

Kocur László
A SZALAMANDRÁK INTERAKTÍV
KATASZTRÓFAREGÉNYE

Amikor a – [z] úgy gondoljuk, Magyarországon nem bizonyosan kellő, a Nyugat-Európában elfoglalt tudományos pozíciójának megfelelő mértékben recipiált – rendszerelvű irodalomelmélet egyik – ha nem a legfőbb – „pápája”, Itamar Even-Zohar A többrendszerűség elmélete c. tanulmányában bevezeti a dinamikus és a statikus kanonicitás fogalmát, a következőket állítja: „... más bevezetni egy szöveget az irodalmi kánonba, és más a modelljén keresztül bevezetni valamely játéktárba.¹ Az első esetben (amelyet statikus kanonicitásnak nevezhetünk) az adott szöveget végleges formába öntött műként fogadják el, és belehelyezik azon felszentelt szövegek sorába, amelyeket az irodalom (a kultúra) meg kíván őrizni. A másik esetben (amelyet dinamikus kanonicitásnak nevezünk) az adott irodalmi modellnek sikerül a játéktáron keresztül a rendszerben produktív alkotóelemként meghatározni önmagát.”² Majd pedig Tolsztoj és Strindberg példáját említi, akik írói pályafutásuk során folyamatosan új poétikai modellekkel kísérleteztek, hogy ne csak személyüket, hanem irodalmi modelljeiket is elfogadja, befogadja, mi több, követendő példának tartsa a kor. Ha hihetünk az irodalomtörténet állításainak (és hihetünk?), Karel Čapeknek hasonló jellegű problémákkal nem kellett szembesülnie időben szűkre szabott, ám művekben gazdag életpályája során: a „reprezentatív írótság” és a népes olvasótábor – popularitás? – nem zárta ki írásainak párbeszédképességét a kortárs cseh irodalom szövegeivel. Mára azonban a tekintélyes, egykor potenciális Nobel-díj várományos³, reprezentatív életműkiadást és papírfedeles reprintet egyaránt megért szerző írásai

¹ A játéktárat itt olyan törvények és elemek halmazaként képzeljük el (lehet különálló, kapcsolt vagy teljes modell), amely a szövegalkotást irányítja. Itamar Even-Zohar: A többrendszerűség elmélete. Helikon 1994/4. 442.

² Uo. 443.

³ „Egy francia írócsoport a »szellem szabadsága nevében« Čapeket javasolta az 1938-as irodalmi Nobel díjra, és felhívást intézett a francia irodalom képviselőihez, csatlakozzanak a javaslatához. A felhívást tizenegy író, köztük Romain Rolland, Louis Aragon (a felhívás kezdeményezője), Luc Durtain, Jean-Richard Bloch, André Chamson és André Wurmser írta alá, és még Jules Romains is eleget tett neki, noha ő volt az egyetlen neves francia, aki egyetértett Münchennel.” Zádor András: Karel Čapek. Gondolat, Budapest, 1984. 293.

bekerültek a cseh nemzeti kánon felszentelt, ám „megkövesedett” szövegei közé. Alátámasztja ezt e sorok írójának búvárlata is, melyet negyedéves, elsősorban magyar filológiai célzatú prágai tanulmányútja során tett. A csehországi – a magyarországihoz hasonlóan differenciált, de nem annyira „kiterjedt” (s ennek talán pozitív előjelet is tulajdoníthatunk) – folyóiratkultúrának nem kell tartania attól, hogy a Čapek-tanulmányok s az őt megidéző szépirodalmi művek minden más jellegű írást kiszorítanak... Čapeknek marad az egészvásonba kötött tiszteletteljes kirekesztés. A kemény borítólapok nemcsak nyomdaipari értelemben „zárják közre” a szöveget.

Čapek egyik legjelentősebb munkája a *Harc a szalamandrakkal* (a továbbiakban *Harc*), melyet pl. 1973 és 1978 között újra kiadtak, többek közt a Szovjetunióban, Jugoszláviában, Svédországban, Lengyelországban, Dániában, az NDK-ban, Portugáliában és Belgiumban is. De népszerűsége legalább ekkora volt, ha nem sokkal nagyobb, megjelenése idején⁴, magyarul már a megjelenés utáni évben, 1937-ben olvasható volt, Donner Pál jóvoltából.⁵ Természetesen egy pillanatig sem szeretnénk vitatni a regény nagyságát, de páratlan népszerűségéhez bizonyosan hozzájárult az adott társadalmi-történelmi kontextus is, mely azonban utóbb – sajnálatos módon – egyenirányúsított olvasatok sorát rendelte hozzá. Értelmezői – főként a keleti blokkban, Lipcsétől Moszkváig – hajlamosak voltak a regényt a fasiszta terjeszkedés elleni felhívásként olvasni. Természetesen nem kívánjuk vitatni, lehet ekként olvasni, a szöveg lehetővé teszi az illetén irányú interpretációt is. S persze számos továbbit is, melyek azonban – főként a központilag irányított irodalmakban – kevésbé érvényesülhettek a „kötelező” olvasási irány mellett.

Dolgozatunkban arra keressük a választ, a Čapek-regény polifóniája miatt milyen egyéb, eddig nem vagy nem eléggé vizsgált kontextusokban tud alkotó módon részt venni, illetve a kötet struktúrája hogyan törekszik a „könyv”-ben rejlő extenzív totalitás felszámolására.

A kontextusteremtés során szükségképpen ki kell térnünk a műfaj kérdésére is, mert a regény olvasása során egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy az műfajilag nem tételezhető homogénnek. A lehetséges műfaji besorolás kérdésében a

⁴ A kötet 1936-ban jelent meg, ezt megelőzően a Lidové noviny hasábjain közölte folytatásokban.

⁵ Donner Pál 1933-tól kizárólagos jogokat birtokolt a Čapek-művek magyarra fordítása terén. Ő tolmácsolta többek közt a Hordubalt, a Meteort, az Egy mindennapi életet, A fehér kórt, a Masaryk-fényképeket. Donner a német hadsereg prágai bevonulásának napján, 1939. március 15-én öngyilkos lett.

Čapek-értelmezők táborában viszonylagos egység honol. Szergej Nyikolszkij, a Čapek-életmű egyik legavatottabb kutatója⁶ a regény kapcsán „apokrif kalandos műfajról”, publicisztikai, tudományos-fantasztikus, satirikus, ironikus, groteszk megszólalásmódról, művészi pamfletről beszél. Tanulmányának zárófejezetében pedig amellet érvel, hogy a regénynek sikerül műfaji szintézist teremtenie:

Magyar értelmezői közül Dobossy László egy ízben tárcaregénynek⁷, más alkalommal pedig „nagy satírának” nevezi⁸, s itt némi pejoratív hangsúlyt is érzünk a jeles bohemista szavaiban. Magunk a tárcaregényként való meghatározást nem gondoljuk teljességgel tarthatónak, ahhoz ui. az idők során valamiféle kommersz jelleg társult, hisz szerepe elsősorban az olvasók-előfizetők megtartása-toborzása. Lényeges formai jellemzője a tájleírások, elemzések hiánya, a cselekmény egyszerűsége, ez pedig a legkevésbé sem jellemző Čapek regényére. Igaz ugyan, hogy a kor reprezentatív konzervatív folyóiratának hasábjain adta közre, de Orwell 1984-e sem lenne tárcaregénnyé attól, ha pl. a *The Guardian*ban folytatásokban közölnék...

Čapek avatott fordítója és monográfusa – aki még személyesen ismerte a szerzőt – Zádor András, a legteljesebb magyar nyelvű Čapek-monográfia írója a következőket vetette papírra a műfaji meghatározás kapcsán:

„Általában satíráként emlegetik, és ez a megjelölés helyes is, de nem teljes. Ha ezt a minősítést legalább a satíra kétségtelenül jelen levő ismertetőjegyeivel egyenértékű sajátságokat figyelembe véve egészítenénk ki, akkor a könyvet utópisztikus-tudományos-fantasztikus-satirikus allegóriának nevezhetnénk.”⁹

Eszmei szempontból az antifasiszta irodalomba sorolja be.

⁶ Szergej Nyikolszkij három monográfiát írt Čapekról, a harmadik, a Karel Čapek – fantaszt i satirik – lényegileg a Roman K. Csapeka „Vojna sz salamandrami” (Sztruktura i zsanr) kibővített változata a ráakódott/hozzáadódott ideológiai hordalék/többletjelentés ellenére is nemzetközi viszonylatban is az élvonalba sorolható. Nyikolszkij méltán pályázhat(ott volna) a „Legprecízebb Čapek-filológus” címre, ő ui. a referencialitás szempontjából is végigolvasta a regényt, s az összes földrajzi nevet, személynevet, bibliográfiai hivatkozást azonosította. Két könyvnek azonban kitaró kutatás ellenére sem sikerült sem bizonyítania, sem cáfolnia létezését.

⁷ Dobossy László: Karel Čapek. Gondolat, Budapest, 1961. 71.

⁸ Uo. 74.

⁹ Zádor András: Karel Čapek. Gondolat, Budapest, 1984. 251.

Heé Veronika – aki a művekben megnyilvánuló líraiság és epikum kapcsán elemzi Čapek életpályájának alkotói fővonalát – nem érezve feladatának a műfaj meghatározását, utópikus regénynek nevezi.

Fried István a *Tíz híres regény* c. népszerű munkájában a műfaji meghatározhatóság problematikáját azzal vezeti be, hogy a regény voltaképpen több műfajt próbál végig egymás után, s közben a nézőpontok változtatása nem felel meg a műfaj addigi sajátosságainak. „Mégsem jön létre a műfaj radikális megújítása, mivel nem az eszközök, az előadási módszerek változnak, hanem csupán a hangnem tér el az elvárttól”¹⁰, majd pedig ezek után nyomon követi, hogyan jutunk el a könnyed, parodisztikus légiós regénytől a tudományos-fantasztikus és az állatregény műfaji sajátosságainak érintésével az egykorú valóság regényén át az utópisztikus regényig.

Azonban – s erre Fried István is felhívja a figyelmet – a regiszterváltásoknál az olvasó szinte észrevétlenül siklik át a határokon. Magunk ezt egyfajta kontaminált nyelvi réteg megképződésével véljük magyarázhatónak.

Fried István – tudomásunk szerint egyedülként – veti fel a szöveg állatregényként való olvasásának lehetőségét, s ez az egyik lehetséges, általunk elhanyagoltnak vélt, bővebb kifejtést érdemlő kontextus, nevezetesen az állattirodalom helyzete a Čapek-életműben.¹¹ Čapek terjedelmes életművében szerény szegmens jutott ennek a műfajnak, az első „állati” írása *A rovarok életéből* címet viseli, s 1921-ből származik. A rovarok életéből (a továbbiakban *A rovarok*) színpadi mű, helyét mégsem lelmi egyértelműen a drámai műnemben, lévén szó revüről, melynek létrejöttében nagy szerepe volt a társművészeteknek, jelesül a zenének, a balettnek, a pantomimnak és a filmnek is. Noha a darabot Csehszlovákiában és külföldön egyaránt bemutatták, s talán a *R. U. R.*-énál kisebb, de nem jelentéktelen, zajos siker volt, nem utolsósorban Hugo Hilar rendező és színházi szakíró lendületes színpadra alkalmazásának köszönhetően, az első utópisztikus alkotói korszak e sajátos kakukktojása, mely ezúttal mellőzi a fantasztikumot, nem több, mint egy becsületesen megírt darab az állattörténetek azon vonulatából, ahol az állat csupán álarcát kölcsönzi egy antropomorf ábrázoláshoz. A darab négy képből áll, s előjáték vezeti be. A darab főszereplői rovarok: lepkék, ganajtűrők, szöcskék, a fürkész, a parazita, a hangyák és a kérészek, a darabban egyetlen ember szerepel, a Csavargó. Az első képből Lepkék flörtölnek, udvarolnak, szeretkeznek, kacérokodnak, mint a

¹⁰ Fried István: *A szalamandratömegek lázadásának regénye*. In *Uő.: Tíz híres regény*. Gondolat, Budapest, 1989. 184.

¹¹ A XX. sz.-i (utópisztikus jellegű) állattirodalom egészében való elhelyezése külön tanulmányt érdemelne, így erre most nem térünk ki.

lélek nélkül való szexualitás megtestesítői. A másodikban az önző módon kifejezésre jutó egyéni boldogság, életprogramadó önzés kerül pellengérré. A második képben valamiféle gradáció is megfigyelhető, a Ganajtúró-házaspár vagyongyűjtő magatartása még hordozhat(na) pozitív értéket, legalábbis a Szöcskepár könnyelműsködéséhez képest. Ezeket azonban ellenpontozza a Gyilkos Fürkészés, a Parazita aljassága. A harmadik képben az egyéni önzés kollektív mértéket ölt a hangyaboly képének megidézésével. Az agresszív és militáns hangyák – két hangyaboly – vezetnek egymás ellen durva, öldöklő háborút. A negyedik kép, mely egyben Epilógus is, szembehelyezkedik az eddigiekkel, szereplői a közmondásosan rövid életű kérészek, akik – noha számukra csak egy nap az élet – vidám táncsal ünneplik azt. Az egyetlen emberszereplő, a rezonőr és a kommentátor szerepét betöltő Csavargó mintegy szimbolikusan a kérészek jelképes funkcióját kiteljesítve a darab végén meghal. Ám – talán a kereskedelmi okok nyomásának engedve – utóbb készült egy vidám befejezés is, ahol csak elalszik.

A szerző egy másik állattörténe a *Dášenka čili život štĕnete* (magyarul *Dášenka avagy Egy kutyakölyök élete* címmel adták ki) bájos mese, s bár fejlődésre utaló nyomokat felfedezhetünk benne, az a fajta allegorizáló szándék, mely *A rovarokban*, ill. a *Harcban* nyilvánvaló módon jelen van, itt nem érhető tetten, ahogy a *Měl jsem psa a kočku* c. posztumusz mesekötetben sem. Tehát a čapeki életmű állattörténeteiből nem bontakozik ki fejlődési sor, a szövegek nem korrespondálnak egymással, így ezt mint potenciális kontextuslehetőséget elvethetjük.

Valószínűbbnek látszik azonban egy antiutópista-katasztrofista sor léte az életműben, mint ahogy erre Balogh Magdolna is felhívja a figyelmet. Míg az antiutópia kellően közkeletű fogalom, tekintélyes szakirodalmi háttérrel támogatva, a katasztrofizmus ennél lényegesen kisebb szakirodalommal rendelkezik, határai sokkalta képlékenyebbek, átjárhatóbbak, egyesek szerint nem is önálló irányzat. Ezért – Bojtár Endre és Balogh Magdolna nyomán – bekezdésnyi terjedelmet szentelünk neki. A katasztrofizmus mint terminus technicus a két világháború közötti lengyel irodalomkritikában alakult ki, de Bojtár felfogása szerint lényegileg kiterjeszthető az egész kelet-közép-európai térség irodalmára. A katasztrofista törekvések részben az avantgárd mozgalmak hatására kibontakozó ellenhatásként jöttek létre. Annak naiv optimizmusával a groteszk esztétikai minőségét helyezték szembe, mely egyszerre látatja a komikust és a tragikust. A katasztrofisták világképében ennek megfelelően az avantgárd jövőcentrikusságával szemben nagy szerepet kap a múlt megidézése mítosz-újraértelmezések, szimbólumok, archetípusok segítségével. A jövő csak mint disztópikus tér jelenítődik meg. A katasztrofizmus a felvilágosodás – az újkor legnagyobb hatású válságának –

csődjeként nyilvánul meg, s e válság okait kutatva lényeges helyen találjuk a polgári szabadság eszméjének megvalósíthatatlanságát. A katasztrofista művekben manifesztálódó radikális bölcséleti kétely mögött azt a bizonytalanságot kell látnunk, mely az abszolút erkölcsi mércétől és az Istentől megfosztott ember szabadságba vetett hitének megingásából eredeztethető. „A katasztrofizmus a valóságot olyan ellentétpárok alapján értelmezi, amelyek egyik tagja értékhardozó, másikuk értéktelen fogalom: a személyiséggel szembeállítja a tömeget, az elittel a csöcselékét, a kultúrával az anyagi természetű civilizációt, az eszmei értékkel az utilitárius értékeket.”¹² A kutatók között a katasztrofizmus további felosztásáról viszonylagos konszenzus uralkodik, általában technokrata, történetfilozófiai és egzisztencialista katasztrofizmust különböztetnek meg. Ha Čapek életművét a visszatérő motívumok mentén olvassuk, nem kerülhetik el a figyelmünket az emberiség pusztulásának különböző čapeki víziói, a különböző lebírhatalan erőkkel (robotokkal, krakatittal, abszolútummal, szalamandrakkal) szembeni kiszolgáltatottság, tehetetlenség. Ezek mentén szerveződik az életműben egy markáns, akár katasztrofistának is nevezhető vonulat.

A technokrata katasztrofizmusba sorolhatónak gondoljuk a szerzőjének világhírrevező hozó *R. U. R.*-t, az ezt két évvel követő *Abszolútumgyárat*, s talán a *Krakatitot* is. Bár Balogh Magdolna ez utóbbit nem sorolná ebbe a vonulatba, mert „abban az emberiség totális pusztulásának lehetősége csupán mellékmotívum. Ahogy Ivan Klíma is megjegyzi, a Krakatit a vágy és valóság örök, feloldhatatlan ellentétéről, a boldogság kék madarának elérhetetlenségéről, szóló filozofikus kalandregény”¹³. S noha részben igazat kell adnunk Balogh Magdolna megállapításának, magunk mégis úgy gondoljuk, miután Prokop lázalmában elmondta a képletet, az emberiség pusztulása, noha nem következik be, potenciális lehetőségként van jelen.

A *Harcot* a szakirodalom általában a második, történetfilozófiai irányzatba szokta sorolni, melynek jellemzője, hogy az újkori történelmi fejlődés aránytalanságait okolja a bekövetkező katasztróféért. De nemcsak a katasztrofikus végkifejlethez vezető út az, mely szembeállítja a fentebb említett három alkotást a *Harccal*, hanem a katasztrofikus végkifejlet irreverzibilitása is. Az *R. U. R.*-ben ugyan elpusztul az emberiség – igaz, logikai bakugrások sorozata után –, de miután Alquist, az öreg építész, az utolsó robotok által élve hagyott ember is elbúcsúzik az

¹² Balogh Magdolna: *Kiúttalan utakon*. Balassi, Budapest, 1993. 38.

¹³ Balogh: i. m. 66.

élettől, egy a robotok tökéletesítése során előállított, „magasabb rendű” robotpárban megteremtődik az emberiség továbbélésének lehetősége, s a szerző hite ebben a lehetőségben csaknem teljesnek mondható.

Az *Abszolútumgyár* a *Harc* szempontjából már több aspektusból lehet előremutató, részint hogy a karburátorok sorozatgyártását tökéjével támogató gyárost itt is Bondynak hívják, akár a Szalamandra Szindikátus megalapítóját, részben pedig, hogy Čapek már itt is alkalmazza azt a montázstechnikát, melyet aztán a *Harc*ban fejleszt tökélyre. Ám a regény konstruálta lehetséges világban a Legnagyobb Háború 1953-ban befejeződik, az abszolútum előállítására képes karburátorokat pedig nemzetközi egyezmény alapján megsemmisítik. Az emberiség továbbélése, ha megrázkódtatásoktól nem is mentesen, de biztosítva van.

Az *Abszolútumgyárat* éppen olyan fanyalagva fogadták a kritikusok, mint a rá két évre, 1924-ben megjelenő *Krakatitot*, sőt ez utóbbit többen a megszokott és elvárt čapeki színvonal alattinak, művészietlennek gondolták. S noha a Čapek-recepció nem tárgya dolgozatunknak, meg kell jegyeznünk, mi nem feltétlenül osztjuk a két világháború közötti időszak zordon ítéseinek véleményét minden vonatkozásában. A szinte filmszerű technikával készült regény végére – persze nem áldozatok és katasztrófák nélkül – a krakatit teljes egészében megsemmisül, a deprimált Prokop pedig elfelejti a robbanóanyag képletét. S az talán valóban túlzás, hogy a regény végén az árok szélén (!) ülő Prokopot egy öregember – mint a bölcsesség allegóriája – veszi fel a (retorikailag és mitológiailag nemkülönbön túlterhelt) szekerére, s látja el olyan bombasztikus, közhelyes tanácsokkal, hogy „túl nagy dolgokat akartál csinálni; most majd kis dolgokat csinálsz. Így van ez jól (...)”, de az emberiség megint megmenekül(het)t.

Nem így a *Harc* végén, ahol a hirtelen megkettőződött, addig omnipotensnek vélt narrátori szólam is elbizonytalanodik a jövőt illetően, de erről később. A katasztrófizmus nézőpontjából Balogh Magdolna ekképpen összegzi a regényt: „A katasztrófális jövő víziója két, egymással ellentétes nézőpontból bontakozik ki. Ugyanazon tények ellentétes értelmű minősítése a groteszk jelentésformálás eszköze. Ezzel a fogással Čapek az értékek jelenléte és hiánya közötti folytonos villódzást idéz elő. Ez az értelme a mű harmadik részében közölt fiktív dokumentumnak, amely a »szalamandrapárti«, illetve szalamandraellenes szemszögből jósolja meg az emberiség pusztulását. A »remeteéletű königsbergi filozófus«, Wolf Meynert pesszimista történetfilozófiai fejtegetése szerint az ember biológiai természetéből fakadóan képtelen a boldog közösségi életre, ezért szükségszerű az emberi faj pusztulása. (...) A regény epilógusában a szalamandrakérdés a következőesen végigvitt »szalamandra-ember« allegória logikája szerint oldódik meg. A szalamandrák a civilizálódás során előbb-utóbb az

emberi társadalmat megosztó eszméket is magukévá teszik: a faji, nemzeti, kulturális ellentétek háborúhoz, majd az állatfaj teljes kipusztulásához vezetnek.”¹⁴ Ez az a kérdés, melyben álláspontunk eltér az idézett szerzőtől, korántsem tévedhetetlen vélekedésünk szerint Balogh Magdolna ezen a ponton enged a félreolvashatóságnak, mint inherens szövegtulajdonságnak. Azt ugyanis, hogy a további események ekként alakuljanak, ő is, meg a duplikálódott (skizofrén?) (önmagát) szerző(nek nevező) narrátor is csak szeretné! Valójában ezen a ponton a szerző-narrátornak (narrátoroknak?) már nincs hatalma önnön szövege felett. Az levált róla, s a továbbjelentődés útjára lépve megkezdte önálló életét, ezzel valamelyest kioltva a szerző(é)t. Így bár a felmerülő kérdések valóban kínzóan kellemetlenek lehetnek az emberiség horizontjáról szemlélve, azokra már nincs joga válaszolni, vagy legalábbis nem több (nem kevesebb?), mint a szöveg bármelyik olvasójának. Tehát a kérdésekre részéről adható egyedüli etikus válasz az, amely regény végén áll:

„– És aztán...
– Tovább nem tudom...”

S a három ponttal még egyszer kinyilvánítja a diszkurzív tér lezár(hat)atlanságát. Tehát – főként a keletkezés ideje felől szemlélve – a regény befejezése nem mondható hagyományosnak, mint ahogy a regény struktúrája sem az. A *Harc a szalamandrakkal* c. regény egy paradoxon, a könyvformával polemizáló könyv regénye, melyben megfogalmazódni látszik a könyv teljességébe, extenzív totalitásába vetett posztmodern kétely, ez már ekkor nyilvánvalóvá lesz, mikor kézbe vesszük a kötetet. Egyrészt a könyv azt állítja, hogy három könyvet tartalmaz. Másrészt a regény (mind a három könyv) önálló, egymástól elkülönülő szövegek, megszólalásmódok és tudatformák tömege (hogy azt ne mondjuk: légiója)¹⁵, melyek önállóan látszanak. Gondolunk itt a szöveg jelentős részét kitevő kvázi-intertextusokra: zoológiai-állatorvosi kísérletekre, korabeli és régebbi, olykor elolvashatatlan, aszémikus újságcikkekre, sajtóanyagokra, riportokra, útleírásokra, szalagcímekre, tőzsdei jelentésekre, levelekre, névjegyekre, névtáblákra, csontváz-reprodukcióra, plakátokra, kiáltványokra, jelentésekre, jegyzőkönyvekre. Ezeknek jó része az autoreferencialitással operálva csaknem végtelen, feloldhatatlannak látszó szimulációs játékba akarja vonni az olvasót: a 29.

¹⁴ Balogh: i. m. 69.

¹⁵ S itt kéne értekezésünk nyelvének csehre váltania, hogy kihasználva a 'masa' szó poliszemiáját, e téren is retorikai mozgásba hozza a szöveget

oldalon látható fekete-fehér BONDY névtábla pl. azzal próbálja megbontani az olvasói tudatot, hogy a naiv olvasóval megpróbálja elhitetni, hogy valóban egy névtáblát lát. Van Toch kapitány névjegye, mely a következő oldalon látható (!), ugyancsak ezzel próbálkozik stb. Tehát a regényben (?) számos, önmagával azonos, önmagának igazságértéket követelő nyelvi réteg található, melyek – leszámítva olykor a tudományosan bizonyítható és az író által továbbgondolt állítások regiszterváltásának pillanatát/határát – nem kontaminálódtak, így a polifónia egyedinek mondható változata képződik meg a kötet lapjain.

Fentebb azt állítottuk, hogy a könyv(be kötött/zárt szöveg) a könyvvel mint formával polemizál. Ennek legfőbb eszköze az olvasás linearitásának megtörésére irányuló folyamatos törekvés (Derrida ilyen munkáinak megjelenése előtt kb. négy évtizeddel!), mint a könyvolvasás ellehetetlenítése¹⁶, olykor provokatív módon, pl. az „ismeretlen” nyelven íródott forrásokra való utalások esetében¹⁷. Az olvasó számára főleg akkor frusztráló ez, mikor a lábjegyzetek több oldalon át „terjednek”, így folyamatos oda-vissza-lapozgatásra kényszerítik. A *Harc* tehát interaktív olvasói hozzáállást kíván befogadójától, akár Derrida *Glas*-ja, ahol Hegel és Genette szövegei olvasódnak egymás mellé, vagy a *Living On: Border Lines* c. esszéje, ahol pedig a főszöveget a lábjegyzet csaknem teljes terjedelmében végigkíséri, így kérdőjelezve meg annak „főszövegségét”. Ez a tendencia napjainkban az irodalomtudományban éppen úgy jelen van, mint a szépirodalomban; elég, ha Németh Zoltán Esterházy-esszéjére gondolunk, mely ezeken túlmutatóan a kétdimenziós papírlap összes létező főirányából olvassa egymásba valós és fiktív szerzők szövegeit. A kortárs szépirodalomból pedig az úgy gondoljuk, nem eléggé méltányolt Márkus-Barbarossa János Farkas Wellman Endrével közösen írott kötetére, a *Dihoriáda* c.-re szeretnénk utalni, mely (igaz, hogy csak küllemében, de ott bizony nagyon) úgy igyekszik felszámolni a könyvformát, hogy azt állítja magáról, hogy mobiltelefon, jelesül Nokia 9210-es mobil kommunikátor, még „antennája” is van.

Úgy gondoljuk, Čapek regénye megelőzte korát, ugyanis a hagyományos,

¹⁶ Mert – tesszük fel a kérdést lábjegyzetben – melyikünk szeret láb- vagy végjegyzeteket olvasni...

¹⁷ A magyar kulturális szocializációval bíró olvasó előtt felrémlelenek Esterházy Péter Termelési regényének nem (bizonyosan) létező utalásai.

lineárisan olvasható könyvformát destruálva radikálisabb hozzáállást kíván olvasójától, mely produktív módon korunk hipertextuális olvasási stratégiáival lenne modellezhető, azaz a frusztráció a megfelelő helyeken egy-egy link beiktatásával lenne kiküszöbölhető. Lehet, hogy Čapek antifasiszta regényt írt, de akkor hipertextuálist is!