció nem független a kulturális és társadalmi paradigmáktól; sőt azok alakítják a látott képet. Olson szerint ebből a csapdából csak úgy törhet ki a költő, ha nem mindig arról ír, amit amúgy is tud, hanem arról is, amit nem tud. A tudást ugyanis, mint Whitehead írásaiban olvasta, nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltetjük, hanem a pusztá figyelem révén, amely „megszüretlenül” továbbítja a körülöttünk levő dolgokat: csak így lehet „a kép / a tényhez hűséges”. Erről ír az *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltöztetését* című versben.

Enyém minden amire vágyom
 legyen szó ügryről, emberekről: a megszüretlen
 (a magamé) elégséges
 hogy érdekeljen.
 [...]
 A kép
 a tényhez hűséges lehet, avagy
 hogyan lehet e művészet ikerpárja a létezőnek
 a létezettnek,
 ami zajlik?

(OLSON 2003, 97).

Whitehead szerint „örök események” akkor jönnek létre, amikor a megismerést megelőző ember és a megélt dolgok két egyenlő félként, és egyetlen kontinuos folyamat elemeiként, közös teret alkotnak. Ebben a kontextusban érthető, hogy a *Juan de la Cosa szeméin először kinézve* (*On First Looking out through Juan de la Cosa's Eyes*) című költeményben Olson miért próbálta azt a látványt megörökíteni, amely Juan de la Cosa, Kolumbusz térképésze és a *Santa María* kapitánya (majd az 1500-as *Mappa Mundi* megalkotója) elé tárult. Azt a pillanatot igyekezett rekonstruálni, amikor a kilenches hajóút után először pillantják meg a szárazföldet. Hogyan nézhetett ki a kontinens azok számára, akik még nem fordították le kulturális terminusokra (például „Újvilág”) a látottakat? Hogyan lehet a konceptualizáció előtti látványt megragadni? Ez az az igazság, amellyel az élők a holtaknak tartoznak: hiszen, mint a Voltaire-vendégszöveg felhasználásával írja, „*On ne doit aux morts semmi / mással csak a / que la vérité*” (OLSON 2003, 221).

A *Juan de la Cosa szeméin először kinézve* (amelyet Ed Dorn a legjobb Maximus-versnek tartott) éppen azért választja Kolumbusz térképészenek, az első

világtérkép megalkotójának a személyét a szöveg fókuszául, hogy e képzeletgyakorlat során először látottnak láthassék az „Újvilág” – ahol a lehetőségek teljeseek és végtelenek, ahol ugyanakkor minden appericipiált részlet megtalálja helyét az egészben (és a térképen is). La Cosa utódai azok a gloucesteri halászok, akik minden év augusztusában virágcsokrokat dobnak a vízbe, tengerbe veszett társaik emlékére. Az Annisquam folyó apálya kiviszi a koszorúkat a tengerre, ahol eltűnnek a sodrásban – akárcsak La Cosa tengerészei egykoron.

(4.670 halász életét említik. Az Annisquam folyó
levonuló apályakor a vízbe, nyaranta, augusztusi teliholdkor,
virágokat vetnek, amelyek, az ottani áramlástól, a Csatornánál
elérik a kikötő kijáratát, és úsznak

ezek a házicsokrok (kevesen vannak, Gloucester, akik meg tudják fizetni avirágárust.
kiúsznak
figyelheted őket ahogy távoznak az
Atlanti óceánba

(OLSON 2003, 219).

Egyébként erről a halászünnepről egy másik versében is ír, a *Maximus Gloucesternek, július 19-én, vasárnap (Maximus, to Gloucester, Sunday, July 19)* címűben. A vízbefúltakért tartott szertartás visszafordítja az eseményeket, s az apokatasztaszisz szellemében és a rítus performatív ereje által „a szerencsétlenség / meg nem történtté visszano” (OLSON 2003, 223).

A fogalmi gondolkodást megelőző érzékelés regisztrálására tett kísérletek közé tartozik a perspektívák pluralizmusának hirdetése is. Olson elutasít minden, a fogalomalkotás érdekében privilegizált szempontot, s helyette a sokszempontúságot hangsúlyozza: „a polisz: / szemek,” írja Maximus 6. levelében (*Letter 6* [OLSON 2003, 187]). A „sokszeműség” polisz-ideálja szerint minden pillanatban az érvényes perspektívák pluralizmusáról beszélhetünk – még akkor is, ha e perspektívák logikailag nem kompatibilisek egymással. Mint Charles Bernstein rámutat: a költészetben így jelenik meg a nem-euklideszi tér, amelyben a nagymodernista alkotásokból ismert szinkron koherenciát a perspektívaváltások végtelen egymásutánisága váltja föl (BERNSTEIN 1986, 146). A sokszempontúság metonimikus sorozata kizárja az egyetlen perspektíva privilegizálásának lehetőségét. A kontinuos megfigyelések nemhogy nem alkotnak metaforikus struktúrát, de még a konceptuális értelmezést is kerülni próbálják, amennyiben a kulturális paradigmák közvetítése nélkül igyekeznek regisztrálni az appericipiált jelenségeket. Költeményeiben és esszéiben Olson így valósítja meg a fogalmi apokatasztasziszt, amely arra hivatott, hogy kulturális kategóriák és az értelmezés támasza nélkül regisztrálja az érzékelést. Erről a folyamatról szól egyik késői alkotása, a *Maximus*

önmagának 1964 június (Maximus to Himself, June 1964) című költemény, mely-lyel felesége halálát követő több hónapos hallgatását töri meg. Számára a halál okozta legnagyobb veszteség éppen abban áll, hogy a világban való részvételt és elmerülést nem oszthatja meg többé a szeretett asszonnyal. Ugyanakkor az is ki-derül belőle, hogy a posztmodern költő számára az élet legnagyobb adománya az a képesség, amely lehetővé teszi a természeti folyamatoknak a konceptualizáció és az intellektualizáció előtt történő appercipálását.

nincs többé kutya-szikla
melyen a tengerár
átfutna rajta és soha mégegyszer újra
a csodálkozásra

a tulajdonlás
egyesegyedül
enyém

(OLSON 2003, 238).

Milyen mezőkben merülhet el az ember a megértés kényszere nélkül? Olson sze-rint először is ott a történelem és a mitológia, amelyek a visszaút mezőjét, szövetét adják. Azután a kilépés szövetének ott a természet; az alámerülés mezejét pedig a gondolatok, érzelmek és emlékek szövik. Mindhárom mező olyan erőter, ahol az ember önmaga méreteinek tudatában, alázattal vehet részt a folyamatokban.

Így merül el Maximus a történelemben, „az idő emlékezetében”, amely a helyet elárasztja és kitölti. A történelem erőtere adja meg az olyan nagy versek szövetét, mint *A halcionok*, *a tenger halászkirályai* és *A discsőtés*. Az ember nem irányítója en-nek a történelemnek, hanem része vagy tárgya. Olson felfogásában a történelem jelentése a görög *istorin* szóval ragadható meg, amelyet igeként használ: mikor valamire „magad jössz rá”. A történelem cselekvés és folyamat – a felfedezése és az elmerülése; a személy intenzív jelenlétének lehetősége.

Olson a személyes szférába alámerülő embert is a gondolatok, érzelmek vagy emlékek erőterébe, azok ósállapotába visszalépőnek tekinti. „*Óra a szív*” („*the He-art is a clock*”) című versében ilyen értelemben beszél a szeretetről is: a szeretet az „érzés számtana”, „maga a tartály”, amelyben kiváltság elmerülni.

Óra a szív
amelyhez odavonzódik mindaz
vagy amely magához vonzza
mindazt ami ugyanaz
mint ő maga bármiben

vagy bárki másban
saját ereje önmagában rejlik
mindenhol önmaga körül az
ézés számtanában
amit úgy nevezünk hogy szeretet

de ami
a szeretet maga a tartály
mindama másként érzéseké mint ami a szeretet
szintén

amint a szív ugyanannyira
tartja mindazt ami más amely bárhol
ott van a Teremtésben, mikor az
megettelt

(OLSON 2003, 157).

A könyvtárosban (The Librarian) – amelyet minden verse közül a legjobbnak tartott – a lélek erőterében külső és belső tájak keverednek, valóságos képek és „másolatok” forgolódnak, „hajdanvolt személyiségek ötvözetei” jelennek meg, kísértetek mozognak a figyelem terében. „Jó sokan fölmerültek körülöttünk”, írja. A költőnek pedig megadatik a jelenlét és az éberség. Tanúja lehet annak a folyamatnak, ahogyan külső tájak belsővé válnak.

Gloucester: ismét a táj (a táj!)
a part egy velem
(másolatok), s ahonnét
(a partszegélytől, én, Maximus) távolról szemlélődöm, éber vagyok.

Ebben az éjben utaztam én e vidéken hajdanvolt
és ismert személyiségek ötvözeteivel
(új keverékek): a vezér,
atyám, régi öltözékben, itt most könyveket árul és kéziratokat.

(OLSON 2003, 141).

A Változatok Gerald Van De Wielének (Variations for Gerald Van De Wiele) című verse a természetben, a természet folyamataiban való elmerülés lehetőségeinek és korlátainak egyik legragyogóbb – egyúttal legkomplexebb – megfogalmazása. 1956 tavaszán írta, a Black Mountain-korszak végén. Három részből áll; a három tétel mindegyike más és más változatban fogalmazza meg az ember és a természet, illetve a test és a lélek egységének témáját. Egyúttal Rimbaud „O saisons, ô

châteaux” című versének felülírása is: át- meg átszövik a szöveget francia vers-töredékek és Olson saját fordításai. A vers három tétele a leírás – reflexió – cselekvés folyamatában, a tézis – antitézis – szintézis (vagy ártatlanság – tapasztalat – magasabb szintű ártatlanság) szerkezetében komplex módon taglalja a *condition humaine* nagy dilemmáját: a természetben való idegenség és a természeti folyamatokban való részvétel konfliktusát.

A vers központi kérdését – amely Olson műveiben visszatérő dilemmaként van jelen – így lehetne megfogalmazni: hogyan lehetséges az, hogy míg az embert a körülötte és benne munkáló kozmikus, természeti és szellemi erők magukkal ragadják, ugyanakkor ezeket bizonyos távolságból – mintegy figyelme tárgyként – is tudja szemlélni. Hogyan tud az ember egyszerre alanyként és tárgyként jelen lenni mint költő (aki a nyelv eszközével részt vesz a pillanatban) és mint történész (aki a nyelv eszközével a pillanatról való gondolkodásban vesz részt)? Hogyan lehetséges, hogy az apokatasztaszisz mégis oly gyakran összekapcsolódik az interpretációval? Olson válasza pedig nagyjából a következő: az ember nem egyszerűen valamire figyel, a figyelem tárgya nem statikus; a figyelem tulajdonképpen részvétel a folyamatokban. A részt vevő figyelem módozatai így válnak tartalomává. A *Változatok Gerald Van De Wielének* éppen a figyelem e folyamatainak módszer-tanát adja. A három tételben a tájak látszólag hasonlatosak egymáshoz, elemei szinte megegyeznek: pelyhező som, almafa, gerlék, méhek, áprilisi hold, lélek, kakas, évszakok, irigység, halál. Ezek mintegy háttérként vannak jelen, de állandó változásban. Implicit módon Olson két Hérakleitosz-maximára utal (azaz: „senki nem léphet kétszer ugyanabba a folyóba”, illetve „az ember elidegenedett attól, mi a leginkább ismerős”): az örök mozgásban lévő külső és belső tájat a költő figyelme nem tarthatja mozdulatlanságban, az emberi nyelv legfeljebb lelassítja és felnagyítja e mozgásokat. A változás ágense maga a figyelem.

Az első tételben, amelynek címe *Le Bonheur*, Olson megnevezi azokat a látható és megfigyelhető dolgokat, amelyek a belső és külső tájban az érzékszervei előtt vannak. A belső és külső táj metszéspontja adja a vers erőterét; itt egyenrangúak a belső és külső történések, a belső és külső történésekre irányuló reflexiók:

som havazása
lepi el a zöldet

az úton átszálló
alma
szirmok

gyászoló galambok
jelzik a délután
alászállását, méhek
fúrogtatják a szilvavirágot

[...]
Mely lélek
van hiba nélkül?

A boldogság
nem tanulmánya tárgya senkinek
(OLSON 2003, 133).

A mindent bepelyhező som és a hibás vagy hibátlan lélek képe egyenrangú; a gyászoló gerlék nem kevésbé fontosak, mint a boldogság mibenlétének tanulmányozása. A konkrét, fizikai környezet tárgyai (som, almafaszirmok, gerlék, szilvavirágok, méhek) együtt léteznek – a figyelem erőterében – az éppen gondolt gondolatokkal (van-e hibátlan lélek? ki tanulmányozza a boldogságot?). A köztük levő kapcsolat nem metaforikus, nem hasonlóságon alapul; az elvont gondolat nem a konkrét tárgyak „lényegéről” levont konklúzió. Itt is, mint Olsonnál mássutt, egyszerű egymásutániságról van szó: ez történik a költő figyelme mezőjében.

A tavasz energiái természetesen forrásként táplálják az embert, aki számára a részvétel lehetősége még akkor is adott, ha a természet – hasonlóan az áprilisi teliholdban arató traktorhoz vagy az éjszakai madarakhoz – meg-megszakítja ciklusait. Figyelme és intellektusa révén megérti az azonosságokat és a különbözőségeket.

Ahányszor megszólal a kakas
mindig üdvözlöm őt

Semmi sem menti ezután
az irigységemet. Életem

megkapta parancsszavait: az évszakok
megragadják

a lelket és a testet, és mókájuk tárgya
bármely széttartó erőfeszítés. A halál órája

az egyetlen birtokháborítás, az egyetlen átjáró odaátra
(OLSON 2003, 135).

A természet körfolyamatai magukkal ragadják a testet és a lelket; egységük csak a halállal látszik megbomlani. Az eszmélő öntudat azonban tisztában van a teljes megmerülés és részvétel lehetetlenségével: az ember egyszerre van kint és bent, tudatos és tudattalan állapotokban.

A második tétel a természetben is ilyen kettősséget ír le: egyesülés és szétzóródás egyszerre van jelen, s a költő mindkettőben részt vesz – igaz, most már tudatosan:

mely lélek
nem mulasztott?

megteheted-e hogy ne foglalkozz
a bűbájos tudománnyal

amely a boldogság?
(OLSON 2003, 137).

Ez a tétel fogalmazza meg a vers filozófiai és etikai argumentumát: a lélek, amely nem mulasztott, nem állapot, hanem folyamat, amelynek során az ember teljesíti kötelességét, s válaszol a természet meghívására, az elrendelésre.

ismerős-e a súlya annak,

hogy nem lehetsz irigy, hogy életed
parancsoknak szolgál, hogy az évszakok

téged is megragadnak, hogy test és lélek nem egy
ha nem ötvözik össze őket

e tégelyben? És hogy futásod, szárnyalásod órája

halálod órája lesz?
(OLSON 2003, 137).

Feladat az is, hogy az ember feltöltődjön a természet energiáival; a „lombikban” a feedback törvényei működnek, ahogyan a cselekvés a természet parancsára reagál, s így visszaáramoltatja az energiákat. Végül is a halál is a feedback egy formája.

A harmadik tételben megjelenő szintézis a testi és a fizikai aktivizálódásából fakad. Itt már nemcsak tűnődik az elrendelésről, hanem, a lendületébe kapaszkodva, együtt is cselekszik vele.

még az éjszakát is telidobolják
a kecskefejők, és mi oly szorgos fajtává változnánk át

mely szántani, mozdulni,
kitörni, szeretni képes
(OLSON 2003, 139).

Nincs semmi elrejtve, semmi fölfedve; az ellentét maga is érvényét veszti. Nincs más, csak folyamat, lendület, mozgás, iram, szédület, rohanás. A feladat nehézsége, a teher súlya már szinte észrevétlen a szédületes rohanásban. A költő pedig ott akar lenni a nagy iramodás közepén, nem gondolataiban megelőzve vagy leírásaiban mögötte kullogva. A halál ebben a kontextusban gondolatra sem érdemes. A leírás – gondolat – cselekedet egysége megvalósul. S bár a test és lélek nem egy, „egyenesség” azért létezik. Szándék és figyelem egy irányba mutat, előre lendítve a pillanatot. A tér, a mező nyitott.

A titok

mely elveszett, az nem rejtőzik el
és nem is fedí fel magát. Jeleket

mutat fel. És mi vágtatunk
hogyan utolérjük. A test

kecskefeji a lelket, ostromozza. Nagy-nagy vágyában
követelőzik, az elixír kell neki

A tavasz hörgésében,
átváltozások. Az irigység

elkullog. A test és a lélek fogyatkozása
a – az hogy nem egy a kettő –

a hajnali kakas felsikolt
és tisztánállóság: légy üdvöz

kuszaságot nem viselő évszak!
(OLSON 2003, 139).

Gondolatiságát és költészetfelfogását tekintve Charles Olson évtizedekkel megelőzte a más műfajokban jórészt csak a hatvanas–hetvenes években bekövetkező posztmodern fordulatot. A Paul Christensen által megfogalmazott értékelés általánosan elfogadott az irodalomtudományban: Olson a radikalizmus úttörője volt.

Az 1960-as évek úgynevezett radikális politikája másodrendű volt Charles Olson egy évtizeddel azelőtt megfogalmazott víziójához képest. Olson egész egyszerűen a századközep radikális képzeletének legtisztább megnyilvánulása volt. [...] A „szürke ötvenes évek”, Olsonnal a gyújtópontjában, ragyogó meglátások és nagy újítások kora volt, amelyek ereje negyven évvel később sem halványult el (CHRISTENSEN 1988, 4).

Olson radikális újítása jól megragadható az apokatasztaszisz fogalmkörével, amellyel szembeszállt a nyugati gondolkodással, a nyugati filozófiával. Persze önmagában a tagadásban még nincs semmi új. Ám Olson továbblépett, amikor költői gyakorlatában, tehát magukban a versekben is kilépett abból a rendszerből, amelyet tagadott. Képes volt ellenállni a metafizika és a metaforikus látásmód vonzásának, s kikerülni mindazokat a gondolati és nyelvi vágányokat, amelyeket csapdáknak tekintett. Verseiben bonyolult cáfolatát adta annak a posztulátumnak, miszerint a metafizikai fogalmak lebontása csak a metafizika jelrendszerén belül történhet. Feltételezve, hogy a fizikai, a konkrét, a partikuláris jelenti a dolgok eredeti állapotba való visszaállítását, a partikularitást keresve kerülte ki a metafizikát. Otthonosan mozgott a más szemében rendetlennek tűnő – még nem rendezett, még kategóriákba nem osztályozott – világban, elfogadva a rendtelenség apokatasztatikus állapotát. De gondolati bátorsága talán leginkább abban rejlik, hogy a partikulárist keresve, és elfogadva a rendtelenség állapotát, a fogalmak elé kívánt visszakanyarodni – hite szerint helyreállítva az apokatasztaszisznak azt a pillanatát, amikor a dolgok még nem „romlottak el” a fogalmi gondolkodás imperatívusza következtében. Olson számára az apokatasztaszisz e hármas jelentésének pedig része a magyar nagymama révén kapott – és egyébként Pound által is megirigyelt (lásd CREELEY 2003, 13) – különleges szellemi örökség is, amely nemcsak természetes tartalommal, de általános módszerré is válik nála. Hiszen csak így lehet, Olson szavaival, „a művészet az élet ikerpárja” (OLSON 1966, 61).

Bibliográfia

- ALLEN, Donald – Warren TALLMAN (szerk.) (1973), *The Poetics of the New American Poetry*, New York, Grove Press.
- BERNSTEIN, Charles (1986), *Content's Dream*, Los Angeles, Sun & Moon Press.
- BOER, Charles (1975), *Charles Olson in Connecticut*, Chicago, Swallow Press.

- BUTTERICK, George F. (1980), Charles Olson and the Postmodern Advance, *Iowa Review*, 11/4, 4–27.
- CHRISTENSEN, Paul (1988), The Achievement of George Butterick, *Sulfur*, 21, 4–16.
- CREELEY, Robert (1993), Preface, in Robert CREELEY (szerk.), *Selected Poems*, Oakland, University of California Press, i–xv.
- CREELEY, Robert (2003), Előszó Charles Olson első magyar kötetéhez, in BOLLOBÁS Enikő (szerk.), *Semmi egyéb a nemzet / mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szócs Géza, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui One Quint Könyvkiadó, 9–14.
- DUNCAN, Robert (1994), As an Introduction, *Sulfur*, 35, 80–86.
- ELIOT, T. S. (1932/1961), *Selected Essays*, London, Faber.
- ELIOT, T. S. (1966), *Válogatott versek – Gyilkosság a székesegyházban*, ford. Vas István, Budapest, Európa.
- ELIOT, T. S. (1981), Hamlet, ford. TAKÁCS Ferenc, in EGRÍ Péter (szerk.), *Káosz a rendben*, Budapest, Gondolat, 73–79.
- FAUCHEREAU, Serge (1974), *Századunk amerikai költészetéről*, ford. TÓTFALUSI István, Budapest, Európa.
- GINSBERG, Allen (1974), *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness by Allen Ginsberg*, New York, McGraw-Hill Paperbacks.
- GINSBERG, Allen (1980), *Composed on the Tongue*, Bolinas, Grey Fox Press.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- KEATS, John (2010), *Keats levelei*, 2. átdolg. kiadás, vál. és ford. PÉTER Ágnes, Budapest, L'Harmattan.
- MAUD, Ralph (1996), *Charles Olson's Reading*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- MÜLLER, Friedrich von (1870), *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*, Stuttgart, J. G. Cotta.
- OLSON, Charles (1966), *Selected Writings*, szerk. Robert CREELEY, New York, New Directions.
- OLSON, Charles (1973/1974), Definitions by Undoings, *boundary 2*, II, 7–12.
- OLSON, Charles (1977), *Muthologos 1–2*, Bolinas, Four Seasons.
- OLSON, Charles (2003), *Semmi egyéb a nemzet / mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szócs Géza, vál. és szerk. BOLLOBÁS Enikő, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui One Quint Könyvkiadó.
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert (1981), *The Complete Correspondence 1*, Santa Rosa, Black Sparrow.
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert (1987), *The Complete Correspondence 7*, Santa Rosa, Black Sparrow.
- OLSON, Charles – CREELEY, Robert (1996), *The Complete Correspondence 10*, Santa Rosa, Black Sparrow.
- ROTHENBERG, Jerome – QUASHA, George (1974), *America a Prophecy*, New York, Vintage Books.
- STEIN, Gertrude (1922/1993), *Geography and Plays*, Madison, University of Wisconsin Press.

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

Magyar narrato-retoréma egy amerikai regényben

Harry Houdini E. L. Doctorow *Ragtime* című művében

A *Ragtime* (1975) olvasói közül kevesen említenek Harry Houdinit a Doctorow-regény főbb (mármint a történetvilág alakulásának szempontjából legfontosabb) szereplői között. Pedig a vissza-visszatérően megidézett magyar származású,¹ legendás amerikai bűvőszel, varázslóval, mágussal – a mű kognitív erőteréhez közelebb álló fogalmazásban: illuzionistával és szabadulóművésszel – kezdődik és végződik a regény, míg a főszereplővé váló ragtime-zongorista csak a könyv közepén jelenik meg (igaz, drámai fordulatokkal teli eseménysor állítja őt azonnal az olvasói figyelem előterébe). Ami nekünk most még fontosabb: Houdini

¹A magyarországi születés körül dúlt némi vita, mígnem egy budapesti anyakönyvi bejegyzés eldöntötte a kérdést. Azóta elfogadottá vált, hogy Harry Houdini (eredeti nevén Erik Weisz/Ehrich Weiss/Harry Weiss) 1874. március 24-én született, Budapesten. Doctorow erről a vele készített interjúnk során értesült; ő amerikainak hitte Houdinit (lásd ABÁDI NAGY 1997, 173–174). Maga Houdini ugyan halála előtt néhány nappal is így dedikálta Samuel Smilovitznak a róla készült rajzot: „Houdini, született a wisc.-i [Wisconsin állambeli] Appletonban 1874. április 6-án” (SILVERMAN 2006, 271). A Houdini által vallott születési dátum azonban eleve képtelenség, hiszen, bár valóban Appletonban telepedtek le, a család – és vele a kis Erik – 1878. július 3-án érkezett meg Amerikába, a rabbi apa után (SILVERMAN 2006, 9). Houdini olykor érzékeltette, hogy anyjától kapta az 1874. április 6-i születésnapot, és ki is tartott mellette (bevándorláskönnnyítő fogás lehetett, hogy a kis Eriket úgy tüntették fel a szülők, mintha Amerikában született volna). Viszont „[a]nnak sehol sincs írásos nyoma, hogy Wisconsinban született volna. Létezik azonban egy bejegyzés, amely a születését tanúsítja – legalábbis egy bizonyos Erik Weisz születését –, amely szerint Budapesten 1874. március 24-én jött a világra” (BRANDON 2011, 335). Massimo Polidoro Houdini-mongráfiája is amellett foglal állást, hogy „1874. március 24-én Magyarországon, Budapesten, a Rákosárok utca 1-ben született egy fiúcska, akit később a világ Houdini művésznévén ismert meg. A gyermeket Weisz Eriknek hívták, Weisz Sámuel és Steiner Cecília negyedik fiúgyermeké volt.” A két mondatához egy lábjegyzet is tartozik: „Ezek az adatok a budapesti zsidó közösség, a Pesti Izraelita Hitközség 1872–74-es anyakönyvéből származnak. Houdini azonban egész életében azt állította, hogy 1874. április 6-án született Amerikában” (POLIDORO 2004, 11). Arról, hogy az „Erik Weisz” névből miként lett „Harry Houdini”, lásd POLIDORO (2004, 15).

alakja mindegyik fikcionált és transzponált identitású² regényfigura sorsával szoros kapcsolatban áll. Legkézenfekvőbbben: a jellemcselekvés motivációs átsugárzottsága révén. Mi több, abban a szöveg univerzumban, melyben az úgynevezett „ragtime-korszak”, vagyis a 19. század utolsó és a 20. század első másfél évtizede (az I. világháborút megelőző „boldog békeidő” Amerikája) megelevenedik (a regényben, egészen pontosan, 1906-tól 1914-ig), Houdini többfunkciós narratív alkotóelem is. Ebben a tanulmányban ez az aspektuális átsugárzottság és ezek a narratív funkciók érdekelnek bennünket: vagyis Houdini mint aspektuális koordináta és Houdini mint narrato-retoréma, valamint a kettő összefüggésrendszere. Azt állítjuk ugyanis, hogy a sokszor töredezettséggel vádolt, sokeleműsége miatt szétesőnek mondott – vagy éppen ezen jellemzőkért dicsért mű – egységesítő gondolatszerkezettel rendelkezik (ezzel nem mondunk újat), és azt Houdini alakja tartja össze (ezzel viszont igen).

Houdini mint aspektuális koordináta

Kezdjük a történetvilágbeli motivációs hálóval, hiszen ennek átértése nélkül a Houdini-figura gondolati bázist képező és ennek révén narratívaszervező szerepe sem érthető meg a maga teljességében; másrészt ez az összefüggésrendszer sem mindegyik Houdini-párhuzamú jellemkapcsolatot tekintve nyilvánvaló, vagyis az erre vonatkozó állítás pontosabban definiálendő és dokumentálendő. Mélyebb összefüggésrendszerről van szó, mint a történetvilágbeli figurák cselekményszintű összekapcsolhatóságáról; vagyis mélyebb annál, ami nyilvánvaló: hogy ugyanis „a könyvbeli jellemek teljes körét vékonyabb és erősebb – leginkább vékonyabb – szálak kötik össze” (FOWLER 1992, 66).³

Pontosabb lesz a definíció, ha a „cselekvésmotiváció”-hoz hozzátesszük, hogy az egyes figuramotivációk, a szövegsubjektumok szempontjából nézve, külső és belső meghatározottságúak, és maguk is valóságos kis rendszereket képezhetnek. Ez az irodalmi fikcióban megjelenített jellemekre többnyire, a Doctorow-regény-

²Lubomír DOLEŽEL “lehetséges világok”elméletének kifejezése a ténylegesen élt, valamely kor történelmi valós világából az irodalmi elbeszélésbe (leggyakrabban történelmi regényekbe) átlépő, „transworld” identitású jellemekre, amilyen Napóleon szerepeltetése a *Háború és béke*-ben (DOLEŽEL 1998, 17), és amilyenek, tegyük hozzá, a *Ragtime*-ban, többek közt, az építész Stanford White meg elcsábított szeretője, Evelyn (Florence) Nesbit és annak tébolyodott férje, H. K. Thaw (White gyilkosa); a pénzmágnás bankár, J. P. Morgan; az autógyáros iparmágnás, Henry Ford vagy az anarchista Emma Goldman. Magyarul „világváltó”, (a történelemből a szépirodalomba) „transzponált” identitású jellemeknek nevezhetjük az ilyen fikcionált, ám valóságosan létezett cselekvőket az irodalmi narratívában.

³Megjegyzés a Fowler-szövegre és későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben A. N. Z. fordítása.

től függetlenül, általában véve is igaz. Jelen összefüggésben az egyes *Ragtime*-szereplők sokirányú egyéni indítatásrendszerében nem a történetvilágbeli akciók és reakciók felületi motivációs rendszerére összpontosítunk, hanem annak – mondjuk így – diszkurzív eredőjére, mely nem más, mint e rendszer egészének mélymotivációs bázisa. A tudatos vagy öntudatlan, a narrátori vagy a szereplői gondolkodásban esetleg meg sem jelenő, abból és a cselekedetekből nemritkán inkább csak kikövetkeztethető motivációs alapról van szó, mely az adott figura létének diszkurzív értelme, ontológiai igazolása a fikcionált aktuális világban (tehát a fikatív „valóságban”, melyben a fikcionált karakter „él”).

A *Ragtime*-ban ez a motivációs bázis a szabadulni vágyás. Nem csak a nyomor és üldöztetés elől menekülő, 20. század eleji bevándorló tömegekre kell gondolnunk (a „nyomorhajókra” [DOCTOROW 1979, 18]), és nem is csupán a gyalázatosan megalázott, rasszista kelepccébe taszított hivatásos ragtime-zongorista, az afro-amerikai Coalhouse Walker tragédiájára (a sokszálú cselekmény fő vonalát az ő története képezi). Annak ellenére sem, hogy ezek alapvető kultúrakritikai eszközök a 20. századi későbbi visszatekintésben megszépült ragtime-korszak-kép doctorowi korrekciójához. Olyannyira alapvetőek, hogy a regény satirikus helyesbítésként is felfogható, miközben, állapítja meg Bollobás Enikő más összefüggésben, azt is bemutatja, „ahogyan a múlt és főként a múlt szövegei formálják a jelent és a történelmet” (BOLLOBÁS 2005, 620). Helyesbítő válasz a rózsaszín szemüveges korszakképre, melynek lényegét a narrátor a könyv első oldalán meg is fogalmazza, méghozzá a későbbiek fényében vitriolosan ironikusan, ha az olvasó nem így értette volna mindjárt az elején: „Négerék nem léteztek. Bevándorlók nem léteztek” (9). A felső középosztálybeli fehér családra ugyanis hamarosan rátör a felismerés, hogy mindkét mondatnak az ellenkezője igaz. A családfő, Apa, elhűl a bevándorlókkal zsúfolásig megrakott óceánjáró láttán: „Apa, ez a kemény ember, lelkében összeomlott. Erőt vett rajta a kétségbeesés” (18–19); a kertjéből pedig hamarosan batyuba göngyölt újszülött fekete csecsemő kerül elő, és ezzel máris belül van a fehérek házában (Anya jóvoltából) a nagyon is létező „néger(probléma)”, a szomszédék fekete mosónője (a gyerek anyja), és megjelenik náluk a fekete zongorista (az apa). Hayden White-nak a történelmi és az irodalmi narratíva hasonlóságára vonatkozó megállapítását egyszerre szélesítve és szűkítve azt mondhatjuk, hogy a „ragtime-korszak”-ként ismert, konvencionális tropológiai kódoltságú kulturális narratívát a *Ragtime* „dekódolja”, „destruktorálja”, és az eredetitől eltérő figuratív módban „újrakódolja”, „újrastrukturálja”. Az ironia forrása „az eredeti és az újabb kódoltság közti feszültség” (WHITE 1985, 96). A történelmet hiányoló Fredric Jameson ezt nem vette volna észre? Hogy ugyanis „a regény egészének mikrokozmoszát képező nyitó bekezdés”-ben rejlő látens ironia azt sugallja, mennyire „torz képet fest a múltból a nosztalgia” (SAVVAS 2011, 140). Doctorow az ironia zsonglőre ebben a könyvben, mert a *Ragtime*-ot egyaránt felfoghatja az olvasó „komoly» történelmi regénynek és/vagy a történelmi re-

gény paródiájának” (SIMMONS 1997, 95). (A *Ragtime* történelmiregény-jellegére és Jamesonra alább visszatérünk.)

A szabadulásért folytatott küzdelem tehát – megint csak a Houdini-mutatványok fogalmi ernyője alá asszociálhatóan – a most említett példáknál is erőteljesebben hatja át a regényt. Dianne Osland, más kontextusban, helyesen érzékeli, hogy a megfulladás nemcsak a magát bezárató szabaduló-művészt fenyegeti, fizikailag, hanem, valamilyen értelemben a *Ragtime* majd minden szereplője fulladozik a bezártságtól, mentálisan és emocionálisan egyaránt (OSLAND 1997, 265). Cobbet Steinberg egy évvel a regény megjelenése után megfogalmazta ezt, kissé másként, de lényegileg azonosan: „A legtöbb *Ragtime*-figura a bebörtönözöttség és az elkeseredett mozgás, a fogság és a menekülés, a klausztrófia és az agorafóbia közti helyzetbe van beszorulva. [...] azzal küszködik, hogy olyan mintára, értelemre leljen, amelyik nem tartja fogságban” (STEINBERG 1976, 130). Osland és Steinberg azonban mindössze megállapítja, de nem elemzi ezt a körülményt, még kevésbé annak összefüggésrendszerét; illetve nem ismeri fel annak narratívaszervező funkcióját.

Nézzünk most rá részletesebben erre a képletre. A családbeli funkciókról elnevezett fehér család tagjai is menekülnének, illetve menekülnek. Valamennyien a boldogtalanságból: Apa (aki a konformitás foglya) a munkába; Anya (az elhanyagolt/lekezelt nő), lassú átalakulás után, egy új házasságba; Anya Öccse a bombagyártásba (Walker igazának oldalán, végül Emiliano Zapata seregében, Mexikóban); Walker afro-amerikai szerelme, Sarah a kilátástalanságból kis híján a bűncselekménybe (a fehér ember kertjében hagyja újszülött gyermekét). A szegénység kenyerén tengődő, szocialista zsidó árnyképművész, Táte számára a kitörés a filmművészet, amely az üzleti siker és az új házasság felé vezet. Evelyn Nesbit a gyilkos, pszichopata felsőosztálybeli Harry K. Thaw karmai közt vergődik. Thaw pedig maga is szabadul, a szó fizikai értelmében, önkényesen, amikor megszökik a börtönből, ahova az építész, Stanford White meggyilkolásáért zárták be. Az anarchista Emma Goldman egy bebörtönzött és kivégzésre váró spanyol anarchistát akar megsegíteni a maga „radikális idealizmus”-ával (54), mely ideológiának egyébiránt Goldman a foglya is, ahogy azt a szocialista Táte látja.⁴ Goldman feminista is, a nők „kettős leigázottsága” ellen hadakozik („soha nem fogadtam el a szolgaságot” [59]): szerinte a kapitalista társadalom kényszeríti Evelyn arra, „hogy a géniuszát szexuális vonzerejében keresse” (56). Márpedig a kulturális programozottság észrevétlenül rakja széttörendő láncait az egyénre. Így teszi, például, éppen a szocialista Tátét férfi sovínisztává, hogy aztán Nesbitet maga is

⁴A *Ragtime* a korabeli anarchista és a szocialista forradalmiságot egyaránt kritikai fénybe állítva mutatja be. Érdemes tudni ebben az összefüggésben, hogy a szintén radikális Doctorow személyes szellemi-ideológiai beállítottsága – John CLAYTON kifejezésével: a „radikális zsidó humanizmus” volt (TRENNER 1983, 109–119).

„ringyó”-nak nézze (57); a feleségét pedig, akiben áldozatot láthatott volna, könnyörtelenül elzavarja.

És a sok történetből kisugárzó vagy kikövetkeztethető szabadulásgondolat Houdini felé mutat; vagy, ha tetszik, belőle sugárzik bele a többi cselekvő sorsába, hogy tudatosuljon a befogadóban a felismerés, melynek jegyében a *Ragtime* áll, és amiről többen értekeztek már:⁵ a nagy háborút megelőző amerikai „boldog békeidők” ragtime-korszaka valójában a fajgyűlölet, a férfisovinizmus, az erőszak, az anarchia és embermilliók számára a boldogtalanság kora is volt. A mindenféle értelemben vett bilincsbé vertségé, annak sokféle változatában (rasszizmus, szegénység, boldogtalan házasság), változatos tömegrelevanciával (az egyéntől, a családon át a diszkriminált etnikumig és a nőkig), különböző mértékben és formákban (Anya sokáig magatudatlan, szelíden viselt rabságától a militáns módszerű igazságkeresésbe belehajszolt ragtime-zongoristáig és a fekete társakig, valamint ennél is tovább, a nyomortól úzótt, bevándorló tömegekig). Hogy mindez miként jelenik meg a regényszereplők kognitív architektúrájában, milyen ezeknek a belső reprezentációja, és az miként határozza meg a cselekvői intencionalitást, főként pedig hogyan lesz az elbeszélő, „a matrózblúzos kisfiú” (12) világmegismerő tanulási folyamatának része – külön tanulmány tárgya lehetne.

Témánk maga szabta határai szerint azonban mi most Houdinire összpontosítunk. Houdininek hivatása, hogy számtalan módon béklyóba vereti, odaláncoltatja, a legkülönbélebb helyekre bezáratja, belakoltatja, felvonatja vagy leereszteti, a földbe és a víz mélyébe temetteti-merítetteti magát, hogy aztán szabadulásával ámulatba ejtse a lélegzet-visszafojtva izguló közönséget, még ha egyszer-egyszer majdnem az életébe is kerül. Nem csoda, hogy a Doctorow-kritika többször meg is állapította azt, ami magától értetődik: Houdini a meneküléstémát hozza a regénybe (például LUBARSKY [1978, 151]); azt is, hogy Houdini „a legmélyebb tematikai szinten központi szerepet játszik a regény megértésében”. Ezt viszont részletes kifejtés nélkül teszik, és korántsem narratológiai szempontúan (HARTER–THOMPSON 1990, 68). Annak felismeréséig nem jutott el a Doctorow-kritika, hogy a szabadulóbűvész a béklyózottságba bénult, esetleg szabadulni vágyó, sok-sorsú (minden egyéb vonatkozásban eltérő, de ebben a tekintetben rokon sorsú) világ, mondjuk így: visszaverődéses kognitivitásának gyújtópontjában áll.

Hogy írható le Houdini ilyen értelmű középponti szerepe a *Ragtime*-ban? Szimbólum lenne? Nem kifejezetten, hiszen nem rejtjelesen jeleníti meg a rabság-kontra-szabadulás absztrakciót, hanem *nyíltan* kimondva *megtestesíti* azt: „én abból élek, hogy megmenekülök, ez a szakmám, menekülés-szakember vagyok”

⁵ Egy példa: szerzője azt a feladatot szánta a *Ragtime*-nak, hogy „aláássa az ártatlan századfordulós Amerika-képet, amely Amerikában nem léteztek gazdasági, társadalmi és faji problémák” (CLAYTON 1983, in TRENNER 1983, 115). Mint láttuk, a regényt nyitó kép, az idillizált ragtime-korszak-kép (például „Négerék nem léteztek. Bevándorlók nem léteztek” [9]) – ironikus.

(97); sőt, önreflexív módon testesíti meg, hiszen végig foglalkoztatja őt, mit jelent az ő szabadulóbűvész volta, miféle értelme vagy értelmetlensége ez az életének? „Azon töprengett, hogy miért is szentelte az életét az értelmetlen szórakoztatásnak” (100). Mondhatnánk Houdini jelenlétét „szimbolikus”-nak, de az ő rendkívül összetett, narratológiai közelítéssel megfogható szerepéről ezzel nem mondanánk semmit. Ahogyan azzal sem, ha, minden magyarázat nélkül, megtesszük a kor ünnepektől Houdiniját kulturális ikonnak. Megengedő módban tehetnénk, vagyis azt megjegyezve, hogy nem olyan értelemben az, mint, többek közt, néhány történelmi figura (például Benjamin Franklin, Washington, Lincoln és Kennedy elnökök vagy Martin Luther King Jr.), néhány színész és énekes legenda (Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Frank Sinatra, Elvis Presley, Bob Dylan, Madonna), néhány filmkarakter (Miki egér, Superman, Batman, Pókember meg a többi), az amerikai pite vagy az Apa által gyártott csillagsávós lobogó. Ez sem mondana semmit arról a szerepről, melyet Houdini a narratíva gondolati (ezáltal elbeszélés-technikai) építkezésében játszik. Ha megmaradunk annál, amit ő maga gondolt a kérdésről – hogy ugyanis „Amerika egyik eszményképét tükrözte” fegyelmességével, becsvágyával, józan életvitelével, erejével, energikusságával, bátorságával (35) –, alig jutunk közelebb Amerika-értelmező szerepének megértéséhez. (Talán az energikusságot kivéve, erről később szólunk.) Mint látni fogjuk, témánk mégis elvezethet bennünket az ikon-fogalomig.

Szögezzük le, hogy nem egyszerűen értelmezői fogás, ha a többszörös megnyilvánulású bilincsbe vertséget és szabadulást, illetve szabadulásvágyat összekötjük a szabadulóbűvésszel, pusztán mert Houdini előfordul a regényben. A szabadulóbűvész ugyanis nem egyszerűen megjelenik a *Ragtime*-ban, hanem sorozatosan visszatér benne. Mi több, már az első fejezetben felbukkan, mely vele is zárul. Ez a jelenet – találkozása a regényt elbeszélő kisfiúval és fehér családjával – lesz, Houdini „kiadatlan, titkos naplója” tanúsága szerint, a szellemidézést és mindenféle misztikus badarságot csalásnak nyilvánító és mániákusan üldöző mágus⁶ életének „egyetlen igazi misztikus élménye” (305). Bármely elbeszélés eleje és vége, mondja Peter J. Rabinowitz, elbeszélés-konvenciók és interpretációs politika összefüggéseit elemezve, mindig a „privilegizált elhelyezés” példái lesznek a címmel, a leíró jellegű alcímmel és az utószóval együtt. A privilegizált elhelyezés a jobb olvasói „összpontosítást” szolgálja („concentration”) és a stabilabb narratív „állványozás”, „aládúcolás” („scaffolding”) érdekében történik. A szerző mintegy nyomatékossított interpretációs igényt jelent be a kiemelt elhelyezésű szavakra, mondatokra, szövegrészekre vonatkozóan (RABINOWITZ 1987, 58). Houdini nyitó és záró (nemcsak az első fejezetet, hanem az egész könyvet is záró) szerepeltetése e narratív szegmensek elhelyezésével hasonló célt kíván elérni (a két szegmens lényegére

⁶Houdini „spiritizmus elleni kereszrteshadjárat”-áról lásd SILVERMAN (2006, 237–243).

és érdemi jelentőségére alább visszatérünk), egyúttal erőteljesebb megvilágításba állítja a bűvész további megjelenéseit.

Mit jelent ez? Ha ennyire előtérbe kerül a szabaduló-bűvész, a narratívában betöltött középponti és összetett szerepére nézve viszont kissé reduktív lenne őt egyszerűen „kulturális ikon”-nak címkézni, de nem nyilváníthatjuk egyszerűen szimbólumnak sem, akkor miről van szó egészen pontosan?

Kezdjük azzal, ami az imént mondottakból következik: a narrátor kisfiú és Houdini viszonyával, illetve azzal, ami Houdini jelentősége a fiú szempontjából; majd folytassuk egy új gondolatsorral, azt viszont a végén kezdve. Houdini jelentősége a kisfiú szempontjából az, hogy a koraérett gyermek-narrátort tekintve episztemológiai viszonyítási rendszerül szolgál. „Rendszerül”, utóvégre Houdini önmagában *egy világ* a sokvilágú szöveg univerzumban; sokat megtudunk személyes életéről, freudi anyafüggőségéről, a világgal – közelebről Amerikával – kapcsolatos nézeteiről; tulajdon művészetére vonatkozó kételyeiről, a lelkét háborgató alakos és alakatlan bizonytalanságokról. A narrátor „hallatlanul érdeklődött Harry Houdini, a szabaduló bűvész működése és életpályája iránt”, noha soha nem viszik el az előadásaira (12).⁷ Itt fogalmazódik meg, burkoltan – még nem említettük – a narrátor tulajdon béklyózottsága és szabadulási vágya. Nemcsak Houdini bemutatóra nem vitték el a fiút, hanem az anyagilag rendezett életbe belelaposodott, önelégült „családi élet körülményei ellentmondanak arra irányuló igényének, hogy lásson, és elmenjen ide-oda” (12). Ez teszi képessé narrátorunkat az általánosító ugrásra az I. világháború kitörésével záruló regénytörténeten, sőt Houdini 1926-ban bekövetkezett halálán túlra, mindjárt a következő oldalon: „Ma, a halála után majd ötven évvel, egyre csak nő az érdeklődés a szabadulások iránt” (13).⁸ Innen az érzékenysége, hogy ezzel az adottsággal a fikcionált és a fikcióba átlépett tranzponált sorsokban a béklyót és a szabadulásvágyat kitapintsa, ezek nyalábját összefogja, a Houdini-jelenségbe belevigye. Ez lesz az ő szabadulási mutatványa, világ-megismerési módszere; így tudja megvalósítani, hogy az igénytelen családon ugyan belülről szemlélődve, mégis abból lelkileg-szellemileg-intellektuálisan messze kijebb tekintve, azaz tehát onnan mintegy kiszabadulva, igenis „lásson, és elmenjen ide-oda” (12).

És az imént jelzett új gondolatsor, a végén kezdve? Az is következik az eddigiekből, ám még egy lépéssel közelebb lépünk vele a narratívaelmélethez. A végén kezdve: Houdini a regény aspektualitásának koordinátája. Ehhez a megállá-

⁷ Houdini olyan ennek a kisfiúnak, mint Doctorow másik, még közvetlenebbül önéletrajzi jellegű regényében, a *Világkiállításban* Edgarnak a „szomorkásan méla bohóc”-nak álcázott bravúros kötél-táncos. Ott inkább mint a művész gyermekkori önarcképe, mégis hasonló gondolati nyomatékkal: „A mutatvány művészet volt a javából, az illúzió hatalma mögött a valóság még nagyobb hatalma rejlett” (DOCTOROW 1988, 151–152).

⁸ A *Ragtime* Houdini halála után 48 évvel jelent meg.

pításhoz olyan gondolatsor vezet el bennünket, mely most is abból indul ki, amit fentebb megfogalmaztunk: Houdini önmagában is *egy világ* a *Ragtime* sokvilágú szöveg univerzumában. Az aspektualitás fogalmát – John Searle filozófiai meg-látásának alapján állva (mely szerint mindig csak bizonyos aspektusból vagyunk képesek szemlélni és elgondolni a dolgokat) – Alan Palmer vezette be a narratívaelméletbe. Az irodalmi elbeszélés történetvilágának aspektualitása azt jelenti, mondja Palmer, hogy a történetvilág, „amint a való világ is, más-más szemléltői aspektusból mindig másnak tűnik fel. Márpedig a benne lévő karaktereknek pusztán arra van lehetősége, hogy bármely adott időben csak egy bizonyos perceptuális és kognitív aspektusból érzékeljék azt” (ZUNSHINE 2010, 182). A *Ragtime* történetvilágán belül is, mint láttuk, mindegyik cselekvőnek megvan a maga (külön-álló, egyszersmind kapcsolódó) történetvilága. Úgy is mondhatjuk: a Houdinit magában foglaló szöveg univerzum is sokvilágú.

A sok történetvilág különbözőségében viszont, azt is láttuk, van valami, ami megnyilvánulási formáinak, okozatiságának, tudatossági fokozatainak eltérései ellenére, az etnikai sors (például Walker), a női sors (például Anya, Sarah, Nesbit), a társadalmi osztály-meghatározottság (például Táte), a világmegismerési igyekezet (a kisfiú) különbözősége ellenére is közös, és a szabaduló-bűvészet felé fordíthatja figyelmünket. Mert a szabaduló-bűvész mutatványaiban benne van a helyzetkép (a személyes sors és a társadalmi-nemi-etnikai sors tudatosuló vagy még csak nem is tudatosuló bilincsbetevéséget sugallva), melyre az egyéni vagy közösségi szabadulásvágy rezonál. Houdini fellépéseiben benne van, az elbeszélés színpadának előterébe állítva (akkor is, ha több szereplő tudatos gondolkodásának legbelső színpadán a gondolat árnyéka sem jelenik meg, egy pillanatra sem), a szabadulás vágya, valamint a vágy megvalósulás – a menekülés – illúziója. Akkor is benne van mindez, ha a jellemkognitívást nem, csak az olvasói következtetést terelik az elbeszélés lokális részletei ebbe a globális – vagyis a narratíva egészére vonatkozó – értelmezési irányba.

Másrészt, a szabaduló-bűvész: illuzionista. Valahol, láthatatlanul a mutatvány lényegét képezi a megtévesztés, abból pedig a szabadulás voltaképpen lehetetlenségére következtethetünk. (Önmegtévesztők is vannak a regényben, amilyen Apa vagy a transzponált Booker T. Washington.) A megtörhetetlen, megalkuvásképtelen, rettenthetetlen igazságérzetű ragtime-zongorista – akinek „eszébe se jutott, hogy a fajtája módján meghunyászkodják” (171) – nem csal, mindössze a Ford T-modelljét akarja vissza a fajgyűlölő fehérektől, akik útját állták, és akik szerint egy „niggernek” nem lehet autója; mindössze bocsánatkérést vár el a gyalázatos megaláztatásokért („vandálmód tönkretették”, emberi ürülékkel összepiszkították a T-modellt [175]). A tragikus ironia az, hogy minél tisztább eszközökkel játszik valaki, annál durvábban bemocskolják. Az egyszerű, tiszta igazság melletti kitartás előbb Sarah életébe kerül (aki tehát Coalhouse Walker szerelme, gyermekének anyja), mígnem Walker önmagát ítéli halálra pusztán azzal, hogy az igazát

akarja. Egy – és ugyanakkor más – értelemben ő is „illuzionista”. Csakhogy ez a „mutatvány” már csak terrorista és önmegsemmisítő módszerekkel működhet, becsületesen nem. Doctorow a Heinrich von Kleist-i (Kohlhaas Mihály-i) eszszenciát⁹ megfogalmazva összegzi a Coalhouse Walker-jelenség lényegét a Larry McCaffery-interjúban: a ragtime-zongorista „az ember, aki nem tudja elérni, hogy igazságot szolgáltatson neki az a társadalom, amelyik igazságosnak hirdeti magát” (TRENNER 1983, 44).

Igy értendő tehát az, hogy bár a sok szereplő sokféle észlelési és gondolkodási aspektusán keresztül széttartó történetvilágok tárulnak elénk, és kaotikusan nyüzsgő bennük a nosztalgiaátlanított, szépítetlen ragtime-korszak, Houdini szabaduló-bűvész voltában, a most taglalt értelemben, mégis rendezőelvet (viszonyulási rendeződést) érzékelhet az értelmező. Ezért tekinthetjük Houdinit a *Ragtime*-beli aspektualitás koordinátájának.

Houdini narratoretorikai nézetben

Houdini szerepeltetése tehát olyan gondolatiságot koordinál, mely – és az eddigiek alapján ez nem szorul külön bizonyításra – a befogadót megnyerni vagy legalább befolyásolni igyekvő retorikusságot hordoz. Ebből eredően Houdini alakja narratoretorikai vizsgálódás tárgya lehet.

A *Ragtime*: kultúradiszkurzus, egy hamisra fényezett korszak kultúrakritikája. Arra emlékeztet, mint már említettük, hogy a boldog békeidőnek tartott ragtime-korszak nem volt boldog, nem volt békés. A narratívának tehát ezúttal is célja van az olvasóval. Azt akarja, hogy megértsünk valamit. Amikor „narratoretorikát” mondunk, *nem* narrált, narratívába foglalt retorikára és *nem* a retorika narrativitására gondolunk, hanem a narratívára *mint* retorikára, az elbeszélte szövegben *hordozott* retorikai igyekezetre – ezen a meggyőzés, de legalábbis a *ráhatás* művészetét és nem az ékesszólás, a képes-alakzatos szólás művészetét értve (bár utóbbi hozzátartozik előbbi eszközrendszeréhez).¹⁰

Houdini *Ragtime*-beli szerepét nem azért kell narratoretorikai összefüggésben vizsgálnunk, mert *lehet*, hanem mert azt remélhetjük, hogy ebben a nézetben tárul fel teljes gazdagságában az elbeszélésszervező szerep, melyet a szabaduló-bűvész betölt a regényben.

⁹ A Coalhouse–Kohlhaas intertextualitásról Doctorow is sokat beszélt (például LUBARSKY 1978, 151; MCAFFERY 1978, 44; ABÁDI NAGY 1997, 170–172a) és a kritika is bőven foglalkozott vele. Többek közt Lieselotte E. KURT-VOIGHT (1977), Robert E. HELBLING (1980), John DITSKY (1983), Christian MORARU (1997) és Katalin ORBÁN (2003) szentelt teljes tanulmányt a kérdésnek.

¹⁰ Bővebb kifejtésben lásd ABÁDI NAGY 2010, 10–15; angolul, továbbfejlesztett változatban, uő (2014), 31–35.

Ebben az olvasatban Houdini kulturális narrato-retoréma, egyben – az aspektuális koordináta szerepből kifolyóan – további narrato-retorémák forrása a szemantikai hatósugarába vont történetvilágokban. A „narrato-retoréma” fogalmát egy korábbi tanulmányunkban vezettük be. Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, mit jelent ez Houdini esetében, hogyan is működik a Houdini-narrato-retoréma a *Ragtime*-ban, dióhéjban fel kell idéznünk elméleti alapozó tanulmányunkból, mi is a narrato-retoréma.¹¹ Tömören definiálva: a narrato-retoréma az olvasó meggyőzését célzó retorikus narratív beszéd egységnyi megnyilvánulása, az elbeszélés hordozta diszkurzus retorikai eszközöként működő narratív elem. A narrato-retoréma különféle, illetve bármiféle meggyőzési célú tartalom, mód, forma, eszköz lehet a szépprózai elbeszélésben. A fogalom tehát bármilyen rövid vagy akár könyvet átfogó kiterjedésű/értvényű, végtelenül egyszerű vagy igen összetett kulturális jelben hordozott, ilyen jel által közvetített nyílt vagy rejtett retorikai üzenetre (tartalomra, formára vagy funkcióra) utalhat. Rendkívüli sokszínűséget kell magába fogadnia – ezért a narratíva retorikai egységét nem tartjuk ennél tüzetesebben definiálандónak. Vagyis, még egyszer, de kicsit bővebben: a narrato-retoréma nem más, mint az irodalmi elbeszélésen belüli, illetve az elbeszélés összetett kommunikativitásában adott többszörös beszédhelyzet kisebb-nagyobb meggyőzési egységeként azonosítható retorikai beszédképződmény.¹² A narrato-retorémák *Ragtime*-ban fellelhető valamennyi fajtája a kultúrából eredő vagy arra reflektáló *kulturális* narrato-retoréma. Ez azt jelenti, hogy a narratívában generált kultúra (generatív narrato-kulturalizáció) és a narratívában performáló (az aktuális szerző és az aktuális befogadó világából, kívülről érkező) aktuális és/vagy (a művön belüli) lehetséges világbeli kultúra (performatív narrato-kulturalizáció) retorikai funkciója nyilvánul meg benne. Egybefogó fogalmazással: a kulturális narrato-retorémák adott kulturalizált narratíva¹³ (esetünkben a *Ragtime*) retorikai funkcióit szolgálják.

A regénybeli Houdinire visszatérve, könnyen belátható, hogy a szabaduló-bűvész aspektualitás-koordináló szerepe retorikai célt szolgál. Mint láttuk – még egyszer – a személyes sors vagy a társadalmi-nemi-etnikai sors tudatos vagy öntudatlan bilincsbevertség-érzetét állítja elénk változatos formában, valamint az egyéni vagy közösségi szabadulásvágyat, mellyel az egyén és a közösség – öntudatlan vagy tudatos változtatási igénnyel – erre a sorsra reagál (erre is visszatérünk). Ilyen kultúra az, amelyik az aspektualitások közös nevezőjeként az azok

¹¹ Részletesebben lásd ABÁDI NAGY 2010, 23–31; angolul, a továbbfejlesztett angol változatban, uő (2014), 35–45.

¹² A „beszédképződmény” fogalmát Foucault vezeti be *A tudás archeológiája* vonatkozó alfejezetében (42–54, lásd különösen: 52–53).

¹³ A szépprózai elbeszélés kulturalizációjával korábban részletesen foglalkoztunk. Lásd ABÁDI NAGY Zoltán (2002), (2003), (2007).

tengelyében álló szabaduló-bűvész felé fordul. Ezen a ponton már elég finomított a képlet ahhoz, hogy ikon-közelen is fogalmazhassunk: a regénybeli Houdini a kultúrakritika tükrében láttatott ragtime-korszak Amerikájának kulturális közérzeti ikonja.

A retorikai szituáció körvonalait is felismerhetjük a Houdini-retorémában, ha a klasszikus definíciókat némileg kitágítjuk, lazán értelmezzük, sőt nagy eltéréseket is megengedünk, amilyen az, hogy a „rétor” ezúttal nem szövegesen érvel. Így felfedezhetők a műben a retorikai szituáció körvonalai: a szükséglet (a szabadulásvágy); az elkápráztatni igen, de befolyásolni nem akaró, „hallgatóságával” mégis, öntudatlanul bár, de valamiféle retorikai interakcióban álló „rétor” (Houdini); a hallgatóság (ez esetben mindig a nézősereg); az akadályozó kényszer és korlát (ahány interperszonális vagy közösségi reláció, annyiféle megjelenési formában). És bár amellet is érvelhetünk, hogy Houdini szabadulási kísérletei azt az illúziót táplálják, hogy „emberi erőfeszítéssel a halál megértésének közelébe lehet jutni” (MORRIS 1991b, 110), és hogy Houdini „a halandóság határain igyekszik fölülemelkedni” (OSLAND 1997, 266), nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az adott helyzetek megváltoztatásához szükséges ágensek sem hiányoznak a műből. A jellemcselekvés lehet tudatos (a narrátor kisfiú – visszaemlékező, felnőtt énjétől vezérelten –, Walker és a börtönből megszökő Thaw), de nem mindig az. És nem feltétlenül (vagy egyáltalán nem) Houdini-hatásra cselekszik. Meglehető, ideológiai tudatosság dolgozik benne, mint Táte és Goldman esetében; vagy önfejlődés révén ismeri fel a változtatás szükségességét, mint Anya; avagy a ragtime-zenész sorsának hatására, mint Anya Öccse.¹⁴

A *Ragtime*-nak tehát markáns retorikai üzenete van, melyet a befogadó (az olvasó mint Houdini külső, aktuális világbeli „hallgatósága”), ugyan a narrátor közvetítő közlésében, de Houdini alakjának segítségével ismer fel. Ez teszi a bűvészt kulturális narrato-retorémává, mely egyszerre tekinthető közvetlen beágyazású, nyílt retorémának, minthogy a narrátori tartományban közvetlenül is előfordul (a fiú találkozik Houdinival, a csodálói közé tartozik, nyíltan megfogalmazza a Houdini-jelenség lényegét); és áttételes beágyazású, mélyáttételű narrato-retorémának, mert a történetvilágba ágyazottan bontakozik ki részleteiben a szabaduló-bűvész története. A Houdini-retoréma igazi, hermeneutikailag kódolt – az aspektualitás összefogásával kultúraértelmező – lényegét, annak teljességét azonban burkoltan kezeli az elbeszéléstechnika, a globális (a narratíva egészére vonatkozó) befogadói következtetési képességekre bízva, a narrátori tartományban nyíltan leírt és a történetvilágban beágyazottan dramatizált változatban egyaránt. Vagyis, szerepének igazi lényegét tekintve, Houdini burkolt narrato-retoréma is.

¹⁴ A *Ragtime*-tól független, retorikai elméleti fogalmakhoz vö. ADAMIK–A. JÁSZÓ–ACZÉL 2005, 269–270.

És egyben *kontextuális* narrato-retoréma. Hiszen a „menekülés-szakember” nem pusztán egy a sok szereplő közül. Mint láttuk, az ő szabaduló-művészete felé fordul a szabadulásvágy a ragtime-korszakbeli amerikai kultúra összes nagy kontextusában: rasszizmus, a nők semmibevétele, a mélyszegénység, vagyis a faji, nemi, társadalmi diszkrimináció sok nézetben (aspektusban) dramatizált változataiban. Valamennyi a nem-is-olyan-boldog,-nem-is-olyan-békés-korszak-volt-az gondolat köré szervezve. És közben küszöbön az I. világháború. Houdini tehát nem pusztán jellemző, és ezért fontos és elhagyhatatlan figurája a korszaknak. A figyelmes olvasó ugyanis rájöhet, hogy a szabaduló-bűvész mint kontextuális narrato-retoréma szervezi és értelmezi a *Ragtime* összes nagy kontextusát. Ez a narrativitás fő forrása. Vagyis a Houdini-aktus retorikai jelként értelmezhető, és a Houdini-narrato-retoréma szemantikai hálózatosságában, valamint kontextuális dinamikájában rejlik a széttartó kultúrát megjelenítő regény összetartó ereje.

Ha ez így van, akkor Doctorow ugyan „nem hagyhatta ki” a nosztalgia-szatírából Freud lesújtó véleményét, de nem is ért egyet az ötvenhárom éves tudóssal, aki „torkig van Amerikával”, amikor tanítványaival visszahajózik Németországba. Nem tudunk tehát egyetérteni Paul Levine-nel és Henry Claridge-dzsel, akik szerint Freud és Jung látogatása a Coney Islanden „irritáló”, „zavaró”, illetve „semiféle célt nem szolgál” a *Ragtime*-ban, mint a „hamis történetiséget” (CLARIDGE 1990, 16). Christopher D. Morrissal sem, aki Freud „érthetetlen elmarasztalásáról” beszél (MORRIS 1991b, 100).

A regénybeli Freudnak több kifogása is van az USA-val szemben. Abban pedig, hogy Amerika olyan közömbösen elegyíti „a gazdagságot és a nyomorúságot, az erejét vesztett európai kultúra káoszát látta” (42). Ennek alapján és a kaotikus-ság számos megnyilvánulásának olvastán (például Anyát először félelem tölti el amiatt, hogy a néger lány és gyereke „magával hozta a házba a balsors, a káosz érzését” [72]) könnyelműen besorolhatnánk az 1975-ben megjelent *Ragtime*-ot az 1960-as amerikai regényvonulat hatása alatt álló, káoszképletű, entropikus regények közé. Mert, így igaz, a rend és béke korszakaként visszavágyott ragtime-korszak ellentmondásos, erőszakos, zűrzavaros oldalát állítja előtérbe. De a regényben nem az energiák leépülésének, a káoszba hulló kiegyenlítődésnek a világa tárul elénk, hanem a pozitív vagy negatív, de feltétlenül *aktív* energiáké, melyekben az akkor új (a 20.) század Amerikája formálódik. A narrátor vigyáz is arra, nehogy az olvasó téves következtetésre jusson. Többről van szó az ekkor még csak leendő filmmágnás, Táte árnyképművészeténél ebben a mondatban: „Így bízza rá a művész az életét az amerikai *energia* sodrára” (132. Kiemelés tőlem – A. N. Z.). Ez a mondat metafikciós önjellemzőként is értelmezhető, de csak abban az értelemben, hogy a regény írója a 20. század eleje amerikai energiájának sodrába szegődik. Maga Doctorow viszont soha nem sodródott *együtt* vele. Radikalizmusát nem jellemezte a „morális ambiguitás”, mint az egyébként igen rokonszenves Tátéjét, aki a meggazdagodással elsodródik szocialista elveitől, bár tovább hangoztatja őket;

vagy a kérlelhetetlen ideológus Goldmanét, aki „úgy pusztítja el maga körül az embereket, hogy észre sem veszi” (MORRIS 1991a, 445–446).

Azt, hogy a *Ragtime* a sodró amerikai energia regénye, ki kell egészítenünk: *mindenféle* energia sodró regénye. A felsőosztálybeli gátlástalanságtól (Thaw) és az aljas rasszizmustól (Conklin tűzoltóparancsnok), a „klasszikus amerikai hős” (Morgan) sajátos értelmű „rend” utáni sóvárgásától (és a rendet Fordban felismereni vélő morgani eszmétől) az egyéni sorsokban megélt, megszámlálhatatlan változaton át (a kelet-európai bevándorló tömegek, úgyszintén a fehér, az afro-amerikai és a zsidó család tagjainak sorsán át) a tomboló diszkriminációs erőszakkal szembeni ellenállásig (Walker, Anya Öccse és mások), a multietnikus Amerikáig (a regény végére egyes etnikumúvá kombinálódott családokig) és az amerikai filmiparig (Táte „csupa eréllyé vált, akit csak a jövő izgat” [249]).¹⁵ A narrátor kisfiúban Nagypapa a „független szellemet” táplálta, és Ovidius „átváltozós meséi”-vel ültette a fejébe, hogy „az élet formái illékonyak, s a világon minden játszva átalakulhat” (116). „Nyilvánvaló volt a szemében, hogy a világ, örök elégedetlenségében, szakadatlanul formálja s újraformálja önmagát” (118). Susan Brienza szerint – a szinkópás technikájú ragtime-zene hasonlatával élve – a regény „a poszt-viktóriánus Amerikában bekövetkező robusztus változásokat mutatja meg, és azt teszi a jellemekkel és a cselekményszerkezettel, amit a ragtime-zene a szinkópálással és a poliritmussal. A szinkópa hangsúly-csúsztatást jelent, úgy, hogy a normálisan súlytalan ütemrésze esik a nyomaték.” Brienza ezt „narratív szinkópálás”-nak nevezi (BRIENZA 1995, 181). Észrevételét a jelen dolgozat kontextusába helyezve könnyen belátható, hogy a fehér, fekete és zsidó figurákat, valamint milliomosokat és nincstelen bevándorló tömegeket felvonultató regényben valóban az amerikai etnikai, osztálybeli, ideológiai poliritmia áll az előtérben. A korabeli szemlélet szerint hangsúlytalan „ütemrészek”-ről pedig fentebb szóltunk (az önelégült fehér felfogás szerint nem létező négerekről és bevándorlókról); a *Ragtime* viszont ez utóbbiakra csúsztatja át szinkópásan a hangsúlyt, így korrigálva a nosztalgikus korképet.

Joanna E. Rapf egyenesen a mű „transzgresszív energiájá”-ról ír, melynek Houdini „állandó metaforája” – a szabaduló-művész, aki a nevében is átváltozott (Erich Weissről Harry Houdinire) (RAPF 1998, 17). Ehhez csatlakozhatunk, hiszen Houdini kulturális narrato-retoréma funkciója ebben a kontextusban is releváns: ő az amerikai, aki energiáinak határait feszegeti, trükkjei minduntalan átalakulnak, és aki mindig visszatér az életveszélyből az életbe, mintegy újjászületik, feltámad. Kognitív narratológiai fogalmazással: igaz, a Houdini-mutatványoknak forgatókönyve van, mert alapjában véve tudjuk, mit várjunk a mágustól. Ám az ő forgatókönyvei egyszerre állandóak (az élet kockára tétele és megmenekülés, visszatérés

¹⁵ Az eredetiben: „energikus emberré” („energetic man”) (DOCTOROW 1975, 217).

az életbe), miközben szüntelenül átalakulnak (a mutatóvány konkrét elemei és a megvalósítási formák változnak). Szélesebb értelemben a forgatókönyv nem más, mint – Manfred Jahn és Pléh Csaba más kontextusban használt kifejezéseivel élve – a „sztereotip cselekvéssor” (JAHN 1999, 174), és ami ebből következik: „konceptuális vagy fogalmi elvárásrendszer” (PLÉH 2013, 230). Hogy csak a narrátor-fiú fehér családjánál maradjunk, a regény olvasása közben fokozatosan érzékeljük, hogy megkezdődnek a forgatókönyvi eltérések. Anya feleszmél („úgy érezte, hogy cserbenhagyta a férfinem” [69]), és nagyon lassan, de kifelé lavírozik sztereotip forgatókönyví házassága csapdájából. Anya Öccse ugyan titokban, de gyorsan kilép a fehérek elvárásrendszeréből, és csatlakozik az igazát kereső afro-amerikai zenész akciójához. Apa tipikus fehér amerikai kortermék, zászló- és tűzijáték gyáros üzletember, aki jól érzi magát a társadalmi helyzetével járó elvárásrendszerben (szerinte „Coalhouse Walker talán nincs tisztában azzal, hogy néger”, és hogy aszerint kellene viselkednie [158]). Először maga is megdöbbenéssel tapasztalja magán, hogy „örömmel megy a rendőrségre” a Walker kézre kerítéséhez szükséges információkkal (208). Végül ő is eltér a rá vonatkozó forgatókönyvtől, leteszi az óvadékot, később vállalja a közvetítést Walkerék és Whitman kerületi főügyész között. Gerillaharcossá radikalizálódott sógora (Anya Öccse, a robbantás-szakértő, aki a végén Mexikóba szökik, és beáll Franciso Villa, majd Emiliano Zapata Salazar forradalmi seregébe) közeli, jó megfigyelőként, bár végletesen és némi túlzással összegez Apára vonatkozóan, az utolsó találkozáskor: „Te önelégült vagy, és semmi érzéked a történelemhez. [...] Jártál te mindenfelé, de nem tanultál semmit” (285). Ezen cselekvők helyzetének változása, illetve kényszerű vagy önszermelő-ráébredő megváltoztatása adja azt, amit a regény narratológiai értelemben vett eseményességének nevezhetünk. Nem minden számít ugyanis eseménynek, ami a narratívában történik. Az esemény, mondja Wolf Schmid, Jurij Lotman eseményfelfogását továbbfejlesztve: helyzetváltozás (Lotman szemantikai mezők közötti tiltott határátlépésként definiálta) (SCHMID 2017, 231–233).

És vannak, akik képtelenek helyzetüket megváltoztatni, azaz kilépni a forgatókönyvből. Ilyen Conklin. A tűzoltóparancsnok két forgatókönyvet is érvényesít. A tűzoltóság-forgatókönyv álnok manipulálásával a legsötétebb, legádázabb fajgyűlölet forgatókönyvét érvényesíti: Walker nem fizetett útagót, és elállta a T-modelljével a tűzoltókocsi kijáratát, úgymond, ez pedig tűz esetén veszélyes helyzetet teremthet. Valójában az útagót csak kitalálták, a T-modellt pedig a tűzoltók állították meg, hogy „megleckéztessék” a feketét, aki merészel saját kocsival „parádézni”. Így épül fel Walker ellen, a tűzoltó-forgatókönyv takarásában, a hazug rasszista mese. Ansgar Nünning elméletével¹⁶ remekül értelmezhető narratív-

¹⁶Nünning tanulmánya a kulturális világtérítés narratológiáját vizsgálja az irodalmi elbeszélésben, annak módozatait és fázisait feltárva. Kérdései: hogyan konstruálódik egy történelemből az „esemény” (szelekcióval, absztrakcióval és prioritásosan), az abból konfigurációs és cselekményesítő

vát raknak össze, hiszen a kulturális (ebben az esetben a fajgyűlölő) sémák ügyes összetákolása révén a szavaknak, az összerakott „történetnek” itt is pusztító ereje lesz, olyannyira, hogy a narratíva beleszól a valóságba (itt: abba a lehetséges, vagyis fikcionált „valóságba”, melyben a ragtime-zongorista él). Nünning példájában Jago hazug állítást sugalló, foszlányokból eszkábált narratívája zúzza szét Othello és Desdemona világát (NÜNNING 2010, 194). Ugyanilyen erővel avatkozik bele, végzetesen, az afro-amerikai Walker világába egy narratíva, Conklin fehér rasszista narratívája.

A *Ragtime* – gondolkodás. Arról gondolkodik benne a narrátor, hogy milyen is volt a ragtime-korszak Amerikája. Ez azt jelenti, hogy a regény kognitivitásának középpontjában – Uri Margolin kognitív percepció elméletével élve (MARGOLIN 2003, 290) – a „mintázat-felismerés” áll, a mintázathoz való viszonyulás dilemmáival együtt. A ragtime-korszak Amerikájának mintázatát térképező narrátort éppúgy foglalkoztatja a mintázat-kereső dilemmázás (a Morgané), mint a gyors reakciójú mintázat-felismerés (Walker nemcsak felismeri a rasszista képletet, hanem afelől sincs kétsége, hogy ő lesz az áldozat, a mintázat az ő fejét akarja) vagy a mintázat-megfeleltetés (Táte és Goldman, akik ideológiák jelrendszerével olvassák Amerikát).

A mintázat pedig mindig ismétlődést is jelent. A ragtime-zongorista Coalhouse Walker sorsában a diszkriminációs gyűlölet és a hatalmaskodó erőszak ismétlődik, akár az amerikai rabszolgaság történetét vesszük alapul, akár az európai (kleisti) Kohlhaas Mihály-történetet. Morgan az ismételhetőség és cserélhetőség zseniális megvalósulását látja a morgani filozófia iránt közömbös Ford futószalagon gyártott autóiban. Táte árnyképes találmányának lényege a gyors pörgetésű ismétlődés. A társadalmi igazságtalanságokban pedig éppúgy felismeri az ismétlődést, mint Goldman a nemi diszkriminációban – ha kettejük ideológiai alapállása el is tér egymástól. Ebben is benne van a ragtime-zenei szinkópás technika: az ismétlődés a bal kéz ritmusa a „ragtime”-regény „zongorajátékában”; a jobb kéz szinkópás-improvizációs variációi szólaltatják meg azt, ami az egyénített a visszatérésben.¹⁷

Az ismétlődéstéma is felfűzhető a Houdini-jelenségre. Ebben az összefüggésben a Houdini-szerep még egy funkcióval egészül ki, ezért ismétlő narrato-re-

manőverekkel történet és narrált világ, valamint az utóbbiban perspektivásított jelentés- és jelentőségutalajdonítás (NÜNNING 2010, 196–208).

¹⁷ Ebben és ezen túl, a regény egy sereg „ellentétet és feszültséget” szinkópál, állapítja meg John G. Parks: „formalizált és improvizált” dolgok, „hanyaglás és megújulás, statikus formák és a változékony képei, ismétlődés és változás, történelem és fantázia, az én és a másik, a gazdag és a szegény, a fehér és a fekete, WASP [White Anglo-Saxon, Protestant vagyis fehér angolszász protestáns] és bevándorló, narcizmus és önfeladás, külső utazások és belső utazások, indulások és megérkezések” (PARKS 1991, 58, 63).

torémról beszélhetünk. A szabaduló-bűvész fél Amerika által szájtátva bámult bravúrjai az ismétlődés és ismételhetség mutatói, a túlélhetőség nagy kérdőjeleivel, majd végül mindig: a fellelézéssel, az életben maradás megnyugtató lehetőségével. Ez a Houdini-narrato-retoréma ismételő funkciójában a retoricitás lényege, az ismétlődés retoricitása. Houdinivel kapcsolatban tehát nem pusztán azért beszélhetünk ismételő retorémáról, mert a bűvész többször megjelenik a *Ragtime*-ban, bár ez a körülmény is idetartozik. Houdini retorikai képződmény: egyszerre gyűjti magába és sugározza ki magából, laterális kiterjedéssel, a legkülönbözőbb aspektusokat összhanggá rendező gondolatiságot, amikor újabb és újabb formában és változatokban (aspektusokban) megjeleníti. A sokféleségben nyomatékosabbá válik, meggyőzőbbé lesz, kiteljesedik a gondolat. Ez az, ahogyan az aspektuális többszöröződés ismételő ráhatássá válik, a retorikus ráhatást erősíti. Jelen van ebben az a fajta „laterális mozgás”, melyről Andrew Gibson beszél Robbe-Grillet-re vonatkozóan, egyik térből a másik (érintkező) térbe, végső soron „a gondolatiság virtuális tereit” megképezve (GIBSON 1966, 227). Csakhogy a *Ragtime* nem tagadja, ha hierarchikusan nem is rendezi, hogy a világ homogén terű – inkább annak homegenitását heterogenitálásában látja. Ez nem ugyanaz, mint a lehetőségek össze nem álló sokasága.

A retoricitás felismerését (befogadói oldalon) megkönnyíti, hogy tényretorémáról van szó, vagyis az a körülmény, hogy Houdini, noha a regényben fikcionált, mégis valóban élt, transzponált figura; mi több, a korszak közismert, a kulturális emlékezetben ma is őrzött szenzációja volt. Ezért sok minden abból, ami róla él a köztudatban, rábízható az olvasó tudására; elliptikusan kezelheti az elbeszélés, támaszkodhat arra, amit az olvasó Houdinival kapcsolatban entümematikusan (a fejében) tárol, és részletes kifejtés nélkül meg tud érteni, ki tud következtetni. Ebben a nézetben Houdini entümematikus narrato-retoréma is. Entümematikus tudásunkhoz adódik hozzá a mágusra (meg a többi jellemre) vonatkozó kontextuális tudás, melyet a narratíva szövegének segítségével felhalmozunk – vagyis amit Catherine Emmott narratíva-értési elmélete „szövegspecifikus” olvasói tudásnak nevez (EMMOTT 1997, 7, 19) –, hogy együtt segítsék az olvasót az elbeszélésen belüli lokális és globális koherenciára vonatkozó következtetéseiben.¹⁸

Értelmezői nézetben ez a tényretoréma tehát – fentebb egyszer már így határoztuk meg, és most így tértünk vissza rá: – kontextuális narrato-retoréma. Ha viszont a történetvilág szereplői felől nézzük a kérdést: hasonító retorémának mondhatjuk, hiszen a figurákban nagy mértékben szubjektíválódik a Houdiniban megjelenő gondolatiság. Sok-sok aspektusban dramatizálódik valami, ami mindig más, mégis közös nevezőjű. Ebben generálódik a Houdini-dilemma aspektualitása, egyszersmind az ezt koordináló Houdini-szerep.

¹⁸A narratíván belüli lokális és globális koherenciákra vonatkozó következtetésekről lásd GRAESER-SINGER-TRABASSO konstruktivista elméletét (1994, főleg 375–376).

Houdini többszörös elbeszélésszerkezeti, narratíva-kohéziós szerepének megértését nem kis mértékben segíti a tényretoréma entümematikussága (támaszkodás a ténylegesen élt mágusra vonatkozó olvasói ismeretekre). A narrátor arra bátorítja az olvasót, hogy lépjen közelebb a szabaduló-bűvész (úgyszintén a narrátor és, változó mértékben, a többi karakter) kognitív architektúrájához. Ahhoz, amit Houdini és a narrátor (maradjunk kettejükénél) tapasztal, és ahogyan a világra vonatkozó általános ismereteiket meg konkrét élményeiket kognitív architektúrájukban reprezentálják. Ezeket a reprezentációkat aztán az olvasó összeveti kívülről hozott saját világtudásával és reprezentációival, valamint a narratíva által nyújtott vagy abból kikövetkeztethető szövegspecifikus tudással.

A *Ragtime* transzponált bűvészenek összevetése befogadói tudásunkkal (az életrajzi Houdinivel, a korszak történelmére és társadalomtörténetére vonatkozó ismeretekkel) azt mutatja, hogy a narratori Houdini-reprezentáció alapvetően hiteles. Ebben az egyébként áltörténeti regényben is az; nem kell idézőjelbe tennünk a „tény”-t, amikor „tényretoréma”-ként írjuk le a mágust. Egy Doctorow-mű esetében mindez nem is olyan magától értetődő. Szerzőnk ars poeticája szerint ugyanis a „hamis dokumentum” – az író kifejezése az „áltörténeti regény”-re – szabadon kezelheti a tényeket, ha ezzel visz közel a történelmi lényeg felmutatásához: a regényíró által ily módon komponált hamis dokumentum – elvégre „csak megkomponált történelem létezik” – „hitelesebb, valóságosabb és igazabb lehet, mint a politikusok vagy újságírók vagy pszichológusok »igaz« dokumentumai” (Doctorow, E. L. 1983, 24, 26). Így értendő, hogy „Doctorow történelmi figurái elsősorban interpretációk és nem történelmi lényegük foglalatjai” (HARTER–THOMPSON 1990, 59). És így szolgálják a korszak ilyen értelemben hitelesebb megjelenítését a *Ragtime*-ban más transzponált karakterek esetében a tényszerűséget tekintve hamis részletek. Az alapvetően hitelesen megjelenített, tényretorémaként kezelhető Houdinibe is „belefértek” fiktív részletek, sőt, Doctorow által kitalált, állítólagos trükkös mutatványok is az igaziak mellé (lásd erről Gussow 1975, 6). Ennek leghíresebb (és végletesebb) példája Morgan és Ford regénybeli beszélgetése, mely fikció; nem lehetetlen, hogy a korszaknak ez a két fontos figurája valójában soha nem is találkozott. Amikor azt kérdezték az írótól, „tényleg találkozott-e ez a két ember”, Doctorow azt felelte: „most már [értsd: az én regényemben] igen” (CLEMONS 1985, 69). Ő azt mondta erről a technikáról, hogy a Truman Capote-féle és az újszurnaliszta írásmód fordítottja (Gussow, 5). Azaz, nem ténylegesen megtörtént eseményeket ad elő a fikció (a regény) eszközeivel, mint azt a tényregény és az újszurnalizmus teszi (most tekintsünk el attól, hogy ez a kettő sem ugyanaz), hanem a történelemből ismert, ténylegesen élt szereplőkkel kapcsolatos bizonyos körülmények és részletek torzításával, ezeket tényeknek beállítva igyekeznek a történelmi korszak igazabb arcát megmutatni – fikcionált „hamisítással” hamis képleteket korrigálni.

Cushing Strout tanulmánya szerint valamely regény és a történelem találkozása eredményezheti „a regény historizálását” vagy „a történelem fikcionalizálá-

sát”.¹⁹ Épp Doctorow-műveket elemez tétele illusztrálására: míg a *Dániel könyvé-*ben a regény historizálódik, a *Ragtime* a történelem fikcionalizálásának a példája (STROUT 1980, 424). Más kérdés, hogy Strout ezt helyteleníti. Azok közé tartozik, akik történelmietlenséggel, anakronisztikussággal vádolják a regény szerzőjét. Erre az álláspontra helyezkedett Barbara Foley is. Véleménye szerint az afro-amerikai ragtime-zongorista „nem tipikus alakja” az I. világháború előtti időknek, és anakronisztikus az is, hogy egy afro-amerikai a terror eszközához nyúl a fehér emberrel szemben: „Azt hiszem, felháborítóan és szánt szándékkal anakronisztikus a regény hőse éppúgy, mint a tetőponti esemény” (FOLEY 1978, 96). Fredric Jameson „a historicitás válságá”-nak jeleként szólt a könyvről, melyet „a történelmi referencialitás eltűnése” jellemez, amikor „a történelmi regény már nem a történelmi múlt megjelenítésére törekszik; pusztán a múltra vonatkozó eszméink és sztereotípiáink »megjelenítésére« képes” (JAMESON 1999, 22, 25).

Arra a vádra, hogy Doctorow felelőtlenül viszonyul a történelemhez, léteznek egyszerű és szofisztikáltabb válaszok. Előbbiek konkrétumokra vontakoznak, utóbbiak pedig az álhistorikus módszer filozófiájára. Egyszerűbb, bár önmagában meglehetősen áttételes választ kaphatunk Berndt Ostendorftól, például arra kérdésre, hogy a bosszúálló afro-amerikai ragtime-korszakbeli megjelenítése anakronisztikus volna. A kulcs kétszeresen is adott a korszak nevét adó zenében: a ragtime a zeneileg képzett afro-amerikai ember *komponált*, klasszikus hagyományokra támaszkodó zenéje, valóságos lázadás, mert tudatos kitörés „a fehér elvárás zsarnokságából” (OSTENDORF 1991, 591). A fehér ízlés ugyanis az akkor még mindig rendkívül népszerű, komikus-parodisztikus feketemaszkos minstrelszínházat vagy „minstrel show”-kat, a népi kultúrába ágyazott, rasszista jegyekkel megspékelt táncos-énekes, bohózatos minstrelkultúrát kedvelte.²⁰ Ehhez a fekete kulturális ambícióhoz társul a másik ragtime-érv azt illetően, hogy mennyire nem anakronisztikus Coalhouse Walker alakja: a leghíresebb ragtime-szerző, a regény mottóját adó Scott Joplin frusztrált, megkeseredett sorsa. A regény egyszerűen „tettekké alakítja, cselekményesíti Joplin alkotó afro-amerikaiként megélt haragját és frusztrációját” (OSTENDORF 1991, 597). Egyébként azzal, hogy „a ragtime az európai dallamvilágot ötvözte az afrikai ritmussal, amerikai földön, megteremtette az első igazi amerikai zenei nyelvet”. Ez az, amiért fontos a ragtime-zene Doctorownak, érvel szellemesen a Theophile Savvas-monográfia a regénynek szentelt, „A történelem mint dallam a gépzongorán” című fejezetben (SAVVAS 2011, 141).

Az áltörténelmi módszer részletei fölé emelkedő, annak értelmét-filozófiáját kereső, átfogó érvelésnek pedig abból kell kiindulnia, hogy a történelmi *tények* hite-

¹⁹ „Fikcionalizálását” és nem „regényesítését”, mert utóbbi lenne ugyan a „fictionalizing” kínálózó, frappáns magyar fordítása, ám a „regényesít” más tartalomra „foglalt” a magyar kritikai nyelvben; nem ide való és ezért zavaró konnotációkat hozna be.

²⁰ A minstrelkultúráról és népszerűségéről lásd VIRÁGOS-VARRÓ 2002, 170–198.

lessége helyett – mint épp most szoltunk róla – a történelmi korszak *szellemének* hitelessége mellett elkötelezett doctorowi játék igenis felelősségteljes; a hamisdokumentum-felfogás szerint való, és nem szabad játék ez a történelmi alakok fikcionálásával. A regénybeli Morganról ezt mondta az egyik interjújában: „Való igaz, hogy [...] kitaláltam néhány dolgot, melyeket nem igazol a történelem. Mindazonáltal az igazságban utazom. Állítom, például, hogy a *Ragtime*-beli J. P. Morgan-portrém hitelesebben jeleníti meg annak az embernek a lelkületét és életének lényegét, mint a hivatalos életrajza. Ha nem hinném, hogy igazat beszélek, nem írnék. Vagyis tehát, hogy nagyon sajátos ez így, az igaz; az, hogy felelőtlenység lenne, nem” (SANOFF 1985, 74). Barbara Cooper veszi észre, hogy a regény szétszórtsága látszólagos, és a filmszerű filmkocka-szekvenciákban épülő szerkezet voltaképp az egységes cselekménybe, avagy egy-két meghatározó figura-nézőpontba ágyazottság helyett épp azt a célt szolgálja, hogy a regény történelem-prezentációja felül tudjon emelkedni az egyes szereplők szemléleti korlátain – az egyes szereplők által képviselt narratívák voltaképp „a kor dekódolandó fikciói” (OSTENDORF 1991, 583). Így aztán: „Doctorow felülemelkedik az antropocentrizmuson, és fotografikus leírások, valamint mozi-szerű szekvenciák rendezgetésével néz szembe a történelem megragadásának problémájával” (COOPER 1980, 31, 37).

A szintén fikcionált elemek tömegébe ágyazott bűvész viszont, mint láttuk, alapjában véve megfelel az életrajzi Houdininak. Ennek így kell lennie, mert ő a narrátori kognitív architektúra sarokpontja, a narrátori tudat világszemlélő és önszemlélő prizmája, a narrátori önismeret és én-ismeret²¹ episztemológiai motivációja, ezáltal a narrátori tudásképzés meghatározó tényezője. Ez a prizmafunkció jut kifejezésre a kiemelt elbeszélési pozícióban (a nyitó és a záró fejezetben) elhelyezett részletben: a matrózbúzós kisfiú a tükörképét nézegeti „a fényszóró sárgaréz veretében”, amikor kikíséri a mágust az autójához. Houdini elköszön a kisfiútól, aki ezt mondja neki: „Figyelmeztess a főherceget” (16). Amikor pedig, a regény végén, Houdini felhúztatja magát a magasba a Times téri nagy mutatvány előtt, „1914-et írtak, s a hírek szerint meggyilkolták Ferenc Ferdinándot. E pillanatban egy kép villant fel Houdini agyában. A képen egy kisfiút látott, aki egy automobil csillogó réz fényszórójában nézi magát” (305).

A Houdini-jelenség aspektualitás- és kontextualitásszervező szerepében érhető tetten, értelmező lokális és globális következtetések sorában ismerhető fel a hermeneutikus kód. Elvégre Houdini áll „a jelentők galaxisá”-nak (BARTHES 1997, 16) tengelyében, és szerepe tökéletesen meg is felel a Roland Barthes-i definíciónak, mely szerint a hermeneutikus kód olyan szövegmanőverek rendszere, melyek segítségével „egy rejtély fókuszálódik, felvetődik, azután felfüggesztődik, végül pedig lelepleződik” (BARTHES 1997, 33). Houdini ugyanis maga a rejtély, a

²¹ Az önismeret és az én ismerete („self-knowledge” és „knowledge of the self”) megkülönböztetésről lásd KÖPPE és LANGKAU (2017, 49–50).

narrátort megfogó enigma, melynek megfogalmazása a regény, és amely, mint látuk, többszörösen is a történetvilág értelmezésének kulcsa. Tehát a Houdini-narrato-retoréma hermeneutikusan kódolt.

Ne felejtsük, hogy a narrátort ugyan a megismerés vágya hajtja a világot jelentő, ünnevelt Houdini felé, másrészt, a leendő művész mintakereső vonzódása is ez a narrátor részéről. A művész afféle mutatványos, varázsló, aki nemcsak igyekszik megérteni és ehhez önmaga számára feldolgozni a világot, hanem megejtő trükkökkel el is varázsolja azt. Ez a gondolat az egyértelműen önéletrajzi *Világkiállítás*ban is megjelenik, ahol a bámulatos dolgokat művelő, fentebb már említett cirkuszi bohóc kötél táncos mutatványa, „a nevetésen és a félelmen át elvezetett minket a színtiszta ámulatig”, és ez meghatározó élmény lesz a kis Edgar számára: „A mutatvány művészet volt a javából, az illúzió hatalma mögött a valóság még nagyobb hatalma rejtett” (DOCTOROW 1988, 151–152). Nem véltetlenül voltak, akik felhívták arra a figyelmet, hogy „Houdini a művész-mint-illuzionista; a modern művész társadalomhoz való viszonyát dramatizálja” (HARTER-THOMPSON 1990, 67).

Ebben a nézetben külön értelmet nyer a *Ragtime*-ban a keretező részlet, hogy ugyanis a regény elején és végén Houdini fényszórójának sárgaréz veretében nézi magát a narrátor kisfiú. Fentebb így fogalmaztunk: Houdini a narratori tudat világszemlélő és önszemlélő prizmája, a narratori önismeret és én-ismeret episztemológiai motivációja. Most hozzátehetjük, hogy benne összpontosul a narratíva viszonyítási rendszere és rendező elve – ezáltal ő a művész kalauza, tájékozódási iránytűje is. Ilyeténképpen, a narrátor képe a Houdini-tükörben több vonatkozásban a művész önarcképe is, indirekt önreflexivitással felvillantott metafikcionális önarckép. A *Ragtime* elején elköteleződő irányjelzés a leendő művész (a narrátor) részéről; a regény vége előtt mintegy visszaigazoló formája tér vissza a narrátor és a szabaduló-bűvész közti kötődést jelző kép, hirtelen felmerülő emlékképként, Houdini tudatalattijából. Két művész önportréjáról van szó: a narráló fiúéról, aki a leendő, illetve szemünk láttára formálódó művész; és még inkább a regényt író felnőtt (aktuális) szerzőjéről, akit a narrátor mögött álló implicit narrátornak nevezhetünk.

Az episztemológiai tandem (a narrátor[ok]) és Houdini) egyértelművé teszi, hogy a regény elbeszélői tartományának modalitása episztemikus – Doležel fogalma ez a tudáskereső modalításra.²² Houdini egyébként is, és ezenkívül is megismerésorientált, a tudást kereső/szorgalmazó ember. Hiszen saját képességének határait próbálgatja; az anyja elvesztése miatti depresszió megüli a lelkét; tanulni akar a robbanást túlélő keszonmunkás megmeneküléséből (mert „olyasféle mutatvány, amelyet a valóság színpadán mutattak be” [98], és ő minél valóságosabb

²² A modalításokról lásd DOLEŽEL 113–132.

mutatványra törekszik). Megveti a tudás kizsákmányolóit (a felső osztálybelieket, a gazdagokat), akik „őrá úgy néztek, mint a gyerekre vagy a bolondra” (35) és szélhámósait (a spiritisztákat). Mindez nem fejlesztette ki benne azt, „amit politikai tudatnak nevezünk”, mondja az ítélkező narrátor, viszont ott rejtőzik ezekben a részletekben egy másik modalitás, az axiológiai, azazhogy a jó és a rossz megkülönböztetésének szenvedélye. De bekapcsolja a veszélyes mutatványok Houdiniját a narratoretorikai körbe a regény vezérmodalitása, a deontikus modalitás is (a tiltás-, kötelesség-, megengedés-tényezők cselekvéstdeterminációja). A fajgyűlölő tiltással szembekerülő ragtime-zongorista nem akármilyen mutatványra szánja el magát, rendkívül veszélyes helyzetben, amikor az igaza mellett száll síkra az ádáz gyűlölet ellen, terrorista módszerekkel, ha kell. Az episztemikus, axiológiai és deontikus modalitásoknak nagy rendszerei és alrendszerei vannak az elbeszélésben, melyek dramatizálják a tudáskeresést, a jó és a rossz közötti különbséget és a tiltó – kötelességként előíró – megengedő determinációkat. (Deontikus dramatizált alrendszer, például, a rasszista tiltás, mely alrendszer jegyében egész sor közösségi és interperszonális reláció áll.) Ezekben az esetekben a dramatizációban jut kifejezésre a retorikai ráhatás, melynek Houdini alakja úgyszintén retorikai sűrűsödése, narrato-retorémája.

* * *

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a Doctorow-életművön belül máig viszonyítási pontnak számító²³ mesteri alkotásban a szabaduló-művész aspektuális koordináta és összetett funkciója, *többmodalitású* kulturális narrato-retoréma. Eként – tegyük hozzá, és nevezzük így: – a gyűrűző narrativitás forrása is; narratív energiával tölti fel az elbeszélést. Ez a Houdini-szerep – hogy ő a regénytereket összefogó kognitivitás sűrűsödési helye – kulcsot jelent a *Ragtime* narrato-retorikai lényegéhez, hiszen az a szituáció-diszkurzivitásban jól érzékelhető, és annak gondolatiságában érhető tetten, áttételes kölcsönhatásban. Utóbbi olyan retorikusságot jelent, mely a kognitív erőteréből kiinduló narratív átviteli rendszerek hálózataival építkezik a műben; és viszont, ezen narratív átviteli rendszerek révén képződik meg. Houdini narrato-retoréma szerepe azt jelenti, hogy ez az áttételes narratoretorikai ráhatási rendszer működik benne. Elemzésével feltárhatók a történetvilág egyéni/emberi és kulturális viszonyrendszerei, azok faji-nemi-társadalmi helyzetbeli különbségeket is áthálózó jellege, az összefüggések gondolati (kulturárikritikai) finomhangolása, és elbeszéléstechnikai formagazdagsága.

²³ Lásd például James Wolcottot, aki *A költők élete* című, elbeszéléseket és egy kisregényt tartalmazó kötetről írt rendkívül elmarasztaló kritikájában ezt kérdezi: „Mi történt E. L. Doctorow-val a *Ragtime* óta?” (WOLCOTT 1984, 34).

Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (1997), *E. L. Doctorow*, in *Világregény – regényvilág. Amerikai író-interjúk*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 160–178.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2002), A szépprózai narratíva kulturalizációja I, *Filológiai Közlöny*, 2002/1–2, 46–56.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2003), A szépprózai narratíva kulturalizációja II, *Filológiai Közlöny*, 2003/1–4, 55–69.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2007), *A trópus mint kulturalizációs narrativitás*, in Kovács Árpád (szerk.), *A regény és a trópusok*, Budapest, Argumentum, 7–20.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2010), *A kultúra mint retorikai diszkurzivitás a fikcionált elbeszélésben*, in Kovács Árpád (szerk.), *Regények, médiumok, kultúrák*, Budapest, Argumentum, 7–34. Továbbfejlesztett változatban, angolul, uő (2014), The Rhetorical Function of Fictional Narrative. The Cultural Narrato-Rhetorheme, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 2014/1, 29–54.
- ADAMIK Tamás – A. JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra (2005), *Retorika*, Budapest, Osiris.
- BARTHES, Roland (1997 [1970]), *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris (Horror Metaphysicae).
- BOLLOBÁS Enikő (2005), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris.
- BRANDON, Ruth (2011 [1993]), *Houdini élete és sok halála (The Life and Many Deaths of Harry Houdini)*, ford. Révbíró Tamás, in DARÓCZI Péter (szerk.), *Életek és sorsok*, Budapest, Reader's Digest.
- BRIENZA, Susan (1995), Writing as Witnessing. The Many Voices of E. L. Doctorow, in szerk. Melvin J. FRIEDMAN – Ben SIEGEL, *Traditions, Voices, and Dreams. The American Novel since the 1960s*, Newark, University of Delaware Press–London, Associated University Presses.
- CLARIDGE, Henry (1990), Writing on the Margin. E. L. Doctorow and American History, in szerk. Graham CLARKE, *The New American Writing. Essays on American Literature since 1970*, London, Vision Press – New York, St. Martin's Press, 9–28.
- CLAYTON, John (1983), Radical Jewish Humanism. The Vision of E. L. Doctorow, in TRENNER 1983, 109–119.
- CLEMONS, Walter (1985), In the Shadow of the War, *Newsweek*, 1985. 11. 04., 69.
- COOPER, Barbara (1980), The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow, *The Emporia State Research Studies*, 39/1, 5–44.
- DITSKY, John (1983), *The German Source of Ragtime. A Note*, in TRENNER 1983, 179–181.
- DOCTOROW, E. L. (1990 [1971]), *Dániel könyve (The Book of Daniel)*, ford. SZŰR-SZABÓ Katalin, Budapest, Európa.
- DOCTOROW, E. L. (1996 [1975]), *Ragtime*, New York, Penguin/Plume.
- DOCTOROW, E. L. (1979 [1975]), *Ragtime (Ragtime)*, ford. GÖNCZ Árpád, Budapest, Európa.
- DOCTOROW, E. L. (1983), *False Documents*, in TRENNER 1983, 16–27.

- DOCTOROW, E. L. (1988 [1985]), *Világkiállítás (World's Fair)*, ford. GÖNCZ Árpád, Budapest, Európa.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins.
- EMMOTT, Catherine (1997), *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- FOLEY, Barbara (1978), From *U.S.A. to Ragtime*. Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction, *American Literature*, 50/1, 85–105.
- FOUCAULT, Michel (2001 [1969]), *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz.
- FOWLER, Douglas (1992), *Understanding E. L. Doctorow*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press.
- GAESSER, A. C. – SINGER, M. – TRABASSO, T. (1994), Constructing Inferences During Narrative Text Comprehension, *Psychological Review*, 101/3, 371–395.
- GIBSON, Andrew (1966), *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press (Postmodern Theory).
- HANSEN, Per Krogh – PIER, John – ROUSSIN, Philippe – SCHMID, Wolf (szerk.) (2017), *Emerging Vectors in Narratology*, Berlin, De Gruyter (Narratologia, 57).
- HARTER, Carol C. – THOMPSON, James R. (1990), *E. L. Doctorow*, Boston, Twayne.
- HELBLING, Robert E. (1980), E. L. Doctorow's *Ragtime*. Kleist Revisited, in Alexej UGRINSKY – Frederick J. CHURCHILL – Frank S. LAMBASA – Robert F. von BERG – James S. SHUART (szerk.), *Heinrich von Kleist Studies*, New York, AMS, 157–167. (Hofstra University Cultural and Intercultural Studies, 3).
- HERMAN, David (szerk.) (1999), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University (Theory and Interpretation of Narrative Series).
- HERMAN, David (szerk.) (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI Publications.
- JAHN, Manfred (1999), „*Speak, friend, and enter*”: *Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology*, in HERMAN 1999, 167–194.
- JAMESON, Fredric (1999 [1991]), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- KÖPPE, Tilmann – LANGKAU, Julia (2017), Fiction, Self-Knowledge and Knowledge of the Self, *Diegesis*, 2017/1, 46–57.
- LEVINE, Paul (1985), *E. L. Doctorow*, London, Methuen.
- LUBARSKY, Jared (1978), History and the Forms of Fiction, *The Rising Generation*, 124/4, 150–152.
- MARGOLIN, Uri (2003), *Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative*, in HERMAN 2003, 271–294.
- MCCAFFERY, Larry (1983), *A Spirit of Transgression*, in TRENNER 1983, 31–47.
- MORARU, Christian (1997), The Reincarnated Plot. E. L. Doctorow's *Ragtime* Heinrich von Kleist's 'Michael Kohlhaas,' and the Spectacle of Modernity, *Comparatist. Journal of the Southern Literature Association*, 1997/21, 92–116.

- MORRIS, Christopher D. (1991a), „Fiction Is a System of Knowledge”. An Interview with E. L. Doctorow, *Michigan Quarterly Review*, 30/3, 439–456.
- MORRIS, Christopher D. (1991b), *Models of Misrepresentation. The Fiction of E. L. Doctorow*, Jackson, Mississippi–London, University Press of Mississippi.
- NÜNNING, Ansgar (2010), *Making Events – Making Stories – Making Worlds. Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View*, in NÜNNING–NÜNNING–NEUMANN (szerk.), 191–214.
- NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar – NEUMANN, Brigit (szerk.) (2010), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin, De Gruyter (Concepts for the Study of Culture).
- ORBÁN Katalin (2003), Swallowed Futures, Indigestible Pasts. Post-Apocalyptic Narratives of Rights in Kleist and Doctorow, *Comparative American Studies. An International Journal*, 2003/3, 327–350.
- OSLAND, Dianne (1997), Trusting the Teller. Metaphor in Fiction, and the Case of *Ragtime*, *Narrative*, 5/3, 253–273.
- OSTENDORF, Berndt (1991), The Musical World of Doctorow’s *Ragtime*, *American Quarterly*, 43/4, 579–601.
- PALMER, Alan (2010), *Storyworlds and Groups*, in ZUNSHINE 2010, 176–192.
- PARKS, John G. (1991), *E. L. Doctorow*, New York, Continuum (Literature and Life. American Writers).
- PLÉH Csaba (2013), *A megismeréstudomány alapjai. Az embertől a gépig és vissza*, Budapest, Typotex.
- POLIDORO, Massimo (2004 [2002]), *A nagy Houdini (Il grande Houdini)*, ford. GARAMI Szilvia, Budapest, Ulpius-ház.
- RABINOWITZ, Peter J. (1998), *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus, Ohio State University Press.
- RAPF, Joanna E. (1998), Volatile Forms. The Transgressive Energy of Ragtime as Novel and Film, *Literature/Film Quarterly*, 26/1, 16–22.
- SANOFF, Alvin P. (1985), „Writing Is often a Desperate Act”. A Conversation With (sic!) E. L. Doctorow, *U.S. World & News Report*, 1985. 12. 16., 73–74.
- SAVVAS, Theophilus (2011), *American Postmodern Fiction and the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SCHMID, Wolf (2017), *Eventfulness and Repetitiveness. Two Aesthetics of Storytelling*, in HANSEN–PIER–ROUSSIN–SCHMID (szerk.), 228–245.
- SILVERMAN, Kenneth (2006 [1996]), *Houdini. Weiss Erik élete (Houdini!!! The Career of Ehrich Weiss)*, ford. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Park.
- SIMMONS, Philip E., *Deep Surfaces. Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*, Athens–London, The University of Georgia Press.
- STEINBERG, Cobbett (1976), History and the Novel. Doctorow’s *Ragtime*, *Denver Quarterly*, 10/4, 125–130.
- STROUT, Cushing (1980), Historicizing Fiction and Fictionalizing History. The Case of E. L. Doctorow, in szerk. SALZMAN, *Prospects. An Annual of American Cultural Studies* 5, 423–437.

- TRENNER, Richard (szerk.) (1983), *E. L. Doctorow. Essays and Conversations*, Princeton, New Jersey, Ontario Review Press.
- VIRÁGOS Zsolt – VARRÓ Gabriella (2002), *Jim Crow örökösei. Mítosz és sztereotípiák az amerikai társadalmi tudatban és kultúrában*, Budapest, Eötvös József.
- WHITE, Hayden (1985 [1978]), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore–London, The John Hopkins University Press.
- WOLCOTT, James (1984), Rag Time, *The New Republic*, 191/23, 31–34.
- ZUNSHINE, Lisa (szerk.) (2010), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.



NÉMETH LENKE

Magyar múlt idézése egy amerikai drámában

Maria Irene Fornes: *A Duna*

Kávéház Budapesten. Egy asztalnál Sándor úr. Barna öltönyt visel, fehér inget, fekete nyakkendőt és cipőt. Az asztalon egy kupica tömény meg egy kézhez álló méretre hajtogatott újság. Paul közelít. Tweedzakót és kalapot visel, skót kockás gyapjúinget, gyapjú nyakkendőt és nadrágot.

Maria Irene Fornes (1931–2018) kubai származású amerikai író *A Duna* (1981) című drámája az 1930-as évek végén Budapesten játszódik, felidézve annak békés, nyugodt világát, melynek hétköznapi és egyszerű örömeibe – családi béke, baráti kapcsolatok, szerelem, tisztességes munka, kellemes szórakozás – valami végzetesen romboló hatol be. Az egyfelvonásos darab legeredetibb vonása, hogy a rég-múlt szépségének és bájának megidézéséhez angol–magyar nyelvleckék társalgási témáinak (ismerkedés, kedvtelések, város bemutatása, helyi szokások, ételspecialitások) szövegét használja fel magnófelvételek formájában, és ezek a dráma szerves részévé válnak. A másik szembetűnő sajátosság, hogy Fornes alkotása nem nevezi meg a pusztító erőt vagy ártalmas jelenséget, mely a szereplők egyre erősödő fizikai és lelki szenvedéseiben és a Duna elpusztulásában mutatkozik meg. A dráma nem ok-okozati összefüggéseket kereső eseménysorban és a jellemelek lineárisan épített párbeszédén keresztül jeleníti meg az élet mindennapi örömeinek elmúlását, hanem az abszurd színház eszköztárához közel álló dramaturgiát alkalmaz, és egyben új elemekkel bővíti azt; például, magnószalagról idegen nyelvű társalgási szövegrészek beiktatásával. *A Duna* drámai stílusának és szerkezeti diszkurzusának tömör leírására illik Emmanuel Jacquart abszurd színház definíciója: „minden pontos definíciót igyekszik megkerülni, tapogatózva halad a kimondhatatlan, vagy beckett-i terminussal élve, a megnevezhetetlen felé” (id. in Pavis 2006, 26).

A Dunában a múlt hangsúlyozottan teatralizált formában jelenik meg, auditív, vizuális és kinetikai síkokon. Fornes dramaturgiai módszerének középpontjában

*Nagy tisztelettel és szeretettel ajánlom ezt a tanulmányt Abádi Nagy Zoltán professzor úrnak, tanáromnak, kollégámnak, mentoromnak, megköszönve mindazt a támogatást, jóindulatot, szakmai irányítást és segítséget, melyet kaptam tőle hallgatóként, majd a kutatói és oktatói pályámon.

az *ismétlés* és a *helyettesítés* áll, melyek a nyelvhasználatban, színpadképben és a jellemek ábrázolásában – leginkább kettőződéssel – nyilvánulnak meg. Ezek az eljárások a színházi öntükrözés eszközei, azaz metadramatikus stratégiák, melyekkel Fornes a dráma önreferenciális elemeit hangsúlyozza (beszéd, jellem, cselekmény, színpadi tér), ily módon komplex, a színpadi illúziót lebontó mise en abyme hatást hoz létre. A metadramatikus elemek több síkon történő alkalmazása összetett színházformát, metaszínházat eredményez.

A metadráma és metaszínház fogalmakat felváltva, jól elhatárolható különbségtétel nélkül használja¹ a színház- és drámaelmélet olyan dramaturgiai eljárások leírására, melyek a színházi illúzió lebontását célozzák. Lionel Abel *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* [Metaszínház: új nézet a drámai formáról] című művének megjelenése 1963-ban számos könyv megszületését ösztönözte a színház eme aspektusának vizsgálatára.² Abel metaszínházi koncepciója Patrice Pavis színházteoretikus megfogalmazásában „tulajdonképpen a színház a színházban régóta létező elméletek hagyományait viszi tovább” (PAVIS 2006, 277). A metaszínház Abel értelmezése szerint viszont „többet jelent, mint a darabon belüli darab – hiszen ez pusztán egy eszköz és nem határozott forma. [...] a metaszínházi darabok az életet magát már teatralizálnak mutatják be” (KÜRTÖSI 2007, 13). Richard Hornby 1986-os *Drama, Metadrama, and Perception* [Dráma, metadráma és érzékelés] című könyve tömören így definiálja a metadramát: „dráma a drámáról; akkor fordul elő, mikor bizonyos értelemben egy darab tárgya maga a dráma” (HORNBY 1986, 31).³ Egyúttal öt csoportba sorolja a „tudatos és nyilvánvaló metadráma lehetséges változatait” - darab a darabban, ceremónia a darabban, szerepjáték a szerepben, irodalmi és mindennapi életre történő utalások, ön-referencia (HORNBY 1986, 32). Ezek azonban „nem passzív kategóriák [...] és ritkán találhatóak meg tiszta formában, hanem gyakran együtt jelennek meg és egymásba olvadnak” (uo.).

Fornes jelentősen kitér a metaszínház eszköztárára, dramaturgiai formabontó eljárások sokaságával, melyek egyaránt gazdagítják a verbális és nem verbális kifejezésmódot. Jelen tanulmány *A Dunában* alkalmazott metateatrális, illetve metadramatikus módozatok leírására és elemzésére vállalkozik, valamint annak bemutatására, ahogyan ezek a megsemmisüléshez vezető folyamatot meg a vele

¹Jelen tanulmány is ezt a gyakorlatot követi.

²Lásd James L. CALDERWOOD: *Shakespearean Metadrama* (1971) [Shakespeare-i metadrama], Robert EGAN: *Drama Within Drama* (1975) [Dráma a drámában], Sidney HOMAN: *When The Theatre Turns to Itself* (1981) [Mikor önmagához fordul a színház], June SCHLUETER: *Metafictional Characters in Modern Drama* (1979) [Metafikciós karakterek a modern drámában].

³A tanulmányban szereplő idézetek saját fordításaim, kivéve a magyarul megjelent drámákat és egyéb írásokat, melyek esetében a fordító neve olvasható a bibliográfiában.

járó, elhatalmasodó szorongást és aggodalmat érzékeltetik. Fornes színházáról jogosan állítható, hogy megvalósítja Antonin Artaud-nak az új színházról vallott felfogását. Mint Artaud a „Kegyetlen színház” első kiáltványában írja: „A színház csak akkor ér valamit, ha mágikus, hátborzongató kapcsolatban áll a valósággal és a veszéllyel” (ARTAUD 1985, 147).

A *Duna* most említett szempontok szerinti részletes taglalása előtt helyezzük el az író nő alakját és művészetét az amerikai drámatörténetben. Fornes igen sajátos jelenség, ugyanis sem darabjainak tematikájában, sem drámai látásmódjában nem kapcsolódik a modern amerikai dráma nagymestereihez (Eugene O’Neill-hez, Arthur Millerhez, Tennessee Williamshez). Az amerikaiságot és az amerikai nemzeti identitást teremtő-építő amerikai társadalmi mítoszok (például a korlátlan lehetőség földje, amerikai álom, Új Jeruzsálem, új határ) devalválódásának és az amerikai család szétesésének tematikáját középpontba helyező realista-naturalista dráma helyett Fornes műveit „a jogfosztottak túlélésért folytatott küzdelme iránti mélyeséges együttérzés hatja át, és egyértelmű állásfoglalás az elembertelenedés és az erőszak ellen” (SAVRAN 1988, 33). Az író nő színházfelfogása és a legtöbbször igen meglepő dramaturgiai megoldásai közel állnak Artaud színházértelmezéséhez; tiszta és ismétlésekkel megtűzdelt nyelvhasználata rokonítható Gertrude Stein radikálisan újító színpadi nyelvezetével; jóllehet, nincs adat arról, hogy Fornes ismerte volna Artaud írásait vagy Stein műveit.

A havannai születésű, 15 éves korától az USÁban élő, színházi tanulmányokat soha nem folytató Fornes az 1960-as évekbeli amerikai avantgárd színházi mozgalom egyik vezéralakja, kiváló rendező és jelmeztervező, kilencszer nyerte el az Obie-díjat.⁴ Az általa szervezett drámai műhelymunka és a kreatív íráskurzusok spanyol ajkú (Latino és Latina) írók új nemzedékét indították el a pályán, köztük olyan neves drámaírókat, mint Cherríe Moraga, Caridad Svich, Migdalia Cruz és a 2003-ban Pulitzer-díjjal kitüntetett Nilo Cruz. A négy évtizedet felölelő eddigi pálya termése közel ötven színdarab. Egyedi nyelvhasználat és szinte soha nem ismétlődő dramaturgia jellemzi valamennyi művét.

Ösztönös, önmagát létrehozó drámaíró, akit – minthogy nem ismerte a több évszázadnyi drámairodalmat és színházi gyakorlatot – semmiféle hagyomány nem korlátozta az írás és rendezés alkotó folyamatában. Drámai formanyelvének kialakulásában két alapvető hatás érzékelhető: a beckett-i dramaturgia (homályos cselekmény, körülíratlan szereplők, tér és idő felfüggesztése), valamint a festői látásmód a drámaszerkesztésben és a színpadi tér vizuális megjelenítésében. Eredetileg festőnek készült, Hans Hofmann (1880–1966) absztrakt expresszionista festő tanítványa volt. Párizsba festői tudásának elmélyítése céljából utazott,

⁴ *The Village Voice* alternatív kulturális hetilap által odaítélt díj, kísérletező kedvű, úgynevezett „off-Broadway” szerzők és előadások elismerésére.

azonban a Roger Blin rendezte Beckett-darab, a *Godot-ra várva* megtekintésekor 1954-ben a színház iránti elkötelezettsége egyértelműen megfogalmazódott benne. Így emlékszik az életreszóló színházi élményre:

Éppen megérkeztem Párizsba és egy szót sem értettem franciául. Mégis annyira mélyen felkavart az a darab – ezen azt értem, hogy mindent felfordított bennem –, így fel sem merült bennem, hogy egyetlen szót sem értettem. [...] Úgy éreztem, minden megvilágosodott számomra. Azon az estén valami azt értette meg velem, hogy egész életemet a színháznak fogom szentelni. Az volt az érzésem, megértettem valamit az életről (id. in SAVRAN 1988, 54).⁵

Ez a Beckett-előadás tette tehát világossá számára a színház „fizikai élmény” jellegét és a mise-en-scène szerkesztésének rendkívüli fontosságát, hiszen francia nyelvtudás nélkül is pontosan megértette, hogy a „rabszolgaságról és szabadságról” szólt a darab (id. in SAVRAN 1988, 54). A fizikai és térbeli élmény jelentőségének kiemelése rokonítható Artaud vélekedésével, miszerint a színház azért tarthat számot közérdeklődésre, mert fizikai jellege van, és „mivel az egyetlen valódi, a térbeli kifejezőmódot követeli meg, a színház lehetővé teszi, hogy a művészet és a szó mágikus eszközei [...] lépjenek működésbe, és segítségükkel afféle új ördögűzés valósuljon meg” (ARTAUD 1985, 147).

Fornes pályája az 1964-ben színre vitt *Tango Palace* [Tangó kastély] című darabbal indult, mely a párizsi színházi megtapasztalás hű lenyomata. Állítása szerint azért kezdte el írni, mert

[...] volt egy darabötletem. Rögeszmésen erre gondoltam... Soha nem gondoltam arra, azért írok, hogy színpadra vigyék. Meg kellett írnom azt a darabot, mert meg kellett írnom. Tehát megírtam. És az írás hihetetlen élmény volt. Egy ajtó nyílt ki előttem, mely a paradicsomba vezető ajtó volt (id. in SAVRAN 1988, 55).

Az áttörést az 1977-ben színre vitt és Obie-díjjal is kitüntetett *Fefu and Her Friends* [Fefu és a barátnői] című darab jelentette, mely megalapozta országos hírnevét Amerikában. Ennek az alkotásnak egyedülálló dramaturgiai vonása, hogy a háromrészes mű középső felvonásában négy különböző helyszínen egy-egy nőszereplő monológiát hallgatja meg a négy részre osztott közönség úgy, hogy helyszínről helyszínre haladnak. A *Fefu* sikere után következett Fornes különösen termékeny időszaka az 1980-as években, az off- vagy off-off Broadway színházakban előadott remekművekkel, amilyenek például *A Duna* (1981) [*The Danube*],

⁵ Az idézett Fornes-szövegben előforduló szóismétlések pontosan követik az író sajátos beszédmódját.

Mud [Sár] (1983), *Sarita* (1984) [Sarita], *The Conduct of Life* (1986) [Életmód], *Abingdon Square* (1987) [Abingdon tér].

Festői technikára emlékeztető módon hozza létre darabjainak szövetét, hasonlóan ahhoz a művészhez, aki kifejezetten előtérbe akarja ugratni médiumát, legyen az olaj, akril, pasztell vagy vízfesték. Ennek az alkotási módszernek az eredménye, hogy az „ecsetvonások” szinte láthatóvá válnak. A neves absztrakt expresszionista festő, Hoffman tanítványaként Fornes megismerkedett ennek az irányzatnak a látásmódjával és technikájával, melyek – felfedezhetők *A Duna* drámai kompozíciójának több elemében. Az absztrakt expresszionizmus a kései negyvenes évektől az ötvenes évek végéig uralkodó, eredetében és módszerében az első igazán amerikai festészeti irányzat; lényege szerint a művész lelki- és hangulati állapotának, tudat alatti képzeteinek közvetlen kifejezése. Ezt a hagyományos kompozíció feloldásával és az ábrázolás száműzésével kívánták elérni, egyben az ecsetvonások markáns, esetleg több rétegű megjelenítése is fontos jellemzőjük.

Fornes festői tapasztalata és szemléletmódja elsősorban a mise-en-scène gondosan megjelenített képi megfogalmazásában és a szerkezeti felépítésben érhető tetten *A Dunában*. Színpadi művei jellemzően rövid, önálló jelenetekben építkeznek; a jelenetek pedig tele vannak meghökkentő kijelentésekkel, meglepő reakciókkal. Ezt a mintát követi *A Duna* is, mely – egymástól határozottan eltérő, markáns ecsetvonásokkal „festve” – tizenöt *képet, hangulatot* tartalmaz. Közülük tizenegy külső helyszín, például kávéház, a Duna-part, park, a vár mellett; a többi belső tér, például étterem, lakás, szanatórium. Az eltérő karaktert megelevenítő ecsetvonásokat állandóan ismétlődő elemekkel ellenpontozza: a jelenetek között felhangzó Kék Duna keringő és a padlóból három helyen felszálló füst. A dráma kompozíciós struktúrájában ismétlődő nem verbális jelek meghatározott ritmikus rendezettséget kölcsönöznek a műnek. Hasonlóan az absztrakt expresszionista festő technikájához, aki az egymás mellé vagy egymásra halmozott festékrétegekkel érzékelhetővé és láthatóvá teszi a kép textúráját, az esetleges határvonalakat, azaz nem törekszik kiegyenlített, kisímtott felület létrehozására, Fornes is éles cezúrákkal – auditív (keringő) és vizuális (füst) – választja el az egymás után következő helyszíneket. Ezzel a metadramatikus eljárással nem összekapcsolja a jeleneteket, valamiféle következetes építkezés elve szerint, hanem ellenkezőleg, hangsúlyozza egymás mellé rendelésüket, és teatralizált jellegüket emeli ki.

A dráma szerkesztése az absztrakt expresszionizmus kompozíciós elveit idézik fel. Saját értékelése szerint ugyanakkor az író Edward Hopper (1882–1967), az amerikai realizmus jeles képviselőjének festményeihez hasonlítja drámáit, mert „van valami nagyon reális a helyzetben, teljesen szürke, mindennapi, de a levegő mindig olyan tiszta, hogy azt érezzük, valami nincs rendben” (FRAME 1984, 28). A jelleme megalkotásában is festői látásmód vezérli, mivel szavak, gondolatok helyett *festi* a jellemet: „Inkább egy jellem megfestésére gondolok, képet festek, egyértelműen érthető képet” (id. in SAVRAN 1998, 64). A fornesi dráma szerke-

zetében, jellemábrázolásában fellelhető tehát a nonfiguratív absztrakt expresszionizmus és a hétköznapi élet jeleneteit megörökítő amerikai hiperrealizmusként is leírható Hopper-féle realizmus aspektusainak és eszközeinek ötvözése; mindez aláhúzza a nem realista drámai kifejezőmódot.

Találóan írja Marc Robinson: „Fornes színháza ajándék annak, aki hagyja magát meghökkenteni” (ROBINSON 1994, 90). Valóban, az angol–magyar nyelvleckék ötletére épülő színdarab keletkezéstörténete jól kifejezi az író kreativitását, ahogy egy jelentéktelennek tűnő tárgy elindította a drámai hely és idő keretétül szolgáló gondolatsort. Robinson így idézi fel a darab keletkezését: „Fornes elbeszélése szerint a darab ötlete akkor született, mikor egy nap New York belvárosában egy használtcikk-kereskedés lemezdobozában rábukkant egy régi Magyar–angol nyelvleckesorozatra.⁶ Megvette, és miután meghallgatta, ellenálthatatlan áhítat fogta el a nyelvleckék szövegében megjelenő letűnt kor gyengédsége iránt; és egyben szomorúság fogta el, hiszen arra gondolt, az ő saját világa is ugyanilyen könnyen eltűnhet” (ROBINSON 1994, 107). Fornes szavait idézve: „olyan sok gyengédség volt azokban a kis jelentekben”, ahogy bemutatkoznak egymásnak az emberek, étteremben rendelnek, vagy az időjárásról beszélgetnek, hogy „mikor egy New York-i színház felkért, írjak egy antinukleáris darabot, arra gondoltam, milyen szomorú lenne, ha elveszítenénk saját korunk legegyszerűbb örömeit” (id. in WORTHEN 1989, 172). Bár itt Fornes egyértelmű kulcsot ad az érdeklődő olvasónak a darab tartalmi megfejtéséhez, meglátásunk szerint *A Duna* az elmúlás, a megsemmisülés miatti szorongást ragadja meg, sokkal tágabb értelemben.

A Dunát 1981-ben mutatta be az off-off Broadway Theatre for the New City, Fornes rendezésében, majd 1983-ban *You can swim in the Danube – but the water is too cold* [Úszhatsz a Dunában – de a víz túl hideg] címmel játszották a Kaliforniai Állami Egyetem campusán rendezett Padua Hills Fesztiválon, melyet Murray Mednick, Sam Shepard és Fornes alapított 1978-ban. A New York-i *American Place Theatre*ben tartott 1984-es bemutató egyszerre elismerő és elmarasztaló fogadtatása jól érzékelteti, hogy a színházi főáramlat nem tudja befogadni Fornes művészetét, viszont az alternatív színház ünnepli kivételes dramaturgiai leleményét és művei gondolatiságát. *A Duna* írásáért és rendezéséért külön odaítélt két Obie-díj (1984) meghozta a kritikai elismerést. Ugyanakkor Frank Rich, a *New York Times* híres-hírhedt és rettegett színházi kritikusa („a Broadway hentese”), akinek a premierekről készült írásai megpecsételték a bemutatott darabok további sorsát, lesújtó kritikát közölt *A Duna* előadásáról. A színdarabban csupán a

⁶ Köszönetemet fejezem ki Bárdos Jenő professzor úrnak, aki segített azonosítani, hogy a Fornes által vásárolt nyelvleckesorozat valószínűleg az 1960-as évek végén megjelent Báti László – Véges István: *Angol nyelvkönyv* hét lemezből álló hangdokumentuma lehetett. Teljes bizonyossággal nem állítható ugyan, mivel az elérhető kritikai irodalomban nincs pontos adat, dátum, megnevezés a hangdokumentumról.

„nyugati civilizáció hanyatlását és bukását, a környezet pusztulását és a nukleáris holokauszt előrejelzését” látta (RICH 1984, 00013). A cselekmény számára mindössze „egy magyar nő és egy amerikai férfi románcának pro forma története”, míg a drámai nyelvről állítja, hogy „a szereplők Berlitz könyvekre jellemző nyelvtanítási gyakorlatok ócska kifejezésgyűjteményét szajkózzák, melyeket állandóan hallunk magnóról” (uo.). A magnószalagok beiktatását „fölköztet elavult avantgárd reflex”-nek tartja, akárcsak „a bábok használatát a szereplők helyettesítőjeként a darab utolsó jeleneteiben” (uo.). Rich vitriolos kritikájával ellentétben Michael Feingold, a *Village Voice* kritikusa ünnepli a művet és az előadást: „*A Duna* az egyik legmeghökkenőbb eredeti és lenyűgöző darab, melyet valaha színpadon láttam” (FEINGOLD 1984, n. p.). Értékelve a *Village Voice* támogatását, Fornes egy interjúban elismeri: „Ha nem létezne a *Village Voice*, azt hiszem, már nem írnék” (id. in SAVRAN 1988, 61).

A darab cselekménye 1938-ban, egy budapesti belvárosi kávéházban kezdődik, a szerzői utasítás szerint „a történet során azonban hamarosan mellékessé válik a valóságos idő” (FORNES 2000, 289). A nyitó jelenetet bevezető leírás (lásd a tanulmány mottóját) pontosan felidézi az 1930-as évek budapesti kávéházi hangulatát, annak kellemes és nyugodt légkörét. Itt ismerkedik meg Paul Green fiatal amerikai üzletember egy magyar hivatalnokkal, Sándor úrral és a lányával, Évával, valamint Sándor úr barátjával, Kovács úrral. Paul és Éva egymásba szeretnek, összeházasodnak, de nem sokkal a házasságkötés után Paul megbetegszik, ahogy Éva is, és mindkettejüket, valamint mindenki mást, fokozatosan valamiféle rejtélyes kór kerít hatalmába. A testükön égési sérülésekre emlékeztető kiütések törnek elő, egyre fokozódó kellemetlen fizikai fájdalmaktól szenvednek, védőszemüveget kezdenek viselni, a ruhájukat belepi a hamu. A fizikai torzulásokat mentális leépülésre utaló jelek követik, például a beszédük zavarossá, zagyvává lesz, pszichikailag instabillá válnak. A záró jelenetben Paul és Éva elhagyni készülnek Budapestet, ugyanakkor a tárgyi és képi jelrendszer az élet végére utal. Paul pisztolyt tesz a zsebébe, míg a Dunán egy „vakító fehér villanás” (320) sugallja, hogy vége az életnek és az életet adó folyónak.

Fornes drámája az 1970-es évek Amerikájában ténylegesen megélt történelmi tapasztalatot – a hidegháború légkörét, az atombomba általi fenyegetettséget, az országok és kultúrák végső megsemmisülésétől való rettegést – vetíti vissza egy olyan idillinek mondható korba, mely sejteti a végzetes pusztulás (világháború) közeledtét. Az 1970-es és 1980-as évek Amerikájára jellemző életérzést a nukleáris katasztrófa árnyékában így írja le Jean Baudrillard az 1986-ban megjelent *Amerika* című könyvében: „ebben a társadalomban nem lehet meghalni, mert itt az emberek már halottak [...]. És ez nemcsak a nukleáris fenyegetésből ered, hanem az élet könnyűségéből is, ami túlélőket csinál belőlünk” (BAUDRILLARD 1986, 57). Majd azzal folytatja, hogy ennek a társadalomnak az „életben maradás (és nem az élés)” a szenvedélye, mely „a faj degradációjának legnyugtalanítóbb jele”, és

különösen aggasztó, milyen formákat ölt a túlélési kényszer szenvedélye: „atombiztos bunkereket, hibernálást, kényszerterápiákat”, melyek mind a pusztítás formái (BAUDRILLARD 1986, 58).

A Dunában Fornes a metadráma eszközeivel ragadja meg az élet és lét abszurditását, amelyről Baudrillard prózában számol be; az 1938-as budapesti valóság és élet tükrözi és leképezi az 1970–80-as évek Amerikájának félelmeit. A rendezett, szép, tiszta budapesti környezetben apránként egyre kellemetlenebb jelenségeket lehet tapasztalni: túl hideg a Duna az úszáshoz, szeszélyes az időjárás, pernye hull a levegőből, ételhiány lép fel; az emberek furcsa testi tüneteket produkálnak (ájulás, emlékezetvesztés, kiütések, látásromlás) és a dolgoz, tisztességes munkával töltött, egymás tiszteletére épülő derűs életet felváltja az emberek közötti gyanakvás, düh, harag és féltékenység. Egyértelmű, hogy Fornes-t a dráma helyszínének és idejének kiválasztásában nem a magyar nyelv és kultúra iránti fokozott érdeklődés ösztönözte, a véletlenszerűen megtalált nyelvlecke-lemezek kiindulópontul szolgálták csupán. A térbeli és időbeli koordináták így gyorsan elveszítik érvényességüket a darabban, hiszen nem a realista ábrázolás a cél, hanem a megmagyarázhatatlan rettegés minél érzékletesebb megragadása. Van azonban arra ellenpélda az amerikai irodalomban, hogy a magyar nyelv és irodalom tisztelete készíti az író magyar helyszín, nevek és utalások használatára. William Gaddis *The Recognitions* (1955) [Felismerések] című regényében azért van kiemelt szerepe a magyar nyelvnek és irodalomnak az író bevallása szerint, „mert titokzatosnak, izgalmasnak, rendkívül kulturálnak, kifinomultnak képzeltem őket – Magyarországot és Budapestet. De *titokzatosnak* [sic] – főleg” (id. in ABÁDI NAGY 1997, 156).

Auditív síkon *A Duna* legeredetibb formai újítása, hogy Fornes belehelyezi a nyelvleckéket az előadásba, és a mise-en-scène részévé teszi. Hogyan válhat általában a nyelv a mise-en-scène szerves alkotójává? Stanton B. Garner így érvel:

a nyelv a színpadon „játszódik” és az általa az előadásban előidézett átalakulás – másik világgá alakítja a színpadi teret – azért lehetséges, mert a nyelv maga „más világot” alkot. Ezért beszélhetünk arról, hogy a drámai nyelv saját jogán a mise-en-scène egyik formája, mely képes olyan világokat megidézni, melyeket nem korlátoz a színpad tényleges anyagi mivolta (GARNER 1994, 139).

Jákfalvi Magdolna meglátása szerint a szöveg drámai térbe kerülése eleve drámai szöveggé változtatja azt: „Mivel a mise-en-scène folyamatában minden szöveg dramatikussá válhat, az előadás és a dráma anyagisága közötti műfaji különbség többé nem textuális, hanem pragmatikus probléma” (JÁKFAI 2001, 44).

Fornes „forradalmi nyelvhasználata” már korai darabjaiban nyilvánvaló volt, mivel „a kezdetektől élesítette a beszédet, hogy egyszerű, konkrét és feszesen lényegretörő legyen” (SAVRAN 1988, 52). Ez a törekvés összhangban áll az 1970-es évektől elterjedt gyakorlattal, melyben a drámai szöveg elveszíti jelentőségét

a kísérleti színházi produkciókban. Az 1980-as évek új drámai kifejezőmódját taglalva írja Pavis, hogy „az új drámaszöveg száműzte a színpadról a konfliktuson és információcserén alapuló dramaturgia maradványának tartott társalgási párbeszédet: gyanús mindenféle túlságosan jól kapcsolódó történet, intrika vagy cselekmény” (PAVIS 1992, 59). Az írott dráma szövegében bekövetkező módosulásról Bécsy Tamás megállapítja, „1985–86-ban bőven fel lehetett ismerni, hogy a dráma-beszéd a lét partikularitását jeleníti meg” (BÉCSY 1996, 141). Jóllehet a magyar dráma változásainak regisztrálására vonatkozik a megjegyzés, érvényesnek tartjuk az 1980-as évekbeli amerikai drámára is. Fornes eredeti ötlete – hogy tehát beemeli a nyelvleckét a drámába –, valamint sajátos nyelvhasználata ismét rokonítható Artaud-nak a színházi nyelv megújítására tett javasolataival:

a színház nem nyerheti vissza a rá jellemző különös hatóerőt, míg újra fel nem fedezi a saját nyelvét. Más szóval: nem befejezettnek és szentnek számító szövegekhez kell fordulnunk, hanem éppen az a feladat, hogy a színház ne legyen szövegeknek alárendelve, hogy visszataláljunk egy olyan egyedülálló nyelvhez, mely félúton van a gesztus és a gondolat között (ARTAUD 1985, 147).

A Duna legszembevetőbb technikai újítása a háromszoros beszéd, azaz a nyelvlecke-lemezek hagyományát követve, az angol nyelvű darabban először angol, majd magyar nyelven hallható a párbeszéd, és ezt követi a szereplők általi ismétlés. Békés Pál fordító szerint Fornes műve „a világ bármely nyelvére gond nélkül lefordítható – kivéve a magyart”; végül „fordítottmagyart” használ, vagyis „magnóra vett, majd visszafelé lejátszott példamondatokat és/vagy a szavak sorrendjét megőrzi, ám az egyes szavakat megfordító, azaz »visszafelé mondott« szöveg. Az ilyen technikával kezelt dialógusok hatása: magyaros intonációjú, érthetetlen szöveg” (BÉKÉS 2000, 287).

A magyar változatban először magyarul, majd fordított magyarul, ezt követően élőbeszédben hangzanak el a mondatok, azaz a színészek megismétlik ugyanazokat a kijelentéseket. A szerzői utasítás szerint a „színészek nincsenek tudatában az elhangzó szövegeknek” (288), beszédmódjuk természetes. A szövegben a // jelzi a magnóról hallható felvételek helyét.

MAGNÓRÓL: „Első lecke. Alapmondatok. Paul Green találkozik Sándor úrral és leányával, Évával.” Párbeszéd magyarul és ’fordítottmagyarul’ eddig a mondatig: ’Ön magyar?’

PAUL. // Jó napot Sándor Úr. // Úgy hiszem tegnap este találkoztunk Smithéknél.

SÁNDOR ÚR. // Úgy van, emlékszem. Az ön neve Paul Green.

PAUL. // Igen.

SÁNDOR. (feláll, megrázza Paul kezét) // Kérem, foglaljon helyet. (Leülnek) (291).

A visszhangzott nyelv nem abszurd kép, nem is egy üres élet imitációja, és nem arra utal William Gruber szerint, hogy „Fornes szatirikusan kommentálja a szereplői autonómia hiányát” (GRUBER 1993, 181). A hangszalag szövege felidézi a múltat, a már nem létező világ báját, az emberi kapcsolatokban fellelhető méltóságot és az egymás iránti tiszteletet, hogy ezzel ébresszen rá bennünket az elkerülhetetlen hanyatlásra és arra, hogy visszavonhatatlanul véget ér az élet minden szépsége és öröme. A darabot egyáltalán nem hatja át nosztalgia, ellenkezőleg, amiként Robinson fogalmaz: „*A Duna* a nyelvleckék nagyon kedves egyszerűségén keresztül a világ végének szörnyű látomását tartalmazza” (ROBINSON 1994, 108).

A beszédnek itt nincs nosztalgikus emlékezőfunkciója; helyett a beszéd a múltidézés rítusszerű ismétlése, és a múlt újrajátszódásának egyik legfontosabb dramaturgiai eszköze. A szerzői utasítás kiemeli, hogy a színészeknek nem szabad úgy tenniük, mintha tudatában lennének a rögzített hangoknak, azaz az előzőleg már felvett szövegeket úgy mondják, hogy fogalmuk sincs, hogy azt teszik: „*Hogy a színpadi élet folyamatossága a magnóbejátszások idején is fennmaradjon, célszerű azt a látszatot kelteni, hogy a színészek nincsenek tudatában az elhangzó szövegeknek*” (288). A nyelv többszöröződése utal arra, hogy ugyanazok az emberi örömök, bánatok, szenvedések ismétlődnek helytől, kortól függetlenül évezredekken át az emberi életben. Ezt támasztja alá, hogy a karakterek nem bohócok vagy abszurd jellemek, hiszen természetesen viselkednek, nincs róla tudomásuk, hogy élményt, életérzést, szavakat *ismételnek*; számukra abban az adott térben és időben egyedi és egyszeri az élet bármely aspektusának megtapasztalása. Sándor úr bemutatja lányát Paulnak:

SÁNDOR. Itt a lányom. Éva, Éva, légy szíves gyere ide. Szeretném bemutatni

Mr. Paul Greent, aki az Egyesült Államokból jött.

Paul feláll

ÉVA. *(kezet nyújt)* Örvendek.

PAUL. Köszönöm.

ÉVA. Kérem, foglaljon helyet (293).

Paradox módon viszont amint az élő előadás szereplői elismélik a magnószalagról hallott szöveget, „a színészek szavai rögtön az emlékezet szavai lesznek – azaz már idézett és hallott szöveggé válnak” (GRUBER 1993, 183). „A hangszalagok elveszett anyagra hasonlítanak vagy a viselkedésben elfojtott, de megrögzötten ismételt beszédre. Bizonyos mértékben a színészek önmagukat reprodukálják, anélkül persze, hogy ennek tudatában lennének” (uo.).

Az ismétlés miatt a karakterek hagyományos jellemzői eltűnnek, mivel az emberi megtapasztalás spontán kifejezése nem lehetséges számukra: „amint Paul és Sándor úr megszólalnak, másokat utánoznak. Mások árnyai lesznek, sőt önmaguk árnyai is” (GRUBER 1993, 185). A nyelvleckék mégis különös interakcióba

lépnek a színészek beszédével, mivel a szereplők nem szajkózzák mechanikusan a mondatokat. Az interakció további sajátossága, hogy a színészek késleltetett megszólalása a két nyelven elhangzó mondat után töprengésre (is) készíteti őket. Ez szerepel a szerzői utasításban: „*A színészek ugyan nyomban meghallják és feldolgozzák a nekik szóló mondatokat, de nem felelhetnek és nem reagálhatnak, míg csak el nem jön a válasz ideje*” (288). Az így kialakuló csend épp olyan szerves és lényegi része a színházi előadásnak, mint a szünet egy zeneműben. Bécsy érvelése szerint „a csend a folyton áramló jelenben az észlelésnek a végtelensége; a színház pedig az észlelés művészete. Vagyis itt az az állapot jelenti a csendet, amelyből eltűntek a külső és belső világ zajai. És ebben az állapotban válhat teljessé az észlelés” (Bécsy 1996, 148'149). A csend tehát hozzájárul ahhoz, hogy a színház igazi fizikai élményt, megtapasztalást is adjon artaud-i értelemben.

A rögzített magnószöveg késleltetett ismétlése a magyar és a “fordítottmagyar” mondatok után különösen hatásossá és többértelművé válik Paul és Éva szerelmi jelenetében:

PAUL // Drága Éva, gyere hozzám. // Elveszlek.

ÉVA // Óh, Paul mennyire szeretsz. // Igazán. Szeretsz engem. // Igazán. // Boldog-gá teszlek, hiszen én is annyira szeretlek (305) .

A spontaneitás hiánya ezekben a jelenetekben Robinson vélekedése szerint pontosan kifejezi az őszinte elkötelezettséget. Mintha a szerelmi vallomás jókedvűen történe:

Mintha Paul és Éva jól megfontolnák a szerelmüket, nem elhamarkodottan ugranak bele. Meg kell várniuk, míg a magnószalagon elhangzik a szövegük, mielőtt válaszolnának egymásnak, tehát van idejük és terük elmélkedni azon, amit hallottak, és gondolkozni azon, mit mondanak ezután. Kapnak időt a részletekre (ROBINSON 1994, 108).

Tágabb dimenzióba helyezve a késleltetett ismétlések, a szereplők szüneteltetett reagálása alatt mintegy visszhangként hallhatóak a majd az élő beszédben megismétlendő mondatok, így aláhúzva ezen kijelentések végtelen számú ismétlődésének lehetőségét az előző nemzedékeknél, és emlékeztetve az örök, univerzális, tértől, időtől független élményre, mely mindig ugyanazon kód szerint zajlik: szerelem, szenvedély, öröm, szenvedés, fájdalom, elválás, elmúlás. Fornes nem egyedi sorsokat ír le az ismétlésekkel és azok közé iktatott szünetekkel, illetve csenddel.

A mondatok mindig leegyszerűsített szerkesztésűek, alapszintűek, a szavak csiszoltak és a tónus monoton. Az író nő bevallása szerint ez a nyelvezet, mivel nem az anyanyelvén alkot, szigorral és „becsületességgel ruházza fel őt, olyan fegyelmet erőltet rá, melyet bármely író szeretne elérni” (id. in ROBINSON 1994, 91). A nyelv „egysze-

rűsége és szépsége” ugyanakkor „verbális utópia, mely éles ellentétben áll a Fornesdarabok tematikájában meglévő erőszakkal és hanyatlással” (SAVRAN 1988, 53).

A világos oktatói célzattal készült nyelvleckék felhasználásával kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy az érzelemmentes, kérdés-felelet mintát követő rögzített szöveg, és a sémát és stílust ismétlő szereplői párbeszédék a kommunikációképtelenség jelenségének tekinthetőek-e, amelyet egyébként „Martin Esslin az abszurd dráma egyik megkülönböztető jegyének tart” (KÉKESI 1998, 109). Ahogy Esslin fogalmaz, az abszurd dráma „a nyelv radikális devalválására törekszik; olyan költészetre, amelynek maga a színpad konkrét és objektiválódott képeiből [sic!] kell kialakulnia. [...] a színpadi történet túlnő az alakok által kimondott szavakon és gyakran ellent is mond azoknak” (ESSLIN 1967, 10). Jól példázza ezt az ismertet *A Duna* eseménysora is, mivel a szereplők a testükön, összefüggéstelen beszédükben és lelassult mozgásukban egyre inkább megnyilvánuló valamiféle rejtélyes betegségről, hanyatlásról és pusztulásról nem akarnak tudomást venni. A tükröztetéses metadramatikus elem működését érzékelhetjük e ponton, hiszen mintha az 1970–80-as évekbeli Amerika nem érzékelné, hogy a jólét magában hordozza a fizikai pusztulás és az erkölcsi hanyatlás jeleit. Baudrillard szavait idézve: „Santa Barbara illatos szikláinak villái olyanok, mint a *funeral homes* [sic!]. Gardéniák és eukaliptuszok, a növényfajták változatossága és az emberfajták monotoníája, halotti ez a megvalósult utópia. [...] A mikrohullámú sütő, a szemétörelő, a padlószőnyeg orgasztikus rugalmassága: a civilizációnak ez a bársonyos formája óhatatlanul a világ végét idézi” (BAUDRILLARD 1986, 42, 43).

A tizenharmadik jelenetben, újabb metadramatikus elemet bevezetve, Paul, Éva és Sándor bábalakok formájában ismétlik meg az előző jelenetet. A verbális ismétlésen túli térbeli és mozgásbeli kettőződésel még nyomatékosabb hangsúlyt kapnak a kijelentések, mintegy rávezetve a szereplőket a vég közeledtére. Évára rátör a köhögés, és az apja ezt kérdezi Paultól:

SÁNDOR. Beteg?!

PAUL. Miért kérdi?

SÁNDOR. Köhög!

PAUL. Mindig köhög.

SÁNDOR. Hát az miért baj?

PAUL. Nem baj. Ő köhög, én hányok, magának hasmenése van.

SÁNDOR. Hívjuk ki az orvost! (317).

A párbeszédék stilizáltsága, jól fészültsége, valamint a természetes társalgási stílusra jellemző hiányos vagy fragmentált közlések elmaradása bizonyos értelemben utal(hat) a kommunikációképtelenségre, hiszen oktatásra szánt, készen kapott, rögzített alapmondatokat, illetve azok változatait ismétlik a szereplők. Ezekben a párbeszédékben azonban mindig releváns válasz érkezik a kérdésekre:

PAUL. Milyen szórakozási lehetőségek vannak Budapesten, Miss Sándor?

ÉVA. Budapesten lehet táncolni. Úszni a fürdőkben. Zenét hallgatni a parkokban és hangversenytermekben. Piknikezni a kirándulóhelyeken. Ezenkívül vannak színházak és mozik (295).

*A Duna*ban nem lehet felfedezni a nyelv felbomlásának jeleit, mint például „egyszerű félreértéseket és kétértelműségeket, [...] a sablonokat, szinonimák ismétlését, a képtelenséget a megfelelő kifejezések megtalálására” (ESSLIN 1967, 23). Felmerül a kérdés, párhuzamba lehet-e állítani a nyelvlecke fornesi használatát és funkcióját Ionesco nyelvlecke-alkalmazásával *A lecke* (1951) című drámában? A román származású francia szerző Fornesre gyakorolt közvetlen hatása szinte kizárható, mivel nincs arra utalás vagy adat a kritikai irodalomban, hogy az amerikai szerző olvasta volna az esetleg drámai előképnek tekinthető Ionesco-művet. Fornes és Ionesco eltérő hangsúlyokkal, céllal és funkcióval építik be a nyelvleckét műveikbe. *A Duna* drámaszövegében a kérdésre-adekvát-felelet minta érvényesül, míg Ionesco a tanár-tanítvány viszony természetét mutatja be a kérdés-felelet leckeséma segítségével. Így leplezi le, hogy még egy ilyen „látszólag ártalmatlan tekintélyi viszonyban is [...] megvan mind ama erőszak és uralomvágy [...], melyből a hatalom minden megnyilvánulása összetevődik” (ESSLIN 1967, 44). *A lecke*ben „mialatt a nyelv a kérdés-felelet, a kért és kapott információ síkján marad, az akció egyre hevesebb, érzékibb és brutálisabb lehet” (uo.). A párbeszéd meg sokszorozódásával Fornes viszont auditív teret hoz létre a múlt szavainak és kifejezéseinek ismétlődésével, így érzékeltetve és felidézve visszhang formájában előző beszédaktusokat a múltból.

Fornes nyelvlecke-használatának további sajátossága, hogy a szereplők közötti párbeszéd hűen tükrözi a nyelvleckék szokásos társalgási tematikáját, így a tipikus magyar ételekről és Budapest nevezetességeiről, a magyar szokásokról szóló csevegések során, társadalmi lényekként, egy kultúra elemeit ismertetik.

ÉVA. Reggelire teát vagy kávét iszunk. Néha tojást is eszünk, kenyérral vagy vajasszómlével.

SÁNDOR. Délutánonként a nők általában kávét isznak. Ez a szokás. Reggelente a férfiak munka előtt általában megisznak egy pálinkát kávéházban (FORNES 2000, 295).

A Duna drámai szövetét a párbeszédet kiegészítő monológok tovább gazdagítják, melyek ritmus- és tónusváltást idéznek elő Fornes festői színpadi palettáján. A révületben elmondott monológokban a szereplők kívül helyezik magukat a színpadi fizikai és fiktív társadalmi közegen, befelé fordulnak, megdermedve, mozdulatlaná válva beszélnek. A monológok elhangzásakor mindenféle más színpadi cselekvés fel van függesztve, ezáltal is hangsúlyosabbá válnak ezek a ver-

bális jelenetek. A monológok pontosan, előre jelzik a szereplőkben fokozatosan jelentkező mentális és pszichikai leépülést, melyet majd a fizikai torzulások követnek. A fornesi monológok szerepének leírására érvényes Deborah Geis megállapítása a monológok elsődleges funkciójáról: „a cselekvés szavakká tömörítése, azaz a színpadi teret narrációs térre” változtatja; egyúttal lehetővé teszi a szerző számára, hogy „felfordítsa, fragmentálja vagy átalakítsa a színpadi jelent más időmódzatokba” (GEIS 1993, 10, 11). *A Dunában* így létrejövő narrációs terek lehetőséget adnak az íróknak az amerikai és magyar kultúra egyes aspektusainak – életfelfogás, nemzeti karakter jegyei, szokások – összevetésére. Paul eldarált monológja a harmadik, éttermi jelenetben kitágítja a színpadi jelen időt és az amerikai kultúra dinamizmusáról, ötletgazdagságáról beszél:

PAUL. (*hadarva*) Olyan országból jöttem, ahol meghallgatják a javaslatokat. Mi találtuk fel az ötletgyűjtő ládát. A legjobb javaslatok a legváratlanabb helyekről érkehetnek. Mi értékeljük az ötleteket. Nem habozunk átültetni őket a gyakorlatba. Ha javasolnak nekünk valamit, fontolóra vesszük. Attól hogy ötleteket adjunk, nem tart vissza az sem, ha bolondnak néznek. Nem félünk, hogy bolondnak néznek, mivel a jó ötletek a bolondság áruházában jelentkeznek. Nem félünk, hogy bolondnak nézzenek. Bolond fajta vagyunk (301).

Gyors reakcióként ugyanebben az éttermi jelenetben folytatódik a színpadi jelen idő és tér kitágítása a Pincér hadarva elmondott „szónoklatával” az amerikai és a magyar kultúra összevetéséről:

PINCÉR. Mi adunk a minőségre. Ez az, ami megmarad. A szaktudás. Mi komorak vagyunk. Az amerikaiak derűsek. Maguk oda vannak a folytonos mozgásért. Az autóért. Városról városra költöznek... Maguk imádják a hosszú lábat, a laza csípőízületet. Másként hogy lehetne ki-beugrálni a kocsikból? (303).

Ez az éttermi jelenet hatásosan kombinálja a verbális, vizuális és kinetikai jelek sorát, melyek a megmagyarázhatatlan fizikai szenvedések és mentális leépülés kezdetét mutatják: Éva elájul, Paul „*kétségbeesett és zavart*”, a Pincér beszéd közben „*a tálcát két kézzel fokról fokra mind magasabbra emeli maga előtt*” (302).

A vizuális teatralitás a stilizált színpadképben jelenik meg és szervesen kapcsolódik a mise-en-scène többi eleméhez. A színpadi játéktér – színpad a színpadon – metaszínházi elem, egyértelműen jelzi a színházi illúzió lebontását: „*a díszlet egy megemelt játéktér, négy oszloppal. [...] A különböző helyszíneket képeslapra emlékeztető stílusban festett háttérfüggönyök jelentik meg. Az előtérben álló oszlopkokról színházi függöny lóg*” (289). A színpadi illúzió lebontásának fontossága és kényszere az abszurd színház lényege. Esslin könyvének magyar nyelvű megjelenéséhez írt előszavában Almási Miklós így fogalmaz: „az abszurd darabok legjobbjai sokk-

hatásukkal akartak ébreszteni a közönyt, a konformizmus, a hétköznapi élet spontaneitásának és elidegenedésének világától” (id. in ESSLIN 1967, xiv). A sokkhatás eléréshez nélkülözhetetlen az illuzióktól való megszabadulás. Ennek megfelelő eszköze az emelvényre helyezett játéktér. Ugyancsak a metaszínház eszközévé válik a budapesti látképeket ábrázoló, képeslapokkal helyettesített díszlet, hiszen azok nemcsak a múlt vizuális emlékei, hanem a helyszínek másolataként megkettőzik a színpadi történet helyszínét.

Az auditív és vizuális síkokon létező kettőződés kiegészülnek kinetikai ismétlődésekkel. A tizenharmadik és tizennegyedik jeleneteket a szereplők bábalkái adják elő. A dobogón álló játéktérre – mely eleve a színpadi tér kettőződése – bábparaván kerül, így létrehozva egy térbeli mise an abyme hatást. Paul, Éva és Sándor úr a velük megegyező bábokat mozgatják, és a bábalkák csökkentik az általuk képviselt szereplők fizikai autonómiáját. Itt már nemcsak a szöveget duplázzák és osztják meg, hanem a testbeszédet is. Míg a tizenharmadik jelenet pontos ismétlése a tizenkettediknek, melyben Paul el akarja hagyni az országot és Évát, a tizennegyedik jelenet tovább kettőzi a szereplők és a bábok közti kettőséget; itt a bábok játsszák el először az utolsó jelenetet addig a pontig, míg Paul és Éva elkezdik bepakolni a bőröndjüket. A záró színben Éva megható búcsút vesz a Dunától: „Isten veled. Én Dunám, Te vagy mindenem. Én folyóm, mely hozzám hömpölyög, meg a városomhoz, az én Budapestemhez. [...] Itt az idő. Végül véget érünk, én Dunám. Áldjon Isten” (320). Éva rövid monológja után az utolsó képen megjelenő vakító fehér villanás, majd az azt követő teljes sötétség érzékelteti a végső pusztulást.

A Dunában Fornes olyan sokrétű előadásmódot hoz létre, mely az eseménysor auditív, vizuális és kinetikai síkjain az ismétlés, helyettesítés és kettőződés dramaturgiai eljárásaival – metadramatikus módszerekkel – szinte totális fizikai élményt adva érzékelteti az elmúlás nehezen felfogható folyamatát. A művészi forma születéséről állítja Egri Péter: „A művészi forma értékkel. Értékelméleti szempontból a műalkotás érzékletes értékítélet [...] a szónak ama legtágabb jelentése szerint, amely a teljes személyiségnek a világra való – érzelmi, képzeleti, értelmi, akarati és cselekvő – válaszait tartalmazza” (EGRI 2001, 148). *A Dunában* létrehozott mise an abyme művészi forma lehetővé teszi az *elmúlás* több szintű értelmezését, mely láthatóvá teszi Fornes „érezketes értékítéletét”. Jelenti egy nyugodt, a mértékletességen és a tisztességes munkán alapuló kulturált életmód megszűnését; utal az élet örömeinek és szépségének befejeződésére (barátság, szerelem, házasság); sejteti a nukleáris véget, az emberi élet és a természet teljes megsemmisülését, egy apokaliptikus víziót. Egri hangsúlyozza: érték és forma szoros összefüggésben vannak egymással: „Az érték és értékelés formát teremt. A forma fókuszba állítja az értéket és az értékelést. Érték és forma kölcsönösen kristályosítja egymást” (EGRI 2001, 149). A forma és érték kölcsönös viszonyát jól szemlélteti, hogy *A Dunában* intenzíven alkalmazott

metateatrális elemek hatékonyan emelik ki az élet és a természet megőrzésének és megvédésének fontosságát.

Mint említettük, a fornesi dráma kifejezőmódja párhuzamba állítható Artaud-nak az új színházról alkotott elképzelésével: „a beszédből a színházban immár csak az használható fel, ami a szavakon kívül van, ami a térben bontakozik ki, ami elidegenítő hatású, s ami az emberi érzékenységet rezegteti meg” (ARTAUD 1985, 147). A fornes-i színház drámai diszkurzusának szerkesztésében megnyilvánuló sokszínű tónus éppen így hat.

Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (1997), *Világregény – Regényvilág. Amerikai íróinterjúk*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- ARTAUD, Antonin (1985), *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*, ford. BETLEN János, Budapest, Gondolat.
- BAUDRILLARD, Jean (1986 [1996]), *Amerika (Amérique)*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Budapest, Magvető.
- BÉCSY Tamás (1996), *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989*, Budapest, Balassi Kiadó.
- BÉKÉS Pál (2000), A fordító megjegyzése, in UPOR László (szerk.), *Titkosírás. Mai amerikai drámák*, Budapest, Európa, 287.
- EGRI, Péter (2001), *Text in Context. Literature and the Sister Arts*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- ESSLIN, Martin (1967), *Az abszurd dráma elmélete*, ford. Sz. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Színháztudományi Intézet.
- FEINGOLD, Michael, *Village Voice* <https://www.broadwayplaypub.com/the-plays/the-danube/> n. p. Letöltés: 2017. november 20.
- FORNES, Maria Irene (2000 [1981]), *A Duna (The Danube)*, in UPOR László (szerk.), BÉKÉS Pál (ford.), *Titkosírás. Mai amerikai drámák*, Budapest, Európa, 286–320.
- FRAME, Allen (1984), Maria Irene Fornes and Allen Frame, Interview, *Bomb*, 1984/10, 28–30.
- GARNER, Stanton B., Jr. (1994), *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, Cornell University Press.
- GEIS, Deborah (1993), *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in Contemporary Drama*, Michigan, Michigan University Press.
- GRUBER, William (1993), Individuality and Communitarity in Maria Iréne Fornes's, *The Danube*, ROUDANE 1993, 179–194.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Associated University Presses.
- JÁKFALVI Magdolna (2001), *Alak, figura, perszonázs*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet. (Theatron könyvek.)
- KÉKESI KUN Árpád (1998), *Tükörképek lázadása*, Szeged, József Attila Kör.

- KÉKESI KUN Árpád (2006), *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetem.
- KÜRTÖSI Katalin (2007), *Valóság vagy illúzió? Metadramatikus elemek Észak-amerikai színdarabokban*, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó.
- PAVIS, Patrice (1992), *Theatre at the Crossroads of Culture*, ford. KRUGER Loran, London, Routledge.
- PAVIS, Patrice (2006), *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienne, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő, Paris, L'Harmattan.
- RICH, Frank (1984), 'The Danube' at the American Place, *New York Times, Theater*, March 13. <http://www.nytimes.com/1984/03/13/theater/theater-the-danube-at-the-american-place.html>, C00013. Letöltés: 2017. november 14.
- ROBINSON, Marc (1994), *The Other American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROUDANE, Matthew C. (szerk.) (1993), *Public Issues, Private Tensions. Contemporary American Drama*, New York: AMS.
- SAVRAN, David (1988), *In Their Own Words*, New York, Theatre Communications Group.
- WORTHEN, William B. (1989), *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*, Berkeley, University of California Press.



AGUSTÍN CADENA

José Revueltas dialektikus-materialista realizmusa

Magyar hatás nyoma egy mexikói íróban

José Revueltas (1914–1976), az egyik legjelentősebb 20. századi mexikói író, amint arról Antonio Saborittól értesülünk, „1935 júliusától novemberéig a Szovjetunióban élt. 21 éves korára már az Ifjú Kommunista Internacionálé VI. Világkongresszusának delegált küldötte volt, ekkor már több mint öt éve a Kommunista Párt tagja, és csaknem két évet töltött különböző mexikói börtönökben” (SABORIT 2014, 42).

Revueltas kora ifjúkorában szenvedélyes érdeklődést tanúsított a szocialista világ iránt, és talán ebből fakadt, hogy a kritikai viszonyulásnak is hamar tanújelét adta. Ez nem könnyítette meg az életét. Viaskodásokkal teli életének egyik küzdelme, épp kritikus szelleme és a kommunizmus iránti lojalitása között dúlt. Ez a konfliktus lesz az, mely a kommunizmus-mint-gyakorlat és a marxizmus-mint-elmélet ellentétévé alakul át, és Revueltas elméleti munkásságának esszenciáját adja.

A Renato Sevilla által készített interjúban, az 1968. október 2-án Mexikóban lejátszódott események politikai transzcendálhatóságáról szólva, Revueltas olyasmit hangsúlyoz, ami életének utolsó éveiben a rögeszméjévé vált: „a jelenség teoretizálásának”, az elméleti organizációnak a szükségessége (SEVILLA 1976, 11–12) – kilépve mindabból, amit anarchikus ideológiai fejleményeknek érzett, vagyis az aktuális eseményekből. Ezek voltak: az önvezérlésű diákmozgalmak fellángolása, a középosztály politizálódása és a Diaz Ordaz-rezsim alatti fékevesztett elnyomás. Revueltas tehát, politikai írásainak sorjázó kötetein keresztül, de leginkább *México 68: juventud y revolución (Mexikó 1968: ifjúság és forradalom)* című könyvében, ennek a célkitűzésnek a megvalósításán dolgozott. Nem egyedül, természetesen. Főleg az újságírók és a politikai elemzők publikáltak olyan írásokat, melyek ugyanarra a kérdésre keresték a választ. Ezek számosak és gyakorta igen tanulságosak is.

Mindazonáltal José Revueltas, az entellektüel, az aktivista, a kérelhetetlen elemző, mindenképp művész volt. Míg egyfelől, ügyesen megalkotta az 1968-as mozgalomról az egyik legvilágosabb beszámolót (már ami a mozgalommal kapcsolatos politikai diszkurzust illeti), sikerült tökéletesen koherens irodalmi választ is kialakítania ugyanazokra az eseményekre: a dialektikus-materialista realizmust.

A marxista filozófia mélyreható ismeretében gyökerező Revueltas-esztétika alapjait már 1968 előtt lerakta. Igaz, legjelentősebb szépprózai művei – *Los muros de agua* (The Water Walls), *El luto humano* (az egyetlen angol nyelven elérhető fordítás *The Stone Knife* címmel látott napvilágot), *Los días terrenales* (Earthly Days), *Los errores* (The Mistakes), valamint legtöbb elbeszélése – addigra már megjelentek.

Az október 2-i erőszakkitöréshez vezető ellentmondások sokasága azonban meghatározó szerepet játszott abban, amilyen végső formát a dialektikus-materialista realizmus öltött: Revueltas igazolva látta bennük alapfeltevéseinek helyességét. Tagadhatatlan, hogy a mexikói kormány élén az eseményekhez vezető hónapok során meghozott irracionális, ellentmondásos és alattomos döntések egyértelműen megmutatták társadalmunk szövetében a szkizofrén hasadást.

A szkizofréniatéma, mely erőteljesen kötődik Revueltas irodalmi gyakorlatához (lásd erről ESCALANTE 1979, 18), valójában, több mint egy évszázaddal korábban, a realizmus és az urbánus széppróza megjelenésének egyik fő metaforája volt. Urbánus szépprózán olyan műveket értek, amelyek már a-város-mint-rend és a-város-mint-káosz konfliktus irodalmi dokumentumai. Ez a konfliktus, ahogy első krónikásánál, Edgar Allan Poe-nál Charles Baudelaire tolmácsolásában megjelent, középponti szerepet játszott a modern tudat kialakulásában, és olyan munkák ideológiai és kozmológiai alapját képezte, amilyenek Dickens, Balzac, Dosztojevszkij és sok más szerző tollából születtek, akik lényeges hatást gyakoroltak a realizmus történelmi fejlődésére. Amikor ez a konfliktus egy sor elbeszélő technika alakjába bújtt, a kontraszthatás és szimbolikus kettősség vált hangsúlyossá benne. E két tulajdonság Revueltas fikcionált világának nagy hányadát uralja.

Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol című realizmustörténeti körképében Donald Fanger felidézi, hogy a realizmus eredetileg „a plátói kategóriák igazolására szolgáló filozófiai fogalom volt” (FANGER 1975, 3); később „laza neologizmus” lett belőle, mellyel valahogy leírható volt Rembrandt vonakodása figurái idealizálásától. Még később, a 19. század közepén, egy francia írócsoport írásmodorának meghatározására szolgált, mígnem Szovjet-Oroszországban az „ideológiai ortodoxia stílusává vált” (3). Mexikóban, José Revueltas közreműködésének köszönhetően, érzékelési módot jelent és a dialektikus dinamika ábrázolását abban, amit valóságosnak érzünk.

A realizmus tehát egyaránt használható egy sor narratív eljárás meghatározására, mely ugyan szerzőről szerzőre eltéréseket mutathat, de közös módszertani attitűd egységesíti őket; és egy sor irodalomtörténeti pillanat összefogására (romantikus realizmus, lélektani realizmus, naturalisztikus realizmus, szocialista realizmus, dialektikus-materialista realizmus, kémiai realizmus, neorealizmus, hiperrealizmus meg az összes többi hiányzó és a többi, és a többi), és ezeket is közös módszertani attitűd egységesíti. Röviden szólva (és ne feledjük a plebejus származás stigmáját, melytől még a *Don Quijote* sem mentes), a realizmus annak irodalmi

rögzítése, amit tapasztalati valóságnak tekinthetünk. Mivel pedig ami valóságos, azt nem lehet sem kitalálni, sem emberi alkotás útján létrehozni, hanem inkább *lát*ni kell (vagyis valamilyen mentális konstrukció nyelvére lefordítani), az írónak kiemelkedő mértékben kell rendelkeznie a látás képességével. Képesnek kell lennie arra, hogy érzékelje a tárgyak közvetlen lényegét (nem feltétlenül mélylényegét, mint a fenomenológiában). Ez a realizmus célja és fokozódó komplexitásának értelme, amint a társadalom egésze realista irodalmi alkotások témájává válik. És ez szolgál magyarázattal arra, miért van az, hogy a realizmus a legelőbb irodalmi technika: vitatható és manipulálható, mert a valóság alakulása is vitatható és manipulálható.

José Revueltas felfogásában a realizmus művészi ábrázolásmód, mely, ha objektíven nézzük, az empirikusan igazolható valóság valamely szegmenséből meríti anyagát, és általános mintákat tár elénk. Ez annyit jelent, hogy legtisztább kifejeződési formájában, a legkonvencionálisabb gyakorlatban, érintkezési pontjai kellene, hogy legyenek az újságírással és a társadalomtudományokkal. Tulajdonképp olyan felvetés ez, mely szerint a realizmus maga is társadalomtudomány, méghozzá mind közül az első és legáltalánosabb, mert a realizmus, koncepcióként, megelőzte a szociológiát vagy a szociálintropológiát. Legsikeresebb produktumaiban a társadalmi közösség egészének röntgenfelvételeit láthatjuk, beleértve azon viszonyrendszerek elemzését, melyek a különböző részek összehangolt működését biztosítják. Mechanikus valóságfelfogáson alapul, mely úgy véli, hogy, a belső égésű motorhoz hasonlóan, a valóság bizonyos törvények szerint működik: egy mechanikus rendszerben az adott energia határozza meg bizonyos egységek viselkedését, melyek aztán rendezett és szabályozható módon hatnak a többi egység mozgására. Ezért tehát a szépprózának az a feladata, hogy az érzékelhető valóság gépezetének belsejében zajló energiaáramlás és átalakulás folyamatábráját megrajzolja, attól a pillanattól, hogy az a gépezet energiamezőként kezd viselkedni, addig, amíg a rendszer entrópiája rendezetlenségbe hanyatlik. Az író egy vagy több szakaszt kiemelhet ebből a ciklusból (vagy akár az egész ciklust), és kiindulópontként szolgálhat neki egy valóságmakett vagy egy mikrokozmosz valóságmodell kidolgozásához.

Ami megkülönbözteti a realizmuson belüli iskolákat, azokon belül pedig annak különböző művelőit, az nem annyira a felhasznált anyag jellege, hanem inkább a szelektálási elv, mellyel az anyagot kiválasztják, láttatják, szervezik, és esztétikailag tálalják az olvasónak. Ez teszi a koncepcionális és eljárásbeli különbségeket a klasszikus realizmus, a romantikus realizmus, a lélektani realizmus, a naturalista realizmus, a szocialista realizmus, a dialektikus-materialista realizmus, a szürrealizmus, a neorealizmus és a többi között.

Ezektől a megkülönböztetésektől függetlenül, a realizmus azt a célt tűzi maga elé, általában véve, hogy megismerje a valóságot, legyen az társadalmi vagy metafizikai, külső vagy belső, álomszerű vagy anyagi valóság. A realizmus protézis, op-

तिकai eszköz. Módszertani attitűdjét a *létező dolog* átírásában érhetjük tetten. Innen ered a fenomenológiához kapcsolódó jellege és módszerének kognitív természete. És ezért mondhatjuk azt, hogy a realista, amelletts hogy teremt, tudós is, a szó leg-szorosabb értelmében. Legfontosabb erénye tehát nem az invenciózusság, mely cseveg, hanem az érzékenység, mely odafigyel. Ideális állapota nem az ihletettség, hanem a figyelmezés. Kiindulópontja a csend.

Ezek után a dialektikus-materialista realizmus olyan iskolaként definiálható, amelyben az író tapasztalati valósággal való találkozása dialektikus materialista nézőpontból interpretálódik. José Revueltas gyakorlatában olyan szellemi tevékenységről van szó, mely *contrario sensu*¹ viszonyul a hagyományos irodalmi realizmushoz. Utóbbival ellentétben nem töreszik arra, hogy narratív rendet vigyen a tapasztalati valóságban megnyilvánuló rendezetlenségbe, nem kíván rejtett mintázatokot felfedezni a káoszban. Szándéka szerint nem békét hoz, hanem felforgat; megtámadja a polgár egyetemes rendbe vetett hitét, mindegyik szférára – a társadalmira, a politikaira, a gazdaságira, a morálisra és a metafizikaira – kiterjedően. A dialektikus-materialista realizmus arra tesz kísérletet, hogy a valóság nyilvánvaló zűrzavarából absztrahálja a valóságot alakító, dialektikus ellentétben álló erők folyamatábráit. Megtalálni a tapasztalati és az irodalmi realitást mozgó törvényszerűségeket, melyekből előáll az egymással ellentétes erők kölcsönhatása és a mennyiségi átalakulása minőségibe – ezt a célt tűzi maga elé a dialektikus-materialista realizmus, és ez az, amit Revueltas megpróbált elérni elbeszélő művészetében.

Ennek illusztrációjaként gondoljunk arra, hogy regényfigurái olyan sorspályákon mozognak, melyekre dialektikus ellentétben álló erők sodorják őket, kétségbeejtő helyzetbe süllyesztve őket, mely hasonlít ahhoz, amit az egzisztencialista regény proponál (bár más elven alapul). Escalante kiterjedt vizsgálatot folytatott ezekre a „vándorhajlamú” jellemekre vonatkozóan, és sok példát elősorolt, köztük El Temblorinót (*Los días terrenales*), El Muñecót és Lucreciát (*Los errores*) és így tovább (ESCALANTE 1979). Az ellentétek dialektikus kölcsönhatásának másik módja szimbolikus szinten figyelhető meg: ahogyan élettelen dolgok humanizálódnak és emberi lények elélettelenednek a Revueltas-regényekben, mint amikor a gyerek Mario Cobián (a *Los errores*ben) a fegyverével játszik, és a szomszéd háztetőn képződött víztócsákra lövöldöz, hogy lássa, „hogy pisilnek”, ezzel első büntetést előre vetítve. Más ellentétek ugyanilyen módon kapcsolódnak egymáshoz, a dialektikus mintát követve, nemcsak az emberi és az élettelen, hanem az emberi és a vadállati, a tisztátalan és a szent, az ártatlan és a perverz is.

Végül, a dialektikus-materialista realizmus végső célkitűzését tekintve is eltér a realizmus többi változatától. Nem tanúságtevő művészetként kíván fellépni, ami

¹Ellentétesen. (*A ford.*)

passzív szerepet jelentene. Revueltas realizmusa aktív módon kíván beleavatkozni a valóságba, aktív szerepet kíván vinni annak átalakulásaiban, és ebből a szempontból a bibliai próféciához hasonló álláspontra helyezkedik. És ebben, bizonyos mértékig, a szerző keresztény vénája mutatkozik meg, melyre már Octavio Paz és Carlos Miranda is felhívta a figyelmet, és amelyhez Jaime Ramírez Garrido hosszú kommentárt is fűzött.

Mindezek fényében világossá válik, hogy Revueltasnak a valósággal kapcsolatos álláspontja – mely elbeszélő művészetében artikulálódott, és elméleti írásaiban nyert kifejtést a maga teljességében –, az ő tudományos módszerének megfelelően, szintetizálódási folyamat eredményeként kristályosodott ki. A szintézis nem következhetett másból, mint az 1968-as erőszakhullámból: egy történelmileg és dialektikusan szükségszerű társadalmi robbanásból, mely előre megjósolható volt, és amelyre rég számítani lehetett. A szisztematizált tér felrobbanása volt ez, mely ott készülődött az ellentmondások, az ellenirányú folyamatok, az összebékíthetetlen erők entrópiájában és az egyre szélsőségesebb radikalizálódásban. Azt a pillanatot, 1968. október 2-t, Revueltas apokaliptikusként örököltette meg, a szó szoros értelmében, mint revelációt és mint egy ciklus végét. És itt találkozunk a revueltasi széppróza egyik vezérmotívumával. Jaime Ramírez Garrido szintetizáló szavaival: „Revueltas apokaliptikus” (RAMÍREZ 1991, 11). Revueltasban nincs nosztalgia a hátrahagyott világ iránt, nem tartozik a Lót felesége-féle emberek közé. Őt a sürgető háborgás és az elborzadás érzete hajtja. Hagyni kell, hogy a világ, mely elidegenedett és embertelen, összeomoljon, hogy hamvaiból ezáltal az új ember, a szabad ember megszülethessen, akinek eljövételét a marxisták még mindig hirdetik.

Ez az elméleti állványzat akkor épült Revueltasban, amikor a kommunizmus és a dialektikus materializmus ütközését megtapasztalta a Szovjetunióban 1935-ben tett első látogatása alkalmával. Huszonkét évvel később, 1957-ben visszatért oda, az alig néhány hónappal korábban az akkor Magyar Népköztársaságként ismert országban történt események indították erre. Élve az utazás nyújtotta lehetőséggel, ellátogatott Nagy Imre hazájába. Nagy Imre volt a vezér, akinek *Los errores* című regényét dedikálta (angol kutatók *The Mistakes* [A hibák] címmel emlegetik a könyvet).² Innen írja majd híres episztoláját „*Carta de Budapest a los escritores*

² A *Los errores* Revueltas hatodik regénye volt, utolsó jelentős műve. 1964-es megjelenésekor a szerzőnek arra kellett rájőnnie: nem fogja megérni, hogy eszméit megértse. A regény valójában kereskedelmi kudarc volt. A mainstream olvasó sohasem szerette Revueltas radikalizmusát, a baloldali érzelmű olvasót pedig zavarta doktrinális pesszimizmusa. Annyi bizonyos, hogy ebben a sötét hangvételű műben „vörös papság”-ként ábrázolja a Mexikói Kommunista Pártot. A SZU-beli perekről és tisztogatásokról szól, és ezekkel párhuzamosan egy mexikóvárosbeli munkássztrájkáról, egy antikommunista uzsorás meggyilkolásáról, valamint egy prostituált, egy kerítő meg egy törpe reménytelenül összegabalyodott életéről. Itt nincs többé remény, azzal ellentétben, hogy a korábbi

comunistas” (Levél Budapestről a kommunista írókhoz – lásd *Cuestionamientos e intenciones* [1981], 71–76.).

Ebben a levélben, mely tehát 1957-ben íródott, Revueltas sajnálatosnak tartja a legnagyobb kárt, melyet Sztálin az értelmiségnek okozott, amikor aláaknázza a szólásszabadságot. Minthogy az íróársadalomnak szánta, szükségszerűen a nyelvet állítja középpontba, Jean Paul Sartre-idézettel indítva: „A szavak lövedékek”. Kétséget kizáróan saját magát is „gyávának és opportunistának” nyilvánítja a budapesti episztolában (mindazokkal a megalkuvó és a cenzúrát elfogadó értelmiségekkel együtt, akik „a szó árulóiává lettek”). Majd így folytatja: „Ami kezdett kialakulni számunkra, valamennyi országban (nem mintha bárki fegyverrel kényszerített volna minket arra, hogy ez tegyük), az annak némán elfogadott taktikai zónája volt, *amiről nem lehetett beszélni*” (1981, 71–76).

Edith Negrínnél olvassuk, hogy Revueltas akkor lépett be újra a Mexikói Kommunista Pártba, amikor ezt a levelet írta; korábban száműzték a pártból, de ez nem rendítette meg abbéli meggyőződésében, hogy a szocialista világ építésének vezető ereje a SZU (NEGRÍN 2015, 8). Mindazonáltal, folytatja Negrín, feltétlenül szem előtt tartotta a Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. Kongresszusát, mely, 1956 elejétől kezdve, bírálta a sztálinizmus hibáit, ezzel a kommunista szervezeteken belüli önkritika szakaszát megnyitva. Ebben a megvilágításban olybá tűnik, hogy ha nem is tagadhatjuk, hogy Revueltas eleinte jogosnak tartotta a magyarországi szovjet beavatkozást, éppúgy igaz, hogy többé már nem helyezkedne ilyen álláspontra; inkább jellemzi majd a nyelvi argumentációjú bíráló alapállás. Alkotó munkáit tekintve, a „La palabra sagrada” (*The Sacred Word*) című elbeszélés, a *Levél Budapestről* és a „Nagy Imrének, a nagy magyar hős”-nek dedikált *Los errores* című regény ennek az állásfoglalásnak a legjobb példái.

Néhány évvel később, egy másik munkában, még keményebb fogalmazásban tért vissza a kérdésre:

„Az író, [...] életre-halálra, szavakban utazik, a saját szavaival, saját könyveivel. Hozzájuk fűződő viszonya akaratától függetlenül alakul ki, és ebben ismeri fel tulajdon elszigeteltségének mértékét, a kommunikáció ellehetetlenítettségének mértékét, melyre őt az ő »senki nyelve« kárhóztatja, mert hiszen más választása nincs. A kétségbeesett küzdelem eme forгатókönyve szerint alakul bármelyik író megmásíthatatlan sorsa, ha vállalja annak összes következményét, amit lelkiismerete, létezésének értelme és tudása diktál” (NEGRÍN 2015, 8).

A szó – mint az eszköz, melyen keresztül a valóság valóságossá válik az emberi érzékelés számára – képezi a kulcsot Revueltas realizmuselméleti fejlődésének megértéséhez. Ez azért van így, mert lehetetlen a szépprózai realizmusról vagy valóságról elmélkedni anélkül, hogy elsősorban ne a szóról gondolkodnánk.

művekben, kimutathatóan *volt*. A regény középpontjában ez a mondat áll: „Az ember természettől fogva elhibázott” (REVUELTAS 1964, 58).

Jelen sorok leírásának idején José Revueltas már negyven éve halott. A modern Mexikó projektjei, melyek október 2-ára már nem leplezhetők tovább, hogy válságba jutottak, elsüllyedőben vannak a 21. század futóhomokjában. Évről évre új Revueltas-olvasatok és interpretációk látnak napvilágot a különféle égővekben, különféle nyelveken. Könnyűszerrel felsorolhatnánk húsznál több tudományos könyvet. Ezek között a legmegokosítóbbak és legalaposabban alátámasztottak: Evodio Escalante marxista–deleuze-i tanulmánya, Marilyn Frankenthaler egzisztencialista közelítése, Alvaro Ruiz Abreu életrajzi munkája és Jaime Ramírez Garrido dialektikus-revueltianus elemzése.

„Az utolsó realista”, Escalante így emlékszik arra, ahogy az újságok Revueltast a halálakor emlegették, több mint negyven évvel ezelőtt (ESCALANTE 1979, 18). Túl sommás definíció; olyan, amelyet a mexikói media produkálni szokott, ha közszereplőről van szó. Valahogy viszont mégis sokatmondó. Elgondolkodtatja az embert. Többek közt arra a gondolatra is juthatnánk, hogy a szintézis pillanatát lássuk Revueltasban, és legjellegzetesebb regényeire – *Los muros de agua*, *El luto humano*, *los días terrenales*, *Los errores* – úgy tekinthetnénk, mint olyan írói gyakorlat kiteljesedésére, melynek megértése nem lehetséges az 1956-os magyarországi eseményekre és a *Carta de Budapestre* való utalás nélkül.

*A spanyol ajkú szerző angol nyelvű tanulmányát
magyarra fordította Abádi Nagy Zoltán*

Bibliográfia

- ESCALANTE, Evodio (1979), *José Revueltas, una literatura del “lado moridor”*, Mexico City, Ediciones Era.
- FANGER, Donald (1974), *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Chicago, The University of Chicago Press (Phoenix Books).
- FRANKENTHALER, Marilyn R. (1979), *José Revueltas, el solitario solidario*, Miami, Ediciones Universal.
- NEGRÍN, Edith (2015), „Las palabras sagradas, los lenguajes de nadie”, *Confabulario*, dossier from *El Universal*, 2015/11, 8–11.
- RAMÍREZ Garrido, Jaime (1991), *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*, Mexico City, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro, Núm. 9).
- REVUELTAS, José, *Obras completas* (az Editorial Era, mexikóvárosbeli kiadások megjelenési éveinek sorrendjében):
1. (1941) *Los muros de agua*.
 2. (1943) *El luto humano* (*Köröznék a keselyűk*, Budapest, Szikra, 1948).
 3. (1949) *Los días terrenales*.

4. (1957) *En algún valle de lágrimas.*
 5. (1958) *Los motivos de Caín.*
 6. (1964) *Los errores.*
 7. (1969) *El apando.*
 8. (1944) *Dios en la tierra.*
 9. (1961) *Dormir en tierra.*
 10. (1974) *Material de los sueños.*
 11. (1988, posztumusz) *Las cenizas.*
 12. (1984, posztumusz) *Escritos políticos 1.*
 13. (1984, posztumusz) *Escritos políticos 2.*
 14. (1984, posztumusz) *Escritos políticos 3.*
 15. (1978, posztumusz) *México 68: juventud y revolución.*
 16. (1983, posztumusz) *México: una democracia bárbara.*
 17. (1962) *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza.*
 18. (1981, posztumusz) *Cuestionamientos e intenciones.*
 19. (1985, posztumusz) *Ensayos sobre México.*
 20. (1982, posztumusz) *Dialéctica de la conciencia.*
 21. (1950) *El cuadrante de la soledad.*
 22. (1965) *El conocimiento cinematográfico y sus problemas.*
 23. (1981, posztumusz) *Tierra y libertad.*
 24. (1983, posztumusz) *Visión del Paricutín y otras crónicas y reseñas.*
 25. (1987, posztumusz) *Las evocaciones requeridas I.*
 26. (1987, posztumusz) *Las evocaciones requeridas II.*
- RUIZ Abreu, Alvaro (1992), *José Revueltas. Los muros de la utopía*, Mexico City, Cal y Arena, UAM-X.
- SABORIT, Antonio (2014), José Revueltas. Notas de un viaje a la URSS, *Nexos*, 2014/5, 42–52.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1983), *Estética y marxismo* (két kötetben), Mexico City, Ediciones Era.
- SEVILLA, Renata (1976), *Tlatelolco ocho años después (Testimonios de José Revueltas, Heberto Castillo, Luis González de Alba, Gilberto Guevara Niebla, Carlos Sevilla y Raúl Álvarez)*, Mexico City, Editorial Posada (Col. Duda Semanal).
- SLICK, Sam L. (1983), *José Revueltas*, Boston, Twayne.

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

Az „igazi” angol beteg

Kubassek János: *A Szahara bűvöletében*

Az „Angol beteg” igaz története – Almásy László hiteles életrajza

Panoráma, Budapest, 2016. 463 oldal

Az Almásy-monográfia hiteles, mondja az alcíme. Hozzátehetjük, hogy többszörösen is az. Mi teszi hitelessé Kubassek János könyvét, az „angol beteg” igaz történetét? Elsősorban a tudományos dokumentálás igényének szigorú betartása az Almásy-történet kutatásában és könyvbeli prezentációjában egyaránt.

A Srí Lanka-i születésű kanadai író, Michael Ondaatje (ejtése: májkl ondedzsi) *Angol beteg* című, Booker- és McConnell-díjas, 1992-es regényének lezuhant és összeégett (a beduinok által megmentett) pilótájáról az derül ki, hogy nem angol, hanem magyar. Ondaatje műve bátran és hatásosan keveri a fikciót az igazi Almásy életrajzának számos vonatkozásával, hiszen például – tudjuk meg Kubassek János könyvéből – Almásy László igen veszélyes (olykor titkos)¹ küldetéseket teljesített a II. világháború idején, de már az I. világháborúban szolgált pilótaként is az olasz fronton; előtte az orosz fronton hajtott végre életveszélyes akciókat osztagával, kézitusákban is részt vett (60–64). A repülés pedig angliai iskolaévei óta a szenvedélye volt. Ám a repülőszerencsétlenség következtében összeégett és egy Firenzétől északra eső toszkán villában a kanadai Hana nővér által ápolt, az igazi Almásy életének valós elemeit is bőven befoglaló regénybeli Almásy-figura – fikció.² Aminthogy Katharine életrajzi megfeleltethetősége ellenére, a szerelmi szál is fikció.

Amire fokozatosan fény derül a regényben, és kétségkívül megfelel az életrajzi Almásynak: az „összeégett sivatagi angol” nem más, mint a magyar „gróf” Almásy

¹Egy ízben több száz brit üldözőt kijátszva, hajmeresztően kalandos és életveszélyes akcióban juttatott el két német hírszerző tisztet a Szaharán keresztül a Nílus völgyébe, Rommel tábornok és Canaris admirális parancsát végrehajtva. Ez volt a Salam-akció (251–275).

²Bár az összeégett pilóta alakját – amint erre Kubassek János is felhívja a figyelmet – alighanem Almásy *Rommel seregénél Líbiában* című könyvének „A lovagiasság” című fejezete ihlette. Vagyis egy lelőtt bombázó súlyos égési sebeket szenvedett, kanadai születésű pilótája, akinek Almásy egy hétig – a pilóta haláláig – tolmácsolt a német légierő kórházában.

László,³ a Szahara-kutató, „a Homok Atyja” (a beduinok adták neki ezt a nevet), a Líbiai-sivatag feltérképezője, az „elveszett oázis” (a rejtélyes Zarzura) megtalálója; aki őskori sziklarajzokat és sziklafestményeket fedezett fel a Gilf Kebir térség sziklabarlangjaiban és az Unweinat-hegységben, 1932-es, illetve 1933-as expedíciója során; aki rábukkant a török hódoltság idején elhurcolt magyarok leszármazottaira, az egyiptomi és szudáni magyarábokra.

Világhírű földrajztudós és térképész volt tehát, akit a II. világháború szövetségi konstellációja vezényelt szakértőként (sivatagi tanácsadóként) Rommel tábornok mellé az észak-afrikai hadművelet idején, hogy aztán ezért itthon, főképpen pedig a *Rommel seregénél Líbiában* című könyvért, 1946-ban Népbírószág elé állítsák, anélkül hogy vádlói egyáltalán belenéztek volna a könyvbe (302). (Ezt megelőzően többször letartóztatták a szovjetek, illetve a magyar hatóságok, minthogy voltak, akik – lakásának megszerzése szándékával – sorozatosan feljelentették.) Annak ellenére kellett Népbírószág elé állnia, hogy térképészeti szakértőként, sofőrként és pilótaként szolgált Rommel mellett – igaz, baráti kapcsolat alakult ki a két ember között, Almásy századosi rangot kapott, és harci cselekményekben is részt vett, kétszer is vaskereszttel tüntették ki –, de soha nem lépett be a német hadseregbe, és soha nem volt náci (297–299). Sőt, budapesti lakásán üldözött zsidókat mentett, mert a német katonai egyenruhás Almásy otthonában a nyilasok nem mertek razziát tartani. Mindezek már jóval *Az angol beteg* időkeretein túli események, az igazi Almásy portréjának teljességéhez viszont elengedhetetlenül hozzátartoznak. Amint az is – ezt dicséretes érzékenységgel tálalja Ondaatje regénye, és impozáns alapossággal tárja elénk Kubassek monográfiája –, hogy Almásy László hihetetlenül széles és mély műveltségű ember volt, amellet hat világnyelven és az összes arab nyelven beszélt.

Ki volt tulajdonképpen az igazi „angol beteg”? *A Szahara bűvöletében* többször megkísérli a sokarcú jelenség összefoglalását; például a monográfia vége felé, korántsem a teljesség igényével: „A bátor katona, nagyszerű autóversenyző, a vakmerő pilóta, a segítőkész cserkész, a szenvedélyes vadász,⁴ a leleményes üzletember, a rátermett expedícióvezető, a megszállott kutató, a sikeres földrajzi felfedező, a kitűnő térképész, az eredményes régész, a furfangos felderítő, a jó tollú író, a megkínzott fogoly, a Népbírószág vádlottja és a salzburgi Wehrle-szanatórium magyar betege... Mind-mind ugyanaz az ember, mind-mind Almásy László!” – „aki legalább egy tucat életet élt” (351), és a 20. század „legeredményesebb magyar földrajzi felfedezője” volt (353).

³ A monográfiából az is kiderül, miért szólította mindenki „gróf”-nak, holott – ősnemesi származása ellenére, valamint annak ellenére, hogy a 17. századtól kezdve a család történetében többen megkapták a grófi címet – nem volt az. Azt is megtudjuk, hogyan viszonyult ő ehhez a kérdéshez (334–335).

⁴ Egy ízben Széchenyi Zsigmonddal vett részt közös vadászexpedíción (1935-ben).

Életének eseményessége, fordulatossága, Rommel melletti szolgálata, és az, amilyen ügyesen mozgott a kémekkel és kémelhárítókkal behálózott Afrikában, Olaszországban és bárhol a világban – sok feltételezésre, híresztelésre adott okot. Többen írtak már az igazi Almásyról – főleg a kilenc Oscar-díjat elnyert 1996-os filmváltozat világsikere után (ha Ondaatje szóba kerül a monográfiában, Kubassek is a filmhez viszonyít, nem a regényhez). Ám még a könyvnyi terjedelmű munkák is⁵ továbbvisznek tisztázatlanságokat: „Almásy legendás alakja körül ma is úgy terjeng a sok féligazság és valótlanság, ahogy egy szomjas, vak teve kóborol a kiszáradt sivatagban, hasztalanul keresve ivóvizet” (13). Az interneten pedig tízezerrel keríngenek róla az ellenőrizhetetlen adatok, folytatja Kubassek: „Rengeteg vélelmézést, alaptalan feltételezést és nagyon sok téves állítást olvashatunk róla” (435).

Ilyen körülmények között érthető, milyen nagy szükség van a tudományos igényű kutatásra, a megbízható eredményekkel szolgáló, hiteles feldolgozásra. Kubassek János kettős haladással követi Almásy életútját. Egyfelől kronologikusan: a borostyánkői gyermekkortól (a burgenlandi Borostyánkőn született 1895-ben) a kőszegi, grazi, eastborne-i diákévektől, az első világháború poklától és a cserkészettől meg az V. Károly visszatérési kísérletében játszott szerepétől⁶ a saharai felfedezőutakon át („Az első autót a Nílus mentén”, „Autóval Afrikán keresztül”, a szíriai légi baleset, „Érdtől a Korsók-hegyéig”, „Zarzura – az elveszett oázis felfedezése”, „A Gilf Kebír rejtelméi”, „Sziklafestmények az Uweinát-hegységben”, „Rommel katonája – titkos küldetésben a Líbiai-sivatagban”) az ostromlott Budapestig, a Népbíróóságig (Germanus Gyula tanúvallomása mentette meg), a menekülésig (Rómába menekült), a salzburgi szanatóriumig, ott bekövetkezett haláláig (1951). Másfelől, miközben a könyv Almásy életének időrendje szerint halad, szerzője a kronologikus fejezeteken belül és azokon átívelően, idősíkkéveréses technikával szövögeti az életpálya tematikus fonalait.

A Szahara bűvöletében hitelességét nemcsak a tudományos apparátus szavatolja, hanem a több évtizedes kutatómunka, mely a prezentált tudományos eredmény mögött van: a kutatás komolysága. Nehezen megszervezhető, nehezen finanszírozható ausztriai, németországi, egyiptomi, nagy-britanniai levéltári kutatások sora áll az eredmények mögött. Kubassek János élt az „oral history” lehetőségével is: aligha létezik potenciális adatközlő, akit a szerző nem ért el, bárhol is éljen a világon (az olvasóval is megosztva az adatközlők „beválogatásának” vagy kizárásának mértékeit; mérlegre téve és egymáshoz viszonyítva visszaemlékezéseiket). Ezek szinte elképesztően hosszú sora éppoly fontos bibliográfiai tétel a mono-

⁵Török Zsolt: *Salaam Almásy – Almásy László életregénye* (1998) és John Bierman: *The Secret Life of Laszlo Almasy – The Real English Patient* (2005).

⁶Almásy László Mikes János szombathelyi püspök titkáraként és bizalmasaként került IV. Károly és a legitimista mozgalom közelébe. Ő vitte a királyt gépkocsival Szombathelyről Budapestre (a Horthy Miklóssal való találkozásra) és vissza (78–86).

gráfia végén, mint Almásy könyveinek, tudományos közleményeinek és újságcikkeinek jegyzéke; az Almásyval foglalkozó vagy őt említő könyvek, illetve a vele kapcsolatos tudományos közlemények, interjúk, híradások jegyzéke; a Szahara kutatására vonatkozó válogatott irodalom; az Almásy-kronológia, valamint a vonatkozó szakirodalmi bibliográfia – és utóbbiak korrekt, elemző-értékelő felhasználása. Ezek külön értéket képviselnek a könyvben. Ahogyan az a széles és alapos történelmi tudás is, mellyel Kubassek beágyazza Almásyt egy rendkívül ellentmondásos korba, minél teljesebben megelevenítve vagy legalább érzékeltetve azokat az időket is, melyeknek Almásy a gyermeke és szereplője – tudósa, hőse és áldozata is – volt. Nem fél a szerző a nehéz kérdésektől sem, epilógust szentel nekik („gondolatok a legendákról és a halál utáni rágalmakról”). Alaposan megkutatta és a rendelkezésre álló információk birtokában végiggondolja valamennyit (valóban német kém lett volna Almásy? angol kém? kettős ügynök? náci? a szovjeteknek dolgozott? homoszexuális volt?). Kubassek János elérte célját: az olvasó úgy érzi, hogy „tárgyilagos és valóság-hű életrajzot” tart a kezében (353).

Rokonszenves vonása ennek a munkának, hogy szerzője ilyen kiterjedt és gazdag anyagot feltáró kutatás után sem tekinti művét definitívnek (noha minden bizonnyal az) vagy lezártnak. A lezárhatóságot tekintve, még mindig felbukkanhatnak dokumentumok, még mindig élhet valahol valaki, aki fontos adatközlő lehetne: „Nem lehet megjósolni, meghatározni, hogy hol, mikor, milyen véletlen kapcsán kerülhetnek elő ismeretlen dokumentumok, fényképfelvételek” (435). Ez a tudományos hozzáállás vezetett oda, hogy *A Szahara bővületében* folyamatosan bővült az évek-évtizedek során. A könyv 1998-ban jelent meg először – de a szerző lázasan dolgozott tovább, egyre több forrásra bukkant, egyre több releváns szereplővel tudott interjút készíteni, még mielőtt Almásyra vonatkozó ismereteiket, véleményüket a sírba vitték volna. Ez indokolja azt, hogy egy 1998-as első megjelenésű munka újabb kiadását e helyütt ismertetjük. Ugyanis „harmadik, át-dolgozott és bővített kiadás”-ról van szó.

Térjünk vissza ismét kiinduló gondolati fonalunkhoz: hogy ugyanis *A Szahara bővületében* többszörösen is hiteles. Nagymértékben hitelesíti a monográfiát az a körülmény is, hogy a felfedező földrajztudósról egy földrajztudós írta ezt a könyvet, hiszen Kubassek János a Magyar Földrajzi Múzeum igazgatója. Ez önmagában is komoly hitelesítő tényező. Ám a múzeumigazgatói rangnál és hivatalnál sokkal mélyebb – úgyszintén azonos tudományági gyökerű – a szerző motiváltsága: Kubassek Jánost először évtizedekkel *Az angol beteg* megjelenése előtt töltötte el csodálattal az Almásy-jelenség. 1972-ben történt, amikor *Az ismeretlen Szahara* című Almásy-könyvre rábukkant, hogy elbűvölje őt – mint Almásyt a Szahara. Kubassek tizenöt éves gimnazista volt akkor, *Az angol beteg* írója pedig 28 vagy 29. Ez azt jelenti, hogy húsz évvel az Ondaatje-regény megjelenése előtt vagyunk.

A sors azonban további váratlan fordulattal jegyezte el a gimnazista, majd egyetemista Kubassek Jánost kutatási témájával. Almásy ifjú csodálója *Az ismer-*

retlen Szaharából arról értesült, hogy a hetvenes években már legendás, világhírű debreceni földrajzprofesszor, Kádár László, fiatal kutatóként⁷ tagja volt Almásy 1933-as felfedező expedíciójának, egy repülőőrneggyal (a skót H. W. G. Penderrel), egy filmes-fényképésszel (a berlini Hans Caspariusszal) és egy angol lord özvegyével együtt (Lord East Claytont, ahogy előtte Faud király Szahara-kutató rokonát, Kemál el Din egyiptomi herceget is, halálos kimenetelű skorpiómarás akadályozta meg abban, hogy Almásyval tartson) (157–163). Kubassek már gimnazista korában elment Kádár professzor egyik veszprémi előadására, akinek hamarosan a tanítványa lett, földrajz szakos egyetemi hallgatóként, a debreceni Kosuth Lajos Tudományegyetemen (16). *A Szahara bűvöletében* többek közt annak a mementója is, hogy Almásy Lászlóról még a hetvenes években sem volt tanácsos beszélni; ezt még Kádár professzor sem engedhette meg magának; csak 1982-ben „volt hajlandó magnetofonszalagra mondani az Almásy-expedícióval kapcsolatos személyes emlékeit” (19).

A további – a jelen monográfia megszületése szempontjából legmeghatározóbb – fordulat már nem volt véletlen. Kubassek János szenedélyesen gyűjteni kezd mindent, ami Almásyval kapcsolatos; legfőképp utazási leírásait; a rejtélyek mögötti igazság érdekli; beveszi magát a levéltárakba; Almásy egykori kapcsolatait kutatja, a „kapcsolatok” hollétét kell kiderítenie, majd mindenkit megkeres, akit csak lehetséges, itthon vagy bárhol a világon. És ezzel nincs vége a hitelesítő tényezőknél. Mert ott, 1977 novemberében, Kádár professzor szobájában, született meg az egyetemi hallgató Kubassek Jánosban a gondolat, hogy „a következő magyar én leszek El Kebírben” (18). Ezzel eljutottunk a leghihetlenebb hitelesítő szemponthoz. Hihetetlen, mert életrajzíróktól nem váratik el, hogy vizsgálatuk tárgyának valamely meghatározó nagy tettét maguk is megismételjék: Kubassek János – két földrajzprofesszor (Gábris Gyula, ELTE és Szabó József, KLTE) és egy fotóművész (Antall Péter) útítársakkal – megismételte Almásy 1933-as expedícióját, hatvan évvel később. Ez volt a Magyar Földrajzi Múzeum 1993-as Szahara-expedíciója (163–171).

Kubassek János Almásy-monográfiájában tehát a tüzetesen oknyomozó és precízen dokumentáló tudományos komolyság és a téma iránti kutatói elkötelezettség a szerzőt motiváló szenedélyes személyességgel ötvöződik. A szerző szépírói (elbeszélői és drámaírói) erényeket is csillogtatva teszi mindezt. Ebben is méltó biográfusa Almásynak, akinek az írásai sokszor szinte novellafüzérként hatnak. Ilyenek például *Az éjszakai hazatérés*, *A sivatagi járőr* és *A lovaqiasság* című fejezetek a *Rommel seregénél Líbiában* című kötetben. (Utóbbi, mint említettük, közvetlenül is fontos *Az angol beteg* keletkezése szempontjából, mert ebben írja le Almásy találkozását egy lezuhant angol repülőtszettel a német katonai kórházban.)

⁷Kádár László akkor Teleki Pál tanársegéde volt a budapesti Közgazdaságtudományi Egyetem Földrajz Tanszékén.

Kubassek világos, lendületes előadásban és ha kell, szellemes iróniával, ha kell, az Almásy-sors tragédiája iránti drámai érzékenységgel prezentálja a kiismerhetelenségig bonyolult, „váratlan és drámai fordulatokban” bővelkedő életpályát, olyan emberét, akinek „egyénisége éppen olyan rejtelmes, mint a Szahara” (10); meg az ebből előállt, megválaszolásra váró „Almásy-kérdés(ek)” hosszú sorát. Így hozza vissza a tudóst, akit a kommunista totalitárius politika tiltással és agyonhallgatással a feledésbe taszított, noha sok szempontból korunk számára is példakép lehetne.

Az „arc nélküli” angol beteg (mert így is hívják az összeégett pilótát a regényben) arcvonásaihoz tehát Ondaatje is bőven merít Almásyból. Hogy miként, milyen mértékben, ennek kiderítését viszont – vagyis a regény összevetését Almásy írásaival, a róla szóló irodalommal, és most már, főként, a Kubassek-monográfiával – meghagyjuk az utánunk jövőknek. Annak boncolgatása, hogy Michael Ondaatje egészen pontosan honnan szerezte Almásyra vonatkozó ismereteit a regény elején felsorolt forrásokon túl, e helyütt nem lehet feladatunk. Bármit is talál majd, aki erre vállalkozik, *Az angol beteg* angol betege a történelem valós világában ténylegesen élt, ám fikcionált figura; regényvilágba transzponált fikcionált változat. Egy nagyszerű és maradandó alkotás tragikus-titokzatos-lenyűgöző hőse.

Mi csak arra vállalkozhattunk, hogy bemutassuk azt a munkát, mely az igazi „angol beteg” portréját kiteljesíti, és most már megkerülhetetlen, ha Almásy Lászlóról van szó. Abban segít az irodalomtudománynak is, hogy véget vethessünk „az angol beteg”-re vonatkozó – sokszor ostoba – találgatásoknak, melyek a regény, még inkább a film megjelenését követték, Almásy kilétére vonatkozóan. Mindettől függetlenül, *A Szahara bűvöletében* azért is fontos munka, mert a tudomány, a sokirányú és elmélyült műveltség, valamint az emberi nagyszerűség iránti tisztelet és lelkesedés sugárzik belőle.

Abádi Nagy Zoltán

Számunk szerzői

ABÁDI NAGY Zoltán (1940) az irodalomtudomány doktora, a Debreceni Egyetem Észak-amerikai Tanszékének emeritus egyetemi tanára. Kutatási területei, melyeknek köteteket és tanulmányokat szentelt: a 18. századi brit szatíra (különös tekintettel Jonathan Swift munkásságára); a II. világháború utáni amerikai próza, a fekete humoros és entropikus regény, a posztmodern regény és a minimalista próza. Az utóbbi húsz évben kulturális és kognitív narratológiával, a narrato-kulturalizációval és narrato-retorikával foglalkozik. Továbbá tankönyvíró, műfordító, amerikai íróinterjúkat publikált; a *Hungarian Journal of English and American Studies* volt főszerkesztője, az *Orbis Litterarum* című világirodalmi monográfiásorozat volt sorozatszerkesztője; a HAAS alapító társelnöke, hosszú időn át a HUSSE elnöke; a Fulbright Bizottság tagja, két ciklusban elnöke volt.
e-mail: abadi-nagy.zoltan@arts.unideb.hu

BOLLOBÁS Enikő (1952) irodalomtörténész, amerikanista, az ELTE Angol-Amerikai Intézetének egyetemi tanára, az MTA doktora. Kutatási területei: amerikai és magyar irodalomtörténet, irodalomelmélet, líraelmélet, genderkritika. Könyvei közt említhető a Charles Olsonról és Emily Dickinsonról írt monográfiája (Twayne, 1992; Balassi, 2015), két amerikai irodalomtörténete (Osiris, 2005; Osiris, 2015), valamint a performatív alanyképzéssel foglalkozó két elméleti munkája (They Aren't, Until I Call Them – Performing the Subject in American Literature [Peter Lang, 2010]; *Egy képlet nyomában – Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* [Balassi, 2015]). Tanulmányai magyar és nemzetközi tudományos és irodalmi folyóiratokban láttak napvilágot (például *Americana*, *Filológiai Közlöny*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, *Irodalomtörténet*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, *Jelenkor*, *Magyar Tudomány*, *Műút*, *Pompeji*, *TNTeF*, valamint *American Quarterly*, *Arcade*, *Emily Dickinson Journal*, *Estetica*, *Journal of Pragmatics*, *Language and Style*, *Modern Philology*, *Paideuma*, *Word and Image*).
email: bollobas.eniko@btk.elte.hu

CADENA RUBIO, Agustín (1963) mexikói regényíró, novellista, költő, esszéíró, műfordító, kritikus és tanár. 2004 óta a Debreceni Egyetem Észak-amerikai Tanszékének vendégtanára. A közép-mexikói indián városkában, Ixmiquilpanban született (Hidalgo állam). Angol irodalom szakon végzett a Mexikói Nemzeti Autonóm Egyetemen (UNAM), Mexikóvárosban, majd ugyanott MA fokozatot is szerzett összehasonlító irodalomtudományból. Főbb területei a brit és a latin-amerikai irodalom a 19. századtól napjainkig, valamint a gyermek- és ifjúsági irodalom. Műfordítóként Benjamin Franklin, Amy Lowell, Langston Hughes és mások mexikói fordítója. Legtöbb idejét az alkotó írásnak szenteli. Több mint húsz könyve jelent meg, köztük regények, novellás-, verses-, gyermekirodalmi és kritikai tanulmánykötetek. Nem érdektelen a magyar olvasó számára, hogy debreceni vendégtanársága idején Cadena Pilinszky János-verseket fordított spanyolra, és jelentetett meg Mexikóban. Számos díjat nyert. Ezek közül a legfontosabbak: a Juan de la Cabada Nemzeti Gyermekirodalmi-díj (1998) és a San Luis Potosí Nemzeti Novelladíj (2005). Művei angol, olasz és magyar nyelvű fordításokban is megjelentek, valamint rádióra és televízióra is alkalmazták őket. Debrecen előtt az USA-ban és Venezuelában volt vendégoktató. Főbb művei: *Orgia de palomas* („Galamborgia”, versek, 1993), *La Lepra de San Job* („Szent Jób leprája”, regény, 1994), *Primera sangre* („Első vér”, versek, 1995), *Tan oscura* („Olyan sötét”, regény, 1999), *Los probres de espíritu* („Lelki szegények”, elbeszélések, 2005).
e-mail: agustincadena@yahoo.com

NÉMETH Lenke (1955) egyetemi docens, a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézet Észak-amerikai Tanszékén. Fő kutatási területe a modern és posztmodern amerikai dráma és színház, különös tekintettel formabontó dramaturgiai eljárások és jellemábrázolási technikák vizsgálatára. Számos tanulmányt publikált ezekben a témákban, valamint az „*All It Is, It's Carnival*”: *Reading David Mamet's Female Characters with Bakhtin* (2007) című könyvet. Habilitációs értekezését „Race, Ethnicity, Gender, and Experimentalism in American Drama after 1960” témáról írta és védte meg (2017). A *Hungarian Journal of English and American Studies* egyik szerkesztője.
e-mail: nemeth.lenke@arts.unideb.hu