

feltárta a McCarthy-életműben, ezek az alakok olyan demiurgoszok vagy arkhónok, akik regénybeli jelenléte kozmikus szintre emeli a történet metafizikai, egzisztenciális és etikai tétjeit. Ahogy Chigurh a maga érmefeldobásával a véletlen egyetemes erejét képviseli, Holden pedig, aki nevében is bíró titulust visel, az általános *Wille zur Macht* megtestesítőjeként ítélkezik más szereplők fölött. Jelen regény alakjai az ősi erünnieszek, a bosszú fúriáinak férfi megtestesüléseiként kísértik az atyai esküjét elcsaló Culla Holme-ot. Elmenekülni nem lehet előlük, hiszen rendre az ember útjába tévednek. Saját szavaikkal: „minket nem nehéz megtalálni. Ha már egyszer megtalált”. Amikor pedig végső szembesítő párbeszédük során Culla azzal akarja lerázni vezetőjüket, hogy nincs közük hozzá, tehát *joguk* sincs ítélkezni fölötté, a démoni férfi kollokvialis válasza szimbolikus erejűvé válik: „I’ll be the judge of that”.

Az *Odakint* a sötétség a bűn, különösen a férfi által a nő és a gyermek ellen elkövetett bűn, valamint az azt követő bűnhődés egyetemes parabolája. Culla vétkéért ki van vetve a „külső sötétségre”, mely nem más, mint az otthontalanság, a szüntelen kóborlás üres tere. A hely- és gyökérnélküliség rendre felmerül a regényben: „nincs más ezen a világon, csak aki idegen nekem”; „még elszöknöm sincs honnét”; „Messzire kell mennie? – Hová?” A regény annyiban kötődik McCarthy más műveihez, hogy ennek is az örökös vándorlás a központi motívuma és szervezőelve: Culla Holme ebben rokona McCarthy többi nomád főszereplőjének, az *Orchard Keeper* végén útra kelő John Wesley Rattnertől Az út örök vándorlásra kényszerített apa-fiú párosáig. Ebben a regényben azonban a vándorlás nem más, mint vég- és cél nélküli bolyongás, „a haladás sötét paródiája” a bűnös lélek purgatóriumi labirintusában. Nem véletlen, hogy a regény végül zsákutcába, egy baljós lápvidékre vezet főszereplőjét, ahol lehetetlen döntés előtt áll: vagy elmerül a mocsárban, vagy folytatja örök kóborlását az ellenkező irányba. Míg Culla története itt berekesztődik, McCarthy bukott apafigurái előtt még hosszú út áll a feloldozás elnyeréséig: a saját fia elől elszökött *Suttree* még további ötszáz oldalon keresztül vesztegel ebben a purgatóriumi mocsárban, és majd csak Az út névtelen apája lesz az, aki saját vérét adja gyermekéért egy olyan világban, amely már omladozik körülötte. *(Jelenkor)*

KERESZTES BALÁZS

## A realizmus irálya

GARTH RISK HALLBERG: *ÉG A VÁROS*, FORDÍTOTTA BART ISTVÁN

A szavak és a dolgok előszavában Foucault a tudásarcheológiai törekvések meghatározásakor 1966-ban azt a megállapítást tette – többek között –, hogy „[a]z ismeretek talán keletkeznek, a gondolatok talán átalakulnak, és hatnak egymásra [de hogyan? A történészek mostanáig nem válaszoltak erre a kérdésre].” A történettudományi felelet kidolgozása nyilván nem feladata egy kortárs amerikai regényről szóló kritikának, s Foucault kérdése is csak azért ötlött fel ismét bennem majd’ húsz év elteltével könyvének elolvasása után, mert a kortárs amerikai próza bizonyos fejleményei okán

egy-amerikai kritikusok nem pusztán változást, de egyenesen fordulatot emlegetnek. Ráadásul véleményük szerint a fordulat mibenléte egyrészt esztétikai természetű, s magyar visszhangra is talál. A Hallberg könyvéről folytatott rövid csevejben író-fordító-szerkesztő kollégám azzal állt elő, hogy akkor immár végérvényesen vége lenne a posztmodern prózának, hiszen (nem mondta ki, csak talán én értettem oda: végre) itt az asztalt beszakító realista nagyregény, mely immár nem a bestsellerek polcára, hanem a kulturális fősodorba tartozik, sőt meghatározza azt. A kritikus megállapításhoz persze mindjárt hozzá is tehetnénk, hogy „már megint”, hiszen a közhely az utóbbi időben többször és többek esetében is felmerült már. Csak hogy néhány példát említsek a közelmúltból: Dennis Johnson 2007-es, nemzeti könyvdíjat érdemlő, *Tree of Smoke [Füstfelleg]* című vietnámi opus magnumával kapcsolatban, vagy Donna Tartt meglehetősen kritikai vihart kavart, a lektűrből az irodalmi regiszterbe igyekvő, azóta már filmre váltott művészregénye, *Az aranypinty* megjelenése ürügyén 2013-ban. De persze említhetném a „dickensi” fordulatot végrehajtó Franzent, vagy akár a nyomdokain járó, *Nix* című első regényével a köztudatba 2016-ban berobbanó Nathan Hillt is. Mintha a magát mindenáron nagy irodalomnak vizionáló – és ebben az elképzelésében folyamatos csalódást megélő – kortárs amerikai próza kényszeresen vágyna a csúcsteljesítmények mennyiségi (és így egyben minőségi) igazolására. Vagyis a hetvenes évek minimalista maximájának ellenében mintha a szcéna egyik vezérgondolata az lenne, hogy a több az mégiscsak több és jobb (kellene, hogy legyen), pláne ha nem a szövegirodalom helyenként hiábavalónak tűnő önreflexivitásának terjedelmet dagasztó köreiről, hanem a társadalmi valósággal szembesülő realista esztétika túlburjánzásáról van szó. Hallberg regénye, az *Ég a város* részben illeszkedik az amerikai regény kortárs gyerekbetegségének, a *nagyot írásnak* ebbe a paradigmájába, és persze a kritika által a posztmodernt „meghaladni” igyekvő kísérletekként üdvözölt szövegek sorozatába.

Van azonban ennek a kortárs irodalmi-kritikai jelenségnek egy kevésbé feltűnő időbeli dimenziója is, méghozzá a jelenre és közelmúltra (illetve azok viszonyára) koncentráló szerzők egészen eltérő életkori sajátosságainak tekintetében. Jelesül Hallberg prózáirónak nagyon fiatal, különösen egy, a közelmúlt történetét feldolgozó, nagyszabású vállalkozáshoz, hiszen 1978-ban született, valamikor az X és Y generáció közötti időszakban, és ennek a [kultur]történeti-generációs logikának kritikai és irodalomtörténeti szempontból is jelentősége van. Vele szemben Johnson a háború utáni demográfiai robbanás szülötteként és veteránként ír a vietnámi háborúról, Tartt pedig kimondottan kortárs ügyekkel foglalkozik, igaz, a kortárs vonatkozásokat legtöbbször kilúgozva a cselekményből. És míg Franzen a kilencvenes évek technológiai fellendülését követő *korrekció*ról ír a *Javítások*ban, melyet ő maga is átélt felnőttként, addig Hallberg időben születési dátuma előtti időszakra merészkedik az *Ég a város* által átfogott történeti korszak esetében, s ezzel – az 1975-ös születésű Nathan Hillhez hasonlóan – részben ellene megy a kreatív írás egy másik kitüntetett maximájának is, miszerint „írj arról, amit tudsz/amit ismersz”. Az *Ég a város* ennek megfelelően történeti kutatásokon alapuló korrajz is kíván lenni, amikor a regényíró – Henry James szellemében – magára vállalja a történetíró feladatát, amennyiben „a regény(e) – történelem”. Vagyis Hill és immár Hallberg személyében olyan „fiatal” regényírók könyvelhettek el maguknak jelentős kritikai (és anyagi) sikereket, akik általuk személyesen nem átélt és

megtapasztalt történeti események és korszakok cselekményesítésére vállalkoztak, méghozzá még akkor, amikor idősebb kortársaik, ezen események és korok tanúi még élnek. Nem véletlen hát, hogy az *Ég a város* (és a *Nix*) értékelésének és értelmezésének egyik kritikai kritériumává éppen a történeti hűség kérdése vált, vagyis hogy Hallberg (és Hill) mennyiben képes a korabeli viszonyok rekonstrukciójára, s mennyire tud plauzibilis történetet kreálni a maga teremtette, ám javarészt korhű regényes díszletek között. Ráadásul a realista esztétikai alapállás – az amerikai regény, vagy még inkább románcos történet történeti hagyományai miatt (a példa itt nem csak Dickens, de mindig egy kicsit Hawthorne is) – felveti a didaxis és az allegorizálás problémáját, az esztétikai hagyomány újrahasznosításának és célzatosságának, illetve a példázatosságnak a kérdését is. Ha már a szerző a „történetíró” pozíciójában tűnik fel – vagy mint Hallberg regényének bevezetőjében: egyenesen tetszeleg benne –, akkor el kell tudni számolnia ebbéli törekvéseivel.

Hallberg regénye a történeti hűség szempontjából lenyűgöző olvasmány. *A The New York Times* sokáig rettegett, mára visszavonult, ám szórványosan még mindig műbírálókkal jelentkező kritikusa, Michiko Kakutani az *Ég a várost* egyenesen „elképesztő virtuális valóság-gépezetnek” nevezte, s a New York legendás időszakát megélt kritikusok is csak elvétve találtak kivetnivalót az ezer oldalas szövegnek a várost akkurátusan, a tényfeltáró újságírára jellemző pontossággal ábrázolni igyekvő törekvéseiben. Hallberg javára legyen mondva, hogy sikeresen érzékíti meg a korabeli körülményeket: a punk születésének szennyes díszleteit, a csőd szélén táncoló várost, az egymástól alig elváló kiéhezettséget és kapzsiságot, az anarchia és a spekuláció iránti fogékonyságot, „Sam fiát” és a várost dzsentrifikáló művészvilág működését. Vagyis azt a közhelyessé vált metaforát, melyet a hetvenes évek New Yorkja szó szerinti jelentésbe fordít: a nagyváros nem pusztán dzsungel, de ott a közepén a dzsungel, a Central Park maga, ahol 1976 szilveszterén megtörténik a regény központi eseménye, Samantha Cicciaro meggyilkolása. Ha valamiért, hát a részletek – helyenként az olvasóközönség ismereteinek hiányára apelláló módon túlírt, máskor pedig szükségtelenül átmetaforizált – gazdagságáért lehet szeretni az *Ég a várost*, még akkor is, ha a faktualitásra helyezett hangsúly – mint a regényben önálló fejezetekként szerepeltetett korabeli fanzin-imitációk – révén néha kilóg a realista lóláb. Mondhatni, hogy a regénybéli New York olyan kísértetiesen hasonlít történeti önmagához, mint a regénybéli William Hamilton-Sweeney III képein a regénybéli város ábrázolt önmagához – lám, a maximalizmusra törekvő realista regény sem nélkülözheti az önreflexív, vagy talán inkább az öntükröző alakzatokat.

Probléma azonban nem is magával a realista törekvéssel – vagy annak a történetvilág-teremtő vonatkozásaival – adódik, hanem azzal a történettel, melynek az elbeszélést és az olvasó iránta való érdeklődését lenne a feladata működtetni, illetve fenntartani. Jelen esetben arról van szó, hogy a Hallberg által kreált, meglehetősen erőltetett, mozaikos szűzsében elhelyezett és számos kikerekített szereplőt mozgató detektívtörténet képtelen olyan keretet biztosítani az inkább az ábrázolásban, mint a történetmesélésben érdekelt narratíva számára, melyben felmerülhet az elbeszélés értelmének, vagy akár pusztán létjogosultságának a kérdése: hogy mivégre mégis mindez? Nem pusztán arról van szó, hogy miért született meg Hallberg rekordkísérletnek is beillő szövege ezer oldal terjedelemben, hanem mi volt az értelme a regény

megírásának a közhelyes metafora megelevenítésén túl? Természetesen adhatók erre a kérdésre értelmes válaszok, mint hogy Hallberg azt a történeti folyamatot szerette volna színre vinni, hogy hogyan küzd egymással és működik együtt a város (illetve annak képe) megteremtésében a művészet és az (ingatlan)üzlet, illetve hogy hogyan áldozzák fel ennek az alapvető módon kapitalista vállalkozásnak az oltárán a rendet és rendellenességet, annak képviselőit, a tényfeltáró újságírókat és a punk művészetét komolyan gondoló fiatal diáklányt, illetve magának a városnak egyes részeit a rombolás és (szövetségi támogatásból történő) újjáépítés logikája szerint. (A történethez hozzátartozik, hogy kortárs szerzők egész sora foglalkozik ilyen történeti változások egészen különböző rendű és rangú szimbolikus cselekményesítésével Bret Easton Ellistől Jonathan Franzenen át Thomas Pynchonig és tovább. A Hallberghoz való hasonlóság okán ide kívánczó példa az *Amerikai pszicho* azon jelenete, amelyben a sorozatgyilkos befektetési bankár, Patrick Bateman visszatér korábbi kollégájának, riválisának és áldozatának lakására, büntették helyszínére, ahonnan a lakást elfoglaló és áruló ingatlanügynök fenyegetése kényszeríti távozásra. A regény így cselekményesíti a spekulatív befektetések és az ingatlanüzlet őrségváltását a gazdasági hatalomban a nyolcvanas évek végén. Mindamellet, hogy az értelmezésnek ez a fajta filozófiai-akadémikus okoskodása a cselekmény szimbolikus tartalmáról nem téveszti el Hallberg regényének didaktikus ívét, leginkább azt az alapvető aránytévésztést igyekszik palástolni, hogy ezek az eszmék és elképzelések maguk is részét képezik annak a piaci terméknek, ami a regény és aki Garth Risk Hallberg, a sikeres elsőkönyves szerző, akinek ezidáig a legtöbbet (kétfmillió dollárt) fizettek kéziratáért. (Az előbbi állítás, miszerint az egyébként sikeres kritikusnak számító Hallberg elsőkönyves, nem igaz, hiszen 2007-ben már jelent meg illusztrált kisregénye *Field Guide to the North-American Family* [Praktikus útmutató az észak-amerikai családhoz]; a második állítás, az összeg publikussá tétele révén pedig maga is része a marketingnek: ha a kiadók egymásra licitáltak, s egyikük hajlandó volt kifizetni ezt az összeget, akkor bizonyára értékes szövegről van szó.)

A legnagyobb probléma azonban mégsem csak az irodalmi életnek a piaci viszonyokat egyre inkább követő amerikai logikájából adódik, hanem abból, hogy Hallberg „realizmusa” még csak nem is irodalmi, hanem filmes-televíziós mintákat követ, méghozzá eléggé reflektálatlanul. Ahogyan a *The Atlantic* kritikusa, Erik P. Hoel kiemelte, már Hallberg kritikai munkásságában is fontos szerephez jutott a kortárs televíziós és a realista irodalmi hagyományok összevetése, mint amikor Wallace *The Pale King* című regényének szerkezetét a *Lost* című sorozatéhoz hasonlította, vagy amikor a *Maffiózók* befejeztével a csalódott rajongókat arra buzdította, hogy üssék fel Joseph Heller vagy Robert Graves regényeit. Az *Ég a város* is több hasonlóságot mutat az HBO-típusú sorozatok, így elsősorban a *Drót* esztétikai törekvéseihez: a sorozathoz hasonlóan a regény is egy város különböző közzeteire és az ott élőket képviselő szereplőkre koncentrál (bár történeteik kapcsolódásai ellentmondanak a nagyvárosi élet társadalmi kapcsolatokat szervező elveinek), maga az elbeszélés is epizodikus szerkesztésű, a terjedelmet pedig nem a történet időbeli kiterjedtsége, hanem a széles szociográfiai merítés és annak szövegszerű kidolgozása teszi szükségessé és terjengőssé. A kortárs televíziós sorozatokban jól működő szerkesztési elvek és a képi ábrázolás megfelelő kivitelezése együttesen remek atmoszfératé-

remtő és fontos képi információk forrása, s ezt a sokadik virágkorukat élő televíziós sorozatok sokasága bizonyítja. Itt nem pusztán csak az HBO gyártásában készült klasszikusokra, a *Drótra*, a *Maffiózókra*, a *Deadwoodra*, vagy éppen a részben irodalmi alanyból dolgozó *Ray Donovanra* kell gondolni, bár Hallberg esetében nyilvánvalóan ezek jelentik a referenciapontot. A TV és a kortárs irodalmi realizmus kapcsolata olyannyira erős Hallbergnél, hogy a szerző nem képes felmérni annak a mediális fordítási kísérletnek az esztétikai következményeit, melyet az *Ég a város* tulajdonképpen végrehajt. Visszatérve a kortárs irodalom történeti érdeklődésének dinamikájára: míg az idősebb generációhoz tartozó Franzen például kimondottan ellenséges a kortárs vizuális médiával szemben (és eközben kritikátlanul használja annak mintázatait saját elbeszéléseiben), a nála fiatalabb Hill pedig képes történetileg feldolgozni azt a paradigmaváltást, mely a televízió képeinek politikai célokra történő manipulatív kisajátításával zajlott le a hatvanas évek végén, addig Hallberg szövege mintha ünnepelne az új televíziós fikcióalkotási eljárásokat. S teszi ezt anélkül, hogy elszámolna vele, hogy ezek az eljárások hogyan működnek egy másik mediális közegben és kulturális hagyományban, jelesül az *Ég a városnak* a várost megteremtő (és leromboló) leírásaiban.

Ennek a kulturális-mediális vakfoltnak a jele az a szövegbéli metaforizáló törekvés, melyet Hallbergnek a minimalizmus elleni kirohanásai is jeleznek. Hallberg ugyanis azt fájlalja, hogy a javarészt metonimikus alapokon építkező, elliptikus struktúrákkal operáló, alulfrazeált minimalista szövegek sajátították ki a kortársi realizmus pozícióját a nyolcvanas évekig, majd a minimalizmus alapvetően kispróza esztétikáját – ahogyan azt „*Joe csikorgó fogsora vagyok*” – *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról* című könyvemben jeleztem – sikeresen terjesztették ki a regény területén. Ez a törekvés jelenne meg az etikai megfontolások explicit tárgyalásától elzárkózó Bret Easton Ellis és az azokat műveibe impliciten beépítő Chuck Palahniuk szövegeiben, s az *Ég a város* szerzője ezt a (hiper)realizmusra való kései minimalista törekvést kifogásolja. Hallberg ezzel az újraértelmezett, kortársi minimalizmussal szemben is meghatározni igyekszik saját szerzői gyakorlatát, amikor a „realizmus” visszanyerésének útját az újabb keletű televíziós sorozatok esztétikájának irodalmi hasznosításában látja, szemben azzal a minimalista beszédmóddal, mely a viszonyt irodalom és vizuális kultúra között eleve problematikusnak tettelezte. Ez a reflektálatlanság – és a belőle fakadó túlírtás – az oka, hogy Hallberg könyve bőven elbírt volna azt a Hill eredetileg hasonló hosszúságú regényén (véleményem szerint ott feleslegesen) elvégzett beavatkozást, hogy mintegy négyszáz oldallal rövidítették meg a terjedelmét. A „több” az *Ég a város* esetében több lett a soknál, és nem csak Hallberg, de a kortárs amerikai irodalmi intézményrendszer, a kiadók és szerkesztők, valamint részben a kritika folyamatos aránytévését jelzi, hogy a felgyorsult történeti időt a történeti szinkronmetszetekben tobzódó, meglehetősen kétes értékű terjengősséggel próbálják ellensúlyozni.

Arra a kérdésre pedig, hogy hol és hogyan, és főleg miért állt be a kortárs amerikai irodalom történetében ez a változás, hogy milyen ismeretek keletkezésének, a gondolatok miféle átalakulásának és egymásra hatásának következtében jutott érvényre a kortárs irodalmi fősodorban a realizmusra való törekvés, Hallberg regényét elolvasva sem kapjuk meg a mindent kimerítő választ. Ám annyi biztosnak látszik, a kortárs amerikai próza alakulástörténetét a generációs logika mellett a vizu-

ális kultúrához – így a televízióhoz – fűződő, ellentmondásos viszony mozgatja, s az *Ég a város* e kettő kölcsönhatásának esztétikai és etikai szempontból igen kétséges bomlásterméke. *(Európa)*

SÁRI B. LÁSZLÓ

# Utánunk az özönvíz, avagy az új orosz dráma útjai

*HOMO ERECTUS. KORTÁRS OROSZ DRÁMÁK*, FORDÍTOTTA GORETITY JÓZSEF, KIS ORSOLYA, KOZMA ANDRÁS, KUTYINA OLGA

A Kairosz Kiadó ismét hiánypótló kötetel jelentkezett, ugyanis utoljára 2005-ben látott napvilágot kortárs orosz drámákat bemutató, magyar nyelvű gyűjtemény. Az *Orosz népi posta* a rendszerváltást követő időszakot prezentáló sikerdarabokból válogatott egy csokorralalót. Az ezredforduló után született és a *Homo Erectus*ban publikált szövegek színpadi megjelenítéseivel a magyar közönség már többször találkozhatott. Az írott változatok viszont az eredeti elképzeléseket rögzítik, ebből fakadóan más értelmezéseket és meglepetéseket tartogatnak az olvasók számára. Ráadásul a kötet szerkesztője a tapasztalt és pályakezdő műfordítók átültetéseiben előforduló félreértéseket és egyenetlenségeket jelentős részben elsimította, kiigazította, szabatos és élvezetes olvasmányokat formált belőlük.

A befogadást elősegítheti, ha a művekre összefüggő egészként tekintünk. A szövegekben ugyanis, amelyeket a szerkesztő állított meghatározott sorrendbe, vörös fonalként vonul végig az elmúlt évtizedekre jellemző illúzióvesztés. A kiábrándultság azonban nem pislákoló, hanem igencsak jelenvaló reményérzettel párosul. A szerzők elhagyták a kegyetlen próza sötét és depresszív tónusait, a posztmodern klasszikus és szovjet irodalmat lebontó és kifigurázó játékosságát, a „verbatim” dokumentarista szociográfiáját. Ez a fajta „új dráma” („novaja drama”) az orosz pszichológiai színház és a csehovi „komédia” hagyományaira reflektál és attól elmozduló eszközökkel csillantja meg a felszíni illuzórikus és pesszimista szövegvalóság mögött megbúvó humánomot. Az „új dráma” fogalmán általában kortárs szerzők mai problémákról szóló színműveit értik, a kötetbe foglalt művek ugyanakkor örök kérdéseket feszegetnek. Lássuk először a kötet címadó és szerkezetileg is első darabját, a *Homo Erectust*. Szerzője, Jurij Poljakov magyar fordításban először jelentkezik nem próza-, hanem drámaíróként. A moszkvai Szatíra Színházban 2005-ben debütált előadás nem tűntette fel a szöveg cím második felét, az *Avagy a párcserét*, egyrészt, hogy szélesebb réteget szólítson meg, másrészt pedig, hogy nagyobb hatást keltsen, amikor kiderül, tulajdonképpen „orosz szving”-et mutat be. A „homo erectus” a „felegyenesedett ember”-re utal, így a cím a rögzült szociális sztereotípiák felett győzedelmeskedő emberi mivoltot metaforizálja a műben. Eképpen alakul át a társadalmi szatíra vagy az erotikus-politikai vígjáték igazi kortárs és maradandó drámává, amelyben semmi sem az, aminek látszik, és végül minden a maga nevéen van megnevezve.