

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

*Jakus Ildikó–Hévízi Ottó: Ottlik-veduta
Kalligram, Pozsony, 2004. 339 oldal, 2400 Ft*

I

TOVÁBBÉLESZTŐK

I. Idézetek

Ha az Ottlikot agyonhallgatni akaró, halála után pótlólag agyonütni nem is vélő (csak óhatatlan) részletvélemények pillanatnyilag végső tételezését, összeadását akarnánk summázni, íme, itt az Ottlikot agyonéltető, túléltető, a regényíró által viszont igenis kiérdemelt „hulámzás” és ennek egy szép, értékes, minden ízéig igaz eleme a könyv, melyet most nem kritika, csak ismertetés tárgyává tenni próbálunk. Igen, ez most, ha kellett ilyen, valódi Ottlik-apoteózis; szinte még az Ottlik által szeretett, példaképnek tekintett prózaírók is szerénykedve húzódnak a színpad alanti sarkához, Jakus és Hévízi könyve olyannyira világminőségévé teszi az ISKOLA és a BUDA, mellesleg a HAJNALI, a PRÓZA szerzőjét. Helyes. Nem megyünk bele a szépséges, okos, részletes, mármár a hajdani kísérletet, valami 1966-ost (HAJNALI) is felülülően szövegvető, rezzenetisméltó munka érzelmi rétegeibe, ezek közé, nem, Hévízi Ottó a ma már halott szerzőtárs, Jakus Ildikó kezdeményét (s nyilván a magáét is ekképp) hűséggel folytatta, örök darabot alkotott, e dolgok – a felmagasztaló elemzések – minden gyarlóságával együtt; ezekbe ugyanúgy ne mélyedjünk, ahogy nekünk magunknak is talán csak egy dolog nem tetszett a könyvben, lebotfúlúzése nevezetesen azoknak, akik Ottlikot... de hagyjuk, mondom. S silyképp nem elemzem, magam – talán épp e folyóirat hasábjain is a szerzők (?) által parányit kiigazítva – hogyan gondoltam, hogy a HAJNALI-nak, mondjuk (például) mindegy a szövegszerűségi változása, a lényegszerűségi változat az idő

műve volt, az évekkel jelzett bevezetés és toldás.

Ottlikból nem szabad mikrofilológiát csinálni az Ottlik-reflexió reflexiójaként sem. Ha a magyar irodalom modernnek mondott, érdemben (Mándy kifejezőmódját, Mészöly világirodalmi ambícióit és világlátását leszámítva) konzervatív vonulatát (az általam legtöbbször tartott Pilinszky, Nemes Nagy, Jékely, Kálnoky, Vas, Weöres stb. vonulatot) szembeállítani nem akarjuk is a Kassák, Berda, Füst, Szentkuthy, Szép Ernő etc. (vegyes!) együttessel, s ez a sorolás Kosztolányi, József Attila etc. miatt, persze, sántít akkor, nem, ha ilyen tenni nem kívánhatunk is, említenünk kell, hogy Ottlik, mondjuk, Musil után csak érzelmi vívmányunk, Doderert követően (hogy csak a közvetlen szomszédások egyikében vizsgálódjunk) az se, és az Ottlikot (nem egészen *fair* módon) letaglózni akaró kísérletek eredete feltétlen valami olyan elégedetlenség volt, hogy a szituáltságot (a tájainkon uralkodó szovjet rendszer) és az irodalmi érték személyes, érzelmi és strukturális sugallatának ténykörülményeit ne és ne vétsük össze; írtam másutt, Ottlik úgynevezett üzenete (brr, e szó megint) alól kiszaladt a talaj a tkp. földcsuszamlással is jól-rosszul felérő szellemi rendszerváltás révén, de ettől a mű örök emberi értékei, ha nem is régi névvalóaltságukon, szépségesen érvényesek.

Sajnos, ezt mind muszáj volt – bőségesebbek helyett – elmondanunk, ám nem a könyv direkt bírálatául. Ottlik, mi több, a BUDA regény (kompiláció?) gyarlóságai révén közeledett épp a pl. Szentkuthy, Szép Ernő etc. által „képviselet” modernséghez, épp csak azt is állíthatnám, hogy az általa titkon, vágyva megcélzott (??) posztmodernséget nem érthette el. Mert nálunk az irodalom elismerten legkíváltságosabb vonulata, randa szó megint, vérkonzervatív, kőkonzervatív volt, és felfogásában maga Ottlik se más; nem volt olyan érdemi modernség, ahogyan a franciákéhoz pl. hasonló „oldalosságok kettőssége” sem, jobb és bal; tehát könnyű elvetni az illet ma látványosan; nem volt modernség, mint meghonosult réteg, és

így a BUDA joggal okozta a végső soron Ottlikot konzervatív lélekkel imádó (festőnek, zenésznek, mit tudom én, bármi modern) elitnek a csalódást. Tehát a BUDA, melynek érdemi elemzését oly kiváló fejezetekben olvashatjuk a Jakus–Hévízi majdnem-alapműben, igen, ez a kompilált regény (Ottlik anyagából magából összerakódott, -rakogatott, nem a gödéli értelemben nem konzisztens mű), a BUDA, ismétlem, hitellel nem sorakozhat a magyar irodalom jelenét bármi modernség (gyarló szó, tudom), továbblépés formai jegyében meghatározó alkotások közé, s így Ottlik valóban egykönyves (ISKOLA) marad, a PRÓZA mintegy jegyzetanyag, a HAJNALI és a novellák egyegy mondata, mozzanata: előkészület, nem „prae” mégsem, mert kész hiányt pótló vonulatocska (Ottlik véleménye helyes volt: hiányzik a magyar prózából a Waugh, Bierce, Poe etc. „mondásága”, hogy más nyelvterepekről ne is szóljunk), és a Jakus–Hévízi-könyv, ha ezt az „egykönyvességet” tagadná, agyonéltetést művelne, ám ez sokkal komolyabb, meghatóbb mű annál, semhogy érdemi hibája felszámolható lenne. Főleg általam, Ottlik nagy, baráti híve által.

S hogy e gyengécske kis bevezetőnek, mely nyomban – fájón! bár akaratlanul! idegesen – fejrúgja saját elhatározását is, miért adtam az IDÉZETEK alcímet? Kosztolányi páratlan verse alapján, ahol is a halottak (ez a címe) idézetek egy régi-irégi műből, kilobbant sejtcsomók, miközben futók között titokzatos megállók, hálók, s ahol a nagy szellemek épp specialitásaikat feledték, ott „élnek” – igen, Ottlik, a maga századának egyik kiemelkedő prózaírója (Szép Ernő, Móricz, Szentkuthy, Mándy mellett feltétlenül), ezt a kilobbanást tette örökjelenné, és életműve így érvényes, agyonhallgatások, naiv – nem rosszindulatú – agyonverési kísérletek és agyonéltetések ellenére is. E soraimért máris elnézést kérek; a kritika műfaja tehet a dologról.

A továbbiakban csak a szépet, a teljesen szépet, semmi más nem, csak e fontos könyvből a szépet...!

II. Az érzelmi-intellektuális „élvezet”

Ez a könyv, a Szerzőpáros, a továbbiakban Sz (Jakus és Hévízi) szakmunkája, esszéje, naplója stb. – érzelmi-intellektuális gyönyörűség az Ottlik-tárgy iránt érdeklődőknek, s nagyon re-

mélem, a kiadó sem téved, amikor azt mondja, az utolsó két generáció szinte hézagossáknak is alig nevezhető tudást vonzott csak magához Ottlikról – nem az oktatás az egyedüli hibás! sőt! –, s így pótlódások lehetségesek. Elsősorban mégis az odaadás, az értő szeretet diadalának tekintem, magamban így ünneplem a könyvet, hanem hát természetesen itt, e hasábkon nem lelkendezésre szerződik egyetlen recenzius sem (szintén hön remélem), így a tárgy megpíszkálgatásával fogok magam is foglalkozni.

Sz (ismétlem, utoljára: Szerzőpáros) egyetlen összefüggő öntetben látja, tárlóban elhelyezve nézi az Ottlik-életmű általa vizsgált részét (javát, nagy tömegét), az érzelmi fűtöttség révén egységet lát ott is, ahol nem mindenfajta figyelem s vonzódás lát ugyanilyesmit. Az ISKOLA és a BUDA semmiképp sem vehető egy kalap alá (brr) a szellem azonossága ellenére sem. Épp azért, mert – Sz helyesen idézi – Ottlik maga bízik benne, hogy a regény csak regényírói eszközökkel mérhető. S a két regény írói eszközei oly távol vannak egymástól, mint Valparaiso Tibetből. Az ISKOLA, remekül emeli ki Sz, a látszólag modernista, bár Ottlik által rögtön ki is gúnyolt, időfelbontási eszközök ellenére egyetlen látomás. A BUDA: kommentárok laza sora, és csak erőltetve lehet gödéli konzisztenciáját felfedezni. (Gödelről másutt írtam. A BUDA nem is akar ilyen koherenciát mímelni. Keletkezésé teszi, sajnálatos körülményei e „keletkezésnek”, s ebben szerintem és sokak szerint, ha őszinték maradunk magunkhoz és korábbi sürgetéseinkhez, Ottlik maga igen hibás.) A BUDA kérdéses regény mint regény. Sz bebizonyítja, hogy nagy mű a maga nemében: talán nem voltam magam sem botfűlű, mikor épp Ottlik magánlevelezőlapvalomása alapján azt merészeltém írni, hogy szerkesztét, erővonalait talán – mondom nagy jóindulattal és szeretettel, talán! – nem láthatjuk ma még. Katasztrófális prózai baromságok (idézet részben a könyv elején látható kiemeléskből) kellemetlen idején született az ISKOLA; már az igencsak közeledő szabadság idején formázódott (nem formázódott meg hitellel) a BUDA, itt már nem volt mivel szembeszegülni. Ez az a kiszaladt talaj, amit többször emlegetünk.

Sz jól látja: a BUDA is örök időben mozog, a magánszemély-és-örök-lélek mindig egyszeri

örök idejében... ami önmagában véve a legnagyobb ellentmondás, sőt, ha örök érvénynek tekintjük, feloldhatatlanságnak is tekinthető képtelenség. A Sz pontos megfogalmazásában „modell-alteregó” Medve, Bébé és Hilbert alakhármas eleve „egy fölöttébb prózaí világ-ra született, bár az idézett Kelecsényi-monográfia Ottlikja szerint csak az örök érvény számítana: „*Énrvám csak a csillagok vonatkoznak!*” S így nem kell szeretet... nem kellene „nők”... nem kell az odaadás vágya a maga részéről sem. És a próza maga, az micsoda? Ilyesmi: „*Ó, szomorú szennyes világ, hová lennétek [sic? TD] az én hazugságaim nélkül?*” Hozzáteszi dacosan: „*Én adtam értelmet mindennek!*”

Semmi kétség, ehhez a létezésfelfogáshoz képest Kosztolányi világa, minden kibillentésével, Csáth-idézésével etc. maga a prestabilizált harmónia. Ottlik talán ezért is hatott első érdemi jelentkezésekor (az 50-es évek végén) az akkori világgal szembeni rebellis tisztasága miatt modernnek. Mára megmaradt ez a zavarbaejtő tisztaság, a lázadás örök érvényűvé változott, mintegy kanonizálódott – Ottlik egész műve! s ezt segíti elő a Sz munkája is, valóban ezernyi, de legalább félezernyi szétszálazott példájával, ugyanezt a törvénykönyvbe illő egységességet, hitelt, tanulságot... nem folytatom, egyre ijesztőbb szavak, holott igazak! a törvényszerűség, ha megfejtjük, már veszt izgalmasból, főleg tömörítve! –, és Ottlikkal nem „a régiként” kell kezdenünk valamit (s kezdhetünk nagyon sokat, ezt igazolja a Sz). Természetes, hogy szubjektív az olvasat (Sz olvasata), de az utak épp az evidenciává lett Ottlik okán (a mi-sem-természetesebb már-megvolt érzete miatt) egycélúak.

Pontosan, mert ezzel együtt – és a biztos cél tudata ellenére – valóban lebilincselő olvasmány az OTTLIK-VEDUTA, sarkalatos pontjairól csak utalásokban beszélhetünk. Rendszerelmélet, mondjuk máris. Mi volt Medve rendszere? Hát Bébéé? Mint mik – „miknek” – lettek ők kitalálva? Cáfolók, keresők? Vagy: íme, képzelet és valóság viszonya, a világ rejtett szövésmintája (történetesen Karinthyról szólván). Mik azok a „dolgok”, melyek életünk *elvehetetlen részét, szerves tartalmát* adják? Sz bravúrja, hogy még egyet tud csavarni az ottliki kérdésfeltevéseken, holott ezeknek már nagy-nagy halálugrásokra volt szükségük, hogy regénycelemmennyé váljanak! Talán azért is éreztük „modernnek” Ottlikot a maga eredet-

idején, mert másutt, az általa kedvelt Waughnál, Fitzgeraldnál, Hemingwayről nem is szólván, az effélék: filozófálási betétek. Ottliknál azonban maga az anyag mondta ezt. Nem sugallta, a sugallás Ottliknak, mutatja ezt Sz könyve, lila gőz lenne. A filozófiai megfogalmazásokból meg – ő ne tudná? – a regény csak módjával bír el egy mennyiséget; nagyobb adagban az ilyesmi már mocsarasít.

Mondhatni, Sz könyve azt a nagy lehetőséget ismeri fel és érvényesíti, hogy Ottlik matériája:

- regényesített létértelmezés;
- regényességében (alakjaiban!) további kombinációk esszeregényes lehetőségét adja. És ezt az esszeregényt, az Ottlik-poszt-regényt írta meg Sz.

Az érzelmi élvezetből csinált intellektuálisat, mert a további kombinációk már eredendően veszítenek primer anyagi mivoltukból; már igazságokat látunk *be*. (Beléjük.)

III. Alakok mint létezéselméleti tartalmak

Hogy ezt a furcsa tételt bizonyítja az OTTLIK-VEDUTA, nagy reveláció. A bizonyítás hitele megint a szétszálazottság (főleg a BUDA-széna-kazal, a túkeresésre oly alkalmas halmaz) további szétszálazásából, új kombináció-rendszereiből adódik. Sz mintegy regényt ír a két regényből – ezt már mondtuk körülbelül. Így természetesen apologetikus is a könyv, Sz-é, s hogy ez mennyire érdem, mennyire bocsánatos vétek, ki-ki a maga kedve, olvasata, netán az évek divat-szeszélye szerint döntheti el. Azt is mondhatnám (kis túlzással): a BUDA nem definitív *olyansága*, prózarendje, tehát hézagossága kínálta Sz számára ezt a nagy lehetőséget. Bármennyire eszük és – lelkes! – szívük vezet te is „a tollat”. A lehetőség immanens volt.

E könyv minősége nyugtázható; Ottlikhoz való (Ottlikot *valló*) hűsége okán kétségbe vonni kevés elemét lehet. Tehát a kombináció már talán túlzásokig jutó túlkombinálása lenne külön-külön tételeit cáfolni, megünnepelni, továbbgondolni. Természetes, hogy egy ilyen alapkönyvben sok a kötelező gyakorlat, ami nem a spanyolviasz feltalálásával azonos. Hanem egyszer s mindenkorra (nohát, jó időre) lexikont, elemző képeskönyvet akar ajánlani Sz a rászoruló érdeklődőknek. Nem is annyira az Ottlik által felismert, erős kitartással követelt, hangoztatott létezési pontosságok felmutatása a fontos a mostani könyvben (azok szá-

mára, akik 1960 óta vagy régebből ismerjük már a HAJNALI, sőt, az ISKOLA első visszhangterét), hanem az effélék (az ottliki „életminőségek-lényegek”) alakokban történő megmutatása. Még a feleségkapcsolat, „Márta” sem más, mint egy ilyen szép lehetőség már-már (vulgár) glóriás lebegtetése. Az életen tangóval áttáncolni! De Bébé és Márta élete igazán nem volt illyesmire alkalmas kapcsolatszerző, olvasom Sz lapjain. Milyen mély meglátás.

De hát ahol valami nem Sz meglátása, akkor (ott) az nagy érdeme az OTTLIK-VEDUTÁ-nak, hogy Ottliknél látták meg... nem magát az anyagot, mely szinte közhelykincs ma, részleteivel, de a továbbfűzés lehetőségeit. Majdnem azt mondhatnám, ha Ottlik két regénye sakk-középjáték, Sz megnyitáselemletet vezetett le belőle. (Nem végjátékká egyszerűsítette.) Igen, ezt ne feledjük. Az irodalmi mű elemzésének alaphasonlatai közé tartozik ez a (nem túl eredeti) meglátás itt: középjátékból a megnyitásra nemcsak következtetünk, de eleve ihletődünk, miféle megnyitások létezhetnek. Mit jelent egymás összefüggésében – mint már idéztük – Medve, Bébé és Hilbert, mennyiben perifériális alak Szeredy; „kicsoda” Márta. Mi is így „felek” viszonya.

Nem tudom, jól látom-e, s másoknak fontos-e, de az Ottlik-életmű ISKOLA-és-BUDA része alól kiszaladt történelmi alapzat (talaj) okán kevésbé hangsúlyos Sz-nél is a nekünk még oly fontos társadalmi környezet, a szembenállás az ellenséges világ konkrétumaival stb. Sz már több szerencsét ígérő kor felnőttszemléletű párosa, az Örök Embernek mintegy weöresi, nem pilinszkyesen durva-tragikus konfliktusát látja a főalakok küzdelmeiben. Kosztolányi boldogságvilága, tragikumvilága megbomlott; Ottlik az ISKOLA történetével, eleve a határhelyzet hangsúlyával, az átmenetet hozza a II. világháború és a szovjet rendszer erőterében küzdő ember „felé”. A mai BUDA-olvasatok szinte már ki is zárják ezt a szemléletet; valóban nincs is szükségük rá (furcsa, persze!), és a figurákba oltott létparadigmák az elevenek.

IV. Megvan-e minden? (Összefoglalás)

Tömérdek jegyzetemet, könyvfirkálásomat e dolgozathoz végül áttekintve, láttam, a fentebb jelzett megállapításokra jutva, hogy az olvasás is részelemzés, sőt, az itt a részelemző értékelés. A zeneileg is megkomponált (nézzük szakaszolását!), a korábban exponált jelzőkkel

megdolgozott anyag azonban továbbra is vitaképes. Ez fő erénye. Végre nem végszóigény, nem kánon. Hiszen Ottlik épp a kanonizálódása révén váltott ki – bizonyos fokig, némelekben – ellenérzéseket. Itt az elemző Sz Ottlik sokféle materiájából merít: jegyzetektől, feldolgozatlan előzményektől, azaz elvetett változatokból, s végül az ISKOLA hibátlan kidolgozottságával azonos szinten érzékelt BUDA sokféle értelmezésének lehetőségéből. (Sz itt is nagyjából egyféle értelmezhetőséget hirdet, az olvasóra bízom, derítse ki, joggal-e, a szeretet túlzásával-e csupán?) Alaposabb Ottlik-könyv ily terjedelemben elképzelhetetlen. Kiseb méretben az impresszionizmus vádjá foroghat fenn már, részletesebb búvárolás a mikrofilológia belvilágát adja. E szelid erőszakossággal Sz természetesen jobban hajlik a kánonra, mint bármi másra. Nem baj. A türelmes olvasónak lesz mit búvárolnia. Kérdésem csak az, mekkora alapképzettséggel, az ottlikológia mely ismeretével, az efféle létérzékeléshez való mily fokú vonzódással tanulmányozható a legigazibb haszonra az OTTLIK-VEDUTA? Ez már gyönyörű paradoxona a könyvnek, olyan magas értékfok, amelyért eleve érdemes volt megíródnia. S van még valami. Példaszerű a törődésnek az az átél, bensőséges intenzitása, mely az elemzések minden lapjáról szinte forróságot áraszt. Ez az áradás a mű szervesége is.

Persze – hogy a kritikus végképp kiessen a szerepéből – nekem az egy szál Szép Ernő kivételével épp a konzervatívok (Weöres, Pilinszky, Jékely, Nemes Nagy, Vas, Kálnoky, Mándy stb.) a személyközei „szentjeim”, s így Ottlik is. Ezért e roppantul önellentmondásos dolgozat végén a Szerzőpárosnak – emide s a „túlvilágra” – felszegen egy ajándékot szeretnék adni, ezt a Rilke-fordítását Nemes Nagy úgy 1957 táján olvashatta (olvasta) fel Ottlik Gézának (s mert véletlenül jelen voltam, bár fogalmam sem volt, ki ez a kalózképzű úr, akiről ráadásul tanárnóm azt mondta másnap, „a legkisképűbb ember a világon”, hát mert ott voltam, a friss fordítást én is a Költőnőtől hallhattam), idézem: „Így lettünk révuult hegedűsök, / kik ajtóhoz lopóznak, onnét / figyelve, nem les-é a szomszéd, / amíg imájuk szétcsapong, / akik, míg minden szerteszéled, / halk estharangszónál zenélnék, / s daluk mögött, mely messzecsengő / (mint szökőkút mögött az erdő) / a hangszer barna öble zsong. / Mert akkor szól tisztán a húr” – s gondolom, e

rilkei váltás mindenkit ma is megborzogat, akit illet, ugyanúgy, ahogy bennünket ott, gondolom –, „*ha némaság kíséri mélyen, / mikor a hang mögé zenétlen, / vér-lüktetésű nesz simul; / s riadt és esztelen a század, / ha hívsága mögött nem állhat / valami mozdulatlanul.*” Igen, a század, sőt, az évezred – fordul, amire fordul, hívságait már ismerjük. Van rá szavam, itt nem merem megkockáztatni. Nem vitairatot írtam. Hanem köszönetet, kritikusi fenntartásokkal, fontolásokkal. Nem tartozom mai Ottlik-dicsőítők közé. Szoros, személyes kapcsolatunk megengedte mindkettőnknek a kölcsönös fenntartásokat, ez így megy rendjén. De óriási dicséretnek szánom az OTTLIK-VEDUTA dolgában, hogy „míg” Ottlik a maga hegedűszólamát üdvünkre eljátszotta nekünk s minden koroknak, a Szerzőpáros műve a vérlüktetésű kísérrö-nesz ihletettsége lehetett. Köszönet.

Tandori Dezső

II

TUDJUK-E ŐKET ÚGY LÁTNI ÉP(P)EN

Johann Christian Bachnak

I. Szerkezet (1, 2, 3, 6)

A közelmúlt legnagyobb jelentőségű magyar nyelvű interpretatív munkája, Jakus Ildikó és Hévízi Ottó OTTLIK-VEDUTA című közös tanulmánykötete olyan (kettős tükör, de közös nézőszög segítségével létrehozott) látképet, városlátványt tár elénk Ottlik Géza (mindig is városszerűnek szánt) regényeiről, amely mindenekelőtt klasszikus arányaival és szellősen kiegyensúlyozott, beszédes szerkezetével csábít a belemerülésre.

A kötet első része Jakus Ildikó írásait tartalmazza. Az első szöveg az ISKOLA A HATÁRON-ról, a második a HAJNALI HÁZTETŐK szövegváltozatairól szól, a harmadik pedig valójában három (a szerző halála miatt végérvényesen soha ki nem dolgozott) vázlat a BUDÁ-ról. A Hévízi Ottó írásait tartalmazó második rész négy fejezetből áll: az első kettő az ISKOLA-val foglalkozik, a második kettő a BUDÁ-val. Jól látható, hogy ez a tagolás tulajdonképpen a teljességre törekvő háromtagú felosztás és a feszültség-orientált kéttagú elrendezés retorikai, dispo-

ziciós hagyományai között próbál meg dinamikus egyensúlyt teremteni – megfejelve ezt a már így is bonyolult (kettős, ráadásul öntükröző) struktúrát a *szkolionszerkezet* emlékezetével: Hévízi írásainak fejezetei ugyanis tulajdonképpen a Jakus-írások témáira írt s azokkal páronként szembeállított, ellenőrző, kifejtő, bizonyító és továbbgondoló variációknak tekinthetők – ennyiben pedig a vizsgálat (a halott társ talált kéziratának és a kéziratjavításnak mint nyomozásnak a narratív sémáját alkalmazva) ezúttal is megismétli a szóban forgó tárgyat, tárgyakat, regény-objektumokat. (A Szijj Ferenc [18–19.], illetve Nagy Imre [210.] nevű szereplőknek a gyász munkába történő bevonása teljessé teszi a hasonlóságot: az ISKOLA és a BUDA alakjait, személyiségegyütteseit voltaképp egy nagyon hasonló felépítésű figurakonstelláció olvassa.) A hallgatásba tartó, egyre csökkenő terjedelmű Jakus-szövegeket a gyász munka szövegei keretezik, s ugyane szövegtípus darabjai tagolják a mindvégig azonos méretű elemekből álló Hévízi-részt is. MONOLOCALE, UTÁNASZÁMOLÁS (ez utóbbi egyben a második rész nyitánya), CAPRICCIO, INTERMEZZO, INCISIONE, PONTI (ez utóbbi a második rész s így egyben a kötet zárata is): nem feltétlenül szükséges észrevennünk, hogy a gyászszövegek száma a két szerző szerkezeti számainak *szorzataként* áll elő. Enélkül is nyilvánvaló, hogy már maga a kötetstruktúra is a gyász jegyében áll, s hogy épp ebben a kiterjedésében képes megjeleníteni azt a bonyolult s korántsem mindig problémátlan viszonyrendszert, amely e két nagyon erős értelmező szöveget összefűzi.

A legszemélyesebb egzisztenciális tétek ennyire nyilvánvaló megjelenítése nem szokás a mai irodalomtudományban; a gyászszövegek nyilvános és igazán aprólékos boncolgatásától engem is visszatart valamiféle (ám bizonyosan nem szakmai eredetű) szemérem. Kétségtelen viszont, hogy éppen ezek azok a szövegrészek (különösképpen pedig a nyitó, MONOLOCALE című írás), amelyek aranyfedezetét képezik annak az értelmezői magatartásnak, amely a kötet egészében, minden egyes ponton tapasztalható, s amely – ne kerteljünk – sarkai-ból fordítja ki egyrészt fennálló és bevett Ottlik-értelmezésünket, másrészt a mai magyar irodalomtudomány gyakorlatilag összes fennálló szokását, konvencióját és közmegegyezését. Nem keresgelnék most jelzőket: nagyon

kevés olyan szakmunka létezik, amely képes elérni, hogy az olvasók teljes egészében újraolvassanak egy szerzői életművet, s még kevesebb olyan, amelynek esetében e tevékenység igazán meg is éri a fáradságot. A VEDUTA ilyen könyv.

II. Ottlik-értés (helyreállítani a kérdésséget)

Félreértés ne essék: én is olvastam, és én sem értettem meg. Mégis messzire vezetne (ráadásul túl gyorsan) annak megválaszolása, hogy Jakus Ildikó annak idején előkelő orgánumban megjelent olvasási javaslatai és explicit értelmezései miért nem váltottak ki azóta sem szinte semmiféle érdemi reakciót. S még messzebbre vezetne (és ráadásul még gyorsabban) annak megválaszolása, hogy annak idején miért kellett az Ottlik-életművet a *szabadság* jegyében állóként értenünk, s hogy most, ebben az értelmezéskötetben miért toldódik el, majd helyeződik át a hangsúly végképp, hasonló szükségszerűséggel, a *boldogságra* (153.). A *zubbonyos* (a példázatoság és világkép fogalmában gondolkodó, a kötetben Szegedy-Maszák Mihály nevével jelzett) és a *tweedzakós* (a nyelv-művészetre és létezésszakmára koncentráló, Balassa Péter nevéhez kötött) olvasásmódok (14., 90.) között mindenestre – úgy tűnik – valóban csak anomáliaként tudtak megjelenni Tandori Dezsőnek az ISKOLA-t illető zseniális érzékenységi fenntartásai és észrevételei, s így nem juthatott jobb sors Jakus szövegeinek sem, melyek jórészt épp Tandori újraszámolása által kezdték el megépíteni magukat.

A radikálisan újszerű értelmezői mondandó lényege – azt hiszem – jól, szinte veszteség nélkül kivonatolható (Hévízi ezt az első gyászfejezetben teszi meg: 15–18.). Jakus Ildikó nyitó ISKOLA-esszéje a következőkkel zárul: „Az ISKOLA A HATÁRON *nem példázata annak az etikának, amelybe mintha már az első oldalakon beavatna minket Ottlik, hanem ellenkezőleg: felülvizsgálatának dokumentuma. Az ottliki tartás etikai tartalma ily módon nem köthető semmiféle szentenciózus megállapításhoz, hanem a mű poétikájából olvasható ki.*” (49.) Egyirányú példázatoság helyett sok vektorral dolgozó, dialogikus felülvizsgálat – gyors, kivonatoló szentenciakeresés helyett a mű valódi értelemben vett formájának: poétikájának lassú vallatása. A Jakus-tanulmányok tulajdonképpen ezeket a tömör alapállításokat, összetett olvasási javaslatot kísérik meg a

HAJNALI HÁZTETŐK-ön és a BUDA-n át kiterjeszteni (egyre vázlatosabban, de mindvégig igen nagy meggyőző erővel) az életmű egészére, s Hévízi ezt a munkát folytatja, mélyíti el. A magyar irodalom talán leggyakrabban idézett, szinte a kezdetektől kultikus tiszteletben részesülő szövege, Ottlik Géza ISKOLA A HATÁRON című regénye, illetve egész életműve ebben az értelmezésben tulajdonképpen, lényege szerint *idézetellen*. Pontosabban: citálható ugyan, de sohasem summázó értelemben. Nincs, sehol sem található benne ugyanis olyan szövegegység, amely – cseppben a tenger – maradéktalanul összegezné mondandójának akár csak egy kicsinyke hányadát is. (Ottlik újfajta, nem-szinekdokhikus idézésére a VEDUTA Ottlik-motói szolgálnak beszédes példákkal.) Azok a (tweedzakókról, lelkünk érintetlen és titkos szerkezetéről, a létezésünk alján rejtőző, nyugalmat adó lerakódásról, a világ keserű ismeretéről, a szabadság enyhe mámoráról meg a többiről szóló) közhelye gömbölyített, emlékezetes és gyönyörű szövegrészek, amelyeket oly nagyon ismerünk, vélünk ismerni (s amelyeknek a segítségével – egyébként – a magyar értelmiség jelentős hányada remélte lelkileg ép állapotban átvészelni a szocializmus 1956 utáni lassú és felettébb undorító kimúlását), elsősorban Bébé szolamából valók. Ez a szolam azonban, bár a narrátoré, nem a szerzőé, és főleg nem a mű egészéé: nem csupán nem kivonata a regény mondandójának (ahogyan a többi sem az), de egyáltalán nem is érthető az őt körülvevő, őt kérdéssé tevő, illetve általa körülvelt, általa megkérdőjeleződő szolamok nélkül (ahogyan azok sem önműle). Az Ottlik-életmű (s korántsem csupán a regények!) valójában hosszan elnyúló, több, jórészt állandó szereplő között zajló *vita* a boldogság lehetőségeinek tárgyában. Olyan vita, amit mind ez ideig, esetleg, valamiféle *disputaként* próbáltunk megérteni (azt kérdeztük: végül is kinek van igaza?), holott valójában eredetileg *dialógusról* lenne, lett volna itt szó (ahol az igazságot, az igazságokat, a személyes hitek próbára tételét az elhangzottak egésze, egymásba kapaszkodó nyálhájai próbálják megcélózni). A VEDUTA ebben az értelemben elsősorban az Ottlik-életmű kérdésségének, dialogikusságának helyreállításában, újrafelismertetésében érdekelt (s ezáltal ama hitvitán, példázaton, monologikus és szentenciózus létösszegzésen

alapuló irodalmi, irodalomértelmezői tradícióink újraolvasását is sürgeti, amelyek mind ez ideig megnehezítették, majdnem lehetetlené tették e vita dialógusként történő megértését). Az Ottlik-szöveg kérdez, nem állít – s ráadásul teljesen más ügyben, mint eddig véltük, gondoltuk. „Tény, hogy a regényperspektíva egyszerűen megfordult. Ha itt kérdés van, és nem állítás, ez azt jelenti, hogy az ISKOLA A HATÁRON a lapbangó elkurvulás lehetőség-feltételeinek kérdésére felel, és nem az egyszer s mindenkorra kivívott benső szabadság előtörténetét állítja. [...] egy regényíró azon tűnődik, mit jelent mélyebb értelemben – bensőleg, mielőttünk egészében – elveszni a szabadság számára” – összegez a nyitány felvezetéseként Hévízi (17.).

Amikor pedig valóban elkezdí a részletes utánaszámolást (20.), azonnal belekerülünk a problémahalmaz kellős közepébe. „Az Ottlik-regény kérdésfelületét eszerint épp a kérdésesség csaknem összes nyomának eltiúntése jelzi. [...] Mondanám, általában is elkelne egy kérdésetektor az Ottlik-szövegekhez, amit lassan, finoman mozgatni lehet a sorok fölött, éppen a legkevésbé gyanús helyeknél.” (96.) És mozgatni kezdí, lassan, finoman. Az ELBESZÉLÉS NEHÉZSÉGEI három fejezetének értelmezését, a nyitányt, meg sem próbálom összefoglalni: az utánaszámolás kérdésetektoros módszere, szűk tíz oldalon, minden idők egyik legfinomabb és legösszetettebb magyar nyelvű prózaértelmezését eredményezi (92–103.). A kiinduló kérdések rendre visszazagolódnak, valósággal feltör az új anyag – s mindez olyannyira lelassított kifejtésben kerül elénk, hogy az értelmezés olvasója befogadás közben apránként akár el is sajátúthatja, bizonyos értelemben pedig egész egyszerűen kénytelen magáévá tenni az új (könyörtelen, szívós és józan) interpretációs módot. És ettől kezdve így megy tovább mindvégig: belátható méretű szövegrészek kinagyítása, kérdéskereső olvasás, a szöveg logikáját és rendjét szorosan követő gondolatvezetés, nagyon-nagyon lassú olvasás. Apránként és elképesztő részletességgel rajzolódik ki előbb az ISKOLA görbült narratív tere (110.), boldogságra vonatkozó alapkérdése (153.), apakomplexusok által meghatározott világa (168., 173., 175. – lásd még: 285.), Möbius-szalag volta (186., lásd még 334.), ismeretelméleti alapozású élet-krimi jellege (192.), majd, vele minden lényeges ponton összekötve és összevetve, az ebben a megközelít-

tásban teljes mértékben befejezettnek, kidolgozottanak, meglévőnek bizonyuló BUDA alapvetően ontológiai kérdésirányultsága (239.), névmágiája (264.), inkonzisztenciaellenessége (280.), a „koronás csönd” mítoszával leszámoló, a hallgatás szent uroborosz-gyűrűjét hallgatag rianások hálózatára cserélő akarata (289.), biánkó happy endje (299.), nő- és tisztaságközpontságára (314.), a megírás, az emlék és a tönkretétel fogalmai körül forgó nyelvfilozófiája (324.). Az ISKOLA és a BUDA aprólékos olvasásának összefoglalhatatlanul gazdag részeredményei mindeközben azáltal terjednek ki végképp az életmű többi területére, hogy a HAJNALI HÁZTETŐK ÉS A VALENCIA-REJTÉLY a nagy művek előkészületeiként, kísérleti laboratóriumaiként értelmeződnek (106.), közéjük pedig finoman, gyöngéd vízjelként beépül a Próza, mint eddig szinte alig-alig észrevett, rejtőzködő közép. (Saját tapasztalataim szerint a VEDUTA által javasolt újraolvasási mód – éppen ezért – a Próza megítélésében eredményezheti a legjelentősebb változást: utánaszámolás végett elsősorban a kerettörténetet [CZAKÓ HALÁLA az ÚJ NEMZEDÉKBEN, AUGUSTUS RÓMÁBAN /1947-ben/] és a HÁBORÚ UTÁN [1945–56] című blokk utolsó három írását [CERUJAJEGYZETEK, MAGÁNYOS HEGEDŰSZÓ, „PATI”] javaslom újraolvasásra.)

Amikor pedig végül az értelmezés, már-már aggasztó tökéletességgel, végleg összegződné, s ennyiben egészen az idézhetőségig visszagyűszűsödne, a figurális kompozíció végső értelmezésében (*Errator*páros: Bébé és Medve, *Korrektor*páros: Szeredy és Hilbert – valamint a Nők, egyre erősödő szereppel: 300–301.), vagyis amikor szép lassan – ki lehetett volna találni előre – végre összeállni látszana a Nagy Bridge-party, akkor (a legjobbkor) mégiscsak felmerül a kérdés: „vajon lehet-e az Ottlik-nagyregény kulcsfiguráit egy általánosabb, elvontabb modell képviselőjeként értelmezni?” (309.) Magyarul: akarjuk-e mind e bonyolult szépségeket (végezetül, összegzőképpen) belefűllasztani az allegorézis mocsarába? Hévízi válasza példás. Akarjuk, nem akarjuk, nem lehet: Ottlik szövegei néhol (BUDA, 309., 328.) átútik a figurahatárt: „Medve és Bébé egynek mutatkozik” (309.). A magyar nyelvű szövegértelmezések történetének kivételes pillanata ez a mozzanat. Talán elérkezett az ideje, hogy arra is rákérdezzünk, hogyan jöhetett létre mindez.

III. Olvasás (bármilyen hasznos alkalmazható)

Azt nagy nehezen ugyan, de nagyjából talán már korábban is megértettem, hogy az „Anything goes!” helyes magyar fordítása nem az, hogy „Minden mehet!”, hanem – mondjuk – inkább valami olyasmi, hogy „Minden egyéb megfontolást félretéve: bármiféle megközelítési mód, vizsgálati módszer bátran alkalmazható, ha az az adott tárgy és az adott kérdések együttállása esetében bármiféle, akár a legkisebb, számunkra értelmesnek és fontosnak látszó eredménnyel is kecsegtet!” Valóban, ténylegesen eszerint eljáró magyar nyelvű szövegértelmezéssel azonban mind ez ideig egyetleneggyel sem találkoztam: soha, sehol, senkitől.

Ismét mondom: a VEDUTA radikálisan újszerű, az Ottlik-életmű egészét illető értelmezői alapállítása, fő vonalaiban – azt hiszem – jól, szinte veszteség nélkül kivonatható. A kötet valódi teljesítménye azonban megítélés szerint az, hogy megalkot, színre visz egy olyan olvasási módot, amelynek szövegközelebb, mondjuk: középszintű részeredményei gazdagságuk és bőségük miatt összefoglalhatatlanok ugyan, ám létrejöttük folyamatának ábrázolása ugyanakkor olyannyira részletes, hogy az olvasó, saját Ottlik-olvasása közben, immár szinte kénytelen e módszer szellemében eljárva folytatni a vizsgálódást. Kapott egy jó eszközt (kérdésetektort). Nézzük meg hát közelebbről.

„Ha nem tudja, hát nem tudja, gondoltam. Nem tudom én sem. Egy költő mindig csak magára gondol, még ha másra is, látszólag. Igaz, hogy azért költő. Meg az is igaz, hogy nekem is ilyesmiken jár az eszem, volt-életlen, összetartozáson, a helyzetben, ami van. Gondolni erre tudok egyedül. Pedig utána kellene nézni, Ildi miatt, az Ottlik-ügyeknek.” (19.) Ez az idézet a VEDUTA (Hévízi által írt részeinek) legszembeötlőbb és legmeghatározóbb stílári (s ennyiben persze: módszertani) tulajdonságára kíván példa lenni. Arra nevezetesen, hogy a könyv mindvégig ottlik (retorikájú, lejtésű, ingású) mondatokban van megírva. Az értekező nyelv számos interpretatív eszközt mozgat (a kiinduló kérdéseknek megfelelően különösképpen erős, szinte folyamatos a narratológiai szemlélet jelenléte), de emez eszközök nyelvét szinte sohasem hozza magával az értelmezésbe: beolvastja Ottlik grammatikájába és lexikájába. Talán azért, mert a módszer nyelvén vizsgálódik, de az eredményekről már

a tárgy nyelvén számol be. Nem tudom, lehetséges-e egyáltalán ilyesmi (módszer és nyelv összekapcsoltságát ennél szorosabbnak szokás elgondolni), ha azonban valóban létezik itt egy efféle (közlés előtti) fordítás, konvertálás, akkor én azt, az értelmezések olvasójaként, melegen üdvözlöm: meglehet, hogy az értelmezői nyelvek Babelében valóban a tárgy nyelve lehet a(z egyik) *lingua franca*. A vizsgálat tárgyának nyelvével történő értelmezői azonosulás mint az impresszionista kritika zárványa ugyanakkor persze erősen problémás, hallgatólagosan és kimondva egyaránt régóta tilalmazott eljárás a magyar irodalomtudományban. Az első mottó („Azt szeretném, vagy azt szeretném hinni, hogy amit igazán regénynek nevezhetünk, abba nem lehet behatolni nem regényírói eszközökkel.” Ottlik: A REGÉNYRŐL) kontextusában azonban ez a nyelvi magatartás erről az oldalról nézve is legitim eljárásnak tűnik: ha egyszer nem regényírói eszközökkel nem lehet behatolni a regénybe, valamint ha a megértés lehetősége magában az elmondásban van (59.), hát hatoljunk be regényíróikkal, a regényíróival, az ottlik-i stílussal! E választott értelmezői nyelv teljesítőképességét, nagy horderejét látva legalábbis felmerül: igen, lehetséges, hogy a nyelvi fordulat után újra az *ügyírás* lehet a megértés (egyik lehetséges) módja. Mint a (kritikai műfajok létrejötté előtti) régiségben: az *interpretatio* – az *imitatio*. Csak ha követed (s közben megpróbálsz felülmúlni), akkor értheted meg.

A könyv másik meghatározó jegye a megértéshez történő póre, durva, türelmetlen, megalkuvást nem ismerő odafordulás. Az irodalomtudományi szakma szövegeiben, valljuk be, nagyon gyakori, hogy a kurrens trendek diktálta kérdéssírányok már-már kiölik, ideiglenesen feledtetik, vagy ha esetleg azt sem, hát legalábbis elfedik a személyes egzisztenciális téteket. A VEDUTA-t ezzel szemben egyetlen dolog foglalkoztatja, de az aztán teljes, szinte zavarbaejtő nyíltsággal: az Ottlik-szövegeknek a szerzők számára nyilvánvalóan létfontosságú (újra megantultam tőlük ezt a szép, régi szót) *mondanivalóját*. S e cél eléréséhez képest számukra minden egyéb megfontolás másodlagos. Nem okoz problémát még az sem, hogy a detektívrégény ottlik-i sémája miatt a megértésnek ezúttal a (szintén régóta tilalmazott) *megfejtés* formáját kell feloltenie. Nem, mert csak a megértés, a megértés eseményének elő-

idézése, *történetese* (86.) számít. Nem feltétlenül szükséges előre rögzítenünk elméleti álláspontunkat. (Úgyis meg fog változni közben.) Nem feltétlenül szükséges előre rögzítenünk kritikátörténeti helyünket. (Úgyis csak onnan vagyunk képesek beszélni.) Nem feltétlenül szükséges felmondanunk az előttünk járók értelmezéseit, majd pontról pontra cáfolnunk és törölnünk őket. (Lehet, hogy törpék voltak, lehet, hogy óriások – mi mindenképpen az ő vállukon állunk.) Van egy történet, amelyet meg kell értenünk. A megértés ebben az esetben megfejtés kell hogy legyen. S ha ehhez valami közelebb vezet, akkor az a valami alkalmazható. Tematikus olvasás, textológia, régivágású pszichoanalízis, filológia, klasszikus intertextualitás, motívumvizsgálat, összehasonlító irodalomtudomány, idézetvadászat, radikális konstruktivizmus, olvasási utasítások keresése, olvasástörténet, narratológia, dekonstrukció, referenciális olvasás: *bármí* mehet. Csupa leltott, lejárt, lesajnált, de legalábbis össze nem illő s ráadásul alig-alig jelzett elem – s ez a veleges egész (talán *pragmatikus, minimalista irodalomelméleti szinkretizmusnak* nevezném leginkább) mégis működik.

Mert, igen, néha nem árt, jó strukturalista módjára, egymás mellé illeszteni az azonos tárggyal foglalkozó cédulákat, s megalkotni belőlük valamiféle rétegendet (123.). És igen, érdemes odafigyelni az ISKOLA-ban kölcsönadott könyvek címére, mert könnyen kiderülhet, hogy A „BOUNTY” LÁZADÓI című Verne-novellához rövidege miatt a húszas évek Magyarországon rendre hozzákötötték A BÉGUM ÖTSZÁZ MILLIÓJÁ-t, amiben a jó főhős neve éppen Marcell, a főgonoszé meg, hogy, hogy nem: Schultze (126. – s amiről egyébként Ottlik a legendás elbeszélés, az életmű egésze tekintetében központi jelentőségű MINDEN MEGVAN szempontjából is nagyon fontos, A KARÁCSONYI NÉMA című 1946-os írásában, természetesen, úgy nyilatkozik, hogy sohasem olvasta). Igen, néha érdemes feltételezni, hogy egy irodalmi szövegben szórványyszerűen igenis létezhetnek teljesen egyértelmű jelzések (130.). Igen, meglehet, hogy valóban létezik egy szöveg értelmezésében *helyes eljárás*, lehet, hogy az bele van kódolva a szövegbe, s még az is lehet, hogy maga a szerző kódolta bele (208.). Igen, jó tudni, hogy Duino van a trieszti öbölben (233.), mert akkor megérthető, hogy miért gondolja Lexi éppen azt, hogy „*Ki beszél győzelemről?*

El kell viselni, ez minden.” (234., lásd még 277. skk.). Igen, a „hídpénz” szó, illetve az 1944-es Nagyváradon (Johann Sebastian) Bachot játszó Szeredy jelenetének megértéséhez, úgy tűnik, valóban újra végig kell olvasni az ÍGY ÍRTOK TI-T (256–259.). És, igen, valóban, a BUDA megértéséhez talán mégsem teljesen mellékes tudni, hogy Sztálin épp 1953 márciusában halt meg (279.).

És aztán ha mindehhez még hozzákapcsoljuk azt a megingathatatlan hitet, hogy a megértés, bár mindig, szükségszerűen *félbreértés*, ám néha-néha talán túlléphet a szükségszerűnek vélt részlegességen, vagy legalábbis törekedhet, érdemes törekednie valamiféle *teljességre*, az egész mű totalitásának befogására (336.), továbbá ha mindezt kiegészítjük a véletlen egybeesések interpretatív hasznosítására való egyrögzött hajlammal (pl. – szerintem – 286.), s mindehhez megalkotunk egy kifejezetten mindentudásra törekvő interpretatív elbeszélőt (pl. – szerintem – 170., 293.), akkor akár már csinálhatjuk (számolhatjuk) is utánuk.

IV. Minden megvan?

A VEDUTA a legalapvetőbb kérdésekkel szembeállító, megrázó és felforgató olvasmány. Egy kifinomult és megszállott s számomra különösképpen közeli Ottlik-olvasó azt mondta például róla, hogy ha ennek a könyvnek igaza van, s az Ottlik-életműnek immár tényleg nem az az a tulajdonképpeni mondandója, mint eddig, akkor ez a megváltozott Ottlik-életmű ettől fogva a legkevésbé sem érdekli már őt. (Iszonyattal és elborzadva fordítja el tőle tekintetét – mint a nagy Hermite azoktól a függvényektől, amelyeknek nincs deriváltjuk.) Én azonban úgy gondolom, a VEDUTA épp arról szól, hogy a zakóink és lelkünk érinthetetlen és titkos szerkezetéről, a világ keserű ismeretéről és a szabadság enyhe mámoráról szóló sok-sok himnikus óda, ahogy megszenvedett saját életbölcösségeink is mind, csak akkor ócska *bakadumák*, ha – mint eddig – állításként s nem kérdésként értjük őket. Ha elleljejtődik – folyton ellenőrzendő – hipotézis voltuk. A lappangó elkurvulás elsőleges lehetőségfeltétele az a hit, hogy a benső szabadság boldogsága *egyszer s mindenkorra* kivívható. Épp e hit létrejöttének (állandósulni veszélyesen hajlamos) pillanatában, a *minden megvan* tragikomikusan tartós elbizakodottságában veszhetünk el mivoltunk teljes egészében a szabadság és a boldogság számára.

Az Ottlik-életmű Jakus Ildikó és Hévízi Ottó értelmezésében olyan szöveg, amely poétikája által képes arra, hogy a belső épség megletétét újra meg újra kízóan kérdésessé tegye: folyamatos készenlétre, épségadataink ellenőrzésére biztat, s ugyanakkor megakadályozza, hogy tartós érvényességűnek véljük pillanatnyilag fellelt (pozitív vagy negatív) eredményeinket. Olyan pillanatokra vágyik s ébreszt vágyat, amelyeknek tartóssá válásától retteg s elriaszt: a jelenlét metafizikája ellen kevesen harcoltak ennél szívósabban s fortélyosabban. Egy örökös antológiadarab (CSILLAG-SZÓRÓK AZ ÉJTSZAKÁK, 1946) alábbi, unalomig ismert részletében mégis csak most, a VEDUTA elolvasása után voltam képes észrevenni, hogy a csillagok híres, gyönyörű mondatának az ép (éppen benne – a mondatban – kételkedő) emberi tekintet az előfeltétele: „*Amit akar az ember, és amitől fél, az a változás. A csillagok végtelen állandóságukkal arra figyelmeztetnek, hogy lényegében úgysem változik semmi, hogy mindaz, amit remélünk, s mindaz, amitől féltünk, alapjában lényegtelenek és mulandóak. Aztán meg amitől igazán rettegünk, az az, hogy talán mi magunkban változik meg, romlik el valami képesség, vagy boldogság, vagy tisztaság, ami gyerekkorunkban a miénk volt. S hogy ez nem veszett el, hogy ma is önmagunk vagyunk, ezt mondják a csillagok, ha felnézünk rájuk rossz éjszakákon, és úgy tudjuk őket látni éppen, mint valaha. Visszanéznék hű, közönyös fénnel, és azt mondják: az vagy, aki voltál, ne idegeskedj.*”

Szilasi László

A LAPHROAIG-PERSZONALITÁS

Békés Pál: *A büntárs*

Palatinus, 2004. 371 oldal, 2400 Ft

(*A képiró. Mozgó Világ, 2003. március–december*)

Well, ha szereted a Laphroaigot, már értesz minket. Nagyjából így hangzik a szóban forgó whisky-márka kedvelőiből alakult nemzetközi baráti kör jelmondata. Békés Pál regénye minden biznnyal fordulatot jelent ennek az italféleség-

nek a hazai megismertetésében: az övéhez fogható vehemenciával folyékony élvezeti cikk fogyasztására szépirodalmi mű nem kapacitálta a magyar olvasókat Örkény István IGYUNK TÖBB HÁRSFATEÁT! című munkájának megjelenése óta. Külön köszönet illeti a rémisztő íráskép kiejtésének (*lafroj! lafroj!*) tudatosításáért; és a magam nevében is rokonszenvemről biztosítom őt a kanadai Bourbon-féleségek megvetőleges szóbahozataláért. Ha már whisky, legyen legalábbis ír vagy még inkább skót. Füstös, sötét, kemény, de sohasem érdes, ütős, de nem letaglózó, és a hatásából másnapra az érzékek, főként a hallás ingerlő kiélesedése maradjon viszsza, némi dekoncentrálttság kíséretében, ne fejfájás és hányinger. Mindezek tekintetében A BÜNTÁRS (illetve elődje, a *Mozgó Világ*ban megjelent A KÉPIRÓ) főhősevel/narrátorával – akinek neve nincs, nevezzük tehát (a Heltai-hőstől megkülönböztetendő csupa kisbetűvel) *nagy senkinek* – mélyen egyetérték. Laphroaig-fogyasztónak lenni már jelent valamit: elvégre a lerészegedésnek kultúrája van, már-már művészete, s így a különböző italféleségek kultiválása akár a zene egyes fajtáihoz való vonzódás (dzsesszkedvelés, blues-rajongás stb.) mintájára is elgondolható.

Szimptóim kinyilvánítása után arról is ejtenem kell néhány szót, amivel kevésbé tudtam megbarátkozni: a regény íródásának történetéről. Az előszó és a fejezetről fejezetre visszatérő jelzések szerint *nagy senki* előzetes letartóztatásban van, a regény nem más, mint írásban tett vallomása egy bizonyos bűnügyben. Ezekben a szövegrészekben a beszélő gyakran említi, hogy nem ért az íráshoz, magát tökéletesen műveletlennek mutatja, és elnézést kér fogalmazásbeli sutaságaiért. Régi fogás ez, főként a XVII–XVIII. századi (angol) elbeszélő prózában találkozunk vele Swifttől Sterne-ön át Fieldingig és Richardsonig, a PAMELA szerzőjéig. Az a legfőbb hátulütője, hogy ha tényleg sikerül dilettáns szöveget alkotni, azt nem nagy öröm olvasni, ha pedig nem, akkor hiteltelenné válik a narrátor beszéde. Békés azt az utat választotta, hogy művészi megoldásoktól tartózkodó, tárgyilagos nyelven ír, és csak annyiban ironizál, amennyiben olykor egy-egy émelyítő szóvirágot illeszt szövegébe, azzal a megjegyzéssel, hogy „*ezért biztosan megdicsért volna Dolmán tanár úr*”. Az ilyen „előszerződés” az olvasóval a modern értelemben vett regény kialakulásának idején arra szolgált, hogy fel-

mentse a szerzőt az amúgy kötelező bölcseledek és a latin auktoroktól citálendő memórierek felmondása alól. Ma inkább arra való, hogy az író megteremtse ironizáló elbeszéléseinek reális beszédközegét. Békés ezzel szemben éppen ezekben a kitérőkben fogalmaz meg egyre valószínűbb közléseket: köszönetet mond őreinek az emlékek felidézését megkönnyítő whiskyért, és a túlzásig fraterizáló hangot enged meg magának. Nézetem szerint helyesebb lett volna magát az íródás fikcióját is két rétegre bontani, egyfelől egy halálosan sivár, szürke, „valódi” börtönlétre, másrészt egy hangsúlyozottan gyermekes, „az élet császára If várában” vagy „nem kell mindig kaviár” típusú képzelgésre. Békés arra törekedett, hogy a kettőt egyben jelenítse meg, és ez túlságosan is megkötötte a kezét.

Maga a történet nagyjából három síkon bontakozik ki. Elsőként adott az utóbbi évtizedek Magyarországnak a mintájára konstruált regényvilág, melyben a szereplők – a szerző kortársai – nevelkednek és felnőnek (már amennyire): az 1960-as évek iskolája, majd a rendszerváltást követő évtized meglehetősen leegyszerűsített társadalmi közege. A kettő között, az 1970-es évek végétől 1989-ig *nagy senki* a világ egzotikusabb tájain bolyong, lévén kiszuperált szovjet harcokszialkatrészekkel üzletelő külkereskedő. Mozgásterén kívül esik a „szabad világ” teljes egészében, hiszen ott ellenséges fegyverüzérnek számítana: elsősorban a déli szovjet köztársaságokban fordul meg, majd kényszerűségből a Krím egykor elegáns üdülővezetékében, és idejét javarészt a polgárháborús Afrika országaiban tölti, előbb nagybátyja főnöksége alatt, majd annak halála után önállóan seftelve a halálipar ócskavasával.

A második szint *nagy senki* személyiségében épül. Minthogy hősrünk buta, érzéketlen és primitív személyiségű ösztönlény, ezen a szinten a háttér sötétsége az uralkodó szín, melyre csak néha rajzolódik egy-egy éles érzéki benyomás, ami azután rendezi és tagolja életének folyamatát. Ezek a benyomások az intellektuson kívül rekedve, közvetlenül hatnak életézésére és önészlelésére. Három hangról és három képről van szó, melyek egyfajta „érzéki ikonográfia” rendszerébe illeszkedve engednek felsejleni bizonyos fejlődést a történetben.

A három hang, mely fordulatot hoz a főhős életében: a kattogás, ahogyan az érettségi utá-

ni kerti evészet-ivászatról hazafelé menet egy lerágott nyúlbordával ütögeti a híd korlátját, mintegy az időt megjelenítve („*úgy kattogott, mint a vacogástól összehokoccanó fogak*”); a roppanás, ahogyan az elhagyott afrikai csatatéren egy elszenesedett kéz csontjai törnek össze a lába alatt; és a női test csattanása az utolsó oldalakon. Mindhárom hang azt jelzi, hogy a történet centrumában álló ember és a világ kapcsolatában fordulat következik, életének egy-egy periódusa lezárul – ahhoz a rakás keletlenlenséghez képest, melyek között már sikerült berendezkednie, még rosszabbra fordul minden.

A három kép közül az első egy falfirka az iskola tetőterében, melyet (alaptalanul) neki tulajdonítanak. A kép az iskola igazgatóját ábrázolja intim testhelyzetben, ezzel a kísérőszöveggel: „*Nem divat a kecskeszakáll, / nyög a diri, mikor kakál.*” *Nagy senki*t már a pusztá gyanú alapján majdnem kicsapják, csak a rajztanár szavéleménye menti meg, mely szerint az ő rajzórán nyújtott teljesítménye és a falfirka könnyű vonalvezetésű rajza „*kizárja az azonoskeszűséget*”. Valószínűleg Lektor Vincének, a főhős legjobb (megint csak: már amennyire) barátjának a keze munkája lehet, de ez végül nem bizonyosodik be. A második kép egy épülfélben lévő afrikai templom falára rótt pontpont-vevőcsöcske emberalak, amit *nagy senki* a „varázsló” személyes kérésére rajzol a friss vályogba, de valami félreértés folytán kis híján meglincselik a helyi lakosok; csak kuncaftjai, a kormánykatonák tudják kiszabadítani szorult helyzetéből. Sohasem tudja/tudjuk meg, hogy a firka kezdetlegessége volt-e a baj vagy maga az emberábrázolás (mozlim közösségről lévén szó), esetleg az, hogy ami otromba firkának tűnt a sötét bőrű papi férfiu addig elkészült díszítményeiből, az valójában kalligrafikus KORÁN-idézet volt, és a fehér idegen dolga ennek befejezése lett volna. A harmadik kép egy osztálytalálkozón készül a falra mázolt ételmaradékból, háztartási hulladékból, kozmetikumokból és minden egyébből, ami Lektor kezébe akad. Egy gazdag volt osztálytárs házában üvegfalára Bokornak, harmadikos korában szörnyethalt osztálytársuknak a portréja kerül, és ennek a falra mázolása során döbben rá az éppen összeomlott életű Lektor, hogy művészi tehetséggel rendelkezik. Ez tehát az a három kép, melynek felvillanása szignálja a történet egyes szakaszait. Van azonban

egy negyedik kép is, melynek elkészülte valójában a regény egészének a gerincét adja: az emlékepeződokat felfűző szabadtéri falikép. A könyv kerettörténetének elején a főhős egy strandra érkezik, autója csomagtartójában festékekkel és egyéb kellékekkel. Barátja már várja. A kitérőket összekötő (nem igazán eseménydús) főszál lebomlása során fokról fokra kiderül: a két főszereplő azért időzik a lórögi strandfürdőn októberben, hogy Liktor Vince faliképet fessen a kabinsor hátsó betonfalára, derűsebb, a nyár örömeihez illőbb külsőt kölcsönözve a komor építménynek. A kép tényleges megfestése csak az utolsó fejezetekben kezdődik, és ekkor derül ki, hogy valójában afféle képregény lesz ez, mely minden kockájában a rég meghalt Bokor zuhanását ábrázolja a pécsi dzsámi tetejéről, ahová a tériszonyban szenvedő fiú egykor azért merészkedett fel Liktorral együtt, hogy közös szerelmük tárgyát, Éberfy Ottiliát elkápráztassa. „*A lebegő Bokor talán még élethűbb volt, mint a portré, melyet Tukának házának üvegfalára maszatolt az osztálytalálkozón. Az ötméteres figura alatt kusza, összeolvadó jelenetek, zavaros csoportok, emberek tucatjával, ismerősök, ismeretlenek [...] A háttér üres maradt, az alakok a levegőben lógtak, a képek nem volt mélysége, a réges-régi freskókra hasonlított, ahol a közeli nagy, a távoli kicsi, de a kicsik és a nagyok összevegyülnek.*” Talán nem túlzás azt mondani, hogy ez a történetet elbeszélő tabló magának a regénynek a képszerű megjelenítése önmagában. Pannó, kifestőkönyv vagy képregény... nem is tudom.

A realitás illúzióját keltő első és az érzéki elemekből szerkesztett második alatt rejelő harmadik szint egy metaforikus történéslánc, melynek alapelve a névvarázs, egy mágikus, mitikus, ősi rend érvényesülése a szereplők életében. Valójában a regény névtelen központi alakja mellett feltűnő főszereplőknek – Liktor Vincének, az ismeretlen keresztnévű Bokornak (akiről azonban tudni lehet, hogy szüleinek a neve eredetileg Busch volt, és a fiú határozott szándéka, hogy felnőttkorában visszaveszi ezt a nevet) és közös szerelmüknek, Éberfy Ottiliának – a sorsa a könyv nyelvi közegeben már akkor megíratott, amikor a nevük először elhangzik. Liktor Vince utóneve a latin eredetű Vincentius (*győztes*) rövidült formája. Aki vele kerül konfliktusba, nyilván rosszul végzi. Családneve, a Liktor a római előkelőket kísérő szolgák nevéből ered, akik

veszőnyalábbra foglalt fejszét, faszest tartottak a kezükben, azt jelezve, hogy uruk csakugyan élet és halál ura. Az ő tisztük volt az is, hogy gazdájuk parancsára a bűnösöket elfogják, és az ítéletet rögvest végre is hajtják. A Bokor név látszólag jelentés nélküli. Ha azonban észrevesszük, hogy ez valójában csak álnév, amit a Busch helyett kényszerűségből használt viselője, arra is gondolhatunk, hogy ez a szó nemcsak bokrot jelent németül, hanem csokrot és egyes összetételekben vesszőköteget, rőzsét is. (Az alapszó *bokréta*, *sisakforgó* jelentéseihez társítható a *Buschbett* = *rőzseágy*, *rőzseborítás* kifejezés is. Persze frappánsabb lenne a *Reisig*, *Reisigbund* vagy éppen a *Faschine* szó használatát, de ezek nagyon erőltetetten hatnának családnévként, és a *Rőzse* mint magyar családnév inkább különös, mint jellegtelen, tehát az író céljának nem felelt volna meg.) Ez a név tehát azt sugallja, hogy viselője pusztá tárgy – akár a licor kezében. És csakugyan: cselekedeteiről szinte semmit sem olvasunk, mindig csak Liktor Vince kezdeményezéseire, illetve a külső körülmények kényszerére válaszol, egy fel nem ismert hatalom fel nem ismert célja érdekében használt eszközként. Kettejük közös szerelmének, Éberfy Ottiliának a keresztnéve a germán Ode férfinév női megfelelője, és örökséget, örökölt vagyont jelent. Bizony, a vetélytárs halála után úgy marad Liktorra, mint valami hagyaték, a szó régies értelmében vett „hagyomány”, aminek a hatása alól évtizedekig nem szabadulhat. Hogy végül hogyan öröklí őt *nagy senki* a könyv utolsó oldalain, az maradjon meglepetés azoknak, akik csak ezután szeretnék elolvasni a könyvet. És hogy miért Éberfy? Talán azért, mert korántsem az *álmok hölgye* ez a lány, nagyon is realista. Amint lehetőséget kap rá, eredményesen veri ki osztálytársra, szerelme és később férje fejéből a kamaszos számárságokat. De talán azért is, hogy régies és kissé mesterkéltséggel hangzásával a gyakran szintén a beszélő nevek önműködésére alapozott szentimentális regényhagyományt, Bessenyei György, Kazinczy és kortársai szellemiségét idézze fel.

A történet e mágikus-metaforikus szintjének a részletekbe meő kidolgozottságát jellemzendő nézzünk meg még egy csekély jelentőségű mellékfigurát, a főszereplő üzletársát, beosztottját, majd helyettesét és boltvezetőjét. (Amikor a partizánipar túlságosan veszélyessé válik, és a magyar szocializmus is összeomlik,

nagy *senki* kiszáll a fegyverbizniszból, és – híven nagybátyja tanácsához: „*A hosszú élet tilka a kispálya. [...] Az alkatrész*” – műszaki áruházat nyit az egykori KGST-országok gyártmányainak bontott darabjaiból.) Az illetőt, aki a maga félrehúzódnó módján tökéletesen érvényesül, és megússza a komolyabb konfliktusokat, Tronda Lászlónak hívják. A László név a szláv Vladislavból ered, majd szóösszetétel hatalmat és dicsőséget jelent együtt. Családneve azonban, a Tronda, egy parányi sziget, a Shetland-szigetek melletti füzér egyik darabja (East Burra, West Burra, Tronda). Ennek az embernek a hatalma és dicsősége tehát csak a maga aprócska világában érvényesül, de ott töretlenül. Ez a névmágia működik mindvégig a cselekmény kibomlása során, és csak egy dolgot nem tudunk: ki az a hatalmasság, akinek a nevében Liktor képei *mene-tekelt* hirdetnek, akinek parancsára „bárdja le hull”, s végül maga a *nagy senki* is elbukik a szó szoros értelmében. Arról nem is beszélve, hogy aztán Liktor, a „jelhordozó” is semmivé válik, elillan a regényvilág közegeiből. Vajon ki vonja magához, ki emeli ki a képzelet univerzumából? Ezekre a kérdésekre nem kapunk választ: ebben a tekintetben az írónak nem volt módja (vagy nem állt szándékában) állást foglalni.

Ennyiből is kiderül talán, hogy a regény szerkezete, mechanizmusa, jellemei, világa, egész működése igen pontos és tudatos tervezőmunka eredménye. Nem tudom, igazam van-e, de az a benyomásom, hogy előbb a munka terve készült el, majd a vázlata, a fejezetek terve és vázlata, a jelenetek, a fordulópontok kijelölése, az egyes részek terjedelmének meghatározása és végül maga az aprólékos terv kidolgozása következett. Minden bizonnyal jó módszer ez, főként, ha tudjuk, hogy a mű első megjelenése folytatásokban történt. Én biztosan unatkoznék munka közben, ha ezt a metódust kellene követnem; azt szeretem, ha magát a történet világát pontosan ismerem, de már arról sincs fogalmam, hogy a következő mondatban mi fog történni. Szerencsére nem vagyunk egyformák, és ebben az esetben a fegyelmezetten és kellő szakértelemmel végzett munka fordulatossá, élvezhető regénnyel eredményezett.

Mindössze két dolog nem világos előttem. Az első az, hogy Békés miért akarta elmondani egy jelentéktelen figura érdektelen (jóllehet technikailag érdekessé formált) történetét.

Az a benyomásom, hogy talán két ambíció mozgatta egyszerre. Egyrészt szeretett volna végigmondani egy hosszú elbeszélést magáért a gesztusért. Jelentékeny motiváció lehet ez, hiszen sokat emlegetjük a magyar irodalomban a regényfolyam szakadozottságát, hiányát. Márpedig a regény az újkori próza vezető műfaja, a novella csak amolyan melléktermékeknek, műhelyforgácsnak számít. Másrészt az is lehet, hogy Békés néhány szikrázóan éles *kis* történetet akart elmondani, novellát talán, vagy még annyit sem, de tudta, hogy a kutya sem figyelne oda rá. A regény tehát a váz, amire az epizódok szerkezeti elemeit illesztheti. A filmforgatás, az érettségi bankett estéje és éjszakája, a dzsámi tetején való egyensúlyozás, a harcokszalkatrész-telep, az afrikai karakter, az érettségi találkozó képei – ezekre az epizódokra gondolok.

A másik dolog, amit meghökkentőnek talállok és nem értek tisztán: lehet, hogy ennyi tudatosság ellenére Békés egy olyan alapvető kérdést nem tisztázott magában, mint a főszereplő személye? Az első megjelenéskor A KÉPÍRÓ volt a mű címe, ami arra utalt, hogy a történet Liktor Vincéről szól. A BÜNTÁRS ezzel szemben nyilvánvalóan a névtelen narrátor élettörténetét mondja el. A könyv 267. oldalán van másfél mondat, ami fényt vethet erre a képtelenségre, ha magyarázatot nem is adhat rá. Így hangzik: „*Más hiányzott. Talán én magam...*” Ez persze szörnyen didaktikus, a regény egészéhez méltatlanul lapos tantétel. Így folytatódik kicsit odébb: „*Az újra főszerepet játszó lafroyg [...] csak az egyre vastagabb hiányérzetet fedte el.*” Igen, ez így van. Liktor Vince, akit az élete, jelleme és sorsa talán érdemessé tehetett volna arra, hogy egy regény főalakja legyen, sajnos nagyon ritkán bukkant fel a mesében, *nagy senki* pedig nem *hordozza* a történet terhét. Kicsinek, jelentéktelennek bizonyul hozzá.

A hullagári cuccal seftelő nagybácsi ironikus Tamási Áron-antifrázisa – „*Azért vagyunk itt, hogy másutt legyünk. Másutt. Mindig másutt kell lenni!*” – az egész történet alapeve is lehetne. A regényben azon a helyen, ahol *mindig éppen ott* kellene lennie annak a valakinek, aki alkalmas az olvasói szimpátia kiváltására (amennyiben az írónak lettek volna efféle szándékai), csak a máshol levőnek az árnyéka, a nevesincs Laphroaig-fogyasztó hiányidentitása áll.

SÁTÁNI (KON)TEXTUS

Salman Rushdie: *Sátáni versek*
Konzorcium, 2004. 686 oldal, 3480 Ft

A SÁTÁNI VERSEK először 1988 szeptemberében jelent meg angol nyelven, több mint tizenhat évvel ezelőtt. Fél év múlva, 1989. február 14-én, közvetlenül a regény amerikai megjelenését követően, Ayatollah Khomeini kimondta Rushdie fejére a halálos ítéletet, bujkálásra készítve ezzel az író és veszélybe sodorva a regény fordítóinak, védelmezőinek vagy akár árusítóinak az életét. A botrány gondoskodott róla, hogy a SÁTÁNI VERSEK Rushdie legismertebb írásává válják, és arról is, hogy rendkívül nehéz legyen „csak” irodalmi szöveggént olvasni a regényt. A *fetva* egy olyan vallási és politikai kategóriák által meghatározott értelmezési keretbe helyezte a SÁTÁNI VERSEK-et, amelyet tulajdonképpen máig sem tudott maga mögött hagyni. Legjobb bizonyítéka ennek a 2004 tavaszán megjelent magyar fordítás, amely tizenhat éves késséssel, a fordító nevét nem vállalva látott napvilágot.

Mielőtt igazságtalanok lennénk a fordítással, jegyezzük meg, hogy a szöveg rendkívül nehéz: Rushdie legösszetettebb, legszerteágazóbb regényéről van szó. A fordítás ötletes, kreatív, másrészt azonban rendkívül hanyag: előfordul, hogy kimaradnak szavak, és ezért értelmüket veszítik a magyar mondatok. Máskor mondatok, akár fél bekezdések is hiányoznak, ha túl bonyolultnak bizonyul az eredeti szöveg szintaxisa.¹ Gyakran túl sokat enged meg a fordító magának, helyenként szinte átírja a szöveget, vagy éppen megfosztja intertextuális utalásaitól.² Gyakorik az egyszerűsítések, egy mondatot akár két-három mondatként tolmácsol a magyar szöveg, máskor pedig a fordító félmondatokat, mondatokat hozzáír az eredetihez, és mintha túljátszaná az eredeti szöveg pajzanságát, még játékosabbá teszi az egyébként sem visszafogott szöveget. Így lesz az eredeti szöveg „*icewoman*”-jéből három jelző eldobigyeztetésével „*hóasszony, a hegycsöcsű, a melegpucájú jégcsapos*” (19.), hogy csak egy példát említsek a számtalan közül. Az sem lehet véletlen egybeesés, hogy a regény végén a fordító jegyzeteiként aposztrófált hatvanhárom oldalas annotáció lényegében Paul Briansnek az interneten elérhető jegyzeteiből válo-

gatott montázs, akire semmiféle utalást nem találunk a szövegben. Vagyis bármennyire hiánypótló a SÁTÁNI VERSEK magyar nyelvű kiadása, a jelenlegi fordítás sajnos elég sok tekintetben kiegészítésre szorul.

Miben rejlik a SÁTÁNI VERSEK összetettsége? Részben arról van szó, hogy a regény mindenképpen valamiféle csúcspont Rushdie pályáján: az 1981-ben megjelent díjnyertes ÉJFÉL GYERMEKEI és a két évvel későbbi SZÉGYEN után a SÁTÁNI VERSEK mintha betetőzné azt az ívet, amely a nemzet, identitás és vallás tematikáját járja körül. Akár trilógiának is tekinthetjük a három regényt, melynek utolsó darabjában valóban „elszabadul a pokol”. Néhány kritikus Joyce ULYSSES-éhez hasonlítja a SÁTÁNI VERSEK-et, és Brians több mint százötven oldalnyi annotációja is arról tanúskodik, hogy ez a szöveg elég sok munkát fog még jelenteni az irodalomárokknak. Nemcsak terjedelmében, hanem intertextuális összetettségében és aspirációiban is van némi köze a regénynek az ULYSSES-hez: mintha a SÁTÁNI VERSEK korunk hőseposza kívánna lenni, vagy legalábbis a kultúrák között vergődő, bolygó, identitását és életútját kereső „hős”, pontosabban „hősök” epikus méretet öltő története. A regény központi motívuma, a kivándorlás, egyszerre kapcsolja a SÁTÁNI VERSEK-et Joyce írásaihoz, és beszél arról, hogy a homéroszi hős huszadik, huszonegyedik századi változatának milyen lehetőségei vannak az országok, kultúrák, kontinensek közötti útkeresése során.

A SÁTÁNI VERSEK két főhőse, Gibreel Farishta és Saladin Chamcha, indiai származású emigráns. Mindketten Londonban próbálnak szerencsét, bár életútjuk igen különböző: míg Saladin gyerekkora óta Nagy-Britanniában él, és rajong az őt befogadni nem éppen kész kultúráért, Gibreel középkorúan, egy első látásra született szerelem kedvéért hagyja ott Indiát, és követi az akkor még ismeretlen nőt Londonba. Gibreel és Saladin történetét a kivándorlás két egymástól nehezen elválasztható alternatívájaként is olvashatjuk, hiszen míg Saladin isteníti az angol kultúrát, és amolyan igazi sodródó, gyökereihez nem ragaszkodó emberként jelenik meg, Gibreel már a regény első oldalain az idegen ruha alatt megőrzött indiai szívről énekel, és ahelyett, hogy rajongana Angliáért, „kolonizálni” akarja, kiegyenlítő ezzel a Brit Birodalom történelmi szám-

láját. Gyakran látjuk Gibreelt London utcáin kószálni, zsebében a „London A-tól Z-ig” atlasszal, ami rendkívül jól kifejezi a meghódítás vagy akár valamiféle „visszafordított” gyarmatosítás gesztusát: „London, itt jön a zarándok! *A város a zsebében volt: London turistaatlasa, az egész számfüles metropolisz a-tól z-ig.*” (184.)³ A kivándorlás két lehetősége mellett számos más ellentétpár is köthető a két főhőshöz, amelyek persze, akárcsak a kivándorlás alternatívái, a regény posztmodern, ellentéteket dekonstruáló természetéből következően soha nem állnak össze valódi, egymást kizáró oppozíciókká. Jó és rossz, angyal és ördög, India és Anglia ellentéte egyszerre kavarog Gibreel és Saladin alakjában, akik már a regény legelején összegabalyodnak: „*Gibreelsaladin Farishtachamcha*”-vá válnak (15.), akárcsak a történeteik, melyek az első fejezet után elágaznak, így hol az egyiket, hol a másikat követheti nyomon az olvasó, majd a regény közepén újra összefutnak.

A két emigráns először az Indiából London felé tartó repülőgépen találkozik. A gép neve Bostan, vagyis az iszlám egyik paradicsomának a nevét viseli magán, utalva ezzel az anyaországból mint paradicsomból való kiűzetés toposzára, amely megalapozza a két főhős (ki)vándorlásának történetét. Az első kép, amely az olvasó szeme elé tárul, a levegőben zuhanó Gibreel és Saladin képe, és csak oldalak múlva tudjuk meg, hogy a zuhanás élménye a repülőút, amely szerencsétlen véget ért: a repülőgépet terroristák robbantják fel, minek következtében utasai és minden darabja a La Manche csatornába zuhan. A szerencsétlenséget csak Gibreel és Saladin éli túl, akik valamiféle csodás, isteni vagy sátáni hatalom beavatkozása révén énekelni és repülni kezdenek, és így egyetlen karcolás nélkül megússzák a közel kilencezer méteres zuhanást. A zuhanáshoz rengeteg metaforikus értelem társul (a „Fall” angolul egyszerre jelent zuhanást és bűnbeszéskedést, vagyis az angol szövegben még erősebb a paradicsomból való kiűzetés analógiája), a legnyilvánvalóbb ezek közül az újjászületés, amely egyben a regény egyik legfontosabb motívuma is. Az első mondat rögtön ezzel a gondolattal indítja útjára a szöveget: „*Az újjászületéshez [...] halnod kell előbb.*” (13.) („*To be born again [...], first you have to die.*” [3.]) Soha nem derül ki, hogy miért éppen Gibreel és Saladin a két kiválasztott, akik kapnak még egy esélyt az életre, mint ahogy az sem, hogy az újjászü-

letéshez, vagyis az új kultúrában való élethez Isten vagy a Sátán segítette-e hozzá a két főhőst. Akárcsak az összes többi ellentétpár, Isten és Sátán szintén elválaszthatatlanná, összekeverhetővé válik a regényben, és ezzel tulajdonképpen meg is érkezünk a SÁTÁNI VERSEK állítólagos blaszfémiajának problémájához.

A megbélyegzést leginkább a második és a hatodik fejezet miatt kapta a regény, bár az isteni és sátáni hang összekeverhetősége valójában az egész szöveget átszövi. A SÁTÁNI VERSEK-et blaszfemikusnak nyilvánító kritikások általában a szerző „tiszteletlenségét” róják fel a regény legnagyobb vétségeként, azt, hogy Rushdie-nak semmi sem szent, míg védelmezői ezzel szemben a szólásszabadság jogát hangoztatják. Szerző és elbeszélő különbségéről egyik oldal sem hajlandó tudomást venni, legalábbis ami a botrányval foglalkozó szövegeket illeti, és tulajdonképpen a botrány egész szakirodalmi arra példa, hogy hogyan törpül el mindenfajta irodalomelméleti diskurzus, illetve maga a regény is az elsősorban politikai és vallási kérdések hátterében. A helyzet elég ironikus, hiszen ezek a végtelenül polarizált, egymással vitázó álláspontok pontosan olyasféle fekete-fehér, „jó” és „rossz” alternatívák által meghatározott diskurzusba sorolják a regényt, amelyet az a legkevésbé sem tűr, és amely ellen minden szinten „érvél”.

A SÁTÁNI VERSEK nem hajlandó fejet hajtani semmiféle „magától értetődő”, erendendőnek hitt vagy eredendővé tett idea előtt: nemcsak a hit, de ugyanúgy a hovatartozás és az identitás kérdése is kételkedő, posztmodern keretbe kerül a regényben. Az elbeszélő kérdez és játszik, mindennel és mindenkivel, az olvasóval, a történelemmel, önmagával, és valóban, Mohamed próféta életét sem szent és sérthetetlen relikviaként kezeli, hanem kérdőjelekkel teli történetként. Nem is Mohamednek nevezi a prófétát, hanem Mahoundnak, vagyis a középkori európai írásokban előforduló elírt, mutáns névvel illeti, amely tökéletes összhangban van a regény hibrid természetével, a keleti és nyugati kultúrákhoz köthető nézőpontok nagy előszeretettel alkalmazott keverésével. A leginkább blaszfemikusnak nyilvánított második fejezetben kerül sor a címben jelzett „sátáni versek” incidensre, amely Mohamed próféta megkísértésére utal. Mohamed üzletemberként jelenik meg a regényben, nagyon is hétköznapi, racionális alakként, akinek a Sátán Gábiel ark-

angyalon keresztül tesz ajánlatot. Gábrriel azonos az egész epizódot álmódó Gibreellel, aki egyáltalán nem tud mit kezdeni a rá ruházott kulcsfontosságú szereppel, teljesen tehetetlen, fogalma sincs, kinek a hangja beszél rajta keresztül, és ez az a pont, ahol az elbeszélő felteszi azt a kérdést, hogy mi van, ha nemcsak a kísértő hang a Sátán hangja, hanem az utána következő reveláció is? Hogyan tud Mahound különbséget tenni a hangok között? „Az ortodox szövegmagyarázók pedig megpróbálják majd letagadni, mintha a nemkívánatos diktáltmány soha le sem íródott volna, mintha csak utálatos képzelődés lett volna. De Gibreel a legmagasabb madártávlati kameraállásból nézi, jól látja, amit lát, van itt egy kis részlet, kicsiség, problémának mégsem oly csekély, hogy említésre ne lenne méltó, sőt, nevezetesen az, hogy én voltam mind a kétszer, öregem, először is meg másodszor is, bizony. Az én számból hallatszott a vers és a vers(z)iója, tézis-antitézis, állítás – ámtítás, igazhamisértsnemis, minden, az egész, azt meg, hogy hogyan működik a száj, már tudjuk.” (148).⁴

Ami pedig az ugyancsak blaszfemikusnak nyilvánított hatodik fejezetet illeti, a legnagyobb felháborodásra az adott okot, hogy a fejezetben szereplő bordélyházban, a forgalom növelésében bízva, a prostituáltak felveszik Mohamed próféta feleségeinek a neveit. Kis idő elteltével az örömlányok azonosulnak is az eljátszott szereppel, így a bordélyház tulajdonképpen Mohamed háremének tükörképévé, annak profán verziójává válik a regényben. A SÁTÁNI VERSEK azonban nem csak az iszlám vonatkozású epizódokban ironikus: nem kíméli a regény a Rushdie-nak később védelmet biztosító Margaret Thatchert sem, akit az elbeszélő Mrs. Tortúrának (Mrs. Torture) nevez, és akinek viaszszobrát éjszakánként egy óriási mikrohullámú sütőben rituális ráolvasás mellett olvasztja szét London indiai közössége, játékba hozva ezzel a Madame Tussaud's Panoptikumot, amely más epizódokban is visszatér a regényben mint az angol identitás egyik sarokköve. „Hetente legalább háromszor ugyanez a műbongyorra dauerolt hajú, gyöngyszort viselő, két kosztímös nő került a sütőbe. Maggie-maggie-maggie, csaholja a barna tömeg. Égj-éj-éj! Az alakot a villamosszékbe szíjazzák.” (337).⁵

Vagyis kelet és nyugat egyaránt a „sátáni” elbeszélő célpontjává válik a regényben, így egyáltalán nem állja meg a helyét az a kritika, hogy a szöveg „lepaktálna” az angol kultúrá-

val. A regény egész struktúrája tulajdonképpen azt sejteti, hogy valamiféle törés, skizofréniával határos állapot jellemzi a két kultúra találkozását, amely leginkább a kivándorló perspektívájából válik láthatóvá. A törés nemcsak térbeli, hanem időbeli is: a regény cselekménye két fő szálon fut, az egyik a nyolcvanas évek Londonjába vezet, amely Gibreel és Saladin újjászületésének a színtere, a másik pedig keletre és a történelmi múltba kalauzol, a hetedik századi Mekkába, ahol Mahounddal találkozunk, a „sátáni versek” incidenssel, majd a néhány évszázaddal későbbi Mekkába tartó zarándokok történetével, illetve a megint más korban élő Imámmal, akiben jó néhány kritikus Khomeini portréját véli felfedezni. Minden londoni fejezetet egy keleti követ, vagyis minden páros fejezet Anglia jelenében játszódik, míg a páratlanok a kelethez köthető történelmi múlt avagy jelen valamelyik állomásának víziói. Az imaginárius fejezeteket a bevándorlás sokkjától kimerült, ezért a londoni fejezetek végén elalvó és napokon keresztül mély álomba zuhanó Gibreel álmodja, akinek mentális állapota hagy néhány kérdőjelet az olvasóban, így a regény több értelemben is skizofrén: a tudatzavar mind a tartalom, mind a narratív struktúra szintjén megjelenik. Ez a szerkezet pedig egyszerre beszél a kivándorló megzavart, traumatizált, ugyanakkor csodálatos vízióiról, valamint a kelet és a nyugat történelmi találkozásának traumatikus természetéről. Arról, hogy a kettő története nem egymástól elválasztva, az Én és a Másik kommunikálni képtelen történeteként beszélhet el, hanem éppen abban a keveredésben, amely a gyarmatosítás traumája, a kétirányú kulturális hatás és a tömeges kivándorlás során létrejött. Igaz, a történelem joyce-i rémálom a regényben, szó szerint, amelyből Gibreel nem igazán képes felébredni, de az is biztos, hogy ez a hibrid keveredés számos csodás lehetőséget is hordoz Gibreel és Saladin számára, hiszen új életük, minden vele járó fájdalom és átalakulás ellenére, már önmagában is csoda.

A regény utalási rendszere, intertextuális beágyazottsága ugyancsak egyaránt köthető a keleti és a nyugati kultúrához is. Fontos forrás a KORÁN, a MAHÁBHÁRATA, a RÁMÁJANA, AZ EZEREGY ÉJSZAKA MESÉI, hogy csak a legismertebbeket említssem az iszlám és indiai szövegek közül. Ami pedig az európai és amerikai olvasó számára sokkal könnyebben felismerhető re-

ferenciákat illeti, elsőként említhetjük meg Bulgakov és Blake nevét, de átszövi a regényt Shakespeare, Joyce, Beckett, Defoe, Kafka, Nabokov, Milton, Apuleius, Ovidius és Lucretius is, és a felsorolás távolról sem teljes. A regény tulajdonképpen mindkét kultúra olvasóit elidegeníti, valami ismeretlennel, lefordíthatatlannal szembesíti: gyakran ezt a hatást keltik bennünk az angol szövegben előforduló urdu szavak (baba, yaar, dabba stb.), amelyeket a magyar fordítás sajnos sokszor lefordít, pedig ezek talán éppen arról a lefordíthatatlan dimenzióról beszélnek, a kultúrák találkozásának elbeszélhetetlen vakfoltjairól, amelyek nagyon is fontos szerepet kapnak a regényben. A szépirodalmi utalások mellett rengeteg hivatkozás található a populáris kultúrára, filmekre, dalokra, újságokra, így az OTHELLO és a HAMLET egy szövegszintre kerül például a SZELLEMIRTÓK-kal, a SZEZÁM UTCÁ-val, a Rolling Stones dalaival.

A SZELLEMIRTÓK Gibreel kapcsán kerül elő a szövegben, aki szokása szerint „szellemként” kószál London utcáin, térítő angyalnak képzelvén magát. A misszió kudarcát látva elkecsereedik, és egy padon ülve épp a világ és a valóság nagy kérdéseit feszegeti, amikor egy csoport gyerek veszi körül, és az arcába nevet: „*valami nagyon furrncsaaa van errefeléééé*” (381.) („*something straaange in the neighbourhood*”). A fordításból nem derül ki, de az angol szövegben egyértelmű, hogy az idézet a SZELLEMIRTÓK jól ismert filmzenéjének a refrénje (Brians idézi is a filmet: „*If there's something strange in your neighbourhood, who ya gonna call? Ghostbusters!*”), és a szellem metaforának mindenképpen nagyobb jelentősége van a regényben, mint azt a rendkívül mulatságos utalás első olvasásakor gondolnánk. Szellemként jelenik meg Anglia történelmi múltja, a gyarmatosítás, amely a bevándorlókkal „kísérti” az országot, vagyis a múlt nem békésen nyugvó eltemetett halott, hanem állandóan visszatérő szellem, amelyet nem lehet olyan egyszerűen „kiirtani”. Egy másik epizódban Defoe-t hozza játékba a szöveg a múlt „kísértése” kapcsán, hogy egy egészen más regiszterhez köthető példát említsék. Gibreel Saladinnal beszélget Angliához való viszonyáról, és ismét nyilvánvalóvá válik, hogy míg Chamcha a feltétel nélküli rajongást választja, Gibreel látja a színpalak mögött kísértő szellemet: „*Ahol Chamcha patinás pompát látott, ott ő épületroncsokat, Crusoe-várost, mely múltjá-*

nak szigetén rekedt, s most gyarmati Pénteketek szolgamunkája révén próbálja megőrizni a látszatot.” (501.)⁶ Két értelemben is kísért a múlt, amelynek lakatlan szigetén Anglia időzik: a Defoe-referencia azt sugallja, hogy a gyarmatosításnak koránt sincs vége, így Anglia tulajdonképpen múltjának szelleméből él, abból a rabszolgamunkából, amelyre a Brit Birodalom épült. Gibreelhez viszont, aki trópusiá akarja varázsolni Londont, India klímáját kívánva „meghonosítani” a metropolisban,⁷ egészen másfajta „kísértés” köthető: az a pozitív, az irodalomelméleti írásokban gyakran hangoztatott intervenció, amely nem hagyja, hogy a posztkoloniális szubjektum „Másikként” definiálódjon egy „Énként” elgondolt, felsőbbrendű szubjektummal szemben, amely „visszair”,⁸ és pusztá jelenlétével „kísérti” a „Birodalom” öntudatát.

Legalább annyi kulcsfontosságú metaforát vonultat fel a regény, mint ahány intertextuális utalást: a szellem és a kísértés mellett fontos szerepet kap a már említett zuhanás és bűnbeszés (Fall), az újjászületés és az ehhez kapcsolódó reinkarnáció, mutáció, átváltozás. Ez utóbbi sok tekintetben Kafkát idézi. Miután Gibreel és Saladin szerencsésen földet ér Anglia partjain, mindketten átmennek egyfajta transzmutáción: míg Gibreel Gábrriel arkangyallal azonosítódik, és feje körül egyszer csak fénylő glória jelenik meg, Saladin szarvakat növeszt, és kénytelen-kelletlen az ördög szerepébe bújik. Saladin esetében látványosabb a mutáció, mivel kis idő elteltével egész teste átalakul, akárcsak Gregor Samsa Kafka novellájában, akire valószínűleg neve (Saladin *Chamcha*) is utal. A szörnyeteggé változott Saladin kénytelen egy padlásszobában rejtőzködni, mivel egyszerre vált ki félelmet és groteszk kacaját az emberekből, amint szarvaival, szélesre nőtt, szőrös combjával, szájából zöld kigőzölögést eregetve keresi a helyét a számára idegenre vált városban. Saladin e ponton az indiai bevándorló groteszk allegorikus alakjává válik, vagyis azért ördög, mert ördögnek látják: „*Egyszerűen leírják, hogy milyenek legyünk [...] Enynyi az egész. Leírást adnak rólunk, mi pedig valahogy, furcsamód, önkéntelenül behódolunk azoknak a képeknek, melyeket rólunk alkotnak. Olyanokká leszünk, amilyennek látni akarnak minket.*” (198–199.)⁹ Saladin az idegen, a bűnbak, az ördög, vagyis alakján keresztül egészen új, szekuláris jelentést kap a „sátáni” jelző a regényben:

nemcsak a Mahoundot megtévesztő hang sá-táni, hanem az indiai bevándorló is, akit egy olyan diskurzusba illeszt az őt be(nem)fogadó ország, amely ráruházza az összes negatív, ördögi jegyet, „megtisztítva” ezzel önmagát mindentől, ami nem kívánatos. A bevándorló és a Sátán közötti analógiát tulajdonképpen már a regény mottójaként szolgáló Defoe-idézet megalapozza: „*A Sátán így csavargóvá számúzve kóborol. Sosem nyugszik, nem tudni, hol lakozik éppen; mert bár neki angyali természetéből következően birodalma van az égi vizeken és a levegőben is, büntetésből... Ő maga egyetlen biztos helyet sem bírtozol, sehol nem veheti meg a lábát.*”

A regény elbeszélője is azonosul ezzel a csavargó, nyughatatlan, sátáni szereppel. Akár csak A MESTER és MARGARITÁ-ban, az elbeszélő a saját verzióját állítja fel a szentnek és sérthetetlennek hitt kinyilatkoztatásokról, és kaján, játékos hangja semmivel sem tűnik megbízhatóbbnak, mint a Mahoundot megtévesztő isteni-sátáni hang. Így könnyen ráragaszthatjuk a regényre, amit már jó néhány kritikus meg is tett, hogy a Sátán beszél el, vagyis valóban a KORÁN antitézise és riválisa kíván lenni. Az ítélet azonban kissé felszínes és elhamarkodott: feltűnik, hogy a harmadik személyű elbeszélést helyenként megszakítja egy egyes szám első személyű elbeszélő, aki mindentudónak nevezi magát, ez pedig a harmadik személyű elbeszélőről nem mondható el. Vagyis a regénynek két elbeszélője van, egy harmadik személyű, mindentudással legkevésbé sem bíró narrátor és egy első személyű hang, amely a legfontosabb pillanatokban félreléki a harmadik személyű elbeszélőt, kijelenti, hogy ő választ tudna adni azokra a kérdésekre, amelyekre a másik elbeszélő képtelen, aztán per sze nem ad választ, majd újra a háttérbe húzódik, és onnan figyelni az eseményeket. Így a „Sátán” semmiképpen nem az egész regényt beszéli el, bár átsöpör a szövegen, belekontárkodik az eseményekbe, és kijelentéseivel folyamatosan frusztrálja az olvasót. Az egyik legemlékezetesebb sátáni intervenciónak például éppen a nyitójelenet után lehetünk tanúi: miután Gibreel és Saladin csodával határos módon túléli a zuhanást, a sátáni hang így kommentálja az eseményeket: „*En történetesen tudom az igazat. Az egészet végignézem. Mint mindenütt jelen lévő és mindenre ható mindenható, ezt most nem használom ki, csendben maradok. A maga idején megtöretik majd ez a csend is. Chamcha*

óhajtotta, Farishta pedig engedelmeskedett, és úgy lett, ahogy lennie kellett.” (21.)¹⁰ A fordítás sajnos rendkívül pontatlan; az eredeti szövegben semmiféle utalás nincs arra, hogy valaha is „megtöretne” az a „csend”, amely a Sátán tudása körül lebeg, pedig éppen ez a lényeg: a Sátán mindentudó és mindenható (a két terminus szinte felcserélhetővé válik a szövegben), de soha nem hajlandó megosztani tudását sem a szereplőkkel, sem pedig az olvasóval. Postmodern Sátánról van szó, több értelemben is: egyrészt soha nem tudjuk teljes bizonyossággal eldönteni, hogy valóban sátáni vagy esetleg isteni eredetű-e az a hang, amely a végső igazság birtokosának vallja magát, vagyis a regény Sátánja nem pokolfajzat, nem a jó antitézise, hanem egy kicsit öntelt, gonoszkodó, de barátságos figura. Másrészt pedig a regénybe belekontárkodik sátáni elbeszélő hangja valamiféle állandóan elcsúsztatott, fel nem fedhető végső referenciaként funkcionál, és az olvasó valóban úgy érezheti magát, mint a megtévesztett Mahound: magára hagyottan, válaszokat nem kapva kénytelen ítélni jó és rossz felett.

Gibreelt, aki nagyon rosszul viseli a bizonytalanságot, és szerelmét is azért veszíti el, mert hihetetlen féltékenységi rohamokra képes, majdhogynem az örületbe kergeti ez a hang. A magát álszent módon Gibreel barátjának valló Saladinnak, aki képtelen mások boldogságát elviselni, különösen Gibreel boldogsága bántja a csőrét (hiszen az „ördögge” tett bevándorló mindvégig ellenségének látja az „angyali” Gibreelt), ezért Iago szerepébe bújva, „sátáni versekkel” kísérti a lelkileg egyébként is nagyon labilis szerelme. A telefonba sottogott ördögi üzenetei elérik a kívánt hatást, Gibreel ledobja szerelmét egy ház tetejéről (vagy valami más misztikus erő taszítja le a nőt?), majd önmagával is végez. Egy korábbi jelenetben pedig, amikor Gibreel szinte önkívületi állapotban követeli, hogy Isten adjon választ a kérdéseire, a Sátán egy másik alakban jelenik meg előtte. Gibreel kopaszodó, szemüveges férfit lát, akiben az olvasó könnyen Rushdie önarcképére ismer: „*Egy nagyjából maga korabeli, közepes magasságú, elég testes, rövidre nyírt őszesfekete szakállú férfit látott ülni az ágyon. Meghökkenette, hogy feje kopaszodik, mintha korpás lenne a haja, és szemüveget viselt.*” (366.)¹¹ A „jelenés” ekkor Istennek nevezi magát, majd néhány fejezettel később az elbe-

szélő gúnyos mosollyal nyugtázza, hogy valójában persze a Sátán tévesztette meg Gibreelt. Vagyis a regény metafiktív kommentárjai arról árulkodnak, hogy a szerző önmagát is sátáni figurának tekinti, aki önkényesen uralkodik szövege és szereplői fölött.

Több szinten működik tehát a sátánmetafora is, akárcsak a hang vagy a címben szereplő „vers”, amely nemcsak Mohamed megkísértésére utal, hanem, többek között, Saladin telefonüzeneteire, a főszereplők életét megmentő éneke és persze az olvasóhoz beszélő „sátáni” szövegre is. Rendkívül összetett a regény metaforikus hálója, és az is nehezíti az olvasó dolgát, hogy állandó mozgásban van, fejezetről fejezetre vándorolnak a trópusok, akárcsak a szereplők, folyamatosan változtatják kontextusukat, egyik oldalról a másikra újabb és újabb jelentéseket hoznak játékba. A SÁTÁNI VERSEK azonban megéri ezt a fáradságot, mert egyrészt rendkívül szórakoztató olvasmány, folyamatosan megneveteti az olvasót, másrészt pedig mert nagyszerű regény, és mindenképpen olyan magyar fordítást érdemelt volna, amelyet nem csak féloldalas lábjegyzetekkel kiegészítve lehet idézni.

Jegyzetek

1. Kimarad például Miss Pimple Billimoria ruhájának a leírása. Míg az angol szövegben rendkívül élénken tárul a szemünk elé a színésznő mulatságos, vallási utalásokat is rejtő jelmeze, a magyar fordítás egyszerűen kihagyja a túl bonyolultnak bizonyuló tagmondatot, és még így is három mondatként tolmácsolja Rushdie egyetlen mondatát, szinte felismerhetlenné torzítva ezzel a szöveget. „*On one of Rama Studios' seven impotent stages, Miss Pimple Billimoria, the latest chilli-and-spices bombshell – she is no flibberti-gibberti mamzell, but a whir-stir-get-lost-sir bundla dynamite – clad in temple-dancer veiled undress and positioned beneath writhing cardboard representations of copulating Tantric figures from the Chandra period – and perceiving that her major scene was not to be, her big break lay in pieces – offered up a spiteful farewell before an audience of sound electricians smoking their cynical beedis.*” (12.) „A Rama stúdió egyik kókadat diszletében Miss Pimple Billimoria, az utolsó enniváló cukorfalat, mikor rájött, hogy a nagyjelenet felvétele a hiányzó díszférfiú miatt meghúsul, oda a remélt, nagy áttörés, keresetlen bücszutatót rögtönzött az egybegyűltelek előtt. Hallgatták, mi-

ért ne hallgatták volna, cinikusan és kevesek, közönyös hangrögzítők, villanyszerelők. Szájuk szélén füstölög, kézzel sodort cigaretta, papírdohány koporsószegek.” (24.) A két utolsó mondat nem szerepel az eredeti szövegben, a második lényegében a „*sound electricians*” fantáziadús kibővítése, a harmadik pedig a „*smoking their cynical beedis*” átirata, mintha a fordító így akarná „pótolni” a kihagyott tagmondatot. A fordítás nyelvtanilag is sok hibát ejt, a „*cinikusan és kevesek*” például teljesen értelmetlen, nyilván a „*cinikusan és kevesen*”, valamint a „*cinikusak és kevesek*” keveredésének az eredménye. (A magyar fordítással az 1998-ban megjelent angol szöveget vetettem össze: Salman Rushdie: THE SATANIC VERSES. London: Vintage, 1998.)

2. Az előző epizódban nyilván kimarad a tantrizmusra való utalás, mivel maga a tagmondat is kimarad, amelyben a „*Tantric figures*” szerepel. Máshol a magyar nyelvre való átültetés miattvész el a referencia: egy későbbi epizódban például az angol szöveg elég egyértelműen utal a SZELLEMTITÓK című filmre, amikor a film dalszövegét idézi: „*something strange in the neighbourhood.*” (332.) A magyar szöveg nem juttatja eszünkbe az ismert slágert („*valami nagyon furrrcsaaa van errejelééé*” [381.]), és lábjegyzetben sem jelzi a fordító, hogy óhatatlanul elvész az intertextuális utalás, amely egyébként a szellem metafora kulcsfontosságú szerepe miatt fontos alkotóeleme a regény világának.

3. Az eredeti szövegben London megszólítása így hangzik: „*nemes London, itt jövök*”: „*London shareef, here I come. He had the city in his pocket: Geographers' London, the whole dog-eared metropolis, A to Z.*” (156.) A „*nemes*” mindenképpen ironikus jelző, és, mint Brians jegyzeteiből megtudjuk, a „*shareef*” a „*Mecca Sharif*” paródiája, vagyis Gibreel nemhogy valamiféle szent helyre tartó zárandoknak képzelné magát, mint ahogy azt a fordítás sugallja, hanem éppen hogy lekicsinylően, becsmérlően viszonyul hódításának tárgyához.

4. Sajnos itt is pontatlan a fordítás: a „*mintha csak utálatos képzelődés lett volna*” nem szerepel az eredeti szövegben, és a mondathatárok is egészen máshol vannak, mint azt a fordításból gondolnánk: „*[...] and orthodox interpreters will try and unwrite their story, but Gibreel, hovering-watching from the highest camera angle, knows one small detail, just one tiny thing that's a bit of a problem here, namely that it was me both times, baba, me first and second also me. From my mouth, both the statement and the repudiation, verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked.*” (123.) A fordító kiszénezi, átirja az utolsó mondat ellentétpárjait: az eredeti szövegben egyértelmű, hogy ezek a megkísértésre és annak visszavonására utalnak („*statement and repudiation*”), bármennyire általános érvényűvé válnak is a felsorolás végére, míg a magyar szöveg azonnal egy ködösített oppozícióval indít („*vers és vers(z)iója*”). Az ere-

deti szövegben az is nyilvánvalóbb, hogy Gibreel passzív médium volt a hang tolmácsolásában, és szá-
ján keresztül egy idegen erő beszélt: „we all know how
my mouth got worked”. (Kiemelés tőlem. – Gy. Á.)

5. Az eredeti szövegben sokkal hangsúlyosabb szin-
taktikai helyet kapnak „Mrs. Tortúra” olyan jól is-
mert attribútumai: „at least three times a week. Her per-
mawaved coiffure, her pearls, her suit of blue”. (293.)
Még egy rejtett utalástól is megfosztja a fordítás
a szöveget, nevezetesen az angol parlament Guy
Fawkes nevéhez fűződő felrobbantásának kísérleté-
től, akinek a miniatűr képmását november 5-én a
megemlékezés jegyében égetik el az angol gyerekek:
„Maggie-maggie-maggie, bays the crowd. Burn-burn-
burn. The doll, – the guy, – is strapped is strapped into
the Hot Seat.” (293.)

6. „Where Chamcha saw attractively faded grandeur, Gib-
reel saw a wreck, a Crusoe-city, marooned on the island of
its past, and trying, with the help of a Man-Friday under-
class, to keep up appearances.” (439.) A „maroon” ango-
lul egyszerre jelent „lakatlan szigeten rekedt”-et, mint
ahogy azt a magyar fordítás tolmácsolja, valamint
nyugat-indiai szökött néger rabszolgát, vagyis az an-
gol szövegben még hangsúlyosabban kifejeződik,
hogy mi is ez a rabszolgamunkára épített múlt,
amely korántsem békésen nyugvó halott.

7. „City, he cried, and his voice rolled over the metropolis
like thunder, I am going to tropicalize you.” (354.) A for-
dítás nem igazán adja vissza a trópusi klíma megho-
nosításának szándékát, és a rendkívül tömör és ha-
tásos megszólítás („City”) is indokolatlanul átalakul:
„– Hé, te város, hé, ti akik vagytok lakói! – kiáltotta, hang-
ja villámként dübörgött végig a metropolison. – Most be-
fitők nektek!” (407.)

8. A kifejezés a posztkoloniális irodalomkritikában
használatos „writing back” fordítása, amely egyéb-
ként magától Rushdie-től származik: a nyolcvanas
években a CSILLAGOK HÁBORÚJA egyik részének a cí-
mével játszva (THE EMPIRE STRIKES BACK) egyik cik-
kének azt a címet adta, hogy THE EMPIRE WRITES BACK
WITH A VENGEANCE. A kifejezést később a Bill Ashcroft,
Gareth Griffith és Helen Tiffin nagy sikerű könyve
népszerűsítette a kritikusok körében (THE EMPIRE
WRITES BACK: THEORY AND PRACTICE IN POST-COLONIAL
LITERATURES. London: Routledge, 1989).

9. A magyar fordítás itt hozzáír az eredeti szöveghez,
és túlmagyarazza: „They describe us [...] That’s all. They
have the power of description, and we succumb to the pic-
tures they construct.” (168.) A „valahogy, furcsamód, ön-
kénytelenül” nem szerepel az angol szövegben, mint
ahogy az utolsó mondat sem. Vagyis Rushdie stílusa
egyszerűbb, mint ahogy azt a fordításból gondol-
nánk, hiszen rengeteg jelzőt ad hozzá a fordító tel-
jesen feleslegesen, és mégis komplexebb, sajátos
szóválasztásaival többet kifejez, és több intertex-
tuális referenciát tartalmaz.

10. A fordítás ötletes, de jelentősen eltér az eredeti
szövegtől: „I know the truth, obviously. I watched the

whole thing. As to omnipresence and –potence, I’m making
no claims at present, but I can manage this much, I hope.
Chamcha willed it and Farishta did what was willed.” (10.)
Az „obviously” sokkal erősebb módosítószó, mint a
„történetesen”, jobban érzékelteti, hogy a regénybe
kontárkodó sátni hang egyértelműnek véli, hogy az
igazság birtokosa. A „mindenütt jelen lévő és mindenre
ható mindenható” nagyon ötletes megoldás, de csend-
ben maradásra nincs utalás az eredeti szövegben, a
„maga idején megtörtetik majd ez a csend is” pedig telje-
sen a fordító találmánya. A lefordítatlanul hagyott „I
can manage this much, I hope” azt jelenti, hogy a Sá-
tán annyit hajlandó megosztani az olvasóval, amennyi-
nyit a következő mondatban megoszt, és valóban
visszatartja tudását, de azt egy szóval sem említi,
hogy valaha is fel fogja világosítani az olvasót, mint
ahogy azt a „maga idején megtörtetik majd ez a csend is”
mondatból gondolnánk. Persze nem is világosítja
fel, végig kaján marad, fitogtatja tudását, de csak
azért, hogy ingerelje a szereplőket és az olvasót,
akiknek a kérdéseire egyszer sem hajlandó választ
adni. Egy ilyen horderejű félrefordítás után az idé-
zet végéhez hozzácsapott félmondat („úgy lett, ahogy
lennie kellett”) már valóban semmiségnek tűnik.

11. „He saw, sitting on the bed, a man about the same age
as himself, of medium height, fairly heavily built, with salt-
and-pepper beard cropped close to the line of the jaw. What
struck him most was that the apparition was balding,
seemed to suffer from dandruff and wore glasses.” (318.)
A fordítás itt viszonylag pontos, két apró eltéréstől
eltekintve: a „salt-and-pepper beard cropped close to the
line of the jaw” élénk és élethű képet teremt, ezt nem
teljesen adja vissza a „rövidre nyírt őszeszekete szakáll”,
a „what struck him most” jelentése pedig „ami leginkább
meghökentette”.

Györke Ágnes

ÉLET VAGY ÉLETMŰ?

Székely András: Szántó Piroska
Holnap Kiadó, 2004. 103 oldal, 5900 Ft

Megjelent egy album Szántó Piroskáról, ami
megint nem monográfia, hanem tömör kor-
rajz, vidámra sikerült társadalomtörténet, meg-
szakítva vendégszövegekkel és műalkotásokkal,
válogatás, amiből talán megismerhető a grafi-
kus és szépíró, talán nem. Vajon hogyan lehet-
ne életrajzot írni arról, aki már megírta a sa-
játját, főként hiteles életrajzot anélkül, hogy
elsősorban tőle idéznénk, rá hivatkoznánk?
Székely András nem kívánta elhelyezni az élet-