

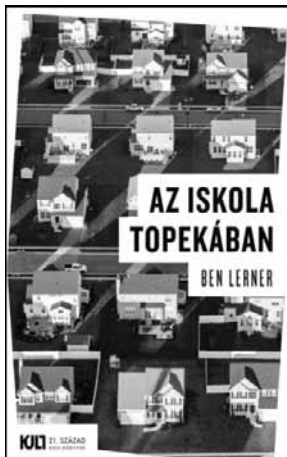
RÍMREGÉNY

Ben Lerner: Az iskola Topekában

Létezik a kényszeresen a jelenre összpontosító kortárs amerikai prózának egy vonulata, mely leginkább a közelmúlt történéseinek összefüggésében és folyományaként kívánja láttatni a szövegek megjelenésének mindenkori itt és mostját. Ez az elsősorban a posztmodern rendszerregény (Pynchon Kalifornia-trilógiája, DeLillo monstrozus „történelmi” regényei) nyomdokain haladó hagyomány a közelmúlt kiemelt történéseinek regényes megragadása révén kíván kapcsolódni az olvasók világlátásához. A mindenkori aktualitáshoz való ragaszkodás biztosítja a megfelelést aztán annak a – kritikai értékelésekben gyakorta megjelenő – szempontnak, miszerint a regénynek képesnek kell lennie a történelem és a neki alávettetten, benne élő egyének viszonyának *ármlyalt, s egyben nővumnak ható* bemutatására. Ez az igény – illetve felismerése és a neki való szerzői megfelelés vágya – áll több kortárs szerző, így Jonathan Franzen (*Javítások, Szabadság, Tisztaság*), Nathan Hill (*Nix*), Garth Risk Hallberg (*Ég a város*), de akár Ben Lerner kritikai sikerének hátterében, talán még azokban az esetekben is, mikor maguk a szerzők, így Franzen vagy Lerner, kimondottan elutasítanak ezt a feltételezést. Ahogyan azt bizonyítani igyekszem majd, Lernernek a magyarul *Az iskola Topekában* címmel megjelent szövege minden kritikai lelkesedés ellenére, miszerint a szöveg a közelmúlt történetéből vezetné le a toxikus maszkulinitás genealógiáját, alapvetően szűken értelmezi a regényt, s nem vesz tudomást azokról a kortárs prózát meghatározó hagyományokról, melyekhez Lerner az autofikció burkából kibújva evidensen igazodik.

Az én véleményem persze nem akadályozza meg a kritikát abban, hogy *Az iskola Topekában* az allegorikus tendenciáktól sem mentes kortársi realizmus hagyományának viszonylatában értékelje:

...nyilvánvaló, hogy Lerner azt hajtja végre, amire csak a legnagyobb regényírók képesek: néhány kisvárosi szereplő egyéni történetén keresztül tárja fel egy egész ország állapotát. Ha tanulhatunk bármit is a minket körülvevő politikai mocsárból, akkor az az, amit ezek a középiskolások a kilencvenes években elsajátítottak: „[A lényeg az volt], hogy [az ember] a vitában való részvételt nyelvi küzdelemként [beszélje el]; [a lényeg az volt], hogy [ő legyen a zaklató], gyors és könyörtelen [...], és készen álljon a legkisebb provokációra is sértésekkel megszorozni [a] vitapartnert.”¹



¹ Ben Charles: Ben Lerner's brilliant new novel, *The Topeka School*, captures America's brutal division. *The Washington Post*, 2019. 10. 07. [web] Az idézet forrása: Ben Lerner: *Az iskola Topekában*. Ford.

Fordította Pék Zoltán
21. Század Kiadó
Budapest 2020
318 oldal, 4290 Ft

Ebben az értékelésben éppen az a „nyilvánvaló”, hogy Lerner regényének fogadtatása első sorban a tartalmi vonatkozásokra koncentrál: még egy Trump-ellenes kortárs regény, mely végre érthetővé teszi, hogyan is jutott az amerikai társadalom oda, ahol éppen a jelenben tart. Ezzel a kritika a szerzőt akarva-akaratlan besorolja a minden hasonlóságuk, az identitáspolitikai/irodalmi térképen elfoglalt egymáshoz közeli pozícióik ellenére is nagyon különböző elképzelések és eszmék mentén alkotó szerzők közé, akiknek szövegei – a témák és terjedelmek hasonlósága ellenére – nagyon is különböző konstrukciós elvek és, belőlük következően, eltérő *etikai* megfontolások mentén szerveződnek. Ha azonban Lernert és *Az iskola Topekában* című szövegét saját intencióik alapján szeretnénk megérteni és értékelni, le kell választanunk őket a Franzen, Hill és Hallberg szövegei által kijelölt irányvonalról. S mivel mind ezekre a szerzőkre, mind pedig Lernerre illik a poszt-posztmodern címke, érvelésünkben szükség lesz egy rövid irodalomtörténeti és -kritikai kitérőre.

A *Javításokkal* poétikai fordulatot végrehajtó Franzenről korábban már többször is megírtam,² hogy regényírói vállalkozásának sikere összefonódik közéleti szerepvállalásával, s e kettő ellentmondásaival, valamint azzal a tudatos stratégiával, hogy míg közszereplőként kimondottan elítéli a tömegmédiá kísérleteit a privát szféra kisajátítására, addig szövegei – a posztmodern örökséghez fűződő kétes viszony mellett – előszeretettel kölcsönzik cselekményük vázát a tömegfogyasztásra szánt kulturális termékek, így a filmek és a televíziós sorozatok történeteiből. A kései Franzen szövegeinek e – legyünk jóindulatúak: tudattalan – strukturális eleme jelentősen különbözik a műfaji kódokat kritikusan és ironikusan használó posztmodern elődök (első sorban ismét csak Pynchon és DeLillo) gyakorlatától. Ha tetszik, ez az elmozdulás hozza létre annak lehetőségét, hogy a posztmodernre következő, arra hagyatkozó szerzők esetében a kritika kései posztmodernről, mi több, poszt-posztmodernről beszéljen Franzen kapcsán. A Franzenhez hasonló stratégiát követ Hill is, ám az ő esetében jóval mérsékeltebb és jobban megfontolt értékítéletekről beszélhetünk a kortárs irodalom számára egyértelműen riválist jelentő kulturális területek és a média (első sorban a televízió és a számítógépes játékok világa) viszonylatában. A Franzennél fiatalabb szerző történeti tudásra és pontosságra való törekvése is jóval inkább elmélyült megértését teszi lehetővé az általa megidézett '68-as eseményeknek, mediális és politikai kisajátításuk következtében létrejött hosszútávú következményeiknek, illetve a számítógépes játékok személyességre gyakorolt hatásának. A Hilléhez fogható arányérzékről Franzen egyedül a *Javításokban* tesz tanúbizonyságot. Hallberg szintén a tömegkulturális műfajok – első sorban az epikus meritű, jellemzően az HBO-hoz köthető televíziós sorozatok, így a *Maffiózók*, a *Drót*, a *Deadwood* stb. – felhasználásában látja az újabb keletű realizmus esélyeit. Ő azonban nem csupán a posztmodern irodalmi örökségétől elhatárolódva, hanem első sorban a realizmus különböző változataiként értékelt *kisprózai minimalizmussal szemben* próbálja meg létrehozni a maga epikus méretekre törő történeti vízióját *Ég a város* című regényében.³

Pék Zoltán. Budapest, 21. Század Kiadó, 2020, 148. Ahogy fentebb, úgy a továbbiakban is jelzem, hol módosítottam a fordítást, és közlöm az eredetit a lábjegyzetben, ahogyan itt is. Teszem ezt azért, mert – ahogyan kifejtem majd – Pék Zoltán fordítása nem pusztán pontatlanul adja vissza Lerner regényének egyes aspektusait, de szinte teljességgel ignorálja a regény poétikai törekvéseit, az elbeszélők megszólalásmódját és hangját. A fenti idézet Pék Zoltán fordításában a következőképpen hangzik: „Az jelentette a kulcsot, hogy a vitában való részvételt nyelvi párviadal-ként adja elő; hogy kötekedjen, gyors és könyörtelen legyen, készen álljon a legkisebb provokációra is sértésekkel megcsorogni egy vitapartnerrel.” Az angolban ez áll: „The key was to narrate participation in debate as a form of linguistic combat; the key was to be a bully, quick and vicious and ready to spread an interlocutor with insults at the smallest provocation.” Ben Lerner: *The Topeka School*. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2019. [ebook]

² Lásd legutóbb: Sári B. László: Az amerikai irodalom közgazdaságtana: Jonathan Franzen munkásságáról. *Vigilia*, 2021/1, 39–44.

³ Hallberg regényéről lásd kritikámat: Sári B. László: A realizmus iránya. *Alföld*, 2020/3, 94–99.

Léteznek azonban a kortárs mediális viszonyokhoz képest magát újradefiniáló posztmodernként emlegetett kortárs prózai vonulatnak egy másik, Lernerhez sokkal inkább köthető iránya is, mely főleg David Foster Wallace írásaiból eredezteti magát, ideológiáját, de bizonyos esetekben poétikáját is. Ahogyan Lerner, úgy Jennifer Egan szövegeiben is előtérbe kerül az a személyes tapasztalatot meghatározó kulturális közeg, mely a próza terében nem csupán a történetvilág sajátos meghatározójaként, Lerner regényének egyik alapmotívumát idézve „milióként” jelenik meg, de a posztmodern regény legjobb amerikai hagyományát idézve egyenes felhívást jelent (ironikus) reflexióra. Wallace esetében a magyarul is elérhető fóműben⁴ ez az iróniához és az érzések struktúrájához való ambivalens viszonyban, az iróniával való viaskodásként és az érzésekhez való visszatalálás hangsúlyosan kísérletnek megmaradó törekvésékként jelenik meg. Ez a törekvés egyrészt a tömegkultúra és a média világának domináns hatásával szemben jelenik meg, ahogyan ezek a vágyat a tömegtermelés egyik funkciójaként, Wallace regényében addikcióként sajátítanak ki, másrészt pedig az ironikus reflexió lehetőségét is ellehetetlenítik annak révén, hogy azt strukturálisan beépítik a fogyasztásra szánt termékek jelentésébe és üzeneteibe. Egan a problémát az idő kisajátítása felől közelíti meg: nála a történetek kimondottan időbeli lenyomatként megőrződő tapasztalatának érzéki leképezésében, és az elsősorban a prozódia, a prózai szöveg időbeliségének tagolása által hordozott, az elbeszélés szerkezetét is alapvetően meghatározó reflexiójában érhető tetten. Nem véletlenül fordították magyarra az eddigi legfontosabb szövegét – némileg sután – *Az elszúrt idő nyomában* címmel.⁵ Az irodalomtörténeti folyamatokat némileg leegyszerűsítve úgy is fogalmazhatnánk: Wallace és Egan (és persze Lerner) prózája *természetszerűleg* beépíti a szöveg nyelvi konstrukciójába a posztmodern poétikai eljárásokat, mert azt érzékeli, hogy a társadalmi valóság konstrukciójának nyelvi és mediális alakzatai már eleve beleszövődtek azokba a történetvilágokba, melyek megjelenhetnek a kortárs történetekre fókuszáló kortárs próza keretein belül. Így a posztmodernhez való visszanyúlás számukra nem (vagy nem csupán) a reflexió, a kétely és a kritika mégoly kétes lehetőségeként adott, hanem mint a mediálisan konstruált amerikai valóságot meghatározó, az alkotás szempontjából megkerülhetetlen jellemző – és mint a tapasztalat nyelvi és mediális közvetítettségére történő reflexió *szüksége*. Olyan alapvető felismerés ez, hogy helyenként már a kilencvenes évek amerikai popkultúrájába is „lecsorog”: „Sleep walking through the all-nite drug store / Baptized in fluorescent light / I found religion in the greeting card aisle / Now I know hallmark was right / And every pop song on the radio / Is suddenly speaking to me / Art may imitate life / But life imitates t.v.” – énekelte még 1997-ben Ani DiFranco.

Így minden elkülönöződése ellenére Wallace, Egan vagy Lerner prózája sokkal inkább tekinthető az amerikai posztmodern próza örökösének, mint a „realista-allegorikus” vonulat. Lerner esetében ez a két, egymástól jól elkülöníthető, de végig egymás mellett létező törekvés (realizmus és reflexió) több szempontból is meghatározó. Egyrészt ő pályáját költőként kezdte, s ez nála eleve jóval erősebb formai tudatosságot, a nyelvi felszínen is megjelenő túldetermináltságok iránti erősebb fogékonyságot jelent, mint a leginkább a válságban lévő középosztálybeli nagyközönség számára az általuk

⁴ David Foster Wallace: *Végtelen tréfa*. Fordította: Kemény Lili és Sipos Balázs. Budapest, Jelenkor, 2018. Wallace és Lerner rokonságát mi sem jelzi jobban, mint hogy hasonló poétikai törekvéseik mindkét szöveg fordítóinak feladják a leckét. Erről lásd a regényről szóló kritikámat: Sári B. László: A csattanó margójára. *Alföld*, 2019/3, 125–131.

⁵ Jennifer Egan: *A Visit from the Goon Squad*. New York, Alfred A. Knopf, 2010. Magyarul: *Az elszúrt idő nyomában*. [2013] Fordította: Simon Márton. Budapest, Jelenkor, 2019. Az eredeti cím lefordíthatatlan: a „goon” nagyjából „verőembert” jelent, s a regény egymáshoz lazán kapcsolódó történeteinek kontextusában a múltban elkövetett hibák hosszútávú következményeire utal. A címbéli utalást felfejtő mondat szerint: „Time’s a goon, right?” – „Az idő egy rablóbanda.” (Egan: *Az elszúrt idő nyomában*, 178.)

valóságként érzékelt világ értelmezését kínáló poszt-posztmodern „realisták” esetében. Másrészt viszont Lerner regényíróként az autofikció maskulin nárcizmusának műfaji talajáról elrugaszkodva írta-írja regényeit, így az egymáshoz elsősorban tematikus vonatkozásokon keresztül kapcsolódó trilógia utolsó darabjának számító előzménytörténetét elbeszélő *Az iskola Topekában* is. Vagyis – ahogyan a trilógia korábbi darabjai, a *Leaving the Atocha Station* (2011) és a *10:04* (2014) – legutóbbi regénye is a saját élettapasztalatot, a pszichoanalitikus keretek között értelmezett családtörténetben megjelenő önéletrajziséget választja kiindulópontul, hogy aztán annak elemei önálló életre keljenek, saját formára leljenek a fikció vagy talán még inkább a hozzá feltalált nyelvi forma keretein belül. Éppen ezért Lerner elbeszélésének központi kérdése nem vagy nem pusztán a történet elbeszélése (mint látni fogjuk: ha valami fontos, akkor éppen a történet lapszusi), hanem arra a *hangra* való rátalálás, annak a nyelvnek a megalkotása, melynek segítségével az (élet- és család)történet íve befog(ad)ható. Ezt a törekvést csupán keretezi a hangok variációira épülő regényszerkezet: az apa–anya–fiú hármas és a fiú Másikjának történeteit egymás után váltogató fejezetek. A regény ugyanis egy család, a Topekába települő alapítvány keretein belül dolgozó, a toxikus maskulinitásról könyvet író, és saját abúzustörténetét feldolgozó anya (Jane), az inkább terapeutaként és a család összetartozásáért (legalábbis annak felbomlásáig) felelősséget vállaló apa (Jonathan), közös gyerekek, a középiskolai vitaversenyeken jeleskedő, és később költővé avanzsáló Adam, valamint az alapítványi gyerekek közé keveredő egyszerű, indulatkezelési és férfiasságát érintő problémákkal küszködő helyi fiú (Darren), illetve a topekai miliőben feltűnő jelentős mellékszereplők – így a holokauszt után az Egyesült Államokba emigráló Klaus – egymással ezer ponton érintkező, egymásra a legváltozatosabb formákban rímelő történetét fonja össze és állítja párhuzamba a politikai kultúra elmérgesedésével a kilencvenes években. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy mindebből nem lesz hagyományos alapelvek szerint cselekményesített vagy mozaikosságában is didaktikus *elbeszélés*, hanem a szöveg éppen az egymásra halmozott nyelvi rétegek, a személyes, a lelki, a történeti, a művészeti és a politikai diskurzusok egymásrataltságot és összetettséget mutatja meg mindezek nyelvi megformáltságának és ilyen módon egymásra való rímelésének kiemelésével úgy, hogy a szöveg végig megőrzi önmagáról mint szövegről való tudását.

A megszólalásmódra és a hangra való rátalálás szempontjából így a regényes szerkezetnél fontosabb elem a szövegben az amerikai középiskolai vitaklubok világából merített központi metafora, a „sorozásnak” magyarított „spread”. A regény első fejezete is ezt a címet viseli,⁶ s ebben meg is magyarázzák ennek a rapcsatákból ismerős szónoki technikának a lényegét, Adam párjának példáján bemutatva a nem csupán a vitaversenyeken, de a politikai csatározások során is alkalmazott stratégiát:

És most Joanna [foglalja el pozícióját, hogy elsorolja állításait]. Pár másodpercig [többé-kevésbé úgy hangzik, mintha szónokolna], de aztán szinte [az érthetlenségig gyorsít, hangja egyre magasabb és erősebb]; [levegőért kapkod], akár a felzsinre bukó [...] úszó [vagy a fuldokló]; próbálja „megsorozni” az ellenfeleiket, ahogy, mikor majd rájuk kerül a sor, ők is ezt teszik majd – vagyis [igyekszik] több érvet felhozni, több bizonyítékot felsorakoztatni, mint amennyire a másik csapat a

⁶ „The spread” – a magyarban itt: „Érvhajhászás”. A két fordítói változat, az „érvhajhászás” és a „sorozás” között a kapcsolatot a fordító a 31. oldalon teremti meg: „Ez a fajta érvhajhászás vagy „megsorozás” ellentmondásos gyakorlatnak számított...” Az angol eredetiben mindössze ennyi szerepel: „The spread was controversial...” Mint ebből is látszik talán, Lerner költői nyelvének magyarításakor a fordító sokszor él a körülírás módszerével, s ezzel a „parafrázis eretnkségének” (Cleanth Brooks) vétkét követi el: a hatás szempontjából kulcsfontosságú forma működését gyengíti a tartalmi helyettesítés.

megadott időn belül reagálni tud, mivel a komoly vitázók között az a szabály, hogy az »ejtett érv« [minőségétől és tartalmától függetlenül] elfogadottnak számít.⁷

A „sorozás” szellemében *Az iskola Topekában* is nyelvi réteget nyelvi rétegre, motívumot motívumra halmoz, váltogatja és egymásba ágyazza az egyes szám első és egyes szám harmadik személyű narrációt, majd reflektál erre az elbeszélés menetében, és így tovább. De éppen az olvasás és a hallgatás eltérő idődimenziója miatt ez a „sorozás” arra készíti az olvasót, hogy – szemben a magyar fordítás sutaságaival – ne „ejtsen” egyetlen nyelvi mozzanatot sem, s szoros figyelemmel kövesse a formában kódolt gondolati „érveket”. Ugyanekkor jelentőséggel bír a történet szintjén az is, hogy az anya–apa–fiú (Jane–Jonathan–Adam), valamint a fiú Másikjának (Darren) szerepei által kijelölt családtörténet egy adott pontján Adam anyja elbeszélésének keretei között nem csupán lemond a „sorozás” jelentette stratégiai előnyökről, de egyenesen ezt teszi meg metakritikai elemeket felvonultató érvelése sarokpontjává:

Adam [...] beszéde nagy részében a megsorozás és a gazdasági növekedés iránti vak elkötelezettség közti analógiát [fejtegette] – azzal érvelt, hogy [valójában] kapcsolat van ellenfele sebességimádata és [azon] állításai között, [hogy] a versenyt [meg]fojtja, [ha a társadalom fontosságot tulajdonít az egyenlőségnek]. A tartalom és a forma válsága. Mert mindkettő azon a hiten alapul, hogy a több mindig jobb [– innen a mindenáron való felhalmozás]. Adam [...] – véleményem szerint elegánsan – összekapcsolta az érvek[et], miszerint a társadalomnak fel kell szabadítania az [ember teljesítőkéességét] a profitszerzés kényszere alól, [és] hogy új nyelvi [létmódra] van szükség itt és most, ebben a vitában.⁸

Nem véletlenül jegyzi meg tehát Lerner prózájának legértőbb kommentátorai – köztük a kritikusnak kiváló pályatárs, Hallberg⁹ –, hogy *Az iskola Topekában* legnagyobb tétje az erre a *nyelvre és létmódra*, úgy is, mint a regény központi metaforájára való rátalálásnak a lehetősége. Ezért kettőzi meg magát Lerner – ahogyan korábban is tette – Adam alakjában, s ezért próbálgatja a nyelv és a nyelv által elérhető hatalom határait, melyeken túl ott kísértenek az értelmetlenség alakzatai: az erőszaké (Darren mint Adam Másikja), a magyarban

⁷ Lerner: *Az iskola Topekában*, 30. Az eredetiben: „And now Joanna stands to deliver the first affirmative speech. For a few seconds it sounds more or less like oratory, but soon she accelerates to nearly unintelligible speed, pitch and volume rising; she gasps like a swimmer surfacing, or maybe drowning; she is attempting to »spread« their opponents, as her opponents will attempt to spread them in turn—that is, to make more arguments, marshal more evidence than the other team can respond to within the allotted time, the rule among serious debaters being that a »dropped argument,« no matter its quality, its content, is conceded.”

⁸ Lerner: *Az iskola Topekában*, 241. Az eredetiben: „Adam spent most of his speech elaborating an analogy between the spread and a blind commitment to economic growth—he argued that his opponent’s fascination with speed and his claims about competition being stifled by a societal emphasis on equality were in fact related. A crisis of content and of form. For they both depended on the belief that more is always better, accumulation at all costs. Adam toggled—elegantly, I thought—between arguments about the need for societies to free up human capacities from profit-seeking and the need for new regimes of language starting right here, in this debate.”

⁹ Lásd: Garth Risk Hallberg: Ben Lerner’s *The Topeka School* Revisits the Debates of the ‘90s. *The New York Times*, 2019. 10. 03. [web] Hallberg így ír erről: „Ami a »megsorozást« illeti, az egyre csak terjeszkedik, kúszik a jelen pillanat felé. Lerner zseniális metaforát talált a »győztes mindent visz« jellegű későkapitalizmus hatásaira, melyek nem csak a vitaköröket és a hip-hopot érintik, hanem a faji kérdéseket, a szexualitást és magát a nyelvet is. A regény néhol túlerőlteti ezeket az összefüggéseket, mégis, van valami időszerű egyetemessége, ami nélkül valószínűleg nem lenne több nosztalgikus, felnötté válásról szóló történetnél.” (Csikai Zsuzsa fordítása, kéziratban)

„beszédkövetésként” [„speech shadowing”] fordított kiüresedése a diskurzusnak, a tudati regresszió révén a pusztá hangalakká válás, vagy éppen a nonszensz költészete.¹⁰ A *The Topeka School* éppen ezért a legalapvetőbb módon költői szöveg, mely nem pusztán hangsúlyt helyez a dikcióra és a prozódiaira, de ezek a – New York-i iskolától kölcsönzött – költői eszközök adják a velejét.¹¹ A kritika által ünnepeelt tartalmi vonatkozások is csak ebben a közegben érhetők meg teljes mértékben: nemcsak a „Homo Trumpiens” felemelkedésének újabb történeti értelmezési kísérletéről van szó ugyanis, hanem magának a történeti időnek a megértési kísérletéről, amennyiben Lerner szövegében „vannak [ugyan] események [...], de azok az idő múlását és a tapasztalat felgyülemelését örökítik meg, nem pedig drámai szerkezetet erőltetnek rájuk”.¹² A kritika itt egy regényből kölcsönzött, az amerikai terapeuták gyakorlatát kritikával illető belátást visszhangoz: azt „a pszichológusokra jellemző hülye hib[át], tipikus alapítványi hib[át]; [hogya] azt hittük, ha van[na]k szavaink az érzéseink megnevezésére, akkor felülemelkedhetünk [azokon].”¹³

A szöveg sikerének a kulcsa éppen ennek a kudarcnak a belátása. Ahogyan Adam 4:1-es pontozással elveszíti a fentebb megidézett vitát, amelyet saját szokásos stratégiáját követve játszva megnyerhetett volna, úgy Lerner szövege sem hajlandó el- vagy kibeszélni magát egy vesztes helyzetből. Alaphangja éppen ezért a melankólia, az idő múlásával sokasodó veszteségek szemlélése és felmérése, az elévülés felett érzett szomorúság. Ezt az alapélményt emeli esztétikai vezérfonalává a szöveg Jonathannak a Metropolitan Múzeumban LSD hatása alatt átélt epifániájának rögzítésével Duccio *Madonna gyermekkel* című képe előtt:

A régi festmények általában untattak; [ettől] megderme[dtem]. A sejtelem a nő arckifejezésében, mintha [képes lenne megjósolni] egy távoli ismétlődés[t]. Az alakok alatt az a fura mellvéd, [ahogy] össze[kötötte] a szent világ[át] a nézőkével. Az arany háttér az egyik pillanatban [síkban] láttam, a másikban mély[ségében]. De ami igazán lenyűgözött, meghatott, az nem is a képen volt, [hanem] az eredeti keret alsó részén: a gyertyák [égésnyoma]. [A világosság korábbi formájának rajzolata], az áhítat árnyéka. A falon olvasható szöveg szerint a festmény [...] a reneszánsz térhódításá[t] segítette elő, mert Duccio [az] életből [ellessett módon] képzelte újra a Madonnát és Krisztust. Tehát ebben az értelemben a szentség elleni cselekedet volt, egy lépés [azon az úton, melynek végén – elszakadva a vallástól, elszakadva az oltároktól –] a festmények esztétikai kontempláció tárgyává, szabaddá [válnak], vagy arra ítéltetnek, hogy [beke-rüljenek] a múzeumokba, a piaci körforgásba. Ám az égésnyomok [mintha] egy régi kor ujjlenyomatai lettek volna – mielőtt Ziegler és [elvbartái] úgy döntöttek volna, hogy az érték hagyományos forrásai pusztá babonák. „A sok ezer nemzedék[en] át tartó technikai fejlődés” eltörölte a szertartásokat, kiürített minden jelentést [– ím az] istenség nélküli glosszológia. Úgy véltem, hogy a festett

¹⁰ Lásd: John Day: *The Topeka School* by Ben Lerner: review – a class of its own. *The Guardian*, 2019. 11. 08. [web]

¹¹ Talán ezért is érthetetlen a cím magyar fordítása, mely teljesen figyelmen kívül hagyja a nyilvánvaló utalást a New York-i iskolára, a kortárs amerikai költészet egyik, ha nem a legmeghatározóbb formációjára, melynek ismerete elengedhetetlen lenne Lerner nyelvének magyarrá ültetéséhez. Nyilván a cím fordításának átgondolásához sem szolgáltatott elég indokot, hogy a regény egy egész fejezete viseli „A New York-i iskola” címet, benne egy Ashbery-felolvasással, ahová Adam eljut ugyan, de ahol zaklatott lelkiállapota miatt nem tud maradni.

¹² Christian Lorentzen: „Homo Trumpiens: Ben Lerner’s *The Topeka School*.” *The Sewanee Review*, 2019. ősz, 779–791, 783.

¹³ Lerner: *Az iskola Topekában*, 197. Az eredetiben: „the stupid mistake psychologists make, a very Foundation mistake; we thought that if we had a language for our feelings we might transcend them.”

anya ezt látta előre, hogy a gyertyafénytől búcsúzik, hogy tudja, csapdába esett a jövőnek [szóló] festményben, [ahol], hiába nagyszerű, csak a technika egy példája lehet. A felszín[e]n a szemem láttára [futottak szét] az új repedések. [Emlékeimben] könnyek [fakadnak].¹⁴

Az én- és történetírás átadja magát a forma uralmának és a róla szóló művészeti diskurzusnak, mely a regény által megidézett világ szerkezetének és történeti alakulásának tudója. Hasonlatos ez Pynchon korai regényében Remedios Varo alkotásához a világ szövetét varró nőkről a központi alak uralma alatt, vagy – hogy egy kortárs, kevésbé sikerült művészregényt idézzek – Dona Tartt *Az aranypinty* című regényének címadó festményéhez, mely a főhős magára találásának kulcsa. Lerner regényében azonban szó sincs titkos világrendről, mint Pynchonnél, vagy az énről való rátalálásról és a kontroll megszerzéséről.

Ha valaminek, hát éppen ezeknek az elvesztését allegorizálja a Duccio múzeumba zárt képével történő találkozás epifanikus emléke. Ha valamit, hát ezt az alapvető, a forma által meghatározott világba vetett hitet *példázza* Lerner regénye: azt, ahogyan a beszélői szándék ellenére, a diskurzus a maga szerkezeténél fogva, abba mikroszinten belekódolva örökíti át a társadalmi valóság rendjeit, benne az erőszak működésével. Ahogyan Adam – a családi összhang ellenére – erőszakosan reagál a homofób és nőgyűlölő tiltakozók jelenlétére anyja előadása előtt a „Paradox hatások (Jane)” című fejezetben, visszatükrözve ezzel azok viselkedését, vagy ahogyan az utolsó, „Tematikus apperpció” [„Thematic Apperception”] címet viselő részben visszatér az első fejezet, a „The Spread (Adam)” [„Érvhajzás (Adam)”] jelölte kísérteties megtöbbszöröződés. Míg az első fejezetben a kertvárosi házak egyformasága szolgáltatja Adam számára az okot a tájékozódás zavarára (ezt a képet szánta a magyar kiadás is a borítóra), addig az utolsó fejezetben a képeket a bevándorlókkal szemben alkalmazott embertelen bánásmód elleni tüntetők hangja ismétli egymást erősítve, s hozzá létre az „embermikrofont”, a „nép mikrofonját”, minek révén „a közösség a megsorozás közepette lassan megtanul újra beszélni”.¹⁵ Ilyen és ehhez hasonló belső áthalások és motívum-átdolgozások alkotják a *The Topeka School* bonyolult, finom szövetét. Nagy kár, hogy ezek a magyar fordításban nem szólnak meg, hogy a szöveg szinte semmit sem képes megmutatni abból a bensőséges nyelvi gazdagságból, ami Lerner rímregényének sajátja, és – hogy én is tegyek így a végére egy allegorizáló gesztust – ami a magunkról való beszéd újratanulásának is az előfeltétele lenne.

¹⁴ Lerner: *Az iskola Topekában*, 57–58. Az eredetiben: „Old paintings usually bored me; this one stopped me cold. The foreknowledge in the woman’s expression, as though she could anticipate a distant recurrence. The weird parapet beneath the figures, how it linked the sacred world with the world of the viewers. One instant I saw the gold background as flat and another I saw depths. But what really fascinated me, really moved me, wasn’t in the painting: it was how the bottom edge of the original frame was marked by candle burns. Traces of an older medium of illumination, the shadow of devotion. The wall text claimed the painting helped inaugurate the Renaissance because Duccio reimagined the Madonna and Christ in terms taken from life. So in that sense it was a move against the sacred, a step toward paintings becoming objects of aesthetic contemplation, detached from religion, detached from altars, free or doomed to circulate in museums, in the marketplace. But the burns were like the fingerprints of an older time—before Ziegler and his brethren decided that traditional sources of value were merely superstition. »Those thousands of generations of technical progress« obliterated ritual, emptied out all meaning, glossolalia without divinity. I decided that’s what the painted mother foresaw, that she was saying farewell to candlelight, that she knew she was trapped inside a painting addressed to the future, where it could only be, however great, an instance of technique. New cracks spread across the surface as I stared. Tears start in my memory.”

¹⁵ Lerner: *Az iskola Topekában*, 315.