

A SZÖVEG SZEMÉLYISÉGE/SZEMÉLYESSÉGE

Az elkövetkezőkben arra vállalkozom, hogy két könyv párhuzamos olvasatát írjam le. Mindezt azzal a nem titkolt szándékkal, hogy közben majd olyan kijelentéseket teszek, amelyek részben a regényről mint elbeszélő módról, részben pedig két regény diskurzusáról szólnak.

Nem tudom, hogy Venyegyikt Jerofejev *Moszkva-Petuski* (1977)¹ és Graham Swift *Waterland* (1983)² című regénye *posztmodern-e*, és szeretnék érveket fölsorolni majd, amelyek egyrészt azt monják, hogy azok, másrészt pedig arra utalnak, hogy talán nincs is értelme arról beszélni, hogy *posztmodernnek* lennének, mert ez a fogalom *nincs*, csak — valamilyen oknál fogva most éppen — használjuk.

Azt az előföltevést teszem kiindulópontommá, mely szerint minden regény arra törekszik, hogy diskurzív érvelésében megteremtse a szöveg személyiségének az illúzióját, azaz hogy az olvasónak megadassék az az érzés, hogy *beszélget* valakivel, eszmét és netán testet cserél vele. Minden, ami a regényben *történik*, azért történik, mert azzal a regény a szöveg személyiségét jellemzi. A cselekedetek vagy azok hiánya jellemzi a szereplőt/szereplőket, a véletlen csak a cselekmény szerkesztésének a fölszínén véletlen, a jellemek meghatározta *cselekvéstörténet*ben nagyon is szükségszerű a bekövetkeztük; s ha nem is szükségszerűen történnek meg magában a cselekményben, a cselekmény szerkesztésének a szempontjából mégiscsak szükségszerűen jelennek meg a maguk *jellemzően* véletlenszerű formájában. A csodás elem vagy az abszurd ebben a koncepcióban elveszti azt a metafunkcióját, amely szerint a fönnálló valóság valamilyen értékelését adnák, és részévé válnak magának a fönnállóknak, mert annak a szöveg személyiségében manifesztálódó lenyomatai. Szólnak a fiktív valóságról és szólnak arról is — ti. a jellemről —, akinek ez a fiktív valóság "*je*lent". Az irodalmi szöveg értelmezésének részben az lesz a célja, hogy rátaláljon a szöveg személyiségére és megmutassa benne azokat a vonásokat, amelyek indokolják, hogy a regény úgy van/legyen, ahogy azt olvassuk.

Mindkét általam kommentálandó regényben³ egyes szám első személyben beszél a szöveg. De ez nem ad automaikus választ az előbb vázolt *keresésre*.

¹fordította Vári Erzsébet, Jelenkor: Budapest-Pécs, 1994

²Picador: London, 1984 - minden fordítás az enyém, Zs. F.

³Fölmerül a kérdés, hogy mennyiben regények ezek a könyvek. Hogy annak szánták őket, az kiderülhet a szerzői utasításokból, fülszövegből, a kiadás körülményeiből. Ugyanakkor mégiscsak az olvasás dönti el, hogy regény-e az, amit olvasunk. Ha az olvasó részt vesz a szöveg személyiségéért folytatott kutatásban, akkor az általa olvasott könyvet regénynek tekintem, mivel az olvasó is akként olvassa.

Az egyes szám első személy a *fókuszt* adja meg, azt a keretet, amely azt modellezi, mintha valaki közvetlenül hozzám, az olvasóhoz beszélne. Nem úgy, mint az egyes szám harmadik személyű elbeszélőnél, ahol, akinél kicsit a kukucsálás szerepére van ítélve az olvasó. A *Moszkva-Petuskiba*n Venyegyikt Jerofejev mondja el nekünk, mi történik vele azon a *vonaton*, amelyen Petuskiba utazik Moszkvából a kedveséhez, akinek a farág ér a copfja. A *Waterland*ben pedig Tom Crick történelemtanár beszél nekünk arról, hogy mi is történt/ik az 1789. július 14., az 1943.⁴ június 23. és az elbeszélés itt/most-ja által behatárolt időben. Illetve az évszámokból kiderül, hogy ennél jóval nagyobb időintervallumról van szó: a végtelenről, hiszen ez a történet a *rettegés* fogalmában találja meg a történelem *földelését*, abban a rettegésben, ami *mindig* az emberé volt, és aminek a történelem csak a kifejeződése.

A *Moszkva-Petuski* vonatutazás, amelyben nem jutunk el a célhoz, de addig rengeteg minden (nem) történik meg velünk. A *poéma* (vö. 34. oldal) általvisz azokon az élethelyzeteken, amelyek azok számára, akik a közelmúltat maguk nem mint fikciót élték meg saját élményként léteznek, és hozzájuk képest a könyv verziója okot adhat a sírásra és a nevetésre, azaz esztétikum.. A gyűlések, a direktívák, a hazudozás, az abszurdítás így kétségtelenül sajátos bájt nyernek egy olyan regényben, amely az általunk *nem fiktív* valóságként megélt valóságot csakis *fiktív* világgént mutat(hat)ja be. A cselekedetek *szinte lehetetlenek*, de ugyanakkor egy regényben minden, amit a regény szövege *valóságként* állít, lehetséges. A vonat a *Moszkva-Petuski* regény grammatikája, az epizódokat az köti össze, hogy — mivel az epizódok a vonat megállói — köztük *megy a vonat*, ami szin-taxis, összekötő elem. A vonat ringat, *elvisz* a cél, a *vég* felé. A regény boldog véget ígér, a hősnek és kedvesének *ismételt* találkozását, immáron a tizenharmadikat. Péntek van, ama baljóslatú nap, amit a regényben oly sokszor megidézett Megváltó kinszenvedése tett *emlékezetessé*. A *tizenharmadik* jelző ezt a szakrális minőséget semlegesíti, és a megváltó várakozással szemben valami *szubverzív*, ironikus jelentőséget kapcsol az eseményekhez, de mindezt már úgy teszi, hogy közben azt is tudjuk, hogy mi *helyett* lesz a regény ironikus, azaz *szatíra*. A *moralitás*, amit a megváltás, a hős történetének a hagyománya ígér, mindenfajta véget igazol. Szinte azt mondhatjuk, hogy mindegy, mi történik, mert a végén a véletlenek és a szenvedések az olvasó számára is elfogadható igazolást nyernek az üd-

⁴Az angol-amerikai irodalomban a 17-es számnak különös tisztelete van. Föltehetőleg arra utal a 17, hogy a geometriában a tizenhét szög az egyetlen ami mértanilag nem szerkeszthető meg. *Van*, de a geometria valósága szerint *mintha nem lenne*. Elgondolható, de nem állítható. Ugyanakkor a 17. életév az ember szexuálpszichológiai fejlődésében is határvonal, amely a test és a lélek azon döntését jelöli, amikor az egyén szexuális szerepet választ/vállal magára, és attól kezdve nőként/férfiként vesz részt abban a történetben (a saját és a mások élettörténetében), amelynek a szereplője. Forster regényeiben a 17 mindig fordulópontot jelöl, az *A Room with a View* (*Szoba kilátással*) című regényében például annak a szereplőnek az életkora, akiről kiderül a regény *végére*, hogy ő "írta", tartotta össze a regény cselekményét azzal, hogy mindenkire szerelmetesen ragaszkodott.

Az 1789-es évszám első két jegye 17, a második kettőnek pedig az összege 17. Az 1943-as évszám jegyeit összeadva ismét 17-et kapunk.

vözülésben, melynek mintegy az olvasó is részesévé válik az olvasás által. Ugyan- ez a helyzet akkor is, ha a történet *hőst* állít elénk a cselekményben, és annak tetteit betudhatjuk az *ő hős* mivoltának. A végén, legyen az akár *rossz vég* is, a hős megdicsőül, és az olvasó a katarzis kegyelmével búcsúzhat tőle.⁵ De hogyan búcsúzzon az olvasó Venyicskától, aki egyszerűen halálra issza magát? Persze ez a regényt lezáró alkoholos kábulat, melyet immáron a hős számára a világ egészét jellemző kábulattá avat a *halál*, nem önálló esemény, mégcsak nem is hagyományos lezárás a cselekményben. Venyicska halála azoknak a pillanatnyi ájulásoknak, eszméletvesztéseknek, kábulatoknak az egyik ismétlődése, amelyek minden a regényben szereplő karakter sajátjai.

A vonat mellett az alkohol, illetve az általa előidézett kábulat a regény grammatikájának a másik része. Talán a vonat a mondatok szintjén vagy az epizódok szintjén, míg az ájulás a kijelentések szintjén ássa alá a biztos valóság illúzióját. Biztos, hogy valóság? A jelek, a nyelv, amelyek/ami a történetet igyekszik elmondani, elkezd *lebegni*, és azok a szavak, amelyekre nagy biztossággal alapozunk olyan fogalmakat, mint igazság/hamisság, *lebegő jelek*ként ezeknek a koncepcióknak a megbízhatatlanságát mondják ki a regény diskurzusában. Így válik az egész könyv a világot megkérdőjelező talánnyá, egyetemes viccé, ami komolytalanná teheti bizonyosságainkat. Az élet diskurzivitása azonossá válik a *reciprocitással*, nincs erkölcs, nincs referencia.

A regény által előhívott *különbözőség* emblémájának tekinthetjük az *Orehovo-Zujevo* fejezet példázatát. Szemjonics, a vonatellenőr van köztünk. Az ellenőr tevékenysége önellentmondás, mint ahogy mindeki más cselekedeteire is igaz, hogy önmaga megfordítása. Szemjonics, mivel a Moszkva-Petuski vonaton soha senki nem vesz jegyet, a vonaton utazó — egyetemesen fél/részeg — emberektől italban szedi be a jegyet, 1 dl/ 100 km az árfolyam. Az ellenőrt, aki afféle metaszóveggként kritikáját adhatná a vonat bódulatának, a vonat és annak belső nyelvezete, a kábulat, magába szívja. Részesedik a részegség megváltó felejtésében, megszűnik önazonossága és maga is az *e/beszélés* egyik hőségé/ áldozatává válik. A mindenkit magába szívó alkohol-rituálé áldozópapja Venyegyikt-Seherezádé (vö. 100. oldal), aki az amúgy is részeg ellenőrt meséjével még inkább a regény mélyébe taszítja. Ott aztán a virtuálisan metaszóveg ellenőr a vonat és a részegség nyelvén elmondott exemplummá avatódik Seherezádé történetében és tudatában, akarom mondani, tudatvesztésében. A főellenőr levetközi kulturális azonosságát (a ruháját) és imígyen átlényegül a *kelet asszonyává*, aki *leveti magáról a fátyolruháját* és kilép a vonatból arra a peronra, ami már nem része a regénynek, viszont része a könyvet a kezében tartó olvasó valóságának. Ebben a másik valóságban a kábulat tárgyiasul, és a realitás elvének megfelelően megbélyegzi önmagát, a gyönyör alantassá aljasul: "*Gondolkodó nádszálként ingadozva két-há-*

⁵ A nagyregény meghatározásának része kell legyen a központi szereplő, a hős meghatározó hősiessége. Legalább az, hogy aljasabb, mint az átlagember, az olvasó, meg kell hogy *különböztesse*. Élete okot ad arra, hogy azon az olvasó figyelme megakadjon, mert nem olyan, mint az övé, hanem — valahogyan — *különb*.

rom másodpercre még megállt, de azután a leszálló utazóközönség lába elé zuhant, és bendőjéből kiokádta a bliccelőktől behajtott bírságot, mely szétfolyt a peronon..." (103-104. oldal).

Valahogy így jár az olvasó is, aki vagy eldobja a könyvet, mondván, hogy ő nem olvas efféle szöveget, vagy elolvassa, és aztán az élménytől kábultan/megalázva idéz föl magában valami hasonló undort, mint, aminek a tárgyiasulása az Orehovo-Zujevo állomás peronján folyik szét. Megkockáztatom, hogy a megjelölt dolog talán maga az esztétikum ebben a könyvben. Ezzel nem tettem semmiféle negatív értékítéletet a könyvről, hanem inkább a könyv által megteremtett valóság és a mi valóságunk különbözőségét határozhattam meg; csak az nem biztos, hogy a mi javunkra.

A regény nyelve a *Waterland*ben is lebegő jelekből áll. Ott az olvasót az életétől megváltó szöveget *Dick* hozza magával, aki az anyja és anyai nagypja nászából született korlátozott tudatú fiú, afféle félisten, akinek az egyetlen jellemzője a nagy méretű vesszője mellett az, hogy a motorján száguldozik a töltésen: *kentaur*, akire nem vonatkoznak a valóság szabályai, ahogy nem is azoknak a tekintetében fogant. Ő a másság, amivel meg lehet a világot váltani önmagától abban az értelemben, hogy ő szolgálthat okot a *történetre*. Az apa-nagypapa-Agamemnon-Laioszt azt hagyja örökül fiának, hogy ő lesz "a világ megváltója" ("He will be the saviour of the world."; 98. oldal). Ez a pogány megváltó úgy hal meg a regény végén, hogy eltűnik a folyóban. Nem fullad bele, hanem önmaga valóhoz hűen visszatér elemi létébe, angolnává válik a hal-ember (*a fish of a man*⁶; 309. oldal), hogy a vízben semmisüljön meg a történet világának a számára. Visszatér az ösztönök, a természet törvényeinek az érvényességébe. ("There'll come no answering gurgling, rescue-me cry. He's on his way. Obeying instinct. Returning. The Ouse flows to the sea..."; 310. oldal.)

A *Waterland* mottója Dickens *Great Expectations* (Szép remények) című regényéből van ("Ours was the marsh country..."). Ez az idézet a *lápvidéket* jelöli meg a most kezdődő regény horizontjául. A földrajzi minőség olyan földön játszhatja a történetet, ami valamikor víz volt. A regény horizontja nem stabil, a víz, amitől elvették, folytonosan pusztítja, miközben építi is. Ahogy a *Moszkva-Petuski* vonata is átlebegteti az egyik állomás-epizódtól a másikig a regény cselekményét, a *Waterland* szerkezete is átlebegteti a majd négy évszázadnyi történés egyes pontjait egymásba. Bár amíg a *Moszkva-Petuski*ban a vonat és az ájulás a grammatika ragasztóanyaga, addig a *Waterland*ben ugyanezt a Crick és az Atkinson család két *családrege*nye teljesíti. Mindkét család a rá jellemző ismétlődési késztetéssel van megáldva, és ami a regény elbeszélte idejében történik, arról hamar kiderül a történelemre szentelt kitérőkből, hogy a család ritualizált öröklődő cselekedetei, amelyek várható, hogy megismétlődnek a történetben, ha az *családrege*ny. Csakhogy a *Waterland* inkább indul *történelmi regény*ként. A már idézett epigráf előtt szerepel egy lexikon szócikk, amely a *historia* meghatározásait tartal-

⁶A *fish* ('hal') szó idézi Dickben azt az archaikus szerepet, amely Jézus mítoszában is a *halat* teszi a *Megváltó* szimbólumává.

mazza. Miután Arisztotelész *Poétikája* óta a történelemmel szemben különböztetjük meg az irodalmat, sajátos, hogy az irodalmi alkotás a történelem meghatározásával kezdődik. A történelem e szerint *absztrakció és modell*. Tekinthejtük Madách módjára az elbeszélhető történetek tárházának. Másodszer a történelem *kutatási folyamat (inquiry)*, amelyben a történész – itt a történelemtanár-elbeszélő, Tom Crick – detektív módjára próbálja előhívni a történelmi tényekből, *emlékekből a történetet*. Ezt a tevékenységet az olvasó is megismétli, de már nem történészként, hanem a történelemmel ellentétbe állított irodalom olvasójaként. Harmadszor a történelem *tanulás*, netán *beavatás*, aminek – ha a történelem regény – a műfaja *fejlődésregény* volna.

A *Waterland* mindezekután összerakja a két ellenpontot a *rettegés* ("terror") metaforájában. Úgy szünteti meg a történelmet, hogy hangsúlyozza annak *talányosságát*. A történelem logikája az archaikus történelem ismétlődése, nem pedig valami törvényszerűség. Így a *Waterland* végére a történelem kétszeresen az elemi-szimbolikus értelmezésben ér véget: egyrészt véget ér - legalábbis a regény világában - az elbeszélő-történelemtanár feleségének az *őrületében*, másrészt pedig abban, ahogy Dick átlényegül angolnává és *visszatér* az atya közegébe, ahonnan vétetett. Azt hiszem, nem Mary Crick más tudatra ébredéséről és Dick metamorfózisáról van csak szó. Az, hogy a regény vége a mindenséggel való azonosság, arra utal, hogy a szöveg személyiségének és az olvasónak a viszonya a regény végére olyan állapotba jut, amelyet csak ilyen minőségű tudatállapot képes föloldani. Az olvasó olvasás utáni melankóliájának oka lesz ez. Itt veszítjük el a hőst/ hősnöket, akivel *együtt vagyunk*, míg olvassuk a szöveget. Hogy ez kinek jó, illetve, hogy ezt ki intézi úgy, hogy az olvasó számára se legyen kellemetlen, a tanulmányunk elején talány része. De föltételezhető, hogy a szövegben van egy ágens, aki mindezt a maga szavaival és nézőpontjával megszerkeszti a regényben és az olvasóban egyaránt. Az így teremtett egyetemes horizont *emel föl* a fennségei élményhöz. Ezt a *Moszkva-Petuskiban* a IV. plénumbeli fölszólalásában Venyicska a következőképp fogalmazza meg: "*Én figyelmeztettelek benneteket, hogy lelkiekben fel kell emelkednetek az örök erkölcsi értékek befogadásáig, és hogy minden egyéb, amit ti itt kiagyalatok, nem más, mint hiábavalóság és lelki gyötrelem, haszontalanság és faszág...*" (113. oldal).

Kivihetetlen feladatra vállalkozunk akkor, amikor megpróbáljuk a *Moszkva-Petuski* cselekményét leírni. A narrativitás föltétele a *történet* megléte. A történet eseményekből áll. A történet szereplőinek a cselekedetei, illetve kalandjai viszont csak akkor események (vö. a latin *eventus* szóval), ha előbbreviszik vagy hátra a történet menetét. Ha hátráltatják azt, és akció helyett sztazimonok szerepelnek az akkor már csak idéző jelbe tett "cselekményben", akkor az elbeszélő szöveg vagy dramatizálódik vagy prózaversről van szó. Venyicska-Seherezáde története ilyen is meg olyan is. Ugyanis az általa elmondottak megfelelnek az egymásutáni-ság szabályának, de az ok-okozati összefüggések helyett csak az alkohol által előidézett *önkívület* szerepel okként is és okozatként is. A tudathíány a történet logikája.

Isten áldásával elindul a vonat, amely Venyicska tudatáramának a tárgyiasulása. Cél az imádott asszonyban tettenérhető *boldogság*, azaz a *boldog vég*, a

szexuálisan (erre utalhat a *Petuski* szó által földézett 'kakaskodás') értelmezett grammatikai tett. A regény célja a beteljesülés, amelyet a vágy tárgya, a Petuski-ban Venyicskára áhító asszony jelez. Csakhogy Venya minden egyes delirium-zuhanásban beteljesíti vágyát, hogy az azon nyomban undorra váljék, és arra kényszerítse, hogy ismét vágyát/szomját oltsa. Az ismétlődések során a vágy/szomj fokozatosan az undorra irányul, és a vágy már nem vágy, hanem örvény, nincs többé tárgya, mert – miután kezdet és vég egy – önmagát kielégítő és beteljesítő cselekvéssé ritualizálódik. Rögtön az út elején megszűnik a világ az elbeszélő számára, aki a 24. oldalon átalakul a regény horizontjává és azzá a nyelvvé, amivel ezt a horizontot – azaz önmagát – a regény elbeszélése által/okán meg tudja termékenyíteni, hogy megszülessék a frigyből, ami az frás/olvasás/ájulás, a szöveg személyisége.

Az elbeszélő sokasodni kezd és az alkohol segítségével önmagán elkövetett elbeszélő játéokban általa és benne történnek meg a történetek. *"És miért ne alakíthattam volna én az összes szerepet? Mondjuk megcsaltam saját magamat, elárultam a meggyőződésemet; nem, nem is így, hanem inkább gyanakodni kezdtem arra, hogy megcsaltam önmagamot és a saját elveimet, aztán besúgtam magamat önmagának – tyű, mi mindent hordtam össze! –, s így a végén, miután szerelmes lettem szenvedő önmagamba, elkezdtem fojtogatni saját magamat. Torokon ragadtam magam, és nekiláttam. Meg isten tudja, mi mindent műveltem még odakint."* (24. oldal). Íme, az ön-*Othello*, Venyicska így beszél *el* a történeteket, amelyek eddig a világirodalom repertoárját alkották és okot adtak arra, hogy *el-beszéljünk*. Ugyanakkor az általam idézett rész megmutatja, hogy miként van jelen (hogy miért van jelként jelen) az olvasóban az olvasott szöveg. Az olvasó a XX. században egyedül olvas, a könyvek benne magában vannak, történnek. Az olvasó tudata a könyv történetének a vetítővászna, amit maga az olvasó is néz. Benne láthatja egyénisége kitérésének a határtalanságát. Ebből adódhat az így elért egyetemes lebegés, a mindentudás és a mindenhatóság illúziója.

Az első epizód, amely az önmagával hadakozó elbeszélő hőst éri, egy koncepció per, melyben megvádolják azzal, hogy hősi gúnyt űz az emberekből, mivel se nem őrít, se nem szellent az elfogyasztott italok ellenére sem. Ez ugyanakkor metaszöveg is, ami Venyicskának a metafizikai szerepére utal. Venya nem testileg, hanem tudatilag van jelen a regényben. Ezt hangsúlyozza az is, hogy a rituális ivászat is tudati/ tudatvesztéses jelenségekben manifesztálódik, amelyek közül egy maga a könyv, mely most érvelésünk, ha nem is a vágyaink tárgya. Az epizódnak nincs értelme, hiszen az *itt/most*, ahol/amikor az epizód történik, nem az az *itt/most*, ahol/amikor a történések jelentőséget nyernek. A narrativitás "megbomlása" itt tulajdonképpen az *elbeszélés* szó *el-* igekötője. *"Már értitek, ugye? És az egész életemben így megy. Egész életemben át fojtogat ez a lidérc, ami abból áll, hogy még csak nem is félreértetek, ó, nem – a félreértés még hagyján! –, hanem szigorúan az ellenkezőjét fogják fel annak, amit mondok, azaz teljesen disznó módon, mondhatni antinomikusan értelmezik a szavaimat."* (29. oldal) Csak félreértés van, a regény semmi okot nem ad arra, hogy a regény befogadására törekedjünk, vagy arra, hogy azt higgyük, hogy imígyen törekszünk.

Az epizódot követő tudattalanságban Venya gyors metamorfózisban azo-

nosul a Megváltóval, Napoleonnal és a dán királyfival. Ezek az azonosulások ugyanakkor nem diskurzívak, jelentőségük abban merül ki, hogy fölvetnek egy-egy értelmezési horizontot az általuk megjelölt másik szövegben. Játék ez, amely a lebegést erősíti, de ahogy a történet maga is, ez is teljesen lényeg-telen, logikátlanul emberi. A meghatározatlanság, mely az elbeszélő/ hős sajátja, itt nyeri el retorikai jelentőségét: "(Most megérthettétek...) *Hogy mitől vagyok egyszerre hülye is, démoni is, meg locsogó alak is.*" (41. oldal).

Jellemző, ahogy az utazás célját, és így lehetséges logikáját is, megismerjük elszórt utalásokból. Ez a fogás arra játszik, hogy az olvasó megkeveredjen, mert egyrészt indokolt, hogy várja, minden rendbe jön ebben a nagy narratív káoszban, ugyanakkor az is meg van indokolva, hogy semmi értelme történet – azaz beteljesülés, a petuski asszony, a *legimádnivalóbb szajha, az én lenhajú boszorkányom* – után vágyakozni. A kettős elvárás, illetve az, hogy a klasszikus nagyregény olvasásakor megtanulható olvasói magatartás lehetséges viszonyulásainak fittyet hány a *Moszkva-Petuski*, annak a következménye, hogy a regény diskurzusa szerint a regény által megteremtett lehetséges/ lehetetlen világban diszkreditálódott a nagy elbeszélések igazmondása, másrészt meg annak, hogy *...nap nap után szertefoszlik az énem* (44. oldal).

Miután a seregek fölvonultak (nem vonultak föl), kezdődik a csata, mely egy nemzet születésével/ halálával ér véget. Vagy például: miután megismerkedünk a szereplőkkel, és azzal is, hogy milyen valószínűséggel (nem) lépik át a nekik tulajdonított sztereotipikus cselekvéstartományt, összeeresztjük őket például egy bálban, ahol aztán mindenki a (nem sztereotipikus) kedvére lesz önmagához képest mássá, és ezáltal (nem) hoz változást és eseményeket a cselekménybe. Változnak a szerepek és változnak az általuk létrehozott/ elpusztított értékek. Izgalmas olvasmány. Ez a regény közepe. *Nos hát mit tegyek? Rettenetes legyek vagy elbűvölő?* (48. oldal). A *Moszkva-Petuski* a csaták és a veszedelmes viszonyok részt a különböző – alkohollal és más kábító pótszerekkel elérhető – tudatrombolások fősorolásával váltja ki. Ennek elolvasása lehet szórakoztató, rejtőzhetnek benne olyan utalások, amiket mi itt, 1995-ben Magyarországon nem ismerünk föl, de a tanulmány írója számára abban merült ki az érdeme, hogy gyorsan túl lehetett jutni rajta.

Akkor kezd megváltozni a regény műfajiságáról alkotott képzetünk, amikor egyre másra megidéztek Goethe, Schiller, Puskin, Csehov, Rimszkij-Korszakov, és az amúgy igen egyhangú semmitmondás megtelik utalásokkal, és arra figyelmeztet, hogy a klasszikusokról hangoztatott panel-mondataink lehet, hogy ugyanúgy a lehetetlent kísértő fikciók, mint maga ez a regény, a *Moszkva-Petuski*. A klasszikus szövegekre való utalások fölemelik a regény szövegét a felejtés és az eszméletvesztés állapotából, és revelációként mutatják meg a semmitmondó itt/most-ban az ősi történetek, ha tetszik a *grand narratívák* jelenlétét. Ez az elbeszél pillanat nem adja meg az elbeszélés nagy-szerűségét, de az irodalom mint a legtágabb horizont igen. Csak így tudom megengedni a *posztmodern* szó használatának a jogosságát. Jelölje hát a XX. század negyedik negyedének a manierizmusát, amelyben a szürreális szublimálódott való(tlan)ság gyönyörködik önmagában és abban, hogy tehetetlenül bámulja önmagát – akárcsak az olvasó –,

mert úgy tűnik, minden a hősiességre/ jelentős-ségre alkalmat adó életet megélték már a nagy elbeszélésekben, és nekünk csak az emlékezés/ felejtés, a plágium és a játszódás maradt. Nem csoda, hogy a *Moszkva-Petuski* végül is többféleképpen *pastiche*, más nem lehet. De ez távolról sem az irodalom vége, hanem csak egy-fajta karnevál az irodalmon belül, nem első az irodalomtörténetben: ilyen volt *Tristram Shandy* több mint kétszáz éve, vagy *Az ember tragédiája* vagy *A Mester és Margarita*, illetve a *Ulysses*, a *Finnegan's Wake*-ről és a *Termelési-regény*ről már nem is szólva.

Jellemzőjük ezeknek a könyveknek, hogy azt a *mestertörténetet*, amely egy adott irodalmi divat vagy korszak sikeres könyveinek a vázát adta, nevetségessé teszik, vagy ha nem azt teszik nevetségessé, akkor az olvasónak a viszonyulását hozzá. Mi itt, a *Waterland*ban és a *Moszkva-Petuski*ban azt láthatjuk, hogy a "hősnek" nem adatik meg az a cselekvési szabadság, amely őt karizmatikus személyiséggé avatná, és nem is igazán a(z anti) hős tehet erről, hanem a történetek összefüggésének — az intertextualitásnak — a kaotikus volta. Itt ugyanakkor megjegyezzük, hogy az intertextualitásban az itt/most is *inter*, és leginkább az ő nyakába szoktuk varrni a jel és a történet elkorcsosulását.

Lassan elfogynak az intertextuális utasok/ utalások a *Moszkva-Petuski* vonatról ("Egy korty sincs. Mindent megittunk."/ "És nincs senki az egész vonaton?"/ "Senki." (131. oldal)). Elveszett a kultúra, és ekkor indul útjára a film, a hivatalos történet, az itt/most hazugsága. Csakhogy az itt/most elbeszélése, melynek kezdő emblémája Vera Muhina szobra, a parasztasszony munkással, minden valaha elmondott történetet megszüntet abban a pillanatban, amikor a *parasztasszony a tojásaimra suhintott a sarlójával* (136. oldal). Vége az intertextualitásnak, a mindennapok pszichopatológiájából a mindennapok patológiája lesz. Nem psziché, hanem Nácisz sírdogál, ahogy azt Szemjonics is teszi az állomás peronján, ahova kizuhant az elbeszélés vonatából önnön esztétikumába.

A *Moszkva-Petuski* regényszerkezete átírta a regény kötelező epikus kellékeit. A cél/ vég kérdéséről már szóltunk. A kalandok helyett különféle kábulatemremlő kotyvalékok receptjei szerepelnek az így igen csak megrövidült közepében a regénynek. A karneváli jelenetek vagy eltűnnek a könyvből vagy arra gondolhatunk, hogy a regény egy nagy kibővített karneváli jelenet, és kimaradt belőle az összes többi szerkezeti elem. A fordulatok, a megvilágosodás helyet adnak a 4 (főjelentő?) levélnek és a négy képeslapnak. A platformok pedig azt a szerepet játsszák a szerkezetben, mint a *Piroska és a farkas*ban a gyors egymásutánban következő kérdések, amelyek a fallikus nagymama testrészeit firtatják. Mindezt aztán a támadás zárja le, amely végül is a regény mint narratíva elleni támadás, hiszen megakadályozza a mondást és annak alanyát abban, hogy tovább folytassa az epizódok értelmetlen sokasítását. A Venyegyikt Jerofejevre támadó apokaliptikus alakok az igazság bajnokai, tudják, hogy az elbeszélésnek ebben a könyvben

az önmegsemmisítés a célja⁷. A bal oldalára mért szűrés lehet, hogy tévedés, mert Jézus mintha a mája tájékán kapta volna a kegyelemdőfést, de lehet, hogy ez csak a megírás pillanatában érvényes valóság-fikció bal oldali hisztériájára utaló fricska. Az öntudatát végleg elvesztő elbeszélő Seherezádé nem él és nem mond történetet. Kábulata alkalmat adott az olvasónak a világtörténelem sajátosan szédítő megismerésére, arra, hogy végső útjára kísérje Venyegyikt Jerofejev Seherezádé megváltót, aki az olvasás időtartamára az élet kiindulópontja lett, csak ahogy ő maga sem tudta elvinni a diót és a többi ajándékot dundi és beteges fiacskájának, akiről az sem biztos, hogy nem halt-e meg, úgy nekünk sem hozza el annak a reményét, hogy marad valaki a vonaton, akiről majd a következő könyv fog szólni. Úgy bánik el velem, az olvasóval, ahogy vele bánnak el az angyalok, akik akkor hagyják el, amikor először elmosolyodik.

A *Moszkva-Petuski* vonatának a lebegését a *Waterland*ben a víz, majd pedig az Atkinson Ale, a sör likviditása teljesíti. A lápvidék az orosz regénynél megnyújtottabban taglalja a történelem folyását. Egyértelműbben kiderül a történelem elhanyagolható eseményeiről, hogy szükségszerűen bekövetkező – véletlennek tűnő – ismétlődések, és inkább köszönhetőek az egyes ember létezésének, mint a nagy történetnek, amit történelemnek szoktunk nevezni.

Ahogy a petuski-vonaton az olvasó is együtt alkoholizál Venyicskával, úgy a *Waterland*ben az olvasó Tom Crick történelemórán ül, és egy lesz azon tanítványai közül, akiknek csakis önmagán keresztül tudja átlátni a történelem nagy regényét.

Említettük, hogy a *Waterland* egyik epigráfja Dickens *Great Expectations* c. regényét idézi. Ez a Dickens utalás segít a regény szerkezetének az értelmezésében is. A *Great Expecations* kettős cselekménnyel írt regény, amelyben mind a regény hőséneke mind a regény olvasójának csalatkoznia kell a könyv közepén, mert ott derül ki, hogy akiről addig azt hitték, a regény hőseit és annak londoni életét pénzeli, az nem tett semmit, és az az ember, akitől az első laptól kezdve okkal retteg hős és olvasó egyaránt, a regény hőséneke a jótevője, aki pénzével – és később jelenlétével és szeretetével – hálálja meg a hősnek, hogy gyáva volt, és a rettegést, nem pedig a támadást választotta ama első fejezetben, ahol a "gonosz" rálel a könyv elbeszélő hősére, Pipre.⁸ Több száz oldalon sejtelmünk sincs arról, hogy nincs igazunk, és akkor szembesülünk a jótevő és a gonosz azonosságával, amikor már az általa ránk szabott élettörténet mi lettünk, és ezen nem változtathatunk.

A *Waterland*ben is Tom Crick kutatásainak köszönhetően derül ki, hogy az, ami az elbeszélés közben Mary Atkinsonnal, az elbeszélő feleségével történik,

⁷Megjegyezzük, hogy az önmegsemmisítésre való törekvés ugyanakkor szükségszerűen sajátja az elbeszélésnek mint olyanoknak, mert ha a narratíva nem törekszik a végre, akkor azt is el akarja kerülni, hogy a vég által értelmet, illetve értelmezést nyerjen a(z élet)történet.

⁸A kettős cselekmény elméletének részletes kifejtését lásd: Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Clarendon Press: Oxford, 1984., pp.113-142.

egyszerűen azt ismétli, ami egykoron Sarah Atkinsonnal történt, aki férjének a durvasága következtében egész életére néma maradt és elvesztette tudatát. Mary Crick-Atkinsonnal az történik, hogy megmagyarázhatatlan okból ellop egy kisgyereket a bolt elől, majd pedig megbomlik tudata. De ez csak látszólag megmagyarázhatatlan, hiszen ugyanakkor ez a cselekedete visszautal arra az abortuszra, amelyet a regény elején *Martha Clay* (fordíthatnánk agyagból (gyúrt) Mártának is) valóságos és mesebeli tengeri boszorkány csinál a tizenhatéves Marynek, hogy megszabaduljanak attól a magzattól, aki az elbeszélő és Mary szerelmének volt a gyümölcse. Itt abortál a regény XIX. századi vége is, amely szerint a regény végén ígéretet kapnánk arra, hogy egy új házasság vagy egy megszületendő gyermek majd ürügyet szolgáltat, hogy megírják a másik könyvet, ami az általunk épp olvasott könyv kommentárja lesz, afféle új szövetség hős és olvasó között. No és ha ez nem következne be, akkor pedig olyan megrázó szomorúsággal áldja meg az olvasót a könyv — vö. a *Vörös és fekete* befejezését például —, amely szinte eszkatologikussá nagyítja az egyéni szenvedés/ly történetét.

Az is a regény közepén derül ki, hogy a tudatlan/ tudattalan Dick tudatlansága a már említett családon belüli frigyből származik. És így már javában olvassuk a könyvet, amikor megtudjuk, hogy a szövegben rejtőző auktoritás, az a vélemény, amire/ akire hallgatunk, amikor ítéletet alkotunk a regényben törtétekről, maga a korlátolt kentaur lény, aki beszélni is alig tud. Ő a *logosz*, mert ő archaikus értelemben a *szereket*. Benne teljesedik be/ ki az életek története. Az életek története együtt a történelem, melynek apokalipszise Dick, akiben a tudat alig, a szexualitás pedig teljesen diskurzív. Az ösztönök testében ér véget az eszmék dialógusa. És ettől fehéredik el — mégha különben az festék is — *Price-nak*⁹, a feleselő tanítványnak az arca.

Semmi sem önmagában van jel-en a regényben, minden kompulzív, minden ismétlődik, minden eleve már helyettesítő, azaz jelölő, és nem jel. Ezt a regény szövege a világ anatómiájaként állítja az olvasó elé: a horizont, a látvány az *ismétlődő* áradások és földvisszafoglalások tere. A víz megszüntet és újra lehetővé tesz életeket és az életek történetét. A horizonton van egy másik horizont, a történelemé, amely szintúgy véghöz viszi lüktető lebegéssel azt, amit a víz tesz a földdel. Itt a második szinten *ismétlődik* minden. Majd pedig az egyes emberek is *ismétlik* egymást a születés és az elmúlás grammatikáján keresztül. Minden új élet egy már elmondott életnek a metonimiája, egy másik szöveg, egy másik kísérellet az élet elmondására. Így aztán a *Ulysses*ből is ismert lélekvándorlásokon alapuló történet szerkesztés tanúi lehetünk a *Waterland* érvelésében. Csak míg a *Ulysses* metaforikusan tette mindezt, és egy alakba gyúrta bele Leopold Bloomot, a szombathelyi származású dublini zsidó hírdetési ügynököt, meg Odüsszeuszt, addig a *Waterland* ezt metonimikusan teszi, és nem állítja, hogy az élettörténet olyan palimpsest, olyan többször teleírt pergamen, amelyről le kell vakarni a felszínen olvasható írást, és az alatt megjelenik a másik történet, hanem azt

⁹*Price* neve ('a fizetendő ár') enigmatikus. De a regény argumentuma nem teljesíti ki ezt az enigmatikus szerepet. Hacsak nem a később emítendő "Bloody Mary" példázatban.

mondja, hogy ha a kutya bőrét jobban megnézzük, szembeszökővé válik, hogy azért nem ismerős a történet, mert nem olvastuk el a szöveget — hanem csak mellé/ helyette olvastunk. Ez ugyanakkor visszalépés is az elbeszélés fejlődésének egy korábbi szakaszába, ami tulajdonképpen megelőzi a mai értelemben vett regény kialakulását az elbeszélésben. A *Waterland* ily módon visszatér az allegorikus történelethez. Teszi mindezt talán részben azért, hogy megmutassa a történelem allegorikus mivoltát is. Az allegorikus szerep pedig korlátozza a szereplők cselekvésének a szabadságát, ami végül a regényesség, az izgalom és a valóságosság¹⁰ ellenében hat. Így lesz a szöveg egyre kevésbé verzió, és egyre inkább ugyanaz a már—már unalmassá váló játék, amelyben a szöveg magával játszik, és lemond arról, hogy fölemelje a hőst magára mint az elbeszélés horizontjára. Azaz sem törődik, hogy az olvasó is egyedül érzi magát, mert egy idő múlva beleún a kvízbe, ami az olvasónak azt a jártasságát firtatja, amely képességgel éppen elmentésen hat az általa olvasott *posztmodern* szöveg. Regénynek szerencsétlen, viccnek túl bonyolult, drámának gyenge, történelemnek hamis. Bár mindezt nem mondhatom a *Waterland*ről, amely ringató olvasmány, igazi regény, izgalmát megadja a detektív történet, morálját pedig a történelem értelme után folytatott keresés. Az olvasó boldog, mert ott a szerelem, és fél, mert ott a halál is — azaz bele van a cselekménybe szerkesztve az élettörténet eleje, az elmondása és a befejezése is. A cselekmény tartalmazza a regény elméletét. A szöveg, melynek van személyisége, rendelkezik tudattal is.

A történelem elfojtó-ismétléses kényszerén az az elbeszélő fogás emeli át a könyvet, amikor 1921. júniusában Henry Crick, az elbeszélő apja kijelenti, hogy *nem emlékszik semmire* ("I remember nothing" (192. oldal)). Az emlékezet hiánya megakadályozza az ismétlődést és az allegoritást. Helyette új történet, maga a regény válik lehetővé, amelyben az ismétlődési kényszert Dick képviseli. Viszont mivel őt a szövegbe rejtett alkotónak tekintem, szerepe nem akadályoz meg abban hogy elolvassam a könyvben azt a regényt, amelynek a központi alakja Tom Crick, a történelemtanár. Az más kérdés, hogy ő viszont még csak nem is allegorikus, semmilyen értelemben nem különbözik a földtől, amin él. Talán csak a neve¹¹ utal arra, hogy más, mint a horizont, amelyen meg kellene jel-(l)ennie. Ő a történelem rettenetének a tárgyiasulása. Legjobb esetben is csak a kamera szerepét tölti be, általa látjuk, de nem az ő szemével, mi történik, mi folyik le a Leem-folyón. A hordalék már a 3. oldalon elénk veti azokat a jeleket, amelyeknek a magyarázatául szolgál a regény maradék 307 oldala. Van elhullott bárány, ahogy elhullanak a bárányok, anyák, Dick, apák, magzatok és maga a történelem is a történelem folyamában. Úszik a folyóban üveg is, az az üveg, amit Dick hajíthat bele, miután fejbevágtta vele Freddie Parrrt féltékenységében, és ott úszik maga

¹⁰Itt nem a *realizmus* követelményére utalok, hanem arra, hogy a regény egyik erénye az, ahogy föl tudja idézni egy világnak a totális illúzióját, ami sokszor éppen hogy nem realista, hanem az ellenkező felfogás malmára hajtja a vizet.

¹¹Crick 'izomgörcs'.

Freddie Parr is, halántékán az igazi sebbel. Az előbbi üvegben van az a sör, amely meghozza és végleg elveszi Dick eszét, amely Dick számára a történelem, és az én-tudat forrása. De ebben az üvegben van a megváltó vére is, valamint az a *Bloody Mary*, amelyet a halovány arcú Price iszik tanárával, az elbeszélővel, miközben a történelemre, a francia forradalomra és Price kicsi forradalmaira, illetve az elmeegógyintézetbe zárt Mary Crickre *emlékeznek*. Itt úszik egy krumpliszák, amiben a krumplifejű Dick viszi majd el a sörösüvegeket. A zsák, amelyből Martha Clay szoknyája van megvarrva. A folyón úsznak a föld termékenységet fokozandó használt műtrágyák dobozai, azok a termékenységgel összekapcsolt *lyukak*, amelyek Dicket az őrület mélyére kergetik, ahol már apja, aki egyben az anyjának is apja, vár rá.

A zsilipkaput Henry Crick, az elbeszélő apja kezeli, ez szabályozza a regény szövegét alkotó lebegést, a vizet, amely elénk hozza a jeleket, amelyek maguk az angolnák, akik oda-vissza utaznak születésük, életük és haláluk közt a világ két távoli pontját összekötve. A zsilipkapu, ez a *hatalmas nyaktiló* ("giant guillotine", 3. oldal) vethet véget a regény metonimikus áradásának rögtön a regény elején. Nem lett volna jobb végül is inkább, ha mesélek? "*and would you prefer, after all, a fairy-tale instead?*" (233).