

et al.

KRITIKAI ELMÉLET ONLINE

6



AZ IRODALOM KLÍMAPOLITIKÁI

Szerkesztette
Fogarasi György

www.etal.hu

AZ IRODALOM KLÍMAPOLITIKÁI

Et al. — Kritikai Elmélet Online

6

Sorozatszerkesztő
Fogarasi György

AZ IRODALOM KLÍMAPOLITIKÁI

Szerkesztette
Fogarasi György

SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék
Szeged, 2021

CC BY-NC-SA 2.5 HU

Creative Commons: Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)

Kiadja a Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Karának
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke
www.complit.u-szeged.hu, www.etal.hu
Felelős kiadó Fogarasi György
A borítót Dragon Zoltán tervezte
ISSN 2064-2962
ISBN 978-963-306-841-0

TARTALOM

<i>Fogarasi György</i>	Előszó: az irodalom klímapolitikái	i
------------------------	------------------------------------	---

TANULMÁNYOK

IDŐJÁRÁS, ÉGHAJLAT, KÖRNYEZET

– A (POSZT)ROMANTIKUS RETORIKÁBAN

<i>Hódosy Annamária</i>	Az ökogótikus vámpír: ökofóbia és/vagy kapitalizmuskritika a vérszívótörténetekben	3
<i>Kovács Gábor</i>	Egy szinesztézia jelentésének nyomában: a „fehér csend” szemantikája Jack London elbeszéléseiben	20
<i>Kürtösi Katalin</i>	„Szörnyű világ”: klímaproblematika <i>Az ember tragédiájában</i>	43
<i>Mezősi Miklós</i>	A vihar mint a filológia szolgálóleánya (Vörösmarty: <i>A vén cigány</i> és a <i>Lear király</i> -fordítás)	53
<h3>ÉGI ÉS FÖLDI VIZEK – A MODERN PRÓZÁBAN</h3>		
<i>Csányi Erzsébet</i>	Az égbolt mint néma jelbeszéd: a musili intellektuális próza égi tükreiről	66
<i>Steinbachné Bobok Anna</i>	Ember a vízben: Karel Čapek vízözön-víziói	82
<h3>DISZTÓPIKUS ÖKOFIKCIÓK – A KÖZELMÚLTBÓL</h3>		
<i>Hajdu Péter</i>	Mérgező környezet <i>A szolgálólány meséjében</i> , filmes adaptációiban és folytatásaiban	94
<i>Houssein Hamrouni</i>	Az ökológiai disztópia mint társadalomkritika	106

ELŐSZÓ

AZ IRODALOM KLÍMAPOLITIKÁI

FOGARASI GYÖRGY

A klíma kultúrtörténeti jelentősége általánosan ismert. Az évmilliók során a növényi és állati életformákban bekövetkezett változásokon túl az utóbbi évezredekben az emberi civilizáció különböző formáinak ki- és átalakulására is állandó hatást gyakorolt az éghajlat. A klíma mindig is változóban volt: a Föld keringési pályájának, forgástengelye dőlés-szögének és a napműködés intenzitásának változása mellett egy-egy nagyobb meteoritbecsapódás vagy vulkánkitörés éppúgy hatást gyakorolt a klimatikus viszonyokra, ahogy a kontinensek vándorlása, a domborzat módosulása, avagy a különféle növényi és állati életformák megjelenése. Meleg és hideg, nedves és száraz, stabil és instabil periódusok váltották egymást. Amit ma szűkebb értelemben klímaváltozásnak (vagy globális felmelegedésnek) nevezünk, az a modern emberi civilizáció intenzív klímamódosító hatása egy relatív éghajlati stabilitáshoz képest.

Ahogy a kultúra története általában, úgy az irodalom története is felfogható lá-
tens klímátörténetként. A társadalmi, gazdasági vagy mediális meghatározottságokon

túl – avagy azok mellett – a szóbeliség és írásbeliség produktumai hol nyíltabb, hol burkoltabb formában hordozzák az éghajlat és a környezet megváltozásának nyomait. Az élettelen és élő természeti erők gyakran csupán háttérre képeznek a művek központi problémájának és alakjainak ábrázolásához, időnként azonban maguk is előtérbe kerülnek (ahogy történik ez az özönvíz mitikus narratíváitól a romantikus tájleírásokon át az éghajlatváltozást tematizáló jelenkori „kli-fi” irodalomig). Az éghajlati tényezők vagy időjárási jelenségek a különféle korok és kultúrák mítoszaiban vagy irodalmában sajátos trópusokon keresztül, az adott társadalomra jellemző sztereotípiák formájában jelennek meg: isteni csapással fenyegető férfihatalomként, földanyaként gondoskodó női princípiumként, a költői képzelet vetítővásznaként, természeti kincsek tárházaként, feltárandó törvényszerűségek titkos nyelveként, az éghajlat kiszámítható állandóságának és az időjárás szeszélyes változékonyságának ellentétéként, és így tovább. Máskor azt találjuk, hogy e tényezők egyike-másika, sőt olykor maga a klíma válik trópusává valamely civilizációs jelenségnek (amikor például politikai „széljárásokról”, baráti „légkörről”, intellektuális „áramlatokról” vagy intézményi „mikroklímáról” esik szó). Annyi bizonyos: a klímaváltozás korában egyre nehezebb fenntartani az éghajlat kiszámítható állandóságának mögöttes képzetét az időjárás szeszélyes változékonyságával szemben, az égövek és évszakok tér-idő mátrixa egyre kevésbé kínál stabil alapot a hőmérsékletben, szélmozgásban, felhőzetben, csapadékban, felszíni vizekben, vagy tengeri áramlatokban tapasztalható nagymérvű változásokhoz.

Az irodalom klímapolitikájára kérdezve a klíma iménti kettős retorikáján túl elsősorban arra kérdezünk rá, hogyan viszi be az irodalom az éghajlati tényezőket vagy időjárási jelenségeket a fantazmák, a gondolkodás vagy a nyilvános megszólalás terébe, miféle ideológiai mintázatok és kritikai perspektívák összefüggésébe helyezi, és milyen lehetőségeket kínál fel arra, hogy korunk földtörténetileg alighanem legnagyobb kihívására átgondolt és hathatós választ adjunk. Az irodalmi kultúra maga is változékonny és

soha nem volt egységes, ezért egyetlen homogén klímapolitika helyett – többes számban – az irodalom klímapolitikáiról érdemes inkább beszélni, tekintetbe véve mindazokat a belső feszültségeket és ellentmondásokat, melyek e színes és sokrétű hagyományt alakították és alakítják ma is. Az irodalmi örökséget vizsgálva egyszerre kérdezzük, hogy mit mond, propagál, sugalmaz vagy előfeltételez ez a hagyomány, de azt is, hogy mennyiben képes árnyalni, megkérdőjelezni, esetenként felforgatni öröklött nézeteket, mennyiben állhat a tudományos megismerés, az etikus viszonyulás vagy a politikai cselekvés szolgálatában, s egyáltalán mit mond a tudományos, etikai vagy politikai állásfoglalás esélyeiről.

Mond-e ez az örökség bármi tanulságosat a modern ökológia alapját képező ökonomiai szemléletről, a bioszféra bioszáról, a technoszféra technéjéről, élet és technika, élő és élettelen határmezsgyéjéről, vagy akár az élettelen természet hülozoisztikus elevegenségéről és az ún. „planetáris egészségről”? Milyen egyensúlya vagy alternatívája lehetséges a mitikus képzetnek és a tudományos szakértelemnek, a romantikának és a realizmusnak (vagy naturalizmusnak), a metafizikai és fizikai fogalmiságnak? Milyen esélye lehet egy olyan „klímaterializmusnak”, amely nem a jól ismert (társadalmi, gazdasági, technikai, mediális stb.) determinizmusok újabb változata csupán, azaz nem arra törekszik, hogy reduktívan a klíma „alapja” felől magyarázza az irodalom „felépítményét”, hanem magát a determinációs viszonyt is hajlandó újragondolni? Hogyan hasznosíthatjuk mindebben azt a gazdag kritikai szempontrendszert, amit az utóbbi évtizedekben a mítoszkritika, az ideológiakritika, a dekonstrukció, a feminizmus, az ökokritika, az ökofeminizmus, a technokritika, az irodalmi ökológia, a biopolitika elmélete, a poszthumán fogalmisága, vagy az antropocén kritikai diskurzusa alakított ki? Nyerhetünk-e támpontokat abból a módszertani párhuzamosságból, mely az irodalomtudományban újabban meghonosult „távoli olvasás” és a roppant történeti fesztávú klimatológiai vizsgálatok

között észlelhető? Miféle irodalmi *deep history* bontakozhat ki egy klímatörténeti szempontokat is szem előtt tartó irodalomtörténetből? A lehetséges vizsgálódási irányok számosak, különösen, ha az irodalmi diskurzus mellett helyenként a társművészeti alkotások és a nem-művészi megjelenítések felé is kinyitjuk az elemzést.

Egyetlen kötet nem vállalkozhat e beláthatatlanul összetett, az imént jelzettnél is gazdagabb kérdéskomplexum megnyugtató tárgyalására, legfeljebb nyomatékosíthat egy újfajta vizsgálati horizontot, s több-kevesebb sikerrel meggyőző példákat is kínálhat rá. Kötetünk három tematikus blokkra tagoltan előbb a romantikus és posztromantikus hagyomány időjárással, éghajlattal vagy általában a környezettel kapcsolatos retorikájába nyújt bepillantást narratív, drámai és költészeti példákon keresztül, majd két modern prózamű égbolttal, illetve vízözönnel kapcsolatos vízióit járja körül, hogy végül újabb két prózaelemzésben a 20. század utolsó és a 21. század első évtizedeinek néhány olyan disztópikus regényére vessen kritikai pillantást, amelyekben a klimatikus vagy környezeti viszonyok megváltozása alapvető szerepet játszik.

A tanulmányválogatás háttérét képező konferencia 2020. október 9-10-én zajlott, online, az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék rendezésében. Ez úton is köszönet illet minden előadót, egyéb közreműködőt, résztvevőt és szervezőt, mint ahogy azokat az anonim lektorokat is, akik véleményeikkel segítették az itt közölt tanulmányok kidolgozását.

TANULMÁNYOK

IDŐJÁRÁS, ÉGHAJLAT, KÖRNYEZET
– A (POSZT)ROMANTIKUS RETORIKÁBAN

AZ ÖKOGÓTIKUS VÁMPÍR

ÖKOFÓBIA ÉS/VAGY KAPITALIZMUSKRITIKA A VÉR- SZÍVÓTÖRTÉNETEK BEN

HÓDOSY ANNAMÁRIA

GÓTIKA ÉS ÖKOFÓBIA

A gótikus művek borítóján általában borús vagy viharos égbolt előtt álló ódon várkastélyokat, megmászhatatlan és rideg sziklaszirteket vagy magányos és pusztulófélben levő fákat láthatunk. Fred Botting így ír erről az ábrázolásmódról:

A [gótikus] tájak az izolációt és a vadságot hangsúlyozzák, és a sérülékenységet, kitéttiséget és a biztonság hiányát érzékeltetik [...] A Természet ellenségesnek és fenyegetőnek tűnik: a sötétség, homály és a gátját feszegető negatív energia egy félelemmel teli, nyugtalanító atmoszférát alakít ki.¹

Ez a természetábrázolás a romantikus látásmód egy elismert aspektusa ugyan, de nem annak legszívesebben emlegetett jellemzője. A romantikus természetszemlélet egyik

¹ Fred Botting, *Gothic* (London: Routledge, 1996), 4.

legdicséretesebb attitűdjének ugyanis többnyire az ökofíliát tartják, a gótikus tájat viszont inkább az ökofóbia, a természettől való félelem határozza meg. Ennek a megerősödése a gótika divatjának idején nyilvánvalóan nem véletlen: a természet ellenőrzésére tett kísérletek a korban – az ipari forradalom idején – látványosan megerősödtek, ha nem egyenesen ez lett a technológiai és társadalmi fejlődés központi célja. Csakhogy „ironikus módon minél erősebben ellenőrzés alá akarjuk vonni a természeti környezetünket, annál kevésbé vagyunk rá képesek [...], aminek az ökofób retorika megerősödése lesz a meglehetősen kiszámítható következménye”, írja Simon Estok.² Az *ecoGothic* online folyóirat első számában Estok ennek megfelelően amellettt érvel, hogy „az ökoGótika a lényegét tekintve ökofób.”³

A következőkben azt próbálom bizonyítani, hogy a gótikus fikciók – és különösen a vámpírnarratívák – a látszat ellenére nem feltétlenül az ökofóbia manifesztációi. Alaposabban megfontolva az ökofóbia fenti indoklása is arra mutat rá, hogy a természet el-lenségességének és veszélyeinek képei valójában az emberi hübrisz veszélyeire figyelmeztetnek, és a természeti rendszerek agresszív átalakításának negatív következményeire hívják fel a figyelmet. Szemben Elizabeth Parker és Michelle Poland ökogótika értelmezésével, amely a gótika természetképében a természettől mint Másiktól való eredendő félelem megnyilvánulását látja,⁴ a következőkben az „ökogótika” kifejezést az olyan narratívákra fogom alkalmazni, ahol éppen a környezettől való *elhatárolódás* és a természet feletti uralom igénye okozza az események horrorisztikus fordulatát. A gótikus narratívák részét képező vámpírtörténetek kapcsán megpróbálom bizonyítani, hogy a szóban forgó ökokritikai mozzanat ezekben is kimutatható, sőt, hozzájárulhatott a figura irodalmi divatjához is. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy egy effajta olvasat csakis a klímaválság okozta jelenkori szorongás hatására jöhet létre, azonban a kortársaknak is voltak hasonló élményeik a 19. században lezajlott ipari forradalom által kiváltott természetpusztulásnak köszönhetően. Stoker vámpírjának a kritikai recepcióját elsősorban a vele asszociált szexuális jelentéslehetőségek uralják, pedig lehet, hogy már a kortársak

² Simon C. Estok, „Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16.2 (2009): 208.

³ Simon C. Estok, „Theorising the EcoGothic”, *Gothic Nature* 1 (2019): 39, <<https://gothicnaturejournal.com/issue-1/>>.

⁴ Elizabeth Parker és Michelle Poland, „Gothic Nature: An Introduction”, *Gothic Nature* 1 (2019): 1, <<https://gothicnaturejournal.com/issue-1/>>.

számára is a természetet kizsákmányoló, a Föld „vérét” szívó embercsoportok viselkedésének görbe tükréként működött.

A vámpír a gótika ikonikus karaktere, és a mai vámpírfikciók hosszú fekete köpenyes, kifinomult ízlésű és műemléképületekben rejtőzködő főszereplői a gótika legfőbb örökösei. Miért is? „Bizonyos állandó jellemzőiből kiindulva meghatározhatunk néhány olyan általános paramétert, melyek révén egy fikció elsődlegesen vagy alapvetően gótikusként azonosítható”, írja Jerrold E. Hogle.⁵

A gótikus mese általában (vagy legalábbis jórészt) valamilyen ódon helyen játszódik [...], ahol a múlt (vagy a közelmúlt) rejtett titkai kezdik pszichológiai, fizikai vagy más módon kísértetni a karaktereket. A kísértés sokféle formát ölthet, leggyakrabban azonban kísértetek, szellemek vagy szörnyek révén jelenik meg (amelyek a létezés különböző dimenzióit, gyakran az életét és a halálát ötvözik). [Uo.]

Hogle maga is megállapítja, hogy Stoker *Drakulája* kivételesen jól példázza a gótikát, nem csak a fikció jellemzőit, hanem (vélt) hatását illetően is. A vámpír gróf a nyugati fejlődéstől elmaradt Kelet-Európából indul London meghódítására – amit többek közt a vonatok *késése* jelez a regény Erdélyben játszódó részeiben –, ami a babonáságnak és a barbár, véres feudális múltnak, a felvilágosodás és a modern fejlődés mögött meghúzódó, elfeledni kívánt hagyománynak a továbbélését érzékelteti. Vadászatai között Drakula – és az utána következő vámpírfigurák többsége - koporsóban nyugszik, ami az „eltemetett” titkoknak a jelenre gyakorolt „gyilkos” hatását szimbolizálhatja. Az így megjelenített „titkok” transzgresszív jellege jól mutatkozik meg abban, hogy a vérszívás olyan szexuális vágyak kielégítésének álcájaként működhet, amelyek a 18. és 19. században botrányosnak minősültek. Ilyen a Le Fanu *Carmillája* által megjelenített lesbikus felhangokkal bíró csábítás, Stoker regényében pedig a többférjűség (ami Drakula első női áldozatának, Lucynak a fantáziáját izgatja), vagy éppen a házasságtörés (amivel a második áldozat, Mina asszociálja a vámpírral való kapcsolatát).⁶ Ha ehhez hozzátesszük, hogy a gótikus irodalmat „a 18. század második felében azért támadták, mert bátorítja a szélsőséges érzelmeket és a helytelen szenvedélyeket, illetve aláássa azokat az erkölcsi és

⁵ Jerrold E. Hogle, „Introduction”, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, szerk. Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 2.

⁶ Kelley Hurley, „British Gothic fiction, 1885–1930”, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, 189–208, 201–02.

illemszabályokat, amelyek a megfelelő társadalmi viselkedés alapjául szolgáltak”,⁷ akkor a 19. századi vámpírfigura egyenesen a gótika megszemélyesítéseként is olvasható.

A vámpírtörténetek szexuálpszichológiai megközelítése közismert; a pszichoanalízis, amelynek a forrásvidéke éppúgy a 19. század végének elfojtásokkal terhes világa, mint amely a késő gótikának is tápot adott, a szexuális ragadozóként is elgondolható vámpír figurájában kitűnő állatorvosi lóra talált. Az *Unheimliche* fogalma, a rémálmokban és egyéb képzelgésekben az elfojtott visszatérését detektáló elgondolás, nemcsak igen jól használható a horrortörténetek elemzésére, de részben horror-történetekből is táplálkozik, és ezek visszatérő elemeire épít,⁸ amit a magyar „kísérteties” az eredeti kifejezésnél jobban érzékeltet.⁹ Freud tanítványa, Ernest Jones hosszasan foglalkozott a vámpír figurájával, a későbbi pszichoanalitikus kultúrkritika pedig rendszeresen elfojtott szexuális tartalmak kifejeződéseként olvassa a vámpírtörténeteket és ennek megfelelően értelmezi mind a „meghosszabbodott” és „kiálló” fogakkal való „fallikus” vérszívás aktusát, mind pedig a szörny karóval történő elpusztítását, ami a kasztrációt idézi.¹⁰

A sajátos gótikus tájbrázolást általában úgy tekintik, mint ami az ehhez a mélypszichológiai drámához szükséges atmoszférateremtésnek az elengedhetetlen része. A külvilág eszerint a szereplők *belső* világát teszi láthatóvá. Ezzel szemben Parker és Poland ökoGótika-értelmezésében a félelmetes vagy sivárságában ijesztő természetkép nem egy efféle társadalmi/pszichológiai trauma metonímiája. Ellenkezőleg, a rettegés oka szerintük szó szerint a természetnek az egyén felett gyakorolt hatalma, az egyéb (szexuális, pszichológiai, egzisztenciális) traumák pedig a mindenre kiterjedő általános ökofóbia konkrét manifesztációiként értendők:

⁷ Botting, *Gothic*, 3.

⁸ Vö. Joseph Dodds, *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos: Complexity Theory, Deleuze/Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis* (London and New York: Routledge, 2011), 116. Vö. még Kocsis Katalin, „A horror klasszikusai: A doppelgänger-motívum Hoffmann, Poe és Stevenson műveiben”, *Iskolakultúra* (2006/9): 122-30.

⁹ Vö. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, 6-7; David Punter és Glennis Byron, *The Gothic* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 269.

¹⁰ Christopher F. Bently, „The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker’s *Dracula*”, *Literature and Psychology*, 22.1 (1972): 31; Christopher Craft, „Kiss Me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*”, *Dracula: Authoritative Text Contexts Reviews and Reactions Dramatic and Film Variations Criticism*, szerk. In Nina Auerbach és David J. Skal (New York: Norton, 1997), 455.

Az ökoGótika számára a visszatérő múlt nem egy eltemetett családi titok, hanem az elfojtott evolúciós múlt. A börtönszerű tér nem ember-építette struktúra, hanem a szélesebb nem emberi világ, amelyben ragadozók, a föld és az időjárás uralkodnak. Az ökoGótika ennek megfelelően állati múltunk örökségét hozza felszínre, és a „bezártság klausztrofobikus érzetét” az ellenséges földi ökoszisztéma ember iránti közömbösségének tudja be.¹¹

Ennek az ökofób gótikának a legvilágosabb megnyilvánulásai azok a viktoriánus történetek, amelyekben a növények visszafoglalják a régi lakóhelyüket, ahogyan ez például Algernon Blackwood 20. század legelején született novelláiban történik, pl. *A férfi, akit szerettek a fák* című írásban.¹² De szintén ennek a példái a húsevő növényekről szóló szövegek is a 19. században és a 20. század elején, s akár az ekkor nagyon divatos vérfarkasfikciók is idetartozhatnak, amelyekben az állati ösztönöknek és viselkedésnek az emberi szférába való váratlan visszatérését ábrázolják hasonló aggodalommal.

Drakula sok szempontból a természeti elemekhez kötődik. Az, hogy a kritikusok a vérszívás ábrázolását leggyakrabban az ösztönülethez kapcsolt szexualitásnak a civilizációs elfojtások alól való kitöréseként kezelték (ami a narratívában éppen abjekt volta és nyelvi kifejezhetetlensége folytán nem jelenik meg), önmagában is elégséges lehetne rá, hogy a figurát az ökofóbia megszemélyesítéseként kezeljük.¹³ Valóban, amint azt Drakula regénybeli ősellensége, Van Helsing kihangsúlyozza, a vámpír „saját körében parancsol az elemeknek, a viharoknak, a ködnek, a villámnak; parancsol minden alantas lénynek: a patkánynak, a bagolynak, a denevérnek, az éjjeli lepkének, a rókának és a farkasnak; meg tud nőni és le tud kicsinyedni; időnként eltűnik és ismeretlen lesz.”¹⁴ Ennek megfelelően tekintették már a természeti erőket megjelenítő pogány (és éppen ezért démonizálva ábrázolt) bálványoknak, és olvasták a fertőző betegségek rejtélyes forrását

¹¹ Parker és Poland, „Gothic Nature”, 12.

¹² Marc Ricard, „'On the Border Territory Between the Animal and the Vegetable Kingdoms': Plant-Animal Hybridity and the Late Victorian Imagination”, *Gothic Nature* 1 (2019): 139, <<https://gothicnaturejournal.com/issue-1/>>.

¹³ A szexualitás elfojtása is a Természet feletti ellenőrzést hivatott szolgálni – vagy legalábbis a korban így tartották. Freud a kultúrát „a természet erőnek leigázásaként” határozta meg és az elfojtást ennek a folyamatnak a részeként értelmezte, amelynek súlyos következményei vannak: „Nem könnyen érthető, hogyan lehet a kielégülést egy ösztöntől megvonni. Egyáltalán nem olyan veszélytelen dolog; ha ökonómikusan nem kompenzálódik, az ember súlyos zavarokra készülhet fel” (Sigmund Freud, „Rossz közérzet a kultúrában”, ford. Linczényi Adorján, in Sigmund Freud, *Esszék* (Budapest: Gondolat, 1982), 352, 361.

¹⁴ Stoker, *Drakula*, 248.

megszemélyesítő metaforikus alaknak is.¹⁵ Mindez nem csoda, ha meggondoljuk, hogy ez az ősi eredetű mitikus lény korábbi animista és természetvallások nyomait, vallások maradványait őrzi, és a „barbár” múltat felidézni kívánó gótika többek közt éppen ezért is vonzódik hozzá. Mary Y. Hallab szerint a vámpírt legyőző hősök sikere azzal kecsegtet, hogy a vámpírok „pusztító ereje, mint a tornádóé vagy valamely halálos betegségé, a megérthető jelenségek birodalmán belül, kontroll alatt marad”.¹⁶ A vámpírnarratíva centrumában eszerint az ember és az általa ellenőrizni próbált nem-emberi világ összeütközése áll, a győzelemre Stoker korára pedig a természettudomány ad reményt. Van Helsing a vámpírok létezését nem egy titokzatos természetfeletti szféra létezésével magyarázza, hanem a természet még fel nem fedezett titkaira hivatkozik. Amikor a vámpír elleni harcot tervezgeti, az emberi faj legfőbb előnyét abban látja, hogy „miénkek a tudomány forrásai; szabadon gondolkodhatunk és cselekedhetünk”.¹⁷ A megfelelő módszer kidolgozása érdekében Van Helsing „a British Museumba ment, hogy az ókori orvoslásban végezzen bűvárlatokat”.¹⁸ A szereplők által a történet során használt technológia – amely számos újabb elemzés tárgya¹⁹ – példát is ad az így felértékelt tudományos gondolkodás hatékonyságára a vámpírral szemben.

Úgy tűnhet, ez az elképzelés egybehangzik az ökogótika azon elgondolásával, amelyben a természet ellenségessége és a civilizáció erőivel való szembenállása a hangsúlyos. Ugyanakkor, ha az ökogótikát az előbbiekkal összhangban nem az ökofóbia érzését *kifejező*, hanem az ökofóbia *kritikáját* megfogalmazó irányzatnak tekintjük, a vámpír újabb megközelítései ennek is teret adnak. A 90-es évektől, amikor a Mászág azon aspektusait

¹⁵ Jeffrey S. Sartin, „Contagious Horror: Infectious Themes in Fiction and Film”, *Clinical Medicine & Research* 17.1-2 (2019): 42-43. Megjegyzendő, hogy a *Drakula* nagyjából a vírus felfedezésével egyidőben íródott.

¹⁶ Mary Y. Hallab, *Vampire God: The Allure of the Undead in Western Culture* (New York: State University of New York, 2009), 22.

¹⁷ Bram Stoker, *Drakula*, ford. Sóvágó Katalin (Budapest: Európa, 2006), 249. A helytelen magyar nyelvű megfogalmazás Van Helsing tört. angolságát hivatott érzékeltetni.

¹⁸ Stoker, *Drakula*, 284.

¹⁹ Friedrich Kittler nevezetes elgondolása szerint például „a *Drakula* a médiumok és a kommunikációs technológiák története. [...] A gróf ördögi tervét az adatrögzítés és az kommunikációs technológiák armadája akadályozza meg”. Idézi Gill Partington, „Friedrich Kittler’s *Aufschreibsystem*”, *Science Fiction Studies* 33.1 (2006): 53. Ha az „imperialista” természetszemlélet „arra a nézetre utal, miszerint az ember legalapvetőbb szerepe a földön a lehető legnagyobb mértékben a hatalma alá vonni a természetet a tudományra alapozott technológia segítségével”, akkor Kittler megközelítésében a *Drakula* pozitív hősei kétségkívül ennek a szellemében cselekszenek – a vámpír ellenében.

kezdtek boncolgatni, amelyek megkérdőjelezik a bináris oppozíciókat és így gyakorolnak kritikát a létezők különböző formáinak merev elkülönítése és hierarchikus elgondolása felett, gyakorivá vált a vámpír egy olyan elgondolása, amelynek értelmében a figura a meghatározhatatlanság megtestesülése, amennyiben létmódja átlépi a megszokott határokat.²⁰ Többek közt a természetet és az ember közt feltételezett határt is, és ezzel jelzi egy másféle, nem-antropocentrikus létmód lehetőségét. Kelly Hurley elgondolásában a gótikára általában is jellemző, hogy „az emberi transzcendencia helyébe egy olyan egzisztenciát [állít], amely nem terjed túl a durva testiségen; az egyedi és biztonságos határokkal bíró én helyét pedig egy egyszerre fragmentált és átjárható [*permeable*] szubjektivitás veszi át”.²¹ A folyvást átalakuló vámpír mindennek tökéletes példája. A Gilles Deleuze (öko)filozófiáját elemző Anna Powell szerint a „vámírok, a vérfarkasok és a horror-műfajra jellemző más hibridek az ember állatokkal, növényekkel és ásványokkal való rokonságának inspiráló lehetőségét” tárják elénk.²² A természetről alkotott képet meghatározó bináris oppozíciók logikájának elutasítása dominálja Timothy Morton, Donna Haraway és Rosi Braidotti poszthumán öko-filozófiai elképzeléseit is. Ennek megfelelően a vámpír alakzatában Braidotti koncepciója alapján leginkább „az antropocentrizmus elmozdítása és a faji hierarchiák összezavarása” volna tetten érhető,²³ Mortont követve a romantika által túlesztétizált természetkép mögött meghúzódó „igazán szörnyű és kísérteties”, „nem-emberi dimenziók” megnyilvánulását láthatnánk a vámpírban,²⁴ míg Harawaynál a vérszívó táplálkozási szokásainak a bemutatása feltehetőleg „a fajok kölcsönös függésének térbeli és időbeli hálóját” érzékeltethetné.²⁵ Robin L. Murray és Joseph K. Heumann kevésbé filozófiai jellegű, társadalomtörténeti alapú ökokritikai fejtegetésében ezzel szemben a vámpírveszélyt azt jelzi, milyen következményekkel

²⁰ Barbara Creed, *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* (Melbourne: Melbourne University Press, 2005), 79.

²¹ Kelly Hurley, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle* (Cambridge: Cambridge University Press), 1996, 3.

²² Anna Powell, *Deleuze and Horror Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 67.

²³ Rosi Braidotti, „A poszthumán tudományok felé”, ford. Lovász Ádám, *Helikon* (2018/4): 444.

²⁴ Timothy Morton, *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 10.

²⁵ Donna Haraway, *When Species Meet. Posthumanities* (Minnesota: Minneapolis University Press, 2008), 11.

jár a természettel szemben elkövetett erőszak, „mi történik, ha a föld »visszaharap«”.²⁶ Értelmezésükben az ilyen történetekben „az ember és a természet közti megfelelő kapcsolat felbomlásából adódó öko-trauma lesz a horror forrása” (uo.).

DRAKULA ÉS AZ IPARI FORRADALOM

Felmerülhet, hogy a gótika efféle ökokritikai elgondolása történetileg nem állja meg a helyét. Az efféle olvasat a klímaválság hatását, mai reakcióinkat tükrözi: nem utólagos konstrukcióként kellene felfognunk? Az ökofóbia problematikus voltának a hangsúlyozása a romantikának egy anakronisztikus modern olvasta volna? Mint a következőkben remélhetőleg kiderül, erről szó sincs: az „ökogótika” történeti jelenségként, a 19. század természeti környezetének a megváltozására való kortárs reakcióként is felfogható. Ez ugyanakkor arra is rávilágít, hogy az előbb felsorolt értelmezésektől eltérően a vámpír annak az erőnek a metaforájaként is olvasható, ami ezt a pusztulást kiváltotta. A *Drakula* keletkezésének idején már javában zajlott az az átalakulás, amely a klímaváltozást eredményezte. Az intenzív mezőgazdaságra való áttérés a fejlődés nyugati központjaiban a 19. században a többszörösére duzzasztotta a termelést, megnövelte a populációt (és ezáltal a vámpír számára elérhető élelem mennyiségét is). A nagyobb népesség nagyobb igényeihez több energia és termény szükségeltetett: az erdőket kiirtották, a mocsarakat lecsapolták. A fa ritkulása fokozni kezdte a szén iránti igényt, amit a gőzgépek megjelenése még inkább fokozott: a világ évi szénhasználata egy évszázad alatt 46-szorosára nőtt. A 19. század utolsó harmadában az olajat és a földgázt is kezdték kitermelni, bevezették az elektromos energiát előállító erőműveket, és óriási vízerőműveket építettek. A világ olajfogyasztása rohamosan nőni kezdett, és 1890-ben már évi 10 millió tonna volt, pedig az ekkor megjelenő autók csak ezután kezdték növelni a keresletet.²⁷

A zöld területek rohamosan zsugorodtak. Az irodalomban a 18. századtól megfigyelhető természetkultusz, amely a romantikában hágott a tetőpontjára, már a 19. század

²⁶ Robin L. Murray és Joseph K. Heumann, „Earth Bites Back: Vampires and the Ecological Roots of Home”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 55 (2013). <<https://www.ejumpcut.org/archive/jc55.2013/MurrayHeumanVampires/index.html>>.

²⁷ John Bellamy Foster, *Vulnerable Planet: A Short Economic History of the Environment* (New York: Monthly Review Press), 1999, 13; Donald Worster, *Nature's Economy: The Roots of Ecology* (San Francisco: Sierra Club Books, 1977), 13.

elején is a természet visszaszorulására való nosztalgikus reakcióként látták,²⁸ ami ebben az időszakban kritikus pontra ért el. A romantika abban a rohamosan átalakuló, és a természeti környezetet egyre látványosabban veszélyeztető gazdasági kontextusban lépett színpadra, amelynek kialakulásától némelyek az „antropocént”, mások pedig éppen ezért a „kapitalocént” számítják. „Amit ma tapasztalunk, az a civilizációs stratégiaként értelmezett »olcsó természet« vége, amely a kapitalizmus felemelkedésével született meg [...]. A probléma gyökerét nem a valamiféleképpen általános és egységes értelemben vett emberiség tevékenységében kell keresni, hanem a tőke és a tőkés hatalom viszonyrendszerében” – írja Jason Moore.²⁹ A romantikus alkotók az egyre meghatározóbbá vált gazdaság-központú szemléletnek egy alternatíváját kínálták, amikor a természetben velük rokon, „érző” és „teremtő” erőt láttak, nem pedig az emberi faj uralma alá rendelt és tőle lényegileg különböző teremtmények sokaságát.³⁰ Ennek következtében a romantika nem csupán a mechanisztikus világgéppel valós szembe fordulásként, de a mai mélyökológiai irányzatok előfutáraként is értelmezhető.³¹ A vámpír ebben a kulturális közegben lett a populáris irodalom egyik legkedveltebb figurája.

A természettől mint Másiktól való elhatárolódás ebben a szemléletben nem heroikus aktus, hanem maga az az „eredendő” bűn, amely szükségképp büntetést von maga után. Carolyn Merchant szerint a tudományos forradalmat és az azt követő kapitalista átalakulást az tette lehetővé, hogy a korábban élőnek, sőt lelkesnek tekintett és gyakran antropomorfizált Természetet az új tudomány „halott anyagnak” tekintette,³² ami a 18-19. századra domináns koncepcióvá vált, „babonaként” utasítva el minden ettől eltérő elgondolást. Az ökológikus horror és ezen belül is az élőhalott figurák így annak a félelemnek a kifejeződéseként is elképzelhetők, hogy a marginalizált, ellenségnek vagy

²⁸ James C. McKusick, *Green Writing: Romanticism and Ecology* (New York: St. Martin's Press, 2000), 1-2; vö. még Kevin Hutchings, „Ecocriticism in British Romantic Studies”, *Literature Compass* 4.1 (2007): 174-76.

²⁹ Jason W. Moore, „Az olcsó természet vége, avagy rájöttem, hogy nem kell félni »a« természetet, meg is lehet szeretni a kapitalizmus válságát”, ford. Tillmann Ármin, *Fordulat* (2019): 24-25.

³⁰ Worster, *Nature's Economy*, 28-29.

³¹ Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (London and New York: Routledge, 1991), 9; Timothy Clark, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 16; John R. Gold és George Revill, *Representing the Environment* (London and New York: Routledge, 2004), 146.

³² Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (San Francisco: Harper & Row, 1980), 260.

haszonforrásnak tekintett, megsemmisíteni, megszelídíteni vagy kihasználni kívánt entitások egyszerre csak „feltámadnak” abból a passzív, „halott” állapotból, amelybe kényszerítették őket, és (újra) érvényesítik az igényeiket.

A barbár múlt uralma és az ősök animisztikus tisztelete mellett Drakula és az „ott-honi” föld kapcsolata erre is utalhat. Stoker regényében a koporsóban magával hordott humuszhoz „irracionálisan” ragaszkodó Drakula látszólag véletlenszerűen szemeli ki áldozatául az Erdélybe látogató angol Jonathan Harker menyasszonyát, Minát és annak barátnőjét, Lucy-t. Az adott kontextusban azonban egyáltalán nem elhanyagolható, hogy a vámpír hatalmának kiteljesedéséhez egy *ingatlan*ügy vezet, és az első áldozat maga az ügynök, akinek a munkáját a föld áruként való felfogása teszi lehetővé. A közösségi földterületek 18. századi „bekerítése” többek között a profitorientált intenzív földművelés bevezetésével járt, ami a termőföld fokozott kiszigerelését eredményezte.³³ Aldo Leopold, a későbbi környezeti etikákat megalapozó „földetika” (*Land Ethics*) kidolgozója szerint az ökológiai problémák megoldásához leginkább arra volna szükség, hogy „a megfelelő földhasználatot ne tekintsük többé pusztán gazdasági kérdésnek”.³⁴

A vámpír legjellemzőbb tulajdonsága, a vérszívás révén az organikus élet lényegét látszik képviselni. Szolgálja, Renfield szerint a teremtett világ részeit a vér kapcsolja össze egymással: „azt képzeltem, az élet pozitív és folyamatos entitás [...] életerőmet akartam növelni azzal, hogy bekebelezem életét a vére által [...] Mert a vér, az az élet”.³⁵ A vámpír azonban *mégsem* organikus lény, hanem éppen a természetes „romlást” és változást megállító öröklétet képviseli. Olybá tűnik, Renfield úgy gondolja, hogy a vér azért lehet megfelelő táplálék az élet ura számára, mert valamiféle univerzális esszencia szerepét játssza az élet legkülönbözőbb formáinak működésében. Vagyis az organikus rendszerek szempontjából ugyanaz a funkciója, mint amit a gazdasági folyamatokban a pénz tölt be. Fogarasi György szerint „a papírpénz szerepét Smith gazdaságfilozófiai fejtegetése [...] abban látja, hogy képes »a holt tőkét [...] eleven termelő tőkévé alakítani«. A pénzforgalom munkavégzésre fogja a holtakat. Ahogy a holt tőke itt valamiféle erőtartaleket, nyugvó potenciált képez, mely alkalmasint újra a profittermelés szolgálatába állítható,

³³ Worster, *Nature's Economy*, 12-13; John Bellamy Foster és Brett Clark, „Ecological Imperialism: The Curse of Capitalism”, in *The Socialist Register*, szerk. Leo Panitch és Colin Leys (London: Merlin Press, 2004), 188.

³⁴ Aldo Leopold, „Föld-etika”, ford. Ortmann-né Ajkai Adrienn, in *Természet és szabadság: humánökológiai olvasókönyv*, szerk. Lányi András (Budapest: Osiris, 2000), 115.

³⁵ Stoker, *Drakula*, 245.

úgy a holtak is tartalékos állományba helyezett, de bármikor aktiválható munkaerőként jelennek meg.”³⁶ Alkalmasint a koporsóból kikelt vérszívók formájában. Marx többször használta a „vámpír” kifejezést *A tőkében* – aminek az implikációit csak az utóbbi időben kezdték egyre komolyabban venni. Ebben az elgondolásban a vámpír létmódja a tőkésnek a munkáson, és még inkább a *halhatatlan* tőkésnek a halandó emberi munkán való élőködését érzékelteti,³⁷ ami, mint Jason Moore hangsúlyozza, valójában a természeti erőforrások kizsákmányolásának az egyik aspektusa.³⁸ Mivel a spontán és kontextusfüggő, mintegy „élő” cseretranszakciókat a tőkés piaci gazdaságban felváltják a termelés résztvevőit tárgyiasító, mérhető és pénzben meghatározható – tehát halott tárgyakat mozgató – tranzakciók, Mark Neocleous a kapitalista gazdaságot egyenesen „a halottak ökonómiájának” nevezi.³⁹

A vámpírtevékenység ebből a szempontból tehát a tőkefelhalmozást idézi, és így a szexuális szimbolikán túlmutató társadalomtörténeti indoklást ad arra is, hogy miért lehet a gyakran arisztokrata álcában garázdálkodó szörny egy olyan korszak populáris kultúrájának a főgonosza, amikor a kékvérűek az életszínvonaluk és a státuszuk fenntartása érdekében kapitalista vállalkozókká váltak és tőkés gazdálkodásra álltak át. Ez egyszerismind azt is jelenti, hogy a modern vámpír nem a természet olyan egyszerű megszemélyesítése, mint a folyónimfák vagy a vihar istenei, a természettel kapcsolatos asszociációi azonban nagyon is fontos funkcióval bírnak. Az ember-vámpír viszony alakzata *megfordítva* képezi le a modern ember és a környezete közti viszonyt. A *rape-revenge* (megeőszokolás-bosszúállás) populáris műfajához és egyszerismind a kísértettörténetek sablonjához hasonlóan, ahol az áldozat szinte kötelező jelleggel úgy áll bosszút, hogy arra kényszeríti korábbi kínzóját vagy bántalmazóját, hogy *ugyanazt* szenvedje el *tőle*, mint amit az tett vele, a vámpír is azt a szerepet veszi fel az emberi fajjal szemben, amit

³⁶ Fogarasi György, *Nekromantika és kritikai elmélet: kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 103. Fogarasi a halottak „munkára fogását” a holtakra való emlékezés metaforájaként és ennek az aktusnak a kultúra ökonómiájában betöltött szerepére használja, ugyanakkor nem lehetetlen, hogy a kulturális képzelet a vámpírral asszociálja a tőkésnek a gazdaságban betöltött hatását.

³⁷ David McNally, *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism* (Leiden: Brill, 2011), 113-32. Fred Botting, „Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes”, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, 288; Punter és Byron, *The Gothic*, 269.

³⁸ Moore, „Az olcsó természet vége”, 20.

³⁹ Mark Neocleous, „The Political Economy of the Dead: Marx’s Vampires”, *History of Political Thought* 24.4 (2003): 669.

„az emberek utolsó generációi” játszottak annak során, hogy a „természet fölötti uralmukat korábban elképzelhetetlen módon megszilárdították”.⁴⁰ „Oly sokáig voltam úr, hogy így is úr szeretnék maradni – vagy legalábbis ne legyen, aki fölöttem uraskodjék” – mondja Drakula Harkernek, mielőtt elindulna London meghódítására Erdélyből.⁴¹

Stephen Arata szerint a *Drakula* abban az értelemben fejezi ki a kortársak félelmeit, hogy a vámpír révén *megfordítja* a gyarmatosítás megszokott irányát. „A határvidék földjeinek és munkaerejének elsajátítása a tőkefelhalmozás nagy hullámainak elengedhetetlen feltétele volt”, írja Moore,⁴² és amikor Drakula ingatlanügyekbe bonyolódva indul hódító útjára, „figurája kísérteties módon reprodukálja a kolonizáló angolok cselekedeteit”⁴³. „Netán csoda, hogy hódító faj vagyunk” – büszkélkedik kicsit később ősei háborús győzelmeivel.⁴⁴ Ahogyan az ember, úgy a vámpír is a rendelkezésére álló források kizárólagos urának szeretné képzelni magát, terjeszkedésre vágyik és szaporodása során pusztulást terjeszt maga körül. „Hát ezt a lényt segítettem én átköltöztetni Londonba, ahol talán több száz évig is ellehet, a város hemzsegő millióiból oltva szomjúságát a vérre, és egyre nagyobb számban fogja teremni a félördögök új fajtáját, amely a védteleneken hízik!”, írja naplójában Harker.⁴⁵ Még a technológia sem feltétlenül (csak) a vámpírt sakkban tartó fegyverként értelmezhető: Varró Attila például meggyőzően érvel amellet, hogy a vámpír mindig az adott korszak csúcstechnológiájának megfelelő vizuális médium szerepét játssza a vámpírtörténetekben.⁴⁶ A vámpírnak nincs tükörképe: „Ott állt, hozzám közel, a hátam mögött. Ám a tükör nem mutatta! Ott volt benne az egész szoba, csak az ember hiányzott.” – ijedezik Harker, amikor Drakula gróf meglátogatja borotválkozása közben. Talán mert az „ökogótikus” vámpír *maga* a modern individuum kísérteties tükörképe – amely azt mutatja meg, hogy mi volna, ha az eladdig passzív tárgyiasságnak, az emberi dráma pusztá *hátterének* tekintett „környezet” egyszerre csak úgy kezdene viselkedni az emberrel, ahogyan az ember bánik vele.

⁴⁰ Freud, „Rossz közérzet a kultúrában”, 352.

⁴¹ Stoker, *Drakula*, 36.

⁴² Moore, „Az olcsó természet vége”, 45.

⁴³ Stephen Arata, *Fictions of Loss in the Victorian fin de siècle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 108.

⁴⁴ Stoker, *Drakula*, 44.

⁴⁵ Stoker, *Drakula*, 66.

⁴⁶ Varró Attila, „Nosferatu, a vámpír árnyéka”, *Filmvilág* 6 (2001): 30-37.

KONKLÚZIÓ

Mint Marius-Mircea Crişan írja, „az elmúlt évszázad során a vámpír gróf a gonosz számtalan formáját megtestesítette (a szexuális erőszaktól a gyilkosságon át a háborúig, a politikai elnyomásig, a terrorizmusig vagy a vér által közvetített betegségek veszélyéig)”.⁴⁷ Bizonyos olvasatlehetőségek azonban még így sem kaptak hangsúlyt. A vámpír figurája ugyan mindig is a gótikus irodalomra irányuló vizsgálatok homlokterében állt, egyes implikációi azonban csak az ökokritikai irányzatok felemelkedésével és a gótika „ökogótikus” olvasatának köszönhetően lettek jól kivehetőek. A vámpírral leggyakrabban asszociált szexuális devianciák első pillantásra igencsak alkalmasnak látszanak rá, hogy az ökofóbiát példázzák, hiszen a szexualitás elfojtása – ami a vámpír rémtetteit a pszichoanalitikus értelmezésekben olyan ambivalens módon frivollá teszi –, az anyagságtól, illetve az öntudattól mentes létből való irtózással jár együtt, s ekképp szükségszerűen jellemez egy, a nem-emberi másiktól elhatárolódó és azt leértékelő anti-ökologikus szemléletet. Mindez azt sugallja, hogy a környezettudatosság növekedésével a vámpírfigura iránti szimpátiának is növekednie kell – és a kortárs vámpírrománcokban valóban ez is történik. A vámpírrománcot 1988-ban vizsgáló Joan Gordon az új vámpír-trendet következetesen bioszociológiai és ökológiai jellegű fogalmakkal közelíti meg: az egyre divatosabb rokonszenves vámpírokat „szuper-túlélőknek” hívja, aminek alapfeltétele, hogy „harmóniában élnek a világukkal, rugalmasak, alkalmazkodók és kitartóak”.⁴⁸ Valóban, az a fiktív világ, amelyet efféle vámpírok népesítenek be, a természet „meghódításának” imperialista hagyományával szemben egy olyan ökológiai utópiát igyekszik megjeleníteni, amely „nem választja le az embert természeti környezetéről, ahogyan semmilyen más létezőt sem különít el attól. A világot nem izolált objektumok gyűjteményeként, hanem alapvetően és mélyen összefüggő jelenségek hálózatának látja”.⁴⁹

Az a tény ugyanakkor, hogy a vámpír jellemzően gazdag arisztokrata (*Drakulán* kívül a *Varney, a vámpír* című rémregény, illetve John Polidori *A vámpírjának a főszereplője* is

⁴⁷ Marius-Mircea Crişan, „'Welcome to My House! Enter Freely and of Your Own Free Will': Dracula in International Contexts”, in *Dracula: An International Perspective*, szerk. Marius-Mircea Crişan (London: Palgrave Macmillan, 2017), 3.

⁴⁸ Joan Gordon, „Rehabilitating Revenants, or Sympathetic Vampires in Recent Fiction”, *Extrapolation* 29.3 (1988): 230.

⁴⁹ Terry Hoy, *Toward a Naturalistic Political Theory: Aristotle, Hume, Dewey, Evolutionary Biology, and Deep Ecology* (Westport: Praeger Publishers, 2000), 93-94.

az elit látszólagos tagja), és ebből a védett pozícióból vadászik a prédáira, azt sugallja, hogy fenyegetésén talán mégsem általában a heteronormatív formáktól eltérő vágytöltő tevékenységeket, hanem a hatalmi fölényből adódó *szexuális kizsákmányolást* kell értenünk. A vérszívó figurája így már sokkal kevésbé látszik alkalmasnak rá, hogy az antropocentrikus elnyomás alóli felszabadulás ikonikus alakja legyen. Ha ezen túlmenően a vérszívás alakzatát a marxi metaforának megfelelően a tőkés kizsákmányolás megjelenítéseként olvassuk, és a vámpír érzelemmentes, ridegen számító viselkedését ennek megfelelően a kapitalista vállalkozáshoz szükségesnek tartott önzés megnyilvánulásként kezeljük, akkor a szexuális csábítás ráadásul a társadalmi/gazdasági kizsákmányolás egy a eseteként tűnik fel, míg az ehhez melankolikus háttérrel kínáló sivár gótikus táj talán ugyanennek a gazdasági tevékenységnek a környezetre tett hatását hangsúlyozza. A tanulmány azt igyekszik bemutatni, hogy a vámpírtörténet eredendően „ökológikus”. Már 19. századi divatja idején is hordozott ökológiai jellegű mondanivalót: a vámpírveszély a kapitalizmus és a hirtelen felgyorsult technológiai fejlődés, a világ életellenes átalakítása és a természetrombolás veszélyének érzékeltetéseként (is) értelmezhető. Ebben az olvasatban a vámpír nem az elfojtott emberi ösztönök, hanem az elnyomott nememberi világ „kísérteties” visszatérése.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Arata, Stephen. *Fictions of Loss in the Victorian fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition*. London és New York: Routledge, 1991.
- Bently, Christopher F. „The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker’s *Dracula*.” *Literature and Psychology*. 22.1 (1972): 27-34.
- Bookchin, Murray. „Ecology and Revolutionary Thought.” *Antipode*, 10.3 (1979): 21-32.
- Botting, Fred. „Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes.” In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, szerkesztette Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 277-300.
- — —. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

- Braidotti, Rosi. „A poszthumántudományok felé.” Fordította Lovász Ádám. *Helikon* (2018/4): 435-51.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Craft, Christopher. „Kiss Me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*”. In *Dracula: Authoritative Text Contexts Reviews and Reactions Dramatic and Film Variations Criticism*, szerkesztette Nina Auerbach és David J. Skal. New York: Norton, 1997, 444-59.
- Creed, Barbara. *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Melbourne University Press, 2005.
- Crişan, Marius-Mircea. „‘Welcome to My House! Enter Freely and of Your Own Free Will’: *Dracula* in International Contexts.” In *Dracula*, szerkesztette Marius-Mircea Crişan. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Dodds, Joseph. *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos. Complexity Theory, Deleuze/Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis*. London és New York: Routledge, 2011.
- Estok, Simon. C. „Theorising the EcoGothic.” *Gothic Nature* 1 (2019): 34-54. <<https://gothicnaturejournal.com/issue-1/>>.
- . „Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16.2 (2009): 203-25.
- Fogarasi György. *Nekromantika és kritikai elmélet: Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Foster, John Bellamy. *Vulnerable Planet. A Short Economic History of the Environment*. New York: Monthly Review Press, 1999.
- , és Clark, Brett. „Ecological Imperialism: The Curse of Capitalism.” In *The Socialist Register*, szerkesztette Leo Panitch és Colin Leys. London: Merlin Press, 2004, 186-201.
- Freud, Sigmund. „Rossz közérzet a kultúrában.” Fordította Linczényi Adorján. In Sigmund Freud, *Esszék*. Budapest: Gondolat, 1982. 327-405.
- Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. London és New York: Routledge, 1994.
- Gold, John R. és Revill, George. *Representing the Environment*. London és New York: Routledge, 2004.

- Gordon, Joan. „Rehabilitating Revenants, or Sympathetic Vampires in Recent Fiction”. *Extrapolation* 29.3 (1988): 230.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Hallab, Mary Y. *Vampire God: The Allure of the Undead in Western Culture*. New York: State University of New York. 2009.
- Haraway, Donna. *When Species Meet: Posthumanities*. Minnesota: Minneapolis University Press. 2008.
- Hogle, Jerrold E. „Introduction.” In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, szerkesztette Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hoy, Terry. *Toward a Naturalistic Political Theory: Aristotle, Hume, Dewey, Evolutionary Biology, and Deep Ecology*. Westport: Praeger Publishers, 2000.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hutchings, Kevin. „Ecocriticism in British Romantic Studies.” *Literature Compass* 4.1 (2007): 174-76.
- Kocsis Katalin. „A horror klasszikusai: a doppelgänger-motívum Hoffmann, Poe és Stevenson műveiben.” *Iskolakultúra* (2006/9): 122-30.
- Leopold, Arno. „Föld-etika.” Fordította Ortmann-né Ajkai Adrienn. In *Természet és szabadság: humánökológiai olvasókönyv*, szerkesztette Lányi András. Budapest: Osiris, 2000.
- McKusick, James C. *Green Writing: Romanticism and Ecology*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- McNally, David. *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Leiden: Brill, 2011.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row, 1980.
- Moore, Jason W.: „Az olcsó természet vége, avagy rájöttem, hogy nem kell félteni »a« természetet, meg is lehet szeretni a kapitalizmus válságát.” Fordította Tillmann Ármin. *Fordulat* (2019): 17-53.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Murray, Robin L., és Joseph K. Heumann. „Earth Bites Back: Vampires and the Ecological Roots of Home.” *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 55 (2013).

<<https://www.ejumpcut.org/archive/jc55.2013/MurrayHeumanVampires/index.html>>.

- Neocleous, Mark. „The Political Economy of the Dead: Marx’s Vampires.” *History of Political Thought* 24.4 (2003): 668-84.
- Parker, Elizabeth, és Michelle Poland. „Gothic Nature: An Introduction.” *Gothic Nature* 1 (2019): 1-29. <<https://gothicnaturejournal.com/issue-1/>>.
- Partington, Gill. „Friedrich Kittler’s *Aufschreibsystem*.” *Science Fiction Studies* 33.1 (2006): 53-67.
- Powell, Anna. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh University Press, 2006.
- Punter, David, és Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Ricard, Marc. „’On the Border Territory Between the Animal and the Vegetable Kingdoms’: Plant-Animal Hybridity and the Late Victorian Imagination.” *Gothic Nature* 1 (2019): 127-54. <<https://gothicnaturejournal.com/issue-1/>>.
- Sartin, Jeffrey S. „Contagious Horror: Infectious Themes in Fiction and Film.” *Clinical Medicine & Research* 17.1-2 (2019): 41-46.
- Shiva, Vandana. *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*. London: Zed Books. 1988.
- Simmons, Ian Gordon. *Interpreting Nature: Cultural Constructions of the Environment*. London és New York: Routledge, 1993.
- Stoker, Bram. *Drakula*. Fordította Sóvágó Katalin. Budapest: Európa, 2006.
- Varró Attila. „Nosferatu, a vámpír árnyéka.” *Filmvilág* (2001/6): 30-37.
- Worster, Donald. *Nature’s Economy: The Roots of Ecology*. San Francisco: Sierra Club Books. 1977.

EGY SZINESZTÉZIA JELENTÉSÉNEK NYO- MÁBAN*

A „FEHÉR CSEND” SZEMANTIKÁJA JACK LONDON EL- BESZÉLÉSEIBEN

KOVÁCS GÁBOR

Az 1990-es évek kultúratudományi „fordulata” jelentős mértékben érintette Jack London prózaművészetének értelmezési módját is. A kulturális tájképen betöltött pozíciójának értékelése egyre fontosabbá vált, s így első három novelláskötetének északi világát egy olyan megközelítés felől kezdték interpretálni, ami a fehér férfit középpontba állítva láttatja az indiánok otthonos terepeként aposztrófált meghódítandó területet:

London alapvetően arra építi egységesítő és elsődleges vagy konceptuális terét, hogy a Yukon atmoszféráját két összefüggő szempontból irodalmiasítja – „fehér

* A tanulmány a NKFIH által támogatott NN_17 125791 nyilvántartási számú és *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című csoportos kutatás, illetve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (és az ÚNKP Bolyai+) keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című önálló kutatás eredménye.

csendként” és „ösvényként”. Ez a két ismétlődő észak-trópus úgy kombinálódik, hogy a történeteken keresztül egyfajta oppozíciót generáljon a „belső” és a „külső” között, amelyben a „külsőt” a tematikus és ideológiai vonatkozások egy teljes készlete határozza meg, s főként olyasmi, ami a fehér férfit illeti. London saját magát és főszereplőit főként ebben az ideológiai térben helyezi el, s – amint látni fogjuk – főként úgy, hogy a fajok közötti házasságot és a fajkeveredést állítja be az elveszett patriarchális rend legitimálásának vagy megújításának eszközeként. Első három novellagyűjteményének ívét követve nagyjából át lehet tekinteni azt az utat, amely elvezet az indián nőt elvevő fehér férfitől a fehér anyát tisztelő fehér férfiig, illetve ahhoz a fehér férfiig, aki az indián apát keresi.¹

Egy ilyen értelmező perspektívában a válságban lévő, de önmagát mégis minden (a nő, a „benszülött”, a társadalom stb.) fölé emelő fehér férfi allegóriáiként tűnnek elő az új, ismeretlen és fenyegető északi világban nem is annyira az aranyat, hanem sokkal inkább az elhagyott vagy elvesztett otthonhoz vezető utat kereső főszereplők. Így az utóbbi 30 év elemzései főként a fehér férfinek a kultúrához, a civilizációhoz, a nőhöz és a kolonizált népcsoportokhoz való nemi és faji viszonyulásának példázataként olvassák az írónak a „fehér csend” (*white silence*) kifejezéssel megjelölhető novelláit (sőt regényeit is). A „fehér csend” trópusának értését ezek az interpretációk tehát a „fehér férfi” kulturális-társadalmi problematikájához kötik (referencializálják). J. C. Reesman, Jack London munkásságának egyik legelfogadottabb 21. századi kutatója is azzal hozza összefüggésbe a „fehér csend” konceptusát,² hogy miközben az író északi novelláiban a fehér férfi nézőpontján és hangján keresztül határozott reflexióval kerül megvilágításba a Másik (a nő, az indián, a félvér stb.), addig teljes mértékben hiányzik a fehér férfi önreflexiója (s általában ez okozza a szereplők tragédiáját): „»a fehérség önmagában néma, jelentésten, feneketlen, értelmetlen, fagyott, fátyolos, rettegett, öntudatlan, engesztelhetetlen« – s

¹ Jonathan Auerbach, *Male Call: Becoming Jack London* (Durham, NC: Duke University Press, 1996), 53.

² Az író munkásságát a 20. század második felében leginkább Earle Labor látta át. Kutatásainak összegzéseként lásd Earle Labor, *Jack London: An American Life* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2013). Labor és Reesman „generációváltásáról” bővebben lásd: Jeanne Cambell Reesman, „The Call of Jack London: Earle Labor on Jack London Studies”, *Studies in American Naturalism* 5.1 (2010/nyár): 21-36. Közös munkájuk: Earle Labor és Jeanne Cambell Reesman, *Jack London: Revised Edition* (San Antonio: Centenary College of Louisiana and the University of Texas at San Antonio, 1994).

mindenek előtt »artikulátlansága« miatt ilyen”.³ S valóban, a Klondike világával szembeülő szereplők története többségében azért végződik halállal, mert e figurák a „bennszülöttek” túlélési taktikáinak alapos megfigyelése ellenére sem képesek reálisan felmérni önmagukat (erejüket és képességeiket). Az önmagát felsőbbrendűnek gondoló angolszász fehér férfi dicshimnuszát és bukását egyszerre prezentálják ezek a novellák. „Jack London novellaszereplőiben a fehér értékeket és a fehér bátorságot ünnepli, ugyanakkor gyakran megkérdőjelezi, sőt az indiánok értékeivel és bátorságával ki is egészíti és ki is javítja azokat – vagyis végeredményben az író saját, a fajjal, nemmel és társadalmi osztályokkal kapcsolatos belső vívódásait viszi színre a Klondike-történetekben”.⁴ A „fehér csend” kifejezés ebből az interpretációs horizontból nézve tehát a fehér férfi „fehér logikájával” áll összekötetésben, s nem is annyira egyfajta költői jelentéssel, mint inkább nemi és faji ideológiai perspektívával bír.⁵

Az alábbiakban a „fehér csend” kifejezés széleskörű szemantikájának egy másfajta megközelítését vezetem elő. Kevésbé ragaszkodom a kulturális kontextualizáláshoz és az alkotások (civilizációs, nemi, faji, társadalmi stb. jellegű) referenciális rögzítéséhez. Mindenekelőtt a szöveg autonómiája által feltárt jelentéslehetőségekre koncentrálok. Az ideológia retorikájának segítségével kidolgozott elemzések mellé szeretném felzárkóztatni a trópusok retorikájával és az alakzatok poétikájával kidolgozható interpretációt is. Arra vagyok kíváncsi, hogy miközben a „fehér csend” speciális szinesztéziája egy pontosan körülírható klimatikus helyzet tömör nyelvi megjelölését hajtja végre, aközben milyen (fiktív) *szövegvilág* feltárulásának enged teret, s milyen lehetséges történetvariánsokat hív életre. Annak a költői szövegfolyamatnak a működésmódját kívánom leírni, amely egy jól eltalált trópusból egy egész novellára kiterjedő figurát képez (hiszen a „fehér csend” nemcsak egy trópus, hanem egy novellaszövegnek is a neve/címe/jelölője),

³ Toni Morrison *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) című könyvének tétéleit a *Tűzet rakni* című Jack London-novellára alkalmazva állítja mindezt Jeanne Campbell Reesman, „»Never Travel Alone«: Naturalism, Jack London, and the White Silence”, *American Literary Realism. 1870–1910* (1997/tél): 42.

⁴ Jeanne Campbell Reesman, *Jack London's Racial Lives: a Critical Biography* (Athens: University of Georgia Press, 2009), 58.

⁵ Jack Londonnak és műveinek a posztkolonialis, a gender és a faji kritika által kialakított újabb társadalmi/élettrajzi olvasatait kapcsán Jonathan Auerbach könyvén és Reesman élettrajzi monográfiáján kívül lásd még: *Rereading Jack London*, szerk. Leonard Cassuto és Jeanne Campbell Reesman (Stanford: Stanford University Press, 1996).

sőt amely képes novellák tucatjait közös nevezőre hozó specifikus szövegvilágot teremteni. A szó–szöveg–szövegvilág prózanyelvi összefüggésrendjében a figurális jelentésű kifejezést (a „fehér csend” szinesztéziát) Monroe C. Beardsley és Paul Ricœur metafora-elméletének megfelelően fogom fel. Eszerint „a metafora egy miniatűr költemény”,⁶ vagy „a költemény egy kibővített vagy kiterjesztett metafora”.⁷ S bár már létezik a „fehér csend” kifejezés figurális jelentésének egy igencsak részletes (nyelvészeti) kognitív szemantikai leírása,⁸ mégis meglehetősen más eredményeket lehet elvárni egy olyan megközelítéstől, amely a metaforikus jelentést nem konceptusképzőnek, hanem történetképzőnek és szövegképzőnek tekinti.

Jack London írásművészetének legelső, századfordulós szépirodalmi produktumai és egyben közönségikerei mind témában, mind motívumrendszerben, mind az elbeszélő technikában, mind a novellai szövegvilág megformálásának tekintetében erősen kötődnek a sarkkör sajátos időjárás viszonyaihoz. Nem nehéz a fabula és a szüzsé szintjén kimutatni ezt. Nyilvánvaló, hogy az 1900-as *A farkas fia* (*The Son of the Wolf*) novelláskötet 9 elbeszélésének vagy az 1901-es *Atyái istene* (*The God of His Fathers*) 11 szövegének vagy az 1902-es *A fagy gyermekei* (*Children of the Frost*) 10 rövidtörténetének léthelyzetét és cselekménykompozícióját egytől-egyig egy specifikus klimatikus szituáció és a benne mozgó ember feszültségteli küzdelme határozza meg. A -40°C uralta szélsőséges időjárás olyan kényszerhelyzetet állít elő, amelyben a minden más környezetben automatikusnak számító emberi mozdulat dezautomatizálódik és komoly kihívást jelent, így hálás tematikus és szüzsés alapokat szolgáltat a novellai tragikum előállításához. A kötetcímek „fia” (*the son*), „atyái” (*his fathers*) és „gyermekei” (*children*) kifejezései pontosan meg is jelölik a szövegcsoporthoz ebben a tekintetben meghatározható egzisztenciális lényegét: az ember itt a speciális klíma leszármazottjává válik. A cselekvés ágensét nem egy anya és nem is igazán az akarat, hanem a szélsőséges

⁶ Monroe C. Beardsley, „Az irodalmi alkotás”, in *Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor (Budapest: Argumentum, 2012), 450.

⁷ Paul Ricœur, „A metafora és a hermeneutika központi problémája”, in *uő, A diszkurzus hermeneutikája: Paul Ricœur válogatott tanulmányai*, szerk. és ford. Kovács Gábor (Budapest: Argumentum, 2010), 57. Illetve lásd még Paul Ricœur, *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi (Budapest: Osiris, 2006), 139-48 és 319-76.

⁸ Svetlana Kovalevskaya, Ksenia Ibatulina és Natalia Laletina, „The Concept of White Silence in the Northern Stories of Jack London”, in *SHS Web of Conferences* 69 (2019), <<https://doi.org/10.1051/shs-conf/20196900066>>.

időjárás által létesített kényszerhelyzet szüli. Azt azonban már nehezebb kimutatni, hogyan formál a klimatikus szituáció specifikus elbeszéléstechnikát és költői szövegsemantikát. Ahhoz, hogy körüljárjuk, milyen novellaszöveg párosul a fent említett Jack London-kötetekben⁹ feltűnő domináns főszereplői kényszerhelyzetekhez, érdemes egy keveset elidőzni annál az (általam kikövetkeztetett) hatelemes kompozíciós alapsémánál, amelynek variációi, eltérő anyaggal történő kitöltései több tucat rövidtörténetet képesek előállítani.

Először is, az északi történetekben a főszereplő diszpozícióját és tetteit irányító legalapvetőbb meghatározó az, hogy a fagy uralta táj még a legedzettebb figurák számára is egy alapvetően ismeretlen és felfedezés előtt álló dolog. Az *Északi Odüsszeia* című novella találóan a *white unknown*, vagyis „a fehér ismeretlenség” (*Összes novellái* 80) kifejezéssel jelöli meg ezt a bázisszituációt. Másodszer: ha a bejárás előtt álló vidék ismeretlen, akkor a benne mozgó főszereplő alapdiszpozícióját a mégoly bátornak vagy vakmerőnek vagy rutinosnak beállított figura esetében is nyilvánvalóan a szorongó félelem hangoltsága uralja. A *Messze földön* című elbeszélés az alábbi módon nevezi meg mindezt: „az ismeretlen vidék szokásos félelme” (uo. 1: 41) nem más, mint az „Észak félelme. Ez a félelem ikertestvére volt a Nagy Hidegnek és a Nagy Csendnek” (uo. 1: 45). A „fehér ismeretlenségnek” és az „észak félelmének”, vagyis a felfedezés előtt álló vidéknek és a benne mozgó figurának az összecsapásáról szól az összes szóban forgó Jack London-történet attól függetlenül, hogy egy személyes létharc, egy személyes tragédia, egy szerelmi háromszög vagy éppen embercsoportok összeférhetlensége keretezi azt be. Harmadszer: a sajátosan szélsőséges klíma uralta vidék és a főszereplő összecsapásában megszülető tett, amely mindig – legalább részben – a félelemből indul ki, egy új cselekvésprogramot követel a figurától. Ugyancsak a *Messze földön*ben olvashatjuk az alábbi: „ha valaki messze földön utazik, jól teszi, ha elfelejti a javát annak, amit tanult, és elsajátítja az új szokásokat, amelyek életbevágóan fontosak azon a vidéken” (uo. 39). Vagy még radikálisabban fogalmaz *A farkas fia* novella: „tízezer év kultúráját kell levedlenie” (uo. 1: 31) az embernek, ha részesülni akar az új tapasztalatban. Negyedszer: az ismeretlen bejárását megcélzó cselekvés – amely tehát

⁹ A továbbiakban az alábbi kiadás lapszámaira hivatkozom: Jack London, *Jack London összes novellái*, 1. köt., szerk. Szántai Zsolt (Szeged: Szukits, 2003). Az angol nyelvű szövegek forrása: *The Complete Short Stories of Jack London*, szerk. Earle Labor, Robert C. Leitz és I. Milo Shepard (Stanford: Stanford University Press, 1993).

a felejtés és az elsajátítás közegében mozog – egyetlen módon képes valóban felmérni az új világot és az új léttapasztalatban születő szubjektumot. Az *ösvény bölcsessége* című elbeszélés így definiálja ezt a módot: „a többszöri ismétlés vezet csak el a megértéshez” (uo. 1: 72). A cselekvés begyakorlása, tréningje, ismétlődő végrehajtása edzi hozzá a figurát a vele szemben álló vidékhez, s állítja elő a szereplő önfelismerésének azt az új formáját, amely által „a kemény robotban megmutatkozik az ember meztelen valója” („Messze földön”, uo. 1: 40). Ötödször: a szélsőséges klíma uralta vidék és a főszereplő összecsapásában cselekvő módon előálló felfedezés, megértés, felismerés és belátás egyfajta léttitok megsejtéseként mutatkozik meg. Ahogy *A fehér csend* novella fogalmaz: ebben az összecsapásban „minden dolgok titka meg akar szólalni” (uo. 1: 17). Azonban a küzdelem minden esetben a csendbe fullad. Ez hozza létre a novellatípus tragikumát. „Minden dolgok titka meg akar szólalni”, de végül is néma marad: „mintha az ünnepélyes rengetegnek féltve őrzött, kimondhatatlan, rettentő titkai volnának, amelyek között sem szó, sem a gondolat erejével eligazodni nem lehet” („Messze földön”, uo. 1: 46). A gyötrelmes felfedezés így elfedést is tartalmaz; az új elsajátítása inkább azzal jár együtt, hogy a vidék sajátítja ki magának a figurát; a belátás mindig az uralhatatlan klíma kilátástalan eluralkodásával jár együtt; a megértésből pedig elmarad a *meg-*, s a végeérhetetlen értésfolyamat hatalmasodik el. Hatodszor: a küzdelmes elsajátításnak egyetlen eredménye marad: vagy a tájban elterülő szétroncsolt holttest, vagy a tájnak az elfagyott emberhúsba vésett nyoma. A kötet címadó *A farkas fia* novella így fogalmazza ezt meg: a főszereplő „arcára volt írva, hogy [...] szakadatlanul küzdött a természet legféktelenebb erőivel” (uo. 1: 22). A „fehér ismeretlen” bejárásának végső eredménye a felismerhetetlenné váló arcba belevésett írásjel vagy pecsétnyom, amellyel a szélsőséges klíma kitörölhetetlen módon rögzíti a figura végérvényes megváltozását. Idézek egy másik szövegpéldát is az *Északi Odüsszeiából*: „arcán alig volt bőr. Beesett, összeaszalódott arca egyébként alig hasonlított emberi ábrázatra. Egyik fagyás a másik után mart bele, mélyen, mindegyik lerakta a varrétegét az előző, alig gyógyult hegre” (uo. 1: 84).

A figura ismeretlen vidékre történő belépésétől a tekintet felismerhetetlenné válásáig vezet tehát ez a szüzsétípus, s így a főszereplői lételsajátítás egy egyedi formáját tárja elénk, amelynek lényege abban áll, hogy a figura úgy döbben rá saját mivoltára, hogy az ismeretlen vidékkel történő megküzdés eredményeként belátja, nem ismeri reálisan önmagát, s ez a kiismerhetetlenség ki is ül a tekintetére. Talán éppen azt a felismerést tükrözi ez a szerkezet, hogy a szélsőséges klíma uralta „fehér ismeretlen” mi

magunk vagyunk. A „fehér ismeretlen” magának az embernek az alakmása. Minden szóban forgó rövidtörténet ezt a kényszerhelyzet-modellt érvényesíti, s erre a konfliktusos novellai kompozícióra építi az eltérő sztorianyagokkal dolgozó történetvariánsok sokaságát.

Most már rátérhetünk arra, hogy ez a cselekménykompozíció milyen elbeszéléstechnikával és prózanyelvi diszkurzív renddel jár együtt.

Az előbbi viszonylag könnyen tisztázhatjuk, merthogy az író rövidtörténeteinek narratológiai elemzése már megtörtént. Az analízis rámutatott arra, hogy milyen tendencia ismerhető fel az egymás után következő rövidtörténetek narratív szerkezetének változásában. Az *élet törvénye* című novella kapcsán ezt írja James McClintock 1975-ös és 1997-ben újra kiadott *White Logic: Jack London's Strong Truths* című könyvében:

Jack London ebben a szövegében ismeri fel, hogyan lehet alkalmazni egy legkevésbé sem mindentudó, hanem igencsak korlátozott körű első szám harmadik személyű nézőpontot annak érdekében, hogy egyfajta fokozott egyszerűségében állítsa elő a drámai hatást [...] A narrátor a főszereplő gondolatai mögött bújjik meg, s azt az illúziót kelti, hogy minden, amit mond, a főszereplőhöz tartozik [...] London elkerüli a karakter közvetlen filozófiai, társadalmi vagy pszichológiai értékelését, illetve elkerüli a narrátor hangjának egy olyan beállítását, amely közvetlenül a közönség felé irányulna [...] A narrátor hangjának deperszonalizálása egy olyan jelenetező módszer felé vezet, amely egyfajta színpadi ügyelő módjára működik, aki egyszerűen csak rögzíti, hogy mi az, ami látható és hallható, de aki nem lép be a karakter fejébe, nem analizálja annak motivációit, s nem magyarázza a jelenet forrásait és implikációit.¹⁰

Maga Jack London pedig ezt írja egy 1900. decemberi levélben *Az élet törvénye* című elbeszéléséről:

Hogyan közelítettem meg az eseményt? Milyen nézőpontot választottam? Természetesen az öreg indiánét. A történet vele kezdődik, ahogy éppen a kis tűzrakása mellett ül, s hallgatja, ahogy törzsének tagjai táborot bontanak, felszerszámozzák a kutyákat, és elindulnak. Az olvasó minden egyes hangot hall;

¹⁰ James I. McClintock, *Jack London's Strong Truths: A Study of his Short Stories* (East Lansing: Michigan State University Press, 1997), 27-28.

hallja az utolsó szán eltávozását is; érzi a csend elhatalmasodását. Az öreg visszatekint a múltba, s az olvasó vele tart – így aztán a teljes témát az indián lelkén keresztül lehet felfedezni. Egészen a megsemmisülésig, amikor is a farkasok körülveszik az öreget. Minden egyes dolgot, még a moralizálást és általánosítást is kizárólag az öregen keresztül közvetítve, az ő tapasztalatainak kifejeződésén keresztül érheti el az olvasó.¹¹

Mind Jack London, mind McClintock elemzése rámutat arra, hogy egy olyan sajátos narrációt termel ki a novellatípus, amely szerves összeköttetésben áll annak tartalmi aspektusaival. Az író a szövegek előállításánál felismerte, hogy a szélsőséges klíma és a figura összeütközéséről szóló megismerhetetlenség-történet kapcsán akkor tudja az elbeszélés totalizálni az ismeretlenséggel együtt járó minden egyes hatáselemet, ha úgy tesz, mintha a narrátor sem tudna vagy ismerne semmit, s mintha az elbeszélő is most szerezne tudomást először a dolgokról. Egy olyan narráció uralkodik el tehát, amelyben az elbeszélő teljesen a háttérbe vonul, s pusztán csak felmutatja az eseményeket, vagy a központi figura látásához és hangjához mérten hozza létre a történetet előadó elbeszélő diszkurzust. Így az olvasó úgy szembesül a történet szintű ismeretlen mindent átfogó hatásával, hogy azt fokozza a narrátor közvetítő szavaiból sugárzó látszólagos tudatlanság. Ennek a narrációs technikának a révén áll elő az az illúzió, mintha a narrátor és az olvasó a főfigurával egyidejűleg fedezné fel a „fehér ismeretlent”, és látná be az önismeret hiányát vagy járná be az önismeret tévútjait. Ez az az elbeszéléstechnika, amely teljes valójában képes feltárni a novellatípus egzisztenciális lényegét, vagyis az ismeretlennel történő szembesülés feszültségét.

Mindezek tisztázása után rátérhetünk a szövegek diszkurzív rendjének sajátosságaira.

A több tucat novella szövegvilágát alá lehet rendelni egyetlen trópusnak, amely általános figurává válva (s így az egész szövegre kiterjedve) meghatározza az alkotások ambiguitását. Ez a trópus a „fehér csend”. Jack London műveinek e meghatározott körében a költői jelentésképzés domináns eleme tehát egy szinesztézia,¹² vagyis egy

¹¹ Idézi: McClintock, *Jack London's Strong Truths*, 26.

¹² Kétségtelen, hogy az író első három novelláskötetében előadott történetek helyszíne, a Yukon-vidék egy szimbolikus területé válik a szövegekben. Azonban ki kell emelni, hogy a „fehér csend” szinesztéziaként sokkal szélesebb szemantikát foglal magába, mint amit akkor tudunk felismerni, ha a kifejezést pusztán a vadon szimbolikus megnevezéseként fogjuk fel. A „szimbolikus vadonnál” több értelmet tömörít magába a „fehér csend” (mint szinesztézia), amennyiben a területen kívül a szereplők cselekvésmódját is

olyan kifejezés, amelynek a szemantikai abszurditását az eltérő érzékszervi tapasztalathoz köthető szavak feszültségbe állítása vezérli. A szövegvilágképző trópus szoros és szerves kapcsolatban áll a novella tartalmi sajátosságaival, merthogy a sajátos klímába kényszerített figura kényszerhelyzetében éppenhogy az érzékszervek kiéleződésében mutatkozik meg a küzdelem, illetve az érzékszervek szélsőséges provokációjában és szokatlan tapasztalati párosításaiban tárul fel az ismeretlenség minden aspektusa. Így a „fehér csend” trópusa szoros összefüggésbe kerül a „fehér ismeretlenség” tartalmi egységével. Vagy fordítva: a „fehér ismeretlenség” körül szerveződő történetek a „fehér csend” alakzatából épülnek ki. A rövidtörténetek szövegvilágának ambiguitása (többértelműsége) egyenértékű egyetlen szinesztézia összetett szemantikai konfigurációjával. Erre az összefüggésre nagyon pontosan mutat rá a „fehér csend” trópus szövegcímmé emelő mű, amelynek egyik bekezdése tömören foglalja össze a lényegét:

A délután telt, s azzal a félelemmel vegyes tisztelettel, amelyet a Fehér Csend szül, a hangtalan utazók nekifeszültek a munkájuknak. A természet számos trükkel képes meggyőzni az embert végeességéről – az áradat szakadatlan áramlásával, a vihar tombolásával, a földrengés rázkódásával, az ég ágyúinak hosszú döngésével –, de a legrettenetesebb, a legdermesztőbb mind közül a Fehér Csend passzív fázisa. Minden mozgás megszakad, az ég kitisztul, a mennybolt olyan, mint a sárgarépa; a legenyhébb suttogás is szentségtörésnek hat, s az ember félénkké válik, s megrémíti saját hangjának csengése is. Az élet egyetlen darabkája, amely átutazik e halott világ kísérteties pusztaságán, megremeg vakmerőségétől, felismeri, hogy élete nem több, mint egy lárváé. Különös gondolatai támadnak hivatlanul, és a minden dolgok titka meg akar szólalni. Elfogja a halál, az Isten és az univerzum félelme, a feltámadás és az élet reménye, a halhatatlanság utáni vágy, a börtönbe zárt lényeg hiú erőfeszítése – ha valaha, akkor ez az, amikor az ember egyedül jár az Istennel.¹³ [*Összes novellái*, 1: 17]

magába sűríti. A „fehér csend” kifejezés „szimbolikus vadonként” történő értelmezéséről bővebben lásd: Earle Labor, „Jack London's Symbolic Wilderness: Four Versions”, *Nineteenth Century Fiction* 17 (1962/nyár): 149-61, főként: 149-51.

¹³ Szász Imre fordítását módosításokkal használtam fel az alábbi kiadás alapján: Jack London, „The White Silence”, *Overland Monthly* (1899/február): 138-42.

Az idézett novellarészlet tehát arról szól, hogy a *történetben* mit is szül a „fehér csend”; most azt kell megvizsgálni, hogy a *szövegben* milyen szemantikai konfigurációt szül a „fehér csend” szinesztézia.

A jelentéskonfiguráció első lépése egy szinekdoché. A szereplő az idézett szélsőséges klimatikus helyzetben sokféle időjárási tényezővel szembesül: a -40°C alatti hideggel, a csontig hatoló széllel vagy a dermesztő mozdulatlansággal, a növények megritkulásával, az állatok eltűnésével, a szakadó hó és a több méteres hótakaró mindent egyneműsítő látványával, a folyók zajlásával, az állóvizek befagyásával, a hóforrásokat eltakaró vékony jég és hóréteg életveszélyes kombinációjával, s azzal, hogy a szabad levegőn minden – főként az emberi bőr – egy pillanat alatt megfagy. Ezt a soktényezős klímarendszert rendre egyetlen elem kiemelésével jelölik meg a szövegek: a „fehér” (*white*) szó szinekdoché módjára helyettesíti a jelenségkört megnevező szótömeget. Minden esetben, amikor a „fehér” szó felbukkan, egy olyan többértelműséget képvisel, ami a klimatikus szituációt megnevező összes szó jelentését magába foglalja. Ez azonban az ambiguitás előállításának csak az első lépése.

A jelentéskör második lépésben úgy bővül, hogy mindaz, amit ez a szó képvisel ebben a szövegvilágban, azonnal antropomorfizálódik, de úgy, hogy ez a megszemélyesítés állati tulajdonságjegyeket is magába foglal. Jack London jól felismerhető módon terjeszti ki „az ember embernek farkasa” közmondásban rejlő metaforikus jelentéslehetőségeket regényeiben és rövidtörténeteiben. Az író a domesztikált kutya és a vad farkas egymás mellé helyezésével egy könnyen felfejthető értelmező modellt (allegóriát) dolgoz ki az ember bizonyos tipikus tulajdonságrendjére vonatkozólag.

Az azonban már nem ilyen evidens, hogy a szövegtörzshez megjelenő klímának is értelmező modelljévé válik a kutya–farkas–ember metaforasor. Az angol nyelv sajátosságaiból származik a szélsőséges időjárás leírásának mondatba foglalásakor előálló azonnali antropomorfizáció. Amikor a fentekben példaként idéztem az „arcára volt írva, hogy [...] szakadatlanul küzdött a természet legféltelenebb erőivel” mondatot, akkor nyilvánvalóvá vált az is, hogy amikor a mondat megnevezi a természetet a *nature* szóval, akkor azonnal fel kell bukkanjon a *she* vagy a *her mood* kifejezés is, hisz a természet nőnemű: „his face was stamped with [...] the incessant struggle with nature in *her* wildest moods” (saját kiem.). A mondat arról tanúskodik, hogy a férfi természettel kialakított küzdelme olyan, mintha egy nővel viaskodna. Ez a primér megszemélyesítés minden szövegre kiterjed; s így a sajátos klimatikus megvalósulásban fellépő természet egyfajta ellenséges emberi szándékkal tűnik küzdelemre kényszeríteni a szereplőket,

miközben végig olyan, „mintha a fehér csend gúnyosan vigyorogna, s így az embert nagy félelem fogja el” (*Összes novellái*, 1: 21). Erre az antropomorfizációs eljárásra ráakódik az, hogy a szereplők arcán és testén megjelenő küzdelemjelek, vagyis a fagyásnyomok mindig speciális módon jönnek létre. Ugyancsak egy fentiekben már idézett mondat hívja fel a figyelmet arra, hogy a fagy harap. Az „egyik fagyás a másik után mart bele [frost after frost had bitten deeply]” mondat mellett fel lehetne sorolni még jó pár hasonló kifejezést – most elégedjünk meg a *Finis* vagy a *Morganson’s Finish* címmel megjelent novellából vett példákkal: „the frost began to bite in”, „the cold bit in more savagely”, „the bite of the frost”, „the frost sank its teeth deep into him”.¹⁴ A transzformációsor tehát első lépésben ellenséges emberi akaratként antropomorfizálja a természetet, majd dehumanizálja ezt a figurát, s harapós farkasként/kutyaként jeleníti meg a fagyos klímát. Így a nagy fehérség egyfajta különösen veszélyes ember-farkas-kutya hibrid figuraként áll elő a szövegtörzsben. Valójában kizárólag ez a hibrid figurális jelentésrend ad lehetőséget arra, hogy a „fehér ismeretlen” ténylegesen az emberi önismeret hiányának alakmásával váljon a szövegvilágban.

A „fehér csend” szinesztézia végül, harmadik lépésben úgy válik költői szövegtörzsi erővé, hogy széleskörű metaforikus jelentést kap. Nyilvánvaló, hogy a csend egy alapvető tapasztalat az adott szélsőséges klímában. Így a *csend* szó kiemelését is szinekdochéként foghatnánk fel, azonban a *csend* olyan vonásokat is integrál a szövegekben betöltött funkciója miatt, ami túlmutat a rész-egész viszonyon. A fenyegető halállal áll összeköttetésben. Néhány példa: „a halál csendje vette őket körül”, „ez a földöntúli nyugalom, az örökkévalóság mozdulatlan csendje elemükké vált” (*Összes novellái*, 1: 48), „kísérteties volt a némaság: egy lehelet sem sustorgott a jégborította erdőben; az úr hidege és csendje megfagyasztotta a természet szívét, és összehúzta remegő ajkát” (uo. 1: 18). Ezt a csöndet csak néha szakítja meg farkasüvöltés – de az is a „fehér csend” szerves részeként fogható fel, ha tudatosítjuk mindazt, amit a „farkasordító hideg” és a farkas figurális viszonyáról a fentiekben mondtunk. A *csend* szó tehát mindenekelőtt a halállal, az úrrel és a totalizált hiátussal kapcsolatos jelentéselemeket emeli ki, majd vezet be a „fehér csend” kifejezés figurális szemantikájába, s így a meghatározott szövegtörzs világának centrumába is.

¹⁴ Jack London, „Morganson’s Finish”, *Success Magazine* (1907/május): 311-14. és 371-76.

A szinesztézia azonban egy másfajta csendet is felidéz a *fehér* szó révén. A két szó egymásmellettsége részben elterel a *fehér* szó alapvető szinekdochés jelentőségétől, s újabb jelentésirány kiépülésének nyit teret. Az *Északi Odüsszeiában* olvashatjuk ezeket a mondatokat: az egyik szereplő „nyitott könyvként olvasta le a finom hókéregről emberek, madarak, állatok történetét” (uo. 1: 82), „egy óra múlva a menet már olyan volt, mint egy fekete ceruza, amely hosszú, egyenes vonalat húz egy hatalmas ív hófehér papíron” (uo. 1: 83). A *Morganson's Finish* című novellában pedig ezt láthatjuk: „az emberek, a kutyák élesen rajzolódtak rá a fehér tájra. Mintha csak kartonból kivágott kétsíkú figuráik lennének, s rángatásra mozognának”.¹⁵ A hófehér táj ezekben a mondatokban a „nyitott könyv” (*open book*), a „hatalmas ív hófehér papír” (*mighty sheet of foolscap*) és a „karton” (*cardboard*) kifejezésekkel kerül szemantikai kapcsolatba. Így végül is a „fehér csend” az üres papírlappal kerül metaforikus összefüggésbe. Ez a szövegvilágképző szinesztézia szemantikájának betetőzése.

A novellákat uraló „fehér csend” világa nem más, mint az üres papírlap világa. Ismeretlen, félelmetes, csalogató, magával ragadó, s csak arra vár, hogy egy ember történetével betöltse, aki ezután gyökeresen más lesz, mint korábban. A szélsőséges klímának az emberrel szemben támasztott kihívása megfeleltethető magának a papírlapnak az íróval és az olvasóval szemben támasztott kihívásával. A klímával való megküzdés története pedig a novellaírás és -olvasás történetével egyenértékű, amely – bejárva és feltárva a holt úrként tátongó ismeretlent – betölti és megszólaltatja a „fehér csendet”, a papír csendjét. S ennek bizony nagy ára van Jack London szerint: a papírra vésett írásjel olyan húsbavágó, mint egy harapás vagy a fagyásnyom a bőrön – gyökeresen és kíméletlenül változtat meg minden embert azáltal, hogy felismerteti vele az önismeret hiányát.

Az alábbiakban a *Morganson's Finish* című novella részletesebb interpretációjával szeretném megvilágítani azt, hogy a Jack London északi novelláit alapvetően és általánosan meghatározó „fehér csend” kifejezés különösen összetett költői jelentéshatása milyen egyedi szövegvilágot képes előállítani az egyes művekben.

¹⁵ Jack London, „Tragédia a messzi Északon”, in uő, *Az éneklő kutya. A fehér csend*, szerk. Borbás Mária és Láng Pálné, ford. Tersánszky Józsi Jenő (Budapest: Európa, 1964), 275. Az alábbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.

A HASONLATTÁ FORDÍTOTT METAFORA (TRAGÉDIA A MESSZI ÉSZAKON)

Jack London *Morganson's Finish* című novelláját sajátos módon, kettészakítva publikálta a New York-i *Success Magazine* 1907-es májusi számának legelején (311-14) és legvégén (371-76).¹⁶ A lapszám elején elkezdett novella ott szakad félbe, amikor az északi hidegben a túlélés érdekében rablógyilkosságot tervező skorbutos főszereplőnek, Morgansonnak nagy nehezen sikerül le vadásznia egy jávorszarvast, amely azzal kecsegteti, hogy szánrablás és gyilkolás nélkül is kivergődhet kilátástalannak tűnő helyzetéből. Így szól a félbeszakítás előtti utolsó bekezdés:

But he did not mind. He was glad that the sled had not passed before the coming of the moose. The moose had changed his plans. Its meat was worth fifty cents a pound, and he was but little more than three miles from Minto. He need no longer wait for a sledload of life. The moose was the sledload of life. He would sell it. He would buy a couple of dogs at Minto, some food, and some tobacco, and the dogs would... [„Morganson's Finish” 314]

De nem bánta. Örült, hogy a szán nem a szarvas felbukkanása előtt haladt el. A szarvas megváltoztatta tervét. Húsának fontja megért ötven centet, s Minto alig van több mint három mérföldre. Nem kellett többé várnia az élethozó szánra. A szarvas lett az életet hozó szánkó. Eladhatja. Vehetett Mintóban egy kutyafogatot, élelmet és egy kis dohányt, és a fogat... [„Tragédia a messzi Északon” 270]

A történet tehát akkor szakad átmenetileg félbe, amikor úgy tűnik, Morganson megváltoztathatja terveit, s gyilkolás nélkül is utat találhat az északi fagy halállal fenyegető világából az életet jelentő dél felé. A lapszám legvégén, mintegy 60 oldallal később azzal folytatódik a novella, hogy egy éjszaka egy farkasfalka felfalja a szarvastemetet, így Morganson újra visszazökken a kilátástalan helyzetbe. A lapszám szerkesztői pontosan érezték rá arra, hol lehet félbeszakítani a történetet. Ugyanis Morganson kínlódástörténete éppen ezen a ponton kezdődik újra; vagyis ez a szöveghely szüzsépoétikai értelemben is fordulópont. S még találób, hogy a szöveg az „and the dogs would...” kifejezéssel szakad félbe, vagyis azzal az elbizonytalanító késleltetéssel, amely miatt a lapszám elején

¹⁶ Jack London, „Morganson's Finish”, *Success Magazine* (1907/május): 311-14 és 371-76.

az olvasó még nem tudhatja meg, mit is tesznek majd a szánhúzó kutyák. Ennek a novellai szüzsépoétika sajátosságait és a költői szemantikát feltáró és kihangosító szerkesztői döntésnek a jelentőségét máris számba vesszük. Azonban előbb vessünk egy pillantást a novella magyar fordítására!

A *Success Magazine*-ben megjelent *Morganson's Finish* a hosszabbik szövegvariánsa a novellának. Ugyanis 1916-ban, a *Turtles of Tasman* novelláskötetében *Finis* (sic!) címmel közölte Jack London a véglegesnek számító rövidebb verziót. A *Morganson's Finish* vagy egyszerűen *Finis* novellát Tersánszky Józsi Jenő fordította le magyarra 1954-ben *Tragédia a messzi Északon* címmel. Az angol nyelvű novella szövegének rövidülése és egyben a cím egyszerűsödése látványosan mutat rá arra a szövegszándékra, amelynek a középpontjában e novella esetében is az általános redukció áll. A *Morganson's Finish*-ről a *Finis* címre történő átállás egyszerre személytelenít és sarkosít. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg középpontjában nem a szereplő, hanem maga az igencsak fenyegető és személytelenül szimpla végső szituáció, a puszta vég áll. A *Finis* címnek a *Tragédia a messzi Északon* kifejezéssel történő átírása egyfelől túl informatívnak, másfelől fokozatosan együttérzőnek tűnik az angol szöveghez képest. Túl informatív, amennyiben pontosan mutat rá az események színhelyére, s ezzel sejteti annak a bizonyos puszta végnek az előtörténetét. S fokozottan együtt érző, amennyiben a főszereplővel történő eseményeket jelzővel illeti: itt, kérem szépen, egy tragédiáról van szó. A magyar cím a novellai redukció ellentéte: sejtet, magyaráz, részletez, értékkel, s mindezzel egy olyan személyes nézőpontot iktat a novellába, amely máskülönben a Jack London-novellára kevésbé jellemző *Az élet törvénye* (1901) című rövidtörténet megjelenésétől kezdve. Mindazonáltal a magyar cím mégiscsak kifejezetten érzékeny. Ugyanis pontosan mutat rá arra, ami a novella egyik központi szövegszándéka: a széleskörű Jack London-i redukció célja az, hogy a rövidtörténetben magát a novellai tragikumot állítsa elő és tegye transzparenssé. Valóban, ez a rövidtörténet kristálytisza és lecsupaszított formában állítja elének a novellai tragikumot. Mit is értünk ez alatt?

Egyre közismertebb az a szmirnovi novella-definíció, amely a századfordulós novellával kapcsolatban (igencsak erős csehovi inspirációktól hajtva) – többek között – éppen azt emeli ki, milyen különbség van a drámai tragikum és a rövidtörténet tragikuma között. *A rövidség értelme* című tanulmányában Igor P. Szmirnov felhívja a figyelmet arra,¹⁷

¹⁷ Igor P. Szmirnov, „A rövidség értelme”, in *A regény és a trópusok*, szerk. Kovács Árpád, ford. Szitár Katalin (Budapest: Argumentum, 2007), 417-25.

hogy a 19. század második felére igazából már fenntarthatatlanná váló klasszikus dráma- és tragédiaforma lényegi narratív alkotóelemét szolgáltató *váratlan fordulat* teljesen sajátos funkcióhoz jut a századfordulós rövidtörténetben. A novella tragikumát alkotó váratlan fordulat teljesen más feszültségekből építkezik, mint a klasszikus dráma tragikumát uraló, s egyben a teljes elbeszélő irodalomra kisugárzó (s az Arisztotelész által oly világosan definiált) *peripeteia*. Az egyik legjellemzőbb századvégi novellatípus szüzséjének lényege, hogy *ugyanaz a tett, ugyanazon cselekvő által nem hajtható végre kétszer, eltérő eredménnyel*. A rövidtörténet specifikus váratlan fordulata az, hogy a szereplő annak ellenére is újra nekivág a tett végrehajtásának, hogy nyilvánvalóan nem juthat más eredményre, mint korábban. A századfordulós novellatípus tragikuma, hogy a szereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Jack London novellája is megkétszerezi a tett kudarcát. Ráadásul kristálytisza szerkezeti, szüzsés morfológiai elrendezéssel.

Az elbeszélés azzal kezdődik, hogy a fagyos észak-amerikai tájon lézengő nincstelen főszereplő először is elfogyasztja utolsó szalonnáját. Második lépésben útnak indul egy Minto nevezetű falu kocsmájába, hogy felmérje lehetőségeit. Egy jó adag whisky elfogyasztása után harmadik mozzanatként visszatér a fehér csend vidékére, s eldönti, úgy szerzi meg az életet jelentő dél felé vezető úthoz szükséges kellékeket, hogy levadássza az arra érkező utazókat. Negyedik lépésként elrejtőzik egy domboldalon, ahonnan be lehet látni az egész tájat, de ahol őt nem láthatják; felállítja a sátrát és várakozik az életet hozó szánra. Sok utazót elmulaszt, s akit meglát, azt meg nem érdemes levadászni. Amikor már az utolsó lisztadagját éli fel, rákacsint a szerencse. Meglát egy szarvast. Ötödik lépésben tehát nagy nehezen lelövi a szarvast, amelynek húsából pompásan megélhet, s ez azt is jelenti, hogy megmenekült a gyilkosságtól, mert a szarvashúsért jó árat adnak. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a *Success Magazine*-ben ezen a ponton szakad félbe a szöveg közlése.) A zsákmányt azonban nem tudja egyben a sátrába cipelni, úgyhogy épít egy magaslest, amelyre felhúzza a tetemet. Sátrába vonul néhány húscafattal, és számolatlanul tömi magába a sültszeleteket. Úgy tűnik, megmenekült – ám reggel arra ébred, hogy egy farkasfalkának sikerült elérnie a tetemet. Alig tud pár élelemtörmelékét visszaszerezni; így tehát – hatodik lépésben – elveszíti a reményt adó és életmentő zsákmányt.

Ekkor a történet gyakorlatilag újrakezdődik. Morganson újra arra kényszerül, hogy felélje utolsó ételtartalékát. Ezután – különös megfontolásból – újra Mintóba indul: azért, hogy megtudja, hányadika van. A mintói kocsmában ismét whiskyvel próbál életet lehelni magába. A kocsmában felfigyel egy csoport szerencsés aranyásóra, akik hango-

san azt tervezik, hogyan indulnak másnap – karácsony másnapján – útnak délnek. A főszereplő mindent megtud így, amit tudni akart. Újra visszatér tehát rejtekhelyére és felkészül az életet hozó szán megszerzésére. Másnap kora hajnalban feszülten várakozik az aranyásókra. Nagy nehezen lelövi mindet, s kiürült fegyverét elhajítja. A zsákmányt tehát újra megszerezte; csak hát meg is kellene tartania. Levonul a domboldalról, nem is foglalkozva immár azzal, hogy elrejtse árulkodó nyomait a hóban. Egyenesen a szánkók felé megy, de végül is nem tud a közelükbe férkőzni, mert a szánhúzó kutyák nem engedik oda. Az egyik vezéreb meg is harapja a lábát. A seb olyan mély, hogy a főszereplő nem tud visszavonulni. Elterül a hóban, lassan elvérzik és meghal.

A cselekmény szüzsés felépítésében pontosan végigkövethető az a progresszív narratív paralelizmus mentén kialakított szigorú morfológiai rend, amely tökéletesen valósítja meg a századvégi rövidtörténetek sajátos novellai tragikumát.

Első eseménysor (2 hónap)	Második eseménysor (néhány óra)
1. <i>Étkezés</i> – utolsó szalonna	7. <i>Étkezés</i> – az utolsó szarvashús
2. <i>Útnak indulás</i> – Mintóba, a fogadóba	8. <i>Útnak indulás</i> – Mintóba, a fogadóba
3. <i>Visszatérés a csapásra, elrejtőzés</i> – rejtekhely, sátorépítés, rejtőzés	9. <i>Visszatérés a csapásra, elrejtőzés</i> – utolsó éjszaka a sátorban, készülődés
4. <i>Várakozás az életet hozó szánra</i> – 2 hónapnyi eseménytelen várakozás	10. <i>Várakozás az életet hozó szánra</i> – hajnali ébredés, zsákmányra várás
5. <i>Levadászás</i> – szarvas; a szarvas elejtése	11. <i>Levadászás</i> – aranyásók; az emberek kilövése
6. <i>A zsákmány elvesztése</i> – farkasok; elalszik, kifosztják a farkasok	12. <i>A zsákmány elvesztése</i> – kutyák; a szánt nem tudja megszerezni, végső álomba merül

A főszereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Csak fokozati jellegűek a két cselekménysorban kimutatható különbségek. A novella olvasása során az elejétől a végéig világos, hogy a főszereplő nem menekülhet ki a kényszerhelyzetből – határhelyzetéből nincs kilépés. Az olvasó számára egészen világos ez, hiszen már a szöveg legelején

azt olvashatjuk, hogy a főszereplő erősen vitaminhiányos, s a skorbut egy olyan fokozatban van már, amelyben csak nagyon nehézkes a mozgás. A szöveg tehát már az elején világossá teszi, hogy a főszereplő klíma által meggyötört teste képtelen követni az akaratot, így a létküzdelemben csakis alulmaradhat. Az olvasó pedig arra kíváncsi, hogy miért hozza mégis a leghetetlenebb döntést a főszereplő – s éppen ez a novella váratlanja: *a lehetetlen döntés melletti főszereplői kiállás*. Ez a különös hősiesség pedig még inkább elmélyíti a tragikus hatást. Így tehát a novella sajátos cselekményszerkezeti felépítése messzemenőig alátámasztja Tersánszky Józsi Jenő műfordítási döntését. Bár a cím fordítása csöppet sem szó szerinti, de mivel a cselekménymorfológiai struktúrát nem érinti a nyelvváltás kérdése, a problémátlanul közvetíthető kompozíció még ezt a műfordítói döntést is messzemenőig igazolni tudja. Bármennyire is leíró jellegű a *Tragédia a messzi Északon* magyar cím a talányos, de nyersen egyértelmű *Finis* címhez képest, mégis tökéletesen ragadja meg a cselekmény műfaji karakterjegyeit (ti. a novellai tragikumot). Nem is olyan félrevezető tehát ez a címfordítás. Bár nagyon más a *Finis* és *Tragédia a messzi Északon*, maga a novellaszüzsé mégis teljesen visszaigazolja a magyar címadás precizitását. Ha a szó szerinti ség elve szerint nem is, de poétikailag teljesen pontos ez a műfordítói döntés.

Más szöveghelyeken azonban már ki lehet mutatni azt, hogy poétikai és költői szemantikai szempontból lehetett volna kissé szerencsésebb vagy szöveghűbb döntést hozni. Három példát emelnék ki. A legkirívóbbnak egy máskülönben igencsak nehezen megoldható fordítási kérdést látok. Közhelyszerű, hogy metaforákat fordítani szinte lehetetlen. Most is ilyesmiről van szó. A novella negyedik bekezdésében annak a pillanatnak a leírását olvashatjuk, amelyben a főszereplő úgy dönt, hogy rablógyilkossággal szerzi meg a túléléshez szükséges javakat. Az elhatározásra jutó szereplő tekintetét így jellemzi az angol szöveg: „His face had become stern and wolfish” („Morganson’s Finish” 311). Tersánszky ezt úgy fordítja, hogy „arca ádáz lett, mint a farkasé” („Tragédia” 264). Talán nem is lehet jobban fordítani ezt a mondatot. Mindazonáltal a szemantikai eltérés mégis jelentős és szembeötlő. Az angol szöveg a kifejezésben a *face* szót két jelzővel illeti, amelyből a második egy jelzős metafora vagy metaforikus jelző. Vagyis az angol szöveg egy metaforikus kifejezést alkot a „his face had become wolfish” („arca farkasszerű lett”) mondattal. A magyar fordítás a két egyenértékű jelzős szintagmából („his face had become stern”, „his face had become wolfish”) egy hasonlatot hoz létre, amelyben az angol metaforikus jelző a hasonlított *arc* szóhoz kapcsolt hasonlóná alakul át, az

egyszerű jelző pedig a hasonlat *tertium comparationis* lesz. Vagyis a „His face had become stern and wolfish” mondatból a magyar fordításban a „kemény, ádáz” jelentésű *stern* szó a hasonló elemek összekapcsolódási jegyeként kezd el funkcionálni, míg a *wolfish* szó *wolfra* egyszerűsödik, s a hasonlított hasonlójává lesz. Nem tudom, hogyan lehetett volna jobban megoldani, hiszen az „arca ádáz lett és farkasszerű” kifejezés igen csak különösen hatna. Ennek ellenére jelentős jelentésmódosulásnak tekinthető az, hogy a metaforából hasonlat lett a magyar fordításban. Az angol szöveg ugyanis egyenesen azt írja, hogy a főszereplő arca *farkasszerű* nem azt írja például, hogy „olyan jegyei vannak a főszereplő arcának, amelyeken fel lehet fedezni esetleg olyan vonásokat, mint amilyeneket a vicsorgó farkas pofáján is láthatunk”. Nem. Egyenesen azt mondja, hogy „a főszereplő arca farkasszerű”. Az azonosítás jóval erőteljesebb, mint az esetleges hasonlóságok pillanatnyi konstatálása.

Ez a figurális jelentésben kitapintható eltérés pedig azért fontos, mert az angol szöveg metaforikus kifejezésében jelen levő ellentmondásos szemantika visszaigazolást nyer a történet során. Emlékezzünk vissza! Mi is az, ami megfosztja a főszereplőt a zsákmány teljes megszerzésétől, így tehát a dél felé vezető úttól és végül is az élettől? Az első cselekményszekvenciában a farkasok, a másodikban pedig a megszelídített, de mégis visszavaduló farkasok, vagyis a szánhúzó kutyák. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a *Success Magazine*-ben éppen a szánhúzó kutyáknak a farkasokéhoz hasonló sorsdöntő szerepére hívja fel a figyelmet az a szerkesztői fogás, hogy a félbeszakított szöveg első része ezzel a kifejezéssel zárul: „and the dogs would...”.) A magyar fordítás pusztán csak összeméri a főszereplő arckifejezését és a farkasok pofáját. Az angol metaforikus kifejezés azonban egyenesen azonosítja a főszereplőt és a farkasokat a *wolfish* szó segítségével. Talán nem jelentéktelen az, hogy a főszereplő a történet elején azonosítva van-e azokkal az állatokkal, amelyek megfosztják életben maradási esélyeitől, vagy pusztán csak egy jegyben hasonlít-e hozzájuk. Az angol novellaszöveg ezzel a metaforikus eljárással azt éri el a költői szemantika szintjén, hogy immár nemcsak a főszereplőben ismerjük fel a farkasokat, hanem a farkasokban is a főszereplőt. Így egészen nyilvánvalóvá válik, hogy a novella során

előkerülő farkasok (és funkcionális ekvivalenseik: a szánhúzó kuttyák) a főszereplő *alakmá-*saivá válnak,¹⁸ s így azt az értelmezhetőséget sugallja a szöveg, hogy a főszereplő lényegében önmagát számolja fel. Nemcsak az lesz tehát igaz ebben a történetben, hogy „az ember embernek farkasa”, hanem az is, hogy „az ember mindenekelőtt önmagának a farkasa”. S milyen sok olyan elbeszélést találhatunk még Jack London köteteiben, amelyben ezt a problémát bontja ki... Ismétlem, teljesen világos, hogy igencsak különösen hatna a szövegben az, hogy „arca farkasszerű lett”. Sokkal szebben hangzik az, hogy „arca ádáz lett, mint a farkasé”. Mégis, a metafora hasonlattá alakítása a Jack London szöveg költői szemantikai eljárásainak egyik leglényegibb elemét fogja vissza: azt, hogy a farkasok a főszereplő alakmásaivá válhassanak. S így talán egy kissé elsikkad a novellai tragikumnak az a vonása is, hogy a főszereplő önmagát számolja fel.

Második példaként a mintói kocsmáros szavainak fordítását idézném fel. A kocsmáros már az első találkozáskor kedvesen és sajnálattal fordul a főszereplőhöz, szívesen kínálgatja a whiskyt, és még csak pénzt sem kér érte. Látja, milyen nyomorult fizikai állapotban van a betérő alak. Második találkozásukkor pedig még szívélyesebb, hiszen a főszereplő még pocsekabbul néz ki a nagyjából két hónapig tartó rejtőzködése után. Miközben automatikusan nyújtja át a whiskyt a vendégnek, megszólítja: „Már több mint két hónapja halottnak hittem” („Tragédia” 272). Ez így egy teljesen logikus mondat, hiszen a főszereplő valóban, már első megjelenésekor sem tűnt túlzottan életképesnek, s joggal hihette azt a kocsmáros, hogy nem bírja ki a főszereplő a dél felé vezető hosszú utat. Azonban az angol szöveg nem ilyen logikus mondatot ad a kocsmáros szájába. Az angol szöveg így hangzik: „You’ve been dead for more’n two months, now” („Morganson’s Finish” 373). Vagyis azt mondja, hogy „Maga immár több mint két hónapja halott”. Közel, s távol sincs olyan kifejezés, amely azt érzékeltetné, hogy a kocsmáros azt szeretné kifejezni, hogy „így és így hittem valamit”. A kocsmáros szavai nem azt fejezik ki, hogy „ezt és ezt hittem”, hanem azt, hogy „meg voltam és vagyok győződve arról, hogy ön halott”. Mintha a kocsmáros éppen azt magyarázná a betérő főszereplőnek, hogy ő is higgye már el, hogy igencsak különös, hogy itt téblábol, hiszen már halott. Mit sétálgat itt Morganson, hogyhogy nem tudja, hogy immár két hónapja halott?! Ez a különösen bizarr nyelvi gesztus pontosan mutat rá a történet novellai karakterére. A főszereplő gyakorlatilag

¹⁸ Az alakmás fogalmáról bővebben lásd: Kovács Gábor, „Alakmásképzés a regényben”, in *Leírás: elmélet, irodalom, kép*, szerk. Hajdú Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán (Budapest: Reciti, 2019), 321-37.

már a történet legelején nyilvánvalóan halott – csak még nem képes felfogni, ezért tesz néhány kísérletet arra, hogy élőnek tűnjön. Persze a novella éppen arról szól, hogyan ismeri fel maga a főszereplő is, hogy halála bizonyos, s már több mint két hónapja úgy tesz, mintha lenne még esélye az életben maradásra. Ennek az önismereti hiánynak a belátása a novella talán legszebb mondatait termeli ki. Ezt gondolja magában a halála előtti pillanatokban a hóban heverő alak:

Most, hogy feküdt, Morganson nem félt többé. Láta, amint halva találják majd a hóban, s egy darabig siratta magát. De nem félt. A küszködés elszállt belőle. Mikor ki akarta nyitni szemét, észrevette, hogy megfagyott könnyei bezárták. Meg sem kísérelte, hogy kidörzsölje belőlük a jeget. Egyre ment már. Álmodni sem merte, hogy ilyen könnyű a halál. Határozottan bosszankodott, hogy ennyi keserves hetet vergődött és szenvedett. Megrémítette és becsapta a halálfélelem. Pedig a halál nem bánt. Minden kiállott kínját az élet okozta. Az élet megrágalmazta a halált. Kegyetlenség volt tőle. [„Tragédia” 278]

A novella végén olvasható főszereplői felismerés majdhogynem megismétli, de mindenféleképpen visszaigazolja a kocsmáros bizarr szavait, s ezáltal pontosan teljesíti be a történet novellai karakterét: itt válik a szereplő számára is nyilvánvalóvá döntésének és választásának semmissége. Sajnálatos módon, a magyar szöveg ezt a radikális redukcionizmust tompítja el azzal, hogy az „azt hittem, hogy” kifejezést beiktatja a kocsmáros szavainak fordításába. A fordítói jóindulat nyilvánvaló: érthetőbbé akarta tenni a szöveget. Azonban, úgy tűnik, néha jobb, ha a költői szöveget megőrizzük érthetlenségében vagy bizarrságában.

A harmadik példával ismét a metaforikus kifejezés jelentőségére mutatok rá. Ez esetben egy metaforasorról van szó, amely ugyancsak az ember–farkas alakmásképzés felé mutat. A novella utolsó mondata a főszereplő halálát konstatálja. Tersánszky tökéletesen ráérezett arra, hogy nem írhatja azt, hogy „a főszereplő meghalt”. Magyarul így szól a zárókifejezés: „bágyadt sóhajjal elaludt” („Tragédia” 278). A *halál* szó *elalvás* szóval történő behelyettesítése teljesen pontosan követi az angol szöveget, hiszen a novellában korábban még elő is kerül a „sleep of death” kifejezés („Morganson’s Finish” 371). Azonban, sajnos, ez nem elegendő. Mert az angol szöveg metaforikus mozzanattal egészíti ki az elalvás aktusát a novella utolsó mondatában: „he sank into sleep” (uo. 376). Magyarul valahogy így hangozhatna: „alvásba sülyedt”. Ez megint nagyon idegenül hangzik a magyar fülnek. Talán jó lenne az „álomba merült”, de ez esetben meg az *áalom*

szó lenne kissé félrevezető. Sajnos, egy jelentős költői szemantikai sort kell feladnunk azért, hogy a *sink* („elsüllyed”) szó elhagyásával a „bágyadt sóhajjal elaludt” magyar mondat stilisztikailag megfelelően hangozzon. A végső pusztulás süllyedésként történő megjelenítése azért kiemelkedően fontos az angol szövegben, mert nemcsak a főszereplő süllyed vagy süpped, hanem más dolgok is. A szövegvilág metaforikus kifejezéseinek felfogása szerint például az északi dermesztő hideg, a teljes klimatikus környezet is süpped vagy süllyed az emberre gyakorolt hatása során. Jack Londonnál nem egyszerűen csak hideg van: „silány állapotában könnyű prédája volt a fagynak, amely mélyen a testébe vágta fogát” („Tragédia” 268). A jéghideg Jack Londonnál igencsak harapós, de még e harapás is különös, mert az angol szöveg szerint: „the frost sank its teeth deep into him” („Morganson’s Finish” 313). Vagyis a fagynak süllyedő vagy süppedős (mély) harapása van. A csontig hatoló hideg megjelenítésekor tehát a szöveg ugyanazt a *sink* szót használja, mint a főszereplő halálakor. Nem csoda, hiszen nemcsak a hibás döntés, hanem részben valóban a hideg klíma világa okozza a főszereplő halálát. Különböző is harapósnak mutatkozik a szövegben: a „the frost began to bite in” (uo. 312), „the cold bit in more savagely” (uo. 313), „the bite of the frost” (uo. 313) kifejezések egytől-egyig fogas szörnyetegként jelenítik meg a jéghideget. És persze nem fogunk meglepődni azon, hogy ezek a harapósságra utaló metaforikus kifejezések a szöveg világában a farkasokkal és a kutyákkal kapcsolja össze a „fehér csend” klimatikus világát. De Jack London még tovább erősíti ezt az újabb alakmási viszonyt: a történet legvégén a főszereplő halálos sebét okozó kutya harapását így jeleníti meg az angol szöveg: „the big leader [...] sank its teeth into the calf of his leg” (uo. 375). Tersánszky fordításában: „a nagy vezéreb vad nekivetemedéssel belemélyesztette lábikrájába fogait” („Tragédia” 276). Szó szerinti fordításban: „a vezérkutya belesüllyesztette fogait” a főszereplő lábába. A kutya harapása ugyanúgy, mint a csontig hatoló hideg a *sink* ’süllyed’ szóval van megjelenítve; s szintúgy a főszereplő halála. A *sink* ’süllyed/süpped/süllyeszt’ szó kissé szabálytalan használata egy olyan szemantikai sort hoz létre az angol szövegben, amely szorosán összekapcsolja a jéghideg világ (a megszemélyesített klíma) tevékenységét, a farkas vadságúvá váló kutya tevékenységét, illetve a főszereplő halálát. Mindhárom folyamat süllyedésként van tehát megjelenítve, s így együtt, közösen hozzák létre a halál egy igencsak sajátos értelmezését. Egy *hármás alakmási viszony* épül ki a szövegben: a dermesztő fagy, a farkas/kutya, illetve Morganson egymás megfelelőit alkotják a pusztítás (és önpusztítás) közös nevezője mentén. Ezt a szemantikai folyamatot természetesen

képtelenség volna a magyar fordításon számonkérni. Lehetetlenség volna olyan szót találni, amely *szemantikailag* összekötné a hideget, a kutyaharapást és a halált. A *sink* szó ilyen jellegű kiterjesztése kizárólag az angol nyelvű szöveg privilégiuma: csak ezen keresztül kerülhet szoros alakmási viszonyba a „fehér csend” sajátos klímájú világa, az ezt a világot túlélni képes farkas/kutya, illetve az ezt túlélni képtelen ember.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Auerbach, Jonathan. *Male Call: Becoming Jack London*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Beardsley, Monroe C. „Az irodalmi alkotás.” In *Regényművészet és íráskultúra*, szerkesztette Kovács Árpád. Fordította Kovács Gábor. Budapest: Argumentum, 2012. 417-54.
- Cassuto, Leonard, és Jeanne Campbell Reesman, szerk. *Rereading Jack London*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Kovalevskaya, Svetlana, Ksenia Ibatulina és Natalia Laletina. „The Concept of White Silence in the Norther Stories of Jack London.” *SHS Web of Conferences* 69 (2019). <<https://doi.org/10.1051/shsconf/20196900066>>.
- Kovács Gábor. „Alakmásképzés a regényben.” In *Leírás: elmélet, irodalom, kép*, szerkesztette Hajdú Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán. Budapest: Reciti, 2019, 321-37.
- Labor, Earle. *Jack London: An American Life*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2013.
- , és Jeanne Cambell Reesman. *Jack London. Revised Edition*. San Antonio: Centenary College of Louisiana and the University of Texas at San Antonio, 1994.
- . „Jack London's Symbolic Wilderness: Four Versions.” *Nineteenth Century Fiction* (1962/nyár): 149-61.
- London, Jack. *Az éneklő kutya. A fehér csend*. Szerkesztette Borbás Mária és Láng Pálné. Budapest: Európa, 1964.
- . *Jack London összes novellái*. 1. kötet. Szerkesztette Szántai Zsolt. Szeged: Szukits, 2003.
- . „Morganson's Finish.” *Success Magazine* (1907/május): 311-14 és 371-76.
- . *The Complete Short Stories of Jack London*. Szerkesztette Earle Labor, Robert C. Leitz és I. Milo Shepard. Stanford: Stanford University Press, 1993.

- . „The White Silence.” *Overland Mounthly* (1899/február): 138-42.
- McClintock, James I. *Jack London’s Strong Truths: A Study of his Short Stories*. East Lansing: Michigan State University Press, 1997.
- Reesman, Jeanne Campbell. *Jack London’s Racial Lives: A Critical Biography*. Athens: University of Georgia Press, 2009.
- . „»Never Travel Alone«: Naturalism, Jack London, and the White Silence.” *American Literary Realism. 1870–1910* (1997/tél): 33-49.
- . „The Call of Jack London: Earle Labor on Jack London Studies.” *Studies in American Naturalism* 5.1 (2010/nyár): 21-36.
- Ricœur, Paul. „A metafora és a hermeneutika központi problémája.” In uő, *A diszkurzus hermeneutikája: Paul Ricœur válogatott tanulmányai*, szerkesztette és fordította Kovács Gábor. Budapest: Argumentum, 2010, 55-70.
- . *Az élő metafora*. Fordította Földes Györgyi. Budapest: Osiris, 2006.
- Szmirnov, Igor. P. „A rövidség értelme.” In *A regény és a trópusok*, szerkesztette Kovács Árpád. Fordította Sztár Katalin. Budapest: Argumentum, 2007, 417-25.

„SZÖRNYŰ VILÁG”

KLÍMAPROBLEMATIKA AZ *EMBER TRAGÉDIÁJÁBAN*

KÜRTÖSI KATALIN

Tanulmányomban *Az ember tragédiája* – legtöbbször mellőzött – XIV. színére vonatkozó töprengéseimet kívánom megosztani olvasóimmal. Madách emblemikus művének keletkezési körülményeiről, szerkezetéről, gondolatiságáról gazdag szakirodalom áll rendelkezésünkre. A kutatókat másfél évtizede a Kerényi Ferenc által gondozott szinoptikus kritikai kiadás is segíti munkájukban,¹ a hazai színreállítások egy fontos (1933 és 1968 közötti) korszakát Koltai Tamás dolgozta fel önálló kötetben. Az utóbbi évtizedek viszont nem bővelkednek teljességre törő Madách-monográfiákban, kivéve Kerényi Ferenc Pozsonyban megjelent 2006-os munkáját, valamint Radó György életrajzi krónikájának újbóli kiadását ugyanabban az évben, továbbá Bakonyi Hugó életrajz-kötetét 2004-ben.

Kötetünk témájához *Az ember tragédiájának* utolsó előtti színe kapcsolódik. Meghökentő módon azt láthatjuk a szakirodalom áttekintése során, hogy az Eszkimó-szín nem generált jelentős kritikai reflexiókat, és a színpadra állítások során is nehezen tudták „megfogni” a rövid jelenetet az alkotók. A történelmi színeket követő három rész – a

¹ Madách Imre, *Az ember tragédiája: drámai költemény*. Szinoptikus kritikai kiadás. S.a.r. és jegyz. Kerényi Ferenc. Budapest: Argumentum, 2005 (további hivatkozások a főszövegben: *Tragédia*, oldalszám).

Falanszter, az Úr és az Eszkimó-szín – közül érdemben pusztán az elsővel szoktak foglalkozni. A mindösszesen 179 soros eszkimó-jelenet negligálása azért is érthetetlen, mert ezt követően ér véget Ádám álomkép-sorozata, így módon tehát dramaturgiailag fontos pozíciót foglal el az eszkimó viskó előtt játszódó beszélgetés.

Jól emlékezhetünk Madách leírására: „Hóval és jéggel borított, hegyes fátalan vidék. A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság. Az előtérben néhány korcs nyír, boróka és kúszófenyő-bokor között eszkimó viskó” (*Tragédia* 553). A kanadai kultúra kutatójaként számomra érdekes kérdés, hogyan és honnan szerezhette Madách Imre információt, tudást az északi félteke ezen vidékéről – azon túl, hogy visszacsenghetett fülében Voltaire *Candide*-jének elhíresült sora a 23. fejezetből, ahol „Új-Franciaországot” így írja le: *quelques arpents de neige* (Gyergyai Albert fordításában: „néhány hold havas-jeges föld”).

A szinoptikus kritikai kiadás gondosan elkészített jegyzetapparátusából tudhatjuk, hogy már az I. színben utal Lucifer a Föld kihűlésére: a „Mi tessék rajta?” kezdetű monológban szerepel a „minden kihűlt” (*Tragédia* 23; 87. sor) kifejezés, majd a XII. színben visszatér a motívum. A Tudós, aki a globális lehűlés megoldásán dolgozik, világít rá, hogy

Négy ezred év után a nap kihűl,
Növényeket nem szül többé a föld
[*Tragédia* 499; 240-41. sor]

ezt követően fejti ki, hogy ez alatt a hosszú idő alatt az emberiség megtanulja a

...napot pótolni...
[...]
Fűtőszerűl a víz ajánlkozik,
Ez oxidált legtűztartóbb anyag.
[*Tragédia* 499; 243. és 245-46. sor]

A szinoptikus kiadásban a XII. színhez fűzött jegyzetek rámutatnak a bibliai párhuzamra, továbbá arra, hogy Madách korában több magyar költőt is foglalkoztatott ez a kérdés, és Madách ismerhette Nendtvich Károly 1851-es tanulmányát (*A föld jövője geológiai szempontból tekintve*), valamint Charles Fourier számításait a *Théorie de l'unité universelle*-ben, ami 1840-ben jelent meg, és 3 évvel később Lukács Móric ismertette magyarul is a legfontosabb téziseit. Ezek a művek elméleti jelleggel foglalkoztak a bolygó jövőjével,

a különböző égövek kilátásaival, és a legészakibb részt illetően Grönlandra irányult a figyelmük. Fontos előkép lehet még Ludwig Büchner német orvos-filozófus *Kraft und Stoff (Empirisch-naturphilosophische Studien)* című, 1852-ben megjelent főműve, amiből Dieter P. Lotze idéz, immár a XIV. jelenet értelmezése során: „Büchner leírása az északi sarkkörrel és annak népéről, továbbá utalása a »grönlandiak mennyország-képére, ami számukra a bálna-faggyú és a hal bőségében nyilvánul meg«, visszaköszön Madách utolsó előtti színében”.² Így tehát továbbra is megválaszolatlan a kérdés, vajon Grönland helyett Madách miért az eszkimók világába helyezte a dramaturgiailag fontos jelenet színhelyét?

Feltevésém szerint a drámaíró korának egyik szenzációs eseményéből szerezhetett ismereteket a kietlen vidékről és annak lakóiról. 1818 és 1848 között számos angol expedíció indult a Sarkkör vidékének felfedezésére – ezeket az „Észak-nyugati átjáró” történetei, vagy a Franklin-expedíciók históriája taglalták, és az embertelen körülmények között megélt kalandok híre bejárta Európát. Az 1850-es évek végén Dickens társszerzőségével még színdarab is készült a felfedezőútról. A korabeli sajtóban az európai olvasó számára hihetetlennek tűnő szenvedésről jelentek meg cikkek: a felfedezők hajóit öszszerozpantotta a jég, a szárazföldön sokszor -40°C körüli hidegben, metsző széllel kísért hóviharakban gyalogolt az egyre kisebb számú túlélő, akik zuzmókat ettek, esetleg elhullt állatok teteméből fogyasztottak, sátraik nem nyújtottak éjszakára sem menedéket a hideg ellen, valamint a kannibalizmusra utaló jelek is előfordultak.

Sir John Franklin 1819-es első expedíciója 3 évig tartott, majd még 2 alkalommal útra kelt, valamint más felfedezők is követték, szintén több éven át tartó felfedezőutakon. 1845-ben ismét Franklin vezetésével indult két hajó (az Erebus és a Terror) a Bering-szoros felé 129 fővel. Miután rövid időre kikötöttek Grönlandon, a hajókról nem érkezett hír két évig, roncsaikat is csak 2014-ben, illetve 2016-ban lelték meg. 1847 után kutató-expedíciók indultak megtalálásukat remélve, de ezek közül is csak úgy került vissza Angliába néhány, hogy hajóik 1-2 éven át a jég foglyai voltak. Közel 10 év telt el Franklin utolsó és végzetes expedíciójának kezdetétől, amikor Dr. John Rae skót sebészorvos és felfedező levélben írta meg, hogy a Hudson öböl mentén

1854 tavaszán szánokon továbbindult nyugati irányban. Útközben eszkimókkal találkozott, akik beszámoltak neki arról, hogy néhány évvel azelőtt egy nagyjából

² Dieter P. Lotze, *Imre Madách* (Boston: Twayne Publishers, 1981), 92.

negyvenfős fehér társasággal találkoztak, akik egy csónakot és szánkókat vontattak a jégen. Az idegenek nem beszéltek a nyelvüket és jelekkel magyarázták el, hogy elvesztették a hajójukat [...] Mindegyik nagyon soványnak tűnt. Vásároltak némi fókahúst az eszkimóktól [...] Később, még ugyanebben a szezonban az eszkimók egy folyó torkolatánál található szigeten sok ember holttestét találták meg [...] Az eszkimók elmondták még azt is, hogy a túlélők valószínűleg az elhunytak testéből táplálkoztak [...] Nagy mennyiségű használati tárgyat adtak át [..., amelyek] nem hagytak kétséget afelől, hogy Franklin expedíciójának maradványait találták meg.³

A szörnyű történetek részleteit számos európai újság taglalta, és a feljegyzések szerint olvasók ezrei döbrentek meg a nélkülözés és a szenvedés leírásán. A XIV. szín kezdő sorai egybecsengenek ezekkel a beszámolókkal:

ÁDÁM

Mit járjuk e végetlen hóvilágot,
Hol a halál néz ránk üres szemekkel,
Csak egy-egy fóka ver zajt, vízbe bukva,
A mint felretten lépteink zaján;
Hol a növény is küzdni már kifáradt,
Korcsúlt bokor leng a zuzmók között

[*Tragédia* 553; 1-6. sor]

A Franklin-expedíciók vállalkozása annak ellenére kudarcnak tekinthető, hogy bizonyította az átjáró lehetséges voltát, a *Tragédia* szerzője számára viszont megfelelő alapanyag lehetett a kilátástalan jövő képének megalkotásához – saját szavaival az a „Szörnyű világ! – csupán meghalni jó” (*Tragédia* 555; 16. sor). Az pedig már Madách írói fantáziájának eredménye lehet, hogy – a korábbiakban vázolt kihívési elméletek jegyében – az eszkimó vidéket az egyenlítő közelébe helyezze el:

ÁDÁM

Oda vezess, hol pálmafák virúlnak,
[...]

³ Molnár István János, *Kanada története: a kezdetektől a konföderációig, 1000–1867* (Budapest: Patronicum, 2017), 366.

LUCIFER

Ottan vagyunk. E vérgolyó napod.

Lábunk alatt a föld egyenlítője. –

[*Tragédia* 553; 9. és 13-14. sor]

Az 1840-es évek elejétől a magyar sajtó is közölt cikkeket az eszkimókról, pontosan megjelölve a törzsek földrajzi elhelyezkedését, a vidék flóráját („A legmagasabb fűz és nyírfa két lábnyira emelkedik a fagyos földből”), de életmódjukról is szólnak (ez a „nép-faj” „halászatból s vadászatból él, félig rothadt, félig fagyott, félig aszalt hust eszik, zuzmót rágcsál csemegéül, s hóvizet, halzsirt iszik reá. E vad bőrbe burkolt emberek tekintete inkább állati, s életök nyomorult tengés az igaz, de meg vannak elégedve.”⁴ A Vasárnapi Ujság 1855-ös cikke Szilágyi Virgil tollából konkrétan említi a Franklin-expedíció hányattatott sorsát is:

Itt téved el a jéghegyek és zátonyok tengerszorosain sok év előtt Franklin az angol tengerész. Azóta többen indultak ennek is fölkeresésére, bár hasztalanul.

Maguire kapitány 1852-ik év aug. havában indult el Plover hajón, hogy meglátogassa az eszkimókat. [...]

Mindjárt másnap el is ment Maguire, orvosával az eszkimófaluba. A kunyhók itt sajátságosan vannak építve. Jégtáblákat, hógöngyölegeket raknak egymásra, építés közben folyvást öntözvén olvasztott hóvízzel, hogy összefagyjanak. [...] Aszalt ludhussal, nyers hallal, halzsirral és félig rothadt fókafarkkal [...] kínálták meg a vendégeket.⁵

Madách és kortársai tehát a külföldi és a hazai sajtóból pontos értesülést szerezhetnek az expedíciók küldetéséről és a felfedezők új ismereteiről az eszkimók hétköznapi életét illetően. Az élelemért folytatott küzdelem mind az eszkimók leírásánál, mind az expedíciók szenvedéseiről szóló beszámolókból fontosak – vagyis túl sok az eszkimó, kevés a foka. A *Vasárnapi Ujság* cikkében egészen pontos az iglu-készítés leírása. A jelenet során Madách „galibát” a végén pedig „gunyhót” emleget, ami közelebb áll a jégkunyhó-fogalomhoz, mint a szín kezdetén említett „viskó”. Megállapíthatjuk, hogy Madách a XIX. század közepén élő, jól tájékozott kontinentális európai ember látószögéből

⁴ „Az eszkimó faj”, *Hon és Külföld* („Toldalék Mult és Jelenhez” rovat), 1843. november 14., 364.

⁵ Szilágyi Virgil, „Eszkimo király: népismertető életkép”, *Vasárnapi Ujság*, 1855. május 27., 164 és 166.

nézve ábrázolta az ismeretlen vidéket és annak lakóit: első kézből nem rendelkezhetett információval, hiszen ő maga nem járt az akkor még jobbra felderítetlen területeken, és eszkimó emberrel sem volt módja találkozni, beszélni. Ily módon tehát az eszkimók perspektívája nem jelenik meg művében – a XIV. szín helyszíne és eszkimó szereplői egyébként sem dokumentum-igénnyel vannak jelen, hanem a szerző pesszimizmusának jelképeit testesítik meg.

A kritikusi értelmezések, valamint a színreállítások során talán soknak tűnhetett a nehezen beazonosítható elem a rövid jelenetben. Ezen a helyzeten érdemben nem változtatott az *Irodalmi Magazin* 2020 évi utolsó száma sem, amely *Az ember tragédiája* különböző megközelítésekből való értelmezéseit mutatja be. A rövid tanulmányok pusztán elvértve, akkor is egy-két sor erejéig tesznek említést a jégvilágban játszódó jelenetről. S. Varga Pál az „emberi élet szárnalmas végjátékának, a történelem csúfos végének” tartja azt,⁶ Nagypál Szabolcs pedig azt emeli ki, hogy Madách víziója a kilátástalan jövőről „anyanyiban a teremtéstörténet visszájára fordítása, hogy nem Isten teremti benne az embert, hanem az ember maga képére talál ki isten(ek)e)t.”⁷ A pénz szerepét elemezve Balogh Gergő értelmezésében „A tizennegyedik szín, a hó és jég világa [...] éppen azt mutatja meg, hogy az ember a [gazdasági csere]viszonyok tényleges megszűnésével nem felszabadul, hanem az állati létbe hanyatlik [...] nincs visszaút az Édenbe.”⁸ Madách borúlátása a történelem végét, az emberi evolúció visszazuhanását húzza alá, amihez a kietlen táj, a fagyos vidéken vegetáló ember képe szolgál díszletként.

A fent említett tanácstalanság hűen képeződik le a jelenet vizuális ábrázolása során is, legyen szó könyvillusztrációról vagy éppen színpadképről. Zichy Mihály Madách művének első, 1883. szeptemberi posztumusz bemutatását követően (amit valószínűleg Zichy nem látott, hiszen kiállítása az év márciusban volt Budapesten, de májusban már ismét a cár szolgálatában állt) 1885-ben készített illusztrációkat a *Tragédiához*: itt az eszkimó kalyiba helyett indián tee-pee/wigwam sátor látható – ami a mostoha északi időjárási viszonyok között aligha nyújtott volna menedéket az ott lakóknak. (A Zichy-féle ábrázolás népszerű volt a mű külföldi bemutatóin is a XIX. század végén.) Viszont fél évszázaddal később, a jubileumi színreállítás során Voinovich Géza ezt vette alapul – ahogyan Koltai Tamás írja, „elfeledkezve a színházművészet fél évszázados szellemi-

⁶ S. Varga Pál, „A *Tragédia* történelemszemlélete”, *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 28.

⁷ Nagypál Szabolcs, „*Az ember tragédiája* és Madách teológiája”, *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 103.

⁸ Balogh Gergő. „A pénz szerepe a *Tragédiában*”, *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 109.

szenikai fejlődéséről, és szándékosan ellentmondva Hevesi stilizáció felé mutató *Tragédia*-rendezéseinek”.⁹ Az 1933-as előadásról gróf Bánffy Miklós részletesen írt az Erdélyi Helikonba: „Aki Madách művét ezúttal elképzelte, papiroson, íróasztal mellett képzelte el. Sokféle ismerettel bír, tud misztériumjátékokról, kultúrhistóriáktól, Zichy-rajzokról, szavalókórusról, korszerű építészekről. Viszont fogalma sincs a színházról”.¹⁰ Koltai kritikátörténeti áttekintéséből kiderül, hogy az 1930-as években, valamint a XX. század közepén látható előadások (már amikor éppen nem volt betiltva a *Tragédia*) eszkimó-jelenetei nem hagytak maradandó élményt a kritikusokban.

Sajnos ez a jelenség a közelmúlt bemutatóit is kíséri – kivételt képez az alábbi, véletlenszerű szemle: Csiszár Imre 1984-es rendezéséről (Miskolci Nemzeti Színház) Nánay István úgy vélekedik, hogy „az eszkimó-szín térjelzése – egy csenevész fa és egy magas szárú cipő – tömör rímeltetése az Ádám álombeli útját lezáró jelenetnek és jelenkorunk életérzését megfogalmazó *Godot-ra várva* című Beckett-drámának.”¹¹ Közel húsz évvel később, a marosvásárhelyi társulat vendégszínházáról szólva szintén Nánay állapítja meg, hogy „Két tucát, szürkére festett fabőrönddel érkező eszkimó lepi el a teret, ládáikat szétdobálva kutakodnak a földön, s az epizód végére valaki megleli a keresett zsákmányt: egy véres kicsiny halat, amelyen összeverekedve végül is kitódul a nép.”¹²

A művet évtizedek óta feldolgozzák testvérművészeti közegekben is (pl. rádiójáték, film) – többek között bábokra átírva. Egy francia társulat 2015-ben mutatta be hazánkban. Erről az előadásról Balogh Géza az eszkimó-jelenet kapcsán (Nánay már idézett, 1984-es asszociációjára rímelve) így ír: „Fehér lepedővel borítják be a színpadot. Most majdnem olyan minden, mint az elején. Csak még fehérebb, még fénytelenebb, még hidegebb és kilátástalanabb. Lejártsszák Madách művének *legabszurdabb* [kiem. tőlem: K.K.] jelenetét. Egy eszkimó azon siránkozik, hogy sok az ember és kevés a fóka. Gyanús, hogy ezt már tényleg Beckett írta, jóval *A játszma vége* vagy a *Godot* után. Az abszurditást tovább fokozza, hogy az eszkimóbáb Ádámként folytatja az életét.”¹³ Az Alföldi Róbert által vezetett Nemzeti Színház-beli, közel 10 évvel ezelőtt játszott értelmezés az abszurd helyett a groteszk irányába mozdult, keserű komédiaként láttatva az utolsó előtti

⁹ Koltai Tamás, *Az ember tragédiája a színpadon (1933-1968)* (Budapest: Kelenföld, 1990), 23

¹⁰ Idézi Koltai, *Az ember tragédiája a színpadon*, 35.

¹¹ Nánay István, „Tragédia-szertartás: Madách Imre drámája Miskolcon”, *Színház* 17.6 (1984): 11.

¹² Nánay István, „Mi végre az egész?” *Színház* (2002/január): 36.

¹³ Balogh Géza, „Báb-Tragédia franciául (Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Théâtre Jeune Public)”, *Critikai Lapok* 12 (2003/5-6), <<https://www.criticailapok.hu/archivum?id=33804>>.

színt: „Az Úr az idősebb korosztályt testesíti meg, Lucifer (aki lehetne nagy ellenlábásával egyívású is) a középgenerációt, a többiek a fiatalságot. Kivétel még az eszkimójelenetben a létharctól koraöreggő cserződött északi ember, akit Stohl András jelmeze által szinte felismerhetetlenné deformáltan, vonszolódva szab remekbe.”¹⁴ Herczog Noémi Stohl alakítását virtuóz humorral átítatottnak látta.¹⁵

Az ember tragédiája előadásaihoz készült díszletekről István Mária 1999-es, számos képpel illusztrált tanulmányából tudhatunk meg sok fontos információt.¹⁶ Az értő történeti áttekintés európai színháztörténeti kontextusba helyezi a magyar alkotók elképzeléseit, a két világháború közötti képeket a kor domináns izmusaihoz rendeli. Mivel közel másfél évszázad fontos előadásairól segít – szó szerint – képet alkotni, nem várható el, hogy érdemben kitérjen a jégvilág megjelenítésére, de a képillusztrációk között megtalálható Baráth Andrásnak az 1961-es győri, viszonylag kicsi színpadra szánt „puritán állandó díszlete”,¹⁷ ahol a nézői baloldalon jégtáblából tákolt viskó jelezte az Eszkimó-színt, vöröslő fél napkoronggal a háttérben. A geometrikus absztrakció jegyeit felmutató kép szerepel az *Irodalmi Magazin* illusztrációi között is: kevés eszközzel, de nagyon hatásosan érzékelteti a táj hidegségét és sivárságát a tervező.¹⁸ A szöveges értelmezések szűkszavúságát az *Irodalmi Magazin* különszámának képszerkesztője mintegy kárpótolta a XIV. színhez készített díszlettervek és könyvillusztrációk beillesztésével. Az 1920-as évek közepén még pályakezdő Baja Benedektől színpompás díszlettervet láthatunk a budapesti Városi Színház 1926-os előadásához.¹⁹ „A leegyszerűsített színpadon az egyes jelenetek látványvilága ötvözta a szimbolizmustól az expresszionizmusig terjedő képzőművészeti stílusok eszközeit. A merész színekben tündöklő színpadképek nagy sikert arattak a kritikusok körében”.²⁰ A színpad mélyén, nézői baloldalon látható lebukó napkorongból már csupán kicsi rész látható, amit szivárványszerű félkörök öveznek – az égboltot ferde szivárvány-zászlók határolják, míg a színpad elején, a nézői jobboldalon kicsi

¹⁴ Tarján Tamás, „A tragédia emberei (Madách Imre: *Az ember tragédiája*)”, *Critikai Lapok* 20 (2011/9): 11, <<https://www.criticailapok.hu/archivum/24-2004/38215-a-tragedia-emberei>>.

¹⁵ Herczog Noémi, „Két lábon járó (*Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház)”, *Színház* (2011/május), <<http://szinhaz.net/2011/05/09/herczog-noemi-ket-labon-jaro/>>.

¹⁶ István Mária, „*Az ember tragédiája* látványvilága”, <http://mek-oszk.uz.ua/01900/01925/html/menu_hu/scenehu/index.html>.

¹⁷ Uo.

¹⁸ *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 60.

¹⁹ Uo. 34.

²⁰ István Mária, „*Az ember tragédiája* látványvilága”.

hókunyhó félgömbje egészíti ki a szimmetrikus képet. Színvilágát tekintve Baja Benedek értelmezésében az eszkimó világ nem olyan elkésztő, mint a szövegre koncentráló, fentebb idézett meglátások ábrázolják – talán a következő jelenetben feltűnő lehetőséget, az új generáció megjelenését is megelőlegezi a díszlettervező. A könyvillusztrációk tekintetében az *Irodalmi Magazin* pusztán egyetlen olyan képet mutat be, ami a XIV. színt idézi meg: Kass János 1980-as grafikája a háttérben sötét napkorongot, az előtt geometrikus jégtáblákat, illetve gondjaiba merült emberalakot ábrázol.²¹

A fenti megjegyzések rámutatnak, hogy Madách a *Tragédiában* nem pusztán a dramaturgia terén előzte meg évtizedekkel korát (amennyiben a felvonásokra osztás és az arisztotelészi elvek helyett epizódok sorára tagolta művét), hanem szemléletében is, hiszen a XIV. szín a bolygó jövőjéért, a klímaváltozás miatt bekövetkező hanyatlásért aggodó gondolatokat is elének tárja. Láttuk, ehhez felhasználta kortársai – filozófusok, természettudósok – meglátásait is, de művészi interpretációja önálló és hatásos. Az értelmezések alacsony száma pedig arra is rámutat, hogy az utókor még csupán korlátozottan áll készen a madáchi vízió ezen elemének feldolgozására.

HIVATKOZOTT MŰVEK

„Az eszkimó faj”. *Hon és Külföld* („Toldalék Múlt és Jelenhez” rovat) (1843. november 14.): 364. <https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/HonEsKulfold_1843/?query=eszkim%C3%B3&pg=368&layout=https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/29.html>.

Balogh Gergő. „A pénz szerepe a *Tragédiában*.” *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 105-09.

Balogh Géza. „Báb-Tragédia franciául (Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Théâtre Jeune Public).” *Criticai Lapok* 12 (2003/5-6): 11-13. <<https://www.criticailapok.hu/archivum?id=33804>>.

Herczog Noémi. „Két lábon járó (*Az ember tragédiája*. Nemzeti Színház).” *Színház* (2011/május). <<http://szinhaz.net/2011/05/09/herczog-noemi-ket-labon-jaro/>>.

István Mária. „*Az ember tragédiája* látványvilága.” <http://mek.oszk.hu/01900/01925/html/menu_hu/scenehu/index.html>.

²¹ *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 70.

- Koltai Tamás. *Az ember tragédiája a színpadon (1933-1968)*. Budapest: Kelenföld, 1990.
- Lotze, Dieter P. *Imre Madách*. Botson: Twayne Publishers, 1981.
- Madách Imre. *Az ember tragédiája: drámai költemény*. Szinoptikus kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc. Budapest: Argumentum, 2005.
- Molnár István János. *Kanada története: a kezdetektől a konföderációig, 1000–1867*. Budapest: Patronicum, 2017.
- Nagypál Szabolcs. „Az ember tragédiája és Madách teológiája.” *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 98-103.
- Nánay István: „Tragédia-szertartás: Madách Imre drámája Miskolcon.” *Színház* 17.6 (1984): 9-12.
- . „Mi végre az egész?” *Színház* (2002/január): 34-36.
- S. Varga Pál: „A Tragédia történelemszemlélete.” *Irodalmi Magazin* 8.4 (2020): 24-29.
- Tarján Tamás: „A tragédia emberei (Madách Imre: *Az ember tragédiája*).” *Critikai Lapok* 20 (2011/9): 9-11. <<https://www.criticailapok.hu/archivum/24-2004/38215-a-tragedia-emberei>>.
- Szilágyi Virgil. „Eszkimo király: népismertető életkép.” *Vasárnapi Ujság* (1855. május 27.): 164-66. <https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/VasarnapiUjsag_1855/?query=eszkim%C3%B3&pg=169&layout=s>.

A VIHAR MINT A FILOLÓGIA SZOLGÁLÓ- LEÁNYA

VÖRÖSMARTY: A VÉN CIGÁNY ÉS A LEAR KIRÁLY- FORDÍTÁS

MEZŐSI MIKLÓS

Számos olyan esettel találkozhatunk az irodalomtörténetben, amikor valamely szélsőséges időjárási jelenség minden előzetes emberi számítást felülír, meghatározó módon alakítva az olvasói, szerzői, ne adj' isten, a műfajjal szemben támasztott várakozásokat. Példaként lehet említeni a Trójába hajózó görög sereg veszteglését Auliszban vagy Odüsszeusz bolyongását és hajótöréseit. Ezek a példák híven illusztrálják, hogy a nyomáskülönbségből adódó intenzív és extenzív légmozgások hogyan képesek befolyást gyakorolni történésekre és történések szereplőire, bőséges anyagot szolgáltatva a *vihar* mindent fölkaivarni képes erejéről írni (költetni) kész szerzőknek.

Az itt következő írás főszereplője egy szélsőséges időjárási forma, a vihar. A viharnek itt nem az irodalmi (vagy mitológiai) cselekményt befolyásoló tulajdonságáról fogok szólni, hanem arról a jóval ritkábban előforduló jelenségről, amikor a vihar mozzanata egy irodalmi műben – és ez szerencsés eset! – a kíváncsi (vagy tanácstalan) filológus segítségére siet a mű datálása és a műre vonatkozó egyéb filológiai kérdések

megválaszolásában. Vörösmarty Mihály utolsó befejezett lírai költeménye, az 1854-ben írt *A vén cigány* egy ilyen „szerencsés eset”: a benne zengő vihar tanulmányozása, fagatása, összevetése a vele egy időben készülő *Lear király*-fordítással nemcsak a vers értelmezése számára nyújt fogódzót, de a jól dokumentált¹ életrajzi kontextus is megerősítést nyerhet általa. Értelmezésében különös hangsúlyt kap *A vén cigány* zeneisége, amelyet egy biográfiai jellegű vonatkozás is aláhúz: a költemény zenei karaktere Vörösmarty „shakespeare-izálásában”, jelesül a költő *Lear király*-fordításával történő összecsendülésben érhető tetten. A Shakespeare-kapcsolat filológiai és poétikai háttérét is érinteni fogom.

Vihar, zene és hangszer együttese Vörösmarty lírájában *A vén cigányt* megelőzően is megjelenik, például az 1826-ban keletkezett, töredékben maradt elbeszélő költeményben, *A délszigetben*.² A zene tematizálásának „leghírhedettebb” példája kétségkívül a Liszt-óda, az 1840 végén írt *Liszt Ferenchez*. A zene itt már a kozmikus, a nemzet sorsát érintő változásokkal való összekapcsolódása révén emelkedik a lírai alkotás prótagonistájává. A zeneiség azonban, a Vörösmarty-líra említett példaitól eltérően, nem tematizált formában jelenik meg *A vén cigányban*. A zene, a zenei karakter itt a költői kompozíció részeként, azaz a költemény mozgatóerejeként ragadható meg.

A versbeli zeneiség feltárásához egy rövid kitérőt érdemes tennünk. Fried István *Ut musica poësis* című, a Vörösmarty-líra zeneiségének szentelt tanulmányában³ irodalom és zene egymásrataltságára a korai romantika zeneszerzőjét, Robert Schumannt választja példának. Schumann zenéjének romantikus karakterét Kroó György így írja le:

A témák inkább mottók, mint kikalapált dallamok, amelyek nem is a lezárásra, a lekerekítésre vágnak, hanem szüntelen ismétlésre, új meg új fokozásra. Ez a muzika nem a végső igazság, az utoljára kimondott szó megfogalmazása, hanem maga a vihar: amely a költő lelkében dúl, amely szélvészként felkap és elejt,

¹ Vörösmarty Mihály, *Összes művei I-XVIII* (kritikai kiadás), szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső, XII. köt.: *Drámafordítások* (a továbbiakban: *VMÖMD*), s.a.r. Ruttkay Kálmán (Budapest: Akadémiai, 1983), 362-66.

² „Mert a sípba legott a gyermek kezde fuvalni / S önnön hangjaival kergette meg a lesüvöltő / Forगतot, mely mindinkább lejtőzve kerengett / Föl meg alá egyaránt, és nem vala nyugta: dühödten / A tengerre csapott, még ott is utána sipolta / Kergeteges hangját a gyermek, s az tova zúgván / A vizet és lebegő halait felhőkbe sodorta” (*A délsziget*, Első ének, 178-84. sor).

³ Fried István, „Ut musica poësis: Vörösmarty Mihály költészetének zeneisége”, *Tempevölgy* (2018/2), 48-69.

magával ragad és eltaszít, tele van nyugtalansággal és kétséggel, az érzelmek kitarulkozó szélességével.⁴

Fried István számára „irodalomnak és zenének összefogása” Robert Schumann zenéjében

azt a romantikus gesztust [jelenti], amely nem a programzene látványos összművészeti alkotásaival dokumentálja az elkötelezettséget a társművészetek összehangzása mellett, hanem egyfelől a romantika esztétikájának zenei példázatát kínálja föl, másfelől az irodalom jelenléte – Schumannál – a zenében nem a megzenésítéssel, hanem a közös nyelvvé formálódással tanúskodik egy művész(et)i szövetkezés mellett.⁵

Fried Kroó György egy másik gondolatát is idézi „irodalom és zene romantikus találkozásáról”, vagy másképpen fogalmazva: arról, hogy milyen lehetőségek állnak a költő rendelkezésére a „zenei megszólaltatásra” (uo.):

A másik romantikus vonás: az irodalom állandó jelenléte, az irodalmi élmény valóságos ihletőként hat, befolyásolja gondolatát, természetessé válik, s mint ilyen, állandó utalásként, szimbólumként jelen van zenéjében. – De ezáltal a muzsika is irodalmi természetűvé válik; nem formájában és nyelvében, de jelentésében és képletességében, konkrétságában és vonatkozásaiban.⁶

Fried ezzel a kérdéssel zárja le a „schumannianát”:

Kroó György elemzése nem fordítható-e vissza Vörösmartyra: az ő verseinek költőalakjairól, a zene, bármily zene, harci zene, zajzene, lágyabb érzelmi motívumokat tartalmazó zene, születését, megszólalását, hatását elbeszélő sorairól nem volna-e elmondható valami ehhez talán távolabbról hasonló?⁷

Fried István kérdésselvetése nyomán megkísérlem Kroó György fenti gondolatát „vissza-fordítani Vörösmartyra”, de nem a zenei megszólalásokat stb. elbeszélő verssorokra

⁴ Kroó György, *Schumann* (Budapest: Bibliotheca, 1958), 104, idézi Fried, „Ut musica poësis”, 50.

⁵ Fried, „Ut musica poësis”, 50.

⁶ Kroó, *Schumann*, 108; idézi Fried, „Ut musica poësis”, 50.

⁷ Fried, „Ut musica poësis”, 50-51.

szorítkozva, hanem *A vén cigány* egészének zeneiségét mint a költeményt „mozgató” poétikai alapelvet tételezve.

Vörösmarty *A vén cigányt* egy konkrét, a kezdősorban tematizált zenei szituációba ágyazza, és erre a keretszituációra mindegyik strófa vége refrénszerűen figyelmeztet is. A külsődleges szituációnál (egy cigány hegedülése) egy mélyebb, lényegibb zenei réteg lüktetése is kitapintható a költeményben. *A vén cigány* poétikájának zenei természetét tehát nem pusztán a költői én és a zenész cigány között végbemenő egyoldalú kommunikáció által kijelölt szituáció határozza meg.

A vén cigányt mozgató dinamika által teremtett feszültség kioltódása e sorok írója számára a barokk és a klasszikus kor zenekari műveire jellemző megoldást idézi, a dinamikának és feszültségnek azt a letisztulását, ami a zene lefékeződésében, majd megállásában testesül meg. (A klasszikus és a barokk korban keletkezett zenekari darabok rendszerint kitartott egész hangon értek véget.) Az első sorban elhangzó, majd ugyanabban a versszakban még két alkalommal megismétlődő, a vén cigánynak címzett felszólítástól („Húzd rá cigány [...] Húzd, [...] Húzd rá cigány”) kezdődően a „Lesz még egyszer ünnep a világon [...] derüljön zordon homlokod” sorok között kiépülő költői forma mibenlétét a vers zeneisége felől ragadom meg, amihez nem Liszt zenéjét hívom segítségül, hanem egy korábbi korszak zenéjéhez fogok nyúlni.

A felkorbácsolt vihar, majd a lecsendesülés, a gyors iramú száguldás és a lefékeződés kettőssége által indukált feszültség talán a barokk kori hangszeres zenében a versenyművekben vagy zenekari művekben figyelhető meg legszebb formájában. Ez leggyakrabban egy erőteljes fékezést követően egész hangon való megállásban testesül meg. A klasszikus kor zenéjében – például Mozart-versenyművek és -szimfóniák tételeinek végén – is gyakran megfigyelhetjük a zene e „megtorpanását”. (Ez nem egy esetben egyetlen tételen belül is előfordul, pl. a nagy Esz-dúr, ill. a C-dúr „Jupiter” szimfónia zárótételében, amikor a száguldás hirtelen megáll, s már-már azt hihetnénk, hogy vége – majd a zene egyszerre csak teljes gőzzel nekiindul, úgyszólván megy még néhány kört.)

A vén cigány interpretációját elsőnek egy zenei példával szeretném illusztrálni. A már említett *Jupiter-szimfónia* a Köchel-jegyzékben így szerepel: „szimfónia zárófűgával”. Milyen relevanciája van ennek a műfajra vonatkozó megjegyzésnek egy költői alkotás értelmezése szempontjából?

A Jupiter-szimfónia zárótételén belül – a kódában – egy különös és különösségében is erőteljes zenei jelenséget figyelhetünk meg. Mozart itt összenyalábolja az ebben a

tételben eddig kidolgozott témákat és dallamokat (szám szerint ötöt), s azok újra-elrendezésével egy fúgaszerűen szerkesztett részt, úgynevezett fugatót, méghozzá egy igen bonyolult és összetett felépítésű fugatót hoz létre. A zenekarban egyidejűleg futtatott öt dallam egy ötszólamú ellenpontozott fugatót ad ki. Az öt dallam tehát egy időben, egymás mellett fut, több változatban, ráadásul mindegyik dallam állandó változásban van. Mielőtt azonban ez a „fugato” felépülne, a zene mintha egyszerre kitisztulna (ezt „fékezés” előzi meg), és a kiderült égen ez a roppantul telített forma jelenik meg, pompás táncával előkészítve a darab nagyszabású – méltán „jupiterinek” érzett – lezárását. Természetesen nem azt akarom mondani, hogy Vörösmarty fugatóval zárja utolsó versét, *A vén cigányt* (a *Jupiter* Mozart utolsó alkotása a szimfónia műfajában). Mindössze annyit kockáztatnék meg, hogy *A vén cigány* költőjének és a *Jupiter-szimfónia* zeneszerzőjének a kompozíciós gondolkodásmódja a záróstrófa ill. a zárótétel felépítése tekintetében feltűnően rímelni látszik egymásra.

A vén cigány viharképeinek és a *Lear király* viharjelenetének összevetése – meg fogjuk látni – megerősíti azt a filológiai tényekből jól ismert életrajzi mozzanatot, hogy Vörösmarty *A vén cigányt* a *Lear*-fordítással egy időben írta. Csetri Lajos a *Lear*-hatásról így vélekedik: „Lehet azonban némi igazság Jakabfi László gyanújában, hogy a *Lear királyt* fordító Vörösmartyra e vers írása közben is hathatott Shakespeare: »*A vén cigány* költőjének lelkében mintegy *Lear*-stílusban örvénylenek a látomászerű keserű és felemelő képek.«”⁸

Tudvalevő, hogy *A vén cigány* megírása (1854) a *Lear*-fordítás idejére esett, mégpedig ezen idő végső szakaszára. A Pesti Divatlap 1848. január 16-i számában Vahot Imre ezt írja: „Petőfi és Vörösmarty a célra egyesültek, hogy Shakespeare összes színműveit magyar nyelvre fordítsák”.⁹ Vörösmarty 1848 tavaszán kezdett bele a *Lear király* fordításába, de hamar félretehetette.¹⁰ Öt évvel később, 1853 második felében újra elővette a fordítást – mind zaklatott lelkiállapota, mind az anyagi szükség szorítása, úgy látszik,

⁸ Jakabfi László, *Az angol irodalom és a Vörösmarty–Bajza–Toldy triász* (Budapest: Garab Nyomda, 1941), 44, idézi: Csetri Lajos, „*A vén cigány*”, in uő, *Amathus: válogatott tanulmányok* (Budapest: L’Harmattan, 2009), 158.

⁹ VMÖMD, 362.

¹⁰ Uo., 363.

jótekonnyan hatott a munkára,¹¹ mert a *Lear király* fordítása végül 1854 nyár végére elkészült.”¹²

Vörösmarty két levele alapján viszonylag nagy pontossággal megállapítható, hogy a költő mikorra készült el a fordítással. Egy Bártfay Lászlónak írt, 1854 nyarára datált levelében ezt írja:

Ha Tóth Lőrincsel találkoznál, mondanád meg neki tisztelem mellett, hogy biztassa azokat a kőszívű urakat, kik velem újabban szerződtek, ne érezzék velem újra a literátorság minden kínjait. Én Learral már annyira készen vagyok, hogy tisztázhatom. Két hét múlva kézbe adom.¹³

1854. augusztus 4-én így ír Tóth Lőrincnek:

Kaparj össze, az isten áldjon meg, néhány forintot, lelkesítsd Kemény Zsigót is, s ha másképp nem, küldd ki postán. Adósság, tehetetlenség, sánta remény, hidd el, alig nevezhető életnek. Itt a lelki erő oszlop, melyről elpusztult a híd.”¹⁴

Elsőnek azt fogjuk megvizsgálni, hogy a *Lear király* viharjelenete miképpen van jelen *A vén cigány*ban. A vizsgálódások során *A vén cigány*ból „kihallható” zenei megszerkesztettség kérdését is érinteni fogjuk.

A *Lear király*ban a viharjelenettel születik (meg és újjá) a királyi fenség. A megismeréshez, a hőst önmaga elismeréséhez a tisztító vihar, a „vihar heve” vezet el.

A költői szöveg által megjeleníthető *fenség* a tárgya a Pseudo-Longinos nevén fennmaradt, feltehetően a kora császárkorban Rómában keletkezett, görög nyelven írt retorikai értekezésnek, ami a magyar fordításban *A fenségről* címet kapta.¹⁵ Két rövid részletet idézünk belőle. Az első a fenség keletkezését, megjelenését és az emberre tett hatását mutatja be: „A fenség [...], ha valahol alkalmas pillanatban kitör, a dolgokat villám

¹¹ Tóth Dezső, *Vörösmarty Mihály* (Budapest: Akadémiai, 1974), 539.

¹² *VMÖMD*, 363, 365.

¹³ Uo. Idézi még: Mészöly Dezső, „Vörösmarty és Lear”, in uő, *Új magyar Shakespeare: fordítások és esszék* (Budapest: Magvető, 1988), 75.

¹⁴ Idézi Mészöly, „Vörösmarty és Lear”, 74.

¹⁵ Pseudo-Longinos, *A fenségről* (görögül és magyarul), bev., ford. és jegyz. Nagy Ferenc (Budapest, Akadémiai, 1965).

módjára egészükben járja át, és a beszélő teljes hatóerejét nyomban feltárja.”¹⁶ *A fenségről* egy másik helye a fenséget a vihar képével konkretizálja. Ez mintha *A vén cigány* viharjelenetét vetítené előre – ám nemcsak azt, hanem a *Lear királyét* is:

Figyeled, barátom, hogyan szakad fel mélységeiből a föld, hogy meztelenedik pőrére a Tartaros, hogy fordul fel az egész, és hasad szét a világ, amint minden egyszerre – ég s alvilág, halandó és halhatatlan – egyidejű küzdelemben viaskodik, s együtt forog végveszélyben?¹⁷

A vén cigányban alkalmazott költői eszközök és fogások együttesen adják ki azt, amit a költemény *zeneiségeként* és *fenségeként* érzékelünk. „Magyar Lear a pusztában” – írja Mészöly Dezső Vörösmartyról. Mészöly a következőképpen ragadja meg a költői habitusnak azt a rokonságát, ami a szenvedély megjelenítése terén Vörösmarty és Shakespeare között fennáll:

Vörösmarty legegységibb, legmegrendítőbb lírájának olyan tüneményes beszűrődése, mint *Lear*-fordításában, nincs a *Julius Caesar*-ban, sőt, tegyük hozzá: nincs egyetlen eredeti Vörösmarty-drámában sem! Mert az ő *Lear*-jében [...] *A vén cigány* zuhatagos szenvedélye tombol.¹⁸

A vén cigány „viharjelenete” (harmadik versszak) vízváltó a költeményben: a cigány a „zengő zivatartól” „tanulja a dalt” (a költői én felszólítja, hogy a zivatartól *kell* tanulnia: „Tanulj dalt...”). A *zivatar után* – tehát amikor a költő már túl van a vihar – zenébe oltott – tapasztalatán, azaz költészetét *megmerítette a zivatar zengésében*, a zengő zivatarban, vagyis miután megkeresztelkedett az „ordító, síró, jajgató, bömbölő” viharban (a keresztelés aktusa görög szóval βαπτίζω, ami annyit tesz, mint „belemárt”, „belemerítkezik”, ti. a szent folyóba – itt nyilván a Jordán folyóra kell gondolnunk), tehát a cigány nótája felidézte zivatarban a költői én emberi hangokat, emberi érzésekre és indulatokra utaló hangokat hall („elfojtott sohajtás”, „zokogás”, „őrült lélek”, stb.). A harmadik versszak „Tanulj dalt” kezdetű hatsoros mondata a rákövetkező négy soros refrénnel („Húzd, [...] Húzd rá cigány”), majd a következő versszakban a versbeli beszélő a „Kié volt” kezdetű,

¹⁶ Pseudo-Longinos, *A fenségről*, 15.

¹⁷ Pseudo-Longinos, *A fenségről*, 31.

¹⁸ Mészöly, „Vörösmarty és Lear”, 75.

hatsorossá torlódó kérdésével interpretálja, amit az előző versszakban hallott. A harmadik versszakban a „zengő zivatar” puszta természeti jelenségként észlelődik; a negyedik versszak kezdőszava, a „Kié” antropomorfizálja az előző versszak viharának zengéséből kihallott hangokat, illetőleg a vihar „kitanulásának” tapasztalati tudásával fölfegyverezve, megnyílnak költője előtt a „mély és hallgatag vermek”. Az ötödik versszakban a „vihar” zúgása a mélyből feltáruló ősi, archaikus mítoszokra vet egy-egy fénypásmát. A hatodik versszak az ötödik egy bibliai-mitikus szálát sodorja tovább, és a bűnöktől a tengervíz („keserű [értsd: sós] levében”) általi megtisztulás nagy képéből egy új Noé bárkáját úsztatja elő.

Babits Mihály *A vén cigányt* „egy örült versének” nevezte,¹⁹ és megállapította, hogy „A logika kapcsolata elszakadt. A képzetek rendetlen és rengeteg káoszban úzik egymást” (uo.). Babits alighanem téved, amikor Vörösmarty költeményét „egy örült versének” nevezi – vagy pedig az „örült” szónak kell újfajta értelmet adnunk. Babits ezekkel a mondatokkal mintha ezt az „új értelmet” implikálná: „Ez az örült képzetkapcsolása. Ez a vers egy örült verse. De ez szent örültség. Az örült látománya szent látomány” (uo.). Ezzel ugyan finomít az eredeti megállapításon, de – miközben érezzük az értelmező részéről a hermeneutikai jóindulatot – nem csökkenti az elnagyolt és végül elmaradó műértelmezés nyomán támadt hiányérzetünket.

A továbbiakban azt szeretném megmutatni, hogy *A vén cigány* poétikai szerkezetével rácáfol az „örült vers” megállapításra.

Nem ritka jelenség, hogy éjjel, a síri csendben furcsán zúgó vízvezetékbe jajveszékelést hallunk bele, vagy a macskák éjjeli koncertje gyereksírásnak hat; éjszaka egy fa lombkoronáján mintha emberi arcot látnánk stb. Mindezen tévképzetek az emberi agy észlelési folyamatának sajátosságainak köszönhetően jöhetnek létre, és nyilván nem örült, aki a híres Dali-festményen hattyúnak látja az elefántokat. *A vén cigányt*, egyebek mellett, az teszi nagy verssé, hogy *az észlelettől a forma megalkotásáig vezető utat járja, és járhatja be az olvasójával*. Hogy a „fákat kitépő”, „hajókat tördelő”, „nyögő, ordító, síró” zivatar *zenéjében emberi* entitásokat – „tört szívet”, „vert hadakat” lát, vagyis *alkot*, és a pokolban zokogó malmot (a „zokogni” ige és a „pokol” társítása dantei léptékű és mélységű vállalkozásra vall).

¹⁹ Babits Mihály, „A férfi Vörösmarty”, in uő, *Esszék, tanulmányok I-II.* (Budapest: Szépirodalmi, 1978), 1: 255.

Egy pillanatra helyezzük egymás mellé a *Lear király* és *A vén cigány* viharsszövegeit! Shakespeare-nél a megtévelyodott Lear magát a vihart szólítja meg, végig a viharhoz beszél. Vörösmarty költői énje *A vén cigány*ban a zenélő cigányt szólítja meg, akit a viharstrófában a „zengő zivatar” tanítványává tesz meg és mindvégig őhozá beszél. Így keletkezik az „őrült vers”, ami akkor és csak akkor lenne valóban egy őrült műve, ha egyenlőségjelet tennénk a költő személye és a versbeli költői én közé. Babits fent említett versértelmezése ezt az egyenlőségjelet „aktiválja”, ez az egyenlőségjel csinál őrültet – igaz, „szent” őrültet – Vörösmartyból: „A költő agyában megrendült a velő. A vére forr. A világ háborús képeit kavarni érzi a lelkében. A zengő zivatartól tanulja dalát stb.”²⁰ Vörösmarty költői énje azonban ugyanúgy egy kitalált, fiktív aktor *A vén cigány* című versben, ahogy Shakespeare – valóban megbolondult – hőse, Lear a *Lear király* című tragédiában.

Nem „őrült vers” *A vén cigány*, hiszen szilárd logikai szerkezet – a vers logikája – tartja egyben ezeket a valóban Shakespeare-t idéző módon egymásra tornyosuló képeket, és a képek mögül előrohanó, tomboló-kavargó szenvedélyeket. *A vén cigány* éppen azt mutatja meg, hogy a zenétől felkorbácsolt lélekből előgomolygó-kavargó indulatok, alakatlan emóciók megfékezése, elrendezése révén – de semmiképpen ezen indulatok *nélkül* – kovácsolódik ki a „líra logikája”. Ezért alakul úgy, hogy a záró versszak „békésebb”, szelídebb húrokat penget, illetve, ha már hegedűjátékosunk van, szelídebb és örömtelibb nótát von.

Joggal feltételezhetjük, hogy *A vén cigány* vízzel kapcsolatos képeit a *Lear király* fordítási munkálatai, a Shakespeare-ben való elmélyedés ihlethették. „Hadd forogjon keserű levében”, ti. a föld, a „vak csillag” az óceánok vizében. A keserű levében ázó, megvakított földgolyó (vö. a *Lear király*ban Gloster megvakítása!) Dantét és Shakespeare-t merészen igába fogó képe fogantatásáról nehéz leválasztani a *Lear király*val való foglalkozás elementáris hatását.

A pokolban zokogó malom képének miltoni eredetére Milbacher Róbert mutatott rá,²¹ ahogy az *Elveszett Paradicsom* szolgálhatott munícióval Vörösmarty számára az ezt magába foglaló negyedik, továbbá az ötödik versszak költői képeihez is. Mivel az

²⁰ Babits, „A férfi Vörösmarty”, 255.

²¹ Milbacher Róbert, „Szóval, ennyit a lázadásról: *A vén cigány* mint a romantikus lázadás viszaéneklése”, *Alföld* (2015 1): 65-66. A zokogó malom képe, érdekes módon, egy félreértés terméke: Besenyey Sándor a francia fordítás *moule* szavát (az angol eredetiben *mould*) „öntőforma” helyett „malomnak” fordította (uo. 66).

angyalok bukott lázadása utáni állapotot megjelenítő negyedik, továbbá a levert lázadás következményei sújtotta embert megmutató ötödik versszakhoz nincsenek bibliai párhuzamok, ezért itt a direkt bibliai hatás kizárható.²² Ugyanakkor az *Elveszett Paradicsom* mintegy készen szállítja a pretextusokat és intertextusokat a költőnek. Milton költeménye azonban nem csupán mintául szolgált *A vén cigány* költőjének, hanem a két szöveg egymásra vetítése bizonyos esetekben megoldja egy-egy sor homályosnak tűnő, talányos értelmét.²³

Vegyük közelebről szemügyre *A vén cigány* viharjelenetét! A harmadik versszakban még puszta természeti jelenség, a vihar (mint csapadék, azaz „zivatar”) a negyedik verszakra átértelmeződik, alig észrevehetően antropomorfizálódik, és a megidézett katalizmában felbukkan az ember („Kié”, „Mi”, „Ki”). Az ötödik versszak már az emberi történelem mitikus lázadásait idézi fel, a hatodik versszakban a kamera „A vak csillagra” irányul. A „keserű levében” forgó, ama bizonyos keserű gyümölcstől bűnbeesett Föld a felülről érkező tisztító vihartól „tisztuljon meg”. Itt talán „a saját levében fő” kifejezés is megbújhat: („*mérgében fő*”), és ezt a mérgezett helyet kell megtisztítani; a „tisztuljon meg” felszólító mód is a tisztulás elkerülhetetlenségére, szükségességére utal.

A szövegben középponti szerephez jutó víz mintegy végigfolyik a vers nagyobbik részét kitevő harmadik, negyedik és ötödik versszakon. A hatodik versszakban a Föld „keserű levével” a fentről érkező „tisztító vihar”, a „zengő zivatar” (implikáltan *édes*) vize áll szemben – az előbbi az utóbbi által megtisztulandóként. A hatodik versszak – „nyomoru föld / Hadd forogjon” – a negyedik strófa titokzatosan apokaliptikus képét evokálja: „mint malom a pokolban”, és az „annyi bűn [...] dühe” danteivá konkretizálja a képet: a költői logika itt adja meg a megoldást a „Tanulj dalt a zengő zivatartól” sorral induló „rejtvényre”: Mivégre kell oda az a vihar? „Mintha újra hallanók...”: a tisztító vihar előhossa, evokálja azokat a nagy, dinamikus, turbulens mozgásokat – ha tetszik, emóciókat is –, amelyek újra-végigélése („mintha újra hallanánk”) *conditio sine qua non*-jává válnék az „uj világot magába záró” Noé bárkája eljövételének.

²² Uo. 66-69.

²³ „Az *Elveszett Paradicsom* első éneke logikájának fényében helyére kerül többek között a „Vert hadak vagy vakmerő remények?” sor is, amennyiben a bukott angyalok seregének vereségét, és a Sátán által újraélesztett reményeknek a kettősségét fogalmazza meg, ugyanis a bukott angyalok („vert hadak”) boszszúterve („vakmerő remények”) okozza majd az ember engedetlenségét és bukását” (uo. 68). Lásd még az 5. versszak e sorának értelmezését: „az első árvák sírbeszédi” (uo. 66-67).

Vörösmarty az utolsó strófát azzal nyitja, hogy „békét hagy” a vén cigánynak és hangszerének: „Húzd, de mégse, – hagyj békét a húrnak, / Lesz még egyszer ünnep a világon”. Feltűnő, hogy az utolsó strófa az egyetlen olyan szakasz a költeményben, amelyikben a „Húzd [rá] cigány...” mondatban a felszólító módú ige és a megszólított személy közé vessző kerül – az első és a záró sorban egyaránt (természetesen más-más funkcióval a két helyen – erre majd még visszatérünk). Egyedül itt, ebben az utolsó versszakban érzékeljük a felszólításba csomagolt kezdeti lendület lefékeződését, majd megállását: „de mégse [húzd]”, azaz „hagyj békét a húrnak”. Az első sorban a vessző által biztosított prozódiai pauza után egy (a versszövegben explicit módon nem igazolt) költői premissza következik („Lesz még egyszer ünnep”).

A következő két sorban az előző strófákban kidolgozott egy-egy szólam szólal meg, mindkettő – „a vész haragja”, ill. „a viszály” – kifulladását (a „viszály” esetében „elfáradást”) anticipálva. E kifulladás után újra erőre kaphat a zene: „Akkor húzd meg újra lelkesedve”. Figyeljük meg a pauzát jelző írásjel hiányát: csak a sor végére kerül vessző, és a pauza itt a crescendo („növekvő hangerővel, fokozatosan erősítve” ti. adandó elő) közeledtét jelzi: „Isteneknek teljék benne kedve”. Crescendóról beszélhetünk abban az értelemben is, hogy itt maga a zenei hangzás erősödik föl, így ez a két sor felfogható egyben afféle rejtett dinamikai jelzésnek is. *Da capo* („ismétlés az elejétől”): „Akkor vedd fel újra a vonót”, s az utolsó előtti sor: „Szűd teljék meg az öröm borával” sor hangsúlyosan – ám fordított hangsúllyal – evokálja az első versszak ugyanezen pozícióban lévő (utolsó előtti) sorát: „Szív és pohár tele búval, borral”. Szembeszökő a hetedik versszak radikálisan megváltozott szóhasználata is: a vén cigány most mintha jókedvre, örömmre hangolt állapotba helyeződne („ünnep”, „lelkesedve”, „isteneknek teljék kedve benne”, „derüljön [zord homlokod]”, „öröm [bora]”). A záró versszakban mintegy a visszájára fordulnak az eddigi versszöveg apokaliptikus képei, a bennük dübörgő „nem”-ek „igen”-re cserélődnek. Az első nyolc sorban ezt egy-egy kifejezés, félmondat segítségével végzi el a szöveg, ám az utolsó előtti sor (a refrén első sora) már úgyszólván tükörfordítása az első szakasz utolsó előtti sorának. Gyakorlatilag mindegyik szónak megvan a megfelelője a tükörsorban: szív ~ szű; tele ~ teljék (a „teljék” ige erős utalás az „Isteneknek teljék benne kedve” sorra); búval, borral ~ öröm bora.

Látnivaló, hogy a valódi metamorfózist a „búval, borral” sorvégződés (negyedik szakasz) megváltozása hozza el a hetedik versszakban: „öröm borával”. Mintha valóban lenne ebben a befejezésben valami – akár mozarti értelemben vett – jupiteri derű: „Akkor vedd fel újra a vonót, / És derüljön zordon homlokod”. Újra nekiindulhat a zene, és a nyűtt vonóból nem bot lesz. Amit a zárósorbeli vessző finoman, de eltéveszthetetlenül aláhúz: „Húzd, s ne gondolj a világ gondjával.”

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Babits Mihály. „A férfi Vörösmarty.” In *uő, Esszék, tanulmányok I-II.* Budapest: Szépirodalmi, 1978, 1: 226-55.
- Csetri Lajos. „A vén cigány.” In *uő, Amathus: válogatott tanulmányok.* Budapest: L’Harmattan, 2007, 150-71.
- Fried István. „Ut musica poësis: Vörösmarty Mihály költészetének zeneisége.” *Tempevölgy* (2018/2): 48-69.
- Jakabfi László. *Az angol irodalom és a Vörösmarty–Bajza–Toldy triász.* Budapest: Garab Nyomda, 1941.
- Komlós Aladár. „Vörösmarty: A vén cigány.” In *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*, szerkesztette Kulin Ferenc és Mezei Márta. Budapest: Gondolat, 1975, 370-81.
- Kroó György. *Schumann.* Budapest: Bibliotheca, 1958.
- Mészöly Dezső. „Vörösmarty és Lear.” In *uő, Új magyar Shakespeare: fordítások és esszék.* Budapest: Magvető, 1988, 72-90.
- Milbacher Róbert. „Szóval, ennyit a lázadásról: A vén cigány mint a romantikus lázadás visszaéneklése.” *Alföld* (2015/1): 60-73.
- Pseudo-Longinos. *A fenségről.* Görögül és magyarul. Bevezette, fordította és jegyzetekkel ellátta Nagy Ferenc. Budapest: Akadémiai, 1965.
- Tóth Dezső. *Vörösmarty Mihály.* Budapest: Akadémiai, 1974.
- Vörösmarty Mihály. *Összes művei I–XVIII.* Kritikai kiadás. Szerkesztette Horváth Károly és Tóth Dezső. *XII. kötet: Drámafordítások*, sajtó alá rendezte Ruttkay Kálmán. Akadémiai: Budapest, 1983.

ÉGI ÉS FÖLDI VIZEK
– A MODERN PRÓZÁBAN

AZ ÉGBOLT MINT NÉMA JELBESZÉD

A MUSILI INTELLEKTUÁLIS PRÓZA ÉGI TÜKREIRŐL

CSÁNYI ERZSÉBET

A LEGŐSIBB NÉZŐI POZÍCIÓ

Az égbolt a legősibb „festmény”, a legősibb „kép”, amely szemlélésre és párbeszédre invitálja az embert. Ez az öröktől fogva meglévő „vizuális alkotás” az idők kezdete óta fölényben borul. A földön járó-kelő embert öntudatra ébredése óta óhatatlanul a néző pozíciójával ruházza fel és az értelmező szerepére szólítja fel.

Mivel természeti jelenségről van szó, az ég „él”, szakadatlanul változik. Formák és színek lehetőségeinek végtelenjét kínálja, a kékség árnyalatai egymásba folynak, olykor szürkébe, feketébe, bíborba, bordóba váltanak, a felhők hol fehérek, hol sárgák, hol sötétkékek; örvénylenek, úsznak, fodoróznak, egymásra torlódnak, hol leheletkönnyűek, hol elnehezülnek, „lógnak”, szétfoszlanak. Az ég a „filmés” lehetőségek tárháza. Ennek a „mozgóképek” a szubsztanciáját az elmozdulás, a mozgás-alakulás és a múltékonyság, a megfoghatatlan pillanatnyiség, valami tünékeny, időbeli fluidum adja, ami – a vizualitás, az örökös elmozdulás és a „folyékonyság” okán – a művészi ábrázolásmódok közül a filmhez hasonlítható leginkább.

Az állandóan átváltozó égi alakzat, tünemény térbeli-időbeli konnotációit a céltalan keletkezés, változás, átalakulás jellemzi – a befejezés reménye nélkül. Az égi „mű” nem

tud elkészülni, rögzülni, ezért reprodukálhatatlan, keletkezésének és elmúlásának körforgása megállíthatatlan. Ez a folyamatos elmúlásba-születésbe mártott mozgó „kép” olyan ősrégi vizuális kód, amely mindig „kéznél van”, s amelynek megfejtése az emberiség legrégebb interpretációs tevékenységei közé tartozik.

Az égi jelek olvasásának sokféle toposza jött létre a gondolkodás, a vizuális percepció, a kultúra történetében. Az égbolt mint tükör toposz szerint az ég visszaveri a földi zajlásokat, követ és kiegészít minket. „Lát” bennünket, „tükört tart”. Bizonyos értelemben isteni instancia. A mitológiai toposz szerint az istenek lakhelye, a vertikális tengely csúcса, a világmindenség fenti pólusa, a fent és a lent hierarchiájára épülő topokozmosz, mitológiai rend hordozója. Gyakorlatias funkciója szerint az elkövetkező események sugalmazója, olyan felület, amely az időjóslásnak, a jövő megsejtésének a titkait hordozza. Tekinthető a természeti szép és a fenségesség megtestesítőjének. Nemcsak esztétikai élmény forrása, hanem ijesztő is. Nemcsak mintául szolgál, de törvényt is diktál, lenyűgözi, leteperi, nyomasztja a földi halandót. A látvány hatása ambivalens.

Az égben megtestesülő, feloldhatatlan irracionális az ember számára fenyegető, megzabolázhatatlan erőként tételeződik. Mindig új és ismeretlen. Távol van és rögzíthetetlen. Nemcsak a térbeli-időbeli észlelés korlátozottsága¹ miatt megközelíthetetlen, hanem természetéből, lényegéből fakadóan is. Akarva-akaratlanul, a mobil, képlékeny égi „festmény” és a föld között szakadatlan, oda-vissza ható dialógus, kommunikáció, „harc” zajlik, az ember számára eleve adott a kényszerítő körülmény, hogy beleilleszkedjen ebbe a kozmikus folyamatba, a makrokozmosz részévé váljon, hozzászóljon, értelmezzen, narratívákat szőjön. Az ég reflexivitást generál.

Nem véletlen, hogy Robert Musil regényének, a *Törless iskolaéveinek* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1906) kulcsjelenete az eget bámuló főhős.² Ahogy Györffy Miklós fogalmaz: „Musil számára a regény gondolkodás. Esszé – a szó eredeti értelmében: kísérlet, gondolkodási kísérlet valami ismeretlennek a leírására, megragadására,

¹ A megközelíthetlenséget Walter Benjamin az aurával még rendelkező kultikus kép egyik fő jellemzőjének tartja: Benjamin, „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, ford. Kurucz Andrea és Mélyi József, II. fej. <http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html>.

² Robert Musil, *Törless iskolaévei: három elbeszélés*, ford. Bor Ambrus és Petra-Szabó Gizella (Budapest: Európa, 1980), 84-90.

meghatározására, sőt akár a megteremtésére.”³ Musil analizál, kifejt, absztrahál, „szentimentális”, utópikus. „Gondolkodással, elemzéssel, nyelvvel, kifejtéssel” racionalizálja „a világ végtelen sokrétűségét”, kísérletet tesz „a kimondhatatlan, az irracionális racionális megragadására, megérezkítésére”, s elérkezik a hallgatás határára, a kimondhatatlanhoz.⁴ A *Törless iskolaéveiben* (ön)megértésért folyó küzdelem zajlik. Az egyensúlyát veszített, éggel szembesülő hős absztrakt, irracionális és kozmikus kérdéseket szeretne megoldani, végül az éghez menekül.

Az elbeszéléseleméletek hangsúlyozzák, hogy a kép leolvasása az olvasási szokásokhoz hasonlatos, ugyanaz a mesére szomjas tudat működik: „A képszemlélő történetalkotó tevékenysége az olvasói tudat narrativitására, vizuális fogékonyságára, fikcionáló és kép-teremtő fantáziájára támaszkodik.”⁵ A képzőművészeti alkotás olvashatósága az irodalmi és a vizuális művek között létező analógiákat teszi nyilvánvalóvá, ugyanakkor „a nyelvi narráció közelebb visz bennünket a képnek mint szöveggént szerveződő és történetmondásra alkalmas rendszernek a megértéséhez.”⁶ A művészi kód fajtájától függetlenül a szöveg- és képmegértésből egyaránt nem iktatható ki a szukcesszív folyamatszerűség, az előrehaladás. A befogadó eseményegységeket észlel, tagol, összefüggéseket, ritmust létesít. Az elbeszéléselemélet felfedi a képi textualitást, a képi elbeszélést, a képi narráció nyilvánvalóságát, a vizuális kód szöveggént való szerveződését, történetmondó jellegét, miközben megkülönbözteti a narratív logikát, a narratív folytonosságot a kronológiától, az időrend linearitásától. A nyelvi és képi narratívák elemzése kölcsönösen megtermékenyítik a hermeneutikai felismeréseket.

Az égi „kép” olyan látványi jelrendszer, amely az ég szövegszerűségének kérdését is felveti. Az ég mint képi szöveg vagy vizuális narráció úgy hordozza történeteit, mint mozgókép. Működésmódja az állandó újrastrukturálódás. Ezért az interpretáció az állítás és visszavonás körforgó folyamatában nem is tud megképződni, hanem végtelenné válik. Az égi vizuális narráció Törless észlelésének szerveződését is meghatározza.⁷

³ Gyórfy Miklós, „Ottlik és Musil”, in *A műértelmezés helye az irodalomtudományban*, szerk. Bernáth Árpád (Szeged: JATE, 1990), 248, <http://acta.bibl.u-szeged.hu/17205/1/studia_poetica_009_237-249.pdf>.

⁴ Uo. 249.

⁵ Thomka Beáta, „Képi időszerkezetek”, in *Narratívák 1: Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. Thomka Beáta (Budapest: Kijárat, 1998), 7-19.

⁶ Uo. 8.

⁷ Benjamin, „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában”, III. fej.

A VILÁG ÉS A REGÉNY TENGELE

A *Törless iskolaéveiben* Robert Musil az eget, az égit teszi meg a bezártság, a rabság, a befalazottság ellenpontjának. A regény térpoétikája az épített tér és a természet/képzelet által megképzett tér közti ellentétből bontakozik ki. A kamasz hősök világérzékelésében visszatérő motívum a lépcső, a kilincs, az ajtó, a küszöb, a fal, az ablak (*Törless* 62, 103, 105, 120, 146), környezetészlelésükben ezekre figyelnek, folytonosan kivezető és beavató utakat, a kilépés és belépés esélyeit keresik. A világvégi katonaiskola a börtön, a zárt tér, az áthághatatlan akadály, a hatalmi normalizációs törekvések szimbólumává válik. A rabság ideje és tere egybeolvad, a bahtyini kronotoposz fogalma által elméletileg is megragadott képződményként jelenik meg,⁸ de nemcsak az iskolaregények sztereotipikus tüneteként, hanem a hősök lelkiállapotának minősítőjeként is. Ez a téridő problémadús kiindulóponttá válik. A katonaiskola térként és ott töltendő időként is a tanulás céljából jött létre, a tanulást/nevelést szolgálja, valamiféle határozott, kényszerítő cellal alakult ilyenné. Michel Foucault szerint az iskola a tanulás szerkezeti helye.⁹ Foucault a valódi szerkezeti helyekkel szemben lévőként tételezi az ilyen ellenszerkezeti helyeket, melyeket heterotópiáknak nevez, s melyek jórészt válságos helyzeteket tükröznek.¹⁰

Az ablak nélküli falakkal ellátott katonaképző intézményt a növendékek zezugos börtönként élik meg. Világból, társadalomból kirekesztettek. Kívül vannak minden értelemben. Térbelileg nemcsak ezek a falak zárják el őket, hanem a lakott területektől, városoktól való földrajzi távolság is, miközben serdülőkoruk okán, életük „lárvakorszakában” (uo. 55) egyébként is kívül vannak a felnőttvilágon. Mindezzel szemben az iskolát övező park a végtelenség és a szabadság megélésének helyévé válik.

Az ember alkotta labirintusszerű, keretekbe záró, mord épülettel, a katonaiskolával szemben a szabad ég alatt születik meg az a meditáció, amely a regény kulcspontja. Jelen kutatás erre a központi jelenetre irányul, amikor is *Törless* lefekszik „a zizegő, fakó fűbe” (*Törless* 84-90), és hanyatt fekvé, testével egy horizontális síkot teremtve szögezi tekintetét a magas égre, ezzel a pillantás-perspektívával mintegy vertikálisan metszve saját

⁸ Mihail M. Bahtyin, „A tér és az idő a regényben”, ford. Könczöl Csaba, in Mihail M. Bahtyin, *A szó esztétikája* (Budapest: Gondolat, 1976), 298.

⁹ Michel Foucault, „Eltérő terek”, ford. Sutyák Tibor, in *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 2000), 148.

¹⁰ Uo. 149-53.

testhelyzetét. Ugyanakkor a főhős (horizontális) teste és (vertikális) pillantása az eget és a földet köti össze.

A regényszövegnek kb. a közepén helyezkedik el ez a hosszú értekező leírás – a musili intellektuális próza egyfajta csúcspontjaként, kinagyított pillanatként – és megadja az egész mű szemantikai tengelyét, *axis mundiját*. A kirajzolódó világtengely, a világminőség tartószervezete egyben a regény tartószervezetével válik azonossá. A lent és fent, az emberi és égi, a múltó és örök, a rabság és szabadság pólusai érnek itt össze, a központi ellentétpár azonban a véges–végtelen. A képlékeny égbolt a végtelen szabadság metaforája.

Musil prózájában a fenti világ teli van „néma jelbeszéddel” (*Törless* 123). Ezt a közönyös hallgatást, az értelmezés lehetetlenségét Törless a cselekménynek ezen a pontján már elviselhetetlennek tartja. Ő egy olyan, végsőkéig „szellemi lény” (uo. 16), akinek szinte értelmezéskényszer-rohamai vannak. „Gondolatok hallgatag tükrei” (uo. 62) között jár, „érzelmei is az ész reakciói voltak” (uo. 16). Az „időtlenül hallgató világot” (uo. 90) racionális és irracionális fogalmakkal is ostrom alá veszi. Az égbolt tanulmányozása a katonaiskola „csaknem ablaktalan falának tövében” (uo. 84) történik, s ez a vizuális befogadás az ég faggatása alapján a látvány interpretációkkal való átítatásából áll.

MEGFIGYELŐ TEKINTET, OPTIKAI TUDATTALAN, ÉRTELEMADÁS

A szituációnak, mely Törlesst mint megfigyelőt és az égboltot mint látványt előfeltételezi, sok komponense van. A vizsgálódási státus, a megfigyelői pillantás és a megpillantott tárgy több tényező függvényében alakul: függ a szubjektumba épült egyéni és történeti tapasztalatoktól, normáktól, sztereotípiáktól, a társadalmi tudat sablonjaitól. A kérdő pillantás magában hordoz sok előfeltételezett, lehetséges választ is. A problémafelvetés mélysége a válasz mélységét is megelőlegezi. Törless problémafelvetése komplex, az égozást a lelki összeomlás határára jutva végzi, ez nagyban irányítja percepcióját, szinte előre meghatározza, mit fog látni. A társadalomtudományi kutatásokban egyre inkább feltárják a megfigyelői státus jelentőségét és a befogadó szubjektum értelmi/érzelmi/érzéki működésének korlátait, rétegződését.

A tekintet, a megfigyelő problémája jó ideje foglalkoztatja a filozófiát, az irodalom- és művészetelméletet és a pszichológiát [...] A vizuális antropológia és szociológia eddig inkább a vizuális reprezentációk feltérképezésére vállalkozott. A vizuális

konvenciók a legkülönbözőbb esztétikai formákban ikonokon keresztül testesülnek meg a nyugati kultúrákban [...] A látás (és látvány) története mégsem pusztán reprezentációtörténet, hanem a test és az intézményes, diszkurzív hatalom formái közötti kapcsolatok metszéspontján megképződő „megfigyelői” státus története [...] A tekintet primer észlelő és értelemadó folyamat. Olyan tapasztalat, amely nem mindig tudatosul, hanem gyakran csupán az optikai tudattalanban, azaz az anyagi világnak egy olyan vizuális dimenziójában jelenik meg, melyet a társadalmi tudat kiszűr és láthatatlanná tesz.¹¹

Az optikai észlelésben a pillanat töredékeinek vannak bizonyos nem tudatosítható aspektusai, amelyeket az ember élettanilag képtelen tetten érni, s melyeket csupán a fénykép és a film felfedezése után rögzíthettek. A freudi pszichoanalízis módszerét véve alapul Walter Benjamin 1936-ban bevezeti az optikai tudattalan fogalmát. Szerinte, miként a pszichoanalízis fokozatosan és le a tudattalanig, az ösztönrétegekig, ugyanúgy a fotó és a film is képes elmélyíteni az érzékelést, képes leleplezni, leképezni s tudomásunkra hozni a megfigyelői elme által nem rögzített, elveszített eseménymozzanatokot, amelyek a pillanat töredéke alatt zajlanak:

Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izolálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a kicsinyítéssel és a nagyítással. Az optikai tudattalanról csak rajta keresztül szerzünk ismereteket, ahogyan az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis segítségével.¹²

A kamera által készített kép tehát az emberi szemnél többet képes láttatni, kitágulnak a valóság dimenziói, s ezáltal a megismerés lehetőségei. Ennek a valóságelsajátításnak azonban van egyfajta emberen túli jellege, hiszen a kamera gépi, technikai „tekintete” segít behatolni ezekbe a mélységekbe:

A tudatos megfigyelésen túlit láthatóvá tevő optikai kép pszichoanalitikus metaforája értelmezhető úgy is, hogy van a látásnak egy *nem szándékos* vagy még inkább: *szándékosan* nem látható összetevője, amely a technikai kép segítségével válik mégis láthatóvá. A kamera ezáltal a *szándékoktól mentes* látvány világába adhat bepillantást, hiszen annak automatizmusa és elfogulatlansága teszi lehetővé

¹¹ Kovács Éva, „Előszó”, in *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin (Budapest és Pécs: Gondolat és PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009), 11-12.

¹² Benjamin, „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában”, XIII. feje.

az érdek és cél nélküli szemlélődést. E gondolat, mely az »optikai tudattalan« metaforájából bontható ki, első pillantásra jó okkal rokonítható a képzelméletben főként a festészet kapcsán sokat vizsgált „ártatlan szem”, vagy másképpen: »romlatlan«, „érintetlen” szem problémakörével.¹³

Törless zaklatottságát, zavarodottságát az ész csődje, az irracionálissal való találkozása váltotta ki, „az az érzés, hogy a világ értetlen és érthetetlen” (*Törless* 40). Tekintetének, látásának kutató, kérdező hevületét, „emberi jellegét” innen meríti. A látás és az elme korlátaival szembesülve azonban a vívódó tekintet megtorpan, helyet ad a csecsemők tekintetére jellemző érdeknélküliségnek, a zaklatottság átvált lehunyt szemű pihenésbe, a test és szellem ernyedtt állapotába. Az ember néhány pillanatra feloldódik, szétfoszlik az ember nélküli tájban. Musil 1906-ban már érzékelte az optikai észlelés rejtett zónáit. A regény egyéb leírásaiban is nyomoz a látás víziószerű, illúziószerű dimenziói után:

Sohasem „látta” Basinit valamely testtartás plasztikus, eleven valóságában, nem voltak róla valódi víziói, mindig csak valamiféle illúziója a látomásnak – a vízió víziója. Mert olyan volt ez, mintha éppen csak végigsuhant volna egy kép a titokzatos felszínen – a pillanatot magát sohasem sikerült a pillanatban tetten érnie. Így örökös nyugtalanság maradt benne, a filmvetítések nyugtalansága, amikor a szemmel látható kép alatt ezrével vonulnak végig a történéstől független, egészen más, és csupán észlelt, de szemmel nem látott képek. [*Törless* 125]

A főhős éggel kapcsolatos, merengő nagyjelenete is egészében egy kinagyítás, a leírás az égi látványt mintegy kamerászerűen, nagyotálban láttatja, izolálja a pillanatot, hogy az optikai tudattalanból minél több információt visszavehessen, tudatosíthasson.

SZEM, FÁTYOL, KETTŐZÖTT LÁTÁS

Törless és társai olyan lelki-erkölcsi bonckísérleteket, „erkölcsi élveboncolást” (*Törless* 80) folytatnak, melyek során a megfigyelői státusz felrúgja a társadalom intézményes normáit. Fenn a padláson, a rejtett kamrában, ahova belépve átváltoznak (uo. 145), nem

¹³ Sággy Miklós, „A film mediális üzenetének néhány sajátossága”, ELTE Szabaddolcsészet, <http://mmi.elte.hu/szabaddolcseszett/mmi.elte.hu/szabaddolcseszett/index65fe.html?option=com_tanlem&id_tanelem=923&tip=0>.

működik a nyilvánosság cenzúrája, az elfojtás mechanizmusa. Vaksötétben ülnek, olykor a tolvajlámpa fénycsíkjai határozzák meg a látottakat, kinagyítanak, kereteznek: „Basini mosolygott. Kedvesen, negédesen. Egy festmény dermedt mosolya volt ez a fénykeretben” (uo. 94).

Törless szenved: a szemére van szüksége elsősorban a dolgok értelmezéséhez, de „mintha mindent fátyolon át látott volna”, „mintha selyemháló vibrált volna a szeme előtt” (uo. 9 és 21). Keresi a perspektívát. Úgy érzi, a szédülés a szeméből indul ki, „mint valami hipnotikus merevgörccs, az agya felé [...] Nekem olyan ez a fény, mint egy szem. Egy idegen világ látására. Úgy érzem, mintha valami rejtélyt kellene megfejtenem” (uo. 96-97). A látás – a szem funkciója – világértelmezésének alapja.

Érzelmi fejlődését magány, közöny (uo. 19), ámulás, sejtelem és undor (uo. 118), „kásás unalom” (uo. 131) fémjelzi, az írásba menekül, minduntalan tudatosítani akarja a tudatalatti rejtélyeket: „Gyakran üldögélt gondolatai homályában, mintegy önmaga fölé hajolva” (uo. 17). A kettős látás (uo. 189), a kettőzött magány (uo. 40), a belső kettősség (uo. 56), a két világ, a kettős értelem, a kívülről való önszemlélés, a kettős én: ez jellemzi a „legbensőbb énjéhez vezető” (uo. 82) utat.

A VÉGTELEN

A regény kulcsjelenete az az óriáspillanat, amikor Törless szinte kiteszi testét az égbolt hatásának, a végtelen sugárzásának, az ég tekintetének, s ugyanakkor saját fürkésző tekintetével az eget faggatja. Fölfelé néz. Testére hullik mintegy az ég „pillantása”, testéből indul ki viszont az ég megfigyelése, ami a megismerés és önmegismerés folyamatát indítja el. Miközben az égen felhők úsznak, addig Törless mozdulatlan, passzív. Hanyatt fekvve, az égre meredve a főhős létrehozta teste és tekintete (a föld és az ég) vonalának metszéspontját, a végső jelentésekre vonatkozó kérdésvetések megfigyelői státusát, az elbeszélői perspektívát, fokalizációt.

Az égbolt színehagyott, kék szomorúságban feszült felette, mint ilyenkor ősszel mindig, s kis fehér szivacsfelhők gurultak ide-oda rajta. Törless hanyatt feküdt, hosszan kinyújtózott, és félálomban úszva hunyorgott a két, levelét hullató fakorona között villódzó égre. [Törless 84]

A félálomban hunyorgó hős fokozatosan végzi el a vizuális észlelés műveleteit: felismeri az alakzatokat, rész-egész kapcsolatokat, szinteket, háttereket, mintázatokat, azonosságokat/különbözőségeket, irányokat, sorrendeket, térbeli viszonyokat. Az égboltozat információit érzékszervi-észlelési, szervező-szabályozó és értelmi-műveleti módon is feldolgozza.

És Törless hirtelen észrevette – mintha először látná életében –, milyen magas az ég. Ijesztő volt. Éppen fölötte, kimondhatatlanul mély lyuk világított kéken a felhők között. Úgy érezte, nem kellene más, csak egy hosszú-hosszú létra, és ő bemászhatna azon a lyukon. De ahogy mindjobban igyekezett tekintetét belefúrni, egyre messzebbre húzódott vissza előle a kék ragyogású mélység. S mégis úgy érezte, mintha egyszer csak elérhetné, s tekintetével megállíthatná. Törlesst egyre hevesebben kínozza ez a kívánság. Mintha ezerszám repítené a felhők mögé a pillantások nyilait látásának végsőkig feszített íjából, s a nyilak mindig kicsivel a cél előtt fúródának az égbe. Ezen töprengett Törless, s igyekezett megőrizni nyugalmát és józanságát. – Hiszen tudom, hogy sehol sincs vége – nyugtatgatta magát –, minden határon túl a végtelen felé tart. Szemét az égre függesztette, úgy ismételte ezt a mondatot, mintha egy varázsige erejét akarná próbára tenni. De hiába: a szavak semmit nem jelentettek, vagy éppenséggel valami egészen mást; – mintha ugyanarról a dolgról, de annak valamilyen másik, közömbös és idegen vonatkozásairól szólnának. „A végtelen!” [Törless 85]

Törless képtelen ésszel felfogni a végtelent, amelyhez „valami rettenetesen nyugtalanító tapad” (Törless 86).

Mintha a tudósok csak elaltatták volna benne az értelmet meghaladó, vad, pusztító erőt, s az most váratlanul feltámadt és megsokszorozódott volna. Ott állt elevenen és ugrásra készen az égbolton és gúnyosan nézett le Törlessre. Törlesst annyira kínozza ez a látomás, hogy behunyta a szemét. [Törless 86]

A kamasz képzelethez illően az égen megtestesülő végtelen-fogalom teljesen antropomorfizálódik, mint valami mesei figura, gúnyolódó óriásként jelenik meg. A megfigyelő és a megfigyelés tárgya között küzdelem alakul ki.

Immanuel Kant a természetről mint hatalomról értekezvén utal az összeütközésre, a mindkét oldalon meglévő ellenállás jelenlétére. „*Hatalmasságnak* nevezzük a hatalmat akkor, ha fölébe kerekedik olyasvalami ellenállásának is, ami maga szintén hatalommal

bír. A természet *dinamikailag-fenséges*, ha az esztétikai ítéletben olyan hatalomként jelenítjük meg, amely nem képes hatalmasságként felettünk állni.”¹⁴

A kanti elmélet felhívja a figyelmet a szép (minőségi komponens) és a fenséges (mennyiségi komponens) közti különbségekre. Megkülönbözteti az értelemmel kapcsolatos, érzékekre ható szépet és az ésszel kapcsolatos, áttekinthetetlen és befogadhatatlan fenségest, valamint a matematikai fenségestől elkülöníti a dinamikai fenségest, amely utóbbi a formátlan, vad, háborgó, határtalan-totális természeti erők jellemzője. „Ennélfogva a fenséges érzésével nem egyeztethetők össze a vonzó ingerek sem; és mivel a tárgy az elmét nem pusztán vonzza, de váltakozva újra és újra taszítja is, ezért a fenséges feletti tetszés nem annyira pozitív örömet, mint sokkal inkább csodálatot vagy tiszteletet foglal magában, azaz megérdemli, hogy negatív örömek nevezzük.”¹⁵

Törless a fűben fekvő felismeri ugyan saját tehetetlenségét az ég, a végtelen félelmes hatalmával szemben, de közvetlenül mégis biztonságban érzi magát. Nincs életveszélyben, a természet ilyen értelemben nem áll felette. Félelem nélkül töpreng.

A végtelent sugalló kízó látomás, „negatív öröm” nyomán Törless kapitulál, behunyja a szemét. Megszűnik a kifelé figyelés. A szem behunyásával megszakad a maximális koncentrációt és kozmikus kérdéseket előfeltételező kontempláció, amely a hős létélményének sűrűsödési pontjaként, világtengelyként jelent meg. A látás-értelmezés időfolyama és ingajátéka megáll: a szem és az ég közötti útvonalon, „hídon”, „égi” létrán áramló jelentéstartalmak megtorpannak. Az égnek mint képnek, vizuális textusnak az olvasása Törless agyában ebben a pillanatban megszakad, s a képolvasói tudatban nyugvó korábbi jelentések, emlékképek tolulnak fel a szemhéjak mögött. A szemlélődő a jelenlegi, pillanatnyi látványfolyam függvényében kénytelen átstrukturálni minden korábbi felismerését.

Az égbolt mint mozgó vizualitás „feszül” a megfigyelő szubjektum fölé, de alakzataival „villódzó” hatást is kelt, a kis fehér szivacsfelhők ide-oda gurulnak rajta. A mobilitás, mozgás, történés egy folyamatos időmúlásba vonja be a szemlélődőt. Időmozzanatra utal a szövegben az is, hogy Törless hirtelen ijed meg: felfedezi a magasságot és az égen kirajzolódó mély lyukat. A kék mélység is mozog, kezdetben közel van, megjelenik az égi érő lajtorja mesei motívum narratívája, profán és mitikus térkódok kavarognak, majd a mélység, a lyuk eltávolodik.

¹⁴ Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán (Budapest: Osiris, 2003), 173.

¹⁵ Uo. 157.

Törless képolvasása, vizuális narrációja tehát térbeli és időbeli mobilitást is érzel. Ugyanakkor a megfigyelőben a kép, a látvány nemcsak racionálisan megragadható reakciókat vált ki, és nemcsak értelmezéseket gerjeszt, hanem a hős emocionálisan is kapcsolatba lép a látottakkal. Megijed, majd heves kívánság gyötri, szinte transzba esik.

Szemlélő és szemlélt között egyéb kapcsolat is létrejön. Törless tekintete mintha a testének, a kezének a meghosszabbítása lenne, hiszen „belefúrja tekintetét” (*Törless* 85) a lyukba, és szeretné vele megállítani „a kék ragyogású mélységet” (*Törless* 85), hogy ne szökjön el. A leírásban a látás mint íj, a pillantások mint nyilak metaforikus képzet is a megtestesítés/tárgyasítás irányában hat. Emberi vágy, hogy a felfoghatatlan végtelen mint imaginárius és transzcendens jelenség megfoghatóvá, antropomorfizálhatóvá, végessé váljék. Törless azonban kénytelen belátni, hogy a varázsigék, a mondatok nem segítenek. Az ég olyan képi projekció, amelyben szakadatlan térbeli és szemantikai transzformáció zajlik, amely folyamatos újraértelmezésekre kényszerít, újrastrukturálódik. Közben minduntalan a gomolygó, amorf, felismerhetetlen alakzatok győzedelmeskednek – megképződik a kanti dinamikai fenséges. Törless becsukja a szemét, becsukja az „értelmét” az ijesztő és fenséges látomás, a „negatív öröm” előtt.

Majd ismét felneszel, „álom és ébrenlét határán” (*Törless* 86), féléber tudatállapotban peregnék gondolatai.

Előbbi rémülete szelíd fáradságba oldódott. Az égbolt változatlanul hatalmasan és némán meredt rá, de most már eszébe jutott, hogy ehhez hasonlót már azelőtt is átélt; emlékei mintegy az álom és ébrenlét határán újra elvonultak előtte s ő úgy érezte, szorosan összefonódott velük. Elsőnek megjelent a gyerekkori emlék, amikor komoran és némán körülállták az erdő fái... [*Törless* 86]

A „látomásoktól villózó némaság” (*Törless* 87) alapvető élménye volt régóta, a „sötét erők” régebben is „lesben álltak” (*Törless* 87). Most, az égnek kiszolgáltva mindezek az emlékek felidéződnek.

Mintha őrület szállta volna meg Törlesst, az emberek, a dolgok, minden történekek értelme megkettőződött benne. Mintha a végtelen, amelyet tudós szelídítők befalaztak egy ártalmatlan magyarázószóba, s amely abból bármely pillanatban kitörhet.

Mert valóban mindennek megvan a maga egyszerű és természetes magyarázata, s Törless talán ismerte is valamennyit, de rémült csodálkozására ezek a magyarázatok mindig mintha csak a legkülső burkot fejtették volna le a dolgok

hozzáférhetetlen magváról, amelynek mélyén Törless, mint egy varázsló szemével, változatlanul látta egy másik burkon át a középpont ragyogását.

Törless ott feküdt emlékei sűrű hálójában, amely alól különös gondolatok bújtak elő, mint a vadvirágok. Mindaz, ami felejthetetlen – helyzetek és pillanatok, amelyek megszakítják az ember tudatában élete tükörképeinek összefüggő láncát, s mintegy azonos sebességgel futnak egymás mellett párhuzamosan – egymásra torlódt, összekuszálódott benne. [Törless 87-88]

„Emlékei sűrű hálójának” (Törless 87) fő jellemzője a titok, az enigmatikus vibrálás, az értelmezés csődje. A kaotikus világ megismerhetetlen, burkok takarják el a lényeket, a „magot” (Törless 87), a ragyogó középpontot. Se a világig, se önmagáig nem jut el: „El-lenállhatatlan kényszer fogta el, hogy valami hidat, valami kapcsolatot keressen önmagában az énjével farkasszem néző másik énhez” (Törless 89). A behunyt szem mögé menekülve sem talál megoldást:

Végre megadta magát. Az emlékek természetellenes torzképekké nőttek, és szorosan körülfogták.

Ismét az eget nézte. Mintha talán mégis, pusztán véletlenségből elleshetné titkát, s megtudhatná, mi kelti benne a zűrzavart. De elfáradt, és mélységes elhagyatottság érzése borult föléje. Az ég hallgatott. És Törless érezte, hogy teljesen egyedül van ez alatt a néma, mozdulatlan boltozat alatt: parányi eleven pont egy óriási és áttetsző holttetem alatt. [Törless 89]

Titok és tér szoros függőségben vannak. Zalán Péter szerint Törless világában minden átfordulhat valami másba: „A tárgyak és a dolgok nem mutatják meg igazi arcukat, a tájékozódás szinte lehetetlen, a kauzalitás lánc hiányos, minden valami meghatározatlanságban, bizonytalanságban lebeg. Bármilyen megtörténhet.”¹⁶ A kétely, „a ráció fénye” (uo. 32), a szellemi aktivitás az igazi cselekvést helyettesíti, „ezért ábrázolja Musil az érzékiséget is teljes racionalitással. A tapogatózó, a felkavaró érzékiségről minden láztól mentes, hűvös, tárgyilagos hangon ír. Az érzékiség szerepe a regényben elsősorban az, hogy rendkívüliségével fokozza a főhős szellemi fogékonyságát” (uo. 32). Az érzékiségnek Törless esetében értelemépítő szerepe van – szemben társai sötét, perverz szadizmusával.

¹⁶ Zalán Péter, *Musil világa* (Budapest: Európa, 1981), 31.

Musil lírai „puhányságot” nélkülöző stílusa¹⁷ (uo. 42) még mérnöki tanulmányai idején csiszolódott ki, doktori értekezésében is az egzakt megfigyelés, a logikai megismerés, a rendszerezés vezérelte. Az empiriokriticista Ernst Mach nyomán az érzetek, impressziók folyamatának precíz láncolatát (uo. 34) kívánja rögzíteni, ami már nem az ész, hanem az érzelmi színezetű megtapasztalás uralmát jelenti. A kételyre épülő intellektuális állapot azonban Musilnál is a megnevezés ingatagságából, nyelvi instabilitásból, diszkurzív bizonytalanságból fakad. Fejtegetéseinek szuggesztivitását, az intellektuális élveboncolás izgalmát – Bednanics Gábor megfogalmazásában – „az érzéki tapasztalat és az annak megragadása között fennálló feszültségből” meríti.¹⁸

AZ ÉGOLVASÁS TANULSÁGAI

A kinagyított jelenetben a nyitott szem, majd a becsukott szem, végül ismét a nyitott szem képezi a tagolás lehetőségeit, a vizuális narráció határvonalait. Ennek alapján tetten érhető a fordulat az eddigi konstellációk vonatkozásában: felcserélődnek a passzív/aktív pólusok. Míg eddig a hős statikus, az ég viszont dinamikus állapotban volt, most Törless válik elevenné, az ég pedig holtta, tetemmé. Emellett hangsúlyossá lesz a fenséges előfeltételeként emlegetett mennyiségi komponens: a mérhetetlen nagyság, a hatalmas kiterjedés, a végtelenség. A holttetem, az ég óriási, az ember vele szemben parányi, de eleven. Lénye letről felfelé kiterjed, növekszik.

De most már nem is volt olyan félelmetes. Mint valami régóta megszokott fájdalom, mikor már az utolsó ízületbe kap bele.

A napfény mintha tejüveg mögé bújt volna, és sápadt, hideg ködben táncolt a szeme előtt.

Lassan megfordította a fejét, óvatosan körülnézett, vajon csakugyan megváltozott-e minden. Tekintete most végigsuhant a szürke, ablaktalan falon, amelynek eddig háttal fordult. Az meg, mintha közben lehajolt volna hozzá, és némán az

¹⁷ Zalán Péter utal Alfred Kerr kritikájára (*Musil világa*, 42).

¹⁸ Bednanics Gábor, „»Tejsav vagy gyanta«: a tapasztalás kommunikatív mozzanatai az *Iskola a határonban* – kitekintéssel a *Törlessre*”, in „*Próza az, amit kinyomtatnak*”: tanulmányok Ottlik Gézaról, szerk. Bednanics Gábor et al. (Budapest: PIM Studiolo, 2013), 96.

arcába bámulna. Időnként neszek suhantak végig a falon, felülről lefelé: valami kísérteties mozgolódás [...]

Nem tudta elfordítani fejét. Mellette, egy nedves és sötét lyukban, martilapu burjánzott, széles levelei alatt csigák és giliszták tanyáztak.

Törless hallotta saját szívdobogását. Aztán ismét a halkán suttogó, fokozatosan elhaló csörgedezést a fal felől [...] És csupán ezek a hangok jeleztek valamiféle életet egy időtlenül hallgató világban. [Törless 90]

A jelenet végét jelzi a lassú változás, a tekintet elfordítása, minek nyomán a „kamera-szem” immár a falat és a földet mutatja. A végtelent lecseréli a behatároltság, az időtlenül hallgató világot, a néma boltozatot pedig a hangok, az élet gyenge jelei: suhanó neszek, szívdobogás, halk suttogás, elhaló csörgedezés.

Törless heves „látni tanulása”, gondolati agresszivitása,¹⁹ szenvedélyes égolvasata tekinthető alkotó aktusnak, egy értelmező-önmegalkotó folyamatnak. Küzdelme „az alkotásban affirmálódó személyiségszemléletben” teljesedik ki.²⁰ Nyitott szeme, felfelé irányuló tekintete, felfelé hatoló lényé kitágul, felmagasztosul. Az irracionálissal érintkezik.

Az égi élménynek mint válságállapotnak az összefoglalása a regény végén is megismétlődik:

Nem tudok mást mondani, mint hogy kettős alakban látom a dolgokat. Minden dolgot: a gondolatokat is. Ha nyilvánvaló jeleket keresek, nem találok ugyanezen a gondolon változást, de ha lehunyom a szemem, abban a pillanatban új életet kezd. [...] Basini esetében nem tévedtem; nem tévedtem, amikor fülemmel a magas fal halk neszezését s szememmel a porszemek hallgató életét figyeltem. Nem tévedtem abban sem, hogy a dolgoknak két élete van – egy látható és egy másik, egy titkos, figyelemre sem méltatott élete! Nem szó szerint értem... nem ezek a dolgok élnek, és nem Basininak van két arca; [...] bennem él egy második én, amely nem az értelem szemével nézi a dolgokat. Ahogyan érzem, hogy egy gondolat életre kel bennem, ugyanúgy érzem azt is, hogy a dolgok láttán él bennem valami, miközben a gondolat hallgat. Valami homályos dolog ez bennem, a gondolatok alatt, s ezt gondolatokkal fel sem mérhetem; valami élet, amelyet szóval kifejezni nem lehet, és mégis az én életem. [Törless 189-90]

¹⁹ Zalán, *Musil világa*, 33.

²⁰ Fenyvesi Kristóf, „»Önarckép álarckokban«: az önprezentáció és az öninterpretáció szerepe Friedrich Nietzsche gondolkodásművészetében”, in *Látás, tekintet, pillantás*, 276.

Noha az ég fenségességével való vonzó-taszító találkozása a fájdalom, a magárahagyatottság, az „örömtelenség”²¹ felismerésével zárul, a külső végtelennel folytatott csatában helyt állt: elevenséggel töltődött fel, hogy megteremthesse önnön belső végtelenjét.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Bahtyin, Mihail M. „A tér és az idő a regényben.” Fordította Könczöl Csaba. In Mihail M. Bahtyin, *A szó esztétikája*. Budapest: Gondolat, 1976. 257-302.
- Bednatics Gábor. „»Tejsav vagy gyanta«: a tapasztalás kommunikatív mozzanatai az *Iskola a határonban* – kitekintéssel a *Törlessre*.” In „*Próza az, amit kinyomtatnak*”: *tanulmányok Ottlik Gézaról*, szerkesztette Bednatics Gábor et al. Budapest: PIM Studiolo, 2013. 94-107.
- Benjamin, Walter. „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.” Kurucz Andrea és Mélyi József. <http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html>.
- Fenyvesi Kristóf. „»Önarckép álarcokban«: az önprezentáció és az öninterpretáció szerepe Friedrich Nietzsche gondolkodásművészetében.” In *Látás, tekintet, pillantás*, szerkesztette Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin. Budapest és Pécs: Gondolat és PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009, 269-88.
- Foucault, Michel. „Eltérő terek.” Fordította Sutyák Tibor. In *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerkesztette Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 2000. 147-57.
- Győrffy Miklós. „Ottlik és Musil.” In *A műértelmezés helye az irodalomtudományban*, szerkesztette Bernáth Árpád. Szeged: JATE, 1990. 237-49. <http://acta.bibl.u-szeged.hu/17205/1/studia_poetica_009_237-249.pdf>.
- Kant, Immanuel. *Az ítélőerő kritikája*. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris, 2003.
- Kovács Éva. „Előszó.” In *Látás, tekintet, pillantás*, szerkesztette Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin. Budapest és Pécs: Gondolat és PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009, 7-12.

²¹ Kant, *Az ítélőerő kritikája*, 170-71.

Musil, Robert. *Törless iskolaévei: három elbeszélés*. Fordította Bor Ambrus és Petra-Szabó Gizella. Budapest: Európa, 1980.

Sághy Miklós. „A film mediális üzenetének néhány sajátossága.” ELTE Szabadbölcsészet. <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index65fe.html?option=com_tanelem&id_tanelem=923&tip=0>.

Thomka Beáta. „Képi időszerkezetek.” In *Narratívák 1: Képleírás, képi elbeszélés*, szerkesztette Thomka Beáta. Budapest: Kijárat, 1998. 7-19.

Zalán Péter. *Musil világa*. Budapest: Európa, 1981.

EMBER A VÍZBEN

KAREL ČAPEK VÍZÖZÖN-VÍZIÓI

STEINBACHNÉ BOBOK ANNA

„Öreg kezével magához szorítja majd a gyermeket és rettegni fog, ember, de mennyire fog rettegni, hogy majd egyszer a gyermeknek is menekülnie kell a csapkodó hullámok elől, amelyek előbb vagy utóbb, de az egész világot elháríthatatlanul elöntik.”¹

Az ember, az idézett esetben egy nyugalmazott prágai portás, szembenéz a vízzel és világa, élettere, élete végét látja meg benne. A *Harc a szalamandrakkal* zárófejezetében, ahonnan az idézet származik, a víz az az elem, mely pusztulással fenyegeti az emberi társadalmat és az emberi civilizációt, azonban a regény zárófejezetében kibontakozó apokalipszisért az emberi szereplők és a teljes emberiség felelős.

Karel Čapek életművében a víz nem minden esetben fenyegető közeg, de gyakran kapcsolódik össze általában az emberi világ vagy egyetlen emberi szereplő világának összeomlásával, radikális megváltozásával.² Dolgozatomban arra a kérdésre keresem a

¹ Karel Čapek, *Harc a szalamandrakkal*, ford. Szekeres László (Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1956), 298.

² Ugyanakkor minden ambivalencia nélkül, életadó elemként is gyakran olvasunk vízről, különösen esőről Čapek publicisztikájában. A *szenvedelmes kertész (Zahradníkův rok, 1929)* tárcáiban az eső vágyott esemény, áldás és az élet fennmaradásának alapfeltétele. Az eső iránti vágyat egyetemes emberi sóhajként ragadja meg, amely nem csak a kertészkedő, a kertjében a természetre gazdaként gondot viselő

választ, hogy a vizsgált szövegekben mi vezet a katasztrófához, hogyan jelennek meg a szövegekben a nem ember alkotta világ elemei, mennyiben érvényesül az uralmi modell az ember/nem-ember viszonylatban és felbukkan-e az események Čapekre jellemzően logikus láncolatában az az ökológiai szemlélet, mely szerint minden mindennel összefügg.

ÖKOKRITIKA, HATÁR, ÁGENCIA

Az ökológiai szemlélet alaptézise, hogy a bio- vagy ökoszférában minden mindennel összekapcsolódik.³ Neil Evernden pontosít ezen a megfogalmazáson: az ökológiai vizsgáldások által feltárt kapcsolatok nem egyszerű vagy véletlenszerű összekapcsolódások, melyekben egy-egy változás hatását nyomon lehet követni, hanem „keveredések” (*intermingling*), olyan szoros kapcsolatok, melyek jellegüknél fogva az alany-tárgy (cselekvő-elszenvedő) viszonyt tagadják.⁴ William Howarth szerint az ökológia a természet és a kultúra közti viszonyokat vizsgálja,⁵ ugyanakkor a mi vagy ők dichotómia ökokritikai használatának elvetését szorgalmazza.⁶ Ezek a kiindulópontok és megfogalmazások rávilágítanak arra a tényre, hogy a természet vagy környezet irodalmi szövegekben történő megjelenése és ennek értelmezése szorosan összefügg az én és a másik meghatározásának lehetőségével és a határ meghúzhatóságának kérdéskörével.

emberre jellemző. Čapek leírásában az eső szükségességének felismerése kapcsolja a természethez a természettől távolabbi életmódot folytató embereket. Karel Čapek, „Áldott eső,” in uő, *A szenvedelmes kertész* (Budapest: Alinea, 2016), 67. A víz esőként a kertészek mellett természetesen a városlakók életét is szervezi, az eső hétköznapi tapasztalata pedig különböző gondolatmenetek kiindulópontja lehet a čapeki prózában. Példaként álljon itt a *Néhány csepp* című tárca, melyben az elbeszélő mozgásának meghatározásán túl távoli vidékek felidézése, a bibliai vízözön-történet újraértelmezése és a fővárosba látogató vidéki diákcsoportok jellemzése mind az eső kapcsán válik lehetségessé, a víz ebben a formájában fizikai és gondolati síkon is szervesen kapcsolódik a hétköznapi emberi élethez. Karel Čapek, „Několik kapek”, in uő, *Kalendář* (Prága: Městská knihovna v Praze, 1983), 64-65, <<https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/09/kalendar.pdf>>. Dolgozatomban nem térek ki a víz ilyen típusú megjelenésére Čapek prózájában, hanem szűkebb korpuszt vizsgállok, melyben a víz valamilyen katasztrófával kapcsolódik össze.

³ William Rueckert, „Literature and Ecology”, in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, szerk. Cheryll Glotfelty és Harold Fromm (Athens és London: University of Georgia Press, 1996), 110.

⁴ Neil Evernden, „Beyond Ecology”, in *The Ecocriticism Reader*, 93.

⁵ William Howarth, „Some Principles of Ecocriticism”, in *The Ecocriticism Reader*, 71.

⁶ Uo. 69.

Hódosy Annamária biomozi csoportosításához használt hármass osztályozásában is fellelhető ember és környezete kategorikus szétválasztásának szempontja. Az uralmi (a természetet legyőző és ellenőrző ember) és a pásztori modell (amelyben az ember jó pásztorként gondját viseli a rá bízott természetnek) arra az előfeltevésre épül, hogy az ember különválasztható a természeti környezettől, a természetet formáló ágens. A harmadik, ököcentrikus modellben az ember elválaszthatatlanul része a természetnek. A természet rendszerében „nem különíti el az embert a környezetétől.”⁷

A Čapek-szövegekbe betörő vízözön értelmezésekor az ember és környezete különválaszthatóságának vizsgálata kirajzolja, hogy az általában az elbeszélte események háttéréül szolgáló geológiai elemek, jelen esetben a víz, hogyan mozdulnak ki ebből a pozícióból. Az ágenssé váló vízhez viszonyuló emberi szereplőkön keresztül pedig az ember és természet különválasztásának következményire irányulhat a figyelem. A geoszféra elemeinek hagyományos háttér-pozíciója ugyanis éppen erre a különválasztásra épül. A különválasztás gesztusával együtt jár a domesztikációs folyamat. Az aktív emberi szereplőktől elhatárolt geoszféra meghatározott szereppel bír: háttérként biztosítja az elbeszélte események környezetét. Ez a kifejezés az ipari termelés számára a természet piacképessé tételét foglalja magában,⁸ az elbeszélés számára a piacképesség ezt a háttér-funkciót jelenti.

KATASZTRÓFÁK SOROZATA

A Karel Čapek életművében gyakori katasztrófáknak csak egy formája a vízözön. A nemzetközi ismertséget hozó *R.U.R. – Roszum Univerzális Robotjai* című drámában (1921) a technikai fejlődés csúcsteljesítményeként színre lépő robotok láznak fel emberi alkotók-tervezők ellen. A drámában központi kérdés az ember felelőssége a világ alakításában. Az *Abszolútum-gyár* című tárcaregényben (1922) a melléktermékként abszolútumot, istent előállító karburátor könnyedén fedezi az emberiség energiaszükségletét, azonban az energiabőség túltermelési válsághoz, az abszolútum kiáradása vallási fanatizmus kirobbantotta háborúkhöz vezet. Globális katasztrófhhoz vezet a *Harc a*

⁷ Hódosy Annamária, *Biomozi: ökokritika és populáris film* (Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018), 26.

⁸ Graham Huggan és Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment* (London és New York: Routledge, 2015), e-könyv, Introduction.

szalamandrakkal (1935/1936) lapjain az állatok révén korlátlanul rendelkezésre álló munkaerő, mivel a kizsákmányolt szalamandrák átveszik az uralmat a bolygó felett. A *Fehér kórban* (1937) egy halálos betegség tizedeli meg az emberiséget. Az ellenszert kifejlesztő orvos csak azokat a betegeket hajlandó gyógyítani, akik nem felelősek az országot feldúló háborúért. A színdarab végén az országot irányító diktátor is megfertőződik, végül már hajlik is a háború megfékezésére. A hozzá igyekvő doktort azonban halálra tapossa a fanatizált tömeg.

Ezekben a globális katasztrófákban az egyes ember és az emberiség felelőssége minduntalan felvetődik. A felelőtlen emberi tevékenység mögött gazdasági érdekek, az ezek szolgálatába állítható technikai fejlesztések és a hatalomvágy állnak. A mindennapjainkat és közbeszédünket egyre jobban meghatározó klímaválság idején érdemes újraolvasni Čapek prózáját és drámáit, mert bár az emberi felelősséget nem elsősorban a bioszférára gyakorolt hatás szempontjából vizsgálta, a geológiai és biológiai környezet és az emberiség kapcsolata visszatérő eleme ezeknek az apokaliptikus víziókat felvonultató szövegeknek.

Dolgozatomban egy szűkebb szövegtörzset vizsgállok, melyben a víz eleme és az emberi szereplők kapcsolata kerül a középpontba. Az 1916-os *Tündöklő mélységek* című, Josef Čapekkel közösen jegyzett novelláskötet címadó darabja egy részben legalább szentimentalista stílusparódia keretében mesél az Oceanik névre hallgató tengerjáró hajó süllyedéséről és egy a hajóúton megszeretett (ám név szerint meg nem ismert) nő haláláról. A *Krakonos kertje* (1918) kötetben megjelent *Rendszer (Systém)* című novellában egy amerikai gyártulajdonos mesél a termelési folyamatot tökéletesítő, falanszterszerű, válogatott – kontraszelektált – munkásokon alapuló rendszeréről, miközben a tengerben sodródik beszélgetőtársaival egy gerendába kapaszkodva. *Az özönvízről* című tárcsa egy abszurd történetet mutat be, melyben a főszereplő nem vesz tudomást az emberiséget a föld színéről elmosó vízözönről, mivel éppen egy régészeti cikket fogalmaz szakmai ellenfele megcáfolására. A vizsgált szövegek közé kívánkozik a *Harc a szalamandrakkal* című regény is (folytatásokban a *Lidové noviny*ben 1935–1936 folyamán jelen meg, könyv alakban először 1936-ban), amelyben a szalamandrákat munkába állító emberek az állatok segítségével új szárazföldek építését kezdik meg. Később a szalamandrák olyan nagymértékben elszaporodnak, hogy már nem férnek el a rendelkezésre álló sekély vizes tengerpartokon, így kirobbantják a szárazföldet az emberek talpa alól, hogy megfelelő élőhelyet teremtsenek maguknak. Az emberi világ egyre nagyobb része

kerül víz alá, a regény utolsó előtti fejezetében már Drezda és Párizs közelében húzódik a tengerpart.

A víz ezekben a szövegekben a földrajzi környezet része. A geográfiai térformák hagyományosan az elbeszélés háttérében maradnak, a valószerű környezet megteremtéséhez szükséges, de a középpontba nem kerülő elemek az elbeszélésben. A vízözön és a vízbe esés vagy vízbe merülés mind olyan momentumok, amelyek a földrajzi környezetet kimozdítják ebből a passzív helyzetből, s amelyekkel így az emberi szereplőknek számolniuk kell.

A VÍZ ÉS AZ EMBER

A négy vizsgált Čapek-szöveg közül a *Harc a szalamandrakkal*ban és a *Tündöklő mélységekben* jelent egyértelmű fenyegetést a víz: ismeretlen mélységet, az emberétől radikálisan eltérő világot. A *Harc a szalamandrakkal* lapjain a címbeli állatok jelentette fenyegetést nagyon gyakran a víz mélysége, a hullámok morajlása teszi érzékelhetővé. Ugyanakkor az elbeszélés folyamán a víz mint helyszín gyakran háttérbe szorul, hiszen emberek és állatok találkozásainak tere rendszerint a szárazföld. A szalamandratörténelem lényeges eseményei gyakran szigeteken zajlanak, olyan helyszíneken, melyek a víz-szárazföld oppozíció felszámolásaként értelmezhető határterületet testesítenek meg. A szalamandrák által lakott sekély vizek is azt hangsúlyozzák, hogy az emberiség a határterület élőlényeivel találja interakcióban magát. A földrajzi kifejezések szintjén is értelmezhető oppozíció feloldásának sikertelensége pedig az emberiség pusztulásának (hipotetikus)⁹ víziójába torkollik.

A regényben a határ meghúzhatóságának kérdésköre legélesebben a fajok közt vetődik fel. Azonban eltérő életterükből adódóan elválaszthatóságuk összekapcsolódik a geoszféra elemeivel is: „[a] felszíni élőlények szemben állnak a mélység élőlényeivel (abyssal), a nappal élőlényei az éjszaka lakóival, a tenger sötét mélysége a világos szárazfölddel.”¹⁰ Az emberiséget a regényben ez a kettősséget, összeegyeztethetlenséget

⁹ A regény utolsó fejezete felveti az emberi civilizáció újabb kialakulásának lehetőségét egy esetleges szalamandra-viszály következményeképp. Ez a zárlat azonban nem menti fel az emberi szereplőket a civilizációt érő katasztrófában játszott szerepük és felelőségük alól.

¹⁰ Čapek, *Harc a szalamandrakkal*, 260.

hangsúlyozó látásmód jellemzi. A szalamandrák egyenjogúságáért meginduló mozgalmak sem járnak valódi sikerrel, ami a két faj kapcsolatának etikusabbá tételét illeti. A fajok határozott különválasztása leképeződik a szereplők térelképzéseiben is. Ez a dichotómiára építő emberi logika vezet a szalamandrák által keltett, mesterséges vízőnőhöz. Hiszen a szalamandrák is e gondolkodásmód mentén keresik létfeltételeiket és alakítják ki élőhelyüket.

A *Rendszer* című novellában a víz az a közeg, amelyben a hajóról vízbe vetett két utas és az utánuk ugró harmadik lebegnek és társalognak. A tenger hullámozása, a benne élő növényekkel, állatokkal és a sodródó uszadékfával történő találkozások hangsúlyosan, esetenként groteszkbe hajlóan a beszélgetést uraló szereplő, John Andrew Ripraton gyártulajdonos figyelmének körén kívül maradnak. A geográfiai-biológiai környezet eseményformáló ereje azáltal kerül a szöveg előterébe, hogy Ripraton aktívan nem vesz tudomást róla, saját rendszerének leírására összpontosít. Az *özönvízről* című tárca esetében a *Rendszer*hez hasonlóan az emberi közöny a legmeghatározóbb viszonyulás a vízhez és a víz jelentette fenyegetéshez. A négy vizsgált szöveg tehát az alapján oszlik két csoportra, hogy a reális fenyegetésre reagálnak-e a szereplők. Amennyiben a reakció, a félelem érzése elmarad, előtérbe kerül a geográfia háttérpozíciója a nem fenyegetett helyzetekben, hiszen a szereplők az özönvíz, vagy a tengerben sodródás esetében is úgy járnak el, mintha nem történt volna ilyen katasztrófa vagy baleset.

A cselekményt körülvevő geográfiára háttérként tekintő irodalmi hagyományban a szereplőknek nem szükséges viszonyba kerülniük a természettel. Esetenként ezt megteszik, például csodálják, megpróbálják részleteit azonosítani, valamilyen paradigma mentén megismerni,¹¹ azonban a környezet észrevétele, tudatosítása, a vele való viszony kialakítása nem tűnik létszükségletnek. A négy vizsgált Čapek-szövegben a baleset vagy katasztrófa változtat radikálisan ezen a helyzeten. A fenyegetésre félelemmel, pamfletekkel, konferenciákkal és fegyverrel (*Harc a szalamandrákkal*) a veszteségre bánattal (*Tündöklő mélységek*) reagáló szereplők esetében a katasztrófa intenzívebb érzelmi, egyéni és társadalmi reakciókhoz vezet. A két, az emberi közönnyt eltúlzó szövegben azonban más is történik. Az előtérbe kerülő, a humán szereplőkhöz hasonlóan aktívvá váló közeg figyelmen kívül hagyása rámutat az általános gyakorlat veszélyeire is.

¹¹ Karel Čapek, „A bagoly”, in uő, *Évszakok*, ford. Mayer Judit (Budapest és Bratislava: Európa és Mádách, 1978), 103-04. Itt a humor forrása a természettudományos leírás és a hétköznapi tapasztalat párhuzamos megjelenése.

A *Rendszerben* egyértelmű párhuzam vonható a vizes közeg és a társadalmi közeg közt. John Andrew Ripraton rendszerének felépítése során éppoly közönyös az emberi természettel szemben, ahogy a tengerben sodródva sem reagál sem nekisúrlódó vízi élőlényekre, a felé sodródó gerendára vagy a moszatrengetegre, amibe belegabalyodik. A moszatok közül ugyan később kimentik, munkásai azonban fellázadnak ellene és legyilkolják a családját. Az *özönvízről* című tárcában a műkedvelő régész Bezdíček/Kirchner úr – vezetéknevében a narrátor nem biztos, felváltva használja a két nevet – cikket ír egy régészprofesszorral vitázva. Szakmai dühe annyira kitölti a gondolatait, hogy észre sem veszi, hogy a vízözön kipusztítja mellőle az emberiséget. A mitikus és mesei utalásokra építő szöveg példázatként zárul: „[k]öztünk maradjon a szó, Bezdíček úr életben maradásán nem volt semmi csodálni való. Hiszen köztudomású dolog, hogy a haragok és rögeszmék minden csapást túlélnek.”¹² Ebben a szövegben a mitikus ok (az emberiség bűnössége) és a konkrét prágai helyszín közti ellentét éppúgy humorforrás, mint a mesei konvencióknak megfelelően három alkalommal megközelített főszereplő közönyössége. Végül a szöveg nem az emberi/nem-emberi viszonyba lépésére fókuszál, hanem az abszurd helyzettel hangsúlyoz és karikíroz egy emberi tulajdonságot. A szöveg középpontjában az emberi viselkedés áll, a vízözön a rögeszme erejének egyszerű mérőeszköze.

Bezdíček/Kirchner úr történetének kivételével a geoszféra és a bioszféra nem emberi elemei mind működnek metaforákként, melyek az embert írják le. A *Tündöklő mélységekben* egy-egy kiemelt helyzetben használt jelző összekapcsolja a cselekményben egymással szembe kerülő vízi és emberi szférát: „[a]rany termék, csordultig telve tündöklő lakomával, a fedélzeten a zene az öröm folyamát, a nagyszerű, győzedelmes tengeri menet boldog hullámain veti az emberek közé.”¹³ A víz és az általa kitöltött mélység a címbe „tündöklő” (*zářivé*) jelzón túl az áradás jelenségén keresztül is kölcsönösen meghatározza egymást. A hajón mulató emberek tömege az elbeszélő szemében a természeti erők felett aratott technikai diadal erőteljes megnyilvánulása. Ennek a diadalnak a leírása azonban minduntalan a vízhez kapcsolódó kifejezésekkel történik meg.

A természeti erő leigázásának csúcspontján, amikor sikerül a megszokott szárazföldi mulatozást áthelyezni az óceán terébe, a zene úgy árad, mint a víz. Fontos részlet

¹² Karel Čapek, „A vízözönről”, in uő, *Kínos történetek*, ford. Zádor András (Budapest: Európa Zsebkönyvek, 1980), 282.

¹³ Karel Čapek és Josef Čapek, „Zářivé hlubiny”, in uők, *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (Prága: Městská knihovna v Praze, 2018), 62, <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/43/zarive_hlubiny_a_jine_prozy.pdf>.

továbbá, hogy a hajó, amelyen az elbeszélő utazik, az óceánról kapta nevét. Ezek a párhuzamok egyfelől elismerik, kiemelik az óceán nagyságát és esőtjelességét, másfelől azonban ugyanezzel a gesztussal hajtják emberi uralom alá. Az uralmi modell ilyen megnyilvánulása értelmezhető a mimikri működésbe lépéseként, ahogyan Homi K. Bhabha értelmezi a gyarmati alávetettség kontextusában.¹⁴

A *Rendszer* című novellában a víz közege és az emberi természet közt létrejövő párhuzam a szöveg felépítésének egyik alappillére. Ripraton közönye az őt himbáló, sodró közeg iránt könnyen megfelleltethető annak az érzéketlenségnek, amivel gyári munkásainak emberléte felé fordul. Gondosan olyan munkásokat választ, akik a legkevesebb szellemi igényvel bírnak, elzárja előlük a kultúra, a vallás és a szerelmi, családi kapcsolat lehetőségét, hogy ne is vágyjanak másra, mint amit munkahelyük nyújtani tud. A hagyományosan ösztönösként számon tartott szexuális vonzalom lesz az, ami a mesterséges egyensúlyt először megbillentí. A munkások csak sötétben szeretkezhetnek a számukra rendelt nőikkel, de némi gondatlanság következtében egy fiatal férfi mégis megpillant egy nőt. Szépsége egy sor magasabb rendűnek tartott érzést és motivációt ébreszt benne.

Az ember ösztönlény vonásai és a civilizált emberképhez tartozó elemek egymás mellé kerülnek, egymást erősítik ebben a történetben. Az ember, párhuzamba állítva a vízzel, természetéből fakadó szabadsággal éppúgy rendelkezik, mint a műveltség adta ideálokkal. A gyártulajdonos szemében a két terület nem különül el egymástól. A terelés szempontjából tehát a határvonal nem a természet és a kultúra vagy az öröklött és tanult igények mentén húzódik, hanem a termelékenység, hatékonyság szempontjából hasznos és káros emberi jellemzők között. Így ebben a szövegben áll legközelebb az ember az őt körülvevő természethez: az iparmágnás nézőpontjából az ember éppúgy uralható, mint a víz, igaz, csak ideiglenesen. A munkáskérdést megoldó rendszerét is a fajok tudományos nevének mintájára alkotta meg: *Operarius utilis Ripratoni*.

John Andrew Ripratont a rendszeréből kizárható körülmények közönyös szemléletén túl patetikus beszédstílus is jellemzi. Ennek egyik megjelenési formája konvencionális metaforák használata. Termelési rendszerét így jellemzi: „[k]ulturális reformokat vezettem be. Az ipar nemes virágát oltottam a munkáskérdés durva törzsébe.”¹⁵ A növénytermesztési metafora a szereplő közönyösségével együtt rámutat a természeti

¹⁴ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London és New York: Routledge, 1995), 86.

¹⁵ Karel Čapek, „Systém”, in uő, *Krakonošova zahrada* (Prága: Městská knihovna v Praze, 2018), 15-20, <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/15/krakonosova_zahrada.pdf>.

környezet kulturális felhasználásának gyakorlatára. A virág és a törzs a gyári termeléssel éles ellentétben álló képek, azonban a jelzőik által kiemelt erőteljes viszonyulási mód nem a természet diskurzusba történő beemelését, hanem a nyelvi klisék működésbe lépését eredményezi.

Az is figyelemre méltó, hogy Ripraton az emberi kontroll alatt álló növénytermesztés tárgyköréből választja metaforáit. Ez a választás jól tükrözi az ember és környezete szétválaszthatatlanságát, az ökológiai szemlélet alapját képező megszakíthatatlan összefüggési rendszert. A gyártulajdonos (holt) metaforáival említi ezt a jelenséget, azonban tudomást nem vesz róla. Így a mesterségesen szétválasztott területek törvényszerű összekapcsolódása miatt torkollik katasztrófába gyár- és munkáskísérlete.¹⁶

A *Harc a szalamandrakkal* J. van Toch kapitánya esetében olyan szereplővel találkozunk, aki ember létére inkább a tengeren érzi otthon magát. A vén tengeri medvére a narrátor és maga a szereplő is hajós metaforákkal utal: „Nos, elvitorlázom hozzá, ehhez a Bondyhoz. Bondy Guszti, I know. Amolyan kis zsidócska volt. Most pedig Captain G. H. Bondy.”¹⁷ A szereplő mozgására vonatkozó metaforák mobil határterületként követik a kapitányt, egy emberen keresztül bemutatva a határátlépés lehetséges következményeit.

Van Toch kapitány a vízen és az Indonéz szigetvilágban érzi otthon magát. Amint szárazföldre lép, ennek a vízhez kötődő világnak a jeleit hordozza magán, kék szemével, kék zsebkendőjével, tengerész szokásaival és az őt körülvevő metaforákkal. Cseh beszélgetőtársai számára az idegen és az ismerős, az egzotikus és a hazai kettőssége a leginkább zavarba ejtő a szereplőben.

A *Tündöklő mélységek* elbeszélője számára egy ökológiai komplex rendszer elképzelhetetlen. Az Oceanik útnak indulásával a természetet uralma alá hajtó ember győzelmes képét rajzolja meg. Az uralmi modell éles határvonala úr és alávetett között akkor sem veszti érvényét, amikor a hajó elsüllyed. A süllyedést egyesülésként írja le: „Minden más puszta árnyék, én csak arra a tényre tudok gondolni, amit valóban láttam; a

¹⁶ Zdeňka Kalnická a tenger metaforáját a nő metaforájával kapcsolja össze és együttesen értelmezi a *Systém* kapcsán. Értelmezésében rámutat e két elem kettős természetére: a víz és a nő egyszerre életadó és halálhozó. A szöveg poétikai jegyeiben egyfajta közvetítő, összekapcsoló mozgást térképez fel az egymással szembe állított fogalmak közt (rend-káosz, rendszer-tenger/nő stb.) és abban látja a ripratoni rendszer bukásának okát, hogy nem ismeri fel a rendszert körülvevő, létezését biztosító közeget, a vizet, illetve a nőt, ami lehetővé teszi, hogy legyen hely és élet felépíteni magát a rendszert. Zdeňka Kalnická, „Čapkové a metafora ženy (povídka *Systém*)”, in *Česká literatura v perspektivách genderu, Sborník příspěvku z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, szerk. Jan Matonoha (Praha: Akropolis, 2010), 143.

¹⁷ Čapek, *Harc a szalamandrakkal*, 28.

szellemhajóra, [...], ami feloldódott a vízben, mint egy darab jég”¹⁸, ugyanakkor ez az óceánnal való egyesülés az, ami végérvényesen elszakítja az elbeszélőt az élő emberek világtól. A víz uralta emlékei és szellemalakjai közt talál otthonra, ez a világ azonban nem kapcsolódik a szárazföldihez. A novella a szakadás képeivel zárul.

ÖSSZEGZÉS

A négy vizsgált Čapek-szövegben a szereplők kapcsolata a vízzel a szokatlantól az emberi élettől össze nem egyeztethető körülményekig ívelő helyzeteket teremt. Az uralmi modell ember és geológiai környezet viszonyát alapvetően határozza meg mind a négy írásban. Az egyes szereplők víz iránti közönye nem csak a szereplők uralmi viszonyulását teszi láthatóvá, hiszen a közöny eltúlzásán keresztül a leírt környezet figyelmen kívül hagyásának, háttérbe szorulásának általános gyakorlatára is rámutat. A szövegekben legfeljebb nyomokban merül fel egy egymással szorosan és sokrétűen összefüggő elemekből felépített (ökológiai) rendszer, emberekkel, állatokkal vagy a geológiai környezettel. Ezzel szemben a terek és fajok szigorú és határozott elkülönítése gyakori. A *Harc a salamandrakkal* és a *Rendszer* esetében ez az attitűd oka is lesz a bekövetkező katasztrófának, a *Tündöklő mélységekben* az uralmi modell bukásának képe rajzolódik ki, *Az özönvízről* azonban nem kérdez rá ember és környezete viszonyára, hiszen egy emberi viselkedésmódot figuráz ki.

A vízözönben színre lépő uralhatatlan közeg azonban nem csak *Az özönvízről* című tárcában mesél elsősorban az emberről, hiszen a katasztrófa minden esetben az emberiség vagy egy ember által kiépített rendszer szempontjából katasztrófa. Ahogy a fenntartható fejlődés sem a bolygó, hanem az ipari termelés fenntartását, túlélését célozza,¹⁹ úgy az itt olvasott szövegek középpontjában is az ember áll, még ha életben maradása össze is függ azzal a (gyakran hiányzó) felismeréssel, hogy a bio- és a geoszférával egy rendszerben foglal helyet.

¹⁸ Čapek és Čapek, „Zářivé hlubiny”, 69.

¹⁹ Huggan és Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism*, Introduction.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London és New York: Routledge, 1995.
- Čapek, Karel. „A bagoly.” In uő, *Évszakok*. Fordította Mayer Judit. Budapest és Bratislava: Európa és Madách, 1978. 103-104.
- . „A vízözönről.” In uő, *Kínos történetek*. Fordította Zádor András. Budapest: Európa Zsebkönyvek, 1980. 279-282.
- . „Áldott eső.” In uő, *A szenvedelmes kertész*. Budapest: Alinea, 2016. 67-69.
- . *Harc a szalamandrakkal*. Fordította Szekeres László. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1956.
- . „Několik kapek.” In uő, *Kalendář*. E-könyv. Prága: Městská knihovna v Praze, 2018. 64-65. <<https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/09/kalendar.pdf>>
- . „Systém.” In uő, *Krakonošova zahrada*. Prága: Městská knihovna v Praze, 2018. 15-20. <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/15/krakonosova_zahrada.pdf>
- , és Josef Čapek. „Zářivé hlubiny.” In uők, *Zářivé hlubiny a jiné prózy*. Prága: Městská knihovna v Praze, 2018. 62-69. <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/43/zarive_hlubiny_a_jine_prozy.pdf>
- Evernden, Neil. „Beyond Ecology.” In *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, szerkesztette Cheryll Glotfelty és Harold Fromm. Athens és London: University of Georgia Press, 1996. 92-104.
- Hódosy Annamária. *Biomozzi: ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018.
- Howarth, William. „Some Principles of Ecocriticism.” In *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, szerkesztette Cheryll Glotfelty és Harold Fromm. Athens és London: University of Georgia Press, 1996. 69-91.
- Huggan, Graham, és Helen Tiffin. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London és New York: Routledge, 2015.
- Kalnická, Zdeňka. „Čapkové a metafora ženy (povídka *Systém*).” In *Česká literatura v perspektivách genderu, Sborník příspěvku z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, szerkesztette Jan Matonoha. Praha: Akropolis, 2010. 137-45.
- Rueckert, William. „Literature and Ecology.” In *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, szerkesztette Cheryll Glotfelty és Harold Fromm. Athens és London: University of Georgia Press, 1996. 105-23.

DISZTÓPIKUS ÖKOFIKCIÓK
– A KÖZELMÚLTBÓL

MÉRGEZŐ KÖRNYEZET A SZOLGÁLÓ- LÁNY MESÉJÉBEN, FILMES ADAPTÁCIÓI- BAN ÉS FOLYTATÁSAIBAN

HAJDU PÉTER

Noha a disztópia sokáig kifejezetten férfi-műfajnak látszott, az 1980-as évek némely kezdeményezései után az utóbbi évek a feminista disztópiák virágzását hozták. A korai kísérletek közül Margaret Atwood regénye, *A szolgálólány meséje*¹ jelentős kanonikus rangot vívott ki magának, ami mérhető azon, milyen gyakran szerepel egyetemi kurzusokon, és hogy mennyi tudományos publikáció jelent meg róla,² de az 1990-es film-³ és a 2000-es opera-adaptáció is jelezheti magas presztízsét. A 2018-as filmsorozat részben következménye, részben katalizátora a feminista disztópiák iránti megnövekedett érdeklődésnek. Az 1985-ös regény visszatérése tévésorozatként új távlatot nyit magára a regényre is, és valószínű, hogy a feminizmus második hullámában keletkezett (illetve

¹ Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart, 1985; a tanulmányban a magyar fordítást fogom idézni: Margaret Atwood, *A szolgálólány meséje*, ford. Mohácsi Enikő (Szeged: Lazi, 2006).

² Bényei Tamás. „Női antiutópia”, *Műút* 52 (2007/2): 81.

³ Erről az erősen leegyszerűsítő és meglehetősen jelentéktelen filmről lásd Kisantal Tamás, „Je Suis Offred”, *Jelenkor* 61 (2018/4): 445-46.

arra reagáló)⁴ regény másféle reakciókat vált ki az ökofeminizmuson edzett 21. századi olvasókból. Maga a tévéadaptáció, de különösen a folytatások – mind a tévé (2. és 3. évad), mind az irodalom médiumában (Atwood, *The Testaments*)⁵ – újraolvasásra szólítanak fel, bár az eredménnyel, attól tartok, nem lehetünk maradéktalanul elégedettek.

Minthogy a disztópiák mindig a jövőben játszódnak, nagyobb érdeklődésre tarthatnak számot, ha a jelenünkből következő veszélyekre figyelmeztetnek, mint ha csak eljátszadognak egy csúf jövő ötletével. Nem ritka, hogy a disztópikus jövő egyes vonásai jobbak a jelennél,⁶ és ezért az ábrázolása akkor sem pusztán ijesztgetés, ha nem válik világgossá, miként következik az a jövő ebből a jelenből. Egy ilyen alapvetően intellektuális műfajtól azonban az olvasók hajlamosak elvárni, hogy állítson valamit a jelenben látható folyamatok és a sötét jövő kapcsolatáról is. *A szolgálólány meséje* olvasható figyelmeztetésként,⁷ de a folytatások több disztópikus vonást egyszerűen visszavonnak, ami gyengíti az eredeti regény víziójának meggyőző erejét is.

A szexualitás, a gyermeknemzés, a családi élet mindig is fontos témája volt az utópikus hagyománynak már Morus művétől kezdve,⁸ és Atwood ebből a szempontból Huxley *Szép új világának* inverze.⁹ Huxleynál a fogamzásgátlás alapvető fontosságú elsősorban a biológiai manipulációkkal tervezett és mesterségesen szaporított kaszttársadalom fenntartása, de legalább annyira a túlnépesedés megakadályozása érdekében, amit a Malthus-öv neve sugall, amelyben a termékeny nők tartják tablettáikat, hogy mindig kéznél legyenek. Thomas Malthus 1798-as könyvében arra a belátásra jutott, hogy az élelmiszertermelés soha nem tud lépést tartani a népesség növekedésével, és ezért az

⁴ Kisantal, 443-44.

⁵ Margaret Atwood, *The Testaments* (Toronto: McClelland & Stewart, 2019). A tanulmányban a magyar műfordítást fogom idézni, de annak címére vonakodnék hivatkozni: Margaret Atwood, *Testamentumok*, ford. Csonka Ágnes (Pécs: Jelenkor, 2019).

⁶ Tom Moylan, *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia* (Boulder: Westview Press, 2000), *passim*, különösen xiii.

⁷ Lásd pl. Anna De Vault, „A Great Darkness Filled with Echoes”, in *The Handmaid’s Tale and Philosophy: A Womb of One’s Own*, szerk. Rachel Robison-Greene (Chicago: Carus, 2019), 16-24.

⁸ Douwe Fokkema, *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 54.

⁹ Bényei, „Női Antiutópia”, 82.

utóbbi korlátozni kell, ha meg akarjuk szüntetni a nyomort, erre a célra pedig köztudomásúlag a szexuális önmegtartóztatást javasolta.¹⁰ A szép új világ technikai-kémiai megoldást talált: mivel a népesség újratermeléséről mesterséges technológiákkal gondoskodnak, fontos lesz, hogy a nők ne szüljenek, de ezt vegyi úton meg tudják akadályozni, miközben a szabad, de terméketlen szexualitás gyakorlását a rendszer nemcsak támogatja, hanem egyenesen megköveteli a feszültségek levezetésére. Gileád számára ezzel szemben semmiesem fontosabb, mint a szexuális vágyak elfojtása, miközben a termékenység növelése a hivatalos ideológia központi célkitűzése. A szexualitás panoptikus ellenőrzése és brutális elnyomása talán Malthust idézi (Huxley libertariánus fantáziájával épp ellenkező módon), miközben az orvoslandó probléma éppen nem a túlnépesedés, hanem a termékenységi válság.

Atwood problémameghatározása első pillantásra furcsának tűnhet, minthogy még mindig a túlnépesedés globális veszélyéről hallunk többet. Ugyanakkor a nyugati diskurzus inkább a harmadik világ túlnépesedése miatt aggódik, miközben a saját társadalmaiban az elöregedést és az alacsony születésszámot látja problémának.¹¹ Ráadásul bizonyos kutatások szerint „az amerikai, európai, ausztráliai és újzélandi férfiak spermaszáma kevesebb mint 40 év alatt 50%-kal csökkent.”¹² Vajon miért? Korábbi kutatások a spermaszám csökkenését „különböző vegyszerekkel, rovarirtókkal, a dohányzással, a stresszel és az elhízással kötték össze”. Mindezeket az elképzeléseket talán úgy foglalhatjuk össze, hogy az emberi tevékenység teremtette mérgező környezet hatásával szokás magyarázni a jelenséget. Egyes műanyagokat, különösen az endokrin diszruptorokat, amelyek a vizekbe és onnan az emberi szervezetbe kerülve pszeudohormonként viselkednek, régóta hibáztatnak a férfiak terméketlenségéért.¹³ Nehéz azonban elképzelni,

¹⁰ Thomas Malthus, *An Essay on the Principle of Population* (London: J. Johnson, 1798).

¹¹ Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts* (Cambridge: Polity, 2004), 40. Bár Bauman a nyugati diskurzust kritizálja, a népességfogyás miatti aggodalom jó ideje általános a japán és a dél-koreai, egy ideje pedig már a kínai közbeszédben is.

¹² Kate Kelland, „Sperm Count Dropping in Western World”, *Scientific American*, 2017. július 6., <<https://www.scientificamerican.com/article/sperm-count-dropping-in-western-world/>>.

¹³ T. K. Jensen et al., „Do Environmental Estrogens Contribute to the Decline in Male Reproductive Health?”, *Clinical Chemistry* 41.12 (1995): 1896-1901, <<https://doi.org/10.1093/clinchem/41.12.1896>>. Egy újabb fajta műanyag lehetséges hasonló hatásáról lásd Teresa Carr, „Sperm Counts Are on the Decline – Could Plastics Be to Blame?”, *The Guardian*, 2019 május 24., „US news” rovat, <<https://www.theguardian.com/us-news/2019/may/24/toxic-america-sperm-counts-plastics-research>>.

hogy a toxikus környezet hatása a nyugati világra korlátozódik, de tény, hogy „azzal el-
lentétben nem tapasztaltak szignifikáns csökkenést Dél-Amerikában, Ázsiában és Afriká-
ban. A kutatók ugyanakkor megjegyezték, hogy azokban a régiókban sokkal kevesebb
kutatást végeztek.”¹⁴ Adatok híján nincs bizonyíték, de a bizonyíték hiánya még nem bi-
zonyítja a jelenség hiányát. Az orvosi kutatások drágák és többnyire profitorientáltak,
ezért a jövőben sem valószínű, hogy szegény és (a fentebb jelzett értelemben) túlnépe-
sedett térségekben gyakrabban fogják a spermát számolgatni.

De ha feltételezzük, hogy a spermaszám csökkenése kifejezetten a nyugati világ prob-
lémája, okozhatja ez Gileád disztópiáját? A magyarázat sokkal jobban működik a regény,
mint a tévésorozat esetében. Amikor a 14. fejezetben Fredé híreket néz a tévén, „Khám
gyermekének áttelepítéséről” hall egy olyan területre, amelyet Észak-Dakotaként azo-
nosít. Eltűnődik, hogyan szállítanak oda ennyi embert: „Vonatokon, buszokkal?” És azon
is, hogy mit fognak ott csinálni, merthogy erről a gileádi tévé nem mond semmit, és ha
mondana is, azt Fredé nem hinné el: „Földet művelnek, elméletileg” (104). Ezekből az
információtöredékekből kirajzolódik egy olyan narratíva, amelyben a négereket össze-
gyűjtik, vonatra rakják, és a préri közepére szállítják állítólag mezőgazdasági (kény-
szer)munkára, valójában egészen más célból. A népiirtás, amelyet ez a bekezdés implikál,
cseppet sem meglepő: miért ne lenne a nőgyűlölő rendszer egyben fajgyűlölő is. Az ilyes-
fajta ideológiai szörnyek többnyire kéz a kézben járnak. A folytatásban Atwood meg is
erősítette ezt az értelmezést, amikor „A Gileádi Nemzeti Szülőföldek Népiirtásának Túl-
élői” nevű kanadai szervezetet említi (78), vagy Judd parancsnok „Fehérségi Tanúsít-
vány-rendszerét” (98).¹⁵ A tévésorozatban ugyanakkor Gileád nem hogy nem rasszista,
hanem a szereplők még csak észre sem látszanak venni a faji különbségeket – egészen a
3. évad 8. részéig, amikor Lydia néni megjegyzi az egyik parancsnok családjáról, hogy
„Nem akarnak színes szolgálólányt”. Csak ekkor derül ki, hogy a kivételezettek között
legalább egy párnak vannak faji előítéletei, hogy Lydia néni érzékeli a bőrszínt, és haj-
landó tekintetbe venni a parancsnokok faji preferenciáit, bár abból, hogy mindezt el kell

¹⁴ Kelland, „Sperm Count Dropping in Western World”.

¹⁵ Minthogy a XXIV/67. fejezet szerint Mishimengo kapitány is a túlélők egyike (557), a népiirtás az
ázsiai eredetűekre is kiterjed. A *Testaments* azonban nemcsak explicitté teszi az előző regény utalásait,
hanem meg is szelídíti. A népiirtás egy „ostoba fiaskó”, és bár ezek haltak meg, a többség egyszerűen
átment a kanadai határon (98); Gileád gonosz ugyan, de messze nem olyan hatékony, mint a náci Német-
ország volt.

magyaráznia munkatársainak, az is következik, hogy ez az eset kivételes.¹⁶ Ha a termékenységi válság csak a nyugati világot sújtja, a tévé nem rasszista Gileádja elvileg importálhatja gyerekeket máshonnan, ellentétben a könyvek rasszistáival. Ráadásul az első évad 6. epizódjában a mexikói kereskedelmi tárgyalások történetéből kiderül, hogy a termékenységi válság Mexikót is sújtja, és ezért a szolgálólányok rendszere vagy legalábbis az annak köszönhetően világra jött gyerekek látványa hat is a nagykövetre. De tesz egy olyan megjegyzést is, amelyből a klímaváltozás okozta, globális élelmiszer-termelési válságra lehet következtetni:

- Milyen volt a termés az önök országában?
- Ó, megvannak a problémáink, ahogy a világ többi részének is. Az alapvető terményeink többsége nem tud alkalmazkodni az új időjárási viszonyokhoz. [1. évad, 6. ep.]

Ha az egész világ mezőgazdasági válsággal küzd, talán a termékenységi válságot is a környezeti változások kontextusában kellene értelmezni.

A szolgálólány meséjének 19. fejezete elejt néhány megjegyzést, amelyek azt sugallják, hogy a termékenységi válságot a környezetszennyezés okozta:

Hajdan a levegő telítődött vegyi anyagokkal, sugárzással, a víz mérgező molekulákkal, amelyek csak évek múltán ülepednek ki, mindeközben az emberi testbe jutva elraktározódnak a zsírszövetekben. [...] A nők egykor gyógyszerekkel, fogamzásgátló pirulákkal tömték magukat, a férfiak permetezték a fákat, a tehének legelték a vegyszerezett fűvet, a mérgek pedig a vizelettel a folyókba ömlöttek. Nem is szólva a Szent András-törésvonal menti földrengések során felrobbanó atomerőművekről vagy a mutáns szifilisztörzsről, amely érintéssel terjedt.¹⁷ [139]

¹⁶ Mind a könyv, mind a tévésorozat esetében problémásnak látja a faji szempont kezelését Noah Berlatsky, „Both Versions of The Handmaid’s Tale Have a Problem with Racial Erasure”, *The Verge*, 2017. június 15., <<https://www.theverge.com/2017/6/15/15808530/handmaids-tale-hulu-margaret-atwood-black-history-racial-erasure>>.

¹⁷ Noha a magyar fordítás kritikája nem tárgya ennek a dolgozatnak (ahhoz lásd Bényei 84-85), a szifilisszel kapcsolatban mégiscsak érdemes idézni a forrásszöveget: „the mutant strain of syphilis no mold could touch” (112). Hogy a penicillinrezisztens törzsből miért lesz érintéssel terjedő, azt a *touch* szó jelenléte a mondatban csak igen részlegesen tudja megmagyarázni.

A szennyezés a vízzel bejut a nők szervezetébe, és ellenséges környezetet teremt a magzat számára. Jelenlegi természettudományos tudásunk ezt a narratívát megerősíti ugyan, de azt is bizonyítja, hogy ez messze nem a teljes igazság. Nemcsak a szennyezett víz csökkenti a nők termékenységet (még ha beleértjük is az ételt, hiszen a víz az emberi táplálékul szolgáló állati és növényi szövetekbe is eljuttatja a szennyeződések), hanem például a belélegzett levegő is. Újabb tanulmányok szerint a légszennyezés mértéke, pontosabban a finom szálló por koncentrációja fordítottan arányos a petefészkek aktivitásával.¹⁸ Az emberi test nem zárt mikrokozmosz, hanem része annak a transzkorporeális rendszernek, amelyet régebben természetnek volt szokás hívni.¹⁹ A kényes és érzékeny működésű reprodukciós szervek érzékenyen reagálnak a szervezetbe jutó mérgekre. És ahogyan fentebb már volt róla szó, a férfiak termékenysége is hanyatlik, amire Fredé azért nem gondol, mert ebben a részletben arra emlékszik vissza, amit Lydia néni és a gileádi indoktrináció próbált a fejébe verni. Gileád persze mindenért a nőket hibáztatja. A nők hibája, hogy tablettákat szedtek, de az senkinek sem a hibája,²⁰ hogy vélhetőleg férfiak döntése alapján atomerőműveket építettek a különösen földrengésveszélyes kaliforniai törésvonal mentén.²¹ A *Testaments* V/12. fejezetében a környezetszennyezés felbukkan annak a listának a végén, amely a Gileád előtti amerikai társadalom kihívásait tartalmazza, de a lista természeti csapásokkal kezdődik.

¹⁸ Daniele Santi et al., „Ovarian Reserve and Exposure to Environmental Pollutants (ORExPo Study), ECE2019, 21st European Congress of Endocrinology.” *Endocrine Abstracts* 63 (2019): P311, <<https://doi.org/10.1530/endoabs.63.P311>>; egy egyszerűbb összefoglaláshoz lásd Angelika Ramm-Fischer, „Luftverschmutzung senkt Fruchtbarkeit bei Frauen”, *Gelbe Liste*, Pharmindex, 2019. július 12., <<https://www.gelbe-liste.de/gynaekologie/luftverschmutzung-fruchtbarkeit-frauen>>.

¹⁹ Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (Bloomington: Indiana University Press, 2010) *passim*.

²⁰ A fent idézett magyar szöveg, gondolom, mint fordíthatatlan szójátékot kihagyta ezt a kifejezést: „the exploding atomic power plants, along the San Andreas Fault, *nobody's fault*, during the earthquakes” (112).

²¹ Az évek során pontosan ötöt, amelyek közül azonban, amikor *A szolgálólány meséje* megjelent, hármat már bezártak, közülük kettőt éppen azért, mert felfedezték a törésvonalat és a földrengési kockázatot. A Diablo Canyon erőművet azonban 1985-ben adták át, máig is működik, bár sokan veszélyesnek tartják (lásd Harvey Sherback, „Diablo Nuclear Plant Faces Threats and Threatens: Part I From Cyber Attack to Tsunami, Facility Hazards Are too Great to Ignore”, *Santa Barbara Independent*, 2016. augusztus 2., <<https://www.independent.com/2016/08/02/diablo-nuclear-plant-faces-threats-and-threatens-part-i/>>). A Santa Susanában történt a történelem egyik első balesete, amely a reaktormag leolvadásával járt, de ezt nem földrengés okozta, lásd Joan Trossman Buen és Michael Collins, „50 Years after America’s Worst Nuclear Meltdown”, *Pacific Standard*, 2018. november 14., <<https://psmag.com/environment/50-years-after-nuclear-meltdown-3510>>.

Az árvizek, a tűzvészek, a tornádók, a hurrikánok, az aszályok, a vízhiány, a földrengések. [...] A pusztuló infrastruktúra – miért nem állította le valaki azokat az atomreaktorokat, mielőtt késő lett? Az összeomló gazdaság, a munkanélküliség, a zuhanó születésszám. [101]

Ebben a részletben Lydia néni hat többé-kevésbé időjárás-katasztrófát említ, amelyek növekvő gyakoriságát általában a klímaváltozással magyarázzuk, és végül még a földrengéseket, aminek ahhoz nincs köze. A Szent András törésvonal erőművei, ellentétben a korábbi regény jóslatával, nem okoztak problémát, újakat azóta ott nem építettek, sőt a San Onofre is bezárt 2013-ban, és az egyetlen még aktív, a Diablo Canyon is be fog zárni 2024-ben, úgyhogy ennek a részletnek a megisméltése komolytalan lett volna. Maradt egy általános utalás földrengésekre és atomerőművekre. Ha itt a regényszereplő (aki nem természettudós) földrengés helyett nem a heves esőzések okozta földcsuszamlásokra gondol igazából, akkor nehéz elképzelni, hogy mitől lettek volna a földrengések gyakoribbak, hozzájárulva az ország hanyatlásához. Könnyű azonban elképzelni, hogy a romló infrastrukturális körülmények között a társadalomnak egyre kevesebb erőforrás áll rendelkezésére, hogy a természeti csapások következményeit eredményesen kezelje, akár a klímaváltozás okozta azokat, akár nem. Ezek közül több is veszélyt jelenthet az atomerőművekre, és a nukleáris katasztrófák tovább mérgezik a környezetet.

A „Nembaba”²² neologizmusa (vagyis a gileádi „újbeszél” kifejezése) azt sugallja, hogy nemcsak a fogamzás, hanem az életképes gyermekek világra hozása is probléma, ami megint csak a toxikus környezet hatására utalhat. A folytatás 16. fejezete megemlíti egy újszülöttet, aki életképesnek tűnt, de egy évet sem ért meg, mert elvitte a gyermek-rák, „amelynek gyakorisága mostanság riasztó mértékben emelkedik” (329). Az utóbbi szintén utalhat a radioaktív szennyezés növekvő mértékére.

Ha *A szolgálólány meséje* a Nyugat vegyi szennyeződések okozta termékenység-váltságára figyelmeztet, viszont a kutatások szerint ez leginkább a spermaszám csökkenésében mutatkozik meg, akkor a reakció miért a nők elnyomása és erőszakos megtermékenyítése? A tapasztalat azt mutatja, hogy egy diktatúrának egyáltalán nincs szüksége arra, hogy a létét legitimáló narratíva igaz legyen, különösen akkor, amikor egy ellenség,

²² Itt a *Testamentumok* fordítását idézem. Az eredetiben: *Unbaby. A szolgálólány meséjében* Mohácsi egyszerűen „torzszülöttnek” fordította.

egy bűnbak alakját akarja megképezni. „A törvény általában a nőket hibáztatja olyasmiről is, amiről egyáltalán nem tehetnek, hogy a férfiak hivatalosan ártatlanok maradjanak. A hibáztatásnak ez az intézményesített, logikátlan mintázata mindenütt megjelenik a regényben”.²³ Ez magyarázza Fredé reakcióját az orvos tisztességtelen ajánlatára a 11. fejezetben. Az orvos azért segítene neki teherbe esni, mert állítása szerint a parancsnokok többsége terméketlen. Fredé erre azt gondolja (a tévésorozatban mondja): „Olyan, hogy terméketlen férfi, nem létezik, hivatalosan nem. Csak nők lehetnek termékenyek, avagy meddőök. Ez a törvény.” Egy másik (vagy talán ugyanez az) orvos megteszi Janine-nak a szívességet,²⁴ amelyet Fredé elhárított. Serena Joy pedig végül ráveszi Fredét, hogy a sofórt használja spermadonorként, minthogy a parancsnok képtelen őt teherbe ejteni. Az implikációk világosak, de a folytatások majdnem egyértelművé is teszik a helyzetet.

²³ Harold Bloom, szerk., *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale (Bloom's Guides)*, (New York: Chelsea House, 2004), 34.

²⁴ A korrump orvos egyébként a feminista disztópiák egyik gyakori szereplője, ugyanakkor a korrumpálhatóságuk olyasmiről is lehet, ami a totális megfigyelőállamot kicsit élhetőbbé teszi. Nehéz megmondani, hogy az orvos, aki Fredének felajánlja a „segítségét”, tényleg együttérzésből akar segíteni, vagy csak ki akarja használni a szolgálólány(ok) kiszolgáltatott helyzetét. Az ajánlatot burkolt zsarolásként is lehet értelmezni: ha megsértődik a visszautasítás miatt terméketlenné minősítheti a szolgálólányt és elküldheti a gyarmatokra. Ebből az egyetlen jelenetből Pilar Somacarrera minden gileádi orvos általános gyakorlatára következtetett: az orvosok „hatalmukkal visszaélve biztosítják maguknak [a szolgálólányok] szexuális szolgáltatásait”. Pilar Somacarrera, „Power Politics: Power and Identity”, in *A Cambridge Companion to Margaret Atwood*, szerk. Coral Ann Howells (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 53. Maggie Shen King *The Excess Male* című regényének női főszereplője ritka szövetségest talál egy megvesztegethető orvosban, aki átmenetileg fogamzóképtelenné teszi, mert nem akar gyereket a – gyanúja szerint értelmi fogyatékos – második férjétől (Maggie Shen King, *An Excess Male* [New York: HarperCollins, 2017]). Binah Shah *Before She Sleeps* című disztópiájában egy korrump orvos hamis terméketlenségi bizonyítványt állít ki egy nőnek, hogy ne kelljen több férjnek évente hármás- vagy négyesikreket szülnie, ami abban a közéleti jövőben az általános gyakorlat, hanem békésen élhessen egy monogám kapcsolatban (Binah Shah, *Before She Sleeps* [Santa Nonica: Harper DelphiniumCollins, 2018]). Michel Foucault úgy írta le a modern kórházakat, mint a megfigyelési rendszerek úttörőit (Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés: a börtön története*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára [Budapest: Gondolat, 1990], 185-232), és az orvosok logikusan jelennek meg egyes disztópiákban úgy, mint akik a totalitárius rendszer egyik szigorú alrendszerét üzemeltetik. Az orvosok ezekben a regényekben tipikusan férfiak, akik azonban mégis úgyszólván mindent tudnak a női testről. Akár együttérzést is tanúsíthatnak, kijátszva és puhítva az elnyomást, de illegális gesztusaik elfogadása akkor is kockázatos. Az orvosok részei az elnyomó hatalomnak, és női testtel kapcsolatos tudásuk, illetve közvetlenül a test felett gyakorolt hatalmuk még fenyegetőbbé teszi őket.

Mark Turillo azt mondja a 2. évadban (9. rész): „Gileád a nőket hibáztatja a termékenységi válságért,”²⁵ és a *Testaments*ben Judd részletesebben is elmagyarázza a három alapító néninek az ideológiai alapvetést: „A születésszámunk különböző okokból kifolyólag, de elsősorban a nők önző döntései miatt meredeken zuhan” (259). Elismeri, hogy vannak más okok is, de azért főleg a nőket hibáztatja, hogy aztán erre alapozhassa az új rendszert. A hivatalosan hangoztatott okok mögött felsejlik egy másik narratíva, miszerint a termékenységi válságot nem is annyira a nők önző döntései okozzák, mint inkább a környezetszennyezés, mégpedig a spermaszám csökkenése révén.

Míg a disztópiák klasszikus 20. századi hagyománya (Zamjatin, Huxley, Orwell) globális romlást vizionált, a feminista disztópiákban jelenleg a lokális, egyetlen országra korlátozott disztópiák elképzelésének tendenciája is megfigyelhető. Természetesen lehetséges, hogy a globális kihívásokra a különböző kultúrák, társadalmak különbözőképpen reagálnak, és nem mindegyik teremt elviselhetetlen politikai rendszert a rémisztő világhelyzet nyomása alatt. Ha azonban az adott állam határán túl már a kezdeti problémák is eltűnni látszanak, akkor a disztópia is csak lokális érvénnyel működhet figyelmeztetésként. Binah Shah *Before She Sleeps* (2018) című regényében a főszereplők életproblémájának megoldása, hogy átszöknek Green Cityből a szomszédos Semitiába, ahol nyoma sem látszik az eredetileg a klímaváltozás által kiváltott katasztrófák hatásának. Maggie Shen King *An Excess Male* (2017) című regényében már eleve csak a disztópikus jövőbeli Kína szelektív abortuszai miatt borult fel a népesség ivararánya. Christina Dalcher *Vox* (2018) című regényében a főhős számára reális lehetőség, hogy a nőgyűlölő amerikai diktatúrából Európába szökjön, ahol nincs semmi baj.

Tulajdonképpen *A szolgálólány meséjének* folytatásai is ilyen benyomást keltenek. A *Testaments*ben, illetve a tévésorozat újabb évadjaiban kanadai cselekményszálak bomlanak ki, és semmi sem utal arra, hogy a globális környezetszennyezés ott is termékenységi válságot okozott volna. Vagy hogy egyáltalán lenne bármi baj. Igaz, hogy a 2. évad vizuális teljesítménye általában is messze elmaradt a lenyűgöző első évadétól, de még a gyarmatok munkatáborainak végtelenül közhelyes lepusztultságánál is kiábrándítóbb volt Kanada, ahol a jelen fogyasztói társadalmát idilliként jelenítik meg. Az állandó nap-

²⁵ Turillo mondatában egyértelmű utalást hall a spermaszám-csökkenésre Ron Hirschbein, lásd: „Inside Gilead’s Misogynist Parlors”, in *The Handmaid’s Tale and Philosophy: A Womb of One’s Own*, szerk. Rachel Robison-Greene (Chicago: Open Court, 2019), 68.

fény, a tiszta, tágas, fényűző épületek, valamint az itt-ott felbukkanó gyerekek azt sugallják, hogy ha nincs a fundamentalista államcsíny, az Egyesült Államokban is nagyobb problémák nélkül fenn lehetett volna tartani a fogyasztói kapitalizmust. A *Testaments* Kanadája sem mutat nagyon mást. A *szolgálólány meséje* még említett iskolabezárásokat a gyerekhány miatt, de a kis Nicole kanadai gyermekkorának történetében semmi nem utal nehézségekre az oktatási rendszerben. Így viszont Gileád sem látszik valódi fenyegetésnek többé, csak sajnálatos balesetnek.²⁶ Tagadhatatlan persze, hogy sok társadalommal megesezt már (és esik meg napjainkban is), hogy elszánt és gonosz férfiak egy csoportja brutálisan elnyomó, totalitárius rendszert hoz létre a túlnyomó többség érdekei (vagy akár akarata) ellenére. Valós veszély, hogy egyes közösségek a klímaváltozás okozta egyre súlyosabb nehézségekre azzal reagálnak, hogy elnyomó rendszert hoznak létre, és ha ez megtörténik, a nők könnyen a legkiszolgáltatottabbak között találják magukat. A *szolgálólány meséje* (mind a regény, mind az első évad, különösen a mexikói nagykövét látogatását tekintve) még olvasható volt úgy, mint ami a környezetváltozás lehetséges társadalmi következményeire figyelmeztet, de a folytatások mintha igyekeznének megszelídíteni ezt az üzenetet.

Igaz, már az 1985-ös regény lezárása is hasonló feloldást tartalmazott. A 2195-ös konferencia résztvevői úgy tekintenek vissza Gileád történetére, mint egy rövid, ámde érdekes epizódra, és ezért nehéz elképzelni róluk, hogy komoly környezeti kihívásokkal kellett szembenézniük. Bár a múltból jövő női hangot leértékelő férfi professzor hatalmi diskurzusának iróniája eltéveszthetetlen, a zárlat alapvetően optimista sugalmazása mégiscsak az, hogy apróbb kisiklások lehetségesek ugyan itt-ott, de az emberiség történelmi fejlődése töretlen. Már ezt az optimizmust sem könnyen sikerülne osztanom, de az már kifejezetten naiv elgondolásnak látszik, hogy a *Testaments* cselekményének végkifejletében Lydia néni pusztán azáltal meg tudja buktatni a gileádi rendszert, hogy külföldön nyilvánosságra hoz bizonyos dokumentumokat, amelyek világosan bebizonyítják, mennyire korrumpáltak és képmutatóak a rendszer működtetői.²⁷ A történészkonferencia

²⁶ A Kanadába szökés az 1985-ös regényben is menekülési opció volt a nők számára, az *Underground Femaleroad*ot már az is említi. De kanadai cselekményszál híján az nem derül ki, hogy maga a termékenységi válság problémája fennáll-e Kanadában, még ha forrását másban látják és a megoldást másfelé keresik is.

²⁷ Vö. Zolst Borkya, „The Surprising Stability of Immoral and Corrupt Regimes”, *Adriatic Yachting Review* (2018/10): 129-54.

narrációs trükkjének megisméltése pedig végképp megerősíti azt az üzenetet, hogy Gileád csak apróbb történelmi baleset volt, igazán nagy bajok, különösen globális szinten, nincsenek.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Atwood, Margaret. *A szolgálólány meséje*. Fordította Mohácsi Enikő. Szeged: Lazi, 2006.
- . *Testamentumok*. Fordította Csonka Ágnes. Pécs: Jelenkor, 2019.
- . *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart, 1985.
- . *The Testaments*. Toronto: McClelland & Stewart, 2019.
- Bauman, Zygmunt. *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Cambridge: Polity, 2004.
- Bényei, Tamás. „Női antiutópia.” *Műút* 52 (2007/2): 81-85.
- Berlatsky, Noah. „Both Versions of *The Handmaid's Tale* Have a Problem with Racial Erasure.” *The Verge*, 2017. június 15. <<https://www.theverge.com/2017/6/15/15808530/handmaids-tale-hulu-margaret-atwood-black-history-racial-erasure>>.
- Bloom, Harold, szerk. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Bloom's Guides. New York: Chelsea House, 2004.
- Carr, Teresa. „Sperm Counts Are on the Decline – Could Plastics Be to Blame?” *The Guardian*, „US news” rovat, 2019. május 24. <<https://www.theguardian.com/us-news/2019/may/24/toxic-america-sperm-counts-plastics-research>>.
- De Vault, Anna. „A Great Darkness Filled with Echoes.” In *The Handmaid's Tale and Philosophy: A Womb of One's Own*, szerkesztette Rachel Robison-Greene. Chicago: Carus, 2019, 16-24.
- Fokkema, Douwe. *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés: a börtön története*. Fordította Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
- Hirschbein, Ron. „Inside Gilead's Misogynist Parlors.” In *The Handmaid's Tale and Philosophy: A Womb of One's Own*, szerkesztette Rachel Robison-Greene. Chicago: Open Court, 2019, 60-68.
- Jensen, T. K., J. Toppari, N. Keiding és N. E. Shakkebaek. „Do Environmental Estrogens Contribute to the Decline in Male Reproductive Health?” *Clinical Chemistry* 41.12 (1995): 1896-1901. <<https://doi.org/10.1093/clinchem/41.12.1896>>.

- Kelland, Kate. „Sperm Count Dropping in Western World.” *Scientific American*. 2017. július 6. <<https://www.scientificamerican.com/article/sperm-count-dropping-in-western-world/>>.
- King, Maggie Shen. *An Excess Male*. New York: HarperCollins, 2017.
- Kisantal, Tamás. „Je Suis Offred.” *Jelenkor* 61 (2018/4): 441-49.
- Malthus, Thomas. *An Essay on the Principle of Population*. London: J. Johnson, 1798.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.
- Ramm-Fischer, Angelika. „Luftverschmutzung senkt Fruchtbarkeit bei Frauen.” *Gelbe Liste*. Pharmindex, 2019. július 12. <<https://www.gelbe-liste.de/gynaekologie/luftverschmutzung-fruchtbarkeit-frauen>>.
- Santi, Daniele, La Marca, Antonio, Michelangeli, Marco, Casonati, Andrea, Grassi, Roberto, Baraldi, Enrica & Simoni, Manuela. „Ovarian Reserve and Exposure to Environmental Pollutants (ORExPo Study), ECE2019, 21st European Congress of Endocrinology.” *Endocrine Abstracts* 63 (2019): P311. <<https://doi.org/10.1530/endoabs.63.P311>>.
- Shah, Binah. *Before She Sleeps*. Santa Nonica: Harper DelphiniumCollins, 2018.
- Sherback, Harvey. „Diablo Nuclear Plant Faces Threats and Threatens: Part I From Cyber Attack to Tsunami, Facility Hazards Are Too Great to Ignore.” *Santa Barbara Independent*, 2016. augusztus 2. <<https://www.independent.com/2016/08/02/diablo-nuclear-plant-faces-threats-and-threatens-part-i/>>.
- Somacarrera, Pilar. „Power Politics: Power and Identity.” In *A Cambridge Companion to Margaret Atwood*, szerkesztette Coral Ann Howells. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 53.
- Trossman Buen, Joan, és Michael Collins. „50 Years after America’s Worst Nuclear Meltdown.” *Pacific Standard*, 2018. november 14. <<https://psmag.com/environment/50-years-after-nuclear-meltdown-3510>>.

AZ ÖKOLÓGIAI DISZTÓPIA MINT TÁRSADALOMKRITIKA

MARGARET ATWOOD ÉS PAOLO BACIGALUPI NÉHÁNY REGÉNYÉRŐL

HOUSSEM HAMROUNI

A Föld történetében véget ért az ökológiai egyensúly azon időszaka, amelyre a geológusok holocén korként hivatkoznak.¹ A holocén korban a bolygó természetesen és zavartalanul viselte a környezeti változásokat, és továbbra is biztosította az emberi fejlődéshez szükséges feltételeket. Az ökológia egyensúly tette lehetővé az emberi civilizáció virágzását. Azonban az ipari forradalom következtében bebizonyosodott, hogy ez az egyensúly veszélyben van. Új korszak váltotta fel a holocént: az antropocén,² melynek jellemzője az emberi tevékenység okozta globális klímaváltozás. Ursula K. Heise szerint

¹ Az Oxfordi Egyetem földtudományi szótára (*Oxford Dictionary of Geology and Earth Sciences*) olyan korszakként definiálja az antropocént, amely az „elmúlt 11000 évet foglalja magában. Gyakran hivatkoznak rá legújabb vagy posztglaciális (jégkorszak utáni) időszakként”, lásd: *A Dictionary of Geology and Earth Sciences*, szerk. Michael Allaby (Oxford: Oxford University Press, 2013), 4: 280.

² Az *Anthropocene: the Human Epoch* című kanadai dokumentumfilm alapján (r. Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier és Edward Burtynsky [Toronto: Netflix, 2018]) az antropocén egy olyan korszak, amely a holocént követte, és ahol „az emberek jobban megváltoztatták a bolygót és működését, mint a természetes folyamatok együttvéve”.

az antropocén „a földtörténet jelenlegi periódusát, az Emberiség Korát jelenti, mivel az emberi tevékenység mindent átható következményeivel szembesülünk a globális ökoszisztéma minden szegletében, amely a termőföldek kimerültségét, az erdőirtást, a fajok kihalását és az éghajlatváltozást is magában foglalja.”³ Ezen változások háttérében tehát főként az ember áll. A holocén biztonságos ökológiai egyensúlyának határait az ember semmibe veszi, ami visszafordíthatatlan, káros és időnként katasztrofális következményekkel jár a bolygó legtöbb részén – állítja Johan Rockström és kutatócsoportja.⁴

Rockström és munkatársai kilenc olyan folyamatot és planetáris határt azonosítottak, amelyekben belül (és túl) az emberi ténykedés nyomainak nem szabadna előfordulniuk. Amennyiben mégis előfordulnak, az valószínűleg beláthatatlan és helyrehozhatatlan károkkal jár az élővilág számára.⁵ A kutatók továbbá megállapították, hogy ezek közül a planetáris határok közül hármat már átlépett az emberiség, ennek bizonyítékai pedig 1) az éghajlatváltozás, 2) a nitrogén- és foszforegyensúly megbomlása, valamint 3) a biodiverzitás csökkenése (uo. 472). Az okozott károk az éghajlatváltozás és különösképpen a biodiverzitásban bekövetkező csökkenés esetében jelentősek és tömegesek.

Bizonyos állat- és növényfajok kipusztulása természetes folyamat, amely emberi beavatkozás nélkül is bekövetkezik. Ennek ellenére a bolygó gazdag élővilága az antropocén korban riasztó mértékben megfogyatkozott. Az ipari forradalmat megelőzően a kihalás mértéke nem haladta meg a 0,1–1 értéket évi egymillió fajra vetítve (uo. 473). A tolerálható határérték évi 10 faj kihalásában maximalizálható, jelenleg azonban 100-nál is többel kell számolnunk. Számos oka lehet annak, amiért ez a szám tízszerese az elfogadható értéknek, de a legsúlyosabbak mind az emberi beavatkozáshoz köthetőek. Rockström szerint ezért elsősorban a földhasználatban végbemenő változások a felelősök, például „a természetes ökoszisztémák mezőgazdasági területekké és lakóhelyekké alakítása [...], valamint a nem őshonos fajok szárazföldi és édesvízi környezetbe történő betelepítése”.⁶

³Ursula K. Heise, „Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene,” *ELH* 86 (2019): 276-77.

⁴Johan Rockström és mások, „A Safe Operating Space for Humanity,” *Nature* 461 (2009): 472.

⁵A kilenc planetáris határ: „az éghajlatváltozás, a biodiverzitás csökkenésének mértéke (szárazföldi és tengeri), a nitrogén- és foszforciklusokban bekövetkezett zavar, a sztratoszférikus ózonréteg csökkenése, az óceánok elsavasodása, a globális édesvízkészlet megfogyatkozása, talajkimerültség, vegyi szennyeződés, valamint a légkör aeroszol-túlterhelése” (uo. 472).

⁶Rockström és mások, „A Safe Operating Space for Humanity,” 474.

A problémák, melyeket a természettudósok feltárnak és közreadnak, és a lehetséges veszélyek, amelyekre figyelmeztetnek, általában a szépirodalomban, különösképpen disztópiákban is megjelennek a természettudományos kutatásokkal párhuzamosan.

Néhány író is csatlakozott ahhoz a kezdeményezéshez, amellyel felhívhatják a figyelmet az előrelátható ökológiai egyensúlyvesztés következményeire és azokra a katasztrófákra, melyek abban az esetben következnek be, ha az emberiség nem változtat a környezettel való bánásmódján. A továbbiakban két olyan szerző írásait tárgyalom részletesen, kiknek egyes műveiben tetten érhetőek ezek a törekvések. A szóban forgó művek a kanadai író, Margaret Atwood *MaddAddam*-trilógiája (2003–2013),⁷ valamint Paolo Bacigalupi *A felhúzzhatós lány* (*The Windup Girl*, 2009) című regénye.⁸

Margaret Atwood ragaszkodik ahhoz, hogy műveit ne sci-fiként, hanem inkább spekulatív fikcióként olvassuk.⁹ Olvasóinak és kritikusainak nagy része azonban mégis sci-finek értékelte a trilógiát, vagy legalábbis olyan szövegnek, ami jelentős mértékben építkezik sci-fi elemekből. Számos irodalmár elemezte és vitatta műveit egyebek mellett a szatíra, a vallás, az ökológia, vagy épp a technika diskurzusai felől.¹⁰ Bacigalupi műve ezzel szemben erősen köthető a sci-fi műfaji hagyományaihoz. Eddigi munkásságával szinte az összes díjat elnyerte, amiről egy sci-fi szerző álmodhat. *A felhúzzhatós lány* önmagában elnyerte a Hugo-, a Campbell-, a Nebula- és a Locus-díjat.¹¹ A műfaji vitától függetlenül a poszthumanizmus eszmeisége kifejezetten fontos szerepet játszik mind Atwood, mind Bacigalupi elbeszéléseiben.

Atwoodot és Bacigalupit összeköti továbbá az is, ahogy az ökológiai diskurzusba kapcsolódnak, mert ezt egy olyan kritikus, disztópikus jövő vízióján keresztül teszik,

⁷ Margaret Atwood *MaddAddam*-trilógiájának részei: *Oryx and Crake* (New York: Nan A. Talese, 2003), magyarul: *Guvat és Gazella*, ford. Varga Zsuzsanna (Budapest: Jelenkor, 2019), *The Year of the Flood* (New York: Nan A. Talese, 2009), magyarul: *Az Özönvíz éve*, ford. Horváth Viktor és Varga Zsuzsanna (Budapest: Jelenkor, 2019), *MaddAddam* (New York: Nan A. Talese, 2013), magyarul: *MaddAddam*, ford. Csonka Ágnes (Budapest: Jelenkor, 2019). További hivatkozások a főszövegben: először a magyar, aztán pontosveszszőt követően az angol kiadásra.

⁸ Paolo Bacigalupi, *The Windup Girl* (San Francisco: Night Shade Books, 2009), magyarul: *A felhúzzhatós lány*, ford. Horváth Norbert (Budapest: Ad Astra, 2012). További hivatkozások a főszövegben: először a magyar, aztán pontosveszszőt követően az angol kiadásra.

⁹ Margaret Atwood, „My Life in Science Fiction.” *Cycnos* 22.2 (2005): 156.

¹⁰ Néhány példa: szatíra (Stephen Dunning, Marta Dvorak, Kathryn Hume), vallás (Shannon Eileen Hengen, Andrew Hoogheem, Carole Osborne), ökológia (Hannes Bergthaller, Gerry Canavan, Allison Dunlap, Lee Rozelle), technika (Nathalie Cooke, Danette DiMarco).

¹¹ Lars Schmeink, *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press, 2016), 72.

amelyben az élet létrehozására irányuló emberi törekvések nyomán különféle poszthumán fajok jelennek meg. Ez a jelenkori valóságunkból és viselkedésünkéből következő jövő, egy olyan valóság, amelyet Zygmunt Bauman szociológus a „folyékony modernitás korszakaként” ír le töredékes, bizonytalan és folyamatosan változó természete miatt.¹² A szerzők az ökológiai katasztrófa bekövetkeztét ábrázolják annak következményeként, hogy az emberiség képtelen belátni saját határait és megváltoztatni szokásait. Ezek a regények a gátlástalan kapitalizmus világát mutatják be, amely a kikerülhetetlen klímaváltozáshoz és a biodiverzitás csökkenéséhez vezetett, röviden: egy pusztító ökológiai katasztrófához, melynek az ember egyszerre oka és elszenvedője. Mindkét regényben megjelennek a mesterségesen megalkotott, a meglévő állományra fenyegetést jelentő, génmódosított poszthumán fajok az ember okozta globális ökológiai katasztrófák eredményeként. A továbbiakban ezekre fókuszálok.

Mielőtt azonban továbbmennék, érdemesnek tartom röviden értelmezni a poszthumanizmus fogalmát. Michel Foucault *A szavak és a dolgok* című kötetében azt állítja, hogy az ember egy történetileg meghatározott fogalom, ami könnyen eltűnhet, ha „a tudás elemi diszpozícióiban” újabb változás következik be, ahogy az a 18. században is történt az antropológiai gondolkodás színrelépésével. A poszthumán állapot megjelenésével – hogy ismét Foucault-t idézzem – „az ember úgy eltűnik, akár a tengerparti fővenybe rajzolt arc.”¹³ Az emberről szóló tudás, amelyet Foucault a könyvében elemzett, számos tudományos diszciplínára épül, ezek közül a biotechnológia az a természettudományos terület, amelynek napjainkban is kiemelt szerepe van. Figyelembe véve az emberiség Foucault által előrejelzett kilátásait összhangban a biotechnológiai fejlődés disztópikus megítélésével, Francis Fukuyama *Poszthumán jövődönk* című könyvében – melynek alcíme: *A biotechnológiai forradalom következményei* – aggodalommal állapítja meg, hogy „a kortárs biotechnológia által támasztott legkomolyabb veszély az a lehetőség, hogy megváltoztatja az emberi természetet, és ezáltal a történelem »poszthumán« korszakában találjuk magunkat”.¹⁴ Bacigalupi és Atwood hasonló félelmeknek adnak hangot az ember helyével, a génmódosított, poszthumán fajok, és az anti-humán fajok létrehozásával kapcsolatban. Az ember által előidézett ökológiai katasztrófa nyitotta

¹² Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000), 12.

¹³ Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor (Budapest: Osiris, 2000), 432; *The Order of Things*, ford. Alan Sheridan (London: Routledge, 1989), 422.

¹⁴ Francis Fukuyama, *Poszthumán jövődönk: a biotechnológiai forradalom következményei*, ford. Tomori Gábor (Budapest: Európa, 2003), 14; *Our Posthuman Future: The Consequences of the Biotechnology Revolution* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), 7.

meg az utat ennek megteremtéséhez és térnyeréséhez. Az öko-irodalom tehát a poszt-humanizmus által felkínált értelmezések mentén olvasható.

Patrick D. Murphy irodalomkritikus az öko-irodalmat a környezettudatosság egyik eszközeként határozza meg. „Környezettudatosság [*Environmentalism*]” című cikkében az öko-irodalmat olyan műfajként határozza meg, ahol a szerzők egy adott ökoszisztéma vagy akár az egész bolygó fenyegetettségét teszik a cselekmény kulcsfontosságú elemévé. A fenyegetettség nem pusztán véletlenszerű, hanem bizonyos szereplők bűnpártoló és korrupt magatartásának következménye. Az öko-irodalom lehet politikai, etikai és filozófiai töltetű is, eszmeiségének középpontjában az emberiség helye, lehetőségei és jövője állnak.¹⁵ Ez termékeny táptalaja lehet a poszthumanitás újabb felfogásainak is.

Bacigalupi *A felhúzhatós lány* című sci-fi regényében a bolygó élővilága drasztikus ökológiai mutáción ment keresztül. A regény a jövőbeli Thaiföldön játszódik, ahol az extrém és féktelen energiafelhasználás a végletekig kimerítette a Föld energiaforrásait, és megnehezítette a mindennapi életszükségletek fenntartását. A globális felmelegedés hatására megemelkedett a tengerszint, amit a gátak és zsilipek építése követett, nehogy mindent és mindenkit elnyeljen a víz (*A felhúzhatós lány*, 191; *The Windup Girl*, 121). A globális felmelegedés hatása egy másik környezeti tényezőben is megmutatkozik, a bolygó átlaghőmérsékletének folyamatos emelkedésében:

A nap felbukkan a világ pereme fölött, és perzselő tüzét Bangkokra szórja. Olvadt, vörös fénye előnti a régi Terjeszkedés málladozó tornyait, és fénybe meg forróságba burkolja a város templomainak aranyozott sztúpáit. [...] A vérmeleg óceánon kék hullámok tükrei pislákolnak, egyre gyakrabban, ahogy a nap feljebb kúszik az égen. [*A felhúzhatós lány*, 99; *The Windup Girl*, 60; kiemelés az eredetiben]

Ráadásul az energiakészletek is kimerültek a meggondolatlan és felelőtlen felhasználás miatt. Bacigalupi *Hatos szivattyú (Pump Six)* című novellájában, melynek története ugyanebben a fikciós világban játszódik, azt olvassuk: „A régi energetikai Terjeszkedés maradék dicsősége mára egy felforrósodott koporsóvá lett, minden légkondicionálás és elektromosság nélküli, mely védelmet nyújtana a trópusi nap ragyogásával szemben.

¹⁵ Patrick D. Murphy, „Environmentalism,” in *The Routledge Companion to Science Fiction*, szerk. Mark Bous és mások (New York: Routledge, 2009), 375.

Bangkok a sápatag kék ég alatt tartja menekültjeit, és azt kívánja, bárcsak ott is maradnának.”¹⁶ Az emberiség energiaéhsége és pazarló fogyasztása kizsigerelte Bangkok legtöbb természetes energiaforrását, hozzájárulva ahhoz az ökológiai katasztrófához, amely a regényvilágban bekövetkezik.

A *felhúzhatós lány* kiemelt figyelmet fordít az állat- és növényvilág eltűnésének kérdésére is. A regényben bemutatott szélsőséges antropocén állapotot nemcsak a klímaváltozás, hanem a természetes biodiverzitás szinte teljes megszűnése is jellemzi: „A templom falain a régi Thaiföldet ábrázoló festmények lógnak: a *farangok*, amint ráeresztik a járványaikat a földre, állati és növényi rendszerek omlanak össze, ahogy felbomlik a tápláléklánc” (*A felhúzhatós lány*, 225; *The Windup Girl*, 142). A regény igencsak aggasztó képet tár elénk a természetes egyensúly felbomlásáról. Az állatvilág és a növényzet eltűnéséért az egész bioszféra, így az ember is nagy árat kell hogy fizessen. A regény forgatókönyve szerint az emberiség nem rendelkezik többé korlátlan állati és növényi tartalékokkal, élelmiszerhiány uralkodik, a meglévő készleteket pedig nagyvállalatok monopolizálják. Érdeemes megemlíteni, hogy ebben a forgatókönyvben az ember egyszerre szerepel okként és okozatként. Ha képtelen megváltoztatni a környezettel kapcsolatos szokásait, az valószínűleg egy ilyen forgatókönyvhöz vezet.

Egy másik jellemző példája a természet rendjébe való felelőtlen emberi beavatkozásnak és e beavatkozás nem várt következményeinek az új fajok létrehozásának problémája. Az ember beavatkozása a természet működésébe klasszikus toposz az irodalomban. A legismertebb példa Mary Shelley *Frankenstein* (1818) című regénye, amelynek fő motívuma a mesterségesen létrehozott lény, melyet később alkotója elutasít. De említhetjük G. H. Wells *Dr. Moreau szigete* (1896) című regényének örült tudósát és annak hibrid teremtményeit is. Bacigalupi műveiben a toposz egy új vetülete jelenik meg, hiszen a génmanipulált és betelepített fajok alkalmazkodásának esélyei igencsak csekélyek, ha egyáltalán vannak még. Amíg G. H. Wells regényében a tudós fenevad népének tagjai szolgálták azokat a célokat, melyek érdekében létrehozták őket, a Bacigalupi regényvilágában megjelenő teremtmények esetében már nem mindig ez a helyzet.

A *felhúzhatós lányban* néhány állatfajt azért hoznak létre, hogy pótolják a kihaltakat. Ezeket a génmódosított lényeket úgy alkotják meg, hogy bizonyos hasznos funkciókat, elsősorban gazdasági funkciókat töltsenek be anélkül, hogy a természetes egyensúlyban zavart vagy kárt okoznának. Ilyenek például a „megodontok” (*megodonts*): „Három méteres marmagasságú, tíz tonnányi izom és düh” (*A felhúzhatós lány*, 32; *The Windup Girl*

¹⁶ Paolo Bacigalupi, *Pump Six and Other Stories* (San Francisco: Night Shade Books, 2008), 156.

17), az anyagi javak előállítására és szállítására tervezve. Kizárólag arra lettek tervezve, hogy a hajcsárok ösztökélésére „több munkát [*greater labor*]” (uo. 18, 165 [a kifejezés a magyar fordításban nem szerepel]; 8, 104) végezzenek el a maximális gazdasági hatékonyság érdekében. Továbbá megjelennek a „nyomkereső kutyák [*sniffer dogs*]” (uo. 448; 283). Feladatuk az illegális anyagok kiszimatolása. A génmódosított állatok tehát az emberek által meghatározott tudományos fejlődés céljait szolgálják. Azon célok szerint működnek, amelyek érdekében létrehozták őket, és mindennemű ellenkezés nélkül hajtják végre a feladataikat. Ez azonban nem minden mesterségesen megalkotott faj esetében igaz.

Más génmódosított állatok károsítják a természet és az ember egyensúlyát. Ilyenek például az ördögi „cheshire macskák [*cheshires*]”. Ezt a macskafélét először háziállatnak szánták, de váratlanul kiderült, hogy invazív faj:

Hok Széng úgy hallotta, hogy a cheshire-öket állítólag egy kalóriatársaság vezérigazgatója [...] hozatta létre a lánya születésnapjára. [...] A vendégségbe jött gyerekek is kaptak az új háziállatból, hazavitték őket, azok meg pározottak a természetes macskafajtákkal. Húsz év múlva az ördögi macskák már minden kontinensen ott voltak a *Felis domesticus* pedig eltűnt a föld színéről, leváltotta egy olyan génvariáns, amely az esetek kilencvennyolc százalékában életképes egyedeket szült. [uo. 48; 27; kiemelés az eredetiben]

A cheshire macskák engedetlennek bizonyultak teremtetőikkel szemben, nem teljesítették be azt a célt, amelynek érdekében megalkották őket, vagyis hogy pusztán házi kedvencek legyenek. Ragadozóvá változtak, és megtámadták a természetes macskaféléket. Elszaporodásának következményeit az állatvilág fizeti meg: „és hirtelen egész fajok tűntek el” (uo. 181; 114). Elmondható tehát, hogy nem minden mesterségesen megalkotott állat integrálható problémamentesen az antropocén rendjébe. Néhányukról kiderül, hogy nagyon súlyos komplikációkat okoznak a környezetre és az emberre nézve. Bacigalupi a következőképpen nyilatkozott róluk egy interjúban: „A cheshire macskák illusztrálták az invazív fajokban rejlő beláthatatlan következményeket. Valamiről, ami első látásra ártalmatlannak és szórakoztatónak tűnik, kiderül, hogy az ökoszisztéma egészére hatással van, hiszen megtizedeli az énekesmadár populációt.”¹⁷ Ez újabb figyelmeztetésként értelmezhető arra, hogy az emberi ostobaság, a felelősség mellőzése és az életmódváltás

¹⁷ Allan Vorda, „The Author with the Unpronounceable Name: An Interview with Paolo Bacigalupi,” *New York Review of Science Fiction* 23.6 (2011): 17.

megtagadása beláthatatlan következményekhez vezethet. Még ha tiszta szándéktól vezérelt is, az embernek mindig emlékeznie kell arra, hogy a természettel és a teremtéssel való játszózás igencsak kockázatos, súlyos következményekkel és bonyodalmakkal járhat nemcsak a környezetre, hanem magára az emberiségre nézve is.

Margaret Atwood hasonló világmodellt tár elénk *MaddAddam*-trilógiájában. A *Guvat és Gazella* (*Oryx and Crake*, 2003), *Az Özönvíz éve* (*The Year of the Flood*, 2009) és a *MaddAddam* (*Maddaddam*, 2013) alkotta trilógia egy olyan disztópikus közeljövőt jelenít meg, amelyben az élővilágot ökológiai katasztrófa pusztította el. A társadalmi osztályokra tagozódott népeesség elitje „Kampuszokon [*Compounds*]” (*Guvat és Gazella*, 41; *Oryx and Crake*, 27) él, kirívó és féktelen pazarlást folytat, míg a szegregált tömegek, akik „plebsztelepeken [*pleeblands*]” (uo.) nyomorognak, a mindennapi túlélésért folytatott harcok közepette tengődnek katasztrófákkal és betegségekkel küszködve. Akárcsak Bacigalupi műveiben, a biotechnológiai fejlődésben és kapitalista termelésben szerepet játszó vállalati hatalom itt is kártékony a társadalomra, és pusztító hatással van a környezetre. Egy Guvat (az eredetiben Crake) nevű tudós vet véget ennek a vállalati uralomnak, amikor mesterségesen létrehozza a pestist, amivel kiirtja az egész emberiséget. Alternatív megoldásként létrehozza a poszthumán fajt, a „guvatkákat” (*Crakers*), akiknek újra be kell népesíteniük a Földet, és fel kell váltaniuk a selejtes és pusztító embereket.

A trilógia egy súlyos „bioszférikus válságot” ábrázol,¹⁸ akárcsak Bacigalupi regénye. A válság a Rockström-féle planetáris határok tekintetében először a klímaváltozásban nyilvánul meg. A bolygó számos területe vált lakhatatlanná emiatt: „Idővel [...] a parti vezetékek vize sóssá vált, az északi permafroszt megolvadt, a hatalmas tundrán bugyborékolta a metángáz, a kontinens közepén elterülő síkságokon állandósult az aszály, Ázsia sztyeppei homokdűnékké változtak” (*Guvat és Gazella*, 36; *Oryx and Crake*, 24) A trilógia következő részében is hasonló jelenetekkel találkozhatunk: „Igen, Barátaim – a föld minden további elátkozása már nem Isten, hanem az Ember műve. Gondoljunk csak a Földközi-tenger déli partjaira – valaha bőven termő szántóföld volt, ma sivatag. [...] gondoljunk arra, hogyan pusztítunk el teljes ökoszisztémákat” (*Az Özönvíz éve* 146; *The Year of the Flood*, 109). Az ilyen jelenetekben megmutatkoznak az emelkedő tengerszint, a globális felmelegedés és általában véve az éghajlatváltozás következményei, amelyeket főként az emberi tevékenység idéz elő. *Az Özönvíz éve* egyik szereplője, Jimmy a következőképpen összegzi mindezt: „Elhasználjuk a Földet. Szinte már el is fogyott” (*Az Özönvíz*

¹⁸ Lars Schmeink, *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press, 2016), 75.

éve, 360; *The Year of the Flood*, 285; kiemelés az eredetiben). Hannes Bergthaller mellett érvel, hogy az előbb említett Jimmy a regényben „egy olyan kultúra képviselőjeként jelenik meg, amely képtelen gátat vetni tagjai pusztító étvágának”,¹⁹ s ezért benne testesül meg ez a kudarc, amely áthágta a holocén biztonságos határai, és az emberiséget az antropocénban a kiszolgáltatottság és hanyatlás peremére sodorta.

Ez a pusztító étvág az állatokat sem kímélte, ami iszonyú hatást gyakorolt a bolygó biodiverzitasára. Atwood narratívájában a természetes állatvilág már szinte teljesen kipusztult:

Isten itt nem azt mondja az Embernek, hogy joga van elpusztítani az összes Állatot [...], hanem figyelmezteti Isten szeretett Teremtményeit: *Óvakodj az Embertől és az ő gonosz szívetől.* [Az *Özönvíz éve*, 89-90; *The Year of the Flood*, 109; kiemelés az eredetiben]

A helyzetért elsősorban a korlátlan fogyasztás okolható, ám érdemes visszautalni azokra a planetáris határokra is, melyekről korábban beszéltem. Kölcsönösen hatással vannak egymásra, ahogy a biodiverzitás csökkenése is összefüggésben áll a klímaváltozással. Hátterükben pedig az emberi felelőtlenség áll.

További alapvető oka e pusztulásnak a fajok természetes rendjébe való emberi beavatkozás. Amiként Bacigalupi előzőleg tárgyalt művében, úgy Margaret Atwood trilógiájában is találkozhatunk génmódosított állatokkal, melyeket beiktattak a természeti környezetbe. *A felhúzható lányhoz* hasonlóan a mesterségesen létrehozott fajok egy része itt is ártalmatlan, mivel meghatározott gazdasági vagy egyéb célokat szolgál. Ilyen például a „PuHaj-birka [*Mo’Hair sheep*]” (*Az Özönvíz éve*, 58; *The Year of the Flood*, 38), amelyet azért hoztak létre, hogy az embereket mesterséges szőrrel vagy hajjal lássák el, vagy a „görmeny [*rakunk*]” (*Guvat és Gazella*, 67; *Oryx and Crake*, 38), mely a görény és a mosómedve házi kedvencként megjelenő hibridje, „Tiszta állat, jó természetű” (uo. 70; 51). Egy másik példa a „kengubárány [*kanga-lamb*]”: „egy új ausztrál génmódosított állat[...], amiben a birka szelíd természetét és nagy fehérjehozamát kombinálták a kenguru betegségekkel szembeni ellenállásával, valamint azzal a tulajdonságával, hogy nem termel ózonpusztító metángázt” (uo. 411; 292). Az ilyen genetikai hibridek általában nem okoznak semmilyen káros ökológiai szövődményt, de ez nem mindegyikükre igaz.

¹⁹ Idézi: Schmeink, *Biopunk Dystopias*, 76.

Némely másik lény Atwood regényében is idővel veszélyesnek és invazívnak bizonyult. Például a „kutyafarkasok [*wolvogs*]”: „Ezek nem kutyák, csak úgy néznek ki. Kutyafarkasok – megtévesztésre lettek kitenyésztve. Odanyúlsz, hogy megsimogasd őket, és leharapják a kezéd” (uo. 290; 205). A „vörös törpehiúz [*bobkitten*]” egy másik példája a keresztezett fajoknak. Hasonlóak a Bacigalupi regényében megjelenő cheshire macskákhoz:

A vörös törpehiúzt valaha azért hozták létre, mert vele akarták a nagy, zöld nyulakat szabályozni, amik túlságosan szapora és ellenálló kártevővé váltak. Kisebb, mint a hiúz, és kevésbé agresszív [...]. Elvileg ki kellett volna irtaniuk az elvadult macskákat [...] a vörös törpehiúzok egy idő múlva nem várt viselkedési formákat mutattak: kiskutyákat ragadtak el az udvarokból, kisbabákat a babakocsikból, alacsony termetű kocogókat martak meg. [Uo. 230-31; 163-64]

Ezek a génmanipulált szörnyszerűségek sem maradnak hűek teremtőjük elképzeléseihez. A regénynek emellett hangsúlyos eleme, hogy ezek a fajok túlszárnyalják eredeti genetikai céljukat és sikeresen alkalmazkodnak új életterükhöz, mi több, kihívást jelentenek a természetet uralni vágyó emberiség számára is. Irányíthatatlanná válnak, és fenyegetést jelentenek alkotóikra nézve.

A génmódosított fajok természetét mutatja be Atwood a gömböc-projekten keresztül. A „gömböcöt” (*pigoon*) eredetileg egy hiper-kapitalista szükséglet kielégítésére hozták létre: húruk miatt vágásra tenyésztik őket, valamint szerveket kell termeljenek emberi használatra. Ebből a célból emberi DNS-t és emberi szövetet képző vegyülettel oltják be őket:

A gömböc-projekt célja az volt, hogy transzgenikus génkiütött gazdasertésben olyan, humán szövetekből álló szervek széles választékát növelessék, amelyek könnyen és kilökődés nélkül beültethetők az emberbe, ugyanakkor ellenállnak azoknak az opportunisták mikrobáknak és vírusoknak, melyeknek évről évre egyre több törzsük fejlődik ki. [Uo. 34; 22]

Ismét a profit hajszolása érdekében cselekszik az ember, azonban a folyamatok kicsúsznak a kezei közül, mivel nem számol cselekedete társaira és bolygóra gyakorolt hatásával. A gömböcökről kiderül, hogy veszélyes ragadozók, melyek számára olykor az ember jelenti a táplálékot: „Ezek a bestiák elég okosak ahhoz, hogy visszavonulást színleljenek, aztán a következő saroknál elbújjanak. Akkor aztán feldöntik, megtapossák, feltépik a

hasát. Legelőször a zsigereit falnák fel. [...] A gömböcök okosak és mindenevők” (uo. 331; 235). Ebben az esetben a genetikailag létrehozott fajok megtámadják teremtőiket, hogy élelemhez jussanak, felborítva a táplálékláncot. Így nem csupán az emberiség megmaradt részére, hanem a természeti körforgás egészére is veszélyt jelentenek. Újból bizonyosodik, hogy a gátlástalan kísérletezésnek és önhittségnek határt kell szabni, mivel a természet rendjébe történő beavatkozás előreláthatólag nem végződik szerencsésen. A géntechnológia végül is profitorientált hiperkapitalista gyakorlat, mely nem veszi figyelembe sem a környezeti, sem az etikai következményeket.

Ahogy a cheshire macskák Bacigalupi regényében, úgy a kis vöröshiúzok és gömböcök Atwood regényében sem csupán a géntechnológia alkalmazásának problémáját vetik fel. A természetes szelekcióba való beavatkozás kudarcát is szimbolizálják ezek a teremtmények. Bacigalupi és különösképpen Atwood regényében a génmódosított fajok nemcsak az ember biztonságát veszélyeztetik, hanem egyenesen azzal fenyegetnek, hogy kiszorítják az emberi fajt. Ez egy olyan jellegzetesség, mely összeköti a két szerző regényeit. A globális felmelegedés és a csökkenő biodiverzitás által katalizált ökológiai katasztrófa teremti meg az alapját a poszthumán lényeknek, amelyek hátborzongató teremtmények az emberiség számára. Victor Frankenstein teremtményével ellentétben, akit magára hagytak, így magányában saját világban elfoglalt helyén és az emberi lét értelmén elmélkedik, akárcsak G. H. Wells örült tudósa és az ő fenevad népe, Atwood és Bacigalupi regényeinek mesterséges kreatúrái alternatív fajokként jelennek meg a kudarcot vallott emberi fajhoz képest. Nemcsak a természetes állatfajok helyettesítésével fenyegetnek, hanem bizonyos tekintetben az emberi faj leváltásával is. A géntechnológia hosszú távon irányíthatatlan folyamatként való ábrázolása közös jellemzője Atwood és Bacigalupi műveinek. E regényekben a genetikai beavatkozás a természet rendjébe olyan határátként jelenik meg, amit nem lett volna szabad átlépni.

Atwood *MaddAddam*-trilógiájának és Bacigalupi *A felhúzható lány* című regényének közös jellemzője a társadalomkritikus és ökokritikus szemlélet a természet rendjébe való emberi beavatkozással, s különösen az élet létrehozásának féktelen vágyával szemben. Regényeik világában a két disztópikus, ökológiai katasztrófa által sújtott világ társadalomkritikaként értelmezhető. A gátlástalanul burjánzó kapitalizmus, a felgyorsult éghajlatváltozás, a biológiai diverzitás riasztó csökkenése, a természeti erőforrások kimerülése, és így tovább, mind jellemzői ezeknek a regényeknek, és az emberiség jövőjének lehetséges forgatókönyvei az antropocén érában. Ezek olyan lehetséges forgatókönyvek, amelyek megtörténhetnek és súlyosbodhatnak, ha az emberek nem változtatnak a

környezettel való bánásmódjukon, és nem tesznek komolyabb lépéseket annak érdekében, hogy megállítsák a bolygó pusztulását, és ne lépjenek át több planetáris határt. Chris Tickell modern, folyékony világunk hat olyan jellemzőjét sorolja fel, melyekkel szembesülnünk kell, hogy változtathassunk rajtuk:

Először is szembe kell néznünk saját terjeszkedésünk minden velejárójával, majd át kell írunk a közgazdaságtan alapjait, cserélve a fogyasztásorientált szemléletet; utána új megoldásokat kell találnunk az energiatermelésre; alkalmazkodnunk kell a klímaváltozáshoz, mely valójában az éghajlat destabilizálása; az eddiginél is fokozottabb elsőbbséget kell biztosítanunk a természeti környezet megóvásának; és végül meg kell teremtenünk a szükséges intézményi eszközöket a globális problémák kezelésére egy olyan világban, amelyben a társadalom minden eddiginél jobban össze van kapcsolva.²⁰

A *MaddAddam*-trilógia és *A felhúzzhatós lány* intő tanmeseként értelmezhetők. Erőteljes figyelmeztetéssel szolgálnak számunkra nemcsak a kielégíthetetlen étvágyú fogyasztói társadalom, hanem a tudományos önhittség és az élet fölötti uralomvágy lehetséges kritikájaként. A génmanipulált fajok létrehozása nem törvényszerűen gonosz szándékon alapszik, de komoly következményekkel járhat, ha az irányítás kicsúszik az ember kezei közül, ami az egész élővilág és ezzel együtt az ember pusztulásához vezethet. Nem árt észben tartanunk, milyen sebezhető, kicsiny, törékeny lények vagyunk, egy adott milió teremtményei, a történelem egy továtúnó pillanatában.

Fordította: Taskovics Viktória

A fordítást ellenőrizte: Fogarasi György

HIVATKOZOTT MŰVEK

Allaby, Michael, szerk. *A Dictionary of Geology and Earth Sciences*. 4. köt. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Anthropocene: The Human Epoch. Rendezte Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier és Edward Burtynsky. Előadta Alicia Vikander. Toronto: Netflix, 2018.

²⁰ Tickell, „Societal Responses to the Anthropocene”, 927.

- Atwood, Margaret. *Az Özönvíz éve*. Fordította Horváth Viktor és Varga Zsuzsanna. Budapest: Jelenkor, 2019.
- . *Guvat és Gazella*. Fordította Varga Zsuzsanna. Budapest: Jelenkor, 2019.
- . *MaddAddam*. New York: Nan A. Talese, 2013.
- . *MaddAddam*. Fordította Csonka Ágnes. Budapest: Jelenkor, 2019.
- . „My Life in Science Fiction.” *Cycnos* 22.2 (2005): 155-76.
- . *Oryx and Crake*. New York: Nan A. Talese, 2003.
- . *The Year of the Flood*. New York: Nan A. Talese, 2009.
- Bacigalupi, Paolo. *A felhúzzható lány*. Fordította Horváth Norbert. Budapest: Ad Astra, 2012.
- . *Pump Six and Other Stories*. San Francisco: Night Shade Books, 2008.
- . *The Windup Girl*. San Francisco: Night Shade Books, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Foucault, Michel. *A szavak és dolgok: a társadalomtudományok archeológiája*. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000.
- . *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1989.
- Fukuyama, Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- . *Poszthumán jövődönk: a biotechnológiai forradalom következményei*. Fordította Tomori Gábor. Budapest: Európa, 2003.
- Heise, Ursula K. „Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene.” *ELH* 86 (2019): 275-304.
- Murphy, Patrick D. „Environmentalism.” In *The Routledge Companion to Science Fiction*, szerkesztette Mark Bould és mások. New York: Routledge, 2009, 373-81.
- Rockström, Johan, és mások. „A Safe Operating Space for Humanity.” *Nature* 461 (2009): 472-75.
- Schmeink, Lars. *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Tickell, Crispin. „Societal Responses to the Anthropocene.” *Philosophical Transactions of the Royal Society* 369 (2011): 926-32.
- Vorda, Allan. „The Author with the Unpronounceable Name: An Interview with Paolo Bacigalupi.” *New York Review of Science Fiction* 23.6 (2011): 16-19.