



Tükrök és prizmák:

hagyomány és újítás
a modern spanyol nyelvű kisprózában

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

Tükrök és prizmák:
hagyomány és újítás
a modern spanyol nyelvű kisprózában

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

PAIMPSZESZT
2011

Szerkesztette
MENCZEL GABRIELLA
SKRAPITS MELINDA

Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, Budapest, 2011
Felelős kiadó: a kuratórium elnöke



Megjelent az ELTE EHÖK
és az ELTE BTK HÖK támogatásával

Minden jog fenntartva.
Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz
a kiadó előzetes hozzájárulása szükséges.

© Szerzők
© Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2011
ISBN
ISSN 1789-4554

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ

BAKUCZ DÓRA

Novellák, amelyek esszék, esszék, amelyek versek, versek, amelyek novellák

Műfaji kérdések és narratív technikák Jorge Luis Borges *Az alkotó (El hacedor)* című művének szövegeiben

DOBÁK-SZALAI ZSUZSANNA

Az identitás irodalmi műbe íródása

Julio Cortázar *A távoli társ* című novellájának és Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregényének összehasonlító elemzése

KISS GABRIELLA

Két és fél dimenziós elbeszélések: Escher és Cortázar

RÉVÉSZ ENKRATISZ

„Te talán nem ugyanezt az álmot láttad?”

Salvador Elizondo: *El ángel azul*

SCHOLZ LÁSZLÓ

Az őrök helye

SKRAPITS MELINDA

„Ne veszítsük el a realitásérzékünket”

A hitelesség nyomában: a szöveg mint műtárgy Felisberto Hernández műveiben

ZELEI DÁVID

Leíró tudományból fantasztikus irodalom?

Az antropológia fikcionalizálása Borgesnél és Swiftnél

Előszó

A művésznek csupán két esélye van: követheti a tükrök passzív avagy a prizmák aktív esztétikáját. Jorge Luis Borges fiatalkorában fogalmazott így (*Anatomía de mi ultra*, 1921), és a két – első látásra szöges ellentétben álló klisé – azóta is jól megfér egymás mellett, sőt folyamatosan reflexió tárgya. Ez az alapvetés volt az *Espejos y prismas. Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica* (Tükrök és prizmák. Hagyomány és újítás a modern spanyol nyelvű kisprózában) című VII. Budapesti Nemzetközi Hispanisztikai Konferencia felhívásának kiindulópontja. A fénytörés, tükröződés, torzítás, inverzió, fényvisszaverődés többek között az avantgárd izmusoknak is kedvelt emblémái. A valóság és reprezentáció, a mimézis és alkotás, vagyis a hagyomány és újítás megjelenési formáit, eszközeit vettük górcső alá.

A fentiekkel összefüggésben immár hagyományszerűen készült el a *Lazarillo – Fiatal Hispanisták Tanulmányai* című sorozat negyedik darabja. Ezúttal tehát a novella műfaja került a figyelem középpontjába, a 2010. április 26–27-én megrendezett nemzetközi tudományos szimpózium apropóján. A találkozó harminchat résztvevője között az ELTE BTK Spanyol Tanszékének doktoranduszai is eredményesen szerepeltek. Az ő tanulmányaikból készült ez a magyar nyelvű összeállítás, amelyben nagy örömkre részt vesz Scholz László tanár úr, a Spanyol Tanszék vezetője és Révész Enkratisz, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem adjunktusa is.

A spanyol nyelvű kispróza vizsgálata mindig háttérbe szorult a regénnyel szemben, holott a történeti avantgárd költészeti megújítása Spanyol-Amerikában előbb – éppen a formai hasonlóságok miatt – az elbeszélés műfajára gyakorolt jelentős hatást. A formabontó prózakísérletek már a század első felében megjelennek, például a húszas években a perui költőóriás César Vallejo vagy az ecuadori Pablo Palacio experimentális szövegeiben, illetve a negyvenes években az uruguayi Felisberto Hernández elbeszéléseiben. Az előbbiekről – és másokról is – értekezik Scholz László, aki a felsorolások, listák szerepét vizsgálja a latin-amerikai rövidprózában, amelyek hatását gyakran a sokak mestereként emlegetett argentin Macedonio Fernández „szédítő” (*mareante*) jelzőjével lehetne

leírni. Jorge Luis Borges, Agustín Monsreal, Alejo Carpentier, Salvador Elizondo, Oscar de la Borbolla példáin mutatja be a jelenség mai napig vitathatatlan relevanciáját. Skrapits Melinda elemzése Felisberto Hernández talányos, s ezért is nyugtalanító írásmódjának kulcsait keresi, amelyet egyértelműen a későbbi spanyol-amerikai újpróza előzményeként tartanak számon.

Borges „egypercesei” a legrövidebb műfaj klasszikusai. Ezekkel a miniatűrökkel foglalkozik Bakucz Dóra, aki a műfaj átmenetiségét, próteuszi jellegét hangsúlyozza. Borges egy későbbi elbeszélését, a *Brodie jelentését* pedig Zelei Dávid elemzi, és ennek példáján, valamint Swift regényének tükrében mutatja be az argentin író fiktív és nyelvi játékait, ironikus fricskáit. A mexikói Salvador Elizondo szintén a kísérletező próza hagyományát folytatja, borges-i intellektusként a mester nyomdokain, mégis önálló univerzumot felépítve, ahol a történet szintje a legkevésbé érdekes, és ahogy Révész Enkratisz elemzése is példázza, a legapróbb szöveghelyek is szellemi kihívásként jelennek meg az olvasó előtt.

Ha spanyol-amerikai novelláról gondolkodunk, Julio Cortázar a másik megkerülhetetlen szerző. Kötetünkben mindkét róla szóló összehasonlító tanulmány tágabb perspektívába helyezi az elbeszéléseket: Dobák-Szalai Zsuzsanna Hajnóczy Péter kisregényével hasonlítja össze *A távoli társ* című – Budapesten is játszódó – szöveget, Kiss Gabriella pedig Escher alakzataival nyit újszerű, eddig feltáratlan, de annál izgalmasabb horizontot a Cortázar-recepció számára.

Bízom benne, hogy kötetünk újabb apró adalék lehet a magyar olvasók számára a latin-amerikai kontinens gazdag irodalmának megismertetésében.

Budapest, 2011. február 14.

Menczel Gabriella

Bakucz Dóra

Novellák, amelyek esszék, esszék, amelyek versek, versek, amelyek novellák

Műfaji kérdések és narratív technikák Jorge Luis Borges *Az alkotó*
(*El hacedor*) című művének szövegeiben

Borges és a minifikció, vagyis a latin-amerikai egyperces műfaja

Jorge Luis Borges nem csak a XX. századi argentin- és világirodalom kulcsfigurája, hanem a latin-amerikai egyperces, a minifikció műfajának egyik előfutára, mások szerint első klasszikusa is. A kritika általában az 1960-ban megjelent *Az alkotó* című kötetet említi mint a szerző legfontosabb kötetét, ami az irodalomkritikában 1981-től önálló műfajnak tekintett latin-amerikai egyperces (microrrelato vagy minificción) kialakulásának folyamatát illeti.

A spanyol nyelvű irodalomkritikában általában minifikciónak nevezett műfaj különböző jellemzői és jellegzetességei nagyrészt tetten érhetőek *Az alkotó* prózában íródott szövegeiben. Borges több szempontból is mérföldkő a műfaj történetében: sokan őt tekintik a minifikció első igazi képviselőjének, mivel – elsősorban a latin-amerikai irodalmat tekintve – ő az, akinél a rövid forma kiemelt szerepet kap, és az ő szövegeiben történik meg a rövidpróza műfaján belül a narratív és az esszéisztikus elemek szerves összeolvadása, amelynek következményeképp kialakul az az elliptikus szerkesztésmód, amely a minifikció egyik alapvető tulajdonsága.

A műfaj és a vizsgált szövegek jellemzői közül ezúttal elsősorban a több műnem/műfaj elemeinek egyidejű jelenlétével és a narráció megjelenésének módjával foglalkozunk. Igaz ugyan, hogy ezekben a szövegekben jelen vannak lírai, illetve az esszé műfajára jellemző elemek, ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy a kiinduló pont mindig valamiféle elbeszélés, még akkor is, ha ez a narráció sokszor egészen minimális.

A kötet, amelynek szövegeit vizsgáljuk, tartalmaz verses formában írott szövegeket, és 23 prózaformában írottat, amelyek általában nem haladják meg az egy nyomtatott oldalnyi terjedelmet, és különböző mértékben, illetve formában, de hordoznak narratív elemeket.

Vizsgálatunk tárgya ezeknek a narratív elemeknek az integrációja a szövegegészbe, illetve annak a megfigyelése, hogy milyen következményekkel jár a különböző műfajok, műnemek jellegzetességeinek megjelenése ezekben a kevert műfajú, próteuszi szövegekben, amelyek a tradicionális műfaji rendszerben valahol félúton helyezkednek el a novella, az esszé és a lírai költemény között.

Ahogy már említettük, Borges jelentősége a minifikció műfajának kialakulásában egyrészt abban rejlik, hogy ő hozta divatba ezt a fajta rövid formát, valamint az ő életműve kiváló példa arra is, hogy be lehet kerülni az irodalmi kánonba – még hozzá meglehetősen előkelő helyre – anélkül is, hogy valaki nagyregényt írna. Ez már csak azért is fontos, mert a XX. századi latin-amerikai irodalomban, akármilyen kiemelt szerepe is van a novellának, az elismertség és a hírnév a nagyregények által válik elérhetővé, gondoljunk csak a *boom* szerzőire. Borges még az esszé műfaját is minimalizálta, ha nem is „egypercesnyire”, de a műfaj normájához képest jelentős mértékben, ami szintén azt mutatja, hogy a század második felére lehetségessé válik a terjedelmileg minimalizált szövegek elfogadtatása, irodalmi kanonizációja. Francisca Noguerol – a műfaj egyik szakértője – egyik cikkében azt hangsúlyozza, hogy Borges nem csak mint alkotó, hanem mint szerkesztő is hozzájárult a rövid próza népszerűvé válásához, gondoljunk csak az *Antología de literatura fantástica* [A fantasztikus irodalom antológiája] című összeállításra, vagy a *Manual de zoología fantástica* [Fantasztikus zoológiai kézikönyv] című kötetre, illetve annak későbbi, *El libro de seres imaginarios* (*Képzelt lények könyve*) című változatára.

Borgesszel mint egyperces alkotóval kapcsolatban, David Lagmanovich is arra hívja fel a figyelmet, milyen közel állnak egymáshoz a szerző esszé jellegű és narratív szövegei (annyira, hogy sokszor maga a műfaji besorolás is problematikus). Az ő nézetei szerint ez a jelenség a XX. századi argentin irodalomban Leopoldo Lugonesszel kezdődik, de Borges az, akinél igazán hangsúlyossá válik. Mivel azonban az esszéjelleg és a narráció nem csupán Borges egyperces terjedelmű szövegeinek sajátossága, megállapíthatjuk, hogy Borgesnél a műfaj leginkább formális, nem pedig konceptuális kérdés. Lagmanovich szavaival Borges írásaiban „az egyperces csak egy újabb formája annak a kifejezésnek, ami

novelláiban, esszéiben és költeményeiben is megfogalmazódik: a személyiség rejtélyei, a labirintusok, az idő és az örökkévalóság, illetve az univerzum alapvetően irreális jellegének problematikája.”¹

Ami *Az alkotó* című kötet szövegeit illeti, José Miguel Oviedo – megállapítván, hogy Borges esetében nem lehet szigorú értelemben vett műfajokról beszélni –, a következőképpen fogalmaz: „Vegyünk például egy olyan paradigmátikus szöveget, mint a *Borges meg én*, milyen szöveg ez tulajdonképpen? Novella, amely esszé, amely költemény.”²

Ez a megállapítás – bár itt erre a konkrét szövegre vonatkozik, de könnyedén találunk más példát is – felveti a kérdést, mennyire értelmezhetőek ezek a szövegek a hagyományos műfaji rendszer keretein belül, ha jellegzetességük éppen az, hogy nem jellemezhetőek kizárólagosan egyetlen hagyományos műfaj tulajdonságaival sem. Ahogy Lauro Zavala, a mexikói kritikus mondja:

Ezeknek az írásoknak a tanulmányozása nem csak a hagyományos műfajok kereteit feszegeti – és ezzel a műfajok közti határok újragondolását veti fel –, hanem az irodalomolvasási stratégiák megújítását is. Korábban az egyes műfajok megkülönböztetése a kanonikus formák közti különbségek meghatározását jelentette, de a leírás ma már nem merülhet ki egy-egy norma megjelenésének megállapításában.³

¹ „...el microrrelato es una manera más de transmitir los significados que articulan sus cuentos, ensayos y poemas: los enigmas de la personalidad, los laberintos, el tiempo y la eternidad, la irrealidad fundamental del universo.” Ld. Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, 201. (Ford. B. D.)

² „¿Qué es, por ejemplo, un texto paradigmático como *Borges y yo*? Es un cuento que es un ensayo que es un poema.” Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana 4*, Madrid, Alianza, 2001, 16. (Ford. B. D.)

³ „El estudio de estas formas de escritura no sólo lleva a replantear las fronteras entre géneros literarios tradicionales [...], sino también a reconsiderar las estrategias de la lectura literaria. La distinción entre un género y otro no se reduce a la adopción de una preceptiva u otra, ya que hasta la fecha éstas se han limitado a establecer distinciones generales entre las formas canónicas [...]” Ld. Zavala, Lauro: „Para estudiar las series de narrativa breve”, *Nueva Revista del Pacífico* 2006/51, Valparaíso, Chile. (Ford. B. D.) http://creal.upla.cl/humanidades/Revista_pacifico/files/p_n51_lit06.pdf

Mindebből pedig az következik, hogy:

A ma minifikciónak (latin-amerikai egypercesnek) nevezett műfaj megjelenése az új olvasási stratégiák és a megváltozott írástechnikák következménye, valamint a világ újraolvasására és újraírására való igény hirdetése, más szóval egybeesik egy újfajta fogékonyság megjelenésével. Ennek a szövegfajtának a felfedezése a hagyományosnál sokkal rugalmasabb értelmezési stratégiákat igényel, olyanokat, amelyek nyitottak mindenféle interpretációs kontextus adta lehetőségek figyelembe vételére.⁴

Bár teljes mértékben egyetértünk a fent említett Zavala idézett véleményével, ahhoz, hogy megfigyelhessük a különböző műfaji sajátosságok kombinációit és jelenlétének arányait a vizsgálandó szövegekben, elengedhetetlen, hogy a klasszikus műfaji kategóriákat a leírás eszközeként használjuk.

Ha megfigyeljük *Az alkotó* című kötet 23 prózában írt szövegét, láthatjuk, hogy ami a narráció jelenlétét – vagy éppen hogy annak rejtőzködését – illeti, vannak olyan sémák, amelyek ismétlődnek a különböző szövegekben. A négy alapvariáns a következő:

⁴ „El surgimiento (durante las primeras décadas) de los textos literarios que ahora llamamos minificción es el resultado de nuevas formas de lectura y escritura literaria, y es también el anuncio de nuevas formas de leer y reescribir el mundo, pues su creación coincide con el surgimiento de una nueva sensibilidad. El reconocimiento de estas formas de escritura requiere estrategias de interpretación más flexibles que las tradicionales, es decir, estrategias que estén abiertas a incorporar las contingencias de cada contexto de interpretación.” Uo. (Ford. B. D.)

I. MINIMÁLIS NARRÁCIÓ VAGY A NARRATÍV ELEMÉK HIÁNYA	II. KETTŐS FIKCIÓ	III. NARRÁCIÓ ÉS REFLEXIÓ	IV. DOMINÁNS NARRÁCIÓ
1. AZ ALKOTÓ (EL HACEDOR) 2. DREAMTIGERS (DREAMTIGERS) 3. BESZÉLGETÉS EGY BESZÉLGETÉSRŐL (DIÁLOGO SOBRE UN DIÁLOGO) 4. A KÖRMÖK (LAS UÑAS) 5. ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM (ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM) 6. PARADISO, XXXI, 108 (PARADISO, XXXI, 108) 7. BORGES MEG ÉN (BORGES Y YO)	1. A FOGOLY (EL CAUTIVO) 2. BESZÉLGETÉS EGY BESZÉLGETÉSRŐL (DIÁLOGO SOBRE UN DIÁLOGO) 3. FELADVÁNY (UN PROBLEMA) 4. RAGNARÖK (RAGNARÖK)	A 1. A LETAKART TÜKRÖK (LOS ESPEJOS VELADOS) 2. A FOGOLY (EL CAUTIVO) 3. A SZÍNJÁTÉK (EL SIMULACRO) 4. FELADVÁNY (UN PROBLEMA) 5. CERVANTES ÉS DON QUIJOTE PARABOLÁJA (PARÁBOLA DE CERVANTES Y DE QUIJOTE) 6. RAGNARÖK (RAGNARÖK) 7. EVERYTHING AND NOTHING (EVERYTHING AND NOTHING) B 8. DELIA ELENA SAN MARCO (DELIA ELENA SAN MARCO) 9. CSELEKMÉNY (LA TRAMA) 10. EGY SÁRGA RÓZSA (UNA ROSA AMARILLA) 11. A SZEMTANÚ (EL TESTIGO) 12. MUTÁCIÓK (MUTACIONES) 13. MARTÍN FIERRO (MARTÍN FIERRO) 14. INFERNO, 1, 32 (INFERNO, 1, 32)	1. HALOTTAK PÁRBESZÉDE (DIÁLOGO DE MUERTOS) 2. A PALOTA PARABOLÁJA (PARÁBOLA DEL PALACIO) 3. EVERYTHING AND NOTHING (EVERYTHING AND NOTHING)

Nézzük, hogyan működnek a gyakorlatban a táblázatban jelölt sémák:

I. Minimális narráció vagy a narratív elemek hiánya

Az első csoportba azok a szövegek tartoznak, amelyekben a narráció – amennyiben egyáltalán van bennük ilyen – minimális, ezekben az írássokban az esszé és a lírai műfajok jellegzetességei dominálnak, vagyis ez az a csoport, amely leginkább rokonságot mutat a prózaverssel. A prózavers és a minifikció bizonyos esetekben meglehetősen közel állnak egymáshoz, bár az utóbbiban általában erőteljesebb a deskriptív és esszéjelleg, ahogy ez az általunk vizsgált kötet szövegei esetében is megfigyelhető.

Ebből a csoportból *A körmök* című írást emeljük ki, ez az egyik legkevésbé bonyolult szöveg, mind struktúráját, mind koncepcióját tekintve. A szöveget nehezen lehetne narratívnak nevezni, alapja egy megszemélyesítés, de költeménynek sem mondható, hiszen nincsen benne különösebb sűrítettség, intenzitás, sem érzelmek, sem benyomások, semmi olyasmi, amitől lírai költeményként lenne meghatározható. Valójában ez az írás nem más, mint az emberi létre való játékos, ironikus reflektálás. A csoportba tartozó többi szöveg ennél jóval összetettebb, bár abban megegyeznek, hogy a narratív jelleg minimális. *A körmök* című szöveg leginkább a minifikció azon típusára példa, amelyben a játék, a humor dominál, az ilyen jellegű szövegek miatt éri gyakran az a kritika az egyperceseket, hogy nem többek, mint pusztá blöff. Nem érheti azonban ez a vád az egyik legismertebb borgesi egypercest, a már említett *Borges meg én* című írást, amely szintén példa lehet a narrációtól szinte mentes szövegre, és amelyről Oviedo széles körben ismert irodalomtörténetében azt állítja, ez a rövid kis mestermű egyszerre három műfajhoz is sorolható, ugyanakkor „kevesebb, mint 30 sorban összefoglalja Borges teljes életét és művészetét.”⁵

⁵ „...un texto en prosa que en menos de treinta líneas sintetiza todo el arte y la vida de Borges.” Ld. Oviedo: *i. m.*, 24.

II. Kettős fikció

A táblázat második oszlopa olyan szövegeket sorakoztat fel, amelyekben megjelenik egy kerettörténet, és ezen a fikción belül található egy újabb narráció. A borges-i diskurzusban a narráció szövésének ez a technikája nagyjából a tükör szimbólumának felel meg és felveti a realitás és fikció, két realitás, vagy a különböző fikciók közötti kapcsolat kérdését. Bár a többihez képest nem sok szöveget tartalmaz a kettős fikció csoportja, azért fontos ez a technika, mert Borges után a XX. század végi, XXI. század eleji szerzők egypercesekben gyakran találkozhatunk hasonló struktúrájú szövegekkel.

Mivel ennyire tipikus szerkezetről van szó, lássuk, hogyan jelenik meg a kettős fikció. Az *alkotó* prózaszövegeiben: A *fogoly* című írásban a kettős fikció által a narrátor úgy távolítja el magát a történetet, hogy azt állítja, amit elmond, azt mások mesélik: „Junínban vagy Tapalquénben mesélik a történetet”⁶. A *Beszélgetés egy beszélgetésről* című egyperces esetében már maga a cím is utal a diskurzus megkettőzésére, míg a *Feladvány* című szövegben a narrátor azzal kezdi, hogy maga is utal a történet fiktiiv voltára: „Képzeld el, hogy...”, ezáltal hangsúlyozva, hogy minden, amit mondani fog, pusztán egy lehetséges történés, fikció. Ebben a hangsúlyozottan fiktiiv kontextusban aztán fiktiiv válaszokat keres egy olyan kérdésre, amely már maga is a képzelet szülötte.⁷

Végül a *Ragnarök* című szövegben a leggyakrabban előforduló megoldás jelenik meg, nevezetesen az álom, mint valamiféle fikció vagy módosított valóság közvetítése. A különbség az általánosan – nagyrészt a populáris irodalomban – megjelenő változat és a borges-i szöveg között annyi, hogy míg általában azzal a megoldással találkozunk, hogy a fiktiiv valósággént megismert történetről utólag derül ki, hogy a fikción belül is fikció, vagyis álom, ennek az írásnak rögtön a legelején megtudjuk, hogy álmóról (fikcióról) van szó, melynek természetéről még egy rövid kis értekezést is olvashatunk, következésképpen a befogadó előre tudja,

nem maga a történet lesz az érdekes, amit majd megismerünk, hanem az, hogyan fejthető meg, milyen módon értelmezhető: „Az álomban (írja Coleridge) épp azokat a benyomásokat jelenítik meg a képek, amelyeket mi a hatásuknak vélünk, nem azért rettegünk, mert egy szfinx kísért bennünket, hanem azért álmodunk egy szfinxről, mert magyarázatot akarunk adni a rettegésünkre.”⁸

A *Feladvány* című írásban a *Don Quijote* jól ismert története egyetlen, zárójelbe tett mondattal idéződik fel, miközben felvetődik annak a lehetősége („képzeld el”), hogy létezik a történetnek egy eddig még fel nem fedezett kiegészítése, amelyet ugyanúgy Cide Hamete Benengeli írt vagy írt át, mint a regény szövegét. Ebben az eddig ismeretlen szövegrészletben történik az az esemény, amely a címben ígért feladványt tartalmazza, és amelynek különböző értelmezéseit felveti a narrátor. A játék, amelyre invitál, látszólag egy ismert fiktiiv történetben szereplő fiktiiv hős fiktiiv tettének megítélése a fikción belül, de mivel mindhárom lehetséges megoldást minősíti a narrátor (az egyik „negatív jellegű”, a másik „patetikus”, a harmadik pedig „valószínű”), az egész felvetés nem más, mint retorikai játék. A valódi megoldást az utolsó bekezdés rejti, amely látszólag csupán egy kolofon („Van még egy feltételezés...”⁹), hiszen a felvetésre már korábban megkaptuk a lehetséges válaszokat. Don Quijote a szöveg végén egy másik hősben reinkarnálódva jelenik meg, ő „a hindusztáni ciklusok egyik királya”¹⁰, ami azt jelenti, a cervantesi hős nem más a történetben, mint ürügy arra, hogy ismét csak bepillantást nyerhessünk valóság(ok) és fikció(k) bonyolult viszonyrendszerébe.

Az ismert narratív struktúrák felhasználása – mint ebben az esetben Cervantes *Don Quijotéja* – rendkívül jellemző és gyakori a minifikciós szövegekben, mivel lehetővé teszi a narráció bizonyos elemeinek – vagy egészének – elhagyását, hiszen elegendő a kiinduló szöveg, a hipotextus valamilyen módon való felidézése ahhoz, hogy a teljes narratív szöveggel lehessen operálni.

⁶ Borges, Jorge Luis: *A homály dicsérete*, Budapest, Európa, 2000, 37. (Ford. Scholz László)

⁷ Uo., 45. (Ford. Scholz László)

⁸ Uo., 59. (Ford. Scholz László)

⁹ Uo., 45. (Ford. Scholz László)

¹⁰ Uo., 46. (Ford. Scholz László)

III. Narráció és reflexió

A táblázat harmadik oszlopában felsorolt szövegek a kötet legjellegzetesebb darabjai, amelyekben narráció és reflexió egyaránt explicit jelen van, bár más-más arányban és más-más konstrukcióban.

A III/A és III/B alcsoportok közti különbség abból adódik, hogy míg a III/A szövegeiben mindig jelen van egy komplett narráció, amelyet megelőznek vagy éppen hogy követnek a felvetett kérdések lehetséges értelmezései – ahogy a *Ragnarök* esetében is láttuk –, a III/B alcsoport szövegei esetében a narráció korlátozott, nincs teljes narratív struktúra, hanem csak egy-egy jelenet, vagy olyan kép, amely implicit módon magában rejt lehetséges történeteket.

A teljes vagy limitált narrációt tartalmazó és a reflektív részek általában jól elkülönülnek a szövegen belül, külön egységként, külön bekezdésben jelennek meg (például a következő szövegek esetében: *A szemtanú*, *A fogoly*, *A színjáték*, bár van olyan szöveg is, amelyben minden egyes bekezdés narrációval indul és reflexióval zárul (*Martín Fierro* vagy *Inferno*, 1, 32), valamint olyan is, ahol a reflexió egy járulékos narratív síkon jelenik meg (*Everything and nothing*).

Kiragadott példánk, amelyen szemléltetjük az ebbe a csoportba tartozó szövegek felépítésének sajátosságait, ismét Cervanteshez és a *Don Quijotéhoz* kapcsolódik, ami Borgesnél egyáltalán nem meglepő. A szöveg címe: *Cervantes és Don Quijote parabolája*.

A cím ígérete szerint paraboláról van szó, ami arra enged következtetni, hogy valamiféle történettel, narrációval állunk szemben, a szöveg olvasása során azonban hamar rá kell jönnünk, hogy nem erről van szó, itt is csak felidéződik – a regényre utaló kulcsszavak, nevezetesen a főhős és a cselekmény helyszíne által –, illetve felhasználódik az ismert narratív struktúra. Ezáltal a hangsúly az utolsó két bekezdés reflektív jellegű szövegrészeire esik, ahol más ismert hősök is megjelennek, olyanok mint Ariosto *Orlando Furiosója* és az *Ezeregyéjszaka* Szindbádja, hogy ezeket felidézve igazolódjon a következtetés, amellyel a szöveg végződik: „Tudniillik mítoszról sarjad az irodalom és azzal is végződik”¹¹ (vagy

hogy ezáltal öltön a szöveg allegorikus jelleget, ami elengedhetetlenül szükséges, ha valóban paraboláról van szó, ahogy az a címben szerepel). Bár más megközelítésből, de végső soron ez a szöveg sem beszél másról, mint az előző: arról, ami Borgest olyan gyakran foglalkoztatja, az irodalom, a fikció mibenlétéről. A *Feladvány* című szöveghez képest itt azonban megjelenik egy újabb tényező, az idő, ami azzal, hogy gyengíti az ellentétek közötti feszültséget, hozzájárul a mítoszok születéséhez, a mítoszok pedig a szöveg szerint az irodalom alfája és omegája.

Az ebbe a csoportba tartozó szövegek tökéletes példái a minifikció próteuszi jellegére, kevert műfajúságára, vagyis arra, hogyan válnak az egypercesek szerves részévé a lírai műfajok és a reflexió, tehát az esszére jellemző elemek.

IV. Domináns narráció

Végül, a negyedik oszlopban azokat az írásokat gyűjtöttük ki a kötetből, amelyekben a narratív elemek dominálnak, ha a III. csoport elemeit tekintjük a borgeszi minifikció prototípusának, akkor ahhoz viszonyítva ezekben az írásokban a reflektív, esszéyszerű elemek minimálisan vannak jelen. Vannak olyan címek is ebben az oszlopban, amelyek más csoporthoz is sorolhatóak – vagy sorolhatóak lennének –, ennek az az oka, hogy az általunk kínált felosztás pusztán elméleti megközelítés, amelynek a konkrét szövegek természetesen nem feltétlenül kell, hogy minden szempontból megfeleljenek.

Azok a szövegek tehát, amelyek ebben a negyedik csoportban találhatók, a narratív és reflektív elemek arányában különböznek az előző csoportban található egypercesektől. Ebben az értelemben a negyedik oszlopban szereplő írások azok, amelyek leginkább a novella egyperces kistestvéreinek tekinthetők (létezik olyan műfaji felosztás is, amely az ilyen típusú szöveget a minifikció külön alműfajaként tartja számon).

A *palota parabolája* című szöveg első bekezdésében megjelenik a két főhős, a Sárga Császár és a költő, akik a történet során bejárnak egy kastélyt, amely szépen fokozatosan labirintussá alakul át. Végigmennek a kastély termein, udvarain, a könyvtárain, egy szigeten, stb. A történet második felében tornyokat járnak végig, míg végül az utolsó előtti torony

¹¹ Uo., 52. (Ford. Scholz László)

lábánál a költő elszaval egy verset, ami miatt meg kell halnia, de ami ugyanakkor halhatatlanná is teszi. Az olvasó egészen eddig a pillanatig megbízik a narrátorban, a harmadik bekezdésben azonban váratlanul kiderül, hogy amit eddig az elbeszélő elmondott, az valami olyasmi, amit mások mesélnek: legenda, vagyis fikció. A mágikus erővel bíró szó vagy költemény, amely képes rombolni, mindent megváltoztatni, és bizonyos esetekben még akár ölni is, a szerző számos szövegében megjelenik, mint ahogy az a jelenség is ismerős Borges más történeteiből, hogy a világmindenség képes koncentrálni egyetlen tárgyban – gondoljunk csak az Alefre –, vagy alkotásban, mint ahogy ez esetben a költő szerzeményében. Ez az első olyan szöveg az eddig említetek közül, amelyben kivétel nélkül megtalálhatóak a hagyományos értelemben vett narráció elemei (szereplők, tér, idő, cselekmény, narrátor, stb.), ugyanakkor ez az írás sem nélkülözi a szubjektív reflexiót, amelynek köszönhetően a narrátor maga is részesévé válik a cselekménynek, bekerül az általa teremtett fikció világába, ugyanúgy, ahogy azt a szereplőiről állítja: „A valóság összekeveredett az álommal. Jobban mondva, a valóság az álom egyik lehetősége volt.”¹² Ugyanez a gondolat ismétlődik meg aztán a szöveg végén egy másik síkon is, amikor a narrátor beismeri, hogy a történetnek több változata is létezik, ráadásul mind csak kitaláció.

Konklúziók

Táblázatunk segítségével, amely egy meglehetősen mesterkéltné osztályozását veti fel a vizsgált szövegeknek, megállapítottuk, hogy Borges *Az alkotó* című kötetének prózaszövegeiben valamilyen módon minden esetben megjelenik egy-egy olyan jellegzetesség, amely később a minifikciónak vagy latin-amerikai egypercesnek nevezett műfaj sajátossága. A rövid – általában egy nyomtatott oldalnyi – terjedelmen kívül ezek a jellemzők a következők: a játékosság, az ironikus hangnem, az intertextualitás, és mindenek előtt a próteuszi jelleg, vagyis a hagyományos műfaji rendszerben gondolkodva kevert műfajúság. Ez utóbbi tulajdonság az, amelynek különböző megjelenési formáit igyekeztünk

¹² Uo., 55. (Ford. Somlyó György)

megvizsgálni *Az alkotó* címet viselő kötetben, amelyet Borges az epilógusban úgy nevez, „miscelánea”, vagyis vegyes szövegeket tartalmazó kötet, ami – többek között – a benne lévő írások műfajára is utal. Létezik azonban olyan kiadása is a gyűjteménynek, amely verseskötetnek nevezi magát (lásd a hivatkozott magyar kiadást), egyes darabjait pedig különböző minifikciós antológiákban is viszontláthatjuk.

Lauro Zavala a korábban idézett cikkében, melyben az új olvasási stratégiákról beszél, a következőképpen fogalmaz:

„...a XX. századi szövegek között gyakran találunk olyan minifikciót, amely olvasható prózaversként, esszéként, krónikaként, allegóriaként, vagy akár novellaként, így könnyen előfordulhat, hogy ugyanaz a szöveg különböző műfajú írásokat tartalmazó antológiákban is megjelenik. Ez a jelenség jól mutatja, hogy a tradicionális műfaji rendszer nem alkalmazható azon szövegek esetében, amelyek nem vethetőek alá egy-egy kanonikus olvasat szabályainak.”¹³

Ebben az értelemben – visszatérve a cikkünk címében felhasznált Oviedo-idézetre – *Az alkotó* szövegei a szó szoros értelmében nem olyan írások, amelyek egyszerre novellák, lírai költemények és esszék, hanem olyan szövegek, amelyek a felsorolt tradicionális műfajok egy-egy jellegzetességét mutatják ugyan, mégsem mondhatóak sem novellának, sem lírai költeménynek, sem esszének: leginkább annak a műfajnak a keretein belül értelmezhetőek, amelyet 1981-től – szimbolikusan ezt az évet tekintjük a műfaj megszületésének – minifikciónak, magyar fordításban pedig Scholz László 1998-ban megjelent válogatása nyomán¹⁴ latin-amerikai egypercesnek nevezünk.

¹³ „...a lo largo del siglo XX encontramos minificciones que pueden ser leídas alternativamente como poema en prosa, ensayo, crónica, alegoría o cuento, de tal manera que un mismo texto es incluido en antologías de cada uno de estos géneros. Este hecho bien conocido revela una vez más la insuficiencia de la preceptiva genérica tradicional para dar cabida a textos que se resisten a ser reducidos a uno u otro canon de lectura.” Ld. Zavala: *i. m.* (Ford. B. D.)

¹⁴ Scholz László (szerk.): *Borges y yo. Latin-amerikai egypercesek*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1998.

Dobák-Szalai Zsuzsanna

Az identitás irodalmi műbe íródása

Julio Cortázar *A távoli társ* című novellájának és Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregényének összehasonlító elemzése¹

Hargittay Gergelynek

Bevezetés

Mivel e kötet központi témája a spanyol nyelvű kispróza XX. századi megújulása, jelen tanulmány Ortega y Gasset regényelméletével kezdődik, megállapításai ugyanis más prózai műfajokra is alkalmazhatóak, legyen szó novelláról vagy kisregényről. Ortega elmélete szerint korának – vagyis a XX. század első felének – narratívájára jellemző egyfajta elmozdulás az események közzététele felől a szereplő bemutatása felé, akinek önismérete, ill. öntudata a mű szervező eleme; vagyis a szereplő a narráció forrásává válik.² Az új narratíva másik alapvető jellemzője a karakter egységének felbomlása „különbéféle elszórt szituációkba, az érzelmek, gondolatok, színek és remények mindig eltérő artikulációjába”.³

Jaime Alazraki azt mondja *A távoli társ*-ról az *En busca del unicornio* (Az egyszarvú nyomában) című könyvében, hogy Cortázar műve egy szereplő-novella, melyben a normális rend megsértése utat nyit a szereplő komplexitása felé.⁴ Hajnóczy Péter kisregényében ugyanakkor azt látjuk,

¹ Jelen tanulmány az *Espejos y prismas: Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica* című nemzetközi hispanisztikai konferenciára készült előadás, valamint a *Trans*– N°10 (<http://trans.univ-paris3.fr>) folyóiratban spanyolul megjelent tanulmány magyar nyelvű változata.

² „La esencia de lo novelesco – adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna – no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo», en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente.” (A regény-jelleg lényege – és most csak a modern regényre gondolok – nem abban rejlik, hogy mi történik, hanem éppen abban, ami nem «történés», a tiszta létezésben, a szereplők valamilyenként és valahol való létében, főleg az összességükben vagy az őket körülvevő légkörben.) Ld. Ortega y Gasset, José: *Ideas sobre la novela*, in Uő: *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza, 2005, 42. (Ford. D-Sz. Zs.)

³ „...una sucesión de estados difusos, una articulación siempre distinta de emociones, de ideas, de colores, de esperanzas.” Ld. Ortega y Gasset, José: *El espectador*, vol. 8, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, 180. (Ford. D-Sz. Zs.)

⁴ Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983, 181–200.

hogyan bontja le önmagát lépésről lépésre egy identitás. A két mű közös jellemzőinek feltárása érdekében elemezni kell mindkét szöveg főszereplőjének személyiségváltozását, amely tükröződik a narratív technikák változásában, sőt, magának a szövegnek a felbomlásában is. Szintén XX. századi vívmány, hogy a szöveg leképezi a szereplők személyiségének változását a maga változásaiban, és ebben két legfontosabb eszköze a multiplikáció: a szövegszintek, idősíkok, a tér és a szereplők megsokszorozása; valamint a mű befejezésének és zárlatának szétválasztása.

Az identitás kitágítása

Cortázar novellájában a főhősnő, Alina Reyes nevéből képzett „es la reina y...” (magyarul: Alina K. Reyes, a királyné és...) anagramma, abban is az „és” kötőszó – mely valamiféle folytatásra utal – teszi lehetővé az identitás kiterjesztését.⁵ Az identitás megkettőzésének csúcspontja, mikor a királyné és a távoli társ két különböző szereplővé válik szét: egy elkényeztetett, fiatal argentin lánnyá és egy magyar koldusasszonnyá. A szöveg szintjén is megismétlődik ez a szétválás a második elbeszélői hang megjelenésével, amely önálló, vizuálisan is elkülönülő szöveget képez Alina naplójával szemben. *A halál kilovagolt Perzsiából*⁶ című kisregényben pedig az alkohol nyitja meg az utat a főhős, H. P. identitásának megőrzése és kiteljesedése felé, az írás aktusán keresztül, másfelől viszont az ital az oka mind az implicit szerző identitásfelbomlásának, mind az általa írt szövegtest szétesésének.

Pszichológiai nézőpontból értelmezve a műveket úgy tűnhet, hogy Alinának skizofrén tünetei vannak, H. P. hallucinációit és irracionális féltelmeit pedig az alkoholizmus okozza. Ebből a szempontból vizsgálva a novellát, *A távoli társ*-ban a főhősnő képtelen azonosulni hétköznapi életével, ezért kitalál magának egy „másik én”-t, hogy ide menekülhessen

⁵ „Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...” (Alina K. Reyes, a királyné és... Milyen szép is ez, hisz új utat nyit, hisz nincs lezárva. Mert a királyné és...) Ld. Cortázar, Julio: *Lejana*, in Uő: *Obras Completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 177. (Magyar nyelven: Cortázar, Julio: *A távoli társ*, ford. Scholz László, in Uő: *Nagyítás*, Budapest, Európa, 1977, 24–33.)

⁶ Hajnóczy, Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*, in Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái – *Kisregények és más írások*, Budapest, Századvég, 1993.

a világ elől. Alina álláspontja hasonmásával szemben ambivalens, néha gyűlöli, máskor gyengéden együtt érez vele. Alteregója csak egy koldus, mégis inkább ura saját életének, mint Alina. A napló végén Alina betegnek érzi magát, és meg akar szabadulni a mániájától, ezért el akar menni a világ másik végére, hogy legyőzze. A két identitás összeolvadása illetve szétválása egészen a végső találkozásig oscillál: Alina időnként külön emlegeti önmagát és a másikat, máskor viszont elcsúszás figyelhető meg az alany és az állítmány egyeztetésében. Még mindig a pszichológiai értelmezésnél maradva, a második narrátor, aki az utolsó szövegrészben jelenik meg, akár pszichológusnak is tekinthető, aki nem csak megfigyeli, de analizálja is az általa elmondott eseményeket.

Hajnóczy kisregényében – melynek alaphelyzete hasonló Onetti *El pozo* (A kút) című művéhez – a történet H. P. írói kísérleteit követi nyomon: az alkoholista író az irodalmi anyagot keresi emlékei, hallucinációi, olvasmányélményei és saját – alkohol utáni vágy és magány okozta – szenvedései között. H. P. kétségbeesetten várja, hogy felesége, Á. hazaérjen, és megmentse. Á. alakját azonban nem tökéletes feleségként mitizálja – hiszen már az elején tisztában van vele az olvasó, hogy házasságuk nem idilli: kapcsolatuk alig élte túl H. P. viszonyát egy 19 éves lánnyal –, hanem sokkal inkább védőszentként. Várakozás közben, hogy elüsse az időt, H. P. felelevenít egy meglehetősen visszás régi szerelmi történetet egy Krisztina nevű lánnyal. Ily módon a kisregény mindkét történeti szála egy-egy agóniát mutat be: az első az intellektuális erőfeszítések agóniáját, az második egy magánéleti agóniát.

A szubjektum újraalkotása az irodalmi műben

Mindkét mű meghaladja azonban a pszichológiai folyamatok realista ábrázolását. A *távoli társ*ban a napló szerepe kimerülhetne egy mentális betegség vagy Alina képzeletbeli játszadozásának valósághű leírásában, amely véget is ér a házasságkötéssel, hétköznapi életének betetőzésével. Ám a novella nem ér véget ott, ahol a napló, hiszen egy második narrátor értesíti az olvasókat a későbbi eseményekről, és éppen ez az utolsó szövegrész a fantasztikum létrejöttének a helye. Alazraki rendszere szerint A *távoli társ* a neofantasztikus irodalom kategóriájába tartozik, hiszen

a második narrátor úgy írja le a személyiségcserét – amely a képzeletbeli figura önállósodásaként, kitalálójától való függetlenedéseként is értelmezhető –, mint egy cseppet sem meglepő, teljességgel hétköznapi eseményt. A fantasztikum az irreális megvalósulása, átlépés egy másik geometriába: „Ez nem kísérlet az olvasó félelmeivel való játékra, hanem egyfajta második rend elérési módja egy metafora által [...] amely eszköz a valóság olyan rétegeinek a költői megismerésére, amelyek ellenállnak a logikai megismerésnek”.⁷ Noha Hajnóczy kisregénye nem tartalmaz fantasztikus elemeket, abban is megjelenik ugyanez az igény az élet költői megismerésére. Az alkoholizmus itt a világ befogadásának egy alternatívája, ahogyan egy másik alternatíva önmaga újraalkotása az irodalomban és az irodalom által.

Mindkét mű olvasói tanúi lehetnek az írás folyamatának: H. P. író, aki szembeszáll az üres papírlappal, míg Alina naplót ír és közben – bár nincs tudatában – irodalmat is. A napló megmutatja a belső folyamatot, ahogy a főhősnő irodalommá alakítja, „irodalmizálja” saját személyiségét. Az irodalommá válás folyamata két formában és két szinten jelenik meg: először is irodalmivá teszi önmagát azáltal, hogy egy másik térben, más körülmények közt, egy másik életben képzelel el magát; másfelől pedig azáltal, hogy önmagáról, saját mentális folyamatairól ír. Mindkét eljárás önmaga tárgyként való szemlélésén alapul, egy önmagából való ki- és hátralépésben, ami lehetőséget ad az önreflexióra. Ráadásul Alina nem csak látja magát kívülről, hanem ír is az így létrejött kettősségről – szubjektum és objektum voltát narrátorként és szereplőként is megéli.

Hajnóczy esetében szükséges és tudatos is az implicit szerző részéről, hogy önmagát irodalmi anyaggá változtassa. Pontosan e tudatosság miatt nem használja H. P. az Alina által alkalmazott, naiv, első személyű elbeszélést – kivéve néhány korábbi feljegyzését, amelyet újraolvas a kisregényben –, hanem harmadik személyben közöl – összhangban az irodalmi tradícióval –, noha ő a fokalizátor, vagyis kizárólag az ő nézőpontja dominál az egész műben. Hajnóczy narrátora általánosítja, megfosztja

⁷ „No es un intento de jugar con los miedos del lector; es la ruta de acceso a ese orden segundo a través de una metáfora que [...] [es] un medio de conocer poéticamente a estratos de la realidad que se resisten a un conocimiento lógico.” Ld. Alazraki: *i.m.*, 200. (Ford. D-Sz. Zs.)

személyiségüktől a két történet-szál központi figuráit azáltal, hogy „férfi”-nek és „fiú”-nak hívja őket. Ezáltal önmagát is személyteleníti, ugyanakkor meg is kettőzi, és jól elkülöníthetővé teszi a két különböző idősíkból megjelenő alteregóját. Ám az elbeszélő-főszereplő más módon is utal önmagára, neve kezdőbetűivel, és hasonlóan jár el a mellékszereplőkkel is: megfosztja őket vezetéknevüktől – mint Krisztinát –, vagy tovább megy, és keresztnévüket is csak kezdőbetűvel jelzi – ahogy felesége, Á. esetében teszi. Az olvasó a mű elejétől tudja, hogy a narrátornak irodalmi szándékai vannak: a kezdő szituáció, miszerint az író egy fehér papír fölé hajol, és küzd, hogy megtölthesse, irodalmi paktum elfogadására szólítja fel az olvasót. Ha valaki önmagáról ír, szükségszerűen az elbeszélés tárgyaként kezeli önmagát, amihez külső nézőpontra van szükség. Ám mind Cortázar, mind Hajnóczy tovább bonyolítja ezt a kiindulási helyzetet: *A távoli társban* a szereplő éneke kettéválik Alinává és a távoli társsá, míg *A halál kilovagolt Perzsiából*ban egy fiúvá és egy férfivé.

Narratív technikák

Mindkét mű értelmezhető az írás folyamatáról, az irodalmi szöveg létrehozásáról szóló történetként. Az olvasó nyomon követheti az alkotás lépéseit a szerző mentális folyamataitól egészen addig, míg a szöveg leválik a szerzőről és önálló életre kel. Mindkét elbeszélés a képzelet beindításával kezdődik valamifajta stimuláció segítségével, amely lehetne spontán is, de ezekben a művekben tudatosan keresett: Alina esetében a szójátékok, H.P. számára pedig az alkohol és az általa előhívott víziók, az emlékek, korábbi írásainak újraolvasása és a képzeletbeli játékok szolgálnak katalizátorként. Noha Alina nem hivatásos író – szemben Hajnóczy főszereplő-narrátorával – tudatosan és reflektáltan írja a naplóját, például utalásokat tesz a választott igeidőkre. Két igeidő váltakozik a naplóban, a jelen és a múlt, ám a vége felé megjelenik a jövőidő is, a későbbi találkozás előrevetítéseként. Összességében mégis megfigyelhető egyfajta preferencia a jelen idő használata iránt, szemben Hajnóczy művével, ahol a múlt idejű elbeszélés dominál. A kisregény második történet-szálát tekintve, amely a fiúról szól, természetes is a visszatekintő elbeszélés, hiszen korábbi élményeket mesél el a narrátor most (az írás pillanatában),

utólag. Ám az első történet-szál visszatekintő elbeszélése már sokkal érdekesebb, mert a narrátor jelenlegi (írás közbeni) élményeit adja hírül. Úgy tűnik, a narrátor ebben is az irodalmi hagyományhoz alkalmazkodik, ahogy a látszólag személytelen, harmadik személyű elbeszélői hang választásakor is. Ugyanakkor, mivel a kisregényben nem időrendben szerepelnek az események, itt is találhatunk különleges igeidő-használatot, például a Krisztina-történet befejezése jövő időben történik.

Tér és idő

Az időzavar azonban nem korlátozódik az elbeszélés idejére, hanem a történelmi és a megélt idő között is elcsúszás figyelhető meg. Míg Alina hosszú órákon át fantáziál egy hangverseny vagy egy családi összejövettel fizikai ideje alatt, addig H. P. végeláthatatlan órákig szenved, és éveket elevenít fel egyetlen óra leforgása alatt: a kisregény elején három óra van hátra Á. érkezéséig, a végén pedig további két óra marad hátra. Az óra figyelése állandó elem a kisregényben, míg végül az idő kimerevedik a halál képében. Az idősíkok megsokszorozása mellett megjelenik egy szimbolikus idő is Hajnóczy művében. A tél és a nyár között ellentét feszül: az első a szenvedés szimbóluma, amit a hideg, a kemény munka és a magány okoz, a második pedig a fellélegzés ideje, amit a jó idő, a lustálkodás és egy fiatal lány felbukkanása hoz. Ahogyan Németh Marcell is hangsúlyozza Hajnóczyról írt munkájában: az a motívum, hogy a fiú mindenféle kitalált neurológiai tünetekre hivatkozva nem dolgozik nyáron, visszaköszön az első elbeszélői szint neurológiai tüneteiben, vagyis a férfi vízióiban és rémálmaiban.⁸ A Krisztina apja által majdnem eldobott cipő képe is újra felmerül egy látomásban, egy akasztott férfi szájába gyömöszölt tornacipő formájában. Egyéb visszatérő elemek a rühes papagáj, a műanyag almacsutka, és a legfontosabb, a halott perzsa város.

A szimbolikus évszakok konkrét helyszínekhez is kötődnek: a kisregényben a tél Rákoscsabához, a nyár pedig – Krisztina esetében a Gellért, Á. esetében Gárdony – strandjához társul. Hasonló kronotopikus egyezés figyelhető meg *A távoli társban* is: a tél negatív

⁸ Németh Marcell: „Nem én. Semmi közöm hozzá!” (*A halál kilovagolt Perzsiából*, 1979), Pozsony, Kalligram, 1999, 114.

képe Budapesttel és a koldusasszonnyal kapcsolódik össze. Sem a kisregényben, sem a novellában nem teljesen negatív azonban ez a kép, ahogy a nyaré sem teljesen pozitív; az ellentét csak látszólagos. Alinát vonzza a téli Budapest, ami identitásproblémájának a végső megoldásának a helyszíne is egyben – értelmezzük bár ezt a megoldást személyiségcsereként vagy a megkettőzött identitás végső szétválásaként, mely során a fókusz Alináról a koldusasszonyra vált. Ugyanígy H. P. is fel tud eleveníteni kellemes emlékeket a rákoscsabai télről, amelyek a szabadság és az önazonosság pillanatai voltak. A nyár ezeknek az értékeknek a veszélybe sodrását jelenti: a találkozás Krisztinával az alávetettség és a saját személyiségétől való megfosztás veszélyével jár. Ezek a veszélyek pedig megismétlődnek az Á.-val való – szintén nyári – találkozásban is, csak hogy személyiségét és szabadságát most nem ostoba és öncélú parancsok fenyegetik, hanem a saját védelmében szóló, aggódó törődés.

Az idősíkok megsokszorozása tehát a tér megsokszorozásával is jár; mindkét műben megfigyelhető egy valós és egy mentális tér. A *távoli társban* a valós tér Buenos Aires, a mentális teret pedig Alina fantáziái képezik. Buenos Aires a hétköznapi élet színtere, amit a főhősnő elutasít, és amiből menekülni akar. A menekülés pedig a mentális térbe történik: kitalál magának egy alternatív ént, aki egy távoli helyen él, Budapesten, amiről Alina szinte semmit sem tud, és éppen ezért kiváló teret enged képzelgéseinek. Eleinte csak nagyon halvány elképzelései vannak Alinának a hasonmásáról, először azt sem tudja, hová helyezze el: felmerül Budapest mellett Jujuy és Quetzaltenango is. Csak annyit tud biztosan, hogy messze van, és nem a királyné az anagrammából, hanem a másik. Aztán lassan konkretizálódik mind a személye, mind az élettere, és létrejön a budapesti koldusasszony. Ám ez a kitalált hely valóságossá válik, amikor odautazik, ahogy maga a kitalált figura is.

Intertextualitás

A kisregényben viszont az egyetlen valós tér az író szobája, minden más helyszín a mentális térben található. Ugyanakkor a papír, vagyis a szöveg, amelyet H. P. ír, mind a valós, mind a mentális térben zajlő

eseményeknek helyet ad. Ily módon a szöveg a találkozási pontja a különféle valóságsíkoknak, mint ahogy különböző szövegeket is magába foglal. Hajnóczy egyik jellemző technikája a vendégszövegek alkalmazása, a kisregényben például olvasható az implicit szerző néhány régebbi feljegyzése, egy fegyverhirdetés, az Anticol hatásainak részletes orvosi leírása – ez egy olyan alkoholbetegség elleni gyógyszer, amely alkohollal vegyítve akár halálos is lehet. Ez a paradoxon tökéletes leképezése H.P. alkoholhoz fűződő viszonyának. Találunk még továbbá történelmi-irodalmi tudósítást Hajnóczy József akasztásáról, néhány levelet Krisztinától, egy idézetet a *Hamlet*ből, valamint néhány korabeli sláger részletét, sőt, még egy cipőkanál feliratát is. Hajnóczy saját szövegébe vegyíti ezeket a vendégszövegeket, és hagyja, hogy szabadon kifejtsek hatásukat.

Mivel Hajnóczy narrátora jóval műveltebb, mint Alina, a novellában kevesebb irodalmi utalás van – megjelenik például Dorian Gray és Hamupipőke alakja, mindkettő a hasonmás témakörében –, szemben a kisregénnyel, mely sokkal több intertextuális elemet tartalmaz. A beépített szövegeken és a különféle szerzőkre tett utalásokon kívül H. P. egy egész listát ad az általa olvasott és csodált írókról, ezzel is jelezvén szándékát, hogy be akarja írni magát az irodalmi kánonba. Másfelől, ezeknek az alkohol- vagy drogfüggő szerzőknek a felsorolása egyben mentségül is szolgál saját függőségére – a szöveg mindkét szintjén megfigyelhető a narrátor-főhős hajlama a mentségek keresésére, ami saját bizonytalanságából fakad –, és közben azt hiszi, ő lesz a szabály alól a kivétel. H. P. azt reméli, hogy képes lesz uralkodni alkoholizmusán – ami elengedhetetlen eszköz a zseniális íróvá váláshoz –, hogy életben maradjon, és tovább írhasson. Szeretné leküzdeni az alkohol paradoxonját, hogy ez a függőség inspirálja, ugyanakkor megöli őt is, meg a szöveget is. Mindkét szövegszinten azon a vonalon egyensúlyoz, amely elválasztja személyiségének megtagadásától, illetve elvesztésétől, és próbál bizonyos távolságot tartani mind önmagától, mind az általa írt szövegtől⁹. Ez a remény sűrűsödik össze a perzsa városon túl elterülő paradicsom képében, zöldellő fákkal, patakkal és a feleségével,

⁹ Németh: *i.m.*, 110.

aki órá vár. De tudja, hogy nem juthat ki a városból, mert az a halálának a helyszíne; tudja, hogy nem érhet el a paradicsomba, mint ahogy a felesége sem fog hazaérni.

Játék és rítus

H. P. bizonyos játékokkal és rituálékkal tölti ki az időt, amíg várja Á.-t, az ihletet és – végső soron – a megváltást. Minden pohár fröccs elkészítése, hosszas szemlélése, mielőtt meginná, az emlékek felidézése, a képzelgés egy régi munkatársáról, amint öngyilkosságot követ el, majd a saját öngyilkosságának képzeletbeli megvalósítása – az orgona a közös pont a két fantáziakép között –, mindezek a tevékenységek a világ egy különös, autentikus felfogása felé irányulnak, ami utat nyit egy irreális sík felé.

Cortázar novellájában a játék a szavak manipulálásában rejlik, ami további mentális folyamatokat indít be, kitágítván a főszereplő identitását. Alina tevékenysége a mentális térre korlátozódik: unalmas, hétköznapi életéből a képzeletébe menekül. Nyelvi játéka megfosztják a szavakat a jelentésüktől, csak a formájukat és a hangzásukat hagyják meg, referencia nélkül. Alina megszabadítja a nyelvet attól a jellemzőjétől, hogy valami másra, önmagán túlira utal – egy fogalomra vagy a valóság egy elemére. Visszaadja a szavak önazonosságát azáltal, hogy absztrakt nyelvi alakzatokként kezeli őket, és a saját nevét is felhasználja ehhez a felszabadítási folyamathoz, hiszen ő is az önazonosságot keresi, meg akar szabadulni a hétköznapiok láncaitól, és ki akarja tágítani identitását új valóságok felé. Ezeket a játékokat a novella és a kisregény főszereplői találják ki maguknak. Alazraki¹⁰ megállapításai szerint a kultúra határán mozgó, szabad tevékenységről van itt szó, amely szembeszáll annak szabályaival. Alina és H. P. is a *homo ludens* típusához tartozik, aki létrehoz egy saját teret, időt és szabályokat ehhez a szabad játékhoz, amelynek még ő sem ismeri a végét, de ami egy újfajta valóság felé vezet.

Ugyanakkor mindkét elbeszélésben jelen van egy másfajta játék is, a „komoly játék”, melyben a két főszereplő a külvilág szabályai szerint játszik. Alina eljátssza a maga szerepét kis hétköznapi világában:

¹⁰ Alazraki: *i.m.*, 215–231.

engedelmesen, de kedvetlenül vesz részt a társasági eseményeken, hangversenyeken és családi összejöveteleken, és viszonzozza Luis María közeledését is. Hasonlóan jár el a fiú is a kisregényben: eljátssza, hogy elfogadja Krisztina szabályait, úgy tesz, mintha engedelmeskedne neki, hiszen csak így tudja megőrizni a jellemét és az önállóságát. Az el nem szívott cigaretta ennek a néma és titkos ellenállásnak a szimbóluma. Mind a fiú, mind Alina játékként élik hétköznapi életüket, vagyis azt játsszák, hogy így élnek. A hétköznapiság két prototípusa pedig Krisztina – a kisregényben – és Luis María – a novellában. Tehát Alazraki állítása, miszerint „A távoli társban Cortázar szembeállítja egymással a kétfajta játékot: a fámák hamis játékát a dulimanók valóságalkotó játékával”,¹¹ alkalmazható Hajnóczy kisregényére is.

Az elképzelt autonómiája

A szövegalkotás következő lépcsőfokán az elképzelt leválik kitalálójáról és önállósodik. A novella fiktív világában a koldusasszony életre kel és valósággá válik. Először csak Alina képzeletének szülötte volt, mint Rod, akit kitalált mellé, majd eltörölte a létezését. Mikor gondolatban Budapestre utazik, nem létező neveket és helyeket talál ki, amiknek semmi közük sincs a valóságos magyar fővároshoz. Végül mégis Budapestre utazik, és ott egy már létező személlyel találkozik.

Hajnóczy szövegében is hasonló történik a narrátorral. Központi témája, a halál, amelyet ezerféleképpen idézett meg a narrátor, kezdi átvenni az irányítást, képeivel árasztja el az implicit szerző elméjét, ezáltal a papírt is, míg végül kiteljesedik a halott perzsa város képében, amely a halál időn kívüli tere. Németh Marcell értelmezésével összhangban a főszereplő-narrátor tesz egy utolsó kísérletet a halál előli menekülésre, méghozzá a szimplán materiális, tárgyi létbe, a dologiságba – mint amilyen egy cipőkanál léte.¹² Végül mégis rájön, hogy az egyetlen lehetősége

¹¹ „en «Lejana», Cortázar confronta los dos planos del juego: el juego adulterado de los famas y el juego realizador de los cronopios.” (Uo., 225.)

¹² „A folyamat menekülésbe, az eltűnés-megbújtás kísérleteibe vált át: átváltozás [...] a tárgyi létezésbe mint az utolsó menedék ígéretébe.” Ld. Németh: *i.m.*, 106.

a méltóság megőrzésére, ha elfogadja a halált.¹³ Ennek az elfogadásnak az ellentétpárja Krisztina anyja, aki minden rosszat távol tart magától: erőltetett vidámsága önvédelmi mechanizmus, amellyel a zsidó származása miatt elszenvedett borzalmakra reagál. De ez a tettettett vidámság teljesen kiüresedik, és hamissá válik Krisztina esetében, aki sohasem szenvedett.

Utolsó lépésként végül a szöveg is önállóvá válik, leválik az implicit szerzőről, és szétesik a halál és a szenvedés brutális és pornográf képeivé. Az elbeszélés mindkét szinten a halál egyértelmű képéhez jut el: a kihalt városhoz. A halott perzsa város megjelenése a fiú képzeletében a sorsszerűség jele, a kilépése a történelmi időből, és a kezdetekhez való visszatérése is egyben, hiszen ez textuális utalás a címre. A *távoli társban* is megfigyelhető a szöveg leválása az implicit szerzőről, először is az utolsó, naplót követő szövegrész miatt, amelyet már nem Alina írt, másrészt mert a naplót – ahogy H. P. szétszóródó szövegét is – irodalmi műként olvassák az olvasók.

Zárlat és befejezés

És éppen azért, mert irodalmi szövegekről van szó, mindkét műnek szüksége van befejezésre. Egy eseménysor a végtelenségig folytatható, de az irodalmi mű nem: kell neki egy tematikai vagy ritmikai törés, egy szerkezeti változás, vagyis egy zárlat – Barbara Smith terminusát használva.¹⁴ Vagy ahogyan Marco Kunz fogalmaz: „Az irodalom megadja a világnak azt a befejezést, ami hiányzik belőle.”¹⁵

Ám a zárlat a két mű egyikében sem egyezik meg a narrátor ön-életrajzi elbeszélésének a végével. A *távoli társban* két verziót kap az olvasó a végső találkozásról: Alina leírja a naplóban, hogyan képzei el

¹³ „A halál kilovagolt Perzsiából ennek a határjárásnak, a bíráló elfogadásának, a «bármikor megtörténhet» vállalásának a méltóságáról beszél.” (Uo., 113.)

¹⁴ „When a principle of sequential structure does not imply its own termination point, closure must be secured either through special terminal features or through some other structural principle.” (Mikor egy sorozat szerkezeti elve nem foglalja magában saját végpontját, vagy speciális, befejezésre utaló kifejezésekkel, vagy egy másik szerkezeti elvvel kell biztosítani a zárlatot. Ld. Smith, Barbara Herrnstein: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968, 111. (Ford. D-Sz. Zs.)

¹⁵ Kunz, Marco: *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, 102. (Ford. D-Sz. Zs.)

a találkozást, előrevetítve a királyné győzelmét a koldusasszony felett, reményeinek megfelelően, de a második, névtelen narrátor egy sokkal objektívebb, harmadik személyű, visszatekintő leírást ad az eseményekről. Ám a harmadik személyű elbeszélésben is Alina a fokalizátor, egészen az utolsó bekezdésig, mikor ezt a szerepet a koldusasszony veszi át. A második változatban a találkozás meglehetősen teátrális aktus, megismételt, már elpróbált mozdulatokkal – Alina képzeletbeli főpróbája után. Fizikai kapcsolat jön létre, mikor a két nő átöleli egymást, és Alina végre teljesnek érzi magát; boldog, fáradt, de biztos a győzelmében. Ám mikor szétválnak, üvölt a hideg okozta fájdalomtól és a rémülettől, ahogy Alinát, saját korábbi énjét távolodni látja. Ezzel bekövetkezett a személyiségcsere, ami értelmezhető úgy is, hogy Alina személyisége végérvényesen kettévált, két önálló, valóságos részre szakadt, miközben a fokalizátor szerepét átvette a koldusasszony. Így ér véget a novella, anélkül, hogy az olvasó biztosan tudná, hogy ez a csere vagy kettéhasadás győzelem vagy veszteség a főszereplő számára.

Ugyanakkor az elbeszélői hang és a fokalizáció megváltozása kivezeti az olvasót a szövegből és Alina fejéből, amire azért van szükség, mert a narráció bensőséges volta, az első személyű elbeszélés, Alina egyetlen nézőpontja és a napló bizalmas stílusa miatt a szöveg beszippantotta az olvasót. Másfelől maga a napló műfaja is szükségessé teszi a külső zárlatot, mert egy szereplő-narrátor nem tájékoztathatja az olvasót a saját identitás-cseréjéről, vagy a tőle függetlenné vált képzeletbeli énről, ennek az új entitásnak a nézőpontjából, ahogy a saját haláláról sem tudna hírt adni.

Hajnóczy kisregényében viszont éppen a halál képe zárja a művet. Mindkét szövegsík a halott perzsa város képéhez vezet, ahol halálra van ítélve a főhős, miközben a város határában ott várja a paradicsom. A perzsa város megjelenése a második szövegszinten, vagyis a fiú történetében egyszerre előrevetítés és visszautalás, mert kronológiailag korábban történik, mint a férfi története, viszont a szövegben később jelenik meg ez a vízió a fiúnál, mint a férfinél. Ezzel bezárul az idő köre, de a szövegé is, mert a halott perzsa város képe megelőzi az egész szövegtestet, és már az első perctől – vagyis a cím elolvasásától – fogva meghatározza a mű értelmezését.

A halál képe pedig egyértelműen lezárja a művet, mert a záró stratégiák közül a legerősebb a halálra tett utalás, ugyanakkor itt is különálló zárlatról van szó. Akár a novellában, Hajnóczy művében is vizuálisan külön van választva a befejezés a szöveg többi részétől, de egyik mű esetében sem ez az oka, hogy különálló zárlatról lehet beszélni, hiszen mind a kisregény, mind a novella egésze töredezett. *A távoli társban* megfigyelt fókuszváltás ugyanakkor itt is megtörténik. A kisregény mindkét szövegszintjén belső fókuszváltás figyelhető meg, de a két réteg fókuszátora sosem egyezik meg, noha a férfi és a fiú ugyanannak az identitásnak a két különböző verziója, a történelmi idő két különböző pillanatában. Egyetlen nézőpont uralja mindkét síkot, olyannyira, hogy szinte teljes egészében hiányoznak a párbeszéd, és a mű többi szereplője a főszereplő-narrátor szűrőjén keresztül nyilvánul csak meg, függő beszédben, vagy rövidke idézetek, felelevenített mondatok formájában. Ezek a kurzívan szedett mondatok gyakran elősegítik a két sík közötti váltást, hasonlóan Faulkner *A hang és a tébolyához*.

Ezzel szemben a zárlat fókuszváltása hol belső, hol külső – ez utóbbi főleg a halott perzsa város megjelenését kíséri. A mű vége ezen felül azért is értelmezhető különálló zárlatként, mert nem esik egybe egyik szint történetének a befejezésével sem. A Krisztinával történetek végét jövő időben meséli el a narrátor, ám a mű zárlata ennek a történeteknek egy korábbi pillanatát idézi fel. Az első szövegszintben pedig egyáltalán nincs is befejezés: Á. nem érkezik meg; nincs megváltás. Az alkohol hatására szétesik H. P. személyisége – még a saját nevét is elfelejti –, s a szöveg is darabokra hullik: a halál képei szabadon árasztják el a szöveget, és ezzel – mondja Németh Marcell – az elbeszélés eljut a verbális kifejezhetőség határához.¹⁶

Konklúzió

Végül tehát a két, cím óta fenyegető elem, a halál és a távoli társ, átveszik a hatalmat az elbeszélés fölött. Ez a hatalomátvétel *A halál kilovagolt Perzsiából*ban a szöveg szintjén jelenik meg, a szöveg szétesése és

egyetlen képben való kimerevedése által, *A távoli társban* pedig azáltal, hogy a kitalált én, már mint szereplő, átveszi a fókuszváltó feladatát.

A sajátos narratív technikák elérése, hogy a művek meghaladják a pszichológiai elemzést és annak realista ábrázolását, és fordítva, a lelki folyamatok, amelyek beíródnak az irodalmi műbe, segítik a szövegeket, hogy ne csupán üres és hangzatos kísérleti technikák találkozási pontjai legyenek. A két mű intenzitása próbára teszi az olvasók lelki és mentális képességeit. Ám míg *A távoli társban* az olvasó inkább ambivalens, mintsem negatív eseményként éli meg Alina képzelgéseinek valóra válását és önállósodását, addig a kisregény sem foszt meg teljesen a reménytől: megmarad a paradicsom képe – talán elérhetetlen, de jelen van.

¹⁶ „A képek az elbeszélés határai és diszfunkciói: a nyelv és a reflexió határán állnak, és nem-verbális közegükkel kijelölik a nyelvileg közelíthető valóság határait.” Ld. Németh: *i.m.*, 105–106.

Kiss Gabriella

Két és fél dimenziós elbeszélések: Escher és Cortázar

Speculum: 'tükör', speculo: 'elmélkedik, töpreng'. Gondolkodás és képalkotás, tükörkép készítése a latinban összetartozó fogalmak. A magyar nyelv sem tudja szétválasztani a *képet* a *képzettől*, hiszen akkor tudunk valamiről gondolkodni, ha elképzeljük azt. S mindegy, hogy külső vagy belső tükör alapján született meg gondolatunk, születésekor teret kapott, hiszen térbeli fogalmakban született meg. A kép, a tükröződés, a fénytörés, mind-mind térbeli fogalmak. S ha képet alkotunk valamiről, képalkotásunkat a perspektíva-választások határozzák meg, sőt, Mezei Árpád művészettörténész híres tétele szerint¹ a művészeti korszakváltások nem mások, mint az ember nézőpont-változásai, illetve -váltásai. Ezek ugyanis gondolkodástörténeti váltásokat jelentenek. S míg a XX. századig döntően a tükör által látott és gondolkodott az ember (néha „homályosan”, néha „ferdén”), így „írt képet”, a XX. század nagy művészei már prizmat vettek elő, „fénnel írtak”, s úgy tűnik, a XXI. században belépünk a képbe, saját virtuális képünknek leszünk szereplői – miután a tükröt elhagytuk.

I. Az axiomatikus perspektívától az anamorfózisig, a manierizmustól a posztmodernig

„A festő tanítómestere a tükör” – Leonardo da Vinci híres szállóigéje ez, s ő az a művész is, aki kortársai nagy felfedezését, a perspektivikus ábrázolást önnön maga tükre létrehozására is felhasználta. Míg a perspektíva az objektív világ tükrözésére alkalmazott legpraktikusabb technika, Leonardo Alberti piramisa² nyomán jön rá: a világ nem rendezhető be egyetlen síkba, s a világról kialakított kép mindig a szemlélőtől

¹ Mezei Árpád: *Elmélkedések a művészetről*, Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, 1994, 11–50.

² Először Alberti piramisa mutatta meg: a piramis alján elhelyezkedő végtelen az öt szemlélő embertől, helyzetétől, nézőpontváltásaitól, s az innen feltároló perspektívától függ.

függ. Az ő nevéhez fűzhető az *anamorfózis*³ megalkotása. A kifejezés a *metamorfózis* ellentétét jelenti (sokan egyik változatoként értelmezik): átváltozást, visszaváltozást jelent. Orosz István egyik előadásában idézte Diderot 1751-ből származó meghatározását, mely a *Nagy Francia Enciklopédiában* szerepel: „...az anamorfózis kifejezés olyan irreális vagy eltorzított ábrákat jelöl, amelyek mindazonáltal természetesnek tűnnek föl, korrekt arányokkal, ha egy meghatározott látószög alól szemléljük őket.”⁴ Mindannyian ismerünk olyan installációkat, amelyekben az amorf tintapaca az elé tett hengertükörben visszarendeződik egy felismerhető alakká. Amikor egy rövidülésben eltorzult rajzrészletre másképp tekintünk, más perspektívából, mint a kép egészére, s rejtett, felismerhető képre bukkanunk.

A manierizmus és a barokk nagy kísérletezői, az anamorfózis francia és holland kutatói mutatták meg, hogy a több nézőpontból alkotott képek egyidejűleg jelen lehetnek egyetlen képben, ironizálva ezáltal a tükörkép és a valóság viszonyát.

A XX. században éppen egy francia, Marcell Duchamp⁵, s egy holland, Maurits Cornelis Escher foglalkoztak újra az anamorfózissal. A nézőpontváltás komoly létszemléleti változásra is utal, hiszen mindkét szerző az Einstein-féle relativitáselmélet magyarázatában szereplő két koordináta-rendszer elvét követi, s – főként Escher – a tér-idő ábrázolhatóságára tett kísérletet.

³ „Leonardo Milánóban őrzött vázlatkönyvében, a *Codex Atlanticus*ban található két kis ezüstvessző rajza. Furcsa, elnyújtott ábrák, ha azonban a lapot megdöntve, «rövidülésben» nézzük őket, egy szemet és egy csecsemőfejet ábrázolnak. Szög alól nézendő vagy perspektivikus anamorfózisoknak szokták nevezni a Leonardo-vázlatokhoz hasonló ábrázolatokat. A megfelelő dőlésszöget megtalálva tulajdonképpen «visszaszerkeszthetők» ezek az ábrák, vagyis viszonylag egyszerűen rekonstruálható a két valaha nyilván létezett eredeti torzításmentes Leonardo-rajz is. A másik, talán még különösebb forma az úgynevezett «tükrös» anamorfózisoké, ahol a felismerhetetlenné torzított képre egy tükröződő tárgyat – legtöbbször hengert – állítanak, s ennek palástján jelenik meg a bemutatni kívánt ábra. Mindkét esetben az a néző benyomása, hogy a kétdimenziós kép téri illúziót is mutat, hogy plasztikusan kiemelkedni látszik a környezetéből.” In: Orosz István: *Szemünk szöge*, II. Nemzetközi Fényszimpózium, <http://kepes.society.bme.hu/Fenyszimp99/orosz.html>

⁴ Uo.

⁵ Marcell Duchamp: *A nagy üveg* (1915–23, Philadelphia)

Duchampnak a *boom* nemzedékére gyakorolt evidens hatását már sokan elemezték, s az 1970-es évektől az irodalomtudósok is felfedezték, hogy Escher grafikái a század közepétől egyre nagyobb hatást gyakoroltak a kortárs írókra, köztük a latin-amerikai írókra is. Különösen érzékenyen reagált Escher ontológiai kérdéseket felvető grafikáira Julio Cortázar.

Két elbeszélésben igyekszem megvizsgálni, hogyan adaptálta az irodalomban Cortázar Escher két és fél dimenziós képeit, s változtatta meg a hagyományos narratív szintek játékszabályait (kijelölve „A játék végét”) *Az összefüggő parkok* című novellában, s tett kísérletet a dupla prizma („Oktaéder”) látásmódra és a háromdimenziós novellára az *Egy zsebben talált kézirat* című elbeszélésében – azaz két anamorfikus elbeszélésében. Cortázar írásaiban eltérő referencialitású beágyazott reprezentációk törnek be a narratíva diegetikus szintjére, s ezzel követik el a határsértést. Ez a folytonos határsértés vezet vissza a novellákat az ontológiai dominanciához. A határsértés két kiemelkedő alakzata: a metalepszis, illetve az anamorfózis, a többszörös nézőpont-technika. Mindkét novella sajátos metalepszisre épül, s egy-egy escheri szimbólumot emel középpontjába.

II. Az összefüggő parkok (*Continuidad de los parques*)

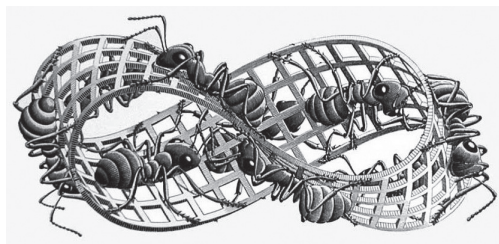
„Ha valami lehetetlenséget akarsz csinálni,
szigorú szabályokat kell követned.”

(William Hogarth)

Az összefüggő parkok Escher *Rajzoló kezek*, illetve *Möbius-szalag* című képeinek narratív továbbgondolása.



(*Rajzoló kezek*, 1948)



(*Möbius-szalag*, 1953)

A konvencionális „egy szemszögű” látásmód perspektivikus rácsai hasonlóan hierarchikus szabályok szerint épülnek fel, mint a konvencionális olvasás retorikai szabályai. A platóni-karteziánus „lényeg”–„igazság”–„teljesség” fogalmak alapján szikáran elkülönítjük a valóságot az irodalmi fikciótól, fikción belül az eltérő referencialitású szövegvilágokat: az álmod a fikcióban megidézett valóságtól, a mindentudó narrátor kommentárját a szereplők által elmondott történetektől. Az anamorfózis ezt az „egy szemszögű” látásmódot szünteti meg, először a képzőművészetben, majd az irodalomban is. Először Cervantes, aztán Lewis Carroll⁶ tett erre kísérletet, s számtalan variációját alkotta meg Cortázar.

A szigorú szabályokat azonban ki kell emelni. Hiszen ezek a szabályok határoznak meg és állítanak fel határokat, melyeket az „öröklött”, centrált gondolkodási rendszerek követnek. A posztmodern irodalom olyan narratív konstrukciókat teremtett, amelyek nem egyetlen fölérendelt elbeszélésben mondhatók el, hanem különböző történetek, műfajok, eltérő referencialitású szövegek szinkretizmusában születnek, azaz a határok sérülnek, eltűnnek, újra megjelennek vagy éppen virtualizálódnak.

Cortázar elbeszélésében a „határsértéseknek” két jeles alakzatát kell kiemelni: a metalepszist és a *mise en abyme*-et.

*Az összefüggő parkok*ban a diegetikus és a beágyazott történet metadiegetikus szintjei között történik határsértés, hiszen ez utóbbi „betolakszik” az elsőbe, olyannyira, hogy a történet szereplője az általa olvasott könyv szereplőjének áldozata lesz. Alkotó és megalkotott egymást írják, alakítják.

Az összefüggő parkok szabályt követ s látszólag szabályt sért, éppen ezért anamorfikus. Hiszen két nézőpontot tart fenn egyidejűleg, mindkét nézőpont megteremti saját narratív horizontját, s ebben a narratív horizontban megszülető szöveg – már-már bornírt módon – közhellyé vált konvenciókat követ. A narrátor mintha egy regény egyik fejezetét mesélné el (talán az utolsót), melynek főszereplője egy üzleteivel elfoglalt birtokos ember, aki igencsak szeret olvasni. Ez a szövegegység a realista regények világát idézi: valóságanalóg helyszín, tipikus elemekkel,

⁶ Carroll, Lewis: *Alice Tükkországban*, ford. Tótfalusi István, Budapest, Móra, 1980.

részletező leírásban. A narráció szekvenciális, az elbeszélés a realista lektűrök világát idézi. S egy *trompe-l'oeil*-gestussal⁷ egy másik világban találjuk magunkat, egy hypodiegetikus világban, mely fikció a fikcióban, s mivel a beékelte reprezentáció és az elsődleges történet hierarchiája megszűnik, a szövegvilágok határai retorikailag, grammatikailag jelöletlenek, ezért az elsődleges narráció helyére a beágyazott történet lép. A *trompe-l'oeil*-hatás a posztmodern szövegek egyik demonstrált eleme, melynek éppen az a funkciója, hogy „szándékosan megtévessze az olvasót, hogy diegetikus világnak nézzen egy beágyazott, másodszintű világot.”⁸ A *trompe-l'oeil*-gestussal megnyílt új világ, új narratív horizont, és az ebből a horizontból kibontakozó szövegtörténet szintén konvencionális narrációtechnikai kliséket követ. Sőt, ez a szöveg mintha több szinttel lenne – természetesen a műfaji hierarchiára épülő, klasszikus esztétikai értékek mentén megfogalmazott, kissé sznob olvasói vélemény alapján – a főszöveg alatt. A beágyazott történet a banális bestsellerek világát idézi Ennek a ponyvairadalomnak is vannak elhagyhatatlan reminiscenciái: az „örülten” szerelmes pár, a féltékeny, öregedő férj, a férj elhagyása, esetleg kiiktatása, melyet az „örülten” szerelmes férfi követ el „örült” szenvedélyében szerelméért. Nem nélkülözik ezek a művek az erotikus részleteket, a részletező leírásokat.⁹ Cortázar nagyon rafináltan építi fel novelláját, hiszen a betéttörténet nem csak az olcsó szerelmes regények világát idézi meg, hanem a – jelen esetben szintén olcsó – detektívstorikat is: előre eltervezett gyilkosság, a terv részletes ismertetése, a terv végrehajtása.

A betéttörténet banális, erre maga a szöveg is reflektál, hangsúlyosan és nagy ironiával: „Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estara a esa hora, y no estaba.”¹⁰

⁷ A *trompe-l'oeil* francia szókapcsolat, jelentése: „szemet becsapó”.

⁸ McHale, Brian: „Kínai doboz világok”, ford. Kucserka Zsófia, in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 186.

⁹ Mintha David Herbert Richards Lawrence: *Lady Chatterley szeretője* című regényének lebutított változatába léptünk volna be.

¹⁰ Cortázar, Julio: „Continuidad de los parques”, in *Cuentos completos I.*, Madrid. Alfaguara, 1994, 292.

S újabb *trompe-l'oeil*-elemmel a két szövegvilág egy szintre kerül. Ekkor értjük meg, miért volt szükség a realista festményeket idéző részletes leírásra,¹¹ hiszen a betéttörténet s az elsődleges történet leírása egybevághat. A beágyazott történetben felismerjük a főszöveg elemeit.

A két szövegvilág értelemszerűen kijelöli a novella két dimenzióját, melyek egymás *mise en abyme*-jévé válnak, azzal az érdekes, megismételhetetlen narrációs eljárással, hogy állandóan felcserélhetők, így rekurzív szerkezetet alkotnak. Hofstadter „furcsa hurkoknak”¹² nevezte ezeket a rekurzív szerkezeteket, amelyeknek az a fő sajátosságuk, hogy a hierarchikus szerkezetben felépülő szintek között haladván hirtelen az eredeti szinten találjuk magunkat.

A harmadik dimenzió egy újabb horizont, az olvasói horizont. Az az olvasási retorika, mely teljesen elbizonytalanodik a novella zárlatában, s így saját magának is egy furcsa hurkot kell bejárnia. Az önmagát a mindentudó narrátorra bízó olvasót először Cervantes hagyja magára, majd Flaubert zavarja össze, s végképp bizonytalanná Borges és Cortázar teszi. Az a naiv olvasói magatartás, mely az olvasót is a narrált világ részének képzele, azaz belééli magát az olvasott fikcióba, a novella végén kirekesztődik ebből a világból. Kénytelen reflektálni arra, hogy a szöveg referenciális viszonyai fiktív lehetséges világokra utalnak, így a szöveg egyrészt önmagával lép dialógusba, másrészt más szövegekkel folytat párbeszédet. Megérti, hogy a novella szintaxisai szekvenciálisak, hogy a művet egy hatalmas szemiotikai struktúrában kell elhelyeznie. Ebben a struktúrában minden folytatódik, más-más hierarchikus szinten. Nem csak a parkok, de a szereplők is. Ám csak a terek képei adnak képzetet. A terek képmásai az én és a megjelenített világ közelítését jelenthetik, míg a személyek képmásai, a portrék, eltávolítanak a megjelenített világtól, hiszen a különbözőséget reprezentálják. Ezen a ponton értjük meg, hogy *Az összefüggő parkok* című novellában az egyes szövegdimenziók (eltérő referenciális szinthez kötődő szövegvilágok, nyelvi struktúrák, szereplői szövegek, olvasási retorikák) eltérő ontológiai dimenziót

¹¹ A *trompe-l'oeil* kifejezés is a hiperrealista festészet terminus technicus.

¹² Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach*, ford. Lipovszki Gábor, Budapest, Typotex Kiadó, 1998, 103–126.

mutatnak meg. Ezt az ontológiai dimenziót azonban csak akkor láthatjuk meg, ha az olvasó egy külső, térben és időben distanciát tartó, azaz másik koordináta-rendszerben elhelyezhető nézőpontot választ, hiszen csak így látható meg a *Möbius-szalag* végtelen jele.

Cortázar ebben a novellájában soha (az eredetiség igényével semmiképpen) meg nem ismételhető Möbius-szöveget¹³ hozott létre. A posztmodern irodalom visszatért az ontológiai alapvetéshez, melyet az a kérdés vet fel erőteljesen: ki ír kit? A szereplők egymást? A narrátor az eltérő szinteken elhelyezkedő szereplőket? Én, az olvasó a mű minden elemét akkor, amikor egy hermeneutikai gesztussal jelentést képezek? A szerző?

A *Möbius-szalag* – mint Escher litográfiáján – vajon a metafizikai instanciavesztésnek nagy emblémája? Az einsteini relativitáselmélet ironikus szimbóluma? Escher *Möbius-szalagján* kilenc hangya mászik. A hangyák, bárhogyan is iparkodnak, nem tudnak csak egyetlen dimenzióban maradni. Ahogy a papírnak sincs két oldala (mondja Möbius), a hangyák sem léphetnek át határokat. Vajon Cortázar ezen határátlépési kísérletei kétségbeesett küzdelmek arra, hogy át tudjuk lépni létünk ontológiai határait? A Möbius-szövegek az emberiség legnagyobb rettenetét tematizálják, mely minden játéknak véget is vet: egyetlen dimenzióba szorulva az örökös, önmagába forduló ismétlődést, így minden tettünk értelmetlenségét is jelentik. Cortázar kötetének címéül a *Játék végét* adta. De a „határsértés” állandó ismétlődése fenn is tartja azt az értelmezést, hogy nem csak egyetlen dimenzióban létezhetünk, sőt azt is megkérdőjelezi, ki is a valós létező egyáltalán: a szereplő, aki bennünket teremt, vagy mi, akik a szereplőket. Esetleg mind a kettő mi vagyunk, akik szereplőt, narrátort alkotunk. A *Möbius-*

¹³ Ez a gyermekmondókák egyik tipikus műfaja: olyan textus, amely visszafordul önmagába, befejezhetetlen, legfeljebb abbahagyható. Ilyen gyermekmondóka köti össze Beckett *Godot-ra várva* című drámájának két felvonását. Az arisztotelészi miméziselvű irodalmi művek a történetre helyezték a hangsúlyt, amely eredendően teleologikus felépítésű, a világban tehát feltételeznek egy felismerhető rendet és *morphét*, melyet utánozni lehet. Ehhez természetesen egy szemantikai alapozású olvasói gesztussal lehet és érdemes közelíteni. A modern, a mimézist elvető irodalmi művek a szöveg megalkotottságára hívják fel a figyelmet, s a metafizikai centrum fenntartására épülő teleologikus létszemléletet vetik el.

szalag a végtelen jele is a matematikában. Ezt egy kései romantikus gesztussal az alkotó ember istenülő gesztusának tekintsük vagy egzisztencialista tételnek?

Cortázar és Escher egyaránt felvetette ezeket a filozófiai kérdéseket. Cortázar *Az összefüggő parkokban*, Escher a *Gömb* című grafikáján és *Möbius-szalagjával*.



(*Gömb*, 1935)

III. Egy zsebben talált kézirat (*Manuscrito hallado en un bolsillo*)

Látszólag egyszerű a magyarázata, hogy miért *Oktaéder* annak a kötetnek a címe, melyben Cortázarnek ez a novellája található. A kötet nyolc novellát tartalmaz. Az oktaéder nyolc egybevágó háromszögből áll, mégpedig úgy, hogy a világ egyik legitimokzatosabb testét, a gúlát tartalmazza – kétszer. Az optikus azt mondja: dupla prizma, az antropológus: az égitestek mitikus ábrázolásai, az isteni teljesség emblémája, a matematikusok a gömbbe írható testről beszélnek. Mindannyian a teljesség szimbólumának vélik.

A geometriát, geometrikus testeket létértelmező alakzattá és emblémává emelni, azt hiszem, William Blake nevéhez köthető. Ő nem választotta el egymástól az irodalmat és a képzőművészetet, s az egyik festményén (*A napok őse*) Isten mint geometer jelenik meg, amint éppen

körzővel tervezi/készíti a geometriai testeket, az égitesteket.¹⁴ Escher egyik híres litográfiáján (*Csillagok*) az égitestek geometriai formák: oktaéderek, illetve többszörös, egymásba kapcsolódó oktaéderek. Escher képén az elől lévő nap három oktaéder szabályos összekapcsolódása által jött létre.



(*A napok őse*, 1794)



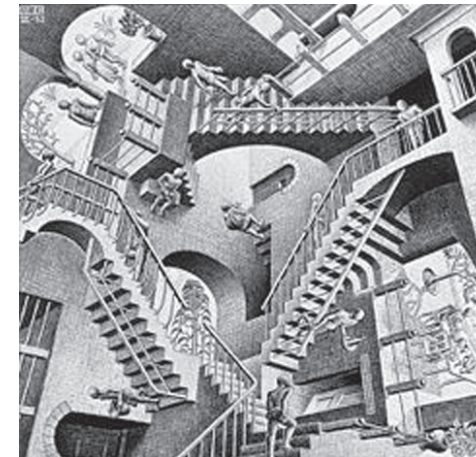
(*Csillagok*, 1969)

Az Escher által rajzolt-festett geometriai alakzatok közepében egy kaméleon van. Az antikvitásban, a középkorban az égitesteket gyakran ábrázolták hüllőkkel, így gyíkokkal vagy gyíkfajtákkal együtt.¹⁵ A hüllők összekapcsolják a kettős értékrendet: a fény felé fordulnak, de a túlvilágot ígérnek. Isteni eredetűek, de a kaméleonok színeváltozása az álnokságnak, így a Sátánnak is a szimbóluma. Később ezeket a geometriai formákat (oktaédereket, gömböket) Escher megpróbálta eleve

¹⁴ Kevésbé valószínű, hogy csupán véletlen egybeesés volna, hogy a Hold eltakarja Blake képén a Napot, s a Nap sugarai épp nyolc szöveget rajzolnak ki, még ha nem is szabályos nyolcszöveget. Ráadásul a Nap és a Hold egybeesése együtt egy koponyát alkot, alattuk a felhők egy-egy szemet rajzolnak ki. S Isten, amint körzővel rajzolja az égitesteket, egy ember fejében dolgozik. Így a körző az orrot rajzolja ki. Blake hatalmas iróniával egyrészt geometriai emblémába írta a legnagyobb ontológiai kérdéseket, másrészt fenomenológiai kérdésként is vizsgálta egy ember tudatában megfogalmazódó istenképzetként.

¹⁵ Gondoljunk az ősi majákra, a középkori európai címerekre, így Selmezbánya középkori címerére.

olyan kompozícióba rendezni, amely csak három dimenzióban érthető meg. Így talált rá a mandalára, amely szintén a mindenség teljességének szimbóluma a keleti vallásokban. Escher oktaéderei is a metafizikai teljesség geometriai emblémái, két gúlát alkotnak, melyek két egymáshoz illesztett prizmaként úgy viselkednek, mint Alberti gúlája: magukba foglalják az egész mindenséget az enyészponttal egyetemben, de a kettős törés egymás ellenpontjaként is működik, visszaadván a fényt annak a testnek, melyből származott. A kettős prizma csak akkor mutat meg egy képet, ha a nézőpontokat állandóan váltakoztatjuk, s azok egymást relativizálják. Escher egyik híres képében, a *Relativitás*ban ezt mutatja meg.



(*Relativitás*, 1953)



(*Mandala*, 1958)¹⁶

Cortázar írásaiban az escheri kulcsfogalmak központi metaforákként vannak jelen. Úgy gondolom, hogy Escher munkásságát Cortázar ismerte, már csak azért is, mert kortársak voltak, és mindketten hangos sikereket éltek meg az 1950-es évektől. De talán nem is érdekes, ki kitől tanult, hiszen mindketten azt tanítják, hogy párhuzamos univerzumokban élünk, gondolataink, érzéseink is lehetnek hasonlóak, párhuzamosak.

¹⁶ Escher *Mandalája* szokatlan módon négyzet alakú. Ez azonban egy anamorfikus mandala, mely elé ha egy pontból hengertüktöt tartunk, gömb alakú mandalát látunk. A gömbbe rendeződött mandalán jóval erőteljesebben látszanak a kaméleonok, hiszen Escher *Mandalája* eltérő árnyalatú kaméleonokból épül fel.

Az *Egy zsebben talált kézirat* ennek a világnak egy központi novellája. Az *Oktaéder* kötetben kapott helyet, s a kötet cím hangsúlyosan jelzi két világ egységét, a két prizma/gúla összetartozását, a novella címe pedig az írás-olvasás gesztusának egybecsúszó, egybekapcsolódó kettőségét. A „zsebben egy kéziratot felejtett valaki”, amely kézirat soha nem jelent meg eddig, (de már tudjuk, nem kézirat, hiszen mi nem kéziratot olvasunk); nem tudni, ki írta, kinek a zsebében maradt, talán a szerző és a narrátor közel áll egymáshoz, de akár a *tall tale* műfajába is szánhatta a művét a szerzője, mert a mű valóságreferenciájáról nincs tudomásunk, hiszen valaki találta azt. Egy olyan művet olvasunk, amit valakivel együtt olvasunk. A valóságreferencia legalább annyira bizonytalan, mint a már-már szemtelenül megidézett Poe-novella, a *Palackban talált kézirat* esetében.

A mű két nagy szimbóluma: a játék és a fenti-lenti világ rekurzív egysége. A főszereplő-narrátor egy ontológiai játékban akarja a platóni-hegeli „lényeket”, „igazságot”, „totalitást” megérteni, megélni. Ezt a totalitást azonban saját maga által teremtett szabályokat rigorózan követve akarja megérteni, megélni. Ez a játék a föld alatt zajlik: a metróban. A városszövegek egyik nagy nyitányaként is felfogható ez a novella, én elsősorban nem annak tekintem. A fent és a lent – ahogy prizmán keresztül látjuk – igencsak kétséges. Kétséges, melyik a valódibb, melyik az autentikus. Csak egy biztos: a határ. A nyelv bizonytalanná válik, hiszen a spanyol igék jel-jelentés viszonya is megfordul a metróban. A „subir” azt jelenti, valaki felszáll a metróra, azaz lemegy a föld alá. A „bajar” pedig ugyan kiszáll, leszáll a kocsiról, de ez azt is jelenti, felmegy a felszínre. Bizonytalan a névadás is, a kettős identitást kettős névadás jelöli. Mindkét név esetleges, igaz, legalább ennyire esetleges a valódi név is, mely ráadásul szintén kettős. Mindennek megvan a tükörképe. Az álnévnek, a valódi névnek, minden létezőnek. A főszereplő a szabály alapján kiválasztott lányt, akinek tükörképe visszanézett, Ana-Margritnak keresztelte el (a hús-vér nő Ana, a tükörkép, mintha nem lenne azonos az eredetivel, a Margrit nevet kapja). A lány neve valójában Marie-Claude. Ez a „valódi” név legalább annyira esetleges, mint a fiktív, a játék részét képező név. A „felvilágon” már egyik névnek sincs jelentősége.

A platonizmusnak, Platón ideatanának ironikus értelmezése ez a tükörjáték. Míg Platón tanaiban a lényeg a barlang falára eső árnyék, Cortázar novellájában a metróablakra eső tükörkép. Az örökké a lényeket kereső főszereplő tehát nem a valódi lányt keresi, hanem a lényegit. A játéknak nem a fizikai világot kell értelmeznie, hanem a metafizikait. A találkozás első feltétele a tükörképe mosolya, ha a mosoly nem a tükörképben születik meg, már érvénytelen gesztusnak kell tekinteni – a szabály szerint. A tükörjáték alapján mindkét szereplő egy háromszöget lát egyszerre, a „valódi” másikat, a képmás-másikat, s saját képmását. Mint az oktaéder szabályos háromszögei: ennek a hármasnak négy variációja lehetséges. S mindez kétszer: fent és lent. S a fent és lent, az igazi és a valódi állandóan felcserélődik.

A fent és a lent ontikus játékértelmezését erősíti az a motívum is, hogy a főszereplő „gödörben” van, a „pozo” mintegy párhuzamos metaforája a lenti világnak. Úgy tűnik, míg az önbecsapásban él, a főszereplő felfele törekszik: a lány lakása az emeleten van, ahova fel is megy, de ott jön rá, hogy nagyobb gödörben van, mint eddig. A lélek és a tudat, a tudat és a tudatalatti kettősének a metaforája is a lenti és a fenti világ. A „lent” és a „fent” metafizikai határt is jelöl: a főszereplő a játék lényegét akkor mondja el szerelmének, amikor az a temető falának dől, s jelképesen élet-halál határán van.

Az állomások, majd a lépcsők egy-egy jelenetei a műnek. Mindegyiknek megvan a maga eltervezett tere, lehetőségei (kiszámítható és rendbe állítható), s mindegyik más-más nézőpontra ad lehetőséget. Mint Escher képén: minden egyes lépcsősorhoz kapcsolódó kép egy-egy igazság alapján épül fel, de az igazságok már lokalizálódnak, ha tetszik partikularizálódnak.¹⁷ Ha az igazság térhez és időhöz van kötve, nyelvhez és szabályhoz, akkor nem lehet egyetemes. Semmilyen játékszabály, semmilyen perspektíva, nyelv nem ad módot változatlan igazságok megismerésére. Ennek a belátásnak

¹⁷ Deleuze kontingens jövőről és kontingens igazságokról beszél. Ld. Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-Image*, 26. Rorty a nyelv, a személyiség, sőt, magának a közösségnek az esetlegességéről is beszél, s ugyan tőle távol áll az antropológiai horizont, de ez logikusan az antropológiai horizontok esetlegességét is jelenti. Vö. Rorty, Richard: *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*, Pécs, Jelenkor, 1994, 17–88.

nagy megismerési alakzata a mandala, és megvalósulása a több nézőpontot egyszerre fenntartó anafora. Escher és Cortázar közös nagy szimbólumai.

Ahogy Escher képe is anamorfikus, Cortázar novellája is. Hisz egy nézőpontot kitüntetően látunk: a főszereplő-narrátorét, de hangsúlyos a novellában a másik tekintet is, hiszen a játékhoz ez is szükséges. Ezért fontos motívum a sírás, hiszen az egy másik tekintet, nézőpont révén következik be. Látás-léthelyzet és sírás kapcsolatát elemezte épp ebben a novellában Menczel Gabriella, s ő is kiemelte a sírás motívumának ontológiai jelentőségét.¹⁸ Mindkét szereplő saját koordináta-rendszerébe helyezi a játékot, saját nézőpontját tartja meg. Erre épp a hiba, a csalás világít rá. A játék, a nyelv, a tükörkép egy ember alkotó, világkonstituáló törekvésének jelképe, ilyen értelemben – mivel kiemelten kéziratról, írásról-olvasásról van szó –, a művészet jelképe is, hazudni nem lehet. A szabályt és a rendet sem lehet átlépni, mert akkor a személyes találkozás ugyan létrejöhét, de az önálló világ alkotása nem. A művésznek, mint Jonny-nak *Az üldözőben*, metafizikai határokat kell átlépnie, hogy titkokat leshessen meg, hogy művésszé legyen. A határokat akkor érhetjük el s léphetjük át, ha szigorúan betartjuk a rendet, ahogy Hogarth mondta. A narrátor-főszereplő megsértette ezt a rendet, a szabályt, s bár személyesen megismerte Marie-Claude-ot, új világot nem teremtett, nem történt más, mint hogy egy „külső világ benyomult saját mikrokozmoszába”.¹⁹ De talán az is kétséges, hogy létezik-e egybevágó élet, saját világunk piramisának tükörképe, vagy csak más-más nézőpontok, egymás mellett, egymásra merőlegesen létező világok. Van-e olyan oktaéder, olyan kozmosz, melynek közepén – mint kaméleonok – mi ülünk?

Mindegyik nézőpontból megképzett tér szabályos, sőt a diegézis szintjén létező tér referenciákkal is bír: Párizsban vagyunk, a metróban. Létező állomásnevekkel, létező kijáratokkal, tipikus utazókkal és magatartásokkal. Minden utasnak megvan azonban a maga lépcsője és útja,

¹⁸ Éppen azt, amely a tehetetlenségből adódik, hiszen a személyes mikrovilágok szuverén határait áttörik a személyes világokba benyomuló „külső világok”.

http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/28.htm

¹⁹ Uo.

megvan a maga élete és halála. Rafinált metalepszisnek vagyunk azonban tanúi: nem szerzői iratot olvasunk, hanem egy zsebben talált, valaki által megírt művet. A hagyományos szerző: olvasó. Implicit olvasó. Tehát olvasóból is több van: mi olvasók, akik az olvasás folyamatában megteremtjük saját Cortázar-novellánkat, a szerző tükörképeivé válunk. Mindenki olvas, talán mindenki magát olvassa minden kéziratban. S ez jelenti a harmadik, legalább a harmadik dimenziót. A *tromp-l'oeil*-elem nem a rejtett kép felismerésében van, hanem a több-nézőpontúságban. A párhuzamos vagy lehetséges világok megértéséhez minden nézőpontot vissza kellene állítani, meg kellene érteni. Ezen nézőpontok teljessége egyrészt a szöveg örök körforgásának, másrészt az ember antropológiai kondíciójának jelképe.²⁰ Ezekbe a dupla prizmákba szorulnak be az identitásukat, nevüket folyton változtató szereplők, de leginkább a narrátor-szereplő, talán szerző, akinek nevét nem ismerjük. A novella a külső és a belső metalepszis állandóan bizonytalan kettősségére épül, s az olvasó nem is tudja mindig, hogy a szöveg melyik szintjén áll. A játékszabályokat teremtő és eljátszó szerepek örökös felcserélődése, a nézőpontok sokszorozódása, az olvasói nézőpont koordináta-rendszerbeli eltérése eredményezi a háromdimenziós novellát. S hogy miért lesz ebből mégis csak két és fél dimenzió? Mi olvasók sokkal jobban ragaszkodunk a konvenciókhoz, minthogy ne akarnánk a diegézis szintjére minduntalan visszatérni. Mint mikor képet nézünk. A képen megjelenő háromdimenziós ábrát, rajzot, alakot a fejünkben kell összeállítanunk, de az agyunk „visszalépteti” egy fél dimenzióval. A rajz kétdimenziós valóságával szemben a több-nézőpontúság, az anamorfizmus csak spekulációnak hat. Az irodalomban is így van, hajlandók vagyunk meglátni, mindhárom (vagy akár több) nézőpontot, elismerni saját koordináta-rendszerünkben megfogalmazott igazságait, majd mindet visszarendezzük a saját nézőpontunkba. Sőt, a hagyományos olvasói aktusunkba: elfelejtve a játékot, hogy egy talált kéziratot olvasunk, a diegézis szintjére térünk vissza: fel-feladva a határok megkeresését vagy átlépését.

²⁰ Körforgásról beszélhetünk a *Möbius-szalag* önmagába visszatérő végtelenjének értelmében. Örök, lezárhatatlan jelentésképzés indulhat, mely jelentések mindig visszatérnek a szöveghez, s mely jelentések egymással is vitába szállnak, egymás ellentétei lehetnek.

Révész Enkratisz

„Te talán nem ugyanezt az álmot láttad?”Salvador Elizondo: *El ángel azul*¹

Octavio Paz szerint a dolgok egyetlen állandó eleme a folyamatos változás. A folyó attól marad folyó, hogy folyik. Sosem ugyanaz a folyó, mert állandóan változik, és mindig ugyanaz, mert minden egyes változása ismétlődés.² Ha visszatekintünk a 73 éves korában elhunyt Salvador Elizondo változatos életművére, az a határozott érzésünk támad, hogy e héraikleitoszi tézis maradéktalan bizonyítékával állunk szemben. A változás kézzelfogható: Elizondo írásai, vallomásai, a vele készített interjúk, és a végső határok feszegetésével vissza-visszatérő alkotói krízisei után vett újabb irányok is egyértelműen tanúskodnak róla. Ugyanakkor megdöbbentő, milyen megszállottan boncolgatja a hihetetlenül sokrétű és szigorúan szerkesztett felszín alatt a lényegét, a megismerés határaival szorosan összefüggő egzisztenciális kérdéseket.

Ha ismerjük Mexikó irodalmi hagyományait, szembeötlő, hogy Elizondo a legkevésbé sem tűnik mexikói írónak.³ Ahogy Scholz László is megállapítja, a spanyol és spanyol-amerikai gyökereket egyértelműen a Río de La Plata irodalmi hagyományai jelentik,⁴ tagadhatatlanok az unamunói, borgeses, vagy éppen cortázari reminiscenciák. Ugyanakkor e sajátos irodalmi-filozófiai univerzum megalapozásában szerepet játszó

¹ *Az El ángel azul* [Kék angyal] Salvador Elizondo *El retrato de Zoe y otras mentiras* [Zoe portréja és más hazugságok] c. kötetében jelent meg 1969-ben. Ld. Elizondo, Salvador: *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999, 337–342.

² „El gran misterio es que las cosas duran porque cambian. [...] Hay un elemento permanente y ese elemento es el cambio: el río dura porque fluye. Es verdad que el río nunca es el mismo río, ya que cambia sin cesar. También es verdad que el río es el mismo siempre porque cada uno de sus cambios es una reiteración.” Ld. Paz, Octavio: „I Ching y creación poética. Diálogo con Joung Kwon Tae”, *Claves de Razón Práctica* 1996/61, 57.

³ 1969-ben például John D. Bruce-Novoa-nak adott interjújában ki is fejti, hogy őt Rulfoval ellentétben Mexikó mint téma egyáltalán nem érdekli. Ld. Bruce-Novoa, John D.: „Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre* 1975/16, 58.

⁴ „Salvador Elizondo írásművészete sok szempontból olyan, mintha a Río de La Plata és nem Mexikó hagyományát folytatná: meghökkentő, gyakran elviselhetetlen pesszimizmusa mögött az olvasó Macedonio Fernández és Borges ötleteit, illetve Cortázar végletekig vitt irodalomrombolását véli felfedezni” Ld. Scholz László: *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat, 2005, 262–263.

írók és költők hosszú sorából lépten-nyomon felbukkan többek között Poe, Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Joyce vagy Ezra Pound neve.

Nem véletlen, hogy Elizondo igazi kozmopolita. Bár Mexikóban született, hamarosan családjával a két világháború közötti Németországba költözik. Elsődleges anyanyelvének a németet tekinti, ez a tény szemléletében és gondolkodásmódjában később is gyakran tetten érhető. A háború kitörésekor a család visszatér Mexikóba, ahol Elizondo nem igazán tud beilleszkedni, így 11 évesen szülei egy katonai iskolába az Egyesült Államokba küldik. Ismét egy évet tölt Mexikóban, majd az Ottawai Egyetem, Perugia, a párizsi Sorbonne, Cambridge, végül a mexikói UNAM következnek. Érdeklődése szerteágazó, hallgat többek között teológiát, filozófiát és különböző művészeti kurzusokat is. Érdekli a zene, a filmművészet (később filmet is rendez), a fényképészet, de a fizika és a matematika is. A német, a spanyol, és az angol nyelv után Kanadában megtanul franciául is, érdekes módon azonban személyes okokból nem hajlandó ezen a nyelven beszélni. Egyetemi éveinek vargabetűi kitűnően illusztrálják Elizondo olthatatlan tudásszomját, melyet nem módszeresen, hanem pillanatnyi indíttatásaitól és fellángolásaitól ösztönözve igyekszik kielégíteni. Nem meglepő hát, hogy filozófiai és művészi képzettségét tekintve a XX. századi spanyol-amerikai irodalom egyik legcsiszoltabb elméje, ezért a rendkívül tömör, elvont, experimentális prózáját értelmezni kívánó olvasónak, fordítónak komoly kihívásokkal kell szembenéznie, sőt bizonyos tekintetben az íróhoz hasonló polihisztorrá kell képeznie magát. Egyébként Elizondo büszkén hangoztatja is, hogy absztrakt írásainak címzettje kifejezetten az olvasói elit.

Talán ez is az egyik oka, hogy Salvador Elizondo életműve a spanyolul nem beszélő magyar olvasóközönség előtt gyakorlatilag teljesen ismeretlen. Aki magyarul szeretné olvasni, csupán elvétve akadhat egy-egy lefordított novellára vagy szövegtörödékre néhány antológiában.⁵ Itthon, mintha bizonyos tekintetben még hispanista körökben is némi-

⁵ *A Figyelmeztetés (Aviso)* az *Utolsó szerelem* (1987) novellagyűjtemény nyitó szövege, a *Futurum imperfectum (Futuro imperfecto)* pedig a *Harc a párduccal* (2003) c. kötetben olvasható. Az eredeti novellák az *El grafógrafo* (1972) c. könyvében jelentek meg. Ld. Elizondo: *i.m.*, 431–432 és 479–484.

leg elsikkadna vitathatatlan zsenialitása elsősorban nagy előde, Borges árnyékában: míg Borges írásai joggal ma is számos tanulmány ihletői, Elizondo műveiről eddig egyetlen kivételtől eltekintve⁶ nagy ívű esszé vagy hosszabb elemzés egyáltalán nem született, és rövidebb terjedelmű írások is csak viszonylag ritkán vállalkoznak az író szövegeinek mélyreható vizsgálatával. Cikkünk természetesen nem hivatott e hiányt pótolni, ugyanakkor szeretnénk közelebb hozni a magyar olvasóhoz ezt a különlegesen egyedi világot.

Elemzésünk tárgyául az író egyik korai novelláját választottuk. Két sikeres regényével párhuzamosan íródott korai novellái Elizondo életművén belül alig kapnak figyelmet.⁷ Talán az egyetlen kivétel, amely erősíti a szabályt a sokszor idézett *La historia según Pao Cheng* [A történelem Pao Cseng szerint, 1966], melyet például Eduardo Becerra kitűnő cikkében Borges *Averroës* nyomozása című írásával vet össze.⁸ Az egypercest maga Elizondo is az egyik legsikerültebb alkotásának tartja,⁹ és a szöveg játékos metafikcionalitásával már előrevetíti későbbi írásainak kifejezetten metairódmalmi és grafocentrikus jellegét. A korai novellák között találunk azonban egy másik, jóval kevésbé ismert metafikciós kísérletet is: az *El ángel azul* [Kék angyal, 1969] a narratív diszkurzust tükörként értelmező irodalomfelfogás megfogalmazására tett izgalmas írói kísérlet.

A történet eseményeinek elbeszélését az implicit szerző minden előzmény nélkül félbeszakítja, hogy a „szerencsétlen” olvasón szánakozzon, aki ezt a végtelenül „unalmas” szöveget olvassa. A viszonylag hosszú, dőlt betűs külön bekezdés szerint az olvasó választhat: vagy abbahagyja

⁶ Marth, Hildegard: „...el riesgo mortal”, in „...nuestro laberinto, el de todos los hombres”. *Estudios sobre la actual narrativa latinoamericana*, Budapest, ELTE, 1994, 117–221.

⁷ 1965-ben a *Farabeuf, o la crónica de un instante* [Farabeuf, avagy egyetlen pillanat krónikája] c. első regénye egy csapásra hírnevet szerez neki, három év múlva pedig második regénye az *El hipogeo secreto* [Titkos sírbolt, 1968] szintén kivívja a kritikusok elismerését. Hasonló érdeklődést kelt Elizondo sokat emlegetett grafocentrizmusának emblemikus kötete az 1972-ben megjelent, rövidebb prózaműveket tartalmazó *El grafógrafo*. Ezt megelőzően azonban az író már két kötetben mintegy húsz korai novelláját publikálta, melyekről jóval kevesebb szó esik a kritikában. A *Narda o el verano* [Narda avagy a nyár] 1966-ban, az *El retrato de Zoe y otras mentiras* 1969-ben jelentek meg a mexikói Era, ill. Joaquín Mortiz kiadásában.

⁸ Becerra, Eduardo: “Borges y Elizondo: La literatura hacia el enmascaramiento de la realidad”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 1994/19, 255–264.

⁹ Ruffinelli, Jorge: “Salvador Elizondo o la literatura suicida”, *Eco*, 1977/185, 264–280.

az olvasást és tetszés szerint befejezi ezt a „banális történetet”, vagy elolvassa a szerző változata szerinti befejezést. „Nos, íme, lásd, *én hogy találtam ki újra* [ezt a történetet]” olvassuk a végszót („He aquí, pues, cómo yo la he vuelto a inventar.”, kiemelés tőlünk).¹⁰ Vajon mi a funkciója a szövegben ennek a metatextuális közjátéknak? Nem nehéz felfedezni benne a borges-i örökséget, azaz az irodalom alapvetően palimpszesztikus felfogását és egyben önmagától értetődő intertextualitását. Mégis ebben az esetben az előbbi értelmezési lehetőséggel párhuzamosan a genette-i intertextualitás sokkal kevésbé fikcionális formájával is szembesülünk, mint ahogy azt első látásra gondolnánk: a szöveg valóban újrírás, a számos átírat közül csupán egy Heinrich Mann (a Nobel-díjas német író testvére) több mint hatvan évvel korábban megjelent közismert regénye, a *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen* (1905; *Ronda tanár úr*, 1957) cselekményének. Még csak a novella címét sem Elizondo találta ki. Az „El ángel azul” az eredeti műben szereplő „Zum blauen Engel” elnevezésű mulatóhelyre utal, innen kölcsönzi címét a német regény számos fordítása (ahogy például az angol vagy a spanyol fordítás is), vagy a Marlene Dietrich és Emil Jannings főszereplésével készült híres német filmváltozat is; mindegyik jóval korábbi az elizondói szövegváltozatnál.¹¹ Ebben a kontextusban tehát a történet banalitása, amelyre az író hivatkozik, szinte cáfolhatatlan tény, ezért úgy tűnik, mintha az olvasó előtt mindenképp indoklásra szorulna a szerző témaválasztása, amiért ilyen elcsépelet cselekményhez nyúl vissza.

A szerzői közbevetés azonban épp ezt az explicit módon megfogalmazott banalitást hivatott cáfolni, amikor azt állítja, „minden irodalmi mű a kontinuitás és az «irodalomtörténet» cáfolatára tett önhitt szerzői kísérlet” („toda obra literaria es una apuesta que el escritor, en nombre de su vanidad, hace contra la continuidad y contra la «historia» de la literatura”).¹²

¹⁰ Elizondo: *i.m.*, 338. Mivel a novellának nincs magyar fordítása, az idézeteket saját fordításunkban közöljük, és az esetek többségében kiegészítésként megadjuk a fordítás alapjául szolgáló eredeti szövegrészeket is. Az oldalszámok minden esetben az eredeti szöveghelyeket jelölik.

¹¹ Heinrich Mann regénye 1905-ben jelent meg, leghíresebb filmváltozata pedig *Der blaue Engel* címmel 1931-ben került a mozikba. A filmművészetben is otthonosan mozgó Elizondo mindkettőt jól ismerte.

¹² Elizondo: *i.m.*, 338.

Bár a novella a cselekmény szintjén nem feltétlenül tükrözi ezt a „kontinuitásellenes” szemléletet, hiszen nagyon könnyen rekonstruálható a fabula összefüggő eseménysora, kétségkívül világosan megfogalmazódik az a szemlélet, hogy a narráció nem más, mint a trivialitás és az irodalmi hagyományok kliséi ellen elkövetett írói merénylet. A kijelentés alapvetően aláássa az olvasó biztonságérzetét, előrevetíti, hogy az író szándéka szerint előzetes olvasói tapasztalatai alapján körvonalazódó várakozásai nem teljeseznek be. Ezzel kapcsolatban Scholz László *Los avatares de la flecha* című könyvében megállapítja, hogy a szóban forgó bekezdés a szöveget két részre tagolja, a kezdetre és a lehetséges végkifejlet(ek)re. Ráadásul a szerző még a kezdet és a vég fogalmát is megkérdőjelezi, így ez a szövegbe beékelődött bekezdés „fénytörésszerűen megsokszorozza a lehetséges befejezéseket” („refracta las posibilidades del final”), amivel gyakorlatilag teljes bizonytalanságba taszítja az olvasót.¹³ Elizondo számos későbbi kísérletező prózáírásának egyik legalapvetőbb vonása pontosan ez a szigorú következetességgel végsőig vitt normatagadás. E szövegek vizsgálatakor paradox módon épp ez a formata-gadás mint legfőbb norma válik az olvasó számára az egyetlen biztos kiindulóponttá, az egyetlen bizonyossággá ebben a meghökkentő, sőt időnként szándékosan megbotránkoztató, furcsa írói univerzumban.¹⁴ Az olvasónak hízalgő bekezdés diszkurzusa mélyen ironikus. Az implicit szerző „barátom”-nak nevezi az övéénél sokkal „eredetibb” megoldások kitalálására képes olvasót, ezzel látszólag megfordítja kettőjük viszonyát. Az olvasó azonban a beharangozott banális történet helyett – éppúgy, mint Elizondo más szövegeiben – egy nehezen értelmezhető, rejtélyes eseménysorral találja szemben magát, ami alapjaiban kérdőjelezi meg

¹³ Scholz László: *Los avatares de la flecha: cuestionamiento del principio de la linealidad en el cuento hispanoamericano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, 153.

¹⁴ Elizondo már említett két regénye sem nélkülözi ezeket a vonásokat, nem minden későbbi írása születik azonban a formata-gadás jegyében. Kifejezetten érdekes például, hogy az író gyermekkori emlékeiből merítő viszonylag kései *Elsinore. Un cuaderno c. elbeszélés* (in Elizondo: *i.m.*, 619–663; első kiadás: Mexikó, El Equilibrista, 1988), annak ellenére, hogy a narratív keretet a történetet álmoként definiálja, kifejezetten realista írásként értelmezhető, amely lehetővé teszi a szöveg szó szerinti olvasatát. Vö. Shaw, Donald L.: „Salvador Elizondo”, in Uő: *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1992, 338–339.

olvasói kompetenciáját. A novella végére érve szinte parodisztikusnak hat a felhívás, hogy találjon ki eredetibb befejezést. Elizondo mindent el is követ, hogy „kedves olvasó barátja” lába alól kihúzza a talajt. (Egyébként 1975-ben Bruce-Novoa-nak adott interjújában meg is jegyzi: „előrebocsátom, hogy a saját könyveim esetében az ideális olvasó én vagyok. Senki sem tudja olyan jól olvasni őket, mint én.”¹⁵) Végeredményben tehát, az implicit szerző olvasóhoz intézett monológja és a novellában szándékosan és többszörösen hangsúlyozott intertextuális elemek funkciója egyértelműen az, hogy az olvasónak csapdát állítva kiemeljék a szerző saját változatának eredetiségét.

A szerző állítása szerint a történet „bizonyos értelemben [...] a végén kezdődik” („en cierto modo, el cuento comienza por el final”¹⁶), az incipit azonban inkább *in medias res* kezdésnek felel meg. Az első mondat egyenesen a történet súlypontját jelzi („a Criolla azt a csodálatos, aranykeretes tükröt kérte tőle”¹⁷), ez a kiindulópontja az előzmények retrospektív elbeszélésének. Ez a fabula közepén elhelyezkedő kulcsmomentum a főszereplő viselkedésében döntő változást hoz, és egy merőben új eseménysor kezdetét jelenti. Ostauf kilép folytonos tétlen álmodozásának ördögi köréből, felhagy természetlen passzivitásával és olyan cselekedetre szánja el magát, amely végül elkerülhetetlenül a vesztét okozza. Így az *in medias res* incipit első mondatában minden előzmény nélkül megfogalmazott központi esemény a cselekmény olyan súlypontja, amelyben találkozik a kezdet és a vég: magába sűríti az előzményeket és kódolja a végkifejletet.

A novella első bekezdése szinte felsorolásszerűen tekinti át a cselekmény legfontosabb motívumait. Megjelenik a főszereplő szenvedélyes szerelme, a nő mindent elsőprő vágya, hogy a tükröt megszerezze, zöld, igéző és ellenállhatatlan tekintete, a rejtélyes tükrő homályos felszíne...; végül, ahogy a tükrő ovális aranykeretére, a bekezdés felsorolásának végére is a kék köves csalogány teszi fel a koronát. A tükrő-bekezdés

¹⁵ „...de antemano pienso que el lector ideal, en términos de mis libros, soy yo. Nadie los puede leer tan bien como yo.” Ld. Bruce-Novoa: *i.m.*, 58.

¹⁶ Elizondo: *i.m.*, 338.

¹⁷ „La Criolla le había pedido aquel espejo magnífico enmarcado de oro” (Elizondo: *i.m.*, 338.). A Criolla nevet szándékosan nem fordítottuk, a név jelentését később elemezzük.

hasonlat semmiképp sem önkényes, ha arra gondolunk, hogy ez az első bekezdés valóban olyan, akár egy tükör felszínén visszaverődő pillanat-kép, mely a novella legfontosabb motívumait sűríti, a tükröző felszín pedig nem más, mint maga a szöveg. A narráció elején látszólagos könnyedséggel felsorolt motívumok jelentősége akkor válik teljesen nyilvánvalóvá, amikor az olvasó a későbbiekben ezek makacs és vég nélküli ismétlődésével szembesül. Óriási a kontraszt az első mondat egyszerű szerkezete és az azt követő, lavinaként az olvasóra zúduló, többszörösen összetett mondatok áradata között, amelyek szerkezeti szinten híven tükrözik a fokalizáló szereplő folyamatosan örvénylő gondolatait. A narratori diszkurzust oldalakon keresztül hosszú mondatok, állandó szóismétlések, jelzők és hasonlatok halmozása jellemzi, míg végül az olvasó a tartalom és a forma teljes összhangjának köszönhetően, a szereplő ki-látástalan helyzetéhez hasonlóan, a szöveg szövevényes labirintusában találja magát. Ostauf Criolla iránt érzett vágyának leírásában a kötőszavak halmozása, a „crecer” (’nő, növekszik’) ige háromszori ismétlődése, a zene és orgia hasonlatok a szereplőn fokozatosan elhatalmasodó szenvedély féktelen crescendóját hallatják az olvasóval. A diszkurzus egyre szédlőbb, ritmikus körforgásának csúcspontja a színpadon piruettező Criolla táncának leírása:

En el escenario la presencia de La Criolla giraba vertiginosamente, como si el universo se desmayara en cada giro y su mirada, mitad de serpiente, de perra, de estatua, era como una raya verde, el filo de una navaja de mar que todo lo segaba, un grito de luz. (340)

A színpadon szédlően forgott a Criolla jelenléte, a világegyetem mintha minden forgásánál ájultan omlott volna össze, és a nő félig kígyó-, félig szuka-, félig szobortekintete olyan volt, akár egy zöld villám, vagy egy mindent lekasaboló, kés formájú kagyló éle, a fény sikolya.

Ahogy a táncosnő forgás közben egy pontra szegezi tekintetét, hogy el ne szédlőjön, a narratori diszkurzus (a szövegtest) is egyetlen fix pont, a Criolla tekintete körül forog. A szöveg szintjén a körforgás a kreol nő

megbabonázó tekintetét leíró jelzők halmozásával valósul meg. Az az érzésünk, hogy az újabb és újabb jelzők minden fordulat után a Criolla tekintetének újabb tartalmát tárják fel, így a szöveg végül éppoly szédlően forog e tekintet körül, akár a táncosnő a színpadon.

Amint azonban Ostauf, vágya beteljesülésében reménykedve, kilép az ördögi körből, alapvetően megváltozik a narratív diszkurzus: rövidülnek a mondatok, a jelzők helyébe igék lépnek, felgyorsul az elbeszélés ritmusa, nő a feszültség, fragmentálódik a szöveg. Az üldöztetés leírásában például elliptikus szerkezetű, egyszavas mondatokat is találunk: „Perseguido” (üldözött/üldözve), vagy a halál pillanatában: „Quietud” (nyugalom). A diszkurzus szigorú szerkezeti-tartalmi összhangja rámutat, hogy a szövegtest tükör, melynek „tapintható” ugyanakkor homályos fel-színe nehezen megfogható tudati tartalmak tükröződésének a helye.

Nem véletlen hát, hogy a novella szövevényes, ambivalens és konnotációkban mérhetetlenül gazdag szimbólumrendszerének központi motívuma épp a Kécsalogányos Tükör.¹⁸ A kék csalogány Maurice Maeterlinck kék madarát (*L’Oiseau bleu*, 1909), vagy az egy évszázaddal korábban íródott német romantikus költő és író Novalis kék virágát (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) is eszünkbe juttathatja. A kék virág/madár a boldogságot reménytelenül kereső ember beteljesíthetetlen vágyainak szimbóluma. A Criolla és Ostauf is bármit megtennének, hogy megszerezzék a kék köves madárral díszített aranykeretes tükröt. Mindenüket odaadnák érte, sőt, akár annál többet is: a táncosnő „színarany” testét ígéri cserébe, a könyvelő pedig 700 karvalyos aranypénzzel rövidíti meg főnökét, hogy az Ötöröny utcában, Tifanio ékszerboltjában megvehesse. Már az üzlet tulajdonosa, Tifanio neve is a tükör különleges értékére utal, az ötös szám pedig Elizondo más műveiben is különleges jelentőséggel bír: ez a világot uraló ellentétes princípiumok eredendően harmonikus egységének szimbóluma, a földön elérhető teljesség és tökéletesség megtestesítője. Az égbe nyúló tornyok az ember transzcendens utáni vágyakozásának kifejezői. A világ eredetének ősi titkai és a mindenséget

¹⁸ Az elemzésnek nem célja a novellában található összes szimbólum jelentéstartalmának részletes kifejtése, elsősorban a kék madár, a tükör, a tekintet motívumokra és az értelmezés szempontjából megkerülhetetlen névszimbolikára koncentrálunk.

irányító örök igazságok találkoznak ezen a helyen. A tükör ára, 700 arany (7 és 100 szorzata = világegyetem mozgató rugói és természetfeletti tökéletesség) hasonló rendszerben értelmezhető. A tükör természetfeletti tökéletessége egyetlen ponton hibázik, a tekintetektől, mozdulatoktól, sötét árnyaktól megkopott, előregedett higanybevonatának homályos felszíne „csak a tekintetet tükrözi”, azt azonban „megőrzi a halál után is” („sólo refleja la mirada [...] y la guarda después de la muerte”).¹⁹ A már említett tükör-szöveg párhuzamból kiindulva, ez talán az irodalmi szöveg mibenlétének egyik legköltőibb elizondói megfogalmazása: a szöveg mágius, mégis csupán homályos felszín, nem a környező valóságot tükrözi, hanem az emberi lét lényegét feszegető író kutató tekintetét őrzi meg mindörökké, s a kíváncsi olvasó tekintete a szöveg olvasásakor összefolyik a kereső íróéval. A meghatározhatatlan, a valósághoz képest mindig csak homályos értelmű szavakon keresztül mindketten a felszín alatt megbúvó lényeket kutatják anélkül, hogy egyértelmű végső válaszokat kaphatnának alapvető egzisztenciális kérdéseikre.

Ezek után nem meglepő, hogy az alig több mint 5 oldalas szövegben 35-ször szerepelnek a „mirar” (néz) ige különböző alakjai, ill. a „mirada” (tekintet) szó, sőt akár egy mondaton belül is ismétlődnek: „Él estaba mirando la mirada” (Tekintetét a tekintetre szegezte), vagy „Aquel día los halcones lo miraron con la misma mirada de La Criolla” (Aznap a sólymok tekintetéből a Criolla tekintett rá).²⁰ És nemcsak a táncosnő kétes révületbe ejtő, abszint vagy rozmaring színű hasis-tekintetéről („mirada del color de ajenjo”, „del color de romero”, „hecha de hashish”)²¹ van szó. A szövegben ez a bolyongó, gyakorta gazdát váltó tekintet, hol a Criolla tekintete, hol Rabensteiné, időnként a Sántáé, vagy Nastáé, Ostaufé, a karvalyoké, a sólymoké, a csalogányé, sőt, végül az „enyém vagy a tiéd”.²² A tekintet nemegyszer cselekvő alanyként jelenik meg, és a narráció lassanként egy tekintetekben elmesélt történetté válik. Ráadásul több kulcsfontosságú történetet az események konkrét

¹⁹ Elizondo: *i.m.*, 340.

²⁰ *Uo.*, 339.

²¹ *Uo.*, 337, és 339.

²² *Uo.*, 342.

elbeszélése helyett a tekintetek leírása parafrazeál. Például Rabenstein nyugtalanító és romlást hozó jelenlétét a Criollán „szürke köpetként” végigcsorgó tekintet jeleníti meg („Entre los pliegues del damasco una mirada como una flema gris escurre sobre La Criolla”)²³, vagy a tekintet elöntő abszint Ostauf halála pillanatának a parafrázisa („la mirada se llena de ajenjo derramado”).²⁴ Az író tulajdonképpen kettős játékot űz az olvasóval: egyrészt számos kortárs elbeszélés narratív diszkurzusával ellentétben, melyeket épp a lényeges vagy leglényegesebb elemek elhallgatása jellemez, Elizondo látszólag merőben más stratégiát választ: vég nélkül ismétli az értelmezés szempontjából kulcsfontosságú fogalmakat. Ugyanakkor az unalom határáig ismételt motívumok más konkrét tartalmakat helyettesítenek, míg végül ezek az állandóan ismételt szavak és tartalmak, mint például a tekintet, más elemek rovására teljesen elárasztják a narratív diszkurzust. Véleményünk szerint ez a helyettesítési stratégia nem más, mint az elhallgatás egy speciális esete, mivel a diszkurzus ahelyett, hogy verbalizálná a felszín alatt rejlő igazi tartalmakat, az olvasói kompetenciára apellálva csupán sejteti őket. A kör így bezárul és ez az elhallgatással látszólag gyökeresen ellentétes narrációs technika önkéntelenül éppúgy a kimondhatatlanság, megfogalmazhatatlanság és ezzel együtt a valóság megismerhetetlenségének ontológiai problémáját veti fel, mint a szüntelen ismétlésekkel nem álcázott „explicit” elhallgatás.²⁵

Az alapvetően a fokolizáló szereplő szemszögéből elmesélt történetben a tekintetek ilyen mértékű „burjánzása” pszichológiai vizsgálatok fényében egyértelműen a személyiség szétesésére és pszichés összeomlására utaló motívumként értelmezhető. A Criolla tekintetének ellenállhatatlan vonzásában a könyvelő szinte lebénul, és a diszkurzus elemei jól tükrözik, hogyan keríti hatalmába fokozatosan a téboly: először a mulatóhelyen az abszint „révületébe” merül, majd szeme „lázasan” csillog, később „lázás mohóság” lesz úrrá rajta, a Criolla táncakor tekintetében a „téboly keltette vágy”

²³ *Uo.*, 340.

²⁴ *Uo.*, 341.

²⁵ Az irodalmi elhallgatásalakzatok szövegben betöltött szerepével kapcsolatban lásd például Zsadányi Edit: *A csend retorikája* (Pozsony, Kalligram, 2002) c. könyvét.

parázslík, végül pedig „rohan, mint egy őrült”.²⁶ A személyiség egységének felbomlására utal az is, hogy a szereplő-fokalizátor integritását elveszítve saját magát és a többieket is részekre tagolódva érzékeli. Számos történés esetében a cselekvő alanyok nem maguk a szereplők, hanem különböző testrészeik, a szem, a száj, a kéz, az ujjak vagy az ujjbegy. Különösen hangsúlyos ebben a vonatkozásban a táncosnő tekintete és a hangja is, melyek már nem is testrészek, hanem az ember fizikai valóságán is túlmutató cselekvő alanyai a mondatnak.

Vajon minek köszönhető, hogy épp a táncosnő az, akinek több szereplővel ellentétben még csak neve sincs? A szöveg szerint a Criolla „üres név” („nombre hueco”). A „criollo/a” szót Spanyol-Amerikában a kontinensen honos növényekre, állatokra, és a spanyol gyarmatosítók ott született leszármazottaira használják, hogy megkülönböztessék őket mindentől, ami kívülről jön és idegen. A hely, ahol a kreol nő táncol, a „kémek, titkos ügynökök és mágusok”²⁷ körében közkedvelt „Spectrum” bár sejtelmes, korántsem konkrét tér, latin jelentése 'képzet'. Ostaufnak úgy tűnik, mintha maga a Criolla is csupán egy fényes képzet lenne („espectro luminoso”), a bár tükröngetegének felszínén végtelenségig sokszorozódó megbabonázó kép-más. Az „espectro luminoso” kifejezés spanyolul a fizikában a fénytörés útján létrejövő színeképet, színskálát is jelenti. A fénytörés és a tükrökben végtelenségig sokszorozódás csak fokozzák e révületbe ejtő jelenség valószínűségét, nevének hiánya így épp megnevezhetetlenségére utal. A „criolla” szó jelentésében körvonalazódik, hogy Ostauf őrült birtoklási vágyának tárgya ez a rejtélyes térben forgó valószínűtlen képzet, a szereplő személyiségének egyfajta jungi animája; az „őshonos”, veleszületett, vágyaiba oltott, ismeretlen és megnevezhetetlen, benne lakozó Criolla. A táncosnő testének birtokba vétele számára az önmegismerés útjának, a legnagyobb rejtély feltárásának paradigmája lenne, igazi kémekhez, titkos ügynökökhöz, mágusokhoz illő feladat. És pontosan ez az az út, melyen az elizondói univerzum „hősei” náluk hatalmasabb idegen erőknek kiszolgáltatva mindig elbuknak.

²⁶ „Sus ojos brillaban febrilmente” (Elizondo: *i.m.*, 339.); „las cuentas palpitaban de una avidez calenturienta” (Uo., 339.); „Él la miraba con esa intensidad que sólo la locura confiere al deseo” (Uo., 340.); „Corrió como un demente” (Uo., 340.).

²⁷ „un lugar frecuentado por espías, por agentes secretos y por magos” (Uo., 337.).

Nem érdektelen e tekintetben a többi név rejtett szimbolikus jelentése sem. A német eredetű Rabenstein név szó szerinti fordítása „hollókő/hollók köve” implicit módon a szereplő sötét jellemére utal. A történet utolsó jelenetében a tükörben látjuk, ahogy a sötét holló-ember letépi a csalogány-énekesnő mellényét, hogy fényesen fehérítő testét magáévá tegye. Egészen nyilvánvaló a jelenetben a fekete-fehér ellentétpár mint a romlást hozó, erőszakos erő és az ártatlan, nem is védekező áldozat szembeállítás. A Rabenstein szó ugyanakkor „vesztőhelyet” is jelent. (A szóösszetétel etimológiája beszédes, a kivégzett áldozatok és holtak tetemeit hamar ellepik a hollók és más dögevő madarak, így társul a hollóhoz a halálmadár és a vesztőhely képze.) A hollót a haláltusáját vívó tehetetlen szereplő mellett is megtaláljuk, leszáll és csőrével tépkedni kezdi az élő áldozat beleit. Ez a sötét erő éppoly erőszakosan készül elemészteni Ostauf testét, ahogy a Criollát (legbensőbb énjét) próbálja magáévá tenni az utolsó jelenetben. Hasonló szemantikai térbe helyezhető a látszólagos szövetséges, a Cojo (Sánta), és az ügynök Nasta neve is. Népmesékben a sánta jelző gyakran az ördög alakjához kapcsolódik, a látszólag explicit jelentés nélküli Nasta név pedig egyenesen a sátán szó anagrammája. Valójában mindketten a tébolyt hozó szenvedély örvényében vergődő Ostauf sorsának tevékeny alakítói, romlásának részesei. Ostauf neve is két német szóból tevődik össze. (Mivel a név ebben a formában nem létezik, a szó jelentése tudatos írói szándékról árulkodik). A „kelet” és „fel” szavak összekapcsolásával alkotott kifejezés a napkelte, a tavasz és a remény képzetét társítja a szóösszetételhez. Ugyanakkor Ostauf spanyolul a lét végső értelmét bármilyen áron konokul kifürkészni vágyó goethei hős Faust (Fausto) nevének anagrammája. A szereplő személyiségében a név két értelmezése (remény és keresés/megismerési vágy) szorosan összekapcsolódik. E két dolog, a remény és a megismerés/tudás vágya az, amely elkerülhetetlenül vesztét okozza. Paradox módon agóniájának végkifejletében a fekete holló jelenléte csak körülmény. Nem a holló, hanem a számára utolsó reménysugarat jelentő, s végül pusztító gépezetté váló kék csalogány teljesíti be a szereplő sorsát és döfi belé a halálos mérget. Ostaufot a vágy kék madara öli meg: a kék csalogány, a csalogány-énekevel folyton csábító Criolla és a címben szereplő kék angyal valójában mind egy és ugyanaz: ők e pusztító örvénybe

rántó erő valódi megtestesítői. Így a szereplő sorsa a lét végső értelmét mindenáron kikutatni vágyó ember sosem teljesülő képtelen álmának, s ezzel együtt az én legmélyebb rétegeibe vezető bejárhatatlan útnak, az önmegismerés lehetetlenségének paradigmája. A szöveg megdöbbentően kapcsolja össze az angyali és a sátáni motívumokat. Azáltal, hogy mindkét erő könnyörtelenül a szereplő életére tör, még egyértelműbben kirajzolódik a tudásból való kitagadottság fájdalma és az ember halálra predesztináltsága mint örök, megváltoztathatatlan és felülírhatatlan emberi sors.

Mégis, az olvasó döbbenetére a halál nem a történet végpontja. Bár a keresés mintha nem érne véget a halállal sem, a borgesi körkörös ismétlődés sem jelenik meg mint végső megoldás. Végül a kék köves csalogánytól megfosztott tükör a halálon túl is megőrzi a tekinteteket, „kémek tükrévé” („un espejo de espías”)²⁸ válik. A szerző ismét az olvasóhoz fordul, és ahogy a számtalan idősík és tér egybefolyik a homályos-mágikus szöveg-tükör felszínén, újból kimondatik az irodalmi szöveg tükör mi-volta: a szöveg (akár a tükör) a megfejthetetlen kérdéseket a halálon túl is kutató emberi tekintetek találkozási helyévé válik. Az utolsó bekezdésben a szereplői, a narrátori és az olvasói fokalizáció játékosan ironikus egybe-mosásával egyértelműen megfogalmazódik, hogy a történet szereplője, írója vagy olvasója valójában ugyanezt az álmot álmodják; mindannyian emberi létünk sajátos, megfejthetetlen álmát fürkésszük kérdőn:

Bordeado de un óvalo dorado, sobre la superficie imprecisa de ese charco de azogue putrefacto una mirada mira adivinando yo qué sé cuántas cosas. Esa mirada es mía o tuya. Pues mientras yo contaba los azores de Rabenstein soñaba con los ojos de La Criolla. ¿Acaso no soñaste tú la misma cosa? (342)

Az ovális aranykeretben poshadó higanypocsolya homályos felszínén egy tekintet tekint fürkészsze, mit tudom én, mi mindent. Az én tekintetem vagy a tiéd. Amíg Rabenstein karvalyait számoltam, a Criolla szemével álmodtam. Te talán nem ugyanezt az álmot láttad?

Scholz László Az örök helye

Umberto Eco legutóbbi könyvének példáit olvasva (*A lista mámara*, 2009), felmerül az emberben, hogy vajon felvetései mennyire helyt-állóak a modern spanyol-amerikai irodalomban, különösképpen is a kisprózában. A költészetben természetesen bőven találunk végtelen felsorolásokat, elég Huidobro vagy Neruda valóban gigászi műveire gondolnunk, amint a 20. század második felében született regények esetében is jól megfigyelhető a jelenség (Carpentier, García Márquez), de a kontinens novellisztikájában mit és kit találunk? Ott van hát Macedonio Fernández, akinek „szédítő” (*mareante*¹) prózái meglehetősen nagy kritikai figyelmet kaptak az utóbbi évtizedekben, és ott van legjobb tanítványa, Jorge Luis Borges, aki fikcióival valóban sokakat megelőz a században, maga Eco is merít belőle, Foucault pedig vele indítja *A szavak és a dolgok*-at. De rajtuk és a La Plata vidékén kívül ki más élt még ezzel az eszközzel a spanyol-amerikai kisprózában? Ebben a rövid előadásban nem igyekszem történeti áttekintést adni, se részletes tipológiát felvázolni, hanem egy sor modern példa alapján érzékeltetni szeretném, milyen nehézségekbe ütközik ennek az eszköznek a kisprózai alkalmazása, és módosítására milyen kísérleteket találunk Spanyol-Amerikában.

A legnagyobb nehézség elvi jellegű, mert a listák természetük-nél fogva ellentmondásban állnak a műfaj hagyományos kritériumaival, elsősorban is azzal, hogy a végtelenített sorok nem férnek az eredendően rövidségre, tömörségre, végességre épülő novella szűk keretébe; Poe-tól Anderson Imbertig a műfaj minden teoretikusa azt hangsúlyozza, hogy nincs hely fölösleges melléknevekre, kitérőkre, vagy ahogy Quiroga fogalmaz, „töltelékszavakra”²; az intenzitásnak a csattanóval szorosan összefüggő kritériuma miatt sincs igazán helyük a listáknak;

¹ Eco művét (*Vertigine della lista*) *El vértigo de las listas* címmel fordították spanyolra (Lumen, 2009), pedig az argentin hagyományt követve, az *El mareo de las listas* sokkal indokoltabb lett volna. A magyar címfordítás sem problémamentes.

² Vö. Vallejo, Catherina V. de (ed.): *Teoría cuentística del siglo XX.*, Miami, Universal, 1989, 73–76.

²⁸ Uo., 342.

a novella takarékosan építkezik, a regénnyel ellentétben nem halmozó jellegű, vagy ahogy Cortázar fogalmaz: a novellista nem akkumulálva, hanem „mélységében, vertikálisan” bontja ki a témáját.³

Kivételként és főképp prózakísérletként azért találunk „horizontális” listákat a spanyol-amerikai kisprózában is, még ha azok – mint majd látjuk – nyilvánvalóan korlátozott terjedelemben és a módosult funkcióban bukkanak is fel. A mexikói Agustín Monsreal egyik kisprózájában, *Deja de hacer el tonto, infeliz*⁴ (Térj már észhez, szerencsétlen), például szembeötlő szekvenciával találkozunk mindjárt az *incipit* élén, az első mondatban, holott elvileg ott semmilyen fölösleges elem nem szerepelhet: „Se le descalabra a uno la libertad, te digo, porque si bien en un principio ella para todo sí micielo, lo que tú quieras, adonde decidas, a la hora que tú gustes y mandes, cómo no miamor, por supuesto mirrey (miamo.miseñor.midueño. migobernante):”⁵ Mint látjuk, hangsúlyozottan él a szerző az ismétlés és a halmozás eszközével, továbbá zárójelbe is teszi az egyik sort, majd kettősponttal jelzi, hogy még folytatódhatna a felsorolás (ezt nevezi Eco az *et cetera* jelenségnek⁶). Ha tovább olvasuk Monsreal szövegét, hamar rájövünk, hogy a listái többnyire nemcsak megőrzik referencialitásukat (analógiásan ismétlődő helyzeteket jelölnek), hanem egybe is esnek a novellatechnika egyik alapirányával, miszerint a szerzők egyszerre több szinten élnek a redukció eszközével. Jól látható ez, amikor Monsreal a nyelvi diszkurzus lehetőségeit módszeresen kiaknázza: találunk sorokat jelzőkből – „(ofuscado.atrabancado. deslenguado)” –, főnevekből – „(socios.colegas.comparsas.bufones. matalascallando.bragueteros)”⁷; és a szintaxis szintjén is, például egy okhatározói mellékmondat esetében:

³ Ld. Cortázar, Julio: „Algunos aspectos del cuento”, in *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1973, 131–152.

⁴ In Ortega, Julio (ed.): *El muro y la intemperie*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1989, 315–319.

⁵ Fordításban: „Mert az embert megrészegeti a szabadság, tudom én, még jó, hogy az elején mindenre igen csillagom, amit csak akarsz, ahova csak gondolod, amikor csak tetszik és amikor parancsolod, hát hogyne, szerelmem, természetesen énuram (szerelmem.uram.parancsolóm.királyom)...”

Ld. <http://sarkanylehelete.uw.hu/adasok/2002okt08.html#22>.

⁶ Eco: *i.m.*, előszó.

porque si no tengo que esperarte en la calle y jamás falta un majadero que me moleste / porque si no mami ya no me deja salir / porque si no sufro pensando que te pasó algo / porque me muero de ganas de verte / porque vienen unas amigas que te quieren conocer / porque te tengo una sorpresa / porque tenemos que ir a visitar a Estercita mi prima la que te platiqué que ya estaba por casarse cuando se le murió el novio...⁷

Mindhárom példa beleillik a hagyományos kispróza megoldásaiba, mert egyik sem alkot kaotikus felsorolást (tagjaik szinte mindig szinonímiára épülnek), és a világosan kialakított blokkok vagy keretek semlegesítik az *et cetera* hatást.

Más művekben is találunk hasonlóan korlátozott terjedelmű és funkciójú sorokat, de a szerzők gyakran további jelentést rendelnek hozzájuk: a portorikói Rosario Ferré *Carta*⁸ [Levél] című írása nagyon rövid listákat tartalmaz, de azok olyan fonetikai-stilisztikai leitmotívot alkotnak, amely egyfajta mantraszerű ritmust hoznak létre a szövegben: így szól például a *muñeco* (fiúbaba, ficsúr) szó első bővítése (csak az eredetit idézzük) mindjárt a mű elején:

el prisionero liberado de vietnam del norte muñeco de trapo el cardenal
rolipoli tentenpié de goma rodando undosundos de norte a sur muñeco
de viento la barbie-mary-sol casada con el butch-big-jim muñecos
de plástico...; később így bővül még: muñecos hinchados de helio
rebotando redonditos rosaditos rechonchitos eterno el don pablo el
cardenal el alcalde el maributch. (96)

⁷ *I.m.*, fordításban: „(elvakult.felfortyanó.trágár):”;

„(társak.kollégák.statisták.bohócok.pipogyafráterek.hozományvadászok):”;

„mert ha elkéssel, az utcán leszek kénytelen várni, és mindig akad valami barom, aki molesztáljon / mert akkor nem jövök többet/ mert tiszta ideg leszek, hogy történt veled valami / mert úgy hiányzol már, hogy majd’ megőrülök/ mert jön néhány barátnőm, hogy megismerjen / mert van egy meglepetésem/ mert muszáj meglátogatnunk Estercita unokatestvéremet, tudod, akit mondtam, hogy már majdnem összeházasodtak, amikor a vőlegénye meghalt egy balesetben...”

⁸ In *Prosas de mareo. Antología del cuento experimental hispanoamericano*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2000, 96–98.

Hasonlóan retorikus megoldásokat használ Gabriel García Márquez is az egyik novellájában (*Jó Blacamán, a csodaszeres*⁹), ahol látványosan alliterál („y vengan los maritornes y los maromeros, los matarifes y los fotógrafos”), vagy így beszéltet egy vásári csodadoktort:

...ando por el mundo desfiebrando a los palúdicos por dos pesos, visionando a los ciegos por cuatro con cincuenta, desaguando a los hidrópicos por dieciocho, completando a los mutilados por veinte pesos si lo son de nacimiento, por veintidós si lo son por accidentes o peloterías, por veinticinco si lo son por causa de guerras, terremotos, desembarcos de infantes o cualquier otro género de calamidades públicas, atendiendo a los enfermos comunes al por mayor mediante arreglo especial, a los locos según tema...¹⁰

Alejo Carpentier-től is sok példát idézhetnénk, a legemlékezetesebbként a *Barokk zene* nyitó szófolyamát említeném, amelyben az első mondat nem kevesebb, mint tizenöt ezüstitárgyat nevez meg.¹¹ Ezekben a felsorolásokban azonban nem a terjedelem a döntő, hisz mindegyiknek nyilvánvaló esztétikai funkciója van – lírizálás, alliteráló ismétlés, markáns ritmusteremtés vagy valamilyen közös nevezőn alapuló (Carpentier-nél az ezüst, García Márquez-nél a mennyiség) szabályos, metonimikus szövegépítés –, továbbá olyan rendbe illeszkedik, amely elvágja a végtelenítés lehetőségét.

A listák nem feltétlenül kötődnek egy adott szövegegységhez, olyan megoldás is lehetséges, amikor átszövik az egész prózaművet, s noha kezdetben triviálisnak tűnnek, állandósult jelenlétük elvezethet az Eco által

⁹ In *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1996, 116–121.

¹⁰ Fordításban: „és jöjjenek a fehérszínűek, a kötéláncosok, a mészárosok, a fényképészek”;

„járóm a világot, s két pesóért gyógyítom a mocsárlázban a szenvedőket, négy és félért visszaadom a vakok szeme világát, tizenhármas pesóért lecsapom a vízkórosokat, húszért éppé teszem a nyomorékokat, ha velük született a baj, huszonkettőért pedig, ha balesetből vagy verekezésből származott, s huszonöt pesóért, ha háború, földrengés, a tengerészgyalogosok partraszállása vagy bármely más, tömegeket sújtó csapás következtében sérültek meg, külön megegyezés alapján csoportosan látom el a közönséges betegeket, rögeszméjüktől függően az örülteket...” (Ford. S. L.) Ld. García Márquez: *Macondóban hull az eső*, Budapest, Európa, 1992, 336–337.

¹¹ Vö. Carpentier: *Barokk zene*, Budapest, Magvető, 1977, 7–8.

elemzett szédítő-kábító-mámorító hatáshoz. A mexikói Oscar de la Borbolla kiadott egy kispróza-kötetet *Las vocales malditas*¹² [Azok az átkozott magánhangzók] címmel, melynek öt darabja, mint látjuk – *Cantata a Satanás, El hereje rebelde, Mimí sin Bikini, Los locos somos otro cosmos* és *Un gurú vudú* – egy-egy spanyol magánhangzó kizárólagos használatára épül. Olyan mondatokkal találkozhat az olvasó, mint „Mi visir, mi bichín, mi cid: si sin ti viví difícil chipichipi sinfín: crisis y crisis: bilis, rinitis, tises. (Snif, snif)”;

vagy – „Ese vejete me prende. Es jefe, regente, gerente. Perennemente deberes: «llévenme el neceser», «llévenme de peces», «repten», «trepén», «dejen de verme», «récenme preces», «enderécense», «respétenme», «festéjenme», «perseveren», «refrévense», «esperen», «vegeten», «déjense». Se cree el Ser, el Tres Reyes; es el jején del edén.” Első benyomásra nevetségesnek tartjuk ezt a gyerek nyelvtörőket idéző, játékos karaktert és hangot, de – lásd Foucault vallomását!¹³ – a nevetés után hamar észrevehetjük, hogy egy sokfunkciós listát komponált a szerző a szövegbe. Eszköze nem túl eredeti, már a klasszikus retorika is említi lipogramma néven, ami egy betű vagy betűcsoport következetes elhagyására épül; spanyol előzményt is említhetünk, az Arany században Alonso de Alcalá y Herrera már kiadott 1641-ben öt kisregényt,¹⁴ s mindegyikben lemond egy-egy magánhangzó használatáról; Borbollának a Roberto Bolaño által gyakran emlegetett¹⁵ Enrique Jardiel Poncela lipogrammjai (1926–27) szolgálhattak példaként, vagy talán Georges Perec 1969-es könyve (*La disparition*), melyből a leggyakoribb francia betű, az e hiányzik.¹⁶ Akár átvett, akár újra felfedezett eszközről van szó¹⁷, a me-

¹² Borbolla, Oscar de la: *Las vocales malditas*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

¹³ Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*, Budapest, Osiris, 2000, 9.

¹⁴ Ld. Antonio Fernández Ferrer előszavát, in Queneau, Raymond: *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1999, 24–25.

¹⁵ Lásd például *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996, 36.

¹⁶ Bolaño egyik kisregényében (*Távoli csillag*) a fordító szemszögéből ezt a megjegyzést fűzi hozzá: „... amelyet [a *La disparition*-t] Soto úgy igyekezett átültetni spanyolra (félíg sikerült), ahogy Jardiel Poncela fél évszázaddal korábban már megkísérelte egy novellában, ahol is feltűnően hiányzik az említett magánhangzó. Csak hát egy dolog e nélkül írni, és egészen más e nélkül fordítani.” (*Távoli csillag*, ford. S. L., Budapest, Európa, 2010, 80.)

¹⁷ Borbolla nem titkolja a munkamódszerét, egy interjúban elmondja, hogy „szereztem egy szótárt, végigolvastam, igéket ragoztam, főnév- és igelistákat állítottam össze, és naponta átolvastam a glosszáriumomat, mintha japánul tanulnék”. Vö. „El entender debe extenderse”, *El Clarín*, Chile, de abril 4 de 2008.

http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=11431&Itemid=1 (Ford. S. L.)

xikói szerző minden nyelvi szintet kiaknáz. Egy-egy magánhangzó kiiktatásával drasztikusan megváltoztatja a spanyol szöveg fonetikáját, de nem egy esetben komoly nehézségekbe ütközik a terve, például akkor, amikor *u*-val nem képes folytatni a prózáját; a maga választotta kényszer nemcsak arra ösztökéli, hogy sorra használjon hangutánzó és indulatszavakat, hanem mindenféle szokatlan neveket és neologizmusokat is ki kell találnia; a redukálást ugyanakkor a lipogrammasorok akaratlanul is nem várt zeneiséggel, rímekkel, szimmetriákkal kísérik, és kialakul egyfajta kábitó metrikai monotonitás. Hasonló jelenségeket tapasztalunk morfoszintaktikai szinten is: felbukkan az erőltetett *laísmo* („jamás la agradaba”), eltűnnek névmások („Baltazar saca a Sara la capa”), névelők („Saca alpaca, aparta sayal, agarra canasta”), vagy épp szokatlan szórendek jelennek meg („¡Calma ganen!, Sor Socorro con sonrojo sollozando.”) Szemantikai szinten több bekezdés is egészen közel áll a *nonszensz* irodalomhoz. A spanyol fonetika magánhangzó-disztribúciója¹⁸ miatt *e*-vel, *a*-val és *o*-val könnyebb koherens történetet komponálni (az *o* esetében például világosan érthető, hogy egy orvos és két apáca asszisztens igyekszik elektrosokkot alkalmazni egy betegen), de a másik két darabban már komoly szemantikai nehézségek adódnak; Borbolla egy-egy listája már-már megfelel az ún. kaotikus felsorolások kritériumának, amilyeneket gyakran látunk – Spitzer szerint „akár egy bazár sátrában” – Quevedo és Góngora költészetében, vagy később Whitman, Huidobro és Neruda versfolyamaiban.

De Borbolla célja nem egyszerűen az adott eszköz módszeres kiaknázása, hanem tulajdonképpen az egész szöveg felforgatása: egyfajta szöveg és irodalom elleni lázadásként (a szerző is ezt a terminust használja: *rebeldía*¹⁹) sodorja az olvasót a *vertigo* felé, és nemcsak azzal, hogy az egyetlen magánhangzó használata megbillenti a nyelvi szintek megszokott egyensúlyát, hanem sokkal inkább a sok elhallgatással vagy csenddel, amit a kihagyott hangok képeznek. Az így létrejövő,

¹⁸ Az *i* és az *u* előfordulási gyakorisága csaknem fele, illetve ötöde a leggyakoribb magánhangzóénak (*e*). Lásd Alarcos Llorach, Navarro Tomás és mások adatait egy összefoglaló táblázatban, in Pérez, Hernán Emilio: „Frecuencia de fonemas”, *e-rthabla. Revista Electrónica en Tecnologías del Habla*, N° 1 (Abril de 2003).

<http://udec-cl.academia.edu/heperez/Papers/168111/Frecuencia-de-fonemas>.

¹⁹ Idézett interjú.

több szinten is észlelhető *űr* túllép a nyelvi szinten; ahhoz áll közel, amit Nietzsche elnémulásnak nevez, olyan intuíciónak, ami szembehelezkedik a logosszal; Freud pedig elfojtásnak, mediatizált elfojtásnak, feszültségnek, mely a felszín alatt halmozódik, és valamiképpen igyekszik feltörni. Borbolla tulajdonképpen megvalósítja a cortázari kizökkentség (*descolocación*²⁰) élményét, hisz az olvasó valóban nem képes egyetlen szerkezetben sem otthon érezni magát. Sőt, a mexikói szerző olyan nyelvi *tour de force*-t produkál, amely saját szabályait is felrúgja, mert az aláaknázott rendszeren belül megkérdőjelezi a kikezdett kánon helyére állított rendet is. Sikeres technikájára eklatáns példa, amikor a mexikói szerző az *u*-val írt szövegében (*Un gurú vudú*) erőszakos asszimilálásra és deformálásra kényszerül: „Muchos uños ul publu sufrú pústulus, sudú jugus púrpuru, tuvu tumurus du pus, susurrú su runcur, su humbru, su murtu, su cruz.” Még beszédeesebb a következő részlet a *Mimí sin bikini*-ből: „Miss, Mimí dividivi sin bikini in this city” – írja Borbolla, amivel már a spanyol nyelvből is kilép.

Ezt az utóbbi megoldást már jó hatvan évvel korábban César Vallejo is használta hasonló funkcióban a *Magistral demostración de salud pública*²¹ [A közegészség mesteri bizonyítása] című kisprózájában. Az első pillanattól világos és példás a kísérlete: a narrátor pisztollyal a kezében szeretne elmondani egy történetet, de a régi toposszal élve, kijelenti, hogy lehetetlen bármilyen verbalizálás, alkalmatlan hozzá bármelyik irodalmi forma, következésképpen a dolgok „önmaguk némaságában maradtak”. A költő második kísérletként elhagyja a nyelv világát, és több nonverbális eszközzel próbálkozik: rajzolgat, követet dobál, húrt penget, végül saját lépteinek a zajában felfedezi az elbeszélni kívánt esemény távoli visszhangját, de azt sem tudja kifejezni. Ekkor támad az az ötlete, hogy maga mögött hagyja a spanyol nyelvet; igazából a francia mellett dönt, de olyan sort kreál, amely szédítő gyorsasággal poliglott listává tágul. Vallejo példásan építi fel a sort: először a franciát redukálja (csak bizonyos „vonzó” szavakat választ ki), aztán hozzá keveri az angolt, de abból is csak három szót, mind a három

²⁰ Vö. Cortázar, Julio: *A kizökkentségről*, in *Nagyvilág*, 1993/9, 989–994.

²¹ Ld. *Prosas de mareo*, 206–208.

idézet (egy Wells-regényből, a *Meanwhile*-ből származnak), majd arra a következtetésre jut, hogy más nyelvekre van szüksége. Ezt a listát állítja össze:

Del lituano: fūta – eimufaifesti – meilla – fautta – fuin – joisja – jaettä – jen – ubo – fannelle.

Del ruso: mekiy – chetb – kotoplim – yaki – eto – caloboletba – aabhoetnmb – ohnsa – abymb – pasbhtih – ciola – ktectokaogp – oho – accohianih – pyeckih – teopethle – ckol – ryohtearmh.

Del alemán: den – fru – borte – sig – abringer – shildres – fusande – mansaelges – foraar – violinistinden – moerke – fichr – dadenspiele.

Del polaco: år – sandbergdagar – dct – blivit – vederbörande – tva – stora – sig – ochandra.

Del inglés: red – staircase – kiss – and – familiar – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formerly – two – any – photograph – at – rise.

Del francés: devenir – nuance – cauchemar – coucher.

Del italiano: Coltello – angolo – io – piros – copo.

Del rumano: unchiu – noapte.

Eco „végtelen” listáihoz képest, mint látjuk, nagyon is véges ez a sor, de mégis hasonló hatást keltenek. Három elv érvényesül: a szavak jórészt kitálat vagy átírt fordulatok, a nyelvek sorrendje esetleges (Vallejo „vándorló”-nak nevezi), és az egyes egységeken belül a szavak nem követik a narrátor eredeti tervét, épp ellenkezőleg, saját kezdeményezésüket követve ők ostromolják a szerzőt. Octavio Paz az *Egy és a Sok*-ról szóló felvetését²² követve, megállapíthatjuk, hogy ha maradt is jelentés, kioltja maga a lista léte, a sokság; Vallejo szövege is kétségtelenül teljes *negatio* felé visz, a nyelv – legalábbis időleges – tagadása felé, s a felsorolása több szinten is űrt és ezzel szédítő hatást képez. Ugyanakkor az sem kétséges, hogy noha a spanyol nyelvből való kilépés nyit a végtelen felé, Vallejo viszonylag hamar megállítja ezt a folyamatot, majd nyomban keretbe is zárja, amikor a narrátor némi ironiával elismeri, hogy „megközelítőleg” sikerült elmondania, amit akart.

²² Ld. Lectura y contemplación, in *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, 45.

A két utóbb említett megoldás esetében Borbolla, illetve Vallejo kilép a szokásos nyelvi-irodalmi közegből, és a végtelen felé nyitva ellenszegül a kispróza terjedelmi kritériumának; ám találunk ezzel ellentétes irányú megoldásokat is a spanyol-amerikai prózában, nevezetesen akkor, amikor nagyon is véges, jól szerkesztett sorokat látunk, de belül, a listák tagjai közt jelenik meg az egyensúlyt megváltoztató sokság. A kubai Mariluz Rodríguez Castañeda például *Solicitud* [Kérvény] című szövegében átveszi egy munkanélkülieknek készült kérdőív triviális szerkezetét (név, lakcím, családi állapot, életkor, foglalkozás, indok). A közéjük ékelt szövegek ugyan előre haladó, csattanóval végződő narratívát alkotnak, de nyilvánvalóan önálló, monologizáló blokkokat is létre hoznak. A NEVE kérdésre például a kérelmező neve helyett ilyen nyújtott, sokszorosán elágazó mondatokat találunk:

Ha holnap meg találnék halni, mind itt lejtene körülöttem, óriási táncot ropva, és egyetlen hatalmas mosollyal lenyelnék a koporsómat. Ott pihennék a gyomrukban, és belülről látnám, hogy nevetnek kongó fejükkel, azokkal az elhalt erekkel és fertőzött oxigénbuborékokkal teli fejükkel, és megállás nélkül addig táncolnak, míg a múlttól megfosztott, iszapos óra pont ötöt nem üt; aztán hazafelé a sok össze-vissza kocsi, csúcsforgalomban vissza a tömegbe, fel a buszra, mely sosem érkezik meg, fel a tetőre, mely átnedvesedik, be az óvodába, ahol nincs víz, a televízió elé, ahol egy tavaly januári műsort adnak.²³

A szekvencia a kérvény minden szintaxis nélkül felsorolt hat kérdésének épp az ellenpólusa: a többi közt egyfajta hipotetikus jövőt felvázolva a kérvényező halála felől írja le a képzeletbeli haláltáncot, halmozza a részleteket, irodalmasítja az időt, majd a múlt egészen eltérő síkjain sorolja a megélt élményeit (az író „retrospektív szekvenciáknak” nevezi), végül a kérvényező kiköt a jelennél és önmagánál, aztán leírja a nevét is. Mindenesetre csapongó, szédítő a ritmus, ami a jelzett minimalista keretben még hangsúlyosabbá válik.

²³ In *Prosas de mareo*, 186. (Ford. S. L.)

Rodríguez Castañeda prózájában, mint láttuk, adottak a keret elemei, ugyanezt a technikát azonban lehet ennél szabadabb vagy legalábbis kevésbé kötött sorokkal alkalmazni. Az ecuadori Pablo Palacio egyik kísérletező prózájában – *Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z*²⁴ [Z fiatalember személyét ért nagyon is érzékeny csapás története] – három „fejezettel” nyit, majd felsorol további hat szerencsétlenséget hozó betegséget. Nyilvánvaló, hogy folytatódhatna még a sor hosszan, de tulajdonképpen már az első rész jelzi a keret végességét, hisz A-val kezdődik, a hőst pedig Z-vel jelöli. A mexikói Luis Miguel Aguilar *Los misterios de la mujer*²⁵ [A nő titkai] című munkájában nem kevesebb, mint tizenöt tartalmilag és formailag is roppant változatos verziót közöl a címben jelzett témára, de mind egyetlen metaforához tartozik: az első mondatban említett és szimmetrikusan tagolt rózsafüzérhez; ezzel a megoldással meglehetősen semlegesíti a szerző a lista hatását, beleértve az *incipit* látványos felsorolását is. Különös módon azt látjuk, hogy nagyon hasonlóan alkalmazzák a kisprózában ezt a technikát még akkor is, amikor elvben több hely áll rendelkezésre a variációsorok folytatására: a szintén mexikói Salvador Elizondo például kortársaihoz képest egészen bonyolultan szerkeszti a prózáját, *Mnemothreptos*²⁶ című írásában mégis olyan eszközt használ rögtön a bevezetőben, ami meggátolja a végtelenítés igazi megvalósulását: megszab egy mennyiségi mutatót (ötvenkilenc szó) és egy időbeli határt („egy megszakítás nélküli munkanap”).

Vajon ezek a példák azt jelentik, hogy a kispróza eleve sajátosága, hogy rövid terjedelme miatt valamilyen kerettel vagy más megszorító eszközzel korlátozza a listákat, s a próza belső terébe zárva mérséklő hatásukat? Szerencsére nem, mert vannak más típusú megoldások, amelyek nemcsak egyszerűbbek technikailag, hanem hatásosabbak is. A legfontosabb az ellipszis sokféle változata, amely ahogy Lotman elemezte, megkülönböztető értéket kaphat, ha más hasonló értékkel rendelkező vagy oppozícióban álló kapcsolatok közé kerül. Ilyenkor a szerző negatív vagy „üres” listákat állít össze, és a korlátozott terjedelmű kisprózában szembeállítja más „igazi” sorokkal.

²⁴ Uo., 157–159.

²⁵ Uo., 6–12.

²⁶ Uo., 64–72.

Lássunk egy egyszerű példát: Felisberto Hernández *Diario* [Napló] című korai prózáját egy dátumsorra építi, amely kronológiájával nyilvánvalóan megfelel az egyik arisztotelészi strukturálási módnak; a naplórészletekben bőven találunk olyan elemeket – címeket, történeteket, szereplőket, utalásokat, mikro-történeteket –, amelyek narratív magként működhethetnének. A fragmentumok mégis elszigeteltek és semlegesek maradnak, mert minden kötőelemet eltüntet a szerző; ha aktuális tagolással elemeznénk a szöveget, minden rész „téma” volna; ha rész-egész metonimikus sorként értelmezzük őket, olyan egészt kapunk, ami nem formálódik meg, vagy csupa űrből áll. Az egyes részletek közt csupán az ismétlődő három pont közös, az nyit és zár minden bejegyzést, s jelzi, hogy kiüresített tagokból álló, negatív listát formál, mely természeténél fogva részesedik valamilyen mértékben a végtelenből; minden, ami pozitív – a kronologikusan rendezett időpontok és a közöttük megjelenő *de facto* szövegtöredékek – csak látszatrendet alkot. Nem a dolgok sokfélesége, hanem a köztük kreált örök közelítenek a *vertigo*-hatáshoz.

Fél évszázaddal később ugyanez az oppozíció bukkan föl hasonló funkcióval, igaz, ennél jóval bonyolultabb formában a fentebb már említett mexikói szerző, Salvador Elizondo *Tractatus rhetorico-pictoricus*²⁷ című prózájában. A műben első szinten létrehoz egy rendkívül szigorú rendet: három számozott részre osztja az írást, majd az első egységben összeállítja az eddigi példák közül a leghosszabb listát: összesen negyvenöt bejegyzést találunk a tudományos, illetve jogi traktátusok stílusában, amelyeket látszólag kifogástalan szabatosséggal és lineáris rendben fejt ki; ez lesz a pozitív lista, mely így kezdődik:

§ A traktátus az a könyv, amelyet a festő festés közben ír.

§ A festő a saját tapasztalatát rögzíti benne.

§ A traktátus három összefüggő részből áll, amelyek a festés műveletének egy-egy eleméről szólnak: az első a szemet írja le; a második a kezet, a harmadik pedig a fényt. Az egyik a szellemmel foglalkozik, a másik az ügyességgel vagy technikával. A harmadik, ez a poétikai rész, a lehetetlen traktátus. (73, ford. S.L.)

²⁷ Uo., 73–81.

A másik lista, a fenti negatív párja több szinten valósul meg: Elizondo először a szöveg felszínét alakítja át azzal, hogy elhagyja a számozást (csak a paragrafusjelek maradnak meg), és minden bejegyzés közé szembeötlően nagy sorközt hagy. Hasonló átalakítást végez a logikai-szemantikai síkon is, mert hamar nyilvánvalóvá teszi, hogy az állítólag tudományos pontossággal összeállított katalógus tartalmaz oda nem illő, heterogén, sőt ellentmondásos elemeket is, hogy az érvelés *sideways* folyik, és olyan körben forgó okfejtéshez vezet, amely lemond a linearitásról és az eredeti célról. Elizondo közben módszeresen kikezdi a szöveg referencialitását: önmagára utaló fordulatokat használ, ismételten célozgat kísérletének elkerülhetetlen kudarcára, és következetesen degradálja a témát meg a szöveget is. Ennek eredményeképpen az első részben álló, eredeti lista kiürül, hamissá válnak magának a traktátusnak a kritériumai, s az olvasó kezében csak egy átyuggatott szöveg marad, amelyben nem a szabályokat rögzítő előírások, hanem a köztük lévő örök jutnak főszerephez. Akárcsak Felisberto Hernández esetében, itt is jelentéssel bíró csend-sort kapunk, mégpedig nemcsak a szemiotikából ismert jelenlét versus hiány dichotómiája miatt, hanem azért is, mert az örök szaporítása olyan szintre jut, hogy az már megbénítja a nyelv működését.²⁸

Ezzel tulajdonképpen visszatértünk a kiindulóponthoz és Ecóhoz, mert Elizondo és Felisberto Hernández megoldását már jól ismerjük a spanyol-amerikai irodalomból, nevezetesen Jorge Luis Borges két emblemikus írásából: az egyik az *Az Alef* (1945), a másik a három évvel korábban született esszé, *A John Wilkins-féle analitikus nyelv*²⁹. Az előbbiben a történet „kimondhatatlan lényegében” egyetlen pontot foglal el „sok-sok millió gyönyörű vagy borzasztó esemény”, mégpedig „átfedés és áttetszés nélkül”³⁰, s a szemlélődő hőst, mint tudjuk, elvezetik a kábulathoz, majd a síráshoz. Az utóbbiban egy bizonyos kínai enciklopédiában az állatok lehetnek

²⁸ Elizondo az esztétikai diszkurzus egyik eszközeként bénítja meg a nyelvet; Octavio Paz a buddhizmus elemzésekor a misztika szemszögéből írja le ugyanezt a jelenséget, például az *El antropólogo ante el Buda* c. esszéjében. <http://www.con-versiones.com/nota0506.htm>

²⁹ In Borges, Jorge Luis: *A halál és az iránytű*, ford. Benyhe János, Budapest, Európa, 1998, 320–339, és *Az örökkévalóság története*, ford. Jánosházy György, 1999, 276–281.

³⁰ *Uo.*, 333–334. (Ford. Benyhe János)

- a) a Császár állatai, b) balzsamozottak, c) idomítottak, d) malacok, e) szirének, f) mesebeliek, g) kóbor kutyák, h) olyanok, amelyek ebben az osztályozásban szerepelnek, i) örülten rázkódók, j) megszámlálhatatlanok, k) olyanok, akiket a legfinomabb teveszőr ecsettel festettek, l) másfajták, m) olyanok, akik az imént törtek össze egy vázát, n) olyanok, akik távolról légynek tűnnek.³¹

A két sor, mondanunk sem kell, heterogén, ha tetszik, kaotikus elemekből áll, és – a betűkkel jelzett sorrend ellenére – felcserélhető. Elizondóhoz hasonlóan Borges is olyan listát komponál, amely önmagát is tartalmazza, amivel felfüggeszti a rész-egész arisztotelészi elvét. Következésképpen a felsorolás tartalmazza önmaga cáfolatát, vagy matematikai nyelven szólva – legyen az a Cantor-féle halmazelmélet vagy a Russell-paradoxon – Borges sokszorozással kérdőjelezi meg a végtelen fogalmát.³² Az említett két szövege közt azonban nagy különbség feszül: *Az Alef*-ben megmarad a hely, ahol találkoznak vagy találkozhatnak a hős által látott dolgok, aki nem kevesebb, mint tizennyolcszor használja a felsorolásban az *en* (-ban/-ben) prepozíciót. *A John Wilkins-féle analitikus nyelv*-ben, ahogy Foucault rámutatott híres előszavában³³, az argentin szerző megszünteti magát a teret is: „Az abszurdítás lerombolja az és kötőszavát, képtelenné téve a *-ban* szótagot, amely a felsorolt dolgok szálláscsinálója... a néma talajt húzza ki a lények alól, amelyen egymás mellé állhatnának.” Metaforikusan fogalmazva: Borges épp azt a híres-nevezetes „műtőasztalt” tünteti el, ahol az esernyő találkozhatna a varrógéppel. Az így létrehozott űr messzebbre, valóságos episztemológiai szakadékba sodor bennünket: a borges-i technika ugyanis, melynek néhány elemét Elizondo és Felisberto Hernández is használta már, valóban kiiktatja először az *y* (és), majd az *en* (-ban/-ben) relációit. Ennél takarékosabb és hatásosabb módon aligha lehet kisprózában *vertigó*-t elérni.

Visszatérve a példák közt felmerült kérdésünkre: a felsorolások nincsenek

³¹ *Uo.*, 279. (Ford. S. L.)

³² Vö. Martínez, Guillermo: *Borges és a matematika*, ford. Kutasy Mercédesz, Budapest, Európa, 2010, 1823, 39–43.

³³ *I.m.*, 11. (Ford. Romhányi Török Gábor)

eleve kizárva a kispróza eszköztárából. Igaz, hogy gyakran keretbe foglaltatnak, vagy korlátozott, esetleg semlegesített funkciót kapnak, de mint láttuk, vannak olyan esetek, amelyekben bármilyen rövidnek és a triviálisnak tűnik is egy-egy lista, épp olyan *vertigó*-t képes elérni, mint amelyet Homérosznál vagy Nerudánál képzelünk (vagy szenvedünk) el.

Skrapits Melinda

„Ne veszítsük el a realitásérzékünket”

A hitelesség nyomában: a szöveg mint műtárgy

Felisberto Hernández műveiben

„Mindennek titkos lelke van,
amely ritkán szólal meg, inkább csendes.”
(Vaszilij Kandinszkij)¹

Ha nem is ismernénk Felisberto Hernándezet, egy dolgot biztosan tudunk róla: „nem hasonlít senkire”. Italo Calvino megállapítása szinte közhellyé vált, számos kritikus munkájában széleskörű visszhangot keltett,² bizonyítva, hogy „még mindig nem sikerült «megszelídíteni» a művészetét”, ahogy Olea Franco állítja.³

Tanulmányomban egyrészt egy régebbi irodalmi hagyományba ágyazva vizsgálom Felisberto Hernández egy novelláját⁴, kibontva egy olyan problémakört – két világ különös egymásba fonódását –, mellyel már számos kritikus foglalkozott.⁵ Az emberi és tárgyi világ fordított perspektívában jelenik meg Felisberto szövegeiben: az élő élettelenként, értékvesztett világként mutatkozik meg, míg a tárgyi szint felmagasztosul. Erre a különös nézőpontra keresve a választ ismét csak egy régi kérdéssel szembesülünk: a nyelv hiteltelenségének, érvénytelenségének problémájával. E két szempont

¹ Idézi: Aniela Jaffé, in Jung, Carl Gustav: *Az ember és szimbólumai*, Göncöl Kiadó, Budapest, 1993, 257.

² Morales, Ana María: „Las fantásticas hortensias de Felisberto”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>; Olea Franco, Rafael: „Una muy singular literatura: Felisberto Hernández”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>; Perera San Martín, Nicasio: „Felisberto y la exploración del lenguaje del inconsciente”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>; Verani, Hugo J.: “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 24, No. 48, 1998, 117–127.

³ Olea Franco: *i.m.* (Interneten elérhető cikkekhez nem közlök oldalszámot.)

⁴ Hernández, Felisberto: „El balcón” [Az erkély], in Scholz László (szerk.): *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1996, 125–134.

⁵ Lásd pl. Barrenechea, Ana María: *Ex-centridad, di-vergencia y con-vergencia en Felisberto Hernández*, The Johns Hopkins University Press, 1976.

összekapcsolódása azonban már tovább vezet bennünket, új megvilágításba helyezve a korábbi elemzéseket.

Felisberto Hernández művészetében az egyik alapkérdés éppen a hitelesség.⁶ A nyelv elégtelensége rendszerint a csend és elhallgatás irodalmához vezet, ahogy ezt több alkalommal bemutattuk; a csend tehát egyfajta menekülési lehetőségként jelenik meg a nyelv börtönéből. Más esetekben olyan alternatív (zenei vagy képzőművészeti) diskurzusokkal⁷ találkozunk a szövegben, melyek távol állnak a verbalitástól, s így próbálnak meg hitelesebb kommunikációt teremteni.

Ebben az esetben a tárgyi dimenzió, azaz az élettelen dolgok különös világa ellenpontozza a nyelv fikcionalitását. A tárgyak csendes létmódja sokkal élettelibbnek tűnik, mint a verbalitáshoz láncolt emberi szint; Ingarden szavaival: az ábrázolt tárgyak lényegi hiányosságával szembesülünk a reális tárgyakkal szemben.⁸ Ha ez a megállapítás helytálló, az irodalmi szöveg maga is értékvesztett létmódba kerül, így Felisberto művészete egyszerre önreflexív és szélsőségesen ironikus.⁹ Éppen ezért lehet gyümölcösöző, ha e különös szerző szövegszervező technikáit vizsgáljuk: határozott törekvéseket figyelhetünk meg ugyanis, melyek arra irányulnak, hogy a szöveg plaszticitást nyerjen, tárgyiasított anyaggá, megfogható valósággá váljék, s így hitelesebb létmódban születessék újjá.¹⁰

⁶ Uo., 312.

⁷ A zenei diskurzus szerepéről Alejo Carpentiernél lásd: “Sentido y sensibilidad. La música traducida a palabras. El discurso musical en *El acoso*, de Alejo Carpentier”, az előadás az alábbi konferencián hangzott el: VII Coloquio Internacional “El reverso del tapiz. La traducción literaria en el ámbito hispánico”, Instituto Cervantes, Budapest, 2008.

⁸ Idézi Zsadányi Edit: *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram, 2002, 12.

⁹ Ahogy Perera San Martín megállapítja: Felisberto jelentős szövegeinek nagy részében a központi téma éppen a narráció maga; lásd Perera San Martín: *i.m.*

¹⁰ Ez a plaszticitás különösen érdekessé válik, ha figyelembe vesszük a tapintás szerepét Felisberto novelláiban, mint a megismerés alapvető és elsődleges formáját. Lásd pl. Hernández, Felisberto: „Menos Julia”, in Uő: *Nadie encendía las lámparas*, Montevideo, Ed. Arca, 1967, 42–59.; „Las hortensias”, in Uő: *Las hortensias*, Montevideo, Ed. Arca, 1967, 9–59.

Az emberi világ

E világ jellemzően a verbalitáshoz kapcsolódik, melyben szélsőséges értékhiány dominál. A négy emberi szereplő szinte bábként jelenik meg, olyan fiktív lényekként, melyek csak a verbalitás szintjén léteznek. A lány alakjában a hiány testesül meg sokféle formában: a figura egyaránt összekapcsolódik a vaksággal, süketséggel, jelen-nem-léttel és a halállal.

Nem tudom, miért jutott eszembe, hogy a lány megvakulhatott; nyomban rájöttem, hogy a vakok hallanak; talán inkább megsüketült, vagy nincs a városban; majd hirtelen belém hasított a gondolat, hogy esetleg meghalt.

No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta de que una ciega podía oír, que más bien podía haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad; y de pronto me detuve en la idea de que podría haberse muerto.¹¹

A narráció primer szintjén a narrátor egyik feltételezése sem helytálló, egy másik, szimbolikus-poétikus szinten azonban valamennyi érvényt szerez, ahogy ezt a szereplők közti verbális diskurzus bizonyítja.

A szöveg önreflexív módon folyamatosan jelzi a kommunikációs folyamat nehézségeit – „kezdetben a társalgás nehézkesen ment”: a párbeszédéből távolságtartás és közömbösség tükröződik, a pusztán udvariasságból feltett kérdések erőtlenekek, a válaszok értelmüket veszítik.¹² A verbális diskurzusban sok szinten megjelenő elhallgatás a verbalitás teljes elégtelenségét jeleníti meg. Úgy tűnik, hogy a dialógus halálának vagyunk tanúi: a szereplők képtelenek figyelmet szentelni a másinak, hiányzik belőlük a meghallgatás képessége („a lány nem hallott engem”). Ugyanígy hiányzik a készség, hogy saját gondolataikat elengedve teljes figyelemmel forduljanak a másik felé („megpróbált félbeszakítani”; „úgy tette fel a kérdést, hogy már a válaszon

¹¹ Hernández: „El balcón”, 126. (A szöveg után szereplő oldalszámok az idézett kiadást követik. A fordítás itt és minden további esetben a sajátom, S. M.)

¹² A nyelvi kifejezés nehézségei révén a narrátori kompetencia is megkérdőjeleződik, melyet Zsadányi az ellipszis egy sajátos formájaként ír le. Ld. Zsadányi: *i.m.*, 29.

gondolkodott”). Hasonló történik a narrátorral is, aki előre nem készülve úgy hallgatja a lány versét, hogy közben a megfelelő dicsérő szavakon gondolkodik. Mindez éles kontrasztban áll azzal, ahogy a csend – mintegy megszemélyesítve – megjelenik az elbeszélés bevezető mondataiban:

A csend szerette hallgatni a zenét; fülelt még az utolsó felhangra is, majd eltöprengett mindazon, amit hallott. Nem sietett véleményt mondani.

Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. (125)

Ebben a környezetben bensőséges bizalom születik a két fél között; a dialógus ugyanis – írja Máthé Andrea – megköveteli a csendet, a saját én-ről való lemondást annak érdekében, hogy befogadhassuk mindazt, ami a másik felől érkezik: „hallani tudni egyet jelent a megértéssel”.¹³

A verbalitásról való lemondás teszi lehetővé az objektív valóság észlelését, egy olyan realitását, mely nem kizárólag az egyéntől függ. Az öregember lánya azonban mintha a saját fiktív világába lenne zárva: határhelyzetben él a valóság és fikció között, ahogy ezt a novella központi szimbóluma megjeleníti. Az erkély¹⁴ olyan szimbolikus narratív teret testesít meg, mely közvetít külső és belső világ között, egyszerre tartozva mindkettőhöz: így válhat a lány számára az egyetlen kapuvá a külvilág felé – ha mégoly kicsi is – abban a zárt létmódban, melyet választott. Mivel azonban a lány természetes közege a nyelvi fikció – szemben a költészet és a narratív fikcionalitás iránti szenvedélye –, úgy tűnik, hogy a két világ egyike, a valóság fokról fokra bezárul számára.

Majd nem sokkal később, mielőtt újabb akkordot ütöttem volna le, elszakadt egy húr. A lány felsikoltott. Az öreg és én megálltunk; ő odament a lányához, aki eltakarta szemeit, s csitítgatni kezdte mondván, hogy a húrok már régiek

¹³ Gadamer, idézi Máthé Andrea: *Útvesztőben*, Budapest, Vigilia, 2006, 108. Lásd még a „csendes befogadás” fogalmát: a csend a recepció elengedhetetlen feltételévé válik; „a befogadónak el kell sajátítania a csend és a hallgatás erényét” (*Uo.*, 50., 59.).

¹⁴ Ld. Jean Genet azonos című drámáját: *Le balcon*, Párizs, Éditions Gallimard, 1997.

voltak, teli rozsdával. De a lány nem vette le kezét a szeme elől, s egyre csak a fejét rázta.

Y a los pocos instantes, y antes que yo tocara otro acorde más, estalló una cuerda. Ella dio un grito. El anciano y yo nos paramos; él fue hacia su hija, que se había tapado los ojos, y la empezó a calmar diciéndole que las cuerdas estaban viejas y llenas de herrumbre. Pero ella seguía sin sacarse las manos de los ojos y haciendo movimientos negativos con la cabeza. (131)

A lány gesztusai nem csak egy elhallgatott momentum tagadását jelzik, hanem megerősítik a zongorista első benyomásait a vakságot illetően. A lány nem *akar* látni, a szem eltakarása szimbolikus aktusa az anyja hiánya, a valóság visszautasításának. Az eltakart szemek motívuma még egyszer visszaköszön a novella csúcspontján: amint az erkély (az egyetlen kapu a külvilág felé) leszakad, a tárgyi valóság fokozatosan elhalványul a lány számára, eltűnnek a színes napernyők is a folyosóról. Az egyetlen kiútnak a valóságos vagy szimbolikus halál tűnik: leugrani a leszakadt erkélyről a mélybe, vagy elmerülni a fikcionalitás világában. A lány az utóbbit választja, az „erkély özvegyeként” a fikció terébe zárt létmódban él tovább. Don Quijote női másává lesz.¹⁵

A novella nagyon határozott szembenállást rajzol meg apa és lánya között: míg a lány számára természetes közeg a fikcióval átítatott nyelvi világ, az apa mintha elveszne e világ keretei között. Az öreg nyelvhez való viszonya sokkal visszafogottabb:

...alsó ajka nagy volt, egy páholy korlátjához hasonló, s körbefutotta félig nyílt száját, ahonnan elhaló, lassú szavak jöttek elő, melyeket még légzésének panaszos áramlatai is elválasztottak egymástól.

...el labio inferior, muy grande y parecido a la baranda de un palco, daba vuelta alrededor de su boca entreabierto. De allí salía una voz apagada y palabras lentas; además, las iba separando con el aire quejoso de la respiración. (125–126)

¹⁵ Ezen a ponton kapcsolódik a lány alakja azon szereplők sorához, akik csak emlékekben és a képzeletükben élnek. Vö. Barrenechea: *i.m.*, 325.

Mivel az apa képtelen arra, hogy részt vegyen lányával együtt a fikcióteremtésben, természetesnek tűnik, hogy szükségük van egy közvetítőre – jelen esetben a narrátorra –, aki azonban nem csak ilyen minőségben jelenik meg, hanem egyben az anyafigura helyettesítője is ebben a kiegyensúlyozatlan háromszög-konstellációban. Az anya alakja ugyanis éppen hiányával tűnik ki, ennek ellenére szövegszervező erőként lép fel, olyan rejtett középpontként, melynek egyedüli létmódja éppen a fiktív verbalitás. Az igeidők keveredése zavart szül, a lány tudatában folyamatosan változó idősíkok határai elmosódnak: a fiktív világnak sajátos szabályai vannak, melyek megengedik, hogy úgy beszéljen az anyjáról, mint élő, jelen lévő személyről.

Ebben a konstellációban tehát, mely az anya hiánya miatt aszimmetrikus, még fontosabb szerepet kap a helyettesítő elemként megjelenő narrátor. A megbomlott egyensúly helyre akar állni, szükségessé válik egy harmadik elem, hogy az eredeti rend visszaállhasson. A zongorista így az anya figurájának alteregójává válik, számos közös vonással: az anya a narrátorhoz hasonlóan zongorista volt, ráadásul a szöveg a játékukat is hasonlóan írja le. A lány így emlékezik:

Anyám meggyújtotta a négy gyertyát a tartókon, s olyan lassan, nagy szünetekkel elválasztva játszott a csendben, mintha a hangokat is egyenként gyújtotta volna meg.

Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio como si también fuera encendiendo, uno por uno los sonidos. (127)

Ez a leírás nem csak az apa lassú, szünetekkel tarkított szavaival állítható párhuzamba, hanem a novella bevezető részének koncertleírásával is:

Nem voltak sokan a színházban sem, ahol a koncerteket adtam, a csend beborított mindent: láttam, hogyan növekszik a zongora nagy fekete fedelén. [...] Mikor azonban már bizalmassá vált a viszony, a csend belépett a zenébe: úgy sétált a hangok között, mint egy macska a nagy fekete farkával, s megtöltötte őket intenciókkal.

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. [...] Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (125)

Később meglepően hasonló képekben ölt testet a narrátor zongorajátéka, csend iránti vonzalma:

Amikor az első akkordot készültem leütni, a csend olyan volt, mint egy súlyos testű állat, amely épp felemeli a lábát. Az első akkord után előbújó hangok remegni kezdtek, mint a gyertya fénye. Leütöttem egy újabb akkordot, mintha tennék még egy lépést.

Cuando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. Después del primer acorde empezaron a oscilar como la luz de las velas. Hice otro acorde como si adelantara el paso. (131)

Ha tehát a zongorista az anya alteregójaként jelenik meg, számos tulajdonságuk is megegyezik: a lány elliptikus szavai a narrátorról, akit az erkély zöld üvegén keresztül látott, egyben az anyára is vonatkozhatnak: mindketten lehetnek „olyan emberek, akik vidéken élnek, egyedül” („personas que viven solas en el campo”).¹⁶ A magány és a csend tehát közös elem a narrátor és az anya figurájában, de míg az anya megmarad ebben a csend által definiált létmódban, a jelen-nem-létben, vagy talán a halálban, addig a narrátor alakja kifejezetten ellentmondásos. Egyrészt vitathatatlan tiszteletet mutat a csend iránt; az attitűdje azonban meglehetősen ironikus, ha narratori pozícióját nézzük, mely arra kötelezi, hogy folyamatosan jelen legyen fikció nyelvi síkján.

¹⁶ Hernández: „El balcón”, 127.

Kommunikáció és nyelviség

A diskurzus verbális szintje azonban meglehetősen sok problémát rejt. Az elbeszélés során a narrátor-zongorista nyelvi kifejezőkészsége többször csődöt mond, hiszen foglalkozását tekintve sem a szavak embere. Ily módon azonban narrátori hitelessége is megkérdőjeleződik: ha szereplőként képtelen a pontos verbális önkifejezésre, nyilvánvalóan narrátorként sem lehet képes erre. Ez az önkifejezésre való képtelenség azonban nem csak a narrátor sajátja, hanem az egész nyelvi diskurzust átítatja: a kommunikáció teljes hiánya kiterjed a szereplők közti verbális síkra, valamint a szöveg és a befogadó diskurzusának szintjére is. A szavak kiüresednek, s értelmüket veszítik; a helyes, hiteles beszéd állandó erőfeszítést igényel, mely keresi a megfelelő szavakat, hogy képes legyen megosztani a belső valóságot. „A nyelv a legtisztátalanabb, leginkább szennyezett és elhasznált anyag valamennyi közül, mellyel a művészet dolgozik” – állítja Susan Sontag.¹⁷ Ahogy Felisberto számos más novellájában, a narrátor itt is a befogadó szerepét ölti magára, aki „titkokat tör fel és rabol el” vagy „a szereplők rejtett mélységeiben merül el”.¹⁸ A lány versét méltatva azonban mégis ragyogó, de üres szavakhoz nyúl, melyekből az őszinteségnek még a csírája is hiányzik:

A vers giccses volt; de ügyesen volt megírva; [...] azt mondom majd neki, hogy a vers friss. [...] Megragad – kezdtem neki – a vers fiatalos lendülete. Nagyon friss és...

La poesía era cursi; pero parecía bien medida; [...] le diría que el poema era fresco. [...] Me llama la atención – comencé – la calidad de adolescencia que le ha quedado en el poema. Es muy fresco y... (129)

Úgy tűnik, a verbalitás nem csak képtelen arra, hogy eltörölje a távolságot és a szereplők közti szakadékot, hanem még tovább mélyíti. A meg nem-értés, a másiktól való távolság fő forrásává válik. A megértés, s

¹⁷ Sontag, Susan: *The Aesthetics of Silence* VIII., <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>,

¹⁸ Barrenechea: *i.m.*, 312.

a belőle fakadó egység a csendből születik, hiszen a hallgatás, a beszéd-től való tartózkodás a befogadás elengedhetetlen feltétele.

Éppen ezért válik fontossá a nem verbális kommunikáció; a nevetés hozza el azt a pillanatot, melyben megszületik az egység illúziója: „csodálatos módon mindannyian egyek lettünk, s nekem nem volt a legkisebb lelkiismeret-furdalásom sem” („milagrosamente todos habíamos quedado unidos, y yo no tenía el menor remordimiento”).¹⁹ A lelkiismeret felidézése mintha a nyelviség erkölcsi oldalával szembesítene bennünket, mely szorosan összefügg a fikcióteremtés aktusával: a fikcionalitás – akárcsak Borgesnél – itt is beteges, káros, erkölcsileg elítélendő dologként jelenik meg.

A lányom egészen kislány korától fogva arra kényszerített, hogy ezeket hallgassam, s részt vegyek az általa kitalált személyek életében. [...] Miért nem segít neki? – Semmiképp sem, uram. Én olyan dolgokat találnék ki, melyek sokat ártanak neki.

Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba. [...] ¿Por qué no le ayuda usted? – De ninguna manera, señor. Yo inventaría cosas que le harían mucho daño. (132)

A narrátor romboló fantáziája ugyanakkor önreflexív módon a novella szövegére is kivetül: mivel ez a szöveg maga is az elbeszélő fantáziájának terméke, hasonlóképpen ártalmas, hiteltelen és hamis.²⁰ Világosan látszik tehát, hogy a verbalitás sokrétű fogalma kizárólag értékhiányos pozícióban jelenik meg, így a szöveg önmagát semmisíti meg, s írja felül.

¹⁹ Hernández: „El balcón”, 130. A nevetés ereje mellett azonban ki kell emelni a humor eltávolító szerepét is, mely gyakran megjelenik Felisberto Hernández szövegeiben (ld. Verani: *i.m.*, 125.). Ezen a ponton a szöveg önironikus voltával szembesülünk: a komolyságnak még a nyomai is eltűnnek, s a szöveg saját magát neveti ki. Az elbeszélés érvényességének tagadása (Iser terminológiájában) az ellipsis egyik megjelenési formájaként írható le. Vö. Zsadányi: *i.m.*, 14.

²⁰ José Miguel Oviedo éppen hangsúlyozott fikcionalitásuk miatt emeli ki Felisberto Hernández szövegeit. Ld. Oviedo, José Miguel: *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920–1980) 1. Fundadores e innovadores*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, 2002, 20.

Ez az értékhiány még erőteljesebben érvényesül azokban a beékelt versekben, melyekkel a szövegben találkozunk. Helyesebb lenne azonban szövegnyomokról beszélni, hiszen az elbeszélésben rendszerint csak a versek címével találkozunk, míg a szövegek éppen hiányukkal hívják fel magukra a figyelmet. Ismét csak az anya alakjával fedezhetünk fel párhuzamokat: a nyelvi diskurzusban ugyan jelen vannak, de nem részei a fikciós valóságnak. Másrészt viszont a kommunikáció szintjén ugyanazzal a funkcióval bírnak, mint az erkély novella tárgyi-motivikus szintjén: az átmenetet jelenítik meg, egy olyan egyszerre külső és belső teret, mely arra törekszik, hogy explicitté tegye mindazt, ami el van rejtve.²¹ A kísérlet azonban kudarcot vall, az olvasó sokszoros hiánnyal szembesül: a vers jelen-nem-léte mellett hiányzik a diskurzusból az „én” és a „te” viszonya, így a dialógus lehetősége is, ebből fakadóan pedig a megértés és a befogadás sem valósulhat meg. Az irodalmi művekről elmélkedve világossá válik, hogy a pusztai irodalmiság teljes mértékben elégtelen, s a logosz nem nyerhet értelmet, csak ha párbeszéddé válik – állítja Emilio Lledó.²² A legszembetűnőbb elhallgatásokat éppen itt mutatja a szöveg: csak a vers címét említi: „Fehér hálóingemhez” („A mi camisón blanco”), de a szöveg maga nem ölt testet, csak az elbeszélő mentális visszhangjában. Az ő lebecsmérő tolmácsolásán és kritikus véleményén keresztül látjuk csak a művet, bár talán nem is beszélhetünk recepcióról a szó szorosabb értelmében, hiszen a befogadó a legkisebb figyelmet sem fordítja a szövegre, miközben a megfelelő szavakat keresi a méltatásra. A megszemélyesített csend attitűdjével teljesen ellenkező magatartással találkozunk, mely meg-nem-értéshez, távolsághoz vezet: minden szereplő a saját világába zártan él, kizárva a csendet, az egyetlen olyan teret, melyben lehetőségessé válhatna a másikkal való egyesülés. „Minden elvesztette értékét: a tárgyak az asztalon, a vers... Ráadásul úgy éreztem, el vagyunk választva egymástól.” („No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía... Para peor, yo me sentía separado de ellos.”)²³

²¹ Emilio Lledó a szöveg fogalmát a külsővé tétellel hozza összefüggésbe: szöveg az, amely kimondja, láthatóvá teszi a láthatatlant. Ld. Lledó, Emilio: *El silencio de la escritura*, Madrid, Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, S. A., 1998, 22.

²² Uo., 31.

²³ Hernández: „El balcón”, 129.

A tárgyi világ

Az előbb bemutatott világban minden fiktívnek tűnik, bizonytalannak, kiegyensúlyozatlannak és irreálisnak. A novellában azonban egy másik világ is feltárul, a tárgyaké, melyben a csendes létezés tapintható valósága ölt testet. Ez a tárgyi világ első ránézésre halottnak tűnhet, a város üres, az öreg ház elhagyatott, egy élet nélküli, mozdulatlan anyagi világgal találkozunk. A hiány több szinten is megmutatkozik: az emberi élet nélküli néma világban egyetlen kivétel „a pusztában kiáltó szavaként”²⁴ a narrátor hangja. Az ábrázolásmód azonban szélsőségesen ironikus, szembetűnő az elbeszélő nevetséges pozíciója: „Ha elrejtőztem volna mögöttem, s elkiáltottam volna magam, a hang azonnal elhalt volna a mohában.” („Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiese apagado en el musgo.”)²⁵ Az elbeszélés előrehaladtával azonban az arányok megfordulnak: az emberekben egyre kevesebb az élet, s fokozatosan tárgyasult lényekké válnak, egyre közelednek az élettelen világhoz, míg ezzel párhuzamosan a tárgyi világ megelevenedésével találkozunk, a tárgyak mintha saját lélekkel, étellel, akarattal bírnának: „különös kapcsolatháló szövődik, melyben a tárgyak titokzatos közvetítőként működnek”.²⁶ A napernyők már nemcsak a lány társai sétái során, hanem az egész család életét ők mozgatják rejtett módon. Úgy jelennek meg előttünk, mint színes, érzékeny személyiségek, akiket meg lehet bántani: Morales szavaival a „személyek és tárgyak nyugtalanító keveredésének” lehetnünk tanúi.²⁷ A zongora „alakja” hasonlóképpen jelenik meg: teljesen egy szinten áll a lány alakjával, egyes vonásaiban az élettelen tárgyi, valamint az élő emberi szereplők összemosódása figyelhető meg. A zongora „ártatlan sárgás mosolya”, ill. a lány „ártatlan mosolya” a két figurát egymásra vetítve jeleníti meg, elmosva a határokat élő és élettelen között. A lány alakjában ráadásul egyre hangsúlyosabb szerepet kapnak a tárgyas vonások, elhagyatott tárgyként megjelenő teste éles ellentétet képez a zongorával,

²⁴ Vö. Mt 3,3; Mk 1,3; Jn 1,23

²⁵ Hernández: „El balcón”, 125.

²⁶ „Se establece una curiosa red de relaciones en las que los objetos llegan a actuar de misteriosos intermediarios.” Ld. Barrenechea: *i.m.*, 312., 315.

²⁷ „...una confusión inquietante entre objeto y sujeto”, ld. Morales: *i.m.*

„aki” szoros barátságban, bensőséges kapcsolatban áll a lány anyjával. Mintha élő kapocs volna, mely képes arra, hogy megidézze a hiányzó alakot, szinte testet ölt benne az anya testetlen, fiktív figurája: „a tárgyak megelevenednek, ahogy az emberekkel kapcsolatba lépnek” – írja Barrenechea.²⁸

Ha a zongora helyettesítő elemként áll az anya helyén, s így a narrátor alakjával is összefonódik, akkor a novella központi motívuma, az erkély is rávilágít egy szembetűnő hiányra. Úgy tűnik, mintha az erkély egy nem létező vőlegény tárgyi kivetülése volna, a lánnyal való kapcsolatukba ugyanis „szerelmi és erotikus árnyalatok is vegyülnek”²⁹: „Nem leszakadt. Levetette magát. Nemcsak én szerettem őt; [...] ő is szeretett engem”. („Él no se cayó. Él se tiró. No sólo yo quería a él; [...] él también me quería a mí.”)³⁰ Az erkély a zongorához hasonlóan személyi rangra emelkedik, az egyetlen olyan szereplő, Mieke Bal terminológiájában³¹ aktáns, amelynek emberi érzelmei, reakciói vannak, egyedül benne mutatkozik meg a tragikum. „Féltékenységi rohamában elkövetett öngyilkosságával”³² tragikus hőssé válik, aki ebben az esetben tárgyasult formában áll előttünk.³³ Megdöbbenő az ábrázolásbeli eltérés: míg a lány versei révén a saját fiktív világát teremti újra anélkül, hogy részt venne, vagy akár csak érintené a valóság szintjét, a tárgyak egyre magasabb szintre emelkednek: képesek meghalni, s így ők az egyetlen valóban élő szereplői a novellának.

²⁸ „Los objetos adquieren alma a medida que entran en relación con las personas.” J. P. Díaz a tárgyi világot az alteregóval, valamint a személyiség töredezettségével együtt vizsgálja, összekapcsolva a hegeli gondolkodás „boldogtalan tudat” fogalmával (idézi Barrenechea: *i.m.*, 313.).

²⁹ „...adquiere un matiz amoroso y erótico.” Ld. Meza Gordillo, Leticia–Ruiz Pérez, Ignacio: „El material de los sueños: hacia una poética de lo fantástico en Felisberto Hernández y Francisco Tario”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>

³⁰ Hernández: „El balcón”, 134.

³¹ Bal, Mieke: *La teoría de la narrativa – Una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

³² „suicidio en un ataque de celos”, Ld. Meza Gordillo–Ruiz Pérez: *i.m.*

³³ Ana María Barrenechea kiemeli, hogy Felisberto novelláiban a tárgyi és személyi világ gyakran ugyanazon a szinten működő aktánsként lép fel (Barrenechea: *i.m.*, 316.), ebben az esetben viszont a szintek mintha különös módon felcserélődtek volna, s a tárgyi világ magasabb rangra emelkedett. Ana García Chichester hasonló kontextusban a tárgyak autonómiájáról beszél (García Chichester, Ana: “Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández”, *Studies in Short Fiction*, vol. 31, issue: 3., 1994, 385.).

„A tárgyi világ megelevenedése [...] szinte szokványossá vált az avantgárd irodalomban és művészetekben”,³⁴ ha azonban e tárgyi világ sajátos létmódját vizsgáljuk, kitűnik, hogy Felisberto túllép ezeken a kereteken. A tárgyak ugyanis szorosan és elválaszthatatlanul összefonódnak a csend fogalmával: „Alighogy leültünk, mindhárman elhallgattunk egy pillanatra; s ekkor úgy tűnt, mintha az összes asztalon lévő dolog a csend szépséges formája lett volna”. („Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio.”)³⁵ A tárgyak tehát „csendalakzatokként” jelennek meg, melyek befogadásra alkalmasak: olyan örök ezek, amelyek lélekkel telítődnek: az erkélybe akkor költözött először lélek, amikor a lány benne kezdett élni. Ebben a megközelítésben a tárgyak a befogadás élő szimbólumaivá válnak: saját belső csendjük révén sokkal inkább kötődnek a valósághoz, s olyan létmód lehetőségét kínálják, mely a csendes befogadásra épül. Az elhallgatás tárgyasult alakzataivá válnak tehát, melyek képesek rámutatni a kimondhatatlanra, s így jelenvalóvá teszik a verbalitásnál lényegesebb és hitelesebb szinteket. Ezen a ponton Barrenechea megállapításával³⁶ némileg szembehelyezkedve ki kell emelni, hogy az elbeszélés kezdetén megszemélyesített formában feltűnő csend nagyon is szoros kapcsolatban áll a novella egészével, olyan rejtett mag, amelyben az egész elbeszélés lényege összesűrűsödik: „a csend a narrátori közlés tárgya, [...] az a közeg, amelyben a legőszintébb kommunikáció zajlik”.³⁷

³⁴ „Que los objetos se animicen [...] es casi corriente en la literatura y el arte de vanguardia.” Ld. Barrenechea: *i.m.*, 313.

³⁵ Hernández: „El balcón”, 128.

³⁶ Barrenechea a személyek, tárgyak és predikátumok közti kapcsolatról beszélve megállapítja, hogy „a predikátumok autonóm lény jellegüknél fogva elszigetelt mikro-történeteket alkothatnak az elbeszélésben – ilyen az «El balcón» c. novella elején megjelenő kis történet is, melynek főszereplője a csend –, anélkül, hogy később bármilyen funkciót betöltenének a szövegben” („...a veces los predicados en su carácter de entes autónomos forman micro-historias aisladas como la que protagoniza el silencio al comienzo de «El balcón», sin cumplir luego ninguna función en el relato.”) Ld. Barrenechea: *i.m.*, 319. (Kiemelés tőlem, S. M.)

³⁷ Zsadányi: *i.m.*, 34.

Konklúzió

A novella tehát nagyon markánsan két ellentétes világra bomlik: a felesleges verbalításban kibontakozó emberi világra, valamint a csendes létmódjukban megragadható tárgyi szintre. E világ azonban különös módon sokkal értéktelibbnak tűnik az emberinél, így a csend a legfőbb értékke lép elő, nemcsak a szereplők diskurzusában betöltött szerepe miatt, hanem úgy is, mint nélkülözhetetlen kulcsmotívum az irodalmi diskurzus befogadói oldalán.

Milyen értelmezési tereket nyit számunkra e két világ szembenállása? Nyilvánvalónak tűnik, hogy ebben a felosztásban a novella mint irodalmi, fiktív szöveg maga is szélsőségesen értékhiányos pozícióba kerül. A verbalítás mint megismerési forrás teljesen kimerült, nincs többé kapcsolata a valósággal, a hiteles léttapasztalattal: a nyelven keresztül való megismerés kudarcát éljük meg. Bár a szöveg a narrátor romboló fantáziájának termékeként a nyelv pusztító erejét állítja elénk, szembetűnő a novella szövegének nyelvi kidolgozottsága. Az elbeszélés ugyan nagyon kevés narratív elemet tartalmaz, a cselekmény kifejezetten szegényes, a nyelvi szint azonban hihetetlenül gazdag, szinte túlburjánzó. Első megközelítésben ez a narratív szempontból megmagyarázhatatlan redundancia akár az önirónia jele is lehetne, így a szöveg mint puszta nyelvi fikció teljes mértékben hiteltelennek tűnik fel.³⁸ A másik interpretációs lehetőség éppen ellentétes az előbb felvázoltal: a tökéletes szimmetriák révén (melyek az elbeszélés több szintjén felfedezhetők, a fabulában, a szereplők sajátos konstellációiban, valamint a nyelvi megformáltságban is) a szöveg szinte tapintható plaszticitást nyer, amelyben egy műtárgy vonásai tűnnek fel. Az aprólékos kidolgozás révén a szöveg maga is átesik a tárgyasulás folyamatán: fikcionalitása helyett plaszticitása és anyagszerűsége kerül előtérbe. Olyan esztétikai erőfeszítéseket figyelhetünk itt meg, melyek arra irányulnak, hogy szinte kézzel fogható szöveget / szöveget hozzanak létre,

³⁸ Lásd még Hugo J. Verani megközelítését, amely szerint Felisberto Hernández (Macedonio Fernández mellett) egyike azoknak, akiknél a legnyíltabb és radikálisabb módon jelenik meg az önreflexivitás és a hagyományos „komoly” irodalom demisztifikációja. Ld. Verani: *i.m.*, 118.

amely így részt kaphat a tárgyi világ csendes létmódjából, s a megismerés eszközévé válhat³⁹ „egy olyan nyelv révén, mely képes meghaladni a dolgok «kimondhatatlan moráját»”⁴⁰.

³⁹ Lásd még Felisberto Hernández „El acomodador”, ill. „Menos Julia” című elbeszélését, melyekben a nyelviség helyett a látás és a tapintás jelenik meg mint fő megismerési forrás.

⁴⁰ „...un lenguaje capaz de escuchar el «inefable rumor» de las cosas”, ld. Meza Gordillo–Ruiz Pérez: *i.m.*

Zelei Dávid

Leíró tudományból fantasztikus irodalom?

Az antropológia fikcionalizálása Borgesnél és Swiftnél

Bronislaw Malinowski naplójának¹ (posztumusz, s általa nem kívánt) 1967-es nyilvánosságra kerüléséig az antropológia olyan tudomány volt, melynek képviselői „a lehető legpontosabb információkat iparkodnak összegyűjteni arról, hogy... kicsiny és lokalizált embercsoportok miként szervezik meg önnön létezésüket.”² Maga Malinowski a vizsgált terep fölé függesztett láthatatlan kameraként írta le az etnográfust, akinek egyetlen célja a látottak objektív rögzítése. A címben szereplő kérdés mindenesetre hosszú utat feltételez a szigorúan semleges leíró tudomány és a mégoly szerteágazó elméletek által is egyhangúan fikciónak elfogadott művészet ág, az irodalom között. Munkámban nem törekszem a két terület relatív közelségének bizonyítására, egyrészt mert az említett napló megjelenését követő viták eredményeképp az antropológia – természettudományra hajtó objektivitási igényeit hátrahagyva – egyre inkább interpretatív, vagyis szubjektivitást nem nélkülöző (ennek köszönhetően pedig irodalomhoz közelebb) tudományként határozza meg magát; másrészt, mert a német egyetemeken külön tanszékek foglalkoznak az antropológia és az irodalom kapcsolatával, nálunk pedig folyóirat-különszámok³, sőt egy vaskos konferenciakötet⁴ is megjelent a témában, vagyis e megállapítás korántsem számítana újnak a tudományos közéletben. Éppen ezért sokkal inkább törekszem arra, hogy összehasonlító vizsgálatommal illusztráljam azt a folyamatot, melynek során tudományos módszertan alkalmazásával olyan irodalom keletkezik, mely úgy őrzi meg az olvasó előtt hitelességét, hogy közben szatirikus, parodisztikus, s néha egyenesen fantasztikus elemeket von be.

¹ Malinowski, Bronislaw: *A Diary in the Strict Sense of the Term*, New York, Harcourt, 1967.

² Descola, Philippe–Lenclud, Gérard–Severi, Carlo–Taylor, Anne–Christine: *A kulturális antropológia eszméi*, ford. Saly Noémi, Budapest, Századvég, 1993, 5–6.

³ *Helikon*, 1999/4.

⁴ Biczó Gábor, Kiss Noémi (szerk.): *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*, Debrecen, Csokonai, 2003.

Elbeszélési terek és írói motivációk

Figyelembe véve, hogy az antropológiának mint ember- és társadalomtudománynak valós társadalmakra van szüksége, hogy megfigyelhesse őket, nincs is jobb kezdet a fikcióteremtéshez, mint a fiktív tér és szereplőkészlet megteremtése. Első megközelítésből mindkét vizsgált művünk, Swift *Gulliver utazásai* című regénye és Borges *Brodie jelentése* című elbeszélése⁵ is megfelel e kritériumnak: nincs arra vonatkozó információnk, hogy akár Lilliput, akár Laputa, akár a *mlch* törzs szállásterülete létezne, nem beszélve lakóikról. Narratív tereik között mégis olyan különbségek fedezhetők fel, melyek rávezetnek íróik motivációira és céljaira. A *Gulliver* tereinek a szatirikus elemek által végletekig fokozott irreálitása csupán arra szolgál, hogy az olvasót saját világából kiszakítva külső szemlélővé tegye, ezáltal pedig kívülről, a posztkoloniális *Másik* szemszögéből láttassa azt a világot (Nyugat-Európát/Nagy-Britanniát), melyben benne él. Nem árt leszögeznünk: a *Gulliver* terei nagyon is európai terek, csupán leírásuk *nem fizikai*, hanem *tematikus*: Lilliput és Blefuscu a politikai és vallási, Laputa a tudományos, a Nyihahák országa az etikai, stb. oldalát járja körül ugyanannak a földrajzi egységnek.⁶ Mindez jól jelzi az örök elégedetlen Swift társadalomkritikai indíttatását, melyet remek humorral és viszonylag egyszerű stratégiával bontakoztat ki: olyan társadalmakba helyezi főhősét, ahol az európai felsőbbrendűség-érzetből táplálkozó „gyámkodás” („civilizálás”, „megtérítés”), vagy az ugyanebből fakadó leigázás („hódítás”) lehetetlennek vagy értelmetlennek tűnik: Lilliput parányi földdarabjának megszerzése legfeljebb a cirkuszi mutatványosok Kánaánját teremthetné meg az Egyesült Királyság számára, Brobdingnag esetében pedig az erőviszonyok nem kedveznek a parányi és magányos angol tengerész számára. *Gulliver* így rákényszerül az övétől gyökeresen elütő nyelvi, kulturális, társadalmi regiszterekhez való alkalmazkodásra, az asszimiláció nehézségei pedig rákényszerítik arra, hogy kívülről nézve, néhol nagyon is banális szempontok alapján értékelje újra saját világának rendszerét. E külső

⁵ A vizsgálat során mindvégig Borges szövegét kezelem fő-, Swiftét pedig segédszöveggént.

⁶ Jeffares, Norman: „Jonathan Swift”, in Scott-Kilvert, Ian (ed.): *BRITISH WRITERS. Volume III., Daniel Defoe to the Gothic Novel*, New York, 1980, 15–37, 25.

szempontú elemzés aztán rendszerint önkritikába torkollik, melynek alapja legtöbbször egymás meg nem értéséből fakad. A nyihahák nem ismerik a hazugságot, olyannyira, hogy szavuk sincs a jelenségre. A magyarázkodásra kényszerülő Gullivernek világa racionalitásának védelmében így nem csupán a jelenség *körülírására*, de értelmének *megokolására* is szüksége van, ami nem mindig egyszerű feladat, s egyre inkább rávilágít arra, hogy az európai nem minden világok legjobbika.

A társadalomkritikát előtérbe helyező Swifttel szemben kései utódja, Borges esete egészen más. Az egész életét könyvek között leélő argentin író alkotásainak minden momentumát meghatározza az irodalom: sorai tele vannak rejtett vagy nagyon is nyílt (de ilyenkor sokszor nem létező szerzőkre vagy művekre való) utalásokkal, tiszteletadásokkal, vagy épp fricskákkal – a rendszerint igen sűrű szubtextusban néhol a *mlch* törzs létszámával vetekedő számú értelmiségi rejlik. Nem véletlenül jegyzi meg Scholz László, hogy nincs irodalmiasabb író Borgesnél: kiindulópontja most is, akárcsak számos más esetben, egy könyv (éppenséggel pont a *Gulliver utazásai*), az elbeszélés pedig tele van rejtett utalásokkal, melyek az utaztatási regény (*traveler's tale*) kódolt lexikonjának is beillenek. Hogy miről is beszélünk konkrétan? Csak néhány példa: a novella főhőse, David Brodie éppúgy skót presbiteriánus misszionárius, mint David Livingstone, Borges egyik kedvenc felfedezője, s mindketten Afrika belsejében hirdetik a keresztyén hitet – csaknem ugyanabban az időben (Brodie jelentése – a magyar fordítással ellentétben⁷ – 1839-es, Livingstone pedig 1841-ben érkezik Afrikába). Brazília, ahová Brodie afrikai misszióját követően kerül, Robinson Crusoe-hoz közelíti a derék presbiteriánust (Defoe hőse innen indul neki hajótöréssel és huszonnyolc éves elszigeteltséggel végződő kalandjának) – e regény paródiája pedig, csak hogy körbeérjünk, Swift *Gulliverje*.⁸ Borges minden nevében és adatában intertextualitást, utalást – vagy épp csapdát sejthetünk.

⁷ Nagy Mátyás fordításában a szöveg így veszi kezdetét: „A Lane-féle *Ezeregyéjszaka* (London, 1840)...”, miközben a spanyol verzióban az 1839-es évszám szerepel. Ld. Borges, Jorge Luis: „Brodie jelentése”, ford. Nagy Mátyás, in Uő: *A tükör és a maszk. Elbeszélések*, Budapest, Európa, 1999, 158.

⁸ Leddy, Annette: „Borges and Swift: Dystopian Reflections”, *Comparative Literature Studies*, 1990/2, 113–123, 116.

A fikcióteremtés folyamata

A hitelesség és a fikció megteremtése paradoxnak tűnő módon egymással párhuzamosan megy végbe. Nem ritka a borgeszi szövegekben, hogy a szerző tudományos módszertant alkalmaz hitelességét alátámasztandó: jó filológus módjára szabatos lábjegyzetben idéz (létező vagy kitalált) szerzőket és műveket (mi több, néhol azok kiadásait), hosszú listákat idéz általa kitalált kínai lexikonokból (*A John Wilkins-féle analitikus nyelv*), teljes, kommentált bibliográfiában közli egy fiktív szerző életművét (ami miatt számos olvasója nyálazta végig a könyvtári katalógusokat Pierre Ménard nevét keresve – természetesen sikertelenül⁹), kiadói jegyzeteket szúr be (*Az elágazó ösvények kertje*), és rendszerint konkrét, pontosan körülhatárolt helyekkel és dátumokkal operál. Így kezdődik például *A titkos csoda*: „1939. március tizenegyedikének éjszakáján Prágában, egy zeltnergassei lakásban Jaromír Hladík, *Az ellenségek* című befejezetlen tragédia, *Az örökkévalóság védelmében* és a Jakob Boehme közvetett zsidó forrásainak vizsgálatával foglalkozó tanulmány szerzője nagy sakkjátszmáról álmodott.”¹⁰

Hozzá hasonlóan az alaposság és pontosság látszatának bőséges és aprólékos adatokkal való alátámasztása Swift célja és módszere is a hitelesség eléréséhez. Nincs olyan adat, mely ne állna rendelkezésünkre Gulliver összes kihajózásáról („1702. június 20-án a Csavargó nevű hajóra szálltam; a parancsnok, John Nicolas kapitány liverpooli ember volt; a hajó Suratnak vette útját”¹¹), pontos koordinátákat kapunk nem létező helyekről („és a kereskedelmi kapcsolatok igen élénkek a hatalmas Luggnagg-szigettel, mely innen északnyugatra fekszik az északi szélesség 29. és a hosszúság 140. fokánál”, 229), terminusokat, egész szövegrészeket, sőt, etimológiai fejtegetéseket is hallhatunk a legkülönbözőbb halandzsá-nyelvekből („A nyihaha szó lovat jelent a nyelvükön, és ha etimológiáját nézem annyi, mint «a természet koronája»”, 280).

⁹ Józán Ildikó: „A hős fordító. Parabola és fordítás”, in Menczel Gabriella–Végh Dániel (szerk.): *A szőnyeg visszája: a spanyol nyelvű irodalmak és a fordítás*, Lazarillo – fiatal hispanisták tanulmányai, Budapest, Palimpszeszt, 2009, 17–27, 18.

¹⁰ Borges, Jorge Luis: „A titkos csoda”, ford. Boglár Lajos, in Uő: *Bábeli könyvtár*, Budapest, Európa, 1996, 60.

¹¹ Swift, Jonathan: *Gulliver utazásai*, ford. Szentkuthy Miklós, Budapest, Európa, 1979, 95. A következőkben a zárójelben szereplő számok ezt a kiadást követik.

De vajon milyen más egyéb elemek szükségesek egy olvasói szem-
szögből is hiteles, fantasztikus irodalmi alkotás megteremtéséhez? Mint
alább látható, leginkább egy olyan változatos és jól összehangolt technikai
repertoár, mely egyszerre adja meg az olvasónak a tájékozottság látszatát,
és hatol be éppen ezáltal könnyedén tudatlansága mögé.

Borges először is szép keretet ad a történetnek a spanyol nyelvű iro-
dalmakban megszokott (Cervantes, Valera, Ayala, stb.) megtalált kézirat-
technikát alkalmazva. Brodie jelentésére, amint a narrátor mondja, a „Lane-
féle Ezeregyéjszaka (London, 1840) első kötetének egyik példányában”¹²
bukkant rá, s minden jel szerint „ugyanabban az évben írták” (115).

Borges kurta bevezetőjénél jóval többet kapunk Swifttől, aki két „pro-
lógust” is illeszt a könyv elejére: egy személyeset (Gulliver felháborodott
levelét kiadó-unokabátyjához) és egy hivatalosat (a kiadóét az olvasóhoz).
A két írás nem csak egymásra (Gulliver a szerkesztőjét csepi a neki nem
tetsző betoldások és kihagyások miatt), de az olvasói kritikákra (például
elavult az tengerészeti szaknyelvre) is reflektál – amivel a Don Quijote má-
sodik részét idézi, melyben maguk a főszereplők válaszolnak Sansón (s
ezzel összefüggésben az olvasó) első részt illető kérdéseire.

Gulliver reklamációja művének „megcsonkolása” és „cenzúrázása”
miatt Borges elbeszélésében is visszhangra talál. A narrátor elhagyja „a
Biblia egyik versét és egy érdekes részletet a jehuk szexuális szokásai-
ról”, majd közli, hogy „az első oldal hiányzik” (115), ami nem egyedülálló
borgesi trükk: *Az elágazó ösvények kertjében* Ju Cun nyilatkozatának első
két lapja sincs meg.

A szöveg megcsonkolásán és cenzúrázásán túl „Borges”, a narrá-
tor, kénytelen lefordítani is a „színtelen angolsággal írt jelentést” (115) –
szegény angol „visszafordítói” –, ami által újabb szűrőt épít be a rend-
szerbe, s ha mindehhez hozzávesszük azt is, hogy a főszereplő Brodie-
nak interpretatív etnográfiai munkával kell átalakítani a *mlch* törzs orális-
nonverbális jelrendszerét európai receptor számára is érthető írásos doku-
mentummá, rájöhethetünk, többszörös fordításról beszélhetünk. Hogy hogyan

¹² Borges: „Brodie jelentése”, ford. Nagy Mátyás, in Uő: *i.m.*, 115–122. A következőkben
a zárójelben szereplő számok ezt a kiadást követik.

telítődik a semlegesnek és időtlennek¹³ szánt beszámoló jellegzetesen
nyugati, gyarmattartó színezettel, arra legyen elég két példa. A *mlch* törzs
lakóinak jehukká való átnevezése nem csupán vendégszöveget helyez
a szubtextusba, de a swifti félállatokról (és ehhez társítva a velük rokonított
„vademberekről”) kialakított prekonceptiók és negatív allúziók előhívását
is eredményezi az olvasóban – bevallottan szándékosan („ott van a *mlch*-
ek lakhelye, akiket jehuknak fogok hívni, hogy olvasóim ne feledjék állati
természetüket”, 115). A kategorizáció és a vele együtt járó morális alsóbb-
rendűség jól látható abban a mondatban is, ahol Brodie a jehuk királynőjét
írja le: „mosolygós, fiatal és vonzó volt, már amennyire a *fajtája szerint*
lehet” (117, kiemelés tőlem).

A fentieket összegezve, a szöveg a következő transzformációkon
megy keresztül, míg a számtalan közvetítőn keresztül a végleges verzióig
jut: 1.) Brodie „lefordítja” a *mlch* törzs orális és nonverbális közléseit saját
nyelvére, s dekódolja jelentéseit saját (keresztényen, európai) jelrendsze-
rébe. 2.) „Borges”, a narrátor, lerövidíti és cenzúrázza. 3.) A „színtelen
angolról” spanyolra fordítja. 4.) Borges, az író „kivágja” a Brodie-jelentés
első oldalát.

Nyelvi rétegek, nyelvi játékok

A nyelvvel való kísérletezés a huszadik századi latin-amerikai irodalom
jellemző vonása, s számos formája van a nyelvrombolás szinte dada-
ista intencióitól (a legismertebb talán Vicente Huidobro creacionismója)
Macedonio Fernández neologizmusaiig vagy Cortázar *glíglíciójáig*. Borges
igyekezete ugyanakkor velük szemben nem arra irányul, hogy megújít-
sa vagy épp porig rombolja a nyelvet, hanem arra, hogy a nyelvi szin-
tek közti folyamatos oda-visszaútalással egy olyan háromnyelvű (*mlch*-
angol-spanyol), többlépcsősű rendszert építsen ki (beszélt nyelv, visel-
kedéses és írásos formák egyetlen dokumentummá transzformálása),
mely hitelességével legalábbis elbizonytalanítja és további utánjárásra/
továbbgondolásra biztatja az olvasót a *mlch* törzsszel vagy épp Brodie-

¹³ Lásd Eliade eszmefuttatását az archaikus társadalmak körkörös, örökké ugyanabba
a pontba visszatérő időszemléletéről, in Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*, ford.
Pásztor Péter, Budapest, Európa, 2006.

val kapcsolatban. „Eredeti”, angol nyelvű jelentésében Brodie nemcsak megemlékezik a magánhangzók nélküli, írásban nehezen rögzíthető *mlch* nyelvről, de állítása igazát bizonyítva számos *mlch* szót eredeti nyelven citál is (*Qzr, nr, nrz, hrl*). A narrátor „Borges” szövegére ugyanakkor az angol fordítás révén még egy nyelvi réteg rakódik, ami azt eredményezi, hogy a spanyol szöveg már nem csak a *mlch* törzs beszélt, de Brodie írott angol nyelvére is visszautal. De vajon mire szolgálhatnak e zárójeles, idegen nyelvű kifejezések? Tudományos szövegekben gyakran valamely idea eredetét jelölik (*rhetoric turn, Bildungsroman*), vagy olyan fogalmat takarnak, melynek kulturális különbségek miatt nincs az adott országban megfelelője (*caciquismo*), esetleg olyan szójátékot, melynek eredetije valamilyen nehezen fordítható nyelvi pluszt tartalmaz (*Traduttore traditore*), vagy olyan szót, melynek szerteágazó jelentésmezői nem írhatóak le egyetlen, fogadó nyelvbéli szóval (*casticismo*¹⁴). Irodalmi, s különösen parodisztikus/szatirikus élű szövegekben ugyanakkor akad példa a merőben polgár-/tudóspukkasztási célból használt idegen szavakra is: „Ismerek (*je connais*) néhány (*quelques*) olvasót, aki majd talpra szökken, és beletúr a hajába.”¹⁵

Mivel esetünkben a novella három nyelvi szintje közül kettő pszeudo-szövegeken alapszik, a hitelesség látszatának fenntartásán kívül semmilyen praktikus megfontolásnak nem kell eleget tenniük, ami bőséges teret ad a nyelvi játékoknak. A színtelen angol visszaadását szolgálja, hogy „Borges” a zárójeles idézettel megtöri a spanyolba látszólag véletlen egyezés (valójában tudatos írói akarat) révén beszűrődő szójátékot („Mi hábito (*my cloth*) y mis hábitos me hicieron declinar ese honor”¹⁶) – más kérdés, hogy mindez a negyedik fordítási szinten, magyarul már nem jön

¹⁴ Csejtei Dezső egy esszéjében például kilenc különböző magyar szóval írja körül a spanyol kifejezést: „a «*casticismo*» kifejezés... jelenti a tisztaságot is, de ezenkívül még sok minden más is: olyan ekvivalenciákra lehet gondolni, mint ‘hamisítatlan’, ‘tősgyökeres’, ‘törőlmetszett’, aztán ‘vérbeli’, ‘fajtisza’, ‘fajta’, ‘minőség’, és végül a terminus egyértelmű rokonságban áll a ‘kaszt’ szóval is. A szójelentés pontos visszaadása a magyarban úgyszólván lehetetlen”. Ld. Csejtei Dezső: „A 98-as nemzedék és a spanyol történelem”, *Aetas*, 1998/4, 12–29.

¹⁵ Nabokov, Vladimir: *Meghívás kivégzésre*, ford. Bratka László, Budapest, Európa, 2007, 9–10.

¹⁶ Borges, Jorge Luis: „El informe de Brodie”, in Uő: *El informe de Brodie*, Madrid, Alianza/Emecé, 1994, 133–146., 139.

át („A papi ruhám (*my cloth*) és a hivatásom miatt el kellett hárítanom ezt a megtiszteltetést”, 117). A nyelvi játék ugyanakkor intertextuális játékkal is kiegészül: a jehuk királyának kasztrálásakor ugyanis olyan zárójeles angol szókapcsolatot alkalmaz a narrátor (*he is gelded*), melyet lovak kiherélésekor szokás használni, ezzel Swift nyihaháira utalva.

A majomemberek többszöri említése mellett angol nevük (*Apemen*) feltüntetése ugyanakkor már-már gúnyosnak hat. N. Kovács Tímea fogalmaz úgy a hajdan Kolumbusszal egy lapon emlegetett, nagysikerű útleírásait a legváltozatosabb korabeli írásos forrásokból összemásoló 14. századi álutazóval, John Mandeville-lel kapcsolatban, hogy „az útleírásokból vett részletek, a távolságok, az időpontok, útvonalak és egyéb gyakorlati tudnivalók részletezésével a szörnyek, a csodák és a mesés lények szokatlanul realiztikus színben jelennek meg.”¹⁷ Borges mint-ha csupán erre erősítene rá az általa igen kedvelt kriptozoológikus teremtmények egyikének (elég csak a *Képzelt lények* könyvére gondolni), a majomembernek¹⁸ többszöri, két nyelven való felemlegetésével: lám, én bevallottan irreális lényekkel töltöttem meg szövegemet, s ti mégis a számoknak és adatoknak hisztek. S hiszünk is. Tán ez az argentin mester zsenialitásának legfőbb jelzőköve.

¹⁷ N. Kovács Tímea: „Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfák”, in Biczó-Kiss (szerk.): *i.m.* 88–99., 89.

¹⁸ Az „apemen” kifejezést angolban éppúgy használjuk Tarzanra, mint az észak-amerikai Nagylábra (*Bigfoot*) vagy a himalájai Jetire.