

A homlokod egy kifordított ég
abroncsa, mondta egy hang álmomban.
Vitatkoztam vele, végső érve se volt, csak
hogy a sötét anyag, a fekete lyuk se
más, mint sok magába zárt tudat, ahonnan
nem tud kiszökni
a fény. Vagyis minden gondolat. Nem volt
prófétikus, fenyegető, inkább, mint aki
viccnek szán egy imát, ünneprontó, aki
egy karácsonyfát hugyoz le vagy
partvisnyéllel veri szét a születésnap
tortát, amit épp most kapott. Elzsibbadt
a szám, mikor válaszoltam. Ahogy mondtam
ki a szavakat, már felejtettem is őket
el. Azóta se jut eszembe semmi.

Vallasek Júlia

A KEGYETLENSÉG HANGJAI, A GONDOSKODÁS CSÖNDJE

J. M. Coetzee regényeiről

„Valahol mindig vernek egy gyereket.”

(A BARBÁROKRA VÁRVA, 172.)

Mi történik akkor, amikor az ember kifogy a száanalomból? Mi minden történhet ott, ahol nincs és nem is volt soha száanalom? Ha egyetlen szóban kellene jellemezni J. M. Coetzee regényvilágát, a „kegyetlenség” volna a kínáló fogalom. Mégpedig többnyire annak a legkonkrétabb, mert testi szenvedést okozó formája. Meztelen, betegségtől, kínzástól, baleset nyomán eltorzult testek sokasága tölti be regényeit, a szereplők, minduntalan az emberi kegyetlenség vagy pusztán a lét kegyetlenségének látványával szembesülnek.

„Munkáiban Coetzee a legnagyobb szakértője a szenvedésnek, leghitelesebb irodalmi szakértője a testnek” – írja Stephen Abbel a *Times Literary Supplement*-ben.¹

„Szakértelme” persze nem véletlen, hanem közvetlenül köthető az író származásához, amely bizonyos értelemben regényeinek témaválasztását, a testről, szenvedésről, kegyetlenségről való beszéd modulációit is meghatározza. „Dél-Afrikában lehetetlen tagadni a szenvedés s így a test hatalmát” – írja DOUBLING THE POINT² című önéletrajzi elemeket felsorakoztató esszé/interjú kötetében J. M. Coetzee.

A dél-afrikai születésű, jelenleg Ausztráliában élő író munkássága az angol nyelvű irodalom fősodrához tartozik, számos jelentős irodalmi díj kitüntetettje mind szülőhazájában, mind pedig Angliában. (Ő az első író, aki kétszer is elnyerte a Man Booker-díjat.) Amióta 2003-ban megkapta a Nobel-díjat, nemzetközi jelentőségű írónak számít, regényeit a világ minden nyelvére fordítják. (Magyar környezetben ugyan, mint általában, 2003-ban meglepetést okozott az új Nobel-díjas személye, holott a korábban Booker-díjjal is kitüntetett *A BARBÁROKRA VÁRVA* című regénye már 1987-ben megjelent magyarul Sebestyén Éva fordításában. A díj hatására, amint ez lenni szokott, a következő évek során gyorsan megjelent még hat regénye az Art Nouveau kiadó gondozásában, így regényírói munkásságának fele immár magyarul is olvasható.)

„*Olvasóinak szemében az ő prózája testesíti meg az apartheid erőteljes morális kritikáját*”³ – állítja a Coetzee-recepciót elemző tanulmányában Clive Barnett.

Ennek ellenére Coetzee munkásságával kapcsolatban visszatérő kritika, hogy írásai nem kapcsolódnak közvetlenül történelmi/politikai kérdésekhez. Még mielőtt meglepődnénk azon, hogy ilyen elvárással is lehet irodalmat olvasni, nem árt felidézni, hogy első hat regényét (*ALKONYVIDÉK, A SEMMI SZÍVÉBEN, A BARBÁROKRA VÁRVA, MICHAEL K ÉLETE ÉS KORA, FOE, AGE OF IRON [VASKOR]*)⁴ 1974 és 1990 között, vagyis a dél-afrikai apartheid árnyékában, a posztkoloniális irodalomszemlélet erősödésének idején írta. Valótlanság volna azt állítani, hogy ezek a kérdések nem játszanak szerepet Coetzee regényeiben, hiszen gyakorlatilag minden sorukat átítatja az áthághatatlan ellentéteket generáló dél-afrikai létezés állandó, fájdalmas tudata. Ennek politikailag elkötelezett bemutatása (úgy, ahogy egyes afrikai származású fehér íróknál, például Nadine Gordimernél, Andre Brinknél, Breyten Breytenbachnál vagy akár Doris Lessingnél, illetve az „afrikai” fekete íróknál megjelenik) valóban hiányzik Coetzee műveiből. Mintha őt nem többszázados igazságtalanságok gyors orvoslása érdekelné, hanem a folyamat mögött rejlő erők működése, azok leleplezése. Értelmezése szerint ezeknek az erőknek legfőbb motorja az emberi kegyetlenség, ennek boncolgatására, indítékainak, hatásának, megélésének és elszenvetésének mechanizmusaira minduntalan visszatér.

A kegyetlenség szenvedő alanya mindig a Másik, még a szenvedő én is önmagától eltávolodva, mintegy kívülről szemléli önmagát. A *BARBÁROKRA VÁRVA* narrátora, a bíró már-már perverz kíváncsisággal próbálja megtudni a házába vett barbár lány testén található kínzásnyomokból, hogy „mi történt vele”. „Az igazságot” szeretné megfejteni a meggyötört, megnyomorított test jeleiből, és ebben az áldozat nem válik partnerévé, éppen úgy nem árul el semmit a cellában történekről, mint a kínzásokban részt vevő, megfélemlített katonák. „*A kínzszenvedés az igazság, minden egyéb kétségbe vonható*” – állítja a bíró már-már a jézusi szenvedés szerepére utalva a regény elején. A regény végére saját bebörtönzésének, megkínzásának és megaláztatásainak köszönhetően arra a felismerésre jut, hogy a szenvedés magánügy, a kínzás pedig hiábavaló, hiszen az áldozatok csak „nyöszörögni” tudnak, szólni nem.

Az alábbiakban azt vizsgálom, hogyan jelenik meg a kegyetlenség, illetve az azt elszenvető „másik” J. M. Coetzee regényeiben. Az első csoportban elsősorban Coetzee első alkotói korszakába tartozó művekre figyelek, illetve olyanokra, amelyekben hangsúlyos szerepet játszik a gyarmatosító/hódító pszichózisa, az úr és (rab)szolga kapcsolatában materializálódó hatalmi viszony. (*ALKONYVIDÉK, A SEMMI SZÍVÉBEN, A BARBÁROKRA VÁRVA* stb.) A másodikban a szenvedő test kérdését megjelenítő művekre fókuszálok (*ELIZABETH COSTELLO, AGE OF IRON [VASKOR], SLOW MAN [LASSÚ EMBER]*), majd befejezőként a kegyetlenség feloldásának lehetőségeit, az emberi együttérzést, szimpátiát, gondoskodást, illetve azok megjelenítését veszem számba.

1

J. M. Coetzee első regénye, az eredetileg 1974-ben publikált ALKONYVIDÉK (magyarul 2008-ban jelenik meg) afféle posztmodern szövegjáték, a gyarmatosító hatalmi diskurzus parodisztikus megjelenítése, amely távolról sem kapcsolódik a kortárs dél-afrikai realitáshoz. A regény két egymásra rímelő történetből épül fel, mindkét történet narrátora a megőrüléshez vezető út fokozatairól számol be. A VIETNAM PROJEKT egyes szám első személyben megszólaló narrátora, Eugène Dawn az Amerikai Egyesült Államok Vietnámban végzett háborús propagandájáról ír jelentést, a JACOBUS COETZEE ELBESZÉLÉSE a címszereplő két, „Nagy Namaqueföldre” tett expedíciójának története a XVII–XVIII. századi egzotikus útleírások modorában. Az olvasó akaratlanul is párhuzamot von a vietnami amerikai megszállás és a dél-afrikai afrikáner (holland) dominanciát kialakító gyarmatosítás nyelve, természete, működése között.

A legyőzendő másik már nem tartozik az emberi fajhoz. A VIETNAM PROJEKT-ben megjelenő színes bőrűek, az ott harcoló amerikai katonák képzeletében nem annyira ellenséggként, mint inkább titokzatos „istenként” jelennek meg. Itt a hódító képtelen nézőpontjában rejtlő kegyetlenség dominál, egy hátborzongató viktimizálási folyamat tanúi leszünk, amely felmentést kínál a gyilkosnak azért, amit tett, pusztán arra alapozva, hogy az áldozat másnak bizonyult, mint ahogyan őt feltételezték.

„Árkokban sorakoztattuk fel őket. Ha dalolva elindultak volna felénk a golyózáporban, térdre borulva imádtuk volna őket, de a golyók leterítették őket, és mind meghaltak, ahogy tartottunk tőle. Késeinkkel felnyitottuk a testüket, belenyúltunk haldokló húsukba, kitéptük a májukat arra vágyva, hogy vérükben mosakodhassunk, de ők sikoltoztak, vastag sugárban ömlött a vérük, mint legjelentéktelenebb fantomjaink vére. Mélyebbre hatoltunk asszonyaikban, mint azelőtt bármikor, de visszatérve még mindig egyedül voltunk, a nők meg olyanok, mint a kövek. | A könyvek aztán keserűséggel és haraggal töltötték meg a szívünket. Miután bebizonyítottuk szomorú önmagunk számára, hogy ezek itt nem az álmaink tájait járó sötét szemű istenek, már csak arra vágytunk, hogy térjenek vissza, és hagyjanak minket békén. De nem tették. Egy ideig hajlandók voltunk szánalmat érezni irántuk, bár még jobban szánakoztunk saját transzcendencia utáni vágyunk fölött. Aztán kifogytunk a szánalomból.”⁵

A legyőzendő másik már nem tartozik az emberi fajhoz. Jacobus Coetzee elbeszélésében a busmanok egyértelműen animalizált formában jelennek meg, „hímként”, „nőstényként” hivatkozik rájuk, és részletesen leírja, hogyan vadásznak rájuk a fehér telepesek. „Csak akkor lehet teljesen megtisztítani tőlük egy területet, ha úgy vadászunk rájuk, ahogy a sakálokra szokás.”⁶ A levadászott áldozat a halálban sem válik emberré: „A busmanoknak még a golyó is túl jó. Az egyik pásztor halála után élve fogták el az egyiket, kifeszítették a tűz fölé, és megsütötték. Megkínálták vele a hottentottákat, de azok azt mondták, túlságosan rágós a húsa.”⁷ Egy ilyen felvezető után már nem tűnik meglepőnek, hogy második felfedezőútján Jacobus Coetzee visszatér a bennszülött faluba, ahol első útja során betegen feküdt, és minden vélt vagy valós megaláztatásáért bosszút áll: felégeti a falut, és nemcsak az őt sorsára hagyó egykori szolgálait, de a falu minden egyes lakóját megöleti/megöli.

Hogy a mindenható úr és az állatnak tekintett (rab)szolga közti viszony megjelenítése mennyire nem csupán egy a történelem kódéba vesző „barbár” korszak jellemzője, azt a kerettörténet jelzi.

Az írástudatlan felfedező történetét megörökítő kortárs titkársági jelentés „unalmasnak” aposztrofálja a szöveget, az utószó, amely háttérrel, magyarázatot hivatott adni e

fiktív történetnek, viszont a maga fellengzős retorikájával azt jelzi, hogy a tizenkilencedik századi tudományos esszényelv mögött szofisztikáltabb és rejtett formában, de ugyanaz a mentalitás húzódik meg, amely Jacobus Coetzee és az első fokföldi felfedezők világát jellemezte. A bennszülöttek ugyanúgy nem teljes értékű emberek, mint korábban. A kerettörténetben a világot megnevezni s azon keresztül hatalmába hajtani képes fehér ember válik uralkodóvá szemben a „fehér beszédre” képtelen rabszolgával.

„*A hottentottában nem volt szó az Igenre. Hogy beleegyezését jelezze, a hottentotta megismételte gazdája utasításának utolsó szavait. [...] Coetzee úgy lovagolt keresztül egy csak részben megnevezett világon, mint egy isten, megkülönböztetve egymástól és létezésbe hozva a dolgokat.*”⁸

A szolga, a bennszülött, a Másik beszédre való képtelensége egyébként visszatérő téma Coetzee korai regényeiben. A ROBINSON CRUSOE-átírásként olvasható FOE-ban például az ismeretlen okból sérült nyelvű Péntek makacsul ellenáll minden olyan kísérletnek, amely arra irányul, hogy saját megközelítésében beszámoljon a szigeten történetéről. (A FOE egyébként mint Defoe-átírat mind feminista, mind pedig posztkoloniális értelmezésre nyitott, hiszen a történet két, mellőzött figurája a szigetre kerülő hajótörött asszony, Susan Barton és a bennszülött szolga, Péntek, a fő kérdés pedig az, kinek a kezében van a történetmondás, történetalakítás lehetősége.) A megcsónkított, beszédre képtelen (vagy nem hajlandó) Péntek a gyarmati elnyomás szimbolikus alakja lesz, aki helyett (akárcsak A BARBÁROKRA VÁRVA lányának esetében) a sebhelyek, a testi szenvedés nyomai beszélnek. „*Szóra bírható-e az alárendelt?*” – tette fel a kérdést a posztkoloniális irodalomtudomány reprezentatív kutatója, Gayatri Chakravorty Spivak, és arra a következtetésre jutott, hogy nem, az alárendelt hallgat, képtelen elmondani saját történetét.⁹ Ez esetben a regény zárójelenete beszél helyette, amelyben a narrátor mintegy álombeli utazás során alámerülve a tengerbe, egy hajóroncsot talál. A víz alatti álomvilág az a hely, ahol a testek szenvedésének jele (például Péntek nyakán a rablánc vagy kötél nyomát őrző heg) beszél, nem a szavak.

„*Csakhogy itt nincs helye a szavaknak. Minden szótágot, alighogy kibukik, elsodor és elnyel a víz. Ezen a helyen a testek jelekkel beszélnek. Ez itt Péntek otthona.*”¹⁰

Nem a beszéd mint a történetmondás anyaga, hanem a kommunikáció, a másik emberrel való beszéd problémája felől közelíthető meg A SEMMI SZÍVÉBEN című regény, amely egyetlen szereplő, a farmbeli élet monotonájába belekövesedett vénlány mindig újrainduló monológja. A hősnő életének egyes jeleneteit, gondolatait, fantáziáit, álmait és félelmeit számozott bekezdések rögzítik, mintha újra és újra megpróbálna elmondani valamit, mintha végig a kimondás lehetetlenségével küzdene. A SEMMI SZÍVÉBEN sok a csend, de nem azért, mert a farm rendjében összezárt néhány szereplőnek kevés mondanivalója van egymás számára, hanem azért, mert túl sok a kimondhatatlan, a megfogalmazhatatlan, és mert nincs nyelv, amelyen ezeket meg lehetne fogalmazni. Magda kisasszony, a regény hősnője rádöbben, hogy minden próbálkozása arra, hogy cselédeivel emberi kommunikációra alkalmas viszonyt alakítson ki, hiábavaló, hiszen a nyelv, amit beszél, a fekete szolgálóhoz szóló fehér urak nyelve, a parancsolás és az engedelmesség nyelve, nem pedig a kommunikációé. Az alá- és fölérendeltségi viszonyban a szavak korrumpálódtak, végleg megromlottak, a szexuális kapcsolat (az apa viszonya az ágyasként maga mellé vett lánnyal, a hősnő megaláztatásokkal teljes viszonya a szolgálóval) kudarcra ítélt próbálkozás arra, hogy az alávetett másiktól „*kifacsarja egy szabad lény szavait*”.¹¹ Nyelve egy kegyetlen és velejéig bűnös nyelv, amelyen csak parancsolni tud a szolgálóknak, beszélni velük már nem. „*Beleszülettem a fölérendeltség, a távolságtartás nyelvébe, mondhatni, ez az apanyelvem. Nem mondom, hogy a szívem is ezen a nyelven kíván-*

na szólni, egyszerűen csak nincs másunk.”¹² A szolgák szótára igencsak korlátozott, minden utasításra csak „igennel” válaszolhatnak, hát megszületik a csend, az idegen csendje, amit nem lehet feloldani sem szavakkal, sem tettekkel. „Nem a beszéd teszi az embert, hanem a másik beszéde” – hangzik a végső felismerés.¹³ (Kiemelés tőlem: V. J.)

Coetzee korai korszakának, voltaképpen egész életművének legismertebb, már-már emblematikusnak tekinthető regénye a híres Kavafisz-vers címét idéző A BARBÁROKRA VÁRVA. A barbár, mint tudjuk, a Másik megjelenítésének legerősebb, ókor óta ismert formája. Reinhart Koselleck írja az ókori görögök és rómaiak barbárságfogalmát elemezve, hogy a barbárok „hebegő idegenek”, „vadak, civilizálatlanok, nem képesek alkotmányt létrehozni, természetüknél fogva rabszolgák, és gyámolításra szorulnak”. „Rádadásul a barbárok testileg is mások, visszataszítóak és kegyetlenek [...] A barbár tehát a természettől determinált, területileg elkülönült idegen meghatározása, aki mindenkor alkalmas az ellenséges mivolt meg-
alapozására és előidézésére.”¹⁴

Noha a regény egy közelebről meg nem nevezett Birodalom határvidékén játszódik, sem a barbárok, sem a távoli fővárosból érkező katonák leírásában nem játszik szerepet a faji jelleg. A BARBÁROKRA VÁRVA megjelenésének idején (1980) a kortárs olvasó és a recepció számára egyértelműen a dél-afrikai politikai helyzet ábrázolásának tűnt. David Atwell szerint a Birodalom az apartheid rendszer paródiája, annak paranoid természetét, illetve a történelem kontrollálására tett próbálkozásait ábrázolja.¹⁵ Időben eltávolodva azonban már nem az apartheid, hanem a mindenkori diktatórikus hatalmi rend minden logikát nélkülöző mechanizmusának és általában véve az emberi kegyetlenségnek a regénye. Ennek ellenére viszonylag ritka a kínzás folyamatának leírása, a regény első felében a bíró inkább csak annak nyomaival szembesül, esetleg a hangjait hallja. A mondvacsinált indokkal vagy félreértésből, „fogolynak megteszik!” felkiáltással behozott emberek szenvedésére már-már visszataszítóan kíváncsi a történet narrátora. A házába vett megvakított, nyomorék lány testén található hegekől próbálja összerakni, mi történhetett, illetve mi az, amit ő maga nem akadályozott meg, amelyben nem vett ugyan részt, de mivel nem is tett ellene, hát maga is részese, maga is vétkes. Ennek hosszú ideig nincs tudatában, a közömbösségben rejlő kegyetlenségre akkor ismer rá, amikor maga kerül az ártatlan, megkínzott áldozat szerepkörébe. Fogolyként, a lányhoz való viszonyán töprengve, a lány kínzások közt meghalt apjának alakját idézve döbben rá tulajdon részvétlenségének kegyetlen voltára. „Meztelenre vetkőztették a lány előtt az apát, aki a fájdalomtól végül csak nyöszörögni tudott, bántalmazták a lányt, és ő ebben nem tudta őket megakadályozni (azon a napon, amikor én az irodámban foglalatostokodtam).”¹⁶ A titokzatos Harmadik Irodától érkező Joll ezredes az ellenséget keresi, és mivel nem találja, hát kialakítja azt mindazokból, akik „másságuknak” köszönhetően beilleszthetők ebbe a szerepbe. A kínzás lesz az az eszköz, amely a találomra behozott, számára érthetetlen nyelvet beszélő halászbokból, bennszülöttekből megteremti az ellenséget, mégpedig a szó materiális értelmében. Különösen erőteljesen érződik a textuális ellenségteremtés folyamata abban a jelenetben, amelyben Joll ezredes egy darab szénnel az „ellenség” szót írja a foglyok hátára, majd addig vesszőzteti őket (előbb katonáival, majd mikor azok elfáradnak, a kínzás látványától megvadult csöcselékkel), míg a vér le nem mossa hátukról a feliratot.

A BARBÁROKRA VÁRVA két fő kérdése voltaképpen nem a kegyetlenség performatív fel-fogásához kötődik. A történet narrátorát az érdekli, ember-e még az, aki a kegyetlenséget elköveti, illetve milyen mértékben válik bűnrészessé az, aki nem tesz a kegyetlenség ellen. A „vétkesek közt cinkos-e, aki néma?” kérdéssel elsősorban saját viselkedésé-

re kérdez rá. A regény ugyanakkor a magányos ellenszegülés hiábavalóságára is rámutat: az immár fogoly bíró megpróbálja megakadályozni azt, hogy Joll ezredes négyfontos kalapáccsal üsse tovább az immár eszméletlenül vesszőzött foglyokat, amivel nyilván csak annyit ér el, hogy őt is véresre verik. „Mit mondhattam volna még, ha hagyják?” – töpreng utána. – „Hogy rosszabb péppé verni egy ember lábát, mint harcban megölni? Hogy mindenkire szegyent hoz, ha engedik, hogy egy lány megvesszőzzön egy férfit? Hogy a kegyetlenség látványa megrontja az ártatlanok szívét?” A kollektív felelősség kérdésén túlmenően a bíró azt is felismeri, hogy nem elég igazságot követelnie a megkínzott Másiknak, mert „könnyebb vérpadra lépni, mint védelmezni a barbárok igazságának ügyét, mert hová is vezetne ez: le kellene tennünk a fegyvereinket, ki kellene nyitnunk a városkapukat azok előtt, akiknek meggyaláztuk a földjeiket”.¹⁷

Ahogy szabad emberként már-már rögeszmésen kereste a kínzás nyomait a barbár lány testén, úgy megalázott fogolyként az érdeklő, lehet-e ép lélekkel emberként élni annak, aki másokat megkínoz. Eleinte azon gondolkodik, vajon miben állhatott Joll ezredes kiképzése, majd saját kínzóját, Mandelt kérdezi, „hogyan tud enni azok után, azok után... hogy a munkáját elvégezte? Mindig ez a kérdés foglalkoztatott, amikor kínvallatókra és a hozzájuk hasonlókra gondoltam. [...] Nem esik nehezére ilyenkor ételhez nyúlni azok után? Úgy képzeltem, ilyenkor az ember kezet mos. Nem lehet azonban elég az átlagos mosakodás, pápi közbenjárásra, megtisztulási ceremóniára is szükség van, nem gondolja? A lélek valamiféle megtisztulására – én így képelem. Különben hogyan lehet visszatérni a hétköznapi életbe – asztalhoz ülni például, és kenyeret törni a családtagoknak vagy a bajtársaknak?”¹⁸

Egy a DOUBLING THE POINT című kötetbe felvett 1986-os esszéjében (INTO THE DARK CHAMBER: THE WRITER AND THE SOUTH AFRICAN STATE – A SÖTÉT KAMRÁBA. AZ ÍRÓ ÉS A DÉL-AFRIKAI ÁLLAM) Coetzee maga is arról beszél, hogy A BARBÁROKRA VÁRVA „a kínzás regénye”, illetve a kínzás tudatra tett hatását vizsgálja. Szerinte ebben az a probléma rejlik, hogy a kegyetlenség megjelenítése voltaképpen reprodukálja azt. Ezt elkerülendő válik a regény főhőse olyan szereplővé, aki állandóan reflektál a kegyetlenségre, aki áldozat, de egyúttal narrátor is, tehát legyen bármilyen testileg-lelkileg megalázott áldozata a kínzásnak, nem válhat tárgygyá, többé nem a hatalmat képviselő kínvallatók szempontja érvényesül, hanem az övé.

2

Az alábbiakban a testi elesettség megjelenését vizsgálom J. M. Coetzee néhány, zömében az életmű második felében megjelent regényében (ELIZABETH COSTELLO, AGE OF IRON, SLOW MAN, SZÉGYEN). Noha a politikum, a dél-afrikai mindennapi élet egyes aspektusai, a szervezett, netán intézményi formában megjelenő kegyetlenség ezekben a regényekben is jelen van, a hangsúly mégis inkább a szenvedő test megjelenítésén van.

Időben a legkorábbi (1991-ben megjelent) AGE OF IRON hősnője Mrs. Curren, nyugdíjas tanárnő rákban szenved. Testi integritásának fokozatos felbomlása párhuzamosan történik a hősnő politikai érzékenységének kiéleződésével. Afféle fordított fejlődés-regényként az AGE OF IRON elbeszélő hősnőjének „fejlődése” éppen abban áll, hogy a halálra készülve elfogadja a testi szenvedést, és ennek tükrében felismeri tulajdon jelentéktelenségét. A hősnő törékeny, beteg, „hideg és obszcén daganatokkal teli” teste úgy jelenik meg, mint a terhesség paródiája. Teste nem az élet, hanem a halál hordozójává válik. Narrációs technikáját tekintve a regény szövege voltaképpen életgyónás, noha formája levél, amelyet Mrs. Curren külföldön élő lányának küld. A megváltás egy (nem

vallásos értelemben bevett) formáját kereső hősnő számára az öntudatra ébredést az a pillanat okozza, amikor a rendőrség lelő két néger fiatalot, akik az ő házában kerestek menedéket. Amikor a rendőrség kérdőre vonja, új ismerőse, a halál angyalának szerepét játszó csavargó, Vercueil eltorzult, sebesült kezére mutat védekezőként, ezzel a „szenvedés jelét hangsúlyozza az elnyomással szemben, esziünkbe juttatva, milyen pozitív konnotációkat tulajdonít Coetzee a megnyomorított, sebesült, megcsonkított testnek, a gyarmati elnyomás jelképes »szövegének«”.¹⁹

A testi fájdalom, a csonkulás, az erőszak elszenvedése új jelentésekkel gazdagodva, a korábbiaktól némileg eltérő kontextusban jelenik meg Coetzee kilencvenes évek vége óta publikált regényeiben. A gyarmati lét által generált, önmagában igazságtalan úrszolgá viszony okozta szenvedés témája nem tűnik el teljesen, de egyre nagyobb hangsúlyt kapnak az általánosabb vagy a kegyetlenség központi témáját más irányokból megközelítő értelmezések. Olyan kérdések tűnnek fel, mint az állatokkal szembeni kegyetlenség, a szeretetre/megértésre való képtelenség bűnként való felfogása, a gonosz irodalomban való megjelenítésének etikai kérdése.

Az író Ausztráliába költözése után, 2005-ben publikált SLOW MAN a felszínen annak a története, hogyan próbál új életet teremteni magának egy baleset során nyomorékká vált, öregedő, magányos férfi. Paul Rayment mindkét lábát amputálják egy autóbaleset után, beleszeret az őt gondozó horvát bevándorlóba, Marijana Jokicba, és szerelmét szublimálandó rövidesen afféle önjelölt nagyapaként kezd viszonyulni a nő családjához. Noha a nyomorékká vált test realista leírása mellett, a megcsonkított testhez és a beteg emberhez való viszonyulási lehetőségek (undor, irtózat, lekezelés, megvetés, természetes viszonyulás) széles skáláját mutatja be, a regény központi motívuma mégsem a csonka test, hanem egy sajátos identitásvilág kialakítása. A SLOW MAN új problematikára irányítja a figyelmet, a bevándorlók, az új nemzeti identitást keresők helyzetére, illetve a történelemhez, a kontinuitáshoz való viszonyukra.

Rayment fényképész, a XX. század eleji bevándorlók életét dokumentáló fotógyűjteményét, benne a híres XIX. századi francia fotográfus, Antoine Fauchery néhány felvételével az Adelaide-i Nemzeti Könyvtárnak szánja, mintegy abban reménykedve, hogy szerény hozzájárulása őt (a francia emigránst) bevonja az ausztrál nemzeti történelem sodrába. Marijana fia, Drago elcsen egy Faucheryt, és a digitális technológia segítségével a képen elhelyezi saját apja arcását, a „letűnt korok szigorú arcú cornwalli megír bányászai közé”, majd a felvételt közzéteszi a blogján. A manipulált felvétel, a szimulakrum világa nem csak az eredeti/hamisítvány problematikáját veti fel, hanem azt is, hogy a digitális világ és a globálissá vált kommunikáció korában maga az identitás kérdése válik problematikussá. Nem csak a nemzeti identitás történelmileg bevett formája lett tarthatatlan, immár lehetetlen a történelmi tények hiteles rögzítése is.

Az állatokkal szembeni kegyetlenség kérdése a kilencvenes évek második felétől kezdődően többször is megjelenik Coetzee munkáiban. Önéletrajzi regényeinek első kötetében (BOYHOOD, SCENES FROM PROVINCIAL LIFE [GYERMEKKOR, JELENETEK A VIDÉKI ÉLETBŐL]) még úgy jelentkezik, mint a gyerekperspektívából, némi bukolikus nosztalgiával ábrázolt vidéki élet elkerülhetetlen, noha félelmetes része. A gyermek, aki irtózáttal vegyes kíváncsisággal nézi végig a bárányok herélését, a minden héten esedékes kosvágást, a vágóhídra hajtott állatokat figyelve azon tűnődik, miért fogadják el az állatok a sorsukat, miért nem küzd bennük az életöszön? Az állatokkal szemben elkövetett öntudatlan emberi kegyetlenséget végül úgy fogadja el, mint a természet, a bukolikus vidéki, gazdálkodó élet elengedhetetlen velejáróját.

„Néha, amikor juhok közt jár – amikor fertőtleníteni hajtják és szorosan összezárják őket, hogy ne menekülhessenek –, szeretné megsúgni nekik, szeretné figyelmeztetni őket, mi vár rájuk. De sárga szemükben olyasmit lát, ami elhallgattatja: belenyugvást, mintha előre tudnák nemcsak azt, hogy mi várja őket Ros kezében, a fészert mögött, hanem azt is, ami a Fokvárosig vezető, teherautóban töltött hosszú, tikkasztó út végén van. Mindent tudnak, az utolsó kis részletig, mégis engedelmeskednek. Számításba vették, mi az ára az életnek, annak, hogy itt lehetnek ezen a földön, és készek megfizetni ezt az árat.”²⁰

ELIZABETH COSTELLO című regényében Coetzee beilleszti a korábban önálló szövegeként, *THE LIVES OF ANIMALS (AZ ÁLLATOK ÉLETE – 1999)* címen megjelent, ember és állat viszonyát taglaló esszéjét. Az ELIZABETH COSTELLO akadémiai előadások, szónoklatok, esszék laza regénykeretbe illesztésének posztmodern technikájával készült regény. Hősnője öregedő, a világ nagy kérdéseinek taglalásából kiábrándult író, aki már pusztán rutin tart különböző témákban, különböző (de egyaránt a kávészünetet váró) közönségeknek előadásokat. Az egyetlen téma, amely valóban mélyen érinti Costellót, az állatvilág kizsákmányolása, szervezett ipari pusztítása, amit merészen és némi szélsőséges lendülettel a holokauszthoz hasonlít, és amiről *A filozófusok és az állatok*, illetve *A költők és az állatok* címen két előadást is tart.

Az ember állatvilághoz való kegyetlen viszonyulása Costello szerint semmiben sem különbözik a legyőzött másikkal, a hadifoglyokkal, a rabszolgákkal való bánásmódtól. „...úgy bánunk velük, mint a hadifoglyokkal. [...] Az együttérzés nagyon vékonyka, felszíni réteg. Alatta sokkal primitívebb ösztönök dolgoznak. A hadifogoly nem a mi törzsünk tagja. Azt teszünk vele, amit csak akarunk. Feláldozhatjuk az isteneinknek. Elvágthatjuk a torkát, kitephetjük a szívét, tűzre vethetjük a testét. Amikor hadifoglyokról van szó, megszünik minden törvény. [...] Bizony nem mások a mi foglyul ejtett csordáink: rabszolganeveltség.”²¹

Ehhez kapcsolódik egy újabb előadása a gonosz problémájáról, amely voltaképpen azt a kérdést járja körül, hogy mit és mennyit mutathat meg az író az emberi gonoszságból, a szavakkal ki nem fejezhető borzalomból. Ezen a ponton a szövegek már nem önmagukért szólnak, az író szavait egyre jobban átfűti a szenvedély, egyre inkább hatni szeretne a közönségére. Már nem régi, ezerszer megrágott és megunt gondolatokat ismétél jól fészült mondatokba formálva a mikrofon előtt, hanem önmaga számára keres valamilyen igazságot, valamire magyarázatot. Az állatvilág szisztematikus pusztításáról, az áldozatok iránti tiszteletről, a halál intimitásának jogáról gondolkodva arra a következtetésre jut, hogy bizonyos borzalmakat az írónak semmiféle igazság nevében nem szabad megjelenítenie, mert azáltal, hogy könyve lapján életre kelti őket (mint ahogy egy Costello által elemzett Paul West-regény, a *STAUFFENBERG GRÓF HÓRÁSKÖNYVE*, a Hitler-ellenes, Stauffenberg-összeesküvés résztvevőinek kivégzését), voltaképpen újjáteremti a borzalmat, a gonoszt. Nem engedi félrenézni azt, aki nem akarja látni mások megaláztatását, nem engedi, hogy bár az elfordított tekintet erejével tiltakozhasson az, akinek más eszköze nincs a tiltakozásra.

3

A kegyetlenség, „*a Sátán borszerű szárnyának érintése*” ellen, úgy tűnik, csupán az emberi részvét, az együttérzés fordítható. Amely azonban nem egyértelmű velejárója az emberi léleknek. A részvét, illetve részvétlenség problémája fontos szerepet kap Coetzee regényeiben, különösen az 1999-ben megjelent *SZÉGYEN* címűben (*DISGRACE*).

A szenvedő ember (de általában véve az embertársak) iránt tanúsított figyelem, a szenvedés tematizálása még nem azonos a részvétellel. Coetzee legutolsó regényének (SUMMERTIME [NYÁRIDÓ]) számos önéletrajzi utalással jelölt (nem utolsósorban J. M. Coetzee nevű) hőséről mondja egy volt tanárkollégája, hogy „*meglehetősen elvontan, antropológusszemmel viszonyult a fekete Dél-Afrikához. Nem voltak érzései irántuk. Lehet, hogy a polgártársai voltak, de nem a honfitársai... gondolatainak egy zugában továbbra is ők voltak szemben a mivel*” (Kiemelés az eredetiben.)

A SZÉGYEN romantikus angol irodalmat tanító hőse, David Lurie is ilyen, érzelmek nélküli, „*antropológusszemmel néző*” embernek tűnik, sem az egyetemi életben, sem a nőkhöz fűződő, meglehetősen érzelemmentes viszonyában, sem pedig a lánya farmján mozogva nem képes igazi kötődések kialakítására. David Lurie-nak tehát elsősorban tulajdon részvétlenségével, sőt azon túlmenően a hideg intellektus inherens részvétlenségével és ebből fakadó tehetetlenségével kell szembenéznie. Davidet elbocsátják állásából, amiért „*nem éppen erőszakos, de nem is beleegyező*” viszonyba keveredik egyik tanítványával, ezért Lucy lányának vidéki farmjára költözik újragondolni az életét. Az itteni világ, az itt lakók mentalitása idegen neki, a kívülálló értelmező kényelmes pozíciójából ha nem is bírálja, de kissé lenézi őket, megértésükre nem is törekszik. Miután négy fekete bőrű férfi kirabolja a farmot, őt megverik, lányát pedig megerőszakolják, a megaláztatás hatására rákényszerül arra, hogy megpróbálja megérteni olyan dolgokat (például, hogy miért nem tesz a lánya feljelentést, és miért akar továbbra is ott élni a farmon), amelyeket korábban észérvekre alapozva elutasított. Megértésre való törekvése azonban minduntalan csődöt mond, mivel pusztán intellektuális úton, észérvekre alapozva nem teremtődik meg a megértésnek kedvező állapot. Lurie másságról való gondolkodását egyértelműen átszövik a fehérek és feketék, urak és szolgák közt minden kommunikációt lehetetlenné tevő gyarmati értékrend elemei. Vele szemben lánya egy új, közeledést, kommunikációt lehetővé tevő értékrendet képvisel, ezért az elszenvedett erőszakot úgy értelmezi, mint árat, amelyet meg kell fizetnie azért, hogy ott maradjon a feketék által megmunkált földek világában. (Ennek a föld iránti már-már romantikus vonzalomnak az esendőségét, szépségét jelzi, hogy Lucy nemcsak zöldséget, hanem ritka, őskori növényeket, cikászokat termeszt.) Lurie csak akkor döbben rá tulajdon részvétlenségére, bűnös voltára, arra, hogy voltaképpen egész életében a kanti etikával ellenkezően eszközként használt másokat, amikor lánya, aki tompítani akarja az apjával folytatott vita rasszista élet, a gondoskodó, védelmező apaszerepben megbukott professzort férfiként egy kalap alá veszi az agresszorokkal.

„*Talán a férfiaknak izgalmasabb a szex, ha gyűlölik a nőt. Férfi vagy, tudhatnád. Amikor idegennel közölsz, amikor csapdába ejted, lefogod, magad alá gyűröd, teljes súlyoddal ránehedsz, nem olyan az kissé, mint a gyilkosság? Belevágni majd kihúzni a kést, otthagyni a vérral borított testet – nem ugyanolyan érzés, mint a gyilkosság, mint amikor valaki megússza a gyilkosságot?*”²²

David Lurie, Paul Rayment vagy akár a SUMMERTIME J. M. Coetzeeja megannyi példa arra, hogy a pusztán intellektuális megközelítés, legyen az bármilyen kidolgozott és merész, képtelen szembefordulni a kegyetlenséggel. Ezek a hősök áldozattá válhatnak csupán a maguk rendjén, a kegyetlenség áldozataival szemben érzett pusztaság részvét nem csak tehetetlennek, hanem feleslegesnek és értelmetlennek is bizonyul.

J. M. Coetzee nem absztrakcióként ábrázolja a kegyetlenséget, hanem performatív értelemben, mint reflektált vagy reflektálatlan, de cselekvések (vagy éppen azok kihagyása) során megnyilvánuló emberi tulajdonságot. Így a kegyetlenség ellentéte és (bi-

zonyos, noha korlátozott mértékig) ellenszere sem lehet a szeretethez, humánus, irgalomhoz vagy együttérzéshez hasonló absztrakt fogalom. A cselekvő részvét, a gondoskodás az, amely szinte kiragogyva a Coetzee-regények zord, borús világából, ha megszüntetni nem is tudja, legalább enyhíti a kegyetlenség erejét. A barbár lány megnyomort lábát mindennap megmossa, masszírozó bírónak, Paul Rayment csonka testét a professzionális közönyt természetesen nyugalommal ötvözve ápoló (tehát a páciens emberi méltóságát szem előtt tartó) Marijana Jokic vagy a haldokló, a női test szépségét szomjazó öreg festőnek testét egy önmaga számára is meglepő gesztussal felfedő Elizabeth Costello, a sérült háziállatot gyógyító, a reménytelen eseteket gyöngéden halálba küldő Bev a SZÉGYEN-ben a gondoskodás más-más formáját valósítják meg más-más kontextusban.

A gondoskodás, különösen a sérült, szenvedő, netán halott testtel való foglalkozás noha nem feltétlenül női attribútum, J. M. Coetzee regényeiben, ahogy a közhiedelemben is, mégis ekként van jelen. A BARBÁROKRA VÁRVA bírója voltaképpen saját kíváncsiságának kielégítése, az absztrakt „igazság” kiderítésének érdekében gondoskodik a lányról, David Lurie mintegy vezeklésként vállalja a munkát Bev állatorvosi rendelőjében. Coetzee talán azért hagyja meg jellegzetesen női attribútumként a regényvilágát domináló, kegyetlenséggel szembefordítható gondoskodást, hogy ezzel egyfelől törekénységét, sebezhetőségét, másfelől mindeneken túllépő, reprodukcióra képes, örökkévaló jellegét kifejezze.

A Stauffenberg-összeesküvés kivégzett áldozatainak cellájáról írva válik élessé ez a megkülönböztetés. „*Nincs senki, aki lemossa őket. [Ti. az áldozatok holttestét.] Emberemlékezéte óta női munka, de egy árva nő nem sok, annyi sincs az egész pincében. Belépés kizárólag férfiak számára. Talán amikor véget ért az egész, ahogy a rózsásujjú Hajnal kelt ki a ködből, megérkeztek a nők is, elnyűhetetlen német takarítónők egyenesen Brechtől, és nekiláttak kitarítani a felfordulás után, lemosták a falakat, felsikálták a padlót, hogy minden ragyogott a tisztaságtól – mire elkészültek, senki nem találta volna ki, mit is játszottak a fiúk előző éjjel.*”²³

A fenti jelenet (amely értelmezhető úgy is, mint a gyilkosság nyomainak eltüntetése) továbbra is nyitva hagyja az etikai kérdést: szabad-e az írónak (a művészetnek) és ha igen, hogyan szabad megmutatnia a kegyetlenséget? Coetzee teljes eddigi életműve tekinthető e kérdés megválaszolására tett kísérletnek.

Jegyzetek

1. Stephen Abbel: J. M. COETZEE AND THE LIMITS OF SYMPATHY. SUFFERING, THE NOVEL AND THE TELL-TALE TINGLE BETWEEN THE SHOULDER BLADES. In: *TLS*. February 23, 2011. http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article7172118.ece. Letöltve: 2011. 04. 02.
2. J. M. Coetzee: *DOUBLING THE POINT*. President and Fellows of Harvard College, 1992. 35.
3. Clive Barnett: *CONSTRUCTIONS OF APARTHEID IN THE INTERNATIONAL RECEPTION OF THE NOVELS OF J. M. COETZEE*. <http://search.ebscohost.com/login.as>

px?direct=true&db=a9h&AN=1950221&site=ehost-live. Letöltve: 2011. 02. 26.

4. A továbbiakban a magyar nyelvre még le nem fordított regénycímeket, a cím magyar fordításának megadása után eredeti, angol nyelven használok.
5. J. M. Coetzee: *ALKONYVIDÉK*. Art Nouveau, Pécs, 2007. 31–32. Bényei Tamás fordítása.
6. Uo. 83.
7. Uo. 85.
8. Uo. 160–161.

9. Gayatri Chakravorty Spivak: SZÓRA BÍRHATÓ-E AZALÁRENDELTE. Helikon, 1996/4. 450–484. Mánfai Alice és Tarnay László fordítása.
10. J. M. Coetzee: FOE. Art Nouveau, Pécs, 2004. 240. Babits Péter fordítása.
11. J. M. Coetzee: A SEMMI SZÍVÉBEN. Art Nouveau, Pécs, é. n. (2004.) 270. Babits Péter fordítása.
12. Uo.
13. Uo. 260.
14. Reinhart Koselleck: ELLENSÉGFOGALMAK. In: Szabó Márton (szerk.): AZ ELLENSÉG NEVE. József-veg könyvek, Budapest, 1998.
15. David Atwell: J. M. COETZEE: SOUTH AFRICA AND THE POLITICS OF WRITING. Berkeley, University of California Press, 1993. 73–74.
16. J. M. Coetzee: A BARBÁROKRA VÁRVA. Art Nouveau, Pécs, 2003. 174. Sebestyén Éva fordítása.
17. Uo. 232.
18. Uo. 269.
19. Dominic Head: THE CAMBRIDGE INTRODUCTION TO J. M. COETZEE. Cambridge University Press, New York, 2009. 70.
20. J. M. Coetzee: BOYHOOD. Penguin Books, NY, 1997. 101. (Ford. V. J.)
21. J. M. Coetzee: ELIZABETH COSTELLO. Art Nouveau, Pécs, 2005. 170. k. Barabás András fordítása.
22. J. M. Coetzee: SZÉGYEN. Art Nouveau, Pécs, 2007. 235. George Gábor fordítása.
23. J. M. Coetzee: ELIZABETH COSTELLO. 290.

Keresztesi József

A SZENTIMENTÁLIS SZOCREÁL*

Rubin Szilárd szocialista realista családregegyeiről

Rubin Szilárd különös pályafutásának a centrumában kétségkívül remekbe szabott kisregénye, a CSIRKEJÁTÉK áll. Élete végén – és lássuk be, van ebben valami kínos – e kötet németországi sikere keltett iránta szélesebb figyelmet idehaza is. S noha ott áll mellette a párdarabjának tekinthető RÓMAI EGYES, s az összképet ugyancsak jócskán árnyalhatja majd az APRÓSZENTEK című, megjelenés előtt álló, befejezetlen dokumentumregény, amelyen a haláláig dolgozott, ebben a pillanatban Rubin mégiscsak egykötetes szerzőnek látszik.

Pedig két terjedelmes nagyregényt is megjelentetett az ötvenes években. Az életmű persze így sem nevezhető terjedelmesnek: e négy kötetten, a két nagy-, illetve két kisregényen túl haláláig mindössze egy rövidke sztálinista kémtörténetet (PARTIZÁNOK A SZIGETEN. Szépirodalmi, 1953) és egy krimi (MULATSÁG A FARKASVEREMBEN. Albatrosz Könyvek [Magvető], 1973) jegyzett szerzőként (meglehet, a kötetben meg nem jelent novellák, esszék, kritikák ugyancsak megérdemelnének egy figyelmes pillantást). A két vastos nagyregény, az 1952-es FÖLDOBOTT KŐ és folytatása, az 1956-os SZÉLVERT PORTÁK ilyenformán, ha lehet, még furcsább, önmagára záródó tömböt alkot ebben az egyébiránt igen karcsú *oeuvre*-ben.¹ Bizonyos értelemben egy korpuszt alkotnak: mindkettő – a CSIRKEJÁTÉK második kiadását méltató Galsai Pongrác szellemes megfigyelésével – „a múlttal leszámoló szocreál s a múltba felejtkező biedermeieres romantika hibrid terméke”.²

* Az esszé megírása idején – amely egy régebbi, átfogó, de nyomtatásban nem publikált Rubin-tanulmányom egyik fejezetének az átdolgozott változata – a Nemzeti Kulturális Alap ösztöndíj-támogatását élveztem.